การวิเคราะห์วรรณคดีไทย ตามทฤษฎีวรรณคดีสันสกฤต

โดย

กุสุมา รักษมณี

มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์ 2534

เอกสารทางวิชาการหมายเลข 1/2534

การวิเคราะห์วรรณคดีไทยตามทฤษฎีวรรณคดีสันสกฤต

โดย

นางกุสุมา รักษมณี

คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร

มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์

พ.ศ. 2534

คำแถลง

มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์

โครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์ ก่อตั้งขึ้นเมื่อ พ.ศ. 2509 ด้วยความร่วมแรงร่วมใจกันเองเป็นส่วนบุคคลในหมู่ผู้มีความรักในภารกิจบริหารศึกษาจากสถาบันต่าง ๆ เมื่อเริ่มดำเนินงาน โครงการตำราฯมีฐานะเป็นหน่วยงานหนึ่งของสมาคมสังคมศาสตร์แห่งประเทศไทยก่อนที่จะมีฐานะเป็นมูลนิธิฯเมื่อต้นปี พ.ศ. 2521 ทั้งนี้โดยได้รับความร่วมมือด้านทุนทรัพย์จากมูลนิธิร็อกกี้เฟลเลอร์ เพื่อใช้จ่ายในการดำเนินงานขั้นต้น เป้าหมายเบื้องแรกของโครงการตำราฯ ก็คือ ส่งเสริมให้มีหนังสือตำราภาษาไทยที่มีคุณภาพดี โดยเฉพาะในทางวิชาสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์ ทั้งนี้เพราะต่างก็เห็นพ้องต้องกันในระยะนั้นว่า คุณภาพของหนังสือตำราภาษาไทยระดับอุดมศึกษาแขนงดังกล่าว ยังไม่สูงพอ ถ้าส่งเสริมให้มีหนังสือเช่นนี้เพิ่มมากขึ้น ย่อมมีส่วนช่วยยกระดับมาตรฐานการศึกษาในชั้นมหาวิทยาลัยไปด้วยโดยปริยาย อีกทั้งยังอาจหนุนช่วยการสร้างสรรค์ทางปัญญา ความคิดริเริ่ม และความเข้าใจอันถูกต้องในเรื่องที่เกี่ยวเนื่องกับสังคม วัฒนธรรม เศรษฐกิจ และการเมืองโดยส่วนรวม

พร้อมกันนี้โครงการตำราฯ ก็มีเจตนารมณ์วันแน่วแน่ที่จะทำหน้าที่เป็นแหล่งชุมนุมงานเขียนของนักวิชาการต่าง ๆ ทั้งในและนอกสถาบัน เพื่อให้ผลงานวิชาการที่มีคุณภาพได้เป็นที่รู้จักและแพร่หลายออกไปโดยทั่วถึงทั้งในหมู่ผู้สอน ผู้เรียน และผู้สนใจงานวิชาการ การดำเนินงานของโครงการตำราฯ มุ่งขยายความเข้าใจและความร่วมมือของบรรดานักวิชาการออกไปในวงกว้างยิ่ง ๆ ขึ้นด้วย ไม่ว่าจะเป็นการกำหนดนโยบายสร้างตำราการเขียนการแปล และการใช้ตำรานั้น ๆ ซึ่งจะเป็นเครื่องส่งเสริมและกระชับความสัมพันธ์อันพึงปรารถนา ตลอดจนความเข้าใจอันดีต่อกันในวงวิชาชีพที่เกี่ยวข้อง

นโยบายพื้นฐานโครงการตำราฯ คือส่งเสริมเร่งรัดให้มีการจัดพิมพ์หนังสือตำราทุกประเภททั้งที่เป็นงานแปลโดยตรง งานแปล - เรียบเรียง งานถอดความ งานรวบรวม งานแต่ง และงานวิจัย ในช่วงแรกๆ เราได้เน้นส่งเสริมงานแปลเป็นงานหลัก ขณะเดียวกันก็ได้ส่งเสริมให้มีการจัดพิมพ์ตำราประเภทอื่นๆด้วย นับแต่ได้ก่อตั้งโครงการตำราฯ มาจนกระทั่ง

ถึงปัจจุบัน ซึ่งบัดนี้สามารถแยกตัวออกมาบริหารและดำเนินการอย่างอิสระจากสมาคมสังคมศาสตร์แห่งประเทศไทย มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์โดยความร่วมมืออย่างดียิ่งของนักวิชาการหลายสถาบัน สามารถส่งเสริม กลั่นกรอง ตรวจสอบ และจัดพิมพ์หนังสือ ตำราภาษาไทยระดับอุดมศึกษาที่มีคุณภาพตามเป้าหมาย เจตนารมณ์ และนโยบายได้ครบทุกประเภทและมีเนื้อหาครอบคลุมสาขาวิชาต่าง ๆ ถึง 8 สาขาดังต่อไปนี้คือ

1) สาขาวิชาภูมิศาสตร์ 2) สาขาวิชาประวัติศาสตร์ 3) สาขาวิชาเศรษฐศาสตร์ 4) สาขาวิชารัฐศาสตร์ 5) สาขาวิชาสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา 6) สาขาวิชาปรัชญา 7) สาขาวิชาจิตวิทยา 8) สาขาวิชาภาษาและวรรณคดี นอกจากนี้เรายังมีโครงการผลิตตำราสาขาวิชาอื่นเพิ่มขึ้นด้วย เช่น สาขาวิชาศิลปะซึ่งกำลังอยู่ในขั้นดำเนินงานและยังได้ขยายงานให้มีการแต่งตำราเป็น "ชุด" ต่อ ซึ่งมีเนื้อหาคาบเกี่ยวระหว่างหลายสาขาวิชา เช่น "ชุดชีวิตและงาน" ของบุคคลที่น่าสนใจ ดังที่ได้จัดพิมพ์เผยแพร่ไปแล้วบางเล่ม

ปัจจุบันมูลนิธิโครงการตำราฯ ยังคงมีเจตนารมณ์อันแน่วแน่ที่จะขยายงานของเราต่อไปอย่างไม่หยุดยั้ง แม้ว่าจะประสบอุปสรรคนานัปการโดยเฉพาะอุปสรรคด้านทุนรอน เพราะกิจการของเรามิใช่กิจการแสวงหาผลกำไร หากมุ่งประสงค์ให้นักศึกษาและประชาชนได้มีโอกาสซื้อหาหนังสือในราคาย่อมเยาพอสมควร

คณะกรรมการทุกสาขาวิชาของมูลนิธิโครงการตำราฯ ยินดีน้อมรับคำแนะนำและคำวิพากษ์วิจารณ์จากผู้อ่านทุกท่าน และปรารถนาอย่างยิ่งที่จะให้ทุกท่านได้เข้ามามีส่วนร่วมในมูลนิธิโครงการตำราฯ ไม่ว่าจะเป็นการสนับสนุนแนะนำอยู่ห่าง ๆ ช่วยแต่ง แปล เรียบเรียง หรือรวบรวมตำราสาขาวิชาต่างๆ ให้เราหรือเข้ามาช่วยบริหารและดำเนินงานร่วมกับเรา

ประธานกรรมการ

มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์

รายนามคณะกรรมการบริหาร

มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์

1.	นายเสน่ห์ จามริก	ประธานกรรมการ
2.	นางเพ็ชรี สุมิตร	รองประธาน
3.	นางสาวกุสุมา สนิทวงศ์ ณ อยุธยา	กรรมการ
4.	นายอวัชชัย ยงกิตติกุล	กรรมการ
5.	นายนรนิติ เศรษฐบุตร	กรรมการ
6.	นายสุลักษณ์ ศิวรักษ์	กรรมการ
7.	นายวิทยา สุจริตธนารักษ์	กรรมการ
8.	นางอมรา พงศาพิชญ์	กรรมการ
9.	นายเกริกเกียรติ พิพัฒน์เสรีธรรม	กรรมการ
10.	นายรังสรรค์ ธนะพรพันธุ์	กรรมการ
11.	นางสาวศุภลักษณ์ เชิดแก้วศรี	กรรมการและเหรัญญิก
12.	นายชาญวิทย์ เกษตรศิริ	กรรมการและเลขานุการ
13.	นายทรงยศ แววหงษ์	กรรมการและผู้จัดการ
14.	นายเฉลิม ทองศรีพงศ์	ที่ปรึกษากฎหมาย
15.	นายบดินทร์ อัศวาณิชย์	ที่ปรึกษากฎหมาย

รายนามคณะกรรมการดำเนินงาน
มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์

1. นายชาญวิทย์	เกษตรศิริ	ประธานกรรมการ
2. นายรังสรรค์	ธนะพรพันธุ์	รองประธาน
3. นายอาทร	ฟุ้งธรรมสาร	กรรมการ
4. นางปรีดา	เฉลิมเผ่า กออนันตกูล	กรรมการ
5. นายสุวินัย	ภรณวลัย	กรรมการ
6. นายทรงยศ	แววหงษ์	กรรมการ
7. นายอุทัย	ตลุยเกษม	กรรมการ
8. นายสัญชัย	สุวังบุตร	กรรมการ
9. นายสุวิชัย	หวันแก้ว	กรรมการ
10. นายไชยวัฒน์	ค้ำชู	กรรมการ
11. นางสุวรรณา	สถาอานันท์	กรรมการ
12. นางสาวสุภลักษณ์	เลิศแก้วศรี	กรรมการ
13. นายเกรียงศักดิ์	เชษฐพัฒนาชีช	กรรมการและเลขานุการ

คำนำ

หนังสือเล่มนี้มาจากโครงการวิจัยเรื่อง "การวิเคราะห์วรรณคดีไทยตามทฤษฎีวรรณคดีสันสกฤต" ซึ่งได้รับทุนอุดหนุนการวิจัยจากสำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติในปี พ.ศ.2530 และได้รับโอกาสจากมหาวิทยาลัยศิลปากรให้ลาเพื่อทำวิจัยเป็นเวลา 1 ปี ขอขอบคุณสถาบันทั้งสองที่มีส่วนสำคัญให้การวิจัยนี้สำเร็จลุล่วงดังที่ปรากฏ

ผู้วิจัยขอขอบคุณเพื่อนร่วมงานทุกคนในภาควิชาภาษาตะวันออก คณะโบราณคดี และภาควิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ซึ่งรับภาระหน้าที่การสอนและงานประจำอื่น ๆ แทนผู้วิจัยระหว่างที่ลาไปทำวิจัย ความสำเร็จส่วนหนึ่งเกิดจากน้ำใจของบุคคลเหล่านี้

ขอขอบคุณศาสตราจารย์ ดร.แอนโธนี เคเนดี วอร์เดอร์ ผู้สอนวิชาวรรณคดีวิจารณ์สันสกฤตที่มหาวิทยาลัยโตรอนโต แคนาดา ที่กรุณาให้คำแนะนำที่ทำให้ผู้วิจัยได้ความคิดและแนวทางในการวิจัยเรื่องนี้

ตั้งแต่เริ่มการวิจัยเป็นต้นมา ผู้วิจัยได้รับกำลังใจจากความรัก ความเอาใจใส่ และห่วงใยอย่างยิ่งจากสามีและลูกทั้งสามคน ขอมอบความสำเร็จของงานชิ้นนี้ให้เป็นสิ่งตอบแทน

ผู้วิจัยเริ่มงานด้วยความศรัทธาว่า เมื่อมีความอุตสาหะและความตั้งใจจริงในการทำงาน พระผู้เป็นเจ้าจะประทานความสำเร็จให้ และด้วยพระมหากรุณาธิคุณอันหาที่เปรียบมิได้ งานนี้จึงสำเร็จตามความมุ่งหมายทุกประการ

กุสุมา รักษมณี

สารบัญ

บทที่		หน้า
1	บทนำ	1
	1.1 ความสำคัญและที่มาของปัญหา	1
	1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย	5
	1.3 ขอบเขตของการวิจัย	5
	1.4 สมมุติฐานในการวิจัย	5
	1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ	6
	1.6 ข้อตกลงเบื้องต้น	6
2	วรรณคดีศึกษาตามทฤษฎีสันสกฤต	8
	2.1 ลักษณะของวรรณคดีสันสกฤต	9
	2.1.1 ประเภทและกำเนิดของวรรณคดีสันสกฤต	9
	2.1.2 วรรณคดีคืออะไร	14
	2.1.3 กวีคือใคร	16
	2.1.4 วรรณคดีเพื่ออะไร	20
	2.2 ทฤษฎีวรรณคดีสันสกฤต	21
	2.2.1 ทฤษฎีรส	22
	2.2.2 ทฤษฎีอลังการ	24
	2.2.3 ทฤษฎีคุณ	33
	2.2.4 ทฤษฎีรีติ	34
	2.2.5 ทฤษฎีธวนิ	35
	2.2.6 ทฤษฎีวโกรกติ	36
	2.2.7 ทฤษฎีอนุมิติ	38
	2.2.8 ทฤษฎีเอาจิตยะ	39
	2.3 นักวรรณคดีศึกษาของสันสกฤต	40
	2.3.1 ภรตมุนี	41
	2.3.2 ภามหะ	44

2.3.3 ทัณฑิน 47
2.3.4 วามนะ 48
2.3.5 อุทภฏะ 49
2.3.6 อานันทวรรธนะ 50
2.3.7 รุทรภัฏะ 51
2.3.8 โลลลภัฏะ 52
2.3.9 ศังกุกะ 53
2.3.10 นายกะ 53
2.3.11 ราชเศขร 54
2.3.12 ธนัญชัย 54
2.3.13 ภัฏฏเตาตะ 54
2.3.14 อภินวคุปตะ 55
2.3.15 กุนตกะ 55
2.3.16 มหิมัน 56
2.3.17 โภชะ 57
2.3.18 เกษเมนทระ 57
3 ความเป็นมาของทฤษฎีอลังการในวรรณคดีไทย 60
3.1 อลังการในภาษาวรรณคดี 61
3.2 อลังการเป็นคุณลักษณ์ของวรรณคดีไทย 68
3.3 อิทธิพลของอลังการจากวรรณคดีบาลี 78
3.4 อิทธิพลของอลังการจากตำราบาลี 87
4 รสในวรรณคดีสันสกฤต 101
4.1 องค์ประกอบของรส 103
4.2 รสตามทฤษฎีการละคร 109
4.3 รสตามทฤษฎีวรรณคดี 114
4.4 การวิเคราะห์รสในวรรณคดีสันสกฤต 132
4.4.1 ศฤงคารรส 135

4.4.2 เราทรรส 141
4.4.3 วีรรส 145
4.4.4 พีภัตสรส 148
4.4.5 ศานตรส 151
4.4.6 หาสยรส 155
4.4.7 กรุณารส 158
4.4.8 ภยานกรส 166
4.4.9 อัทภุตรส 169
5 การวิเคราะห์รสในวรรณคดีไทย 173
5.1 การศึกษาอารมณ์ในวรรณคดี 173
5.1.1 อารมณ์สากลในวรรณคดีสันสกฤต 177
5.1.2 อารมณ์สากลในวรรณคดีไทย 181
5.2 ข้อควรคำนึงในการศึกษาวรรณคดีไทยตามทฤษฎีรส 185
5.2.1 จุดประสงค์ในการประพันธ์ 185
5.2.2 การแสดงแนวคิด 187
5.3 การวิเคราะห์รสในวรรณคดีไทยประเภทต่าง ๆ 189
5.3.1 วรรณคดีพุทธศาสนา 190
5.3.2 วรรณคดีพิธีกรรม 198
5.3.3 วรรณคดีสดุดี 199
5.3.4 วรรณคดีนิราศ 204
5.3.5 วรรณคดีบันเทิง 207
5.4 การวิเคราะห์รสในเสือโคคำฉันท์ 220
6 สรุปและข้อเสนอแนะ 228
บรรณานุกรม 231
ดรรชนี 238

บทที่ 1

บทนำ

1.1 ความสำคัญและที่มาของปัญหา

วรรณคดีไทยมีประวัติอันยาวนานมากว่า 700 ปีแล้ว นับตั้งแต่ยุคแรกตามประวัติวรรณคดี คือยุคสุโขทัยเป็นต้นมาจนถึงระยะที่เริ่มได้รับอิทธิพลจากตะวันตกในปลายรัชกาลที่ 3 วรรณคดีไทยได้แสดงให้เห็นอิทธิพลจากวัฒนธรรมและความเชื่อต่าง ๆ ของอินเดีย ดังจะเห็นได้จากรูปแบบและเนื้อหาของวรรณคดีหลายเรื่อง ทรรศนะของกวีและผู้อ่านที่ถือว่าวรรณคดีเป็นงานที่สูงส่ง ความเชื่อต่าง ๆ ที่เป็นกรอบของเนื้อหาในวรรณคดีและความนิยมประดับประดาวรรณคดีด้วยความงามของภาษา ล้วนเป็นลักษณะที่เหมือนกันในวรรณคดีไทยและวรรณคดีอินเดีย แต่ถึงกระนั้นก็ยังมีข้อแตกต่างอีกมากที่ทำให้วรรณคดีไทยมีลักษณะเฉพาะ การศึกษาวรรณคดีไทยในแนวที่นิยมมาแต่โบราณไม่ว่าจะเป็นการศึกษาอลังการ หรือรสวรรณคดี[1] จึงไม่พึงกระทำในลักษณะที่ยึดหลักการของเขามาใช้เท่านั้น แต่ต้องตระหนักถึงข้อแตกต่างที่เป็นข้อจำกัดและความเป็นไปได้ที่จะนำหลักการต่าง ๆ มาใช้

การศึกษาวรรณคดีของอินเดีย มีกำเนิดจากหลักอลังการศาสตร์ของสันสกฤต ซึ่งถือว่าทฤษฎีวรรณคดีศึกษามี 8 ทฤษฎี ได้แก่ ทฤษฎีรส (ปฏิกิริยาทางอารมณ์ของผู้อ่าน) ทฤษฎีอลังการ (ความงามในการประพันธ์) ทฤษฎีคุณ (ลักษณะเด่นของการประพันธ์) ทฤษฎีรีติ (ลีลาในการประพันธ์) ทฤษฎีธวนิ (ความหมายแฝงในการประพันธ์) ทฤษฎีวโกรกติ (ภาษาในการ

---

[1]อลังการ หมายถึงการตกแต่งคำประพันธ์ด้วยถ้อยคำ แบ่งเป็นอลังการทางเสียง (ศัพทาลังการ) เช่นการเล่นคำ การสัมผัส ฯลฯ และอลังการทางความหมาย (อรรถาลังการ) เช่นการใช้โวหารอุปมา อุปลักษณ์ ฯลฯ ส่วนรส หมายถึงปฏิกิริยาทางอารมณ์ที่เกิดแก่ผู้อ่านเมื่อได้รับรู้อารมณ์ที่กวีถ่ายทอดไว้ในผลงาน

ประพันธ์) ทฤษฎีอนุมิติ (การอนุมานความหมายในการประพันธ์) และทฤษฎีเอาจิตยะ (ความเหมาะสมในการประพันธ์)

ตำราอลังการศาสตร์ที่เป็นภาษาไทยมีอยู่เพียง 2 เล่ม คือ สุโพธาลังการ และอลังการศาสตร์ของวาคภฏ สุโพธาลังการ เป็นตำราบาลีที่แต่งตามแบบตำราอลังการศาสตร์ของสันสกฤตในคริสต์ศตวรรษที่ 7 เป็นที่รู้จักของคนไทยมาช้านานแล้ว มีฉบับแปลอย่างย่อโดยอาจารย์ ญาณวิจิตร เมื่อ พ.ศ.2355 และมีฉบับแปลพร้อมอรรถาธิบาย โดยนาวาอากาศเอก (พิเศษ) แย้ม ประพัฒน์ทอง เมื่อ พ.ศ.2504[2] ข้อที่น่าสังเกตคือ สุโพธาลังการกล่าวถึงทฤษฎีวรรณคดีเพียง 3 ทฤษฎี ได้แก่ ทฤษฎีคุณ ทฤษฎีอลังการ (เฉพาะอลังการทางความหมาย) และทฤษฎีรส โดยเน้นทฤษฎีคุณและอลังการ ทฤษฎีรสนั้นปรากฏเนื้อความในคาถาเพียงสังเขปจนมิอาจเป็นแนวทางในการประพันธ์ได้[3] สำหรับอลังการศาสตร์ของวาคภฏนั้นเป็นตำราอลังการศาสตร์ของสันสกฤตในคริสต์ศตวรรษที่ 12 ไม่ปรากฏว่าเป็นที่รู้จักของกวีไทยโบราณมาก่อน ป.ส.คาสตรีเพิ่งจะแปลจากภาษาสันสกฤตเมื่อ พ.ศ.2489 นี้เอง[4] จึงกล่าวได้ว่าตำรานี้

---

[2]แย้ม ประพัฒน์ทอง, พระคัมภีร์สุโพธาลังการ, พิมพ์ครั้งที่ 2 (พระนคร : รุ่งเรืองธรรม, 2512); พระยาอนุมานราชธนกล่าวไว้ว่า สุโพธาลังการ พิมพ์เมื่อ 27 พฤษภาคม 2504 เนื่องในการบำเพ็ญกุศลฉลองพระชนมายุครบ 6 รอบนักษัตรของสมเด็จพระสังฆราช กิตติโสภณ มหาเถระ, "คำนำ" ใน ป.ส.คาสตรี, ผู้แปล, อลังการศาสตร์ของวาคภฏ, พระนคร : กรมศิลปากร, 2504, หน้า 2) แต่ในพระคัมภีร์สุโพธาลังการ ฉบับพิมพ์ครั้งที่ 2 ระบุว่าพิมพ์ครั้งแรกเมื่อ พ.ศ.2507.

[3]จากจำนวนคาถา 368 บท เป็นปฐมคาถา 7 บท เกี่ยวกับทฤษฎีคุณ 156 บท ทฤษฎีอลังการ 175 บท และทฤษฎีรส 30 บท

[4]พระยาอนุมานราชธนกล่าวไว้ในคำนำว่า "คัมภีร์อลังการศาสตร์ที่มีอยู่ในหนังสือเล่มนี้ต้นฉบับเดิมเป็นภาษาสันสกฤต กรมศิลปากรให้พราหมณ์ ป.ส.คาสตรี แปลเป็นภาษาไทยเป็นเวลาล่วงมาแล้ว 15 ปี แต่เพิ่งมีโอกาสพิมพ์เผยแพร่เป็นครั้งแรก เมื่อ พ.ศ.2504", ป.ส.คาสตรี, เรื่องเดิม, หน้า 1.

มิได้เป็นแนวทางในการประพันธ์ของกวีไทยโบราณ

งานวิจัยที่นำหลักอลังการศาสตร์ของอินเดีย[5] มาวิเคราะห์วรรณคดีไทยอย่างละเอียด คือ "อลังการในมหาชาติคำหลวง" ของลัลลนา ศิริเจริญ ผู้วิจัย (ลัลลนา) ตั้งปัญหาไว้ว่ามหาชาติคำหลวงมีสำนวนภาษาและลีลาในการประพันธ์ที่ดีเด่นทั้งสำนวนเดิมในสมัยอยุธยาและสำนวนที่แต่งซ่อมในรัชกาลที่ 2 จึงน่าจะมีหลักเกณฑ์ที่ยึดให้ลีลาการประพันธ์ของกวีสองสมัยเป็นไปในทางเดียวกัน และหลักเกณฑ์นั้นน่าจะมีลักษณะคล้ายคลึงกับหลักเกณฑ์ในอลังการศาสตร์ของอินเดีย จึงได้วิเคราะห์มหาชาติคำหลวงตามหลักอลังการและรส และพบว่าลักษณะทั้งสองทำให้มหาชาติคำหลวงมีความงาม ความไพเราะตรงตามหลักเกณฑ์ของอลังการศาสตร์ของอินเดียเป็นส่วนใหญ่[6]

การวิเคราะห์อลังการในวรรณคดีไทยเป็นแนวศึกษาที่นิยมกันมานานแล้ว เพราะคนไทยถือว่าความไพเราะงดงามของถ้อยคำเป็นสิ่งที่เชิดชูคุณค่าของวรรณคดี แต่ก็ควรคำนึงถึงลักษณะที่แตกต่างของภาษาซึ่งอาจเป็นข้อจำกัดมิให้การนำหลักอลังการของอินเดียมาใช้ได้ผลเท่าที่ควร และควรคำนึงว่าลักษณะของอลังการในวรรณคดีไทย อาจพ้องกันในวรรณคดีสันสกฤต โดยบังเอิญได้ดังที่ลัลลนา ศิริเจริญ ได้ตั้งข้อสังเกตไว้ในสรุปผลการวิจัยที่กล่าวถึงแล้ว[7]

การวิเคราะห์รสในวรรณคดีไทย ก็เป็นอีกแนวหนึ่งที่นิยมกันมา แต่มักจะเป็นการกล่าวถึงอย่างผิวเผินมากกว่าจะวิเคราะห์องค์ประกอบของรสอย่างละเอียด คงจะเป็นเพราะตำราอลังการศาสตร์เท่าที่มีในภาษาไทยกล่าวถึงเรื่องรสไว้อย่างสังเขปเท่านั้น การศึกษาลักษณะนี้ไม่ได้ช่วยให้เข้าใจวรรณคดีมากขึ้นสักเท่าใดเพราะเป็นการชี้ว่าเนื้อหาตอนใดแสดงอารมณ์ของกวีอย่างไร และตรงกับรสวรรณคดีใดเท่านั้น นอกจากนั้นก็เป็นการแสดงความรู้สึกของผู้อ่านอย่างกว้าง ๆ เช่น เนื้อหาตอนใดทำให้เกิดความรู้สึกอย่างไร หรืออ่านจบแล้วมีความรู้สึกประทับใจอย่างไร วิธีนี้ชวนให้เข้าใจได้ว่า "เป็นการวิจารณ์ตามแนวความคิดของคน

---

[5]หมายรวมทั้งบาลีและสันสกฤต

[6]ลัลลนา ศิริเจริญ, "อลังการในมหาชาติคำหลวง", วิทยานิพนธ์ปริญญาเอก บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2524

[7]เรื่องเดียวกัน, หน้า 383

โบราณซึ่งใช้ความรู้สึกเป็นเครื่องตัดสิน ยังไม่มีหลักเกณฑ์ที่แน่นอน"[8] อันที่จริงการศึกษาอารมณ์ในวรรณคดีไม่ว่าจะเป็นอารมณ์ของกวีหรือของผู้อ่าน ยังมีแง่มุมที่น่าพิจารณาอีกมาก แต่เท่าที่ผ่านมายังไม่ปรากฏผลที่น่ายินดีนัก น่าจะเป็นเพราะยังไม่ได้ใช้ประโยชน์จากทฤษฎีรสอย่างเต็มที่นั่นเอง

ปัจจุบันมีผู้ศึกษาวรรณคดีไทยโบราณตามแนววรรณคดีวิจารณ์ของตะวันตก เช่นการวิจารณ์เชิงสังคมในบทความเรื่อง "แนวคิดด้านการเมือง การปกครองในเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน" ของดวงมน จิตร์จำนงค์[9] การวิจารณ์เชิงจิตวิทยาในวิทยานิพนธ์เรื่อง "การนำวรรณคดีวิจารณ์แผนใหม่แบบตะวันตกมาใช้กับวรรณคดีไทย" ของชลธิรา สัตยาวัฒนา[10] ซึ่งทำให้เกิดมุมมองของวรรณคดีไทยหลากหลายขึ้น และทำให้การศึกษาวรรณคดีไทยตื่นตัวขึ้นมาก นับเป็นความก้าวหน้าหนทางหนึ่งในการศึกษาวรรณคดีไทย

อีกหนทางหนึ่งที่น่าจะเติบโตไปได้พร้อม ๆ กัน คือการศึกษาวรรณคดีตามแนวนิยมโบราณอันได้แก่ อลังการ และ รส ดังกล่าวแล้วเป็นอาทิ เมื่อพิจารณาในแง่ความเป็นอยู่ความรู้สึกนึกคิด และวิธีการสร้างสรรค์งานวรรณกรรมของคนไทยแล้ว จะเห็นว่ามีลักษณะใกล้เคียงกับของชาวอินเดียมาช้านาน การนำแนววรรณคดีศึกษาของอินเดียที่เหมาะสมกับวรรณคดีไทยมาใช้จึงน่าจะเป็นประโยชน์อย่างยิ่ง

ผู้วิจัยจึงสนใจที่จะศึกษาว่า ทฤษฎีวรรณคดีทั้ง 8 ของสันสกฤตนั้น วิธีใดน่าจะเหมาะสมกับวรรณคดีไทย โดยพิจารณาตามหลักต่อไปนี้

1. ทฤษฎีที่ศึกษากลวิธีการประพันธ์โดยตรง เช่น อลังการ รีติ คุณ วโกรกติ เป็นต้น จะพิจารณาว่ากวีไทยตระหนักถึงกลวิธีเหล่านี้มากเพียงใด การศึกษาในเชิงประวัติ

---

[8] ชลธิรา สัตยาวัฒนา, <u>การนำวรรณคดีวิจารณ์แผนใหม่แบบตะวันตกมาใช้กับวรรณคดีไทย</u> (เชียงใหม่ : คูนย์หนังสือเชียงใหม่, 2522), หน้า 6

[9] ดวงมน จิตร์จำนงค์, "แนวคิดด้านการเมืองการปกครองในเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน", <u>หลังม่านวรรณศิลป์</u> (กรุงเทพฯ : เทียนวรรณ, 2528), หน้า 108-147

[10] ชลธิรา สัตยาวัฒนา, เรื่องเดิม

ศาสตร์จะช่วยให้เข้าใจว่ากวีไทยรู้จักกลวิธีการประพันธ์ตามหลักทฤษฎีใดเพียงใด และนำมาใช้มากเพียงใด

2. ทฤษฎีที่ศึกษาผลที่เกิดแก่ผู้อ่าน ได้แก่ ทฤษฎีรส จะพิจารณาว่ามีความเป็นสากลมากเพียงใด และอาจนำมาใช้ในการศึกษาวรรณคดีไทยได้อย่างไร

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1.2.1 เพื่อศึกษาหลักการวิเคราะห์วรรณคดีตามทฤษฎีวรรณคดีสันสกฤต ซึ่งปรากฏในตำราวรรณคดีศึกษาของสันสกฤตในสมัยต่าง ๆ สืบต่อกันมา

1.2.2 เพื่อพิจารณานำหลักการวิเคราะห์ที่เหมาะสมมาใช้กับวรรณคดีไทย ซึ่งเป็นผลงานของผู้ที่มีความเป็นอยู่ ความรู้สึกนึกคิด และวิธีการสร้างสรรค์งานวรรณกรรมไม่แตกต่างกันมากนัก

1.2.3 เพื่อหาแนวทางในการวิเคราะห์วรรณคดีไทยตามทฤษฎีวรรณคดีสันสกฤต

1.3 ขอบเขตของการวิจัย

1.3.1 วรรณคดีไทยที่จะนำมาศึกษาจะจำกัดเฉพาะวรรณคดีไทยโบราณ ซึ่งหมายถึงวรรณคดีในยุคสุโขทัยมาจนถึงรัชกาลที่ 3 เพราะหลังจากนั้นไทยได้รับอิทธิพลจากตะวันตกมากแล้ว แนวคิดในการประพันธ์อาจจะเปลี่ยนไป วรรณคดีในสมัยรัชกาลที่ 4 เป็นต้นมา ซึ่งสมควรจะศึกษาต่างหากจึงไม่อยู่ในขอบเขตของการวิจัยนี้

1.3.2 ศึกษาเฉพาะวรรณคดีไทยที่เป็นลายลักษณ์อักษรและที่ตีพิมพ์แล้วเท่านั้น

1.4 สมมติฐานในการวิจัย

จากการศึกษาเป็นเบื้องต้นถึงทฤษฎีวรรณคดีสันสกฤตโดยพิจารณาความสัมพันธ์ของหลักการกับลักษณะของวรรณคดีไทย การศึกษาความเป็นมาของแนวทางการประพันธ์ของกวีไทย

และการศึกษาวรรณคดีไทยโดยพิจารณาเปรียบเทียบกับวรรณคดีสันสกฤต ทำให้ได้สมมุติฐาน 2 ข้อ ดังนี้

1.4.1 กวีไทยคงจะไม่ได้รับอิทธิพลโดยตรงจากทฤษฎีวรรณคดีศึกษาของสันสกฤต

1.4.2 ด้วยลักษณะที่ไม่ผูกติดกับกลวิธีการประพันธ์ ทฤษฎีรสน่าจะเหมาะกับการศึกษาวรรณคดีไทยมากที่สุด

1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

ผลการวิจัยนี้จะเป็นแนวทางแก่นักศึกษาและผู้สนใจวรรณคดีไทยในการวิเคราะห์วรรณคดีไทย เพื่อให้เข้าใจแนวคิดและประจักษ์คุณค่าของวรรณคดีไทยโดยเฉพาะวรรณคดีโบราณได้มากยิ่งขึ้น

1.6 ข้อตกลงเบื้องต้น

1.6.1 การใช้คำว่า "วรรณคดี" ในงานวิจัยนี้ มิได้มีความหมายแคบตามพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ.2525 ว่า "หนังสือที่ได้รับยกย่องว่าแต่งดี" เท่านั้น แต่ใช้ในความหมายกว้าง หมายถึง งานวรรณกรรมด้วย ดังนั้นในบางครั้งจึงอาจใช้คำหลากไปเป็น "งานประพันธ์" "บทประพันธ์" "ผลงานของกวี" ก็ได้

1.6.2 การเขียนคำที่เป็นภาษาบาลีหรือสันสกฤตในงานวิจัยนี้ ได้พยายามเขียนตามเสียงอ่านในภาษาเดิม เช่น คำที่ลงท้ายด้วยเสียงอะ ก็จะประวิสรรชนีย์ เช่น โภชะ อานันทวรรธนะ เป็นต้น ยกเว้นคำที่คุ้นหูคนไทย ในรูปของคำกร่อนเสียงพยางค์ท้ายบางคำอาจไม่ประวิสรรชนีย์ เช่น สังหารในชื่อเวณีสังหาร หรือ วยติเรก เป็นต้น คำใดที่ควรจะแสดงรูปคำเดิมก็จะเขียนกำกับไว้ในวงเล็บ

1.6.3 การยกตัวอย่างบทประพันธ์มีหลายลักษณะ บทประพันธ์ที่มีเลขลำดับอยู่ในต้นฉบับก็จะอ้างตามเลขลำดับนั้น บทประพันธ์ที่ยกมาเป็นตัวอย่างในบทวิเคราะห์แต่ละหัวข้ออาจ

อ้างชื่อย่อกำกับไว้ นอกจากนั้นจึงเป็นการอ้างตามเลขหน้าโดยลงเชิงอรรถไว้ บทประพันธ์สันสกฤตและบาลีจะใช้อักษรโรมัน ยกเว้นบทที่คัดมาจากหนังสือไทยโดยตรงจึงจะคงรูปอักษรไทยตามต้นฉบับ

บทที่ 2

วรรณคดีศึกษาตามทฤษฎีสันสกฤต

วรรณคดีสันสกฤตที่จะกล่าวถึงนี้หมายถึงวรรณคดีที่เขียนด้วยภาษาสันสกฤต ทั้งสันสกฤตพระเวท (Vedic Sanskrit) และสันสกฤตแบบแผน (Classical Sanskrit)[1] เป็นวรรณคดีที่สืบทอดกันมาด้วยวิธีมุขปาฐะก่อนแล้วจึงจดจารลงบนใบลานหรือกระดาษ และคัดลอกสืบต่อกันมา ต้นฉบับตีพิมพ์เพิ่งจะปรากฏในคริสต์ศตวรรษที่ 19 เมื่อนักวรรณคดีชาวตะวันตกเริ่มสนใจวรรณคดีอินเดีย ความนิยมศึกษาวรรณคดีสันสกฤตในหมู่ชาวตะวันตกทำให้เกิดทรรศนะต่าง ๆ ในการประเมินค่าวรรณคดีสันสกฤต ซึ่งส่วนมากยังใช้เกณฑ์ของวรรณคดีแบบแผน (Classic) ของกรีกเป็นมาตรฐาน แต่ วอร์เดอร์ (A.K. Warder) นักบูรพคดีชาวอังกฤษมีความเห็นว่า วรรณคดีสันสกฤตมีลักษณะเฉพาะที่ควรจะพิจารณาตั้งแต่กำเนิดของวรรณคดี การจัดประเภทของวรรณคดีและทรรศนะของกวี ซึ่งส่วนใหญ่เป็นทั้งกวีและนักวิจารณ์ด้วย[2]

---

[1]ภาษาสันสกฤตพระเวท หมายถึงภาษาของชาวอารยันที่ปรากฏในคัมภีร์พระเวท (ประมาณ 1,000 ปีก่อนคริสต์กาล) ส่วนภาษาสันสกฤตแบบแผน เกิดขึ้นประมาณ 500-400 ปีก่อนคริสต์กาล เมื่อนักภาษาพยายามกำหนดระบบภาษาในคัมภีร์พระเวท ให้มีกฎเกณฑ์เป็นภาษาที่เรียบเรียงและตกแต่งใหม่ ทั้งภาษาสันสกฤตพระเวทและสันสกฤตแบบแผน เป็นภาษาอินโดอารยัน ยุคเก่า, ดูรายละเอียดใน กุสุมา รักษมณี, ภาษาสันสกฤตประยุกต์ I (นครปฐม : มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2527), หน้า 1-4

[2]A.K.Warder, Indian Kavya Literature, I : Literary Criticism (Delhi : Motilal Banarsidass, 1972), p.VII.

2.1 ลักษณะของวรรณคดีสันสกฤต

2.1.1 ประเภทและกำเนิดของวรรณคดีสันสกฤต

วรรณคดีสันสกฤตแบ่งอย่างกว้าง ๆ ได้ 4 ประเภท คือ อาคม ศาสตร์ อิติหาสะ และ กาวยะ

2.1.1.1 อาคม คืองานเขียนที่เกียวกับศาสนาและปรัชญา ได้แก่คัมภีร์พระเวท คัมภีร์พราหมณะ คัมภีร์อารัณยกะ และ คัมภีร์อุปนิษัท

คัมภีร์พระเวท เป็นบทสวดที่ท่องจำต่อ ๆ กันมา แล้วจึงบันทึกลงเป็นลายลักษณ์อักษรภายหลัง จัดแบ่งเป็นหมวดหมู่ (สำหิตา) เรียกว่า ฤคเวทสำหิตา สามเวทสำหิตา ยชุรเวทสำหิตา และอถรรพเวทสำหิตา บทอรรถาธิบายบทสวดในคัมภีร์พระเวทเรียกว่าคัมภีร์พราหมณะ คัมภีร์พระเวทแต่ละเรื่องต่างก็มีคัมภีร์พราหมณะเป็นคู่มือเล่มหนึ่งหรือหลายเล่มก็ได้ เช่น คัมภีร์พระเวทชื่อฤคเวท มีคัมภีร์พราหมณะ ชื่อไอตเรยะ และเกาษีตกิ (หรือ สางขายนะ) เป็นคู่มือ ส่วนงานเขียนแสดงหลักปรัชญาต่าง ๆ ได้แก่คัมภีร์อารัณยกะและคัมภีร์อุปนิษัท คัมภีร์ทั้งสองหมวดนี้บางฉบับยังคงอิงคัมภีร์พระเวทอยู่ ดังจะเห็นได้ว่าไอตเรยอารัณยกะ และ ไอตเรยอุปนิษัท อยู่ในสายของฤคเวท เป็นต้น บางฉบับแต่งขึ้นอย่างอิสระ เช่น สุพาลอุปนิษัท ซึ่งเกี่ยวกับจักรวาลวิทยา สรีรวิทยา จิตวิทยา และ อภิปรัชญา[3]

2.1.1.2 ศาสตร์ คืองานเขียนเกี่ยวกับวิชาการต่าง ๆ ส่วนใหญ่เป็นตำราศึกษาวิชาความรู้ เพื่อให้เข้าใจพระเวทได้อย่างลึกซึ้ง เช่น ตำราไวยากรณ์ ชื่อ อัษฎาธยายี ของปาณินิ ซึ่งแสดงกฎเกณฑ์ของภาษาพระเวทเพื่อเป็นแนวทางในการใช้ภาษาในบทสวดได้อย่างไม่ผิดเพี้ยน และตำราดาราศาสตร์และโหราศาสตร์ซึ่งเป็นแนวทางในการศึกษาระบบของดวงดาวที่เกี่ยวข้องกับชะตาราศี หรือฤกษ์ยามที่กำหนดไว้ในพิธีกรรม ตำราต่าง ๆ นี้แต่งเป็นคำประพันธ์ร้อยกรองแต่ไม่ถือเป็นงานวรรณศิลป์ เพราะเพียงแต่ผูกขึ้นให้คล้องจองกันเพื่อความ

---

[3]Maurice Winternitz, A History of Indian Literature, I (Delhi : Motilal Banarsidass, 1981), p.222.

สะดวกในการจดจำเท่านั้น มิได้มุ่งความไพเราะ หรือสื่ออารมณ์แต่อย่างใด

2.1.1.3 อิติหาสะ คืองานเขียนที่มีเนื้อหาอิงเกร็ดประวัติศาสตร์ แต่งขึ้นเพื่อสดุดีวีรบุรุษ เป็นตำนานที่เล่าสืบกันมาด้วยการท่องจำ และมีการแต่งเติมเสริมต่อไว้มาก ก่อนที่จะบันทึกไว้เป็นลายลักษณ์อักษร ที่เรียกว่า อิติหาสะ (อิติ-ดังนั้น, ห-แน่นอน, อาส-เป็น) เพราะเชื่อกันว่าเป็นเรื่องที่เกิดขึ้นจริง ๆ เช่น เรื่องการสู้รบระหว่างพี่น้องตระกูลปาณฑพกับเการพในมหาภารตะ เป็นต้น อิติหาสะมีลีลาและจุดประสงค์ในการแต่งคล้าย epic (มหากาพย์) ของตะวันตก

2.1.1.4 กวีนิพนธ์หรือกาวยะ[4] คืองานเขียนที่มีวรรณศิลป์ มุ่งสร้างอารมณ์สุนทรีย์ มักมีเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์โดยสะท้อนให้เห็นประสบการณ์ชีวิตมนุษย์ อาจมีรูปแบบเป็นนิทานเช่น ปัญจตันตระ เป็นนิยายเช่น กาทัมพรี เป็นบทกวีเช่น เมฆทูต หรือเป็นบทละครเช่น ศกุนตลา

การแบ่งประเภทดังกล่าวนี้มิใช่จะเด็ดขาดทีเดียว เพราะวรรณคดีส่วนมากมีประวัติยาวนาน ในการสืบทอดต่อกันมาได้มีการดัดแปลงแต่งเติมทำให้วัตถุประสงค์แปรเปลี่ยนไปตามวาระ ตัวอย่างเช่น รามายณะ อาจจัดเป็นอิติหาสะในแง่ที่เป็นเรื่องอิงเกร็ดประวัติศาสตร์ เพราะเป็นเรื่องของกษัตริย์รฆุวงศ์ แต่งขึ้นเพื่อสดุดีวีรกษัตริย์เช่นเดียวกับมหาภารตะ แต่เนื่องจากเป็นคำประพันธ์ที่มีวรรณศิลป์ ได้ชื่อว่าเป็นกวีนิพนธ์เรื่องแรก (อาทิกาวยะ) จึงจัดเป็นกวีในประเภทกวีนิพนธ์ด้วย อีกตัวอย่างหนึ่งคือ คัมภีร์ปุราณะ ซึ่งเป็นงานเขียนที่เกี่ยวกับศาสนาและความเชื่อต่าง ๆ เช่น การสร้างโลก เทพนิยาย ฯลฯ แต่ก็มีเรื่องทางโลก เช่น เกร็ดประวัติศาสตร์อยู่ด้วย จึงมักสงเคราะห์เข้าไว้ในประเภทของอิติหาสะ

ตามประวัติที่มีหลักฐานพอจะสืบสาวได้ วรรณคดีสันสกฤตเริ่มเมื่อประมาณสามพันปีมาแล้ว หลังจากการตั้งรกรากของชาวอารยันในดินแดนปัญจาบไม่นาน แต่ในยุคนั้นยังใช้ภาษาพระเวทอยู่ วรรณคดีที่สำคัญคือ ฤคเวท สามเวท ยชุรเวท และ อถรรพเวท ซึ่งแต่งเป็น

---

[4]กาวย หมายถึงผลงานของกวี ใช้ในความหมายเจาะจงว่าเป็นงานที่มีวรรณศิลป์ตรงกับคำว่า "วรรณคดี" ตามความหมายแคบในภาษาไทย, ดู 1.6.1 ข้อตกลงเบื้องต้น

คำประพันธ์เพื่อประโยชน์ในการท่องจำ ต่อมาจึงมีอรรถาธิบายคัมภีร์พระเวทขึ้น เขียนเป็นร้อยแก้วเพื่ออธิบายข้อความในคัมภีร์พระเวทให้กระจ่างแจ้งขึ้น ได้แก่ คัมภีร์พราหมณะต่าง ๆ ซึ่งเป็นคู่มือของคัมภีร์พระเวทแต่ละคัมภีร์ วรรณคดีในยุคพระเวทและพราหมณะนี้อยู่ในรูปของคำสดุดีและคำบวงสรวงเทพเจ้า เพราะมนุษย์ยังกังวลเรื่องความปลอดภัยของชีวิตตน เมื่อไม่อาจเอาชนะภัยธรรมชาติได้ และไม่อาจหาคำตอบที่อธิบายความยิ่งใหญ่ของอำนาจลึกลับได้ มนุษย์ก็ได้แต่สวดอ้อนวอนบวงสรวงบูชาเพื่อให้เป็นที่โปรดปรานของเทพเจ้า ครั้นเมื่อมนุษย์มีความคิดวิพากษ์วิจารณ์มากขึ้น ก็เริ่มตั้งปัญหาเกี่ยวกับสัจธรรม จึงเกิดงานเขียนที่เป็นบทวิพากษ์วิจารณ์ความเชื่อและแสวงหาสัจธรรม ดังปรากฏในคัมภีร์ประเภทอารัณยกะและอุปนิษัทฉบับต่าง ๆ[5]

ด้วยความศรัทธาอันยิ่งใหญ่ ชาวอินเดียยกย่องคัมภีร์ทั้งหลายเป็นงานเขียนศักดิ์สิทธิ์ แม้แต่กำเนิดของคัมภีร์ก็เชื่อว่าเป็นสิ่งที่พระเจ้าบันดาลให้กวีเป็นผู้ "ได้ยิน" เสียงทิพย์จากพระเจ้า ถ้อยคำที่ปรากฏในคัมภีร์เป็นสิ่งที่พึงรักษาไว้มิให้ผิดเพี้ยนไป นักปราชญ์ทางภาษาจึงวางกฎเกณฑ์เพื่อนำมากำหนดภาษาในคัมภีร์ให้คงรูปอยู่เช่นนั้นต่อมา ทำให้เกิดตำราไวยากรณ์ขึ้น นอกจากนั้นยังมีวิชาการต่าง ๆ ที่นับเนื่องมาจากคัมภีร์พระเวท เช่นการกำหนดเวลาที่เป็นมงคลฤกษ์ในการทำพิธีตามคัมภีร์ ทำให้มีการศึกษาดาราศาสตร์และเขียนเป็นตำราขึ้น เมื่อขยายวงกว้างออกไปอีกเป็นวิชาที่เอื้อประโยชน์ต่อกัน ก็เกิดเป็นวิชาโหราศาสตร์ และคณิตศาสตร์ การจัดเตรียมสถานที่ในการทำพิธีกรรม เช่นการจัดแท่นบูชา ทำให้มีการศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับสัดส่วนและรูปร่างของสิ่งก่อสร้าง จึงเกิดตำราเรขาคณิตขึ้น และบทสวดในอถรรพเวทสำหรับใช้รักษาโรคต่าง ๆ ก็เป็นต้นเค้าของการศึกษาและการเขียนตำราการแพทย์

ความศรัทธาและการบูชาเทพเจ้ามีอยู่ในชนบททุกหมู่โดยไม่จำกัดชั้นวรรณะ แต่เนื่องจากถือกันว่าคัมภีร์พระเวทเป็นของสูงส่ง เฉพาะคนในวรรณะพราหมณ์ กษัตริย์ และแพศย์เท่านั้นจึงจะศึกษาได้ จึงมีผู้แต่งนาฏยเวทขึ้นให้เป็นคัมภีร์ที่คนในวรรณะศูทรสามารถศึกษาได้

---

[5]Ananda K.Coomaraswamy, "Hindu View of Art : Historical," in The Dance of Shiva (New Delhi : Sagar Publications, 1971), pp.22-24

นับเป็นพระเวทที่ 5 ซึ่งเพิ่มขึ้นมาจากฤคเวท สามเวท และ อถรรพเวท คัมภีร์นี้เรียกว่า นาฏยศาสตร์หรือนาฏยเวท เป็นการประสมประสานคุณลักษณ์ต่าง ๆ จากพระเวททั้ง 4 กล่าว คือ บทเจรจาจากฤคเวท บทเพลงจากสามเวท การแสดงอากัปกิริยาจากยชุรเวท และอารมณ์จากอถรรพเวท นอกจากนาฏยศาสตร์แล้วยังมีสังคีตศาสตร์ ซึ่งเดิมเป็นส่วนหนึ่งของนาฏยศาสตร์ แต่ต่อมาแยกเป็นวิชาอิสระ เรียกได้อีกอย่างว่า คนธรรพเวท

ที่กล่าวมาแล้วนั้นเป็นคำอธิบายตามความเชื่อถือของเจ้าของเรื่อง แต่ถ้าพิจารณาตามหลักความเป็นจริงจะเห็นว่า นาฏยเวทเกิดจากความต้องการจัดระเบียบให้แก่การแสดงละครซึ่งพัฒนามาจากการเต้นรำบูชาเทพ วิทย์ ศิวะศริยานนท์[6] กล่าวว่า การเต้นรำเกิดจากการที่มนุษย์ต้องการแสดงความรู้สึกแรงกล้า เช่นยินดีเมื่อชนะศึก ต่อมาจึงความสำคัญในชีวิตสังคม เพราะเกี่ยวข้องกับพิธีกรรมต่าง ๆ เช่น การเกิด การตาย การบูชาเทพเจ้า ในระยะแรก ๆ การเต้นรำมีเพียงเสียงกลองเข้าจังหวะ ต่อมาจึงมีดนตรีและมีเนื้อเพลงประกอบ เนื้อเพลงนี้เองทำให้มีการดำเนินเรื่อง และเป็นต้นตอให้มีการแสดงละครขึ้น[5]

เมื่อมนุษย์เริ่มรู้สึกว่าตนก็มีอำนาจพอที่จะพิชิตธรรมชาติได้ในบางครั้ง จึงพยายามแสวงหาวิธีเอาชนะธรรมชาติโดยไม่ต้องอาศัยอำนาจเวทมนตร์ มนุษย์เริ่มเอาใจใส่เหตุการณ์ที่ผ่านมาเป็นอดีตอันรุ่งโรจน์ของบรรพบุรุษ[7] ทำให้เกิดความทะนงใจ มองอนาคตอย่างมั่นใจและแจ่มใส มีการสรรเสริญวีรกรรมของบรรพบุรุษด้วยการแต่งเป็นคำร้อยกรองแล้วขับลำนำในโอกาสต่าง ๆ ทำให้เกิดวรรณคดีประเภทอิติหาสะขึ้น นับได้ว่าศูนย์กลางของความสนใจเริ่มแปรจากเทพบนสวรรค์มาเป็นมนุษย์ด้วยกัน แต่ก็ยังเป็นมนุษย์ที่มีคุณลักษณะพิเศษ กล่าวคือเป็นกษัตริย์ผู้เป็นอวตารของเทพเจ้า เช่น พระรามเป็นอวตารของพระนารายณ์ลงมาปราบอธรรม หรือเป็นผู้สืบเชื้อสายมาจากเทพเจ้า เช่น ยุธิษเฐียร โอรสของพระยม อรชุน โอรสของพระอินทร์ เป็นต้น

---

[6]วิทย์ ศิวะศริยานนท์, วรรณคดีและวรรณคดีวิจารณ์ (พระนคร : สมาคมภาษาและหนังสือฯ, 2504), หน้า 21-22

[7]เรื่องเดียวกัน, หน้า 25

ต่อมาเมื่อความนิยมขับลำนำสรรเสริญวีรบุรุษตามราชสำนักและสถานที่ชุมนุมต่าง ๆ แพร่หลายมากขึ้น นักขับลำนำก็เริ่มประกวดประชันกัน จะขับแต่บทเดิมก็ดูจะไร้ภูมิจึงมีการแต่งเติมเสริมต่อ เพิ่มอารมณ์ความรู้สึกของตนเข้าไปบ้าง ภาษาซึ่งแต่เดิมมุ่งสื่อความเท่านั้นก็เริ่มมีการตกแต่งด้วยอลังการเพื่อแสดงฝีมือของกวี และเน้นการสร้างอารมณ์เพื่อแสดงรสของวรรณคดีมากขึ้น ทฤษฎีรสจากบทละครถูกนำมาใช้ในวรรณคดี โดยถือว่าการสร้างความประทับใจในอารมณ์ของผู้อ่านวรรณคดีมีขั้นตอนไม่ต่างกับการสร้างความประทับใจในอารมณ์ของผู้ชมละคร จึงกล่าวได้ว่าวรรณศิลป์ของอินเดียในแง่อารมณ์สุนทรีย์มีพื้นฐานมาจากนาฏศิลป์ แม้แต่การศึกษาวรรณคดีก็น่าจะเกิดขึ้นหลังจากการศึกษาการละครดังที่ คีธ (A. Berriedale Keith) มีความเห็นว่า การที่ปาณินิกล่าวถึงนาฏยศาสตร์ แต่มิได้กล่าวถึงอลังการศาสตร์เลยนั้นอาจเป็นไปได้ว่าการศึกษาการละครมีมาก่อนการศึกษาวรรณคดี[5] นอกจากนั้นวรรณศิลป์ยังได้รับอลังการทางเสียง (ศัพทาลังการ) มาจากสังคีตศิลป์หรือศิลปะดนตรีอีกด้วย คงมีแต่อลังการทางความหมาย (อรรถาลังการ) เท่านั้นที่เป็นลักษณะเฉพาะมาแต่เดิมของวรรณคดี เพราะเป็นสื่อสำคัญที่ส่งความหมายของวรรณคดีไปยังผู้อ่านในขณะที่ศิลปะอื่น ๆ ใช้สื่อต่าง ๆ กันไป เช่น จิตรกรรมใช้เส้นและสี เป็นต้น

เมื่อเปรียบเทียบวรรณคดี 3 ประเภทแรก คือ อาคม ศาสตร์ และอิติหาสะ กับประเภทที่ 4 คือกวีนิพนธ์ จะเห็นได้ว่า วรรณคดี 3 ประเภทแรกมุ่งเนื้อหาเป็นสำคัญ แม้จะแต่งเป็นร้อยกรองก็เพียงเพื่อความคล้องจองให้สะดวกในการท่องจำมากกว่าเพื่อความไพเราะ และแม้จะมีการใช้ภาพพจน์ก็เพียงเพื่อสื่อความหมายมากกว่าเพื่อเป็นอลังการ การแสดงอารมณ์ในงานเขียนทั้ง 3 ประเภทมิได้ซับซ้อนและละเอียดอ่อนเท่ากับในกวีนิพนธ์ มักจะเป็นอารมณ์ที่ค่อนไปทางอุดมคติ ในคัมภีร์พระเวท อารมณ์ที่ปรากฏคือ ความภักดีต่อเทพเจ้า และความปลื้มปิติที่ได้เข้าใกล้ผู้ทรงอำนาจนั้น ไม่ใช่อารมณ์พื้นฐานของมนุษย์ที่มีในชีวิตประจำวัน เช่น รัก โกรธ สงสาร ฯลฯ ดังที่ปรากฏในกวีนิพนธ์ ในตำราต่าง ๆ เรื่องของอารมณ์แทบจะตัดออกไป

---

[5] A. Berriedale Keith, A History of Sanskrit Literature (London : Oxford University Press, 1966), p.372

ได้ นอกจากบางตอนที่มุ่งสร้างความขลังความศักดิ์สิทธิ์อาจมีบทที่แสดงอารมณ์บ้าง ส่วนในอิติหาสะซึ่งเป็นเรื่องราวของมนุษย์ เริ่มมีเนื้อหาเกี่ยวกับอารมณ์มนุษย์อยู่บ้าง แม้จะยังไม่เด่นเท่ากวีนิพนธ์ก็ตาม อิติหาสะมุ่งแสดงวีรกรรมของบรรพบุรุษ เนื้อหาจึงเกี่ยวกับความกล้าหาญเพื่อทำให้เกิดความชื่นชมในใจของผู้อ่าน แต่ถึงกระนั้นอิติหาสะบางเรื่องเช่น มหาภารตะ ก็ยังไม่ได้รับการนับเนื่องเข้าเป็นกวีนิพนธ์ เพราะขาดคุณลักษณ์อีกหลายประการ[9] นอกจากเนื้อหาบางตอนที่กวีในยุคหลังนำมาปรุงแต่งใหม่ให้เป็นกวีนิพนธ์เรื่องเอก ๆ เช่น ศกุนตลา เวณีสังหาร ศิศุปาละ เป็นต้น

2.1.2 วรรณคดีคืออะไร

วรรณคดีเป็นคำที่มาจากภาษาสันสกฤตก็จริง แต่เจ้าของภาษามิได้ใช้ศัพท์สมาสเป็นรูปนี้ดังที่ไทยเรานำมาใช้ ในภาษาสันสกฤต วรรณ (Varna) มีหลายความหมายเช่น สี ผิวพรรณ บุคลิก รูปแบบ ความหมายของ วรรณ ที่ไทยนำมาใช้ในคำวรรณคดี คือ หนังสือ คำว่า คดี (gati) ก็มีหลายความหมายเช่นกัน เช่น ความสำเร็จ ทาง แหล่ง สภาพ ความหมายของ คดี ที่ไทยนำมาใช้ในคำวรรณคดี คือเรื่องราว คำว่าวรรณคดีปรากฏในหนังสือไทยเป็นครั้งแรกในพระราชกฤษฎีกาตั้งวรรณคดีสโมสร ลงวันที่ 23 กรกฎาคม 2457 แต่มิได้กำหนดว่าวรรณคดีคืออะไร เพียงแต่กำหนดหนังสือ 5 ประเภท คือ กวีนิพนธ์ ละครไทย นิทาน ละครพูด และ คำอธิบาย (essay) เป็นหนังสือที่ควรพิจารณาได้รับการยกย่อง หนังสือใดจะเป็นหนังสือดีต้องมีคุณลักษณ์ดังนี้

1. เป็นเรื่องที่ดี สาธารณชนอ่านได้โดยไม่เสียประโยชน์
2. ใช้วิธีเรียบเรียงอย่างใดก็ตาม แต่ต้องให้เป็นภาษาไทยอันดี[10]

---

[9] Winternitz, op.cit., p.442

[10] เสฐียรโกเศศ (พระยาอนุมานราชธน), การศึกษาวรรณคดีแง่วรรณศิลป์ (กรุงเทพฯ: บรรณาคาร, 2515), หน้า 6

พระยาอนุมานราชธน อธิบายเพิ่มเติมว่า "หนังสือที่แต่งขึ้นและเขียนหรือตีพิมพ์เป็นเรื่องแล้วย่อมเรียกได้ว่าเป็นวรรณคดี แต่หนังสือที่วรรณคดีสโมสรยกย่อง สมควรได้รับประโยชน์คือหนังสือที่มีลักษณะตามที่กำหนดเงื่อนไขไว้ในพระราชกฤษฎีกานั้น ส่วนหนังสืออื่น ๆ ซึ่งไม่เข้าอยู่ในข่ายแห่งข้อความในพระราชกฤษฎีกา ก็ต้องถือว่าเป็นวรรณคดีด้วยเหมือนกัน[11]

พระยาอนุมานราชธนมีความเห็นว่าวรรณคดีเป็นศัพท์บัญญัติที่ปรับความหมายให้เข้ากับคำว่า literature ในภาษาอังกฤษ ท่านจึงได้พิจารณาอรรถาธิบายความหมายของคำ literature เป็นหลักและมีข้อสรุปว่า วรรณคดีมี 2 ความหมาย ดังนี้

1. ข้อเขียนที่แต่งขึ้นเป็นหนังสือ จะแต่งดีหรือไม่ดี เป็นเรื่องดีหรือเลว จะเป็นหนังสือของชาติใด ภาษาใด หรือยุคใดสมัยใด ก็ได้ชื่อว่าเป็นวรรณคดีทั้งนั้น ความหมายนี้นับเป็นความหมายกว้างของคำว่าวรรณคดี ตรงกับความหมายของคำว่าวรรณกรรม ที่กำหนดไว้ในพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พุทธศักราช 252[illegible] ที่ว่า วรรณกรรม คือ งานหนังสือ

2. บทประพันธ์ที่มีลักษณะเด่นในเชิงประพันธ์ มีค่าทางอารมณ์และความรู้สึกแก่ผู้อ่านผู้ฟัง เป็นวรรณคดีที่มีวรรณศิลป์[12] ความหมายนี้เป็นความหมายเฉพาะของคำว่า วรรณคดี ตรงกับความหมายที่กำหนดไว้ในพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พุทธศักราช 2525 ที่ว่า วรรณคดี คือ หนังสือที่ได้รับยกย่องว่าแต่งดี

เมื่อพิจารณางานเขียนทั้ง 4 ประเภทของสันสกฤตตามหลักเกณฑ์ข้างต้นนี้ อาจกล่าวได้ว่า งานเขียนประเภทอาคม ศาสตร์ และ [illegible]ิหาสะ เป็นวรรณคดีตามความหมายแรก หรือเรียกได้อีกอย่างว่าเป็นวรรณกรรม ส่วนงานเขียนประเภทกวีนิพนธ์เป็นวรรณคดีตามความหมายที่สอง ในงานวิจัยนี้จะมุ่งศึกษาวรรณคดีตามความหมายที่สองเป็นสำคัญ

กวีนิพนธ์หรือวรรณคดีตามความหมายที่สองนี้ ในภาษาสันสกฤตเรียกว่า กาวยะ แปลอย่างกว้าง ๆ ได้ว่า งานของกวี อาจเป็นร้อยแก้ว (คัทยะ) หรือร้อยกรอง (ปัทยะ) ก็ได้

---

[11] เรื่องเดียวกัน, หน้าเดียวกัน

[12] เรื่องเดียวกัน, หน้า 7-8

แต่ต้องแต่งอย่างดีมีวรรณศิลป์และมุ่งสร้างอารมณ์ เพื่อความเพลิดเพลินทางใจและทางโสตประสาท ต้องแต่งตามหลักฉันทศาสตร์อย่างเคร่งครัด อาจใช้ภาษาใดก็ได้ แต่นิยมใช้ภาษาสันสกฤตซึ่งเป็นภาษาที่ตกแต่งและเอื้อต่อการเล่นคำได้อย่างวิจิตร กวีไม่นิยมใช้คำสามัญในการแต่งวรรณคดี เมื่อจะกล่าวถึงผู้หญิง จะไม่ใช้คำว่า สตรี หรือ นารี ที่แปลว่าผู้หญิงเท่านั้น แต่จะใช้คำที่เป็นฉายาบ่งลักษณะของผู้หญิง เช่น วิลาสินี (ผู้มีเสน่ห์) มฤคากษี (ผู้มีตากวาง) และนิยมใช้ภาษาที่ต้องตีความ เช่น ในเรื่อง เมฆทูต กาลิทาสกล่าวถึงยักษ์ผู้ถูกเนรเทศไปอยู่ไกลจากนางที่รัก ว่าเป็นผู้ที่ "มีแขนว่างเปล่าเพราะกำไลทองหลุด" (kanakavalyabhramśariktaprakoṣṭhaḥ, เมฆทูต "ปูรวเมฆ" 2) แสดงว่ายักษ์ตนนี้คิดถึงนางจนผ่ายผอมผิดรูป ทำให้กำไลที่เคยสวมได้พอดีกลับหลวมหลุดลงมา

แม้จะมีคำที่ตกแต่งงดงามเพียงใดเป็นอลังการ วรรณคดีก็ยังไม่สมบูรณ์หากขาดรส นักวรรณคดีสันสกฤตถือว่า "วรรณคดีคือถ้อยคำที่มีรสเป็นวิญญาณ" (Vākyaṃ rasātmakaṃ kāvyaṃ, สาหิตยทรรปณะของวิศวนาถะ, 1.3) รพินทรนาถ ฐากุร กวีเอกของอินเดีย กล่าวว่า "วรรณคดีเป็นผลของความปรารถนาที่จะมองสิ่งที่เห็นด้วยตาให้เห็นด้วยใจ และสิ่งที่ใจจินตนาการให้เห็นด้วยตา"[13] นั่นย่อมแสดงว่า วรรณคดี (ตามความหมายที่ 2 ที่อ้างถึงข้างต้น) มิใช่งานเขียนใด ๆ ก็ได้ที่มุ่งเพียงสื่อความ กวีผู้ประพันธ์วรรณคดีจะต้องเป็นผู้ที่มีพรสวรรค์และมีจินตนาการพิเศษจึงจะสร้างสรรค์งานดังกล่าวออกมาได้

2.1.3 กวีคือใคร

ตามรูปศัพท์ กวีหมายรวมไปถึงนักปราชญ์ นักพรตด้วย เพราะนอกจากจะต้องเป็นผู้รู้ ผู้เชี่ยวชาญในศิลปะการประพันธ์แล้ว ตามความเชื่อของชาวอินเดียโบราณ กวีผู้ประพันธ์

---

[13] K.Krishnamoorthy, Dhvanyāloka of Ānandavardhana (Delhi : Motilal Banarsidass, 1982), p.313 citing Rabindranath's Reminiscences, p.240

งานชิ้นเอกมักเป็นฤษี วรรณคดีในยุคแรก ๆ เช่น พระเวท เป็นต้น เป็นงานที่กวีได้รับฟังมาจากพระเจ้าโดยตรง เรียกว่าเป็นวรรณคดีศรุติ (สิ่งที่ได้ยิน) ไม่นับเป็นผลงานของมนุษย์ แต่เป็นสิ่งที่กวีสื่อจากพระเจ้ามาสู่มนุษย์ด้วยกัน การรับสารจากพระเจ้าก็มิใช่ด้วยการดลใจของพระเจ้าเพียงอย่างเดียวเท่านั้น กวีจะต้องมีญาณพิเศษเหนือกว่ามนุษย์อื่น จึงจะได้ยินสารนั้น กวีเหล่านั้นจึงเป็นผู้ได้ยินมิใช่ผู้ประพันธ์ ผู้ที่จะมีญาณพิเศษพอที่จะเป็นกวีในลักษณะนี้ได้ต้องเป็นฤษีเท่านั้น

แม้แต่งานเขียนประเภทอิงเกร็ดประวัติศาสตร์เชื่อกันว่าผู้ประพันธ์คือฤษี เช่น วยาส ผู้แต่ง<u>มหาภารตะ</u> นอกจากเป็นกวีผู้ประพันธ์แล้ววยาสยังเป็นตัวละครที่มีบทบาทมาก เพราะนับได้ว่าเป็นบิดาของธฤตราษฎร์ กษัตริย์เการพ และปาณฑุ กษัตริย์ปาณฑพ[14]

งานเขียนประเภทกวีนิพนธ์ซึ่งถือว่าเป็นงานวรรณศิลป์ ก็ยังมีผู้ประพันธ์เป็นฤษี เช่น วาลมีกิผู้แต่ง<u>รามายณะ</u> วาลมีกิได้ชื่อว่าเป็นอาทิกวี คือ กวีคนแรกผู้แต่งกวีนิพนธ์ เช่นเดียวกับวยาส วาลมีกิมีบทบาทในเรื่องด้วย ใน<u>รามายณะ</u>ตอนท้าย (ซึ่งเชื่อกันว่าแต่งเติมขึ้นภายหลัง) เมื่อสีดาถูกเนรเทศ ฤษีวาลมีกิได้เลี้ยงนางไว้ และเมื่อนางประสูติโอรสฝาแฝดกุศะและลวะ วาลมีกิก็เลี้ยงกุมารทั้งสองด้วย ในพิธีอัศวเมธซึ่งพระรามทรงจัดขึ้น วาลมีกิส่งกุศะและลวะไปขับลำนำเรื่องของพระรามซึ่งวาลมีกิประพันธ์ไว้

นอกจากความเชื่อตามเกร็ดดังกล่าวแล้ว ยังไม่มีหลักฐานอื่นใดที่จะอ้างได้ว่าผู้ประพันธ์<u>มหาภารตะ</u> และ <u>รามายณะ</u> เป็นใคร เพราะวรรณคดีสันสกฤตโบราณก็มีลักษณะเดียวกับวรรณคดีไทยโบราณที่ไม่บอกนามผู้แต่ง แต่บางเรื่องจะปรากฏชื่ออยู่บ้าง ก็ไม่ชัดว่าเป็นชื่อ

---

[14]เมื่อวิจิตรวีรยะสิ้นพระชนม์ลงโดยไม่มีโอรส นางสัตยวดีพระชนนีจึงได้ขอร้องให้วยาส บุตรคนโตซึ่งเกิดจากฤษีปราศระมาทำพิธีนิโยค (เมื่อสตรีคนใดสามีตายโดยไม่มีบุตร พี่ชายหรือญาติสนิทของสามีอาจรับเป็นสามีของสตรีคนนั้น) กับเจ้าหญิงอัมพิกาและอัมพาลิกา (ชายาของวิจิตรวีรยะ) ซึ่งให้กำเนิดธฤตราษฎร์และปาณฑุ ตามลำดับ, กรุณา-เรืองอุไรกุศลาสัย (แปลและเรียบเรียง) <u>มหากาพย์มหาภารตะ</u> (กรุงเทพฯ : มูลนิธิเสฐียรโกเศศ-นาคะประทีป, 2525), หน้า 19-20

เฉพาะหรือเป็นเพียงสามานยนาม เช่น ชื่อวยาส ซึ่งเชื่อกันว่าอาจหมายถึงผู้เรียบเรียงเท่านั้น (มาจาก วิ + อาส แปลว่าเรียบเรียง) นอกจากนั้นประวัติการถ่ายทอดอันยาวนานทำให้น่าเชื่อได้ว่าบางเรื่องมีผู้แต่งมากกว่าหนึ่งคนด้วย

ต่อมาเมื่อวรรณคดีประเภทกวีนิพนธ์เฟื่องฟูขึ้น (ระหว่างคริสต์ศตวรรษที่ 2-12) หลักฐานเกี่ยวกับผู้ประพันธ์ปรากฏมากขึ้น นอกจากกวีจะเอ่ยนามของตนไว้แล้ว บางครั้งยังมีข้อเขียนเชิงอัตชีวประวัติอยู่ในเรื่องด้วย ทำให้ผู้อ่านพอจะเข้าใจภูมิหลังและสถานภาพของกวีได้บ้าง งานเขียนที่มีข้อมูลดังกล่าวได้แก่ <u>หรรษจริต</u> ของพาณะ (คริสต์ศตวรรษที่ 7) <u>อวันติสุนทรี</u> ของทัณฑิณ (คริสต์ศตวรรษที่ 7) เป็นต้น

กวีส่วนมากเกิดในสกุลพราหมณ์ เป็นผู้ที่ได้รับการศึกษามาตั้งแต่วัยเยาว์ นอกจากคัมภีร์พระเวทซึ่งเป็นหัวใจของการศึกษาแล้ว ยังต้องศึกษาคัมภีร์อื่น ๆ เช่น พราหมณะ ปุราณะ โดยเฉพาะปุราณะนี้เป็นแหล่งรวมเรื่องราวต่าง ๆ ได้แก่ตำนาน เทพนิยาย พงศาวดาร นิทานนิยาย ฯลฯ จนแทบจะนับว่าเป็นสารานุกรมสำหรับชาวอินเดียก็ได้ อิติหาสะก็เป็นหนังสือที่กวีจะต้องอ่านและท่องจำ เรื่องราวต่าง ๆ ในหนังสือดังกล่าวนี้จึงเป็นวัตถุดิบอย่างดีที่กวีจะดึงมาใช้ได้ทุกโอกาส เพื่อความกว้างขวางและลึกซึ้งของเนื้อเรื่องที่จะเขียน กวีจึงต้องศึกษาวิชาการต่าง ๆ เช่น ดาราศาสตร์ คณิตศาสตร์ กฎหมาย พิธีกรรม ปรัชญา ศิลปะ ยุทธศาสตร์ ส่วนความรู้ที่จะเป็นประโยชน์โดยตรงต่อกวีก็คือ อลังการศาสตร์ ฉันทศาสตร์ หลักภาษา การออกเสียงคำ และความหมายของคำ

ก่อนที่จะมีชื่อเสียง กวีเหล่านี้จะมีโอกาสแสดงความสามารถในการประพันธ์ต่อชุมนุมชน อาจเป็นที่ประชุมในราชสำนักหรือประชาคมในหมู่บ้าน แล้วแต่โอกาสของแต่ละคน ส่วนใหญ่จะเริ่มจากชุมนุมเล็ก ๆ ก่อน ในชุมนุมนั้นจะมีคหบดีเป็นผู้อุปถัมภ์การแสดงละครแก่ประชาชน ควบคู่ไปกับการแสดงละครมักเป็นการอ่านบทประพันธ์ของกวีบางคนด้วย หากเป็นที่พอใจเจ้าภาพก็จะตกรางวัลให้ กวีหนุ่ม ๆ นิยมเดินทางไปแสดงผลงานตามเมืองต่าง ๆ เพื่อแสวงหาผู้อุปถัมภ์ไปในตัวด้วย ครั้นมีชื่อเสียงมากขึ้นแล้วกวีจึงมีโอกาสแสดงผลงานในที่ชุมนุมใหญ่ ๆ และอาจมีผู้อุปถัมภ์เป็นเจ้าเมือง ข้าราชสำนัก หรือสูงสุดถึงพระราชาก็ได้

กวีในราชสำนักจะต้องอ่านบทกวีในที่ประชุมหน้าที่นั่ง ผู้ที่มาชุมนุมคือ ข้าราชบริพาร นักปราชญ์ และกวีอื่น ๆ ซึ่งอาจวิพากษ์วิจารณ์บทกวีที่ได้ฟัง หรืออาจต่อบทกลอนประชันกันต่อ

ไปด้วย ถ้าเป็นที่สบพระทัยมากพระราชาก็จะพระราชทานบรรดาศักดิ์ให้นอกเหนือจากรางวัลที่ได้รับเป็นปกติ เนื้อหาของบทประพันธ์ที่จะทำให้พระราชาพอพระทัยมักจะเป็นเรื่องเกี่ยวกับการสรรเสริญพระเกียรติคุณด้วย เพราะกวีกำลังทำหน้าที่แทนสูตะหรือผู้ขับลำนำซึ่งสดุดีพระราชาในที่ประชุมในยุคก่อนที่กวีผู้ประพันธ์กาวยะจะเฟื่องฟู

สูตะเป็นผู้ที่อยู่ใกล้ชิดกับพระราชา แม้เวลาออกศึกก็ตามเสด็จไปด้วยเพื่อจะได้กลับมาขับลำนำเล่าเรื่องการสู้รบให้ที่ชุมนุมฟัง ต่อมาผู้ทำหน้าที่สดุดีพระราชาเปลี่ยนจากสูตะมาเป็นกวีผู้มีฝีปากในการประพันธ์มากกว่าการขับลำนำอย่างเดียว แม้กวีจะศึกษายุทธศาสตร์มาบ้างแต่ก็มิได้ตามเสด็จเวลาออกศึก เมื่อจะพรรณนาฉากรบจึงมักแต่งไปตามจินตนาการและตามขนบที่สืบทอดกันมามิใช่จากประสบการณ์ กวีพวกนี้จะไม่เน้นเนื้อหาเกี่ยวกับการสู้รบ แต่เน้นอลังการและประชันฝีปากในการประพันธ์ด้วยถ้อยคำที่สูงส่ง พระราชาก็จะพอพระทัยเมื่อได้ฟังบทกวีที่ชลังเพราะเข้าใจได้ยาก กวีที่มีชื่อเสียงคือ กาลิทาส ซึ่งอยู่ในราชสำนักของพระเจ้าวิกรมาทิตย์และพาณะซึ่งอยู่ในราชสำนักของพระเจ้าหรรษะ

กวีนิพนธ์บางบทมิได้แต่งขึ้นเพื่อสดุดีพระราชาเพียงอย่างเดียวเท่านั้น หากมีความคิดที่จะเสนอแนะเพื่อให้ปรับปรุงสิ่งใดสิ่งหนึ่ง ก็อาจจะสอดแทรกเข้าไว้ในงานประพันธ์ในลักษณะสิ่งสะกิดใจหรือข้อเตือนใจที่พระราชาย่อมรับฟังได้โดยไม่รู้สึกว่ากำลังถูกสอนอยู่

นอกจากเป็นองค์อุปถัมภ์กวีแล้ว พระราชาบางองค์มีความสนพระทัยและมีความสามารถในการประพันธ์ด้วย กษัตริย์ที่ทรงเป็นกวีมีอยู่หลายองค์ ที่มีชื่อเสียงคือ พระเจ้าหรรษะ (คริสต์ศตวรรษที่ 7) ผู้ทรงเป็นองค์อุปถัมภ์กวีพาณะ และทรงเป็นกวีผู้นิพนธ์บทละครเรื่องนาคานันทะ และรัตนาวลี พระเจ้ายโศวรมัน (คริสต์ศตวรรษที่ 8) ผู้ทรงเป็นองค์อุปถัมภ์กวีภวภูติ และทรงเป็นกวีผู้นิพนธ์บทละครเรื่องรามาภยุทยะ และบทกวีอื่น ๆ อีกหลายบท

กวีบางคนเป็นนักวรรณคดีด้วย เมื่ออยู่ในที่ชุมนุมเพื่อฟังผลงานของกวีอื่น กวีเหล่านี้จะทำหน้าที่เป็นผู้ฟังที่ดีที่ติดตามและวิเคราะห์วิจารณ์ไปด้วย ในเวลาที่ลงมือเขียนเองเขาจะพิถีพิถันและรักษากฎเกณฑ์อย่างเคร่งครัด เพราะสิ่งที่เขาได้พบเห็นเป็นข้อบกพร่องของผู้อื่นคือบทเรียนสำหรับเขา กวีนักวรรณคดีเหล่านี้นิยมเขียนตำราที่ว่าด้วยสิ่งที่เขาเคยปฏิบัติในการประพันธ์งานของเขา และที่เขาเคยประสบในการฟังและอ่านงานของผู้อื่น กวีเหล่านี้ได้แก่ ทัณฑิน (คริสต์ศตวรรษที่ 7) ผู้แต่งตำราวรรณคดี ชื่อ กาวยาทรรศะ และแต่งนิยายเรื่อง

<u>ทศกุมารจริต</u> และ <u>อวันติสุนทรี</u> ฯลฯ ราชเศขร (คริสต์ศตวรรษที่ 10) ผู้แต่งตำราชื่อ <u>กาวยมีมางสา</u> และแต่งบทละครเรื่อง <u>พาลรามายณะ</u> และ <u>กรรปุรมัญชรี</u> ฯลฯ

2.1.4 วรรณคดีเพื่ออะไร

จากการจำแนกวรรณคดีเป็น 4 ประเภทข้างต้น ทำให้เห็นจุดประสงค์ของวรรณคดีต่าง ๆ กันไป วรรณคดีอาจมีจุดมุ่งหมายเพื่อแสดงความคิดทางศาสนา เช่น คัมภีร์พระเวท อาจให้ความรู้ด้านต่าง ๆ เช่น ตำราดาราศาสตร์ หรืออาจแสดงความรุ่งโรจน์ในอดีต เช่น อิติหาสะ ส่วนวรรณคดีประเภทกาวยะนั้น แม้ส่วนหนึ่งยังคงมีจุดมุ่งหมายเพื่อสั่งสอน เพื่อแสดงฝีมือในการประพันธ์ เพื่อยกย่องผู้อุปถัมภ์ หรือเพื่อวิพากษ์สังคม แต่ที่สำคัญและนับเป็นหัวใจของกาวยะก็คือเพื่อความสำเริงอารมณ์อันเป็นจุดมุ่งหมายหลักของศิลปะ

ศิลปะตามทรรศนะของชาวอินเดีย มิได้มุ่งให้ความรู้หรือสั่งสอนแต่ต้องเป็นสิ่งที่ปลุกเร้าจินตนาการของผู้เสพศิลปะให้มีชีวิตขึ้นมาเพื่อจะได้รับสารที่ศิลปินส่งมาให้ และเพื่อจะสืบสานสิ่งนั้นให้กว้างไกลต่อไป จินตนาการของผู้เสพศิลปะจึงมีบทบาทสำคัญด้วย ช้างสลักอาจเป็นเพียงช้างไม้ของเล่นที่ยืนนิ่งเฉยไม่มีชีวิตชีวา แต่มันก็กระทบจินตนาการของเด็กน้อยผู้เป็นเจ้าของได้ สำหรับเขาช้างตัวนั้นอาจกำลังส่งเสียง ส่ายหัวชูงวงอยู่ก็ได้ ประโยชน์ของช้างไม้มิได้อยู่ที่การใช้สอยหรือการประดับประดา แต่อยู่ที่การทำให้เกิดความสำเริงอารมณ์[15]

ในการสร้างสรรค์งานวรรณศิลป์นั้น กวีจะต้องคำนึงถึงผลทางอารมณ์ที่ควรจะเกิดแก่ผู้อ่านด้วย มิใช่เพียงแต่เป็นการเขียนเพื่อระบายอารมณ์สะเทือนใจออกมาเท่านั้น ราชเศขรกวีและนักวิจารณ์ที่มีชื่อเสียงของอินเดียถือว่าการประพันธ์วรรณคดีมิใช่การสร้างสรรค์งานตามลำพัง แต่เป็นกิจกรรมร่วมกันของกวีและผู้อ่าน กวีจะต้องวางตัวเป็นกลาง มีใจเที่ยงธรรม มีความรู้ มีเมตตา และคำนึงถึงปฏิกิริยาของผู้อื่นด้วย ราชเศขรเขียนบทกวีในตอนเช้า ต่อมา

---

[15]Coomaraswamy, "Hindu View of Art : Theory of Beauty", <u>op.cit</u>, p.39

ในตอนบ่ายเขาจะไปพบปะเพื่อนฝูงและนำบทกวีนั้นมาอ่านให้เพื่อนฟัง เพื่อฟังความคิดเห็นและสังเกตปฏิกิริยา หลังจากนั้นเขาอาจทบทวนและดัดแปลงแก้ไขงานของเขาอีกครั้งหนึ่ง[16] การที่ต้องถือเอาปฏิกิริยาของผู้อ่านเป็นสำคัญนั้น เพราะกวีถือว่าวรรณคดีคืองานศิลปะที่สร้างอารมณ์ตอบสนองให้เกิดแก่ผู้อ่าน อารมณ์นั้นจะต้องเป็นอารมณ์สุนทรีย์ที่ทำให้เกิดความอิ่มเอมใจในที่สุด วรรณคดีจะมีคุณค่าเพียงใดขึ้นอยู่กับความสามารถของกวีในการถ่ายทอดอารมณ์ออกมาอย่างมีศิลปะจนทำให้ผู้อ่านเกิดความสำเริงอารมณ์จนถึงจุดบิติสูงสุด

นักวรรณคดีศึกษากลุ่มหนึ่งสนใจเฉพาะวิธีการถ่ายทอดอารมณ์จึงมุ่งศึกษากลวิธีในการประพันธ์ ความถูกต้องของวิธีประพันธ์ และลีลาในการประพันธ์ อีกกลุ่มหนึ่งสนใจเฉพาะผลที่เกิดแก่ผู้อ่านจึงมุ่งวิเคราะห์อารมณ์ที่เป็นปฏิกิริยาของผู้อ่าน แต่การศึกษาวรรณคดีสันสกฤตซึ่งดูเหมือนจะแยกเป็นสองแนวนั้น แท้ที่จริงมีวิธีการที่คาบเกี่ยวกันอยู่มากและมีพัฒนาการอันยาวนานมาจากจุดเริ่มต้นตั้งแต่เมื่อสองพันปีมาแล้ว

2.2 ทฤษฎีวรรณคดีสันสกฤต

วรรณคดีศึกษาของสันสกฤตเป็นวิชาที่มีมาแต่โบราณ เรียกกันว่าอลังการศาสตร์ ชาวอินเดียมีความคิดว่าวรรณคดีมีทั้งร่างกายและวิญญาณเช่นเดียวกับมนุษย์ โครงสร้างของกวีนิพนธ์บทหนึ่ง ๆ ไม่ต่างกับสรีระของมนุษย์ ความคิดนี้เป็นพื้นฐานที่ทำให้เกิดบทเปรียบเทียบต่าง ๆ ที่แสดงความสัมพันธ์ระหว่างบทกวีกับมนุษย์อยู่เสมอ เช่น "สรีระของวรรณคดีคือเสียงและความหมาย ส่วนวิญญาณคือรส" (śabdārthau kāvyasya śarīram, ātmā rasaḥ)[17] แม้แต่การเรียกทฤษฎีวรรณคดีว่า อลังการศาสตร์ ก็มาจากความคิดที่ว่า สิ่งที่ทำให้วรรณคดีมีคุณค่าคือสิ่งที่ประดับตกแต่งวรรณคดี เช่น ถ้อยคำที่งดงามและไพเราะ เช่นเดียวกับอลังการที่ประดับร่างกายมนุษย์

---

[16] Warder, op.cit., p.209

[17] Kane, op.cit., p.10

ปราชญ์อินเดียหลายคนเป็นกวีที่วิเคราะห์วิจารณ์ผลงานทั้งของตนเองและของผู้อื่นไปด้วย อีกหลายคนเป็นนักอ่านที่อ่านอย่างวิเคราะห์วิจารณ์เช่นกัน ปราชญ์เหล่านี้คิดแล้วเขียนออกมาเป็นลายลักษณ์ ทรรศนะของเขาจึงแพร่หลายในวงวรรณคดี กวีคนใดเห็นด้วยกับความคิดใดก็จะประพันธ์งานของตนตามแนวนั้น เท่ากับเป็นการสนับสนุนแนวคิดนั้นไปด้วย นักวรรณคดีรุ่นต่อมาที่มีความคิดลงรอยกับความคิดของนักวรรณคดีคนก่อน ๆ มักจะเขียนตำราวรรณคดีขึ้นมาสนับสนุน หรืออาจแต่งตำราเป็นอรรถาธิบายตำราเดิมอีกที ส่วนผู้ที่มีความคิดคัดค้านมักจะตั้งทฤษฎีขึ้นมาใหม่ ไม่นานก็จะมีกวีประพันธ์ผลงานขึ้นมาเป็นตัวอย่างสนับสนุนแนวคิดนั้น ทำให้เกิดแนวคิดที่แตกแขนงเป็นหลายสำนัก เท่าที่ปรากฏตามประวัติวรรณคดี มีทฤษฎีสำคัญอยู่ 8 ทฤษฎี ได้แก่ ทฤษฎีรส ว่าด้วยอารมณ์ของผู้อ่าน ทฤษฎีอลังการ ว่าด้วยความงามในการประพันธ์ ทฤษฎีคุณ ว่าด้วยลักษณะเด่นของการประพันธ์ ทฤษฎีรีติ ว่าด้วยลีลาในการประพันธ์ ทฤษฎีธวนิ ว่าด้วยความหมายแฝงในการประพันธ์ ทฤษฎีวโกรกติ ว่าด้วยภาษาในการประพันธ์ ทฤษฎีอนุมิติ ว่าด้วยการอนุมานความหมายในการประพันธ์ และ ทฤษฎีเอาจิตยะ ว่าด้วยความเหมาะสมในการประพันธ์

2.2.1 ทฤษฎีรส

รสคือปฏิกิริยาทางอารมณ์ที่เกิดขึ้นในใจของผู้อ่านเมื่อได้รับรู้อารมณ์ที่กวีถ่ายทอดไว้ในวรรณคดี นักวรรณคดีตามทฤษฎีรสมีความเห็นว่า วรรณคดีเกิดขึ้นเมื่อกวีมีอารมณ์ละเทือนใจแล้วถอดถ่ายความรู้สึกนั้นออกมาในบทประพันธ์ อารมณ์นั้นจะกระทบใจผู้อ่าน ทำให้เกิดการรับรู้และเกิดปฏิกิริยาทางอารมณ์เป็นการตอบสนองสิ่งที่กวีเสนอมา รสจึงเป็นความรู้สึกที่เกิดขึ้นในใจของผู้อ่าน มิใช่สิ่งที่อยู่ในวรรณคดีซึ่งเป็นเพียงอารมณ์ที่กวีถอดถ่ายลงไว้และเป็นตัวทำให้เกิดรสเท่านั้น

ทฤษฎีรสในวรรณคดีมีพื้นฐานมาจากทฤษฎีรสในการละครซึ่งมีต้นตำรับคือ <u>นาฏยศาสตร์</u> ของภรตมุนีในคริสต์ศตวรรษที่ 1 นักวรรณคดีในสมัยต่อมาได้นำความคิดเรื่องรสมาวิเคราะห์วรรณคดี โดยถือว่าวรรณคดีเหมือนกับละครในแง่ที่เป็นศิลปะที่ศิลปินถอดถ่ายอารมณ์ไว้เช่นกัน จะต่างกันที่ใช้สื่อแสดงไม่เหมือนกัน ในขณะที่ละครใช้ผู้แสดง ฉาก ฯลฯ วรรณคดีใช้ตัวอักษรแทน

อารมณ์ต่าง ๆ ที่กวีแสดงไว้ในผลงานเรียกว่าภาวะ ในระยะแรกภาวะหลักมี 8 อย่าง คือ ความรัก (รติ) ความขบขัน (หาสะ) ความทุกข์โศก (โศกะ) ความโกรธ (โกรธะ) ความมุ่งมั่น (อุตสาหะ) ความน่ากลัว (ภยะ) ความน่ารังเกียจ (ชุคุปสา) และความน่าพิศวง (วิสมยะ) ต่อมาจึงมีความสงบ (ศมะ) เพิ่มเข้ามาเป็นภาวะที่ 9

เพื่อให้ผู้อ่านสามารถรับรู้ว่ามีภาวะหนึ่งเกิดขึ้นแก่ตัวละคร กวีจะต้องแสดงเหตุของภาวะ (วิภาวะ) ไว้เป็นเบื้องต้น วิภาวะอาจเป็นตัวละครที่ทำให้เกิดภาวะนั้น เช่น ชายและหญิงผู้ทำให้เกิดภาวะรัก อาจเป็นตัวละครที่มีบทบาทสัมพันธ์กับตัวละครที่แสดงภาวะ เช่น เพื่อน แม่สื่อ และอาจเป็นฉาก หรือการเกริ่นเรื่อง และการเท้าความในระหว่างดำเนินเรื่อง ต่อจากนั้นตัวละครต้องแสดงผลของภาวะ (อนุภาวะ) ให้รู้ว่าเกิดภาวะหนึ่งขึ้นในใจของตัวละครแล้ว อนุภาวะอาจเป็นคำพูด เช่น พูดหยาบคาย หรืออาจเป็นอากัปกิริยา เช่น กระทืบเท้า นอกจากนั้นยังมีการแสดงออกอีกอย่างหนึ่งเป็นภาวะที่เกิดขึ้นตามธรรมชาติ (สาตตวิกภาวะ) เช่น เหงื่อออก ตัวสั่น น้ำตาไหล สาตตวิกภาวะจึงทำหน้าที่ช่วยอนุภาวะให้ผู้อ่านได้รับรู้ภาวะในใจของตัวละครได้ง่ายขึ้น

เมื่อผู้อ่านได้รับรู้ภาวะที่กวีแสดงไว้แล้วก็จะเกิดอารมณ์ตอบสนองต่อภาวะนั้นเรียกว่า รส มี 9 รสเท่ากับจำนวนภาวะและสัมพันธ์กับแต่ละภาวะดังนี้ ความซาบซึ้งในความรัก (ศฤงคารรส) เป็นอารมณ์ตอบสนองภาวะรัก ความสนุกสนาน (หาสยรส) เป็นอารมณ์ตอบสนองภาวะขบขัน ความสงสาร (กรุณารส) เป็นอารมณ์ตอบสนองภาวะทุกข์โศก ความแค้นเคือง (เราทรรส) เป็นอารมณ์ตอบสนองภาวะโกรธ ความชื่นชมในความกล้าหาญ (วีรรส) เป็นอารมณ์ตอบสนองภาวะมุ่งมั่นในการต่อสู้ ความเกรงกลัว (ภยานกรส) เป็นอารมณ์ตอบสนองภาวะน่ากลัว ความเบื่อระอา ชิงชัง (พีภัตสรส) เป็นอารมณ์ตอบสนองภาวะน่ารังเกียจ ความอัศจรรย์ใจ (อัทภุตรส) เป็นอารมณ์ตอบสนองภาวะน่าพิศวง และความสงบใจ (ศานตรส) เป็นอารมณ์ตอบสนองภาวะสงบ

นอกจากภาวะหลักที่กล่าวถึงแล้ว กวีอาจแสดงภาวะเสริม (วยภิจาริภาวะ) ไว้ด้วย เช่น ความไม่แยแส ความสงสัย ความยินดี ความวิตก ฯลฯ วยภิจาริภาวะอาจเป็นตัวหนุนให้ภาวะหลักเด่นขึ้น เช่น ความรุนแรงทำให้ภาวะโกรธเด่นชัด หรืออาจเป็นตัวแปรที่ทำให้รสที่ควรเกิดตามภาวะนั้นเปลี่ยนไป เช่น ความมัวเมา อาจทำให้รักไม่สมหวัง รสที่เกิดจึงแปรจาก

ศฤงคารรสเป็นกรุณารส

ตามทฤษฎีรสของละคร การที่ผู้ดูละครจะได้รับรสจากละครมากน้อยเพียงใด ขึ้นอยู่กับกวีผู้ประพันธ์ละครซึ่งเป็นเจ้าของอารมณ์ ความสามารถของผู้แสดงซึ่งจำลองอารมณ์ของกวีมาแสดง และสภาพจิตใจของผู้ดูละคร การเกิดรสในการอ่านวรรณคดีก็เช่นกัน นอกจากกวีผู้ประพันธ์งานแล้ว ตัวบทประพันธ์จะต้องสามารถจำลองอารมณ์ของกวีออกมาได้อย่างชัดเจน ภาษาซึ่งเป็นสื่ออารมณ์จึงมีความสำคัญมาก และผู้อ่านก็จะต้องเป็นผู้ที่มีจิตใจพร้อมที่จะรับรู้อารมณ์ เรียกว่าเป็นสหฤทัย เช่นเดียวกับน้ำใสและสงบที่สามารถสะท้อนภาพต่าง ๆ ได้ดี ใจของสหฤทัยพร้อมที่จะรับรู้อารมณ์ของกวีได้ ทฤษฎีรสจึงเป็นทฤษฎีที่ถือว่าทั้งกวี ผลงานของกวี และผู้อ่าน มีความสำคัญไม่ยิ่งหย่อนกว่ากัน

2.2.2 ทฤษฎีอลังการ

อลังการคือการใช้ถ้อยคำที่ไพเราะและโวหารที่มีความหมายลึกซึ้ง ให้เป็นประหนึ่งอาภรณ์ของบทประพันธ์[18] อลังการแบ่งเป็นอลังการทางเสียง (ศัพทาลังการ) และอลังการทางความหมาย (อรรถาลังการ)

ในแต่ละสมัยจำนวนอลังการจะมีมากน้อยต่างกัน ในคัมภีร์นาฏยศาสตร์ในคริสต์ศตวรรษที่ 1 มีอลังการทางเสียงเพียงชนิดเดียว แต่ในคริสต์ศตวรรษที่ 11 ในตำราของโภชะ มีอลังการทางเสียงมากที่สุดถึง 24 ชนิด[19] ส่วนอลังการทางความหมาย ปรากฏในคัมภีร์นาฏยศาสตร์เพียง 3 ชนิด แต่ในคริสต์ศตวรรษที่ 16 ในตำราของอัปปยทีกษิตะมีอลังการ

---

[18]อลังการมีใช้ในความหมายกว้างในคำว่าอลังการศาสตร์ หมายถึงวิชาว่าด้วยการประพันธ์วรรณคดี หรือ ทฤษฎีวรรณคดี แต่ในที่นี้เป็นความหมายแคบ หมายถึงความไพเราะและความลึกซึ้งของถ้อยคำ ภาพพจน์ก็เป็นอลังการในความหมายแคบนี้

[19]M.Krishnamachariar. History of Classical Sanskrit Literature (Delhi : Motilal, Banarsidass, 1974), p.721

ทางความหมายมากที่สุดถึง 123 ชนิด[20]

ในที่นี้จะกล่าวถึงอลังการทั้งสองชนิดบางลักษณะพอสังเขป ดังนี้

2.2.2.1 อลังการทางเสียง คือการเล่นคำให้เกิดความไพเราะของเสียงในบทประพันธ์ ที่สำคัญได้แก่

1. ยมก การซ้ำพยางค์ที่มีเสียงเหมือนกันแต่สื่อความหมายต่างกันในคำประพันธ์วรรคเดียวกันหรือบทเดียวกัน เช่น การซ้ำพยางค์ sama และ asama ในคำประพันธ์วรรคนี้

samasamasamo 'samaḥ

(ท่านเป็นผู้ที่) ไม่มีผู้ใดเทียบเท่า (asama)

เป็นผู้เที่ยงธรรม (sama) ต่อผู้ที่เสมอ (sama)

และผู้ที่ไม่เสมอ (asama) (กับท่าน)

พยางค์ sama ที่ซ้ำนี้แทนคำ sama 2 คำ คือ ผู้เที่ยงธรรม และ ผู้ที่เสมอ พยางค์ asama ที่ซ้ำและถูกกลืนเสียงบางส่วนไปก็แทนคำ asama 2 คำ คือ ไม่มีผู้ใดเทียบเท่า และผู้ที่ไม่เสมอ

2. อนุปราส การซ้ำเสียงพยัญชนะ (ซึ่งอาจเป็นพยัญชนะเดี่ยวหรือพยัญชนะซ้อนก็ได้) ในคำประพันธ์วรรคเดียวกัน เช่น

sa sāsiḥ sāsusuḥ sāso

yeyāyeyāyayāyayaḥ

lalau llām lalo 'lolaḥ

śaśīśaśiśuśīḥ śaśan

---

[20]Warder, op.cit., p.117

คำประพันธ์ในวรรคแรกใช้พยัญชนะ ส ทุกเสียง ในวรรคที่ 2 ใช้ ย ทุกเสียง ในวรรคที่ 3 ใช้ ล ทุกเสียง และในวรรคที่ 4 ใช้ ค ทุกเสียง[21]

2.2.2.2 อลังการทางความหมาย คือการใช้โวหารเปรียบเทียบ หรือโวหารแฝงความหมาย เพื่อให้มีการตีความได้ลึกซึ้งต่าง ๆ กันไป ในระยะแรก ๆ มักเป็นโวหารง่าย ๆ ซึ่งเปรียบว่าสิ่งหนึ่ง ดี งาม ฯลฯ เหมือนอีกสิ่งหนึ่ง เช่น อุปมา รูปกะ ต่อมาจึงพลิกแพลงให้สลับซับซ้อนมากขึ้นจนเป็นการใช้ความหมายที่ซ่อนเร้นเจตนาของผู้พูด เช่น ปรรยาโยกตะวยาชัสตุติ อลังการทางความหมายที่สำคัญได้แก่

1. อุปมา คือการนำสิ่งที่กวีต้องการแสดงลักษณะเด่นไปเปรียบเทียบกับอีกสิ่งหนึ่งที่มีลักษณะเด่นนั้นเป็นที่ยอมรับกันแล้ว โดยมีคำที่มีความหมายทำนองว่า เหมือน คล้าย เป็นคำแสดงความเปรียบเทียบ เช่น ดวงหน้านางนวลกระจ่างดุจดวงจันทร์ สิ่งที่เป็นหลักในการเปรียบเทียบเรียกว่าอุปมาน คือดวงจันทร์ มีลักษณะเด่นคือแสงนวลกระจ่าง สิ่งที่กวีนำไปเปรียบเรียกว่าอุปไมย คือดวงหน้าของนาง มีลักษณะเด่นคือ ความนวลกระจ่างเช่นเดียวกับดวงจันทร์ ลักษณะร่วมของอุปมานกับอุปไมย (คือความนวลกระจ่าง) เรียกว่า สาธารณธรรม

2. รูปกะ[22] คือการเปรียบเทียบทำนองเดียวกับอุปมา แต่ด้วยการกล่าวว่าสิ่งหนึ่งเป็นอีกสิ่งหนึ่งเช่น ดวงหน้าของนางคือดวงจันทร์ ความหมายจึงลึกซึ้งกว่าอุปมา เพราะมิใช่เพียงแต่ดวงหน้าเหมือนดวงจันทร์เท่านั้น แต่เป็นดวงจันทร์เลยทีเดียว จึงสามารถแทนที่ดวงจันทร์ได้

3. อุปมารูปกะ คือการเปรียบเทียบโดยใช้ถ้อยคำเหมือนรูปกะ แต่มิได้หมายความลึกซึ้งเท่ากับรูปกะที่ว่าสิ่งหนึ่งอาจแทนอีกสิ่งหนึ่งได้ เพียงแต่ต้องการเปรียบเช่น

---

[21]การซ้ำเสียงในลักษณะนี้ปรากฏในคำประพันธ์ไทยเช่นกัน เช่น "จำใจจำจากเจ้าจำจร" ในภาษาไทยอาจใช้พยัญชนะต่างรูปแต่เสียงเดียวกันได้ เช่น "ทุกถิ่นฐาน" แต่ในภาษาสันสกฤตต้องใช้พยัญชนะรูปเดียวกันเท่านั้น เพราะถ้าต่างรูปก็จะต่างเสียงกันเสมอไป

[22]ในตำราวรรณคดีไทยเรียกว่าอุปลักษณ์ (metaphor)

เดียวกับอุปมาว่าอุปไมยมีลักษณะเหมือนอุปมานเท่านั้น เช่น

"พระบาทของพระวิษณุคือไม้หลาสำหรับวัดวิวัฒนาการของสวรรค์"

กวีมิได้ต้องการจะกล่าวว่าพระบาทของพระวิษณุเป็นไม้หลา หรือแทนที่ไม้หลาได้ เพราะสองสิ่งนี้มิได้มีคักดิ์ศรีเสมอกัน กวีเพียงแต่เทียบว่าพระบาทของพระวิษณุเป็นเกณฑ์ใช้วัดความเปลี่ยนแปลงของสวรรค์ เช่นเดียวกับไม้หลาที่เป็นเกณฑ์วัดสิ่งต่าง ๆ

4. อุปเมโยปมา คือการเปรียบเทียบแบบอุปมา 2 ทาง นอกจาก ก เหมือน ข แล้วในทางกลับกัน ข ก็เหมือน ก ด้วยเช่น

"ดวงหน้าของนางเหมือนดวงจันทร์ และดวงจันทร์ก็เหมือนดวงหน้าของนาง"

5.อนันวยะ คือการเปรียบเทียบทำนองเดียวกับอุปมา แต่เทียบสิ่งหนึ่งกับตัวของมันเอง เพราะไม่มีสิ่งใดที่คู่ควรพอที่จะนำมาเปรียบด้วยได้ อุปมานและอุปไมยจึงเป็นสิ่งเดียวกัน เช่น

"ดวงหน้าของนางเปรียบได้กับดวงหน้าของนางเท่านั้น"

6. วยติเรก คือการเปรียบเทียบสิ่งที่มีลักษณะเหมือนกัน แต่ยกให้สิ่งหนึ่งเหนือกว่าอีกสิ่งหนึ่ง อาจเป็นอุปไมยเหนือกว่าอุปมาน หรือในทางกลับกันก็ได้ เช่น

"ดวงหน้าของนางงามผุดผ่องทุกเวลา แต่ดวงจันทร์งามเฉพาะเวลากลางคืนเท่านั้น"

7. ปรติวัสตูปมา คือการเปรียบเทียบด้วยข้อความ 2 ประโยคในลักษณะคู่ขนานกัน เพื่อแสดงให้เห็นความเหมือนกันของอุปมานกับอุปไมย แม้ว่าจะไม่ปรากฏคำว่าเหมือนหรือคล้าย แต่ผู้ฟังก็หมายรู้ได้ด้วยการอนุมาน เช่น

"ดวงจันทร์เป็นเลิศในสวรรค์ ดวงหน้าของนางเป็นเลิศในโลก"

8. อุตเปรกษา คือการกล่าวโดยแสดงจินตนาการว่าสิ่งหนึ่งมีลักษณะของอีกสิ่งหนึ่ง เช่น

"ไฟทำตัวประหนึ่งเป็นดอกทองกวาวแดงฉานอยู่บนยอดไม้
มองลงมาว่าป่าไหม้ไปแล้วเท่าใด"

9. อติศโยกติ คือการกล่าวให้เกินความจริง เช่น

"จงอวดผิวเรืองรองของนางเถิด
ทองจะหมองลงทันที
จงเงยหน้าขึ้นมาเถิด
ท้องฟ้าจะมีดวงจันทร์ถึงสองดวง"

10. ตุลยโยคิตา คือการเปรียบเทียบให้เห็นว่าของสองสิ่ง (หรือมากกว่านั้น) มีคุณลักษณ์ การกระทำ และส่งผลของการกระทำได้เหมือนกัน เช่น

"ใครเล่าที่ได้สัมผัสความนุ่มละมุนของผิวนางแล้ว
จะไม่รู้สึกว่ามะลิ รัศมีจันทร์ และผิวหยวกกล้วย กระด้างเกินไป"

ตามปกติดอกมะลิ รัศมีจันทร์ และผิวหยวกกล้วย เมื่อเราสัมผัสหรือมองดู เราจะรู้สึกเนียนมือ นวลตา กวีต้องการจะเทียบว่า ผิวนางนุ่มละมุนเหมือนสิ่งเหล่านี้ แต่กวียกให้เหนือกว่าสิ่งเหล่านี้

11. สมาโสกติ คือการเปรียบเทียบโดยกล่าวถึงสิ่งหนึ่ง แต่หมายถึงอีกสิ่งหนึ่งซึ่งมิอาจกล่าวออกมาได้ตรง ๆ [23] เช่น

"ยอดอโศก ไหวระริก เมื่อหมู่ภมรดูดน้ำหวานจากเกสร"

กวีกล่าวถึงอโศก แต่หมายถึงหญิงสาว และภมรหมายถึงชายหนุ่ม

12. สสันเทหะ (หรือสันเทหะ) คือการเปรียบเทียบโดยกล่าวถึงความเหมือนของสิ่ง 2 สิ่ง ที่ทำให้ผู้พบเห็นเกิดความฉงน เช่น

"นี่คือดวงจันทร์หรือดวงพักตร์นางกันแน่หนอ"

13. สโหกติ คือการกล่าวด้วยถ้อยคำเพียงคำเดียวถึงการกระทำของสิ่ง 2 สิ่งที่เกิดขึ้นพร้อม ๆ กัน เช่น

"ความรัก<u>เบ่งบาน</u>พร้อมกับดอกบัว"

คำว่าเบ่งบานเป็นคำเดียวที่บอกอาการของดอกบัวที่บาน และความรักที่เพิ่มพูนขึ้นเต็มที่

---

[23] คล้ายบทเปรียบเทียบในบทอัศจรรย์ในวรรณคดีไทย

14. เศลษะ (หรือศลิษฏะ) คือการเล่นคำด้วยการใช้คำเดียวที่มี 2 ความหมาย อาจเป็นคำพ้องรูปและพ้องเสียง เช่น กษิติ แปลว่า แผ่นดิน ก็ได้ แปลว่าการทำลายก็ได้ หรืออาจเป็นคำที่มีสองความหมาย เพราะการแบ่งคำต่างไป เช่น กุปิตา แปลว่าโกรธ แต่ กุ-ปิตา แปลว่า บิดาแห่งโลก ตัวอย่างเช่น

พระวิษณุตรัสแก่พระนางลักษมีว่า "เทวี นางกำลังโกรธ (กุปิตา)"

พระนางทูลว่า "พระองค์ต่างหาก กุปิตา (เป็นบิดาแห่งโลก)"

พระวิษณุ : "นางเป็นผู้ไม่สิ้นสุด (อนันตา) ในการโต้เถียง"

พระนางลักษมี : "พระองค์ทรงเป็น อนันตา (ผู้ไม่ก้มหัวให้ใคร)"

15. ทีปกะ คือการกล่าวด้วยข้อความที่มีส่วนขยายเพียงหนึ่ง แต่มีกริยาหลาย ๆ ตัว หรือมีกริยาเพียงตัวเดียว แต่มีส่วนขยายมากกว่า 1 เช่น

"เขาบันดาลให้ทะเลสาบมีฝูงหงส์ ต้นไม้มีดอกไม้ ดอกบัวมีฝูงภมร ฯลฯ"

คำกริยาบันดาลให้ เป็นความหมายหลักของข้อความนี้ ทะเลสาบมีฝูงหงส์ ต้นไม้มีดอกไม้ และดอกบัวมีฝูงภมร ล้วนมีความสัมพันธ์กับกริยาบันดาลให้

ทีปกะ แปลว่า ดวงประทีป คำที่มีความหมายหลัก เปรียบดังใจกลางของดวงประทีป ข้อความต่าง ๆ เป็นเปลวไฟที่แผ่ออกจากจุดนั้น

16. ยถาสังขยะ คือ การกล่าวถึงสิ่งต่าง ๆ โดยใช้ลำดับเดียวกับที่เคยกล่าวถึงไว้แล้วในคำประพันธ์บทเดียวกัน เช่น

"พระองค์สถิตอยู่ในใจของบุคคล 3 จำพวก :

คัตรู นักปราชญ์ สตรี

ด้วยความกล้าหาญ ความถ่อมพระองค์ ความสง่างาม

ทรงกำราบให้สยบเพราะความทุกข์ทรมาน ความจงรัก และ

ความหลงใหล"

กวีสดุดีพระราชาว่าพระองค์ทรงทำให้คัตรูทุกข์ทรมานด้วยความกล้าหาญ นักปราชญ์จงรักภักดีด้วยความถ่อมพระองค์ สตรีหลงใหลด้วยความสง่างามของพระองค์ เมื่อกวีกล่าวถึงคัตรู นักปราชญ์ สตรี ไว้ตามลำดับแล้ว ในวรรคต่อไปก็กล่าวถึง ความกล้าหาญ ซึ่งปราบคัตรู

ได้ ความถ่อมพระองค์ซึ่งชนะใจนักปราชญ์ และความสง่างามซึ่งดึงดูดใจสตรี และในวรรคต่อไปกล่าวถึงความทุกข์ทรมานของศัตรู ความจงรักภักดีของนักปราชญ์ และความหลงใหลของสตรี

17. อรรถานตรันยาสะ คือการหาหลักฐานมายืนยันสิ่งที่กล่าวถึง อาจเป็นการยกหลักทั่วไปมาสนับสนุนกรณีเฉพาะ หรือยกกรณีเฉพาะมาสนับสนุนหลักทั่วไปก็ได้ หลักทั่วไปที่นิยมยกมาอ้างมักเป็นคำพังเพย หรือสุภาษิต เช่น

"คนโง่เท่านั้นที่ปรารถนาสิ่งที่เกินไขว่คว้า
ใครบ้างนอกจากเด็กน้อยจะหลงคว้าดวงจันทร์ในสระน้ำ"

วรรคแรกเป็นหลักทั่วไป วรรคหลังเป็นกรณีเฉพาะที่ยกมายืนยันคำกล่าวในวรรคแรก

18. นิทรรศนะ คือการเปรียบเทียบสิ่งใดสิ่งหนึ่งกับการกระทำหรือสิ่งที่เป็นอุทาหรณ์ เช่น

"เพราะความปรารถนาเพียงเพื่อเสวยสุขในโลกนี้
ฉันจึงใช้ชีวิตอย่างเปล่าประโยชน์
ฉันได้ขายดวงมณีไปเสียแล้วด้วยราคาของกระจก"

การขายดวงมณีด้วยราคาของกระจก คืออุทาหรณ์ที่นำมาเปรียบให้เห็นว่า การใช้ชีวิตอย่างเปล่าประโยชน์คือการลดคุณค่าของชีวิต

19. วิเคโษกติ คือการกล่าวถึงสาเหตุ แต่ไม่มีผลที่ควรจะมี เพื่อแสดงลักษณะพิเศษของสิ่งใดสิ่งหนึ่ง เช่น

"ความรักเท่านั้นที่พิชิตไตรโลกได้
แม้จะถูกพระศิวะทำลายร่าง แต่พลังไม่ถูกทำลาย"

ความรัก (กามเทพ) ถูกพระศิวะเผาร่างเป็นจุล จนได้ชื่อว่า ผู้ไม่มีร่าง (อนงค์) แต่ถึงกระนั้นก็ยังมีพลังมากจนพิชิตโลกทั้ง 3 ได้ ในคำกล่าวนี้มีสาเหตุ คือ ร่างของกามเทพถูกทำลาย ผลที่ควรจะมีคือพลังถูกทำลายไปด้วย แต่กลับไม่เป็นเช่นนั้น ลักษณะพิเศษที่แสดงคืออานุภาพของความรัก

20. วิภาวนา คือการกล่าวถึงผลทั้ง ๆ ที่ไม่มีสาเหตุ เพื่อแสดงลักษณะพิเศษของสิ่งใดสิ่งหนึ่ง เช่น กวีกล่าวถึงหญิงสาวว่า

"แบบบางทั้งที่มิได้ตรากตรำ
ตื่นตระหนกทั้งที่ปราศจากสิ่งน่ากลัว
สวยงามทั้งที่ปราศจากอลังการ"

รูปร่างที่แบบบาง อาการตื่นตระหนก และความสวยงาม เป็นผลที่เกิดโดยไม่มีสาเหตุ ซึ่งน่าจะเป็นการตรากตรำ สิ่งน่ากลัว และอลังการ ตามลำดับ ลักษณะพิเศษที่แสดงคือความสาวของนาง เพราะยังสาวอยู่รูปร่างจึงแบบบาง แววตาท่าทางจึงตื่นตระหนก และความสวยงามจึงมีตามธรรมชาติ

21. วิโรธ คือการกล่าวถึงลักษณะหรือการกระทำของสิ่งใดสิ่งหนึ่งที่ขัดแย้งกับที่ควรเป็นตามธรรมชาติ เช่น

"ลมที่พัดจากยอดเขามัลยะเป็นไฟป่า
แสงจันทร์ร้อนแรง เสียงหึ่ง ๆ ของภมรทำให้หัวใจสลาย"

กวีกล่าวถึงลม แสงจันทร์ และเสียงภมร ว่ามีลักษณะขัดแย้งกับที่ควรเป็น ลมที่พัดมาจากยอดเขามัลยะเป็นลมเย็นที่โชยกลิ่นหอมของดอกไม้ แต่บัดนี้กลับร้อนเป็นไฟป่า แสงจันทร์ที่เย็นตากลับร้อนแรง เสียงร้องของภมรที่ดังเบา ๆ กลับทำให้หัวใจแตกสลายได้ ทุกอย่างที่เปลี่ยนไปอย่างตรงข้ามนี้ เกิดขึ้นในยามที่เขาต้องพรากจากนาง

22. ปรรยาโยกตะ คือการกล่าวโดยอ้อม แสดงเจตนาหนึ่ง แต่มีเจตนาอื่น (ซึ่งมักเป็นเจตนาไม่ดี) แฝงอยู่ เช่น

. "เราจะไม่กินอาหารนี้จนกว่าพราหมณ์จะได้กินก่อน"

คำกล่าวนี้อาจมีผู้เข้าใจว่าผู้พูดเป็นคนใจบุญและถ่อมตน ไม่ยอมกินอาหารก่อนนักบวช แต่เจตนาที่แท้จริงเขาต้องการทดสอบว่าอาหารนั้นเจือยาพิษหรือไม่

23. อปรัสตุตประคังสา คือการกล่าวสรรเสริญโดยอ้อม สิ่งที่ต้องการสรรเสริญมิได้ถูกเอ่ยถึง แต่เป็นที่เข้าใจว่าเป็นต้นเหตุของคำกล่าวนั้น เช่น

"เมื่อสีดาปรากฏร่าง ดวงจันทร์ดูราวลูบไล้ด้วยอัญชัน
นัยน์ตานางเนื้อทรายไม่มีชีวิตชีวา ทองดูหมองคล้ำ
กิ่งปะการังเหมือนรุ่งอรุณที่หมองมัว เสียงนกโกกิลาก็แหบเครือ
รำแพนหางกลับกลายเป็นจุดด้อยของนกยูง"

กวีต้องการสรรเสริญความงามของสีดา แต่กวีมิได้เอ่ยตรง ๆ เพียงแต่กล่าวว่าสีดาทำให้ทุกอย่างที่เคยสวยงามและไพเราะดูด้อยค่าไปหมด

24. วยาชัสตุติ คือการกล่าวสรรเสริญที่มีเจตนาแท้จริงเป็นการติเตียนหรือกล่าวติเตียน ที่มีเจตนาแท้จริงเป็นสรรเสริญ เช่น

"นี้คือคำสดุดีอย่างสูงส่งสำหรับเจ้า
เมฆเอ๋ยเจ้าช่วยเหลือพญายมอย่างดีในการสังหารคนพเนจร"

คำกล่าวนี้สรรเสริญเมฆที่ช่วยเหลือพญายม แต่แท้จริงกวีติเตียนที่เมฆไม่ปรากฏตัวทำให้คนพเนจรซึ่งพลัดพรากจากคนรัก และปรารถนาจะเห็นกลุ่มเมฆเพื่อจะฝากสารไปถึงนางต้องผิดหวังและระทมทุกข์จนตรอมใจตาย

25. อาเกษปะ คือการกล่าวปฏิเสธ แต่เจตนาที่แท้จริงมิใช่การปฏิเสธ เช่น

"ฉันมิใช่แม่สื่อหรอก ไม่ใช่หน้าที่ของฉันที่จะบอกว่านางรักท่าน"

ผู้พูดปฏิเสธว่ามิได้เป็นแม่สื่อ แต่แท้จริงต้องการจะสื่อความในใจของเพื่อนสาวให้แก่ชายหนุ่ม

26. อปหนุติ คือการกล่าวแสดงจินตนาการโดยปฏิเสธความเป็นจริงตามธรรมชาติของสิ่งนั้นเสีย เช่น

"นี่คือดวงจันทร์ มิใช่ดวงหน้าของนางดอก"

27. สวภาโวกติ (ชาติ) คือการกล่าวถึงสิ่งใดสิ่งหนึ่งตามสภาพที่เป็นอยู่โดยธรรมชาติ โดยไม่นำความรู้สึกของกวีเข้าไปแทรกมากนัก อาจมีการใช้ภาพพจน์บ้างเล็กน้อย มักเป็นบทพรรณนาสัตว์หรือต้นไม้ เช่น

"นกกระเต็นบินเหินขึ้นฟ้า กระพือปีกขึ้นลง
มองเล็งลงมา ชั่วพริบตา ก็โฉบลงในน้ำ
แล้วโผกลับขึ้นไปพร้อมกับปลาในกรงเล็บ"

2.2.3 ทฤษฎีคุณ

คุณ คือ ลักษณะที่ดีเด่นในบทประพันธ์ นักวรรณคดีทฤษฎีคุณ มีความเห็นว่า คุณเป็นสิ่งที่เชิดชูให้บทประพันธ์มีคุณค่ามากขึ้น ทำนองเดียวกับมนุษย์ที่มีคุณสมบัติย่อมเป็นผู้ที่มีคุณค่า ในขณะที่กวีพยายามรักษาคุณให้อยู่ในบทประพันธ์ของตนนั้น ก็ต้องหลีกเลี่ยงมิให้โทษคือลักษณะด้อยปรากฏในบทประพันธ์ด้วย บทประพันธ์นั้นจึงจะดีเด่นสมควรได้รับการยกย่อง คุณที่ปรากฏในตำรายุคแรก ๆ ได้แก่

1. เศลษะ[24] คือความกระชับของเสียงในคำที่ใช้ คำที่มีเสียงอักษรธนิต (เช่น ถ, ผ, ฯลฯ) เป็นส่วนใหญ่มักจะมีเสียงกระชับ

2. ประสาทะ คือความกระจ่างชัดเจนของถ้อยคำ ต้องเป็นคำที่ไม่มีความหมายกำกวม

3. สมตา คือความกลมกลืนของเสียงในบทประพันธ์วรรคหนึ่งหรือบทหนึ่ง

4. มาธุรยะ คือความไพเราะของถ้อยคำ

5. สุกุมารตา คือความแผ่วเบาและความนุ่มนวลของเสียงในบทประพันธ์

6. อรรถวยักติ คือความสมบูรณ์ของความหมายในบทประพันธ์ ไม่มีคำที่ละไว้หรือคำที่ต้องอธิบายความ

7. อุทาระ คือความสูงส่งของเนื้อหาที่มุ่งจรรโลงใจ

8. โอชะ คือความเข้มข้นของพลังของความหมาย เกิดจากการใช้คำสมาสที่คลุมความหมายของหลาย ๆ สิ่งไว้ในคำคำเดียว

9. กานติ คือความงามสง่าของถ้อยคำ ไม่ตกแต่งฟุ่มเฟือยเกินไป

10. สมาธิ คือความหมายแฝงที่กระทบใจผู้อ่านให้คิดต่อหรือตีความ

---

[24] เศลษะอีกความหมายหนึ่ง หมายถึงอลังการที่เล่นคำด้วยการใช้คำคำเดียวที่มี 2 ความหมาย ที่กล่าวถึงแล้ว

โทษมี 10 ประการ ได้แก่ ความหมายไม่กระจ่าง การกล่าวนอกเรื่อง การใช้คำมากแต่ได้ความหมายน้อย ความไม่สุภาพ ความซ้ำซาก เนื้อความมากเกินไป ไม่สมเหตุสมผล ผิดฉันทลักษณ์ ไม่ใช้หลักสนธิ ใช้คำผิดไวยกรณ์

2.2.4 ทฤษฎีรีติ

รีติ คือ ลีลาในการประพันธ์ ต่างกันไปตามความนิยมของกวีในการใช้จำนวนพยางค์ จำนวนถ้อยคำ ความยากและจำนวนของคำในสมาส การปรับเสียงของคำประพันธ์ให้มีลักษณะเฉพาะตามความนิยมของกวีนี้ ทำให้คำประพันธ์มีจังหวะที่เป็นลีลาเฉพาะตัว เนื่องจากการใช้ลีลาในการประพันธ์จะต้องเกี่ยวกับการเลือกใช้คำให้เหมาะสมด้วย เรื่องของคุณจึงเข้ามาเกี่ยวข้องด้วย นักวรรณคดีบางคนศึกษารีติควบคู่ไปกับคุณ เรียกว่า คุณ-รีติ ในระยะแรก ๆ รีติมีเพียง 3 ประเภทเท่านั้นคือ

1. ไวทรรภี เป็นลีลาการประพันธ์ที่ค่อนข้างร่าเริง กระจ่างชัด ได้ชื่อมาจากมณฑลไวทรรภะ (แคว้นมหาราษฎร์ทางเหนือ) ซึ่งเป็นถิ่นที่อยู่ของกวีกลุ่มที่นิยมคำประพันธ์ที่มีเสียงไพเราะ ใช้คำสมาสน้อย และนิยมให้มีคุณทั้ง 10 ประเภทโดยเฉพาะความกระจ่างชัดเจนของถ้อยคำ ความแผ่วเบาและนุ่มนวลของเสียง และความไพเราะของถ้อยคำ รสเด่นของลีลานี้คือ ศฤงคารรส และ หาสยรส กวีที่นิยมใช้ลีลาไวทรรภีคือ กาลิทาส ทัณฑิน เป็นต้น

2. เคาฑี เป็นลีลาการประพันธ์ที่ค่อนข้างรุนแรง ได้ชื่อมาจากมณฑลเคาฑะ (ในแคว้นมคธ) ซึ่งเป็นที่อยู่ของกวีกลุ่มที่นิยมคำประพันธ์ที่มีเสียงแข็งขัน ห้าวหาญ นิยมใช้คำที่มีพยัญชนะธนิตซึ่งมีเสียงหนัก ใช้สระประสมมาก ใช้คำซ้ำอักษรมาก คำสมาสที่ใช้จะต้องมีจำนวนคำมาสมาสกันให้มากที่สุดเท่าที่กวีจะสามารถทำได้ นิยมใช้โวหารเป็นนัยและมีความหมายเคลือบคลุม คุณที่เด่นคือความเข้มข้นของพลังความหมาย รสที่นิยมคือเราทรรส และวีรรส กวีเอกที่ใช้ลีลาเคาฑีคือ สุพันธุ ภารวิ เป็นต้น

3. ปัญจาลี เป็นลีลาการประพันธ์ที่ประสมประสานระหว่างไวทรรภีกับเคาฑี ได้ชื่อมาจากมณฑลปัญจาล (บริเวณลุ่มน้ำคงคาทางเหนือ) เป็นลีลาที่ใช้คำประพันธ์ที่มีทั้งพยัญชนะสิถิล (เบา) และธนิต (หนัก) ใช้คำสมาสประปราย มักเป็นคำสมาสที่มีคำเพียง 2-3 คำมา

สมาสกัน ใช้คำซ้ำอักษรมากพอ ๆ กับเคาฑี รสที่นิยมคือ ศฤงคารรส หาสยรส และวีรรส กวีที่นิยมใช้ลีลาปัญจาลีคือพาณะ มาตฤคุปตะ เป็นต้น

2.2.5 ทฤษฎีธวนิ

ธวนิ คือ พลังความหมายของคำในบทประพันธ์ วรรณคดีจะทำให้ผู้อ่านเกิดรสได้จะต้องใช้ถ้อยคำที่มีธวนิ นักทฤษฎีธวนิจึงถือว่า "ธวนิคือวิญญาณของกวีนิพนธ์" (kāvyasyātma dhvanih, ธวันยาโลกะ 1.1) คำที่ใช้ในบทประพันธ์มีพลังความหมาย 3 ระดับ ดังนี้

1. อภิธา ความหมายตามรูปคำ เป็นความหมายพื้นฐานที่สุด

2. ลักษณา ความหมายบ่งชี้ เป็นความหมายตามความเป็นจริง

3. วยัญชนา ความหมายแนะ เป็นความหมายที่มีนัย ทำให้ผู้ฟังเกิดความรู้สึกอย่างใดอย่างหนึ่งเพิ่มขึ้นจากข้อเท็จจริงด้วย

เมื่อได้ยินคำว่า "คงคา" เรานึกถึงแม่น้ำสายหนึ่ง นั่นคือเราเข้าใจความหมายพื้นฐานที่สุดของคำคำนี้อันเป็นความหมายระดับที่หนึ่ง แต่เมื่อผู้พูดกล่าวต่อไปว่า "หมู่บ้านบนคงคา" เราจะพิจารณาเพียงความหมายอภิธาไม่ได้เพราะหมู่บ้านนั้นมิได้อยู่ "บน" แม่น้ำคงคาเป็นแน่ เมื่อความหมายอภิธาไม่อาจทำหน้าที่ได้ เราจึงจำเป็นต้องพิจารณาความหมายลักษณาอันเป็นความหมายตามความเป็นจริง เมื่อพูดว่า "หมู่บ้านบนคงคา" กวีต้องการจะหมายความว่าหมู่บ้านบนฝั่งแม่น้ำคงคา แต่เหตุที่กวีไม่กล่าวออกมาเช่นนั้นโดยตรง นักธวนิมีความเห็นว่าเพราะประโยค "หมู่บ้านบนฝั่งแม่น้ำคงคา" เป็นภาษาสามัญเกินกว่าจะเป็นสำนวนในบทประพันธ์ผู้ฟังจะไม่เกิดจินตนาการใด ๆ เลย นอกจากเห็นภาพหมู่บ้านแห่งหนึ่งตั้งอยู่ริมฝั่งแม่น้ำคงคาเท่านั้น แต่ข้อความ "หมู่บ้านบนคงคา" อาจกระทบใจผู้ฟังให้สำเหนียกถึงความหมายแนะ (วยัญชนา) ของคำว่าคงคาได้ สำหรับกวีคงคาต่างกับแม่น้ำอื่น ๆ ตรงที่เป็นแม่น้ำศักดิ์สิทธิ์ไหลมาแต่สวรรค์ จึงทรงความร่มรื่นและสิริมงคลไว้ในตัว "หมู่บ้านบนคงคา" อาจหมายถึงหมู่บ้านที่มีแต่ความสงบสุขร่มเย็นและมีสิริมงคล ความหมายระดับที่ 3 นี้มิได้เกิดขึ้นง่าย ๆ หรือเกิดกับใครก็ได้ ต้องเป็นผู้ที่มีความคิดละเอียดอ่อน มีจิตใจเปิดสู่จินตนาการ (เรียกว่าเป็นสหฤทัย)

เท่านั้นจึงจะเข้าใจความหมายวัญชนาของถ้อยคำในบทประพันธ์ได้[25]

บทประพันธ์ใดมีความหมายระดับที่ 3 เด่นชัดมากกว่าระดับที่ 1 และ 2 นับว่าเป็นบทประพันธ์ที่มีธวนิ (ธวนิกาวยะ) อานันทวรรธนะ นักธวนิคนสำคัญแบ่งธวนิกาวยะออกเป็น 2 ประเภท

1. บทประพันธ์ที่กวีไม่ประสงค์จะแสดงความหมายระดับที่ 1 และ 2 เลย มุ่งแต่ความหมายระดับที่ 3 เท่านั้น

2. บทประพันธ์ที่กวีแสดงความหมายระดับที่ 1 และ 2 ด้วย แต่มุ่งให้ความหมายระดับที่ 3 สำคัญมากกว่า

ด้วยการจำแนกนี้จะเห็นว่าบทประพันธ์ใดที่แสดงความหมายระดับที่ 1 และ 2 เป็นสำคัญ ไม่ถือว่าเป็นธวนิกาวยะเลย นอกจากนั้นอานันทวรรธนะ ยังจัดระดับของบทประพันธ์ไว้ดังนี้

1. บทประพันธ์ที่มีความหมายระดับที่ 3 เป็นความหมายสำคัญ เรียกว่า ธวนิกาวยะ มีคุณค่ามากที่สุด

2. บทประพันธ์ที่มีความหมายระดับที่ 3 เป็นรองความหมายระดับที่ 1 และ 2 แต่ความหมายระดับที่ 1 และ 2 ก็ยังไพเราะและงดงามด้วยอลังการ เรียกว่า คุณีภูตวยังคยะ มีคุณค่ารองลงมา

3. บทประพันธ์ที่เน้นเรื่องการวางรูปและการเล่นเสียงเท่านั้น เรียกว่า จิตรกาวยะ[26] มีคุณค่าน้อยที่สุด

2.2.6 ทฤษฎีวโกรกติ

วโกรกติ คือ การใช้ภาษาในบทประพันธ์ให้ต่างไปจากภาษาธรรมดา วโกรกติ แปลว่า ภาษาที่กล่าวโดยอ้อม จึงต่างกับภาษาพูดธรรมดาที่กล่าวโดยตรง ทฤษฎีวโกรกติเกิดจากความพยายามที่จะลดความสำคัญของธวนิโดยเน้นบทบาทของอลังการให้เด่นขึ้นมาอีก ภามหะ

---

[25]Kane, op.cit., pp.46-47; ดูคำอธิบายเพิ่มเติมใน 4.3 รสตามทฤษฎีวรรณคดี

นักอลังการคนหนึ่งเคยกล่าวไว้ว่า ภาษาที่กล่าวโดยอ้อมเหมาะสำหรับกวีนิพนธ์ ภาพพจน์หลายชนิดตามตำราของนักอลังการก็ใช้ภาษาที่กล่าวโดยอ้อมนี้ เช่น การกล่าวสรรเสริญโดยอ้อม (อปรัสตุตประศังสา)[27]

ทัณฑินนักทฤษฎีคุณ-รีติ แบ่งภาษาในบทประพันธ์ออกเป็น 2 ประเภทดังนี้

1. ภาษาที่กล่าวถึงสิ่งใดสิ่งหนึ่งโดยตรงตามธรรมชาติของสิ่งนั้น เรียกว่า สวภาโวกติ

2. ภาษาตกแต่งที่กล่าวโดยอ้อม เรียกว่า วโกรกติ

ตามความคิดของทัณฑิน วโกรกติจึงเป็นความหมายรวม ๆ ที่ใช้แทนอลังการต่าง ๆ ยกเว้นอลังการประเภทสวภาโวกติ ซึ่งเป็นการแสดงสภาพตามธรรมชาติของสิ่งที่กล่าวถึง[28]

นักวรรณคดีในสมัยต่อมาใช้คำว่า วโกรกติ ในความหมายที่จำกัดลงมา วโกรกติคือภาษาในบทประพันธ์ที่ต้องมีลักษณะต่างกับภาษาธรรมดา ทำให้งานเขียนนั้นต่างกับภาษาพูดธรรมดา และเป็นงานที่แสดงอัจฉริยะของกวีว่าเหนือกว่าผู้ใช้ภาษาตามปกติด้วย แต่ภาษาในบทประพันธ์จะเป็นวโกรกติหรือไม่เพียงใดขึ้นอยู่กับพลังสร้างสรรค์ของกวีที่สามารถแสดงจินตนาการได้อย่างกว้างไกล ข้อความว่า "gosadṛśo gavayaḥ" เป็นบทเปรียบเทียบว่า "ควายเหมือนวัว" ไม่ได้แสดงจินตนาการใด ๆ ของกวีเลย ไม่นับว่าเป็นวโกรกติ ส่วนบทรำพันว่า "śyāmāsvaṅgam" "ร่าง (ของนาง) คือต้นประยงค์" เป็นวโกรกติเพราะแสดงจินตนาการของกวีที่โยงความแบบบางและอ่อนไหวของเถาประยงค์กับร่างของนาง จินตนาการนี้เกิดจากแรงคิดถึงนางมากนั่นเอง ตามทรรศนะนี้ ภาษาวโกรกติจึงเหนือกว่าอลังการในแง่ที่แสดงจินตนาการเป็นสำคัญ นักทฤษฎีวโกรกติถือว่ารสเป็นสิ่งสำคัญในวรรณคดีเช่นกัน แต่ก็จัดให้รสเป็นเรื่องของอลังการอย่างหนึ่ง เรียกว่า รสวัต คืออลังการที่แสดงรสและถือว่าธวนิมีความสำคัญเป็นเพียงการแสดงวโกรกติอย่างหนึ่งเท่านั้น

---

[26] ตรงกับวรรณรูปและกลบท

[27] และ [28] ดูคำอธิบายใน 2.2.2 ทฤษฎีอลังการ

2.2.7 ทฤษฎีอนุมิติ

อนุมิติ คือ ทฤษฎีที่เชื่อว่าความหมายในบทประพันธ์เกิดจากการอนุมาน นักทฤษฎีอนุมิติ ปฏิเสธพลังความหมายตามแนวธวนิ โดยมีความเห็นว่าในเมื่อมีขบวนการหาความหมายด้วยวิธีอนุมานอยู่แล้ว การแยกแยะความหมายตามแนวธวนิจึงซับซ้อนและเปล่าประโยชน์

ความคิดเรื่องการอนุมานความหมายในบทประพันธ์ ได้มาจากทฤษฎีการละครของคังกุกะ นักปรัชญาการละครในคริสต์ศตวรรษที่ 9 ซึ่งเชื่อว่าผู้ดูจะอนุมานรสจากการดูละครได้โดยวิธีการทางตรรกวิทยา เมื่อได้ดูการแสดงวิภาวะและอนุภาวะ ผู้ดูก็จะโยงผู้แสดงเข้ากับตัวละคร (เช่น พระราม, นางสีดา) ที่ผู้แสดงกำลัง "จำลอง" อารมณ์ที่แท้จริง (สถายิภาวะ) ของตัวละครนั้นอยู่ เมื่อใดผู้ดูโยงผู้แสดงเข้ากับตัวละครนั้น ๆ และสามารถอนุมานอารมณ์ของตัวละครออกมาได้ เมื่อนั้นผู้ดูจะเกิดรสขึ้นในใจ นักทฤษฎีอนุมิตินำความคิดนี้มาใช้กับบทประพันธ์ โดยเชื่อว่า วรรณคดี คือบทพรรณนาสาเหตุ (วิภาวะ) และผล (อนุภาวะ) ของอารมณ์ เช่นเดียวกับละคร และวรรณคดีมีขึ้นเพื่อสอนและเพื่อให้ความรู้ มิใช่เพียงเพื่อความบันเทิงใจเท่านั้น

นักทฤษฎีอนุมิติพยายามวิเคราะห์วรรณคดีด้วยวิธีที่ต่างจากนักธวนิ ตัวอย่างเช่น ใน <u>รามาภยุทยะ</u> ของยโศวรมัน (คริสต์ศตวรรษที่ 8) ซึ่งดำเนินเรื่องตาม<u>รามายณะ</u> ขณะที่พระรามออกติดตามนางสีดา พระรามรำพันว่า

"กลุ่มเมฆระบายท้องฟ้าด้วยสีดำจาง ๆ ดูงามตา
ลมกรรโชกแรง นกยูงร้องอย่างเริงใจ ฟังไพเราะ
จงเป็นไปตามนั้นเถิด! จิตใจข้าแกร่งเสียแล้ว
ข้าคือ<u>ราม</u> ข้าทนทานได้ทุกสิ่ง
แต่...สีดาเล่าจะเป็นอย่างไร นางเอย จงอดทนเถิด"

อานันทวรรธนะตีความตามหลักธวนิว่า คำว่า ราม ไม่ได้มีความหมายตามรูปคำหรือเป็นเพียงชื่อตัวละครเท่านั้น แต่ "ราม" เป็นสัญลักษณ์ของความแข็งแกร่ง ทนต่อความทุกข์ยากเพราะได้ผ่านอุปสรรคมานับไม่ถ้วน หลังจากต้องออกเดินดงเป็นต้นมา ส่วนมหิมัน (คริสต์ศตวรรษที่ 11) ถือตามแนวคิดของนักทฤษฎีอนุมิติว่า คำทุกคำมีความหมายตามรูปคำซึ่งเรียกว่าอภิธาเท่านั้น ไม่มีพลังที่จะทำให้เกิดความหมายอื่นใดได้ แต่คำว่า ราม ในบทประพันธ์นี้เกิด

ความหมายพิเศษไปกว่าเป็นชื่อของตัวเอก ก็เพราะมีความสัมพันธ์กับเนื้อเรื่อง เมื่อพระราม กล่าวว่า "ข้าคือราม" ผู้อ่านจะนึกถึงความเป็นรามในแง่นามธรรม การผจญภัยหลาย ๆ ครั้ง ของพระรามทำให้ผู้อ่านได้ความคิดว่า ความเป็นราม คือความเป็นผู้ที่ผ่านความทุกข์ยากมามาก ข้อความนี้ทำให้เราอนุมานได้ว่า พระรามสามารถทนทุกข์ได้ ไม่ใช่เพราะเพียงแต่ชื่อรามเท่านั้น แต่เพราะความเป็นรามต่างหาก

2.2.8 ทฤษฎีเอาจิตยะ

เอาจิตยะ คือ ความเหมาะสมของส่วนต่าง ๆ ในบทประพันธ์ เช่น ถ้อยคำ ความหมาย เสียงของคำ จังหวะ ลีลา ฯลฯ เมื่อเลือกสรรอย่างเหมาะและประสานกลมกลืนกันอย่างดีแล้ว บทประพันธ์ก็จะเป็นสื่อแสดงสารของกวีได้ดังที่ตั้งใจ เอาจิตยะต่างกับเรื่องคุณในแง่ที่เน้นความกลมกลืนของส่วนต่าง ๆ ในขณะที่คุณเน้นลักษณะที่ดีเด่นของส่วนต่าง ๆ อย่างเอกเทศ

นักทฤษฎีเอาจิตยะได้รับแรงดลใจจากถ้อยคำของอานันทวรรธนะนักธวนิ ซึ่งกล่าวว่า "นอกเหนือจากความไม่เหมาะสมแล้ว ไม่มีสิ่งใดที่เป็นสาเหตุให้วรรณคดีขาดรสได้เลย" (anaucityādṛte nānyad rasabhaṅgasya kāraṇam)[29] นักวรรณคดีทฤษฎีอื่นมีความเห็นว่านักเอาจิตยะเน้นรายละเอียดนอกเหนือจากเรื่องสุนทรียศาสตร์มากเกินไป เช่น การใช้คำกริยา นิบาต อุปสรรค การก เพศ ฯลฯ ซึ่งเป็นเรื่องของไวยากรณ์มากกว่า แต่จุดเด่นของแนวคิดเอาจิตยะก็คือความสัมพันธ์ระหว่างความคิดของกวีกับความงามของบทกวี ไม่ว่ากวีจะมุ่งเสนอความคิดใด หรือแสดงจินตนาการหรือความคิดสร้างสรรค์อย่างใด ต้องให้สัมพันธ์อย่างดีกับความงาม ความไพเราะของบทกวีด้วย กวีอาจมีอิสระที่จะเปลี่ยนเนื้อหาของเรื่องให้ต่างจากเนื้อเรื่องเดิมเพื่อให้น่าสนใจยิ่งขึ้น แต่ต้องเป็นการเปลี่ยนแปลงที่เหมาะสมเท่านั้น เช่น มาตรราชะนำเรื่องจาก<u>รามายณะ</u>มาดัดแปลงเป็นบทละครเรื่อง<u>อุทาตตราฆวะ</u> ได้อย่างเหมาะ

---

[29]Krishnamoorthy, <u>op.cit.</u>, p.138

สม[30] ส่วนตัวอย่างของความไม่เหมาะสมตามทรรศนะของนักเอาจิตยะได้แก่ฉากรักของพระศิวะกับนางปารวตีในกุมารสมภพของกาลิทาส (สรรคที่ 8) เกษเมนทระนักเอาจิตยะคนสำคัญมีความเห็นว่า บทพรรณนาฉากรักไม่เหมาะสมกับตัวละครผู้เป็นเทพสูงส่ง[31]

นอกจากนั้นในการสร้างรส ส่วนประกอบต่าง ๆ เช่น วิภาวะ อนุภาวะ และสถายิภาวะ ต้องมีความเหมาะสมและสอดคล้องกันด้วย แม้แต่รายละเอียดต่าง ๆ ที่เสนอเข้ามาเพื่อแสดงภาวะต่าง ๆ ก็ต้องพิจารณาอย่างถี่ถ้วนให้เหมาะสมกับรสที่ต้องการแสดง

จึงอาจกล่าวได้ว่าแนวคิดเรื่องเอาจิตยะอาศัยพื้นฐานความคิดจากทฤษฎีวรรณคดีต่าง ๆ แต่เน้นเรื่องความเหมาะสมในการเสนอสิ่งเหล่านั้นในบทประพันธ์ไม่ว่าจะเป็นอลังการ รส คุณ ลีลา ฯลฯ ก็ตาม

2.3 นักวรรณคดีศึกษาของสันสกฤต

ทฤษฎีต่าง ๆ ทั้ง 8 ทฤษฎีที่กล่าวมาแล้ว ต่างก็มีกลุ่มนักวรรณคดีและกวีผู้สืบทอดความคิดเป็นการสนับสนุนทฤษฎีหนึ่ง ๆ ซึ่งเรียกว่า "วาท" หรือสำนัก เป็นที่รู้จักกันว่า รสวาท อลังการวาท คุณวาท รีติวาท ธวนิวาท วโกรกติวาท อนุมิติวาท และเอาจิตยวาท ผู้ที่อยู่ในกลุ่มก็จะเรียกว่ารสวาทิน อลังการวาทิน คุณวาทิน รีติวาทิน ธวนิวาทิน วโกรกติวาทิน อนุมิติวาทิน และเอาจิตยวาทิน ตามลำดับ

อันที่จริงความคิดในแต่ละทฤษฎีมิใช่จะแยกออกจากกันเป็นเอกเทศเสียทีเดียว บางทฤษฎียังมีลักษณะร่วมอยู่กับทฤษฎีอื่น เช่น รีติ ซึ่งถือว่าลีลาต้องมีคุณเป็นลักษณะเด่น บางคนจึงเรียกแนวคิดนี้ว่า คุณ-รีติ เช่นเดียวกับนักทฤษฎีรสกลุ่มหนึ่ง ซึ่งถือว่าวรรณคดีที่จะก่อให้เกิดรสได้จะต้องใช้ภาษาที่มีความหมายแนะจึงเรียกแนวคิดนี้ว่า รส-ธวนิ

---

[30]ดู 4.4.9 อัทภุตรส

[31]G. Vijayavardhana, Outlines of Sanskrit Poetics (Varanasi : The Chowkhamba Sanskrit Series Office, 1970), p.145

ในช่วงเวลาหลายศตวรรษ นักวรรณคดีสันสกฤตได้พยายามเสนอแนวคิดที่ส่งเสริมทั้งการประพันธ์และการอ่านงานประพันธ์ เริ่มตั้งแต่ความคิดพื้นฐานเช่น กวีนิพนธ์คืออะไร สรีระ (ร่างกาย) และอาตมัน (วิญญาณ) ของกวีนิพนธ์คืออะไร กวีประพันธ์งานขึ้นเพื่อจุดประสงค์ใด ภาษากวีต่างกับภาษาธรรมดาอย่างไร คุณสมบัติของกวีมีอะไรบ้าง ฯลฯ ไปจนถึงทฤษฎีหลักดังกล่าวแล้ว ความคิดเหล่านี้ปรากฏอยู่ในตำราหลายสิบเล่ม บางเล่มมิได้มีคุณค่าเป็นเพียงงานเขียนที่บันทึกประวัติความคิดของนักวรรณคดีเท่านั้น แต่ยังเป็นเอกสารที่รวบรวมผลงานของกวีเอกหลายคนในอดีต ต้นฉบับของงานหลายชิ้นสูญหายไปแล้ว เหลือเพียงบางบทบางตอนที่ถูกนำมาเป็นตัวอย่างในตำราทฤษฎีวรรณคดีซึ่งนับว่าเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาประวัติวรรณคดีของอินเดียอย่างมาก

2.3.1 ภรตมุนี

เท่าที่ปรากฏหลักฐาน นาฏยศาสตร์ของภรตมุนีนับเป็นตำราฉบับแรกที่กล่าวถึงทฤษฎีวรรณคดี ถึงแม้ว่าในอัคนิปุราณะ[32] จะมีเรื่องของกวีนิพนธ์อยู่ด้วย แต่นักวิชาการต่างมีความเห็นว่าเนื้อหาที่เกี่ยวกับกวีนิพนธ์ (บทที่ 337-347) เป็นตอนที่แต่งเพิ่มเข้ามาภายหลัง[33]

---

[32]อัคนิปุราณะ เป็นปุราณะที่เชื่อกันว่าฤษีวสิษฐะผู้ประพันธ์ "ได้ยิน" เนื้อความจากพระอัคนิ เป็นเรื่องเกี่ยวกับอวตารของพระวิษณุและมีเนื้อหาวิชาการต่าง ๆ เช่น ดาราศาสตร์ โหราศาสตร์ นิติศาสตร์ ยุทธศาสตร์ และ พิธีกรรม ยังไม่ทราบเวลาที่แต่ง; Winternitz, op.cit., p.541

[33]กาเนมีความเห็นว่าส่วนนี้เพิ่มเข้ามาหลังคริสต์ศตวรรษที่ 9; Kane, op.cit., p.5

นักวิชาการบางคนเชื่อว่าอายุของนาฏยศาสตร์คงจะเก่ากว่า 400 ปีก่อนคริสต์ศักราช เพราะปรากฏว่าปาณินิ (400 ปีก่อนคริสต์ศักราช) ได้อ้างถึงนฏสูตรไว้ในตำราไวยากรณ์[34] เมื่อกล่าวถึงปัจจัย "ณินิ" ซึ่งใช้กับศัพท์ "ไศลาลิน" (นักแสดง) (โดยอ้างพร้อมกับศัพท์ "ปาราศรยะ" (วยาส) ในภิกษุสูตรด้วย)

"pārāśaryasailālibhyāṃ bhikṣunaṭasūtrayoḥ" (อัษฎาธยายี 4.3.110)

แต่ส่วนมากเชื่อว่าคงจะแต่งขึ้นประมาณในคริสต์ศตวรรษที่ 1[35] อย่างไรก็ตามนาฏยศาสตร์ฉบับที่ปรากฏอยู่ปัจจุบันนี้เป็นฉบับที่ลงเคราะห์จากต้นฉบับหลายฉบับ คงจะเป็นเพราะมีการสืบทอดสูตรในคัมภีร์ด้วยการท่องจำต่อ ๆ กันมาในหมู่นักแสดงละครเป็นเวลาหลายชั่วอายุคน จึงเป็นผลงานของนักปราชญ์หลายคนมากกว่าจะเป็นของผู้ใดผู้หนึ่ง แต่ชาวอินเดียส่วนใหญ่ก็ยังคงเชื่อว่าผู้ประพันธ์นาฏยศาสตร์คือมุนีชื่อภรต

ครั้งหนึ่งในไตรดายุคเทพทั้งหลายซึ่งมีพระอินทร์เป็นหัวหน้าได้กราบทูลพระพรหมให้ทรงสร้างพระเวทขึ้นอีกฉบับหนึ่งเป็นพระเวทที่ 5 เพื่อให้คนทุกวรรณะสดับฟังได้ เพราะพระเวททั้ง 4 คือ ฤคเวท สามเวท ยชุรเวท และ อถรรพเวทนั้นคนในวรรณะศูทรสดับฟังไม่ได้ พระพรหมจึงทรงเพ่งสมาธิแล้วนำส่วนต่าง ๆ จากพระเวททั้ง 4 มาสังเคราะห์เป็นพระเวทที่ 5 เรียกว่า นาฏยเวท โดยหยิบยกเอาคำพูดคำเจรจาจากฤคเวท การขับร้องจากสามเวท กิริยาท่าทางจากยชุรเวท และ การแสดงอารมณ์จากอถรรพเวท

เมื่อพระพรหมทรงสร้างนาฏยเวทแล้ว ก็ตรัสกับพระอินทร์ว่า ผู้ที่ฉลาด อาจหาญ มีความสามารถและมีความรู้แตกฉานเสมอพระอินทร์เท่านั้น จึงจะเรียนรู้นาฏยเวทได้ พระอินทร์ทูลว่าไม่มีเทวดาองค์ใดสมควรที่จะเรียนรู้นาฏยเวทเลย เห็นแต่ฤษีเท่านั้นที่เหมาะสม เพราะฤษีเป็นผู้เชี่ยวชาญพระเวทและเป็นผู้บำเพ็ญพรต พระพรหมจึงขอให้ภรตมุนีศึกษานาฏยเวท แล้ว

---

[34]R.S.Nager, Nāṭyaśāstra of Bharatamuni (Delhi : Parimal Publications, 1981), p.18

[35]A. Sankaran. Some Aspects of Literary Criticism in Sanskrit (Delhi : Oriental Books Reprint Corporation, 1973), p.11

ฝึกหัดบุตรทั้งร้อยคนให้แสดงนาฏยศิลป์ตามตำรา ภรตมุนีจึงเป็นผู้เรียนรู้และท่องจำนาฏยเวทได้เป็นคนแรก แล้วยังถ่ายทอดพระเวทนี้สู่มนุษย์ทั้งปวงด้วย จึงถือกันว่าภรตมุนีเป็นผู้ประพันธ์นาฏยศาสตร์ด้วยเหตุนี้เอง

นาฏยศาสตร์แต่งเป็นบทร้อยกรองสั้น ๆ เรียกว่าสูตร มีร้อยแก้วแทรกประปราย แบ่งเป็นบทเรียกว่าอัธยายะ รวม 37 บท[36] เนื้อหาหลักคือความรู้และหลักการแสดงละครวรรณศิลป์ซึ่งในตำรานี้เรียกว่ากาวยกริยา (การประพันธ์กาวยะ) เป็นเพียงส่วนหนึ่งของการประพันธ์บทละครเท่านั้น ส่วนที่เกี่ยวกับอลังการและคุณอยู่ในเรื่องการใช้ภาษาในบทละคร และเรื่องรสก็ปรากฏเป็นส่วนสำคัญของการแสดงละครเท่านั้น มิได้เกี่ยวกับรสในวรรณคดีดังเช่นในสมัยต่อมา

นักวรรณคดีถือว่าแม้นาฏยศาสตร์จะกล่าวถึงวรรณศิลป์ไว้เป็นเพียงส่วนหนึ่งของละคร นาฏยศาสตร์ก็ยังมีความสำคัญยิ่งต่อประวัติทฤษฎีวรรณคดี เพราะนับเป็นตำราเล่มแรกที่ปรากฏเป็นหลักฐาน นอกจากนั้นก็เป็นการกล่าวถึงอย่างผิวเผิน เช่น ในกามสูตรของวาตสยายนะ (คริสต์ศตวรรษที่ 3) จัดการประพันธ์เป็นศิลปะชนิดหนึ่งในบรรดา 64 ชนิด ผู้ที่มีรสนิยมเช่นชาวเมืองที่มีฐานะดีหรือผู้ที่มีหน้าที่สร้างความบันเทิงให้แก่ผู้อื่น เช่น นางคณิกา ต้องรู้จักแต่งคำประพันธ์ ตำราไวยกรณ์ของยาสกะ (400 ปีก่อนคริสต์กาล) และตำราไวยากรณ์ของปาณินิ ในสมัยเดียวกันก็กล่าวถึงอุปมาซึ่งเป็นอลังการชนิดหนึ่ง อรรถศาสตร์ของเกาฏิลยะ (300 ปีก่อนคริสต์กาล) กล่าวถึงลักษณะเด่น (คุณ) และลักษณะด้อย (โทษ) ในการประพันธ์ไว้ด้วย

นาฏยศาสตร์กล่าวถึงเรื่องรสไว้ในบทที่ 6 และ 7 รสมีความสำคัญมากจนกระทั่งถือกันว่า เมื่อปราศจากรสเนื้อหาก็ไม่มีความหมาย (na hi rasādṛte kaścidarthaḥ pravartate; 6.34) กล่าวคือเนื้อหา (ของบทละคร) จะไม่มีความหมายเลยหากบทละครเรื่องนั้นไม่ทำให้เกิดรสขึ้นในใจของผู้ดู ขั้นตอนการเกิดรสปรากฏเป็นสูตรสั้น ๆ อยู่ในบทที่ 6 ว่า "การเกิดรสเนื่องมาจากวิภาวะ อนุภาวะ และวยภิจาริภาวะประกอบกัน" (vibhāvānu bhāvavyabhicārīsaṃyogād rasaniṣpattiḥ; 6.34)

---

[36]บางฉบับมี 36 บางฉบับมี 38

เพราะเหตุที่เป็นสูตรสั้น ๆ นี้เอง จึงเกิดการตีความในสมัยต่อมา นักทฤษฎีละครและนักวรรณคดี เช่น โลลลฏะ ศังกุกะ อภินวคุปตะ ได้วิเคราะห์ความคิดนี้และเขียนอรรถาธิบายไปต่าง ๆ กันตามแนวคิดของตน ดังจะได้กล่าวต่อไปเมื่อกล่าวถึงนักทฤษฎีแต่ละคน

นาฏยศาสตร์กล่าวถึงรสที่จะเกิดจากละครไว้เพียง 8 รสเท่านั้น คือความชาบซึ้งในความรัก ความสนุกสนาน ความสงสาร ความแค้นเคือง ความชื่นชมในวีรกรรม ความเกรงกลัว ความเบื่อหน่ายชิงชัง และความอัศจรรย์ใจ (śṛṅgārahāsyakaruṇā raudravīra bhyānakāḥ bībhatsādbhutasamjñau cetyaṣṭau nāṭye rasāḥ smṛtāḥ; 6.16)

ในนาฏยศาสตร์ เรื่องของอลังการไม่มีความสำคัญมากนัก มีกล่าวไว้เพียง 4 ประเภท คือ อุปมา รูปกะ ทีปกะ และยมก แต่มีเรื่องชนิดของภาษาที่ใช้เฉพาะในการประพันธ์เรียกว่า ลักษณะ ซึ่งมีจำนวนถึง 36 ชนิด แต่เนื่องจากต้นฉบับนาฏยศาสตร์เท่าที่พบ ยังปรากฏรายชื่อของลักษณะไม่ตรงกันอยู่ ทำให้ยากแก่การศึกษา นักวรรณคดีสันสกฤตจึงมักพิจารณาเฉพาะลักษณะที่ปรากฏตรงกันอันได้แก่ลักษณะเหล่านี้เป็นต้น การยกตัวอย่าง (อุทาหรณ์), การอนุมาน (ปราปติ), ข้อสนับสนุน (เหตุ), ข้อสงสัย (สังศยะ), การกล่าวเกินจริง (อติศยะ), ความเหมือน (สารูปยะ) เท่าที่มีผู้ศึกษาเปรียบเทียบลักษณะในนาฏยศาสตร์กับอลังการในสมัยต่อมา ทำให้น่าเชื่อว่านักวรรณคดีในยุคหลังได้พัฒนาลักษณะในนาฏยศาสตร์ขึ้นเป็นอลังการบางชนิด เช่น ลักษณะอุทาหรณ์ เป็นอลังการทฤษฎานตะ ลักษณะสังศยะ เป็นอลังการสสันเทหะ ลักษณะสารูปยะ เป็นอลังการภรานติ ลักษณะอติศยะ เป็นอลังการอติศโยกติ[37]

2.3.2 ภามหะ

ภามหะเป็นนักวรรณคดีในคริสต์ศตวรรษที่ 4 (บ้างก็ว่า 5) เขาเขียนตำราชื่อกาวยาลังการ (อลังการในวรรณคดี) ซึ่งมีเนื้อหาเกี่ยวกับอลังการในวรรณคดีโดยเฉพาะ มิได้

---

[37]Surendra Nath Shastri, The Laws and Practice of Sanskrit Drama (Varanasi : The Chowkhamba Sanskrit Series Office, 1961), vol.1, p.339

กล่าวถึงเรื่องอื่น ๆ ที่เกี่ยวกับละครเลย แม้แต่รสซึ่งภามหะยอมรับว่าเป็นส่วนสำคัญในวรรณคดี ก็ยังกล่าวไว้อย่างย่นย่อ ภามหะให้คำจำกัดความวรรณคดีว่า "คือความหมายและเสียงที่ประสานกันอย่างดี" (śabdārthau sahitau kāvyam; กาวยาลังการ 1.16) อลังการทางความหมายและอลังการทางเสียงจึงเป็นหัวใจของกวีนิพนธ์ ภามหะอ้างถึงนักวรรณคดีชื่อเมธาวิน ว่ามีชีวิตอยู่ก่อนหน้าเขาแต่ไม่มีหลักฐานว่าเป็นใครอยู่ในสมัยใด นักวิชาการส่วนใหญ่จึงถือว่าภามหะเป็นนักทฤษฎีอลังการคนแรก

ตำราของภามหะค่อนข้างจะเป็นตำราประพันธศาสตร์มากกว่าวรรณคดีศึกษา เขากล่าวถึงหน้าที่ของกวีนิพนธ์ว่าต้องก่อให้เกิดความเข้าใจเป้าหมายสี่ประการของชีวิตมนุษย์ ได้แก่ ความชอบธรรมและหน้าที่ (ธรรมะ) ผลประโยชน์ (อรรถะ) ความรัก (กามะ) และความหลุดพ้น (โมกษะ) และต้องเป็นศิลปะที่ก่อให้เกิดความปรีติแก่ผู้อ่านและเป็นเกียรติยศแก่ผู้ประพันธ์ กวีที่มีพลังจินตนาการ (ปฏิภา) เท่านั้นจึงจะสร้างสรรค์กวีนิพนธ์ที่มีคุณค่าได้ เพียงแต่มีความสามารถในการใช้ถ้อยคำเท่านั้นยังไม่เพียงพอ ปฏิภามิใช่สิ่งที่จะเรียนรู้ได้ แต่เป็นพรสวรรค์ของกวีแต่ละคนเท่านั้น กวีนิพนธ์ต้องมีทั้งคำที่งามและความหมายเด่น ภามหะไม่เห็นด้วยกับการใช้อลังการโดยไม่คำนึงถึงความหมาย ภาษาในบทประพันธ์ต้องพิเศษกว่าภาษาธรรมดาและเป็นภาษาที่เป็นพื้นฐานของอลังการทั้งปวง ซึ่งจะทำให้เกิดรสแก่ผู้อ่านต่อไป

อลังการที่ภามหะกล่าวถึงมีจำนวนถึง 36 ชนิด ภามหะจัดแบ่งไว้เป็นกลุ่มดังนี้

1. อลังการที่เก่าแก่มากมี 5 ชนิดคือ อุปมา รูปกะ ทีปกะ ยมก และอนุปราส[38] 4 ชนิดแรกปรากฏในนาฏยศาสตร์แล้ว ส่วนอนุปราสนั้นนาฏยศาสตร์ถือว่าเป็นเพียงสัมผัสชนิดหนึ่งเท่านั้น

2. อลังการที่พัฒนาซับซ้อนขึ้นมา มี 6 ชนิดคือ อติศโยกติ (ซึ่งตรงกับลักษณะชื่ออติศยะในนาฏยศาสตร์) อาเกษปะ อรรถานตรันยาสะ วยติเรก วิภาวนา และสมาโสกติ

---

[38] ดูคำอธิบายใน 2.2.2 ทฤษฎีอลังการ

3. อลังการ 2 ชนิด คือ ยถาสังขยะ และ อุตเปรกษา[39]

4. อลังการ 21 ชนิด ได้แก่ เปรยัส รสวัต อูรชสวิน อุทาตตะ[40] ปรรยาโยกตะ อปรัสตุตประศังสา วยาชัสตุติ อุปมารูปกะ[41] อุปเมโยปมา ตุลยโยคิตา สโหกติ อนันวยะ ศลิษฏะ[42] สมาหิตะ[43] ปริวฤตติ[44] อปหนุติ วิเศโษกติ วิโรธ นิทรรศนะ สสันเทหะ สังสฤษฏิ[45]

---

[39]อลังการในกลุ่มที่ 3, 4, 5 ไม่ได้บ่งลักษณะเฉพาะที่น่าจะเป็นเหตุให้แบ่งเป็นกลุ่มออกมาต่างหากเหมือนในกลุ่มที่ 1 และ 2

[40]เปรยัส คืออลังการที่ทำให้เกิดความรื่นรมย์ ยินดี, รสวัต คืออลังการที่ทำให้เกิดรสทั้ง 8, อูรชสวิน คืออลังการที่ทำให้เกิดความแข็งขัน, อุทาตตะ คืออลังการที่ทำให้เกิดความสูงส่ง นักวรรณคดีสมัยหลัง เช่น รุทรฏะ, โภชะ นำอลังการทั้ง 4 นี้ไปสังเคราะห์กับเรื่องรส

[41]อุปมารูปกะ ปรากฏเฉพาะในตำราของภามหะเท่านั้น ในสมัยต่อมาไม่มี

[42]ตำราอื่นเรียกเศลษะ

[43]สมาหิตะ คือการกล่าวถึงเหตุบังเอิญ นักวรรณคดีในสมัยหลังเช่น วิศวนาถะ ถือเป็นเรื่องของรส

[44]ปริวฤตติ คือการกล่าวถึงการแลกเปลี่ยนสิ่งหนึ่งกับอีกสิ่งหนึ่ง ซึ่งอาจเสมอ ต่ำกว่า หรือสูงกว่าก็ได้

[45]สังสฤษฏิ คือการใช้อลังการ 2 ชนิดในบทประพันธ์เดียวกัน เช่นวรรคหนึ่งใช้รูปกะ อีกวรรคหนึ่งใช้เศลษะ ในตำราของวิศวนาถะมีการใช้อลังการ 2 ชนิดในบทเดียวกันเรียกว่า สังกร แต่ต่างกับสังสฤษฏิตรงที่อลังการทั้ง 2 ต้องมีความหมายขึ้นแก่กัน เช่น ใช้เศลษะในข้อความหลัก และรูปกะในข้อความขยาย เป็นต้น; Kane, op.cit., p.325

5. อลังการ 2 ชนิด คือ ภาวิกะ[46] และ อาศีส[47]

ภามหะกล่าวถึงคุณไว้เพียง 3 ชนิดคือ มาธุรยะ ประสาทะ และโอชะ ทั้งที่นาฏยศาสตร์มีเรื่องคุณถึง 10 ชนิด แต่ภามหะถือว่าคุณชนิดอื่น ๆ นั้นอยู่ในอลังการแล้ว เช่น สมาธิ ก็คืออลังการสโหกติ อุทาระก็คืออลังการอุทาตตะ ส่วนโทษนั้นภามหะกล่าวไว้ค่อนข้างละเอียด และเน้นว่าโทษเป็นสิ่งที่ต้องหลีกเลี่ยงในการแต่งบทประพันธ์ ภามหะยังกล่าวถึงรีติ (ลีลาในการประพันธ์) ไว้ทั้ง 2 แบบคือ ไวทรรภี และ เคาฑี ซึ่งมีมาก่อนสมัยของเขาแล้ว แต่ภามหะก็มิได้เรียกว่าเป็นรีติเหมือนในสมัยต่อมา เขามีความเห็นว่าการแบ่งลักษณะการประพันธ์เป็นลีลามิได้หมายความว่าแบบหนึ่งจะเหนือกว่าอีกแบบหนึ่ง หากไวทรรภีไม่มีอลังการก็ไม่นับว่าเป็นบทประพันธ์ที่ดีได้เลย

2.3.3 ทัณฑิน

ทัณฑินเป็นทั้งกวีเอกและนักวรรณคดี ในปลายคริสต์ศตวรรษที่ 7 เขาแต่งตำราวรรณคดีชื่อกาวยาทรรศะ[48] ซึ่งเน้นเรื่องคุณและรีติ เขาถือว่ากวีนิพนธ์คือลำนำของถ้อยคำที่ไพเราะประสานกับความหมายที่น่าพึงพอใจ (iṣṭārthavyavacchimā padāvali; กาวยาทรรศะ 1.10) เขาไม่ถือว่าอลังการเป็นหัวใจของบทประพันธ์ดังที่ภามหะกล่าวไว้ แต่อลังการเป็นเพียงอาภรณ์ประดับบทประพันธ์เท่านั้น (kāvyaśobhakarān dharmām alaṅkārān pracakṣate; กาวยาทรรศะ 2.1) ทัณฑินยังคงถือ (เช่นเดียวกับภามหะ) ว่าภาษาวิกรกติ

---

[46]ภาวิกะ คือการกล่าวถึงสิ่งที่เกิดขึ้นแล้วในอดีต หรือกำลังจะเกิดในอนาคต ราวกับสิ่งนั้นปรากฏอยู่ตรงหน้าในปัจจุบัน

[47]อาศีส คือคำให้พร (ในนาฏยศาสตร์เป็นลักษณะชนิดหนึ่ง) ภามหะกล่าวไว้แต่เพียงว่านักวรรณคดีบางคนถือว่า อาศีส เป็นอลังการ แต่ภามหะก็มิได้กล่าวว่าเขามีความเห็นว่าอย่างไร

[48]มีอีกชื่อหนึ่งว่ากาวยลักษณะ ซึ่งวอร์เดอร์เชื่อว่าเป็นชื่อดั้งเดิมของตำรานี้;

Warder, op.cit, p.227

เป็นภาษาเฉพาะของบทประพันธ์ แต่เขาแบ่งภาษาในบทประพันธ์ออกเป็น 2 ประเภท คือ

1. ภาษาที่กล่าวถึงสิ่งใดสิ่งหนึ่งตามธรรมชาติ (สวภาโวกติ)

2. ภาษาที่กล่าวถึงสิ่งใดสิ่งหนึ่งให้เกินหรือผิดไปจากธรรมชาติ ได้แก่อลังการทั้งปวง

ทัณฑินเป็นกวีที่มีฝีมือในการประพันธ์ลีลาไวทรรภี เขายกย่องว่าเป็นลีลาที่ดีเด่นเหนือกว่าเคาฑี เพราะไวทรรภีต้องเพียบพร้อมด้วยคุณทั้ง 10 ประการ

ทรรศนะของทัณฑินที่มีต่อรสยังคงเป็นทรรศนะเก่า ที่เกิดจากการตีความสูตรในนาฏยศาสตร์ในระยะแรก ๆ ทัณฑินถือว่ารสเกิดจากการที่ภาวะเพิ่มพูนขึ้น เช่น เมื่ออารมณ์รักเพิ่มขึ้น (ด้วยลาเหตุทั้งหลายคือวิภาวะ อนุภาวะ ฯลฯ) ก็จะเกิดศฤงคารรส (ratiḥ śṛṅgāratāṃ yātā rūpabāhulyayogataḥ; กาวยาทรรศะ 2.279)

2.3.4 วามนะ

วามนะเป็นนักวรรณคดีในคริสต์ศตวรรษที่ 8 แต่งตำราชื่อ กาวยาลังการสูตร เขาเน้นเรื่องรีติ โดยถือว่า รีติคือหัวใจของกวีนิพนธ์ (ritir atma kavyasya; กาวยาลังการสูตร 1.2.6) รีติในทรรศนะของเขามี 3 ประเภท คือ ไวทรรภี เคาฑี และปัญจาลี[49] แม้แต่งานประพันธ์ร้อยแก้วก็ควรแสดงลีลาของกวีด้วย เพราะร้อยแก้วเป็นสิ่งที่ทดสอบความสามารถของกวีประดุจหินลองทอง[50] วามนะกล่าวว่า กวีนิพนธ์คือการเสนอความงามซึ่งทำให้เกิดอารมณ์สุนทรีย์ บทกวีจะงามได้ต้องไม่มีตำหนิ มีแต่คุณ และอลังการ คุณเป็นสิ่งที่สร้างความงามให้แก่บทประพันธ์ ส่วนอลังการช่วยเพิ่มความงามนั้นให้เด่นมากขึ้นเท่านั้น การใช้อลังการมากเกินไปก็จะทำลายคุณค่าของบทประพันธ์ วามนะกล่าวถึงคุณทั้ง 10 ประการ แต่แบ่งเป็นคุณเรื่องเสียง และคุณเรื่องความหมาย เขามีความคิดต่างกับทัณฑินบางประการ เช่น คุณโอชะมิใช่เป็นเพียงความเข้มแข็งที่เกิดจากการใช้คำสมาสดังที่ทัณฑินกล่าวเท่านั้น แต่จะต้องใช้คำที่มี

---

[49] ดูคำอธิบายใน 2.2.4 ทฤษฎีรีติ

[50] Ibid., p.97

เสียงและความหมายเข้มแข็งด้วย วามนะกล่าวถึงวโกรกติว่าเป็นอลังการทางความหมายชนิดหนึ่ง ต่างกับความคิดของภามหะและทัณฑิน ซึ่งถือว่าวโกรกติมีความหมายกว้าง เป็นลักษณะของภาษาในบทประพันธ์

วามนะให้ความสำคัญแก่เรื่องคุณมากจนจัดเอารสไว้เป็นลักษณะหนึ่งของคุณกานติ เขาถือว่ารสทำให้เกิดความงามลง่าแก่ลีลาของบทประพันธ์ (dīptarasatvam kāntiḥ; กาวยาลังการสูตร 3.2.14)

2.3.5 อุทภฏะ

อุทภฏะเป็นนักวรรณคดีในสมัยคริสต์ศตวรรษที่ 8 ตอนปลาย เขียนอรรถาธิบายตำรานาฏยศาสตร์แต่ต้นฉบับไม่ตกทอดมา มีเพียงที่นักวรรณคดีอื่น ๆ อ้างถึงเท่านั้น เขาเขียนอรรถาธิบายตำราของภามหะโดยให้ชื่อว่า ภามหวิวรณ์ ในตำราเล่มนี้อุทภฏะได้พยายามยกตัวอย่างอลังการทุกชนิดที่ภามหะกล่าวถึง นอกจากนั้นอุทภฏะยังแต่งตำราวรรณคดีชื่อ กาวยาลังการสังเคราะห์ แต่ก็มิได้มีเนื้อหาเพิ่มเติมมากไปกว่าที่ภามหะได้กล่าวไว้แล้ว อุทภฏะเป็นกวีด้วย ได้ประพันธ์โคลงชื่อ กุมารสมภพ แต่ไม่ปรากฏต้นฉบับตกทอดมา มีเพียงบางบทที่เขายกเป็นตัวอย่างในตำรากาวยาลังการสังเคราะห์ ของเขาเอง

แม้ว่าอุทภฏะจะมีความคิดตามแนวของภามหะ แต่เขาก็ได้รับอิทธิพลจากนาฏยศาสตร์อยู่มาก เขาจึงเน้นเรื่องรสมากกว่าอลังการ ตำราของเขานับเป็นตำราสันสกฤตเล่มแรกที่กล่าวถึงรสที่ 9 คือศานตรส[51] ในตำราของภามหะ ประติวัสตูปมาจัดเป็นอุปมาชนิดหนึ่ง แต่อุทภฏะแยกออกมาเป็นอลังการอีกชนิดหนึ่ง นอกจากนั้นเขายังเริ่มศึกษาการใช้เศลษะให้สัมพันธ์กับอลังการอื่น ๆ ทำให้เกิดอลังการประสมเรียกว่าสังกรในสมัยต่อมาและเพิ่มอลังการทฤษฎานตะ (การยกตัวอย่าง) ซึ่งในนาฏยศาสตร์เป็นลักษณะชนิดหนึ่ง และเพิ่มอลังการกาวยลิงคะ (การ

---

[51]ก่อนหน้านั้น ศานตรสปรากฏในตำราของเชนชื่อ อนุโยคทวารสูตร ในคริสต์ศตวรรษที่ 3; Ibid., p.40

แสดงเหตุผล)

ในเรื่องลีลาของการประพันธ์เขามีความคิดต่างกับทัณฑิน เขาแบ่งลีลาการประพันธ์โดยถือเสียงของคำเป็นเกณฑ์ แล้วเรียกประเภทของลีลาว่าวฤตติ โดยแบ่งเป็น 3 ประเภทคือ ลีลาที่มีเสียงไพเราะ (อุปนาคริกา) ลีลาที่มีเสียงสามัญ (คราม่ยา) และลีลาที่มีเสียงแข็ง (ปรุษา)

2.3.6 อานันทวรรธนะ

อานันทวรรธนะเป็นนักวรรณคดีในคริสต์ศตวรรษที่ 9 เป็นต้นความคิดในเรื่องทฤษฎีธวนิ โดยนำความคิดเรื่องรสในการละครกับอลังการในวรรณคดีมาประสานกัน เขามีความเห็นเหมือนภามหะที่ว่าภาษาในบทประพันธ์เป็นภาษาพิเศษกว่าภาษาธรรมดา แต่เขาเพิ่มเติมว่าภาษาในบทประพันธ์ต้องมีพลังความหมายแฝง ((ธวนิ) จึงจะก่อให้เกิดรสแก่ผู้อ่านได้ เขาแต่งตำราชื่อ ธวันยาโลกะ เพื่อแสดงความคิดเรื่องธวนิในบทประพันธ์

แม้จะถือกันว่าอานันทวรรธนะเป็นต้นความคิดเรื่องธวนิ แต่นักวรรณคดีในยุคหลังที่ได้ศึกษาตำราธวันยาโลกะมีความเห็นว่า อานันทวรรธนะคงจะได้แนวคิดต่าง ๆ จากนักทฤษฎีในสมัยก่อนหน้ามาสังเคราะห์เป็นเรื่องธวนิ ภรตกล่าวไว้ในคำอธิบายสูตรที่ 34 ของนาฏยศาสตร์ ว่า

"รส (อาหาร) เกิดจากการคลุกเคล้าวัตถุ (dravya) สมุนไพร (oṣadhi) และเครื่องปรุงรส (vyañjana) นานาชนิด รส (อารมณ์) ก็เกิดจากการชุมนุมกันของภาวะต่าง ๆ"

เครื่องปรุงรสในที่นี้เป็นตัวนำหรือตัวแนะ (vyañja) รสต่าง ๆ เช่น เปรี้ยว หวาน ฯลฯ ภาวะก็เป็นตัวนำรสอารมณ์ต่าง ๆ เช่นกัน อานันทวรรธนะอาศัยแนวคิดนี้มาอธิบายเรื่องธวนิที่ทำให้เกิดรส และเขายังรับศัพท์ "vyañjana" มาใช้ในความหมายว่า "ความหมายแนะ" ด้วยโดยนำมาขยายความครอบคลุมไปถึงตัวนำความหมายทั้งในอลังการ เนื้อหา และรส[52]

---

[52]Mukunda Madhava Sharma, The Dhvani Theory in Sanskrit Poetics (Varanasi : The Chowkhamba Sanskrit Series Office, 1968), pp.33-34.

แต่เติมความหมายของคำมีเพียง 2 ระดับ คือ ความหมายตามรูปคำ (อภิธา) และ ความหมายบ่งชี้ (ลักษณา) อานันทวรรธนะเพิ่มความหมายระดับที่ 3 คือ ความหมายแนะ (วยัญชนา) ด้วยความสามารถของกวี การใช้ความหมายแนะอย่างเหมาะสมทำให้ภาษาในบทประพันธ์มีพลังความหมาย (ธวนิ) อันเป็นวิญญาณของกวีนิพนธ์ (kāvyasyātmā dhvanih; ธวันยาโลกะ 1.1) อันที่จริงความหมายแนะ (วยัญชนา) นี้ ภามหะและทัณฑินก็ได้กล่าวไว้บ้างแล้วในอลังการบางประเภท เช่น สมาโสกติ อปรัสตุตประศังสา วยาชัสตุติ ฯลฯ อุทภฏะก็กล่าวไว้ในอลังการปรรยาโยกตะ แต่ในอลังการเหล่านั้น บางครั้งความหมายแนะยังเป็นรองความหมายตามรูปคำอยู่ นักธวนิถือว่า บทประพันธ์ที่ดีเด่นจะต้องมีความหมายแนะเด่นกว่าความหมายตามรูปคำ และความหมายตามรูปคำควรจะปรากฏเฉพาะในรูปของภาษาที่มีอลังการ เพื่อจะได้เสริมความหมายแนะให้งามยิ่งขึ้น ทำนองเดียวกับเสื้อผ้าอาภรณ์ที่เน้นทรวดทรงให้งามเด่นนั่นเอง

2.3.7 รุทรฏะ

รุทรฏะเป็นนักวรรณคดีในคริสต์ศตวรรษที่ 9 แต่งตำราชื่อกาวยาลังการ ซึ่งมีชื่อเหมือนตำราของภามหะ รุทรฏะเป็นคนเดียวกับรุทรภัฏฏะ ผู้แต่งตำราชื่อศฤงคารติลก เพราะนอกจากชื่อคล้ายกันแล้ว ผลงานยังเหมือนกันชนิดคำต่อคำ แม้ว่าจะมีความคิดเรื่องรสต่างกันบ้าง กล่าวคือ รุทรฏะกล่าวว่า รสมี 9 แต่รุทรภัฏฏะกล่าวว่ามี 10 ชนิด โดยเพิ่มเปรยัส (ซึ่งเป็นอลังการในตำราของภามหะ) เป็นรสที่เกิดจากภาวะความรักระหว่างเพื่อนหรือพ่อแม่พี่น้อง รุทรฏะเน้นความสำคัญของอลังการ เขาไม่กล่าวถึงคุณ แต่กล่าวถึงรีติในเรื่องจำนวนคำในสมาส เช่น ไวทรรภีมักนิยมใช้สมาสที่มีคำ 2-3 คำ สมาสกัน เคาฑีนิยมใช้สมาสที่ไม่จำกัดคำเป็นต้น

กาวยาลังการของรุทรฏะเน้นรายละเอียดเรื่องอลังการโดยกล่าวถึงอลังการทางเสียงก่อน เช่น ยมก อนุปราส เศลษะ จิตระ ฯลฯ สำหรับวโกรกติซึ่งภามหะถือว่าเป็นพื้นฐานของอลังการ และวามนะถือว่าเป็นอลังการทางความหมายชนิดหนึ่งนั้น รุทรฏะจัดเป็นอลังการทางเสียง โดยถือเป็นอลังการที่ใช้คำที่ทำให้ผู้ฟังเข้าใจความหมายได้จากระดับเสียงของผู้พูด

(เรียกว่ากากุ) หรือจากการเล่นคำที่มี 2 ความหมาย (เศลษะ) ตำราอลังการในสมัยต่อมา เช่น กาวยประกาศะ ของมัมมฏะ, กาวยานุศาสนะ ของเหมจันทระ และกุวัลยานันทะ ของอัปปยทีกษิตะ ก็ใช้วโกรกติเป็นอลังการทางเสียงเช่นเดียวกับรุทรฏะ สำหรับอลังการทางความหมาย รุทรฏะกล่าวไว้อย่างละเอียดเช่นเดียวกับอุทภฏะ แต่ได้เพิ่มอลังการเข้ามาอีกหลายชนิด เช่น ประตีปะ[53] สมรณะ[54] ฯลฯ

2.3.8 โลลลฏะ

โลลลฏะ หรือ ภัฏฏโลลลฏะ เป็นนักทฤษฎีการละครในต้นคริสต์ศตวรรษที่ 9 แต่มีผลงานที่นักวรรณคดีรุ่นหลังมักจะอ้างถึง เชื่อกันว่าเขาแต่งอรรถาธิบายนาฏยศาสตร์ไว้ แต่ไม่ปรากฏต้นฉบับ มีเพียงตัวอย่างที่อ้างไว้ในงานของผู้อื่นเท่านั้น โลลลฏะมีความคิดเรื่องรสเช่นเดียวกับภัฏฏินและนักทฤษฎีการละครในระยะแรก ๆ ซึ่งตีความสูตรในนาฏยศาสตร์ว่า รสคือภาวะที่เพิ่มพูนขึ้น โลลลฏะมีความเห็นว่า สถายิภาวะจะเพิ่มพูนขึ้นด้วยวิภาวะและอนุภาวะ จนเกิดเป็นรส (tena sthāyyeva vibhāvānubhāvādibhiḥ upacito rasaḥ)[55] ตามความคิดนี้รสจึงเกิดขึ้นในตัวละครและถูกจำลองมาโดยผู้แสดง กวีและผู้ดูละครไม่ได้มีส่วนแต่อย่างใด

---

[53]ประตีปะ คือการเปรียบเทียบที่ตรงข้ามกับอุปมา กวีกล่าวเป็นอุปมาว่า "หน้านางเหมือนดวงจันทร์" แต่เป็นประตีปะว่า "ดวงจันทร์เหมือนหน้านาง"

[54]สมรณะ คือ การแสดงความระลึกได้ถึงสิ่งหนึ่งเมื่อเห็นหรือได้ยินอีกสิ่งหนึ่งที่มีลักษณะคล้ายกัน เช่น ดวงจันทร์ทำให้รำลึกถึงหน้านาง

[55]Sankaran, op.cit., p.99

2.3.9 ศังกุกะ

ศังกุกะเป็นนักทฤษฎีการละครในคริสต์ศตวรรษที่ 9 ผลงานของเขาไม่ปรากฏต้นฉบับ เพียงแต่มีนักวรรณคดีในสมัยต่อมาอ้างถึงเท่านั้น เขามีความเห็นว่า ผู้ดูละครจะได้รับรสเมื่อได้อนุมานอารมณ์ของผู้แสดงละคร การที่ภรตมิได้กล่าวถึงสถายิภาวะไว้ในสูตร ก็เพราะภรตเห็นว่ารสไม่ต่างกับสถายิภาวะแต่อย่างใด ผู้แสดงที่มีความสามารถจะเลียนอารมณ์ (สถายิภาวะ) ของตัวละครในเรื่อง ผู้ดูจะอนุมานได้ว่าอารมณ์นั้นเป็นอย่างไร แล้วจึงเกิดการรับรู้เรียกว่า รส ตามความคิดนี้ผู้ดูละครจึงมีส่วนในเรื่องของรสด้วย แต่กวีก็ยังคงเป็นคนนอกอยู่

2.3.10 นายกะ

นายกะหรือภัฏฏนายกะเป็นนักวรรณคดีในปลายคริสต์ศตวรรษที่ 9 แต่งตำราชื่อ หฤทัยทรรปณะ เขาเน้นเรื่องรสว่าเป็นหัวใจของกวีนิพนธ์ แต่ปฏิเสธเรื่องธวนิ ความคิดของเขาอยู่บนพื้นฐานของแนวคิดสางขยะ เขาเชื่อว่าเมื่อเราเพ่งสมาธิด้วยการภาวนา วิญญาณจะสามารถเข้าใจความเป็นไปของจักรวาลได้ รสไม่ได้ถูกสร้าง ไม่ได้ถูกแสวงหาและไม่ได้ถูกรับรู้โดยประสบการณ์เพราะถ้าเป็นเรื่องการรับรู้โดยประสบการณ์ ผู้ดูจะต้องรู้สึกรักเมื่อดูการแสดงอารมณ์รัก เป็นต้น รสจะเกิดกับผู้ดูที่มีใจเปิดกว้าง หรือที่เรียกว่าเป็นสหฤทัย กล่าวคือเป็นผู้ที่ไม่ผูกติดกับตัวตนมากเกินไป แต่ทำใจให้ว่างและนิ่งสนิทประดุจน้ำใสที่พร้อมจะรับภาพต่าง ๆ ได้ เมื่อดูละครแล้วจะลืมตัว ลืมความคิดของตนเอง เช่น เมื่อดูบทบาทรักของทุษยันต์กับศกุนตลา ผู้ดูมิได้คิดว่าเป็นความรักของตนเอง มิได้คิดว่าเป็นความรักของทุษยันต์กับศกุนตลาหรือเป็นความรักของผู้แสดงละคร แต่เป็นความรักที่เป็นอารมณ์สากล เรียกว่า สาธารณีกรณะ (เหตุสากล) อันเป็นธรรมดาโลก เมื่อผู้ดูเพ่งพิจารณาอารมณ์นี้ว่าเป็นสัจธรรมของชีวิตแล้ว ผู้ดูก็จะเกิดความปิติสูงสุด นั่นคือ การเกิดรส

2.3.11 ราชเศขร

ราชเศขรเป็นนักวรรณคดีต้นคริสต์ศตวรรษที่ 10 เขียนตำราชื่อกาวยมีมางสา เขาเน้นเรื่องลีลา และกล่าวถึงรสบ้าง นักวิชาการมีความเห็นว่าตำราของเขาแสดงข้อคิดเห็นของกวีมากกว่าของนักวิจารณ์ และน่าจะจัดเป็นตำรากวีศึกษามากกว่าวรรณคดีศึกษา เพราะเขาเน้นเรื่องที่เกี่ยวกับกวีและกวีนิพนธ์ เช่น กำเนิดของกวีนิพนธ์ คุณสมบัติของกวี การจำแนกกวีศาสตร์ที่กวีควรศึกษา การยืมความคิดของกวีอื่น สิทธิของกวี (poetic license) ฯลฯ

2.3.12 ธนัญชัย

ธนัญชัยเป็นนักทฤษฎีการละครในปลายคริสต์ศตวรรษที่ 10 เขียนตำราทฤษฎีละครชื่อ ทศรูป เขามีความคิดเหมือนนายกะว่า รสคือหัวใจของกวีนิพนธ์ และธวนิไม่มีความสำคัญ เขาเชื่อว่า สภาพจิตใจของผู้ที่จะได้รับรสจากวรรณคดี มี 4 ระดับ

1. ใจเปิดเล็กน้อย เช่น ดอกไม้แย้มบาน ได้แก่ การเกิดศฤงคารรส
2. ใจขยายกว้าง เช่น ดอกไม้บานเต็มที่ ได้แก่ การเกิดวีรรส
3. ใจหวั่นไหว ได้แก่ การเกิดพีภัตสรส
4. ใจวุ่นวายสับสน ได้แก่ การเกิดเราทรรส

เมื่อเกิดรสทั้ง 4 เป็นพื้นฐานก็จะเกิดอีก 4 รส ตามมาด้วยขั้นตอนเดียวกัน คือ หาสยรสในระดับเดียวกับศฤงคารรส อัทภุตรสในระดับเดียวกับวีรรส ภยานกรสในระดับเดียวกับพีภัตสรส และกรุณารสในระดับเดียวกับเราทรรส รสจึงมีเพียง 8 และสัมพันธ์กันเป็น 4 คู่ดังกล่าว ไม่นับรวมศานตรสตามที่นักวรรณคดีบางคนจัดไว้เป็นรสที่ 9

2.3.13 ภัฏฏเตาตะ

ภัฏฏเตาตะเป็นนักวรรณคดีในคริสต์ศตวรรษที่ 10 แต่งตำราชื่อกาวยเกาตุกะ แต่ไม่มีต้นฉบับหลงเหลืออยู่ มีเพียงที่อ้างไว้ในอภินวภารตี ของอภินวคุปตะ และเอาจิตยวิจาร-

<u>จรรจา</u> ของเกษเมนทระ

2.3.14 อภินวคุปตะ

อภินวคุปตะเป็นนักวรรณคดีในปลายคริสต์ศตวรรษที่ 10 เขาแต่งตำราชื่อ <u>อภินวภารตี</u> เป็นอรรถาธิบายของ<u>นาฏยศาสตร์</u> และ <u>โลจนา</u> เป็นอรรถาธิบายของ<u>ธวันยาโลกะ</u> ของอานันทวรรธนะ เขามีความคิดเด่นในแนว รส-ธวนิ โดยถือว่ารสเป็นวิญญาณของกวีนิพนธ์ และมีธวนิเป็นสิ่งที่ทำให้เกิดรส เขามีความเห็นเกี่ยวกับความเป็นสากลของอารมณ์เช่นเดียวกับนายกะ อภินวคุปตะกล่าวว่า ผู้ดูละครที่เป็นสหฤทัยจะมีอารมณ์เป็นสัญชาตญาณที่เคยรับรู้มาก่อนในอดีต (เป็นรอยวาสนา) เป็นอารมณ์พื้นฐานเรียกว่าสถายีภาวะ เมื่อได้ดูการแสดงวิภาวะ อนุภาวะ และวยภิจาริภาวะแล้วสัญชาตญาณนั้นจะถูกปลุกขึ้นมา เมื่อพัฒนาถึงจุดสูงสุดก็จะเกิดความปิติ เรียกว่าเกิดรส แนวคิดเรื่องรสของอภินวคุปตะ เป็นที่ยอมรับของนักวิชาการส่วนใหญ่ในการวิเคราะห์รสที่จะกล่าวโดยละเอียดต่อไป ก็จะถือตามแนวของอภินวคุปตะนี้

2.3.15 กุนตกะ

กุนตกะเป็นนักวรรณคดีในคริสต์ศตวรรษที่ 11 ผู้ห้นความสนใจของผู้ศึกษาวรรณคดีมาสู่อลังการอีกครั้งหนึ่ง หลังจากที่นักวรรณคดีส่วนใหญ่ก่อนหน้าเขามุ่งเรื่องรสและธวนิกันไประยะหนึ่ง กุนตกะเขียนตำราชื่อ <u>วโกรกติชีวิตะ</u> เกี่ยวกับทฤษฎีการใช้ภาษาในการประพันธ์ให้พิเศษกว่าภาษาธรรมดา เรียกว่า วโกรกติ โดยมีพื้นฐานความคิดมาจากเรื่องวโกรกติของภามหะ กุนตกะมีความเห็นว่ากวีนิพนธ์เป็นการประสมประสานของเสียงและความหมายซึ่งอยู่ในบทประพันธ์ที่เด่น เพราะลักษณะการร้อยกรองของกวีซึ่งใช้ภาษาพิเศษกว่าธรรมดาและที่ก่อให้เกิดความปิติแก่ผู้ที่รู้จักลักษณะของกวีนิพนธ์ (śabdārthau sahitau vakrakavivyāpāra-śālini bandhe vyavasthitau kāvyaṃ tadvidāhlādakāriṇi; <u>วโกรกติชีวิตะ</u> 1.7)

กวีที่มีความสามารถพิเศษเท่านั้น จึงจะสร้างสรรค์งานชนิดนี้ได้ แต่อย่างไรก็ตาม หากไม่มีผู้อ่านที่มีใจเปิดรับวรรณคดีแล้ว กวีนิพนธ์ก็จะไม่มีความหมายใด ๆ ตามทรรศนะของกุนตกะ

ความบิติที่ผู้อ่านได้รับมีความหมายกว้างกว่ารส ที่นักวรรณคดีอื่นเคยกล่าวไว้เพราะความบิตินี้เกิดจากส่วนประกอบทุกอย่างของกวีนิพนธ์ มิใช่เพียงจากอารมณ์หรือภาวะในบทประพันธ์เท่านั้น

กุนตกะยอมรับอลังการเฉพาะอลังการทางความหมายเพียง 18 อย่างเท่านั้น คือ อุปมา รูปกะ ทีปกะ อปรัสตุตประศังสา, ปรรยาโยกตะ วยาชัสตุติ, อุตเปรกษา, อติศโยกติ, เศลษะ, วิโรธ, วยติเรก, สโหกติ, ทฤษฎานตะ, อรรถานตรันยาสะ, อาเกษปะ วิภาวนา, สสันเทหะ, อปหนุติ เขาจัดลำดับอลังการเสียใหม่ โดยแสดงพัฒนาการของอลังการที่สัมพันธ์กันมากขึ้น เช่น อุตเปรกษาคือการกล่าวแสดงจินตนาการเหมือนอุปมา เพราะใช้คำว่า iva ซึ่งในภาษาสันสกฤตแปลว่า เหมือน (เป็นอุปมา) หรือแปลว่าปานประหนึ่งก็ได้ (เป็นอุตเปรกษา) วิภาวนา ซึ่งกล่าวถึงผลทั้ง ๆ ที่ไม่มีสาเหตุก็มีความสัมพันธ์กับอติศโยกติ คือการกล่าวเกินจริง สสันเทหะซึ่งกล่าวถึงความเหมือนที่ทำให้ฉงน และอปหนุติซึ่งปฏิเสธความเป็นจริงตามธรรมชาติของสิ่งที่กล่าวถึง ก็สัมพันธ์กับอุตเปรกษา

กุนตกะมีความเห็นว่า กวีที่มีความสามารถจะไม่ใช้อลังการมากเมื่อเนื้อหาของบทประพันธ์นั้นงามตามธรรมชาติอยู่แล้ว เช่น เป็นเรื่องของความรัก เป็นต้น ลำดับและสัดส่วนที่พอเหมาะของอลังการจึงจะทำให้เกิดรสได้ กุนตกะมีความคิดเรื่องลีลาเช่นเดียวกับวามนะ แต่เขาคัดค้านเรื่องการเรียกชื่อลีลาตามถิ่นกำเนิด (เช่นไวทรรภี เกิดที่เมืองไวทรรภะ) เขาเรียกไวทรรภีว่า สุกุมาร (ละเอียดอ่อน) เพราะเป็นลีลาที่ตกแต่งน้อย งดงามอย่างละเอียดอ่อนตามธรรมชาติ เคาฑีคือ ลีลาวิจิตระ (งาม) ที่งามเพราะใช้อลังการและการใช้ความหมายแฝง ส่วนปัญจาลีคือ ลีลามัธยมะ (ปานกลาง) เป็นการประสมประสาน 2 ลีลาแรกเข้าด้วยกัน กุนตกะไม่เห็นด้วยกับการยกย่องว่าลีลาหนึ่งเด่นกว่าอีกลีลาหนึ่ง ดังที่ทัณฑินเคยกล่าวไว้ เขาถือว่าทั้ง 3 ลีลาดีเสมอกันแต่ต่างกันที่ลักษณะเท่านั้น

2.3.16 มหิมัน

มหิมันหรือมหิมภัฏฏะ เป็นนักวรรณคดีในคริสต์ศตวรรษที่ 11 เขียนตำราชื่อ <u>วยักติวิเวกะ</u> แสดงความคิดตามทฤษฎีอนุมิติว่า ความหมายของวรรณคดีเกิดขึ้นจากการอนุมานของผู้อ่าน เขาได้ความคิดเรื่องการอนุมานมาจากคังกุกะซึ่งมีความเห็นว่า รสในบทละครเกิด

จากการอนุมานของผู้ดูละคร มหิมันพยายามคัดค้านนักทฤษฎีธวนิโดยเฉพาะอานันทวรรธนะ โดยกล่าวว่า การพิจารณาความหมายแฝงนั้นไม่มีความจำเป็นในเมื่อมีกระบวนการอนุมานอยู่แล้ว มหิมันพยายามวิเคราะห์วรรณคดีด้วยการอนุมาน แต่นักวิชาการมีความเห็นว่าวิธีการของเขายังไม่ลึกซึ้งพอ จึงไม่อาจลบล้างทฤษฎีธวนิได้ แต่แม้จะไม่มีกวีหรือนักวรรณคดีในสมัยต่อมาสนับสนุนผลงานของเขา มหิมันก็นับว่าเด่นในแง่ที่พยายามใช้ปรัชญาวิเคราะห์วรรณคดี

2.3.17 โภชะ

โภชะเป็นนักวรรณคดีในคริสต์ศตวรรษที่ 11 และเป็นกษัตริย์ผู้อุปถัมภ์กวีด้วย ตำราที่สำคัญคือ ศฤงคารประกาศะ และ สรัสวตีกัณฐาภรณ์ ในศฤงคารประกาศะ โภชะกล่าวถึงลักษณะของวรรณคดี โดยแบ่งกวีนิพนธ์เป็นประเภทที่พึงฟัง (sravya) และที่พึงดู (drsya) ศฤงคารประกาศะนับเป็นตำราวรรณคดีเล่มใหญ่ที่สุด และรวมความคิดต่าง ๆ เกี่ยวกับวรรณคดีไว้มากที่สุด โภชะมีความเห็นว่าศฤงคารรสเป็นรสเดียวในวรรณคดี ภาวะอื่น ๆ ไม่ทำให้เกิดรสในใจของผู้ดูละคร เพียงแต่เพิ่มพลังให้แก่ศฤงคารรสเท่านั้น โภชะเน้นเรื่องคุณว่ามีความสำคัญมากกว่าอลังการในการทำให้เกิดรส กวีนิพนธ์ที่มีอลังการแต่ขาดคุณก็ไม่งาม เปรียบเหมือนหญิงที่ขาดคุณ คือ "ความเป็นสาวแรกรุ่น" แม้จะตกแต่งอย่างไรก็ไม่งาม โภชะแบ่งอลังการเป็น 3 ประเภท คือ อลังการทางเสียง อลังการทางความหมาย และ อลังการที่เสียงและความหมายประสานกัน นักวิชาการมีความเห็นว่า ตำราของโภชะมีคุณค่าในแง่ที่เก็บตัวอย่างบทประพันธ์จากผลงานที่บัดนี้สูญหายไปหมดแล้ว นับเป็นประโยชน์อย่างยิ่งในการศึกษาประวัติวรรณคดี

2.3.18 เกษเมนทระ

เกษเมนทระเป็นกวีและนักวรรณคดีในคริสต์ศตวรรษที่ 11 เป็นผู้นำในแนวทฤษฎีเอาจิตยะ ซึ่งเป็นทฤษฎีสุดท้ายในประวัติวรรณคดีศึกษาของสันสกฤต เกษเมนทระเป็นศิษย์ของอภินวคุปตะ แต่งตำราที่เกี่ยวกับวรรณคดีศึกษาไว้ 3 เล่ม คือ เอาจิตยวิจารจรรจา แสดงทฤษฎี

ความเหมาะสมในการประพันธ์ สุวฤตตติลกะ เกี่ยวกับหลักการเลือกฉันทลักษณ์ ซึ่งมีผลต่อคุณค่าของกวีนิพนธ์ กวิกัณฐาภรณ์ กล่าวถึงหลักการฝึกเป็นกวี

นับแต่ปลายคริสต์ศตวรรษที่ 11 หลังจากเกษเมนทระเป็นต้นมา ตำราวรรณคดีสันสกฤตมีลักษณะเป็นการวิเคราะห์และสังเคราะห์ความคิดเก่า ๆ ที่มีผู้แสดงไว้แล้ว โดยนำตัวอย่างใหม่มาแสดงและมีคำอธิบายเพิ่มเติม ในที่นี้จึงจะกล่าวถึงนักวรรณคดีเหล่านั้นบางคนเพียงย่อ ๆ เท่านั้น

มัมมฏะ นักวรรณคดีในปลายคริสต์ศตวรรษที่ 11 เขียนกาวยประกาศะ ซึ่งเป็นตำราวรรณคดีที่เป็นที่นิยมมากในอินเดีย จนมีผู้เขียนอรรถาธิบายไว้มากกว่า 30 สำนวน ความแพร่หลายของตำรากาวยประกาศะมิได้อยู่ที่ความคิดแปลกใหม่ในทฤษฎีวรรณคดี แต่เป็นความสามารถของมัมมฏะที่นำทฤษฎีต่าง ๆ มาสังเคราะห์และเรียบเรียงให้เข้าใจง่ายขึ้น ทฤษฎีที่เด่นในตำราเล่มนี้คือ รสและธวนิ รองลงมาคือ คุณและอลังการ

รุยยกะ นักวรรณคดีในต้นคริสต์ศตวรรษที่ 12 เขียนตำราชื่ออลังการสรรวัสวะตามแนวของมัมมฏะ

เหมจันทระ นักวรรณคดีในต้นคริสต์ศตวรรษที่ 12 เขียนกาวยานุศาสนะ เป็นสูตรและมีอรรถาธิบาย ชื่อ อลังการจูฑามณิ เป็นคู่มือที่สั้นกะทัดรัด และรวมทฤษฎีต่าง ๆ ไว้

วาคภฏะ (โสมบุตร) นักวรรณคดีในต้นคริสต์ศตวรรษที่ 12 เขียนตำราชื่อ วาคภฏาลังการะ เป็นโศลก ป.ส.ศาสตรี ได้แปลเป็นภาษาไทย ชื่อ อลังการศาสตร์ของวาคภฏ[56]

ชยเทวะ นักวรรณคดีในคริสต์ศตวรรษที่ 13 เขียนตำราชื่อจันทรโลกะ กล่าวถึงอลังการไว้ถึง 108 ชนิด

วาคภฏะ (เนมิกุมารบุตร) นักวรรณคดีในปลายคริสต์ศตวรรษที่ 13 แต่งตำราชื่อกาวยานุศาสนะเป็นสูตรและมีอรรถาธิบายด้วย

วิศวนาถะ นักวรรณคดีในต้นคริสต์ศตวรรษที่ 14 เขียนตำราชื่อสาหิตยทรรปณะ เกี่ยวกับรสและอลังการ เป็นตำราที่ได้รับความนิยมมากเช่นเดียวกับกาวยประกาศะของมัมมฏะ

---

[56]ดูเชิงอรรถที่ 4 บทที่ 1

ภานุทัตตะ นักวรรณคดีในคริสต์ศตวรรษที่ 15 แต่งตำราชื่อ รสมัญชรี และ รสตรังคินี เกี่ยวกับรส

อัปปยทีกษิตะ นักวรรณคดีในปลายคริสต์ศตวรรษที่ 16 แต่งตำราชื่อ กุวัลยานันทะ เกี่ยวกับอลังการ

ชคันนาถะ นักวรรณคดีในปลายคริสต์ศตวรรษที่ 17 แต่งตำราชื่อ รสคงคาธร ซึ่งมีลักษณะเหมือนกาวยประกาศะของมัมมฏะ และ สาหิตยทรรปณะของวิศวนาถะ ชคันนาถะเป็นทั้งกวีและนักวิจารณ์ ในตำราของเขาจึงไม่ยกตัวอย่างบทประพันธ์จากที่อื่น แต่เขาได้แต่งขึ้นมาเองเพื่อเป็นตัวอย่างโดยเฉพาะ

นักวิชาการถือว่าประวัติวรรณคดีศึกษาของสันสกฤตจบลงที่ชคันนาถะ หลังจากนั้นมีเพียงตำราที่ไม่สำคัญมากนัก เป็นเพียงการนำแนวคิดต่าง ๆ มาเรียบเรียงใหม่เท่านั้น

บทที่ 3

ความเป็นมาของทฤษฎีอลังการในวรรณคดีไทย

ในชีวิตประจำวันมนุษย์จะใช้ภาษาที่ทำให้เกิดจินตภาพอยู่แล้วอย่างเป็นปกติ เพราะการสร้างจินตภาพเป็นกระบวนการทางจิตของมนุษย์ ตามหลักจิตวิทยาถือว่า การสร้างจินตภาพคือการผลิตจำลองทางจิต (mental reproduction) เป็นการรำลึกถึงประสบการณ์ในอดีต ซึ่งอาจเป็นประสบการณ์ทางอารมณ์หรือประสบการณ์ทางประสาทสัมผัสทั้งหลาย ไม่เฉพาะแต่ประสาทตาเท่านั้น[1] การสร้างจินตภาพที่สามัญที่สุดที่มักพบในภาษาพูดคือการใช้ภาพพจน์เปรียบเทียบ เมื่อเราต้องการกล่าวถึงสิ่งที่เป็นนามธรรม เรามักจะยกไปเปรียบกับสิ่งที่เป็นรูปธรรมอันมีลักษณะคล้ายกัน เพื่อให้ผู้ฟังเข้าใจนามธรรมนั้นง่ายขึ้น เช่น ใจกว้างเหมือนแม่น้ำ หรือเมื่อต้องการกล่าวถึงสิ่งที่เป็นรูปธรรมซึ่งผู้ฟังไม่เคยรู้จักมาก่อน ผู้พูดก็อาจยกไปเปรียบกับรูปธรรมที่เคยรู้จัก ทำให้ผู้ฟังนึกภาพได้ทันที เช่น หิมะขาวเหมือนสำลี นอกจากนั้นยังเป็นปกตินิสัยของมนุษย์ที่มักจะกระทำหรือกล่าวเพื่อแสดงความรู้สึกของตนให้เกินจริงอยู่แล้ว[2] คำพูดที่เป็นภาพพจน์เกินจริง เช่น เหนื่อยแทบตาย เสร็จในชั่วพริบตา ฯลฯ จึงปรากฏอยู่ประปรายในภาษาพูด

---

[1]René Wellek and Austin Warren, Theory of Literature (New York : Harcourt Brace Jovanovich, 1977), pp.186-187; ประสบการณ์ทางอารมณ์คือสิ่งที่รู้ได้ด้วยใจ ประสบการณ์ทางประสาทสัมผัสคือสิ่งที่รู้ได้ด้วยตา หู จมูก ลิ้น กาย ตรงกับเรื่องการรับรู้ด้วยอายตนะทั้ง 6 คือ จักษุ โสต ฆาน ชิวหา กาย ใจ ตามหลักพุทธศาสนา

[2]Louis Untermeyer, Doorways to Poetry (New York : Harcourt Brace and Company, 1938), p.126

3.1 อลังการในภาษาวรรณคดี

กวีมีลักษณะพิเศษกว่าบุคคลธรรมดา กล่าวคือ มีจิตใจอ่อนไหว รับรู้อารมณ์ต่าง ๆ ได้ง่าย มีประสาทสัมผัสต่าง ๆ ที่ไวต่อการรับรู้ สิ่งที่ละเอียดอ่อนและเล็กน้อยจนหลายคนมองข้ามไปได้เช่นใบหญ้า ฝุ่นละออง อาจมีความหมายต่อกวีได้ และสิ่งที่หลายคนเห็นเป็นปกติ เช่น แดดยามเย็น คืนข้างแรม กวีอาจมองเห็นเป็นเรื่องของความงาม หรือเป็นเรื่องน่าคิดได้ นอกจากนั้นกวียังมีจินตนาการที่กว้างไกลจนสามารถขยายสิ่งที่พบเห็นนั้นให้มีรูปร่าง มีรสชาติ ฯลฯ พิเศษขึ้นมาได้ ผนวกกับความสามารถพิเศษที่นักวรรณคดีสันสกฤตเรียกว่าศักติ กวีจึงประจงกลั่นกรองถ้อยคำออกมาเป็นคำประพันธ์ที่แสดงความคิด ความรู้สึกที่มีต่อสิ่งที่พบเห็นได้ เมื่อเราได้ยินเสียงกิ่งไม้เสียดสีกันเราอาจรู้สึกเป็นเรื่องปกติ แต่กวีรับรู้ได้ด้วยโสตพิเศษ อาจได้ยินว่าเสียงนั้นไพเราะดังเสียงพิณ กวีจึงร้อยกรองคำออกมาว่า

"พฤกษาเสียดสีกิ่ง เสียงเสนาะยิ่งอย่างพิณ" (ตะเลงพ่าย)

หรือกวีพรรณนาน้ำตกว่า

"สูงส่งตรงโตรกโดดเดี่ยว อยู่ริมสายชลเชี่ยวกระแสสินธุ์

พรายแพรวดังแก้วแกมนิล ..." (นิราศรบพม่าที่ท่าดินแดง)

ภาพพจน์เปรียบเทียบในคำประพันธ์ที่ยกมาทั้ง 2 ตัวอย่างนี้มีอลังการที่ทำให้งดงามกว่าภาพพจน์เปรียบเทียบในภาษาพูดเช่น ใจกว้างเหมือนแม่น้ำ หรือ หิมะขาวเหมือนสำลี

ในทำนองเดียวกัน เมื่อกวีใช้ภาพพจน์เกินจริงว่า

"เรียมร่ำน้ำเนตรถ้วม ถึงพรหม" (กำสรวล)

หรือ

"หฤทัยระทดทน ทุกข์ใหญ่/หลวงนา

ถนัดดั่งไม้ร้อยอ้อม ท่าวท้าวทับทรวง" (พระลอ)

ย่อมพิเศษกว่าคำดังกล่าวในภาษาพูดว่า "เหนื่อยแทบตาย" หรือ "เสร็จในชั่วพริบตา"

การใช้ภาษากวีนิพนธ์ที่ประดับด้วยอลังการจนต่างไปจากภาษาธรรมดา ดังที่เรียกว่าวโกรกติ[3] นั้น อย่างน้อยที่สุดกวีน่าจะมีความประสงค์ประการใดประการหนึ่งหรือทั้ง 3 ประการ ดังนี้

1. เพื่อแสดงความสามารถของตน
2. เพื่อแสดงความคิดหรืออารมณ์ที่ลึ้าลึก
3. เพื่อเลี่ยงการกล่าวตรง ๆ

ลักษณะแรกจะพบได้มากในผลงานในภาษาที่มีธรรมชาติเอื้อต่อการตกแต่งอยู่แล้ว เช่น ภาษาสันสกฤต ภาษาอาหรับ ฯลฯ ดังได้กล่าวในบทที่ 2 แล้วว่ากวีสันสกฤตส่วนใหญ่เพ่งความสนใจไปยังการใช้ภาษาจนถือว่าอลังการเป็นหัวใจของกวีนิพนธ์ ส่วนกวีอาหรับนั้น นาชิบุลลอฮฺ ตั้งข้อสังเกตว่ามักจะประชันการใช้อุปมาและอุปลักษณ์กันอย่างสุดฝีมือ[4] วรรณคดีไทยก็มีการใช้ภาษาเพื่อแสดงความสามารถของกวีอยู่ไม่น้อย บทเปรียบเทียบที่เล่นคำโดยไม่คำนึงถึงความสัมพันธ์ของคำเหล่านั้น เช่น "ต้องดุจมือเทพี พี่ต้อง" และ "ยมโดยประดุจเจ้า จงโดย" จึงมีอยู่มาก

การใช้อลังการในลักษณะที่ 2 เพื่อแสดงความคิดหรืออารมณ์ที่ลึ้าลึก จะเห็นได้จากภาพพจน์ประเภทเปรียบเทียบและประเภทกล่าวเกินจริง เมื่อกวีต้องการแสดงความคิดว่าผู้ที่รู้จริงย่อมไม่อวดอ้าง กวีมิได้กล่าวออกมาตรง ๆ แต่ยกย่องว่าเหมือน

"นาคีมีพิษเพี้ยง สุริโย
เลื้อยบ่ทำเดโช แช่มช้า"

ในขณะเดียวกันก็ติเตียนผู้รู้น้อยที่มักอวดรู้ โดยเปรียบเปรยว่า

"พิษน้อยหยิ่งโยโส แมลงป่อง
ชูแต่หางเองอ้า อวดอ้างฤทธี" (โลกนิติ)

---

[3]ดูคำอธิบายใน 2.2.6 ทฤษฎีวโกรกติ

[4]Najib Ullah, Islamic Literature (New York : Washington Square Press, 1963), p.xii.

เมื่อกวีต้องการจะบอกนางที่รักให้รู้ว่าเขาอาลัยรักนางมากเพียงใดเมื่อต้องจากนางมา กวีรำพันว่าความรักของตนเป็นไฟลุกเผาผลาญโลก แต่น้ำตาที่หลั่งก็ดับไฟนั้นได้

"เพลิงราคโพลงโลกปี้ม เป็นควัน แล้วแม่
ชลเนตรพี่ไหลทัน ดับได้" (นิราศกรุงเก่า)

หรือกวีอาจเปรียบว่าความรักของตนมีมากจนสุดที่จะพรรณนา แม้จะใช้ท้องฟ้าแทนกระดาษ ดินละลายน้ำทั้งหมดแทนหมึก และภูเขาแทนปากกาก็ตาม

"อากาศเป็นสมุดแม้น เป็นลาน เล่าฤา
ดินดั่งหมึกละลายธาร ทั่วท้อง
เมรุจดจานปาน ปากไก่ ก็ดี
จารึกรักเรียมร้าง ร่ำแล้วฤาหลอ" (นิราศกรุงเก่า)

ในบางครั้งกวีจงใจใช้ภาษาอลังการเพื่อเลี่ยงการกล่าวออกมาตรง ๆ มักปรากฏในข้อความที่กวีต้องการติติงหรือตักเตือนผู้ที่ตนกล่าวถึง แต่กวีอาจอยู่ในฐานะที่ต่ำกว่าหรือเพียงแต่เสมอกันจึงมิอาจเตือนได้ตรง ๆ การใช้ภาษาอลังการเช่นภาพพจน์เปรียบเทียบ ทำให้กวีบอกความในใจได้มากกว่าภาษาพูดธรรมดา ดังที่พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงมีพระราชดำรัสว่า "เรื่องบางเรื่องพูดไม่ได้แต่ร้องเพลงได้"[5] ทรงหมายถึงบทร้องในละครซึ่งแฝงตัวไว้ด้วยคีตศิลป์ ทำนองเดียวกับภาษาในบทประพันธ์ซึ่งแฝงตัวไว้ด้วยวรรณศิลป์ กวีในราชสำนักเปอร์เซียมีหน้าที่ประการหนึ่งคือถวายคติเตือนใจแก่พระราชา คำเตือนในรูปของภาษาอลังการจึงเป็นวิธีที่กวีเลือกใช้ ดังปรากฏตัวอย่างในบทประพันธ์ของสะดิ กวีเอกในคริสต์ศตวรรษที่ 12 ที่กำหนดให้พระเจ้าอนุชิรวันบุรพกษัตริย์ในคริสต์ศตวรรษที่ 6 ทรงสอนราชโอรสเมื่อพระองค์จะสวรรคตว่า

---

[5]กันยรัตน์ สมิตะพินทุ, "การศึกษาการพัฒนาตัวละครในบทละครพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว" วิทยานิพนธ์ปริญญาโท บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2529, หน้า 57 อ้างถึงบทสัมภาษณ์ ม.ล.ปิ่น มาลากุล เมื่อวันที่ 26 มิถุนายน 2528

"กษัตริย์คือพฤกษา ปวงประชาคือรากไม้

จะยืนต้นอยู่อย่างไร เมื่อรากน้อยใหญ่ถูกทำลาย"[6]

คำเปรียบเทียบนี้เป็นคำเตือนโดยอ้อมให้พระราชาทรงตระหนักถึงภาระของพระองค์ที่ต้องสอดส่องดูแลขจัดทุกข์บำรุงสุขของประชาชน

ในวรรณคดีไทยมีตัวอย่างจากเพลงยาวของพระมหามนตรี (ทรัพย์) ที่เปรียบเปรยพฤติกรรมของขุนนางผู้หนึ่งไว้ว่า

"ถนนกว้างสี่วามาไม่ได้ กีดหัวไหล่ไกวแขนให้ขัดขืน"

ข้อความนี้แฝงคำติเตียนขุนนางผู้นั้นว่าเป็นผู้ที่อวดอำนาจจนเดินวางท่าราวกับถนนที่คนอื่นเดินได้ปกตินั้นแคบเกินไป หากพระมหามนตรีเขียนด้วยภาษาพูดธรรมดาแทนภาษาเปรียบเทียบ ก็จะเป็นการสบประมาทโดยตรง อาจทำให้มีการฟ้องร้องกันขึ้นได้ ภาษาอลังการช่วยให้กวีอำพรางตัวเองซึ่งเป็นผู้กล่าวหา อำพรางผู้ถูกกล่าวหาเพราะมิได้เอ่ยนามออกมาตรง ๆ และอำพรางคำกล่าวหาโดยกล่าวเป็นบทเปรียบเปรย การใช้ภาษาที่ผู้อ่านมิอาจจับให้มั่นคั้นให้ตายได้น่าจะเป็นเหตุหนึ่งที่ทำให้กวีพ้นภัย นอกจากสาเหตุอื่น ๆ ตามข้อสันนิษฐานที่ปรากฏเช่น "แต่ก็ไม่มีผู้ฟ้องร้อง ทั้งนี้เพราะมีแต่คนเกลียดชังจมื่นราชามาตย์ [ขุนนางผู้ถูกกล่าวหา]" หรือ "เพราะจมื่นราชามาตย์เกรงกลัวอิทธิพลของพระมหามนตรีอยู่ ทั้งนี้เพราะพระมหามนตรีเป็นข้าราชการฝ่ายตำรวจชั้นเหนือกว่า"[7]

นอกจากการใช้ภาพพจน์ที่เป็นอลังการด้วยจุดประสงค์ประการใดประการหนึ่งใน 3 ประการดังกล่าวแล้ว บางครั้งกวีก็ใช้ภาพพจน์โดยมิได้มุ่งให้เป็นอลังการ เพียงแต่ใช้เป็นกลวิธีเสนอเนื้อหาเท่านั้น ดังเช่นการใช้ภาพพจน์ในโวหารสาธกในคัมภีร์ที่เป็นคำสอนทั้งในโลกตะวันตกและตะวันออก ในโวหารสาธก ภาพพจน์ที่ปรากฏมากที่สุดคืออุปมาและอุปลักษณ์ ไฟรย์ (Northrop Frye) กล่าวถึงการใช้อุปลักษณ์ในคัมภีร์ไบเบิลว่ามิใช่อลังการที่ทำให้ภาษา

---

[6]Ullah, op.cit., p.297

[7]จิตร ภูมิศักดิ์, บทวิเคราะห์วรรณกรรมยุคศักดินา (กรุงเทพฯ : ชมรมหนังสือแสงตะวัน, ม.ป.ป.), หน้า 80

งดงามขึ้น แต่เป็นกลวิธีแสดงความคิดวิธีหนึ่งเท่านั้น[8] และสุภาพรรณ ณ บางช้าง กล่าวถึงวิธีอธิบายธรรมด้วยการอุปมาที่ปรากฏในคัมภีร์พุทธศาสนาว่า

> วัตถุประสงค์สำคัญในการอุปมาอุปไมยและอุทาหรณ์ในพระไตรปิฎก คือ การพยายามอธิบายเรื่องที่เข้าใจยากให้ง่ายขึ้น ดังมักปรากฏข้อความพระไตรปิฎกหลายแห่งว่า "อุปมา โข มยายั ภิกฺขเว กตา อตฺถสฺส วิญญาปนาย" "ดูกรภิกษุทั้งหลาย ข้ออุปมานี้เราสมมติขึ้นเพื่อให้รู้เนื้อความโดยง่าย" ในวรรณคดีสันสกฤตมีการใช้อุปมาอุปไมยเพื่อช่วยให้เกิดความไพเราะเป็นที่ประทับใจทางอลังการศาสตร์ ก่อให้เกิดความงามในการประพันธ์ แต่วัตถุประสงค์นี้มิใช่วัตถุประสงค์ของการใช้อุปมาและอุปไมยในสมัยพุทธกาล ถึงแม้ว่าจะมีผลทำให้เกิดความงดงามในเนื้อความก็ตาม[9]

จากการศึกษาบทอุปมาในพระไตรปิฎก บุญชอบ เริงทรัพย์ ได้ข้อสรุปว่าหมวดอภิธรรม (ประมวลหลักธรรมและคำอธิบาย) มีการใช้อุปมาน้อย หมวดพระวินัย (ประมวลสิกขาบทสำหรับภิกษุสงฆ์) มีการใช้อุปมาพอสมควร แต่หมวดพระสุตตันตปิฎก (ประมวลพระธรรมเทศนาคำบรรยายธรรมและเรื่องเล่า) มีการใช้อุปมามากเป็นพิเศษ ทั้งนี้เพราะเป็นคำสอนสำหรับบุคคลต่างกลุ่มต่างประเภทในโอกาสต่าง ๆ กัน[10] การที่จะสื่อความคิดแก่บุคคลบางกลุ่มนั้นจำเป็นต้องใช้โวหารเปรียบเทียบเพื่อให้เข้าใจได้ง่ายขึ้น โดยเฉพาะสิ่งที่เป็นนามธรรมซึ่งเป็นเนื้อหาหลักของคำสอน

---

[8]Northrop Prye, The Great Code, the Bible and Literature (London : Ark Paperbacks, 1982), p.54

[9]สุภาพรรณ ณ บางช้าง, ประวัติวรรณคดีบาลีในอินเดียและลังกา (กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2526), หน้า 167-168

[10]บุญชอบ เริงทรัพย์, "อุปมาอุปไมยในพระไตรปิฎก" วิทยานิพนธ์ปริญญาโท บัณฑิตวิทยาลัย, 2520, หน้า 16

ไม่ว่าจะเพียงเพื่อสื่อความหรือเพื่อเป็นอลังการของบทประพันธ์ การใช้ภาพพจน์ก็มีบทบาทสำคัญอยู่มากทั้งในวรรณคดีตะวันตกและตะวันออก simile, metaphor และ hyperbole ของชาวตะวันตก ตรงกับ อุปมา, รูปกะ (หรืออุปลักษณ์) และอติศโยกติ ของอินเดียตามลำดับ เมื่อพิจารณาโครงสร้างของ simile จะเห็นว่ามิได้ต่างกับของอุปมาเลย ตัวอย่างเช่นบทอุปมาของโรเบิต เบินส์ ว่าดังนี้

My love is like a red, red rose...

My love is like a melody

That's sweetly played in tune

เวลเลกอธิบายว่าลักษณะร่วมกันระหว่างหญิงงามกับกุหลาบแดงสด และทำนองดนตรีที่ประจงบรรเลง ก็คือ ความงาม และความน่าอภิรมย์[11] หญิงงามในที่นี้คืออุปไมย กุหลาบแดงและเสียงดนตรี คืออุปมา ส่วนความงามและความน่าอภิรมย์เป็นสาธารณธรรม (ลักษณะร่วม) ของอุปมาและอุปไมยตามคำอธิบายของนักวรรณคดีสันสกฤตนั่นเอง

ดังที่ได้กล่าวแล้วข้างต้นว่า มนุษย์มักจะสร้างจินตภาพในภาษาพูดด้วยการเปรียบเทียบและการกล่าวเกินจริงอยู่แล้ว ภาพพจน์ทั้ง 3 ชนิด คือ อุปมา รูปกะ และ อติศโยกติ จึงน่าจะเป็นภาพพจน์พื้นฐานที่กวีนิยมใช้กันมานานแล้ว และในจำนวนภาพพจน์ทั้ง 3 ชนิดนี้ อุปมาน่าจะเป็นภาพพจน์ที่มีอายุเก่าที่สุด

ในประวัติวรรณคดีสันสกฤต ตั้งแต่ยังไม่เกิดวรรณคดีประเภทกวีนิพนธ์ (กาวยะ) มีการใช้อุปมากันอย่างแพร่หลายแล้ว นอกจากปรากฏในวรรณคดีอาคม ศาสตร์ และอิติหาสะแล้ว ยังปรากฏเป็นหลักฐานว่าอุปมาเป็นที่รู้จักกันดีอย่างน้อย 400 ปีก่อนคริสต์กาล ในตำราไวยากรณ์ อัษฎาธยายีของปาณินิมีสูตรอธิบายอุปมาไว้ในเรื่องคำสมาสว่า

"อุปมานทั้งหลายสมาสกับคำที่แสดงลักษณะร่วม" (upamānāni sāmānyavacanaiḥ, 2.1.55)

---

[11] Wellek, op.cit., p.201

และ "อุปไมย (อุปมิต) สมาสกับ (อุปมาน) พยัคฆ์เป็นอาทิ โดยไม่มีลักษณะร่วม" (upamitam vyāghrādibhis sāmānyaprayoge, 2.1.56)

รูปกะหรืออุปลักษณ์เป็นการเปรียบเทียบที่มีพื้นฐานมาจากอุปมาอีกที เกิดจากความรู้สึกว่าอุปไมยหรือสิ่งที่จะนำไปเปรียบกับอุปมานนั้นสูงส่ง และมีคุณค่ามาก หากจะเปรียบว่าเหมือนกับอุปมาน ก็ยังไม่เพียงพอ จึงถือว่าเป็นสิ่งเดียวกับอุปมานเสียเลย หรือบางครั้งเกิดจากความรู้สึกอาลัยอาวรณ์ ทำให้มนุษย์พยายามมองหาสิ่งที่จะเป็นตัวแทนผู้เป็นที่รักของตน แล้วโยงสิ่งนั้นเข้ากับผู้เป็นที่รัก[12] เช่น ดวงจันทร์คือหน้านาง เป็นต้น นอกจากนั้นยังอาจเกิดจากความเกรงขามมิอาจเอ่ยถึงสิ่งใดสิ่งหนึ่งออกมาโดยตรงจึงต้องใช้รูปกะ เป็นบทเปรียบเทียบโดยละอุปไมยเสีย เช่นการใช้รูปกะของชาวยิวที่กล่าวถึงศิลา ดวงอาทิตย์หรือราชสีห์ เป็นอุปมานโดยละนามพระเจ้าเสีย"[13]

เมื่อกวีนำการเปรียบเทียบไปผนวกกับการกล่าวเกินจริง ก็ทำให้เกิดภาพพจน์อติศโยกติขึ้นอีกลักษณะหนึ่ง ต่อมาการใช้ภาพพจน์จึงพัฒนาขึ้นจนมีแง่มุมละเอียดต่าง ๆ กัน ทำให้เกิดภาพพจน์ชนิดต่าง ๆ ขึ้นอีกมาก เมื่อกวีต้องการจะเปรียบอุปไมยกับอุปมาน กวีอาจมีข้อแม้ว่าอุปมานยังไม่มีศักดิ์ศรีเสมอกับอุปไมย ที่ยกมาเป็นอุปมานก็เพียงแต่อาศัยเทียบด้วยเท่านั้น กวีจึงคิดภาพพจน์อุปมารูปกะขึ้น ภาพพจน์อื่น ๆ ที่กวียักย้ายวิธีการเปรียบเทียบให้แปลกออกไปได้แก่ อนันวยะ อุปเมโยปมา วยติเรก ประติวัสตูปมา อุตเปรกษา ตุลยโยคิตา สมาโสกติ สสันเทหะ[14]

นอกจากนั้นยังมีภาพพจน์ที่เกี่ยวกับการใช้คำ เช่น การใช้คำที่มี 2 ความหมาย (เศลษะ) การใช้ถ้อยคำเพียงคำเดียวที่แสดงธรรมชาติของสิ่งสองสิ่ง (สโหกติ) ฯลฯ หรือภาพพจน์ที่เน้นวิธีการกล่าวถ้อยคำมากกว่ารูปแบบ เช่น การหาหลักฐานมายืนยัน (อรรถานตรันยาสะ) การกล่าวเฉพาะเหตุไม่แสดงผล (วิเศโษกติ) ฯลฯ

---

[12] Ibid, p.197

[13] Ibid.

[14] ดูคำอธิบายชื่อต่าง ๆ นี้ใน 2.2.2 ทฤษฎีอลังการ

ยิ่งมีการพัฒนาวิธีการและรูปแบบมากขึ้นเพียงใด ภาพพจน์เหล่านี้ก็ยิ่งมีข้อจำกัดที่เกิดจากธรรมชาติของภาษามากขึ้น ทำให้กลายเป็นกลวิธีที่ค่อนข้างจำเพาะเจาะจงสำหรับภาษาที่มีธรรมชาติเหมือนกันเท่านั้น เช่น สันสกฤต บาลี ปรากฤต ส่วนภาษาที่มีธรรมชาติต่างกันไปอาจนำภาพพจน์เหล่านี้มาใช้ไม่ได้ดีนัก

3.2 อลังการเป็นคุณลักษณ์ของวรรณคดีไทย

ภาษาไทยมีธรรมชาติต่างกับภาษาสันสกฤต เพราะเป็นภาษาที่ต่างตระกูลและต่างชนิดกัน ภาษาไทยอยู่ในตระกูลไทและเป็นภาษาคำโดด ส่วนภาษาสันสกฤตอยู่ในตระกูลอินโดยุโรปและเป็นภาษาวิภัติปัจจัย รูปประโยคนั้นต่างกันมากเพราะวิธีลำดับคำในประโยคต่างกัน ส่วนการสร้างคำอาจมีลักษณะคล้ายกันบ้างเพราะไทยรับเอาคำสันสกฤตมาใช้จนติดอยู่ในภาษาไทยเป็นจำนวนมาก การสร้างคำบางประเภท เช่น การประสมคำอย่างสมาสจึงเป็นส่วนหนึ่งของการสร้างคำไทย แต่มีการสร้างคำอีกบางประเภทเช่น การลงอุปสรรค การลงปัจจัย เป็นสิ่งที่ไทยรับมาในลักษณะของคำสำเร็จรูป มิได้คำนึงถึงส่วนประกอบของคำเช่นในภาษาเดิม เรื่องของเสียงก็เช่นกันแม้ไทยมีพยัญชนะที่ใกล้เคียงกับสันสกฤต แต่เสียงพยัญชนะก็ต่างกันไป เช่น ถ ในภาษาสันสกฤตไม่นับเป็นพยัญชนะเสียงเดียวกับ ฐ เป็นต้น

เมื่อ ลัลลนา ศิริเจริญ นำหลักอลังการของสันสกฤตมาพิจารณา<u>มหาชาติคำหลวง</u>จึงพบว่าในจำนวนอลังการ 41 ชนิด (แบ่งเป็นอลังการทางเสียง 6 ชนิด และอลังการทางความหมาย 35 ชนิด) เท่าที่ศึกษานั้นสามารถนำมาพิจารณามหาชาติคำหลวงได้เพียง 17 ชนิด (แบ่งเป็นอลังการทางเสียง 3 ชนิด และอลังการทางความหมาย 14 ชนิด) อุปมามีใช้มากที่สุดถึง 237 แห่ง[15] รูปกะ "เป็นที่นิยมใช้น้อยกว่าอุปมา"[16] สังคยะ "มีอยู่

---

[15]ลัลลนา ศิริเจริญ, "อลังการในมหาชาติคำหลวง" วิทยานิพนธ์ปริญญาเอก บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2524, หน้า 237

[16]เรื่องเดียวกัน, หน้า 239

บ้าง"[17] และประติวัสตูปมา "มีอยู่ประปราย"[18] สำหรับอลังการทางเสียงนั้นลัลลนากล่าวถึงข้อจำกัดว่า

> ตามที่อลังการศาสตร์ของสันสกฤตแบ่งศัพทาลังการไว้ 6 ประเภท ถ้าจะนำมาวิเคราะห์ความงามในวรรณคดีไทย จะใช้ได้ไม่ครบทั้ง 6 ประเภท เพราะลักษณะของภาษาไม่เหมือนกัน ภาษาสันสกฤตมีคำสมาสสนธิมากมาย แต่ละคำบางทีเกิดจากการสมาสกันบ้างสนธิกันบ้าง เมื่อนำมาแต่งคำประพันธ์ก็จะทำให้เกิดเสียงไพเราะตามรูปคำที่สมาสหรือสนธิกันนั้น แต่ในวรรณคดีไทยมิได้เป็นเช่นนั้น ดังนั้นในการวิเคราะห์ศัพทาลังการหรือความไพเราะทางด้านเสียงในมหาชาติคำหลวงจึงไม่ครบทุกประเภทตามอลังการศาสตร์ของสันสกฤต[19]

การที่ความงามใน<u>มหาชาติคำหลวง</u> ตรงตามทฤษฎีอลังการของสันสกฤตนั้น ลัลลนาเสนอความเห็นไว้ 2 ประเด็นว่า

1. อาจเป็นการบังเอิญที่กวีไทยรจนาได้ตรงตามหลักเกณฑ์ของสันสกฤต หรือ
2. กวีไทยได้เรียนรู้จากตำราอลังการของบาลีอีกที[20]

เหตุที่มิอาจสรุปได้ว่าอลังการศาสตร์ของสันสกฤตมีอิทธิพลโดยตรงต่อวรรณคดีไทยในยุคแรก ๆ เช่น <u>มหาชาติคำหลวง</u>ในสมัยอยุธยาตอนต้นนั้น ผู้วิจัยมีความคิดเห็นดังต่อไปนี้

เหตุผลเบื้องต้นก็คือ ไม่ปรากฏหลักฐานว่าไทยได้รู้จักตำราอลังการของสันสกฤตจนกระทั่งในศตวรรษนี้เองที่มีการแปลตำรา<u>อลังการศาสตร์ของวาคภฏะ</u> โดย ป.ส.ศาสตรี[21]

---

[17] เรื่องเดียวกัน, หน้า 269

[18] เรื่องเดียวกัน, หน้า 282

[19] เรื่องเดียวกัน, หน้า 124

[20] เรื่องเดียวกัน, หน้า 383

[21] ดูเชิงอรรถที่ 4 บทที่ 1

หากจะพิจารณาประเด็นที่ว่า ไทยอาจได้แบบอย่างการใช้อลังการจากวรรณคดีสันสกฤตได้หรือไม่ ก็คงจะมีคำตอบที่ค่อนข้างแน่ชัดว่าไม่ เพราะวรรณคดีสันสกฤตที่ไทยรับมาในระยะแรกนั้นยังไม่มีการถ่ายทอดโดยตรงจากต้นฉบับสันสกฤต[22] คงมีแต่ในรูปมุขปาฐะซึ่งมุ่งถ่ายทอดเนื้อหาที่เป็นแก่นของเรื่องมากกว่าสำนวนโวหาร

ส่วนหลักฐานที่เกี่ยวกับสันสกฤตและเป็นลายลักษณ์อักษรน่าจะได้แก่จารึกภาษาสันสกฤตทั้งที่เขียนด้วยอักษรปัลลวะ[23] และอักษรขอมที่พบในประเทศไทย จารึกเหล่านี้ทำให้เรารู้ว่ากลุ่มชนโบราณบนผืนแผ่นดินอันเป็นที่ตั้งประเทศไทยปัจจุบัน ได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมอินเดีย โดยเฉพาะรูปอักษรและภาษาซึ่งเริ่มปรากฏครั้งแรกตั้งแต่ปลายพุทธศตวรรษที่ 12 บริเวณภาคใต้ของไทยเป็นที่ตั้งของกลุ่มเมืองท่าชายทะเลในทะเลจีนใต้และมหาสมุทรอินเดีย จึงเป็นแหล่งที่พ่อค้าวาณิชจากต่างแดนเดินทางมาแวะเพื่อค้าขายและเพื่อพักระหว่างการเดินทาง กลุ่มเมืองเหล่านี้มีสภาพเป็นแหล่งพักวัฒนธรรมของชนชาติต่าง ๆ ที่ผ่านมา ต่อจากนั้นก็ได้แพร่ขยายวัฒนธรรมที่รับไว้เข้าสู่ผืนแผ่นดินส่วนในของประเทศโดยเฉพาะภาคกลาง อีกแหล่งหนึ่งคือบริเวณภาคตะวันออกและตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศไทย วัฒนธรรมต่างชาติโดยเฉพาะอินเดียได้แพร่ขยายเข้าสู่แผ่นดินส่วนในโดยผ่านทางปากแม่น้ำโขงประเทศกัมพูชา[24]

จารึกภาษาสันสกฤตหลายหลักเก่าแก่ถึงพุทธศตวรรษที่ 12 เป็นจารึกที่ใช้อักษรปัลลวะ เช่น จารึกเขารัง และ จารึกช่องสระแจง จังหวัดปราจีนบุรี จารึกหุบเขาช่องคอย และจารึกวัดมเหยงค์ จังหวัดนครศรีธรรมราช เป็นต้น ยังไม่ปรากฏว่ามีการใช้ภาษาที่มีอลังการ สาเหตุหนึ่งอาจเป็นเพราะเป็นข้อความสั้น ๆ ที่ยาวที่สุดคือ จารึกเขารัง มี 31 บรรทัด ก็เป็น

---

[22]กุสุมา รักษมณี, วรรณคดีสันสกฤตฉบับพากย์ไทย (นครปฐม : มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2521), หน้า 1

[23]อักษรปัลลวะ คืออักษรที่มีลักษณะเหมือนรูปอักษรที่ใช้อยู่ในสมัยราชวงศ์ปัลลวะแห่งประเทศอินเดียตอนใต้, กรมศิลปากร, จารึกในประเทศไทย เล่ม 1 อักษรปัลลวะ หลังปัลลวะ พุทธศตวรรษที่ 12-14 (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2529), หน้า 16

[24]เรื่องเดียวกัน, หน้า 17, 20

ข้อความที่ประสงค์จะแจงรายละเอียดด้วยการบอกจำนวนสิ่งต่าง ๆ มากกว่าจะพรรณนาให้เห็นความงาม เช่น "สวนตโนน คือ ต้นหมาก 105 ต้น ต้นมะพร้าว 20 ต้น ... สมบัติของวิหาร คือ กลสลัมฤทธิ์ 4 ใบ ถาด 2 ใบ สรุเคะ 20 และแท่น 1 แท่น"[25] การใช้ภาพพจน์เปรียบเทียบปรากฏอยู่เพียงแห่งเดียวในจารึกภาษาสันสกฤตที่กรมศิลปากรได้รวบรวมไว้ คือ จารึกช่องสระแจง เป็นบทอุปมาอย่างง่าย ๆ ว่า "พระเจ้าแผ่นดินพระองค์ใดปรากฏพระนามว่า ศรีมเหนทรวรมัน ทรงเป็นเหมือนพระอินทร์ผู้ยิ่งใหญ่ (มเหนฺทรอิว) พระเจ้าแผ่นดินองค์นั้นได้ทรงขุดบ่อน้ำอันมีชื่อว่าบ่อน้ำคังกร"[26]

ต่อมาในพุทธศตวรรษที่ 13-14 มีจารึกภาษาสันสกฤตที่ใช้อักษรหลังปัลลวะ[27] มีการใช้ภาษาที่มีอลังการมากขึ้น เช่น จารึกวัดเสมาเมือง นครศรีธรรมราช (พ.ศ.1318) ใช้อุปมาและอุปลักษณ์ที่แสดงให้เห็นความสามารถในการประพันธ์ของผู้รจนาเป็นอย่างยิ่ง ดังตัวอย่างนี้

> ขอความสวัสดีจงมี พระราชาธิราชพระองค์นั้นเอง ผู้เป็นหนึ่งอันเปรียบด้วยพระอาทิตย์ สำหรับความมืดคือหมู่ศัตรูทั้งปวง เพราะความสามารถของพระองค์ผู้เป็นดุจดวงจันทร์ที่ไม่มีมลทินในฤดูศรทกาลเพราะความงามอันน่าปรารถนา (ของพระองค์) ผู้มีรูปงามเหมือนกามเทพ ผู้ทำลายความหยิ่งผยองของศัตรูทั้งปวงโดยไม่มีส่วนเหลือ ...[28]

---

[25]เรื่องเดียวกัน,. หน้า 39

[26]เรื่องเดียวกัน, หน้า 43

[27]ในระหว่างพุทธศตวรรษที่ 13-14 รูปอักษรปัลลวะที่เคยใช้อยู่ในพุทธศตวรรษที่ 12 ได้เปลี่ยนแปลงและวิวัฒนาการไปเป็นรูปอักษรอีกแบบหนึ่งที่ไม่เหมือนรูปอักษรปัลลวะแล้ว แต่โครงสร้างแห่งองค์ประกอบของเส้นอักษรยังมีส่วนของรูปแบบอักษรปัลลวะให้เห็นอยู่อย่างชัดเจน ลักษณะของรูปอักษรนี้ยังไม่มีส่วนเส้นอันเป็นเอกลักษณ์ในตัวเอง ฉะนั้นจึงยังไม่อาจจัดไว้เป็นรูปแบบอักษรใดได้แน่ชัด ดังนั้นจึงจัดไว้เป็นรูปอักษรหลังปัลลวะ; เรื่องเดียวกัน, หน้า 25-26

[28]เรื่องเดียวกัน, หน้า 200

ในระหว่างพุทธศตวรรษที่ 15-18 มีจารึกอักษรขอมเป็นภาษาสันสกฤตอยู่หลายหลัก มีการใช้อลังการตั้งแต่บทอุปมาง่าย ๆ เช่น "พระเนตรดุจดังดวงอาทิตย์ ดวงจันทร์และไฟ" ในจารึกบ่ออีกา นครราชสีมา (พ.ศ.1411)[29] ไปจนถึงการใช้บทเปรียบเทียบให้มีการตีความ เช่น "พระองค์ผู้ประสบความสำเร็จได้กระทำกิจที่ควรกระทำแล้ว คือได้กระทำกลียุคให้เป็นโคที่มีเท้าหักแล้วเพราะโทษแห่งยุคทั้งสามให้มีร่างกายเต็มบริบูรณ์ด้วยการรักษาของแพทย์หลวง" จากจารึกเมืองพิมาย นครราชสีมา (พุทธศตวรรษที่ 18)[30] มีการใช้อุตเปรกษา เช่น "พระองค์ก็ทรงโจนขึ้นไปในอากาศคล้ายกับดวงไฟอันกำลังลุกโชติช่วงและสังหารพระราชาแห่งกองทัพช้างศัตรูเสียด้วยกำลังอำนาจคล้ายกับรู้ว่าสายฟ้าอันประเสริฐได้ตกลงมายังบนภูเขาพร้อมกับสายฝนอันน่ารสพระธรรมมาให้" จากจารึกปราสาทหินพนมรุ้ง 7 บุรีรัมย์ (พุทธศตวรรษที่ 18)[31] นอกจากนั้นยังมีการใช้อลังการทางเสียง เช่น การใช้ยมก พยางค์ "โรค" ในคำว่า "เทหโรค" และ "มโนโรค" ในจารึกปราสาท สุรินทร์ (พุทธศตวรรษที่ 18) ดังนี้

"เทหีนานุเทหโรโคย นมโนโรโครุชตฺตรามฺ
ราษฺฎรทุะขัหิภรฺตฤณา นฺทุะขนฺทุะขนฺตุนาตฺมนะ"

"โรคทางกายของปวงชนนี้ เป็นโรคทางจิตใจที่เจ็บปวดยิ่ง
เพราะความทุกข์ของราษฎรแม้มิใช่ความทุกข์ของพระองค์
แต่เป็นความทุกข์ของเจ้าเมือง"[32]

และการใช้อนุปราสเล่นเสียงพยัญชนะ ภ ในจารึกปราสาทหินพนมรุ้ง 7 บุรีรัมย์

---

[29]เรื่องเดียวกัน, เล่ม 3 อักษรขอมพุทธศตวรรษที่ 15-16, หน้า 29

[30]เรื่องเดียวกัน, เล่ม 4 อักษรขอมพุทธศตวรรษที่ 17-18, หน้า 210; ชะเอมแก้วคล้าย ผู้แปล ได้อธิบายความหมายของโศลกบทนี้ว่าพระราชาทรงทำให้ยุคที่กำลังเสื่อมโทรมกลายเป็นยุคที่เจริญด้วยคุณธรรม เหมือนกับทำให้เท้าโคที่หักกลับบริบูรณ์ดังเดิม, หน้า 213

[31]เรื่องเดียวกัน, เล่ม 4, หน้า 172

[32]เรื่องเดียวกัน, หน้า 234 และ 240

"ภฺูภฺฤฺภวานฺวยภวา ภฺวิ ภูปตีนฺทฺร-

ลกฺษฺมีร วฺภู ภฺวนาภิมตา ภวานี ..."

"ภูปตีนทรลักษมี

ถือกำเนิดมาในราชสกุลวงศ์

นางได้รับความนับถือ

จากบุคคลทั้งหลาย

ว่าเป็นอวตาร (ภวานี)"[33]

มเหศ กุมาร ศรัน ได้ศึกษาภาษาสันสกฤตในจารึกอักษรขอมที่พบในกัมพูชา มีข้อสังเกตว่า ชาวเขมรถือว่าสันสกฤตเป็นภาษาศักดิ์สิทธิ์ จึงใช้จารึกข้อความหลักที่เป็นบทสดุดีและบทสถาปนา เป็นต้น ส่วนรายละเอียดจะใช้ภาษาขอมเก่า ทำนองเดียวกับข้อเขียนในอินเดียใต้ซึ่งใช้สันสกฤตสำหรับโศลก และใช้ภาษาถิ่นสำหรับรายละเอียดต่าง ๆ[34] ภาษาสันสกฤตที่ใช้ในจารึกสมัยพระเจ้าชัยวรมันและยโศวรมัน เป็นภาษาที่ใกล้เคียงกับภาษาสันสกฤตในอินเดียใต้และถูกต้องตามกฎเกณฑ์ของปาณินี แสดงว่าผู้รจนาเป็นที่รู้ภาษาสันสกฤตอย่างเชี่ยวชาญ และคงจะได้ศึกษาหลักไวยากรณ์ของปาณินีแล้วอย่างดี มีหลักฐานว่าพระเจ้ายโศวรมันได้ทรงนิพนธ์อรรถาธิบายตำรา<u>มหาภาษยะ</u>ของปตัญชลีไว้ด้วย ส่วนข้อบกพร่องที่พบในจารึกนั้น ศรันมีความเห็นว่ามิใช่เป็นเพราะผู้รจนาใช้ภาษาไม่ถูกต้อง แต่เป็นข้อบกพร่องที่เกิดจากการจารมากกว่า[35] ลักษณะการใช้ภาษาสันสกฤตที่ไม่ถูกต้องตามข้อสังเกตนี้ก็มีในจารึกอักษรขอมที่พบในประเทศไทย ดังที่ผู้อ่านแปลได้กล่าวไว้ว่า

"เป็นภาษาสันสกฤตที่ไม่ค่อยถูกต้องนัก"[36]

---

[33]เรื่องเดียวกัน, หน้า 163 และ 171

[34]Mahesh Kumar Sharan, <u>Studies in Sanskrit Inscriptions of Ancient Cambodia</u> (New Delhi : Abhinav Publications, 1974), p.45

[35]<u>Ibid</u>., p.50

[36]กรมศิลปากร, เรื่องเดิม, เล่ม 3, หน้า 24

"ศิลาจารึกหลักนี้แต่งประโยคประกอบวิภัตติไม่ถูกต้องตามหลักภาษา บทขยายประกอบเป็นสตรีลิงค์บ้าง ปุลลิงค์บ้าง ..."[37]

"คำว่าสุวณฺณ เป็นภาษาบาลี เพราะภาษาสันสกฤตเป็นสุวรฺณ แสดงถึงการใช้คำผสมระหว่างบาลีกับสันสกฤต หรืออาจเป็นเพราะการใช้ภาษาสันสกฤตที่ไม่ชำนาญก็ได้"[38]

ศรันมีความเห็นว่านอกจากผู้รจนาข้อความในจารึกจะรู้ภาษาสันสกฤตดีแล้ว ยังมีความรู้เรื่องเทพปกรณัม ปรัชญา และวรรณคดีสันสกฤตเป็นอย่างดี ยิ่งกว่านั้นข้อความที่ปรากฏในจารึกยังแสดงว่าผู้ประพันธ์เป็นผู้ที่ใช้ฉันทลักษณ์สันสกฤตได้ถูกต้องตามแบบอย่างและมีฝีมือในการใช้อลังการสันสกฤตด้วย ประการหลังนี้เห็นได้จากการใช้เศลษะ อนุปราส และอุปมาเป็นต้น คำประพันธ์ส่วนใหญ่ไพเราะงดงาม โดยเฉพาะจารึกหลักที่ 78 ซึ่งพบที่วัดธิบดีในเสียมราฐ เป็นบทเฉลิมพระเกียรติพระเจ้าชัยโศวรมันและพระราชโอรสสององค์ คือ หรรษวรมันที่ 1 และ อีศานวรมันที่ 2 มีการใช้คำประพันธ์สันสกฤตที่ไพเราะ คำสมาสยาก ๆ มีอลังการอติศโยกติ และอนุปราสซึ่งนักอลังการสันสกฤตถือว่าเป็นลีลาแบบเคาฑี[39] ทำให้น่าเชื่อว่ากวีคงได้รับการศึกษาจากแคว้นเคาฑะ หรือไม่เช่นนั้นก็อาศัยอยู่ในแคว้นเคาฑะเป็นเวลานาน[40]

จากหลักฐานที่ปรากฏในจารึกสันสกฤตหลักต่าง ๆ ทำให้น่าเชื่อว่าการใช้อลังการสันสกฤตต้องเป็นที่รู้จักของชนผู้อยู่ในดินแดนที่พบจารึกนั้น ๆ ไม่ว่าจะเป็นภาคใต้หรือภาคตะวันออกเฉียงเหนือของไทยในปัจจุบัน แต่อย่างไรก็ตามข้อจำกัดบางประการทำให้อลังการสันสกฤตในจารึกไม่น่าจะมีอิทธิพลโดยตรงต่อการใช้อลังการในบทประพันธ์ของไทยในสมัยต่อมา

---

[37] เรื่องเดียวกัน, หน้า 59

[38] เรื่องเดียวกัน, หน้า 35

[39] ดูคำอธิบายในเรื่องรีติในบทที่ 2 (2.2.4)

[40] Sharan, op.cit., pp.48, 100-101, citing R.C. Majumdar, "Vat Thipedi Inscription of Īśānavarman II, in Inscriptions of Kambuja, pp.161 ff.

ประการแรก ภาษาสันสกฤตเป็นภาษาที่ยากและจำกัดอยู่ในหมู่ผู้รู้ การถ่ายทอดถ้าจะมีก็อยู่ในวงแคบ การที่ไทยและเขมรได้รับอิทธิพลจากภาษาสันสกฤตนั้นเป็นเพียงการรับศัพท์มาใช้ แต่โครงสร้างของภาษายังมิได้เปลี่ยนไปตามสันสกฤต ภาษาสันสกฤตยังคงเป็นภาษาจากแดนไกล และอิทธิพลของภาษาสันสกฤตก็คงที่และหยุดนิ่งแล้วหลังจากเข้ามามีบทบาทอย่างมากในระยะแรก[41] ความรู้ภาษาสันสกฤตถึงขั้นประพันธ์โศลกได้ซึ่งเคยรุ่งเรืองอยู่ในหมู่นักปราชญ์สมัยหนึ่งก็ถูกจำกัดอยู่ในวงการนั้นและยุคสมัยนั้น ไม่มีการสืบสานต่อมาเป็นวิวัฒนาการให้เห็นในงานเขียนอื่น ๆ เหมือนเช่นภาษาบาลี

ประการที่สอง เนื้อหาจารึกต่าง ๆ ที่กล่าวถึงเป็นการประกาศเกียรติคุณซึ่งคงจะเผยแพร่กันในวงจำกัด ไม่มีเนื้อเรื่องเป็นสื่อให้ข้อเขียนถูกถ่ายทอดต่อ ๆ กันไปเหมือนวรรณคดีประเภทอื่น ๆ เช่น นิทาน หรือเรื่องเล่า ซึ่งมีความเพลิดเพลินเป็นแรงจูงใจ หรือแม้แต่เรื่องที่เป็นคำสอนทางศาสนาก็ยังมีความศรัทธาเป็นแรงจูงใจให้ถ่ายทอดสืบต่อกันมา งานเขียนภาษาสันสกฤตในประเทศไทยจึงไม่ปรากฏสืบทอดต่อมาจากจารึกจนเห็นวิวัฒนาการและอิทธิพลที่มีต่องานเขียนภาษาไทยเหมือนที่งานเขียนภาษาบาลีมีดังจะได้กล่าวต่อไป

จึงเป็นที่น่าเชื่อว่า แม้จารึกภาษาสันสกฤตจะมีการใช้อลังการ ก็คงไม่ได้เป็นแบบอย่างหรือมีอิทธิพลต่อการใช้อลังการในวรรณคดีไทยในสมัยต่อมา

ข้อสรุปของลัลลนา ศิริเจริญ ที่ว่า การที่มหาชาติคำหลวงมีอลังการเหมือนในตำราอลังการศาสตร์ของสันสกฤตอาจเป็นเรื่องบังเอิญนั้นจึงมีน้ำหนักมาก และเมื่อได้พิจารณาธรรมชาติของภาษาไทยและอลังการที่เป็นลักษณะเฉพาะของไทยแล้วก็ทำให้ประเด็นนี้ยิ่งน่าเชื่อมากขึ้น

ภาษาไทยเป็นภาษาเสียงดนตรี นอกจากจะใช้ถ้อยคำให้ไพเราะด้วยระดับเสียงแล้วคนไทยยังนิยมเล่นเสียงอักษรแม้แต่ในภาษาพูด คำซ้ำเช่น วาว ๆ เรือง ๆ ฯลฯ หรือคำซ้อนเพื่อเสียง เช่น รุงรัง บึกบึน ฯลฯ เกิดจากการเล่นเสียงอักษรทั้งสิ้น ลักษณะสำคัญประการหนึ่งของวรรณคดีคือเสียง วรรณคดีเป็นวลีของเสียงที่เรียงร้อยเข้าด้วยกันและทำให้เกิดความหมาย[42]

---

[41] Ibid., p.45

[42] Wellek, op.cit., p.158

กวีไทยก็ถือว่าเสียงในวรรณคดีมีความสำคัญมากเพราะวรรณคดีในสมัยก่อนใช้อ่านเพื่อฟังเสียง มิใช่อ่านเงียบ ๆ ในใจดังเช่นในปัจจุบัน ความไพเราะของถ้อยคำจึงเป็นจุดเด่นของวรรณคดี ลัลลนาได้รวบรวมลักษณะพิเศษหรือเอกลักษณ์ของวรรณคดีไว้ว่ามี 9 ประการ ได้แก่ สัมผัสสระ เช่น "ข้าแต่พระบาท พระโอรสราช บควรบีฑา..." สัมผัสพยัญชนะข้ามวรรค เช่น "เปนฤษี ศีลสุทธิ์ สืบสร้าง" สัมผัสพยัญชนะเป็นคู่ ๆ เช่น "ธ เสด็จสิงสำราญสำริทธิ์" สร้อยสลับวรรค เช่น "อกคือองงไฟร้อน แลนา เหตุเทวศจากลูกป้อน แลนา อัพภาส เช่น "ระรื่นรศเรณู" คำแผลงเช่น "ท่ววมฤคามฤเคษ ในหิมเวศหิมวันต์" คำประสม เช่น "พลทงงสองสีพีราษฎร์ ก็บาดเนื้อบาดใจฟุน" การเล่นคำเช่น ท้งงรูปสัตว์ก็จะร้าง ท้งงรูปช้างก็จะโรย" และกลบทชนิดต่าง ๆ[43] ลักษณะทั้ง 9 ประการล้วนเป็นเรื่องของเสียงทั้งนั้น

จึงน่าเชื่อว่าการใช้เสียงในลักษณะพิเศษอื่น ๆ เช่นการซ้ำเสียงพยัญชนะซึ่งตรงกับอนุปราสของสันสกฤตนั้นก็เป็นลักษณะของวรรณคดีไทยเอง จากภาษาพูดที่เรานิยมซ้ำเสียงอยู่แล้ว เช่น หิวโหย ห่วงหา ห้อยโหน จ้วงจาบ จุกจิก จำใจ ฯลฯ ก็นับว่าไม่ยากที่กวีจะเรียบเรียงถ้อยคำออกมาเป็นดังนี้

"หวดเหียงหาดแหนหัน จันทน์จวงจันทร์แจงจิก" (พระลอ)

ในปฐมมาลาซึ่งเป็นหนังสือเรียนในรัชกาลที่ 3 มีตัวอย่างคำประพันธ์ที่เป็นกลบทเรียกว่าอักษรล้วนดังนี้

โมงโมกมม่วงไม้ มูกมัน
จากจิกแจงจวงจันทน์ จิงจ้อ
โหมหินหิ่งหายหัน เหียงหาด
คุยเคี่ยมคำคูนค้อ คัดค้าวแคดาง

กลบทที่ยกมานี้มีลักษณะเดียวกับอนุปราสของสันสกฤตนั่นเอง น่าจะนับได้ว่าเป็นลักษณะของคำประพันธ์ไทยเราเองมากกว่าจะเป็นการรับมาจากสันสกฤต

---

[43]ลัลลนา ศิริเจริญ, เรื่องเดิม, หน้า 492-500

การใช้คำซ้ำทั้งที่ซ้ำติดกันเช่น "คล่ำคล่ำคลาพลแคล้ว" (ตะเลงพ่าย) หรือซ้ำอย่างเว้นจังหวะเช่น "ได้ช้างได้งวงได้ปั่วได้นาง" (จารึกหลักที่ 1) ต่างก็เป็นลักษณะของคำประพันธ์ไทยอีกเหมือนกัน หาใช่ยมกที่เข้าใจว่าเรายืมมาจากสันสกฤตแต่อย่างใดไม่ ถ้าจะใช้หลักของยมกมาวิเคราะห์คำประพันธ์เหล่านี้ก็จะไม่ตรงนัก เพราะยมกตามหลักอลังการสันสกฤตหมายถึงการซ้ำพยางค์ที่มีความหมายต่างกัน เช่น "samāsamasamo' samaḥ" "(ท่านเป็นผู้ที่) ไม่มีผู้ใดเทียบเท่า (asama) เป็นผู้เที่ยงธรรม (sama) ต่อผู้เสมอ (sama) และผู้ที่ไม่เสมอ (asama) (กับท่าน)" เป็นการซ้ำพยางค์ sama ซึ่งหมายถึง ผู้เที่ยงธรรม และ ผู้ที่เสมอ และพยางค์ asama ซึ่งหมายถึงผู้ที่ไม่มีผู้ใดเทียบเท่า และผู้ที่ไม่เสมอ หรืออาจเป็นการซ้ำกลุ่มพยางค์ที่เกิดจากคำ 2 คำขึ้นไปก็ได้ เช่น "samarasamaraso' yam" "นี้คือรสที่สม่ำเสมอแห่งการต่อสู้" กลุ่มพยางค์ samara ที่ซ้ำกันนั้นกลุ่มแรกคือคำ samara (การต่อสู้) กลุ่มที่ 2 ส่วนหนึ่งคือคำ sama (เสมอ) และอีกส่วนหนึ่งคือ ra อันเป็นพยางค์ต้นของ raso จะเห็นได้ว่าการซ้ำคำแบบยมกนี้มิใช่การซ้ำคำที่เหมือนกันทั้งเสียงและความหมายเหมือน คล่ำคล่ำ เรียงเรียง ดังที่ปรากฏในคำประพันธ์ไทย

ดังนั้นจึงน่าเชื่อว่าความงามในบทประพันธ์ไทยส่วนหนึ่งเป็นสมบัติของไทยเอง แต่จะปฏิเสธเสียทีเดียวว่าไทยไม่ได้รับแบบอย่างจากอินเดียย่อมไม่ได้ เพราะรูปแบบและแนวนิยมในการใช้อลังการ โดยเฉพาะอลังการทางความหมายในคำประพันธ์ไทยยังคงมีร่องรอยของอิทธิพลอินเดียอยู่ เช่นการใช้คำว่า "อุปมา" ในบทเปรียบเทียบในจินดามณี "ว่าฉันใดจึ่งให้อักษรต้นบทนั้น มาต้องด้วยอักษรต้นบทโคลงทุกบทตามที่เหตุอุปมาดังไม่ไผ่แลอ้อยอันมีกาบห่อ..."[44] และการเปรียบจมูกดังขอกามเทพตามแนวนิยมของอินเดียในลิลิตพระลอว่า "ทำนองนาสิกไท้ คือเทพนิรมิตไว้ เปรียบด้วยขอกาม"

อิทธิพลที่ปรากฏในลักษณะนี้จะต้องผ่านวรรณคดีลายลักษณ์อักษรมากกว่าจะเป็นวรรณคดีมุขปาฐะ ทางหนึ่งที่ไทยได้รับวรรณคดีลายลักษณ์จากอินเดียก็โดยผ่านวรรณคดีบาลี

---

[44]กรมศิลปากร, จินดามณี (พระนคร ; ศิลปาบรรณาคาร, 2512), หน้า 47-48

3.3 อิทธิพลของอลังการจากวรรณคดีบาลี

สุภาพรรณ ณ บางช้าง แบ่งวรรณคดีบาลีไว้เป็น 2 ประเภทออย่างกว้าง ๆ ดังนี้

1. หนังสือที่รวบรวมคำสอนของพระพุทธเจ้า ของพระสาวกในสมัยพุทธกาลหรือทรรศนะเรื่องธรรมะของคนในสมัยหลัง มีลักษณะเป็นหนังสือเรื่องธรรมชาติของชีวิต ส่วนหนึ่งเป็นคำสอนสั้น ๆ มุ่งสาระทางธรรมะโดยตรง ใช้ภาษาที่ไม่ตกแต่ง เช่น พระอภิธรรมปิฎก อีกส่วนหนึ่งมีการใช้สำนวนโวหารไพเราะคมคาย เช่น คาถาในพระธรรมบท

2. หนังสือที่รจนาอย่างมีอลังการ คำนึงถึงความงามของภาษาและรสแห่งวรรณคดี เช่น คัมภีร์ชินาลังการ[45]

บทวิเคราะห์วรรณคดีบาลีของสุภาพรรณ แสดงให้เห็นว่าในคัมภีร์พระไตรปิฎกทั้ง 3 หมวดนั้น พระสุตตันตปิฎกมีลีลาการรจนาด้วยสำนวนโวหารไพเราะอยู่หลายตอน พระสุตตันตปิฎกคือส่วนที่รวบรวมคำสั่งสอนของพระพุทธเจ้าและพระอริยสาวกที่แสดงแก่บุคคลและกลุ่มชนต่าง ๆ ซึ่งมีวัย เพศ ฐานะ พื้นฐานความรู้ผิดแผกกัน นอกจากเนื้อหาจะกว้างเหมาะกับบุคคลทั้งบรรพชิตและฆราวาสแล้ว การใช้ภาษายังต้องให้เป็นที่เข้าใจง่ายสำหรับบุคคลเหล่านี้ด้วย[46] บทเปรียบเทียบ โวหาร และลีลาการประพันธ์ต่าง ๆ จึงเป็นสิ่งที่จำเป็น ดังจะพบตัวอย่างได้ในคัมภีร์ธรรมบท, สุตตนิบาต และอปาทาน ในขุททกนิกาย ซึ่งมีวิธีเสนอธรรมะด้วยการใช้อุปมาอย่างคมคายและชัดเจน เช่น

"ผู้มีปัญญามักไม่ประมาท เมื่อคนส่วนมากพากันประมาท
และตื่น เมื่อคนส่วนมากพากันหลับอยู่

---

[45] สุภาพรรณ ณ บางช้าง, เรื่องเดิม, หน้า 5-7

[46] เรื่องเดียวกัน, หน้า 54

เขาจึงทิ้งช่วงคนเหล่านั้นไปไกล

เหมือนม้าฝีเท้าเร็ววิ่งเลยม้าแกลบฉะนั้น"[47]

ในคัมภีร์สุตตนิบาต อุรควรรค มีธนิยสูตรซึ่งเป็นคาถาโต้ตอบระหว่างธนิยะคนเลี้ยงโค กับพระพุทธเจ้า ใช้สำนวนลีลาที่แสดงอรรถรสของวรรณคดี สุภาพรรณมีความเห็นว่ามีลักษณะคล้ายบทสนทนาในวรรณคดีมหากาพย์ของอินเดียและคล้ายบทละคร กวีสามารถเล่นคำเล่นเสียงได้อย่างดีระหว่างคำที่แสดงความเป็นอยู่อย่างสามัญของธนิยะคนเลี้ยงโค กับคำที่แสดงคุณสมบัติของผู้ปฏิบัติถึงขั้นหลุดพ้นคือพระพุทธเจ้า

ธนิยะกล่าวว่า "เรามุงบังกระท่อมแล้ว ก่อไฟไว้แล้ว"

พระพุทธเจ้าตรัสตอบว่า "กระท่อมมีหลังคาเปิดอยู่ ไฟดับแล้ว"

เป็นการเปรียบเทียบระหว่างการสร้างเนื้อสร้างตัวมีหลักฐาน มีความเป็นอยู่ที่ดี เป็นชีวิตที่อุดมสมบูรณ์ตามทัศนคติของคนทั่วไป กับชีวิตเรียบง่ายอยู่กับธรรมชาติ ไม่ติดอาลัยในชีวิตที่จำกัดคับแคบเป็นคนของครอบครัวใดครอบครัวหนึ่ง แต่เปิดตัวเองพร้อมที่จะเป็นคนของโลกและจักรวาล และเป็นผู้ที่มีไฟแห่งกิเลสดับหาดับแล้วโดยสิ้นเชิง[48]

และในคัมภีร์สุตตนิบาต จูฬวรรค มีวังคีสสูตรซึ่งเป็นคาถาสนทนาระหว่างพระพุทธเจ้ากับพระวังคีสเถระ เนื่องจากพระวังคีสะเป็นกวี คำถามของท่านจึงใช้คำพรรณนายาว มีโวหารไพเราะ[49] สุภาพรรณอ้างบทวิเคราะห์ของชยวิกรม (N.A.Jayawickrama) ว่าลักษณะการอธิบายธรรมในสุตตนิบาต ไม่ว่าจะเป็นร้อยแก้วหรือร้อยกรอง และไม่ว่าจะเป็นคำสอนแบบบรรยายหรือบทสนทนา ล้วนมีลักษณะเป็นการเล่าเรื่องทำนอง ballad คล้ายกับการเล่าเรื่อง

---

[47]เรื่องเดียวกัน, หน้า 82; เสฐียรพงษ์ วรรณปก ได้รวบรวมลักษณะการเปรียบเทียบในธรรมบทไว้ในดรรชนีพุทธวจนะในธรรมบท, (กรุงเทพฯ : มูลนิธิเสฐียรโกเศศ-นาคะประทีป, 2525), หน้า 481-487

[48]สุภาพรรณ ณ บางช้าง, เรื่องเดิม, หน้า 93-94

[49]เรื่องเดียวกัน, หน้า 99

ในคัมภีร์อุปนิษัทยุคต้นและคัมภีร์มหากาพย์ในวรรณคดีสันสกฤต[50] นอกจากนั้นปัพพสูตร (พระอานนท์กล่าวสรรเสริญการบรรพชา), ปธานสูตร (พระพุทธเจ้าตรัสเล่าเรื่องมารผจญพระองค์ในขณะที่ทรงกระทำความเพียรที่จะบรรลุพระนิพพาน) และวัตถุคาถาในนาลกสูตร (อสิตฤษีทำนายอนาคตของเจ้าชายสิทธัตถะ) ซึ่งอยู่ในมหาวรรค ยังมีลักษณะคล้ายคำบรรยายแบบที่เรียกว่าอาขยานในวรรณคดีสันสกฤต ส่วนอาฬวกสูตร (พระพุทธเจ้าตรัสตอบปัญหาของยักษ์อาฬวกะ) และเหมวตสูตร (พระพุทธเจ้าตรัสสอนยักษ์เหมวตะ) ซึ่งอยู่ในอุรควรรค มีบทประพันธ์ร้อยกรองเป็นคำถามคล้ายกับวิธีถามปัญหาในมหาภารตะ[51] และวิธีถามปัญหาเชิงเทววิทยาในคัมภีร์พระเวทซึ่งเรียกว่า วิธีพรหโมทยะ (brahmodaya) สุภาพรรณมีข้อสรุปว่า พระเถระผู้ประพันธ์วรรณคดีบาลีในยุคต้นนี้ได้อาศัยรูปแบบการประพันธ์จากวรรณคดีสันสกฤตอย่างมาก[52]

ในสมัยต่อจากคัมภีร์พระไตรปิฎก มีคัมภีร์ปกรณ์พิเศษที่รจนาขึ้นก่อนสมัยของอรรถกถาที่จะกล่าวถึงในที่นี้คือคัมภีร์มิลินทปัญหาซึ่งเป็นเรื่องการสนทนาโต้ตอบปัญหาระหว่างพระเจ้ามิลินท์ผู้ถามกับพระนาคเสนผู้ตอบ คัมภีร์มิลินทปัญหาเป็นหนังสือที่แสดงความรู้ความสามารถด้านการใช้ภาษาของผู้แต่งเป็นอย่างยิ่ง คำอธิบายแต่ละตอนคมคาย มีการใช้อุปมาเปรียบเทียบลักษณะธรรมกับสิ่งต่าง ๆ ที่เห็นได้ง่าย เช่น การเปรียบเทียบลักษณะของร่างกายกับส่วนต่าง ๆ ของรถ เมื่อแยกส่วนต่าง ๆ นี้ออกจากกันแล้วก็ไม่มีส่วนใดเรียกว่ารถ ร่างกายของ

---

[50] เรื่องเดียวกัน, หน้า 103

[51] ได้แก่ตอนที่ปาณฑพทั้ง 5 ผจญภัยอยู่ในป่า ยุธิษฐิระสั่งให้นกุลภราดาองค์สุดท้องไปหาน้ำ นกุลพบสระแห่งหนึ่งมีน้ำใสสะอาด แต่ยังไม่ทันดื่มน้ำก็มีเสียงประหลาดขอให้นกุลตอบปัญหาก่อน นกุลไม่เชื่อฟัง เมื่อดื่มน้ำไปก็สิ้นสติอยู่ที่ขอบสระ สหเทพ อรชุน ภีมะ มาตามทีละคนและประสบชะตากรรมเดียวกัน ในที่สุดยุธิษฐิระจึงมาเอง และได้ตอบปัญหาธรรมต่าง ๆ จนเจ้าของเสียงจากฟากฟ้าคือธรรมเทพพอพระทัย; กรุณา-เรืองอุไร กุศลาศัย, ผู้แปลและเรียบเรียง, มหากาพย์มหาภารตะ (กรุงเทพฯ : มูลนิธิเสฐียรโกเศศ-นาคะประทีป, 2525), หน้า 111-115

[52] สุภาพรรณ ณ บางช้าง, เรื่องเดิม, หน้า 104

เราก็เช่นกัน เมื่อพิจารณาแต่ละส่วนแล้วก็ไม่มีส่วนใดที่เรียกว่าตัวตนได้ สุภาพรรณอ้างความคิดของลอว์ (B.C.Law) ว่าการโต้ตอบระหว่างพระเจ้ามิลินท์กับพระนาคเสนเหมือนกับการโต้ตอบระหว่างพระอรชุนกับพระกฤษณะในภควัทคีตา และอาจถือได้ว่ามิลินทปัญหามีลักษณะการแต่งแบบมหากาพย์[53]

วรรณคดีบาลีประเภทอรรถกถามีการใช้อุปมาเป็นบทเปรียบเทียบมาก เพราะเป็นวิธีอธิบายความที่ช่วยให้ความหมายกระจ่างชัดยิ่งขึ้น และยังช่วยให้ผู้อ่านผู้ฟังมองเห็นความลึกซึ้งของเนื้อความได้ด้วย[54] จึงกล่าวได้ว่าวรรณคดีบาลีตั้งแต่พระไตรปิฎกมาจนถึงอรรถกถามีการใช้อลังการเพียงเพื่อสื่อความมากกว่าจะแสดงความงามและความไพเราะของภาษา

ต่อมาในคัมภีร์ปกรณ์พิเศษที่รจนาขึ้นหลังอรรถกถา การใช้อลังการจึงปรากฏชัดเจนขึ้นจนทำให้เนื้อหาเป็นรอง ดังจะเห็นได้จากบทวิเคราะห์ของสุภาพรรณซึ่งจะสรุปมากล่าวพอสังเขปคัมภีร์ปัชชุมธุซึ่งเป็นบทสรรเสริญพระพุทธคุณ ประพันธ์เป็นคาถาร้อยกรองมีลักษณะของบทประพันธ์ประเภทลำนำศตกะในวรรณคดีสันสกฤตซึ่งนิยมแต่งเป็นคาถาร้อยกรอง พรรณนาความเรื่องใดเรื่องหนึ่งอย่างไพเราะด้วยคำประพันธ์ ๑๐๐ บท (ศตกะ - ๑๐๐) ศตกะในวรรณคดีสันสกฤตฝ่ายพุทธศาสนาที่มีชื่อมากคือโพธิจริยาวตารของศานติเทวะ เป็นผลงานที่มีอิทธิพลต่อรูปแบบและเนื้อหาของคัมภีร์ปกรณ์พิเศษสมัยหลังอรรถกถาของฝ่ายบาลีเป็นอย่างมาก ความเด่นของคัมภีร์ปัชชุมธุอยู่ที่ความไพเราะของภาษาและลีลาการประพันธ์ ภาษาบาลีในคัมภีร์นี้ก็เป็นภาษาบาลีปนสันสกฤตอันแสดงว่าระยะนี้วรรณคดีสันสกฤตได้เข้ามามีอิทธิพลต่อวรรณคดีบาลี ทั้งเนื้อหา ภาษา และลีลาการประพันธ์[55]

---

[53]เรื่องเดียวกัน, หน้า 240, อ้างถึง B.C.Law, A History of Pali Literature, pp.371-372

[54]สุภาพรรณ ณ บางช้าง, เรื่องเดิม, หน้า 336-337

[55]เรื่องเดียวกัน, หน้า 374, อ้างถึง Law, op.cit., p.624

คัมภีร์ปกรณ์พิเศษที่สำคัญอีกเรื่องหนึ่งในยุคนี้คือ ชินาลังการ ซึ่งเป็นบทพรรณนาพุทธประวัติ ลักษณะเด่นในการแต่งคือการเล่นคำและเล่นเสียง[56] มีการใช้อลังการตามหลักของสันสกฤตโดยเฉพาะอลังการทางเสียง เช่น การใช้พยัญชนะเสียงเดียวซ้ำกันดังที่สันสกฤตเรียกว่าอนุปราส

โนนานิ โน นนูนานี นาเนนานิ นนานิ โน
นูน นาเนนานิ นูน นานนำนานเนน โน (ชินาลังการ 116)

"(กุศลทั้งหลาย) ของพระผู้มีพระภาคเจ้าของชาวเรา ที่จะบกพร่องไม่มีเลย
แน่แท้บรรดาผู้เป็นใหญ่ของชาวโลกที่ปราศจากความชั่วเหมือนดังพระผู้มีพระภาคเจ้า
ไม่มีเลย
พระพักตร์ของผู้เป็นใหญ่ไม่มีที่จะเสมอพระพักตร์ของพระผู้มีพระภาคเจ้าของชาวเรา[57]

คำประพันธ์บทนี้มีวิธีแต่งคล้ายกับคำประพันธ์สันสกฤตในกิราตารชุนียะ ของภารวิ

น โนนนุนุโน นุนุโนโน นานา นานานนา นนุ
นุนุนโน'นุนุโน นนุนุเนโน นาเนนา นุนุนนุนนุตุ

(กิราตารชุนียะ 15.14)

"ไม่มีผู้ใดเป็นผู้ที่ถูกคนต่ำช้าทำให้บาดเจ็บ
ไม่มีผู้ใดเป็นผู้ที่ทำให้คนต่ำช้าบาดเจ็บ
ข้าแต่พระผู้มีนานาหน้า
ผู้บาดเจ็บไม่ถูกทำให้บาดเจ็บ ถ้านายของเขาไม่บาดเจ็บ
ผู้ที่ทำคนบาดเจ็บให้บาดเจ็บจะปราศจากความผิดกระไรได้[58]

---

[56]สุภาพรรณ ณ บางช้าง, เรื่องเดิม, หน้า 377, อ้างถึง วัลลีย์ ภิงคารวัฒน์ "ชินาลังการ : การตรวจชำระและการศึกษาเชิงวิเคราะห์," วิทยานิพนธ์ปริญญาโท บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2522, หน้า 28-36

[57]สุภาพรรณ ณ บางช้าง, เรื่องเดิม, หน้า 378-379

[58]เรื่องเดียวกัน, หน้าเดียวกัน

น่าจะเป็นไปได้ว่าพระพุทธรักขิตะผู้รจนาคัมภีร์ชินาลังการเมื่อ ค.ศ.1156 ได้แบบอย่างการประพันธ์ลักษณะนี้จากภารวิกวีสันสกฤตในคริสต์ศตวรรษที่ 6

อลังการในชินาลังการนั้น นอกจากอนุปราสแล้วยังมีการใช้ยมกอีกด้วย เช่น

สกาม ทาตา วินยา มนนฺตคู สกาม ทาตา วินยา มนนฺตคู

สกามทาตา วินยา มนนฺตคู สกามทาตา วินยา มนนฺตคู

"พระมหาบุรุษพระองค์นั้นได้ให้สิ่งของอันเป็นที่รักของตนถึงที่สุดแห่งมโนปณิธาน เนื่องจากวินัยทรงบรรลุความสำเร็จแห่งอัชฌาสัย เนื่องจากการกำจัดกิเลส พระมหาบุรุษพระองค์นั้นทรงทำลายกายของตนโดยวิธีต่าง ๆ ได้ทรงบรรลุพระอรหัตผล พระมหาบุรุษประทานผลที่มุ่งมาดปรารถนาถึงที่สุดแห่งมโนปณิธาน เนื่องจากข้อปฏิบัติ"[59]

วรรณคดีเรื่องสำคัญอีกเรื่องหนึ่งที่เป็นคัมภีร์ปกรณ์พิเศษในยุคนี้คือ ชินจริต เป็นวรรณคดีประเภทกาพย์ที่กล่าวถึงพุทธประวัติ มีเนื้อเรื่องและลีลาการแต่งคล้ายคัมภีร์พุทธจริตของสันสกฤต สุภาพรรณมีความเห็นว่าอาจได้อิทธิพลจากคัมภีร์พุทธจริตก็ได้[60] ความดีเด่นของคัมภีร์ชินจริตไม่ได้อยู่ที่เนื้อหาซึ่งกล่าวซ้ำแล้สซ้ำอีกในคัมภีร์ต่าง ๆ แต่อยู่ที่สำนวนภาษาและลีลาการประพันธ์เช่นเดียวกับคัมภีร์ชินาลังการ แสดงให้เห็นอย่างชัดเจนถึงอิทธิพลของวรรณคดีสันสกฤตยุคแบบแผน (classical Sanskrit) โดยเฉพาะอิทธิพลของอัศวโฆษะ (คริสต์ศตวรรษที่ 1) และ กาลิทาส (คริสต์ศตวรรษที่ 5)[61]

วรรณคดีบาลีที่กล่าวถึงทั้งหมดนี้เป็นที่รู้จักของคนไทยมาช้านาน นับตั้งแต่พระไตรปิฎกซึ่งพุทธศาสนิกชนถือเป็นพระธรรมคำสั่งสอนที่ฝึงฟังพิงปฏิบัติ และอรรถกถาซึ่งปรากฏอยู่หลายชื่อในบานแผนกหนังสือไตรภูมิพระร่วงของพระเจ้าลิไท คัมภีร์มิลินทปัญหาและชินาลังการก็เป็นที่รู้

---

[59] เรื่องเดียวกัน, หน้า 377-378

[60] เรื่องเดียวกัน, หน้า 379

[61] เรื่องเดียวกัน, หน้า 380

จักมาบ้างแต่ครั้งกรุงสุโขทัย ดังมีอ้างไว้ในไตรภูมิพระร่วงเช่นกัน สำหรับมิลินทปัญหานั้นมีฉบับแปลเป็นภาษาไทยมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาแล้ว[62]

การที่คนไทยรู้จักวรรณคดีบาลีเหล่านี้มานาน ทั้งยังมีการอ้างอิงและถ่ายทอดต่อ ๆ กันมาเช่นนี้ คนไทยย่อมคุ้นเคยกับลีลาการใช้สำนวนโวหารและแบบอย่างการประพันธ์จากวรรณคดีดังกล่าว ยิ่งกว่านั้นกวีไทยในสมัยโบราณก็คือกลุ่มบุคคลที่เป็นปัญญาชนในวัด ได้แก่ ภิกษุและคฤหัสถ์ที่เรียนภาษาบาลีแตกฉานจนสามารถสวดคัมภีร์ทางศาสนาให้อุบาสกอุบาสิกาฟังได้[63] จึงนับเป็นผู้ที่ใกล้ชิดกับวรรณคดีบาลีโดยตรง และยังเป็นผู้ที่ถ่ายทอดวรรณคดีสู่ประชาชนด้วย กวีเหล่านี้ย่อมได้รับแบบอย่างการประพันธ์จากวรรณคดีบาลีมาใช้ในงานประพันธ์ของตนอยู่มาก ไม่ว่าจะเป็นการตามแบบอย่างด้วยความเลื่อมใสและยกย่อง หรือเป็นการรับอิทธิพลโดยไม่รู้ตัวก็ตาม ประการสำคัญที่สุด ผลงานของกวีเหล่านี้แต่งเป็นภาษาบาลีเหมือนวรรณคดีต้นแบบ จึงเท่ากับเป็นการจำลองแบบอย่างการประพันธ์ของบาลีมาไว้ในหมู่คนไทยนั่นเอง

งานเขียนภาษาบาลีในประเทศไทยมีวิวัฒนาการยาวนานมานับตั้งแต่เมื่อพุทธศาสนาได้เริ่มประดิษฐานในประเทศไทยเมื่อ 2000 กว่าปีมาแล้ว เมื่อพระโมคคัลลีบุตรติสสเถระและพระเจ้าอโศกมหาราชส่งพระธรรมทูตอันมีพระโสณเถระกับพระอุตตรเถระเป็นหัวหน้ามายังดินแดนสุวรรณภูมิ นักปราชญ์บนผืนแผ่นดินนี้ก็ได้ผลิตงานเขียนเป็นภาษาบาลีอย่างต่อเนื่องกันในลักษณะต่าง ๆ ทั้งประเภทเอกสารทางประวัติศาสตร์ในรูปจารึก พงศาวดาร ตำนาน ประวัติสาสน์ ประกาศ ฯลฯ ประเภทวิเคราะห์ธรรมในรูปทีปนี อัตถโยชนา สังคหะ และประเภทงานประพันธ์เบ็ดเตล็ด รวมแล้วไม่น้อยกว่าร้อยเรื่อง[64]

---

[62] เรื่องเดียวกัน, หน้า 242

[63] นิธิ เอียวศรีวงศ์, ปากไก่และใบเรือ (กรุงเทพฯ : อมรินทร์การพิมพ์, 2527), หน้า 21

[64] สุภาพรรณ ณ บางช้าง, วิวัฒนาการเขียนภาษาบาลีในประเทศไทย : จารึก ตำนาน พงศาวดาร สาส์น ประกาศ กรุงเทพฯ : มูลนิธิมหามกุฏราชวิทยาลัย, 2529), หน้า 3

ผลงานเหล่านี้นอกจากจะแสดงความเชี่ยวชาญในภาษาบาลีของผู้ประพันธ์แล้ว ยังแสดงความสามารถในการใช้อลังการตามแบบอย่างวรรณคดีบาลีที่ปรากฏในอินเดียและลังกาอีกด้วย โดยเฉพาะจารึกภาษาบาลีที่เก่าแก่ถึงต้นพุทธศตวรรษที่ 20 เป็นหลักฐานแสดงความนิยมและความรู้ภาษาบาลีของชนในดินแดนที่เป็นประเทศไทยในปัจจุบันได้เป็นอย่างดี แม้จะยังไม่มีข้อสรุปที่แน่นอนว่าผู้ประพันธ์จารึกบาลีในระยะแรก ๆ เป็นคนไทยหรือไม่ ดังที่สุภาพรรณได้กล่าวถึงผู้แต่งจารึกวัดป่ามะม่วง จังหวัดสุโขทัย ซึ่งจารึกเมื่อ พ.ศ.1905 ว่าน่าจะเป็นพระมหาสังฆราชเมธังกร ภิกษุชาวพม่า ผู้แต่งคัมภีร์โลกัปปทีปสาร พระเมธังกรได้เดินทางไปศึกษาพระไตรปิฎกและพระบาลีในประเทศลังกา พระมหาธรรมราชาลิไททรงได้ยินชื่อเสียง จึงส่งราชทูตไปนิมนต์มาพำนักอยู่ที่วัดป่ามะม่วง เมื่อพระมหาธรรมราชาลิไทออกผนวช ก็มีพระมหาสังฆราชเมธังกรเป็นพระอุปัชฌาย์ พระมหาสังฆราชเมธังกรจึงได้แต่งจารึกวัดป่ามะม่วงขึ้นในโอกาสนั้น แต่สุภาพรรณยังไม่ถือว่าปัญหาเรื่องผู้แต่งจารึกวัดป่ามะม่วงเป็นที่ยุติแล้ว เพราะเห็นว่า "เมธังกร" เป็นชื่อสมณศักดิ์ของภิกษุทางล้านนาด้วย พระมหาสังฆราชเมธังกรผู้แต่งจากจารึกวัดป่ามะม่วงอาจเป็นภิกษุชาวล้านนาก็ได้[65] แต่ไม่ว่าผู้แต่งจารึกจะเป็นชนชาติใดก็นับว่าเป็นผู้ที่ใกล้ชิดกับพระสงฆ์ไทยจนสามารถถ่ายทอดแบบอย่างการประพันธ์ให้ได้อย่างไม่ขาดตอน นอกเหนือจากการรับอิทธิพลการประพันธ์โดยตรงจากงานเขียนบาลีในอินเดียและลังกา เช่น มิลินทปัญหา ชินาลังการ ดังกล่าวแล้ว

ด้วยเหตุที่ได้แบบอย่างการประพันธ์จากงานเขียนบาลี ในจารึกบาลีที่พบในประเทศไทยจึงมีการใช้อลังการมาตั้งแต่ระยะแรก ๆ ดังปรากฏในจารึกวัดป่ามะม่วง จังหวัดสุโขทัย (พ.ศ.1905) ซึ่งบันทึกการบรรพชาของพระมหาธรรมราชาลิไท มีการใช้ภาพพจน์ที่เด่น ๆ อยู่หลายตอน เช่น การใช้อุปมาเพื่อเน้นความเป็นธรรมราชาของพระมหาธรรมราชาลิไทในฐานะที่ทรงเป็นพระโพธิสัตว์ผู้แสวงพระโพธิญาณ ผู้แต่งเปรียบพระมหาธรรมราชาลิไทว่า ทรงมีพระคุณเหมือนพระเวสสันดรในทางทาน เหมือนพระมโหสถในทางพระปรีชาญาณ เหมือนพระสีลวราชในทางทรงศีล และมีการใช้โวหารเปรียบเทียบให้เกินจริง เมื่อกล่าวถึงปาฏิหาริย์ต่าง ๆ เช่น

---

[65] เรื่องเดียวกัน, หน้า 107-108

แผ่นดินหวั่นไหวเพราะมีอาจจะทรงความหนักแน่นแห่งพระคุณของพระองค์ไว้ได้ มีบทพรรณนาวัดป่ามะม่วงซึ่งใช้ภาพพจน์ที่ไพเราะว่าดังนี้

"(วัดป่ามะม่วง) คลาคล่ำด้วยฝูงนกนานาพรรณ น่ารื่นรมย์
ปานประหนึ่งอุทยานนันทวัน ลาดเสมอด้วยลานทราย
อันมีสีพรรณรายราวแก้วมุกดาและสีเงินสีทอง"
(นานาทิชคณากิณฺเณ รมฺเม นนฺทนสนฺนิเภ
มุตฺตารชฏาวณฺณาภภาวาลุการาลิสนฺถเต)[66]

แต่เนื่องจากจารึกบาลีมีเนื้อความสั้น ๆ จึงไม่อาจแสดงความสามารถของผู้ประพันธ์ในการใช้อลังการได้อย่างเต็มที่นัก เราจะเห็นความสามารถนี้ได้ในงานเขียนอีกประเภทหนึ่ง คือ ประเภทตำนาน และพงศาวดารของไทย ตำนานรุ่นเก่าได้แก่ สิหิงคนิทาน จามเทวีวงศ์ รัตนพิมพวงศ์ และตำนานกึ่งพงศาวดารคือ ชินกาลมาลี และสังคีติยวงศ์ ล้วนมีลักษณะการประพันธ์เหมือนกัน กล่าวคือ เป็นร้อยแก้วผสมร้อยกรอง ส่วนที่เป็นบทร้อยกรองมีการใช้อลังการชนิดต่าง ๆ เช่น การใช้ยมก ดังตัวอย่างในสิหิงคนิทาน

ติโลกเสฏฺฐ์ ติภเวกนายกำ ติโลกนาถ์ ติภเวหิ ปูชิตำ
ติโลกเกตุ์ ติภเวกทีปกำ ติโลกพนฺธุ์ ปณมามิ สาทร์[67]

การใช้บทอุปมาดังตัวอย่างในชินกาลมาลี

"พระมหาเถรผู้เป็นเจ้าอันประเสริฐของนรชน ... มีความรุ่งเรืองไปทั่วทุกทิศ เหมือนแสงพระอาทิตย์รุ่งเรืองบนฟากฟ้าในฤดูสารทกาลอันสดใส ... ทรงบูชาคณะสงฆ์ทั้ง 3 ซึ่งเป็นที่อาศัยแห่งคุณธรรมทั่วถ้วน ดังว่าทิพยพิมานอันเลิศงามวิจิตรไปด้วยทองคำอันประเสริฐ"[68]

---

[66] เรื่องเดียวกัน, หน้า 292

[67] เรื่องเดียวกัน, หน้า 444

[68] เรื่องเดียวกัน, หน้า 451

การที่กวีรุ่นหลังดำเนินรอยตามและสืบทอดแนวคิดและวิธีแต่งจากกวีรุ่นก่อนอย่างเคร่งครัดก็เป็นวิธีรักษาแบบอย่างการประพันธ์ให้เป็นมรดกตกทอดได้ทางหนึ่ง ดังจะเห็นได้จาก สังคีติยวงศ์ ซึ่งคัดลอกบทร้อยกรองส่วนใหญ่มาจากชินกาลมาลี ที่แต่งก่อนถึง 261 ปี และสุภาพรรณมีความเห็นว่าลีลาการใช้ภาษาหลายตอนในสังคีติยวงศ์ เช่นบทพรรณนาการตั้งพระนครมีพื้นฐานแนวคิดคล้ายกับที่ปรากฏในจารึกวัดป่ามะม่วงสมัยกรุงสุโขทัย[69]

พระพิมลธรรมผู้แต่งสังคีตยวงศ์นั้น เป็นพระอาจารย์ของสมเด็จพระมหาสมณเจ้ากรมพระปรมานุชิตชิโนรส คงได้ถ่ายทอดกลวิธีการประพันธ์และหลักอลังการต่าง ๆ ให้แก่กวีเอกพระองค์นี้ด้วย ถึงแม้ว่าในสมัยต้นรัตนโกสินทร์ผลงานบาลีส่วนใหญ่จะใช้สำนวนภาษาที่เรียบง่าย ไม่เน้นอารมณ์เชิงกวี ด้วยจงใจจะให้เกิดความชลังศักดิ์สิทธิ์ ทำให้บาลีเป็นภาษาที่แต่งเพื่อกิจการที่เกี่ยวเนื่องกับพุทธศาสนาเท่านั้น โดยเฉพาะรัชกาลที่ 3 ซึ่งมีเจ้าฟ้ามงกุฎผู้ทรงมีความรู้ภาษาบาลีอย่างเชี่ยวชาญจนทรงสามารถนิพนธ์ผลงานเป็นภาษาบาลีได้ แต่ในขณะเดียวกันอิทธิพลการประพันธ์จากงานเขียนบาลีในยุคแรก ๆ ก็มิได้จางหายไป ยังมีกวีที่ประพันธ์วรรณคดีทางโลก แต่มีความเชี่ยวชาญในภาษาบาลีอย่างแม่นกฎเกณฑ์การประพันธ์ของบาลี ดังเช่น สมเด็จพระมหาสมณเจ้ากรมพระปรมานุชิตชิโนรส เป็นเสาเอกอยู่ การที่ทรงพระนิพนธ์งานเขียนเป็นภาษาบาลี เช่น ปฐมสมโพธิกถาฉบับบาลี ก็ย่อมจะต้องทรงนำหลักอลังการของบาลีมาใช้อย่างมิต้องสงสัย และเมื่อถ่ายทอดเป็นภาษาไทย ก็ได้จำลองแบบอย่างอลังการนั้นลงไว้ในฉบับภาษาไทยด้วย ยิ่งกว่านั้นเมื่อทรงพระนิพนธ์วรรณคดีบันเทิงคือ สมุทรโฆษคำฉันท์ สรรพสิทธิ์คำฉันท์ และวรรณคดีสดุดีเรื่องตะเลงพ่าย ซึ่งล้วนมีเนื้อหาเอื้อต่อการใช้อลังการ ก็ได้ทรงแสดงพระอัจฉริยะในการประพันธ์ตามหลักของวรรณคดีบาลีอย่างเด่นชัด

3.4 อิทธิพลของอลังการจากตำราบาลี

นอกจากจะได้รับอิทธิพลในการประพันธ์จากงานเขียนบาลีแล้ว กวีไทยยังเรียนรู้หลัก

---

[69] เรื่องเดียวกัน, หน้า 453 และ 456

การประพันธ์โดยตรงจากตำราบาลีอีกด้วย ที่ปรากฏหลักฐานเด่นชัดคือ ตำราวุตโตทัย ซึ่งเป็นต้นแบบของตำราจินดามณีของไทย

วุตโตทัย เป็นตำราแต่งฉันท์ภาษาบาลีเล่มแรก ผู้ประพันธ์คือสังฆรักขิตมหาสามี แห่งวัดเสลันตาราม เมืองปุลัตถิปุระ หรือโปโลนารุวะ ในสมัยพระเจ้าปรักกมพาหุที่ 1[70] (คริสต์ศตวรรษที่ 12) ในบทปฏิญญาคาถา ตอนต้นของคัมภีร์ พระสังฆรักขิตะได้อธิบายว่า ท่านแต่งตำราฉันท์ภาษาบาลีเล่มนี้ขึ้น เพราะเห็นว่าตำราฉันท์ที่มีมาแต่โบราณของอาจารย์ทั้งหลายมีปิงคละเป็นอาทิ ยากเกินไปสำหรับผู้รู้เฉพาะภาษาบาลี (สุทธมาคธิ)

piṅgalācariyādīhi chandaṃ yamuditaṃ purā
suddhamāgadhikānaṃ taṃ na sādheti yaticchitaṃ[71]

ตำราฉันท์ของปิงคละซึ่งเรียกกันว่าฉันทสูตร แต่งเป็นภาษาสันสกฤต มีจุดมุ่งหมายเพื่ออธิบายคำประพันธ์ในคัมภีร์พระเวท ทำให้ผู้ศึกษาสามารถเข้าใจบทสวดและบทสรรเสริญได้ดียิ่งขึ้น ส่วนตำราวุตโตทัยของพระสังฆรักขิตะแต่งขึ้นเพื่อให้เข้าใจคาถาร้อยกรองในพระไตรปิฎก อรรถกถาฎีกา และคัมภีร์พุทธศาสนาอื่น ๆ ได้อย่างดี[72]ด้วยเหตุที่ผูกอยู่กับการศึกษาคัมภีร์ในพุทธศาสนา วุตโตทัยจึงมีความสำคัญในดินแดนที่พุทธศาสนาแผ่ไปถึง เช่น ประเทศไทย เป็นต้น กวีไทยแต่โบราณก็คือภิกษุ และฆราวาสผู้เชี่ยวชาญพระบาลีจนสามารถสวดให้ประชาชนฟังได้ การศึกษาตำราการประพันธ์ตามหลักบาลีนับเป็นส่วนหนึ่งในการเรียนรู้ของกวีเหล่านี้ด้วย วุตโตทัยจึงปรากฏชื่ออยู่ในตำราของไทยมาตั้งแต่สมัยอยุธยา จินดามณีตำราเรียนเล่มแรกของไทยอ้างว่าได้แต่งตามหลักของคัมภีร์วุตโตทัย ดังปรากฏในคำนมัสการว่า

---

[70]สุภาพรรณ, ประวัติวรรณคดีบาลี, หน้า 441

[71]R.Siddharatha, Vuttodaya (Delhi : Sri Satguru Publications, 1981), p.1

[72]สุภาพรรณ, ประวัติวรรณคดีบาลี, หน้า 443

"ข้าขอปรกอบอักษรแถลง สรรพภาคยวาที
นานาวุตโตไทยวจี นามศัพทเสรจการ"[73]

และในเนื้อเรื่องอีกหลายแห่ง เช่น

"ซึ่งเผดียจตามไนย ในวุตโตไทย คณสำแดง ..."[74]

"ทังวุดโตไทนั้นแกล้ง กล่าวไว้เปนครู"[75]

"วุดโตกาพยกลอนล้วน เลิศล้ำพึงเรียน"[76]

การศึกษาคัมภีร์วุตโตทัยในสมัยอยุธยานั้นคงจะศึกษาตามต้นฉบับบาลีมากกว่าฉบับแปล เพราะปรากฏในจินดามณีอีกเช่นกันว่า อาจมีบางคนที่ไม่ได้เรียนคัมภีร์วุตโตทัย จึงจำคณะฉันท์เป็นภาษาบาลีไม่ได้ก็ขอให้ท่องเป็นโคลงภาษาไทยดังในข้อความต่อไปนี้ "ถ้าจะจำอัฐคณะทังแปดโดยมคธภาษามิได้ ด้วยไม่ได้เรียนคำภีร์วุดโตไทย ก็ให้เล่าโคลงบังคับธรงทำสำรับจำคณะทัง 3 บท ..."[77]

ในรัชกาลที่ 3 สมเด็จพระมหาสมณเจ้ากรมพระปรมานุชิตชิโนรสได้ทรงนำตำราวุตโตทัยฉบับภาษาบาลีมาเรียบเรียงเป็นตำราฉันท์ภาษาไทย ชื่อมาตราพฤตและวรรณพฤต โดยพระราชประสงค์ของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ที่จะให้มีตำราที่เป็นแบบอย่างในการประพันธ์ฉันท์โดยเฉพาะ และโปรดให้จารึกไว้ที่วัดพระเชตุพนเพื่อให้ประชาชนไม่เลือกชั้นบรรดาศักดิ์ได้ศึกษาตามความต้องการ

ต่อมาในรัชกาลที่ 5 จึงมีการชำระต้นฉบับตำราวุตโตทัยที่คัดลอกกันต่อ ๆ มาตั้งแต่สมัยอยุธยา พระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระจันทบุรีนฤนาททรงใช้หนังสือลานสื้นของพระราชสุธี

---

[73]จินดามณี, หน้า 11

[74]เรื่องเดียวกัน, หน้า 58

[75]เรื่องเดียวกัน, หน้า 77

[76]เรื่องเดียวกัน, หน้าเดียวกัน

[77]เรื่องเดียวกัน, หน้า 51

(เผื่อน) วัดพระเชตุพนเป็นฉบับตรวจสอบ เทียบกับปาฐะในอรรถกถาฎีกาโยชนา[78] และฉบับอักษรโรมันของ เค.อี.ไฟรเออร์ แล้วแก้ไขคัดลงไว้เป็นอักษรไทย เมื่อ พ.ศ.2465

สิ่งที่เป็นคู่มือสำหรับกวีผู้รจนางานภาษาบาลีนั้นมิใช่จะมีเพียงตำราวุตโตทัยเท่านั้น ยังมีตำราอลังการชื่อสุโพธาลังการอีกฉบับหนึ่ง สุโพธาลังการเป็นคู่มือสำหรับกวีให้รู้จักแต่งเติมเสริมให้ผลงานของตนมีคุณค่าและงดงามยิ่งขึ้น ใช้เป็นตำราในหลักสูตรของการศึกษาพระปริยัติธรรมในสมัยก่อน ผู้ที่ศึกษาบาลีของไทยที่ศึกษาพระปริยัติธรรมชั้นสูงต้องศึกษาตำรานี้อย่างแตกฉาน[79] แต่การที่ไม่ปรากฏหลักฐานอยู่ในจินดามณีเช่นเดียวกับตำราวุตโตทัย น่าจะเป็นเพราะสุโพธาลังการเป็นตำราเกี่ยวกับความงามของการประพันธ์ ย่อมมีความสำคัญรองลงมาจากการสร้างบทประพันธ์ให้ถูกแบบ อันเป็นธรรมเนียมนิยมของกวีโบราณทั้งอินเดียและไทย ถึงกระนั้นต้นฉบับบาลีที่ไทยมีอยู่ก็เป็นหลักฐานยืนยันได้ว่ากวีไทยที่เชี่ยวชาญภาษาบาลีคงจะรู้จักตำราเล่มนี้มานานแล้ว และน่าเชื่อว่าตำราสุโพธาลังการคงจะมีอิทธิพลบางส่วนต่อการประพันธ์ของกวีไทยเหล่านั้น ชลธิรา สัตยาวัฒนาศึกษาวรรณศิลป์ในวรรณคดีอยุธยาตอนต้นแล้วมีความเห็นว่า "การที่กวีในสมัยอยุธยาตอนต้นสามารถสร้างสรรค์กวีนิพนธ์ให้ประกอบด้วยวัฒนธรรมทางวรรณศิลป์อย่างน่าสนใจถึงปานนี้ จะต้องมีแบบอย่างหรือมีคู่มือการประพันธ์เป็นแนวทางชี้นำอย่างแน่นอน เข้าใจว่าคู่มือการแต่งคำประพันธ์นั้นอาจเป็นคัมภีร์สุโพธาลังการซึ่งเป็นตำราชี้แนะการแต่งกาพย์ภาษาบาลี[80]

---

[78]ปรากฏตามประวัติวรรณคดีบาลีว่า มีฎีกาตำราวุตโตทัยอยู่ฉบับหนึ่ง ชื่อวุตโตทยวิวรณะ เป็นผลงานของพระวาจิสสระ ศิษย์ของพระสารีบุตร; สุภาพรรณ, ประวัติวรรณคดีบาลี, หน้า 359

[79]แย้ม ประพัฒน์ทอง, พระคัมภีร์สุโพธาลังการ (พระนคร : รุ่งเรืองธรรม, 2512), หน้า 6

[80]ชลธิรา สัตยาวัฒนา, เบิกฟ้าวรรณกรรม 3 : วัฒนธรรมทางวรรณศิลป์ในสมัยอยุธยาตอนต้น (กรุงเทพฯ : กลุ่มแสงดาว, 2524), หน้า 114

สุโพธาลังการ เป็นตำราที่พระสังฆรักขิตะผู้แต่งตำราวุตโตทัยประพันธ์ไว้เป็นคาถาบาลีตลอดทั้งเรื่อง เนื้อหาแบ่งเป็น 5 ปริจเฉท ได้แก่

1. ลักษณะที่เป็นโทษในการประพันธ์
2. การแก้ไขลักษณะโทษต่าง ๆ
3. ลักษณะที่เป็นคุณในการประพันธ์
4. อลังการทางความหมาย
5. รสในวรรณคดี

สุโพธาลังการเป็นตำราที่นิยมใช้กันมากในลังกาและพม่า ในพม่ามีคัมภีร์คู่มือ (เรียกว่านิสสัย) สำหรับตำราอลังการนี้เรียกว่าอลังการนิสสัย[81] ในประเทศไทยสุโพธาลังการคงเป็นที่รู้จักมานานแล้ว แย้ม ประพัฒน์ทอง มีความเห็นว่าในราว พ.ศ.1600 สมัยพระเจ้าสรรพสิทธิ์ครองเมืองหริภุญชัย มีจารึกซึ่งปัจจุบันอยู่ที่วัดดอน จังหวัดลำพูน เป็นคำประพันธ์ภาษาบาลีที่มิได้คัดลอกมาจากคัมภีร์ใด แสดงว่าการเรียนบาลีเจริญรุ่งเรืองถึงขั้นแต่งเป็นฉันท์บาลีได้[82] และยังปรากฏว่าตำราสุโพธาลังการมีคัมภีร์ขยายความ (ฎีกา) มีคัมภีร์คู่มือ (นิสสัย) และมีคัมภีร์ที่แปลอย่างถอดความและย่อความ (เผด็จ)[83] ซึ่งอาจารย์ญาณวิจิตรแปลไว้เมื่อ พ.ศ.2354[84] จึงน่าเชื่อว่าสุโพธาลังการเป็นที่รู้จักอย่างแพร่หลายในหมู่คนไทยผู้ศึกษาบาลีมาช้านานแล้ว

---

[81]G.P. Malasekera, The Pali Literature of Ceylon (Columbo : M.D. Gunasena and co., 1958), p.199, citing Mabel H. Bode, Pali Literature of Burma (London : Royal Asiatic Society, 1909), p.95

[82]ลัลลนา ศิริเจริญ, เรื่องเดิม, หน้า 384

[83]พิทูร มะลิวัลย์, อธิบายความหมายของคำเผด็จให้เมื่อวันที่ 17 กุมภาพันธ์ 2530

[84]แย้ม ประพัฒน์ทอง, เรื่องเดิม, "คัณฐาธิบาย" หน้า 4

พระสังฆรักขิตะได้กล่าวถึงสาเหตุของการแต่งสุโพธาลังการไว้ในประณามคาถาว่า

คัมภีร์อลังการคือคัมภีร์ที่ว่าด้วยการแต่งหนังสือ

มีคัมภีร์ของท่านอาจารย์รามสัมมะ เป็นต้น

ซึ่งเรียบเรียงไว้เรียบร้อยเป็นคัมภีร์สืบเนื่องมาแต่ก่อนยังมีอยู่

แม้เช่นนั้นเล่า นักปราชญ์ผู้ศึกษาภาษามคธล้วนจะใช้คัมภีร์เหล่านี้หาได้ไม่[85]

คาถาบทนี้แสดงว่ากวีผู้แต่งสุโพธาลังการเห็นว่าตำราอลังการที่มีอยู่นั้น (เป็นภาษาสันสกฤต) ไม่ละดวกสำหรับนักปราชญ์ผู้รู้เฉพาะภาษามคธจะศึกษา

เหตุนั้นไฉนเล่าข้าพเจ้า (สังฆรักขิตสามี) พึงยังนักปราชญ์เหล่านี้

ผู้ขาดคัมภีร์อลังการให้ชื่นชมด้วยคัมภีร์อลังการอันสมควร

ข้อนั้นจะเป็นที่พอใจแก่นักปราชญ์เหล่านั้น[86]

ส่วนชื่อรามสัมมะที่กวีอ้างถึงเป็นอาทิ และตรงกับรามศรมันในภาษาสันสกฤตนั้น ตามประวัติวรรณคดีสันสกฤตไม่ปรากฏว่ามีนักอลังการชื่อรามศรมัน นักวิชาการหลายคนเชื่อว่ารามศรมันในสุโพธาลังการคงหมายถึงกวีคนสำคัญที่ภามหะเอ่ยชื่อไว้ในกาวยาลังการ ว่า

"(คำประพันธ์ประเภท) ประเหลิกานั้นถูกกล่าวไว้ในอจยุโตตระของรามศรมัน"

"(prahelikā sā hyuditā rāmaśarmācyuttottare, กาวยลังการ, 2.19)

นอกจากนั้นภามหะยังยกตัวอย่างจากอจยุโตตตระของรามศรมันเมื่อกล่าวถึงบทอุปมาด้วย[87]

---

[85]แย้ม ประพัฒน์ทอง แปลข้อความในวรรคที่ 2 ว่า "มีคัมภีร์ของท่านอาจารย์รามะและท่านอาจารย์สัมมะเป็นต้น" แต่ก็ได้อธิบายไว้ในเชิงอรรถว่า มีผู้เชื่อว่าหมายถึงกวีคนเดียวคือรามสัมมะ ตรงกับชื่อสันสกฤตว่า รามศรมัน; (เรื่องเดียวกัน, หน้า 4) ในที่นี้ผู้วิจัยเลือกคำแปลวรรคนี้ตามคำอธิบายในเชิงอรรถ เพราะสอดคล้องกับความคิดที่จะกล่าวต่อไป

[86]เรื่องเดียวกัน, หน้า 4

[87]M.Krishnamechariar, History of Classical Sanskrit Literature (Delhi : Motilal Banarsidass, 1974), p.728

อีกกระแสหนึ่งมีผู้ตั้งข้อสังเกตว่าทามศรมันอาจเป็นคนเดียวกับทัณฑิน กวีและนักอลังการในคริสต์ศตวรรษที่ 7 ก็ได้[๒๓] เมื่อพิจารณาเนื้อหาของสุโพธาลังการโดยเทียบกับวิวัฒนาการของทฤษฎีวรรณคดีสันสกฤตที่กล่าวแล้วในบทที่ 2 จะเห็นได้ว่าความคิดเกี่ยวกับวรรณคดีในสุโพธาลังการใกล้เคียงกับความคิดของทัณฑินอยู่มาก เช่น การแบ่งบทประพันธ์เป็นร้อยแก้ว (คฑช - ทัณฑินใช้สันสกฤตว่า คทย) ร้อยกรอ (ปชุช - ทัณฑินใช้ ปทฺย) และผสม (วิมิสฺส - ทัณฑินใช้ มิศฺร) การแบ่งภาษาที่ใช้ในอรรถาลังการเป็น 2 ประเภทคือ ภาษาที่กล่าวถึงสิ่งใดสิ่งหนึ่งอย่างตรงไปตรงมาตามธรรมชาติของสิ่งนั้น (สภาวุตฺติ - ทัณฑินใช้ สฺวภาโวกฺติ) และภาษาที่กล่าวยักเยื้องเนื่องแฝงเจตนาหรือเพื่อให้ตีความ (วงฺกวุตฺติ - ทัณฑินใช้ วโกฺรกฺติ) สุโพธาลังการแบ่งการใช้ภาษาประเภทที่ 2 นี้เป็น 35 ชนิด ใกล้เคียงกับในตำรากาวยาทรรศะของทัณฑินมาก ตามปกติตำราอลังการแต่ละฉบับจะมีจำนวนอลังการไม่เท่ากันเลย และยังแบ่งประเภทของอลังการต่างกันไปด้วย แต่ตำรา 2 ฉบับนี้ใกล้เคียงกัน โดยใช้ชื่อต่างกันเพราะต่างภาษาประการหนึ่ง และเพราะเลือกใช้ให้แปลกไปอีกประการหนึ่ง แต่ลักษณะของอลังการยังคงตรงกัน ในที่นี้จะเทียบให้เห็นชื่อและคำอธิบายเพิ่มเติมเล็กน้อยในกรณีที่ใช้ชื่อต่างกันพอเป็นตัวอย่างดังนี้

สุโพธาลังการ	กาวยาทรรศะ
อติสัย	อติศัย (อติศโยกติ)
อุปมา	อุปมา
รูปกะ	รูปกะ
อาวุตติ	อาวฤตติ
ทีปกะ	ทีปกะ
อากเขปา	อาเกษปะ
อัตถันตรันยาส	อรรถานตรันยาสะ

---

[๒๓] Heramba Nath Chatterjee, Comparative Studies in Pali and Sanskrit Alankaras (Calcutta : Sanskrit Pustak Bhander, 1960), p.vii

พยัญชนะ	วยัญชนะ
วิภาวนา	วิภาวนา
เหตุ	เหตุ
กมะ	ยถาลังขยะ[89]
ปิยตระ	เปรยัล
สมาส	สมาโลกติ
ปริกัปปนา	อุตเปรกษา[90]
สมาหิตะ	สมาหิตะ

ผู้ศึกษาเปรียบเทียบกาวยาทรรศะของทัณฑินกับสุโพธาลังการของพระสังฆรักขิตะ มีความเห็นว่าสุโพธาลังการประพันธ์ตามตำรากาวยาทรรศะ โดยเฉพาะ ปริจเฉทที่ 4 ซึ่งเกี่ยวกับอรรถาลังการได้จำลองของทัณฑินมาเกือบทั้งหมด[91] ในตอนท้ายปริจเฉทที่ 4 พระสังฆรักขิตะ ยังได้กล่าวไว้ว่า "ประเภทแห่งอลังการทั้งหลายนี้ ข้าพเจ้าดำเนินตามอานุภาพ

---

[89]กมะเป็นอลังการประเภทเดียวกับยถาลังขยะ เพียงแต่เรียกชื่อต่างไป ในคาถาบทที่ 260 สุโพธาลังการ กล่าวถึงกมะว่า "การยกขึ้นแสดงซ้ำความแห่งบทที่ยกขึ้นแสดงแล้วตามลำดับ ท่านเรียกชื่อว่าสังขยานะดังนี้บ้าง ยถาลังขยะดังนี้บ้าง และว่ากมะดังนี้บ้าง; แย้ม ประพัฒน์ทอง, เรื่องเดิม, หน้า 208

[90]คำอธิบายของปริกัปปนาคือ "ความเป็นไปแห่งวัตถุดำรงอยู่แล้วด้วยประการอื่น กวีดำริโดยประการอื่นจากความเป็นไปนั้นในวุตติใด วุตตินั้นย่อมชื่อว่าปริกัปปนา (เรื่องเดียวกัน, หน้า 214 และตัวอย่างของปริกัปปนาอยู่ในหน้า 218) ตรงกับลักษณะของอุตเปรกษาว่า "การกล่าวโดยแสดงจินตนาการว่าสิ่งหนึ่งมีลักษณะของอีกสิ่งหนึ่ง" ดูตัวอย่างอุตเปรกษาในเรื่องอลังการในบทที่ 2 ของงานวิจัยนี้ (2.2.2 ทฤษฎีอลังการ)

[91]Chatterjee, op.cit., p.vii

ของอาจารย์แต่ปางก่อน" ซึ่ง แย้ม ประพัฒน์ทอง ผู้แปลได้อธิบายว่า อาจารย์แต่ปางก่อนคือ อาจารย์ทัณฑี (ทัณฑิน) และ อัฑฒปาณะ เป็นต้น[92]

จึงสรุปได้ว่าสุโพธาลังการเป็นตำราที่แต่งขึ้นโดยอาศัยแบบอย่างจากตำราอลังการของสันสกฤต ผู้ประพันธ์อาจจะศึกษาจากหลายฉบับแต่ก็คงยึดตำราของทัณฑินเป็นสำคัญ ทฤษฎีที่เด่นในสุโพธาลังการจึงเป็นทฤษฎีคุณเช่นเดียวกับแนวคิดของทัณฑิน ดังจะเห็นได้ว่า 3 บทแรกในสุโพธาลังการกล่าวถึงเรื่องคุณและโทษในการประพันธ์ ส่วนบทที่ 4 เกี่ยวกับอลังการ และบทที่ 5 เป็นเรื่องของรสโดยสังเขป

สุโพธาลังการกล่าวถึงความสำคัญของคุณค่าว่าดังนี้ "เรื่องราวที่ประกอบขึ้นด้วยศัพท์และความของศัพท์นั้นไม่มีโทษ ประกอบด้วยคุณแล้ว แม้ปราศจากอลังการก็ยังเป็นเรื่องจูงใจได้ ดุจหญิงสาวที่ปราศจากโทษแล้ว ประกอบด้วยคุณสมบัติก็ยังจูงใจบุรุษได้ฉะนั้น"[93] บทประพันธ์ที่ดีต้องปราศจากข้อด้อย (โทษ) ทั้ง 3 ประการนี้

1. ข้อด้อยในการใช้คำ (โทษของบท) เช่น คำนาม อาขยาต นิบาต อุปสรรค แบ่งเป็น 8 ชนิด

1.1 คำที่มีความอึดแย้งได้

1.2 คำที่กินความกว้างเกินไป

1.3 คำที่ยากเกินไปหรือมีความซ้ำซาก

1.4 คำที่ผิดกาลเทศะ หรือผิดความจริง

1.5 คำที่มีความหมายไม่สมบูรณ์

1.6 คำที่ต้องมีวิเศษณ์ขยายจึงจะได้ความ

1.7 คำที่ใช้วิเศษณ์ขยายไม่เหมาะสม

1.8 คำที่ไม่มีความหมาย

---

[92]ผู้วิจัยไม่สามารถสืบค้นได้ว่าอัฑฒปาณะเป็นใคร

[93]แย้ม ประพัฒน์ทอง, เรื่องเดิม, หน้า 15

2. ข้อด้อยในการใช้ข้อความ (โทษของพากย์) แบ่งเป็น 9 ชนิด

2.1 ข้อความที่กล่าวซ้ำแต่มีความหมายเดียว

2.2 ข้อความที่ใช้คำไม่เสมอกัน

2.3 ข้อความที่ลับสน

2.4 ข้อความที่ใช้คำไม่ประณีต

2.5 ข้อความที่เว้นวรรคผิด

2.6 ข้อความที่มีลำดับความผิด

2.7 ข้อความที่กล่าวเกินความจริงมากไป

2.8 ข้อความที่ปราศจากใจความ

2.9 ข้อความที่ไม่สละสลวย

3. ข้อด้อยในการแสดงเนื้อความ (โทษของพากย์ตถะ) แบ่งเป็น 6 ชนิด

3.1 เนื้อความที่ขาดลำดับ

3.2 เนื้อความที่ผิดจากความเข้าใจของคนทั่วไป

3.3 เนื้อความที่ใช้ระดับคำไม่เสมอกัน

3.4 เนื้อความที่เคลือบคลุม

3.5 เนื้อความที่ดาดดื่น

3.6 เนื้อความที่แต่งไม่งาม

ต่อจากนั้นจึงกล่าวถึงการแก้ไขข้อด้อยต่าง ๆ เรียกว่า การชำระโทษ กวีที่มีความสามารถอาจเปลี่ยนข้อด้อยให้เป็นข้อเด่น (คุณ) ได้ เมื่อปราศจากข้อด้อยแล้วกวีควรสร้างข้อเด่นไว้ในบทประพันธ์ สุโพธาลังการแถลงข้อเด่นของการประพันธ์ไว้ 10 ประการดังนี้

1. กระจ่างชัด (ปสาทะ)

2. ความหมายมีพลัง จับใจผู้อ่าน (โอชะ)

3. ไพเราะ (มธุรตา)

4. เสียงกลมกลืน (สมตา)

5. เสียงนุ่มนวล (สุขุมาลตา)

6. เสียงกระชับ (สิเลส)

7. เนื้อหาสูงส่ง (โอฬารตา)

8. ถ้อยคำงดงาม (กันติ)

9. ความหมายสมบูรณ์ (อัตถพยัตติ)

10. ความหมายกระทบใจ (สมาธิ)

ที่กล่าวมาทั้งหมดเป็นแนวคิดตามทฤษฎีคุณของสันสกฤต ส่วนที่เกี่ยวกับทฤษฎีอลังการนั้นสุโพธาลังการกล่าวไว้เฉพาะอลังการทางความหมาย โดยใช้ชื่อปริจเฉทว่าการหยั่งรู้อลังการทางความหมาย (อัตถาลังการาวโพธะ) อลังการเป็นเครื่องประดับที่ทำให้บทประพันธ์ที่มีข้อเด่น (คุณ) อยู่แล้วงดงามยิ่งขึ้น เช่นเดียวกับ "กานดาผู้มีคุณสมบัติประกอบด้วยทรัพย์และเครื่องประดับเป็นผู้ที่บุรุษพึงใจยิ่งนัก"[94] อลังการแบ่งเป็น 2 ประเภท คือ สภาววุตติ และวังกวุตติ สภาววุตติ คือการกล่าวถึงสิ่งใดสิ่งหนึ่งตามสภาพที่เป็นอยู่โดยธรรมชาติ เป็นการ "แถลงตามความเป็นจริงของสิ่งนั้น"[95] ส่วนวังกวุตติ คือการกล่าวถึงสิ่งใดสิ่งหนึ่งอย่างอ้อม ๆ เช่น กล่าวเปรียบเทียบ กล่าวเกินจริง เป็นต้น

สุโพธาลังการมิได้กล่าวถึงอลังการทางเสียง (ศัพทาลังการในตำราสันสกฤต) ไว้อย่างตรง ๆ เพียงแต่เป็นส่วนที่ยกมาประกอบคำอธิบายเรื่องอื่นเท่านั้น ยมกปรากฏในเรื่องข้อด้อยของการใช้คำซ้ำซาก กวีอธิบายว่าหากเป็นการซ้ำคำที่บรรเจิดบรรจง เช่น ยมก ก็ไม่นับเป็นโทษ เพราะทำให้บทประพันธ์ไพเราะขึ้น แล้วจึงอธิบายลักษณะและวิธีการใช้ยมกประเภทต่าง ๆ แทรกไว้ (คาถาบทที่ 25-33) ส่วนอนุปาส (อนุปราส) ปรากฏในเรื่องความไพเราะ (มธุรตา) ซึ่งเป็นข้อเด่นในการประพันธ์ กวีจำแนกความไพเราะเป็น 2 ประเภท คือ เสียงเสมอกัน (ปทาสัตติ, เช่น เสียงสระยาวเหมือนกัน) และเล่นเสียงอักษรซ้ำกัน (อนุปาส)

แต่ถึงแม้ว่าสุโพธาลังการได้กล่าวถึงอลังการทางความหมายไว้เป็นปริจเฉทหนึ่ง กวีก็ยังยอมรับว่าเป็นเพียงการกล่าวโดยสังเขปเท่านั้นเพราะอลังการมีมากมายเกินที่จะกล่าวถึง

---

[94] เรื่องเดียวกัน, หน้า 137

[95] เรื่องเดียวกัน, หน้า 138 ดูคำอธิบายและตัวอย่างจากตำราสันสกฤตได้ใน 2.2.2 ทฤษฎีอลังการ

ทั้งหมดโดยละเอียดได้[95] นอกจากนี้นกวียังได้แสดงความคิดเห็นไว้ว่าคำประพันธ์นั้นถ้ามีข้อเด่น (คุณ) แล้ว "แม้ปราศจากอลังการก็ยังเป็นเรื่องจูงใจได้[97] จึงอาจกล่าวได้ว่าสุโพธาลังการจัดลำดับความสำคัญของอลังการไว้เป็นรองจากคุณอีกที ส่วนเรื่องรสนั้น สุโพธาลังการกล่าวไว้อย่างย่นย่อจนมีลักษณะเป็นการสรุปความมากกว่าจะเป็นคำอธิบายสำหรับผู้ที่จะแต่งบทประพันธ์[98]

เมื่อพิจารณาเนื้อหาของสุโพธาลังการซึ่งเป็นหลักฐานเพียงชิ้นเดียวที่เรามีเกี่ยวกับการศึกษาอลังการตามคติอินเดีย อาจกล่าวได้ว่าในบรรดาทฤษฎีวรรณคดีสันสกฤตทั้ง 8 ทฤษฎีที่กล่าวไว้ในบทที่ 2 นั้น ทฤษฎีที่ไทยรู้จักโดยผ่านตำราบาลี คือ คุณ อลังการ และรส ส่วนทฤษฎีที่ไม่มีอิทธิพลต่อกวีไทยเลย ได้แก่ รีติ ธวนิ วโกรกติ อนุมิติ และ เอาจิตยะ

แม้ว่าจะไม่มีอิทธิพลต่อกวีไทย แต่ก็น่าพิจารณาว่าทฤษฎีเหล่านี้อาจนำมาวิเคราะห์วรรณคดีไทยได้บ้างหรือไม่ รีติเป็นเรื่องของลีลาการประพันธ์ที่กำหนดจากความนิยมที่ผูกพันกับลักษณะภาษาสันสกฤตโดยเฉพาะ จึงนำมาวิเคราะห์วรรณคดีไทยไม่ได้ เอาจิตยะเป็นการประเมินคุณค่าของวรรณคดีด้วยการพิจารณาความเหมาะสม ซึ่งใช้หลักเกณฑ์ที่เป็นอัตวิสัยอยู่มาก ยังเป็นที่โต้แย้งกันอยู่แม้ในหมู่นักวรรณคดีสันสกฤตเอง วโกรกติเป็นวิธีที่มีพื้นฐานมาจากอลังการข้อจำกัดจึงมีลักษณะเดียวกับอลังการซึ่งจะได้กล่าวต่อไป ธวนิเป็นการพินิจความหมายของคำมีหลักกว้าง ๆ ค่อนข้างจะเป็นสากล อาจปรับใช้กับภาษาใดก็ได้ และเป็นวิธีการเข้าถึงสารของกวีซึ่งเป็นพื้นฐานของการศึกษาวรรณคดีอยู่แล้ว ในการศึกษาครั้งนี้จะใช้วิธีการรส-ธวนิของอภินวคุปตะซึ่งถือว่าธวนิเป็นการเบิกทางให้ผู้อ่านเข้าถึงรสวรรณคดี ส่วนอนุมิติเป็นวิธีอนุมานความหมายโดยสรุปจากคำประพันธ์แทนที่จะพิจารณาความหมายของแต่ละคำ ทำให้มองข้ามสิ่งที่กวีตั้งใจแฝงไว้ในนัยของคำไปได้ วิธีนี้จึงไม่น่าจะเหมาะกับวรรณคดีไทยซึ่งแสดงอารมณ์อย่างละเอียดอ่อนมากกว่าจะแสดงเนื้อความให้อนุมานโดยสรุปเท่านั้น

---

[95] เรื่องเดียวกัน, หน้า 272

[97] เรื่องเดียวกัน, หน้า 15

[98] เนื้อหาเกี่ยวกับรสที่ปรากฏในสุโพธาลังการฉบับภาษาไทยเป็นคำอธิบายและตัวอย่างจากวรรณคดีไทยที่ แย้ม ประพันธ์ทอง เพิ่มเติมไว้

ทฤษฎีทั้ง 3 คือ คุณ อลังการ และ รส ซึ่งมีหลักฐานว่ามีอิทธิพลต่อกวีไทยนั้นก็มีความเหมาะสมที่จะนำมาวิเคราะห์วรรณคดีไทยได้มากน้อยต่างกัน ทั้ง ๆ ที่กวีไทยได้รู้จักทฤษฎีคุณจากตำราสุโพธาลังการ แต่ก็น่าเชื่อว่ากวีไทยคงได้รับเพียงหลักการกว้าง ๆ มาใช้ในการประพันธ์วรรณคดีไทยเท่านั้น เช่น การใช้คำให้ตรงความหมาย การใช้คำถูกกาลเทศะ ฯลฯ ซึ่งเป็นคุณสมบัติทั่วไปของการแต่งคำประพันธ์อยู่แล้ว กวีไทยคงไม่ได้ยึดหลักคุณโทษตามตำราสุโพธาลังการอย่างเคร่งครัด เพราะลักษณะของภาษาไทยนั้นต่างกับภาษาบาลีตามที่แสดงไว้ในตำรา ภาษาบาลีและสันสกฤตเป็นภาษาที่มีกฎเกณฑ์ตายตัว การที่จะแต่งคำประพันธ์โดยดำเนินตามหลักคุณโทษอย่างเคร่งครัดย่อมทำได้ไม่ยาก แต่ภาษาไทยเป็นภาษาที่เปลี่ยนแปลงได้ง่าย ดังที่แย้ม ประพัฒน์ทอง ได้กล่าวไว้เมื่ออธิบายข้อด้อยในการใช้คำไม่ประณีตว่าความประณีตหรือความดาดดื่นของถ้อยคำขึ้นอยู่กับความนิยม และความนิยมของภาษาขึ้นอยู่กับการขยายตัวของภาษา "ภาษาไทยเรายังเดินอยู่ ยังไม่หยุด แต่ภาษาบาลีนั้นหยุดแล้ว ดังนั้นนิยมของภาษาจึงเป็นเกณฑ์ตายตัว"[99] การที่จะนำหลักคุณโทษซึ่งจำกัดด้วยลักษณะของภาษามาพิจารณาวรรณคดีไทยจึงไม่น่าจะเหมาะสมเท่าใดนัก

ส่วนเรื่องอลังการนั้น แม้ว่าทางหนึ่งกวีไทยจะได้รับอิทธิพลโดยตรงจากแบบอย่างในวรรณคดีบาลี[100] และอีกทางหนึ่งจากคำอธิบายในตำราสุโพธาลังการนี้ ถึงกระนั้นการวิเคราะห์วรรณคดีไทยตามหลักอลังการก็ยังมีข้อจำกัดอยู่เพราะลักษณะของภาษาต่างกัน ดังที่ลัลลนา ศิริเจริญกล่าวไว้ถึงการนำอลังการทางเสียงทั้ง 6 ประเภทตามตำราสันสกฤตมาวิเคราะห์มหาชาติคำหลวง ว่า "ถ้าจะนำมาวิเคราะห์ความงามในวรรณคดีไทยจะได้ไม่ครบทั้ง 6 ประเภท เพราะลักษณะของภาษาไม่เหมือนกัน"[101] ยิ่งกว่านั้นคำประพันธ์ไทยยังมีอลังการทางเสียงที่เป็นคุณลักษณ์ของไทยเองดังที่ลัลลนาได้รวบรวมไว้[102] จึงไม่อาจใช้หลักอลังการของบาลีหรือ

---

[99]เรื่องเดียวกัน, หน้า 39

[100]ดังได้กล่าวแล้วในข้อ 3.3 ข้างต้น

[101]ลัลลนา ศิริเจริญ, เรื่องเดิม, หน้า 124

[102]เรื่องเดียวกัน, ภาคผนวก ฎ

สันสกฤตมาพิจารณาได้ ส่วนอลังการทางความหมายนั้นอาจแบ่งได้เป็น 2 ประเภท ประเภทแรกเป็นอลังการที่เป็นหลักสำคัญในการประพันธ์ เช่น อุปมา รูปกะ อติศโยกติ ซึ่งตรงกับธรรมชาติของการใช้ภาษาของมนุษย์อยู่แล้ว[103] และกวีไทยยังได้เห็นแบบอย่างจากวรรณคดีบาลีและคำอธิบายจากตำราบาลี ทำให้การใช้อลังการประเภทนี้ปรากฏอยู่มากในคำประพันธ์ไทย การนำหลักของบาลีหรือสันสกฤตมาพิจารณาก็น่าจะทำได้ แต่อลังการอีกประเภทหนึ่งเป็นวิธีการที่ซับซ้อนขึ้นจากการใช้สำนวนโวหารทำให้มีข้อจำกัดที่เกิดจากลักษณะของภาษา[104] การที่จะนำมาวิเคราะห์วรรณคดีไทยคงไม่ได้ผลเท่าที่ควร

ถึงแม้ว่าสุโพธาลังการจะแสดงเป็นเรื่องรสไว้เพียงย่อ ๆ จนทำให้มิอาจกล่าวได้ว่าแนวคิดเรื่องรสมีอิทธิพลต่อกวีไทย แต่ทฤษฎีรสเป็นการวิเคราะห์อารมณ์ซึ่งเป็นเรื่องสากลเพราะเป็นธรรมชาติของมนุษย์จึงทำให้เป็นแนวคิดที่ไม่ผูกอยู่กับกลวิธี ยุคสมัย และสื่อภาษามากเท่าใด แม้จะต่างกันบ้างเพราะค่านิยมก็ตาม การนำแนวคิดเรื่องรสมาวิเคราะห์วรรณคดีไทยจึงเป็นสิ่งที่น่าจะทำได้

---

[103] ดู 3.1 อลังการในภาษาวรรณคดี

[104] ดู 2.2.2 ทฤษฎีอลังการ

บทที่ 4

รสในวรรณคดีสันสกฤต

ในสมัยคลาสสิกของตะวันตก แนวคิดเกี่ยวกับการสร้างสรรค์วรรณคดีอาจแบ่งได้เป็น 2 ประเภท คือ วรรณคดีที่เป็นการเลียนแบบ ซึ่งมีกระบวนการสร้างสรรค์คล้ายกับทัศนศิลป์ ได้แก่ ภาพวาด หรือ ภาพปั้น และวรรณคดีที่เป็นรูปแบบของวาทศิลป์ซึ่งเน้นความงดงามและศิลปะของภาษา ส่วนในสมัยโรแมนติกนั้นวรรณคดีเน้นอารมณ์เป็นสำคัญ บทประพันธ์เป็นผลจากพลังอารมณ์ของกวีที่ถูกจำลองและถ่ายทอดไว้เป็นตัวหนังสือ การศึกษาวรรณคดีในสมัยคลาสสิกจึงเป็นไปในทางกว้างว่าด้วยความประทับใจในความเหมือนต้นแบบและความหมดจดงดงามสูงส่ง แต่การศึกษาวรรณคดีในสมัยโรแมนติกควรเป็นไปในทางลึกว่าด้วยความรู้สึกสะเทือนอารมณ์เป็นสิ่งที่ต้องตีความและอาศัยความหมายโดยนัยอยู่มาก[1]

แม้ว่าลักษณะของวรรณคดีสันสกฤตจะต่างกับวรรณคดีตะวันตก แต่ทรรศนะของนักวรรณคดีก็มิได้ต่างกันในประเด็นนี้ การศึกษาวรรณคดีสันสกฤตเริ่มจากความคิด 2 กระแส คือ การศึกษาตัววรรณคดีเองเพื่อพิจารณาว่ามีความงดงาม ถูกต้องและสูงส่งเพียงใด และการศึกษาผลของวรรณคดีที่มีต่อผู้อ่าน เพื่อพิจารณาการจำลองอารมณ์ของกวีและปฏิกิริยาทางอารมณ์ของผู้อ่าน วิธีแรกใช้เกณฑ์ความงามที่ถูกกำหนดไว้เป็นมาตรฐานโดยปรมาจารย์และสืบทอดกันมาหลายยุคหลายสมัยเป็นเครื่องวัด เช่นมีการใช้ลีลาตามหลักของรีติอย่างไร มีการใช้ภาพพจน์ตามหลักของอลังการอย่างไร มีความเหมาะสมตามหลักเอาจิตยะอย่างไร มีข้อเด่นข้อด้อยตามหลักคุณอย่างไร เป็นต้น แต่วิธีสองใช้ใจของผู้อ่านเป็นเครื่องวัด เกณฑ์ต่าง ๆ ตามทฤษฎีรสเป็นเพียงแนวทางให้ผู้ศึกษารู้จักองค์ประกอบของการสร้างรสเท่านั้น ส่วนรสจะเกิดหรือไม่เกิดมากน้อยเพียงใดหรือเกิดต่างจากผู้อ่านคนอื่นอย่างไรขึ้นอยู่กับใจของผู้อ่านทั้งสิ้น อย่างไร

---

[1]Stein Haugom Olsen, The Structure of Literary Understanding (London : Cambridge University Press, 1978), p.25

ก็ตามมนุษย์ทุกชาติทุกภาษาย่อมมีปฏิกิริยาทางอารมณ์ได้เหมือนกัน เช่นเมื่อได้รับรู้ความทุกข์ก็อาจเกิดความสงสารได้เหมือนกัน เมื่อได้รับรู้ความกล้าหาญก็อาจเกิดความชื่นชมได้เหมือนกัน เป็นต้น เพียงแต่จะมีข้อแม้ต่างกันไปบ้างด้วยค่านิยมที่ต่างกัน การศึกษาวรรณคดีด้วยวิธีนี้จึงค่อนข้างจะเป็นสากล ด้วยไม่ผูกพันกับกฎเกณฑ์ของภาษาหรือกรอบของวิธีการประพันธ์มากเท่ากับวิธีแรก

หน้าที่อย่างหนึ่งของวรรณคดีก็คือการปลดเปลื้องผู้แต่งและผู้อ่านออกจากความกดดันทางอารมณ์[2] ผู้แต่งได้ถ่ายทอดอารมณ์สะเทือนใจของตนออกมาและผู้อ่านได้แสดงปฏิกิริยาทางอารมณ์เป็นการตอบสนอง เมื่อพูดถึงอารมณ์ในวรรณคดี นักวรรณคดีสันสกฤตมิได้หมายถึงอารมณ์ของผู้แต่งและผู้อ่านเท่านั้น แต่ต้องดึงเอาอารมณ์ของตัวละครซึ่งเป็นผู้สื่ออารมณ์จากผู้แต่งไปยังผู้อ่านเข้ามาศึกษาด้วย กระบวนการศึกษาอารมณ์ในวรรณคดีสันสกฤตจึงเป็นลักษณะนี้

ผู้แต่ง -----> ตัวละคร -----> ผู้อ่าน

ที่เป็นเช่นนี้ก็เพราะการศึกษาวรรณคดีสันสกฤตมีต้นกำเนิดจากทฤษฎีการละครซึ่งมีผู้แสดงเป็นองค์ประกอบสำคัญโดยอาศัยการแสดง (อภินยะ) เป็นสื่อ กระบวนการศึกษาอารมณ์ในละครสันสกฤตจึงเป็นลักษณะนี้

(การแสดง)

ผู้แต่ง ——> ผู้แสดง ——————> ผู้ดู

บางตำราก็เพิ่มตัวละครเข้าไปด้วยเป็นดังนี้

(การแสดง)

ผู้แต่ง ——> ตัวละคร ——> ผู้แสดง ——————> ผู้ดู

ผู้ที่จะประเมินค่าละครได้คือผู้ดูซึ่งพิจารณาปฏิกิริยาทางอารมณ์ของตนหลังจากดูละครจบแล้ว อารมณ์นี้เรียกว่า รส

---

[2]Rene Wellek and Warren Austin, Theory of Literature (New York : Harcourt Brace Jovanovich, 1977), p.36

4.1 องค์ประกอบของรส

การศึกษาอารมณ์ของผู้ดูละครสันสกฤตปรากฏเป็นลายลักษณ์อักษรครั้งแรกในตำรา นาฏยศาสตร์ ของภรตมุนี ซึ่งเชื่อกันว่าแต่งในคริสต์ศตวรรษที่ 1 นาฏยศาสตร์กล่าวถึงรสไว้เป็นสูตรสั้น ๆ ว่า "การเกิดรสเนื่องมาจากเหตุของภาวะ (วิภาวะ) ผลของภาวะ (อนุภาวะ) และภาวะเสริม (วยภิจาริภาวะ) ประกอบกัน" (vibhāvānubhavavyabhicārisaṃyogād rasaniṣpattiḥ; 6.34) และเน้นความสำคัญของรสไว้ว่า "ข้อความใดปราศจากรสก็หมดความหมาย" (na hi rasādṛte kaścidarthaḥ pravartate; 6.34)

ข้อความที่ยกมาจากนาฏยศาสตร์ มีศัพท์ที่ควรจะกล่าวถึงในขั้นนี้อยู่ 2 คำ คือ รส และภาวะ

ดังกรันได้ศึกษาความเป็นมาของความหมายคำว่ารสไวดังนี้[3]

ในยุคพระเวท คำว่า รส ใช้ในความหมายว่า "น้ำโสม" ดังปรากฏในคัมภีร์ฤคเวทว่า "ใส่น้ำโสมไว้ในหม้อกลศ" (dadhānaḥ kalaśe rasam;9..63.13)

ในคัมภีร์อถรรพเวท ปรากฏคำว่ารสในความหมายว่า "น้ำจากสมุนไพร" เช่น "ขอให้อายุยืนขึ้นด้วยน้ำจากสมุนไพร" (udāyuṣā samāyuṣodoṣadhīnāṃ rasena; 3.31.10) และยังหมายถึง "น้ำจากเมล็ดธัญพืช" เช่น "ข้าได้น้ำจากเมล็ดพืชธัญพืช" (āhārṣam dhanyaṃ rasam; 2.26.5) ที่ปรากฏหลายแห่งคือ รส ในความหมายว่า "รสชาติ" เช่น "ข้าแต่พระอัคนี ผู้ใดเพียรทำลายรสชาติแห่งน้ำของเรา..." (yo no rasaṃ dipsati pitvo agne...8.4.10)

ต่อมาในยุคอุปนิษัท "รส" ในความหมายว่า "น้ำจากสมุนไพรหรือจากเมล็ดธัญพืช" ไม่ปรากฏที่ใช้ แต่มีใช้ในความหมายว่า "ส่วนสำคัญ" ดังในพฤหทารัณยกอุปนิษัทว่า "ลมปราณเป็นส่วนสำคัญของร่างกาย" (prāṇo hi vā aṅgānāṃ rasaḥ; 1.3.19) "จักษุเป็นส่วนสำคัญ

---

[3]A. Sankaran, Some Aspects of Literary Criticism in Sanskrit (New Delhi : Oriental Books Reprint Corporation, 1973), pp.1-3

ที่สุดของ (อวัยวะของ) ผู้มีชีวิตอยู่" (yaccakṣuḥ sato hyeṣa rasaḥ; 1.3.4) ส่วนความหมายว่ารสชาติก็ยังคงมีอยู่ เช่น "รู้รสด้วยลิ้น" (jihvayā hi rasāṃ vijānāti; 3.2.4) และใช้เป็นรูปกริยาที่สร้างจากคำนาม (denominative verb) แปลว่าลิ้มรส เช่นใน<u>ปรัศนะอุปนิษัท</u> "ไม่ดมกลิ่น ไม่ลิ้มรส" (na jighrati na rasayate; 4.2)

เป็นที่น่าสังเกตว่าในคัมภีร์<u>ไตตติรียะอุปนิษัท</u> และ<u>ไม่ตรีอุปนิษัท</u> "รส" ที่ใช้ในความหมายว่า "รสชาติ" มีความหมายเจาะจงขึ้น เพราะบ่งว่าเป็น รสชาติที่เกิดพร้อมกับความปิติสูงสุด เป็นอันติมสัจจะ (สัจธรรมสูงสุด) ที่นักพรตเพียรไปให้ถึงด้วยการเพ่งสมาธิ เช่น "สิ่งนั้นคือรส แน่เทียว เมื่อรับรู้รสชาติแล้ว ความปิติก็เกิด" (raso vai saḥ, rasaṃ hyevāyaṃ labdhvā nandī bhavati; <u>ไตตติรียะ</u>, 2.7.1)

น่าจะเป็นไปได้ว่านักทฤษฎีละครสันสกฤตอาศัยพื้นความหมายของคำว่า รส ที่หมายถึงรสชาติที่เกิดพร้อมความปิติสูงสุด จากคัมภีร์ในยุคอุปนิษัทนี้ มาใช้กับรสที่ผู้ชมได้รับจากละคร ผู้ชมจะต้องมีสภาพจิตเป็นสหฤทัย กล่าวคือมีจิตพร้อมที่จะรับรู้อารมณ์ต่าง ๆ จากตัวละคร โดยจะต้องลบอัตตาของตนไปได้อย่างสิ้นเชิง เหลือเพียงความมีความเป็นของตัวละครและสถานการณ์ในละครเท่านั้น ในที่สุดผู้ชมจึงจะบรรลุสัจธรรมสูงสุดเช่นเดียวกับนักพรตผู้เพ่งสมาธิ[4]

แม้ในยุคพระเวทและยุคอุปนิษัทจะยังไม่มีร่องรอยของทฤษฎีรส มีแต่เพียงการใช้คำในความหมายต่าง ๆ ดังกล่าวแล้ว แต่นักปราชญ์ในยุคนั้นก็เห็นความสำคัญของพลังภาษาและเห็นความแตกต่างของภาษาพูดธรรมดากับภาษาวรรณคดี ดังปรากฏว่ามีคำกล่าว ยกย่องผู้ขับลำนำบทสวดในพระเวทว่าใช้ถ้อยคำไพเราะงดงามและยกย่องผู้ที่ประจักษ์ความงามของภาษาที่เป็นเนื้อในของวรรณคดี นอกเหนือจากรูปแบบที่เป็นเปลือกนอก[5] จนถึงคริสต์ศตวรรษที่ 1 ภรตผู้เป็นปรมาจารย์การละครสันสกฤตจึงได้กำหนดเรื่องรสไว้เป็นลายลักษณ์อักษรในคัมภีร์<u>นาฏยศาสตร์</u> ทฤษฎีรสจึงปรากฏเป็นหลักฐานนับแต่นั้นมา

---

[4] <u>Ibid</u>, p.3

[5] <u>Ibid</u>.

คำว่า "ภาวะ" หมายถึงสภาวะที่เกิดขึ้นแก่จิตใจและร่างกายมนุษย์ นาฏยศาสตร์ อธิบายความหมายไว้ว่า "ศัพท์ว่าภาวะนี้มาจาก ภู ธาตุ แปลว่ากริยาหรือการกระทำ"[6] "อันใดอยู่ภายในใจของกวี อันจะต้องให้ปรากฏออกมาโดยการแสดงด้วยคำพูด อวัยวะ สีหน้า และปฏิกิริยา อันนั้นท่านเรียกภาวะ" (นาฏยะ. 7.3)

พิจารณาจากโศลกบทนี้ ภาวะก็คืออารมณ์ของกวีที่ถ่ายทอดออกมาสู่ผู้ชม โดยผ่านการแสดงละคร แต่จะใช้คำว่าอารมณ์แทนภาวะตลอดไปไม่ได้ เพราะบางครั้งภาวะปรากฏเป็นสภาพที่เกิดแก่ร่างกายก็มี เช่น ความน่ารังเกียจ ความน่าพิศวง เป็นต้น[7] ภาวะเป็นตัวทำให้เกิดรสขึ้นในใจของผู้ชม ดังกล่าวไว้ในโศลกบทนี้ "อันใดยังรสเหล่านี้ให้ปรากฏ เนื่องด้วยการแสดงต่าง ๆ เพราะฉะนั้นอันนี้ผู้แสดงละครพึงทราบเถิดว่าเป็นภาวะ (นาฏย. 7.4)

ภาวะที่เกิดขึ้นในใจของกวีแบ่งเป็น 2 ประเภท คือ สถายิภาวะ และ วยภิจาริภาวะ

สถายิภาวะ หมายถึงพื้นอารมณ์ที่เกิดขึ้นเป็นปกติสามัญแก่มนุษย์ มีความรัก ความโกรธ ความขบขัน ความลงสาร เป็นอาทิ สถายิภาวะเปรียบได้กับรสที่เป็นคุณสมบัติของอาหาร เช่น รสเผ็ดของพริกไทย รสเค็มของเกลือ ฯลฯ เมื่อเรากินอาหารเรารับรู้รสต่าง ๆ นั้นแล้วเกิดความพอใจ เมื่อเราดูละคร เราก็เสพอารมณ์ต่าง ๆ ที่ผู้แต่งถ่ายทอดออกมา แล้วเกิดความปีติ ดังที่ภรตได้กล่าวไว้ว่า

คนที่กินอาหารเป็น เมื่อกินอาหาร
ย่อมกินอาหารที่ประกอบด้วยกับข้าวหลายอย่างอันปรุงด้วยเครื่องปรุงหลายอย่างฉันใด
ผู้รู้ย่อมกินซึ่งสถายิภาวะคือภาวะแห่งตัวการประจำอันเนื่องด้วยการแสดงภาวะนั้น ๆ
ด้วยใจฉันนั้น
เพราะฉะนั้น ผู้รู้พึงทราบว่า นั่นคือ นาฏยรส (นาฏย 6 : 35-36)

---

[6]แสง มนวิทูร, ผู้แปล. นาฏยศาสตร์ของภรตมุนี (พระนคร : กรมศิลปากร, 2511), หน้า 325; ข้อความที่คัดจากนาฏยศาสตร์อาศัยบทแปลนี้เป็นแนวทาง

[7]ในงานวิจัยนี้ใช้คำว่าภาวะ นอกจากบางครั้งที่ต้องการเน้นว่าภาวะนั้นคือ อารมณ์ จึงอาจใช้คำว่าอารมณ์

สถายิภาวะมี 8 ประเภท คือ ความรัก (รติ) ความขบขัน (หาสะ) ความทุกข์โศก (โศกะ) ความโกรธ (โกรธะ) ความมุ่งมั่น (อุตสาหะ) ความน่ากลัว (ภยะ) ความน่ารังเกียจ (ชุคุปสา) และความน่าพิศวง (วิสมยะ)

วยภิจาริภาวะ หมายถึง ภาวะเสริมหรือภาวะที่เป็นตัวเปลี่ยนแปร อาจเกิดขึ้นเพื่อหนุนสถายิภาวะให้เด่นเป็นที่ประจักษ์แก่ผู้ชมได้ง่ายขึ้น แต่ในบางกรณีก็อาจกลายเป็นตัวแปรที่ทำให้ผู้ชมได้รับรสอารมณ์ต่างไปจากพื้นอารมณ์ของกวี ดังจะได้กล่าวโดยละเอียดต่อไปข้างหน้า

วยภิจาริภาวะ มี 33 ประเภท ได้แก่ ความไม่แยแส (นิรเวท)[๓] ความเหนื่อยอ่อน (คลานิ) ความลงลัย (ศงกา) ความริษยา (อสูยา) ความมัวเมา (มทะ) ความอ่อนเพลีย (ศรมะ) ความเกียจคร้าน (อาลัสยะ) ความอับจน (ไทนยะ) ความวิตก (จินตา) ความหลง (โมหะ) ความระลึกได้ (สมฤติ) ความมั่นคง (ธฤติ) ความละอาย (วรีฑา) ความหวั่นไหว (จปลตา) ความยินดี (หรรษะ) ความตื่นตระหนก (อาเวคะ) ความเฉยชา (ชฑตา) ความจองหอง (ครรวะ) ความสิ้นหวัง (วิษาทะ) ความโหยหา (เอาตสุกยะ) ความง่วงงุน (นิทรา) ความสิ้นสติ (เพราะถูกสิง) (อปัสมาระ) ความหลับไหล (สุปตะ) ความตื่น (วิโพธะ) ความแค้น (อมรรษะ) ความเสแสร้ง (อวหิตถะ) ความรุนแรง (อุครตา) ความพินิจพิเคราะห์ (มติ) ความป่วยไข้ (วยาธิ) ความบ้าคลั่ง (อุนมาทะ) ความตาย (มรณะ) ความพรั่นพรึง (ตราสะ) ความใคร่ครวญ (วิตรรกะ)

สถายิภาวะเป็นพื้นอารมณ์ของมนุษย์ทุกรูปทุกนาม โดยมีระดับแตกต่างกันไป ส่วนวยภิจาริภาวะเป็นอารมณ์หรือภาวะที่อาจเกิดแก่มนุษย์บางคน บางครั้งบางคราว เมื่อใดที่กวีผู้แต่งบทละครมีสถายิภาวะอย่างใดอย่างหนึ่งขึ้นในใจ แล้วถ่ายทอดออกมาสู่บทบาทของตัวละคร หรือสถานการณ์ ฯลฯ และผู้แสดงจำลองภาวะนั้นออกมาสู่สายตาผู้ดู สถายิภาวะซึ่งนอนเนื่องอยู่ในใจผู้ดูและเป็นภาวะที่ตรงกับกวี ก็จะถูกเร้า ทำให้เกิดปฏิกิริยาทางอารมณ์เรียกว่า รส การเกิดรสขึ้นในใจของผู้ดูขึ้นอยู่กับสถายิภาวะต่าง ๆ ดังนี้

---

[๓]คัพท์ภาษาไทยที่เป็นชื่อภาวะต่าง ๆ มิได้ถือความหมายตามรูปคำในภาษาเดิม แต่มุ่งให้ใกล้เคียงกับความหมายที่ใช้ในทฤษฎีมากกว่า

ความรักทำให้เกิดรสซาบซึ้งในความรัก (ศฤงคารรส) ความขบขันทำให้เกิดรสสนุกสนาน (หาสยรส) ความทุกข์โศก ทำให้เกิดรสสงสาร (กรุณารส) ความโกรธทำให้เกิดรสแค้นเคือง (เราทรรส) ความมุ่งมั่น ทำให้เกิดรสชื่นชม (วีรรส) ความน่ากลัวทำให้เกิดรสเกรงกลัว (ภยานกรส) ความน่ารังเกียจ ทำให้เกิดรสรำคาญขยะแขยง (พีภัตสรส) และความน่าพิศวงทำให้เกิดรสอัศจรรย์ใจ (อัทภุตรส)

นาฏยศาสตร์ยกประเด็นที่มีผู้สงสัยว่า "รสทำให้เกิดภาวะ หรือภาวะทำให้เกิดรส" ขึ้นมาแล้วอธิบายว่า "บางอาจารย์มีความเห็นว่ารสและภาวะเกิดขึ้นเพราะเกี่ยวเนื่องซึ่งกันและกัน เป็นไปไม่ได้ เพราะเหตุใด เพราะภาวะทำให้เกิดรส มิใช่รสทำให้เกิดภาวะ ดังมีโศลกว่า

ผู้แสดงละครพึงรู้ว่าภาวะทั้งหลายเหล่านี้
ทำให้เกิดรสนี้ขึ้นโดยเกี่ยวเนื่องกับการแสดงต่าง ๆ
กับข้าวเกิดขึ้นด้วยสิ่งของเครื่องปรุงต่าง ๆ ฉันใด
ภาวะทั้งหลายพร้อมด้วยการแสดงต่าง ๆ ก็ทำให้รสเกิดขึ้น

(นาฏย. : 38,39)

แต่ภาวะต่าง ๆ จะเป็นที่ประจักษ์ได้ก็ต้องอาศัยเหตุของภาวะ (วิภาวะ) และผลของภาวะ (อนุภาวะ) ซึ่งหมายรู้ได้ด้วยการแสดงของตัวละครด้วยถ้อยคำ ท่าทาง และปฏิกิริยา ดังมีโศลกว่า

ความหมายอันใดที่นำมาโดยเหตุของภาวะ (วิภาวะ)
พบเห็นได้โดยผลของภาวะ (อนุภาวะ) รู้ได้โดยการแสดง (อภินยะ)
ด้วยคำพูด (วาค) ท่าทาง (องคะ) และปฏิกิริยา (สาตตวิกภาวะ)
อันนั้นท่านเรียกว่า ภาวะ

(นาฏย.7 : 2)

ในเบื้องนี้มีศัพท์ที่สมควรกล่าวถึงอยู่ 3 คำ คือ วิภาวะ อนุภาวะ และ สาตตวิกภาวะ

วิภาวะ หรือเหตุของภาวะ หมายถึง เหตุการณ์ บุคคลหรือสิ่งต่าง ๆ ที่กวีกำหนดไว้ในเนื้อเรื่องให้เป็นสาเหตุทำให้เกิดภาวะต่าง ๆ ขึ้นแก่ตัวละครในเรื่อง เช่น คืนเดือนเพ็ญ กลิ่นดอกไม้ การประดับตกแต่งร่างกาย ฯลฯ เป็นวิภาวะของความรัก (รติ) เป็นต้น

วิภาวะอาจแบ่งเป็น 2 ลักษณะคือ ต้นเหตุ (อาลัมพนะ) และเหตุเสริม (อุทีปนะ) ตัวอย่างเช่น ความรักระหว่างชายหนุ่มกับหญิงสาว ตัวต้นเหตุสำคัญก็คือชายหนุ่มและหญิงสาวเอง ทั้งสองจึงเป็นวิภาวะที่เรียกว่า อาลัมพนะ ส่วนบุคคลหรือสิ่งแวดล้อมและสถานการณ์ต่าง ๆ เช่น พี่เลี้ยงผู้เป็นสื่อ ฉากในสวนดอกไม้ การนัดพบในคืนเดือนเพ็ญ ฯลฯ เป็นเหตุเสริมให้ความรักของทั้งสองเพิ่มพูนขึ้น จึงเป็นวิภาวะที่เรียกว่าอุทีปนะ

อนุภาวะ หรือ ผลของภาวะ หมายถึง การแสดงออกของตัวละครด้วยคำพูดหรืออากัปกิริยาให้รู้ว่าเกิดภาวะอย่างใดอย่างหนึ่งขึ้นแก่ตัวละครนั้น เช่น เกี้ยวพาราสี แสร้งตัดพ้อต่อว่า ยิ้มแย้ม เอียงอาย ฯลฯ เป็นอนุภาวะของความรัก เป็นต้น ผู้ชมจะได้รับรู้ภาวะที่เกิดขึ้นแก่ตัวละครมากน้อยเพียงใดขึ้นอยู่กับการที่กวีกำหนดอนุภาวะไว้ในเรื่อง และขึ้นอยู่กับการแสดงออกของผู้แสดงด้วย

สาตตวิกภาวะ หรือ ปฏิกิริยา หมายถึงการแสดงออกที่เกิดขึ้นตามธรรมชาติ เป็นปฏิกิริยาที่ห้ามไม่ได้ เมื่อเราโกรธจัด ตัวจะสั่น หรือหน้าจะแดง ปฏิกิริยาตัวสั่น หรือหน้าแดงนี้เป็นสิ่งที่เราควบคุมมิให้เกิดไม่ได้ ต่างกับกิริยาหุนหันพลันแล่น กระทืบเท้า หรือ เงื้อดเงื้อมือ ฯลฯ ซึ่งเราอาจระงับได้ สาตตวิกภาวะตามทฤษฎีการละครมี 8 ลักษณะคือ ตะลึงงัน เหงื่อออก ขนลุก เสียงเปลี่ยน ตัวสั่น สีหน้าเปลี่ยน น้ำตาไหล และ เป็นลม

อาการตะลึงงันเป็นปฏิกิริยาที่เกิดจากสถายิภาวะหรือวยภิจาริภาวะต่าง ๆ เช่น ความยินดี ความน่ากลัว ความป่วยไข้ ความน่าพิศวง ความสิ้นหวัง ความโกรธ เป็นต้น เหงื่อออกเกิดจากความโกรธ ความยินดี ความละอาย ความอ่อนเพลีย ความป่วยไข้ เป็นต้น ขนลุกเกิดจากความยินดี ความโกรธ ความตื่นตระหนก ความน่ากลัว ความพรั่นพรึง เป็นต้น เสียงเปลี่ยนเกิดจากความยินดี ความโกรธ ความแค้น ความตื่นตระหนก ความละอาย เป็นต้น ตัวสั่นเกิดจากความน่ากลัว ความโกรธ ความยินดี ความพรั่นพรึง ความตื่นตระหนก เป็นต้น สีหน้าเปลี่ยนเกิดจากความเหนื่อยอ่อน ความโกรธ ความละอาย เป็นต้น น้ำตาไหลเกิดจากความยินดี ความโกรธ ความทุกข์โศก เป็นต้น และการเป็นลมเกิดจากความเหนื่อยอ่อน ความตื่นตระหนก ความบ้าคลั่ง เป็นต้น

ถึงแม้ว่าในที่หนึ่งนาฏยศาสตร์จะกล่าวถึงสาตตวิกภาวะไว้ด้วยกันกับสถายิภาวะและวยภิจาริภาวะ (ภาวะทั้งหลายมีอยู่ 3 ชนิด คือ สถายิภาวะมี 8 อย่าง วยภิจารีมี 33 อย่าง

สาตตวิกะมี 8 อย่าง รวมเป็นภาวะ 49 อย่าง เหล่านี้เป็นตัวเหตุแห่งรสในกาพย์กลอน" นาฏย. 7 : ท้ายโศลกที่ 9) แต่ก็กล่าวเป็นข้อสรุปหลังคำอธิบายเรื่องวิภาวะและอนุภาวะ นักวรรณคดีศึกษาพิจารณาคำอธิบายในที่อื่น ๆ ในนาฏยศาสตร์แล้วมีข้อคิดเห็นว่า สาตตวิกะนั้นมีหน้าที่เหมือนอนุภาวะ กล่าวคือเป็นการแสดงออกให้ผู้ดูเข้าใจผลของภาวะที่เกิดแก่ตัวละคร[๖]

4.2 รสตามทฤษฎีการละคร

รสทั้ง 8 ที่กล่าวถึงแล้วนั้น นาฏยศาสตร์แบ่งตามความสำคัญเป็น 2 กลุ่ม กลุ่มแรกคือ รสที่เป็นต้นเหตุของรสอื่นมี 4 รส ได้แก่ ศฤงคารรส เราทรรส วีรรส และพีภัตสรส กลุ่มที่ 2 คือ รสที่เกิดคล้อยตามมี 4 รส ได้แก่ หาสยรส กรุณารส อัทภุตรส และ ภยานกรส ที่เป็นเช่นนั้นก็เพราะเป็นปกติอารมณ์ของมนุษย์ เมื่อเกิดความซาบซึ้งในความรัก (ศฤงคารรส) ก็อาจเกิดความสนุกสนาน (หาสยรส) เมื่อเกิดความแค้นเคือง (เราทรรส) ก็อาจเกิดความลงสาร (กรุณารส) ผู้ที่เสียเปรียบ เมื่อเกิดความชื่นชมในวีรกรรม (วีรรส) ก็อาจเกิดความอัศจรรย์ใจ (อัทภุตรส) และเมื่อเกิดความรำคาญขยะแขยง (พีภัตสรส) ก็อาจเกิดความเกรงกลัว (ภยานกรส) (นาฏย.6 : 43-46)

การเกิดรสทั้ง 8 มีภาวะต่าง ๆ เป็นองค์ประกอบดังนี้

---

[๖]K.C. Pandey, Indian Aesthetics (Varanasi : Chowkhamba, 1950), p.17, cited by Mukunda Madhava Sharma, The Dhvani Theory in Sanskrit Poetics (Varanasi : The Chowkhamba Sanskrit Series Office, 1968), p.156

ศฤงคารรส คือความซาบซึ้งในความรัก เกิดจากความรัก 2 ประเภท คือ ความรักของผู้ที่ได้อยู่ด้วยกัน (สัมโภคะ) และความรักของผู้ที่อยู่ห่างจากกัน (วิปรลัมภะ)[10] ความรักแบบสัมโภคะนั้นมีเหตุของภาวะ (วิภาวะ) คือ การอยู่กับผู้ที่ถูกตาต้องใจ การอยู่ในบ้านเรือนหรือสถานที่ที่สวยงาม การอยู่ในฤดูกาลที่เอื้อต่อการแสดงความรัก การแต่งตัวงดงาม การลูบทาด้วยของหอมและประดับด้วยมาลัย การเที่ยวชมสวนหรือเล่นสนุกสนาน การดูหรือฟังสิ่งที่เจริญหูเจริญตา เป็นต้น การแสดงผลของภาวะ (อนุภาวะ) ได้แก่ พูดจาอ่อนหวาน จริตกิริยาแช่มช้อย ชม้ายชายตา ยิ้มแย้มแจ่มใส เป็นต้น ส่วนความรักแบบวิปรลัมภะนั้นมีเหตุของภาวะ คือ การพลัดพรากจากกัน การแสดงผลของภาวะได้แก่ ท่าทางหมดอาลัยตายอยาก สงสัย วิตกกังวล กระสับกระส่าย พร่ำรำพัน เป็นต้น

หาสยรส คือความสนุกสนาน เป็นรสที่เกิดจากการได้รับรู้ความขบขัน นาฏยศาสตร์แบ่งความขบขันออกเป็น 2 ลักษณะ คือ ความขบขันที่เกิดแก่ผู้อื่น หมายถึง การพูดหรือทำให้ผู้อื่นขบขันซึ่งส่วนมากมักจะเป็นไปโดยตนเองไม่รู้ตัว และความขบขันที่เกิดแก่ตนเอง รู้สึกขันตนเองหรือขันผู้อื่น วิภาวะของความขบขัน ได้แก่ การแต่งตัวแปลก ๆ เช่น ชายแต่งตัวอย่างหญิง สวมเสื้อผ้ารุ่มร่ามรุงรัง แต่งตัวผิดกาลเทศะ หรือแต่งตัวมากเกินไป ฯลฯ การทำท่าแปลก ๆ เช่น เดินงก ๆ เงิ่น ๆ ล้มลุกคลุกคลาน หรือทำสิ่งใดสิ่งหนึ่งซ้ำ ๆ ซาก ๆ ฯลฯ การพูดแปลก ๆ เช่น พูดผิด ๆ ถูก ๆ พูดรัวจนฟังไม่ได้ศัพท์ พูดด้วยสำเนียงต่างไปจากคนส่วนใหญ่ หรือพูดซ้ำซาก ฯลฯ อนุภาวะได้แก่การยิ้มหรือหัวเราะ ซึ่งนาฏยศาสตร์กล่าวไว้ 6 ลักษณะ คือ ยิ้มน้อย ๆ ไม่เห็นไรฟัน และแย้มปากพอเห็นไรฟัน เป็นลักษณะของคนชั้นสูง หัวเราะเบา ๆ

---

[10]สุโพธาลังการ ตำราวรรณคดีศึกษาในยุคหลัง แบ่งความรักเป็น 3 ประเภท 1) อโยคะ ชายหญิงยังไม่เคยพบปะกันมาก่อน ปรารถนาจะติดต่อกันด้วยกลวิธีอันบ่งถึงความรักใคร่กัน 2) วิปโยคะ ชายหญิงมีความรักใคร่กันเป็นอย่างยิ่ง ติดต่อใกล้ชิดสนิทสนมกันแล้ว ต้องมาพลัดพรากจากกัน (ตรงกับวิปรลัมภะในนาฏยศาสตร์) 3) สัมโภคะ ความชื่นอกชื่นใจของชายหญิงที่ต่างฝ่ายต่างมีความปรารถนาซึ่งกันและกันได้อยู่ด้วยกัน, แย้ม ประพัฒน์ทอง, พระคัมภีร์สุโพธาลังการ (พระนคร : รุ่งเรืองธรรม), หน้า 319-320

และหัวเราะเอิฮาเป็นลักษณะของคนชั้นกลาง หัวเราะงอหายและหัวเราะท้องคัดท้องแข็งเป็นลักษณะของสามัญชนทั่วไป[11] วยภิจาริภาวะ ซึ่งเป็นภาวะเสริมของความขบขัน ได้แก่ ความเสแสร้ง ความเกียจคร้าน หรือความง่วงงุน ความริษยา เป็นต้น บางภาวะเช่นความรุนแรง อาจเป็นตัวแปรได้ รสที่ควรจะเกิดจากภาวะขบขันจึงไม่ใช่หาสยรส แต่กลายเป็นกรุณารสเพราะความสงสารผู้ถูกกระทำ

กรุณารส คือความสงสาร เป็นรสที่เกิดจากการได้รับรู้ความทุกข์โศก ซึ่งมี 3 อย่าง คือ ความทุกข์โศกที่เกิดจากความอยุติธรรม เกิดจากความเสื่อมทรัพย์ และเกิดจากเหตุวิบัติ โดยอาจมีภาวะเสริมคือความไม่แยแส ความเหนื่อยอ่อน ความวิตก ความโหยหา ความตื่นตระหนก ความหลง ความอ่อนเพลีย ความสิ้นหวัง ความอับจน ความป่วยไข้ ความเฉยชา ความบ้าคลั่ง ความสิ้นสติ ความพรั่นพรึง ความเกียจคร้าน ความตาย ฯลฯ วิภาวะของความทุกข์โศกคือ การพลัดพรากจากคนรักโดยไม่มีโอกาสกลับมาพบกัน ทรัพย์สมบัติเสียหาย ถูกแช่งด่า ถูกฆ่า ถูกลงโทษ กักขังจองจำ ถูกจองเวร ประสบเคราะห์กรรม ตกทุกข์ได้ยาก เป็นต้น อนุภาวะของความทุกข์โศกพึงแสดงออกด้วย การร้องไห้คร่ำครวญ แต่การร้องไห้นั้นเป็นลักษณะของคนชั้นต่ำและสตรีเท่านั้น สำหรับคนชั้นสูงและชั้นกลางเมื่อประสบทุกข์โศกจะต้องกลั้นไว้ในใจไม่ร้องไห้คร่ำครวญ นอกจากนั้นอาจมีอนุภาวะอื่นเช่น การทอดถอนใจ ทุ่มทอดตัว ตีอกชกหัว ฯลฯ หรือมีปฏิกิริยา (สาตตวิกภาวะ) เช่น นิ่งตะลึงงัน ตัวสั่น สีหน้าเปลี่ยน น้ำตาไหล เสียงเปลี่ยน เป็นต้น

เราทรรส คือความแค้นเคือง เป็นรสที่เกิดจากการรับรู้ความโกรธ ตัวละครผู้มีความโกรธเป็นเจ้าเรือน มักได้แก่ รากษส ทานพ คนฉุนเฉียว เป็นต้น อาจมีภาวะเสริม คือ ความตื่นตระหนก ความแค้น ความหวั่นไหว ฯลฯ วิภาวะของความโกรธ ได้แก่ การพูดใส่ความ พูดให้เจ็บใจ ดูหมิ่น กล่าวเท็จ อาฆาตจองเวร กล่าวคำหยาบ ข่มขู่ อิจฉาริษยา ทะเลาะทุ่มเถียง ต่อสู้ ฯลฯ อนุภาวะของความโกรธ ได้แก่ การเผียน ตัด ตี ฉีก บีบ ขว้าง ทำให้เลือดตก ฯลฯ และอาจมีปฏิกิริยา คือ เหงื่อออก ขนลุก ตัวสั่น เสียงเปลี่ยน เป็นต้น

---

[11] คำเรียกลักษณะการยิ้มและหัวเราะได้มาจากตำราสุโพธาลังการฉบับภาษาไทย

เนื่องจากความโกรธนี้นมีหลายอย่างได้แก่ ความโกรธที่เกิดจากศัตรู เกิดจากผู้ใหญ่ เกิดจากเพื่อนรัก เกิดจากคนรับใช้ และเกิดขึ้นเอง การแสดงความโกรธจึงมีต่างกันไปด้วย เช่น เมื่อผู้ใหญ่ทำให้โกรธ ผู้แสดงพึงก้มหน้าเล็กน้อย มีน้ำตาคลอเบ้า อัดอั้นตันใจ ฯลฯ แต่เมื่อคนรับใช้ทำให้โกรธ อาจชี้นิ้ว ตวาด ถลึงตา ฯลฯ

วีรรส คือความชื่นชม เป็นรสที่เกิดจากการรับรู้ความมุ่งมั่นในการแสดงความกล้าหาญอันเป็นคุณลักษณ์ของคนชั้นสูง ความกล้าหาญมี 3 อย่างคือ กล้าให้ (ทานวีระ) กล้าประพฤติธรรมหรือหน้าที่ (ธรรมวีระ) และกล้ารบ (รณวีระ) อาจมีภาวะเสริมคือ ความมั่นคง ความพินิจพิเคราะห์ ความจองหอง ความตื่นตระหนก ความรุนแรง ความแค้น ความระลึกได้ ฯลฯ วิภาวะของความมุ่งมั่น ได้แก่ การเอาชนะศัตรู การบังคับอินทรีย์ของตนได้ การแสดงพละกำลัง ฯลฯ อนุภาวะของความมุ่งมั่นได้แก่ ท่าทีมั่นคง เฉลียวฉลาดในการงาน เข้มแข็ง ขะมักเขม้น พูดจาแข็งขัน เป็นต้น

ภยานกรส คือความเกรงกลัว เป็นรสที่เกิดจากการรับรู้ความน่ากลัว ซึ่งแบ่งเป็น 3 ประเภทคือ เกิดจากการหลอกลวง เกิดจากการลงโทษ และเกิดจากการข่มขู่ อาจมีภาวะเสริมคือ ความสงสัย ความหลง ความอับจน ความตื่นตระหนก ความเฉยชา ความพรั่นพรึง ความสิ้นสติ ความตาย ฯลฯ วิภาวะของความน่ากลัว ได้แก่ การได้ยินเสียงผิดปกติ การเห็นภูตผีปีศาจหรือสัตว์ร้าย การอยู่คนเดียว การไปในป่าเปลี่ยวรกร้าง การทำผิด ฯลฯ อนุภาวะของความน่ากลัว ได้แก่ การวิ่งหนี การส่งเสียงร้อง เป็นต้น และอาจมีปฏิกิริยา เช่น อาการตะลึงงัน เหงื่อออก ขนลุก ตัวสั่น สีหน้าเปลี่ยน เสียงเปลี่ยน น้ำตาไหล หรือ เป็นลม

พีภัตสรส คือความเบื่อ รำคาญ ขยะแขยง เป็นรสที่เกิดจากการรับรู้ความน่าเบื่อน่ารังเกียจ ซึ่งมี 2 ประเภทคือ เกิดจากสิ่งน่ารังเกียจที่ไม่สกปรก เช่น เลือด และสิ่งน่ารังเกียจที่สกปรก เช่น อุจจาระ หนอน อาจมีภาวะเสริม คือ ความสิ้นสติ ความตื่นตระหนก ความหลง ความป่วยไข้ ความตาย เป็นต้น วิภาวะของความน่าเบื่อ น่ารังเกียจ ได้แก่ สิ่งที่ไม่สบอารมณ์หรือไม่ต้องประสงค์ สิ่งชวนสลดใจ สิ่งสกปรก เป็นต้น อนุภาวะของความน่าเบื่อน่ารังเกียจ คือ การทำท่าทางขยะแขยง นิ่วหน้า อาเจียน ถ่มน้ำลาย ตัวสั่น ฯลฯ

อัทภุตรส คือความอัศจรรย์ใจ เป็นรสที่เกิดจากการได้รับรู้ความน่าพิศวง อันมี 2 ประเภทคือ เกิดจากสิ่งที่เป็นทิพย์ หรืออภินิหาร และเกิดจากสิ่งที่น่ารื่นรมย์ อาจมีภาวะเสริม

คือ ความตื่นตระหนก ความหวั่นไหว ความยินดี ความบ้าคลั่ง ความมั่นคง เป็นต้น วิภาวะของความน่าพิศวง ได้แก่ การพบเห็นสิ่งที่เป็นทิพย์ การได้รับสิ่งที่ปรารถนา การไปเที่ยวในสถานที่ทิ่งดงาม น่ารื่นรมย์ เช่น อุทยาน วิหาร การเห็นสิ่งที่เป็นมายา หรือมีเวทมนตร์ ฯลฯ อนุภาวะของความน่าพิศวง คือ การทำท่าประหลาดใจ หรืออุทานด้วยความแปลกใจ เป็นต้น อาจมีปฏิกิริยา เช่น การนิ่งตะลึงงัน เหงื่อออก ขนลุก น้ำตาไหล ฯลฯ

ศานตรส นาฏยศาสตร์บางฉบับเพิ่มรสที่ 9 ศานตรส คือความสงบใจ เป็นรสที่เกิดจากการได้รับรู้ความสงบ ศานตรสเป็นความรู้สึกไม่ทุกข์ ไม่สุก ไม่เกลียด ไม่ริษยา ประกอบด้วยความตั้งมั่นแห่งใจที่กั้นกระแสญาณอินทรีย์ทั้ง 5 (คือการรับรู้ด้วย ตา หู จมูก ลิ้น กาย) และกั้นกระแสกรรมอินทรีย์ทั้ 5 (คือ มือ เท้า ปาก ท้อง อวัยวะสืบพันธุ์ ซึ่งเป็นอินทรีย์ที่กระทำ) ศานตรสจึงเป็นความสุขและประโยชน์แก่สัตว์ทั้งปวง ศานตรสประกอบด้วยเหตุแห่งเนื้อความตัตวญาณ (รู้ความจริงอันถ่องแท้) ซึ่งเกิดในโมกษะ และในการตรัสรู้อาตมัน ที่สั่งสอนกันเพื่อประโยชน์สุดท้ายคือนิพพาน

ความสงบซึ่งเป็นสถายิภาวะของศานตรส อาจมีภาวะเสริมคือ ความไม่แยแส ความระลึกได้ ความมั่นคง เป็นต้น วิภาวะของความสงบได้แก่ การรู้ความจริงอันถ่องแท้ การพ้นจากราคะ การมีจิตบริสุทธิ์ ฯลฯ อนุภาวะของความสงบ คือ การข่มอินทรีย์ การประพฤติตามวินัย การเพ่งสมาธิ การแสดงความเมตตาปรานีต่อผู้อื่น เป็นต้น[12]

นักวรรณคดีสันสกฤตมีความเห็นว่า ศานตรสเป็นรสที่เพิ่มเข้ามาในนาฏยศาสตร์ภายหลังที่กล่าวไว้ในนาฏยศาสตร์ก็มีแต่ในต้นฉบับบางฉบับเท่านั้น ทั้งยังมีลักษณะของการแต่งเติมมากกว่า ศานตรสคงเป็นอิทธิพลของคติทางพุทธที่ถือว่าความสงบเป็นสิ่งประเสริฐ เป็นทางสู่นิพพาน กวีพุทธส่วนมากจึงถือว่าศานตรสเป็นรสที่เด่นกว่ารสอื่นทั้ง 8[13] และภาวะสงบ (ศานตะ) ก็เป็นภาวะเด่น ดังปรากฏในโศลกบทที่ 103 ซึ่งเป็นส่วนที่เพิ่มเข้ามาในนาฏยศาสตร์บางฉบับว่า

---

[12]แสง มนวิทูร, เรื่องเดิม, หน้า 319-321

[13]A.K.Warder, Indian Kavya Literature, I : Literary Criticism (Delhi : Motilal Banarsidass, 1972), p.40

"ภาวะอาศัยเหตุการณ์ของตน ๆ แล้วเกิดขึ้นจากศานตะ
และเมื่อยังไม่ประสบเหตุการณ์อย่างใดแล้ว ก็แฝงตัวอยู่ในศานตะนั้นเองอีก"

(นาฏย. 1 : 103)

ด้วยเหตุนี้จึงมีนักวรรณคดีบางกลุ่มยอมรับศานตรส แต่ก็ยังนับว่ารสมีเพียง 8 รส เพราะถือว่ารสต่าง ๆ ทั้ง 8 เกิดจากศานตรสอีกทีหนึ่ง จึงไม่นับศานตรสรวมกับรสอื่น ๆ หากยกให้เป็นแม่แบบของรสทั้งปวง

4.3 รสตามทฤษฎีวรรณคดี

นักทฤษฎีละครสันสกฤตถือว่าละครมีความสัมพันธ์กับวรรณคดี เมื่อใดละครสื่อไปยังผู้ชมด้วยคำพูด[14] ส่วนนั้นนับเป็นวรรณคดีรูปแบบหนึ่ง ภรตจึงได้กล่าวถึงลักษณะต่าง ๆ ของวรรณคดีไว้พอสังเขปในนาฏยศาสตร์ โดยเน้นว่า อลังการก็ดี คุณก็ดี ฯลฯ ล้วนถูกกำหนดโดยรสทั้งสิ้น (นาฏย. 17 : 42)

ต่อมาในคริสต์ศตวรรษที่ 11 นักวรรณคดีชื่อ โภชะ อาศัยแนวคิดที่มีมาแต่เดิมแบ่งวรรณคดีสันสกฤตออกเป็น 2 ประเภท ดังนี้

1. ทฤศยกาวยะ วรรณคดีที่พึงดู หมายถึงวรรณคดีที่สื่อไปยังผู้รับด้วยการแสดง ได้แก่ บทละครประเภทต่าง ๆ

2. ศรวยกาวยะ วรรณคดีที่พึงฟัง หมายถึงวรรณคดีที่สื่อไปยังผู้รับด้วยการอ่าน ได้แก่ วรรณคดีนิทาน มหากาพย์ นิยาย ฯลฯ[15]

---

[14]การแสดง (อภินยะ) มี 3 ลักษณะคือ แสดงด้วยท่าทาง (องคะ) แสดงด้วยคำพูด (วาค) และแสดงด้วยปฏิกิริยา (สาตตวิกะ) (นาฏยศาสตร์ 7 : 2)

[15]G.R.Josyer, Bhoja's Sringara Prakasha (Mysore : The Coronation Press, 1963), vol.2, p.461

การแบ่งประเภทวรรณคดีเช่นนี้แสดงให้เห็นทรรศนะหนึ่งของชาวอินเดียที่มองละครเป็นส่วนหนึ่งของวรรณคดี คุณลักษณ์ต่าง ๆ ของงานทั้ง 2 ประเภทจึงสัมพันธ์กันและคาบเกี่ยวกันอยู่มาก บทละครอาจมีอลังการทั้งทางเสียงและทางความหมาย อันเป็นลักษณะของการประพันธ์วรรณคดี และวรรณคดีอาจอาศัยหลักการเกิดรสของการละครมาวิเคราะห์ผลที่มีต่อผู้อ่านได้ ในคัมภีร์อัคนิปุราณะ ส่วนที่กล่าวถึงวรรณคดีก็เน้นความสำคัญของรสไว้ว่า

"ในเนื้อหาที่แสดงด้วยความชำนาญแห่งถ้อยคำ รสคือชีวิตนั่นเทียว"

"(vāgvaidagdhyapradhāne'pi rasa evātra jīvitam, อัคนิ. 337.33)

นักวรรณคดีที่เน้นความสำคัญของรสในวรรณคดีมีหลายคน เช่น มหิมัน นายกะ และวิศวนาถะ เป็นต้น วิศวนาถะกล่าวไว้ในสาหิตยทรรปณะว่า

"วรรณคดีคือถ้อยคำที่มีรสเป็นวิญญาณ"

"vākyaṃ rasātmakaṃ kāvyam; 1.3)

นอกจากความสัมพันธ์ดังกล่าวทำให้ทฤษฎีรสเข้ามาอยู่ในวรรณคดีแล้ว ยังน่าจะเป็นเพราะความคิดของนักวรรณคดีอีกกลุ่มหนึ่งซึ่งมองดูการวิเคราะห์วรรณคดีในแง่อลังการ คุณ รีติ ฯลฯ ตามแบบฉบับโบราณว่าเป็นแนวที่ซ้ำซากจำเจ ทำให้เห็นข้อเด่นของวรรณคดีเพียงแค่รูปลักษณ์เท่านั้น การศึกษาอารมณ์ที่กวีถ่ายทอดไว้และปฏิกิริยาของผู้อ่าน เป็นการศึกษาเนื้อในของวรรณคดีได้แง่หนึ่ง ทำให้เห็นคุณค่าของวรรณคดีมากขึ้นกว่าเดิม[16] ทฤษฎีรสของการละครจึงถูกนำมาใช้กับวรรณคดีอย่างแพร่หลาย

กระบวนการเกิดรสในวรรณคดีนั้นต่างกับในละครซึ่งต้องอาศัยผู้แสดงและการแสดงเป็นสื่อ วรรณคดีมีเพียงภาษาเป็นสื่อแทนทั้งผู้แสดงและการแสดง ภาษาของกวีจึงมีบทบาทมากที่จะสื่อสารอารมณ์ของกวีไปยังผู้อ่าน นักวรรณคดีที่เน้นความสำคัญของภาษาในวรรณคดีในฐานะที่เป็นตัวทำให้เกิดรส ได้แก่ นักทฤษฎีธวนิ มีอานันทวรรธนะ และ อภินวคุปตะ เป็นอาทิ อานันทวรรธนะ (คริสต์ศตวรรษที่ 9) ได้ชื่อว่าเป็นต้นคิดทฤษฎีธวนิ เขียนตำราชื่อ ธวันยาโลกะ

---

[16]Sharma, op.cit., p.18

อภินวคุปตะ (คริสต์ศตวรรษที่ 10) เป็นผู้เขียนอรรถาธิบายตำราของอานันทวรรธนะ และให้ชื่อว่า โลจนา

คำว่า ธวนิ ปรากฏในพจนานุกรมอมรโกษะ (ประมาณคริสต์ศตวรรษที่ 7) หมายถึง "เสียง" อานันทวรรธนะนำมาใช้เป็นศัพท์เฉพาะ หมายถึง พลังของความหมาย นอกจากใช้เรียกคำที่มีพลังความหมายแล้ว ธวนียังใช้เรียกบทประพันธ์ที่มีคำเหล่านั้นอยู่ด้วย หรืออาจเรียกให้เต็มว่า ธวนิกาวยะ ก็ได้

อานันทวรรธนะพัฒนาความคิดเรื่องพลังความหมายขึ้นมาจากทฤษฎีความหมายของนักไวยากรณ์ อันมีภรรตฤหริเป็นอาทิ นักไวยากรณ์มีความเห็นว่า เมื่อเราเปล่งเสียงคำออกมาคำหนึ่ง คำนั้นจะมีความหมายได้ก็ต่อเมื่อกระบวนการของเสียงดำเนินไปอย่างครบถ้วน ตัวอย่างเช่นคำว่า "บ้าน" มีเสียงพยัญชนะต้น บ เสียงสระอา เสียงวรรณยุกต์โท และพยัญชนะสะกด น ความหมายของคำมิได้อยู่ที่เสียงใดเสียงหนึ่ง หรือมิใช่เพียงเสียงเหล่านั้นมาอยู่รวมกันเท่านั้น แต่ต้องเป็นลำดับตามขั้นตอน เปรียบได้กับเสียงระฆังซึ่งกระจายออกมาเป็นระลอกเพราะความก้องกังวาน เมื่อเสียงระลอกนอกสุดกระทบโสตประสาท การรับรู้เสียงนั้นยังไม่สมบูรณ์ จนกว่าระลอกที่ 2, 3, 4 และ ฯลฯ จะผ่านเข้ามาในโสตประสาททั้งหมด จึงจะถือว่าเราได้รับรู้เสียงระฆังนั้นอย่างครบถ้วน ในการเปล่งเสียงคำว่าบ้าน เสียงพยัญชนะ บ อาจเปรียบได้กับเสียงระลอกที่ 1 ของเสียงระฆัง เสียงสระอา วรรณยุกต์โท และพยัญชนะ น เป็นเสียงระลอกที่ 2, 3 และ 4 ตามลำดับ คำคำนี้จึงจะสื่อความว่าเป็นสิ่งก่อสร้างที่มีประตู หน้าต่าง หลังคา ใช้สำหรับอยู่อาศัย ฯลฯ

นักธวนิอาศัยแนวคิดนี้เป็นพื้นฐาน แต่มิได้เพ่งเล่งเฉพาะวิธีการส่งความหมายในลักษณะนี้เท่านั้น หากพิจารณาระดับของความหมายว่าอาจแบ่งได้เป็น 3 ขั้น คือ ความหมายตามรูปคำ ความหมายบ่งชี้ และความหมายแนะ[17] คำว่า "บ้าน" ซึ่งสื่อความตามรูปคำว่าเป็นสิ่งก่อสร้างที่มีประตู หน้าต่าง ฯลฯ ดังกล่าว เป็นความหมายระดับต้น ที่เราสามารถเรียนรู้ได้

---

[17]Tarapada Chakrabarti, Indian Aesthetics and Science of Language (Calcutta : Sanskrit Pustak Bhandar, 1971), pp.20-22

ทันทีเมื่อเราเรียนรู้ภาษา เรียกว่า ความหมายอภิธา หรือ วาจยะ

ความหมายระดับที่ 2 เรียกว่า ลักษณา หรือความหมายบ่งชี้ ความหมายระดับนี้เกิดจากประสบการณ์ ค่านิยม ประเพณี ฯลฯ ของผู้ใช้ภาษาแต่ละกลุ่ม สำหรับบางคน "บ้าน" อาจหมายถึงที่หลบภัยจากสังคมอันวุ่นวาย อาจหมายถึงที่พักเหนื่อย ฯลฯ แต่สำหรับบางคนอาจไม่มีความหมายพิเศษไปจากความหมายระดับต้นเลยก็ได้

สิ่งที่เราแทบจะไม่รู้สึกก็คือ คำบางคำอาจมี "เสียงกังวาน" ตามมาด้วย คำว่า "บ้าน" ที่นาย ก เอ่ยถึงจึงอาจต่างกับคำว่า "บ้าน" ของคนอื่น ๆ ผู้ที่จะรู้ข้อแตกต่างนั้นได้ก็คือผู้ฟังที่มีโสตพิเศษที่สามารถเงี่ยฟัง "เสียงกังวาน" นั้นได้ เช่นเดียวกับการฟังเสียงกังวานของระฆังที่ทำให้รู้ว่าต่างไปจากเสียงตีแผ่นไม้หรือแท่นหิน

เมื่อคำหนึ่งปรากฏในข้อความ เสียงกังวานของคำนั้นอาจจะเด่นชัดขึ้นเพราะมีบริบทเป็นตัวหนุน แต่บริบทนั้นต้องมิใช่สิ่งที่บอกความหมายอย่างตรงไปตรงมาหรือโจ่งแจ้ง เช่น "บ้านของฉันน่าอยู่" เสียงกังวานของความหมายจะหมดความจำเป็นลงไปทันที เพราะผู้ฟังได้รับสารตามที่ผู้พูดสื่อแล้ว นั่นคือลักษณะสำคัญของภาษาปกติ ซึ่งมุ่งสื่อความให้ได้เร็วที่สุด แต่ภาษากวีนั้นต่างไป เมื่อกวีกล่าวว่า "บ้านคือวิมานของเรา" หรือ "บ้านฉันมีเพลงผันให้ฟัง" เสียงกังวานของความหมายยังมีตามมา ผู้ฟังจะเงี่ยโสตฟังเช่นเดียวกับฟังเสียงระฆังซึ่งมีระลอกเสียงตามมา ความหมายระดับที่ 3 นี้ นักธวนิเรียกว่า วยังคยะ หรือความหมายแนะ[18] ภาษา

---

[18] เมื่อเทียบกับความหมาย 4 ประการของถ้อยคำตามที่ ไอ เอ ริชาร์ดส์จำแนกไว้เป็น sense, feeling, tone และ intention และดวงมน จิตร์จำนงค์ เรียกว่า เนื้อความ, น้ำเสียง, ท่าที และความมุ่งหมายตามลำดับ ("ความหมายสี่ประการ", ในสุนทรียภาพในภาษาไทย (กรุงเทพฯ : เคล็ดไทย, 2527), หน้า 100-39) อาจกล่าวได้ว่าความหมายอภิธาและความหมายลักษณา อยู่ในขอบเขตของความหมายประเภทเนื้อความเท่านั้น เพราะลักษณายังมิได้บ่งความรู้สึกของผู้พูดสักเท่าใด มีเพียงเงาของความหมายที่กำหนดโดยคนในสังคมเท่านั้นที่ทำให้ความเข้าใจของคนกลุ่มหนึ่งต่างกับอีกกลุ่มหนึ่ง ส่วนความหมายวยังคยะครอบคลุมทั้งความหมายประเภทน้ำเสียง ท่าที และความมุ่งหมายของผู้พูด

ปกติอาจมีความหมายระดับนี้หรือไม่ก็ได้แล้วแต่เจตนาของผู้พูด แต่ภาษากวีนั้นไม่อาจขาดความหมายยังคยะได้เลย วรรณคดีจะมีคุณค่าก็ต่อเมื่อกวีสามารถใช้ภาษาที่มีความหมายระดับนี้ได้อย่างดีเท่านั้น

จุดประสงค์ของกวีในการประพันธ์นั้นก็เพื่อสื่ออารมณ์และความคิดไปยังผู้อ่าน แต่อารมณ์และความคิดบางประการเป็นเรื่องที่กว้างขวาง ลึกซึ้ง และเป็นนามธรรมเกินกว่าที่จะรับรู้กันได้ด้วยถ้อยคำ เพราะไม่สามารถแจกแจงหรือให้คำจำกัดความได้ ผู้รับสารอาจต้องใช้วิธีการรับรู้พิเศษ ตามหลักปรัชญาอินเดียถือว่าวิธีการที่จะบรรลุความรู้อันสมบูรณ์ (ประมาณะ) มี 3 ทางได้แก่ ประจักษ์ (ปรัตยักษะ) คือการรู้โดยอาศัยประสาทสัมผัส อนุมานคือ การรู้โดยอาศัยการคาดคะเนด้วยเหตุผล และศัพทะ คือการรู้โดยอาศัยหลักฐานจากคำบอกเล่า[19] แต่สรรพสิ่งทั้งปวงมีลักษณะสำคัญ 2 ประการคือ สวลักษณะและสามานยลักษณะ สวลักษณะหมายถึงลักษณะพิเศษที่ทำให้สิ่งนั้นเป็นตัวของตัวเองโดยเฉพาะ ต่างไปจากสิ่งอื่นที่อยู่ในกลุ่มหรือประเภทเดียวกัน เช่น ความเป็นตัวตนของนาย ก ทำให้นาย ก ต่างกับเพื่อน ๆ ในกลุ่มเดียวกัน เป็นลักษณะที่เป็นความจริงแท้ ส่วนสามานยลักษณะ หมายถึงลักษณะทั่วไปที่เป็นสากล เช่น ความเป็นมนุษย์ ความสูง ความขาว ฯลฯ เป็นสิ่งที่จิตของเราเป็นตัวกำหนดให้แก่สิ่งที่เรารับรู้ จึงเป็นส่วนที่เกิดจากความคิดของเราเอง ไม่ถือว่าเป็นความจริงแท้ ทิคนาคะ นักปรัชญาชาวอินเดียกล่าวว่า การประจักษ์เป็นการรับรู้สิ่งใดสิ่งหนึ่งด้วยตัวของมันเอง โดยไม่ถูกกำหนดหรือถูกเสริมโดยความคิดใด ๆ ที่เป็นส่วนประกอบ เช่น ความคิดเกี่ยวกับชนิด คุณสมบัติ การกระทำ ฯลฯ ของสิ่งนั้น ๆ การประจักษ์จึงทำให้เราเข้าใจสวลักษณะได้ดีกว่าการคาดคะเนด้วยเหตุผลหรือการฟังคำบอกเล่าเท่านั้น[20]

การที่จะเข้าใจความหมายของวรรณคดีได้ดีเพียงใดนั้น นักธวนิถือว่าทั้งผู้อ่าน กวี และตัววรรณคดีมีความสำคัญมากพอ ๆ กัน

---

[19]วิจิตร เกิดวิสิษฐ์, ผู้แปล, ปรัชญาอินเดียสังเขป (กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช, 2520), หน้า 117-118

[20]Sharma, op.cit., p.90

ความสำคัญของผู้อ่าน นักธาวนิถือว่า การประจักษ์เป็นวิธีที่ดีที่สุดที่จะเข้าถึงสาลักษณะของอารมณ์และความคิดของกวี แต่การประจักษ์ในทรรศนะของนักธาวนิมิได้เกิดจากประสาทสัมผัสด้วยอินทรีย์ทั้ง 5 เท่านั้น ผู้อ่านที่จะเข้าถึงวรรณคดีจะต้องเป็นผู้ที่มีอินทรีย์ที่ 6 คือใจ เป็นประสาทพิเศษที่จะรับรู้สาลักษณะดังกล่าวได้ อานันทวรรธนะเรียกผู้อ่านเหล่านี้ว่า สหฤทัย ซึ่งมีคำแปลตามรูปศัพท์ว่า ผู้มีหัวใจ หมายถึงผู้ที่มีใจเปิดกว้างพร้อมที่จะรับรู้ความรู้สึกต่าง ๆ เปรียบเหมือนกระจกหรือน้ำใสนิ่งสนิท ที่สะท้อนภาพต่าง ๆ ได้ชัดเจน ถ้าจะกล่าวว่า สหฤทัยก็คือผู้ที่มีจิตใจอ่อนไหว ไวต่อความรู้สึกเท่านั้น ก็คงไม่ตรงตามความคิดของนักวรรณคดีสันสกฤตนัก เพราะสหฤทัยจะต้องเป็นผู้ที่ละวางความเป็นตัวตน ลดัดอารมณ์ที่เป็นส่วนตัวให้ได้มากที่สุด เมื่อได้รับรู้อารมณ์อย่างใดอย่างหนึ่งจากการอ่านวรรณคดี ความสะเทือนใจจะไม่ได้เกิดเพราะเป็นเรื่องที่พ้องกับเรื่องของตน แต่เป็นความสะเทือนใจเพราะได้รับรู้ชะตากรรม รับรู้ความทุกข์ ความสุข ฯลฯ ของเพื่อนร่วมโลก สหฤทัยจะต้องมีใจพ้อง (หฤทัยสังวาท) กับผู้อื่น สามารถปรับใจให้รับรู้ภาวะต่าง ๆ ที่เป็นธรรมดาโลกได้ เมื่อมีอารมณ์ที่เป็นวาสนาตรงกันตามหลักปรัชญาโยคะ หัวใจของสัตว์โลกทุกรูปทุกนามมีรอยประทับในอดีต (เรียกว่า วาสนา) เหมือนกัน ความรู้สึกที่เกิดจากวาสนาจึงถือเป็นความรู้สึกสากล (โยคสูตร 4.9-10) เป็นความรู้สึกที่พ้องกับของเพื่อนร่วมโลก มิใช่ความรู้สึกเอกเทศของผู้ใดผู้หนึ่ง[21]

การประจักษ์อารมณ์โดยอาศัยถ้อยคำที่มีความหมายแนะ ไม่เหมือนกับการอนุมาน เมื่อเราเห็นควันไฟลอยขึ้นมาจากที่ไกลแห่งหนึ่ง เราอนุมานได้ว่าที่ตรงนั้นต้องมีไฟ ทุกคนที่เห็นควันไฟจะอนุมานถึงสาเหตุได้ตรงกันหมด แต่เมื่อเราได้อ่านข้อความที่มีความหมายแนะว่า "ยักษ์ผู้มีแขนว่างเปล่าเพราะกำไลทองหลุด" (เมฆทูต) บางคนอาจรู้สึกได้ว่าภาวะทุกข์โศกคือ

---

[21]อาจกล่าวได้ว่า "วาสนา" คืออารมณ์ที่เป็นสัญชาตญาณของมนุษย์ทุกคน ทำหน้าที่เดียวกับ "ประสบการณ์ร่วม" ตามคำอธิบายของเจตนา นาควัชระที่ว่าเป็นรากฐานสำหรับการสื่อสารระหว่างผู้เขียนกับผู้อ่าน (เจตนา นาควัชระ, ทฤษฎีเบื้องต้นแห่งวรรณคดี (กรุงเทพฯ : ดวงกมล, 2521), หน้า 4-5; อาจต่างกันที่ว่า "วาสนา" เป็นประสบการณ์ในอดีตแต่ชาติใดก็ได้

ที่มาของถ้อยคำนั้น กวีพรรณนาถึงความทุกข์ของยักษ์ที่ต้องจากนางที่รักไป ความทุกข์นั้นทำให้ร่างกายยักษ์ผ่ายผอมจนกำไลที่เคยสวมได้พอดีหลวมหลุด แต่บางคนอาจไม่ประจักษ์ภาวะนั้นเลย เพราะอินทรีย์ที่รับรู้ต่างกันไป การเกิดรสจึงขึ้นอยู่กับผู้อ่านเป็นสำคัญ

ความสำคัญของกวีในฐานะที่เป็นผู้ส่งสารอารมณ์ไปยังผู้อ่าน กวีก็มีบทบาทสำคัญมากต่อการเกิดรสของวรรณคดี นักธวนิถือว่ากวีจะประสบความสำเร็จหรือไม่ขึ้นอยู่กับปฏิภาและศักติของตน

ปฏิภา หมายถึงจินตนาการที่เป็นพลังในการสร้างสรรค์ เป็นพรสวรรค์ที่ติดตัวกวีมาแต่กำเนิด นักวรรณคดีสันสกฤตถือว่า เพียงแต่รู้ความหมายของคำ หรือมีวาทศิลป์ก็ยังไม่เพียงพอที่จะสร้างสรรค์วรรณคดีได้ จะต้องมีพลังจินตนาการ ซึ่งไม่อาจเรียนรู้หรือแสวงหาจากที่ใดได้ ภามหะกล่าวว่าการเรียนรู้ศาสตร์ต่าง ๆ อาจทำให้คนที่ด้อยปัญญากลายเป็นผู้รู้ได้ แต่ไม่อาจทำให้คนที่ขาดปฏิภาเป็นกวีได้เลย[22] อานันทวรรธนะเองก็เน้นว่า ปฏิภาเป็นลักษณะพิเศษที่มิใช่ธรรมดาโลก (อโลกสามานยะ) ผู้ที่มีปฏิภาจึงเป็นผู้ที่มีพรพิเศษกว่าคนอื่น[23]

แต่สิ่งที่สร้างสรรค์จากปฏิภาของกวีจะไม่มีความหมายเลยหากกวีไม่มีความสามารถในการสื่อสิ่งนั้นไปยังผู้อ่าน ความสามารถนั้นเรียกว่า ศักติ ซึ่งหมายถึงทั้งฝีมือในการประพันธ์และอัจฉริยปัญญาของกวี[24] อานันทวรรธนะกล่าวว่า ข้อบกพร่องที่เกิดจากความไม่รู้ของกวีเราอาจมองไม่เห็นเพราะความสามารถในการเรียนรู้ของกวี แต่ข้อบกพร่องที่เกิดจากการขาดศักติของกวี เราจะเห็นได้ทันทีจากบทประพันธ์ของเขา[25] ในทรรศนะของนักธวนิ แม้ศักติจะมีความ

---

[22]Warder, op.cit., p.83

[23]K.Krishnamoorthy, Dhvanyāloka of Ānandavardhana (Delhi : Motilal Banarsidass, 1982), pp.315-316

[24]ดังที่เจตนา นาควัชระ กล่าวไว้ใน "ศิลปะและอักษรศาสตร์" ว่า "ในงานสร้างสรรค์ทางศิลปะนั้น ศิลปินจะต้องใช้ทั้งปัญญาและฝีมือ," ทางไปสู่วัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์ (กรุงเทพฯ : ดวงกมล, 2524), หน้า 149

[25]Krishnamoorthy, op.cit., p.125

หมายกว้าง ครอบคลุมขั้นตอนต่าง ๆ ในการถ่ายทอดจินตนาการของกวีออกมาเป็นตัวอักษร แต่ที่สำคัญที่สุดก็คือ ศักติในการใช้พลังความหมายแนะ (ธวนิ) ทั้งในวัสดุ อลังการ และรสวรรณคดี

ความสำคัญของตัววรรณคดี องค์ประกอบของวรรณคดีคือ วัสดุ อลังการ และรส วัสดุหมายถึงสิ่งที่ประกอบกันเข้าเป็นวรรณคดี อันได้แก่ แนวคิด โครงเรื่อง เนื้อหา การดำเนินเรื่อง ฯลฯ ถ้าจะเปรียบกับมนุษย์ วัสดุ ก็คือ กระดูก เลือด เนื้อ และอวัยวะทั้งปวง ส่วนอลังการหมายถึง ถ้อยคำที่ตกแต่งแล้วอย่างดี เป็นอาภรณ์ประดับร่างกาย แต่ร่างกายจะเป็นดังร่างไร้วิญญาณ หากปราศจากจิตใจ รสของวรรณคดีเปรียบเหมือนชีวิตจิตใจของร่างกายนั้น

ทั้งวัสดุและอลังการอาจแสดงออกด้วยถ้อยคำที่มีความหมายระดับต้น (วาจยะ) หรือความหมายบ่งชี้ (ลักษณา) หรือความหมายแนะ (วยังคยะ) อย่างใดอย่างหนึ่งหรือพร้อมกันไปก็ได้ แต่วัสดุและอลังการที่ใช้ความหมายแนะนับว่าดีเด่นกว่า ส่วนการแสดงรสวรรณคดีนั้นมีข้อจำกัดมากกว่า กวีที่มีปฏิภาและศักติจะใช้ความหมายแนะเท่านั้นเพื่อให้เกิดรสขึ้นในใจของผู้อ่าน การใช้ความหมายระดับต้นหรือระดับที่สอง ยังไม่อาจสื่อความที่เป็น "อารมณ์" ของกวีได้ เพราะอาจถูกจำกัดด้วยขอบเขตของความหมายของคำนั้น ๆ การใช้ความหมายแนะจึงเป็นการขยายขอบเขตให้มีเงาความหมายที่จะตีความได้มากกว่า

วัสดุที่แสดงด้วยความหมายแนะ เป็นเนื้อความที่ต่างไปจากที่แสดงด้วยความหมายตามถ้อยคำดังตัวอย่างจากบทประพันธ์ของทัณฑินในกาวยาทรรศะ (2.41) ว่าดังนี้

"ถ้าเธอจำต้องไป ก็จงไปเถิด
ขอให้เธอไปโดยสวัสดี
และขอให้ฉันไปเกิดใหม่ ณ ดินแดนแห่งโน้นด้วย"

เป็นถ้อยคำที่หญิงผู้หนึ่งกล่าวกับชายที่รัก เมื่อเขาจะต้องจากนางไปแดนไกล การที่นางอธิษฐานขอไปเกิดใหม่นั้นแฝงความหมายที่จะบอกว่า ถ้าเขาไป นางก็ต้องตรอมใจตายเพราะความทุกข์ที่ต้องพลัดพรากจากเขา เนื้อความที่แสดงด้วยความหมายแนะก็คือคำขอร้องว่าอย่าจากนางไปเลย[26]

---

[26]Sankaran, op.cit., p.66

อลังการต่าง ๆ ที่นักวรรณคดีฝ่ายอลังการอธิบายไว้นั้น นักธวนิยอมรับเพียงอลังการที่มีความหมายแนะเท่านั้น เช่น การกล่าวสรรเสริญโดยอ้อม สิ่งที่ต้องการสรรเสริญมิได้ถูกเอ่ยถึง แต่เป็นที่เข้าใจว่าเป็นต้นเหตุของคำกล่าวนั้น (เรียกว่าอปรัสตุตประศังสา), การกล่าวโดยอ้อมแสดงเจตนาหนึ่งแต่มีเจตนาอื่นซึ่งมักเป็นเจตนาไม่ดีซ่อนเร้นอยู่ (เรียกว่า ปรรยาโยกตะ), การกล่าวปฏิเสธแต่เจตนาที่แท้จริงมิใช่การปฏิเสธ (เรียกว่า อาเกษปะ) เป็นต้น ซึ่งเมื่อพิจารณาในแง่เนื้อความแล้ว ก็เป็นเรื่องของวัสดุนั่นเอง นอกจากอลังการที่แสดงความหมายแนะเหล่านี้แล้ว นักธวนิจะมองอลังการเป็นเพียงส่วนประกอบที่ไม่จำเป็นนัก หากมีก็ดี แต่จะตัดไปก็ได้ เมื่อใดที่ผู้อ่านรู้สึกว่ากวีพยายามใช้อลังการเพื่อแสดงฝีมือเท่านั้น มิใช่เพื่อเป็นสื่ออารมณ์ เมื่อนั้นอลังการจะหมดคุณค่าไปทันที ในบทรำพันของยักษ์ผู้ต้องพลัดพรากจากภรรยา กาลิทาสพรรณนาว่า

"เห็นประยงค์พี่นึกถึงแขนนาง
เห็นตากวางกระเจิงไพรพี่นึกถึงตานาง
เห็นดวงจันทร์พี่นึกถึงนวลหน้านาง
เห็นหางยูงรำแพนพี่นึกถึงเกศานาง"

ถ้าจบเพียงเท่านี้ ผู้อ่านจะเห็นเพียงความงามของภาษาและความสามารถในการใช้โวหารเปรียบเทียบเท่านั้น ความรู้สึกคิดถึงนางยังไม่เด่นเท่าที่ควร แต่บทกวีนี้จบลงด้วยคำรำพันว่า

"แต่อนิจจาเอ๋ย ไม่มีสิ่งใดเลยที่จะแทนที่นางได้" (<u>เมฆทูต</u>, อุตตรเมฆ, 44)

อานันทวรรธนะมีความเห็นว่าสารอารมณ์ที่สำคัญอยู่ในวรรคสุดท้าย อลังการใน 4 วรรคแรกนั้นเป็นสื่ออารมณ์ที่หนุนวรรคสุดท้ายให้เด่นยิ่งขึ้น กวีแสดงความสิ้นหวังที่มิอาจหาสิ่งใด

มาบรรเทาความรู้สึกอาลัยรักนางได้เลย แม้จะมีลักษณะใกล้เคียงกันก็ตาม[27]

เมื่อใดที่ผู้อ่านรู้สึกว่ากวีตั้งใจประดิดประดอยอลังการมากเกินไป มิได้ใช้อย่างเป็นธรรมชาติให้รู้สึกว่าเป็นถ้อยคำที่เลื่อนไหลออกมาจากอารมณ์จริง ๆ เมื่อนั้นอลังการจะขาดพลังความหมาย กลายเป็นส่วนเกินไป เช่นเดียวกับการประจงสร้างรูปแบบให้งามเป็นพิเศษที่เป็นลักษณะของกลบทและวรรณรูป (ตำราลันสกฤตเรียก จิตรกาวยะ) ข้อเด่นจะอยู่ที่รูปแบบเสียหมด แม้จะมีเนื้อหาแสดงอารมณ์อยู่บ้างก็เป็นรอง นักธานีจึงไม่ยกย่องวรรณคดี 2 ประเภทดังกล่าวนี้

ในบรรดาส่วนประกอบของวรรณคดี อันได้แก่ วัลดุ อลังการ และรส รสนับว่ามีความสำคัญมากที่สุดเพราะเป็นหัวใจของบทประพันธ์ แม้จะเป็นบทที่กล่าวถึงเนื้อหาเดิมอันเป็นที่

---

[27]Krishnamoorthy, op.cit., p.71; คำประพันธ์ไทยก็มีอลังการเป็นสื่ออารมณ์ในลักษณะ "ตัดความหวังทั้งหมดอย่างฉับพลัน" ดังตัวอย่างจากสมุทรโฆษคำฉันท์ ซึ่งดวงมน จิตร์จำนงค์ วิเคราะห์ไว้ว่าดังนี้

ไก่ฟ้าวานว่ายฟ้า เสาะสืบหานราบาล
ผึ้งพ้องพึ่งพบพาน บพิตรด้วยช่วยเอื้นดู
เนืองนกกบเอื้อนเอา ธุระเราเร่งอดสู
สังเวชแต่ตนดู อันไร้เพื่อนในเถื่อนทาง

... กวีจินตนาการถึงอากัปกิริยาของสัตว์ทั้งสองชนิดผูกโยงกับความคาดหวังของนางพินทุมดีในยามนั้น...แต่วรรคแรกของบทต่อไปเป็นการตัดความหวังทั้งหมดอย่างฉับพลัน... และความรู้สึกประการต่อมาที่สืบเนื่องโดยธรรมชาติ ก็คือความสังเวชในความอับจนของตน พินทุมดีได้ตระหนักว่าตนนั้น "ไร้เพื่อนในเถื่อนพนม" ข้อความที่ทิ้งท้ายกาพย์บทนี้ให้ความรู้สึกอ้างว้างวังเวง สิ้นหวังที่ทับทวีขึ้น (ดวงมน จิตร์จำนงค์, เรื่องเดิม, หน้า 62-64) ถึงแม้ลักษณะการเปรียบในตอนต้นจะต่างกัน กล่าวคือ เมฆทูต เปรียบสิ่งที่ได้พบเห็นกับนาง โดยแสดงว่าสิ่งเหล่านั้นทำให้กวีมีจิตประหวัดถึงนาง แต่สมุทรโฆษคำฉันท์โยงคำที่มีเสียงพ้องเข้ากับอากัปกิริยา แต่กลวิธีในการลงท้ายอย่างตัดความหวังให้ความรู้สึกทับทวีได้เหมือนกัน

รู้จักกันดีแล้ว แต่ถ้าเป็นบทที่ทำให้เกิดรสก็จะมีคุณค่าขึ้นได้ทันที เช่นเดียวกับต้นไม้ต้นเดิมที่ผลัดใบใหม่ในฤดูใบไม้ผลิ (sarve navā ivābhrānti madhumāsa iva drumāh; ธวันยาโลกะ, 4.4) แต่นักธวนิถือว่าบทประพันธ์ที่จะทำให้เกิดรสนั้น ต้องใช้ถ้อยคำที่มีพลังความหมายแนะได้เป็นอย่างดี การกล่าวตรง ๆ ว่า "พี่รักเจ้า" เหมาะสำหรับการสื่อสารธรรมดา ไม่อาจทำให้เกิดความรู้สึกซาบซึ้งในความรักได้ดีเท่ากับ "แม้นม้วยดินสิ้นฟ้ามหาสมุทร ไม่สิ้นสุดความรักสมัครสมาน" ซึ่งมีเงาของความหมายทำให้มีการตีความได้ลึกซึ้งกว่า คำที่มีพลังความหมายแนะจะต้องเกิดจากการใช้ถ้อยคำน้อยแต่กินความมากและลึกซึ้ง ถ้าจะเปรียบเทียบกับข้อความที่พรรณนาความรู้สึกอย่างยืดยาวเพื่อจะสื่ออารมณ์ ข้อความสั้นที่กินความย่อมทำให้เกิดรสได้ง่ายกว่า เพราะข้อความยาวอาจทำให้ความสนใจของผู้อ่านแปรไปได้ และเป็นการแปรในระดับกว้างมิใช่ในระดับลึกเหมือนพลังความหมายแนะ

ความหมายแนะจะไม่เด่นหรือไม่เกิดเลย หากถ้อยคำนั้นเป็นเพียงคำที่ใช้ตามกันมาเป็นขนบจนความหมายจางไปแล้ว เช่น บทเปรียบเทียบที่เป็นแบบฉบับว่า "น้ำตาเป็นสายเลือด" "รักเท่าฟ้า" เป็นต้น กวีเอกเช่นกาลิทาสจึงไม่นิยมใช้สำนวนซ้ำ ๆ กับที่เคยใช้ในเรื่องก่อน ๆ และยังไม่นิยมตามคำของบุรพกวีอีกด้วย[28]

ความคิดเรื่องรสในวรรณคดีอันมีอานันทวรรธนะเป็นเจ้าทฤษฎีเท่าที่กล่าวมาแล้ว เป็นเรื่องที่เน้นปัจจัยการเกิดรส ได้แก่ ผู้อ่าน กวี และตัววรรณคดี ผู้อ่านจะต้องเป็นสหฤทัยและมีวาสนา กวีต้องมีปฏิภาและศักติ ตัววรรณคดีต้องแสดงวัสดุ อลังการ และรสโดยใช้ธวนิทั้ง 3 ประการที่เป็นปัจจัยทำให้เกิดรสขึ้นแก่ผู้อ่านวรรณคดี ล้วนมีความสำคัญไม่ยิ่งหย่อนกว่ากันตามหน้าที่ของตน[29]

---

[28]Krishnamoorthy, op.cit., p.XLI

[29]เช่นเดียวกับ "ไตรภูมิแห่งวรรณคดี" อันได้แก่ ผู้แต่ง ตัววรรณกรรมและผู้อ่านตามความคิดของเจตนา นาควัชระ ในแนวทางการประเมินคุณค่าวรรณคดีในวรรณคดีวิจารณ์เยอรมัน ฝรั่งเศส และอังกฤษ-อเมริกัน ในศตวรรษที่ 20 (กรุงเทพฯ : มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์, 2527), หน้า 211

ผู้ที่สืบสานแนวคิดรส-ธวนีของอานันทวรรธนะต่อมาคือ อภินวคุปตะ (คริสต์ศตวรรษที่ 10) เขาได้เขียนอรรถาธิบายสำหรับตำราธวันยาโลกะของอานันทวรรธนะ โดยใช้ชื่อว่าโลจนา เป็นตำราที่สนับสนุนและขยายความพร้อมทั้งให้ตัวอย่างเพิ่มเติมแก่แนวคิดเรื่องรส-ธวนีของอานันทวรรธนะ นอกจากจะยืนยันความคิดเรื่องผู้อ่าน กวี และตัววรรณคดีที่เป็นปัจจัยการเกิดรสแล้ว อภินวคุปตะยังได้แสดงเหตุผลของการเกิดรสไว้ในตำราอีกเล่มหนึ่งชื่ออภินวภารตีซึ่งเป็นอรรถาธิบายสำหรับคัมภีร์นาฏยศาสตร์ของภรต ทฤษฎีรสตามความคิดของอภินวคุปตะอันเป็นที่ยอมรับอย่างแพร่หลายและเป็นแนววิจารณ์วรรณคดีสำหรับนักวรรณคดีสันสกฤตจนมาทุกวันนี้เป็นการผสานแนวคิดธวนีของอานันทวรรธนะกับแนวคิดรสซึ่งพัฒนามาจากความคิดของนายกะนักวรรณคดีในคริสต์ศตวรรษที่ 9

นายกะ มีความเห็นว่า รสเกิดจากการรับรู้อารมณ์สากลซึ่งไม่ผูกพันกับผู้ใดผู้หนึ่ง ความรักของทุษยันต์ที่ปรากฏในละครเรื่องศกุนตลา ไม่ใช่ความรักของชายคนหนึ่งเท่านั้น แต่เป็นความรักที่เป็นอารมณ์ของมนุษย์ทุกคน อาจเกิดกับใครก็ได้ แม้มิได้เป็นกษัตริย์เช่นทุษยันต์ ความเป็นสากลของอารมณ์นี้เรียกว่า สาธารณีกรณะ (เหตุสากล) ผู้ดูจะต้องละอัตตาของตนเสียก่อนจึงจะเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของอารมณ์ที่เป็นสากลได้ แล้วจึงจะได้รับรสที่เป็นความสุนทรีย์

อภินวคุปตะ ก็มีความเห็นเหมือนนายกะในเรื่องอารมณ์สากล แต่เขาผนวกความคิดของอานันทวรรธนะเรื่องวาสนา และสหฤทัยเข้าไปด้วย อภินวคุปตะเชื่อว่า วิญญาณเป็นอมตะและวิญญาณทุกดวงโดยเฉพาะผู้เป็นสหฤทัย จะต้องมีรอยจารึกในอดีตซึ่งอาจเป็นชาตินี้หรือชาติก่อนก็ได้ เรียกว่า วาสนา วาสนาเป็นอารมณ์หลักต่าง ๆ เช่น ความรัก ความทุกข์โศก ความโกรธ ฯลฯ เมื่อใดสหฤทัยได้รับรู้ วิภาวะ อนุภาวะ และวยภิจาริภาวะ วาสนาก็จะถูกปลุกขึ้นมาและพัฒนาขึ้นจนถึงจุดสุดยอดเป็นอารมณ์สุนทรีย์ การเกิดรสจึงเป็นการรำลึกถึงอารมณ์ที่เป็นวาสนา อภินวคุปตะยังได้อาศัยแนวคิดจากบทกวีของกาลิทาสในศกุนตลาที่ว่า

"ขณะที่เรากำลังมองภาพงาม ๆ หรือฟังเสียงดนตรีไพเราะ
เรามีความสุข แต่วูบหนึ่งเราอาจรู้สึกกังวลใจอยู่ลึก ๆ
นั่นเป็นเพราะเรากำลังนึกถึงรอยอารมณ์ที่แฝงอยู่" (ศกุนตลา, 5.2)

บทกวีนี้กล่าวถึงความรู้สึกของทุษยันต์ เมื่อต้องคำสาปของทุรวาส ทำให้ลืมความรักที่มีต่อศกุนตลา แม้ทุษยันต์จะเพลิดเพลินกับการทัศนาภาพงดงามและฟังดนตรีไพเราะ แต่ก็ยังทรง

กังวลพระทัยอยู่สึก ๆ เพราะจิตประหวัดถึงอารมณ์รักที่เคยมีต่อศกุนตลาในอดีต แม้จะถูกคำสาปของทุรวาสลบออกไปก็ตาม แต่รอยวาสนาของอารมณ์รักนั้นยังอยู่

อภินวคุปตะมีความเห็นว่ารสจะเกิดขึ้นไม่ได้เลย หากมีอุปสรรคประการใดประการหนึ่งต่อไปนี้[30]

1. เมื่อผู้อ่านไม่เชื่อว่าเป็นเรื่องที่เป็นไปได้ รสก็จะไม่เกิด ในการประพันธ์นั้นกวีจะต้องสร้างความรู้สึกให้แก่ผู้อ่านว่าผู้อ่านกำลังอยู่ในโลกโลกหนึ่ง เมื่อใดผู้อ่านปฏิเสธโลกนั้นก็จะไม่ยอมรับเนื้อเรื่องที่กวีเสนอไว้ รสย่อมไม่เกิด การขจัดอุปสรรคข้อนี้มีอยู่ 2 ทางคือ

1.1 ถ้าเป็นเหตุการณ์ที่อยู่ในโลกวิสัย (โลกสามานยะ) เช่น เหตุบังเอิญที่ชาวประมงจับปลาที่กลืนแหวนของนางศกุนตลา ทุษยันต์จึงได้เห็นแหวนนั้นและระลึกถึงความหลังได้ เพียงแต่ผู้อ่านทำใจให้มีสภาพหฤทัยสังวาท (มีใจพ้องกับกวี) ก็จะยอมรับเหตุการณ์ในเรื่องได้ไม่ยาก เพราะจะเห็นตามที่กวีต้องการแสดงว่านางศกุนตลาเป็นคนดีย่อมตกน้ำไม่ไหลตกไฟไม่ไหม้ แต่หฤทัยสังวาทมิได้เกิดแก่ผู้อ่านได้ทุกคน เพราะสภาพจิตของมนุษย์แต่ละคนนั้นต่างกัน บางคนอ่อนไหวง่าย มีความรู้สึกรุนแรงมากเกินไป แต่บางคนใจแข็งไม่รับรู้อารมณ์ใดเลย

1.2 ถ้าเป็นเหตุการณ์ที่อยู่ในโลกวิสัย (อโลกสามานยะ) เช่น การแสดงอิทธิฤทธิ์หรือการเหาะเหินเดินอากาศ กวีควรจะเสนอตัวละครที่เป็นบุคคลปรัมปราอันเป็นที่ยอมรับกันมานานแต่ครั้งบรรพบุรุษแล้วว่าเป็นผู้ยังให้เหตุการณ์ต่าง ๆ ที่เกินวิสัยมนุษย์เกิดขึ้นได้ เช่น พระรามมีอาวุธวิเศษ หนุมานเหาะได้ เป็นต้น ในบทละครเรื่องอุตตรรามจริตของภาณะ กวี

---

[30]นักศึกษาวรรณคดีสันสกฤตบางคนถือว่าอุปสรรคการเกิดรสตามความคิดของอภินวคุปตะมี 7 ประการ เพราะแยกอุปสรรคประการที่ 4 เป็น 2 ส่วน คือ ขาดวิธีการเข้าถึงวรรณคดี (pratītyupāyavaikalya) และขาดความรู้กระจ่างแจ้ง (sphuṭatvābhāva) โดยถือตามคำของอภินวคุปตะที่ว่าลักษณะทั้ง 2 เป็นอุปสรรค 2 ประการ (ubhayavighāte), Sharma, op.cit., p.169, note 27; แต่เท่าที่ปรากฏ คำอธิบายอุปสรรคทั้ง 2 ประการมักรวมอยู่ด้วยกัน เพราะเป็นเรื่องการไม่รับรู้ด้วยวิธีประจักษ์เช่นเดียวกัน ในที่นี้จึงจำแนกไว้เพียง 6 ประการ

กำหนดให้นางสีดาหายตัวได้ระหว่างที่ทดลองใจพระรามว่าคิดถึงนางจริงหรือไม่ ผู้ที่ทำให้สีดาหายตัวได้คือเจ้าแม่คงคาซึ่งเชื่อกันว่าเป็นเทพที่ทรงฤทธิ์ อาจกล่าวได้ว่าการที่กวีสันสกฤตนิยมนำเรื่องเก่ามาเล่าใหม่ก็เพื่อขจัดอุปสรรคเรื่องความไม่เชื่อของผู้อ่านด้วย[31]

2. เมื่อรู้อ่านรู้สึกว่า กาละ เทศะ บุคคลและเหตุการณ์ในเรื่องสัมพันธ์กับตนเองโดยตรง หรือห่างจากตนจนเกินไป รสก็จะไม่เกิด เมื่อผู้อ่านใดรู้สึกว่าเรื่องนั้นเหมือนกับเรื่องของตนหรือของผู้ใกล้ชิด ผู้อ่านอาจเกิดความรู้สึกอาลัยและกังวล เมื่อรับรู้ภาวะรักก็จะเกิดความอาลัยอยากให้ความรู้สึกนั้นอยู่กับตนต่อไปนาน ๆ และเมื่อรับรู้ภาวะทุกข์โศกก็จะเกิดความกังวลอยากให้ความรู้สึกนั้นหายไปเร็วที่สุด และในทางตรงกันข้าม เมื่อผู้อ่านรู้สึกว่าเป็นเรื่องของผู้ที่อยู่ไกลตัวจนเกินไป ก็อาจวางเฉยไม่ยอมรับรู้อารมณ์ใด ๆ ทั้งสิ้นเลยก็ได้ ผู้อ่านบางคนอาจรู้สึกว่าเรื่องความอดอยากโหยหิวของเด็กในอีกซีกโลกหนึ่งเป็นเรื่องที่ไกลตัว เป็นเรื่องของคนที่ไม่เคยรู้จักกันเลย ตนจึงไม่จำเป็นต้องรับรู้ เพื่อขจัดอุปสรรคนี้ผู้อ่านควรทำใจให้อิสระจากตนเองโดยลบความเป็นตนเองออกไปก่อน และทำประหนึ่งว่าเป็นบุคคลที่อยู่ในโลกโลกหนึ่งกับตัวละครซึ่งมานั่งอยู่ตรงหน้านี้เองเพื่อจะบอกให้ผู้อ่านรับรู้เรื่องราวและความรู้สึกต่าง ๆ และเป็นหน้าที่ของผู้อ่านที่จะต้องรับฟังเรื่องเหล่านั้น แต่การที่ผู้อ่านจะรู้สึกเช่นนั้นได้ขึ้นอยู่กับความสามารถของกวีเป็นส่วนหนึ่ง กวีต้องสรรค์ถ้อยคำเพื่อสร้างโลกมายาขึ้นมาให้ผู้อ่านได้อยู่กับตัวละครโดยเฉพาะ

3. เมื่อผู้อ่านหมกมุ่นอยู่กับความรู้สึกของตนเองมากเกินไป ใจก็จะไม่มีที่ว่างที่จะรับรู้ภาวะใด ๆ ทั้งสิ้น รสจึงไม่เกิด เปรียบเหมือนน้ำขุ่นหรือกระเพื่อมด้วยแรงคลื่นย่อมไม่สะท้อนภาพที่ชัดเจน การขจัดอุปสรรคข้อนี้ขึ้นอยู่กับผู้อ่านเป็นสำคัญ ผู้อ่านจะต้องทำใจของตนให้เป็นใจของสหฤทัย กล่าวคือ ราบเรียบ นิ่งสนิท และใสกระจ่างดุจกระจกหรือน้ำใสนิ่งสนิทที่สะท้อนภาพต่าง ๆ ได้ชัดเจน สำหรับละคร นักทฤษฎีละครมีความเชื่อว่าเสียงเพลง เสียงพูดของผู้แสดง และแสงสีต่าง ๆ บนเวทีจะช่วยโน้มน้าวใจผู้ชมได้ในบางกรณี ผู้ชมบางคนที่หมกมุ่นอยู่กับ

---

[31]กุสุมา รักษมณี, "นิทานอินเดีย : จากปรัชญาสู่จินตนาการ," ภาษาและหนังสือ, ปีที่ 15, ฉบับที่ 2 (ต.ค.2525 - มี.ค.2526), หน้า 66

ความรู้สึกของตน เมื่อเดินเข้าไปในโรงละครและนั่งอยู่ท่ามกลางบรรยากาศมายาของละคร สักครู่หนึ่งก็จะถูกโน้มน้าวใจให้ห่างออกมาจากอารมณ์ของตนเอง จนลืมความรู้สึกที่ติดค้างอยู่ได้ เช่นนี้รสจึงจะเกิด กลวิธีต่าง ๆ ในวรรณคดีก็เป็นสิ่งที่อาจโน้มน้าวใจของผู้อ่านได้ แต่สำหรับบางคน กลวิธีใด ๆ ก็ไม่ได้ผล เพราะสภาพจิตไม่เป็นสหฤทัย

4. เมื่อผู้อ่านมิได้รับรู้ภาวะต่าง ๆ ด้วยการประจักษ์[32] เพียงแต่ใช้การคาดหมาย ซึ่งเรียกว่า อนุมาน และการฟังคำบอกเล่าซึ่งเรียกว่า ศัพทะ ซึ่งไม่สามารถสื่อความหมายได้เที่ยงตรงและชัดเจนเท่ากับวิธีประจักษ์ ความคิดนี้มีพื้นฐานมาจากความเชื่อของฝ่ายนยายะที่ว่า "ความรู้ทุกรูปแบบขึ้นอยู่กับการประจักษ์โดยตรง" ดังที่วาตสยนะอ้างไว้ในนยายสูตรภาษยะ (1.3)[33] การที่เราจะรับรู้ภาวะทุกข์โศกของตัวละครได้ มิใช่เพียงแต่เรารู้ว่ามีสาเหตุเช่น การพลัดพรากจากครอบครัว แล้วมาอนุมานเอาว่าเหตุเช่นนั้นคงทำให้เกิดความทุกข์โศก หรือมิใช่เพียงคำบอกเล่า (ศัพทะ) ว่าเขาพลัดพรากจากครอบครัว เขาจึงทุกข์โศก แต่เราต้องรับรู้ด้วยตนเองว่า เมื่อมีสาเหตุเช่นนั้น ตัวละครมีนฤติกรรมหรืออากัปกิริยา ฯลฯ ผิดไปอย่างไร เช่น เศร้าซึม ร้องไห้ ทอดถอนใจ ฯลฯ เราจึงจะล่วงรู้อารมณ์ของตัวละครได้ สิ่งบ่งบอกอารมณ์ที่ช่วยให้เราประจักษ์ได้ดังกล่าว ในละครได้แก่ วิธีการแสดง คำพูด ท่าทาง แสง สี เสียง ฯลฯ ส่วนในวรรณคดีนั้นไม่มีอื่นใดนอกจากถ้อยคำที่เกิดจากกลวิธีของกวีเท่านั้น แต่ในบางครั้งกวีอาจมิได้กล่าวถึงภาวะต่าง ๆ โดยตรง แต่แสดงด้วยธวนี ผู้ที่จะรับสารของกวีได้จึงมิใช่ใครก็ได้ แต่จะต้องเป็นสหฤทัยเท่านั้น ที่เป็นผู้มีประสาทสัมผัสที่ 6 พิเศษกว่าผู้อื่น อุปสรรคของการเกิดรสในประเด็นนี้จึงขึ้นอยู่กับผู้อ่านเป็นสำคัญอีกเช่นกัน

5. เมื่อผลงานชิ้นนั้นมิได้แสดงภาวะหลัก (สถายิภาวะ) มีแต่ภาวะเสริม (วยภิจาริภาวะ) เช่น ความสงสัย ความอาย ฯลฯ เท่านั้น ภาวะเสริมต่าง ๆ จะไม่กระทบใจผู้อ่านมากพอที่จะทำให้เกิดรสได้ เพราะเป็นความรู้สึกเพียงผิวเผินและแผ่วเบา เหมาะสำหรับจะเป็นตัวเสริมภาวะหลัก เช่น ความรัก ความทุกข์ ฯลฯ มากกว่า ภาวะเสริมจึงเปรียบเหมือน

---

[32] ดูคำอธิบายในข้อความตอนที่อ้างด้วยเชิงอรรถที่ 19 ในบทนี้

[33] Sharma, op.cit., p.169

มณีที่ประดับสร้อยทอง (ภาวะหลัก) ความสำคัญอยู่ที่สร้อยทองมิใช่ที่มณี เมื่อขาดมณี สร้อยทองก็ยังเป็นเครื่องประดับได้ แต่เมื่อขาดสร้อยทองรองรับ มณีก็ไม่มีหน้าที่ใด ๆ บทละครหรือวรรณคดีที่ดีต้องมีภาวะหลักเป็นแกนของเรื่อง จึงจะทำให้เกิดรสได้

6. เมื่อวิภาวะ อนุภาวะ และวยภิจาริภาวะ ไม่สอดคล้องกันและไม่สัมพันธ์กับภาวะหลักที่เป็นแกนของเรื่อง รสย่อมไม่เกิด การปรากฏตัวของโจรผู้ร้าย อาจเป็นวิภาวะของความรุนแรงหรือของความกลัวก็ได้ หากไม่มีอนุภาวะหรือวยภิจาริภาวะที่สอดคล้องกัน ผู้อ่านก็จะสงสัยว่าภาวะที่กวีต้องการสื่อนั้นคือสิ่งใดกันแน่ การหลั่งน้ำตาอาจเป็นอนุภาวะของความทุกข์โศกหรือความสนุกสนานก็ได้เช่นกัน หากไม่มีวิภาวะหรือวยภิจาริภาวะที่สอดคล้องกัน ผู้อ่านก็อาจไม่แน่ใจได้ ในกระบวนการที่จะทำให้เกิดรสนั้น ภาวะทั้ง 3 คือ วิภาวะ อนุภาวะ และวยภิจาริภาวะ จึงต้องสอดคล้องกันดังเช่น ความตายของเพื่อนรักเป็นวิภาวะ การหลั่งน้ำตาเป็นอนุภาวะ ความวิตกกังวลเป็นวยภิจาริภาวะ ทั้งหมดนี้สอดคล้องกันและสัมพันธ์กับการสื่อภาวะหลักคือทุกข์โศก เมื่อนั้นกรุณารสจึงจะเกิดขึ้นแก่ผู้อ่าน แต่ถ้าในกระบวนการนี้อนุภาวะที่แปลกปลอมเข้ามาเป็นรอยยิ้มหรือเสียงหัวเราะ ทุกอย่างก็จะเปลี่ยนไปทันที เพราะผู้อ่านจะเกิดความรู้สึกว่า ความตายของเพื่อนอาจไม่ใช่วิภาวะของความทุกข์โศกเสียแล้ว รสกรุณาจึงไม่เกิด

อภินวคุปตะ แสดงความสำคัญของรสไว้ว่า เป็นความหมายของบทประพันธ์ "tat kāvyārtho rasaḥ)[34] มิใช่ความหมายในแง่ที่แสดงออกได้ด้วยถ้อยคำ เพราะลึกซึ้งและกว้างเกินกว่าขอบเขตของความหมายของถ้อยคำ แต่เป็นความหมายในแง่ความมุ่งหมาย (อรรถะ แปลว่า ความหมายและความมุ่งหมายหรือประโยชน์ ก็ได้) เมื่อใดที่รสเกิดขึ้นในใจของผู้อ่าน เมื่อนั้นผู้อ่านก็ได้ประจักษ์ถึงอรรถะของบทประพันธ์ชิ้นนั้นแล้ว

จุดที่ผู้อ่านได้รับรส เรียกว่า เป็นความสำเร็จอารมณ์ (climax) เป็นความปีติที่จับต้องหรือแจกแจงไม่ได้ และจะปรากฏขึ้นเพียงชั่วขณะเดียวเท่านั้นแล้วก็สิ้นสุดลง นับเป็นปรากฏการณ์พิเศษที่ไม่ใช่ประสบการณ์ตามธรรมดาโลก อภินวคุปตะถือว่าเป็นโลกุตระ รสมิใช่สิ่งที่มีอยู่แล้ว แต่เป็นสภาพจิตช่วงที่เกิดความสำเร็จอารมณ์เท่านั้น ก่อนจะรับรู้ภาวะยังไม่มีรสและ

---

[34] Abhinavabhāratī, p.343, cited in Ibid., p.162

หลังจากเกิดความสำเร็จอารมณ์แล้ว ก็ไม่มีรสอีกต่อไป

ในที่นี้สมควรกล่าวถึงการใช้คำว่ารสไว้สักเล็กน้อย ในความหมายกว้าง รส หมายถึง สิ่งที่เรารับรู้ได้ มะนาวมีรสเปรี้ยว น้ำตาลมีรสหวาน ฯลฯ เรารับรู้ได้ด้วยลิ้น วรรณคดีมีรสบันเทิงใจเรารับรู้ได้ด้วยใจ เมื่อพูดถึงรสวรรณคดี จึงหมายถึงความหมายกว้างในลักษณะนี้ รสวรรณคดีหมายถึง ลักษณะพิเศษของวรรณคดีที่ทำให้เกิดรส เช่นเดียวกับลักษณะพิเศษของมะนาวที่ทำให้เกิดรสหนึ่ง ในขณะที่ลักษณะพิเศษของน้ำตาลทำให้เกิดอีกรสหนึ่ง แต่แท้ที่จริงการรับรู้รสอยู่ที่ผู้ชิม ประสาทที่ลิ้นของผู้ชิมเป็นตัวรับรู้ว่า มะนาวมีรสเปรี้ยว ฯลฯ การรับรู้รสวรรณคดีก็อยู่ที่ผู้อ่าน ใจของผู้อ่านทำหน้าที่เหมือนประสาทที่ลิ้นที่รับรู้รสนั่นเอง ในความหมายแคบ รส หมายถึง สภาพจิตของผู้อ่านวรรณคดีที่เกิดความสำเร็จอารมณ์จากการได้รับรู้รส (ในความหมายกว้าง) ของวรรณคดี

ที่ว่ารสมิใช่สิ่งที่มีอยู่แล้วนั้น อภินวคุปตะมีอรรถาธิบายว่า การเกิดรสไม่ใช่เรื่องของการเปิดเผยสิ่งที่มีอยู่ให้ประจักษ์ ดังเช่น มีหม้อใบหนึ่งวางอยู่ในที่มืด เรายังมองไม่เห็น เมื่อเราใช้ไฟส่องไปยังหม้อ เราจึงเห็น จากตัวอย่างนี้หม้อเป็นสิ่งที่มีอยู่แล้ว ไฟเป็นตัวเปิดเผยสิ่งนั้นให้ประจักษ์ แต่รสมิได้มีอยู่แล้วเหมือนหม้อใบที่วางอยู่ในที่มืด รสเพิ่งจะอุบัติขึ้นเมื่อมีปัจจัยต่าง ๆ อย่างพร้อมเพรียง

เมื่อจะวิเคราะห์ขั้นตอนของการเกิดรส นักวรรณคดีสันสกฤตมักจะตั้งต้นที่ตำนานเรื่องวาลมีกิกับนกกระเรียนที่ปรากฏอยู่ในรามายณะพาลกาณฑ์ ตำนานนั้นเล่าว่า วันหนึ่งขณะที่ฤษีวาลมีกิกำลังหาเศษไม้และใบหญ้ามาใส่กองไฟบูชา วาลมีกิพบนกกระเรียนผัวเมียคู่หนึ่งส่งเสียงร้องอย่างมีความสุขอยู่บนต้นไม้ ริมฝั่งแม่น้ำตมสา ขณะที่วาลมีกิกำลังเผ้ามองอยู่ด้วยความชื่นชมยินดีในความสุขของนกกระเรียนคู่นั้น พรานผู้หนึ่งผ่านมาและตรงเข้าไปยิงนกกระเรียนตัวผู้ตกลงมาดิ้นกระเสือกกระสนอยู่ในกองเลือด นางนกเห็นคู่ของตนถูกพรากไปเช่นนั้นก็ร้องครำ่ครวญน่าเวทนา วาลมีกินึ่งตะลึงด้วยความสลดใจ ความทุกข์ของนกตัวผู้และความโศกของนางนกกระทบใจวาลมีกิ ประสานกับอารมณ์ทุกข์โศกที่นอนเนื่องอยู่ในใจ ทำให้เกิดความรู้สึกสงสารขึ้นมาอย่างท่วมท้น จนเปล่งวาจาออกมาเป็นโศลกว่า

ชะพรานกมลชั่ว จิตะม้วมิรู้อาย
ยิงนกกระเรียนตาย ขณะมันสราญรมย์

ใจมึงปปรานี ก็จะเปรียบอะไรสม

แน่ะมึงจะตกจม ณ นรกตลอดกาล[35]

mā niṣāda pratiṣṭhāṃ tvam agamaḥ śāśvatīḥ samāḥ

yat krauncamithunadekamavadhih kamamohitam (รามายณะ, 2.15)

วาลมีกิมานึกทบทวนดูว่าถ้อยคำที่ออกอุทานมานั้นเป็นคำประพันธ์ที่ไพเราะ จึงจดจำไว้ เมื่อเข้าเฝ้าพระพรหมก็ได้ทูลเล่าเรื่องนี้ให้ฟัง พระพรหมสบพระทัยของบทประพันธ์จึงมีบัญชาให้วาลมีกิประพันธ์เรื่องของพระรามตามที่ได้รับฟังจากฤษีนารท ด้วยคำประพันธ์ที่มีฉันทลักษณ์ตามคำสาปของวาลมีกิ ด้วยทรงเห็นว่าไม่มีคำประพันธ์ชนิดใดที่จะมีคุณค่าเพียงพอที่จะถ่ายทอดเรื่องของพระรามได้เท่ากับโศลกที่เกิดจากลภาพจิตที่มีความสำเริงอารมณ์เต็มที่

นักวรรณคดีมิได้มองวาลมีกิในฐานะกวีเอก หรืออาทิกวี (กวีคนแรก) ผู้ประพันธ์งานที่สำคัญเท่านั้น แต่วาลมีกิยังเป็นสหฤทัยที่เป็นตัวอย่างที่เด่นชัดในการวิเคราะห์ขั้นตอนการเกิดรส สิ่งที่วาลมีกิได้รับรู้คือความทุกข์โศกอันเป็นสถายิภาวะ มีเหตุของภาวะ (วิภาวะ) คือการพลัดพรากจากกันของนกกระเรียนทั้งคู่ ตัวต้นเหตุที่เรียกว่า อาลัมพนะ คือนายพรานใจโหดผู้ทำให้เกิดการพลัดพรากนั้น นกกระเรียนตัวผู้แสดงผลของภาวะ (อนุภาวะ) ด้วยการดิ้นรนกระเสือกกระสนในกองเลือด นางนกแสดงอนุภาวะด้วยการร้องคร่ำครวญ วาลมีกิได้เห็นภาวะเสริม (วยภิจาริภาวะ) คือความตื่นตระหนก ความสิ้นหวัง และความพรั่นพรึงของนางนก และความรุนแรงของนายพราน ภาพทั้งปวงตรงหน้าวิ่งเข้าไปกระทบใจวาลมีกิ ทำให้เกิดการรับรู้ภาวะทุกข์โศกของนกทั้งคู่ วาลมีกิมิได้เอาตัวเองเข้าไปอยู่ในสถานะของนกกระเรียน เพราะหากเป็นเช่นนั้น วาลมีกิก็จะต้องเจ็บปวดด้วยความทุกข์เหมือนนกตัวผู้ หรือโศกเศร้าเหมือนนางนก ภาวะทุกข์โศกที่วาลมีกิรับรู้นั้นก็มิได้พ้องกับความรู้สึกของวาลมีกิเอง (หากจะสมมติว่าวาลมีกิเคยมีประสบการณ์ที่ต้องพลัดพรากจากผู้เป็นที่รักมาก่อน) เพราะถ้าเป็นเช่นนั้นคงจะสะเทือนใจเพราะถูกกระตุ้นให้คิดถึงความหลังเท่านั้น แต่วาลมีกิรับรู้ความทุกข์โศกในลักษณะที่เป็นภาวะ

---

[35]คำฉันท์บทนี้ เป็นบทท่องจำตัวอย่างอุปชาติฉันท์เมื่อผู้วิจัยศึกษาอยู่ในชั้นมัธยม ได้พยายามสืบหาที่มาแต่ยังไม่พบ

ธรรมดาโลกและเป็นความทุกข์ของเพื่อนร่วมโลกมากกว่า ความทุกข์โศกนั้นจึงเป็นเหตุสากล (สาธารณีกรณะ) ที่อาจเกิดขึ้นกับสัตว์โลกตนใดก็ได้เมื่อมีเงื่อนไขเช่นเดียวกับนกกระเรียนคู่นั้น ในการรับรู้ภาวะที่เป็นเหตุสากล วาลมีกิจึงเป็นอิสระจากตัวตนของตนเอง และของผู้ใดผู้หนึ่ง การรับรู้จะประสานกับอารมณ์ทุกข์โศกที่เป็นรอยวาสนาของวาลมีกิ ทำให้เกิดความสำเร็จ อารมณ์ที่เป็นความปีติสูงสุด เป็นช่วงเวลาที่วาลมีกิลืมตัวและลืมทุกสิ่งทุกอย่างจนเผลออุทานเป็นโศลกที่ไพเราะจับใจ

4.4 การวิเคราะห์รสในวรรณคดีสันสกฤต

แนวความคิดของอินเดียไม่ว่าจะเป็นปรัชญาสำนักใดหรือหลักศาสนาใด ล้วนมีจุดมุ่งหมายสูงสุดตรงกันคือ เพื่อความสุข จะต่างกันที่การตีความคำว่า ความสุข ฝ่ายหนึ่งอาจหมายถึงความสุขทางใจ ฝ่ายหนึ่งหมายถึงการเป็นอิสระหลุดพ้น หรือหมายถึงความสุขในโลกหน้าเป็นต้น จุดประสงค์ของวรรณคดีก็เพื่อสนองแนวคิดนี้ กล่าวคือเพื่อทำให้เกิดความสุข ความปีติ ไม่ว่าจะเป็นการรับรู้ภาวะที่เป็นสุขหรือเป็นทุกข์ ก็ล้วนนำไปสู่ความสุขเพราะในขั้นสุดท้ายจิตของผู้อ่านอยู่ในภาวะปีติสูงสุด

ในการสร้างสรรค์วรรณคดี กวีอินเดียจะผูกพันแนวคิดของตนเข้ากับเป้าหมายของชีวิตที่เรียกว่า ปุรุษารถะ อยู่เสมอ เพราะถือว่าการสร้างความเข้าใจเกี่ยวกับเป้าหมายของชีวิตเป็นหน้าที่ของวรรณคดี ดังที่ภามหะกล่าวไว้ในกาวยาลังการ (1.2) เป้าหมายดังกล่าวได้แก่ ธรรมะ อรรถะ กามะ และโมกษะ ธรรมะคือการมีชีวิตอยู่อย่างถูกต้องตามทำนองคลองธรรมและตามหน้าที่ของตน อรรถะคือการแสวงหาความสุขจากวัตถุ เช่น ทรัพย์ศฤงคาร หรือจากเกียรติยศชื่อเสียง และอำนาจ กามะคือการแสวงหาความสุขจากความรัก และโมกษะคือการแสวงหาทางหลุดพ้นจากความปรารถนาทั้งปวงในโลกนี้เพื่อความสุขในโลกหน้า ภาวะที่กวีแสดงในวรรณคดีจึงมักเป็นภาวะที่ผูกพันกับเป้าหมายทั้ง 4 นี้ ภาวะรัก ที่เป็นเรื่องของความรักระหว่างหญิงชาย นับว่าเกี่ยวกับกามะ และเมื่อเป็นความรักระหว่างพ่อแม่ลูกหรือเพื่อน ก็เกี่ยวกับธรรมะ ภาวะโกรธเกิดขึ้นเมื่อทรัพย์สินหรือเกียรติยศถูกทำลาย เป็นเรื่องเกี่ยวกับอรรถะ ภาวะมุ่งมั่น (อุตสาหะ) เกี่ยวกับธรรมะ ภาวะน่ารังเกียจและภาวะสงบ เกี่ยวกับโมกษะ รส

ทึ่ง 5 คือ ศฤงคารรส เราทรรส วีรรส พีภัตสรส และศานตรส จึงเป็นรสเด่น ส่วนอีก 4 รส คือ หาสยรส กรุณารส ภยานกรส และอัทภุตรส เป็นรสที่เกิดจากอารมณ์ลามัญมิขึ้นเพื่อลนับสนุนรสทั้ง 5 ให้เด่นขึ้น[36]

รสในวรรณคดีอาจมีรสเด่นเพียงรสเดียวเช่นเมฆทูตมีศฤงคารรส หรืออาจมีหลายรสที่ประสานกันได้อย่างดี เช่น รามายณะมีกรุณารสและวีรรส กรรลละราชย์ของพระราม ซึ่งเป็นการสูญเสียสิ่งที่พึงได้และการพลัดพรากจากนางสีดาซึ่งเป็นการสูญเสียคนรักทำให้ผู้อ่านรู้สึกสงสารเห็นใจเรียกว่ามีกรุณารส แต่ในขณะเดียวกันวีรกรรมของพระรามซึ่งสละราชย์เพื่อรักษาสัตย์ของบิดาและสู้รบกับราวณะเพื่อชิงนางสีดาคืนมาทำให้ผู้อ่านชื่นชมในความมุ่งมั่นและกล้าหาญเรียกว่ามีวีรรส ทั้งสองรสนี้หนุนเนื่องกันและประสานกันได้อย่างดี หากมีรสมากกว่า 1 รส แต่ขัดแย้งกันก็จะทำให้วรรณคดีเรื่องนั้นด้อยค่าลงไป เมื่อมีศฤงคารรสก็ไม่พึงมีพีภัตสรส คือความขยะแขยง ความเบื่อระอา เว้นแต่ว่ากวีจะมีความสามารถพิเศษที่จะประสานรสทั้ง 2 นี้เข้าด้วยกันจนผู้อ่านไม่รู้สึกถึงความขัดแย้งเช่นในเรื่องมาลตีมาธวะของภวภูติ ขณะที่กำลังแสดงภาวะรัก ก็มีฉากมาธวะชายเนื้อจากซากศพในป่าช้าซึ่งเป็นภาวะน่ารังเกียจ ทำให้ผู้อ่านเกิดพีภัตสรส แต่เมื่อความรู้สึกนี้จบลงในเวลาอันสั้นกวีก็แสดงภาวะรักต่อไป[37]

กวีที่มีความลามารถจะแสดงรสเอกเป็นแกนเรื่องหลัก และมีรสอื่น ๆ ผลัดกันเข้ามาเสริมแกนเรื่องนี้ให้เด่นชัดขึ้น คีธ (A. Berriedale Keith) วิเคราะห์บทละครเรื่อง

---

[36]ในนาฏยศาสตร์ ก็กล่าวไว้ว่า ศฤงคารรส เราทรทส วีรรส และพีภัตสรส เป็นรสต้นเหตุ มีหาสยรส กรุณารส ภยานรส และ อัทภุตรส เป็นรสคล้อยตาม (นาฏย.6 : 43-46) ต่อมาจึงเพิ่มศานตรสเป็นรสเด่นอีกรสหนึ่ง, ดูคำอธิบายใน 4.2 รสตามทฤษฎีการละคร; โมกษะซึ่งเป็นเป้าหมายสุดท้ายของชีวิตและเป็นเรื่องที่สอดคล้องกับศานตรสนั้นก็เป็นแนวคิดที่เพิ่มเข้ามาภายหลังเช่นกัน รามายณะของวามีกิกล่าวถึงเป้าหมายของชีวิตเพียง 3 ประการแรกเท่านั้น, Benjamin Khan, The Concept of Dharma in Valmiki Ramayana (New Delhi : Munshiram Manoharlal Publishers, 1983), p.49

[37]ดูรายละเอียดใน 4.4.4 พีภัตสรส

ศกุนตลาของกาลิทาสเป็นตัวอย่าง[38] รสเอกของศกุนตลาคือศฤงคารรส กวีแสดงให้เห็นความรักของนางศกุนตลาที่มีต่อทุษยันต์ แม้จะมีอุปสรรคที่ทำให้พรากจากกัน และทำให้ทุษยันต์จำนางไม่ได้ ความรักของนางก็มิได้เสื่อมคลาย รสอื่น ๆ เป็นรสเสริมได้แก่ วีรรส ภยานกรส กรุณารส และอัทภุตรส ภาวะมุ่งมั่น (อุตสาหะ) ปรากฏในคำสรรเสริญของฤษี 2 ตนต่อทุษยันต์ ก่อนที่จะทูลขอให้ทุษยันต์ปราบอสูรที่มาทำลายพิธีกรรม (2.14-16) ทำให้ภาพของทุษยันต์ในฐานะวีรกษัตริย์โดดเด่นขึ้น ภาวะน่ากลัวปรากฏในบทพรรณนาเวลาย่ำสนธยา (3.26) ทำให้ผู้อ่านประจักษ์ถึงความรู้สึกหดหู่เศร้าหมองของทุษยันต์ในขณะที่คิดถึงนางศกุนตลา ภาวะทุกข์โศกปรากฏตั้งแต่ฤษีกัณวะปลอบนางศกุนตลาจนถึงนางออกเดินทาง (4.6-21) แสดงความทุกข์ของนางศกุนตลาที่จำต้องจากฤษีกัณวะผู้เลี้ยงดูนางและจากเพื่อนรักทั้ง 2 คน แต่ความรักที่มีต่อทุษยันต์ยิ่งใหญ่กว่า นางจึงต้องทนทุกข์ที่จากบิดาและเพื่อนไป ภาวะน่าพิศวงปรากฏในตอนที่ทุษยันต์พบโอรสของพระองค์ (7.15-21) ทั้ง ๆ ที่ทั้งสองไม่รู้จักกันมาก่อน แต่ความสัมพันธ์ระหว่างพ่อลูกทำให้เกิดสิ่งน่าพิศวง เช่น ทุษยันต์เป็นผู้เดียวที่สัมผัสเครื่องรางของโอรสได้ ในขณะที่ผู้อื่นสัมผัสแล้ว เครื่องรางจะกลายเป็นงูพิษกัดผู้นั้นทันที กวีแสดงอัทภุตรสในตอนนี้เพื่อให้ผู้อ่านเกิดความอัศจรรย์ใจในบุญบารมีของทุษยันต์ซึ่งเป็นผู้เดียวที่คู่ควรกับนางศกุนตลา

ต่อไปจะวิเคราะห์รสทั้ง 9 ที่ปรากฏในวรรณคดีสันสกฤตเรื่องเอก โดยกล่าวถึงรสที่สัมพันธ์โดยตรงกับปุรุษารถะ (เป้าหมายของชีวิต 4 ประการ) ก่อน ได้แก่ ศฤงคารรส เราทรรส วีรรส พีภัตสรส และ ศานตรส แล้วจึงกล่าวถึงรสที่เกิดตามมาได้แก่ หาสยรส กรุณารส ภยานกรส และ อัทภุตรส

---

[38] A.Berriedale Keith, Sanskrit Drama (London : Oxford University Press, 1970), p.325

4.4.1 ศฤงคารรส

ศฤงคารรสเป็นปฏิกิริยาทางอารมณ์ที่เกิดจากการรับรู้ความรักของตัวละคร เป็นรสเด่นที่สุดในวรรณคดีสันสกฤต ประการหนึ่งเพราะเกี่ยวกับความรัก (กามะ) เป็นเนื้อหาที่แสดงปุรุษารถะ (เป้าหมายของชีวิต) อีกประการหนึ่งเพราะเอื้อต่อการดำเนินเรื่องให้น่าสนใจชวนติดตาม กวีเกือบทุกคนล้วนกล่าวถึงศฤงคารรส[39] แม้จะเป็นงานที่มุ่งแสดงรสอื่นก็ตามเช่น เวณีสังหาร ของ ภัฏฏนารายณะ มีรสเอกคือ เราทรรส แต่กวีก็แสดงให้เห็นชัดว่า การที่ภีมะแสดงความโกรธและต้องการแก้แค้นกษัตริย์เการพให้ได้นั้น เพราะความรักที่มีต่อนางเทราปที เป็นตัวกระตุ้นนั่นเอง กิราตารชุนียะ ของภารวิซึ่งมีวีรรสเป็นรสเอกก็เช่นกัน อรชุนแสดงความอุตสาหะบำเพ็ญตบะจนได้อาวุธวิเศษจากพระศิวะและสามารถพิชิตเการพได้ ก็เพราะแรงความรักที่มีต่อนางเทราปที

วรรณคดีที่มุ่งแสดงศฤงคารรสเป็นรสเอกมีอยู่เป็นจำนวนมาก อาจกล่าวได้ว่ามากกว่าเรื่องที่แสดงรสอื่นเป็นรสเอก ในวรรณคดีเรื่องเอกทั้ง 6 เรื่อง กาลิทาสแสดงความรักของยักษ์ผู้ต้องจากภรรยาไว้ในเมฆทูต ความรักของพระรามกับนางสีดาในรฆุวงศ์ ความรักของปุรูรวัสกับนางอุรวสีในวิกรโมรวสี ความรักของทุษยันต์กับนางศกุนตลาในศกุนตลา ความรักของพระศิวะกับพระอุมาในกุมารสมภพ และความรักของอัคนิมิตรกับนางมาลวิกาในมาลวิกาคนิมิตร พาณะแสดงความรักของจันทรปีฑะกับนางกาทัมพรี และความรักของปุณฑรีกะกับนางมหาเศวตาไว้ในนิยายเรื่องกาทัมพรี ภาสะแสดงความรักของท้าวอุทัยน์กับนางวาสวทัตตาในเรื่องสวปนวาสวทัตตา ศรีหรรษะ (หรือหรรษะกวีในคริสต์ศตวรรษที่ 12) แสดงความรักของพระนลกับนางทมยันตีในเรื่องไนษธจริต หรรษะ (คริสต์ศตวรรษที่ 7) แสดงความรักของท้าวอุทัยน์กับนาง

---

[39]โดยเฉพาะกวีผู้แต่งบทละคร นิยมแสดงศฤงคารรสไว้ในบทละคร ยกเว้นบทละครเรื่องมุทรารากษส (อำมาตย์รากษสกับแหวนตรา) ของวิศาขทัตตะ (คริสต์ศตวรรษที่ 9) ซึ่งกล่าวถึงอำมาตย์รากษสผู้จงรักภักดีต่อราชวงศ์นันทะที่ถูกโค่นอำนาจไปแล้ว จาณักยะที่ปรึกษาของพระเจ้าจันทรคุปต์จึงหาอุบายปราบรากษสเพื่อให้บัลลังก์ของจันทรคุปต์มั่นคงขึ้น

ปริยทรรศิกาในเรื่องปริยทรรศิกา และความรักของท้ายอุทัยน์กับนางรัตนาวลีในเรื่องรัตนาวลี ภวภูติแสดงความรักของมาธวะกับนางมาลตีในเรื่องมาลตีมาธวะ

ความรักในวรรณคดีสันสกฤตมี 2 ประเภท ได้แก่ วิประลัมภะ คือความรักของผู้ที่อยู่ห่างจากกัน และสัมโภคะ คือความรักของผู้ที่ได้อยู่ด้วยกัน

วิประลัมภะนั้นยังแบ่งเป็น 2 ลักษณะคือ เมื่อแรกรักกันแต่ยังไม่สมหวัง และเมื่อสมหวังแล้วแต่ต้องพลัดพรากกันเพราะอุปสรรค ลักษณะแรกหมายถึงความรุ่มร้อนทุรนทุรายใจของผู้ที่พบรักแล้วยังไม่สมประสงค์เพราะยังไม่รู้ความในใจของกันและกัน เช่น เมื่อทุษยันต์ตามกวางไปจนพบนางศกุนตลา ทุษยันต์ก็หลงรักนางทันที เมื่อต้องแยกจากนางมา ทุษยันต์รู้สึกว่าใจของพระองค์ได้ติดตามนางไปด้วย "ร่างของข้าเคลื่อนไปข้างหน้า แต่หัวใจโลดแล่นกลับไปหานาง ราวกับธงที่สะบัดโบกไปข้างหลังด้วยแรงลม" (1.34) ทุษยันต์ไม่ยอมกลับนคร เฝ้าแต่ครุ่นครวญถึงนางศกุนตลา นางเองก็รำพันถึงพระองค์ ความรักของทุษยันต์และศกุนตลาในช่วงนี้เป็นวิประลัมภะลักษณะแรก วิประลัมภะลักษณะที่สอง หมายถึงความทุกข์ระทมเพราะต้องพลัดพรากจากผู้เป็นที่รัก เป็นแนวเรื่องที่กวีนิยมใช้แสดงศฤงคารรสเพราะถือกันว่า "ความเสน่หาเพิ่มพูนขึ้นเพราะความโหยหา เมื่อต้องพลัดพรากจากสิ่งที่รัก" (เมฆทูต, อุตตร.52)[40] ความรักที่มีอุปสรรคย่อมแสดงพลังออกมามากกว่าปกติ เช่นเดียวกับกระแสน้ำที่มีสิ่งขวางกั้นย่อมหาทางออกและไหลแรงยิ่งขึ้น อุปสรรคของความรักมีต่าง ๆ อาจเป็นการขัดขวางของพ่อแม่ เช่น พ่อของมาลตีไม่ยอมให้นางแต่งงานกับมาธวะ และยกนางให้แก่ชายอื่น (มาลตีมาธวะ) หรือเป็นการต้องโทษ เช่น ยักษ์ผู้เฝ้าอุทยานของท้าวกุเวรถูกเนรเทศเพราะละทิ้งหน้าที่ จึงต้องจากภรรยาไป 1 ปี (เมฆทูต) และนางศกุนตลาต้องคำสาปเพราะไม่ออกไปต้อนรับฤษี ทำให้ทุษยันต์จำนางไม่ได้ (ศกุนตลา) หรืออาจเป็นความริษยา ความชั่วร้ายของศัตรู เช่นพระรามต้องพลัดพรากจากนางสีดา เพราะราวณะโกรธที่พระรามทำร้ายนางสำมนักขาน้องสาวของตน และเพราะริษยาพระรามและอยากได้นางสีดามาเป็นของตน (รามายณะ)

---

[40]อุตตร. เป็นชื่อย่อของ อุตตรเมฆ เป็นตอนที่ 2 ในเมฆทูต ตอนที่ 1 เรียกว่า ปูรวเมฆ จะใช้ชื่อย่อในการอ้างถึงว่า ปูรว.

ส่วนสัมโภคะ เป็นความรักของชายและหญิงเมื่อได้อยู่ด้วยกัน เป็นรักที่สมปรารถนา เพราะเข้าใจกัน หรือเพราะผ่านพ้นอุปสรรคมาแล้ว จึงเป็นภาวะรักที่เกิดตามหลังวิปรลัมภะ เช่น ความรักของทุษยันต์และนางศกุนตลา เมื่อต่างก็รู้ความในใจของกันและกันแล้ว (องก์ 3)

มีข้อที่น่าสังเกตประการหนึ่งในการแสดงภาวะรักในวรรณคดีสันสกฤต การพลัดพรากจากคนรักที่จะทำให้เกิดศฤงคารรสได้จะต้องมีความหวังที่จะได้กลับมาพบกันอยู่ด้วย มิฉะนั้นจะเปลี่ยนเป็นความทุกข์โศกและทำให้เกิดกรุณารสมากกว่า ดังเช่น ความรู้สึกของพระรามเมื่อต้องเนรเทศนางสีดาในอุตตรรามจริตของภวภูติ พระรามไม่คิดว่าจะได้พบนางสีดาอีก เพราะคิดว่านางสีดาตายแล้ว จึงเศร้าโศกที่ต้องพลัดพรากจากนาง แต่ในเมฆทูต ยักษ์ยังมีความหวังว่าเมื่อครบหนึ่งปีแล้วจะได้กลับมาอยู่กับนางดังเดิม ความรักความอาลัยของยักษ์ยังมีความหวังเป็นจุดหมายปลายทาง ความอดทนและการยอมรับความทุกข์ทำให้ผู้อ่านซาบซึ้งในความรักของตัวละครผู้นั้น แม้จะมีความเห็นใจแฝงอยู่ด้วยก็ไม่รุนแรงเหมือนความสงสารที่มีต่อตัวละครที่สิ้นหวังดังเช่นพระราม

มีข้อแม้อีกประการหนึ่งของการแสดงภาวะรัก ซึ่งนักวรรณคดียังมีความเห็นต่างกัน กลุ่มหนึ่งคิดว่าวรรณคดีที่แสดงภาวะรักจะต้องไม่กล่าวถึงความตายของตัวเอก เพราะความตายคือการสิ้นสุดของความรัก แต่บางคนที่เชื่อเรื่องการตายแล้วเกิดใหม่ ถือว่าพระเอกและนางเอกอาจไปพบกันในชาติหน้า ผู้อ่านก็มีความหวังว่าจะต้องมีสัมโภคะของความรักอีกครั้งหนึ่ง รสของวรรณคดีจึงยังเป็นศฤงคารรสมิใช่กรุณารส[41] ในเรื่องกาทัมพรี พาณะได้พรรณนาความรักของปุณฑรีกะและมหาเศวตาไว้อย่างน่าซาบซึ้ง เมื่อแรกพบกันลอบส่งสารรักให้กันและคร่ำครวญหากัน แต่ปุณฑรีกะเป็นดาบส พี่เลี้ยงจึงตำหนิและพยายามกีดกันมิให้พบมหาเศวตาจนกระทั่งเห็นปุณฑรีกะตรอมใจมาก พี่เลี้ยงจึงตัดสินใจไปตามมหาเศวตามา แต่ปุณฑรีกะก็สิ้นใจเสียก่อน มหาเศวตาจะตายตาม แต่มีเสียงสวรรค์ห้ามไว้ และสัญญาว่ามหาเศวตาจะได้พบปุณฑรีกะอีกในชาติหน้า มหาเศวตาจึงบำเพ็ญพรตเพื่อคอยเวลาที่จะได้พบกับปุณฑรีกะตามสัญญา นักวรรณคดีมีความ

---

[41] Warder, op.cit., vol IV : The Ways of Originality, 1983, p.38

เห็นว่าความตายของปุณฑรีกะมิได้ทำให้วรรณคดีเปลี่ยนเป็นกรุณารส ตราบใดที่ผู้อ่านมีความเชื่อเรื่องตายแล้วเกิดใหม่ (ซึ่งเป็นความเชื่อของคนอินเดียส่วนใหญ่) ผู้อ่านได้รับรู้ว่ามหาเศวตายังมีความหวังที่จะได้พบกับปุณฑรีกะสักวันหนึ่ง การพลัดพรากจากกันในครั้งนี้จึงมีการพบกัน (สัมโภคะ) ในวันหน้า

ภาวะรัก (รติ) เป็นอารมณ์พื้นฐาน (สถายิภาวะ) ที่ทำให้เกิดความซาบซึ้งในความรัก (ศฤงคารรส) ใน<u>เมฆทูต</u> ภาวะรักของยักษ์ผู้พลัดพรากจากภรรยาเป็นเนื้อหา (วัสดุ) ของเรื่อง มีเหตุของภาวะ (วิภาวะ) คือการถูกเนรเทศจากที่อยู่ไปเป็นเวลาหนึ่งปี ผลของภาวะ (อนุภาวะ) คือคำอาลัยรักที่ยักษ์ฝากเมฆไปถึงนาง สีหน้าท่าทางเศร้าสร้อยของยักษ์และของภรรยา (ตามความคิดคำนึงของยักษ์) ฯลฯ ส่วนภาวะเสริม (วยภิจาริภาวะ) คือความไม่แยแส (นิรเวท) ความวิตก (จินตา) ความหวั่นไหว (จปลตา) ความโหยหา (เอาตสุกยะ) เป็นต้น

กาลิทาสกำหนดให้ยักษ์ตนนั้นทำหน้าที่เฝ้าอุทยานของท้าวกุเวรอยู่บนเขาไกรลาส และจัดหาดอกไม้ที่ท้าวกุเวรจะถวายพระศิวะ วันหนึ่งยักษ์ละเลยหน้าที่จึงถูกท้าวกุเวรลงโทษด้วยการเนรเทศไปอยู่ที่เขารามคีรีถึงหนึ่งปี กาลิทาสไม่ได้กล่าวไว้ว่ายักษ์ละเลยหน้าที่อย่างไร แต่มีผู้ตีความไว้ในอรรถาธิบายว่า ยักษ์อยากจะอยู่กับภรรยาให้นานที่สุดในเช้าวันหนึ่ง จึงเก็บดอกบัวมาไว้ตั้งแต่กลางคืน เมื่อนำดอกบัวไปให้ท้าวกุเวรในตอนเช้า ผึ้งที่แอบอยู่ในดอกบัวซึ่งหุบในเวลาค่ำก็ต่อยมือท้าวกุเวร ท้าวกุเวรจึงโกรธ อีกกระแสหนึ่งอธิบายว่า วันหนึ่งยักษ์เพลิดเพลินอยู่กับภรรยาจนลืมหน้าที่ ปล่อยให้ช้างของพระอินทร์เข้ามาย่ำสวนดอกไม้ ท้าวกุเวรจึงโกรธ อย่างไรก็ตาม ทั้งสองกรณีนี้มีสาเหตุมาจากสิ่งเดียวกัน คือความรักของยักษ์ที่มีต่อภรรยา ยักษ์เผลอทำผิดเพราะไม่อยากอยู่ห่างไกลนาง กวีได้แสดงภาวะรักของยักษ์ไว้ตั้งแต่ต้นเรื่องแล้ว เมื่อถูกลงโทษให้ต้องจากนางไปถึงหนึ่งปี ยักษ์ก็ต้องทนทุกข์เพราะคิดถึงนาง แต่ก็ยังมีความหวังว่าเมื่อชดใช้ความผิดหมดแล้วจะได้กลับมาอยู่กับนางเช่นเดิม ภาวะเสริมคือความแค้นไม่ปรากฏ เพราะยักษ์มิได้โกรธท้าวกุเวรผู้ลงโทษตน ยักษ์ยอมรับว่าเป็นเรื่องของชะตาลิขิต (อุตตร.45) ต่างกับความทุกข์ของพระรามที่ต้องจากนางสีดา มีภาวะเสริมคือความแค้นเคืองราวณะอยู่ด้วย

อนุภาวะที่ปรากฏเป็นอากัปกิริยา คำพูด และความคิดของยักษ์ แสดงให้เห็นภาวะรักของผู้ที่ต้องพลัดพรากจากผู้เป็นที่รักได้อย่างต่อเนื่องตั้งแต่ต้นเรื่อง หลังจากจากนางมาแล้ว 8 เดือน ยักษ์ก็ผ่ายผอมลงจน "กำไลทองหลวมเลื่อนหลุดจากข้อมือ" (ปูรว.2) เมื่อเห็นเมฆฝนลอยขึ้นไปทางเหนือในต้นฤดูฝน ก็สะท้อนใจและร่ำพึงว่าแม้คนที่มีความสุขได้เห็นเมฆฝนยังอดคิดกลับไปหาลูกเมียที่บ้านไม่ได้ ตนเองต้องทุกข์ทรมานเพราะคอยโอกาสเช่นนี้ จะยิ่งอาลัยเพียงใด (ปูรว.3) ยักษ์มีความหวังว่าเมฆคงจะนำข่าวไปบอกแก่ภรรยาได้ (เขาไกรลาส ที่อยู่ของนางอยู่ทางเหนือ เขารามคิรีที่ยักษ์ถูกเนรเทศไปอยู่ทางใต้) ทั้ง ๆ ที่รู้ว่าเมฆเป็นเพียงกลุ่มควัน แสง ไอน้ำ และลม ไม่มีชีวิตจิตใจ แต่สำหรับผู้ที่ทนทุกข์ทรมานย่อมแสวงหาสิ่งปลอบใจจะเป็นสิ่งมีชีวิต หรือไม่มีชีวิตก็คงไม่แตกต่างกัน (ปูรว.5) เมฆจึงเป็น "สรณะของผู้ที่รุ่มร้อนด้วยทุกข์เพราะจากนางที่รัก" (ปูรว.7)

ภาพของภรรยายักษ์ปรากฏแก่ผู้อ่านโดยผ่านความคิดคำนึงของยักษ์อีกที คำรำพึงถึงนางจึงมิเพียงแต่เสนอภาพของหญิงผู้ทนทุกข์เพราะพรากจากผู้เป็นที่รักเท่านั้น แต่ยังแสดงความห่วงอาทรและความรักอาลัยของยักษ์ที่มีต่อภรรยาไว้อย่างชัดเจน ยักษ์รำพึงว่า "เมื่อคืนวันแห่งความทุกข์ผ่านไป นางคงเหงาหงอยเหมือนนางนกจากพรากเมื่อต้องจากคู่ของมัน นางคงเศร้าสร้อยด้วยความคิดถึง จนผ่ายผอมผิดรูป ราวกับดอกบัวที่เหี่ยวเพราะแรงลมหนาวฉะนั้น" (อุตตร.23) "ดวงตาคงบวมเป่งเพราะแรงร่ำไห้ ริมฝีปากมีสีคล้ำเพราะแรงร้อนของลมหายใจ (อุตตร.24) ความทุกข์ทำให้นางไม่ใส่ใจกับตนเอง เสื้อผ้าจึงเปื้อนฝุ่น (อุตตร.26) ผมที่หยาบกระด้างเพราะสระสางอย่างรีบร้อนก็รุ่ยร่ายลงมาปรกแก้ม (อุตตร.31) นางคงจะนั่งนับวันเวลาที่เหลือโดยวางดอกไม้ลงบนพื้นดินทีละดอก ๆ จนกว่าจะหมด (อุตตร.26) ประจงวาดรูปสามีจากความทรงจำ (อุตตร.25) และร้องเพลงที่มีชื่อของเขาอยู่ในบทเพลง (อุตตร.26)

ความอาทรของยักษ์ปรากฏในคำอ้อนวอนต่อเมฆว่า เมื่อไปถึงข้างห้องนอนนางและพบว่านางกำลังหลับ ขอให้รอสัก 3 ชั่วโมง อย่าให้มีเสียงฟ้าคำรนรบกวนนาง (อุตตร.27) แล้วค่อย ๆ ปลุกนางด้วยสายลมเย็นจากไอฝน (อุตตร.38) ปลอบนางว่า "นางไม่ใช่หญิงหม้ายหรอก" (อุตตร.39) เพราะ "คู่ชีวิตของนางยังไม่ตาย" (อุตตร.41) จะกลับมาหานางทันทีเมื่อชดใช้กรรมหมดแล้ว ขอให้นางไว้วางใจเขาเช่นเดิม และหากมีใครกล่าวขานว่าความ

รักจะจืดจางไปเมื่อต้องห่างกัน ก็อย่างได้หลงเชื่อ เพราะที่จริงนั้น "ความเสน่หาเพิ่มพูนขึ้นเพราะความโหยหาเมื่อต้องพลัดพรากจากสิ่งที่รัก" (อุตตร.52)

เมื่อผู้อ่านได้รับรู้ภาวะรักของยักษ์ที่มีต่อภรรยา โดยเริ่มตั้งแต่สาเหตุของการพลัดพรากที่ทำให้ความรักเพิ่มพูนขึ้น และอนุภาวะของยักษ์และภรรยา (ตามความคิดของยักษ์) ซึ่งพัฒนาอย่างต่อเนื่องมาจนจบเรื่อง ผู้อ่านก็จะได้ประจักษ์ความรักที่เป็นภาวะธรรมดาโลก เป็นความรักของผู้ที่พลัดพรากจากสิ่งที่รัก และเมื่อประสานกับอารมณ์นอนเนื่อง (วาสนา) ของผู้อ่านซึ่งเคยรับรู้ภาวะรักนี้มาก่อน ย่อมเกิดความซาบซึ้งในความรัก เรียกว่า ศฤงคารรส

ศฤงคารรสอาจเป็นความซาบซึ้งในความรักระหว่างพ่อ แม่ ลูก หรือระหว่างเพื่อนก็ได้ แต่ภาวะเสริมคือ ความโหยหา (เอาตสุกยะ) และความหลง (โมหะ) จะไม่ปรากฏเหมือนความรักระหว่างชายหญิง จะมีแต่ความวิตกกังวล (จินตา) เพราะความห่วงใยและความปรารถนาดี ดังเช่น ในบทละครเรื่องศกุนตลาของกาลิทาส เมื่อนางศกุนตลาจะต้องจากฤษีกัณวะผู้บิดาและนางปริยัมวทากับนางอนสูยา ผู้เป็นเพื่อนสนิท กวีได้แสดงให้เห็นความรักระหว่างพ่อลูก และความรักระหว่างเพื่อน ฤษีกัณวะจำต้องตัดใจส่งนางศกุนตลาไปหาทุษยันต์ทั้ง ๆ ที่รักและอาลัยนางมาก ฤษีรำพึงว่า

"วันนี้แล้วที่ศกุนตลาจะต้องจากไป
เพียงแต่นึก ใจข้าก็ร้อนรนด้วยความทุกข์
เสียงของข้าสั่นเครือเพราะกลั้นกลืนน้ำตา
แทบจะไม่รับรู้สิ่งใดเพราะความกังวล
ทั้งที่ข้าเป็นนักบวชก็ยังทุกข์ได้ถึงเพียงนี้
ก็แล้วบิดามารดาอื่นที่ต้องพรากจากธิดาเล่า" (4.5)

นางศกุนตลารำพันว่า

"การจากอ้อมอกบิดาครั้งนี้
ข้าเหมือนหน่อจันทน์อ่อนที่เขาขุดย้ายจากเขามัลยะไปปลูกที่อื่น
ข้าจะอยู่ได้อย่างไรในต่างถิ่น" (4.18)

และปลอบโยนบิดาว่า

"ร่างกายของพ่อผ่ายผอมอยู่แล้วเพราะบำเพ็ญพรต

อย่างได้ทุกข์โศกจนเกินไปเพราะคิดถึงลูกเลย" (4.20)

ส่วนปริยัมวทาและอนสูยานั้น เมื่อล่ำลานางศกุนตลาด้วยความรักอาลัยแล้วก็เผ้ามอง *นางเดินจากไปจนลับตา และกล่าวกับฤษีกัณวะว่า เมื่อไม่มีนางศกุนตลาแล้ว อาศรมก็ดูว่างเปล่า* (4.21)

ฉากการพลัดพรากจากกันระหว่างฤษีกัณวะกับนางศกุนตลา และปริยัมวทา อนสูยา กับนางศกุนตลา แสดงให้เห็นภาวะรักระหว่างพ่อกับลูก และระหว่างเพื่อนได้เป็นอย่างดี ศฤงคารรสจึงเกิดขึ้นได้ แต่ในขณะเดียวกันความทุกข์โศกที่เกิดจากความอาลัยรักก็ทำให้เกิดกรุณารสด้วย ส่วนรสใดจะเด่นกว่ากันขึ้นอยู่กับวาสนาของผู้อ่านด้วย

4.4.2 เราทรรส

เราทรรสเป็นปฏิกิริยาทางอารมณ์ที่เกิดจากการรับรู้ความโกรธหรือการกระทำที่รุนแรงของตัวละคร หากตัวละครเป็นผู้ที่มีความโกรธเป็นเจ้าเรือน เช่น รากษส ทานพ หรือคนฉุนเฉียวมักจะมีการกระทำที่รุนแรงประกอบอยู่ด้วย เช่น ความโกรธของราวณะเมื่อได้ข่าวว่าอินทรชิต โอรสของตนถูกพระลักษมณ์สังหาร (<u>รามายณะ</u>, ยุทธกาณฑ์) ราวณะแค้นเคืองมากได้ออกไปต่อสู้กับพระรามอย่างดุเดือดถึงสองวันสองคืน ความรุนแรงในการสู้รบของราวณะเกือบจะทำให้พระรามต้องเพลี่ยงพล้ำ หากพระอินทร์ไม่ช่วยไว้ได้

เมื่อใดที่ตัวละครฝ่ายอธรรมแสดงความโกรธ หรือกระทำสิ่งรุนแรง ผู้อ่านวรรณคดีจะได้รับรู้ความทุกข์ของฝ่ายที่ไม่ได้รับความเป็นธรรม ทำให้เกิดกรุณารสขึ้นมาได้อีกรสหนึ่ง เช่น เมื่อราวณะแสดงอาการฉุนเฉียวและขับไล่วิภีษณะออกจากเมือง ผู้อ่านได้รับรู้ความทุกข์ของวิภีษณะด้วย การที่วิภีษณะแนะนำให้ราวณะคืนนางสีดาให้แก่พระรามเป็นการกระทำที่ถูกต้อง ผู้อ่านจึงเห็นใจวิภีษณะ และในการรับรู้ความโกรธและความรุนแรงของราวณะนั้น ผู้อ่านบางคนอาจรู้สึกรังเกียจและชิงชัง (พีภัตสรส) แฝงอยู่ด้วยก็ได้ กล่าวได้ว่าผู้อ่านนำเอาความคิดเรื่องความถูกความควรเข้ามาตัดสินด้วย

การแสดงความโกรธและความรุนแรง ที่ผู้อ่านจะไม่รู้สึกตำหนิผู้กระทำและไม่รู้สึกสงสารฝ่ายที่ถูกทำร้ายก็อาจจะมิได้ หากสาเหตุของความโกรธนั้นเป็นความอยุติธรรม ดังที่ปรากฏในบทละครเรื่อง เวณีสังหาร (การขมวดผม)[42] ของภัฏฏนารายณะ กวีในคริสต์ศตวรรษที่ 8 นักวรรณคดีลงความเห็นว่ารสเอกของบทละครเรื่องนี้คือ เราทรรส ลักษณะที่ต่างจากเราทรรสในวรรณคดีเรื่องอื่นก็คือ ฝ่ายธรรม เป็นผู้แสดงภาวะโกรธ มิใช่ฝ่ายอธรรมดังเช่นราวณะในรามายณะ

เวณีสังหารกล่าวถึงเหตุการณ์ในมหาภารตะ เมื่อพี่น้องปาณฑพสู้รบกับเการพและผลัดกันแพ้ชนะอยู่หลายครั้ง พระกฤษณะ (อวตารปางหนึ่งของพระนารายณ์) ผู้เป็นสารถีรถศึกและเป็นผู้แนะนำกลศึกแก่ฝ่ายปาณฑพ เสนอให้ทั้งสองฝ่ายสงบศึก ภีมะปาณฑพองค์ที่ 2 ได้ข่าวก็ไม่พอใจ เพราะได้สาบานไว้แล้วว่าจะต้องแก้แค้นฝ่ายเการพให้ได้ เพราะเการพได้ทำให้ปาณฑพอับอายและทุกข์ยากมาถึง 4 ครั้ง ได้แก่ การลวงให้ยุธิษฐิระเล่นสกาพนันกับศกุนิจนพ่ายแพ้เสียราชสมบัติ การฉุดกระชากนางเทราปทีมาประจานกลางสภา การลวงปาณฑพเข้าไปอาศัยในกระท่อมแล้วจุดไฟเผา และการให้อาหารเจือพิษแก่ปาณฑพ โดยเฉพาะการประจานนางเทราปทีซึ่งเป็นชายาของปาณฑพทั้ง 5 ทำให้ภีมะดั่งแค้นมากที่สุด ภีมะถือว่าเป็นการหมิ่นเกียรติปาณฑพอย่างยิ่ง จึงสาบานว่าจะต้องแก้แค้นเการพให้ได้ ในที่สุดภีมะก็สังหารทุรโยธนะและทุหศาสนะ และได้ขมวดผมของนางเทราปทีให้นางดังเดิม

สาเหตุแห่งความโกรธของภีมะนั้นคือการที่ถูกเการพหมิ่นเกียรติ เป็นสาเหตุเดียวกับความมุมานะของอรชุนในเรื่องกิราตารชุนียะ ที่จะกล่าวถึงในเรื่องวีรรส แต่อรชุนแสดงภาวะอุตสาหะจนสามารถพิชิตเการพได้ ในขณะที่ภีมะในเวณีสังหารแสดงภาวะโกรธ กวีกำหนดให้

---

[42]ผมของนางเทราปทีถูกกระชากหลุดลุ่ยกลางสภาโดยฝ่ายเการพ การแก้แค้นของภีมะในเรื่องนี้เป็นกู้เกียรติฝ่ายปาณฑพ เมื่อภีมะสังหารทุรโยธนะกษัตริย์เการพได้แล้ว เทราปทีก็ได้ขมวดเปียผมดังเดิม อีกความหมายหนึ่ง "เวณีสังหาร" หมายถึง การฉุดกระชากผม (ของนางเทราปที) ก็ได้, ดูคำอธิบายใน M.R.Kale, Veṇīsamhāra of Bhatta Nārāyaṇa (Delhi : Motilal Banarsidass, 1977), p.9

ภีมะเป็นผู้แสดงภาวะนี้เพราะภีมะมีอารมณ์ฉุนเฉียว มุทะลุ ดุดัน และด้วยเหตุที่เป็นบุตรพระพาย จึงมีกำลังเหนือกว่าพี่น้องทุกองค์

ภาวะพื้นฐาน (สถายิภาวะ) ที่กวีต้องการแสดงคือ ความโกรธและความรุนแรงของภีมะเมื่อปรากฏตัวขึ้นครั้งแรก ภีมะตวาดนายโรง (สูตรธาร) อย่างเกรี้ยวกราดที่บังอาจอวยพรให้ฝ่ายเการพ

"เฮ้ย ! เจ้าคนชั่ว ! เจ้านักแลดงถ่อย !
เจ้ากล่าวสดุดีไร้สาระอะไรเช่นนั้น
พวกเการพหรือจะหลับเป็นสุขได้ตราบใดที่ข้ายังอยู่
มันเบียดเบียนรุกรานเราทั้งชีวิตและทรัพย์สมบัติ
ทั้งกระท่อมเผาไฟ อาหารเจือพิษ สกาพนัน
และการฉุดกระชากชายาของปาณฑพออกไปกลางสภา" (1.8)

เมื่อได้ข่าวว่ายุธิษฐิระจะสงบศึกตามคำแนะนำของกฤษณะ ภีมะก็ขัดเคืองมาก ถึงกับประกาศว่าจะขอฝืนคำสั่งพี่ชายแม้จะต้องตัดขาดจากความเป็นพี่น้องกันสักหนึ่งวันก็ตาม (1.12) ความโกรธของภีมะยิ่งทวีคูณขึ้นเมื่อไปพบนางเทราปที สหเทพ ปาณฑพองค์เล็กพรรณนาว่า นางเทราปทีเหมือน "เชื้อเพลิงที่เติมลงไปในไฟโกรธของภีมะ และเหมือนฤดูฝนที่ทำให้สายฟ้าแลบจัดจ้ายิ่งขึ้น" (1.14) ปกติภาพของนางเทราปทีที่ปล่อยผมหลุดลุ่ยก็ทำให้ภีมะสะเทือนใจอยู่แล้ว แต่ครั้งนี้ภีมะเห็นนางร้องไห้เพราะถูกภานุมตี ชายาของทุรโยธนะกล่าวเยาะเย้ย ภานุมตีถามนางเทราปทีว่า

"เราได้ข่าวว่าฝ่ายปาณฑพเจรจาขอเมืองคืนหรือ
แล้วทำไมนางยังไม่ขมวดผมของนางเสียทีเล่า" (1.20)

ถ้อยคำของชายาทุรโยธนะกระทบกระเทียบไปถึงเหตุการณ์อันน่าอับอายที่เการพกระทำต่อปาณฑพ ภีมะจึงยิ่งแค้นเคืองมากขึ้น จนถึงกับสาบานว่า

"ภีมะผู้นี้จะขมวดผมให้นางเอง
ด้วยมือที่แดงฉานด้วยเลือดของทุรโยธนะ" (1.21)

เมื่อมีผู้มาส่งข่าวว่าทุรโยธนะไม่ยอมตกลงสงบศึกตามข้อเสนอแนะของยุธิษฐิระ ภีมะก็ยินดีและเตรียมตัวออกศึกอีกวาระหนึ่ง ภีมะสังหารทุหศาสนะ (น้องของทุรโยธนะ เป็นผู้ฉุด

นางเทราปทีกลางสภา) ทุรโยธนะก็บาดเจ็บสาหัสจนสิ้นสติ สารถีต้องพาฝ่าวงล้อมศัตรูหนีกลับไป

ในฉากรบนี้ กวีได้แสดงภาวะเสริมคือความแค้น (อมรรษะ) ความบ้าคลั่ง (อุนมาทะ) และความรุนแรง (อุครตา) ของภีมะ เมื่อสังหารทุหศาสนะแล้ว ภีมะก็ฉีกอกทุหศาสนะและดื่มเลือดทุหศาสนะด้วยความแค้น

"ต่อหน้าต่อตากรรณะและศัลยะพันธมิตรของเการพ
และต่อหน้าต่อตาทุรโยธนะ ผู้ถือเกียรติยศเป็นทรัพย์และผู้ถือธนูอยู่ในมือ
ข้าได้ฉีกอกเจ้าทุหศาสนะด้วยเล็บที่แหลมคมของข้า
วันนี้ข้าได้ดื่มเลือดอุ่น ๆ จากอกของทุหศาสนะ
ผู้ซึ่งเมื่อยังมีชีวิตอยู่ได้ฉุดกระชากเสื้อผ้า
และทึ้งผมของชายาปาณฑพ" (4.1)

การต่อสู้ดำเนินต่อไปอีกหลายครั้ง จนฝ่ายเการพถูกสังหารเกือบหมด รวมทั้งกรรณะและศัลยะด้วย ส่วนทุรโยธนะนั้น ภีมะสาบานว่าจะต้องฆ่าด้วยมือของตนเอง ภีมะจึงเข้าไปท้าทุรโยธนะ ในที่สุดก็สังหารทุรโยธนะได้ ความแค้นของภีมะจึงสิ้นสุดลง ภีมะเข้าไปหานางเทราปทีแล้วกล่าวว่า

"จงสัมผัสดราบเลือดบนมือของข้าสิ นางที่รัก
เป็นรอยเลือดที่ข้าดื่มจากร่างทุหศาสนะจอมโหด
ผู้ฉุดกระชากนางกลางธารกำนัล
และนี่คือรอยเลือดของกษัตริย์เการพ
ซึ่งข้าได้ฟาดฟันขาทั้งสองข้างด้วยคทา
รอยเลือดนี้ยังสดอยู่ และอาบทุกขุมขนของร่างกายข้า
มันจะดับไฟแห่งการดูถูกที่มีต่อนาง ณ บัดนี้" (6.41)

แล้วภีมะก็มุ่นผมของนางเทราปทีด้วยมือเปื้อนเลือดนั้น

ผู้อ่านที่ได้รับรู้ภาวะโกรธของภีมะ โดยมีสาเหตุ (วิภาวะ) คือการทำร้ายร่างกายและชื่อเสียงจากฝ่ายศัตรู ผล (อนุภาวะ) ของความโกรธ คือ กิริยาวาจาฉุนเฉียวเคืองแค้นของภีมะ และมีภาวะเสริมคือความบ้าคลั่ง ความรุนแรง ความแค้น ผู้อ่านย่อมได้รับรสแห่งความรุนแรงคือ เราทรรส สำหรับผู้อ่านบางคนที่มีทรรศนะว่าการปกป้องเกียรติเป็นหน้าที่ของ

วีรบุรุษ รสที่ได้รับก็อาจเป็นวีรรสเพิ่มขึ้นมาอีก เพราะมีความชื่นชมในความเข้มแข็งเด็ดเดี่ยวของภีมะ

อย่างไรก็ตาม ความรู้สึกของผู้อ่านที่มีต่อการกระทำของภีมะ อาจจะตำหนิหรือสรรเสริญ ย่อมขึ้นอยู่กับค่านิยมของสังคมและทัศนคติของผู้อ่าน แม้จะยอมรับว่าภีมะเป็นฝ่ายธรรม แต่ผู้อ่านที่ถือว่า "แพ้เป็นพระ ชนะเป็นมาร" อาจรู้สึกตำหนิภีมะ เช่นเดียวกับตำหนิราวณะในรามายณะก็ได้

อาจจะเป็นเพราะค่านิยมของคนไทยที่กล่อมเกลาด้วยพุทธคติที่ถือความสงบสุขเป็นสำคัญก็เป็นได้ เราทรรสในวรรณคดีไทยจึงไม่ปรากฏดังในเรื่องเวณีสังหาร ฝ่ายที่แสดงความโกรธ ความรุนแรง ล้วนเป็นฝ่ายอธรรมทั้งสิ้น ความสงสารเห็นใจฝ่ายที่ถูกกระทำจึงเกิดตามมาเสมอ ดังจะได้กล่าวต่อไปในการวิเคราะห์วรรณคดีไทย

4.4.3 วีรรส

วีรรสเป็นปฏิกิริยาทางอารมณ์ที่เกิดจากการรับรู้ความมุ่งมั่น (อุตสาหะ) ในการต่อสู้ของวีรบุรุษ อาจเป็นความอุตสาหะในการเสียสละ การปฏิบัติหน้าที่ (ธรรมะ) หรือการสู้รบก็ได้ เพราะต่างก็เป็นการต่อสู้เพื่อแลกกับสิ่งใดสิ่งหนึ่ง พระรามยอมสละราชย์ก็เพื่อทำตามคำสัตย์ของบิดาตามหน้าที่ของลูกที่ดี พี่น้องปาณฑพทั้ง 5 ต่อสู้เพื่อชิงเมืองอินทรปรัสถะคืนมาจากฝ่ายเการพก็เพื่อรักษาเกียรติยศของตน การต่อสู้ของวีรบุรุษดังกล่าวเป็นการดำเนินชีวิตให้สอดคล้องกับเป้าหมายของชีวิต (ปุรุษารถะ) อันได้แก่ ธรรมะ อรรถะ กามะ และโมกษะ กล่าวคือวีรบุรุษควรต่อสู้เพื่อธำรงหน้าที่ (ธรรมะ) ที่ได้รับมอบหมาย เช่น เป็นกษัตริย์ก็ต้องดูแลทุกข์สุขของประชาชน ควรต่อสู้เพื่อรักษาชื่อเสียง ทรัพย์สมบัติ (อรรถะ) มิให้ผู้ใดมาช่วงชิงไปได้ บางครั้งอาจต่อสู้เพื่อความรัก (กามะ) ให้สตรีเห็นฝีมือและตกลงปลงใจ หรือต่อสู้เพื่อความหลุดพ้น (โมกษะ) เพื่อความสุขที่นิรันดร

วรรณคดีสันสกฤตที่มีวีรรสเป็นรสเอก คือ กวีนิพนธ์เรื่องกิราตารชุนียะ (อรชุนกับพรานป่า) ของภารวิ กวีในคริสต์ศตวรรษที่ 6 กิราตารชุนียะอาศัยเนื้อเรื่องจากมหาภารตะบรรพที่ 3 (วนบรรพ) เมื่อปาณฑพทั้ง 5 ต้องออกเดินป่า เพราะยุธิษฐิระเสียเมืองให้แก่ทุรโยธนะ

ในการเล่นสกาพนัน ภารวิเริ่มเรื่องด้วยเหตุการณ์หนึ่งที่เป็นแรงกระตุ้นให้อรชุนได้แสดงความกล้าหาญในเวลาต่อมา ม้าเร็วนำข่าวมาแจ้งยุธิษฐิระว่าทุรโยธนะกำลังเตรียมกำลังรบอย่างพร้อมสรรพเพื่อพิชิตปาณฑพให้ได้ ยุธิษฐิระนำข่าวนี้ไปแจ้งแก่อนุชาทั้ง 4 คือ ภีมะ อรชุน นกุล และสหเทพ และเทราปทีผู้เป็นชายา เทราปทีขัดเคืองใจที่ยุธิษฐิระไม่คิดสู้เการพ จึงกล่าวติเตียนยุธิษฐิระอย่างรุนแรง ภีมะเห็นด้วยกับเทราปที ได้พยายามชักจูงให้ยุธิษฐิระชิงเมืองคืนมาจากทุรโยธนะ ฤษีวยาสมาถึงและแนะนำเช่นเดียวกัน แต่เนื่องจากฝ่ายเการพมีนักรบผู้มีฝีมือมาก เช่น ภีษมะ โทรณะ กรรณะ หนทางเดียวที่ปาณฑพจะเอาชนะได้ จะต้องใช้อาวุธวิเศษโดยให้อรชุนบำเพ็ญพรตในป่าสักระยะหนึ่งเพื่อขออาวุธวิเศษจากพระศิวะ ยุธิษฐิระเห็นชอบตามคำของวยาส จึงสั่งให้อรชุนทำตาม อรชุนบำเพ็ญพรตจนพระศิวะเห็นใจ แต่ต้องการลองกำลังอรชุนก่อน จึงแปลงร่างเป็นพรานป่า อรชุนกับพรานป่าวิวาทกันเพราะยิงหมูป่าตัวเดียวกัน เมื่อต่อสู้กันจนพระศิวะเห็นความสามารถของอรชุนแล้ว พระศิวะก็ประทานอาวุธวิเศษให้อรชุนนำไปปราบเการพได้สำเร็จ

ภาวะพื้นฐาน (สถายิภาวะ) ของเรื่องนี้ความอุตสาหะของอรชุน มีสาเหตุ (วิภาวะ) คือ ความแค้นเคืองที่ถูกลบประมาท อรชุนมีความเชื่อมั่นว่าตนเองเป็นนักรบผู้มีฝีมือ แม้ฝ่ายเการพเองก็ยังขยาด ดังคำทูลของม้าเร็ว เมื่อกล่าวถึงปฏิกิริยาของทุรโยธนะว่า

"(ทุรโยธนะ) แทบจะทนไม่ได้เมื่อได้ยินประชาชนเอ่ยนามปาณฑพ
ยิ่งกล่าวขวัญกันถึงความเก่งกล้าของอรชุน
เขาก็ซ่อนหน้าด้วยความปวดร้าว ประหนึ่งอสรพิษ
ที่อ่อนแรงลงทันทีที่ได้ยินนามครุฑและนาคจากบทสวดของหมองู" (1.24)

แรงกระตุ้นที่สำคัญสำหรับอรชุนก็คือ การกู้ชื่อเสียงของปาณฑพกลับคืนมา อรชุนถือเป็นเรื่องน่าอับอายมากที่ต้องเสียเมืองให้ฝ่ายเการพเพราะยุธิษฐิระแพ้พนัน ยิ่งกว่านั้นนางเทราปทีผู้เป็นชายาของปาณฑพทั้งห้ายังถูกประจานกลางที่ชุมชน นางเทราปทียกเรื่องนี้มากล่าวอีกครั้งเพื่อเร่งเร้าให้อรชุนออกไปสู้

"ความกล้าและพละกำลังของท่าน ช่างไร้ความหมายอย่างน่าละอาย
ตราบใดที่มุ่นผมของข้ายังหลุดลุ่ย เพราะฝีมือของทุหศาสนะ
ราวกับว่าไม่มีผู้ปกป้องคุ้มครอง ต้องคอยผึ่งแต่โชคชะตาเท่านั้น

ท่านยังเป็นอรชุนคนเดิมอยู่หรือ" (3.47)

คำพูดของเทราปที ทำให้อรชุนนึกถึงเหตุการณ์อันน่าอับอายครั้งนั้น ความแค้นของ อรชุนก็ลุกโชติช่วงขึ้นราวกับดวงอาทิตย์ในอุตรทิศ (3.55)

แรงกระตุ้นอีกแรงหนึ่งคือ คำพูดของภีมะว่า

"ผู้ที่ถือว่าเกียรติยศคือทรัพย์มหาศาล

พึงรักษาเกียรติยศอันยั่งยืนไว้ด้วยชีวิตอันไม่ยั่งยืน" (2.19)

สำหรับชายชาตินักรบ คำแนะนำของสตรีให้ออกรบ ย่อมหมายถึงการหมิ่นเกียรติ (1.28) นางเทราปทีเป็นคนแรกที่เอ่ยปากติเตียนยุธิษฐิระว่าไม่อาจหาญพอที่จะสู้กับเการพ เทราปทีกล่าวว่า

"มีกษัตริย์องค์ใดอีกหรือนอกจากท่าน

ผู้รักวงศ์ตระกูลอันสูงเกียรติ และผู้ยังมีหนทางสู้

จะยอมให้ศัตรูกระชากความเป็นราชันย์ไปได้" (1.31)

คำเปรียบเปรยต่าง ๆ นานาของเทราปที ย่อมทำให้นักรบอย่างอรชุนเกิดอติมานะ และจากจุดที่อรชุนตัดสินใจออกบำเพ็ญพรตเพื่อให้ได้อาวุธวิเศษ อรชุนได้แสดงความอุตสาหะในการต่อสู้อย่างต่อเนื่องไปจนประสบชัยชนะ

เมื่อพระอินทร์ผู้เป็นบิดาส่งเหล่าอัปสรมาทำลายตบะของอรชุน เพื่อเป็นการทดสอบความตั้งใจจริง อรชุนก็ไม่ย่อท้อ ภาวะเสริม (วยภิจาริภาวะ) ในที่นี้คือความมั่นคง (ธฤติ) พระอินทร์แปลงร่างเป็นชายชรามาแสร้งชวนให้เลิกคิดต่อสู้ อรชุนตอบอย่างมุ่งมั่นว่า ตนมีหน้าที่รักษาชื่อเสียงของวงศ์ตระกูล พระอินทร์จึงปรากฏร่างและอวยพรให้โอรสประสบชัยชนะ

เมื่ออรชุนเผชิญหน้ากับพระศิวะในร่างของพรานป่า อรชุนได้ต่อสู้อย่างแกล้วกล้า อรชุนยิงธนูซึ่งมีทั้งศรธรรมดา ศรเพลิง และศรอาบยาพิษ แต่พระศิวะก็ปราบได้ อรชุนชักดาบออกฟาดฟัน พระศิวะแผลงศรมาทำลายเสีย แม้จะหมดอาวุธ อรชุนก็ไม่ย่อท้อ ได้ใช้ก้อนหินและถอนต้นไม้มาเป็นอาวุธ จนถึงเข้าประชิดพระศิวะด้วยกำลังแขนของตนเอง พระศิวะเห็นความกล้าหาญบากบั่นของอรชุน จึงปรากฏร่างและประทานอาวุธวิเศษและวิชาธนูให้เป็นรางวัล

เมื่อผู้อ่านได้รับรู้ภาวะอุตสาหะของอรชุน จากเหตุต่าง ๆ และจากการแสดงออกของอรชุน (อนุภาวะ) ทั้งที่เป็นคำพูดและการกระทำที่เป็นไปอย่างต่อเนื่องตั้งแต่ต้นจนอรชุนประสบ

ชัยชนะ ผู้อ่านย่อมเกิดความชื่นชมในความอุตสาหะครั้งนี้ของอรชุน นับได้ว่าวีรรสเกิดขึ้นในใจของผู้อ่านแล้ว

4.4.4 พีภัตสรส

พีภัตสรสคือปฏิกิริยาทางอารมณ์ที่เกิดจากการรับรู้ความน่ารังเกียจ หรือน่าเบื่อระอา มักปรากฏคู่กับภยานกรส เมื่อแสดงสภาพที่ไม่ต้องประสงค์ มีทั้งความน่ากลัว และน่ารังเกียจอยู่ด้วยกัน ในบทละครเรื่องมาลตีมาธวะ (มาลตีกับมาธวะ) ของภวภูติ ซึ่งแสดงให้เห็นความรักที่มาธวะมีต่อมาลตี เมื่อรู้ว่าบิดาของมาลตีได้ยกนางให้แก่ชายอื่น มาธวะก็ไม่ย่อท้อ พยายามให้ความรักของตนสมประสงค์ มาธวะเข้าไปในป่าช้าเพื่อขอความช่วยเหลือจากภูตผีปีศาจ นอกจากสภาพของภูตผีปีศาจที่น่ากลัวแล้ว มาธวะยังเห็นกิริยาอาการที่น่ารังเกียจของภูตผีปีศาจขณะที่กินซากศพ

"มันเริ่มฉีกทึ้งหนังให้เปิดออก
แล้วกินเนื้อตรงไหล่ ก้น หลัง และน่อง
กินเอ็น ลำไส้ นัยน์ตา
แล้วแยกเขี้ยวขาว พลางแทะเนื้อตามซอกกระดูก
จากโครงกระดูกที่กองอยู่บนตัก" (5.16)

"นางปีศาจริกรี้กับการดึงไส้จากซากศพออกมาทำสร้อยคอ
หักมือมาทำเป็นบัวแดงทัดไว้ริมหู
เก็บหัวใจมาร้อยเป็นมาลัยดอกบัวคล้องคอ
ป้ายเลือดมาทำกระแจะเจิมกลางหน้าผาก
แล้วเข้าร่วมวงกับปีศาจสามี ดื่มเลือดและหนอง
ต่างสุราบานจากจอกที่เป็นกระโหลกศีรษะ" (5.18)

ภาวะน่ารังเกียจ น่าขยะแขยง (ชุคุปสา) นี้ทำให้เกิดความรู้สึกรังเกียจ ขยะแขยง (พีภัตสรส) ขึ้นในใจผู้อ่าน ความรู้สึกนี้เสริมให้ผู้อ่านเห็นว่าแม้จะเผชิญกับสภาพที่น่าขยะแขยง มาธวะก็ยังไม่ย่อท้อเพราะแรงความรักที่มีต่อมาลตี ศฤงคารรสจึงเด่นชัดขึ้น

กวีอาจแสดงพิภัตสรส เมื่อต้องการชี้ข้อบกพร่องของสภาพที่เป็นอยู่เพื่อการเปลี่ยนแปลงไปสู่สิ่งที่ดีกว่า ดังเช่นในเรื่องพุทธจริตของอัศวโฆษะ กวีในคริสต์ศตวรรษที่ 1 เมื่อพระสิทธัตถะเสด็จประพาสนอกพระนคร ได้ทอดพระเนตรเห็น "บุรุษผู้น่าเวทนา ผู้ถูกครอบงำด้วยความชรา..." (3.27)[43] จึงตรัสแก่นายสารถีว่า

> "นี่แน่ะ สารถี บุรุษที่มานี้เป็นผู้ใดนะท่าน จึงมีเส้นเกศาอันขาวโพลน ทั้งในมือก็ต้องโหนไว้ด้วยไม้สักกะเท้า นัยน์ตาทั้งคู่นั้นเล่าก็ขุ่นมัวเป็นฝ้าฟาง ทั้งยังปกคลุมด้วยขนคิ้วอันหนาจนเกือบมองไม่เห็น ทั่วร่างดูเต็มไปด้วยเส้นเอ็นทุรพลและหลังก็คดค้อม ..." 3.28)

ภาวะน่าเบื่อในที่นี้ มีภาพของชายชราที่ชวนให้สลดใจเป็นเหตุ (วิภาวะ) เป็นภาพที่พระสิทธัตถะไม่เคยทรงพบเห็นมาก่อน จึง "ทรงตลึงชิงชังไปทั่วพระวรกาย" (3.27) ยิ่งกว่านั้นนายสารถียังทูลว่า

> "อันว่าความชรานี่ย่อมเป็นผู้พิฆาตฆ่ารูปโฉม เป็นความตายอันเศร้าโทรมแห่งความรื่นรมย์ทั้งหลาย หากเป็นแดนเกิดแห่งโศกาลัยอุบัติ เป็นผู้ประหารประหัตความทรงจำให้ถึงแก่กาลพินาศ เป็นริปูอันร้ายกาจแห่งอินทรีย์ทั้งหลาย เป็นมหันตพิบัติแห่งพละกำลัง ..." (3.30)
>
> "เมื่อยังเยาวพรรษาชายผู้นี้ก็ได้ดื่มชีโรทกเช่นเดียวกับฝ่าพระบาท และเมื่อเวลากาลได้ปลาตลุล่วงไปโดยอนุกรม เขาก็ได้เคยคืบคลานเงยก้มอยู่เหนือพื้นภูมิดลเช่นเดียวกับกุมารทั้งหลาย กาลเวลายิ่งล่วงพ้นผ่านไปโดยลำดับ เขาก็ได้กลายกลับเป็นชายหนุ่มรูปงดงามเยี่ยงหนุ่มทั้งหลายเหมือนกัน นับแต่เพลาเหล่านั้นได้ลุล่วงมา ความชราก็ได้เยี่ยมย่างเข้ามาสู่เขา จนเห็นประจักษ์ดั่งนี้แหละพระเจ้าข้า" (3.31)

---

[43]ตัวอย่างจากพุทธจริตทุกตอนยกมาจากคำแปลของกรุณาและเรืองอุไร กุศลาลัย ใน มหากาพย์พุทธจริต (กรุงเทพฯ : ลายสือไทย, 2523)

ในเบื้องแรก พระกุมาร "ทรงเต็มไปด้วยความหวาดไหวหวั่นสะทกสะเทือนในพระทัย" (3.32) แต่เมื่อทรงสดับจากนายสารถีว่าความชรานำพินาศภัยมาสู่รูปโฉม "มนุษย์ทุกรูปทุกนามย่อมต้องรู้ ต้องประสบและจะหลีกเลี่ยงเสียมิได้" (3.33) พระกุมารก็มิได้ทรงมีความกลัว แต่ "ทรงบังเกิดความเศร้าสังเวชสุดแสนศัลย์" (3.34) เมื่อเสด็จกลับสู่พระมณเฑียรก็ทรงรู้สึกว่าเป็น "สถานเปล่าเปลี่ยวอ้างว้างไม่มีเสมอสอง" (3.38)

อีกครั้งหนึ่งได้ทอดพระเนตรเห็นบุรุษ "ผู้หนึ่งมีร่างกายอันรุมรึงอยู่ด้วยโรคาพยาธิเป็นที่สุดแสนเวทนา" (3.40) จึงตรัสถามนายสารถีว่า

> "มนุษย์ผู้นี้เป็นใครนะท่าน จึงดูวิกลวิการจนแทบว่าเราจะทนดูอยู่มิได้ อุทรของเขานั้นไซร้ช่างโตใหญ่อืดขึ้นมา เมื่อเพลาที่เขาหายใจแต่ละครั้ง ร่างกายก็ดูหมดกำลังสั่นระริกระรู่ แขนและไหล่ก็เหี่ยวห่อหู่ลู่หลุบลง สรีระร่างทั่วทั้งองค์ดูอ่อนแอและผอมเหลืองซีดเซียว ต้องเดินเกาะเหนี่ยวรั้งให้ผู้อื่นพะยุงไปเช่นนี้ พลางปากก็ออกอุทานวจีด้วยสำเนียงอันโอดครวญว่า "โอ้ ! แม่จ๋าแม่" " (3.41)

และครั้งที่ 3 ได้ทอดพระเนตรเห็นคนตาย พระกุมารทรงรู้สึก "สลดระทดพระทัย" (3.60) จากกิริยาและวาจาของพระกุมารในเหตุการณ์ทั้ง 3 ครั้งนี้ ผู้อ่านได้รับรู้ความกลัวเมื่อ "ทรงเพ่งพินิจด้วยจิตต์ประหวั่นพรั่นพรึงพระทัย" (3.40) ได้รับรู้ความทุกข์โศกเมื่อ "ความรู้สึกเศร้าสลดหดหู่ก็บังเกิดขึ้นแก่เธอ ในพระทัยเริ่มเผลอสะเทือนสะท้านหวั่นไหว" (3.45) แต่ภาวะที่เด่นชัดที่สุดก็คือความเบื่อหน่าย เมื่อทรงบัญชาให้สารถีรีบกลับราชรถไปยังปราสาทดังเดิม ทรงปรารภว่า "จิตต์ใจของเรารู้สึกว่าตายด้านและหดหู่จากความรู้สึกสุขารมณ์สิ้นแล้ว นับตั้งแต่เราได้ทราบเรื่องว่านรชนไม่อาจคลาดแคล้วจากโรคภัยโรคาพยาธิไปได้" (3.47) หลังจากทรงใคร่ครวญแล้วก็ทรงเปล่งพระอุทานวาจาว่า "โลกนี้เป็นที่เกิดก่อแห่งความทุกข์ทั้งหลาย" (5.7) จึง "ทรงใคร่จะถึงซึ่งความสุขสงบสบายในพระมนัสวิญญาณ" (5.8) นั่นคือการเสด็จสู่มหาภิเนษกรมณ์

นักวรรณคดีวิเคราะห์ว่ารสเอกของมหากาพย์<u>พุทธจริต</u> คือ ศานตรส เพราะเป็นจุดหมายปลายทางของเรื่องที่กวีอัศวโฆษะต้องการแสดง แต่ระหว่างที่เรื่องดำเนินไปนั้น รสสำคัญที่หนุนให้ศานตรสเด่นขึ้นมาก็คือพีภัตสรส เพราะกวีได้แสดงให้เห็นว่า พระสิทธัตถะทรงเบื่อระอาความเป็นไปของมนุษยโลก จึงทรงแสวงหาทางที่ดีกว่าเพื่อเปลี่ยนแปลงสิ่งที่เป็นอยู่ซึ่งทรง

เห็นว่าเป็นความทุกข์

พีภัตสรสอาจเกิดตามกรุณารสก็ได้ เมื่อเราได้รับรู้ความทุกข์โศกอันเกิดจากการข่มเหงหรือการเอาเปรียบ เราจะรู้สึกสงสารผู้ตกอยู่ในความทุกข์ และอาจรู้สึกเบื่อ ชิงชัง รังเกียจผู้ที่เป็นต้นเหตุให้เกิดความทุกข์ เช่น ความรู้สึกชิงชังราวณะที่เป็นผู้ที่ทำให้พระรามกับนางสีดาต้องเป็นทุกข์ หากการกระทำของราวณะรุนแรง เช่น แสดงความโกรธขึ้งจนทุบตีฆ่าฟันผู้อื่น ปฏิกิริยาที่เกิดอาจเป็นเราทรรสคือความแค้นเคือง มิใช่เพียงความเบื่อ ชิงชัง เท่านั้น

4.4.5 ศานตรส

ศานตรส คือความสงบใจ เป็นปฏิกิริยาทางอารมณ์ที่เกิดจากการรับรู้ภาวะความสงบ แม้ว่าจะไม่ปรากฏในนาฏยศาสตร์ฉบับดั้งเดิม แต่ศานตรสในวรรณคดีสันสกฤตก็มีมานานแล้ว ตั้งแต่คริสต์ศตวรรษที่ 1 ในวรรณคดีพุทธศาสนา กวีที่มีจุดประสงค์หลักในการแสดงศานตรสคือยัศวโฆษะประสานคำสอนในพุทธศาสนาเข้ากับความไพเราะของบทประพันธ์ได้อย่างมีฝีมือ งานของเขาจึงมีพุทธธรรมเป็นแก่นแกนและมีอลังการเป็นเครื่องประดับ เขากล่าวไว้ว่าการเสนอธรรมสาระในรูปของวรรณคดีกาวยะเช่นนี้ ก็เพื่อจูงใจผู้ที่มีใจเป็นอื่น (anyamanas) ให้หันมาพิจารณาหลักธรรม[44]

ภาวะพื้นฐาน (สถายิภาวะ) ที่ปรากฏในงานที่มีศานตรส ไม่ใช่จะมีเพียงความสงบ (ศมะ) เท่านั้น กวีอาจแสดงอารมณ์รัก ความมุ่งมั่น ความน่าเบื่อ ฯลฯ อันเป็นปกติมนุษย์ซึ่งทำให้เกิดศฤงคารรส วีรรส และพีภัตสรส ตามลำดับ แต่รสเหล่านั้นจะเป็นเพียงรสเสริมและนำไปสู่ความประทับใจขั้นสุดท้ายเมื่อตัวละครได้แสดงความรู้สึกไม่ทุกข์ ไม่สุข ไม่เกลียด ไม่ริษยา ฯลฯ คือความสงบซึ่งเป็นความสุขและเป็นประโยชน์แก่สัตว์ทั้งปวง

---

44 E.H. Johnson, The Buddhacarita or Acts of the Buddha (New Delhi : Oriental Book Reprint Corporation, 1972), p.xxxvii

ในกวีนิพนธ์เรื่องเสานทรนันทะ (นันทะรูปงาม) อัศวโฆษะกล่าวถึงนันทะผู้สละความสุขทางโลกเข้ามาสู่ทางธรรม ในระยะแรก ๆ นันทะเศร้าสร้อยที่ต้องจากภรรยา กวีแสดงให้เห็นความรักความอาลัยที่นันทะมีต่อนาง ศฤงคารรสจึงเกิดเป็นรสเสริมในตอนนี้ แต่เมื่อได้สดับฟังคำสอนของพระพุทธเจ้า ก็เกิดความสว่างไสว ไม่รู้สึกทุกข์ ไม่รู้สึกอาลัยรักอีกต่อไป เมื่อผู้อ่านได้รับรู้ความสงบ (ศมะ) ซึ่งเป็นภาวะพื้นฐาน (สถายิภาวะ) จึงเกิดความสงบทางจิตคือ ศานตรส

ในกวีนิพนธ์เรื่องพุทธจริต อัศวโฆษะได้แสดงให้เห็นความอุตสาหะของพระสิทธัตถะที่มีพระทัยมุ่งมั่นและฝันฝ่าความวุ่นวายทางโลกที่มีอยู่รอบพระองค์หันไปสู่ทางธรรม ความอุตสาหะนี้ เป็นสถายิภาวะที่ทำให้ประจักษ์ถึงความมุ่งมั่นในการบำเพ็ญธรรม (ธรรมวีระ)[45] และความเด็ดเดี่ยวในการบำเพ็ญทาน (ทานวีระ) วีรรสจึงเกิดได้ในตอนนี้ มีผู้แสดงความเห็นไว้ว่าวีรรสในพุทธจริต ต่างกับวีรรสในรามายณะ การต่อสู้ของพระสิทธัตถะทำได้ยากกว่าของพระราม เพราะต้องต่อสู้กับสิ่งที่ไม่เป็นตัวตน และต้องสู้กับใจของตนเอง[46]

นอกจากนั้นกวียังแสดงให้เห็นความน่าเบื่อหน่าย น่ารังเกียจของสิ่งที่เป็นความสุขทางโลกด้วย ความเบื่อหน่ายจึงเกิดขึ้นเป็นรสเสริมดังที่ได้กล่าวแล้วในเรื่องพีภัตสรส แต่ภาวะสำคัญที่กวีต้องการแสดงก็คือความสงบซึ่งเหนือกว่าภาวะทั้งปวง

พุทธจริตเป็นกวีนิพนธ์ขนาดยาว 25 สรรค มีโศลก 2110 บท แต่ต้นฉบับสันสกฤตมีเหลือตกทอดมาไม่ถึง 14 สรรค คงมีโศลกเพียง 1011 บท แต่มีบทแปลเป็นภาษาจีนและทิเบตที่สมบูรณ์ เนื้อหาของพุทธจริตแบ่งเป็น 4 ตอน ตอนละ 7 สรรค ดำเนินเรื่องตามชีวิต 4 ขั้นตอนของพระพุทธเจ้าดังนี้ ประสูติ ตรัสรู้ เทศนา และปรินิพพาน กวีได้แสดงให้เห็นเหตุ (วิภาวะ)

---

[45]น่าสังเกตว่าธรรมวีระในวรรณคดีพุทธศาสนาหมายถึงความมุ่งมั่นในการประพฤติธรรม คือความดีงามโดยเฉพาะ แต่ในวรรณคดีพราหมณ์หมายถึงการปฏิบัติตามหน้าที่มากกว่า, ดู 4.4.3 วีรรส

[46]Warder, op.cit., II : Origins and Formation of the Classical Kavya, 1974, p.153

ของความสงบ อันเริ่มตั้งแต่เมื่อพระสิทธัตถะประสูติ เช่น "ความกระหายในรสพระธรรมอันวิเศษ" ของบรรดาพระยานาคราช (1.19) "จิตต์ปรารถนาในรสพระธรรม" ของทวยเทพธิดา (1.24) ความปรารถนาดีของทวยเทพเทวัญที่ "ถวายพระพรชัยรัตน์ ให้พระองค์ได้บรรลุพระสัมมาสัมโพธิญาณในอนาคตกาลข้างหน้า" (1.18) และ "แม้จิตเป็นวิมุตต์แล้วจากราคะกิเลสและความกำหนัดยินดียินร้ายทั้งปวง ก็ยังมิอาจล่วงเสียได้ซึ่งความปรีดีพระทัยเปรมปราโมทย์ด้วยประสูติกรรมแห่งพระกุมาร ... เพราะต่างก็บังเกิดจินตนาการอันผ่องแผ้วขึ้นในพระทัยว่ามนุษย์โลกจะหลุดพ้นจากห้วงมหันตทุกข์นานา" (1.20) วิภาวะที่สำคัญที่สุดคือความตั้งพระทัยมั่นของพระกุมาร เมื่อเสด็จอุรุยาตรไปได้เจ็ดก้าวแล้วก็ตรัสว่า "เราได้เกิดมาเพื่อแสวงหาพระโพธิญาณ อันเป็นแก่นสารสำหรับบำเพ็ญหิตประโยชน์แก่ชาวโลก" (1.15) เมื่อผู้อ่านได้รับรู้เหตุที่จะทำให้เกิดความสงบ (ศมะ) แล้ว กวีก็ได้เริ่มแสดงให้เห็นผล (อนุภาวะ) ของความสงบนั้น ท้องฟ้ากระจ่างสดใสเพราะ "แม้ว่าคัคนางค์ก็วิมุตต์แล้วจากเมฆหมอกมลทินโทษทั้งหลาย" (1.21) สัตว์โลกมีความสงบสุขเพราะ "แม้อันว่าพาพมฤคร้ายกาจชาติเบียดเบียนราวี ก็มาสโมสรสามัคคีประชุมกันอยู่พร้อมหน้า ณ เอกสถานที่แห่งหนึ่ง และต่างก็มิพึงข้องอยู่ด้วยกิเลสกระทำประทุษร้ายแก่กันและกัน สรรพโรคาพยาธิอันเคยเบียดบีฑามนุษยชาติ ก็พลันขาดปลาศนาการไปด้วยสิ้นเชิง" (1.25) ทั่วบริเวณเงียบสงบเพราะ "ฝูงมฤคและวิหคก็มิได้ระเริงเสียงดังให้เป็นที่ระคายโสตร กระแสน้ำในลำห้วยละหานลำธารเนินโขดทุกหนแห่งก็กระทำปวัตตนาการไหลเพียงเอื่อย ๆ มีลมอ่อน ๆ พัดโชยเฉื่อยมาให้ซาบซ่านสราญกายสบายจิตต์" (1.26) "ตลอดทั่วภพสงสารบังเกิดความเงียบสงบ ด้วยพระอภิสมภพของพระบรมศาสดาผู้จะนำมาซึ่งโมกขความหลุดพ้นให้แก่โลก" (1.27)

เมื่อผู้อ่านได้รับรู้ความสงบอันเริ่มอุบัติขึ้นพร้อมกับพระสิทธัตถะแล้ว กวีก็ได้เสนอภาวะอื่น ๆ เข้ามาเป็นภาวะเสริมระหว่างที่ดำเนินเรื่องไปจนถึงจุดจบ เช่น ความยินดี (หรรษะ) ความไม่แยแส (นิรเวท) ความมั่นคง (ธฤติ) ความพินิจพิเคราะห์ (มติ) เมื่อทรงเสวยสุขอยู่ในอันเตปุระ "พระกุมารทรงมีพระทัยชื่นบานด้วยความเสน่หา" (2.31) เป็นความยินดี (หรรษะ) ซึ่งเป็นปกติวิสัยของมนุษย์ แต่เมื่อได้ทอดพระเนตรเห็นคนเจ็บป่วย คนชราและคนตาย ก็ทรงเกิดความไม่แยแส (นิรเวท) "เพราะความอภิรมย์ทางอินทรีย์วิสัยภาพในพระราชวังมีอาทิศัพท์สำเนียงเสียงไพเราะต่าง ๆ มิอาจอำนวยความสดใสสุกสว่างและความ

เพลิดเพลินหฤทัยแด่พระปิยกุมารได้" (3.51) ความมั่นคง (ธฤติ) ปรากฏในท่วงท่าของพระราชกุมาร แม้เหล่านางงามผู้ "สามารถที่จะดึงดูดแม้จิตต์ใจของเหล่าฤษีสละแล้วซึ่งความยินดีในราคะกิเลสทั้งปวง ให้กลับก้าวล่วงเข้าสู่ความวอกแวกวาบหวั่นไหวได้ นอกกว่านั้นไซร้ แม้แต่ทวยเทพยดาในพิมานชั้นฟ้าเบื้องบนผู้มัวเมาอยู่แต่ในอิทธิพลแห่งประดานางอัปสร พวกเจ้า [เหล่านางงาม] ก็สามารถจะโยกคลอนให้เกิดภาวะเปลี่ยนแปรได้" (4.11) ก็ "มิอาจนำพาจะสำแดงความมีอิตถีมายา หรือความเก่งกล้าด้วยอิตถยาการใด ๆ เลย คงนั่งนิ่งเฉิดเฉยอยู่โดยนิรารมภ์" (4.8) ทั้งนี้ก็เพราะเหล่านางงามได้เห็น "ความสงบเสงี่ยมในพระกายและพระอิริยาบถอันสำแดงซึ่งความมีพระทัยหนักแน่นแห่งพระกุมารเจ้านี้" (4.5) ความพินิจพิเคราะห์ (มติ) ปรากฏตั้งแต่ตอนที่ความเหนื่อยหน่ายเริ่มอุบัติ เมื่อประทับอยู่ในที่เงียบสงบ "ก็ทรงครุ่นคิดวิจินตนาการปฐมเหตุแห่งความอุบัติและความวิบัติ อันมีปกติเกิดแก่สรรพสัตว์อีกชั่วโลกนี้ โดยอาศัยสมาธิวิธีแห่งสถิรภาพของพระมนัสของเธอเอง" (4.9) "เธอก็เฝ้าครุ่นคิดพินิจค้นซึ่งเอกปัญหา จักกระทำอันใดหนาเราจึงจะบรรลุถึงซึ่งปรินิพพานได้" (5.25)

ผู้อ่านรับรู้ภาวะความสงบได้อย่างชัดเจน เมื่อกวีกล่าวถึงสภาพจิตของพระสิทธัตถะว่า "ทรงมีพระทัยผ่องแผ้วพ้นผูกพัน ทรงเป็นอิสระจากความกระหาย และความใคร่หื่นหฤหรรษ์ในวิสัยสุขทุกประการ ทรงก้าวเข้าสู่ปฐมฌาณศานติสุขสงบยิ่ง ปราศจากจิตต์เกรงกริ่ง หรือข้อวิตกวิจารณ์ประการใด ทรงมีพระหฤทัยสิ้นแล้วจากอาสวะกิเลสทั้งปวง" (5.10) ความสงบนี้เป็นความรู้สึกไม่ทุกข์ ไม่สุข ไม่โกรธ ไม่วิตกกังวล ไม่ยึดมั่นถือมั่น ฯลฯ "แทนที่จะทรงพระหฤหรรษ์ภิรมย์ปรีดีหรือพูนเทวษโทรมนัส แทนที่จะทรงฉงนฉงายไม่แจ่มชัดหรือทรงรู้สึกคร้านพาลเหนื่อยหน่าย แทนที่จะทรงงัวเงียหรืองมงายงุนงงเหงา สมเด็จพระกุมารเจ้ากลับทรงสละสิ้นเสียซึ่งความสนพระทัยในกามคุณอันเป็นเครื่องล่อฤทธิ์พิสมัยด้วยประการต่าง ๆ ทั้งมิทรงรู้สึกชุ่นเคืองด้วยเรื่องระคางหรือมีจิตต์เคียดแค้นดูแคลนผู้ใด" (5.51) และดวงพระทัยก็ "ผ่องแผ้วเพิ่มพุทธิวิโรจน์เร้ารุ่งเริงดำเกิงวิสุทธภาพ ยังพระทัยให้เอิบอาบด้วยกุศลจินตนาการ ประทับแน่วแน่ ณ ลักษณะธำรงซึ่งสุขศานติ์เสมอเหมือนฉะนั้น" (5.16)

เมื่อผู้อ่านได้รับรู้ความสงบอันปรากฏในดวงพระทัยแห่งพระราชกุมารแล้ว ความสงบแห่งจิตใจย่อมบังเกิดแก่ผู้อ่าน เรียกว่าได้รับศานตรส

4.4.6 หาสยรส

หาสยรสคือความสนุกสนานเป็นปฏิกิริยาทางอารมณ์ที่เกิดจากการรับรู้ภาวะขบขัน เช่นเดียวกับในละคร วรรณคดีสันสกฤตแบ่งภาวะขบขันออกเป็น 2 ลักษณะ ลักษณะแรก คือ ความขบขันที่เกิดแก่ผู้อื่น หมายถึงการพูดหรือทำให้ผู้อื่นขบขัน เช่น กิริยาวาจาแปลก ๆ ของวิทูษกะในเรื่องศกุนตลา ผู้อ่านรับรู้อนุภาวะของความขบขันจากกิริยาวาจานั้น อีกลักษณะหนึ่ง คือความขบขันที่เกิดแก่ตัวละครเอง หมายถึง ตัวละครรู้สึกขันขึ้นมาเองหรือมีคนทำให้ขัน เป็นการแสดงอารมณ์ร่าเริงของตัวละครเองเมื่อได้ยินคำพูดหรือได้เห็นกิริยาอาการที่น่าขบขันหรือที่น่าพึงพอใจของตัวละครตัวอื่น เช่น ทุษยันต์ยิ้มอย่างเห็นขันเมื่อวิทูษกะรีบรับคำที่จะกลับไปในเมืองเพื่อรับหน้าพระชนนีขณะที่ทุษยันต์อยู่ช่วยปราบปีศาจที่มารบกวนฤษี วิทูษกะรีบออกตัวว่า "พระองค์คงไม่คิดว่าข้าไปเพราะกลัวปีศาจหรอกนะ" ทุษยันต์จึงยิ้มเพราะรู้ทันวิทูษกะ (2.18)

กวีมักแสดงภาวะขบขันทั้ง 2 ลักษณะควบคู่กันไป ดังจะเห็นได้ว่าเมื่อเกิดภาวะขบขันลักษณะแรกคือ ท่าทางที่น่าขันของวิทูษกะ ก็จะเกิดภาวะขบขันลักษณะที่สอง คือ อารมณ์ขบขันของทุษยันต์ตามมา แต่ในบางครั้งอาจมีเพียงภาวะขบขันลักษณะแรกเท่านั้น ตัวละครอื่นอาจไม่ทันสังเกตเห็นความขบขันนั้น ผู้อ่านจึงรู้สึกว่าตนเป็นผู้เดียวที่แอบรู้ความน่าขบขันนั้น ความหรรษาจึงเกิดขึ้นมากกว่าการรับรู้ภาวะขบขันลักษณะที่สองด้วย ตัวอย่างการแสดงภาวะขบขันเฉพาะลักษณะแรกมีในเรื่องภควทัชชุกียะ (โยคีกับนางคณิกา) ของโพธายานะ กวีในคริสต์ศตวรรษที่ 2 โยคีตนหนึ่งต้องการจะลองวิชาถอดวิญญาณจึงเข้าไปสิงร่างของนางคณิกาผู้ถูกงูกัดตาย โยคีในร่างนางคณิกาลุกขึ้นมาแสดงกิริยาอาการ และพูดจาเหมือนเป็นโยคี เมื่อยมทูตนำดวงวิญญาณของนางคณิกาไปแล้ว เพิ่งรู้ว่าผิดตัว จึงจะนำมาคืนร่าง แต่กลับพบว่าร่างนางคณิกามีวิญญาณของโยคีสิงอยู่แล้ว ส่วนร่างของโยคียังว่างเปล่า จึงใส่ดวงวิญญาณนางคณิกาเข้าไปในร่างโยคี ความอลเวงเกิดขึ้นเมื่อศิษย์ของโยคี มารดา, พี่เลี้ยง และคนรักของนางคณิกาต่างก็เห็นโยคีและคณิกาทำตัวแปลก ๆ เช่น โยคีเข้าไปกอดชายหนุ่มคนรัก กอดมารดา และกอดพี่เลี้ยง ส่วนนางคณิกาก็พร่ำสั่งสอนและติเตียนทุก ๆ คน แม้แต่หมอที่มารักษาพิษงู นางคณิกา (ผู้มีวิญญาณเป็นโยคี) ติเตียนและซักไซร้จนหมอต้องวิ่งกลับไปเปิดตำรา เมื่อหมอพูดผิดไวยากรณ์ นางคณิกาก็แก้ได้ จนหมออุทานว่า "อะโห ! นางต้องถูกงูนักไวยากรณ์กัดเอาแน่ ๆ เลย" (34)

ความลับสนอลเวงทั้งปวงนี้ไม่มีตัวละครตัวใดรู้สาเหตุ จะมีก็แต่ยมทูต ซึ่งมิได้เข้ามาเกี่ยวข้องในเหตุการณ์ตอนนั้น คงกลับไปทำหน้าที่อื่น แล้วกลับมาสับเปลี่ยนดวงวิญญาณทั้งสองกลับที่เดิมในตอนจบ ผู้อ่านจึงเป็นผู้เดียวที่รู้เหตุของความสับสนอลเวง เมื่อมารดาของนางคณิกาบ่นว่า "นี่มันอะไรกัน" ผู้อ่านก็เกิดความหรรษาในฐานะที่รู้ว่าอะไรเป็นอะไร เจตนา นาควัชระกล่าวถึงอารมณ์ขันในวรรณคดีว่า เราจะมีอารมณ์ขันได้ต่อเมื่อเราอยู่ในฐานะที่เหนือกว่าผู้ที่ทำให้เราขบขัน ในที่นี้ผู้อ่านอยู่ในฐานะที่รู้มากกว่าตัวละครในเรื่อง เพราะตัวละครเหล่านั้นไม่รู้ว่าอะไรจะเกิดขึ้นกับเขา[47]

วรรณคดีสันสกฤตที่มีหาสยรสเป็นรสเอกมีไม่มากนัก ส่วนใหญ่จะเป็นบทละครประเภทชวนหัว เรียกว่า ประหัสนะ ดังเช่น ภควทัชชุกียะที่กล่าวถึงแล้ว แต่จุดประสงค์ที่แท้จริงก็มิใช่เพื่อความหรรษาบันเทิงประการเดียว หากมุ่งล้อเลียนสังคมด้วย ตัวละครที่ถูกล้อเลียนมักเป็นขุนนางเจ้าเล่ห์ ข้าราชการอธรรม กษัตริย์เจ้าสำราญ นางคณิกาเจ้าชู้ หรือโยคีเจ้าตำรา ในเรื่องภควทัชชุกียะโยคีเป็นคนที่เคร่งครัดและพิถีพิถันมาก ใครจะมาถูกเนื้อต้องตัวไม่ได้ แต่เมื่ออยากจะลองวิชามาก ก็ลืมตัวเข้าไปสิงในร่างของนางคณิกาซึ่งเป็นบุคคลประเภทแรกที่โยคีจะต้องอยู่ให้ห่างมากที่สุด

มีบทละครบางเรื่องมุ่งล้อเลียนอย่างรุนแรงจนถึงขั้นเสียดสี ได้แก่ บทละครประเภทภาณะ ซึ่งเป็นบทละครองก์เดียวและเป็นคำพูดของตัวละครเพียงตัวเดียวที่พร่ำบ่นเกี่ยวกับสิ่งต่าง ๆ ที่พบเห็นเช่นเรื่องอุภยาภิสาริกา (ผู้ตามหาทั้งคู่) ของวรรุจิ กวีในสมัย 300 ปีก่อนคริสต์กาล ตัวละครคือคนใช้ของชายหนุ่มผู้หนึ่งซึ่งถูกใช้ให้ไปตามหาหญิงคนรักของนาย ระหว่างทางคนใช้ผู้นั้นพบนางคณิกา เพื่อนของนางคณิกา แม่เล้า บุตรพ่อค้าผู้หมดตัว ฯลฯ คำรำพึงของคนใช้เป็นบทวิพากษ์วิจารณ์คนเหล่านั้นอย่างเห็นขัน หาสยรสจึงแฝงอยู่ในภาณะด้วย นักวรรณคดีมีความเห็นว่าทั้งประหัสนะและภาณะเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับบุคคลชั้นต่ำเป็นส่วนใหญ่ หรือไม่ก็เป็นบุคคลที่ "ควร" จะอยู่ในที่สูง แต่ทำตัวไม่เหมาะสม

---

[47] เจตนา นาควัชระ, ทฤษฎีเบื้องต้น, หน้า 86

ส่วนหาสยรสที่มิได้มีเจตนาล้อเลียนหรือเสียดสี แต่เป็นอารมณ์รื่นเริงหรรษาอย่างแท้

จริง จะแทรกอยู่ในการแสดงรสอื่น ๆ วรรณคดีที่มีศฤงคารรสย่อมมีบทแสดงอารมณ์สนุกสนามรื่นเริงของตัวละคร ดังจะเห็นได้จากรอยยิ้ม เสียงหัวเราะต่อกระซิก เสียงเย้าแหย่ ฯลฯ ของตัวละครฝ่ายหญิงในฉากรัก เช่น บทสนทนายั่วเย้าของอนสูยา และปริยัมวทา ที่มีต่อศกุนตลา เป็นต้น ในเรื่องที่มีกรุณารสมักจะมีหาสยรสแทรกเข้ามาเสมอ นักวรรณคดีมีความเห็นว่าเป็นเจตนาของกวีที่ไม่ต้องการแสดงอารมณ์โศกให้ต่อเนื่องกันนานเกินไป เพราะเกรงว่าจะเป็นความสลดรันทดใจจนเกินไปสำหรับผู้อ่าน มิใช่เพียงความโศกเศร้าที่เป็นธรรมดาโลกเท่านั้น[48] ตัวอย่างเช่นใน<u>วิกรโมรวสี</u> ทุกครั้งที่ปุรูรวัสกำลังเศร้าโศกด้วยความอาลัยนางอุรวสี วิทูษกะจะต้องปรากฏตัวเข้ามา กิริยาวาจาของวิทูษกะดึงความสนใจผู้อ่านไปจากภาพของปุรูรวัสได้ชั่วคราว ทำให้ผู้อ่านได้ผ่อนความรู้สึกที่อาจจะดิ่งไปสู่ความสลดใจได้

ในกรณีนี้มีประเด็นหนึ่งที่น่าพิจารณา วิทูษกะเป็นพราหมณ์ที่แต่งตัว พูดจา และมีกิริยาท่าทางน่าขัน เช่น รูปร่างเตี้ยแคระ หัวล้าน ฟันยื่น ตาแดง พูดภาษาผิด ๆ ถูก ๆ ตะกละตะกราม เป็นต้น แต่ก็เป็นผู้ที่รับใช้ใกล้ชิดพระราชา และเป็นผู้ที่พระราชาไว้วางพระทัย ลักษณะนี้มีตั้งแต่ในบทละครของอัศวโฆษะ (คริสต์ศตวรรษที่ 1) และภาสะ (คริสต์ศตวรรษที่ 2) แล้ว[49] แต่ในบทละครหลายเรื่องในยุคต่อมา โดยเฉพาะของกาลิทาส (คริสต์ศตวรรษที่ 5) วิทูษกะมิใช่ตัวตลกที่มีบทบาทเพียงเรียกเสียงหัวเราะเฮฮาเหมือนตัวตลกทั่วไปเท่านั้น เราจะไม่เห็นวิทูษกะทำตัวเปิ่นเทิ่น ล้มลุกคลุกคลาน พูดจาซ้ำซาก เพ้อเจ้อ ฯลฯ แต่จะมีท่าทางน่าขัน ก็เพียงเป็นคนขี้บ่น ไม่ค่อยกล้า เบื่อง่าย ฯลฯ อันเป็นลักษณะด้อยที่กวีชี้ให้เห็นเพื่อเทียบกับลักษณะเด่นของตัวละครมากกว่า สิ่งที่น่าสังเกตอยู่ที่คำพูดของวิทูษกะ แม้จะพูดเพื่อให้สนุกขบขันก็ยังแฝงแนวคิดอยู่เสมอ เราจึงมักพบว่าเมื่อใดที่พระเอกกำลังว้าวุ่นและโศกเศร้า วิทูษกะจะ

---

[48] C.R.Devadhar, "Vikramorvaśiyam" in <u>Works of Kalidāsa</u> (Delhi : Motilal Banarsidass, 1981), p.xxiii

[49] Keith, <u>Sanskrit Drama</u>, pp.310-1

เข้ามาเตือนสติให้หยุดคิด ให้ยั้ม ให้มองโลกในแง่ดีขึ้น และให้หวังว่าผลแห่งความดีที่ทำไว้จะช่วยให้พ้นทุกข์[50]

ในบางครั้งภาวะรักที่แสดงในเรื่องจะไม่ทำให้เกิดศฤงคารรสเลย แต่กลับเป็นหาสยรส เพราะมีภาวะเสริมเช่นความรุนแรง (อุครตา) ความแค้น (อมรรษะ) ความเฉยชา (ชฑตา) ดังเช่นเมื่อราวณะเกี้ยวนางสีดา ความรักของราวณะเป็นความรักของยักษ์ที่มีความรุนแรง นางสีดามีท่าทีเฉยชาและตอบกลับไปด้วยความแค้น บทรักของราวณะจึงน่าขันมากกว่าน่าซาบซึ้ง เหมือนบทรักทั่ว ๆ ไป นักวรรณคดีบางคนอธิบายว่าเป็นเพราะความรู้สึกเป็นปฏิปักษ์ที่ผู้อ่านมีต่อตัวร้ายเช่นราวณะ ไม่ว่าราวณะจะทำอะไร เราจึงไม่เห็นดีเห็นงามด้วยเลย[51] แต่นักทฤษฎีรสถือว่าความรู้สึกปฏิปักษ์นั้นเกิดจากภาวะเสริมนั่นเอง

แต่ขอบเขตของหาสยรสก็มีจำกัดเช่นเดียวกับศฤงคารรส (ซึ่งไม่มีการแสดงบทรักให้เกินไปกว่าความซาบซึ้งในความรัก) เมื่อใดที่การแสดงความขบขันเลยเถิดไปถึงการทารุณ นักวรรณคดีถือว่าเกินขอบเขตของหาสยรสไปแล้ว ผู้อ่านจะหมดสนุก เพราะรู้สึกสงสารผู้ที่ถูกกระทำทารุณ บทขบขันในวรรณคดีสันสกฤตจึงไม่นิยมการทำร้ายร่างกายหรือแกล้งกันจนเกินกว่าเหตุ

4.4.7 กรุณารส

กรุณารสเป็นปฏิกิริยาทางอารมณ์ที่เกิดจากการรับรู้ความทุกข์โศกของตัวละคร กรุณาในที่นี้มีความหมายเดียวกับหลักธรรมข้อหนึ่งในพรหมวิหาร 4 ตามแนวคิดของพุทธศาสนา กรุณาคือความสงสาร คิดจะช่วยให้ผู้อื่นพ้นทุกข์ เกิดจากพื้นฐานความคิดว่า สัตว์โลกทั้งหลายเหมือนกับตน (สรรวาตมตา) เมื่อได้รับความทุกข์ของสัตว์โลกตนใด ใจเราจะพลอยสงสาร คิดจะ

---

[50] Devadhar, "Malavikagnimitram", op.cit., p.xiv

[51] Rakesagupta, Psychological Studies in Rasa (B.H.U.Press, 1950), p.85, cited by Sharma, op.cit., p.248

ช่วยให้เขาพ้นทุกข์ แต่ในดวงจิตของมนุษย์แต่ละคนมีความกรุณามากน้อยต่างกัน แล้วแต่จะมีจิตที่ขัดเกลาต่างกัน จิตของผู้ที่เป็นสหฤทัยที่ใสพิสุทธิ์นั้นย่อมมีที่ว่างสำหรับความกรุณาได้มากกว่าผู้อื่น เมื่อรู้ว่าผู้ใดเป็นทุกข์ก็อยากให้เขาพ้นทุกข์ จึงพยายามเอาใจช่วยเขา หรืออาจหลั่งน้ำตาด้วยความสงสารเขา ความรู้สึกนี้เท่ากับเป็นการส่งกำลังใจไปช่วยเหลือเขา จิตได้ทำหน้าที่ "อยากให้เขาพ้นทุกข์" แล้วถ้าเปรียบกับสิ่งที่มองเห็นได้ก็อาจกล่าวว่า เมื่อเห็นผู้ใดมีทุกข์เพราะอดอยาก เราหยิบยื่นทรัพย์สินให้เขาเพื่อบรรเทาความทุกข์ เมื่อรู้ว่าผู้ใดมีทุกข์ทางใจ เราก็หยิบยื่นความเห็นใจซึ่งเป็นทรัพย์สินทางใจให้แก่เขา เพื่อให้เขาบรรเทาทุกข์ใจนั้น เพียงแต่เราได้แสดงความเห็นใจแก่เขาแล้ว เราก็จะรู้สึกว่าได้ทำหน้าที่ต่อเพื่อนร่วมโลก เราจึงอิ่มใจ ตามทฤษฎีสันสกฤตถือว่าความอิ่มเอมใจเกิดขึ้นหลังจากดูละครหรืออ่านวรรณคดีที่แสดงภาวะโศกด้วยเหตุนี้เอง ประเด็นนี้สอดคล้องกับคำอธิบายของ เจตนา นาควัชระ ที่ว่าเหตุใดศิลปกรรมที่ทำให้เราโศกเศร้าจึงนับได้ว่าเป็นสิ่งบันเทิง ที่มีผู้ตั้งข้อสังเกตว่าอาจเป็นไปได้ว่ามนุษย์ปุถุชนมีความเหี้ยมโหดอยู่ในกมลสันดาน จึงพร้อมที่จะรับความทุกข์ยากของผู้อื่นมาเป็นสิ่งบันเทิงของตน เจตนา นาควัชระ มีความเห็นว่าเป็นเรื่องของความรู้สึกของมนุษย์ที่ยังมิได้รับการขัดเกลาความรู้สึกในระดับต่ำของคนเป็นไปในทำนองที่ชอบดูการต่อสู้ไม่ว่าจะเป็นสัตว์สู้กับคนหรือคนสู้กับคน แต่อารมณ์โศกที่เกิดจากศิลปะที่ประณีตนั้นตั้งอยู่บนพื้นฐานของอารมณ์ที่แตกต่างไปจากความรู้สึกระดับต่ำดังกล่าว เพราะอารมณ์โศกเป็นอารมณ์ร่วม ผู้ดูหรือผู้อ่านเอาตัวของตัวเข้าไปผูกพันกับชะตากรรมของตัวละคร ความรู้สึกร่วมซึ่งมักจะเป็นไปในรูปของความเห็นอกเห็นใจจึงเป็นองค์ประกอบที่สำคัญยิ่งของอารมณ์โศก[52]

"อารมณ์ร่วม" ตามคำอธิบายที่ยกมานี้ก็คือความกรุณาที่กล่าวถึงข้างต้น ด้วยความรู้สึกที่ว่าสัตว์โลกทั้งหลายเหมือนกับตน เมื่อเขามีทุกข์เราก็อยากช่วยให้เขาพ้นทุกข์ และเราจะมีอารมณ์ร่วมไปกับตัวละครในลักษณะที่ว่า การรับรู้ความทุกข์ของเขาเข้าไปกระตุ้นอารมณ์นอนเนื่อง (วาสนา) ของเรา เป็นอีกแรงหนึ่งที่ช่วยให้เกิดกรุณารสขึ้นในใจ แต่เรามิได้มีความทุกข์ไปกับตัวละครด้วย เมื่อเรารับรู้ความทุกข์ของนางสีดาเมื่อต้องพลัดพรากจากพระราม เรา

---

[52] เจตนา นาควัชระ, ทฤษฎีเบื้องต้น, หน้า 99-100

มิได้มีความทุกข์เหมือนนางสีดา เรารับรู้ความทุกข์นั้นแล้วความสงสารก็เกิด เช่นเดียวกับเมื่อเรารับรู้ภาวะรักของศกุนตลาและทุษยันต์ ความรักมิได้เกิดขึ้นในใจของเรา เราเพียงแต่รับรู้ความรักของผู้อื่น แล้วความซาบซึ้งในความรักก็เกิดขึ้นในใจของเรา

ความทุกข์โศกที่กวีถ่ายทอดไว้ในวรรณคดีจำแนกได้กว้าง ๆ 3 ประเภท ได้แก่ ความทุกข์โศกที่เกิดจากความอยุติธรรม เช่น ถูกลงโทษ กักขัง จองจำ ถูกจองเวร ถูกเยาะเย้ยดูหมิ่น ความทุกข์โศกที่เกิดจากความเสื่อมทรัพย์ เช่น ทรัพย์สมบัติสูญหายหรือถูกริบ และความทุกข์โศกที่เกิดจากความวิบัติ เช่น การสูญเสียคนรัก ประสบเคราะห์กรรม ตกทุกข์ได้ยาก แต่เนื่องจากขนบของละครสันสกฤตซึ่งเป็นต้นแบบของวรรณดีมีว่า ละครทุกเรื่องต้องจบลงอย่างดี ตัวเอกไม่ควรถูกฆ่าตาย และเนื้อเรื่องจะต้องแสดงให้เห็นทางบรรลุเป้าหมายของชีวิต 4 ประการ คือ ธรรมะ อรรถะ กามะ และโมกษะ กรุณารสที่มีจึงมิใช่เพื่อความสะเทือนอารมณ์ประการเดียว แต่เพื่อหนุนรสอื่น ๆ เช่น ศฤงคารรส วีรรส มากกว่า ในวรรณคดีเอกเรื่อง<u>รามายณะ</u> กรุณารสเป็นรสสำคัญ แต่ก็เคียงคู่และเสริมวีรรสซึ่งเป็นรสเอกให้เด่นขึ้น วรรณคดีที่มีกรุณารสจึงมิใช่วรรณคดีสะเทือนอารมณ์อย่างโศกนาฏกรรมตามคติตะวันตก

หลักใหญ่ของโศกนาฏกรรมแบบคลาสสิกของตะวันตก คือการแสดงความหายนะอันไม่มีทางชดเชยได้ของมนุษย์ ตามปรัชญากรีกซึ่งเป็นที่มาของความคิดเรื่องความหายนะอันเกิดจากความไม่ประมาณตัวของมนุษย์นั้น ไม่มีสวรรค์หรือการยกโทษที่พระเจ้าอาจประทานแก่มนุษย์ และไม่มีชีวิตในรูปอื่นใดอีกหลังชีวิตในโลกนี้ ผู้ที่ตายไปแล้วจะต้องไปอยู่ในภพซึ่งอยู่ใต้ดินและมีความเป็นอยู่ซึ่งเปรียบเหมือนเงาของชีวิตในโลกมนุษย์ ดังนั้นการตัดสินใจผิดพลาดอาจทำให้มนุษย์บั่นทอนชีวิตอันมีอยู่เพียงครั้งเดียวของตนเอง จึงเป็นเรื่องน่ากลัวและน่าสลดใจอย่างยิ่ง[53] โศกนาฏกรรมตะวันตกมักจบลงด้วยปัญหาที่แก้ไม่ตก สิ่งที่ทำให้ตัวละครต้องเผชิญปัญหานั้นอาจเป็นชะตากรรม ลิขิตของพระเจ้า หรือโอกาส ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความเชื่อทางศาสนาของคนในแต่ละสังคม สุธา ศาสตรี อ้างความคิดของเอาเด็น (W.H.Auden) ว่าโศกนาฏกรรมแบบกรีก

---

[53]สุธา ศาสตรี, <u>วรรณคดีเปรียบเทียบ</u> (กรุงเทพฯ : มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์, 2525), หน้า 133

เป็นโศกนาฏกรรมแห่งความจำเป็น ความรู้สึกที่ถูกเร้าในผู้ดูคือ "น่าสังเวชที่เหตุการณ์ต้องเป็นไปเช่นนี้" โศกนาฏกรรมแบบคริสต์ศาสนาเป็นโศกนาฏกรรมแห่งความเป็นไปได้ ความรู้สึกของผู้ดูคือ "น่าสังเวชที่เหตุการณ์เป็นไปเช่นนี้ในเมื่อควรจะเป็นอย่างอื่นได้"[54] ความรู้สึกหลังจากได้ดูโศกนาฏกรรมนั้นนอกจากสงสารผู้อื่นที่ต้องประสบเคราะห์กรรมแล้ว ยังอาจมีความกลัวว่าตนเองอาจต้องประสบเคราะห์กรรมเช่นนั้นบ้าง[55]

ส่วนคติอินเดียนั้นต่างไป ในเรื่องปรัมปราที่เล่าต่อ ๆ กันมาแล้วมาจดจารในภายหลังไว้ในคัมภีร์ปุราณะ ยังมีร่องรอยความเชื่อว่า ความตายคือโศกนาฏกรรมเพราะยังถือว่าสิ่งดีทั้งหลายอยู่ในโลกนี้ ความคิดเกี่ยวกับโลกหน้ายังลางเลือนอยู่ ความตายของตัวเอกเท่ากับความสิ้นสุดความสุขในโลก จึงนับเป็นโศกนาฏกรรม แต่ต่อมาอิทธิพลความคิดจากปรัชญาในสมัยอุปนิษัทซึ่งเป็นยุคที่แนวคิดอภิปรัชญาต่าง ๆ รวมทั้งพุทธศาสนากำลังเป็นที่นิยม ผู้คนเริ่มคิดว่าจุดหมายปลายทางของความสุขคงไม่ได้อยู่ในโลกนี้ ความตายมิใช่การสิ้นสุด แต่เป็นการเริ่มต้นอีกชีวิตหนึ่ง ความตายของตัวเอกจึงไม่ใช่โศกนาฏกรรม นอกจากนั้นยังมีแนวคิดของพราหมณ์ที่ว่าโลกนี้เป็นสถานที่ประลองกำลังของความดีและความชั่ว เป็นส่วนหนึ่งของจักรวาลที่เทพเจ้าพยายามรักษาพลังอำนาจของตนให้พ้นจากอสูร ตัวเอกผู้ต่อสู้เพื่อฝ่ายธรรมจึงสมควรได้รับรางวัลตอบแทน หากมิใช่ความสุขในโลกนี้ก็เป็นความสุขในโลกหน้า แม้จะถูกฆ่าตายก็ยังได้ขึ้นสวรรค์ ความทุกข์ที่ได้รับจึงเป็นเรื่องชั่วคราวเท่านั้น ความตายของตัวเอกเป็นการสูญเสียสิ่งหนึ่งเพื่อแลกกับอีกสิ่งหนึ่งที่ดีกว่า นับว่าโศกนาฏกรรมถูกแปลงเป็นความเชื่อที่ปลอบประโลมใจเมื่อเกิดเหตุการณ์ที่หลีกเลี่ยงไม่ได้ หากเป็นฝ่ายพราหมณ์ก็ถือว่าเพราะอำนาจสูงสุดของพระเจ้าในขณะที่ฝ่ายพุทธว่าเพราะอำนาจกรรมที่ทำไว้

---

[54] Ibid, p.134, citing W.H.Auden "The Christian Tragic Hero, New York Times Book Review, Dec.16, 1945, p.1

[55] John Gassner, "Introduction," Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art (New York : Dover Publication, 1951), p.XLII.

อารมณ์โศกในวรรณคดีสันสกฤตไม่ได้เกิดจากความหายนะของตัวละคร แต่เป็นความทุกข์ชั่วคราว เช่นความตาย (เพื่อไปสู่ชีวิตใหม่) และความพลัดพราก (ซึ่งมักจะสิ้นสุดลงเมื่อตัวละครได้พบกัน แต่ที่ทำให้เกิดทุกข์เพราะคิดว่าจะไม่มีทางได้พบกันอีก) ความทุกข์ชั่วคราวนี้จบลงด้วยความสุขซึ่งถาวรและเป็นรางวัลตอบแทนที่คุ้มค่า ความตายของปาณฑพทั้ง 5 และนางเทราปทีในตอนท้ายของมหาภารตะไม่ใช่โศกนาฏกรรมเพราะเป็นการนำบุคคลทั้ง 6 เข้าสู่สวรรค์ตามชื่อของตอนนี้ว่า สวรรคโรหนะ (การขึ้นสวรรค์) แม้แต่ความตายของฝ่ายอริในวรรณคดีสันสกฤตก็มิได้เสนอเข้ามาเพื่อให้ผู้อ่านเกิดความสาสมใจเหมือนเมื่อเราเห็นคู่อริของเราเองต้องเดือดร้อน แต่มีเพื่อหนุนบทบาทของตัวเอกให้เด่นขึ้น ความตายของราวณะทำให้พระรามได้แสดงความเก่งกล้า และความตายของทุรโยธนะทำให้ปาณฑพเป็นวีรบุรุษ กวีมิได้พรรณนาภาพของบุคคลเหล่านี้อย่างน่าสมเพช แต่กลับมีศักดิ์ศรีไม่แพ้ตัวละครฝ่ายธรรม เช่น ทุรโยธนะในบทละครเรื่องคทายุทธะ[56] (การต่อสู้ด้วยตะบอง) ของภาสะ เหมือนกับวีรบุรุษทั่วไป ก่อนจะสิ้นใจทุรโยธนะมองเห็นบรรพบุรุษที่เสียชีวิตในยุทธภูมิและอัปสรทั้งปวงมารอรับ มีบุษบกเทียมด้วยหงส์พันตัว เหตุที่กวีพรรณนาภาพมรณกรรมของทุรโยธนะไว้สูงส่งเช่นนี้ น่าจะเป็นเพราะต้องการยกย่องปาณฑพ ผู้ที่ปาณฑพสามารถนิชิตได้จึงมิใช่บุคคลธรรมดา[57]

วรรณคดีสันสกฤตที่นักวรรณคดีมีความเห็นว่ามีกรุณารสเป็นรสเด่น และกวีได้แสดงรสนั้นไว้อย่างดียิ่ง ก็คือบทละครเรื่องอุตตรรามจริต (เรื่องของพระรามในช่วงหลัง) ของภวภูติ ภวภูติหยิบยกเรื่องของพระรามหลังจากพิชิตราวณะได้แล้ว และทำพิธีราชาภิเษกแล้วมาประพันธ์เป็นบทละครยาว 7 องก์ เพื่อแสดงให้เห็นว่าแม้ผู้ที่อยู่ในฐานะสูงส่งอย่างพระรามและได้ผ่านความทุกข์มาแล้ว (จากการที่ต้องสละราชสมบัติออกเดินป่าถึง 14 ปี และรบกับราวณะเพื่อชิงนางสีดาคืนมา) ก็ยังต้องเผชิญทุกข์ ความทุกข์ครั้งนี้เกิดจากการที่พระรามต้องตัดพระทัยว่า

---

[56]มีอีกชื่อว่า อูรุภังคะ (การฉีกหน้าขา) ภีมะใช้ตทาสังหารทุรโยธนะจนหน้าขาฉีกขาดและสิ้นชีพ

[57]การสิ้นพระชนม์ของพระมหาอุปราชา ที่กวีพรรณนาไว้อย่างสง่างามในลิลิตตะเลงพ่าย ก็น่าจะมีจุดประสงค์ทำนองเดียวกันนี้

หน้าที่ของพระองค์ในฐานะเป็นกษัตริย์เป็นสิ่งสำคัญยิ่งกว่าสิ่งใดแม้แต่ความรักที่มีต่อนางสีดา

ภวภูติเริ่มต้นเรื่องตั้งแต่เมื่อพิธีราชาภิเษกสิ้นสุดลง บรรดาลิงและยักษ์ที่ช่วยเหลือพระรามในการสู้รบกับราวณะ และบรรดากษัตริย์และฤษีทั้งหลายที่มาร่วมพิธีต่างพากันกลับไปหมดแล้ว นางสีดาซึ่งกำลังทรงครรภ์รู้สึกเศร้าสร้อยเพราะท้าวชนกผู้เป็นบิดาเพิ่งจะลากลับไป พระรามจึงเข้ามาปลอบ ขณะที่นางสีดากำลังหลับอยู่บนอุระของพระราม ทหารสนิทชื่อทุรมุขะ ผู้ซึ่งพระรามส่งไปลอดส่องทุกข์สุขของประชาชนได้เข้ามาทูลกระซิบข้างพระกรรณพระรามว่า ประชาชนกำลังคลางแคลงใจในความบริสุทธิ์ของนางสีดาที่ต้องตกไปอยู่ในมือราวณะเป็นเวลานาน พระรามทรงรำลึกถึงคำปฏิญญาของพระองค์ที่จะกระทำทุกอย่างเพื่อความสุขสบายใจของประชาชน ทรงเห็นว่าหากนางสีดายังอยู่ในเมือง ประชาชนก็จะไม่เป็นสุขเพราะความเคลือบแคลงสงสัย จึงต้องตัดสินพระทัยขับนางสีดาออกจากเมืองไปทั้ง ๆ ที่รักและอาลัยนาง

ภวภูติได้แสดงให้เห็นว่าความทุกข์นี้เกิดจากความอยุติธรรมที่ประชาชนมีต่อนางสีดา ดังปรากฏในคำพูดของนายโรงในบทนำว่า

"บุคคลพึงกระทำหน้าที่ของตนให้ดีที่สุดเถิด
ไม่มีทางใดดอกที่จะเลี่ยงให้พ้นจากคำติเตียนได้
ทุรชนมักตั้งข้อสงสัยในความบริสุทธิ์ของสตรีและความถูกต้องของถ้อยคำเสมอ"

(1,5)[๕๘]

แต่พระรามก็มิได้ทรงติเตียนประชาชนของพระองค์ ทรงเห็นว่าการที่ประชาชนเข้าใจเช่นนั้นก็เพราะไม่มีโอกาสได้เห็นนางสีดาทำพิธีลุยไฟเพื่อพิสูจน์ความบริสุทธิ์ของนาง เพราะพิธีนั้นกระทำที่เมืองลงกามิใช่ที่อโยธยา (1.44)

---

[๕๘]มีผู้ตีความโศลกบทนี้ว่า ภวภูติกระทบกระเทียบนักวิจารณ์ ที่มักติเตียนผลงานของกวีในการตีความดังกล่าว คำว่า vācām มิได้หมายถึง "ถ้อยคำ" ดังที่ปรากฏในคำแปลที่ยกมานี้ แต่หมายถึง "วรรณกรรม", V.V. Mirashi, Bhavabhūti (Delhi : Motilal Banarsidass, 1974), p.210

พระรามถือว่าหน้าที่ของพระองค์คือการดูแลทุกข์สุขของประชาชน พระองค์อาจสละความรัก ความสงสาร ความสุขส่วนตัว หรือแม้แต่สละนางสีดาได้ เพื่อแลกกับความสงบสุขของประชาชน (1.12) เมื่อมีข่าวลือเกิดขึ้น พระองค์ถือว่าพระองค์เป็นผู้ทำลายความสงบสุขของประชาชน เป็นผู้ที่ทำให้สูรยวงศ์ต้องมีมลทิน พระองค์จึงจำต้องเนรเทศนางสีดาออกจากเมืองไป (1.42)

แต่เมื่อได้ทรงปฏิบัติหน้าที่ของพระราชาแล้ว พระองค์ก็ต้องทรงทนทุกข์ทรมาน เพราะทรงรักอาลัยนางสีดามาก ความรู้สึกของพระรามเมื่อสั่งให้เนรเทศนางสีดานั้น เหมือนกับคนที่ฟูมฟักลูกนกมาตั้งแต่เล็กด้วยความรัก แต่กลับต้องฆ่านกตัวนั้นด้วยมือของตนเอง (1.45)

ภวภูติได้แสดงให้ปรากฏชัดเจนว่าภาวะพื้นฐาน (สถายิภาวะ) ของเรื่องนี้คือ ความทุกข์โศกของพระราม อันมีสาเหตุ (วิภาวะ) คือความพลัดพรากจากนางสีดาผู้เป็นที่รัก ความทุกข์นั้นเพิ่มพูนยิ่งขึ้นก็เพราะพระรามเป็นผู้ทำให้เกิดความพลัดพรากนั้นขึ้นมาเอง ภาวะเสริม (วยภิจาริภาวะ) ในที่นี้คือ ความวิตก (จินตา) ของพระราม ว่าประชาชนจะขาดความสงบสุขเพราะนางสีดาเป็นต้นเหตุ ความระลึกได้ (สมฤติ) ถึงความรับผิดชอบต่อหน้าที่ ความละอาย (วรีฑา) ว่าเป็นผู้ทำให้สูรยวงศ์มีมลทิน กวีแสดงภาพของพระรามที่มีจิตใจแข็งแกร่งแน่วแน่ต่อหน้าที่ แต่อ่อนไหวต่อความรู้สึกสะเทือนอารมณ์ "เป็นหัวใจของอุดมบุรุษซึ่งแกร่งยิ่งกว่าเพชร ทว่านุ่มนวลยิ่งกว่าดอกไม้" (2.7)

เมื่ออยู่ตามลำพังกับนางสีดาซึ่งยังหลับสนิท พระรามก็ครำ่ครวญกับพระองค์เองว่า

"ชีวิตในโลกนี้เปลี่ยนไปสิ้นแล้วสำหรับข้า
จะมีประโยชน์อะไรที่จะยังชีพต่อไปเล่า
โลกนี้ว่างเปล่า เหมือนป่าไม้ที่ร้างโรย มีแต่อสาระ
ร่างกายของข้าเป็นเพียงแหล่งความทุกข์
ช่างโดดเดี่ยวอ้างว้าง ข้าจะทำอย่างไรต่อไปดี
ในเมื่อจิตที่อยู่ในกายของข้ามีอยู่เพื่อรับรู้ความเจ็บปวดเท่านั้น
ปราณของข้าประหนึ่งหมุดเพชรที่ตรึงแทงหัวใจอยู่ทุกขณะ" (1.47)

การครำ่ครวญนี้เป็นผล (อนุภาวะ) ของความทุกข์โศกของพระราม แต่เมื่ออยู่ต่อหน้าผู้อื่น พระรามก็ทรงกลั้นกลืนความทุกข์ดังที่เทวีแห่งสายน้ำมุรลากล่าวกับเทวีแห่งสายน้ำตมสาว่า

สิบสองปีหลังจากที่พระรามต้องพลัดพรากจากนางสีดานั้น

"ความทุกข์โศกอันใหญ่หลวงของพระรามมิได้ปรากฏออกมา

แต่หนักหน่วงอยู่ในอุระ ราวกับยาที่เดือดปุด ๆ อยู่ในหม้อที่ปิดสนิทฉะนั้น" (3.1)

ความทุกข์ที่หนักอยู่แล้วจึงทับทวีในจิตใจยิ่งขึ้น นอกจากอนุภาวะแล้วยังมีปฏิกิริยา (สาตตวิกภาวะ) ของพระรามเมื่อรู้ข่าวร้ายจากทุรมุขะ พระรามนิ่งตะลึงงันราวกับต้องอสุนีบาตแล้วสิ้นสติไป (1.40) และเมื่อกลับไปยังป่าที่เคยอยู่กับนางสีดา พระรามก็สะเทือนใจจนเป็นลมสิ้นสติ (3.10)

แม้จะคิดว่าได้ทำหน้าที่ของพระองค์แล้ว พระรามก็ยังสำนึกอยู่ตลอดเวลาว่าทำผิดต่อนางสีดาผู้บริสุทธิ์ เมื่อพระรามออกไปปราบศัมพูกะ ศูทรผู้บำเพ็ญตบะแล้วทำให้เกิดอาเพศจนบุตรของพราหมณ์ผู้หนึ่งต้องเสียชีวิตลง พระรามเข้าใจว่าเป็นหน้าที่ของพระองค์ที่ต้องสังหารศัมพูกะตามคำของพราหมณ์เพื่อให้บุตรพราหมณ์ฟื้นคืนชีพ แต่พระองค์ก็รู้สึกละอายที่จะต้องฆ่าผู้ที่ไม่ได้ทำผิด ขณะที่เงื้อดเงื้อพระขรรค์ใจของพระรามอ่อนลง แต่ก็เตือนพระองค์เองว่า

"อา ! หัตถ์ขวา จงฟาดฟันศูทรฤษีผู้นี้เถิด

บุตรพราหมณ์ผู้วายชนม์จะได้ฟื้นคืนชีพ

เจ้าคือราม ผู้ทำได้แม้แต่ขับนางสีดาผู้ทรงครรภ์ให้ออกไปทนทุกข์

ความกรุณาของเจ้ายังมีอีกหรือ" (2.10)

นักวรรณคดีเช่น โภชะ มีอรรถาธิบายว่า คำว่า ราม ในที่นี้มีพลังของความหมายแฝงว่า "ผู้ไร้ความกรุณา"[59] - เพราะพระรามกำลังตำหนิพระองค์เองว่าเป็นต้นเหตุแห่งความทุกข์ยากของนางสีดา

เมื่อผู้อ่านได้รับรู้ภาวะต่าง ๆ (อันมีสถายิภาวะ, วยภิจาริภาวะ, วิภาวะ, อนุภาวะ และ สาตตวิกภาวะ) ซึ่งบ่งถึงความทุกข์โศกของพระราม ผู้อ่านที่เป็นสหฤทัยย่อมมีจิตสงสารผนวกกับอารมณ์ทุกข์โศกที่เป็นอารมณ์นอนเนื่อง (วาสนา) ของผู้อ่าน ทำให้เกิดปฏิกิริยาอารมณ์คือ ความสงสารที่ท่วมท้นขึ้นในใจจนถึงจุดสูงสุดขึ้นปีติอารมณ์ นั่นคือผู้อ่านได้รับกรุณารส

---

[59] Warder, op.cit., IV, p.348

จากการอ่านวรรณคดีเรื่องนี้ แต่อาจมีผู้อ่านบางคนที่เพ่งพิจารณาการกระทำของพระรามในแง่การเสียสละเพื่อหน้าที่ ความทุกข์โศกของพระรามเป็นเรื่องรองจากความกล้าหาญ ผู้อ่านกลุ่มนี้พบว่ากวีได้แสดงความมุ่งมั่น (อุตสาหะ) ของพระราม ด้วยการวาดภาพให้พระรามยอมสละทุกสิ่งแม้นางสีดาผู้เป็นหัวใจของพระราม เพียงเพื่อรักษาความสุขของประชาชนตามหน้าที่ของพระองค์ รสที่เกิดขึ้นในใจของผู้อ่านเป็นวีรรส ซึ่งเรียกอย่างเจาะจงว่าทานวีระและธรรมวีระ เพราะเป็นความชื่นชมต่อความกล้าในการเสียสละและการปฏิบัติหน้าที่ของพระราม

4.4.8 ภยานกรส

ภยานกรสเป็นปฏิกิริยาทางอารมณ์ที่เกิดจากการรับรู้ความน่ากลัว การแสดงอนุภาวะคืออาการหวาดกลัวเป็นบุคลิกลักษณะด้อย มักปรากฏแก่เด็ก สตรี และคนชั้นต่ำ ตัวละครเอกซึ่งส่วนใหญ่เป็นวีรบุรุษจึงไม่แสดงบทบาทนี้ ในวรรณคดีประเภทกวีนิพนธ์ (กาวยะ) ภยานกรสไม่ปรากฏเป็นรสเอกแต่เป็นตัวหนุนให้รสอื่น เช่น วีรรส กรุณารส เราทรรส เด่นชัดขึ้น เมื่อได้ยินเสียงผิดปกติ เห็นภูตผีปีศาจหรือสัตว์ร้าย หรือไปในที่เปลี่ยวรกร้าง ฯลฯ เรามักเห็นตัวละครเอกแสดงท่าองอาจ ขึงขัง และก้าวเดินไปอย่างไม่หยุดยั้ง ในขณะที่เพื่อนที่ไปด้วยซึ่งมักเป็นตัวตลก (วิฑูษกะ) กลัวจนตัวสั่น เสียงสั่น ดังตัวอย่างจากบทละครเรื่องศกุนตลาของกาลิทาส วิฑูษกะถูกภูต (sattva) ตนหนึ่งจับตัวไป วิฑูษกะร้องด้วยเสียงที่ร้อนรนทุกข์ทรมาน (ārtasvara) เมื่อทุษยันต์ปลอบว่า "อย่ากลัว อย่ากลัว" วิฑูษกะก็ร้องว่า "ไม่กลัวได้หรือเจ้าตัวนี้กำลังจะหักคอข้าเป็น 3 เสี่ยง เหมือนหักลำอ้อยทีเดียว" แต่ทุษยันต์ก็ไม่พรั่นพริง แม้จะได้ยินเสียงภูตข่มขู่วิฑูษกะและร้องท้าทายพระองค์ (6.26-28)

วิฑูษกะเป็นตัวแทนของคนทั่วไป เมื่อเห็นหรือได้ยินสิ่งที่น่ากลัว ย่อมหวาดกลัว คนดูที่ได้รับรู้ความน่ากลัวจากอนุภาวะของตัวละคร ก็จะประจักษ์ถึงความตื่นตระหนกด้วย แล้วจึงเกิดความรู้สึกประทับใจตามมาว่า ตัวเอกมีความเก่งกล้าอุตสาหะเหนือกว่าคนธรรมดา จึงไม่เกรงกลัว รสที่เกิดตามมาคือวีรรส

เมื่อภัยที่เห็นเหตุ (วิภาวะ) เป็นภัยจากบุคคลที่มีอำนาจหรือมีกำลังเหนือกว่า เช่น การข่มขู่ การหลอกลวง การลงโทษ ตัวละครฝ่ายที่ถูกกระทำไม่มีทางสู้ หรือพยายามสู้แล้วแต่ก็

ยังเพลี่ยงพล้ำ ผู้อ่านจะได้รับภยานกรสจากการรับรู้ความน่ากลัวที่เกิดจากการข่มขู่ การหลอกลวง ฯลฯ แล้วจึงเกิดความเห็นใจฝ่ายที่ถูกกระทำเพราะอยากให้พ้นจากความทุกข์นั้น รสที่เกิดคือกรุณารส ในขณะเดียวกันก็เกิดความชิงชัง หรือรังเกียจฝ่ายที่รุกรานด้วย รสที่เกิดคือพีภัตสรส ตัวอย่างเช่น เมื่อผู้อ่านได้รับรู้อาการหวาดกลัวของนางสีดาเมื่ออยู่ในเงื้อมมือของราวณะ ในระหว่างที่พระรามยังไม่สามารถพิชิตราวณะได้ ผู้อ่านรู้สึกว่าราวณะยังมีอำนาจและมีกำลังเหนือกว่า และเป็นฝ่ายที่รุกรานพระรามและนางสีดาอย่างไม่ชอบธรรม ภยานกรสที่เกิดจากการรับรู้อาการหวาดกลัวของนางสีดา จึงเป็นรสหนุนให้เกิดกรุณารสเพราะอยากให้นางสีดาและพระรามพ้นทุกข์ และเกิดพีภัตสรสเพราะชิงชังราวณะ

นอกจากนั้นภยานกรสอาจทำหน้าที่เดียวกับพีภัตสรสคือเป็นตัวหนุนให้เกิดศฤงคารรส คือความซาบซึ้ง และเห็นใจตัวละครผู้มีความรัก ตัวอย่างเช่น ในเรื่องมาลตีมาธวะที่กล่าวถึงแล้วในพีภัตสรส กวีได้แสดงให้เห็นว่า แม้จะต้องเผชิญกับความน่ากลัวและความน่ารังเกียจของภูตผีปีศาจ มาธวะก็ไม่พรั่นพรึงกลับร้องเรียกให้ผู้งปีศาจมากินเนื้อจากซากศพอันเป็นของกำนัลก่อนที่มาธวะจะขอความช่วยเหลือเป็นสิ่งตอบแทน

ในวรรณคดีสันสกฤตฉากที่แสดงความน่ารังเกียจ มักเป็นฉากในป่าช้า ซึ่งต่างกับป่าช้าทั่ว ๆ ไปที่มีหลุมฝังศพเรียงรายเท่านั้น ป่าช้าในที่นี้เป็นที่เก็บศพที่ไม่ได้ฝัง เป็นกองศพที่เผาแล้วแต่ยังไม่หมดซาก มักมีฝูงแร้งและหมาป่ามากินเศษที่เหลือ หากเป็นฉากที่แสดงจินตนาการเพิ่มขึ้น ก็จะมีฝูงเปรตและปีศาจมารุมกินซากศพด้วย[60]

กวีเปิดฉากที่น่ากลัวนี้ด้วยการกำหนดให้โยคินีผู้หนึ่งผ่านมาทางป่าช้าขณะที่เสาะหาเหยื่อไปบูชายัญ โยคินีกล่าวถึงป่าช้าว่า

---

[60]Daniel H.H.Ingalls, "The Cremation Ground," Sanskrit Poetry (Massachesetts : Harvard University Press, 1972), p.282

"ควันไฟที่ลอยขึ้นมาจากเชิงตะกอน อบอวลด้วยกลิ่นหืน
เหมือนกระเทียมเจียวในน้ำมันเมล็ดนิมพะ[61]
ขอบฟ้าเมื่อเริ่มค่ำรายรอบด้วยเงาทะมึนของต้นตมาละ[62]
ราวกับโลกนี้จมดิ่งลงไปในห้วงน้ำมืดมิด
ในป่าแห่งนี้ แม้จะเริ่มค่ำก็มืดสนิท
เพราะกลุ่มควันที่ตลบเพราะแรงลม (5.5-6)

โยคินีเห็นมาธวะเดินอยู่ตามลำพังอย่างไม่หวาดเกรง "มีท่าทางองอาจและสง่าราวกับดวงจันทร์" (5.5) โยคินีมีภารกิจที่ต้องทำจึงออกจากป่าช้าไป ผู้อ่านจึงได้เห็นมาธวะอยู่ในป่าช้านั้นแต่เพียงผู้เดียว มาธวะพรรณนาป่าช้าว่า

"ความมืดที่น่าเกลียดน่ากลัวดูแน่นทึบแผ่กว้าง
มีเชิงตะกอนเป็นขอบเขตรายรอบ
ฝูงภูตผีปีศาจโลดแล่นกันอย่างร่าเริง
ส่งเสียงหัวเราะชิก ๆ ประสานกัน" (5.11)

มาธวะมิได้มีอาการหวาดกลัวเลย กลับร้องเรียกปีศาจให้มากินเนื้อจากซากศพ

"เจ้าภูตผีปีศาจทั้งหลายที่หลอกหลอนอยู่ในป่าช้าแห่งนี้
ข้ามีเนื้อมนุษย์มาให้ เป็นเนื้อที่ไม่มีรอยบาดแผลจากคมอาวุธ
เป็นเนื้อแท้ ๆ ทั้งนั้นจากแขนขาของมนุษย์ มาสิ มารับไปสิ" (5.12)

"อะไรกันนี่ เพียงแต่ข้าร้องบอกไปไม่ทันไร มันก็มาออกันอึงอลสารพันชนิด
ในท้องฟ้ามีแต่ดวงหน้าของปีศาจที่แยกเขี้ยวยิงฟัน
ร่างผอมลีบจนแทบจะมองไม่เห็น
ปากกว้างจนสุดใบหู มีเปลวไฟแลบเลียออกมา

---

[61]ต้นนิมพะ (Azadirachta Indica) มีผลที่สกัดได้น้ำมันกลิ่นฉุนจัด ใช้เป็นยาทาแก้ปวดข้อ หรือฆ่าเชื้อ

[62]ต้นตมาละ เป็นไม้ตระกูลเดียวกับกุ่ม (Crataeva) ลำต้นสูง ใบหนาทึบ

เขี้ยวโง้งงอนยาว นัยน์ตาลุกโพลง

เส้นผม คิ้ว หนวด เครา เป็นประกายราวสายฟ้า" (5.13)

ทั้ง ๆ ที่เห็นภูตผีปีศาจที่น่ากลัวนี้ มาธวะก็มิได้หวาดเกรงแต่อย่างใด ยังคงยืนหยัดเจรจากับฝูงปีศาจเพื่อขอความช่วยเหลือให้ตนสมประสงค์ในความรัก เมื่อผู้อ่านได้รับรู้ความน่ากลัว ย่อมเกิดภยานกรสขึ้นในใจ แล้วจึงมีความประทับใจตามมาว่า มาธวะมีความรักต่อมาลตีอย่างจริงจัง จนยอมเผชิญกับความน่ากลัวเพื่อให้ได้ความช่วยเหลือมาสู้เพื่อความรัก ผู้อ่านก็จะเกิดความซาบซึ้งในความรักของมาธวะ ศฤงคารรสซึ่งเป็นรสเอกของเรื่องนี้จึงเด่นขึ้นด้วยภยานกรสเป็นรสหนุนด้วยเหตุนี้

4.4.9 อัทภุตรส

อัทภุตรสคือความอัศจรรย์ใจ เป็นปฏิกิริยาที่เกิดจากการรับรู้ภาวะน่าพิศวง ซึ่งอาจเกิดจากการเห็นสิ่งที่เป็นทิพย์ เช่น เทวดา วิมาน สวรรค์ ฯลฯ การได้ยินเสียงทิพย์ เช่น พรจากเทพเจ้า เสียงดนตรีจากคนธรรพ์ ฯลฯ การไปเที่ยวในสถานที่งดงาม น่ารื่นรมย์ เช่น อุทยาน วิหาร ป่าเขาลำเนาไพร ฯลฯ การเห็นอภินิหาร เช่น การหายตัว การเหาะเหินเดินอากาศ ฯลฯ การได้รับสิ่งที่ปรารถนา เช่น บรรลุญาณ ได้อาวุธวิเศษ ฯลฯ

อัทภุตรสมักปรากฏเป็นรสหนุนรสอื่น เช่น ศฤงคารรส วีรรส ฯลฯ ดังเช่นในบทละครเรื่องรัตนาวลีของหรรษะ กวีในคริสต์ศตวรรษที่ 7 เมื่อท้าวอุทัยน์พบนางสาคริกา (รัตนาวลีปลอมตัวมา) พระองค์ตื่นตาตื่นใจในความงามของนางมาก จนหลงรักนางในทันที นักวรรณคดีวิเคราะห์ว่าฉากนี้แสดงภาวะน่าพิศวง (วิสมยะ) แห่งความงามของนางรัตนาวลี

กวีนิพนธ์เรื่องกิราตารชุนียะ ของภารวิที่กล่าวถึงแล้ว มีวีรรสเป็นรสเอก มีฉากที่อรชุนพบพระอินทร์แสดงอัทภุตรสเป็นรสเสริม อรชุนออกเดินทางไปยังยอดเขาอินทรกีละ เพื่อบำเพ็ญตบะโดยมียักษ์ตนหนึ่งเป็นผู้นำทาง อรชุนได้เห็นยอดเขาหิมาลัย ซึ่งงามสง่าน่าชมราวกับพระศิวะ ด้านหนึ่งของภูผาสว่างเหมือนรอยยิ้มของพระศิวะ อีกด้านหนึ่งมืดทะมึนเหมือนสีพัสตราภรณ์ของพระศิวะ (ซึ่งทำด้วยหนังกุญชร) ถัดมาเป็นยอดเขาอินทรกีละสีทองอร่าม มีธรรมชาติรื่นรมย์และเงียบสงบแต่ไม่น่าเกรงขามเพราะความลึกลับเหมือนยอดเขาหิมาลัย

ความงามอย่างน่าอัศจรรย์ของยอดเขาอินทรกีลทำให้อรชุนประทับใจจึงเริ่มบำเพ็ญตบะตามคำแนะนำของฤษีวยาส สองสามวันต่อมาพระอินทร์ (บิดาของอรชุน) ก็เสด็จมาเยี่ยม อรชุนไม่รู้ว่าเป็นพระอินทร์ แต่ก็ชื่นชมที่ได้เห็นผู้มาเยือนในชุดนักรบ มีอาวุธครบครัน พระอินทร์ประสงค์จะทดสอบความอดทนของอรชุน จึงบันดาลให้อรชุนเห็นวิมานเรียงรายจากสวรรค์ลงมาจนถึงยอดเขา เห็นสายน้ำคงคาไหลทอดลงมาจากสวรรค์ เห็นเหล่าอัปสรและคนธรรพ์ลงมาร่ายรำและบรรเลงดนตรี

บทพรรณนาต่าง ๆ (ตั้งแต่สรรคที่ 4 จนถึงสรรคที่ 10) แสดงสถายิภาวะ คือความน่าพิศวงของสถานที่ และบุคคล ที่เทพเจ้าบันดาลให้เกิดขึ้น มิใช่สิ่งสามัญที่พบเห็นได้ตามปกติ ความตื่นตาตื่นใจในสิ่งเหล่านี้ทำให้ผู้อ่านเกิดความอัศจรรย์ใจ คือ อัทภุตรส และเมื่อได้รับรู้ต่อไปว่า อรชุนกลับมิได้มีปฏิกิริยาตอบสนองต่อสิ่งน่าอภิรมย์เหล่านี้เลย ยังคงมุ่งมั่นต่อการบำเพ็ญตบะเพื่อให้ได้อาวุธวิเศษตามที่ได้ตั้งใจไว้ ผู้อ่านจะรู้สึกประทับใจในความอุตสาหะของอรชุน เมื่อได้เห็นความอุตสาหะที่ต่อเนื่องไปจนบรรลุผล ก็ทำให้เกิดวีรรส คือความชื่นชมยินดีในอุตสาหะนั้น

ในการสดุดีวีรบุรุษที่เป็นอวตารของเทพเจ้า เช่น นารายณ์อวตาร นอกจากแสดงความกล้าหาญอันเป็นวีรกรรมและความอุตสาหะจนประกอบวีรกรรมนั้นได้แล้ว กวีสันสกฤตยังนิยมแสดงคุณสมบัติเหนือมนุษย์ปุถุชนของวีรบุรุษด้วย ดังจะพบได้ในเรื่องของพระราม ซึ่งเป็นอวตารปางหนึ่งของพระนารายณ์ ทั้งในมหากาพย์<u>รามายณะ</u>ของวาลมีกิ และในบทละครนับสิบเรื่องที่ประพันธ์ขึ้นจาก<u>รามายณะ</u> วีรกรรมของพระรามล้วนมีความน่าพิศวงอยู่ด้วยทั้งสิ้น ในบทละครเรื่อง<u>มหาวีรจริต</u> (เรื่องของวีรบุรุษผู้ยิ่งใหญ่) ของภวภูติ พระรามได้รับศรวิเศษจากพระศิวะเพื่อใช้สังหารอสูรตาฏกา ขณะที่พระรามโก่งคันศรโดยมีฤษีวิศวามิตร กุศธวชะ (อนุชาของท้าวชนก) และพระลักษมณ์เฝ้าดูอยู่ พระลักษมณ์อุทานด้วยความอัศจรรย์ใจว่า

"เสียงคันธนูศิวะประทานลั่นเปรียะด้วยการโก่งจากแรงพาหาของพระองค์
เป็นเพลงนำแห่งชีวิตวัยหนุ่มของพระเชษฐา
อา ! เสียงนั้นสะท้านสะเทือนพื้นพิภพ
ก้องอยู่ในโสตประสาทของข้า แม้จนบัดนี้ก็ยังมิสิ้นสุด" (1.54)

และในองก์สุดท้ายของบทละครเรื่องรามาภยุทยะ (ความสูงส่งของพระราม) ของยโศวรมัน กวีในคริสต์ศตวรรษที่ 8 นางสีดาลุยไฟเพื่อพิสูจน์ความบริสุทธิ์หลังจากตกไปอยู่ในเงื้อมมือราวณะ กวีพรรณนาภาพของพระเพลิงที่มีแขนเป็นเปลวไฟพวยพุ่ง มีกลุ่มควันหนาทึบลอยขึ้นมา นางสีดาประทับอยู่อย่างสง่างามบนพระเพลาของพระเพลิงโดยไม่เป็นอันตรายแต่อย่างใด ทุกคนที่เป็นประจักษ์พยานในพิธีจึงอุทานว่า "มหัศจรรย์ ! มหัศจรรย์ !"

กวีบางคนมุ่งแสดงความเหนือมนุษย์ของวีรบุรุษที่เป็นอวตารของพระเจ้า โดยถือว่าวีรกรรมมีความสำคัญเป็นรอง แทนที่จะแสดงวีรรสเป็นรสเด่น จึงเปลี่ยนมาเป็นการแสดงอัทภุตรส ดังเช่น มาตรราชะ (หรือมายุราชะ) กวีในคริสต์ศตวรรษที่ 7 นำเรื่องของพระรามจากรามายณะ มาแต่งเป็นบทละครชื่ออุทาตตราฆวะ (ราฆพผู้สูงส่ง) โดยยกมาเฉพาะตอนที่แสดงอำนาจและบารมีของพระรามที่สูงส่งเหนือคนทั้งปวง แม้แต่ชื่อเรื่องก็บ่งบอกจุดประสงค์ของกวีไว้อย่างชัดเจน (อุทาตตะ-สูงส่ง, ราฆพ-ผู้มีเชื้อสายรฆุวงศ์ หมายถึงพระราม บ้างว่าหมายถึงพระภรตด้วย เพราะในเรื่องนี้พระภรตก็มีบทบาทสำคัญ)

กวีเปลี่ยนเนื้อเรื่องบางตอนให้ต่างจากรามายณะ เพื่อให้มีโอกาสแสดงความสูงส่งของพระรามมากขึ้น พระรามมิได้ฆ่าพาลี และพระรามมิได้ออกไปตามกวางทองเอง พระลักษมณ์เป็นผู้ออกไปแต่พระรามตามไปช่วยเมื่อเข้าใจว่าพระลักษมณ์เพลี่ยงพล้ำ นอกจากนั้นกวียังเพิ่มเหตุการณ์ที่แสดงอภินิหาร เช่น การปลอมแปลงตัว การเข้าสิงร่างผู้อื่น นอกจากมารีจจะแปลงเป็นกวางทองแล้ว ราวณะยังแปลงเป็นฤษีเฒ่ามาหาพระราม นางยักษ์เข้าสิงร่างนางสีดาแล้วทูลพระภรตว่าพระรามสิ้นชีพแล้ว และยักษ์เข้าสิงร่างอำมาตย์สุมันตรา แล้วทูลพระรามว่าพระภรตสิ้นชีพแล้ว

เหตุการณ์ต่าง ๆ และตัวละครต่าง ๆ นี้กวีเสนอไว้เพื่อแสดงเหตุ (วิภาวะ) ของความน่าพิศวง (อันเป็นสถายิภาวะ) อากัปกิริยาหรือคำพูดของตัวละครที่แสดงความตื่นเต้นประทับใจ (เช่นคำสรรเสริญของตัวละครอื่น) เป็นผล (อนุภาวะ) ของความน่าพิศวง เมื่อผู้อ่านได้รับรู้ความน่าพิศวงของอำนาจและบารมีของพระราม ประสานกับวาสนาคือความประทับใจในวีรบุรุษซึ่งเคยมีมาก่อนในอดีต ทำให้เกิดความอัศจรรย์ใจขึ้น เรียกว่าอัทภุตรส

การพิจารณารสทั้ง 9 ในวรรณคดีสันสกฤตเท่าที่กล่าวมาแล้ว แสดงให้เห็นว่าแม้กวีสันสกฤตจะนำหลักของรสมาจากการละคร แต่ก็มิได้นำมาใช้อย่างสำคัญเท่าเทียมกันทุกรส กวี

มุ่งแสดงรสเอกเพียง 1 หรือ 2 รส โดยอาจมีรสอื่น ๆ หนุนเนื่องให้รสเอกเด่นชัดขึ้น เมื่อผู้อ่านเข้าใจรสที่ได้จากการอ่านวรรณคดีเรื่องใดเรื่องหนึ่ง ย่อมทำให้เข้าใจแนวเรื่องของวรรณคดีเรื่องนั้นได้ อาจกล่าวได้ว่ารสเอกเป็นแนวเรื่องหลัก ในขณะที่รสหนุนอื่น ๆ เป็นแนวเรื่องย่อย

ข้อที่น่าสังเกตประการหนึ่งก็คือ ในวรรณคดีกวีนิพนธ์ที่ไม่ใช่บทละคร เช่น พุทธจริต เมฆทูต กิราตารชุนียะ มีรสเสริมเพียง 1 หรือ 2 รสเท่านั้น ต่างกับวรรณคดีประเภทบทละครซึ่งมักแสดงรสไว้หลายรส เพราะแต่งขึ้นเพื่อใช้แสดงละครด้วย กวีจึงต้องพยายามรักษากฎเกณฑ์ของการละครไว้ให้ได้มากที่สุด จึงปรากฏว่าแม้จะแสดงรสเอกเพียงรสเดียว รสอื่น ๆ ก็ผลัดกันมีบทบาทมากจนอาจนับได้ว่าเป็นรสเด่นเฉพาะตอนนั้น ๆ ดังจะเห็นตัวอย่างได้จากบทละครเรื่องศกุนตลาที่กล่าวถึงแล้ว แต่กวีก็ยังยึดมั่นในจุดประสงค์ของการประพันธ์วรรณคดีว่าเพื่อแสดงเป้าหมายของชีวิต 4 ประการ (ปุรุษารถะ) รสต่าง ๆ ที่นำมาจากการละครจึงเน้นความสัมพันธ์กับเป้าหมายเหล่านี้ด้วย มิใช่เพื่อความสำเริงอารมณ์เพียงอย่างเดียว

รสเป็นเรื่องของอารมณ์มนุษย์ จึงมีความเป็นสากลเพราะมนุษย์ทุกชาติ ทุกวัย ฯลฯ ย่อมมีอารมณ์พื้นฐานได้เหมือนกัน การนำแนวคิดเรื่องรสมาใช้กับวรรณคดีชาติอื่นน่าจะทำได้ แต่เรื่องของความคิดความเชื่ออาจเข้ามาเกี่ยวกับอารมณ์ด้วย เพราะส่วนมากความคิดกับความรู้สึกมักจะเกิดควบคู่กันไป ในการวิเคราะห์รสจึงต้องคำนึงถึงความคิดและความเชื่อที่เป็นกรอบของวรรณคดีแต่ละชาติด้วย

บทที่ 5

การวิเคราะห์รสในวรรณคดีไทย

วรรณคดีไทยโบราณแต่งขึ้นด้วยวัตถุประสงค์และวิธีการที่ต่างไปจากวรรณคดีในปัจจุบัน เพราะกรอบความคิดของคนในสังคมต่างกัน หากเราพิจารณาแต่เพียงเนื้อหา เราอาจจะรู้สึกรำคาญใจว่า "เนื้อหาวนเวียนอยู่ในชีวิตของชนชั้นศักดินา... ชีวิตที่ฉายสะท้อนอยู่ในวรรณคดีเป็นชีวิตกึ่งมนุษย์กึ่งเทพเจ้า ห่างไกลจากชีวิตสามัญมนุษย์และสามัญชน..."[1] จริงอยู่ เราปฏิเสธไม่ได้ว่ากวีโบราณเขียนแต่เรื่องของชนชั้นสูง เพราะเขามีชีวิตอยู่ในแวดวงนั้น แต่เรามิอาจมองข้ามสารอารมณ์ที่มีอยู่ในเนื้อหาไปได้ สารนั้นบอก "ความจริงของอารมณ์"[2] ซึ่งเป็นสัจธรรมชีวิต แม้แต่กษัตริย์และชุนนางซึ่งอยู่ในที่สูงก็มีอารมณ์รัก โกรธ กลัว ฯลฯ ได้ไม่ต่างกับคนธรรมดา และสารนั้นยังบอกความคิดที่เป็นต้นเหตุของอารมณ์ได้ด้วย คนเหล่านั้นคิดอย่างไร เชื่ออย่างไร จึงทำให้เข้าใจว่าสิ่งที่พบเห็นเป็นสิ่งที่ควรยกย่อง เกรงกลัว หรือ รังเกียจ การศึกษาอารมณ์ในวรรณคดีจึงทำให้เข้าถึงคุณค่าของวรรณคดีได้ทางหนึ่ง

5.1 การศึกษาอารมณ์ในวรรณคดี

อารมณ์เป็นธรรมชาติของมนุษย์ทุกรูปทุกนาม ไม่ว่าจะมีฐานะสูงส่งหรือต่ำต้อย หญิงหรือชาย เด็กหรือแก่ และไม่ว่าจะอยู่ในยุคใด มีเชื้อชาติหรือวัฒนธรรมใด ย่อมมีอารมณ์รัก โกรธ กลัว ฯลฯ ได้ทั้งนั้น อารมณ์เป็นสาเหตุหนึ่งของงานวรรณศิลป์ กล่าวคือ กวีสร้างสรรค์งานขึ้น

---

[1]จิตร ภูมิศักดิ์, บทวิเคราะห์วรรณกรรมยุคศักดินา (กรุงเทพฯ : ชมรมหนังสือแสงตะวัน, ม.ป.ป.), หน้า 39-40

[2]บุญเหลือ เทพยสุวรรณ, "ค่านิยมใหม่กับวรรณคดีเก่า", แว่นวรรณกรรม (กรุงเทพฯ : อ่านไทย, 2529), หน้า 287

มาจากอารมณ์สะเทือนใจ ไม่เพียงแต่จะมีตำนานที่เล่าขานกันเกี่ยวกับบทโศลกอันไพเราะที่เกิดจากอารมณ์สะเทือนใจของฤษีวาลมีกิเมื่อเห็นนกกระเรียนถูกยิงตายเท่านั้น[3] ตามหลักสุนทรียศาสตร์ก็ถือกันว่าวรรณคดีเป็นศิลปะที่สร้างขึ้นจากอารมณ์สะเทือนใจ แสดงออกด้วยกลวิธีการประพันธ์ให้ปรากฏขึ้นเป็นรูปธรรม[4] นอกจากนั้นอารมณ์ยังเป็นเนื้อหาของวรรณกรรมที่นิยมกันมาช้านาน ดังมีทรรศนะหนึ่งจากผู้สร้างสรรค์วรรณกรรมเองว่า "วรรณกรรมที่อยู่ยงยืนนานนั้นส่วนใหญ่มักจะมีแก่นเนื้อหาผูกพันอยู่กับธรรมชาติอันนิรันดร์ของมนุษย์ เช่นเรื่องความรัก ความพยาบาท ความเจ็บปวด เศร้าสลด ความสุข ฯลฯ อันย่อมจะให้ความซาบซึ้งและฝังใจไปนานเท่านานตราบเท่าที่โลกยังมีมนุษยชาติ"[5] วรรณคดีเอกเช่น ขุนช้างขุนแผน ได้รับคำยกย่องก็เพราะเป็นบันทึกสังคมที่ "บันทึกตามกิจของวรรณคดีโดยแท้ คือบันทึกไม่เพียงแต่สภาพ หากบันทึกอารมณ์ที่เกิดต่อเหตุการณ์และสภาพด้วย"[6]

แม้อารมณ์ที่เกิดขึ้นแก่มนุษย์แต่ละคนจะดูเหมือนเป็นเรื่องเฉพาะตัวของผู้นั้น แต่เมื่อได้ถ่ายทอดออกมาเป็นงานวรรณศิลป์และผู้อ่านได้รับรู้แล้ว ก็จะทำหน้าที่เป็นอารมณ์สากลที่มีกระแสสื่อกับอารมณ์ของผู้อื่นได้ "นักประพันธ์บางคนอาจจะแสดงออกซึ่งอารมณ์ที่มีลักษณะเป็น

---

[3]ดู 4.3 รสตามทฤษฎีวรรณคดี

[4]เสฐียรโกเศศ [พระยาอนุมานราชธน], การศึกษาวรรณคดีแง่วรรณศิลป์ (กรุงเทพฯ : บรรณาคาร, 2515), หน้า 35-38

[5]ลาวคำหอม, "ความในใจเมื่อข้าพเจ้าเขียนฟ้าบ่กั้น," โลกหนังสือ (ส.ค.2522), อ้างใน ดวงมน จิตร์จำนงค์, หลังม่านวรรณศิลป์ (กรุงเทพฯ : เทียนวรรณ, 2528), หน้า 203

[6]บุญเหลือ เทพยสุวรรณ, "หัวเลี้ยวของวรรณคดีไทย," วรรณไวทยากร (วรรณคดี) (กรุงเทพฯ : โครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์ สมาคมสังคมศาสตร์แห่งประเทศไทย, 2514), หน้า 66

อัตนัยอย่างมาก แต่ก็มิได้หมายความว่าลักษณะที่เป็นอัตนัยนั้นจะไม่ยังผลทางอารมณ์ใด ๆ ต่อผู้อ่าน"[7]

การ "ยังผลทางอารมณ์" ต่อผู้อ่าน เป็นภารกิจประการหนึ่งของวรรณคดี เพราะสิ่งหนึ่งที่ผู้อ่านปรารถนาจากการอ่านวรรณคดีก็คือความสำเริงอารมณ์[8] การศึกษารสในวรรณคดีเรื่องใดเรื่องหนึ่ง คือการศึกษาความสำเริงอารมณ์ของผู้อ่านที่เกิดขึ้นหลังจากอ่านวรรณคดีเรื่องนั้น ตลอดจนภาวะต่าง ๆ ที่เป็นปัจจัยให้เกิดความสำเริงอารมณ์นั้น และความคิดของกวีที่มักเกิดควบคู่กับอารมณ์ การศึกษาวิธีนี้จึงทำให้เข้าใจเนื้อหาของเรื่อง แนวคิด เจตนา และน้ำเสียงของผู้แต่ง ฯลฯ เป็นการพยายามทำความเข้าใจเนื้อแท้ของวรรณคดีอันเป็นจุดมุ่งหมายของนักวรรณคดีวิจารณ์

วิธีการเข้าถึงเนื้อแท้ของวรรณคดีมีแตกต่างกันไปเป็นแนวต่าง ๆ แนววรรณคดีวิจารณ์เชิงปฏิบัติซึ่ง ไอ เอ ริชาร์ดส์ เริ่มทดลองใช้เป็นครั้งแรกในต้นคริสต์ศตวรรษที่ 9 มีขั้นตอนต่าง ๆ ที่ชลธิรา กลัดอยู่ สรุปไว้ดังนี้

1. การตระหนักถึงค่าของคำทุกคำที่ปรากฏในงานเขียนว่า สื่อความหมาย แนะภาพ และให้ความรู้สึกอย่างไรและเพียงไร

2. การพิจารณาถึงความหมายแง่ต่าง ๆ ที่ปรากฏอยู่ในงานเขียน เช่น ความหมายที่เป็นเนื้อหาสาระสำคัญ ความหมายทางด้านอารมณ์ ซึ่งอาจจะต้องพิจารณาทั้งอารมณ์ที่ปรากฏในงานเขียน อารมณ์ที่ปรากฏในตัวละคร (ถ้ามี) อารมณ์ของผู้แต่งและอารมณ์ของผู้อ่านเอง ความหมายทางด้านน้ำเสียง นัศนคติ หรือท่าที ทั้งของงานเขียน ผู้แต่งและตัวละคร และความหมายทางด้านจุดประสงค์ของผู้แต่ง ฯลฯ

3. การหาความรู้จากที่อื่นมาอธิบายเพื่อให้มีความเข้าใจงานเขียนนั้นยิ่ง ๆ ขึ้น

---

[7] เจตนา นาควัชระ, ทฤษฎีเบื้องต้นแห่งวรรณคดี (กรุงเทพฯ : ดวงกมล, 2521), หน้า 74

[8] บุญเหลือ เทพยสุวรรณ, วิเคราะห์รสวรรณคดีไทย (กรุงเทพฯ : โครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์ สมาคมสังคมศาสตร์แห่งประเทศไทย, 2517), หน้า 4

เช่น ความรู้ทางจิตวิทยา มานุษยวิทยา สังคมวิทยา ศาสนา ปรัชญา ประวัติศาสตร์ โบราณคดี หรือความรู้เกี่ยวกับผู้แต่งเอง

4. การประเมินคุณค่าของงานเขียน[9]

เมื่อพิจารณาทฤษฎีรส-ธวนิของสันสกฤต จะเห็นว่ามีวิธีการที่สอดคล้องกับแนววรรณคดีวิจารณ์เชิงปฏิบัติที่กล่าวถึงนี้ ต่างกันที่ทฤษฎีรส-ธวนิ ข้ามขั้นตอนที่ 3 คือ การหาความรู้จากที่อื่นมาอธิบาย ขั้นตอนที่ 1 เหมือนกับการศึกษาถ้อยคำในบทประพันธ์ตามหลักธวนิ[10] ส่วนขั้นตอนที่ 2 ตรงกับการศึกษาอารมณ์ตามทฤษฎีรส อารมณ์ของผู้แต่งที่ชลธิรากล่าวถึงไว้ในขั้นนี้ก็คือภาวะหลัก (สภายิภาวะ) และ ภาวะเสริม (วยภิจาริภาวะ) ที่กวีแสดงแก่ผู้อ่าน อารมณ์ที่ตัวละครแสดงออกหรืออารมณ์ที่ปรากฏอยู่ในถ้อยคำ บทบรรยาย หรือบทพรรณนาตรงกับผลของภาวะ (อนุภาวะ) และอารมณ์ของผู้อ่านก็คือรสที่ผู้อ่านได้รับ การพิจารณาความหมายทางด้านอารมณ์ตามแนววรรณคดีวิจารณ์เชิงปฏิบัตินี้จึงมีหลักการและขั้นตอนกว้าง ๆ เหมือนการพิจารณารสในวรรณคดี แนววรรณคดีวิจารณ์เชิงปฏิบัติแยกความหมายทางด้านอารมณ์ไว้เป็นความหมายแง่หนึ่ง นอกเหนือจากความหมายที่เป็นเนื้อหาสาระ ความหมายด้านน้ำเสียง และความหมายทางด้านจุดประสงค์ของผู้แต่ง เป็นต้น ส่วนทฤษฎีรสถือว่าความเข้าใจความหมายทางด้านอารมณ์ในงานเขียนเรื่องหนึ่งย่อมนำไปสู่ความเข้าใจความหมายด้านอื่น ๆ ของงานชิ้นนั้นด้วย การที่จะรับรู้อารมณ์ต่าง ๆ อันเป็นภาวะที่แสดงไว้ในงานเขียน ผู้อ่านจะต้องอาศัยหลักของธวนิเพื่อมองลอดเข้าไปถึงความหมาย น้ำเสียง ฯลฯ ที่แฝงอยู่ในถ้อยคำ ผู้อ่านต้องพยายามหาประโยชน์จากแทบทุกคำที่ปรากฏอยู่ในงานเขียน โดยถือประหนึ่งเป็นพยานปากสำคัญที่จะให้การเกี่ยวกับ "สาร" ของผู้เขียนได้ ไม่เพียงแต่จะมองให้ออกว่าอะไรคือภาวะที่ผู้เขียนต้องการแสดง แต่ต้องเข้าใจถึงสาเหตุของภาวะ ต้องประจักษ์ทุก ๆ สิ่งที่ปรากฏเป็นผลของภาวะ เช่น สีหน้า น้ำเสียง ปฏิกิริยา ฯลฯ ของตัวละครเพื่อสังเกตว่ามีสิ่งใดที่เป็นตัวแปรทำให้เกิดภาวะ

---

[9]ชลธิรา กลัดอยู่, "การวิเคราะห์วรรณคดีวิจารณ์เชิงปฏิบัติ," ใน ศาสตร์และศิลปแห่งอักษร (กรุงเทพฯ : พิฆเนศ, 2515), หน้า 42-45

[10]ดู 4.3 รสตามทฤษฎีวรรณคดี

อื่นเป็นอารมณ์เสริมได้บ้างหรือไม่ เมื่อผ่านขั้นตอนต่าง ๆ ในการวิเคราะห์วรรณคดีแล้ว เราก็สามารถเข้าถึงความหมายต่าง ๆ ที่เป็นสาระของงานชิ้นนั้นได้ การประจักษ์ถึงรสอันเป็นปฏิกิริยาทางอารมณ์ที่เราได้รับมิได้หมายถึงเพียงความสำเริงอารมณ์เท่านั้น แต่มีความรู้แจ้งถึงสัจจะแห่งอารมณ์นั้น ๆ เช่นเดียวกับการบรรลุสัจธรรมในการบำเพ็ญสมาธิ คุณค่าของวรรณคดีเรื่องนั้นจึงอยู่ที่ความสามารถทำให้เราประจักษ์ถึงสิ่งที่เป็นสัจธรรมชีวิตซึ่งมิใช่ชีวิตของเราเพียงผู้เดียว แต่หมายรวมถึงชีวิตสัตว์โลกทั้งปวง วรรณคดีแต่ละเรื่องจะมีคุณค่าเพียงใดผู้อ่านซึ่งเป็นผู้ประจักษ์เท่านั้นจึงจะประเมินได้ การประเมินคุณค่าของงานเขียนอาจปรากฏเป็นถ้อยคำหรือลายลักษณ์อักษรดังที่นักวรรณคดีสันสกฤตทั้งหลายปฏิบัติกันอยู่ ตรงกับขั้นตอนที่ 4 ตามแนววรรณคดีวิจารณ์เชิงปฏิบัติ หรืออาจเป็นเพียงความชื่นชมอยู่ในใจของผู้อ่านก็ได้ ลักษณะหลังนี้ปรากฏในหมู่นักอ่านทั่ว ๆ ไป ซึ่งถือว่าตนเป็นผู้เสพวรรณคดี บอกได้กับตนเองหรืออาจบอกผู้ใกล้ชิดได้ว่าสิ่งนั้นมีคุณค่าเพียงใด แต่มิอาจประเมินคุณค่าได้อย่างเป็นระบบเหมือนนักวรรณคดีวิจารณ์

5.1.1 อารมณ์สากลในวรรณคดีสันสกฤต

เมื่อเทียบกับวรรณคดีไทยโบราณ วรรณคดีสันสกฤตอาจจะมีข้อมูลเกี่ยวกับกวีอยู่มากกว่า แต่ข้อมูลเหล่านั้นก็ไม่ได้ทำให้เราเห็น "ตัวตน" ของกวีลึกเท่าใด ภวภูติบอกไว้ในงานเขียนของเขาว่าเขาอยู่ในสกุลอุทุมพร แต่อุทุมพรก็เป็นเพียงนามที่นิยมเรียกกวีโดยทั่ว ๆ ไปเท่านั้น[11] กาลิทาสเป็นกวีในราชสำนักพระเจ้าวิกรมาทิตย์ ซึ่งยังไม่อาจเจาะจงว่าหมายถึงพระเจ้าจันทระที่ 2 แห่งวงศ์คุปตะ (คศ.375-414) หรือพระเจ้าสกันทะ "วิกรมาทิตยะ" (คศ.455-467) หรือพระเจ้ากุมาระ "มเหนทราทิตยะ" (คศ.414-455)[12] กวีบางคนอาจ

---

[11] A.K. Warder, Indian Kāvya Literature, IV : The Ways of Originality (Delhi : Motilal Banarsidass, 1983), p.271

[12] Ibid, III : The Early Medieval Period, p.122

เล่าชีวิตของตนไว้ค่อนข้างละเอียด เรารู้ว่าทัณฑินกำพร้าบิดามารดามาตั้งแต่ยังเล็ก บรรพบุรุษของเขาอพยพมาจากแคว้นคุชราตลงไปทางใต้ บรรพบุรุษคนหนึ่งเป็นกวีอยู่ในราชสำนักของจักรพรรดิปัลลวะ เมื่อบ้านเมืองวุ่นวาย ผู้คนอดอยาก ทัณฑินเดินทางแสวงโชคไปตามที่ต่าง ๆ แล้วกลับมาอีกครั้งเมื่อทุกอย่างเป็นปกติ ฯลฯ[13] นักวรรณคดีสันสกฤตมีความเห็นว่าทั้ง ๆ ที่เรารู้ข้อมูลลักษณะนี้ เราก็ยังมองไม่เห็นตัวตนของกวีในงานเขียนของเขา เพราะกวีสันสกฤตนิยมเขียนหนังสืออย่างแฝงตัวเองให้ได้มากที่สุด นอกจากไม่แสดงตนแล้ว กวียังไม่แสดงภาพของบุคคลใดบุคคลหนึ่งโดยเฉพาะ แม้จะตราชื่อว่าเป็น ทุษยันต์ ราม อรชุน แต่สิ่งที่ผู้อ่านได้รับรู้นั้นไม่ใช่อารมณ์ของทุษยันต์ ฯลฯ หากเป็นอารมณ์ของมนุษย์ทั่วไปซึ่งตกอยู่ในสถานะและข้อแม้เช่นเดียวกับทุษยันต์ ฯลฯ มากกว่า อิงกัลส์ (D.H.H. Ingalls) นักวรรณคดีสันสกฤตชาวอเมริกันกล่าวถึงลักษณะเฉพาะดังกล่าวนี้ของวรรณคดีสันสกฤตไว้ว่า เมื่อเปรียบเทียบกับวรรณคดีตะวันตกไม่ว่าจะเก่าหรือใหม่ จะเห็นว่าวรรณคดีตะวันตกนิยมแสดงอารมณ์ของปัจเจกบุคคลมากกว่าชื่อตัวละครมักจะถูกเอ่ยอย่างเจาะจงว่าเกี่ยวข้องกับเหตุการณ์หรือเป็นเหตุแห่งอารมณ์ที่แสดง อิงกัลส์ยกตัวอย่างคำประพันธ์ที่เป็นบทคร่ำครวญของเดวิด เมื่ออับสะลอมลูกชายตายในการสู้รบ

"โอ ลูกพ่อ อับสะลอม ลูกพ่อ ลูกพ่อ อับสะลอม !
พ่อควรจะตายแทนเจ้า โอ อับสะลอม ลูกพ่อ ลูกพ่อ"

สิ่งที่ผู้อ่านได้รับรู้นั้นไม่ใช่ความทุกข์โศกของพ่อคนหนึ่งที่เกิดขึ้นเพราะการจากไปของลูกชายคนหนึ่ง แต่เป็นความทุกข์ของชายที่ชื่อเดวิดเกิดจากความอาลัยลูกที่ชื่ออับสะลอมโดยเฉพาะ

อิงกัลส์พบว่าในบทโศลกสันสกฤตที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับความรักมากกว่า 500 บท ไม่มีแม้แต่บทเดียวที่จะเอ่ยนามของผู้ที่มีความรัก นอกจากนั้นกวีอาจกล่าวถึงตัวโกงทั้งหลายได้โดยมิพักต้องเอ่ยชื่อ แม้แต่คนดีที่น่าจดจำเป็นตัวอย่างก็อาจไม่มีชื่อเช่นกัน[14]

---

[13] Ibid, I : Literary Criticism, p.211

[14] Daniel H.H. Ingalls, Sanskrit Poetry (Massachusetts : Harvard University Press, 1972), pp.24-25

บทกวีนิพนธ์เรื่อง เมฆทูต ของกาลิทาสพรรณนาความทุกข์โศกของยักษ์ตนหนึ่งที่ต้องพลัดพรากจากนางที่รัก กวีใช้คำว่า "ตนหนึ่ง" (kascit) เมื่อกล่าวถึงยักษ์ เป็นการบ่งบอกความไม่จำเพาะเจาะจง[15] กวีเปิดโอกาสให้ผู้อ่านกำหนดเอาเองว่าจะเป็นยักษ์ตนใด รูปร่างหน้าตาอย่างไร ชื่อเรียงเสียงใดก็ได้ เพียงแต่ให้เป็นผู้ที่ถูกเจ้านายลงโทษเพราะละเลยหน้าที่ โทษนั้นหนักหนาสำหรับยักษ์เพราะต้องพลัดพรากจากนางที่รัก นางนั้นไม่ปรากฏว่าชื่อใด รูปร่างหน้าตาอย่างใดอีกเช่นกัน เพียงแต่เป็นนางที่มีความงามมาก และเป็นที่รักของยักษ์เป็นอย่างยิ่ง ความทุกข์โศกของยักษ์ตามคำพรรณนาของกวีอาจเป็นความทุกข์โศกของใครสักคนหนึ่งก็ได้ที่ต้องพลัดพรากจากนางที่รักเพราะสาเหตุคล้าย ๆ กับของยักษ์ตนนั้น ภาวะทุกข์โศกนี้จึงเป็นอารมณ์สากลไม่ขึ้นอยู่กับปัจเจกบุคคลใด แม้แต่ในวรรณคดีที่มีชื่อตัวละครเฉพาะ เช่น ศกุนตลา หรือราม กวีก็ยังไม่นิยมให้ตัวละครพร่ำรำพันชื่อของตัวละครที่เกี่ยวข้อง มักจะเป็นคำเรียกกลาง ๆ เช่น ฤษีกัณวะเรียกศกุนตลาว่า "วตเส" (ลูกเอ๋ย) พระรามเรียกสีดาว่า "เทวิ" (เทวี) สีดาเรียกพระรามว่า "ปริยัวท" (ผู้มีวาจาอ่อนหวาน)[16] เป็นต้น วิธีการดังกล่าวนี้น่าจะมีผลต่อผู้อ่าน ทำให้รู้สึกว่าอารมณ์ที่กวีแสดงไว้ในเรื่องไม่ผูกพันกับผู้ใดผู้หนึ่งโดยเฉพาะ แต่มีลักษณะเป็นกลาง เป็นอารมณ์สากลที่อาจเกิดขึ้นได้โดยไม่ขึ้นกับเวลาหรือสถานที่ เพียงแต่มีเงื่อนไขเดียวกับที่ตัวละครมีเท่านั้น

อิงกัลส์มีข้อสังเกตว่าอีกสาเหตุหนึ่งที่ทำให้กวีสันสกฤตไม่ปรากฏตัวในงานเขียน ก็คือลักษณะพิเศษของภาษาสันสกฤต กวีสามารถกล่าวข้อความที่สมบูรณ์ตามหลักไวยากรณ์ได้โดยไม่ต้องเอ่ยถึงประธานเลย ประโยคกรรมวาจก (passive voice) เป็นที่นิยมใช้มากกว่าประโยคกรรตุวาจก (active voice) ประธานจึงถูกตัดออกไปได้ตามความต้องการของกวี ตัวอย่างเช่น คำกล่าวของอานันทวรรธนะถึงคุณค่าของถ้อยคำของกวีว่า

---

[15]ตามหลักไวยากรณ์สันสกฤตพยางค์ "cit" ที่เติมท้ายสรรพนามทำให้สรรพนามนั้นเป็นอนิยมสรรพนาม ในที่นี้ "kascit" เป็นอนิยมสรรพนาม

[16]ตัวอย่างแรกจากบทละครเรื่องศกุนตลาของกาลิทาส ตัวอย่างที่ 2 และ 3 จากบทละครเรื่องอุตตรรามจริต ของภวภูติ

"คำพรรณนาถึงเสน่ห์ของนางที่รักอย่างหนึ่ง

ความหมายของถ้อยคำของกวีเอกอีกอย่างหนึ่ง

ย่อมไม่มีขอบเขตจำกัด

จึงไม่ควรถูกมองว่าเป็นคำซ้ำซากด้วยประการใดก็ตาม"

(na ca te dṛśyante katham api punaruktaḥ)[17]

อานันทวรรธนะใช้รูปประโยคกรรมวาจกโดยละผู้กระทำเสีย อานันทวรรธนะจึงไม่ได้เจาะจงว่าใครเป็นผู้ที่มอง (มีความเห็นว่า) ความหมายของถ้อยคำของกวีเอกเป็นสิ่งที่ไม่ควรได้ยินซ้ำแล้วซ้ำอีก เขาอาจจะหมายถึงผู้ที่ไม่มีความรู้ ผู้ที่ไม่มีรสนิยม ผู้ที่ไม่เห็นคุณค่าของบทกวี ฯลฯ อย่างใดอย่างหนึ่งก็ได้ เป็นหน้าที่ของผู้อ่านที่ต้องพยายามมองหาตัวตนของผู้ที่อานันทวรรธนะกล่าวถึงเอาเอง

ในบทละครเรื่องศกุนตลา ทุษยันต์กล่าวกับวิทูษกะว่า

"เพื่อนเอ๋ย คำพูดที่กล่าวเล่น ๆ เพื่อความสนุกสนานนั้น

มิพึงถูกถือเป็นเรื่องจริงจัง"

(parihāsavijalpitaṃ sakhe

paramārthena na gṛhyatāṃ vacaḥ, 2.18)

ประโยคนี้เป็นรูปกรรมวาจกที่ไม่ระบุผู้กระทำ แต่จากบริบทผู้อ่านเข้าใจได้ว่าวิทูษกะเป็นผู้กระทำ เพราะมีคำร้องเรียก (vocative) ถ้าจะกล่าวให้เจาะจงทุษยันต์ก็ควรจะพูดว่า "เพื่อนเอ๋ย! เพื่อนมิควรถือเอาคำพูดที่กล่าวเล่น ๆ เพื่อความสนุกสนานเป็นเรื่องจริงจัง" แต่กาลิทาสคงไม่ต้องการผูกมัดให้แคบลงไปเช่นนั้น คำกล่าวของทุษยันต์จึงใช้กับใครก็ได้ หรืออาจเป็นคำกล่าวของกาลิทาสที่กำลังติเตียนใครสักคนหนึ่งอยู่ก็ได้

---

[17]โศลกบทนี้อานันทวรรธนะ ยกมาจากผลงานของตนชื่อวิษมพาณลีลา เป็นตัวอย่างสำหรับคำอธิบาย (vṛtti) คำประพันธ์ (karika) บทที่ 7 ในตอน (uddyota) ที่ 4 ของธวันยาโลกะ

บางครั้งกวีก็ใช้สรรพนามพหูพจน์แทนตัวเองทั้ง ๆ ที่กำลังกล่าวถึงความรู้สึกของตนเองเพียงผู้เดียว ตัวอย่างเช่น

"บางคนจากไปแล้ว บางคนกำลังจะไป
แล้วเราจะต้องเสียใจไปไยที่เราจะต้องไปด้วย
แต่ ... ใจของเราก็เศร้าเมื่อคิดว่า
บนถนนสายที่ทรงอำนาจนี้
เราคงไม่ได้พบเพื่อนที่เคยพบกันอีก"[18]

เมื่อจะกล่าวถึงความรู้สึกของตนเองที่กลัวความตาย กวีมิได้ใช้สรรพนาม "ฉัน" เพื่อบ่งว่าเป็นความรู้สึกของตน แต่เลี่ยงไปใช้ "เรา" ราวกับว่ากำลังพูดแทนมนุษย์ทุกคน อิงกัลส์มีความเห็นว่าวิธีใช้สรรพนามพหูพจน์ในที่ที่ควรใช้เอกพจน์เป็นการทำให้ตัวตนของกวีถูกกลืนหายไปในกลุ่มคนอื่น[19] สิ่งที่เรารับรู้เกี่ยวกับกวีเป็นลักษณะของคนแบบหนึ่งมากกว่าคนคนหนึ่ง และอารมณ์ที่กวีแสดงไว้ในงานเขียนก็ไม่เป็นอารมณ์ของปัจเจกบุคคล แต่เป็นอารมณ์ที่ค่อนข้างจะเป็นสากลมากกว่า ความเป็นอารมณ์สากลนี้เอื้อต่อการศึกษาในแง่รสวรรณคดีเป็นอย่างยิ่งเพราะไม่ผูกพันกับบุคคล กาละหรือเทศะหนึ่ง ๆ จนเกินไป

5.1.2 อารมณ์สากลในวรรณคดีไทย

วรรณคดีไทยโบราณมีลักษณะที่คล้ายกับวรรณคดีสันสกฤตอยู่หลายประการ นอกจากเนื้อหาและรูปแบบส่วนใหญ่ที่เรารับมาจากวรรณคดีอินเดียแล้ว ทัศนคติที่มีต่อวรรณคดีและกวีก็ไม่ต่างกัน คนไทยแต่ก่อนยกย่องวรรณคดีเป็นของสูง การประพันธ์วรรณคดีเป็นพิธีกรรมอย่างหนึ่งที่จะต้องเริ่มด้วยการไหว้ครูเพื่อขจัดอุปสรรคและเพื่อสร้างสิริมงคล ดังจะเห็นได้จากบท

---

[18] Ingalls, op.cit., p.309

[19] Ibid., p.25

ประณามพจน์อันเป็นจารีตที่ถือกันอย่างเคร่งครัดมาตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนต้นจนถึงต้นรัตนโกสินทร์[20] กวีผู้สร้างสรรค์งานประพันธ์ก็ได้รับยกย่องว่าเป็นผู้ "ทำงนงานการปราชญ์" เพราะทำ "กิจกระวีวรชาติ" (นิราศพระประธม) แต่ด้วยความนอบน้อมถ่อมตน ทำให้กวีไทยรู้สึกว่างานประพันธ์นั้นสูงกว่าความสามารถของตน นอกจากจะออกตัวไว้ในตอนท้าย เช่น "ข้อยคิดลิขิตด้วยพยายาม ต่อแต่งเติมตาม สติปัญญาอย่างเยาว์" (สมุทรโฆษคำฉันท์) กวีไทยยังไม่นิยมพูดถึงเรื่องของตัวเองไว้ในงานเขียน (ดังเช่นกวีสันสกฤตเช่นทัณฑีนที่กล่าวถึงแล้ว) เราจึงรู้เพียงว่าผู้แต่งลิลิตพระลอน่าจะเป็นพระเจ้าแผ่นดิน เพราะปรากฏในโคลงตอนท้ายว่า "จบเสร็จมหาราชเจ้า นิพนธ์"[21] ถึงแม้ว่าในวรรณคดีสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราชเป็นต้นมาจะมีชื่อกวีอยู่ด้วย เช่น พระมหาราชครู พระศรีมโหสถ ศรีปราชญ์ พระโหราธิบดี พระมหานาควัดท่าทราย แต่เราก็ไม่ได้รู้จักกวีมากไปกว่าชื่อและรายละเอียดเล็ก ๆ น้อย ๆ เท่านั้น

ลักษณะที่น่าสนใจอีกประการหนึ่งคือ กวีไทยนิยมแต่งวรรณคดีร่วมกัน ในการแต่งมหาชาติคำหลวงมีการประชุมราชบัณฑิตและพระเถระผู้ใหญ่ช่วยกันแต่งโดยมีพระมหากษัตริย์ทรงเป็นประธาน แล้วนำมาอ่านในที่ประชุมเพื่อแก้ไขทักท้วงกันอีกที[22] ทวาทศมาสปรากฏชื่อที่เชื่อกันว่าเป็นผู้แต่ง 3 คน

"เยาวราชสามนตไตร แผ่นหล้า
ขุนพรหมมนตรีศรี กวีราช
สารประเสริฐฤาช้า ช่วยแกล้งเกลากลอน"

---

[20]นิธิ เอียวศรีวงศ์, ปากไก่และใบเรือ (กรุงเทพฯ : อมรินทร์การพิมพ์, 2527), หน้า 27-29

[21]และยังมีโคลงอีกบาทหนึ่งว่า "จบเสร็จเยาวราชเจ้า บรรจง" ปัญหาเกี่ยวกับผู้แต่งลิลิตพระลอจึงยังไม่ยุติ, ดู กุหลาบ มัลลิกะมาส, วรรณกรรมไทย (กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยรามคำแหง, 2525), หน้า 62-63

[22]เรื่องเดียวกัน, หน้า 57

บทละครเรื่องรามเกียรติ์ อิเหนา อุณรุท เป็นงานที่ประชุมนักปราชญ์ราชบัณฑิตช่วยกันแต่ง ขุนช้างขุนแผนเป็นหนังสือเสภาที่ "ช่วยกันแต่งหลายคน" "กวีคนใดพอใจจะแต่งเรื่องตรงไหน ก็รับไปแต่งตอนหนึ่ง"[23] การแต่งร่วมกันเช่นนี้ย่อมทำให้วรรณคดีเรื่องหนึ่งไม่สามารถแสดงภาวะในใจของกวีคนใดคนหนึ่งได้โดยเฉพาะ ดังที่ดวงมน จิตร์จำนงค์ มีความเห็นต่อทวาทศมาสว่า "ผู้แต่งแต่ละคน ต้องสร้างจินตนาการร่วมกัน และบุคคลในนิราศไม่น่าจะถ่ายแบบมาจากบุคคลหนึ่งบุคคลใดโดยเฉพาะ อารมณ์สะเทือนใจในวรรณคดีเรื่องนี้จึงน่าจะมีลักษณะสากลมากกว่าเฉพาะเจาะจง..."[24]

อารมณ์สากลในวรรณคดีไทยยังปรากฏได้ เมื่อกวีไม่แสดงภาพบุคคลใดบุคคลหนึ่งโดยเฉพาะ เป็นลักษณะเดียวกับวรรณคดีสันสกฤตซึ่งอิงกัลส์ได้ตั้งข้อสังเกตและเปรียบเทียบกับวรรณคดีตะวันตกไว้แล้ว วรรณคดีประเภทนิราศ เช่น กำสรวล ทวาทศมาส แสดงอารมณ์สากลได้เป็นอย่างดี ดวงมน จิตร์จำนงค์ มีความเห็นว่า "ผู้ครำ่ครวญในทวาทศมาสเป็นบุคคลหนึ่งที่ต้องสูญเสียนางที่รักไปโดยมิได้แสดงเหตุผลต้นปลายอย่างชัดเจน ลักษณะของบุคคลผู้นี้และนางที่รักไม่ปรากฏให้เห็นโดยเฉพาะเจาะจง ทั้งนี้น่าจะเป็นเพราะมุ่งแสดงความทุกข์ในใจเป็นข้อใหญ่"[25] นิราศรบพม่าที่ท่าดินแดงก็แสดงความอาลัยรักที่ต้องจากนางมา แต่กวีก็มิได้เจาะจงว่าเป็นนางใดโดยเฉพาะ ดังที่กุหลาบ มัลลิกะมาส กล่าวไว้ว่า "พระองค์มิได้มุ่งหมายถึงนางที่รักคนใดคนหนึ่งโดยเฉพาะ เพราะทรงกล่าวว่า แสนรักสุดรักภิรมย์สมร ทุกอนงค์ทรงลักษณ์อันสุนทร"[26]

---

[23]สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, "ตำนานเสภา" ใน ขุนช้างขุนแผน (พระนคร : ศิลปาบรรณาคาร, 2507), หน้า (23) และ (26)

[24]ดวงมน จิตร์จำนงค์, "ความงามในทวาทศมาศ," อักษรศาสตรนิพนธ์ 2 : รวมบทความทางภาษาและวรรณคดีไทย (กรุงเทพฯ : คณะอักษรศาสตร์และสมาคมนิสิตเก่าอักษรศาสตร์ จุฬาฯ, 2525), หน้า 146

[25]เรื่องเดียวกัน, หน้า 144-145

[26]กุหลาบ มัลลิกะมาส, เรื่องเดิม, หน้า 125

เช่นเดียวกับกวีสันสกฤต กวีไทยนิยมใช้ภาษาที่ไม่ผูกมัดตนเอง และไม่แสดงตนให้โดดเด่นออกมาเป็นพิเศษ ลักษณะภาษาไทยเอื้อต่อการใช้ภาษาท้านองนี้อยู่มาก เพียรศิริ วงศ์วิภานนท์ มีข้อสังเกตว่า ภาษาไทยมีวิธีการละคำที่เอื้อให้ผู้อ่านตีความได้อิสระภายในขอบเขตของความเป็นไปได้ในภาษา และผู้อ่านอาจต้องใช้ความพยายามที่จะทำความเข้าใจเอาเองว่าผู้เขียนหมายความว่าอย่างไร เพราะเป็นการละไว้ที่อาจไม่มีรูปเดิมหรือบริบทที่จะช่วยให้ผู้อ่านบอกได้อย่างแน่ชัดว่าผู้เขียนเจตนาหรือตั้งใจจะสื่อความหมายว่าอย่างไร[27] ข้อสังเกตนี้ได้จากการศึกษาภาษาความเรียงในภาษาไทย ส่วนภาษาร้อยกรองในคำประพันธ์นั้นนอกจากจะมีการละคำอันเป็นลักษณะเฉพาะของภาษาไทยชั้นหนึ่งแล้ว ยังมีการละคำเพื่อให้เหมาะกับฉันทลักษณ์อีกด้วย เราจึงมีคำประพันธ์ที่ต้องตีความกันอยู่มาก เช่น "สามวันจากนารีเป็นอื่น" (โคลงโลกนิติ) กวีละประธานของ "เป็นอื่น" เราจึงอาจตีความกันต่อไปเองว่ากวีต้องการกล่าวว่า "สามวันจากนารี นารีเป็นอื่น" หรือ "สามวันจากนารี ชายเป็นอื่น"

การใช้สรรพนามพหูพจน์ซึ่งเป็นการลดตัวตนของกวีเช่นเดียวกับที่ปรากฏในวรรณคดีสันสกฤตก็มีมากในวรรณคดีไทย กวีอาจใช้สรรพนาม "เรา" เมื่อหมายถึงตัวกวีเองเช่น

"ถึงแม่ลาเมื่อเรามาก็ลาแม่ แม่จะแลแลหาไม่เห็นหาย" (นิราศพระบาท)

"ธรณีภพนี้เพ่ง ทิพยาน หนึ่งรา
เราก็ลูกอาจารย์ หนึ่งบ้าง

---

[27]การสื่อความชนิดนี้เรียกว่า สื่อแบบเย็น (cool media) ต่างกับการสื่อแบบร้อน (hot media) ซึ่งผู้รับไม่ต้องทำอะไรเลยเพราะสารที่สื่อมาสมบูรณ์อยู่ในตัวเอง ภาษาไทยและภาษาจีนเป็นภาษาที่สื่อแบบเย็น ส่วนภาษาอังกฤษเป็นภาษาที่สื่อแบบร้อน, ดูรายละเอียดใน เพียรศิริ วงศ์วิภานนท์, "ลักษณะเฉพาะของโครงสร้างความเรียงในภาษาไทย : ความถ้อยทีถ้อยเข้าใจกันของผู้เขียนและผู้อ่าน," บทความเสนอในการสัมมนาทางวิชาการประจำปีของมหาวิทยาลัยเรื่อง "ความเป็นไทยที่ควรธำรงไว้" ของสถาบันไทยศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, วันที่ 26-28 มีนาคม 2529 (เอกสารอัดสำเนา, 17 หน้า)

เราผิดท่านประหาร เราชอบ

เราบผิดท่านมล้าง ดาบนี้คืนสนอง" (ศรีปราชญ์)

ทำให้คำกล่าวนี้แทนความรู้สึกของคนกลุ่มหนึ่งได้โดยมีกวีเป็นคนหนึ่งในกลุ่มนั้น ด้วยลักษณะดังกล่าว วรรณคดีไทยจึงแสดงอารมณ์สากลได้เด่นชัดเช่นเดียวกับวรรณคดีสันสกฤต และเอื้อที่จะวิเคราะห์ตามทฤษฎีรสของสันสกฤตได้

5.2 ข้อควรคำนึงในการศึกษาวรรณคดีไทยตามทฤษฎีรส

แต่ถึงแม้ว่าวรรณคดีไทยจะแสดงอารมณ์สากล ซึ่งเหมาะกับการศึกษาตามทฤษฎีรสเช่นเดียวกับวรรณคดีสันสกฤต ก็ยังมีข้อแตกต่างบางประการ ที่ผู้ศึกษาควรจะพิจารณาก่อนที่จะศึกษาวรรณคดีไทยตามแนวนี้

5.2.1 จุดประสงค์ในการแต่ง

วรรณคดีไทยมีบทละครอยู่หลายเรื่องทั้งละครใน เช่น รามเกียรติ์ อิเหนา และละครนอก เช่น สังข์ทอง ไกรทอง แต่บทละครเหล่านั้นมีลักษณะต่างกับบทละครสันสกฤตอย่างสิ้นเชิง บทละครสันสกฤตเป็นบทละครพูด เนื้อหาสาระที่แสดงอารมณ์อยู่ในถ้อยคำของตัวละคร ซึ่งอาจเป็นร้อยแก้ว หรือร้อยกรองก็ได้ กวีผู้ประพันธ์บทละครมีความตั้งใจเป็นปฐมที่จะแสดงภาวะอันเป็นตัวก่อให้เกิดรส เพราะต่างก็ถือกันว่ารสเป็นหัวใจของบทละคร ไม่ว่าจะสื่อไปยังผู้เสพด้วยการแสดงบนเวที หรือด้วยการอ่านก็ตาม ก็ยังคงมีจุดมุ่งหมายเดียวกันคือทำให้เกิดรสขึ้นในใจของผู้ดูหรือผู้อ่าน แต่บทละครไทยมุ่งแสดงความงามของท่ารำมากกว่า แม้จะเป็นบทละครนอกซึ่งไม่เน้นท่ารำมากเท่าบทละครใน ก็ยังไม่ทิ้งลีลาท่ารำเสียทีเดียว การแสดงอารมณ์ต่าง ๆ ช่วยให้เนื้อเรื่องสนุกสนานน่าติดตามแต่ก็ยังไม่สำคัญไปกว่าท่ารำ รสในบทละครไทยจึงเป็นเหมือนเครื่องปรุงแต่งรสมากกว่าจะเป็นส่วนประกอบสำคัญเช่นในบทละครสันสกฤต

นอกจากเป็นบทสำหรับแสดงละครแล้ว บทละครของไทยยังนิยมนำมาอ่านกันเพื่อความไพเราะของเสียงคำประพันธ์ อลังการทางเสียงจึงเด่นกว่าเนื้อหาทางอารมณ์ ดังนั้นในการพิจารณารสในวรรณคดีบทละครของไทย จะต้องคำนึงว่าความสำคัญมากกว่าครึ่งหนึ่งอยู่ที่ลีลา ท่ารำ และความไพเราะของเสียง นอกนั้นจึงเป็นเรื่องของรส

อีกลักษณะหนึ่งที่น่าสังเกตก็คือการแต่งบทตลก วรรณคดีสันสกฤตพัฒนามาจากบทสวดอ้อนวอนพระเจ้า จึงถือกันว่าเป็นของสูง ถ้าจะแสดงอารมณ์ขบขันก็จะปรากฏเป็นรูปแบบหนึ่งต่างหาก ดังในบทละครประเภทประหัสนะ และภาณะดังกล่าวแล้วในเรื่องหาสยรส[28] และบทขบขันนั้นก็มีขึ้นเพื่อเสียดสีล้อเลียนเป็นจุดมุ่งหมายหลัก ส่วนการแสดงบทขบขันแทรกในเรื่องอื่น ๆ นั้น กวีสันสกฤตจะแสดงไว้ 2 ลักษณะดังนี้

1. กำหนดให้มีตัวตลกเรียกว่า วิฑูษกะ ซึ่งอาจเป็นคนเซ่อซ่า แต่งตัวแปลก ๆ ทำท่าทางตลกขบขัน ทำให้ผู้อ่านหัวเราะได้ แต่ก็ไม่ถึงกับน่าขันจนเกินไป บางครั้งยังกลับเป็นคนที่ตลกอย่างคมคายเสียอีก คำพูดของวิฑูษกะจึงน่าขบขันและน่าขบคิดไปด้วย

2. กำหนดบทตลกแทรกเข้ามาในบทโศกเพื่อเป็นการรั้งผู้อ่านมิให้ดิ่งลงไปในความทุกข์โศกของตัวละครจนเกินไป เช่น บทล้อเลียนนางสีดาในเรื่องอุตตรรามจริต ที่เกือบจะหิ้งรูปปั้นของนางเอง เป็นบทที่แทรกเข้ามาระหว่างที่พระรามกำลังแสดงความเศร้าโศกถึงนางสีดาด้วยคิดว่านางสิ้นชีพแล้ว แม้จะเป็นบทตลกเพียงเล็กน้อย แต่นักวรรณคดีสันสกฤตเช่นโภชะก็ยังจัดเข้าไว้ในบทที่แสดงความขบขัน[29] อาจจะเป็นเพราะถือว่าเป็นเรื่องที่ผิดไปจากสิ่งที่ควรจะเป็น กล่าวคือ คนที่อยู่ในฐานะเช่นนางสีดา ไม่พึงแสดงกิริยาวาจาเช่นนั้น

กวีไทยก็ไม่นิยมแต่งเรื่องตลกขบขันอย่างเต็มรูปแบบ แต่จะแทรกไว้เป็นการสลับฉากดังที่ปรากฏในวรรณคดีเกือบทุกเรื่อง ทั้งนี้อาจเป็นเพราะคนไทยคิดว่าวรรณคดีเป็นของสูงส่งไม่สมควรที่จะมุ่งสร้างวรรณคดีที่จะเรียกแต่เสียงหัวเราะเท่านั้น[30] แม้จะคล้ายกับวรรณคดี

---

[28] ดู 4.4.6 หาสยรส

[29] Warder, op.cit., IV, p.355

[30] เจตนา นาควัชระ, "อารมณ์ขันในวรรณคดี," เรื่องเดิม, หน้า 95

สันสกฤตในแง่นี้ แต่เมื่อเทียบกันแล้วจะเห็นว่า วรรณคดีไทยยังมีบทตลกขบขันมากกว่า ส่วนหนึ่งเป็นบทตลกขบขันสลับฉากเพื่อสร้างหาสยรสเฉพาะตอนนั้นโดยตรง เช่นบทพรรณนากิริยาท่าทางของชาวเมืองที่เที่ยวชมพระนครในบทละครเรื่องอิเหนา บทตลกเช่นนี้วิเคราะห์หาสยรสได้ทันทีโดยมิต้องพะวงถึงภาวะเสริมที่อาจเป็นตัวแปร เพราะกวีแสดงแต่ภาวะขบขันเท่านั้น แต่อีกส่วนหนึ่งเป็นบทตลกที่กวีกำหนดให้ตัวละครฝ่ายอธรรมมีพฤติกรรมและอากัปกิริยาต่างไปจากคนอื่นจนเป็นที่น่าขัน เป็นการลงโทษฝ่ายอธรรมวิธีหนึ่งดังจะได้กล่าวต่อไป การวิเคราะห์หาสยรสจากบทตลกเช่นนี้จะต้องพิจารณาภาวะเสริมที่อาจเป็นตัวแปรด้วย

5.2.2 การแสดงแนวคิด

วรรณคดีสันสกฤตและวรรณคดีไทยส่วนใหญ่ต่างก็มีแนวคิดหลักเหมือนกัน คือ ธรรมย่อมชนะอธรรม แต่วิธีการแสดงแนวคิดนั้นต่างกัน ในวรรณคดีสันสกฤต กวีจะขีดเส้นแบ่งเด็ดขาดระหว่างฝ่ายดีและฝ่ายชั่ว ผู้อ่านจึงเห็นชัดว่าฝ่ายดีคือสีขาวและฝ่ายชั่วคือสีดำ ฝ่ายดีคือตัวแทนของเทพเจ้า อาจเป็นอวตารของเทพองค์ใดองค์หนึ่ง เช่นพระรามเป็นอวตารของพระนารายณ์ หรืออาจมีเชื้อสายเทพเจ้า เช่น ยุธิษฐิระเป็นโอรสพระยม กวีแสดงภาวะต่าง ๆ ที่ทำให้เห็นความสูงส่งของฝ่ายดี เช่น ความอุตสาหะ ความน่าพิศวง ฯลฯ ส่วนฝ่ายชั่วนั้นคือคู่อริของฝ่ายดี เป็นตัวแทนของมารร้าย มีแต่ความรุนแรง ความน่ารังเกียจ ความน่ากลัว กวีมักระบายสีดำสนิทให้แก่ตัวละครฝ่ายนี้ เพื่อให้ตัดกับภาพสีขาวสะอาดของฝ่ายดี ราวณะจึงปรากฏเป็นรากษสผู้ดุร้าย น่าเกลียดน่ากลัว เพื่อให้ผู้อ่านเกิดความชิงชัง เป็นการลงโทษผู้ที่เป็นอริของตัวเอก[๓๑]

ในวรรณคดีอินโดนีเซีย ที่ได้รับอิทธิพลโดยตรงจากอินเดีย ก็ปรากฏแนวคิดว่าอริของฝ่ายดีต้องมีแต่ความชั่วร้าย ราวณะ ศูรปนขา ฯลฯ จึงเป็นยักษ์ที่น่ากลัว ในขณะที่วิภีษณะซึ่งเป็น

---

[๓๑]แต่ด้วยความตั้งใจที่จะเชิดชูตัวเอก บางครั้งกวีก็แสดงความสูงส่งของฝ่ายร้ายเพื่อให้เห็นว่าผู้ที่ตัวเอกสามารถพิชิตได้นั้นมิใช่บุคคลธรรมดา, ดู 4.4.7 กรุณารส ในข้อความที่อ้างด้วยเชิงอรรถที่ 57

น้องชายราวณะกลับเป็นหนุ่มรูปงาม ผิวกายขาวสวย ไม่ต่างไปจากฝ่ายพระราม ทั้งนี้เพียงเพราะจิตใจของวิภีษณะอยู่ฝ่ายธรรมนั่นเอง

ส่วนในวรรณคดีไทยนั้น แม้เราจะเชื่อว่าฝ่ายชั่วคืออริของฝ่ายดี แต่ฝ่ายชั่วก็มิได้เป็นสีดำดังในวรรณคดีสันสกฤต แต่เพื่อแสดงแนวคิดว่า ธรรมย่อมชนะอธรรม กวีจึงมีข้อกำหนดอยู่แต่ต้นว่า คู่แข่งของฝ่ายดีต้องพ่ายแพ้ ทศกัณฐ์มีความผิดเพราะมุ่งร้ายต่อผู้มีบุญเช่นพระราม ขุนช้างสมควรถูกตำหนิ เพราะเป็นอริของวีรบุรุษเช่นขุนแผน แต่กวีก็มิได้สร้างภาพทศกัณฐ์และขุนช้างให้ดุร้าย เกรี้ยวกราด น่ารังเกียจ ฯลฯ เพราะไม่นิยมสร้างตัวละครที่เลวเต็มที่จนผู้อ่านชิงชัง เพียงแต่กำหนดให้เป็นตัวละครที่มีรูปร่างกิริยาท่าทางหรือคำพูดผิดไปจากปกติ พอที่จะเรียกเสียงหัวเราะได้ก็เป็นการลงโทษที่เพียงพอแล้ว ชไมพร วิทูธีรศานต์ มีความเห็นว่า "เหตุผลที่นักประพันธ์ของเราสร้างตัวละครฝ่ายปฏิปักษ์ให้มีลักษณะอ่อน คงเป็นเพราะลักษณะสังคมไทยที่ไม่รุนแรงและสับสนจนเกินไป"[32] แต่บางครั้งกวีไทยก็เผลินกับการสร้างความขบขันให้แก่อริของตัวเอกจนเกินไป ทำให้เลยขีดของความขบขันไปสู่ความรุนแรง ภาวะรุนแรงจึงเป็นตัวแปรที่ทำให้ผู้อ่านเกิดความสงสารผู้ถูกกระทำขึ้นมาได้

แม้จะยอมรับฝ่ายดีคือผู้มีบุญ แต่ความเชื่อนี้ก็มิได้แข็งขันดังที่ปรากฏในวรรณคดีสันสกฤต ในบรรดาตัวเอกทั้งหลาย พระรามมีบทบาทสูงส่งมากที่สุด เพราะความเชื่อที่ไทยรับมาจากอินเดียเรื่องพระรามเป็นอวตารของพระนารายณ์ ประสานกับความเชื่อของไทยเราเองเรื่องพระมหากษัตริย์เป็นอวตารของพระนารายณ์ ทำให้มีการโยงพระรามเข้ากับพระมหากษัตริย์ บทบาทของพระรามจึงสูงส่งมาก แต่ถึงกระนั้นกวีไทยก็ยังอดไม่ได้ที่จะสร้างลักษณะของปุถุชนให้แก่พระราม พระรามจึงโกรธ กลัว ท้อแท้ ได้ในบางครั้ง มิใช่พระรามที่เป็นตัวละครสีขาวบริสุทธิ์ดังในวรรณคดีสันสกฤต ส่วนตัวละครอื่น ๆ ยิ่งมีความเป็นปุถุชนมากขึ้น เราอาจจะยอมรับกันว่า พระสังข์ คาวี คือ พระโพธิสัตว์ในนิทานชาดก แต่เมื่อกวีไทยนำเรื่องของตัวเอกเหล่านี้มาแต่งเป็นบทละคร ผู้ดูหรือผู้อ่านแทบจะไม่ทันนึกถึงปางหลังของตัวละครเลย พระสังข์

---

[32]ชไมพร วิทูธีรศานต์, "ลักษณะร่วมน่าเห็นใจของฝ่ายปฏิปักษ์," ใน ศาสตร์และศิลปแห่งอักษร (กรุงเทพฯ : พิฆเนศ, 2515), หน้า 68

และคาวีจึงเป็นเพียงวีรบุรุษคนหนึ่ง มีอารมณ์รัก โลภ โกรธ หลง ที่ควรจะมีได้ อารมณ์เหล่านี้อาจเป็นภาวะเสริมที่แปรรสที่น่าจะเกิดให้เป็นอย่างอื่นไปได้

5.3 การวิเคราะห์รสในวรรณคดีไทยประเภทต่าง ๆ

ในการศึกษารสในวรรณคดีไทยในงานวิจัยนี้ ได้พิจารณาประเภทของเนื้อหาวรรณคดีซึ่งกุหลาบ มัลลิกะมาส ได้แบ่งไว้[๓๓] แล้วนำมาพิจารณาเฉพาะประเภทที่เอื้อต่อการเกิดรสได้ดังนี้

5.3.1 วรรณคดีพุทธศาสนา

5.3.2 วรรณคดีพิธีกรรม

5.3.3 วรรณคดีสดุดี

5.3.4 วรรณคดีนิราศ

5.3.5 วรรณคดีบันเทิง

การที่จะพิจารณาว่าวรรณคดีเรื่องใดหรือประเภทใดเอื้อต่อการเกิดรสหรือไม่นั้น จะต้องดูทั้งรูปแบบและเนื้อหา เพื่อให้เข้าใจจุดมุ่งหมายของผู้ประพันธ์เป็นเบื้องต้น วรรณคดีประเภทประวัติ พงศาวดาร และจดหมายเหตุ เป็นงานที่บันทึกข้อมูลไว้เท่านั้น มิได้มีความมุ่งหมายทางอารมณ์ แม้จะตั้งใจสดุดีกษัตริย์ดังที่ปรากฏในศิลาจารึกพ่อขุนรามคำแหง แต่ผู้บันทึก

---

[๓๓]กุหลาบ มัลลิกะมาส, เรื่องเดิม, หน้า 195, แบ่งประเภทของเนื้อหาวรรณคดีไทยไว้ดังนี้ 1) ศาสนาและคำสอน, 2) เรื่องเล่า ใช้เป็นเรื่องสำหรับอ่านและบทแสดง เช่น นิทาน บทพากย์โขน หนัง บทละครรำ, 3) บทพรรณนา เช่น นิราศ, 4) บทเพลง แทรกอยู่ในเรื่องขนาดยาวบ้าง เป็นบทสั้น ๆ สำหรับขับร้องบ้าง เช่น บทมโหรี, 5) บทสดุดี ยอเกียรติ, 6) บทใช้ประกอบพิธีกรรม เช่น บทกล่อมช้าง โองการแช่งน้ำ, 7) ประวัติ พงศาวดาร และจดหมายเหตุ, 8) แบบเรียน, 9) กฎหมาย กฎมนเทียรบาล, 10) ตำราบางเรื่อง

ก็มุ่งแสดงข้อมูลโดยตรงมากกว่าจะแสดงภาวะใด ๆ ที่ทำให้เกิดรส[34] วรรณคดีประเภทสุภาษิตที่ไม่มีการดำเนินเรื่องเช่น สุภาษิตพระร่วง โคลงโลกนิติ สุภาษิตสอนหญิง ก็ถือว่ามิได้มีความมุ่งหมายให้เกิดรส แม้บางเรื่องจะมีตัวละคร เช่น พาลี สุครีพ และองคต ในพาลีสอนน้อง ทศรถและพระราม ในทศรถสอนพระรามก็ยังถือว่าไม่มีการดำเนินเรื่อง เพราะเพียงอาศัยปากของตัวละครเพื่อแสดงสุภาษิตเท่านั้น แต่วรรณคดีบางเรื่องแม้เป็นเพียงบันทึกเหตุการณ์ที่ไม่มีตัวละคร ไม่มีการดำเนินเรื่อง กวีก็ได้บันทึกอารมณ์ไว้ในเหตุการณ์นั้นด้วย เช่นเพลงยาวพยากรณ์กรุงศรีอยุธยา ซึ่งบันทึกอารมณ์ของคนที่กลัวภัยบ้านเมืองไว้ กวีแสดงความหวาดหวั่นว่าบ้านเมืองจะเดือดร้อนจนกระทั่ง "พระคงคาจะแดงเดือดเป็นเลือดนก อกแผ่นดินเป็นบ้าฟ้าจะเหลือง"[35] และผู้คนคงจะหวาดวิตกจนอาจ "จะอ้างว้างอกใจทั้งไพร่พล จะสาละวนทั่วโลกหญิงชาย จะร้อนอกสมณาประชาราษฎร์"[36] ผู้อ่านที่ประจักษ์ถึงภาวะน่ากลัวที่กวีต้องการแสดงย่อมเกิดภยานกรสขึ้นได้

5.3.1 วรรณคดีพุทธศาสนา

วรรณคดีพุทธศาสนามีจุดประสงค์ที่จะชักจูงผู้อ่านให้เข้าถึงหลักคำสอนของพุทธศาสนา โดยละเว้นความชั่ว มุ่งทำแต่ความดี และทำจิตใจให้ผ่องแผ้ว ภาวะหลักที่กวีแสดงจึงมักจะเป็นความน่าเกรงกลัว (ภยะ) และความน่ารังเกียจ (ชุคุปสา) ของความชั่ว เพื่อให้ผู้อ่านอยากจะหนีห่างจากความชั่ว หรืออาจเป็นความน่าพิศวง (วิสมยะ) ของความดี เพื่อให้ผู้อ่านแสวงหา

---

[34]กุหลาบ มัลลิกะมาส เรียกวรรณคดีลักษณะนี้ว่าวรรณคดีประยุกต์ เพราะกวีไม่ได้ตั้งใจให้เป็นเรื่องบันเทิง แต่แต่งได้ดี มีศิลปะ มีการเรียบเรียงถ้อยคำ ทำให้มีลักษณะเป็นวรรณคดีไทย, เรื่องเดียวกัน, หน้า 46

[35]สมพงษ์ เกรียงไกรเพ็ชร, ชุมนุมพระราชนิพนธ์และพระราชประวัติสมเด็จพระนารายณ์มหาราช (พระนคร : แพร่พิทยา, 2505), หน้า 488

[36]เรื่องเดียวกัน, หน้า 491

ความดี หรืออาจเป็นความสงบ (ศมะ) ของจิตใจที่ผ่องแผ้วเพื่อให้ผู้อ่านละกิเลสทำใจได้สะอาดบริสุทธิ์

เมื่อพิจารณาวรรณคดีที่นำมาเป็นข้อมูล[37] ผู้วิจัยได้แบ่งวรรณคดีพุทธศาสนาออกเป็น 3 ประเภทตามวัตถุประสงค์ ดังนี้

1. วรรณคดีที่เน้นให้เห็นผลของความดีและความชั่ว ได้แก่ ไตรภูมิพระร่วง ไตรภูมิโลกวินิจฉัย พระมาลัยคำหลวง นันโทปนันทสูตรคำหลวง

2. วรรณคดีที่มุ่งแสดงหลักธรรม ได้แก่ มหาชาติคำหลวง กาพย์มหาชาติร่ายยาวมหาเวสสันดรชาดก

3. วรรณคดีที่มุ่งแสดงความสูงส่งของศาสนา ได้แก่ ปฐมสมโพธิกถา

ส่วนวรรณคดีซึ่งมีที่มาจากพุทธศาสนาแต่นำมาแต่งเพื่อจุดประสงค์อื่น คือ ความบันเทิง เช่น สมุทรโฆษคำฉันท์ บทละครเรื่องคาวี สรรพสิทธิ์คำฉันท์ ฯลฯ จะได้กล่าวไว้ในวรรณคดีบันเทิง

วรรณคดีพุทธศาสนาประเภทแรกประพันธ์ขึ้นเพื่อแสดงเรื่องที่เป็นนามธรรม คือ ความดีและความชั่ว ให้ปรากฏเป็นรูปธรรมเพื่อง่ายแก่ความเข้าใจของผู้คนในยุคสมัยนั้น การกำหนดเวลา ขนาด หรือจำนวน เป็นตัวเลขจึงทำให้เห็นรูปลักษณ์ชัดเจนยิ่งขึ้น เช่น บทพรรณนานรกในไตรภูมิพระร่วง

"2,000 ปี ในสังฆาฏนรกนั้นเป็นปีนับได้ 103,680,000,000,000 เป็นปีในมนุษย์แล"[38]

"นรกฝูงนั้นโดยกว้างแลสูงเท่ากันเป็นจตุรัส แลด้านละ 1,000 โยชน์ ด้วยโยชน์ 8,000 วา โดยหนาทั้ง 4 ด้านก็ดี พื้นเบื้องต่ำก็ดี ฝาเบื้องบนก็ดี ย่อมหนาได้ละ 9 โยชน์"[39] "แลงานั้นมีสระได้ 7 สระ ๆ แลสระนั้นมีบัวได้ 7 กอ ๆ บัว แลกอนั้น

---

[37] ดู 1.3 ขอบเขตของการวิจัย

[38] ไตรภูมิพระร่วง (พระนคร : คลังวิทยา, 2515) หน้า 15

[39] เรื่องเดียวกัน, หน้า 16

มีดอก 7 ดอก"[40]

และเพื่อให้เห็นว่าความชั่วเป็นสิ่งที่พึงหลีกเลี่ยง กวีจึงแสดงความน่าเกรงกลัวของผลความชั่วไว้อย่างชัดเจน เช่น

> ในสุนัขนรกนั้นมีหมา 4 สิ่ง หมาจำพวก 1 นั้นขาว หมาจำพวก 1 นั้นแดง หมาจำพวก 1 นั้นดำ หมาจำพวก 1 นั้นเหลือง แลตัวหมาผู้นั้นใหญ่เท่าช้างสารทุกตัว ฝูงแร้งและกาอันอยู่ในนรกนั้นใหญ่เท่าเกวียนทุก ๆ ตัว ปากแร้งและกาและตีนนั้นเทียรย่อมเหล็กแดงลุกเป็นเปลวไฟอยู่บมิได้เหือดสักคาบ แร้งแลกาหมาฝูงนั้นเทียรย่อมจิกแหกหัวอกขบตอดคนทั้งหลายในนรกนั้นด้วย กรรมบาปของเขานั้นแล มิให้เขาอยู่สบายแลให้เขาทนเจ็บปวดสาหัส ได้เวทนาพันประมาณทนอยู่ในนรกอันชื่อสุนัขนรกนั้นแล[41]

ความเจ็บปวด ความทุกข์ทรมาน เป็นสิ่งที่มนุษย์อยากจะหลีกเลี่ยงอยู่แล้ว สำหรับผู้อ่านที่มีความเชื่อมาแต่เดิมว่าเมื่อทำ "กรรมบาป" แล้วจะต้องตกนรก บทพรรณนานรกขุมนี้จึงแสดงภาวะน่ากลัว (ภยะ) ได้เป็นอย่างดี โดยมีเหตุ (วิภาวะ) แห่งความน่ากลัวเป็นสุนัขตัว "ใหญ่เท่าช้างสาร" แร้งและกา "ใหญ่เท่าเกวียน" มีปากเหมือน "เหล็กแดงลุกเป็นเปลวไฟ" ความน่ากลัวนี้แสดงออกด้วยผล (อนุภาวะ) คือ อาการจิก แหกหัวอก ขบ ตอด ของฝูงหมาและแร้งกา และอาการเจ็บปวดสาหัสอย่างน่าเวทนาของชาวนรก ผู้อ่านกลุ่มนั้นจึงเกิดความเกรงกลัวขึ้นในใจเรียกว่ามีภยานกรส และเมื่อรับรู้ว่า "คนผู้ใดกล่าวคำร้ายแก่สมณพราหมณ์ผู้มีศีล และพ่อแม่และผู้เฒ่าผู้แก่ครูบาทยาย คนผู้นั้นตายไปเกิดในนรกอันชื่อว่าสุนัขนรกนั้นแล"[42] ผู้อ่านที่ได้รับภยานกรสจากบทพรรณนาสุนัขนรกก็ย่อมจะหาทางเลี่ยงการทำบาปนั้น

นอกจากนั้นกวีอาจแสดงความน่ารังเกียจของผลความชั่วไว้ด้วยจุดประสงค์เดียวกัน เช่น บทพรรณนาเปรตผู้รับกรรมจากการนำอาหารที่เหลือเดนไปถวายพระสงฆ์ "ครั้นว่า

---

[40] เรื่องเดียวกัน, หน้า 214

[41] เรื่องเดียวกัน, หน้า 22-3

[42] เรื่องเดียวกัน, หน้า 22

เขาตายจึงได้เป็นเปรตที่กินแต่เศลษม์แลรากแลน้ำลายน้ำเหน้าน้ำหนองลามกอาจมอันเหม็นเป็นอาหารทุกเมื่อ"[43] รสที่อาจเกิดจึงเป็นพีภัตสรส

นันโทปนันทสูตรคำหลวงเป็นเรื่องที่แสดงให้เห็นว่าทิฐิเป็นอธรรมที่พึงสลัดทิ้ง กวีจึงกำหนดให้นันโทปนันทนาคราชเป็นตัวแทนของทิฐิ เป็นผู้ "มีจิตรฟุ้งซ่านด้วยมานะ"[44] "กอปรด้วยมฤจฉาทฤษฎี" และกล่าวคำ "เปนวจีลามกยิ่งนัก"[45] ผู้ที่จะปราบทิฐิของนันโทปนันทนาคราชได้คือ พระโมคคัลลาน์ผู้ทรงธรรม กวีจึงแสดงความน่าพิศวง (วิสมยะ) ของความสามารถแห่งพระโมคคัลลาน์ไว้ว่า

> ธกละปรกฤติรูปามนุษย กอุดปัตติเป็นนาคราชทฤรรฆกายามหิมำ ธใหญ่ล้ำ
> พระญานนโทปนนท ใหญ่กว่ากลได้สองภาค แลนาคอันธนฤมิตรนี้ อันมีสีกษาจล
> พิจลประดูจกลเปลวอคยาอันวาตาพานพัด ปลิวยาบสบัดรจนาแลอุดตมกายาทังผอง
> แล้วด้วยทองสมุชลิต เกล็ดพิจิตรอาภรณประดูจเลขารบาย ลายพิพิธพรรบวร ดั่ง
> ย้อมด้วยชลเกสรบุษบา นานาพรรณตรการ มีพั้งพานได้แสนโกฏิ อันโพโรจน์โชตยาภา
> ด้วยสัตตรตนาวิวิธวรรณ ธกกรวัดพันนันโทปนนท ไว้รอบสกลบรรพต ด้วยขนดถ้วน
> จุทศวาร ประดูจทาระกัมมมัดไว้ ธกเอาพั้งพานใหญ่ได้แสนโกฏิ ตั้งไว้บนสิโรดดม
> นาคา ธกทับพระญานาคลงไว้กับพระญาไศลสิเนรุแล[46]

กวีแสดงความยิ่งใหญ่ ความน่าตื่นตะลึงของพระยานาคซึ่งเป็นร่างแปลงของพระโมคคัลลาน์ เพื่อให้ผู้อ่านเกิดความรู้สึกอัศจรรย์ใจในอำนาจของธรรม ซึ่งเหนือกว่าฝ่ายอธรรมมากมาย

---

[43] เรื่องเดียวกัน, หน้า 57

[44] ธนิต อยู่โพธิ์, เจ้าฟ้าธรรมธิเบศ พระประวัติและพระนิพนธ์ร้อยกรอง (พระนคร: กรมศิลปากร, 2505), หน้า 181

[45] เรื่องเดียวกัน, หน้า 184

[46] เรื่องเดียวกัน, หน้า 194

พระมาลัยคำหลวงแสดงให้เห็นความสูงส่งและความน่าอภิรมย์ของโลกในยุคพระศรีอาริย์ กวีกล่าวถึงความน่าพิศวง (วิสมยะ) ที่ปรากฏเป็นรูปลักษณ์ต่าง ๆ เช่น

ห่าฝนสวรรค์ไหลหลั่ง กึ่งเดือนครั้งหนึ่งตก ---
บริบูรณ์หมู่พฤกษชาติ วัลย์ลดาดาษดวงดอก--- ลูกห่ามสุกเหลืองหล่น
กึ่งก้านกลค้อมคด--- แผ่นพสุธาราบเรียบ หน้ากลองเปรียบปูนปาน
แผ่นดินดาลบลุ่มล่อน หลักตอดอนห่อนเห็น---
ห่อนมีภัยแพงโภชน์ สาลีโสดเพิ่มพูน ชนบริบูรณ์อาหาร.
ทั้งพัสถานโภคา มัจฉมังสาปรากฏ เสพมธุรสนิจกาล---
ห่อนมีการกสิกรรม วานิชบทำนิจกาล รู้แต่เกษมสานต์ภิรมย์---
อีกธัญโภชนสาลี ตกปัถพีเมล็ดเดียว งอกขึ้นเขียวชอ่ำ
แตกพ้นลำหลายหน่อ เนืองเป็นกอถึงพัน ต้นหนึ่งนั้นพันรวง---
สัตว์พาลาองอาจ พาลมฤคราชทั้งหลาย ทฤคชาติหมายงูเงี้ยว
บ ได้เทียวพาธา--- บ่มีคนพาลทฤษฐิ บ ได้อุตริอกุศล---[47]

และในไตรภูมิโลกวินิจฉัยมีบทพรรณนาความน่าพิศวงของสวรรค์ชั้นจตุมหาราชิกาว่า "เทพนครนั้นบริบูรณ์ไปด้วยทิพยอุปโภคแลทิพยบริโภคสรรพมีพร้อมสำเร็จด้วยบุญฤทธิ์นิรมิตรสร้างสรรค์ ภายนอกพระนครนั้นประกอบด้วยสวนอุทยานแลสระโบกขรณีชั้นน้อยใหญ่"[48]

ความอัศจรรย์ใจ (อัทภุตรส) เป็นรสที่ผู้อ่านพึงได้รับจากบทพรรณนาดังกล่าว และย่อมเป็นสิ่งจูงใจให้แสวงหาความดีเพื่อจะได้ไปเกิดในยุคพระศรีอาริย์หรือในสวรรค์ ตามเงื่อนไขที่กวีแจ้งไว้ว่า "ด้วยเพื่อเขาทำบุญ จึ่งอุดหนุนส่งให้ สมบัติเพื่อเทพไท้ ท้องฟ้าสรวงสวรรค์"[49]

---

[47]เรื่องเดียวกัน, หน้า 276-280

[48]พระยาธรรมปรีชา (แก้ว), ไตรภูมิโลกวินิจฉยกถา (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2520), ฉบับที่ 2 เล่ม 3, หน้า 79

[49]ธนิต อยู่โพธิ์, เรื่องเดิม, หน้า 280

หรือ "ด้วยผลบุญแห่งเทวบุตร"[50]

วรรณคดีพุทธศาสนาประเภทที่สองมีจุดมุ่งหมายเพื่อแสดงความดีงามของหลักธรรมในพุทธศาสนา เรื่องที่จะกล่าวถึงคือมหาชาติคำหลวงซึ่งมีเนื้อหาเกี่ยวกับการบำเพ็ญบารมีในพระชาติสุดท้ายของพระโพธิสัตว์ กวีได้แสดงให้เห็นความอุตสาหะของพระเวสสันดรทั้งในการบำเพ็ญธรรม (ธรรมวีระ) และการบำเพ็ญทาน (ทานวีระ) ส่วนความอุตสาหะในการรบ (รณวีระ) นั้นไม่ปรากฏโดยตรง ลัลลนา ศิริเจริญ มีความเห็นว่า อาจหมายถึงการรบกับกิเลส คือตัดความอยากได้ด้วยการให้ ซึ่งต่างกับชูชก ซึ่งมีแต่กิเลส ในที่สุดพระองค์ก็ชนะกิเลส[51] ลัลลนาได้วิเคราะห์วีรรสในมหาชาติคำหลวง โดยแยกเป็นธรรมวีระ และทานวีระ ไว้ว่า พระเวสสันดรทรงมีพระทัยแน่วแน่และทรงมีความมุ่งมั่นในการบำเพ็ญธรรมอยู่ตลอดเวลา ดังปรากฏในตอนที่ทูลขออนุญาตพระมารดาเพื่อทรงบรรพชาเป็นนักบวช และเมื่อเสด็จถึงบรรณศาลาที่พระอินทร์ให้พระวิษณุกรรมสร้างถวาย พระเวสสันดรก็ทรงบรรพชาเป็นดาบสทันที แล้ว "ธ กเกิดปรีดารมย์ ชื่นชมบรรพชิตเพศ อันพิเศษพิศุทธนั้น---" พระองค์จึงได้รับยกย่องว่าเป็น "ท้าวผู้คล่าวคลองธรรม์" "พญาธรรม์พันแพ่ง"[52]

ส่วนความอุตสาหะในการบำเพ็ญทานนั้น ปรากฏตั้งแต่เมื่อเสด็จออกจากพระครรภ์พระราชมารดา ทรงขอพระราชทานทรัพย์เพื่อประทานแก่คนทั่วไป ทรงรำพึงว่าถ้าใครมาขอพระหทัย พระเนตร หรือขอพระองค์ไปเป็นทาส ก็จะพระราชทานให้ ได้พระราชทานช้างปัจจัยนาค อันเป็นเหตุให้พระองค์ต้องเสด็จออกจากพระนคร และเมื่อบำเพ็ญพรตอยู่ในป่าก็ได้พระราชทานโอรสและมเหสี อันเป็นการ "ยอยอดทานบารมี"[53]

---

[50]พระยาธรรมปรีชา, เรื่องเดิม หน้าเดิม

[51]ลัลลนา ศิริเจริญ, "อลังการในมหาชาติคำหลวง," วิทยานิพนธ์ปริญญาเอก บัณฑิตวิทยาลัยจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2524, หน้า 348

[52]เรื่องเดียวกัน, หน้า 348-351

[53]เรื่องเดียวกัน, หน้า 351-355

ในกาพย์มหาชาติและร่ายยาวมหาเวสสันดรชาดก ซึ่งเป็นเรื่องเดียวกันแต่ต่างรูปแบบและต่างลำนวน ก็แสดงวีรรสเป็นรสเอกเช่นกัน การที่กวีแสดงรสนี้ก็เพื่อโน้มน้าวใจผู้อ่านว่าการประพฤติตามหลักธรรมนั้นเป็นของสูงส่ง แม้จะทำได้ยาก แต่เมื่อมีความอุตสาหะก็ย่อมบรรลุหลักการนั้นได้ อย่างไรก็ตาม การที่จะมีความอุตสาหะบำเพ็ญธรรมที่เป็นของยากได้ ต้องมีจิตใจที่สงบและใสพิสุทธิ์เสียก่อน ในเรื่องนี้กวีได้แสดงให้เห็นภาวะความสงบ (ศมะ) แห่งจิตใจของพระเวสสันดรเมื่อทรงตัดราคะทั้งปวง และทรงมีดวงจิตอันสงบบริสุทธิ์ แม้เมื่อพระราชทานนางมัทรีแก่อินทรพราหมณ์ไปแล้ว พระองค์ก็ "มีพระหฤทัยผ่องแผ้ว... ไม่หวั่นไหวด้วยความอาลัยในภรรยาหรือว่าความตระหนี่"[54] รสที่เกิดได้อีกรสหนึ่งคือศานตรส

วรรณคดีบางเรื่องที่ได้เนื้อเรื่องมาจากชาดกเช่นเดียวกับมหาชาติ ก็มุ่งแสดงหลักธรรมบ้างเหมือนกัน เช่น สมุทรโฆษคำฉันท์ ซึ่งแสดงผลของวิบากกรรม และเสือโคคำฉันท์ ซึ่งแสดงคุณความดีของความสัตย์และความกตัญญู แต่การแสดงหลักธรรมมิใช่ข้อเด่นดังเช่นการแต่งมหาชาติ เพราะกวีมีจุดประสงค์ที่จะแต่งเพื่อความบันเทิงมากกว่า พระมหาราชครูประพันธ์สมุทรโฆษคำฉันท์ขึ้นเพื่อเป็นบทหนังให้ "ทวยนักคนผู้ชาญ กลเล่นโดยการ ยเป็นบำเทิงธรณี"[55] ความสนุกสนานของเนื้อเรื่องจึงเป็นประเด็นสำคัญ เมื่อสมเด็จพระนารายณ์มหาราชทรงพระราชนิพนธ์ต่อก็น่าจะมีพระราชประสงค์เดียวกัน เพราะพระมหาราชครูแต่งค้างไว้เมื่อเนื้อเรื่องกำลังดำเนินไปอย่างเข้มข้น คือเมื่อพระสมุทรโฆษได้อภิเษกกับนางพิมทุมดี แล้วเสด็จไปใช้บนสมเด็จพระนารายณ์ฯ ได้ทรงพระราชนิพนธ์ต่อเกี่ยวกับการผจญภัยของพระสมุทรโฆษในป่า

แต่เมื่อสมเด็จฯ กรมพระปรมานุชิตชิโนรสทรงนิพนธ์ต่อจากสมเด็จพระนารายณ์ฯ ตามคำอาราธนาของกรมขุนไกรสรวิชิตและกรมหลวงวงศาธิราช เป็นความพยายามแต่ง "โดยมุมานะหฤทัย อดสูดูไขษย กวีฤาแล้งแหล่งสยาม"[56] น่าจะเป็นไปได้ว่าความตั้งพระทัยที่จะให้

---

[54] มหาเวสสันดรชาดก ฉบับ 13 กัณฑ์ (พระนคร : อค์การค้าคุรุสภา, 2506), หน้า 303

[55] สมุทรโฆษคำฉันท์ (พระนคร : กรมศิลปากร, 2503), หน้า 3

[56] เรื่องเดียวกัน, หน้า 260

เป็นเรื่องบันเทิงมีน้อยกว่าธรรมสาระและอสังการของภาษา เช่นเดียวกับที่ปรากฏในสรรพสิทธิ์คำฉันท์ของพระองค์ สมุทรโฆษคำฉันท์จึงจบลงแบบชาดกด้วยการแสดงประชุมเรื่องชาดกไว้ด้วย ถึงกระนั้นสมุทรโฆษคำฉันท์ก็ยังน่าสงเคราะห์เข้าไว้ในวรรณคดีบันเทิงมากกว่าศาสนาเพราะจุดมุ่งหมายตั้งแต่เริ่มแต่งดังได้กล่าวแล้ว เสือโคคำฉันท์ก็เช่นกัน มีการดำเนินเรื่องอย่างสนุกสนานชวนติดตามเข้าลักษณะวรรณคดีบันเทิงดังจะได้วิเคราะห์โดยละเอียดในตอนต่อไป[57]

วรรณคดีพุทธศาสนาประเภทที่สามมุ่งแสดงความสูงส่งของศาสนาดังปรากฏในพุทธประวัติในปฐมสมโพธิกถา สิ่งที่กวีแสดงไว้เด่นชัดคือ ภาวะน่าพิศวง (วิสมยะ) เมื่อพระมหาสัตว์จะเสด็จปฏิสนธิในพระครรภ์ของพระมารดานั้นได้เกิดบุพนิมิต 32 ประการ อาทิ "บังเกิดกัมปนาทหวาดไหวแลรัศมีสว่างไปทั่วหมื่นโลกธาตุ --- กระแสน้ำในนทีมิได้หลั่งไหลหยุดอยู่ดุจน้ำในสระ--- ทิพยตุริยางค์ก็บันลือศัพท์สำเนียงเองในอากาศ"[58] และในวาระที่ทรงตรัสรู้พระสัมมาสัมโพธิญาณก็ได้บังเกิดอัศจรรย์ "มหาปฐพี--- ก็อุโฆษนาการบันลือลั่นดังกังสดาลอันประหารด้วยค้อนเหล็ก--- ขุนเขาพระสุเมรุราชบรรพตก็โน้มยอดโอนอ่อนดุจถวายวันทนาการปานประหนึ่งว่ายอดหวายอันต้องอัคนีลน--- เพลิงในนรกก็ดับสูญหายทั่วทุกนิรยสถาน--- สรรพรุกขชาติที่ทรงผลก็น้อมกิ่งลงเองถวายอภิวาท--- ฝูงอมรพร้อมมารหมู่นักสิทธิพิทยาธรกินนรนาคสุบรรณคนธรรพ์ทานพทั้งหลายก็ขวนขวายในทัศนกิจ เพื่อจะชมพระบรมพิชิตมารมุนินทร์พร้อมกันทั้งสิ้นทุกถ้วนหน้า---"[59]

ภาวะน่าพิศวงอันมีความสูงส่งของพระพุทธองค์ และความยิ่งใหญ่ของพระโพธิญาณเป็นเหตุ (วิภาวะ) แสดงออกให้เห็นเป็นอนุภาวะโดยลักษณะและอากัปกิริยาของสิ่งต่าง ๆ ทั้งในมนุษยโลกและเทวโลก เมื่อผู้อ่านที่มีความศรัทธาเป็นพื้นฐาน ได้รับรู้ความน่าพิศวงดังพรรณนานั้นก็ย่อมเกิดความอัศจรรย์ใจเป็นความประทับใจ เรียกว่าเกิดอัทภุตรส

---

[57] ดู 5.4 การวิเคราะห์รสในเสือโคคำฉันท์

[58] สมเด็จพระมหาสมณเจ้ากรมพระปรมานุชิตชิโนรส, พระปฐมสมโพธิกถา (กรุงเทพฯ : ธรรมบรรณาคาร, 2519), หน้า 40-41

[59] เรื่องเดียวกัน, หน้า 155-158

5.3.2 วรรณคดีพิธีกรรม

วรรณคดีประเภทนี้แต่งขึ้นโดยอาศัยพื้นฐานความเชื่อของคนในสังคมเป็นเงื่อนไขสำคัญและต้องเป็นความเชื่อในอำนาจที่สามารถให้คุณให้โทษแก่ตนได้ เช่น อำนาจของภูตผีปีศาจ และเทพเจ้า เป็นต้น รสเด่นของวรรณคดีประเภทนี้จึงเป็นภยานกรสคือความเกรงกลัว วรรณคดีที่ใช้เป็นข้อมูลในการศึกษามีโองการแช่งน้ำเพียงเรื่องเดียวที่มีลักษณะดังกล่าว โอการแช่งน้ำแต่งขึ้นเพื่อใช้อ่านในพิธีทำให้น้ำศักดิ์สิทธิ์ เพื่อให้ข้าราชการและเจ้าประเทศราชดื่มเพื่อแสดงความจงรักภักดี จึงจำเป็นต้องก่ออารมณ์เกรงกลัวให้เกิดขึ้นเสียก่อน เมื่อกวีอัญเชิญพระพรหม พระนารายณ์ และพระศิวะ อันเป็นเทพเจ้าศักดิ์สิทธิ์ตามความเชื่อของกวีและของผู้ฟังที่ร่วมในพิธีแล้ว จึงกล่าวถึงการทำลายโลกเมื่อสิ้นกัลป์ การสร้างโลกใหม่ การกำเนิดมนุษย์ และความเป็นสมมติราชของพระเจ้าแผ่นดิน ซึ่งเป็น "สมมติแกล้วตั้งอาทิตย์เดิมกัลป์" เป็นผู้ครองแผ่นดินต่อ ๆ กันมา และเป็นผู้ที่ข้าราชการและเจ้าประเทศจะต้องถวายความจงรักภักดี "ผู้ใดเภทจงคด" เมื่อดื่มน้ำสาบานนี้ น้ำก็จะ "ตัดคอเร็วให้ขาด" ภูตผีต่าง ๆ อันมีผีดง ผีหมื่น ผีห่าผีเหว ฯลฯ ก็จะ "บินมาเยียพะพลุ่ง จุ่งมาสูบเอา เขาผู้บ่ซื่อ--- ควานแดวนมัดสอก หอกดื้นเด้าเท้าทก หลกเท้าให้ไปมิทันตาย หงายระงมระงม ยมพบาลลากไป ไฟนรกปลาบปลื้นดื้นพลาง---"[60]

กวีแสดงภาวะน่ากลัว (ภยะ) ไว้ในบทพรรณนาโทษทัณฑ์ต่าง ๆ สำหรับผู้ที่ไม่จงรักภักดีต่อพระมหากษัตริย์ สำหรับผู้อ่านที่มีความเชื่อในอำนาจของเทพเจ้าหรือภูตผีปีศาจที่อ้างถึงภยานกรสคือความเกรงกลัวจึงจะเกิด

ยังมีวรรณคดีบางเรื่องที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับพิธีกรรม เช่น ฉันท์กล่อมช้างสำนวนต่าง ๆ แต่ก็มิได้สื่ออารมณ์ใด ๆ ดังในโองการแช่งน้ำ กวีกล่าวถึงความน่ากลัวของช้างป่า เช่น

---

[60]วัชรี รมยะนันท์, ลิลิตและนิราศ (กรุงเทพฯ : พิฆเนศ, 2517), หน้า 18-27

"อยู่ป่าไช้ถีบฉัดแลหล่อนแทงทรหึงหวน"[61] เพียงเพื่อแสดงว่าด้วยบุญบารมีของพระมหากษัตริย์ ช้างป่าก็จะ "เสียพยศทั้งมวญ แลมาเชื่องเปนสารศรี" ตามคำวอนขอของผู้ทำพิธีกล่อมช้าง กวีมิได้มุ่งสร้างภยานกรสหรือรสอื่น ๆ ไว้แต่อย่างใด วรรณคดีพิธีกรรมเหล่านี้จึงต่างกับกับโองการแช่งน้ำ

ส่วนวรรณคดีที่เกี่ยวกับประเพณี เช่น ลิลิตพยุหยาตราเพชรพวง และ บุณโณวาทคำฉันท์ ก็น่าจะสงเคราะห์ไว้ในประเภทพิธีกรรมนี้ได้ แต่เนื่องจากไม่ปรากฏว่ามีเรื่องใดที่แสดงรส หากเป็นเพียงบันทึกรายละเอียดของประเพณีต่าง ๆ จึงจะไม่กล่าวถึงในที่นี้ ข้อที่น่าสังเกตก็คือ วรรณคดีเหล่านี้กวีมีจุดมุ่งหมายที่จะเทิดพระเกียรติพระมหากษัตริย์อยู่ด้วย การกล่าวถึงความยิ่งใหญ่ของกระบวนพยุหยาตราก็ดี ความรื่นเริงสนุกสนานของประชาชนก็ดี ล้วนแต่แสดงบุญบารมีของพระมหากษัตริย์ในสมัยนั้น จึงอาจสงเคราะห์ไว้ในวรรณคดีสดุดีได้เช่นเดียวกับโคลงชะลอพระพุทธไสยาสน์ ซึ่งบันทึกการเคลื่อนย้ายพระพุทธไสยาสน์วัดป่าโมกไปโดยไม่ชำรุดเสียหาย ทั้งนี้ก็เพราะบุญบารมีของพระเจ้าอยู่หัวท้ายสระ การที่วรรณคดีเหล่านี้ไม่ก่อให้เกิดรสใดน่าจะเป็นเพราะการใช้ถ้อยคำสำนวนตามขนบมากจนเกินไปจนความหมายไม่มีพลังดังที่ได้กล่าวแล้วในเรื่องธวนี[62]

5.3.3 วรรณคดีสดุดี

วรรณคดีประเภทนี้มีจุดมุ่งหมายจะทำให้ผู้อ่านเกิดความชื่นชมในวีรกรรม หรือความอัศจรรย์ใจในบุญญาธิการของวีรบุรุษ ภาวะที่กวีต้องการแสดงคือความอุตสาหะในวีรกรรม หรือความน่าพิศวงของคุณลักษณ์ของวีรบุรุษ ในสมัยที่พระมหากษัตริย์ทรงเป็นจอมทัพออกศึกเอง และกวีคือผู้ที่อยู่ใกล้เบื้องยุคลบาท วีรบุรุษในสายตาของกวีก็คือพระมหากษัตริย์ ความประทับใจที่มี

---

[61] กรมศิลปากร, ชุมนุมฉันท์ดุษฎีสังเวย เล่ม 1 (กรุงเทพฯ : องค์การค้าคุรุสภา, 2527), หน้า 113

[62] ดู 4.3 รสตามทฤษฎีวรรณคดี

ต่อพระราชจริยวัตรและพระราชกรณียกิจ เป็นแรงบันดาลใจให้กวีในราชสำนักไทยหลายคนประพันธ์วรรณคดีสดุดีขึ้น ได้แก่ โคลงสรรเสริญพระเกียรติสมเด็จพระนารายณ์ (ของพระศรีมโหสถ) โคลงยอพระเกียรติพระเจ้ากรุงธนบุรี (ของนายสวน) โคลงยอพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย (ของกรมหมื่นเจษฎาบดินทร์) โคลงดั้นเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย (ของพระยาตรัง) และกลอนเพลงยาวสรรเสริญพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว (ของนายมี) วรรณคดีสดุดีเหล่านี้มุ่งแสดงอัทภุตรสเป็นสำคัญ เพราะกล่าวถึงภาวะน่าพิศวงแห่งบุญญาธิการของวีรบุรุษ

ภาวะน่าพิศวงมีเหตุ (วิภาวะ) คือคุณลักษณ์ของพระมหากษัตริย์ที่พิเศษสูงส่งกว่ามนุษย์ธรรมดา กวีแสดงวิภาวะเหล่านั้นด้วยการเปรียบเทียบองค์พระมหากษัตริย์กับเทพเจ้า เช่น พระนารายณ์ คือ "องค์พรหมพิษณุภุช สี่แท้" (ศรีมโหสถ)[63] พระเจ้ากรุงธนบุรี "ดั่งพระกฤษณตรี โลกล้น" (นายสวน) และเปรียบเทียบบ้านเมืองของพระองค์กับสวรรค์หรือเป็นสิ่งที่เทพเนรมิต เช่น พระที่นั่งจักรพรรดิพิมานในแผ่นดินพระพุทธเลิศหล้านภาลัย "ปานสุรเทพมาแต่ง แข่งทิพยกามา" (เจษฎา) พระมณฑปที่พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงบูรณะ "ดูปูนปานดังวิมานอมเรศ อยู่ในเขตแดนดาวดึงสา" (นายมี) พระองค์ทรงมีสิ่งเสริมบารมี เช่น ช้างเผือก ช้างต้น ม้าต้น และกำลังทัพที่มีแสนยานุภาพ ดังที่พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยทรง "มียานเสตรกุญชรสุนทรลักษณวิไลย --- อีกบรมหัตถินทร์ กรินทรชาติสมพงษ์ --- มียานม้าสินธพชาติ ราชพาหะอาชาไนย อยู่ปืนไฟอาจอง ทรงกำลังเหี้ยมหาญ" (เจษฎา) พระเจ้ากรุงธนบุรีทรงมี "พลหาญหื่นมหิทธิมีฤทธิภาพ" (นายสวน) อนุภาวะที่ปรากฏคือคำสรรเสริญแซ่ซ้องของเทวดาและประชาชน เช่น "ฟ้าหล้าขจรยิน ดีดุจ เดียวเอย มามั่วพิมลเฝ้า ฝากสนอง" (พระยาตรัง) "ทั้งช่อชั้นเทวาสาธุการ" (นายมี) "ฝูงราษฎรแซ่ซร้องสรรเสริญ" และ "คำคนห่อนเหือดยั้ง ยอบุญ" (พระยาตรัง) และอาการหวาดกลัวของข้าศึก

---

[63]ชื่อย่อในวงเล็บท้ายบทประพันธ์ที่ยกมาเป็นตัวอย่าง หมายถึงผู้ประพันธ์บทสดุดีที่เอ่ยนามไว้แล้วข้างต้น

เช่น "ทั้งศึกเสือก็ระอาพระบารมี" (นายมี) "ศัตรูหมู่อริน ทรลยด เห็นคะศึกคิดชั้น ขลาดกลัว" (พระยาตรัง)

ในวรรณคดีสดุดีที่เป็นบทเฉลิมพระเกียรติที่ยกตัวอย่างมากล่าวนี้อาจมีวีรรสเป็นรสเสริม แต่ภาวะอุตสาหะที่แสดงก็เป็นเรื่องของทานวีระและธรรมวีระเป็นส่วนใหญ่ ที่เกี่ยวกับรณวีระมีอยู่บ้างแต่มิได้แสดงรายละเอียดในการสู้รบ เป็นเพียงความชื่นชมที่ได้ฟังคำบอกเล่าอีกที ภาวะอุตสาหะในการบำเพ็ญธรรมปรากฏในบทสรรเสริญพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ว่าทรงบำเพ็ญทศพิธราชธรรม "ไททศธรรม์บพิตร กฤษดาเพ็ญญาณ" และการบำเพ็ญทานในบทสรรเสริญพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว "ที่ทรงบาตรมิได้ขาดอังคาสพระ" "วันละร้อยไม่ถอยพระกุศล" "ไม่เว้นวันจนขึ้นประชวรพระยอด" "สู้ดำรงทรงทนเวทนา เช้าอุตสาหมิได้ขาดทรงบาตรทาน"

ส่วนวรรณคดีสดุดีที่มีวีรรสเป็นรสเอกมีอยู่ 2 เรื่อง คือ ลิลิตยวนพ่าย และ ลิลิตตะเลงพ่าย กวีผู้ประพันธ์ลิลิตยวนพ่ายแสดงความชื่นชมยินดีที่สมเด็จพระบรมไตรโลกนาถชนะเชียงใหม่ตามข้อสันนิษฐานของสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ลิลิตยวนพ่ายคงจะแต่งในสมัยสมเด็จพระรามาธิบดีที่ 2 พระราชโอรสของสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ และผู้แต่งก็คงเป็นผู้ที่อยู่ใกล้ชิดกับเหตุการณ์ด้วยจึงรู้รายละเอียดต่าง ๆ มาก[64] บทบรรยายและพรรณนาการสู้รบของพระมหากษัตริย์ไทยกับพระเจ้ากรุงลาวล้วนมุ่งแสดงความอุตสาหะของวีรกษัตริย์ไทยในการปราบข้าศึกศัตรู

ตัวละครที่กวีกำหนดไว้เป็นเหตุ (วิภาวะ) ของความอุตสาหะ คือพระบรมไตรโลกนาถผู้ "แกล้วการยุทธยิ่ง" (86)[65] และพระเจ้าติโลกราชผู้เป็นศัตรูที่ "ลักโลภ" (83) มี "น้ำใจโจร" (107) "ใจร้ายไปโอบอ้อม" และ "อวจกล้า" (84) กวีแสดงให้เห็นผล (อนุภาวะ) ของความอุตสาหะที่จะเอาชนะศัตรู พระมหากษัตริย์ไทยทรง "ตามต่อยไพรี" จน

---

[64] กุหลาบ มัลลิกะมาส, เรื่องเดิม, หน้า 55

[65] เลขในวงเล็บท้ายตัวอย่างที่ยกมาจากลิลิตยวนพ่ายและลิลิตตะเลงพ่ายเป็นเลขลำดับบทประพันธ์

"ฟังฟ่ายล้าน" ปังเกิดเสียงสะเทือนราวกับพระสุเมรุพังโค่น (87) ฝ่ายข้าศึกกลัวจน "ร้อนร้ัว รัว" และ "โจนบ่เหลียวโกรย" (96) เพียงแต่ได้ยินข่าวว่าพระองค์จะยกทัพไป ข้าศึกก็ "พรั่นพรั่นอกพลแสน สำกล้า" (104) พระองค์ทรงหยั่งกำลังข้าศึก ทรงวางกำลังรบเอง (173-176) และทรงนำทัพไปเอง (198) ทหารของพระองค์ก็สามารถ "เข้าปะทะได้กล ดีดนิ้ว สิบคนต่อลาวพัน ภูใหญ่ หั่นเด็จหัวได้หิ้ว ถั่งถวาย" (278) ฝ่ายศัตรูจึง "ตรลึงตรลานหดหัวห่อ" และ "วิ่งเหยงย้ายว้า วุ่นวัน" (282)

ภาวะต่าง ๆ ที่ปรากฏผ่านถ้อยคำของกวีย่อมทำให้ผู้อ่านเกิดความรู้สึกประทับใจในความมุ่งมั่นในการสู้รบของวีรบุรุษ เรียกว่าเป็นวีรรสชนิดรณวีระ

รสเสริมซึ่งแทบจะขาดเสียไม่ได้ในการแสดงวีรรสในวรรณคดีไทย คือ อัทภุตรส กวีมุ่งแสดงความน่าพิศวงของบุญฌาธิการและเดชานุภาพของวีรบุรุษ เพื่อทำให้ผู้อ่านเกิดความอัศจรรย์ใจในคุณลักษณ์พิเศษของผู้นำ เป็นความรู้สึกประทับใจที่หนุนให้ความชื่นชมในความอุตสาหะเด่นชัดยิ่งขึ้น ทำให้รู้สึกว่าผู้ที่ควรยกย่องมิใช่บุคคลธรรมดา แต่สูงส่งและพร้อมพรั่งด้วยบุญบารมี ใน ลิลิตยวนพ่าย สมเด็จพระบรมไตรโลกนาถทรงมีกำเนิดจากเทพสิบเอ็ดองค์ มีพระพรหม พระวิษณุ พระอิศวร พระอินทร์ เป็นอาทิ ในการปกครองบ้านเมืองและปราบข้าศึกศัตรู พระองค์จึงทรงมี "ทุกเทพทุกท้าวไหว้ ช่วยไชย" (2) ทรงเพียบพร้อมด้วยพระเดชพระยศจนแม้แต่เทพไทหรือ "พันมวลธเมธา" ก็มิสามารถกล่าวสรรเสริญได้ครบถ้วน (82) กวีพรรณนาให้เห็นแสนยานุภาพของทัพเรือซึ่งมีเรือต่าง ๆ "ถ้วนแถวหนาหนั่น" (193) เสียงประโคมกึกก้องและ "เสียงพวกพลกล้าแกล้ว โห่หรรษ์" (194) เมื่อยกพลขึ้นบก ก็มีทัพ "ช้างม้าเดียรดาษซ้าย แซมขวา" และพรั่งพร้อมด้วย "อาวุธมลังเมลือง" (199) ช้างทรงสง่างาม "ควรคู่ไอยราพต" (218) ช้างศึกแต่ละเชือกล้วนแกล้วกล้า "ลางช่างชนหมื่นสู้ สายบร" (236) "ลางสำสองงางอน เงือดฟ้า" (237) "ลางสารอาจเอาธาร ชาญเชี่ยว" (238) มีม้าศึกที่ "แรงเรี่ยวแข็งขลังเร็ว รวจผ้าย" (252) และมีทหารที่ "ทรนงทรนองหา แหนราช" (261) และ "กล้ากล้ากลาศไปหนา หนั่นแฮ" (262) กวีเปรียบอานุภาพของพระบรมไตรโลกนาถเสมอกับดวงตะวัน "ชยชยานุภาพท้าวเทียมทิน กรแฮ" เหล่าคนธรรพ์ต่างขับลำนำสรรเสริญ "เมืองเทพคนธรรพ์ฤา อยู่ถ้อย" ชัยชนะครั้งนั้นเทียบได้กับชัยชนะของพระอินทร์ "ชยชยพ่อ

เพียงอิน ทรานุภาพ" ด้วยบุญบารมีของพระองค์เมืองทั้งร้อยจึงมาสวามิภักดิ์ "บุญเบอกเมืองถ้วนร้อย รอบถวาย" (290) และด้วยบุญบารมีพระองค์จึงทรง "ปราบประไลกัลป์ ทุกทวีปร้อยพิภพเหลื้อมหล้า อยู่เย็น" (292)

บทพรรณนาทั้งมวลนี้คือการแสดงภาวะน่าพิศวง (วิสมยะ) ของบุญญาธิการแห่งพระบรมไตรโลกนาถ ผู้อ่านที่เกิดความอัศจรรย์ใจหรือได้รับอัทภุตรส ย่อมประทับใจว่าพระมหากษัตริย์พระองค์นี้ทรงมีคุณลักษณ์พิเศษ เมื่อได้รับรู้ต่อไปว่าทรงมีความแกล้วกล้าและความอุตสาหะที่จะพิชิตศัตรู ความประทับใจในความกล้าหาญ (วีรรส) จึงเกิดตามมาได้ไม่ยากนัก

สมเด็จพระมหาสมณเจ้ากรมพระปรมานุชิตชิโนรสทรงนิพนธ์ลิลิตตะเลงพ่าย ด้วยด้วยความรู้สึกชื่นชมยินดีเช่นเดียวกับกวีผู้ประพันธ์ลิลิตยวนพ่าย แต่ต่างกันที่การสู้รบระหว่างพระนเรศวรมหาราชกับพระมหาอุปราชามิได้อยู่ในสมัยใกล้เคียงกับกวี การประพันธ์ลิลิตตะเลงพ่ายจึงเกิดจากความประทับใจวีรกรรมที่ปรากฏในประวัติศาสตร์ แต่รสเอกก็ยังคงเป็นวีรรส และมีอัทภุตรสเป็นรสเสริมเช่นเดียวกัน

จากถ้อยคำของกวีผู้อ่านจะเห็นภาพของ "จอมสยาม" ผู้มิทรง "ขามศึก" แต่ทรง "บานกมลเปรมปรีดิ์" ที่จะ "ปราบเสี้ยน" (176) และทรงประสงค์จะให้ข้าศึก "เห็นมือไทยที่แกล้ว" กวีแสดงอนุภาวะให้เห็นความแกล้วกล้าของวีรกษัตริย์ไทยด้วยการกำหนดให้ข้าศึก "ฝอใจห้าวบมิหาญ ลาญใจแกล้วบมิกล้า" และ "ไท้ทุกเขตทุกด้าว น้าวมกุฎมานบ" (1) สมเด็จพระนเรศวรฯ ทรงจัดกองทัพ ทรงบัญชาการรบ และทรงนำทัพหลวงออกสู้ข้าศึกด้วยพระองค์เอง เมื่อทรงหลงเข้าไปในหมู่ข้าศึกก็ทรงขับช้างเข้าไปหาพระมหาอุปราชา โดย "ไปเกรงประภาพเท่าเผ้า พักตร์ท่านผ่องฤาเศร้า สู้เสี้ยนไปหนี หน้านา" (299) ความสามารถในการสู้รบของพระนเรศวรและพระมหาอุปราชานั้นทัดเทียมกัน กวีกล่าวว่า "ขุนเสียมสามารถต้านขุนตะเลง ขุนต่อขุนไปเยง หย่อนห้าว" (312) แต่ด้วย "พระเดชพระแสดงอาจ เผด็จคู่ เข็ญแอ" (317) พระนเรศวรจึงทรงพิชิตพระมหาอุปราชได้และข้าศึกก็ "เห็นประภาพเจ้าช้างเชี่ยวกว่าเชี่ยวเหลืออ้าง เอิกอื้ออัศจรรย์ ยิ่งนา" (326)

นอกจากพระนเรศวรจะทรงชนะข้าศึกด้วย "พระเดโช" (324) แล้ว ยังเพราะ "พระยศยิ่งภิยโย ผ่านแผ่ ภพนา" (324) ดังที่กวีกล่าวไว้ข้างต้นแล้วว่า "เพิ่มพระยศเจ้าหล้าโลกเพี้ยงพิศวง" (194) ความน่าพิศวงปรากฏในเหตุการณ์หลายตอน เช่น พระสุบินที่ "เทวัญ

แสดงเหตุให้ สังหร เห็นแฮ" (201) พระบรมสารีริกธาตุเวียนทักษิณาวรรตรอบกองทัพ (215) เมื่อเคลื่อนทัพหลวง ท้องฟ้าที่มืดมัวก็สว่างสดใส (285) และเมื่อทรงตกอยู่ในหมู่ข้าศึก ได้ทรงประกาศ "แก่เทพทุกถิ่นสถาน ฉชั้น" (291) ให้ช่วยขจัดธุมาการ เพื่อให้เห็นเหล่าข้าศึกได้ถนัด "พอวายวรวากย์อ้าง โอษฐ์พระ" (294) ก็มีลมพัดหอบฝุ่นควันไปหมดสิ้นในทันที ความน่าพิศวงนี้เกิดขึ้นได้เพราะพระองค์ทรงเป็น "ไทเทเวศอ้างสมมุติ" (29) นั่นเอง

5.3.4 วรรณคดีนิราศ

นิราศคือวรรณคดีที่มีการคร่ำครวญอันเนื่องมาจากความพลัดพรากสูญเสียเป็นแก่นเรื่อง และส่วนใหญ่เป็นความพลัดพรากจากรัก[66] เมื่อพิจารณาตามทฤษฎีรสของสันสกฤต จะพบว่าในนิราศของไทยหลายเรื่องการคร่ำครวญมิใช่ผล (อนุภาวะ) ของอารมณ์ทุกข์โศกเพียงอย่างเดียว แม้กวีจะพร่ำรำพันว่า "เรียมร่ำหาเจ้าไห้ ชำงาย" (กำสรวล)[67] "อกเรียมบิ่นเป็นผง ยับย่อย ยุบเอย" (หริภุญชัย) และแม้กวีจะไม่แน่ใจว่าจะได้กลับมาหานางอีกเมื่อใด ดังคำรำพันว่า "เหมือนราชให้เรียมร้าง ไปรู้วันสม" (พระยาตรัง) หรือกวีอาจแสดงความหวั่นวิตกตามวิสัยผู้ที่จะไปรบ ว่าอาจเพลี่ยงพล้ำแก่ศัตรูและไม่ได้กลับมาหานาง (ลำน้ำน้อย) แต่ถ้อยคำของกวีก็

---

[66]ดวงมน จิตรจำนงค์, "ความงามในทวาทศมาส," ใน อักษรศาสตร์นิพนธ์ 2 : รวมบทความทางภาษาและวรรณคดีไทย (กรุงเทพฯ : คณะอักษรศาสตร์และสมาคมนิสิตเก่าอักษรศาสตร์จุฬาฯ, 2525), หน้า 143

[67]ชื่อย่อในวงเล็บท้ายบทประพันธ์ที่ยกมาเป็นตัวอย่าง หมายถึงชื่อวรรณคดีนิราศดังต่อไปนี้ กำสรวล = กำสรวลโคลงดั้น; หริภุญชัย = โคลงนิราศหริภุญชัย; พระยาตรัง = โคลงนิราศพระยาตรัง; ลำน้ำน้อย = โคลงดั้นนิราศตามเสด็จทัพลำน้ำน้อย สำนวนของพระยาตรัง; นรินทร์ = โคลงนิราศนรินทร์; เจ้าฟ้าอภัย = โครงนิราศเจ้าฟ้าอภัย; นครสวรรค์ = โคลงนิราศนครสวรรค์ของพระศรีมโหสถ; เห่เรือโบราณ = กาพย์เห่เรือสำนวนเก่าที่พระยาตรังรวบรวมไว้ในโคลงกวีโบราณ

ยังแสดงความหวังที่จะกลับคืนมา กวีบางคนนึกถึงการพลัดพรากของผู้อื่นใน "นิทานนิเทศ" ที่ต้อง "ทุเรศแรมสมร" แต่ต่างก็ได้กลับมาพบกัน กวีจึงมีความหวังว่าคงได้กลับมาพบนาง แม้จะต้อง "นานคืน" ก็ตาม (นรินทร์) กวีบางคนเชื่อว่าที่ต้องจากนางก็เพราะผลกรรม เมื่อได้ชดใช้กรรมหมดก็จะได้กลับมาหานางดังเดิม "เวรานุเวรเวียน บำราศ แล้วแฮ จักนิราทุกข์เท้า ตราบสิ้นกรรมเรียม" (เจ้าฟ้าอภัย) บ้างก็ฝากความหวังไว้กับเทพเทวาขอให้ช่วยหาทางให้กลับมาพบนาง "พระเอยนุชเจียรไกล จากสวาสดิ กูเอย เชิญนิยมจิตรชี้ ช่องให้คืนสม" (พระยาตรัง) กวีบางคนรำพันความอาลัยรักไว้ในบทนิราศให้นางที่รักเก็บไว้แทนตน

"สารนี้นุชแนบไว้ ในหมอน
อย่าแม่อย่าควรเอา อ่านเหล่น
ยามนอนนารถเอานอน เปนเพื่อน
คืนค่ำฤาได้เว้น ว่างใด" (กำสรวล)

กวีบอกให้รู้ว่าสารนี้จะ "เป็นเพื่อน" อยู่เพียงชั่วระยะที่กวีจากไปเท่านั้น การที่กวีขอให้นางเอาสารไว้ใกล้ตัวนางทุกคืนก็เพื่อให้คลายคิดถึงตน และเพื่อปลอบใจว่าสักวันหนึ่งจะได้กลับมาพบกัน น้ำเสียงของโคลงบทนี้จึงมีความหวังที่จะได้กลับคืนมาหานางที่รัก นอกจากนั้นสำนวนฝากนางว่า "โฉมแม่จักฝากฟ้า เกรงอินทร หยอกนา" (กำสรวล) ก็บ่งความว่ากวีจะกลับมาหานาง เพราะเพียงแต่ "ฝาก" นางไว้ชั่วคราวเท่านั้น มิได้ขอให้เทพทั้งหลายดูแลนางตลอดไป สำนวนฝากใจไว้กับนางว่า หากแบ่งใจเป็นสองภาคได้ "ภาคพี่ไปหนึ่งไว้ แนบเนื้อนวลถนอม" (นรินทร์) แสดงความรู้สึกของกวีว่าจากนางไปเพียงครึ่งเดียวเท่านั้น อีกไม่นานก็จะกลับมาดังเดิม

เมื่อเทียบกับนิราศเรื่องอื่น ๆ <u>ทวาทศมาศ</u>ดูจะเป็นบทครำ่ครวญที่กวีมิได้แสดงความหวังที่จะได้กลับมาพบนางเลย ยิ่งกว่านั้นเมื่ออ้อนวอนเทวาเพื่อ "ขอสมสุดานิจ นุชนาฏก์ ดยวแม่" ก็ปรากฏว่า "แสนสุเมรุท้องฟ้า บได้ปราณี" น้ำเสียงของกวีออกจะสิ้นหวัง และระทมทุกข์ยิ่งนัก จนกระทั่ง "กรอุอกอาเปรน ปราณนาศ แล้วแฮ" ความทุกข์เพราะการพลัดพรากจากนางที่รักโดยไม่มีความหวังว่าจะได้กลับมาพบกันเด่นชัดจนเป็นภาวะหลักของวรรณคดีเรื่องนี้ รสที่ผู้อ่านได้รับจึงเป็นกรุณารส

ส่วนในนิราศเรื่องอื่น ๆ ที่กวียังมีความหวังว่าจะได้กลับมาพบกับนางที่รักนั้น น่าจะเป็นศฤงคารรสมากกว่า เพราะเป็นการแสดงให้เห็นความรักของผู้ที่ต้องพลัดพรากจากกัน การพลัดพรากจากกันชั่วคราวนี้เรียกว่า วิประลัมภะ ทำให้อารมณ์รักร้อนแรงและเพิ่มพูนยิ่งขึ้น ไม่ว่าจะเห็นสิ่งใดจิตก็จะประหวัดไปถึงนางเสมอ เช่น "พิศพฤกษ์เห็นกลกาง กรเรียก ไปฤา ใจรำจวนคิดบิ่ม วากเว้เรือหา" (นครสวรรค์) แม้แต่สิ่งที่ไม่น่าจะช่วยได้เช่นนก กวีก็ยังฝากความหวังว่าจะสื่อความไปถึงนางได้ เช่น กวีขอให้นก "บินบอกนุชเนื้อน้อง พร่างเพื่อทิชาดล" (หริภุญชัย) บทครำครวญของกวีแสดงให้เห็นความอาลัยที่ต้องพรากจากนาง ยิ่งรักมากก็ยิ่งอาลัยมาก ความทุกข์โศกที่กวีแสดงมิได้เกิดจากความวิบัติเช่นตกทุกข์ได้ยากหรือสิ้นอำนาจ ฯลฯ แต่เพราะจากนางที่รักเท่านั้น ความทุกข์นี้มิได้เป็นภาวะหลักแต่เป็นเพียงภาวะเสริมให้ความรักความอาลัยเพิ่มพูนยิ่งขึ้น ภาวะหลักที่กวีแสดงเป็นภาวะรัก อันเป็นความรักในช่วงของการพลัดพราก กวีอาจบอกเหตุแห่งการพลัดพรากเช่น "การณรงค์ราชการร้อน เร่งแล้วเรียมลา" (นรินทร์) หรือเพียงแต่ "คิดไม่ทัน ละขวัญไว้ไม่ชวนมา" (เห่เรือโบราณ) หรือกวีอาจไม่รู้สาเหตุเลยจึงได้แต่เปรยว่า "พระใดบำราศแก้ว กูมา" (กำสรวล)

ความพลัดพรากจากรักในบทนิราศอาจเป็นไปโดยสมมติหรือไม่ก็ตาม ผู้อ่านจะไม่คำนึงถึงข้อเท็จจริงตราบใดที่กวีพรรณนาความรู้สึกของตนออกมาให้ผู้อ่านซาบซึ้งได้ ดังที่ พ.ณ ประมวญมารค เรียกว่า เป็นการ "ทอดน้ำใจลงไปเป็นจริงเป็นจัง"[68] เช่นที่ปรากฏในนิราศเรื่องกำสรวล หริภุญชัย ทวาทศมาส นิราศนรินทร์ นิราศพระยาตรัง ฯลฯ แต่เมื่อใดกวีแสดงให้เห็นว่าการพรรณนาความอาลัยรักเป็นเพียงการแต่งตาม "ขนบ" เท่านั้น ความประทับใจของผู้อ่านย่อมต่างไป อาจจะไม่ซาบซึ้งไปกับความรักความอาลัยที่กวีแสดงก็ได้ ลักษณะนี้ตรงกับอุปสรรคในการเกิดรสตามหลักของอภินวคุปตะที่ว่า ผู้อ่านจะไม่เกิดรสเมื่อรู้สึกว่าเรื่องที่กวีแสดงนั้นไม่เป็นความจริง[69] เจ้าฟ้าธรรมธิเบศกล่าวไว้ท้ายเรื่องนิราศธารโศกว่า

---

[68] พ. ณ ประมวญมารค, ประวัติคำกลอนสุนทรภู่ (พระนคร : แพร่พิทยา, 2499), หน้า 250

[69] ดู 4.3 รสตามทฤษฎีวรรณคดี

"จบเสร็จคร่ำครวญกาพย์ บทพิลาปถึงสาวศรี
แต่งตามประเวณี ใช่เมียรักจักจากจริง"

เป็นการสกัดกั้นศฤงคารรสที่น่าจะเกิดเมื่อได้รับรู้ความรักความอาลัยของกวีที่มีต่อนางความรู้สึกซาบซึ้งในความรักที่เพิ่มพูนขึ้นเรื่อย ๆ ตั้งแต่เริ่มอ่านคำรำพันรักของกวีจึงมิได้พัฒนาไปจนถึงจุดสูงสุดที่จะเกิดศฤงคารรส และในนิราศภูเขาทอง สุนทรภู่สารภาพว่า

"ใช่จะมีที่รักสมัครมาด แรมนิราศร้างมิตรพิสมัย
ซึ่งครวญคร่ำทำทีพิรี้พิไร ตามนิสัยกาพย์กลอนแต่ก่อนมา"

พ.ณ ประมวญมารคจึงกล่าวว่า สุนทรภู่แต่งนิราศโดยไม่ได้นึกถึงหญิงคนใดเลย[70] คำรำพันความอาลัยรักจึงเป็นไปตามขนบเท่านั้น แม้สำนวนของสุนทรภู่จะมีลักษณะดังที่ พ.ณ ประมวลมารคเรียกว่า "กล่อมอารมณ์ผู้อ่าน"[71] ก็ไม่อาจจูงผู้อ่านไปจนถึงจุดศฤงคารรสได้ เพราะถูกสกัดกั้นด้วยความรู้สึกว่าไม่เป็นจริงเสียแล้ว

5.3.5 วรรณคดีบันเทิง

วรรณคดีประเภทนี้แต่งขึ้นเพื่อให้ความบันเทิงแก่ผู้อ่านเป็นสำคัญ ความบันเทิงในที่นี้มิได้หมายถึงความสนุกสนาน แต่หมายถึงความสำเริงอารมณ์ ซึ่งตรงกับการเกิดรสที่กล่าวถึงแล้ว วรรณคดีบันเทิงจึงต้องกระทบอารมณ์ผู้อ่าน มิใช่เพียงด้วยเนื้อเรื่องเท่านั้น แต่ด้วยสิ่งที่กรองออกมาจากอารมณ์ของผู้แต่งผสมผสานกับอารมณ์ของผู้อ่าน วรรณคดีบางเรื่องมีเนื้อหาเพื่อความสนุกสนาน มีพระเอกนางเอก มีการผจญภัย มีบทแสดงรัก ฯลฯ แต่กวีมิได้ตั้งใจจะสร้างรสวรรณคดี เพียงแต่อาศัยเรื่องราวเพื่อแสดงความสามารถอื่น ๆ เท่านั้น กลบทศิริวิบุลกิติ และสมบัติอมรินทร์คำกลอน เป็นตัวอย่างของวรรณคดีลักษณะนี้ กลบทศิริวิบุลกิติได้โครงเรื่องมาจาก

---

[70]พ. ณ ประมวญมารค, นิราศนรินทร์คำโคลงและนิราศปลีกย่อย (พระนคร : แพร่พิทยา, 2513), หน้า 88

[71]พ. ณ ประมวญมารค, ประวัติคำกลอนสุนทรภู่, หน้า 252

ชาดกซึ่งกล่าวถึงการผจญภัยของพระศิริวิบุลกิติผู้ช่วยพระบิดาให้พ้นจากถูกทรมานและปราบท้าวพาลราชผู้เป็นศัตรูได้ กวีนำมาเป็นโครงเพื่อแสดงฝีมือในการแต่งกลบทมากกว่าจะสร้างอารมณ์ใด ๆ สมบัติอมรินทร์คำกลอนเป็นเรื่องของพระอินทร์เมื่อได้นางสุชาดากลับมาเป็นชายาดังเดิม กวีใช้เนื้อเรื่องเป็นร่างในการพรรณนาเมืองและอุทยานของพระอินทร์ ลักษณะเด่นของวรรณคดีเรื่องนี้จึงเป็นความบรรเจิดบรรจงในการพรรณนามากกว่าจะเป็นการแสดงรสใด ๆ

วรรณคดีบันเทิงของไทยมีรสตามทฤษฎีสันสกฤตครบทั้ง 9 รส แต่รสที่ปรากฏเป็นรสเอกของเรื่องมากที่สุดคือวีรรสและกรุณารส นอกนั้นเป็นรสเสริมให้รสเอกเด่นขึ้น

ภยานกรส คือรสเกรงกลัว มักเป็นรสเสริมเช่นเดียวกับในวรรณคดีสันสกฤต ในฉากที่ตัวเอกจะต้องแสดงภาวะอุตสาหะกวีมักแสดงภาวะน่ากลัวเพื่อให้ผู้อ่านได้รับภยานกรสเสียก่อน ความมุ่งมั่นในการแสดงความกล้าจึงจะเด่นชัดขึ้น ดังเช่นพระอภัยมณีตอนที่สุดสาครไป "ถึงเมืองล่มจมสมุทรมนุษย์ม้วย ประกอบด้วยยักษินีพวกผีดิบ เห็นมนุษย์สุดอยากปากยิบยิบ เสียงชุบชิบเสแสร้งจำแลงกาย--- เป็นเงาเงาเข้ากลุ้มรุมราวี" กวีแสดงภาวะน่ากลัวเพื่อให้ผู้อ่านเกิดภยานกรสก่อน แล้วจึงกล่าวถึงความกล้าของสุดสาครต่อไปว่า "กุมารตีด้วยไม้เท้าพระเจ้าตา ถูกเนื้อตัวหัวขาดลงกลาดเกลื่อน" ฝ่ายพวกผีและยักษ์ก็ไม่ยอมแพ้ "ยังพวกเพื่อนดิกคักมาหนักหนา บ้างอยากกินลิ้นแลบแปลบแปลบมา" แต่ "กุมารกล้ากลอกกลับเข้ารับรบ"[72] ผู้อ่านที่ได้รับภยานกรสจากภาวะน่ากลัวของภูตผีปีศาจแล้วเห็นว่าสุดสาครเป็นเพียงกุมารองค์น้อยกลับเพียรพยายามสู้ ย่อมเกิดความชื่นชมในความกล้าหาญของสุดสาคร วีรรสจึงเด่นขึ้นด้วยมีภยานกรสเป็นรสเสริม

เราทรรส คือ รสแค้นเคืองไม่เกิดเป็นรสเอกดังในวรรณคดีสันสกฤตเลย เรื่องที่แสดงความโกรธเป็นภาวะหลัก เช่น เวณีสังหารจึงไม่ปรากฏในวรรณคดีไทย เราทรรสจึงเกิดเป็นรสเสริมเพื่อหนุนภาวะทุกข์โศก ทำให้กรุณารสเด่นขึ้น เช่น ความโกรธของขุนช้างเมื่อลวงพลายงามไปฆ่า ภาวะที่ปรากฏด้วยกิริยาของขุนช้างเช่น "สะบัดเบนเบือนเหวี่ยงลงเสียงผลุงปะเตะซ้ำต้ำผางเข้ากลางพุง ถีบกระทุ้งถองทุบเสียงอุบโอย" "บีบจมูกจุกปากลากกระแทก"

---

[72] สุนทรภู่, พระอภัยมณี (กรุงเทพฯ : ศิลปาบรรณาคาร, 2515), หน้า 279-280

"แล้วกลิ้งขอนซ้อนทับให้ลับกาย" และสภาพของพลายงามผู้ถูกกระทำ เช่น "ดิ้นกระดากถลากไถลร้องไห้โหย" "เสียงแอ๊กแอ๊กอ่อนซบสลบไสล"[73] ทำให้ผู้อ่านเกิดความแค้นเคืองในความรุนแรงของขุนช้าง แล้วจึงเกิดความเห็นใจผู้ถูกกระทำ ยิ่งเกิดความแค้นเคืองมากก็ยิ่งเห็นว่าความทุกข์โศกของอีกฝ่ายหนึ่งน่าเห็นใจมากขึ้น

อัทภุตรส คือรสอัศจรรย์ใจ ไม่เป็นรสเด่นดังที่ปรากฏในวรรณคดีสดุดีที่กล่าวแล้ว แต่เป็นรสเสริมเมื่อกวีต้องการแสดงความยิ่งใหญ่และความสูงส่งของตัวละคร สำหรับวรรณคดีที่แสดงวีรรส อัทภุตรสจะเป็นรสเสริมที่จำเป็นมากที่สุด ในรามเกียรติ์ ซึ่งมีวีรรสเป็นรสเอก เพราะมุ่งแสดงภาวะอุตสาหะของพระรามผู้เป็นเทพกษัตริย์ มีบทแสดงภาวะน่าพิศวง (วิสมยะ) แห่งบุญญาธิการของพระรามอยู่หลายตอน เช่น พระรามสามารถยกศิลป์ซึ่งเป็นธนูของพระอิศวร "ได้คล่องว่องไว" ทั้ง ๆ ที่ "กรุงกษัตริย์เข้ายกทุกธานี แต่จะไหวจากที่ก็หาไม่" ยิ่งกว่านั้นพระรามยังสำแดงเดช

"หน่วงน้าวดีดสายประลองศิลป ฟ้าดินหวั่นไหวถึงดุสิต
เบื้องใต้ตลอดอโนทิศ เสียงสนั่นครรชิตอึงอล
เป็นพายุพัดก้องกัมปนาท อากาศมืดฟ้ามัวฝน
พโยมพยับอับแสงสุริยน แล้วสว่างทั่วสกลโลกา"[74]

หาสยรส คือ รสสนุกสนาน ก็เป็นรสที่กวีไทยไม่นิยมแสดงเป็นรสเอกด้วยเหตุผลเดียวกับกวีสันสกฤต กล่าวคือ วรรณคดีเป็นของสูงไม่สมควรที่จะมุ่งสร้างวรรณคดีที่จะเรียกแต่เสียงหัวเราะเท่านั้น[75] วรรณคดีที่มีหาสยรสเป็นรสเอกเห็นจะมีแต่ละครนอกซึ่งได้อิทธิพลมาจากวรรณกรรมชาวบ้านในขณะที่ราชสำนักคลายความนิยมลักษณะขรึมขลังแบบพิธีกรรม[76] กวี

---

[73]ขุนช้างขุนแผน, หน้า 514

[74]พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, รามเกียรติ์ (พระนคร : คลังวิทยา, 2526), เล่ม 1, หน้า 386-388

[75]เจตนา นาควัชระ, เรื่องเดิม, หน้า 93

[76]ดวงมน จิตร์จำนงค์, หลังม่านวรรณศิลป์, หน้า 285

แสดงภาวะน่าขบขันด้วยการกล่าวถึงลักษณะที่ผิดไปจากปกติมนุษย์ เช่น พระสังข์เป็นเงาะป่าบ้าใบ้ หรือลักษณะที่ผิดไปจากมาตรฐานที่ควรจะเป็น เช่น มณีพิชัยอ่อนแอ ชลาด และเขลา ทั้ง ๆ ที่อยู่ในฐานะเจ้าแผ่นดินซึ่งไม่ควรมีลักษณะเช่นนี้ แต่ความนิยมแสดงหาสยรสให้เป็นรสเอกในวรรณคดีน่าจะเป็นลักษณะเฉพาะในรัชกาลที่ 2 เท่านั้น ดังที่ดวงมน จิตร์จำนงค์ เปรียบเทียบบทละครนอกครั้งกรุงเก่าเรื่องสังข์ทอง กับบทพระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย แล้วมีข้อสังเกตว่า "บทละครนอกแต่ดั้งเดิมคงไม่ได้ตั้งใจที่จะเน้นอารมณ์ขันเหนืออารมณ์อื่น แต่ก็มีอารมณ์ขันแทรกสลับฉากมากบ้างน้อยบ้างแล้วแต่ความพอใจ"[77] ต่อมาในรัชกาลที่ 3 ความนิยมแต่งวรรณคดีในราชสำนักหันกลับไปหาความงดงามและเคร่งครัดตามแบบอยุธยาอีกครั้งหนึ่ง และเน้นสาระในเรื่องมากกว่าความบันเทิง ด้วยแรงนำของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว และสมเด็จฯ กรมพระปรมานุชิตชิโนรส[78] การแสดงหาสยรสเป็นรสเอกในวรรณคดีจึงไม่เป็นที่นิยม ดังที่ เจตนา นาควัชระ กล่าวไว้ว่า

> การที่ไทยเราไม่มีละครชวนหัวแบบเต็มรูปอย่างที่รู้จักกันในโลกตะวันตกนั้น เป็นเพราะวิวัฒนาการของวรรณคดีไทยหลังรัชสมัยของพระบามสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย มีแนวโน้มไปในทางที่เหินห่างกับวรรณกรรมพื้นบ้าน อันที่จริง การที่พระองค์ท่านเปิดประตูไปสู่วรรณกรรมของชาวบ้านด้วยการสร้างละครนอกขึ้นเยี่ยมไว้หลายเรื่องนั้น ถ้าได้มีผู้พัฒนาแนวโน้มนั้นไปในทางที่จะนำเรื่องตลกแบบชาวบ้านมาสร้างเป็นละครชวนหัวขึ้นบ้านนี้เราก็คงจะมีละครชวนหัวที่ไม่แพ้วรรณกรรมเอกของราชสำนักของพระเจ้าหลุยส์ที่ 14[79]

---

[77]เรื่องเดียวกัน, หน้า 299

[78]กุสุมา รักษมณี, "ลักษณะเฉพาะของวรรณคดีสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว" เอกสารประกอบการบรรยายเนื่องในวาระ 200 ปี พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ณ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 31 มีนาคม 2530, หน้า 2-7

[79]เจตนา นาควัชระ, เรื่องเดิม, หน้า 95

ในปลายรัชกาลที่ 3 มีวรรณคดีที่แสดงหาสยรสอีก 3 เรื่อง ได้แก่ ระเด่นลันได พระมะเหลเถไถ และ อุณรุทธ์ร้อยเรื่อง แต่มิใช่เรื่องที่เรียกเสียงหัวเราะอย่างเดียว หากเป็นเรื่องขบขันที่ล้อเลียนเสียดสีอยู่ด้วย น่าสังเกตว่าการสร้างความขบขันอย่างคมคายและกระทบกระเทียบนี้เกิดขึ้นในยุคที่คนไทยเริ่มได้รับอิทธิพลตะวันตก ความคิดที่จะใช้ประโยชน์อื่นจากวรรณคดีนอกจากความบันเทิงและสาระคงจะมีบ้างแล้ว ระเด่นลันไดของพระมหามนตรีจึงต่างกับวรรณคดีในสมัยก่อน ๆ ตรงที่ "แหวกวงล้อมของกรอบเก่า ๆ ออกมา" และล้อเลียนกรอบเก่า ๆ นั้นได้อย่างคมคาย[80] และคุณสุวรรณ แต่งพระมเหลเถไถเพื่อ "ประชดการแต่งกลอนเรื่องจักร ๆ วงศ์ ๆ ที่มีดาดดื่นในสมัยนั้น"[81]

ในวรรณคดีไทยประเภทอื่น ๆ ที่มิใช่บทละครนอกหรือบทละครล้อเลียนดังกล่าว และเป็นวรรณคดีส่วนใหญ่ของไทยนั้น บทตลกที่แสดงภาวะน่าขันมักมีแทรกไว้เป็นช่วงสั้น ๆ ดวงมน จิตร์จำนงค์ แบ่งตัวตลกในวรรณคดีประเภทนี้ไว้เป็น 2 พวกใหญ่ คือ ตัวประกอบที่ไม่มีความสำคัญต่อโครงเรื่อง เช่น ไพร่ฟ้าประชาชนที่เบียดเสียดกันเที่ยวดูงานสมโภชในบทละครเรื่องอิเหนา และตัวละครฝ่ายปฏิปักษ์ เช่น ขุนช้าง จรกา ทศกัณฐ์[82] แต่วรรณคดีเหล่านี้ไม่ได้มุ่งแสดงหาสยรสเป็นรสเอก ดังที่ดวงมน มีความเห็นว่า

> เราไม่อาจเรียกได้ว่าเป็นเรื่องตลก เนื่องจากจุดเด่นของเรื่องอยู่ที่อารมณ์อื่น เช่น ความชื่นชมยินดีในความเก่งกล้าของตัวเอก [วีรรส] ความซาบซึ้งในความรัก [ศฤงคารรส] ความเจ็บปวดในความพลัดพราก [กรุณารส] หรือความตื่นเต้นในการต่อสู้รบพุ่ง [วีรรสและเราทรรส] บทตลกในวรรณคดีเหล่านี้จึงมีลักษณะเป็นเพียงบท "สลับฉาก" เท่านั้น[83]

---

[80]จิตร ภูมิศักดิ์, เรื่องเดิม, หน้า 60

[81]สมพันธุ์ เลขะพันธุ์, วรรณกรรมสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยรามคำแหง, 2523), หน้า 182

[82]ดวงมน จิตร์จำนงค์, เรื่องเดิม, หน้า 283-284

[83]เรื่องเดียวกัน, หน้า 285

พีภัตสรส คือรสรังเกียจ เบื่อระอา มักปรากฏเป็นรสเสริมเช่นเดียวกับในวรรณคดีสันสกฤต กวีนิยมแสดงภาวะน่ารังเกียจน่าเบื่อระอา (ชุคุปสา) ขึ้นในตัวละครฝ่ายปฏิปักษ์ของตัวเอกเพื่อให้ผู้อ่านเกิดความรู้สึกเบื่อหน่าย รำคาญตัวละครผู้นั้น นอกจากมีรูปร่างอัปลักษณ์ไม่ชวนมองแล้ว ยังอาจมีกิริยาอาการที่ชวนรำคาญ หรือรังเกียจอีกด้วย เช่น ขุนช้างรูปร่างหน้าตา "เหมือนผีปั้น"[84] ใครเห็นก็สงสัยว่า "ค่างฤาลิงวิ่งมาเกิด"[85] เมื่อนางวันทองจะถูกประหาร ขุนช้างรำพันด้วยความอาลัย แต่กิริยาอาการของขุนช้างกลับชวนให้ทองประศรีรำคาญว่า "คนจะตายแล้วยังซนบ่นนินทา"[86] ภาวะน่าเบื่อระอาที่ปรากฏในตัวขุนช้างนี้ เป็นวิธีการที่กวีซ้ำเติมตัวละครฝ่ายปฏิปักษ์เช่นเดียวกับการแสดงภาวะน่าขันในตัวละครฝ่ายนี้ ความรู้สึกที่เกิดแก่ผู้อ่านไม่ว่าจะเป็นความเบื่อระอา หรือความขบขัน เท่ากับเป็นการลงโทษตัวละครฝ่ายปฏิปักษ์ในฐานะที่เป็นคู่แข่งของตัวเอก

นอกจากนั้นกวียังอาจแสดงภาวะน่ารังเกียจขึ้นในตัวละครซึ่งมีพฤติกรรมนอกแบบของสังคม ตัวละครนั้นมักเป็นหญิง ตามทรรศนะของกวีซึ่งส่วนใหญ่เป็นชาย หญิงที่มีพฤติกรรมนอกแบบของสังคมคือหญิงที่มีจิตใจโลเล เช่น กากีผู้มีใจเหมือนน้ำที่ "ไม่เลือกไหลห้วยหนองคลองละหาน" แม้รูปร่างงดงามแต่จิตใจนั้นเหมือน "กิมิชาติเบียนบ่อน"[87] ทั้ง ๆ เมื่ออยู่กับพญาครุฑ "เยาวมาลย์หลงเล่ห์ประหลาดโลม"[88] และเมื่ออยู่กับคนธรรพ์ นางก็มี "อารมณ์ปฏิพัทธ์ประหวัดหา"[89] แต่กลับทูลท้าวพรหมทัตว่า "ถึงกระนั้นจริงใจไม่ปฏิพัทธ์ เป็นความสัตย์ว่าไป

---

[84] ขุนช้างขุนแผน, หน้า 6

[85] เรื่องเดียวกัน, หน้า 13

[86] เรื่องเดียวกัน, หน้า 878

[87] เจ้าพระยาพระคลัง (หน), กากีคำกลอน (พระนคร : พิมลชัยศึกษากรณ์, 2505), หน้า 32

[88] เรื่องเดียวกัน, หน้า 9

[89] เรื่องเดียวกัน, หน้า 20

ใครจะเห็น"[30] ผู้อ่านจึงรู้สึกว่ามิใช่เพียงมีจิตใจปฏิพัทธ์ต่อชายถึง 3 คนเท่านั้น แต่กากีย่งกล่าวเท็จอีกด้วย กวีต้องการสร้างรสเบื่อหน่าย ชิงชัง และรังเกียจหญิงที่มีพฤติกรรมนอกแบบเช่นกากี ดังได้กล่าวไว้ว่า "หวังแสดงแห่งจิตหญิงพาล ให้ชายชาญรู้เชิงกระสัตรี"[31] อาจกล่าวได้ว่ากวีประสบความสำเร็จมิใช่น้อยที่ได้ปลูกทรรศนะของผู้อ่านต่อกากีได้ว่าเป็นหญิงสองใจ แม้เรื่องนี้จะได้เค้ามาจากกากาติชาดก แต่ความแพร่หลายน่าจะเกิดจากบทประพันธ์นี้ซึ่งเป็นที่นิยมนำไปขับเป็นบทมโหรี และเป็นบทประพันธ์ที่มีรสกระทบใจและจูงใจผู้อ่านได้มาก

ศฤงคารรส คือความซาบซึ้งในความรัก ไม่นับเป็นรสเอกในวรรณคดีไทย แม้หลายเรื่องจะมีแก่นเรื่องหลักคือความรัก เช่นความรักของอิเหนาที่มีต่อบุษบา ความรักของขุนแผนที่มีต่อวันทอง ความรักของพระลอที่มีต่อเพื่อนแพง แต่กวีมิได้มุ่งสร้างอารมณ์ให้ผู้อ่านเกิดความซาบซึ้งในความรักของตัวละครเหล่านั้น กวีไทยต่างกับกวีสันสกฤตในเรื่องทรรศนะที่มีต่อความรัก กวีสันสกฤตถือว่าความรัก (กามะ) เป็นเป้าหมายอย่างหนึ่งของชีวิต (ปุรุษารถะ) ที่พึงแสวงหาเพื่อให้ครบทั้ง 4 ทาง คือ ธรรมะ อรรถะ กามะ และ โมกษะ วรรณคดีหลายเรื่องจึงแสดงศฤงคารรส เช่น <u>เมฆทูต</u> <u>ศกุนตลา</u> <u>มาลวิกาคนิมิตร</u> <u>มาลตีมาธวะ</u> <u>กาทัมพรี</u> ฯลฯ แต่กวีไทยถือว่าความรักเป็นเหตุของทุกข์ภัย ตามแนวคิดในพุทธศาสนา ดังปรากฏพุทธวัจนะในพระธรรมบทว่า

ที่ใดมีความรัก ที่นั่นมีโศก

ที่ใดมีความรัก ที่นั่นมีภัย[32]

กวีมักแต่งเรื่องขึ้นมาเพื่อชี้ให้เห็นโทษของความรักมากกว่าเพื่อทำให้ผู้อ่านซาบซึ้งในความรัก ความซาบซึ้งในความรักอาจปรากฏบ้างเป็นช่วง ๆ เท่านั้น แต่ภาวะเสริมที่กวีแทรกเข้ามาทำให้ผู้อ่านรู้สึกว่า ความรักของตัวละครมักทำให้เกิดสิ่งเลวร้ายตามมา

---

[30] เรื่องเดียวกัน, หน้า 35

[31] เรื่องเดียวกัน, หน้า 1

[32] เสฐียรพงษ์ วรรณปก, <u>พุทธวจนะในพระธรรมบท</u> (กรุงเทพฯ : มูลนิธิเสฐียรโกเศศ-นาคะประทีป, 2522), หน้า 247

ภาวะเสริมอาจเกิดเนื่องจากความรักนั่นเอง เช่น อิเหนารักบุษบามากจึงแค้นเคือง และริษยาจรกาว่าจะมาแย่งนางไป ความแค้นเคืองและความริษยาเป็นภาวะเสริมที่เป็นตัวแปร ทำให้ความรักของอิเหนากลายเป็นความยุ่งยาก จนต้องถูกลงโทษให้พลัดพรากจากบุษบาโดย องค์ปะตาระกาหลาทำให้ลมหอบนางบุษบาไป พระลอรักเพื่อนแพงมากจนกลายเป็นความมัวเมา (มทะ) ทำให้ขาดความยั้งคิดยอมละทิ้งบ้านเมืองไปยังเมืองคัตรู นอกจากนั้นภาวะเสริมอาจ เป็นอารมณ์อื่น ๆ เช่น ความแค้น ความพรั่นพริง ฯลฯ ที่กวีกำหนดเข้ามาเพื่อให้เรื่องเบี่ยง เบนไปสู่ความยุ่งยาก เช่น ความแค้น (อมรรษะ) ของพระเจ้าย่า ทำให้พระลอและเพื่อนแพง ต้องถูกสังหาร ความพรั่นพริง (ตราสะ) ที่นางวันทองมีต่อพระพันวษาทำให้นางมิกล้าออกปาก เลือกว่าจะอยู่กับผู้ใด พระพันวษาจึงกริ้วมากจนสั่งประหารชีวิตนาง

ศานตรส คือ รสสงบใจ แม้ไม่ปรากฏเป็นรสเอกของวรรณคดีบันเทิง แต่ก็มีหลาย เรื่องที่จบด้วยศานตรส หลังจากแสดงรสอื่น ๆ แล้ว ศานตรสอาจปรากฏเป็นบทสรุปชีวิตของ ตัวละครบางตัวเมื่อหมดบทบาทแล้ว เช่นในบทละครเรื่องอุณรุท เมื่อพระบรมจักรกฤษณ์พระอัยกา ของพระอุณรุทครองเมืองมาระยะหนึ่งแล้ว ก็สละราชย์ให้ราชโอรสคือท้าวไกรสุท แล้วเข้าป่าไป "สมาทานบารมีวจีสัตย์ ทรงศีลสำรวมมัธยัสถ์ กำจัดโลภหลงดำรงธรรม์"[93] ศานตรสมักปรากฏ เป็นการคลี่คลายความยุ่งยากทั้งปวง หลังจากผจญอุปสรรคและศัตรูอันเกิดจากกิเลสคือความ โลภ ความโกรธ ความหลงแล้ว กวีจะแสดงให้เห็นว่าการตัดกิเลสทั้งปวงเป็นทางสู่ความสงบสุข

หลังโศกนาฏกรรมของพระลอและนางเพื่อนแพง เมืองสรองและสรวงซึ่งเคยเคียด แค้นเป็นอริกัน ก็หันหน้าเข้าหากัน ส่งทูตและบรรณาการถึงกัน แบ่งธาตุสามกษัตริย์ไว้เมืองละ ครึ่งหนึ่ง และต่างก็บำเพ็ญทานกุศล "ถวายพระทานจอมกษัตริย์ แด่พระรัตนตรัย ไขคลังทานทั่ว หล้า--- อเนกทานทั่วหล้า ทุกทั่วชนถ้วนหน้า สละทื้นเทื้อนทำบุญ ส่งนา"[94]

---

[93]พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, อุณรุท (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2514), หน้า 69

[94]กระทรวงศึกษาธิการ, ลิลิตพระลอ (พระนคร : องค์การค้าคุรุสภา, 2513), หน้า 161

ในตอนจบของบทละครนอกเรื่องสังข์ศิลป์ชัยเป็นอีกตัวอย่างหนึ่ง นางทั้ง 6 และโอรสทั้ง 6 ผู้ปองร้ายพระสังข์ศิลป์ชัยมาตั้งแต่ต้นได้ร้องขอชีวิต "พระสังข์สิ้นพยาบาทมาดหมาย" จึงทูลขอให้พระบิดาเว้นการลงโทษ ด้วยเกรงว่า "แต่จะฆ่าให้ม้วยมรณา เวราจะติดลูกสืบไป"[95]

การละความพยาบาทอาฆาตแค้นในตอนจบของเรื่องเป็นการแสดงภาวะสงบ (ศมะ) ที่กวีมุ่งให้ผู้อ่านได้รับรสสงบใจ (ศานตรส) ความนิยมนี้น่าจะเป็นเพราะอิทธิพลแนวคิดของพุทธศาสนาที่ถือว่าความสงบเป็นสิ่งที่ประเสริฐ ดังปรากฏในพระธรรมบทว่า "ไม่มีสุขใดเสมอด้วยความสงบ"[96] อาจกล่าวได้ว่ากวีใช้ศานตรสเป็นสิ่งปลอบใจผู้อ่าน ไม่ว่าจะต้องเศร้าโศกผิดหวัง หรือน้อยใจ เพราะเรื่องใดเรื่องหนึ่งมามากเพียงใด ความสงบใจซึ่งเป็นทางสุดท้ายย่อมยุติทุกอย่างลงได้

วรรณคดีบันเทิงของไทยส่วนมากจะมีวีรรส เป็นรสเอก วีรรสมิได้จำกัดอยู่เพียงความชื่นชมต่อความกล้าหาญในการสู้รบเท่านั้น ตามหลักทฤษฎีรสของสันสกฤต วีรรสแบ่งเป็นความกล้าหาญในการต่อสู้ (รณวีระ) ความกล้าหาญในการทำทาน (ทานวีระ) และความกล้าหาญในการปฏิบัติธรรม (ธรรมวีระ) ตามทรรศนะของกวีไทย วีรบุรุษมีความกล้าหาญทั้งปวงนี้ เฉพาะความกล้าหาญในการต่อสู้ นอกจากความสามารถเอาชนะศัตรูและพิชิตอุปสรรคทั้งปวงได้ ความสามารถเอาชนะใจสตรีได้ไม่ยากก็เป็นคุณลักษณ์หนึ่งที่ทำให้ผู้อ่านประทับใจ สิ่งที่มาประชุมกันอยู่ในตัววีรบุรุษซึ่งเป็นตัวเอกของเรื่องเกิดขึ้นจากความคิดของคนไทยในสมัยก่อนที่ยึดมั่นเรื่องความเป็นผู้มีบุญ สุธา ศาสตรี ได้ศึกษาภูมิหลังทางวัฒนธรรมของบทละครนอกของไทย และมีข้อสรุปว่าความเชื่อประการหนึ่งที่เป็นกรอบเรื่องก่อนเป็นบทละครคือความเชื่อลัทธิผู้มีบุญ เนื้อเรื่องจึงเป็นการแสดงบุญญาภินิหารของผู้ที่จะมาเป็นที่พึ่งของประชาชน เช่น สังข์ทอง

---

[95]พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, บทละครนอกรวม 6 เรื่อง (พระนคร : คลังวิทยา, 2508), หน้า 707

[96]เสฐียรพงษ์ วรรณปก, เรื่องเดิม, หน้า 234

สังข์ศิลป์ชัย แม้แต่การได้นางมาเป็นคู่ครองก็เป็นการสะท้อนให้เห็นความมีบุญของตัวเอกที่เหนือกว่าผู้อื่น[97]

เมื่อพิจารณาวรรณคดีบันเทิงตั้งแต่สมัยอยุธยาจนถึงรัตนโกสินทร์ตอนต้น[98] จะพบว่าตัวเอกของเรื่องล้วนเป็นผู้มีบุญทั้งสิ้น เช่น พระลอคือ "ท้าวไท้ธิราชผู้มีบุญ"[99] พระอุณรุทเป็น "พระหลานรัก พระภุชพงศ์ทรงจักรอดิศร"[100] พระสรรพสิทธิ์คือ "ไท้พุทธางกูรสยม ภูวผู้พยายาม แสวงโพธิบำเพ็ญพิพิธคาม ภิรพุทธธรรมา"[101] พิจารณาตามเนื้อเรื่องเราอาจได้ข้อสรุปเป็นเบื้องต้นว่า ตัวละครเหล่านี้มีบุญเพราะเป็นกษัตริย์ แต่กษัตริย์ในวรรณคดีไทยก็มิได้ปรากฏเป็นผู้มีบุญไปเสียทุกองค์ เช่น ท้าวสามนต์เป็นกษัตริย์ที่ไม่ได้ปรากฏบุญญาภินิหารใด ๆ ตัวละครกษัตริย์เหล่านี้จึงเป็นเพียงผู้ครองเมืองเมืองหนึ่ง สมมติขึ้นมาให้มีไพร่พล มีบริวาร ฯลฯ เพื่อให้เรื่องดำเนินไปได้อย่างสนุกสนาน ดังนั้นจึงอาจกล่าวให้เจาะจงลงไปได้ว่า ความเป็นมาก่อนจะมาถึงการเป็นกษัตริย์ต่างหาก ที่ผู้อ่านยึดมั่นเป็นเกณฑ์ตัดสินความสูงส่งและดีงามของตัวเอก

ตามคติอินเดียพระรามคืออวตารของพระนารายณ์ คนอินเดียจึงยกย่องเทิดทูนพระรามไว้อย่างสูงส่ง สิ่งที่พระรามได้รับไม่ว่าจะเป็นกำลังไพร่พล หรือความจงรักภักดีจากนางสีดาล้วนเกิดจากบุญบารมีของพระรามทั้งสิ้น แม้แต่คัตรูก็พ่ายแพ้บุญญาธิการของพระราม เมื่อไทยเรารับเรื่องของพระรามเข้ามาไว้ในวรรณคดี เรามีความเชื่อเรื่องสมมติเทพที่รับมาจากขอมเป็นพื้นฐานอยู่แล้ว เราถือว่าพระมหากษัตริย์ไทยคืออวตารของพระนารายณ์ พระรามในวรรณคดีจึง

---

[97]สุธา ศาสตรี, รายงานผลการวิจัยเรื่องโครงสร้างของการเสนอความตลกในบทละครนอก, 2526, หน้า 26

[98]สมัยสุโขทัยไม่มีวรรณคดีบันเทิง

[99]ลิลิตพระลอ, หน้า 11

[100]อุณรุท, หน้า 174; พระภุชพงศ์ทรงจักร คือ พระนารายณ์ เทพเจ้าของพราหมณ์

[101]สมเด็จพระมหาสมณเจ้ากรมพระปรมานุชิตชิโนรส, สรรพสิทธิ์คำฉันท์, (พระนคร : วัดพระเชตุพน, 2511), หน้า 11

มีฐานะเท่ากับพระมหากษัตริย์มิใช่เพียงกษัตริย์ผู้ครองเมืองดังในวรรณคดีนิทานบางเรื่อง แม้ว่าจะนำเรื่องของพระรามมาแต่งเพื่อความบันเทิง เช่น เพื่อเป็นบทพากย์โขน เป็นบทละคร ฯลฯ แต่ความคิดของกวีที่ผูกติดอยู่กับบุญญาธิการของพระรามยังคงมีอยู่ สิ่งที่กวีกล่าวถึงพระรามจึงออกมาในรูปของการยกย่องและความชื่นชมในความเก่งกล้าอันเกิดจากบุญบารมี และยิ่งกว่านั้น เมื่อผนวกกับแนวคิดเรื่องธรรมย่อมชนะอธรรมตามหลักพุทธศาสนาแล้ว พระราม ซึ่งเป็นฝ่ายธรรมก็ยิ่งสูงส่งขึ้น รสเอกของรามเกียรติ์สำนวนต่าง ๆ จึงเป็นความชื่นชมในความเก่งกล้า (วีรรส) โดยมีความอัศจรรย์ใจในบุญญาภินิหาร (อัทภุตรส) เป็นรสเสริม

วรรณคดีบันเทิงหลายเรื่องได้เนื้อหามาจากวรรณคดีชาดก เช่น <u>สมุทรโฆษคำฉันท์</u> <u>เสือโคคำฉันท์</u> <u>สรรพสิทธิ์คำฉันท์</u> และบทละครนอกหลายเรื่อง ในชาดกต้นเรื่อง ตัวเอกของเรื่อง ไม่ว่าจะเป็นสมุทรโฆษ คาวี สรรพสิทธิ์ สังข์ทอง สุธน ล้วนเป็นพระโพธิสัตว์ผู้ได้บำเพ็ญบุญบารมีมาแล้วหลายชาติ และเป็นผู้ที่จะไปเกิดเป็นพระพุทธเจ้า ความเชื่อเรื่องบุญบารมีของตัวเอกเหล่านี้คงจะเป็นข้อกำหนดที่กวีรับมาด้วย แม้จะมุ่งแสดงเนื้อหาเพื่อความสนุกสนานจนเกือบจะลืมว่าตัวเอกคือพระโพธิสัตว์ แต่ความฝังใจเรื่องบุญบารมีก็ยังแฝงอยู่ พระสังข์ถูกถ่วงน้ำแต่รอดมาได้เพราะความมีบุญ ด้วยบุญญาธิการพระสรรพสิทธิ์ปราบยักษ์ที่ลักนางสุพรรณโสภาได้ และเมื่อสมุทรโฆษเสด็จประพาสไพรก็มี "เสียงทวยเทพอวยอาศิรพาท กำธรอากาศ ฤาเลวงไชยไชย"[102]

การรับเอาวัฒนธรรมและความเชื่อมาจากหลายกระแสทำให้การยอมรับความมีบุญบารมีของตัวเอกในวรรณคดีไทยขยายขอบเขตออกไป นอกจากอนิรุทธ์ซึ่งมีความเก่งกล้าสามารถเพราะเป็น "หลานกฤษณเทพจักรี"[103] แล้วยังมีอิเหนาซึ่งเป็นวีรบุรุษเพราะ "เป็นหน่อเนื้อ

---

[102] <u>สมุทรโฆษ</u>, หน้า 41

[103] <u>อนิรุทธ์คำฉันท์</u>, (นครปฐม ; มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2522), หน้า 6

เชื้อวงศ์เทวา"[104] จึง "อาจองทรงเดชดั่งสุริยัน"[105]

วรรณคดีบันเทิงของไทยนิยมกล่าวถึงการผจญภัยของตัวเอก เพื่อเปิดโอกาสให้ตัวเอกได้แสดงความกล้าหาญมากขึ้น พระอภัยมณีก็อาจจัดเข้าไว้ในวรรณคดีประเภทนี้ได้ แม้ว่าจะไม่มีการผจญภัยเป็นแก่นเรื่องใหญ่ เพราะดำเนินอยู่เป็นตอน ๆ เท่านั้น[106] แต่สิ่งที่กวีต้องการแสดง คือความสามารถของพระอภัยมณีที่พิชิตศัตรูได้หลายครั้งและพิชิตใจสตรีได้หลายคน ความเป็นวีรบุรุษของพระอภัยมณีมิได้อยู่ที่ความเก่งกล้าในการรบเพราะการต่อสู้แต่ละครั้งเกิดขึ้นเพราะความจำเป็นและสิ้นสุดด้วยความช่วยเหลือของผู้อื่น[107] แต่อยู่ที่ความสามารถในการใช้ดนตรีเป็นอาวุธ เช่น เป่าปี่จนนางผีเสื้อสมุทรขาดใจตาย เป่าปี่จับเจ้าละมาน และเป่าปี่ห้ามทัพฝรั่ง อาจกล่าวได้ว่า กวีต้องการสร้างวีรบุรุษให้แตกต่างไปจากแบบฉบับที่เคยมีมา แต่อย่างไรก็ตามอารมณ์ที่ผู้อ่านได้รับก็ยังคงเป็นความประทับใจและความชื่นชมในความสามารถของพระอภัยมณีเช่นเดียวกับความชื่นชมที่มีต่อตัวเอกอื่น ๆ

กรุณารสเป็นรสเอกอีกรสหนึ่งที่ปรากฏในวรรณคดีบันเทิงของไทย ถึงแม้ว่าจะมีวรรณคดีเพียง 2 เรื่อง คือ ลิลิตพระลอ และ ขุนช้างขุนแผน[108] ที่มีกรุณารสเป็นรสเอก แต่ก็เป็นการแสดงรสที่โดดเด่นจนทำให้เห็นทรรศนะของกวีและอิทธิพลของพุทธศาสนาที่มีต่อการประพันธ์วรรณคดีไทยได้เป็นอย่างดี

กรุณารสตามทรรศนะของกวีไทยเหมือนกรุณารสในวรรณคดีสันสกฤต กล่าวคือ มิได้หมายถึงความสลดใจที่เกิดกับผู้อ่านหรือผู้ดูโศกนาฏกรรมตามนัยของชาวตะวันตก แต่เป็นความ

---

[104]พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, อิเหนา (พระนคร : ศิลปาบรรณาคาร, 2513) หน้า 1

[105]เรื่องเดียวกัน, หน้า 11

[106]สุวรรณา เกรียงไกรเพ็ชร, พระอภัยมณี : การศึกษาในเชิงวรรณคดีวิจารณ์ (กรุงเทพฯ : สมาคมห้องสมุดแห่งประเทศไทย 2518), หน้า 13

[107]เรื่องเดียวกัน, หน้า 15

[108]เฉพาะวรรณคดีที่เป็นข้อมูล, ดู 1.3 ขอบเขตของการวิจัย

เห็นใจและความสงสารอยากให้เขาพ้นทุกข์ ความกรุณาเป็นคุณธรรมข้อหนึ่งในพรหมวิหาร 4 (เมตตา กรุณา มุทิตา อุเบกขา) เกิดจากพื้นฐานความคิดว่าสัตว์โลกทั้งหลายเหมือนกับตน (สรรวาตมตา) เมื่อเกิดความสงสารขึ้นในใจก็เท่ากับเราเอาใจช่วยเขาแล้ว ความอิ่มเอมใจจึงเกิดตามมา[109] ดังที่บุญเหลือ เทพยสุวรรณ มีทรรศนะเกี่ยวกับปฏิกิริยาทางอารมณ์ของผู้อ่านลิลิตพระลอว่า "พระลอจบด้วยความตายของตัวเอกในเรื่อง 3 คนและตัวรองอีก 4 คน แต่ความตายไม่ได้ทิ้งความโศกสลดไว้แก่ผู้อ่าน---เมื่ออ่านจบเรามีความรู้สึกอิ่มและภาคภูมิใจชนิดหนึ่ง"[110]

ภาวะหลักในเรื่องพระลอ คือ ความทุกข์โศก เป็นความทุกข์ที่เกิดจากความรักอันมีตัวแปรคือ ความหลง (โมหะ) ความมัวเมา (มทะ) และความแค้น (อมรรษะ) นอกจากความมัวเมาในรูปโฉมของเพื่อนแพงแล้วพระลอยังมีความหลงในตัวเอง ดวงมน จิตร์จำนงค์ มีความเห็นว่าที่พระลอต้องไปหาเพื่อนแพงให้ได้ก็เพื่อพิสูจน์บุญบารมีของตน[111] ความรักที่มีความลุ่มหลงเป็นใหญ่ ไม่ใช่ความรักที่จะทำให้ผู้อ่านเกิดความซาบซึ้งได้ เมื่อต้องพบอุปสรรคสำคัญคือ ความแค้นของพระเจ้าย่า ความรักของพระลอจึงทำให้เกิดความทุกข์

ภาวะหลักในเรื่องขุนช้างขุนแผน คือ ความทุกข์โศกของนางวันทอง กวีแสดงให้เห็นชีวิตที่น่าสงสารของนางวันทองที่ต้องพบจุดจบเพราะชายสองคน สาเหตุของความทุกข์อาจจะเป็นตามความเชื่อว่าเพราะชะตากรรมดังที่กวีพร่ำบอกซ้ำแล้วซ้ำเล่า หรืออาจจะเป็นเพราะความกลัวอำนาจผู้ปกครองที่เด็ดขาดเข้มงวดทำให้คนขาดเหตุผลและตัดสินใจพลาดอย่างน่าสลดใจดังที่ดวงมน จิตร์จำนงค์แสดงความเห็นไว้[112] หรืออาจจะเป็นเพราะคนรอบข้างและสังคมแวดล้อมที่ทำให้นางวันทองกลายเป็นคนที่ตัดสินใจเองไม่ได้ ตามความเห็นของสุจิตต์ วงษ์เทศ และ

---

[109]ดูคำอธิบายใน 4.4.7 กรุณารส

[110]บุญเหลือ เทพยสุวรรณ, วิเคราะห์รสวรรณคดีไทย, หน้า 69

[111]ดวงมน จิตร์จำนงค์, หลังม่านวรรณศิลป์, หน้า 21

[112]เรื่องเดียวกัน, หน้า 137

ชลธิรา กลัดอยู่[113] แต่ผลที่เกิดแก่ผู้อ่านเหมือนกันคือความสงสารเห็นใจนางวันทอง

การวิเคราะห์รสในวรรณคดีไทยประเภทต่าง ๆ ได้แก่ วรรณคดีพุทธศาสนา วรรณคดีพิธีกรรม วรรณคดีสดุดี วรรณคดีนิราศ และวรรณคดีบันเทิง เท่าที่กล่าวมาแล้ว นอกจากจะทำให้เข้าใจจุดมุ่งหมายของกวีเด่นชัดขึ้นแล้ว ยังทำให้เห็นทรรศนะของกวีไทยและความเชื่อของกวีและผู้อ่านที่เป็นกรอบของเรื่องได้ การศึกษาอารมณ์ในเรื่องที่เป็นองค์ประกอบของการเกิดรสจึงช่วยให้เข้าใจความคิดของผู้แต่งและผู้อ่านซึ่งเป็นส่วนของสังคมในสมัยนั้นด้วย

อย่างไรก็ตามการวิเคราะห์รสในวรรณคดีไทยที่กล่าวไว้ในตอนนี้เป็นเพียงการแสดงภาพรวมกว้าง ๆ ของวรรณคดีไทยเท่านั้น การวิเคราะห์ตามหลักทฤษฎีรสจะต้องพินิจพิจารณาถ้อยคำแทบทุกบททุกตอนอย่างถี่ถ้วน ในตอนต่อไปนี้จึงจะแสดงการวิเคราะห์วรรณคดีเรื่อง เสือโคคำฉันท์ไว้เป็นตัวอย่าง

5.4 การวิเคราะห์รสในเสือโคคำฉันท์

เพื่อจะเข้าใจว่ากวีผู้แต่งเสือโคคำฉันท์เสนอภาวะใดไว้เป็นภาวะหลัก (สถายิภาวะ) ผู้อ่านจะต้องพิจารณาเหตุของภาวะ (วิภาวะ) เสียก่อน วรรณคดีเรื่องนี้มีการดำเนินเรื่องที่แบ่งได้เป็น 4 ตอน ตอนต้นกล่าวถึงลูกเสือลูกโคผูกมิตรกัน ตอนที่สองเป็นการปราบยักษ์ ตอนที่สามเกี่ยวกับการปราบนกยักษ์และได้นางจันทร และตอนสุดท้ายกล่าวถึงการลวงท้าวยศภูมิ วิภาวะมี 2 ประเภท คือ ที่เป็นต้นเหตุ (อาลัมพนะ) และเป็นเหตุเสริม (อุทีปนะ)

ในตอนที่หนึ่ง วิภาวะที่เป็นต้นเหตุคือตัวละคร 2 ตัว ได้แก่ลูกเสือและลูกโค ส่วนแม่เสือแม่โค ฤษีและสถานการณ์ที่แม่เสือละลูกเสือไว้ให้โหยหิว เป็นเหตุเสริม เมื่อลูกเสือขอนมแม่โคกิน "แม่โคบมิหวังทำคุณ ว่าพยัคฆ์ทารุณ บห่อนจะใกล้กรายกัน" ความกลัวของแม่โคที่มีต่อ

---

[113] สุจิตต์ วงษ์เทศ และ ชลธิรา กลัดอยู่, "เหตุใดวันทองจึงถูกประหาร," ใน ชลธิรา สัตยาวัฒนา. การนำวรรณคดีวิจารณ์แผนใหม่แบบตะวันตกมาใช้กับวรรณคดีไทย (เชียงใหม่ : ศูนย์หนังสือเชียงใหม่, 2522), หน้า 188-193

เสือนั้นเป็นปกติวิสัย แต่กวีมีกำหนดให้ลูกโคมีใจเป็นธรรม แม้จะเป็นเพียงโปดกเท่านั้น ลูกโคอ้อนวอนให้แม่โคให้นมแก่ลูกเสือ โดยกล่าวว่าหากไม่ปรานีแล้ว "บาปนั้นจะร่ำไฉนเลย" แต่ถ้าให้นมลูกเสือกินทั้งแม่โคและลูกโคก็จะ "ได้บุญแลเหลือ" กวีกำหนดให้ลูกโคมีลักษณะพิเศษคือการเล็งเห็นบาปบุญคุณโทษและกล้าในการทำทานทั้ง ๆ ที่ควรจะหวาดหวั่นภัยจากเสือ เมื่อแม่เสือไม่รักษาคำสัตย์ ลูกเสือก็สังหารแม่ของตนเสียเอง โดยมีลูกโคเป็นผู้ช่วย การกระทำครั้งนี้เป็นครุกรรมที่ลูกเสือและลูกโคต้องรับผิดชอบในผลกรรม แต่ฤษีก็กล่าวแก้ว่า

"เพราะสองยังเป็นใจ ฤไทยสัตวยังหุนหวน
ครุกรรมมูลมวญ บ มิแจ้งมโนใน" (8)[114]

ผู้อ่านจึงได้ตระหนักว่าการที่กวีกำหนดให้ตัวละครในตอนต้นนี้เป็นโปดกก็เพื่อเลี่ยงคำติเตียนนั่นเอง ยิ่งกว่านั้นกวียังกล่าวไว้อีกว่าเมื่อลูกเสือกัดคอแม่ขาดแล้ว ลูกโคเพียงแต่เข้าช่วยชวิดเท่านั้น กวีออกจะตั้งใจให้ลูกโคเป็นผู้บริสุทธิ์จากกรรมครั้งนี้ เมื่อเอ่ยถึงลูกโคกวีจึงเรียกว่า "ลูกโคผู้อุตโม" (8) และเมื่อฤษีแปลงร่างโปดกทั้งสองให้เป็นมนุษย์แล้ว ลูกโคก็เป็น "คาวีวิมลราช" (11) "คาวีวิมล" (21) "คาวีนฤมล" (22, 26) "พระผู้นฤมล" (39) ความบริสุทธิ์จากบาปเป็นอีกคุณลักษณ์หนึ่งที่กวีกำหนดให้แก่ตัวเอก

ในพิธีแปลงร่างโปดกทั้งสอง กวีพรรณนาให้ผู้อ่านรู้สึกถึงความประเสริฐของทุกสิ่งทุกอย่างที่ใช้ในพิธี ด้วยการเน้นคำว่า "วร" ดังนี้

"วรรุทดำเกิง วรกุณฑมุนี
วรโชติรูจี วรเดชมไห" (9)

เมื่อร่ายมนต์วิษณุเวทแล้วร่างของลูกโคก็กลายเป็นกุมารรูปงาม

"สุทธสุนทรกา ยกระลากรวิมล
ศุภลักษณดล ศุภสวัสดิกุมาร

---

[114] เลขในวงเล็บท้ายตัวอย่างในบทวิเคราะห์นี้หมายถึงเลขหน้าหนังสือเรื่อง เสือโคคำฉันท์ ของพระมหาราชครู ฉบับของกรมศิลปากร, คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร นครปฐม จัดพิมพ์เมื่อ 2522.

วรภุสนก็ทัด วรพัตรก็ธาร

วรกุณฑลกาญ จนเกษมกุฎี" (9)

ในตอนที่สองตัวเอกของเรื่องจึงเป็น "พระผู้อุดม คาวีวรสม บูรณ์ด้วยฤทธิ์ไกร" (25) และเป็น "คาวีวรราชผู้ปรา กฏเกียรติ์ฤทธา" (28) นอกจากเป็นบุรุษผู้ประเสริฐแล้ว คาวียังเป็นผู้กล้าหาญองอาจด้วยฤทธิไกร และเป็น "วรราชผันผยอง" (26) สามารถเสด็จ "องค์เดียวสู่สมร สมรรถมล้างยักษา" (19) วิภาวะที่เป็นเหตุให้คาวีแสดงความกล้าหาญ คือ ยักษ์ผู้รักษาสระน้ำในเมืองราชนคร เป็นยักษ์ที่ดุร้าย เฝ้าคอยจับผู้คนที่ไปใช้น้ำในสระฆ่าเสียสิ้น ไม่มีผู้ใดสามารถปราบยักษ์ตนนี้ได้ แต่ "คาวีฤทธิ์ไกร ก็ลองประลองยักษา" (15) และต่อสู้กัน จน "คลื่นคลุ้มคลุ้ม ทั้งมุจลินท์ ฉ่าฉ่าเสียงสินธุ์ ระลอกกระฉอกชลธี" (16) ในที่สุดคาวีก็ใช้พระขรรค์ที่มี "นุภาพด้วยสิทธิศักดิ์ ฟอกฟันฟาดขาดคอยักษ์ ด้วยเดชอนรรฆ แห่งผู้สิทธิอวยพระพร" (16)

ทั้งพหลวิชัยผู้กลายร่างมาจากลูกเสือ และทั้งคาวีต่างก็ได้รับพรจากฤษีให้มี "ฤทธิ์เดชยาธราพัทธ" (11) แต่กวีก็เปิดโอกาสให้คาวีได้แสดงความสามารถมากกว่าด้วยการปราบยักษ์ได้เพียงผู้เดียว พระเจ้ากรุงราชนครยกราชธิดาให้เป็นรางวัลในการปราบยักษ์ แต่คาวียกความดีความชอบให้แก่พหลวิชัยผู้เป็นเชษฐา พหลวิชัยอยู่ที่เมืองราชนครนั้น ส่วนคาวีเดินทางต่อไปแต่ผู้เดียว

ในตอนที่สาม คาวีมีบทบาทโดดเด่นยิ่งขึ้น สามารถปราบนกยักษ์ที่ฆ่าชาวเมืองรมยนครจนหมดทั้งเมือง เหลือเพียงราชธิดาชื่อจันทรซึ่งซ่อนอยู่ในกลอง วิภาวะที่เป็นเหตุให้คาวีได้แสดงความกล้าหาญคือ อินทรียักษ์ 2 ตัว ซึ่ง "จักมาด้วยฤทธิ์แรงเริง กำลังมันเถกิง ประมาณเจ็ดสิบช้างสาร" (24) คาวีอาสาแก่นางจันทรว่าจะปราบนกยักษ์ โดยกล่าวอ้างว่า

"เรานี้มีเดโชไชย เดชะชาญใน

รณาภิมุขนั้นคือ

ไกรสรสีหราชบรรฤา ผาดผลาญมฤคบือ

พินาศในอารญ

ก่ายกองนองตายเจจล ฤทธิเรืองภุชพล

นุภาพให้อรยล" (29)

คาวีฟันด้วยพระขรรค์จนอินทรี "*สองตัวตายทับกันลง กองกูณฑ์กลางรงค์ คือดังภูเขา*หลวงทลาย" (30) เมื่อปราบนกยักษ์แล้วคาวีก็ได้อยู่กับนางจันทรในเมืองรมยนครอย่างมีความสุข

เรื่องตอนที่สี่เริ่มขึ้นเมื่อท้าวยศภูมิแห่งเมืองพัทธวิสัย เก็บผอบเส้นเกศาของนางจันทรได้ ท้าวยศภูมิหลงเสน่ห์นางจึงป่าวประกาศให้หาผู้ที่จะพาตัวนางไปยังพัทธวิสัย วิภาวะที่เป็นเหตุให้คาวีได้แสดงความเป็นวีรบุรุษผู้มีบุญคือท้าวยศภูมิ ความประพฤติที่ผิดทำนองคลองธรรม ทำให้ท้าวยศภูมิตกอยู่ในฐานะอริของผู้มีบุญ ท้าวยศภูมิเป็น "อริราชา" (49) ผู้ "หลงแก่กามตฤษณา" (49) และเป็นผู้ส่งเฒ่ามาลาไปลวงฆ่าคาวี แล้วพาตัวนางจันทรมา ในที่สุดท้าวยศภูมิก็ต้องสิ้นชีพเพราะกลลวงของพหลวิชัยและคาวี ในตอนนี้พหลวิชัยกลับมามีบทบาทในฐานะเป็นผู้ช่วยวีรบุรุษ เมื่อชุบชีวิตคาวีแล้ว พหลวิชัยก็พาคาวีไปยังเมืองพัทธพิสัยและลวงท้าวยศภูมิเข้าพิธีชุบร่าง พหลวิชัยผลักท้าวยศภูมิลงไปในกองไฟแล้วให้คาวีปรากฏตัวแทนท้าวยศภูมิ

อีกครั้งหนึ่งที่การกระทำที่น่าจะเป็นบาปตกเป็นหน้าที่ของพหลวิชัย คาวีจึงยังคงเป็น "พระผู้นฤมล" อยู่ต่อไป อย่างไรก็ดี กวีก็ได้อ้างเหตุผลว่า ที่พหลวิชัยต้องทำเช่นนั้นก็เพื่อ

"แต่งกลเหนือกลอภิปราย ตอบแทนโดยหมาย
จะมล้างอริราชา
กันความอภิมาณให้ปรา กฏเกียรตินรา
ธิราชท้าวทั้งสอง" (49)

เพราะการที่ท้าวยศภูมิใช้เฒ่ามาลาไปทำกลลวงสังหารคาวีและพานางจันทรมานั้นเป็นการหยามเกียรติและทำตัวเป็นปฏิปักษ์ต่อวีรบุรุษ สุธา ศาสตรี มีความเห็นต่อการกระทำของหลวิชัยในบทละครนอก เรื่องคาวี ซึ่งมีเนื้อเรื่องเหมือนเสือโคคำฉันท์นี้ว่า "ผู้แต่งเตรียมผู้ดูให้มองเหตุการณ์เช่นนี้จากแง่คิดเรื่องลัทธิผู้มีบุญ พร้อมทั้งวางลักษณะนิสัยของตัวละครซึ่งจะถูกกำจัดให้น่ารังเกียจและน่าหัวเราะเยาะให้มาก ทั้งให้หลวิชัยเป็นต้นคิดทั้งหมด ไม่ใช่ตัวคาวีซึ่งได้รับประโยชน์โดยตรง"[115]

---

[115]สุธา ศาสตรี, เรื่องเดิม, หน้า 134

วิภาวะต่าง ๆ ที่กล่าวมานี้แสดงให้เห็นความตั้งใจและความบากบั่นอุตสาหะในการแสดงความกล้าหาญของตัวเอก มีผลของภาวะ (อนุภาวะ) คือปฏิกิริยาของผู้ที่ได้พบเห็น การที่ลูกโดมีความกล้าหาญในการทำทานให้แก่ศัตรู และอ้อนวอนแม่โคผู้ลังเลในตอนต้นให้เห็นดีด้วยนั้น ทำให้ลูกเสือประทับใจจนขอผูกมิตรด้วย และยังพยายามปกป้องแม่โคกับลูกโคให้พ้นจากภัยแม่เสือด้วย

อนุภาวะที่ปรากฏในตอนที่สองคือคำสรรเสริญของเสนามาตย์แห่งเมืองราชนคร เมื่อพบซากยักษ์ที่ถูกคาวีสังหาร

"ผู้มล้างยักษ์นี้ใช่ทราม รอยราชภานาม
นเรศผู้เรืองฤทธิ์" (17)

และคำสรรเสริญของพหลวิชัยที่กล่าวแก่เสนามาตย์ว่า

"ซึ่งมล้างทุรแทตยอุทก อาจให้ยอยก
พระเกียรติยศภาขจร
แต่พระอนุชาองค์อร องค์เดียวสู้สมร
สมรรถล้างยักษา" (19)

และที่พหลวิชัยทูลท้าวราชนครว่า

"ซึ่งมล้างชโลยักษ์ ประจักษ์ทั่วธราไลย
น้องข้าผู้เดียวใด แลบมีเป็นถึงสอง" (21)

อนุภาวะในตอนที่สาม คือท่าทีแข็งขันของคาวีที่จะปราบนกยักษ์ และคำสรรเสริญของนางจันทร คาวีถามนางจันทรถึงนกยักษ์ว่า

"บัดนี้อยู่ด้าวแดนใด มันจักมาใน
นครนี้ฤามี" (28)

และเมื่อรู้ว่านกยักษ์จะมาเมื่อเห็นควันไฟ

"ราชาได้ฟังอาการ เจ้าเร่งบันดาล
นิลาดให้เห็นควัน" (29)

และอาสาว่า

"เราจะผาดผลาญปักษา ปักษีด้วยอา

นุภาพให้อรยล" (29)

เมื่อเห็นคาวีสังหารนกยักษ์ทั้งคู่ได้อย่าง "โดยจง" นางจันทรก็

"เอาพระเศียรซบชน กับบาทยุคล

บพิตรพระภรรดา

สรรเสริญเจริญฤทธิ์ราชา ธิราชมหา

คุโณตโมโอฬาร

ข้าขอภักดีภูบาล เปนทาษกรรมการ

ไปกว่าจะสิ้นสุดสกนธ์" (31)

ทั้งวิภาวะและอนุภาวะที่ปรากฏในเนื้อเรื่องทั้ง 3 ตอนแสดงให้เห็นภาวะอุตสาหะคือความมุ่งมั่นและบากบั่นที่จะแสดงความกล้าหาญไม่ว่าจะเป็นความกล้าหาญในการทำทาน (ทานวีระ) หรือ ความกล้าหาญในการสู้รบ (รณวีระ) ก็ตาม

ภาวะที่กวีแสดงออกโดยผ่านบทบาทของลูกเสือ ก็เป็นภาวะอุตสาหะเช่นกัน ลูกเสือมีความมุ่งมั่นในการประพฤติธรรม คือความกตัญญูกตเวทีและความสัตย์ ลูกเสือขอให้แม่โคและลูกโคอยู่กับตนเป็นการตอบแทนคุณ และอ้อนวอนแม่เสือมิให้ทำร้ายแม่โคกับลูกโค ลูกเสือให้คำสัตย์สาบานว่าจะเป็นเพื่อนที่ดีต่อแม่โคและลูกโค และขอให้แม่เสือให้คำสัตย์ด้วย เมื่อแม่เสือไม่รักษาสัตย์แต่กลับฆ่าผู้มีบุญคุณ ลูกเสือถือว่าแม่เสือผิด จึงฆ่าแม่เสือเสีย ตามสายตาของกวีลูกเสือเป็นผู้มีความกล้าในการประพฤติธรรม (ธรรมวีระ) ส่วนข้อที่ควรติเตียนว่ากระทำครุกรรมนั้นกวีก็ได้แก้ตัวแทนลูกเสือไว้แล้วว่าเพราะเป็นสัตว์ "บมิแจ้งมโนใน" (8)

เมื่อฤษีแปลงร่างลูกเสือให้เป็นพหลวิชัย ฤษีก็เสกสองกุมารให้มีฤทธิ์มีเดชเสมอกัน แต่พหลวิชัยมิได้มีบทบาทที่จะแสดงความกล้าหาญมากเท่าคาวี พหลวิชัยจึงมีฐานะเป็นเสมือนผู้ช่วยของตัวเอก แต่ก็เป็นผู้ช่วยที่มีฝีมือและมีความกล้าหาญทัดเทียมกับตัวเอกทีเดียว อาจกล่าวได้ว่ากวีตั้งใจแสดงให้เห็นบุญญาธิการของคาวีจึงกำหนดให้มีพหลวิชัยเป็นผู้ช่วย เมื่อพหลวิชัยจะไปช่วยคาวีนั้น ด้วยอำนาจของสัตยวาที เทพจึงช่วยย่นระยะทางให้

"ถึงรมยนครไพศาล ทางเจ็ดเดือนดาล

ก็แปรมาเปนเจ็ดวัน" (41)

นางจันทรซึ่งเป็นชายาของผู้มีบุญเช่นคาวีก็มีเดชะบุญเช่นกัน แม้ท้าวยศภูมิได้ตัวนางไปแล้วก็มิอาจเข้าใกล้นางได้

"ด้วยเดชะบุญนาง รัศมีเปล่งคือไฟฟอน
ร้อนองคภูธร คือดั่งเพลิงมาเผาผลาญ" (40)

ภาวะน่าพิศวง (วิสมยะ) ที่กวีแสดงไว้นี้ย่อมทำให้ผู้อ่านได้รับรสอัศจรรย์ใจ (อัทภุตรส) ในบุญญาธิการของคาวี ความรู้สึกนี้เป็นรสเสริมที่หนุนความรู้สึกชื่นชมยินดีในความกล้าหาญคือวีรรสอันเป็นรสเอกให้โดดเด่นยิ่งขึ้น

ที่มาของวรรณคดีเรื่องนี้คือนิทานชาดกในปัญญาสชาดก เมื่อกวีนำเรื่องมาแต่งเป็นคำฉันท์ กวีคงจะตระหนักดีว่าตัวเอกของเรื่องคือพระโพธิสัตว์ ผู้บำเพ็ญบารมีมาแล้วหลายประการและกำลังจะไปเกิดเป็นพระพุทธเจ้าในอนาคต ความประทับใจในบุญบารมีของตัวเอกทำให้กวีถ่ายทอดอารมณ์ออกมาเป็นภาวะอุตสาหะและภาวะวิสมยะ เพื่อแสดงความสูงส่งของวีรบุรุษผู้เป็นตัวเอกของเรื่อง ผู้อ่านที่ยอมรับเงื่อนไขของความเชื่อเช่นเดียวกับกวีย่อมจะได้รับวีรรสและอัทภุตรสจากการอ่านวรรณคดีเรื่องนี้สมดังความตั้งใจของกวี

แต่สำหรับผู้อ่านที่ไม่ยอมรับเงื่อนไขของความเชื่อเช่นเดียวกับกวี วีรรสและอัทภุตรสย่อมไม่เกิด ภาวะที่กวีเสนอไว้อาจกลายเป็นความแค้น (อมรรษะ) หรือความรุนแรง (อุครตา) ซึ่งเป็นภาวะเสริม (วยภิจาริภาวะ) ที่เป็นตัวแปรให้ผู้อ่านเกิดความรู้สึกว่าการกระทำของลูกเสือที่ฆ่าแม่เสือ และการกระทำของพหลวิชัยและคาวีที่ฆ่าท้าวยศภูมิรุนแรงเกินกว่าเหตุ รสที่เกิดจึงอาจเป็นเราทรรสก็ได้ เมื่อเกิดเราทรรสก็จะเกิดกรุณารสคือ ความเห็นใจผู้ถูกกระทำตามมา จึงไม่น่าแปลกใจที่ผู้อ่านในสมัยปัจจุบันรู้สึกเห็นใจฝ่ายอริของตัวเอก เช่น ท้าวสันนุราชในเรื่องคาวี ขุนช้างในเรื่องขุนช้างขุนแผน ฯลฯ[116]

ข้อสังเกตที่ได้จากการวิเคราะห์วรรณคดีไทยโบราณตามทฤษฎีรสก็คือ วรรณคดีที่ไม่มีเงื่อนไขความเชื่อเป็นกรอบของเรื่องเช่นวรรณคดีประเภทนิราศ หรือวรรณคดีบันเทิงบางเรื่องสามารถนำทฤษฎีรสมาวิเคราะห์ได้โดยไม่จำกัด และผลที่ได้จากการอ่านจะเป็นเรื่องของ

---

[116]ชไมพร วิทูธีรศานต์, เรื่องเดิม, หน้า 50-51

ความประทับใจอารมณ์โดยตรง แต่วรรณคดีที่มีเงื่อนไขความเชื่อเป็นกรอบของเรื่องเช่น วรรณคดีสดุดี วรรณคดีศาสนา วรรณคดีพิธีกรรม และวรรณคดีบันเทิงบางเรื่อง มีข้อจำกัดรสวรรณคดีจะไม่เกิดเพราะมีความไม่เชื่อเป็นอุปสรรคตามทรรศนะของอภิวคุปตะ คุณค่าของวรรณคดีเหล่านั้นก็จะลดลงอย่างน่าเสียดาย สุธา ศาสตรี กล่าวว่า "ความเชื่อตามสิ่งที่กวีนำมาใช้ในงานของเขาเป็นความเชื่อแบบเจืออารมณ์ เป็นความเชื่อชนิดที่มีเงื่อนไข ถ้าไม่สมมติเช่นนี้แต่แรกผู้อ่านก็ไม่อาจมีส่วนร่วมอารมณ์ในกวีนิพนธ์หรือบทละครได้[117] ดังนั้นหากเรายอมรับเงื่อนไขที่เป็นกรอบของเรื่องเสียก่อน แม้จะไม่เกิดรสเป็นความสำเร็จอารมณ์ส่วนตัวของเราเอง แต่เราจะเกิดความรู้แจ้งเห็นจริงในความคิดอ่านที่กวีถ่ายทอดไว้ นับเป็นการนำการศึกษารสในแง่ของอารมณ์มาใช้ในการศึกษาความคิดของกวีได้วิธีหนึ่ง

---

[117]สุธา ศาสตรี, วรรณคดีเปรียบเทียบ (กรุงเทพฯ : มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์, 2525), หน้า 97

บทที่ 6

สรุปและข้อเสนอแนะ

6.1 สรุป

แนวทางการศึกษาวรรณคดีที่นักวรรณคดีสันสกฤตกำหนดไว้ 8 ทฤษฎี ได้แก่ ความงามในการประพันธ์ (อลังการ) อารมณ์ของผู้อ่าน (รส) ลักษณะเด่นของการประพันธ์ (คุณ) ลีลาในการประพันธ์ (รีติ) ความหมายแฝงในการประพันธ์ (ธ์วนิ) ภาษาในการประพันธ์ (วโกรกติ) การอนุมานความหมายในการประพันธ์ (อนุมิติ) และความเหมาะสมในการประพันธ์ (เอาจิตยะ) อาจแบ่งได้เป็น 2 ลักษณะ ลักษณะแรกพิจารณาผลที่เกิดแก่ผู้อ่าน ได้แก่ทฤษฎีรส ซึ่งวิเคราะห์องค์ประกอบของอารมณ์ในวรรณคดีและปฏิกิริยาทางอารมณ์ที่เกิดแก่ผู้อ่าน อีกลักษณะหนึ่งพิจารณาเฉพาะตัววรรณคดีเอง ได้แก่ทฤษฎีอื่น ๆ ทั้ง 7 ซึ่งวิเคราะห์กลวิธีในการประพันธ์ วิธีการสื่อสารของกวี ความถูกต้องและความงดงามของคำประพันธ์

จากการศึกษาความเป็นมาและลักษณะการประพันธ์วรรณคดีไทย ทำให้ได้ข้อสรุปที่ยืนยันสมมติฐานข้อแรกได้ว่า กวีไทยคงจะไม่ได้รับอิทธิพลโดยตรงจากทฤษฎีวรรณคดีสันสกฤต แม้ว่ากวีไทยจะได้รับอิทธิพลทั้งเนื้อหาและรูปแบบจากวรรณคดีสันสกฤต แต่ก็มิได้รับอิทธิพลโดยตรงในเรื่องทฤษฎีการประพันธ์ ลักษณะที่ปรากฏในวรรณคดีไทยที่ตรงกับทฤษฎีอลังการของสันสกฤตนั้น ส่วนหนึ่งเป็นคุณลักษณ์ของวรรณคดีไทยเอง อีกส่วนหนึ่งเป็นอิทธิพลที่ได้รับจากวรรณคดีบาลีและจากสุโพธาลังการตำราอลังการศาสตร์ของบาลีซึ่งจำลองมาจากตำราสันสกฤตอีกทีหนึ่ง ทฤษฎีวรรณคดีที่ปรากฏในตำราสุโพธาลังการมีเพียงทฤษฎีอลังการ ทฤษฎีคุณ และ ทฤษฎีรส ถึงแม้ว่ากวีไทยจะได้เรียนรู้และตระหนักถึงหลักการต่าง ๆ ในการประพันธ์ตามทฤษฎีเหล่านั้นบ้าง แต่ความแตกต่างของภาษาไทยกับภาษาบาลีและสันสกฤตก็เป็นข้อจำกัดที่ทำให้กวีไม่อาจประพันธ์ตามหลักการนั้นได้เต็มที่ และทำให้มาตรฐานของความงาม ความเหมาะสมในการประพันธ์ต่างกันไป การพิจารณาวรรณคดีไทยในแง่ตัววรรณคดีเอง เช่น ความงาม ความเหมาะสม ความดีเด่น จึงไม่ควรดำเนินตามกฎเกณฑ์ของบาลีหรือสันสกฤตอย่างเคร่งครัด

นอกจากนั้น การศึกษาเฉพาะตัววรรณคดีเองด้วยวิธีดังกล่าวเป็นเพียงขั้นตอนพื้นฐานของการเข้าถึงเนื้อแท้ของวรรณคดีเท่านั้น การพิจารณาผลที่เกิดแก่ผู้อ่านตามทฤษฎีรส ทำให้ประจักษ์คุณค่าของวรรณคดีได้มากกว่า เพราะทำให้ตระหนักถึงความหมายในแง่ต่าง ๆ ที่ปรากฏอยู่ในผลงานตั้งแต่ความหมายที่เป็นเนื้อหาสาระ ความหมายที่เป็นอารมณ์ของกวี วิธีการจำลองอารมณ์ของกวี และปฏิกิริยาทางอารมณ์ของผู้อ่าน ถึงแม้ว่าตำราสุโพธาลังการจะกล่าวถึงทฤษฎีรสเพียงสังเขปจนมิอาจเป็นแนวทางสำหรับกวีไทยได้ แต่ลักษณะของทฤษฎีนี้มิได้ผูกติดอยู่กับกลวิธีการประพันธ์ เพราะเป็นเรื่องของอารมณ์ที่เป็นสมบัติสากลของมนุษย์และขั้นตอนการแสดงอารมณ์และการเกิดปฏิกิริยาทางอารมณ์ก็เป็นธรรมชาติของมนุษย์อยู่แล้ว ยิ่งกว่านั้นความคิดความเชื่อของคนไทยยังคล้ายกับของคนอินเดียเพราะอิทธิพลทางวัฒนธรรม ทำให้มีกรอบของความเชื่อที่ใกล้เคียงกันเป็นภูมิหลังของวรรณคดี เมื่อผู้ศึกษาวรรณคดีได้ทำความเข้าใจองค์ประกอบของรส ปัจจัยที่ทำให้เกิดรส และขั้นตอนการเกิดรส ก็จะทำให้ศึกษาวรรณคดีไทยตามทฤษฎีรสของสันสกฤตได้อย่างมีประสิทธิผล

ทฤษฎีรสที่นำมาวิเคราะห์วรรณคดีไทยในงานวิจัยเรื่องนี้เป็นแนวคิดของนักวรรณคดีสันสกฤตในคริสต์ศตวรรษที่ 10 ชื่อ อภินวคุปตะ ซึ่งถือว่าในการแสดงความหมายที่แท้จริงของวรรณคดีนั้น ผู้อ่าน กวี และตัววรรณคดี มีบทบาทสำคัญเท่าเทียมกัน ผู้อ่านจะต้องเป็นสหฤทัย คือ ผู้มีใจเปิดกว้าง ละวางอัตตาของตนเอง ทำใจให้นิ่งสนิทและพร้อมที่จะรับรู้อารมณ์ที่กวีจำลองไว้ในผลงาน และจะต้องอาศัยวาสนา คือ รอยอารมณ์ที่จารึกมาแต่อดีตชาติของแต่ละคน (ตามคำอธิบายในปัจจุบันน่าจะเป็นอารมณ์ที่เป็นสัญชาติญาณของมนุษย์ทุกคน) เมื่อประสานอารมณ์วาสนาของตนเข้ากับอารมณ์จำลองในวรรณคดี ก็จะทำให้เกิดการรับรู้อารมณ์นั้นในลักษณะอารมณ์สากลของสัตว์โลกมิใช่ของผู้ใดผู้หนึ่งโดยเฉพาะ รสคืออารมณ์สุนทรีย์จึงจะเกิดขึ้นในใจของผู้อ่าน กวีจะต้องมีปฏิภาคือจินตนาการซึ่งเป็นพลังสร้างสรรค์ และมีศักติ คืออัจฉริยปัญญาและความสามารถในการประพันธ์ ส่วนตัววรรณคดีนั้นจะต้องมีพลังความหมายทั้งในวัสดุ (เนื้อหา) อลังการ (ภาษาที่แสดงความงาม) และรส (การแสดงอารมณ์) แนวคิดเรื่องพลังความหมาย (ธวนิ) จึงเข้ามามีความสำคัญในทฤษฎีรสในทรรศนะของอภินวคุปตะด้วย อาจเรียกให้เจาะจงลงไปอีกได้ว่าเป็นทฤษฎีรส-ธวนิ

จากการวิเคราะห์วรรณคดีไทยตามทฤษฎีรส โดยแบ่งเป็น 5 ประเภทได้แก่ วรรณคดี

พุทธศาสนา วรรณคดีพิธีกรรม วรรณคดีสดุดี วรรณคดีนิราศ และวรรณคดีบันเทิง มีข้อสรุปว่า วรรณคดีที่ไม่มีเงื่อนไขความเชื่อเป็นกรอบของเรื่องเช่น วรรณคดีนิราศ และวรรณคดีบันเทิงบางเรื่อง สามารถนำทฤษฎีรสมาวิเคราะห์ได้โดยไม่จำกัด และผลที่ได้จากการอ่านเป็นเรื่องของความประเทืองอารมณ์โดยตรง แต่วรรณคดีสดุดี วรรณคดีศาสนา วรรณคดีพิธีกรรม และวรรณคดีบันเทิงบางเรื่อง มีเงื่อนไขความเชื่อเป็นกรอบของเรื่อง รสวรรณคดีจึงอาจจะไม่เกิดแก่ผู้อ่านที่อยู่ต่างยุคสมัยกับผู้แต่ง นับว่าคุณค่าของวรรณคดีนั้นลดลงไปอย่างน่าเสียดาย การยอมรับเงื่อนไขความเชื่อดังกล่าวเสียก่อนจะทำให้เข้าถึงสารอารมณ์ในวรรณคดี และเข้าใจความหมายของวรรณคดีได้อย่างแท้จริง

การศึกษาทฤษฎีรสในวรรณคดีสันสกฤต และนำมาวิเคราะห์วรรณคดีไทยประเภทต่าง ๆ ดังกล่าวแล้วทำให้ได้ข้อสรุปที่ยืนยันสมมติฐานข้อที่สองที่ว่า ทฤษฎีรสซึ่งไม่ผูกติดกับกลวิธีการประพันธ์น่าจะเหมาะกับการศึกษาวรรณคดีไทยมากที่สุด

6.2 ข้อเสนอแนะ

6.2.1 เท่าที่ได้ศึกษาในงานวิจัยเรื่องนี้เป็นเพียงวรรณคดีไทยโบราณตั้งแต่ยุคสุโขทัยจนถึงรัชกาลที่ 3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ นับตั้งแต่ปลายรัชกาลที่ 3 เป็นต้นมาคนไทยได้รับอิทธิพลจากความคิดและวัฒนธรรมตะวันตกแล้ว การสร้างสรรค์วรรณคดีจึงน่าจะมีลักษณะที่ต่างไป เช่นความเชื่อที่เป็นกรอบของเรื่องน่าจะต่างไปบ้างจากในยุคที่กล่าวถึงแล้ว เพราะแนวคิดที่มองศาสนาในแนววิทยาศาสตร์ดังปรากฏในหนังสือ<u>แสดงกิจจานุกิจ</u> ของเจ้าพระยาทิพากรวงศ์ (ขำ บุนนาค) ในรัชกาลที่ 4 เป็นต้น จึงน่าจะมีการศึกษาวรรณคดีในยุคที่มีการเปลี่ยนแปลงนี้เป็นต้นไปในลักษณะของการวิเคราะห์สารอารมณ์เพื่อให้เข้าใจความรู้สึกและความคิดความเชื่อที่อยู่เบื้องหลังความรู้สึกนั้น ๆ ด้วย

6.2.2 ตั้งแต่รัชกาลที่ 6 เป็นต้นมา กวีไทยได้รับอิทธิพลในการประพันธ์จากวรรณคดีสันสกฤตทั้งโดยตรงและโดยผ่านการถ่ายทอดเป็นภาษาอังกฤษ การศึกษาวรรณคดีไทยในยุคนี้ตามทฤษฎีสันสกฤตจึงน่าจะทำให้เห็นข้อแตกต่างจากวรรณคดีในยุคที่ยังมิได้รับอิทธิพลในการประพันธ์โดยตรงจากสันสกฤตตามที่ได้ศึกษาไว้แล้วในงานวิจัยเรื่องนี้

บรรณานุกรม

ภาษาไทย

กรุณา-เรืองอุไร กุศลาสัย. ผู้แปล. มหากาพย์พุทธจริต. กรุงเทพฯ : ลายสือไทย, 2523.

_____. ผู้แปลและเรียบเรียง. มหากาพย์มหาภารตะ. กรุงเทพฯ: มูลนิธิเสฐียรโกเศศ-นาคะประทีป, 2525.

_____. ผู้แปลและร้อยกรอง. เมฆทูต. กรุงเทพฯ: แม่คำผาง, 2529.

กันยรัตน์ สมิตพินทุ. "การศึกษาการพัฒนาตัวละครในบทละครพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว" วิทยานิพนธ์ปริญญาโท บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2529.

กุสุมา รักษมณี. "นิทานอินเดีย : จากปรัชญาสู่จินตนาการ." ภาษาและหนังสือ, ปีที่ 15, ฉบับที่ 2 (ต.ค.2525 - มี.ค.2526), หน้า 60-70.

_____. "ลักษณะเฉพาะของวรรณคดีสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว" เอกสารประกอบการบรรยายเนื่องในวาระ 200 ปี พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ณ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 31 มีนาคม 2530 (เอกสารอัดสำเนา 20 หน้า).

_____. วรรณคดีสันสกฤตฉบับพากย์ไทย. นครปฐม: มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2521.

กุหลาบ มัลลิกะมาส. วรรณกรรมไทย. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยรามคำแหง, 2517.

ขุนช้างขุนแผน. พระนคร : ศิลปาบรรณาคาร, 2507

โคลงกวีโบราณและวรรณกรรมพระยาตรัง. พระนคร : กรมศิลปากรม, 2505.

โคลงทวาทศมาส. นครปฐม : มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2522.

จิตร ภูมิศักดิ์. บทวิเคราะห์วรรณกรรมยุคศักดินา. กรุงเทพฯ : ชมรมหนังสือแสงตะวัน, ม.ป.ป.

จินดามณี. พระนคร : ศิลปาบรรณาคาร, 2512.

เจตนา นาควัชระ. ทฤษฎีเบื้องต้นแห่งวรรณคดี. กรุงเทพฯ : ดวงกมล, 2521.

_____. ทางไปสู่วัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์. กรุงเทพฯ : ดวงกมล, 2524.

_____. แนวทางการประเมินคุณค่าวรรณคดีในวรรณคดีวิจารณ์เยอรมัน ฝรั่งเศส และอังกฤษ-อเมริกันในศตวรรษที่ 20. กรุงเทพฯ: มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์, 2527.

_____. "วรรณคดีวิจารณ์และการศึกษาวรรณคดี" วรรณไวทยากร (วรรณคดี). กรุงเทพฯ : โครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์ สมาคมสังคมศาสตร์แห่งประเทศไทย, 2514.

ชไมพร วิทูธีรศานต์. "ลักษณะร่วมน่าเห็นใจของฝ่ายปฏิปักษ์." ใน ศาสตร์และศิลปแห่งอักษร. กรุงเทพฯ : พิฆเนศ, 2515. หน้า 50-68.

ชลธิรา กลัดอยู่. "การศึกษาวรรณคดีวิจารณ์เชิงปฏิบัติ." ใน ศาสตร์และศิลปแห่งอักษร. กรุงเทพฯ : พิฆเนศ, 2515. หน้า 41-49.

ชลธิรา สัตยาวัฒนา. การนำวรรณคดีวิจารณ์แผนใหม่แบบตะวันตกมาใช้กับวรรณคดีไทย. เชียงใหม่ : ศูนย์หนังสือเชียงใหม่, 2522.

_____. เบิกฟ้าวรรณกรรม 3 : วัฒนธรรมทางวรรณศิลป์ในสมัยอยุธยาตอนต้น. กรุงเทพฯ : กลุ่มแสงดาว, 2524.

ดวงมน จิตร์จำนงค์. "ความงามในทวาทศมาส" ใน อักษรศาสตร์นิพนธ์ 2 : รวมบทความทางภาษาและวรรณคดีไทย. กรุงเทพฯ : คณะอักษรศาสตร์และสมาคมนิสิตเก่าอักษรศาสตร์ จุฬาฯ, 2525. หน้า 139-184.

_____. สุนทรียภาพในภาษาไทย. กรุงเทพฯ : เคล็ดไทย, 2527.

_____. หลังม่านวรรณศิลป์. กรุงเทพฯ : เทียนวรรณ, 2528.

ไตรภูมิพระร่วง. พระนคร : คลังวิทยา, 2515.

ธนิต อยู่โพธิ์. เจ้าฟ้าธรรมธิเบศ พระประวัติและพระนิพนธ์ร้อยกรอง. พระนคร : กรมศิลปากร, 2505.

ธรรมปรีชา, พระยา. ไตรภูมิโลกวินิจฉยกถา. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2520.

นั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. โคลงยอพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย. พระนคร : ศิวพร, 2511.

นายมี. กลอนเพลงยาวสรรเสริญพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าอยู่หัว. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2517.

นายสวน. "โคลงยอพระเกียรติสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรีมหาราช." ใน อนุสรณ์ศาสตราจารย์เจือ สตะเวทิน. กรุงเทพฯ : วิทยาลัยเทคโนโลยีและอาชีวศึกษา วิทยาเขตบพิตรพิมุข, 2521.

นิธิ เอียวศรีวงศ์. ปากไก่และใบเรือ. กรุงเทพฯ : อมรินทร์การพิมพ์, 2527.

บุญชอบ เริงทรัพย์. "อุปมาอุปไมยในพระไตรปิฎก." วิทยานิพนธ์ปริญญาโท บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2520.

บุญเหลือ เทพยสุวรรณ, ม.ล. วิเคราะห์รสวรรณคดีไทย. กรุงเทพฯ : โครงการตำรา สังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์ สมาคมสังคมศาสตร์แห่งประเทศไทย, 2517.

_____. แว่นวรรณกรรม. กรุงเทพฯ : อ่านไทย, 2529.

_____. "หัวเลี้ยวของวรรณกรรมไทย." วรรณไวทยากร (วรรณคดี). กรุงเทพฯ : โครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์ สมาคมสังคมศาสตร์แห่งประเทศไทย, 2514.

ป.ส.ศาสตรี. ผู้แปล. อลังการศาสตร์ของวาคภฏ. พระนคร : กรมศิลปากร, 2504.

ปรมานุชิตชิโนรส, สมเด็จพระมหาสมณเจ้ากรมพระ. พระปฐมสมโพธิกถา. กรุงเทพฯ : ธรรมบรรณาคาร, 2519.

_____. ลิลิตตะเลงพ่าย. พระนคร : กระทรวงศึกษาธิการ, 2495.

_____. สรรพสิทธิ์คำฉันท์. พระนคร : วัดพระเชตพนฯ, 2511.

พ. ณ ประมวญมารค. นิราศนรินทร์คำโคลงและนิราศปลีกย่อย. พระนคร : แพร่พิทยา, 2513.

_____. ประวัติคำกลอนสุนทรภู่. พระนคร : แพร่พิทยา, 2499.

พระคลัง, เจ้าพระยา (หน). กาก็คำกลอน. พระนคร : พิมลชัยศึกษากรณ์, 2504.

พุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, พระบาทสมเด็จพระ. รามเกียรติ์. พระนคร : คลังวิทยา, 2506.

_____. อุณรุท. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2514.

พุทธเลิศหล้านภาลัย, พระบาทสมเด็จพระ. บทละครนอกรวม 6 เรื่อง. พระนคร : คลังวิทยา, 2508.

เพียรศิริ วงศ์วิภานนท์. "ลักษณะเฉพาะของโครงสร้างความเรียงในภาษาไทย : ความถ้อยที ถ้อยเข้าใจกันของผู้เขียนและผู้อ่าน." บทความเสนอในการสัมมนาทางวิชาการ ประจำปีของมหาวิทยาลัย เรื่อง "ความเป็นไทยที่ควรธำรงไว้" ของสถาบันไทยศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, วันที่ 26-28 มีนาคม 2529 (เอกสารอัดสำเนา 17 หน้า).

มหาเวสสันดรชาดกฉบับ 13 กัณฑ์. พระนคร : องค์การค้าคุรุสภา, 2506.

แย้ม ประพัฒน์ทอง. พระคัมภีร์สุโพธาลังการ. พระนคร : รุ่งเรืองธรรม, 2512.

สัลลนา ศิริเจริญ. "อสังการในมหาชาติคำหลวง." วิทยานิพนธ์ปริญญาเอก บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2524.

วัชรี รมยะนันทน์. ลิลิตและนิราศ. กรุงเทพฯ : พิฆเนศ, 2517.

วิจิตร เกิดวิสิษฐ์. ผู้แปล. ปรัชญาอินเดียสังเขป. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช, 2520.

วิทย์ ศิวะศริยานนท์. วรรณคดีและวรรณคดีวิจารณ์. พระนคร : สมาคมภาษาและหนังสือฯ, 2504.

ศิลปากร, กรม. จารึกในประเทศไทย. 5 เล่ม. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2529.

_____. ชุมนุมฉันท์ดุษฎีสังเวย เล่ม 1. กรุงเทพฯ : องค์การค้าคุรุสภา, 2527.

_____. ประวัติและโคลงกำศรวลศรีปราชญ์. พระนคร : กรมศิลปากร, 2505.

ศึกษาธิการ, กระทรวง. ลิลิตพระลอ. พระนคร : องค์การค้าคุรุสภา, 2513.

สมพงษ์ เกรียงไกรเพ็ชร. ชุมนุมพระราชนิพนธ์และพระราชประวัติสมเด็จพระนารายณ์มหาราช. พระนคร : แพร่พิทยา, 2506.

สมพันธุ์ เลขะพันธุ์. วรรณกรรมสมัยรัตนโกสินทร์. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยรามคำแหง, 2523.

สมุทรโฆษคำฉันท์. พระนคร : กรมศิลปากร, 2503.

สุธา ศาสตรี. รายงานผลการวิจัยเรื่อง "โครงสร้างของการเสนอความตลกในบทละครนอก." 2526.

_____. วรรณคดีเปรียบเทียบ. กรุงเทพฯ : มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์, 2525.

สุนทรภู่. พระอภัยมณี. กรุงเทพฯ : ศิลปาบรรณาคาร, 2515.

สุภาพรรณ ณ บางช้าง. ประวัติวรรณคดีบาลีในอินเดียและลังกา. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2526.

_____. วิวัฒนาการงานเขียนภาษาบาลีในประเทศไทย : จารึก ตำนาน พงศาวดาร สาส์น ประกาศ. กรุงเทพฯ : มูลนิธิมหามกุฏราชวิทยาลัย, 2529.

สุวรรณา เกรียงไกรเพ็ชร. พระอภัยมณี การศึกษาในเชิงวรรณคดีวิจารณ์. กรุงเทพฯ : สมาคมห้องสมุดแห่งประเทศไทย, 2518.

เสฐียรโกเศศ [พระยาอนุมานราชธน]. การศึกษาวรรณคดีแง่วรรณศิลป์. กรุงเทพฯ : บรรณาคาร, 2515.

เสฐียรพงษ์ วรรณปก. ผู้แปล. พุทธวจนะในพระธรรมบท. กรุงเทพฯ : มูลนิธิเสฐียรโกเศศ-นาคะประทีป, 2522.

เสือโคคำฉันท์และอนิรุทธ์คำฉันท์. นครปฐม : มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2522.

แสง มนวิทูร. ผู้แปล. นาฏยศาสตร์ของภรตมุนี. พระนคร : กรมศิลปากร, 2511.

ภาษาอังกฤษ

Bodhayana Bhagavadajjukiya Trichur : Mangalodayam Press, 1925.

Chakrabarti, Tarapada. Indian Aesthetics and Science of Language. Calcutta : Sanskrit Pustak Bhandar, 1971.

Chatterji, Heramba Nath. Comparative Studies in Pali and Sanskrit Alankaras. Calcutta : Sanskrit Pustak Bhandar, 1960.

Coormaraswamy, Ananda K. The Dance of Shiva. New Delhi : Sagar Publications, 1971.

Devadhar, C.R. Works of Kalidasa. Delhi : Motilal Banarsidass, 1981.

Frye, Northrop. The Great Code, the Bible and Literature. London : Ark Paperbacks, 1982.

Gassner, John. Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art. New York : Dover Publication, 1951.

Ingalls, Daneil H.H. Sanskrit Poetry. Massachusetts : Harvard University Press, 1972.

Johnson, E.H. The Buddhacarita or Acts of the Buddha. New Delhi : Oriental Books Reprint Corporation, 1972.

Kale, M.R. Kiratarjuniyam. Delhi : Motilal Banarsidass, 1983.

_____. Malatimadhava. Delhi : Motilal Banarsidass, 1983.

_____. The Meghaduta of Kalidasa. Delhi : Motilal Banarsidass, 1983.

_____. The Uttararamacharita of Bhavabhuti. Delhi : Motilal Banarsidass, 1982.

_____. Venisamhara of Bhatta Narayana. Delhi : Motilal Banarsidass, 1977.

Kane, P.V. The Sahityadarpana of Visvanatha. Delhi : Motilal Banarsidass, 1974.

Keith, A. Berriedale. A History of Sanskrit Literature. London : Oxford University Press, 1966.

_____. Sanskrit Drama. London : Oxford University Press, 1970.

Khan, Benjamin. The Concept of Dharma in Valmiki Ramayana. New Delhi : Manoharlal Publishers, 1983.

Krishnamachariar, M. History of Classical Sanskrit Literature. Delhi : Motilal Banarsidass, 1974.

Krishnamoorthy, K. Dhvanyaloka of Anandavardhana. Delhi : Motilal Banarsidass, 1982.

Malasekera, G.P. The Pali Literature of Ceylon. Colombo : M.D.Gunasena and co., 1958.

Mirashi, V.V. Bhavabhuti. Delhi : Motilal Banarsidass, 1974.

Nagar, R.S. ed. Natyasastra of Bharatamuni, with the Commentary Abhinavabharati by Abhinavagupta. Delhi : Parimal Publications, 1981.

Olson, Stein Haugom, The Structure of Literary Understanding. London : Cambridge University Press, 1978.

Sankaran, A. Some Aspects of Literary Criticism in Sanskrit. New Delhi : Oriental Books Reprint Corporation, 1973.

Sharan, Mahesh Kumar. Studies in Sanskrit Inscriptions of Ancient Cambodia. New Delhi : Abhinav Publications, 1974.

Sharma, Mukunda Madhava. The Dhvani Theory in Sanskrit Poetics. Varanasi : The Chowkhamba Sanskrit Series Office, 1968.

Shastri, Surendra Nath. The Laws and Practice of Sanskrit Drama. Varanasi : The Chowkhamba Sanskrit Series Office, 1961.

Siddharatha, R. Vuttodaya. Delhi : Sri Satguru Publications, 1981.

Ullah, Najib. Islamic Literature. New York : Washington Square Press, 1963.

Untermeyer, Louis. Doorways to Poetry. New York : Harcourt Brace and Company, 1938.

Vijayavardhana, G. Outlines of Sanskrit Poetics. Varanasi : The Chowkhamba Sanskrit Series Office, 1970.

Warder, A.K. Indian Kavya Literature. 4 vols. Delhi : Motilal Banarsidass, 1972-1983.

Wellek, Rene and Warren, Austin. Theory of Literature. New York : Harcourt Brace Jovanovich, 1977.

Winternitz, Maurice. A History of Indian Literature. 3 vols. Delhi : Motilal Banarsidass, 1967-1983.

ดรรชนี

(หมายเลขที่อยู่ข้างหลังคำคันที่คือเลขหน้า ช.คือเชิงอรรถ เลขที่อยู่ข้างหลัง ช. คือลำดับของเชิงอรรถ และ บ.คือบท เลขที่อยู่ข้างหลัง บ. คือลำดับของบท ตัวอย่างเช่น ช.48 (บ.2) เชิงอรรถที่ 48 ในบทที่ 2)

ก

กมะ = 94

กรมชุนไกรสรวิชิต = 196

กรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ = 200

กรมหลวงวงศาธิราช = 196

กรรณะ = 144, 146

กรรปุรมัญชรี = 20

กรุณารส = 23, 54, 107, 109, 111, 129, 133, 134, 137, 138, 141, 151, 157, 157, 158, 159, 160, 162, 165, 167, 205, 208, 211, 218, 226

กฤษณะ = 81, 142, 143

กลบทศิริวิบุลกิติ = 207

กลอนเพลงยาวสรรเสริญพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าฯ = 200

กวีกัณฐาภรณ์ = 58

กวีนิพนธ์ = 10, 13, 14, 15, 17, 21, 35, 36, 41, 45, 47, 48, 51, 53, 54, 55, 56, 57, 62, 66, 90, 145, 152,

กาวยลิงคะ = 49

กาวยะ = 9, =ช.4(บ.2), 15, 19, 20, 66, 151, 166

กาวยาทรรศะ = 19, ช.48 (บ.2), 47, 48, 93, 94, 121

กาวยานุศาสนะ = 52, 58

กาวยาลังการ = 44, 51, 92, 132

กาวยาลังการสังเคราะห์ = 49

กาวยาลังการสูตร = 48, 49

กำสรวล = 183, ช.67(บ.5), 205, 206

กิราตารชุนียะ = 82, 135, 142, 145, 169, 172

กุนตกะ = 55, 56

กุมารสมภพ = 40, 49, 135

กุวัลยานันทะ = 52, 59

กุเวร = 136, 138

กุศธวชะ = 170

กุศะ = 17

กุหลาบ มัลลิกะมาส = 183, ช.33 (บ.5)

เกษเมนทระ = 40, 55, 57

166, 169, 172, 179, 227
กัณวะ = 134, 140, 141, 179
กันติ = 97
กากาติชาดก = 213
กากี = 212, 213
กากุ = 52
กาทัมพรี = 10, 135, 137, 213
กานติ = 33, 49
กาพย์มหาชาติ = 191, 192
กาพย์เห่เรือโบราณ = ช.67 (บ.5)
กามศาสตร์ = 18
กามสูตร = 43
กามะ = 45, 132, 135, 145, 160, 213,
กาลิทาส = 16, 19, 34, 40, 83, 122,
124, 125, 134, 135, 138,
140, 157, 166, 177, 179,
180
กาวยกริยา = 43
กาวยเกาตุกะ = 54
กาวยประกาศะ = 52, 58
กาวยมีมางสา = 20, 54

ข

ขุททกนิกาย = 78
ขุนช้าง = 188, 208, 209, 212,
226
เกาฏิลยะ = 43
เการพ = 10, 17, 135, 142, 143, 144,
146, 147
เกาษีตกี = 9
โกรธะ = 23, 106
ไกรทอง = 185
ไกรลาส = 138
ไกรสุท = 214

ข

ขุนช้าง ขุนแผน = 174, 183, 218, 219,
226
ขุนแผน = 188, 213

ค

คงคา = 35, 170, 190

คทายุทธะ = ช.56(ป.4)

คนธรรพ์ = 212

คนธรรพเวท = 12

ครรวะ = 106

ครามยา = 50

ครุกรรม = 221

คลานี = 106

คัทยะ = 15, 93

คัมภีร์ปกรณ์พิเศษ = 81, 82, 83

คาวี = 188, 191, 217, 222, 223, 224, 225, 226

คีตศิลป์ = 63

คีธ (A.B.Keith) = 13, 133

คุชราต = 178

คุณ = 32, 33, 39, 40, 43, 47, 48, 51, 57, 95, 96, 97, 98, 99, 114, 115

คุณ-รีติ = 34, 40

คุณวาท = 40

คุณวาทิน = 40

คุณสุวรรณ = 211

คุณีภูตวยังคยะ = 36

เค.อี.ไฟรเออร์ = 90

เคาทะ = 34, 74

เคาที = 35, 47, 48, 51, 56, 74

โคลงชะลอพระพุทธไสยาสน์ = 199

โคลงดั้นเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย = 200

โคลงยอพระเกียรติพระเจ้ากรุงธนบุรี = 200

โคลงยอพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย = 200

โคลงโลกนิติ = 184, 190

โคลงสรรเสริญพระเกียรติสมเด็จพระนารายณ์ = 200

จ

จตุมหาราชิกา = 194

จปลตา = 106, 138

จมื่นราชามาตย์ = 64

จรกา = 211, 214

จารึกวัดปามะม่วง = 85, 87

จารึกวัดมเหยงค์ = 70

จารึกวัดเสมาเมือง = 71

จารึกหุบเขาช่องคอย = 70

จักรวาลวิทยา = 9
จันทร = 220, 222, 223, 224, 225, 226
จันทรบีฑะ = 135
จันทรโลกะ = 58
จามเทวีวงศ์ = 86
จารึกเขารัง = 70
จารึกช่องสระแจง = 70
จารึกบ่ออีกา = 72
จารึกปราสาทหินพนมรุ้ง 7 บุรีรัมย์ = 72
จารึกพ่อขุนรามคำแหง = 189
จารึกเมืองพิมาย = ช.30 (บ.3)
จิตรกาวยะ = 36, 123
จิตระ = 51
จินตภาพ = 60, 66
จินตา = 106, 138, 140, 164
จินดามณี = 77, 88, 89, 90
จุฬาวรรค = 79
เจตนา นาควัชระ = 156, 159, 210
เจ้าพระยาทิพากรวงศ์ (ขำ บุนนาค) = 230
เจ้าฟ้าธรรมธิเบศร = 206
เจ้าฟ้ามงกุฎ = 87
เจ้าละมาน = 218

ฉ

ฉันทศาสตร์ = 16, 18
ฉันทสูตร = 88

ช

ชคันนาถะ = 58
ชฑตา = 106, 158
ชนก = 163, 170
ชไมพร วิฑูธีรศานต์ = 188
ชยเทวะ = 58
ชยวิกรม = 79
ชลธิรา กลัดอยู่ = 175, 220
ชลธิรา สัตยาวัฒนา = 4, 90
ช้างปัจจัยนาค = 195
ชินกาลมาลี = 86, 87
ชินจริต = 83
ชินาลังการ = 78, 82, 83, 85
ชุคุปสา = 23, 106, 148, 190, 212

ญ

ญาณวิจิตร = 91

ฎ

ฎีกา = 88, 91

ฬ

เฬ่ามาลา = 223

ด

ดวงมน จิตร์จำนงค์ = 4, 183, 210, 211, 219

เดวิด = 178

ต

ตมลา = 164

ตมาละ = ช.62 (ป.4)

ตราสะ = 106, 214

ตะเลงพ่าย = 87, 201, 203

ตัตวญาณ = 113

ตุลยโยคิตา = 28, 46, 67

ไตตติรียะอุปนิษัท = 104

ไตรดายุค = 42

ไตรภูมิพระร่วง = 83, 84, 85, 191

ไตรภูมิโลกวินิจฉัย = 191, 194

ท

ทมยันตี = 135
ทฤศยกาวยะ = 114
ทฤษฎานตะ = 44, 49, 56
ทฤษฎีคุณ = 1, 2, 4, 22, 33, 95, 97, 99, 228 204
ทฤษฎีธวนี = 1, 22, 35, 50, 57, 115-124, 228
ทฤษฎีรส = 1, 2, 5, 13, 22, 23, 24, 40, 100, 101, 104, 115, 228, 229, 230
ทฤษฎีรีติ = 1, 4, 22, 34, 228
ทฤษฎีวโกรกติ = 1, 4, 22, 36, 228
ทฤษฎีอนุมิติ = 1, 22, 38, 228
ทฤษฎีอลังการ = 1, 2, 22, 24-31, 97, 228,
ทฤษฎีเอาจิตยะ = 2, 22, 39, 228
ทวาทศมาส = 182, 183, 205, 206
ทศกัณฐ์ = 187, 211
ทศกุมารจริต = 20
ทศรถสอนพระราม = 190
ทศรูป = 54
ทองประศรี = 212
ทัณฑิณ = 18, 19, 34, 37, 47, 48, 50, 52, 56, 93, 94, 121, 178, 182
ทานวีระ = 112, 152, 166, 195, 201, 215, 225
ทานพ = 111, 141
ทีคนาคะ = 118
ทีปกะ = 29, 44, 45, 56, 93
ทุรมุขะ = 163, 165
ทุรโยธนะ = 142, 143, 144, 145, 146, 162
ทุรวาส = 125, 126
ทุษยันต์ = 53, 125, 126, 134, 135, 136, 140, 155, 160, 178, 180
ทุหศาสนะ = 142, 143, 144, 146
เทราปตี = 135, 142, 143, 144, 145, 146, 162
โทรณะ = 146
โทษ (ลักษณะต้อย) = 43, 47, 95, 96, 97, 99
ไทนยะ = 106

ธ

ธนัญชัย = 54
ธนิยสูตร = 79
ธวนี = 35, 36, 37, 38, 50, 51, 55, 98, 116, 119, 120, 121, 176

ธรรมวีระ = 112, ช.45(บ.4), 166, 195, 201, 215, 225
ธรรมะ = 45, 132, 145, 160, 213
ธฤตราษฎร์ = 17
ธฤติ = 106, 147, 153
ช.62 (บ.5), 228, 229
ธาตีกาวยะ = 35, 36, 116
ธาตีวาท = 40
ธาตีวาทิน = 40
ธวันยาโลกะ = 35, 50, 55, 116, 120

น

นกุล = 146
นฏสูตร = 42
นยายสูตรภาษยะ = 128
นยายะ = 128
นันทะ = 152
นันโทปนันทนาคราช = 193
นันโทปนันทสูตรคำหลวง = 191, 193
นาคเสน = 80
นาคานันทะ = 19
นางคณิกา = 43, 155, 156
นางผีเสื้อสมุทร = 218
นาชิบุลลอฮ = 62
นาฏยรส = 105
นาฏยเวท = 11, 12, 42
นาฏยศาสตร์ = 12, 13, 22, 24, 41-45, 47-51, 103, 104, ช.6(บ.4), 107-110, 112, 113, 125, 151
นายกะ = 53, 115, 125
นาลกสูตร = 80
นิทรรศนะ = 30, 46
นิทรา = 106
นิมพะ = ช.61 (บ.4)
นิรเวท = 106, 138, 152
นิราศเจ้าฟ้าอภัย = ช.67 (บ.5)
นิราศตามเสด็จทัพลำน้ำน้อย = ช.67(บ.5)
นิราศธารโศก = 206
นิราศนครสวรรค์ = ช.67(บ.5)
นิราศนรินทร์ = ช.67(บ.5), 205, 206
นิราศพระบาท = 184
นิราศพระประธม = 182
นิราศพระยาตรัง = ช.67(บ.5), 205, 206
นิราศภูเขาทอง = 207
นิราศรบพม่าที่ท่าดินแดง = 183
นิราศหริภุญชัย = ช.67(บ.5), 206
นิสลัย = 91
เนมิกุมารบุตร = 58
ไนษธจริต = 135

นายมี = 200

นายสวน = 200

นารท = 131

บ

บุณโณวาทคำฉันท์ = 199

บุญชอบ เรืองทรัพย์ = 65

บุญเหลือ เทพยสุวรรณ = 219

บุษบา = 214

ไบเบิล = 64

ป

ป.ส.คาสตรี = 2, 58, 69

ปฏิญญาคาถา = 88

ปฏิภา = 45, 120, 124, 229

ปฐมมาลา = 76

ปฐมสมโพธิกถา = 87, 191, 197

ปตัญชลี = 73

ปทาสัตติ = 97

ปธานสูตร = 80

ปรรยาโยกตะ = 26, 31, 46, 51, 56, 122

ประจักษ์ = 118, 119, 128, 176, 177

ประติวัสตูปมา = 27, 49, 67, 69

ประตีปะ = ช.53 (บ.2)

ประมาณะ = 118

ประสาทะ = 33, 47

ประหัสนะ = 156, 186

ปรุษา = 50

ปสาทะ = 96

ปัชชุมธุ = 81

ปัญจตันตระ = 10

ปัญจาล = 34

ปัญจาลี = 35, 48, 56

ปัญญาสชาดก = 226

ปัทยะ = 15, 93

ปัพพสูตร = 80

ปัลลวะ = 158

ปาฒิพ = 10, ช.14(บ.2), 142, 143, 144, 146, 147, 162

ปาฒุ = 17

ปาณินี = 9, 13, 42, 43, 66, 73

ปารวตี = 40

ปาราศรยะ = 42

ประเหลิกา = 92
ปรัศนะอุปนิษัท = 104
ปรากฤต = 68
ปราปติ = 44
ปริกัปปนา = ช.90 (บ.3)
ปริยทรรศิกา = 136
ปริยัมวทา = 140, 141, 157
ปริวฤตติ = ช.44(บ.2)
ปิงคละ = 88
ปิยตระ = 94
ปุณฑรีกะ = 135, 137, 138
ปุราณะ = 10, 18, 161
ปุรุษารถะ = 132, 135, 145, 172, 213
ปุรูรวัส = 135, 157
ปุลัตถิปุระ (โปโลนารุวะ) = 88
เปรยัส = ช.40(บ.2), 45, 94

ผ

เผด็จ = 91

พ

พ.ณ.ประมวญมารค = 206, 207
พยติเรก = 94
พรหมทัต = 212
พรหโมทยะ = 80
พระเจ้ากรุงธนบุรี = 200
พระเจ้ากุมาระ "มเหนทราทิตยะ" = 177
พระเจ้าจันทระ = 177
พระเจ้าชัยวรมัน = 73
พระเจ้าปรักกมพาหุที่ 1 = 88
พระเจ้ามิลินท์ = 80
พระเจ้าวิกรมาทิตย์ = 19, 177
พระเจ้าติโลกราช = 201
พระเจ้าลิไท = 83
พระราชสุธี (เผื่อน) = 89, 90
พระราม = 38, 39, 126, 127, 133, 135, 136, 137, 138, 141, 145, 151, 152, 159, 162, 163, 164, 165, 167, 170, 171, 178, 179, 187, 188, 190, 209, 216, 217
พระลอ = 214, 216, 219
พระลักษมณ์ = 141, 170, 171
พระวังคีสเถระ = 79
พระวินัย = 65
พระวิษณุ = 202
พระวิษณุกรรม = 195

พระเจ้าศรีมเหนทรวรมัน = 71
พระเจ้าสกันทะ "วิกรมาทิตยะ" = 177
พระเจ้าสรรพสิทธิ์ = 91
พระเจ้าหรรษวรมันที่ 1 = 74
พระเจ้าอนุชิรวัน = 63
พระเจ้าอยู่หัวท้ายสระ = 199
พระเจ้าอโคกมหาราช = 84
พระเจ้าอีศานวรมันที่ 2 = 74
พระไตรปิฎก = 65, 78, 80, 83, 85
88
พระที่นั่งจักรพรรดิพิมาน = 200
พระธรรมบท = 78, 213, 215
พระนเรศวร = 203
พระนล = 135
พระนารายณ์ = 187, 188, 198, 216,
217
พระนารายณ์มหาราช = 196, 200
พระบรมจักรกฤษณ์ = 214
พระบรมไตรโลกนาถ = 200, 201, 202
พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว
= 89, 200, 210
พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย
= 200, 201
พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว
= 63
พระพรหม = 198, 202
พระพันวษา = 214
พระพิมลธรรม = 87
พระเวท = 9, 10, 11, 12, 17, 18,
80, 104
พระศรีมโหสถ = 182, 200
พระศรีอาริย์ = 194
พระศิวะ = 135, 138, 146, 147, 169,
170, 198
พระสังข์ = 188, 210, 217
พระสังฆรักขิตมหาสามี = 88, 91, 92, 94
พระสีลวราช = 86
พระสุตตันตปิฎก = 65, 78
พระโสณเถระ = 84
พระโหราธิบดี = 182
พระอภัยมณี = 208, 218
พระอภิธรรมปิฎก = 65, 78
พระอินทร์ = 12, 138, 141, 147,
169, 195, 202, 208
พระอิศวร = 202, 209
พระอุตตรเถระ = 84
พระอุมา = 135
พราหมณะ = 9, 10, 18
พฤหทารัณยกอุปนิษัท = 104
พลายงาม = 208
พหลวิชัย = 222, 223, 224, 225, 226
พัทธวิสัย = 223
พากยัตถะ = 96
พาณะ = 18, 19, 35, 126, 135, 137
พาลกาณฑ์ = 130
พาลรามายณะ = 20

พระพุทธรักขิตะ = 83
พระโพธิสัตว์ = 188, 217, 226
พระมหาธรรมราชาลิไท = 85
พระมหานาควัดท่าทราย = 182
พระมหามนตรี (ทรัพย์) = 64, 211
พระมหาราชครู = 182, 196
พระมหาสังฆราชเมธังกร = 85
พระมหาอุปราชา = 203
พระมโหสถ = 86
พระมเหลเถไถ = 211
พระโมคคัลลานะ = 194
พระโมคคัลลีปุตรติสสเถระ = 84
พระยม = 12, 187
พระยาตรัง = 200, 201
พาลี = 171, 190
พาลีสอนน้อง = 190
พิธีนิโยค = 17
พินทุมดี = 196
พิภัตสรส = 23, 54, 107, 109, 112, 133, 134, 141, 148-151, 152, 167, 193, 212
พุทธจริต = 83, ช.43(บ.4), 149, 150, 152, 172
เพลงยาวพยากรณ์กรุงศรีอยุธยา = 190
เพื่อนแพง = 214, 216, 219
แพศย์ = 11
โพธายานะ = 155
โพธิจริยาวตาร = 82

ฟ

ไฟรย์ (Northrop Frye) = 64

ภ

ภควทัชชุกียะ = 155, 156
ภควัทคีตา = 80
ภยะ = 23, 106, 190, 192, 198
ภยานกรส = 23, 54, 107, 109, 112, 133, 134, 148, 166-169, 190, 192, 198, 208,
ภรตมุนี = 22, 41, 42, 43, 103,
ภามหวิวรณ์ = 49
ภามหะ = 36, 44, 45, 46, 47, 49, 50, 51, 55, 92, 120, 132
ภารวิ = 34, 82, 83, 135, 145, 169
ภาวะ = 22, 23, 40, 48, 50, 51, 52, 102, ช.7(บ.4), ช.8(บ.4), 107, 110, 113,

104, 105, 114, 125
ภรรตฤหริ = 116
ภรานติ = 44
ภวภูติ = 19, 133, 136, 137, 148, 162, 163, 164, ช.58(ป.4), 170, 177
ภัฏฏเตาตะ = 54
ภัฏฏนายกะ = 53
ภัฏฏนารายณะ = 135, 142
ภัฏฏโลลลฏะ = 52
ภาณะ = 156, 186
ภานุทัตตะ = 58
ภานุมตี = 143
ภาพพจน์ = 60, 61, 62, 63, 64, 66, 67, 71, 101
114, 119, 120, 127, 128, 129, 131, 132, 137, 138, 139, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 151, 152, 153, 154, 155, 158, 164, 165, 176, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 208, 209, 212, 214, 215, 219, 220, 224, 226
ภาวิกะ = ช.46 (ป.2)
ภาสะ = 135, 157, 162
ภิกษุสูตร = 42
ภีมะ = 135, 142, 143, 144, 145, 146
ภีษมะ = 146
โภชะ = 6, 24, 57, 114, 165, 186

ม

มณีพิชัย = 210
มติ = 106, 153
มทะ = 106, 214, 219
มธุรตา = 96, 97
มรณะ = 106
มหากาพย์ = 10, 114
มหาชาติคำหลวง = 3, 68, 69, 75, 99, 182, 191, 197
มหาภารตะ = 10, 14, 17, ช.51(ป.3), 142, 145, 162
มาตราพฤตและวรรณพฤต = 89
มาตฤคุปตะ = 35
มาธวะ = 136, 148, 167, 168, 169
มาธุรยะ = 33, 47
มายุราชะ = 171
มารีจ = 171
มาลตี = 136, 148, 169
มาลตีมาธวะ = 133, 136, 148, 167, 213
มาลวิกา = 135
มาลวิกาคนิมิตร = 135, 213

มหาภาษยะ = 73
มหาวีรจริต = 170
มหาเวสสันดรชาดก = 191, 197
มหาเศวตา = 135, 137, 138
มหิมัน (มหิมภัฏฏะ) = 38, 56, 57, 115
มเหศ กุมาร ศรัน = 73, 74
มัทรี = 196
มัธยมะ = 56
มัมมฏะ = 52, 58
มัลยะ = 31, 141
มาตรราชะ = 39, 171
มาลัยคำหลวง = 191, 194
มิลินทปัญหา = 80, 83, 84, 85
มิศร = 93
มุรลา = 164
เมฆทูต = 10, 16, 120, 122, 133, 135, 136, 137, 172, 179, 213
เมธาวิน = 45
โมกษะ = 45, 113, 132, 145, 160, 213
โมหะ = 106, 140, 219
ไมตรีอุปนิษัท = 104

ย

ยชุรเวท = 10, 12, 42
ยถาสังขยะ = 29, ช.39 (บ.2), ช.89 (บ.3)
ยมก = 25, 44, 45, 51, 72 83, 86, 97
ยวนพ่าย = 201, 202, 203
ยศภูมิ = 220, 223, 226
ยโศวรมัน = 19, 38, 73, 74, 170
ยาสกะ = 43
ยุทธกาณฑ์ = 141
ยุธิษฐิระ (ยุฐิษเฐียร) = 12, 142, 143, 146, 187
แย้ม ประพัฒน์ทอง = 91, 99
โยคสูตร = 119

ร

รฆุวงศ์ = 135, 171
รณวีระ = 112, 195, 201, 202, 215, 225
รติ = 22, 106, 107, 137
ราชนคร = 222, 224
ราชเศขร = 20, 54
รามเกียรติ์ = 183, 185, 209
รามคีรี = 139

รพินทรนาถ ฐากุร = 16
รมยนคร = 222, 223
รส = 3, 4, 13, 16, 21, 22, 23, 24, 38, 40, 43, 44, 45, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 56, 57, 58, 59, 91, 95, 99, 100, 101-113, 114-172, 173, 175, 176, 177, 195-227
รสคงคาธร = 58
รสตรังคินี = 58
รสมัญชรี = 58
รสวัต = 37, ช.40 (บ.2)
รสวาท =40
รสวาทิน = 40
ระเด่นลันได = 211
รัตนธารี = 196
รัตนพิมพวงศ์ = 86
รัตนาวลี = 19, 136, 169
รากษส = 111, 141, 187
รามสัมมะ (รามศรมัน) = 91, ช.85(บ.3), 92
รามาภยุทยะ = 19, 38, 170
รามายณะ = 10, 17, 38, 40, 130, 133, 136, 141, 142, 145, 151, 152, 160, 170, 171
ราวณะ = 136, 138, 141, 142, 145, 151, 158, 162, 163, 167, 170, 171, 187
รีตี = 34, 40, 47, 48, 51, 98, 99, 114, 115, 228
รีติวาท = 40
รีติวาทิน = 40
รุทรฏ = 51, 52
รุทรภัฏฏ =51, 52
รุยยกะ = 58
รูปกะ = 26, 44, 45, 56, 66, 67, 68, 93, 100
เราทรรส = 23, 34, 54, 107, 109, 111, 133, 134, 141, 142, 143, 144, 145, 151, 166, 208, 209, 226
โรเบิต เบินส์ = 66

ฤ

ฤคเวท = 10, 12, 42, 104

ล

ลงกา = 164
ลวะ = 17
ลอว์ (B.C.Law) = 80
ลักษณะ = 44
ลักษณา = 35, 51, 117, 121
ลัลลนา ศิริเจริญ = 3, 68, 75, 99, 197
ลิลิตพระลอ = 77, (ช 21 บ.5), 219
ลิลิตพยุหยาตราเพชรพวง = 199
ลีลา = 40, 47, 48, 49, 56, 99
โลกสามานยะ = 126
โลกัปปทีปสาร = 85
โลกุตตระ = 129
โลจนา = 55, 116, 125
โลลลฏะ = 44, 52, 53

ว

วโกรกติ = 36, 37, 48, 49, 52, 55, 97, 98, 228
วโกรกติชีวิตะ = 55
วโกรกติวาท = 40
วโกรกติวาทิน = 40
วนบรรพ = 145
วยติเรก = 6, 27, 45, 56, 67, 94
วยภิจาริภาวะ = 23, 24, 43, 55, 102, 106, 108, 111, 125, 129, 131, 138, 147, 164, 165, 176, 226
วยักติวิเวกะ = 56
วยังคยะ = ช.18 (บ.4), 121
วยัญชนา = 35, 51
วยาชัสตุติ = 26, 32, 46, 51, 56
วยาธิ = 106
วาคภฏะ = 58
วาคภฏาลังการะ = 58
วาจยะ = 117, 121
วาตสยายนะ = 43
วาตสายนะ = 128
วามนะ = 48, 49, 51, 56
วาลมีกิ = 15, 130, 131, 132, 151, 170, 174
วาสนา = 55, 119, 124, 125, 140, 159, 165, 171, 229
วาสวทัตตา = 135
วิกรโมรวสี = 135, 157
วิจิตระ = 56
วิตรรกะ = 106
วิบูษกะ = 155, 157, 166, 180, 186
วิประลัมภะ = ช.10 (บ.4), 110, 136, 137, 206

วยาส = 17, 42, 146, 169
วรรณคดีนิราศ = 189, 204-207, 230
วรรณคดีบันเทิง = 189, ช.57 (ป.5), 207-220, 230
วรรณคดีพิธีกรรม = 189, 198, 199, 230
วรรณคดีพุทธศาสนา = 189, 190-197, 230
วรรณคดีศรุติ = 17
วรรณคดีสดุดี = 189, 199-204, 230
วรรณรูป = 123
วรรุจิ = 156
วรีฑา = 106, 164
วฤตติ = 50
วังกวุตติ = 97
วังคีสสูตร = 79
วัดพระเชตุพน = 89
วัตถุคาถา = 80
วันทอง = 212, 214, 219, 220
วัสดุ = 121, 123, 124, 138, 229
วาด = 107
วิโพธะ = 106
วิภาวนา = 30, 45, 56, 94
วิภาวะ = 23, 38, 40, 43, 48, 52, 55, 102, 107-114, 129, 131, 138, 145, 146, 149, 152, 164, 165, 167, 171, 192, 197, 200, 202, 220, 222, 224, 225
วิภิษณะ = 141, 187
วิโรธ = 31, 46, 56
วิศวนาถะ = 16, 58, 115
วิศวามิตร = 170
วิเศโษกติ = 30, 46, 59
วิษาทะ = 106
วิสมยะ = 23, 106, 169, 190, 193, 194, 197, 203, 211, 226,
วีรรส = 23, 35, 54, 107, 109, 112, 133, 134, 142, 144, 146, 150, 151, 152, 160, 167, 169, 171, 197,201, 202, 203, 209, 211, 215, 217, 226
วุตโตทัย = 88-91
เวณีสังหาร = 6, 14, 135, ช.41(ป.4), 145, 208
เวลเลก (Rene Wellek) = 66
เวสสันดร = 85, 195, 196
ไวทรรภะ = 34, 56
ไวทรรภี = 34, 47, 48, 51, 56

ศ

ศกุนตลา = 10, 14, 53, 125, 126, 134, 135, 136, 140, 141, 155, 157, 160, 166, 172, 180, 213
ศกุนี = 142
ศงกา = 106
ศตกะ = 81
ศมะ = 23, 151-153, 190, 196, 214
ศรมะ = 106
ศรวยกาวยะ = 114
ศฤงคารติลก = 51
ศฤงคารประกาศะ = 57
ศฤงคารรส = 24, 35, 48, 54, 57, 107, 109, 133, 134, ช.39(บ.4), 136, 137, 140, 141, 149, 151, 157, 158, 160, 167, 169, 205, 207, 211, 213
ศรีปราชญ์ = 182, 184
ศรีหรรษะ = 135
ศลิษฏะ = 28, ช.42(บ.2)
ศักติ = 61, 120, 121, 124, 229
ศังกรัน = 103
ศังกุกะ = 38, 44, 53, 56
ศัพทะ = 118, 128
ศัพทาลังการ = ช.1(บ.1), 13, 24, 69, 97
ศัมพูกะ = 165
ศัลยะ = 144
ศานตรส = 23, ช.51(บ.2), 54, 113, 133, 134, 150, 151, 154, 196, 214, 215
ศานตะ = 113
ศานติเทวะ = 82
ศาสตร์ = 9, 13, 15, 66
ศิริวิบุลกิติ = 207
ศีศุปาละ = 14
ศูทร = 11, 165
ศูรปนขา = 187
เศลษะ = 29, 33, ช.24(บ.2), 49, 51, 56, 67, 74
โศกะ = 23, 106
ไศลาลิน = 42

ส

สถายิภาวะ = 38, 40, 52, 55, 105, 106, 108, 128, 131, 138, 143, 146, 151, 152, 164, 165, 170, 171, 176, 220
สภาวุตติ = 97
สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ = 201
สมเด็จพระมหาสมณเจ้ากรมพระปรมานุชิต ชิโนรส = 87, 89, 196, 203, 210
สมเด็จพระรามาธิบดีที่ 2 = 201
สมตา = 33, 96
สมบัติอมรินทร์คำกลอน = 207, 208
สมรณะ = ช.54 (บ.2)
สมฤติ = 106, 164
สมาธิ = 33, 47, 97
สมาส = 94
สมาโสกติ = 28, 45, 51, 67, 94
สมาหิตะ = ช.43(บ.2), 94
สมุทรโฆษคำฉันท์ = 87, 182, 191, 196, 217
สรรพสิทธิ์คำฉันท์ = 87, 191, 196, 217,
สรรวาตมตา = 159, 219
สรอง = 214
สรัสวตีกัณฐาภรณ์ = 57
สาคริกา = 169
สางขายนะ = 9
สาตตวิกภาวะ = 23, 107, 108, 111, 165
สาธารณธรรม = 26, 67
สาธารณิกรณะ = 53, 125, 132
สามนต์ = 216
สามเวท = 10, 12, 42
สามานยลักษณะ = 118
สารูปยะ = 44
สาหิตยทรรปณะ = 16, 58, 115
สำมนักขา = 136
สำหิตา = 9
สิเลส = 96
สิหิงคนิทาน = 86
สีดา = 38, 127, 133, 135-138, 141, 151, 158, 159, 162, 163, 164, 165, 167, 170, 171, 186, 216
สุกุมาร = 56
สุกุมารตา = 33
สุขุมาลตา = 96
สุครีพ = 190
สุจิตต์ วงษ์เทศ = 219
สุชาดา = 208
สุดสาคร = 208
สุตตนิบาต = 79
สุทธมาคธิ = 88

สรีรวิทยา = 9
สวปนวาสวทัตตา = 135
สวภาโวกติ = 32, 37, 48, 93
สวรรคโรหนะ = 162
สวลักษณะ = 118
สสันเทหะ = 28, 44, 46, 56, 67
สหเทพ = 143, 146
สหฤทัย = 24, 35, 53, 104, 119, 124, 125, 128, 131, 159, 165, 229
สโหกติ = 28, 46, 47, 56, 67
สะดิ = 63
สังกร = 49
สังข์ทอง = 185, 210, 215
สังข์ศิลป์ชัย = 215, 216
สังคีตศาสตร์ = 12, 13
สังคีติยวงศ์ = 86, 87
สังศยะ = 44, 69
สังสฤษฏิ = ช.45 (บ.2)
สันเทหะ = 28
สันนุราช = 226
สันสกฤตแบบแผน = 8
สันสกฤตพระเวท = 8
สัมโภคะ = ช.10 (บ.4), 110, 136, 138
สุธน = 217
สุธา ศาสตรี = 160, 215, 223, 227
สุนทรภู่ = 207
สุปตะ = 106
สุพรรณโสภา = 217
สุพันธุ = 34
สุพาลอุปนิษัท = 9
สุโพธาสังการ = 2, 90-100, 228, 229
สุภาพรรณ ณ บางช้าง = 78, 80, 81, 83, 85, 87
สุภาษิตพระร่วง = 190
สุภาษิตสอนหญิง = 190
สุมันตรา = 171
สุวฤตตติลกะ = 58
สูตรธรรม = 143
สูตะ = 19
เสลันตราราม = 88
เสานทรนันทะ = 152
เสือโคคำฉันท์ = 196, 217, 220, 223
แสดงกิจจานุกิจ = 230
โสมบุตร = 58

ห

หนุมาน = 126
หรรษจริต = 18
หรรษะ = 106, 153
หรรษะ (กวี) = 19, 135, 169
หริภุญชัย = 91
หฤทัยทรรปณะ = 53
หฤทัยสังวาท = 119, 126
หลวิชัย = 223

อ

องคต = 190
องคะ = 107
องค์ปะตาระกาหลา = 214
อจยุโตตตระ = 92
อติศยะ = 44, 45, 93
อติศโยกติ = 28, 44, 45, 56, 66, 67, 74, 93, 100
อถรรพเวท = 10, 12, 42, 104
อนสูยา = 140, 141, 157
อนันวยะ = 27, 46, 67
อนิรุทธิ์ = 218
อนุปราส = 25, 45, 51, 72, 74, 76, 82, 83, 97
อนุปาส = 97
อนุภาวะ = 23, 38, 40, 43, 48, 52,
อัตถันตรันยาส = 93
อัตถาลังการาวโพธะ = 97
อัทภุตรส = 23, 54, 107, 109, 112, 133, 134, 169-171, 194, 197, 200, 202, 203, 209, 217, 226
อับสะลอม = 178
อัปปยทีกษิต = 24, 52, 59
อัพภาส = 76
อัศวโฆษะ = 83, 150, 152, 157
อัษฎาธยายี = 9, 42, 66
อากเซป = 93
อาเกษปะ = 32, 45, 56, 93, 122
อาขยาน = 80
อาคม = 9, 13, 15, 66
อาทิกาวยะ = 10

55, 102, 107-114, 129, 131, 138, 139, 140, 145, 147, 152, 154, 164, 165, 171, 176, 192, 197, 200, 202, 204, 224, 225

อนุมาน = 27, 38, 39, 44, 53, 56, 98, 118, 119, 128, 228

อนุมิติ = 38, 98, 228

อนุมิติวาท = 40

อนุมิติวาทิน = 40

อปรัสตุตประคังสา = 31, 36, 45, 51, 56, 122

อปหนุติ = 31, 45, 56

อปัสมาระ = 106

อปาทาน = 78

อภิธา = 35, 38, 51, 117

อภินยะ = 102, 107

อภินวคุปตะ = 44, 55, 57, 98, 115, 116, 125, 126, 129, 130, 206, 227, 229

อภินภารตี = 55, 125

อมรโกษะ = 116

อมรรษะ = 106, 144, 158, 214, 219, 226

อโยธยา = 164

อรชุน = 12, 81, 142, 146, 147, 148, 169, 170, 178

อรรถกถา = 80, 82, 83, 88

อานันทวรรธนะ = 6, 35, 36, 38, 50, 51, 55, 115, 116, 119, 120, 122, 125, ช.17 (บ.5)

อารัแยกะ = 9,11

อาลัมพนะ = 108, 220

อาลัสยะ = 106

อาวฤตติ = 93

อาเวคะ = 106

อาวุตติ = 93

อาศีส = ช.47 (บ.2)

อาหวกสูตร = 80

อิงกัลส์ (D.H.Ingalls) = 178, 179, 181, 183

อิติหาสะ = 9, 10, 12, 13, 14, 18, 20, 66

อินทรกีละ = 169

อินทรชิต = 141

อินทรปรัสถะ = 146

อิเหนา = 183, 185, 186, 211, 214, 218

อุครตา = 106, 144, 158, 226

อุณรุท = 183, 214, 216

อุณรุทร้อยเรื่อง = 211

อุตตรรามจริต = 126, 137, 162, 186

อุตเปรกษา = 27, ช.39(บ.2), 56, 67, 72, ช.90 (บ.3)

อุตสาหะ = 23, 106, 132, 134, 145, 146, 166, 201

อรรถกถาฎีกาโยชนา = ช.78 (บ.3)
อรรถวยักติ = 33
อรรถศาสตร์ = 43
อรรถะ = 45, 132, 145, 160, 213
อรรถานตรันยาสะ = 30, 45, 56, 67, 93
อรรถาลังการ = ช.(บ.1), 13, 24, 94
อลังการ = ช.1 (บ.1), 3, 4, 13, ช.18 (บ.2), 24-32, 36, 38, 40, 43-49, 56-72, 74-78, 81, 82, 85, 86, 87, 90-100, 114, 115, 121, 122, ช.27(บ.4), 124, 151, 152, 228, 229
อลังการจูฑามณี = 58
อลังการทางความหมาย = 1, 24, 26, 45, 49, 56, 59, 68, 91, 97, 100
อลังการทางเสียง = 1, 24, 25, 45, 56, 68, 72, 97, 99, 186
อลังการนิสสัย = 91
อลังการวาท = 40
อลังการวาทิน = 40
อลังการศาสตร์ = 1, ช.4(บ.1), 3, 13, 18, 21, 64, 228
อุทกีปนะ = 108, 220
อุทภฏะ = 49, 50, 52
อุทัยน์ = 135, 169
อุทาตตราฆวะ = 39, 171
อุทาตตะ = ช.40 (บ.2), 47
อุทาระ = 33, 47
อุทาหรณ์ = 44, 64
อุทุมพร = 177
อุนมาทะ = 106, 144
อุปนาครีกา = 50
อุปนิษัท = 9, 11, 79, 104, 161,
อุปมา = 26, 44, 45, 49, 56, 62, 64, 66, 67, 68, 71, 74, 77, 78, 80, 85, 92, 93, 100
อุปมาน = 26, 27, 67
อุปมารูปกะ = 26, ช.41 (บ.2), 67
อุปมิต = 67
อุปเมโยปนา = 27, 46, 67
อุปไมย = 27, 65, 66, 67
อุปลักษณ์ = 62, 64, 66, 71
อุภยาภิสาริกา = 156
อุรควรรค = 79, 80
อุรวสี = 135, 157
อูรชสวิน = ช.40 (บ.2)
เอาจิตยวาท = 40
เอาจิตยวาทิน = 40
เอาจิตยวิจารจรรยา = 54, 57
เอาจิตยะ = 39, 40, 98, 101, 228

อลังการศาสตร์ของวาคภฏ = ช.4(บ.1), 58, 69
อลังการสรรวัสวะ = 58
อลังการสรรวัสวะ = 58
อโลกสามานยะ = 124, 126
อวหิตถะ = 106
อวันตีสุนทรี = 18, 20
อสิตฤษี = 80
อสูยา = 106
อักษรปัลลวะ = ช.23 (บ.3), 70
อักษรหลังปัลลวะ = ช.27 (บ.3)
อัคนิปุราณะ = ช.32 (บ.2), 114
อัคนิมิตร = 135
อัฑฒปาณะ = 95
อัตถพยัตติ = 97
เอาตสุกยะ = 106, 138, 140
เอาเด็น (W.H.Auden) = 160
โองการแช่งน้ำ = 198, 199
โอชะ = 33, 47, 48, 96
โอฬารตา = 97
ไอตเรยอุปนิษัท = 9
ไอตเรยะ = 9
ไอ เอ ริชาร์ดส์ (I.A.Richards) = 175