บทที่ ๒

ความสัมพันธ์ของกระบวนการสร้าง-เสพ วรรณคดี กับบริบททางสังคมวัฒนธรรม

วรรณคดีในสถานะของสถาบันสังคม

๑. สถาบันวรรณคดีเป็นส่วนหนึ่งของสถาบันนันทนาการ

การตระหนักว่าวรรณคดีเป็นสถาบันสังคมอย่างหนึ่งเกิดขึ้นจากข้อเท็จจริงเบื้องต้นว่า วรรณคดีเป็นกระบวนการสื่อสารอย่างหนึ่งของสังคม และเช่นเดียวกับการสื่อสารโดยทั่วไป ย่อมประกอบด้วยผู้ส่งสารผู้รับสารและตัวสื่อหรือวัสดุในการสื่อสาร ตัวสื่อมีลักษณะเป็นวัตถุอย่างหนึ่ง (ไม่ว่าอยู่ในรูปของภาษาพูด หรือภาษาเขียน) ผู้ส่งสารและผู้รับสารจึงอาจเรียกได้อีกอย่างหนึ่งว่าผู้สร้างงานและผู้เสพงาน และตัวสื่อหรือวัสดุในการสื่อสารนั้นอาจเรียกได้ว่าตัวงาน หรือตัวบทประพันธ์ หรือเรียกสั้น ๆ ว่าตัวบท การดำรงอยู่ของตัวงานก็คือการดำรงอยู่ในกระบวนการสร้าง-เสพวรรณคดี ดังที่อาจกล่าวได้ว่า

> ...การดำรงอยู่ (mode of existence) ของวรรณกรรม* อันเป็นงานศิลปะ อาจจะไม่เหมือนกับสิ่งอื่นที่อุบัติขึ้นแล้วโดยธรรมชาติ วรรณกรรมอุบัติขึ้นได้ เกิดขึ้นได้ เพราะผู้แต่งกระบวนการสร้างสรรค์วรรณกรรมนั้นจะต้องมีผู้ชี้ขาด มีผู้กำหนด มีผู้แต่ง มีผู้ประพันธ์ จึงหนีลักษณะที่เป็นอัตนัยไปไม่พ้น (เจตนา นาควัชระ ๒๕๒๔: ๓๔.)

หากกล่าวได้ว่าวรรณคดีดำรงอยู่ในความต้องการ ความคาดหวังและการตัดสินคุณค่า

---

* ในวิทยานิพนธ์นี้ถือว่า วรรณคดี และวรรณกรรม มีความหมายเดียวกัน คือ ศิลปกรรมที่มีภาษาเป็นวัสดุ

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

อันเป็นอัตนัย ก็ต้องพิจารณาว่าไม่ใช่ความต้องการ ความคาดหวัง และการประเมินค่าของผู้แต่ง หรือผู้อ่านคนใดคนหนึ่งโดยเฉพาะ หรือในเวลาใดเวลาหนึ่งที่ตัดขาดจากช่วงเวลาอื่น หากแต่วรรณคดีเกิดจากประสบการณ์สั่งสมทางสังคม ซึ่งอาจเปลี่ยนแปลงไปตามวิถีชีวิตของยุคสมัย เป็นมโนทัศน์ทางอุดมคติ ซึ่งเป็นอัตวิสัยร่วมกันของสังคม กำหนดขึ้นเป็นระบบบรรทัดฐาน* (Wellek and Warren 1970: 156)

ดังนั้น วรรณคดีจึงมีปฏิสัมพันธ์กับวัฒนธรรมของสังคมในฐานะส่วนหนึ่งของวัฒนธรรม ดังที่ ม.ล. บุญเหลือ เทพยสุวรรณ กล่าวว่า

> ...วรรณคดีเป็นส่วนหนึ่งของระบบชีวิตมนุษย์ในชุมชน หรือกล่าวด้วยคำผิดกันไปอีกก็ได้ว่า วรรณคดีเป็นพฤติกรรมสังคมอย่างหนึ่ง ที่ไหนมีชุมชน ก็เกิดระบบชีวิตขึ้น ซึ่งเรียกว่า วัฒนธรรม เมื่อมีวัฒนธรรมแล้วก็ไม่เคยมีที่ไหน หรือในสมัยใดเลยที่จะขาดวรรณคดี ครั้นมีวรรณคดีแล้ว มนุษย์ในชุมชนหรือสังคมนั้น ๆ ต่างก็มีวิธีมองดู มีทัศนะ มีอคติ มีปฏิกริยาต่อวรรณคดี ไปตามลักษณะวัฒนธรรมของหมู่นั้นกลุ่มนั้น (๒๕๑๓: ๑๘๔)

วรรณคดีเองนั้นเป็นวัฒนธรรม เนื่องจากมิได้เกิดขึ้นเองตามธรรมชาติ แต่เป็นการสร้างสรรค์ของมนุษย์เพื่อสนองความต้องการในชีวิต อาจกล่าวได้ว่า วรรณคดีดำรงอยู่ในสังคมในฐานะของสถาบันสังคม คือเป็นการกระทำร่วมกับผู้อื่นในชีวิตสังคม มีแบบอย่างบรรทัดฐานที่แน่นอน "มีความสืบต่อยืนนาน เป็นรูปแบบที่ถาวรพอประมาณ" (พัทยา สายหู ๒๕๓๒: ๑๔๓)

แบบอย่างบรรทัดฐานของสถาบันใดก็ตาม ย่อมมีเพื่อสนองพันธกิจของสถาบันนั้น ซึ่งได้รับการพิสูจน์ว่ามีคุณค่าต่อสังคม ดังได้กล่าวแล้วว่าวรรณคดีเป็นกระบวนการสื่อสารอย่างหนึ่งของสังคม โดยปกติการสื่อสารในลักษณะใดก็ตาม ย่อมต้องการความสำเร็จในการสื่อสาร ซึ่งหมายความว่า ตัวสื่อสามารถสร้างความเข้าใจในสารได้ตรงกันในระหว่างผู้ส่งและรับสาร เนื่องจาก

---

* "It is a system of norms of ideal concepts which are inter-subjective"

วรรณคดีใช้ภาษาเป็นอุปกรณ์ จึงจะพิจารณาแคบเข้ามาถึงการสื่อสารด้วยภาษา วรรณคดีเป็นการสื่อสารด้วยภาษาลักษณะหนึ่ง ซึ่งแตกต่างจากการสื่อสารด้วยภาษาในลักษณะอื่นใน ๒ ประเด็น คือ การประกอบวัสดุ (การประกอบโครงสร้างของตัวสื่อ)ประการหนึ่ง และจุดมุ่งหมายของการประกอบวัสดุนั้นอีกประการหนึ่ง การประกอบวัสดุของวรรณคดีทำให้วรรณคดีมีธรรมชาติที่แตกต่างจากการสื่อสารด้วยภาษาในประเภทอื่น เช่น การพลิกแพลงภาษาโดยปกติให้มีลักษณะพิเศษผิดแผกจากความเคยชิน ไม่ว่าในองค์ประกอบทางเสียง ไวยากรณ์หรือความหมาย ทั้งนี้ก็เพื่อสัมฤทธิผลของการสื่อ "สาร" ที่แตกต่างจาก "สาร" โดยทั่วไป พันธกิจของวรรณคดีจึงมีสหสัมพันธ์กับธรรมชาติของวรรณคดี(Wellek and Warren: 29,238)เพื่อส่งสารที่พิเศษกว่าสารโดยทั่วไป จึงต้องประกอบวัสดุให้มีรูปแบบและโครงสร้างพิเศษ ในขณะเดียวกัน การประกอบวัสดุในลักษณะพิเศษเช่นนั้น ก็ทำให้ตัวงานนั้นมีผลกระทบต่อผู้รับสารในลักษณะที่แตกต่างจากตัวงานประเภทอื่นด้วย

เพื่อจะเข้าใจธรรมชาติและพันธกิจของวรรณคดี จำเป็นจะต้องเข้าใจว่า สารของวรรณคดีแตกต่างจากสารของภาษาโดยทั่วไปอย่างไร

คำตอบของคำถามนี้ก็คือ สารของวรรณคดีเป็นสารที่ให้ความพึงใจทางสุนทรียะ และสารนี้จะเกิดขึ้นได้ก็ด้วยปัจจัยสำคัญ คือลักษณะทางสุนทรียะ หรือที่เรียกว่าลักษณะทางวรรณศิลป์ของตัวงาน จึงกล่าวได้ว่า วรรณคดีเป็นวัตถุสุนทรีย์ (Wellek and Warren: 241) และความเป็นวัตถุสุนทรีย์ของวรรณคดีนี้ทำให้วรรณคดีมีลักษณะร่วมกับ จิตรกรรม ปฏิมากรรม คีตศิลป์ และสถาปัตยกรรม ซึ่งรวมเรียกว่า วิจิตรศิลป์ และเป็นส่วนหนึ่งของสถาบันนันทนาการ

๒. <u>ความสัมพันธ์ของวรรณคดีกับกิจกรรมอื่น</u>

วรรณคดีในฐานะศิลปกรรม และเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรม ย่อมมีความเชื่อมโยงเกี่ยวข้องกับศิลปกรรมประเภทอื่น ดังที่ปรากฏในประวัติศาสตร์ของทั้งตะวันตกและตะวันออก เช่น ละครกรีกและละครสันสกฤต นอกจากนี้ วรรณคดียังมีส่วนเกี่ยวข้องกับกิจกรรม และสถาบันอื่น เป็นต้นว่า ศาสนา และพิธีกรรม อีกทั้งการปกครอง และการเมือง ตลอดจนเศรษฐกิจ

มีความเห็นว่า ในชั้นแรกนั้นวรรณคดีและศิลปกรรมประเภทอื่นมิได้มีพันธกิจเพื่อสนองความพึงใจทางสุนทรียะเช่นที่ปรากฏในสมัยใหม่ หากแต่เป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรม ซึ่งมีจุดมุ่งหมายทางศาสนา เป็นต้นว่า คัมภีร์พระเวท มีเพื่อสวดสรรเสริญเทวดาในยุคแรกของศาสนาพราหมณ์ คำร้องในประเพณีแห่นางแมว มีเพื่อผลที่คาดหวังในเชิงปฏิบัติว่าจะบันดาลให้ฝนตกเมื่อเกิดภาวะฝนแล้ง หรือภาพเขียนในผนังถ้ำของคนโบราณในสมัยก่อนประวัติศาสตร์ อาจมีนัยเกี่ยวกับโชคลางหรือไสยศาสตร์อย่างใดอย่างหนึ่ง

ความเห็นดังกล่าวเป็นสิ่งที่ควรพิจารณาอย่างระมัดระวัง ในที่นี้จะเริ่มต้นที่ประเด็นว่าศิลปวรรณคดีกับพิธีกรรมเป็นสิ่งเดียวกันหรือไม่ การที่กล่าวว่าศิลปวรรณคดีเป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรม ย่อมแสดงว่าไม่ใช่สิ่งเดียวกันและไม่อาจแทนที่กันได้ ดังนั้นเราควรจะถามต่อไปว่า เพราะเหตุใดศิลปวรรณคดีจึงเป็นส่วนประกอบของพิธีกรรม และมีกิจอันใดในพิธีกรรมนั้น

เห็นได้ว่า มีพิธีกรรมบางอย่างซึ่งมิได้มีศิลปวรรณคดีเกี่ยวข้องอยู่ด้วย เช่น พิธีอุปสมบทพระภิกษุในพุทธศาสนา โดยเฉพาะพิธีในโบสถ์ซึ่งเป็นพิธีที่เคร่งขรึมและสำรวม อย่างไรก็ตามมีพิธีทำขวัญนาคที่เรือนของผู้ที่จะอุปสมบท ในการทำขวัญนั้นมีบทร้องเป็นร้อยกรอง ที่เรียกว่า แหล่เป็นส่วนประกอบสำคัญ ข้อพึงสังเกตคือพิธีทำขวัญนาคมิใช่สิ่งที่กำหนดในพุทธบัญญัติ และมิได้มีผลต่อความเป็นภิกษุที่สมบูรณ์แต่ประการใด แต่พิธีทำขวัญนาคเกิดขึ้นและดำรงอยู่ได้ก็เพราะความชื่นชมนิยมยินดีในวาระการอุปสมบทนั้น การผูกร้อยถ้อยคำอันไพเราะเพื่อแสดงความชื่นชมและขับเป็นทำนอง เป็นการแสดงความปีติยินดี พร้อมกับสร้างความซาบซึ้งตื่นตำแก่ผู้จะอุปสมบทรวมทั้งญาติมิตร ดังนั้นบทแหล่ทำขวัญจึงเป็นสิ่งที่สร้างความพึงใจทางสุนทรียะและเป็นวัตถุสุนทรีย์ และไม่จำเป็นต้องกำหนดถ้อยคำตายตัวเพื่อผลอันศักดิ์สิทธิ์ที่เชื่อว่าจะบังเกิดขึ้น เช่น คาถาอาคมต่าง ๆ

ความต้องการสนองความพึงใจทางสุนทรียะนั้น ย่อมมีได้ในกิจกรรมต่าง ๆ ของมนุษย์ เป็นต้นว่า การร้องรำทำเพลงในระหว่างการทำงานในไร่นาของชาวบ้านไทย ที่กล่าวว่าเพื่อผ่อนคลายความเหน็ดเหนื่อย ซึ่งก็คือ การผ่อนคลายการทำงาน ด้วยการแทรกกิจกรรมทางสุนทรียะเข้าไปในกิจกรรมการทำงานนั่นเอง ดังนั้นในช่วงเวลาพิเศษหรือเทศกาลที่มีจุดประสงค์ที่จะผ่อนคลาย หรือสลับช่วงเวลาของชีวิตจากช่วงระยะของการงาน เช่น เทศกาลแข่งเรือในหน้าน้ำของไทยในเดือน ๑๑ หลังการปักดำ และก่อนหน้าเก็บเกี่ยว หรือการฉลองโบสถ์วิหารใหม่

017561

ตลอดจนกิจกรรมในครัวเรือน เช่น งานแต่งงาน หรืองานศพ จึงเป็นโอกาสที่จะมีกิจกรรมทางสุนทรียะเป็นส่วนสำคัญด้วยเหตุผลเดียวกัน

ความแตกต่างของศิลปะและพิธีกรรมนั้นอยู่ที่ว่า พิธีกรรมนั้นมุ่งให้เกิดผลในเชิงปฏิบัติเป็นการกระทำที่ทำซ้ำ ๆ กันตลอดมา แต่ศิลปะมิได้มุ่งผลเช่นนั้น จุดมุ่งหมายของศิลปะจบสิ้นลงในตัวเอง ที่สำคัญคือไม่ใช่ว่าพิธีกรรมทุกอย่างจะพัฒนาเป็นศิลปะได้หมด และเมื่อพิธีกรรมบางอย่างพัฒนาเป็นศิลปะ ความซ้ำซากก็จะเปลี่ยนเป็นความหลากหลายของเนื้อหาเกี่ยวกับชีวิต (Harrison,in Elizabeth and Tom Burns, eds. 1973: 323-327)

คำอธิบายดังกล่าวนี้ ทำให้เข้าใจความแตกต่างของบทร้องในพิธีแห่นางแมว* กับเพลงปฏิพากย์ต่าง ๆ เช่น ปรบไก่ เพลงฉ่อย หรือเพลงอีแซว ตลอดจนบทละครซึ่งมีต้นเค้าจากการสวดสรรเสริญ และร่ายรำเพื่อบวงสรวงพระผู้เป็นเจ้า** แต่ได้พัฒนาเป็นสื่อประสบการณ์ของมนุษย์มากกว่าเพื่อสื่อสารกับผีหรือเทพ

แม้ในการกระทำที่เป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรม (และภายหลังได้พัฒนามาเป็นศิลปะ) ในระยะเริ่มแรกนั้น ก็อาจกระทำในลักษณะที่สนองความพึงใจทางสุนทรียะอยู่ด้วยไม่มากก็น้อย (จะ

---

* หรือเวทมนต์คาถาและอาคมเช่น คาถากันงูกัด ที่ว่า "ฆง หัวขัดคอ คอขัดไม้ อ้าปากไม่ได้ สวะหะ" (ดู เสฐียรโกเศศ ๒๕๑๕ก: ๒๓๒) ซึ่งจะกล่าวให้ผิดเพี้ยนไม่ได้

** ในประวัติวรรณคดีสันสกฤต นาฏยเวท ซึ่งกล่าวว่าเป็นที่มาของการเล่นละครนั้น เป็นการประสมประสานคุณลักษณ์ต่าง ๆ จากพระเวททั้ง ๔ คือ บทเจรจา จาก ฤคเวท บทเพลง จากสามเวท การแสดงอากัปกิริยา จาก ยชุรเวท และอารมณ์ จาก อถรรพเวท โดยกล่าวว่าเพื่อเป็นคัมภีร์ให้คนในวรรณศูทรซึ่งถูกห้ามไม่ให้ศึกษาพระเวททั้ง ๔ ได้ศึกษาได้ (กุสุมา รักษมณี ๒๕๓๐: ๑๐) ทั้งนี้น่าสนใจว่า นาฏยเวทได้เกิดขึ้นเมื่อการแสดงละครได้พัฒนาขึ้น และแพร่หลายไปในหมู่สามัญชนแล้ว จึงเป็นการตอบสนองความต้องการที่จะสื่อสารกันระหว่างมนุษย์

โดยตั้งใจหรือไม่ก็ตาม) บทสวดสรรเสริญเทพเจ้าย่อมมุ่งให้เกิดความพึงพอใจแก่เทพเจ้า (เพื่อจะได้บันดาลความสุขแก่ชีวิตในโลก) ความพึงพอใจนี้อาจรวมถึงความพึงใจทางสุนทรียะด้วย ซึ่งเป็นสิ่งที่มนุษย์รู้จักอยู่ก่อนแล้ว จึงอาจกล่าวได้ว่า "เมื่อศิลปะให้ความพอใจแก่มนุษย์ได้ฉันใด ก็เชื่อกันว่า สิ่งทำนองเดียวกันย่อมให้ความพอใจแก่เทพเจ้าได้ฉันนั้น" (พัทยา สายหู ๒๕๑๒:๒๒) ดังนั้นการกระทำหรือวัตถุทางสุนทรียะในพิธีกรรมจึงเกิดขึ้นได้ เช่นเดียวกับวัตถุทางสุนทรียะซึ่งไม่อยู่ในพิธีกรรมนั่นเอง

กิจกรรมการสร้างงานศิลปะตั้งแต่สมัยโบราณในประวัติศาสตร์ของมนุษยชาติ เป็นส่วนหนึ่งของวิถีชีวิต หรือที่เรียกว่าวัฒนธรรม

วัฒนธรรมในความหมายที่กว้างที่สุด ก็คือ สิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้นมา รวมทั้งการกระทำที่มิได้เกิดขึ้นตามสัญชาตญาณ ไม่ใช่การกระทำที่เกิดขึ้นเพื่อสนองความต้องการขั้นต้นของชีวิต คือ ความต้องการขั้นมูลฐานทางชีววิทยา (อมรา พงศาพิชญ์ ๒๕๓๓: ๑-๓) โดยนัยนี้เราอาจเปรียบเทียบรังนกซึ่งสร้างขึ้นตามสัญชาตญาณโดยไม่ต้องผ่านการเรียนรู้กับการก่อสร้างที่อยู่อาศัยของมนุษย์ซึ่งมีการพัฒนาสืบต่อกันมาผ่านการเรียนรู้ เช่น เรียนรู้ลักษณะธรรมชาติของวัสดุที่จะนำมาใช้ก่อสร้าง กับทั้งวิธีการจัดการประกอบวัสดุเหล่านั้นให้บรรลุจุดประสงค์

กล่าวได้ว่าวัฒนธรรมเกิดขึ้นเพื่อสนองความต้องการที่สูงขึ้นมาจากความต้องการทางชีววิทยา ความต้องการนี้เรียกว่า ความต้องการทางสังคม เช่น การคิดมีดมาปอกมะม่วงเพื่อให้กินมะม่วงได้อร่อย ซึ่งเป็นการสนองความต้องการที่นอกเหนือจากการบำบัดความหิว (อมรา พงศาพิชญ์ : ๔-๕) เราจึงเห็นว่ามาตรฐานความอร่อยหรือวัฒนธรรมการประเมินค่า "รส" อย่างอื่น เช่น ความงามของศิลปะ ของมนุษย์มีลักษณะผิดแผกกันได้

อย่างไรก็ตาม อาจแย้งได้ว่า ความต้องการที่จะกินอาหารให้อร่อย หรือการตกแต่งภาชนะเครื่องใช้สอยให้งดงามนั้น ไม่มีอะไรเกี่ยวข้องกับความต้องการโดยธรรมชาติของมนุษย์เลยหรือ เพราะความต้องการเหล่านี้มีอยู่ในมนุษย์ทุกกลุ่ม ทุกสมัย แม้จะไม่ใช้บรรทัดฐานเดียวกันในการประเมินค่า แต่อาจพบว่า มนุษย์มีการตอบสนองทางผัสสะหลายอย่างใกล้เคียงกัน เช่น การตอบสนองต่อเส้น เป็นต้นว่า เส้นตั้งให้ความรู้สึกแข็งแรงแน่นอน เส้นเฉียงให้ความรู้สึกเคลื่อน

ไหวไม่มั่นคง (ชลูด นิ่มเสมอ ๒๕๓๑: ๓๕)

หากไม่เรียกลักษณะร่วมเช่นนี้ของมนุษย์ว่า สืบเนื่องจากความต้องการทางชีววิทยา ก็อาจเรียกได้ว่า เป็นความต้องการทางจิตวิทยา ดังที่ ม.ล.บุญเหลือ เทพยสุวรรณ (๒๕๑๓ : ๓) อธิบายว่า

> ที่มาของวรรณคดีคือธรรมชาติของจิตใจมนุษย์ มนุษย์มีความต้องการพื้นฐาน คือ อาหาร ที่นอน ที่อาศัย และการสืบพันธุ์ รองลงไปก็ต้องการยารักษาโรค เครื่องนุ่งห่ม ของทุกอย่างที่มนุษย์ใช้ มนุษย์มิได้มีความต้องการแต่เพียงให้ได้ประโยชน์ มนุษย์ผิดแผกจากสัตว์อื่น ก็โดยที่มนุษย์ต้องการให้ของที่ตนใช้มีความสวยงาม มนุษย์ต้องการสุนทรียภาพ...

หรือที่พัทยา สายหู (๒๕๑๒: ๒๔) อธิบายว่า

> ศิลปะคือการแสดงออกของอารมณ์ที่ให้เกิดความพอใจ ความพอใจในที่นี้คือความพอใจที่รับรู้สึกได้ด้วยประสาทสำนึกทั้งห้า คือ ตา หู จมูก ลิ้น สัมผัส การรับรู้ของประสาทสำนึกเพียงเพื่อรู้ ไม่ใช่เรื่องของศิลปะ แต่การรับรู้ส่วนสัดความสัมพันธ์ของรูปลักษณะที่ปรากฏในสรรพสิ่งที่ประสาทสำนึกรับได้ว่า มีความพอเหมาะพอดี เป็นความพอใจที่รื่นรมย์นั้น เป็นความรู้สึกทางสุนทรียะที่มนุษย์มี และสัตว์ชั้นสูงใกล้ระดับมนุษย์ทำท่าเหมือนว่ามี การที่สามารถบรรยายถ่ายทอดความรู้สึกทางสุนทรียะนี้ออกมาในสื่อให้ตัวเอง และผู้อื่นรับรู้ด้วยประสาทสำนึกได้คือการสร้างศิลปะ

คำอธิบายข้างต้นนี้มีข้อน่าสังเกตพอสรุปได้หลายประการคือ

ก. ศิลปะเป็นการแสดงออกของอารมณ์ (หรือกล่าวได้ว่า เป็นการแสดงออกอันเนื่องมาจากอารมณ์)

ข. การแสดงออกนั้นทำให้เกิดความพอใจแก่ทั้งผู้แสดงและผู้รับ

ค. ความพอใจนั้นเป็นความรู้สึกทางสุนทรียะที่รับรู้สึกได้ด้วยประสาทสำนึกในแง่ของความพอเหมาะพอดีของส่วนสัดความสัมพันธ์ในรูปลักษณะ (วัตถุ) จากการแสดงออก

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ง. ความรู้สึกทางสุนทรียะเป็นลักษณะธรรมชาติของมนุษย์ (ไม่แน่ว่าอาจมีในสัตว์ชั้นสูงใกล้ระดับมนุษย์)

จ. การสร้างศิลปะ (หรือการแสดงออกอันเนื่องด้วยอารมณ์) คือการถ่ายทอดความรู้สึกทางสุนทรียะออกมาในสื่อ (วัตถุ) ให้ผู้สื่อและผู้รับรับรู้ด้วยประสาทสัมผัสได้

ดังนั้น ความรู้สึกทางสุนทรียะจึงเป็นทั้งสาร (ความหมาย) และความมุ่งหมายของศิลปะ แม้ว่าความรู้สึกทางสุนทรียะ หรือประสบการณ์ทางสุนทรียะ ยังเป็นปริศนาสำหรับนักจิตวิทยาที่จะให้คำตอบที่แจ่มชัดว่า "เหตุใดคนเราจึงเกิดอารมณ์อย่างนั้นอย่างนี้กับงานศิลปะชิ้นนั้นชิ้นนี้" (เจตนา นาควัชระ ๒๕๒๑: ๑๐๑-๑๑๒) แต่นักทฤษฎีวรรณคดีทั้งตะวันออกและตะวันตกก็ล้วนแล้วแต่ให้ความสำคัญต่อสิ่งนี้มาตั้งแต่เริ่มแรก โดยเฉพาะอย่างยิ่งในทฤษฎีกวีศาสตร์ของอริสโตเติล แม้แต่ข้อโจมตีกวีนิพนธ์ของเพลโตว่า ไม่ควรดำรงอยู่หากไม่ยังประโยชน์ต่อรัฐ (ในอุดมรัฐ) ก็เป็นเพราะเขาตระหนักในพลังอำนาจของกวีนิพนธ์ที่มีการครอบงำทางอารมณ์จนน่ากลัวอันตราย (Plato in Smith and Parks, eds. 1951:5-25) ในทางตะวันออกนั้น ทฤษฎีวรรณคดีสันสกฤต เช่น ทฤษฎีรส ก็ได้เน้นความสัมพันธ์ระหว่างอารมณ์ของสื่อกับอารมณ์ของผู้รับ ส่วนทฤษฎีอื่น เช่น ทฤษฎีอลังการ (ความงามในการประพันธ์) ทฤษฎีรีติ (ลีลาในการประพันธ์) ทฤษฎีธวนิ (ความหมายแฝงในการประพันธ์)* เป็นต้น ก็ล้วนแล้วแต่มีความมุ่งหมายที่จะอธิบายลักษณะสัมฤทธิผลของการสื่อสารในเชิงสุนทรียะทั้งสิ้น

๓. <u>การประเมินค่าวรรณคดี</u>

ข้อถกเถียงเรื่องบทบาท และคุณค่าของศิลปวรรณคดีในสมัยคลาสสิคของตะวันตกนั้น วางอยู่บนพื้นฐานที่ว่า ความจริง ความงาม และความดี เป็นสิ่งเชื่อมโยงกัน ในขณะที่เพลโตมองว่า การแสดงอารมณ์เป็นจุดอ่อนของมนุษย์ เพราะทำให้อ่อนแอ และห่างไกลจากความจริง อริสโตเติลได้แก้ว่า การรับแรงกระทบทางอารมณ์เป็นกระบวนการอันสำคัญของการเรียนรู้ความ

---

* คำอธิบายในวงเล็บใช้ตาม กุสุมา รักษมณี ๒๕๓๐: ๑

จริงของชีวิตอันมีลักษณะข้ามยุคสมัยและถิ่นที่ หรือที่เรียกว่าความจริงอันเป็นสากล นอกจากนี้สิ่งที่กำหนดความเป็นศิลปะนั้นคือวัตถุแห่งการถ่ายแบบ ซึ่งก็คือพฤติกรรมของมนุษย์ มิใช่อุปกรณ์ของการถ่ายแบบ คือภาษาและกลวิธีการแต่ง ซึ่งอาจใช้เป็นสื่อของงานประเภทอื่นได้ (เช่น วิทยาศาสตร์) อริสโตเติลให้ความสำคัญต่อการเรียนรู้ความจริงของชีวิตผ่านการรับประสบการณ์ทางอารมณ์ โดยที่ประสบการณ์ดังกล่าวย่อมต้องเกิดแก่ผู้แต่งด้วย ความงามของกวีนิพนธ์มีความสัมพันธ์กับความคิดหรือปัญญาอันลึกซึ้งด้วย กวีนิพนธ์มิได้ผูกติดกับสิ่งที่ปรากฏแล้วเท่านั้น แต่อาจจะแสดงความใฝ่ฝันสิ่งที่พึงปรารถนา หรือการตีความของผู้แต่งด้วย ดังที่เขากล่าวว่า "...เช่นเดียวกับจิตรกรหรือศิลปินสาขาอื่น กวีก็มุ่งจะจำลองชีวิต ดังนั้น จึงจำเป็นที่เขาจะต้องถ่ายแบบสิ่งต่าง ๆ อย่างใดอย่างหนึ่งต่อไปนี้เสมอ คือ สิ่งที่เป็นอย่างที่มันเป็น สิ่งที่เป็นอย่างที่กล่าวกันหรือคิดว่าเป็น และสิ่งที่เป็นอย่างที่มันควรเป็น" (in Dorsch 1965:69) โดยนัยนี้ คุณค่าของกวีนิพนธ์ในการให้ความจริงย่อมขึ้นกับความลุ่มลึกและคุณภาพทางอารมณ์และปัญญาของผู้แต่งเป็นอย่างมาก คุณค่าของตัวงานจึงเชื่อมโยงกับ "โลกทรรศน์อันลุ่มลึกและกว้างไกล" ของผู้แต่งซึ่ง "ได้กลั่นกรองมาแล้ว" โดยที่กวีย่อม "มีความมั่นใจในตัวเองมากถึงขนาดที่คิดว่า ไม่ว่าวัตถุดิบจะเป็นอะไรก็ตาม กวีก็สามารถที่จะหลอมมันให้เป็นวรรณกรรมเอกได้" (เจตนา นาควัชระ ๒๕๒๑: ๑๖-๑๗)

เราอาจกล่าวได้ว่าสารของวรรณคดีเป็นผลจากอารมณ์ ปัญญา โลกทรรศน์ และฝีมือของกวี โลกทรรศน์เป็นสิ่งสำคัญในการพิจารณา ตีความ และให้คุณค่าต่อสิ่งที่ปรากฏในประสบการณ์ และโดยปกติโลกทรรศน์มักเป็นสิ่งที่กวีมีร่วมกับผู้อื่น มนุษย์อาจได้รับโลกทรรศน์ที่ปลูกฝังกันมาและส่งทอดต่อไปในสังคม หรือรับจากสังคมอื่น หล่อหลอมเข้ากับโลกทรรศน์เดิม หรือปรับเปลี่ยนโลกทรรศน์ของตนตามสภาพสังคมที่เปลี่ยนแปลงไป

หากโลกทรรศน์ และประสบการณ์ของมนุษย์ มีส่วนสัมพันธ์กับลักษณะเฉพาะของยุคสมัยและถิ่นที่อยู่บ้างไม่มากก็น้อย ความจริงในงานศิลปะก็อาจจัดเป็นความจริงโดยอัตวิสัย และเป็นความจริงเชิงอัตวิสัยร่วม (intersubjective truth) วรรณคดีอาจถือเป็นเอกสารสังคมหรือสิ่งส่องสะท้อนสังคมที่มีคุณค่าในแง่ที่เป็นสิ่งแสดงโครงสร้าง (ของความคิด) ที่เป็นอัตวิสัยและอัตวิสัยร่วม ซึ่งมีบทบาทสำคัญอยู่ในสังคมในช่วงเวลาหนึ่ง (Valdés, in Hernadi ed. 1981: 127)

อย่างไรก็ตาม มีข้อเท็จจริงอยู่ว่าวรรณคดีมีบทบาทข้ามยุคสมัยได้ ทั้งนี้สาเหตุหนึ่งน่าจะได้แก่กระแสของพัฒนาการสืบเนื่องของสังคม ดังกล่าวได้ว่า

> ...เช่นเดียวกับสถาบันอื่น (เช่น) ศาสนาหรือกฎหมาย วรรณคดีจะธำรงช่วงอันมีลักษณะเฉพาะของพัฒนาการในประสบการณ์มนุษย์ กับทั้งควบคุมรูปพิเศษของสิ่งที่จะเป็นแบบอย่างแก่ยุคต่อมา รวมทั้งวิธีการ วรรณคดีอาจราบรวมหลักการที่อนุรักษ์ตัวเองให้คงอยู่ ในขณะที่ให้คำตอบแก่กระแสหลักของยุคสมัยที่สืบเนื่องมา วรรณคดีได้รับเอาแรงกระตุ้นทั้งมวลของชีวิตโดยทั่วไปอย่างต่อเนื่อง โดยที่ต้องแปลความ และปรับให้เป็นรูปแบบเฉพาะของตน (Levin, in Elizabeth and Tom Burns, eds. 1973: 68) (แปลโดยผู้วิจัย)

ผู้ที่ต้องการเข้าถึงวรรณคดี จึงจำเป็นต้องคำนึงถึงมิติทางประวัติศาสตร์ว่า เป็นส่วนหนึ่งของประสบการณ์ในการอ่าน โดยที่ต้องตระหนักถึงระยะห่างทางประวัติศาสตร์ของตนกับตัวงาน ในเวลาเดียวกันกับที่ต้องระลึกว่า มีความผูกพันอันมีลักษณะสากล ซึ่งอยู่เหนือระยะห่างนั้นด้วย (Valdés 1981: 128) สมรรถภาพของผู้อ่านจะมีขึ้นก็ด้วยความรู้ความเข้าใจในรูปแบบของตัวงาน และมีความรู้เรื่องการเปลี่ยนและพัฒนาการในประวัติวรรณคดี (Valdés: 128)

การศึกษาวรรณคดีในแง่ที่เป็นสถาบันสังคม อาจกระทำด้วยความตระหนักในพันธกิจร่วมในเชิงปฏิบัติของผู้แต่ง และสาธารณชน ซึ่งดำเนินต่อเนื่องอย่างไม่จบสิ้น (Levin 1973: 69) หากอธิบายได้ว่า ประเพณีสร้าง-เสพวรรณคดีเป็นสถาบัน และบทประพันธ์เป็นพฤติกรรมเชิงความมุ่งหมายก็จำเป็นต้องเข้าใจความมุ่งหมายของสถาบันนั้น ซึ่งหมายถึงความมุ่งหมายที่มีตรงกันในผู้สร้าง และผู้เสพก็จำเป็นต้องเข้าใจความมุ่งหมายนี้ในฐานะที่เป็นสิ่งควบคุมการผลิตงาน และให้คำอธิบายเกี่ยวกับขนบและมโนทัศน์ของสถาบันวรรณคดี (Olsen 1978: 49-50)

ความยิ่งใหญ่ยืนยงของงานเขียนชิ้นใด ย่อมเป็นเครื่องหมายของการตัดสินคุณค่าในประเพณีสร้าง-เสพวรรณคดีในสังคมนั้น ซึ่งสืบทอดต่อกันได้ ดังที่ ม.ล.บุญเหลือ เทพยสุวรรณ (๒๕๒๙:๑๐๓-๑๐๔) อธิบายว่า

> ...วรรณคดี คือหนังสือที่ได้รับความยกย่องจากผู้ศึกษา และจากผู้สนใจในศิลปะทางวรรณ

กรรมว่าเป็นหนังสือชั้นดี สมควรที่จะแนะนำให้ผู้อื่นอ่านให้แพร่หลาย สมควรที่จะพิมพ์ซ้ำออกจ่ายจำหน่ายไม่ให้คนรุ่นหลังลืมเสีย สมควรที่จะให้คนรุ่นต่อ ๆ ไปรักษาไว้เป็นมรดกวัฒนธรรม สมควรพิจารณาด้วยความเพ่งเล็ง สมควรให้เกิดความวิจักษ์ (ความเข้าใจแจ่มแจ้ง และเห็นข้อดี ข้อบกพร่อง และความสัมพันธ์กับวรรณคดีด้านอื่น ๆ ฯลฯ) และควรมีการวิจารณ์ คือ การบอกกล่าวว่ามีศิลปะดีในด้านใดบ้าง ดีเพียงใด บกพร่องในทางใด ทั้งนี้เพื่อประโยชน์แก่ความสำเริงอารมณ์ เพื่อประโยชน์ในการเข้าใจวัฒนธรรม และเพื่อประโยชน์ในการเข้าใจสังคมมนุษย์ และชีวิตโดยทั่วไป

แม้ปัจจุบันความเชื่อมั่นในความจริงอันเป็นสากลของศิลปวรรณคดี ค่อนข้างจะลดหย่อนลงแล้ว แต่ความเข้าถึงวรรณคดีต่างยุคต่างสมัย ต่างพื้นฐานทางวัฒนธรรมและสังคมก็ยังปรากฏอยู่เสมอมา มีความพยายามที่จะอธิบายเหตุผลในข้อนี้ เช่น วรรณคดีที่ยิ่งใหญ่นั้นมีความซับซ้อนพอที่จะทนทานต่อการพิสูจน์ของผู้อ่านที่แตกต่างกัน กล่าวอีกอย่างหนึ่งว่า มีลักษณะหลายมิติ (multivalence) ดังที่อธิบายได้ว่า การอ่านงานชิ้นใดแล้วพบ "อะไร" เพิ่มขึ้นในแต่ละครั้งนั้นไม่ได้หมายถึงสิ่งใหม่เสียทีเดียว แต่เป็นระดับใหม่ของความหมาย แบบรูปใหม่ของความสัมพันธ์ที่ปรากฏในงานที่ประกอบขึ้นให้ได้เห็นหลายแง่มุม (Wellek and Warren 1970: 242-243)

ในประเด็นดังกล่าวนี้ นักวิจารณ์ศิลปะเชิงสังคมวิทยาในสมัยใหม่ ได้ยอมรับว่ามีสิ่งที่ยั่งยืนเหนือกว่าสถานะของสถาบันทางประวัติศาสตร์ หรือสังคม และหยั่งรากลึกกว่าระดับของอุดมการ (Wolff 1983: 96-99, citing Fuller 1980c:29; Timparano 1975: 51; Williams 1979: 340) นอกจากนี้ หากผู้ผลิตงานมิได้มีความมุ่งหมายที่จะแสดงหลักการทางการเมือง ความหมายซ่อนเร้นของงานอาจเป็นพหุนัย ซึ่งอาจขัดแย้งกันเองก็ได้ (Wolff: 64)

เมื่อคำนึงว่าวรรณคดีเป็นการสื่อสาร ก็ต้องคำนึงถึงความสัมพันธ์ระหว่างตัวบทกับบริบทของมันด้วย บริบทของตัวงานอาจจำแนกได้เป็น ๓ อย่าง คือ อย่างแรก บริบทของการส่งสาร (context of utterance) ซึ่งหมายถึงสภาพแวดล้อมทางกายภาพ สภาพของผู้ส่งสารและรับสาร ลักษณะการสื่อสาร เช่น การพูดสองต่อสอง หรือพูดในที่ประชุม ฯลฯ ส่งสารด้วยสื่ออย่างใด เช่น เป็นภาษาพูด หรือภาษาเขียน อย่างที่สอง บริบททางวัฒนธรรม (context of culture) เป็นบริบทที่อยู่แวดล้อมบริบทของการส่งสารอีกทีหนึ่ง บริบททางวัฒนธรรมนี้ กินความถึงขนบและ

สถาบันทางสังคม และเศรษฐกิจที่ครอบคลุมอยู่ บริบทประเภทที่ ๓ ก็คือ บริบทการอ้างอิง (context of reference) ซึ่งเป็นเนื้อหาสำคัญของตัวงาน เพราะบริบทการอ้างอิงนี้เป็นเครื่องชี้ว่า เนื้อหาของตัวงานนั้นเป็นอิสระจากบริบทของการส่งสาร และบริบททางวัฒนธรรมในระดับหนึ่ง ภาษาของมนุษย์มีคุณสมบัติพิเศษในแง่ที่สามารถอ้างอิงถึงสิ่งและเหตุการณ์ซึ่งอยู่นอกเหนือจากเวลาและสถานที่ของบริบทของการส่งสารได้ (Fowler 1986: 86-89)

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

การศึกษาความสัมพันธ์ของตัวบท (text) กับบริบท (context) น่าจะเป็นสิ่งที่มีประโยชน์ในการวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะของงานแต่ละชิ้น แต่ละสังคม และแต่ละสมัยได้ ทั้งนี้ไม่น่าจะหมายความว่า บริบทเป็นอย่างเดียวที่กำหนดตัวบท แต่น่าจะพิจารณาว่า บริบทเป็นปัจจัยหรือตัวแปรอย่างหนึ่ง ที่มีผลต่อการแสดงออกอันเป็นปฏิกิริยาของปัจเจกบุคคล และสังคม ทั้งในบทบาทของผู้สร้าง และผู้เสพงาน ซึ่งนำมาสู่สิ่งที่เรียกว่า อัตวิสัยร่วม ซึ่งเป็นสิ่งสำคัญสำหรับความสำเร็จของการสื่อสาร

การให้ความสำคัญต่อบทบาทของปัจเจกบุคคลในกระบวนการสื่อสาร พร้อมไปกับการให้ความสำคัญต่อปัจจัยทางสังคม น่าจะเป็นวิธีการที่เป็นประโยชน์ในการศึกษาวรรณคดี เพราะการให้ความสำคัญของสิ่งแวดล้อมมากเกินไป (environmentalism) อาจทำให้ประวัติวรรณคดีกลายเป็นเพียงพจนานุกรมเชิงพงศาวดารเท่านั้น (Levin 1973: 60) นักประวัติวรรณคดีที่

ละเลยต่อรูปแบบทางวรรณศิลป์ ย่อมมองไม่เห็นว่า ผู้แต่งใช้ขนบที่เหมาะสม (ในการสร้างงาน) อย่างไร (Ibid.: 66)

ดังนั้นหากจะกล่าวว่า การศึกษาวรรณคดี (ในเชิงวรรณคดีวิจารณ์) คือ "การเรียนรู้ถึงชีวิตมนุษย์ ในเชิงสุนทรียภาพทางภาษา" (ม.ล.บุญเหลือ ๒๕๑๗: ๒) ก็จำเป็นต้องคำนึงว่า การเรียนรู้นั้นกระทำผ่านการตีความของผู้สร้าง ซึ่งมีส่วนสัมพันธ์กับโลกทรรศน์อันเชื่อมโยงกับบริบทของการสร้างงานส่วนหนึ่ง พร้อมกับที่ประสานหรือขัดแย้งกับการตีความของผู้เสพซึ่งสัมพันธ์กับบริบทของการเสพนั้นด้วย

กล่าวได้ว่า ศิลปวรรณคดีมีความเพ่งเล็งอยู่กับพฤติกรรมและชีวิตจิตใจของมนุษย์ซึ่งเป็นเนื้อหาสำคัญของตัวงาน เพื่อจะแสดงการตีความของผู้สร้างงานต่อสิ่งนี้ จำเป็นต้องอาศัยสื่อที่เหมาะสมทั้งแง่วัสดุและโครงสร้าง จึงจะบรรลุจุดมุ่งหมายในการสื่อสาร ยิ่งเนื้อหามีความซับซ้อนเพียงใด ย่อมต้องการวัสดุที่หลากหลายไปด้วย การเลือกเฟ้นวัสดุจึงต้องสัมพันธ์กับความคาดหวังในสัมฤทธิผลของการสื่อสารเป็นอย่างมาก ปฏิกิริยาของผู้เสพก็มีส่วนสำคัญที่จะกำหนดขนบของการสร้างงานให้เป็นแบบแผนเป็นที่ยึดถือสืบต่อกัน

การให้ความสนใจที่ลักษณะเฉพาะของความเป็นศิลปะหรือลักษณะทางสุนทรียะของวรรณคดี ก็คือ การพิจารณาความสัมพันธ์ของธรรมชาติกับพันธกิจของวรรณคดีนั่นเอง แต่มิใช่จะละเลยหรือปฏิเสธส่วนที่เรียกว่า ความคิด ค่านิยม หรือโลกทรรศน์ ทั้งนี้ก็เพราะแม้วรรณคดีและศิลปะอื่น ๆ จะเน้นประสบการณ์เชิงสุนทรียะ แต่ประสบการณ์ดังกล่าว ก็มีส่วนสัมพันธ์กับประสบการณ์ทางความคิดอยู่ด้วย ดังกล่าวได้ว่า ความคิดและทัศนะก็เป็นวัสดุประเภทหนึ่งของวรรณคดี (Wellek and Warren: 241) ซึ่งก็หมายความว่า องค์ประกอบด้านความคิดเป็นส่วนหนึ่งของการสร้างงาน และเป็นส่วนหนึ่งของสารด้วย ด้วยเหตุนี้เมื่อกล่าวถึงเนื้อหาของวรรณคดีและศิลปะจึงสามารถแยกเป็น เนื้อหาทางความคิด และเนื้อหาทางอารมณ์ (สุธา ศาสตรี ๒๕๒๕: ๕๕)

การศึกษาวรรณคดีเป็นกิจกรรมเชิงอารมณ์และปัญญาไปพร้อมกัน และยังเป็นสิ่งที่ถกเถียงกันอย่างไม่รู้จบ ทั้งนี้เพราะลักษณะสำคัญ คือวรรณคดีเป็นสิ่งซับซ้อน ทั้งในแง่ของธรรมชาติและพันธกิจ เราจึงได้เห็นทัศนะและปฏิกิริยาต่อวรรณคดีแตกต่างกันไป ทั้งต่อต้านหรือชื่นชมยกย่อง ไม่

ว่าจะเป็นในแง่ความเป็นศิลปะ มรดกทางวัฒนธรรม หรือสิ่งที่ขัดขวางความเปลี่ยนแปลงหรือ "มอมเมาประชาชน" ในเวลาเดียวกันกับที่ให้ความหวังว่า วรรณคดีจะนำไปสู่การเปลี่ยนแปลงที่ยิ่งใหญ่ หรือรักษาความดีงามที่มีอยู่แล้วให้คงอยู่

แม้ข้อยุติที่เด็ดขาดของข้อถกเถียงเหล่านี้ยังไม่เกิดขึ้น แต่ก็มีแนวทางที่จะพิจารณาอยู่บ้าง เช่น การพิจารณาความสัมพันธ์ระหว่างธรรมชาติและพันธกิจของวรรณคดี ซึ่งอาจกล่าวได้ว่า แม้วรรณคดีจะมีพันธกิจหลายประการ แต่พันธกิจหลักก็คือ "ความซื่อตรงต่อธรรมชาติของตัวเอง" (Wellek and Warren: 37) ข้อที่ควรตระหนักก็คือ พันธกิจหรือภารกิจของสิ่งใด ตามธรรมชาติย่อมไม่ซ้ำกับภารกิจของสิ่งอื่น (ม.ล.บุญเหลือ ๒๕๑๗: ๔) นอกจากนี้การยึดถือว่าสิ่งใดเป็นหรือไม่เป็นคุณค่าของวรรณคดีด้วยเหตุผลใดนั้น แม้จะเป็นอัตวิสัย แต่ก็อาจประกอบด้วยเหตุผลและมีระเบียบวิธีที่เป็นระบบ โดยคำนึงถึงตัวงานและสิ่งที่เกี่ยวข้องในการดำรงอยู่ของวรรณคดี ดังอาจกล่าวได้ว่า "วรรณคดีจะมีบทบาทต่อปัจเจกบุคคล หรือต่อสังคม หรือต่อมนุษยชาตินั้น เป็นเรื่องของ 'ผู้อ่าน' หรือ 'ผู้อื่น' หาใช่เรื่องของผู้เขียนแต่ถ่ายเดียวไม่" (เจตนา นาควัชระ ๒๕๒๑: ๑๓)

ดังนั้น แม้การศึกษาและประเมินค่าวรรณคดี อาจทำได้หลายลักษณะ และเป็นเสรีภาพ แต่หากจะให้เข้าถึงวรรณคดีอย่างถ่องแท้ คงไม่อาจกระทำได้ด้วยการศึกษาที่ปราศจากการวิเคราะห์และสังเคราะห์ เช่น จัดให้การใช้ถ้อยคำเป็นเพียงการแสดงฝีมือของกวี และเนื้อหาคือความคิด รูปแบบคืออารมณ์ หรือมิฉะนั้นก็ถือเอาวัสดุหรือวัตถุดิบบางส่วน เช่น ข้อมูลทางประวัติศาสตร์และประเพณี เป็นเนื้อหาสำคัญของงาน การศึกษาเช่นนี้ปรากฏอยู่ทั้งในวงการและนอกวงการวรรณคดีศึกษา ดังที่ วิทย์ ศิวะศริยานนท์ ได้ท้วงติงไว้ ในวรรณคดีและวรรณคดีวิจารณ์ (พิมพ์ครั้งแรก ๒๔๘๖) ว่า

> มีข้อสังเกตอยู่อีกข้อหนึ่งเกี่ยวกับการศึกษาวรรณคดีในสมัยนี้ คือ ในประวัติวรรณคดีก็ดี ในคำสอนของอาจารย์วรรณคดีก็ดี มักนิยมจัดให้วรรณคดีเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรม และมักสอนวรรณคดีกันในลักษณะที่เป็นวัฒนธรรมประเภทหนึ่งของชาติ เมื่อเป็นเช่นนี้ก็มักมีการเน้นลักษณะต่าง ๆ ที่มิใช่สิ่งที่เป็นเนื้อหาของวรรณคดี เช่นขนบธรรมเนียมประเพณี ข้อเท็จจริงทางประวัติศาสตร์ ฯลฯ ความจริงสิ่งเหล่านี้เป็นแต่เพียงวัตถุดิบของวรรณคดีเท่านั้น

วรรณคดีเป็นสิ่งที่สร้างความเพลิดเพลิน และความอภิรมย์ มิใช่ให้ความรู้ทางขนบธรรมเนียมหรือประวัติศาสตร์ นักประวัติศาสตร์ที่มุ่งหาหลักฐานทางประวัติศาสตร์ในวรรณคดี อาจผิดหวังหรือหลงผิดไปก็ได้ เพราะวรรณคดีมิได้มุ่งหมายความถูกต้องในเรื่อง วัน เดือน ปี และตัวละครในวรรณคดี แม้จะได้เค้ามูลจากบุคคลในประวัติศาสตร์ ก็อาจมีความเป็นอยู่ และนิสัยใจคอ แตกต่างกับตัวจริง วรรณคดีเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมของชาติจริง แต่การศึกษาวรรณคดีในฐานที่เป็นวัฒนธรรมจะทำให้ละเลยเนื้อหาที่แท้จริงของวรรณคดี ซึ่งเป็นศิลปะอันมีกฎเกณฑ์ และขอบเขตโดยเอกเทศ (๒๕๓๑: ๑๓๙)

ความคิดสืบเนื่องจากคำเตือนนี้ก็คือ แม้ว่าการศึกษาหาข้อมูลทางประวัติศาสตร์ หรือประเพณีในวรรณคดี มิใช่สิ่งเลวร้าย ก็ต้องกระทำด้วยความระมัดระวัง และพิถีพิถัน แต่แม้กระทำแล้วก็ยังไม่ได้ชื่อว่าเป็นการศึกษาวรรณคดี ทั้งนี้เพราะ การศึกษาวรรณคดีเชิงวัฒนธรรมและประวัติศาสตร์นั้นกินความลึกซึ้งถึงการศึกษา "อำนาจสำคัญที่อยู่ในจิตใจของประชาชาติ อันเป็นสมุฏฐานของเหตุการณ์ที่ปรากฏออกมาภายนอก" (วิทย์ ศิวะศริยานนท์: ๑๓๐) หาใช่ยึดเอาวรรณคดีเป็นเพียงหลักฐานชั้นหนึ่ง เช่นเดียวกับจดหมายเหตุ และพงศาวดาร

สมุฏฐานประการหนึ่งของการยึดวรรณคดีเป็นตำราทางประวัติศาสตร์และวัฒนธรรม (อย่างผิวเผิน) น่าจะเป็นเพราะการขาดแคลนตำราในด้านเหล่านี้ในประเทศไทย ซึ่งมีปัญหาเรื่องเอกสารชั้นต้น ในแง่ประเพณีนั้นวรรณคดีซึ่งตกทอดมาจากสมัยเก่าอาจกลายเป็นบันทึกของวิถีปฏิบัติที่เลือนไปแล้ว แต่ก็ไม่น่าจะเป็นตำราของพิธีกรรมไปได้ การที่กวีเลือกข้อมูลทางประวัติศาสตร์(บางส่วน) และประเพณี(บางส่วน) มาเป็นวัสดุของงาน ก็เพราะว่าวรรณคดีเป็นเรื่องของชีวิต และกวีไม่อาจแสดงชีวิตที่ปราศจากบริบททางวัฒนธรรมได้ แต่ก็ย่อมต้องอยู่ในขอบเขตของเนื้อหาของสารทั้งด้านความคิดและอารมณ์ที่เขาต้องการเสนอ ในชีวิตจริงคนสมัยก่อนอาจพบพิธีสู่ขวัญนับครั้งไม่ถ้วน แต่ในเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน พิธีดังกล่าวถูกเน้นอยู่เฉพาะในช่วงตอนสำคัญ เช่น เมื่อพลายงามตั้นด้นหลบภัยจากพ่อเลี้ยงไปหาย่าเป็นที่พึ่งในขณะที่พ่อซึ่งไม่เคยรู้จักติดอยู่ในคุก พิธีสู่ขวัญมีความหมายชดเชยความทุกข์โศกอ้างว้างหวาดกลัวของเด็ก ที่ขวัญกระเจิงเพราะต้องประสบทุกข์อันเกินคาดหมาย และส่งผลต่ออารมณ์ของผู้อ่านด้วย ส่วนพระราชนิพนธ์อิเหนา ในรัชกาลที่ ๒ นั้น ศิราพร ฐิตะฐาน ได้ตั้งข้อสังเกตอันน่าสนใจด้วยแนวการศึกษาเชิงคติชนวิทยา ว่า การปรับวัฒนธรรมของตัวละครในเรื่องที่รับมาจากถิ่นอื่น มีจุดประสงค์ที่จะสร้าง

ความคุ้นเคยแก่ผู้ฟังเพื่อจะได้ไม่รู้สึกแบ่งแยกจากเรื่อง (๒๕๒๒: ๓๕-๓๖) การโยงเรื่องบางเรื่องของสังคมของผู้เล่า (และผู้รับ) จึงเป็นเหตุผลกับความสำเร็จของการเล่าด้วย ดังนั้น ในเรื่องอิเหนา "เมื่อตัวละครผ่านขั้นตอนใดของชีวิต (ผู้เล่า)ก็จะบรรยายถึงพิธีกรรมลงไว้ด้วย เช่น พิธีโสกันต์ พิธีสมรส พิธีศพ พิธีทำขวัญ หรือพิธีสมโภชต่าง ๆ" อย่างที่มีความหมายอยู่ในวัฒนธรรมไทย (เรื่องเดียวกัน: ๔๘-๔๙)

ดังนั้นในการประเมินคุณค่าวรรณคดี ผู้อ่านและผู้วิจารณ์จำเป็นต้องมีมโนทัศน์ที่ชัดเจนเกี่ยวกับพันธกิจและธรรมชาติของวรรณคดี ซึ่งทำให้ต้องเอาใจใส่ต่อการดำรงอยู่ของตัวงานในกระบวนการสร้าง-เสพวรรณคดีในบริบททางสังคมและวัฒนธรรมอันเป็นเฉพาะด้วย นอกจากนี้ในการประเมินค่างานประพันธ์ ผู้ศึกษาจำเป็นต้องเข้าใจความหมายโดยส่วนรวมของบทประพันธ์หรืออาจกล่าวได้ว่าการประเมินค่าเป็นขั้นตอนที่เกิดขึ้นเมื่อมีการตีความบทประพันธ์นั้นเสียก่อน การตีความทำให้เข้าถึงความหมายของตัวงาน ในการตีความผู้อ่านจึงต้องวิเคราะห์แยกแยะวัสดุของงานว่าประกอบขึ้นอย่างไร เพื่อจุดมุ่งหมายที่จะสื่อความอย่างไร วัสดุเหล่านั้นเป็นพาหะแห่งความคิดและอารมณ์ที่เกี่ยวข้องกันอย่างไร และส่งผลอย่างไรต่อผู้รับสาร มากกว่าที่จะพิจารณาส่วนใดส่วนหนึ่งแยกจากส่วนอื่น เช่นศึกษาเฉพาะศัพท์หรือหลักฐานบางประการ เว้นแต่ว่าต้องการใช้วรรณคดีเป็นเพียงข้อมูลประกอบการศึกษาศาสตร์อื่น

ดังกล่าวแล้วว่าวรรณคดีมีทั้งลักษณะเฉพาะและลักษณะทั่วไป การวิจารณ์งานประพันธ์ซึ่งเป็นผลิตผลของการสร้างสรรค์ของมนุษย์และสังคม หรือกล่าวได้ว่าเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมนั้น จำเป็นต้องเข้าใจการดำรงอยู่ของตัวงานในกระบวนการสร้าง-เสพวรรณคดีของยุคนั้นด้วย ในการศึกษาคุณค่าและลักษณะเด่นของวรรณคดีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นนี้ จะได้ศึกษากระบวนการสร้าง-เสพวรรณคดีในสมัยอยุธยาโดยสังเขปก่อน เพื่อจะได้เห็นความสืบเนื่องระหว่างกระบวนการสร้าง-เสพวรรณคดีในสองยุคนี้ และเพื่อความเข้าใจในกระบวนการสร้าง-เสพวรรณคดีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นในลำดับต่อไป

<u>กระบวนการสร้าง - เสพวรรณคดีในสมัยอยุธยาโดยสังเขป</u>

การศึกษาในหัวข้อนี้แบ่งเป็นสามส่วนคือ วรรณคดีมุขปาฐะกับประเพณีการเล่นของ

ประชาชน วรรณคดีมุลนายและวรรณคดีไพร่ และวรรณคดีลายลักษณ์

๑. วรรณคดีมุขปาฐะ กับประเพณีการเล่นของประชาชน

ดังได้กล่าวแล้วว่า วรรณคดีดำรงอยู่ในระบบชีวิตของชุมชน มีธรรมชาติและพันธกิจอันแน่นอนและชัดเจน แยกจากพฤติกรรมหรือกิจกรรมประเภทอื่น มีแบบแผน แนวทาง และบรรทัดฐานของตัวเอง อันมีทั้งลักษณะเฉพาะและลักษณะทั่วไป มีพัฒนาการตามกระบวนการสร้าง-เสพ ซึ่งกำหนดซึ่งกันและกัน

เนื่องจากความต้องการทางสุนทรียะ และประสบการณ์ทางสุนทรียะ เป็นส่วนหนึ่งของกระบวนการทางจิตวิทยาของมนุษย์ การสื่อประสบการณ์เช่นนี้จึงเป็นสิ่งที่ดำรงอยู่อย่างมีคุณค่าในตัวเองเมื่อบรรลุจุดประสงค์ มนุษย์ได้เรียนรู้ที่จะเลือกเฟ้นปรับปรุงและพัฒนาวัสดุที่เหมาะสมที่จะเป็นสื่อของประสบการณ์เช่นนี้มาทุกยุคสมัย ภาษาเป็นวัสดุอย่างหนึ่งที่มีใช้อยู่แล้วในการสื่อสาร การค้นพบคุณลักษณะและศักยภาพของภาษาในการเร้าประสบการณ์ทางสุนทรียะในผู้อื่นให้ใกล้เคียงกับผู้สื่อ นับเป็นพัฒนาการขั้นสำคัญของวัฒนธรรม

ภาษามีธรรมชาติเป็นระบบสัญลักษณ์ ที่ประกอบด้วยเสียงพูดของมนุษย์ ภาษาเขียนเป็นสิ่งที่สร้างขึ้นเพื่อเป็นสัญลักษณ์แทนเสียงพูด เพื่อแก้ปัญหาอันเนื่องด้วยข้อจำกัดบางประการของภาษาพูด ทั้งภาษาพูดและภาษาเขียนเป็นสิ่งที่ต้องเรียนรู้ในกระบวนการที่เกิดขึ้นแวดล้อมภาษา

วรรณคดีในสมัยโบราณ มีกำเนิดขึ้นในประเพณีการสื่อสารแบบมุขปาฐะ อาศัยการแต่งต่อไปตามสถานการณ์ของการสื่อสาร อาจมีการท่องจำสืบต่อกันเมื่อเห็นคุณค่า งานบางชิ้นอาจจะได้บันทึกเป็นลายลักษณ์อักษรภายหลังกำเนิดของการสร้างงานเป็นเวลานาน ทั้งได้ผ่านการตีความใหม่ของผู้เสพ ซึ่งได้ร่วมเป็นผู้สร้างด้วยในช่วงเวลาต่าง ๆ สืบเนื่องมา

วรรณคดีแยกจากศิลปะประเภทอื่นด้วยลักษณะเฉพาะของสื่อ คือภาษา แต่มนุษย์ก็สามารถประสมประสานวรรณคดีเข้ากับสื่ออื่น เช่น ดนตรี และการร่ายรำ

การสื่อสารด้วยศิลปะ โดยเฉพาะอย่างยิ่งวรรณคดี มักเป็นกิจกรรมของชุมชน อาจแทรกอยู่ในกิจกรรมอื่น เช่น การทำงาน หรือพิธีกรรม แต่ก็ไม่ใช่สิ่งที่อาจแทนที่กันได้ ในตะวันตก กล่าวได้ว่า "วรรณคดีมุขปาฐะมีความเกี่ยวพันอย่างใกล้ชิดกับสถาบันพื้นฐานของการใช้เวลาว่าง (basic institution of leisure) ซึ่งได้แก่การชุมนุมทางสังคม งานฉลองและพิธีต่าง ๆ (Shattuck,in Hernadi, ed. 1981: 106) ส่วนในประวัติวรรณคดีสันสกฤต ก็มีความนิยมขับลำนำสรรเสริญวีรบุรุษ ตามราชสำนัก และสถานที่ชุมนุมต่าง ๆ "เป็นการประกวดประขันระหว่างนักขับ" (กุสุมา รักษมณี ๒๕๓๐: ๑๑)

ในชุมนุมเผ่าไท การขับลำหรือสื่อภาษาประกอบท่วงทำนองและจังหวะ (จากการเล่นดนตรี) น่าจะเป็นประเพณีการสร้าง-เสพวรรณคดีในลักษณะมุขปาฐะแต่ดั้งเดิม แม้แต่ชาวจ้วงซึ่งเรียกได้ว่าเป็น "ชนชาติไทในสาธารณรัฐประชาชนจีน" ซึ่งได้แยกห่างจากคนไทกลุ่มอื่นมานานก็ยังได้ชื่อว่า "เป็นพวกที่ชอบร้องเพลง เมื่อใดมีเวลาว่างหรือเมื่อมีเทศกาลก็จะมีการนัดมาชุมนุมกันเพื่อร้องเพลง"(หนง เสี่ยกว้าน,ใน ปราณี กุลละวณิชย์ บรรณาธิการ ๒๕๓๑: ๕๔)

ในสมัยสุโขทัย การขับลำนำเป็นส่วนหนึ่งของการ "เหล้น" อันแสดงถึงความบันเทิงใจ ดังข้อความในจารึกพ่อขุนรามคำแหง ระบุว่า เมื่อออกพรรษาชาวเมืองไปทำบุญกฐินถึงอรัญญิก "เมื่อจกกเข้ามาวยงรยงกนนแก่อไรญิกพู้น เท้าหัวลานดังคึกลองด้วยสยงพาด สยงพีนสยงเลื้อน สยงขบบ ใครจกกมกกเหล้น เหล้น ใครจกกมกกหวว หวว ใครจกกมกกเลื้อนเลื้อน" (จารึกสมัยสุโขทัย ๒๕๒๖: ๕๔)

การขับลำเป็นการแสดงออกซึ่งความพึงใจทางสุนทรียะของอยุธยาด้วยเหมือนกันเห็นได้จาก กำสรวลโคลงดั้น ว่า

ยามพลบสยงกึกก้อง กาหล แม่ฮา
สยงแฉ่งสยงสาวทรอ ข่าวชู้

และ สายาเข้าคว้าเหล้น หลายกล
เดอรดีดเพลี้ยเพลงพาล รยกชู้

การสร้าง-เสพวรรณคดีควบคู่กับคีตศิลป์เช่นนี้ น่าจะเป็นลักษณะร่วมของมูลนายและไพร่บันทึกและจดหมายเหตุของชาวต่างประเทศที่เข้ามาในกรุงศรีอยุธยา มักกล่าวตรงกันถึงกิจกรรมของชาวเมือง เช่น ลาลูแบร์ (de Lalubère) ซึ่งตั้งข้อสังเกตว่า "ชาวสยาม" ใช้ชีวิตโดยสิ้นเปลืองค่าบริโภคแต่เพียงเล็กน้อย "...ฉะนั้นจึงมิพึงสงสัยว่าเหตุไฉน...จึงไม่สู้จะสนใจกับการทำมาหาเลี้ยงชีพนัก พอตกค่ำลงก็ได้ยินเสียงร้องลำทำเพลงไปทั่วทุกบ้านเรือน" (๒๕๑๐: ๑๖๐) ส่วนตุรแปง (Francois Henri Turpin ๒๕๓๐: ๓๓) ก็กล่าวว่า

> ...การเข้าเฝ้าที่พระเจ้าแผ่นดินพระราชทานให้แก่บรรดาราชทูตนั้น ...มีพร้อมไปกับการร้องเพลง ในงานฉลองใหม่ ๆ นั้น ทั่วบริเวณก็กึกก้องไปด้วยเสียงร้องบทเพลงที่รู้จักกันแล้ว หรือมิฉะนั้น ก็กึกก้องไปด้วยเพลงที่ผู้แต่ง ๆ ขึ้นมาทันควัน เพื่อใช้เป็นต่างอาวุธสู้กันทางสติปัญญา ...ผู้ที่เที่ยวไปทางเรือ พบใครผ่านไปมา ก็ร้องเพลงเย้าแหย่ ส่วนผู้ผ่านไปมาก็ร้องตอบโต้ในทำนองเพลงอย่างเดียวกัน ในพิธีสรงน้ำพระพุทธรูป หลายครอบครัวมาชุมนุมกัน แล้วเดินร้องเพลงไปยังวัด ทุกคนร่วมกันร้องประกอบดนตรีตลอดเวลาพิธีสรงน้ำพระพุทธรูป และขณะเดินกลับบ้านเขาก็ยังร้องเพลง ที่สุดใคร ๆ ก็คลั่งไคล้พากันชอบร้องเพลงอย่างหลงใหล จนมิชชันนารีหมู่แรกต้องแต่งกฎความรู้เรื่องศาสนาเบื้องต้นเป็นทำนองเพลงภาษาลาติน เพื่อจารึกลงในความจำของศิษย์ให้ดีขึ้น...

อาจกล่าวได้ว่า การร้องรำทำเพลง เป็นกิจกรรมที่แทรกอยู่ในชีวิตประจำวัน มีบันทึกว่า "ไม่มีใครทำเครื่องดนตรีขาย" เพราะทำกันขึ้นใช้เองตามชอบใจ (ตุรแปง :๓๔) สิ่งที่น่าสนใจก็คือ การเล่น ซึ่งต่อมาได้พัฒนาเป็นการมหรสพ มีบทบาทสำคัญในพิธีกรรมและเทศกาลต่าง ๆ แต่การเล่นนั้นไม่ใช่พิธีกรรม ที่มีความสำคัญในพิธีกรรม ก็เพราะเป็นเครื่องแสดงว่าพิธีกรรมนั้นนำความสุขชื่นบานมาสู่ชุมชน ในขณะที่พิธีกรรมให้ความหวัง และเป็นสัญลักษณ์ของความรุ่งเรืองมั่นคง ก็เป็นเวลาอันเหมาะสมสำหรับการสื่อและรับประสบการณ์ทางสุนทรียะ กฎมณเฑียรบาลกล่าวถึงพระราชพิธีและการเล่นต่อเนื่องกันเสมอ (<u>กฎหมายตราสามดวงเล่ม ๑</u> ๒๕๑๕: ๑๒๙-๑๕๒) หลังจากพิธีแรกนา "ผู้งชนก็ชุมนุมกันเล่นการละเล่นและทำการฉลองต่าง ๆ ..." (ตุรแปง ๒๕๓๐: ๒๕) ใน<u>ทวาทศมาส</u> กวีใช้ความขัดกันระหว่างความทุกข์ตรอมของตนกับความสนุกสนานในการเล่นของประชาชนในเทศกาลเป็นวัสดุบ่งความวิปโยค ดังข้อความว่า

สนุกนิหล้าเหล้นพี่ ดูดาย ฉะแม่

ฤดูเดือนเหล้นพี่ ดูหน อยู่นา

กรรดึกเดือนตั้งแต่ง ไคมถวาย
ทุกท่วยหญิงชายแสวง ล่องเหล้น
ขับขอปี่แคนหลาย เพลงพาทย์
ตั้งตั่งนั้วน้าวเต้น ร่อนรำ

และ

ฤดูดูราษฎร์เหล้น มหรสพ
ทุกทั่วหญิงชายพวง พวกพ้อง
สวนเสียงสำเนียงจบ เจียรโลก
แสนสนุกนิถ้วนถ้อง ทั่วเมือง

การเล่นจึงเป็นเครื่องหมายของความผาสุก และความเป็นปรกติสุขของบ้านเมือง ราชสำนักมีภารกิจในการให้ความอุปถัมภ์ต่อศิลปะ ดังที่ตุรแปงกล่าวว่า "การละเล่นต่าง ๆ เหล่านี้ไม่ต้องใช้จ่ายเงินมากนัก เพราะพระเจ้าแผ่นดิน หรือขุนนางผู้ใหญ่เป็นผู้ออกให้" (๒๕๓๐: ๓๑) ใน สมุทรโฆษคำฉันท์ มีข้อความระบุถึง "การย" ซึ่งหมายถึงกิจอันพึงกระทำ เพื่อ "เปนบำเทองธรณี" ดังนี้

พระให้กล่าวกาพยนิพนธ์ จำนองโดยคล
ตระการเพรงยศพระ
ให้ฉลักแสบกภาพอันชระ เปนบรรพบุรณะ
นเรนทรราชบรรหาร
ให้ทวยนักคนผู้ชาญ กลเล่นโดยการ
ยเปนบำเทองธรณี

ดังนั้น ความหฤหรรษ์ทางอารมณ์ของประชาชน กับพระเกียรติคุณของกษัตริย์ จึงเป็นสิ่งเชื่อมโยงกัน ดังคำประพันธ์จากเรื่องเดียวกัน ตอนเบิกโรง

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

การแสดงหนังซึ่งเป็นศิลปะชั้นสูง ได้เป็นที่เปิดเผยและให้ความสำราญแก่สาธารณชน ดังข้อความจากกาพย์ห่อโคลงของพระศรีมโหสถ กล่าวถึงชาวบ้านชาวเมืองทั้งหนุ่มและสาวได้มาพบกันในการดูมหรสพ ตอนหนึ่งว่า

ราตรีศรีส่องฟ้า แสงสว่างหล้าฉ่ำฉาวชล
คับคั่งนั่งเสียดสน ดูกลเหลันเต้นหนังรำ
ราตรีศรีส่องฟ้า แสดงโฉม
แสงสว่างกลางไพยมโจม แจ่มฟ้า
มหรสพจบการโลม ใจโลกย
เบียนบ่ายรายเรียงหน้า นั่งล้อมเล็งแล

แม้คนไทยในสมัยนั้นมักเรียกกิจกรรมการสร้าง-เสพวรรณคดี เป็นการเล่นอย่างหนึ่ง แต่ก็นับว่าเป็นการเล่นที่เอาจริงเอาจังกันมาก ความเอาจริงเอาจังดังกล่าวนับเป็นสิ่งที่พึงพิศวงสำหรับคนต่างวัฒนธรรม เช่น ชาวต่างประเทศในสมัยนั้น* ตุรแปง (๒๕๓๐: ๔๒) ได้กล่าวไว้ว่า

---

* และอาจรวมทั้งคนไทยในสมัยใหม่ด้วย อย่างไรก็ตาม การแทรกการเล่นลงในกิจกรรมที่เอาจริงเอาจัง อาจจัดเป็นลักษณะเฉพาะของคนไทย แม้ในปัจจุบัน ดังเช่น การชุมนุมประท้วงที่ยืดเยื้อกินเวลาหลายวันมักมี "การร้องรำทำเพลง" เป็นส่วนประกอบเสมอ

ไม่มีอะไรขัดแย้งกันยิ่งกว่าคำบรรยายถึงลักษณะของชนชาตินี้ ซึ่งบางคนก็กล่าวว่า นอนเปลงอยู่ในความสมบูรณ์พูนสุข แต่บางคนก็กล่าวว่า นอนชมอยู่ในความยากจน ผู้เดินทางผ่านไปมา พูดขัดแย้งกันในเรื่องที่เขาบรรยายถึงพระราชอาณาจักรนี้ เพราะเขาพูดแต่เรื่องที่เขาเห็น ดังนั้น บางคนที่พระเจ้าแผ่นดินต่างประเทศส่งมา ก็แสดงความพิศวงพระราชสำนักอันไอ่อ่าหรูหรา ซึ่งคิดประดิษฐ์งานฉลองต่าง ๆ เพื่อสำแดงพระราชอำนาจ แต่บางคนที่เข้ามาทำการค้าก็เห็นแต่ชนชาตินึ่งซึ่งขาดทุกสิ่งที่เขาเห็นว่าเป็นสิ่งจำเป็นสำหรับเขา

การแสดงพระราชอำนาจด้วยงานฉลองบนความทุกข์เข็ญของข้าแผ่นดิน ดูไม่น่าจะเป็นไปได้ แท้ที่จริงความหรูหราของราชสำนักสยาม ก็ดูจะเทียบได้ยากกับราชสำนักยุโรป ดังกล่าวได้ว่า "แม้บนโต๊ะ" ก็ไม่มี "จานชามที่ทำด้วยโลหะประเสริฐ" (ตุรแปง ๒๕๓๐: ๔๐) ความเอาจริงเอาจังต่อ "การเล่น" ของวิถีชีวิตเช่นนี้ จึงได้รับการอธิบายว่าเป็นเพราะคุณธรรมของการกินอยู่ง่าย "ที่เกิดเพราะดินฟ้าอากาศ และเนื่องจากธรรมชาติไม่ให้ชนชาวสยามมีความต้องการมาก จึงนับได้ว่าชาวสยามเป็นคนร่ำรวยในท่ามกลางความขัดสน" ดังนั้น "ทุกบ้านช่อง" จึงกึกก้องไปด้วยเสียงร้องเพลง และเสียงชื่นชมโสมนัส ซึ่งเราจะไม่ได้ยินในชนชาติอื่นที่ความไอ่อ่าฟุ่มเฟือยทำให้เกิดความต้องการมาก" (เรื่องเดียวกัน: ๔๐-๔๑) ลักษณะเช่นนี้ได้สืบต่อมาจนถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นด้วย ดังที่นายมีกล่าวไว้ใน นิราศเดือน (๒๕๒๓: ๑๐๔) ถึงการเล่นที่เชื่อมโยงกับชีวิตว่า

ดูเขาเล่นเป็นฤดูไม่รู้ขาด นุชนาฏพึ่งกระเตาะขึ้นเหมาะเหมง
บ้างก็หลงเลยเล่นเป็นนักเลง ฉันนี้เกรงกลัวนักไม่รักเลย
ทั้งหนุ่มสาวฉาวฉานด้วยการเล่น บ้างซุ่มเป็นผัวเมียกันเสียเฉย

และในนิราศสุพรรณ(๒๕๐๔: ๒๓) กล่าวถึงเมื่อเป็นหมื่นพรหมสมภัตสรไปเก็บอากรที่สุพรรณบุรี ว่า

เที่ยวเรียกเงินรายค้างก็ขวางขัด จนพระสงฆ์ทุกวัดออกวรรษา
เขาทำบุญสุนทานชวนกันมา บ้างศรัทธาทอดกฐินด้วยยินดี
มีเรือแห่แลงามตามบ้านนอก ผู้หญิงออกพายเรือใส่เสื้อสี
แต่ประกวดอวดงามกันตามมี ดูก็ดีตามเพศประเทศเมือง

แล้วไหว้พระวัดป่าน่าสนุก ที่ความทุกข์รันทดค่อยปลดเปลื้อง
มาประชุมกันทั่วพวกรั้วเมือง ดูแน่นเนื่องแนวน้ำออกคล่ำไป
....
ครั้นพลบค่ำย่ำแสงพระสุริย์ศรี พวกนารีร้องเพลงวังเวงหวาน
วิเวกไหวยไหยไห้อาลัยลาญ เสียงประสานเซ็งแซ่ร้องแก้กัน
บ้างร้องส่งปี่พาทย์ระนาดฆ้อง เสียงหนอดหน่องโหน่งเหน่งเพลงชันชัน
มโหรีรี่เรื่อยเฉื่อยฉ่ำครัน ทั้งโอดพันไพเราะเสนาะนวล

ค่านิยมที่ถือว่า ความรื่นเริงบันเทิงใจของประชาชนเป็นเกียรติคุณของผู้ปกครอง และเป็นเครื่องหมายของความเป็นปรกติสุขของรัฐ น่าจะมีมูลหยั่งรากลึกในวิถีการผลิตในชีวิตของชนเผ่าไท เนื่องจากเป็นสังคมเกษตรกรรมซึ่งต้องพึ่งพาธรรมชาติอยู่มาก ความสำเร็จของการผลิตขึ้นอยู่กับความเป็นปรกติของสภาวะธรรมชาติ ในเมื่อไม่อาจต่อสู้เอาชนะควบคุมธรรมชาติได้ด้วยตนเองเนื่องจากยังมีความรู้อันจำกัด ชนเผ่าไทในสมัยโบราณจึงต้องพึ่งพาไสยศาสตร์ ซึ่งปรากฏในรูปของพิธีกรรมและการเซ่นไหว้ผีบรรพบุรุษซึ่งนับเป็นศาสนาเก่าแก่ก่อนการนับถือเทวดาในลัทธิฮินดู เมื่อมีการรับนับถือพุทธศาสนาซึ่งมีหลักปรัชญาเน้นอำนาจการกระทำของชีวิตภายใน มากกว่าอำนาจเหนือธรรมชาติภายนอก จึงมีการเชื่อมโยงคุณธรรมของผู้ปกครองให้เป็นเหตุผลของการครองอำนาจ เป็นการให้ความชอบธรรมต่ออำนาจในทางอุดมคติ เมื่อรัฐขยายจากชุมชนเครือญาติ (ซึ่งผู้นำเป็นผู้ทำพิธีเซ่นสรวง เพื่อความอุดมสมบูรณ์ในการผลิตของโคตรวงศ์*) มาเป็นสังคมที่ซับซ้อนขึ้น เช่น ล้านนา สุโขทัย หรือ อยุธยา กษัตริย์จึงมีฐานะเป็นผู้นำทางวิญญาณ เช่น เป็นผู้อุปถัมภ์พุทธศาสนา** (และศาสนาอื่น ๆ ในช่วงกลางของอยุธยาเป็นต้นมา) ใน

---

* ดู อานันท์ กาญจนพันธุ์ (ใน ฉัตรทิพย์ นาถสุภา และ สมภพ มานะรังสรรค์, บรรณาธิการ ๒๕๒๓: ๑๕-๑๘) อธิบายว่าการที่สามารถเป็นผู้นำทางพิธีกรรม เป็นการเปลี่ยนพลังทางเศรษฐกิจบนพื้นฐานของแรงงาน ไปเป็นฐานะทางสังคม

** จารึกพ่อขุนรามคำแหง แสดงสถานะของกษัตริย์ ทั้งในแง่ผู้นำชนเผ่า คือการเซ่นสรวงพระขพุงผีที่ต้องไหว้ดีพลีถูก และผู้อุปถัมภ์พุทธศาสนา

ไตรภูมิกถา ของ พญาลือไท(ลิไทย) มีการเพิ่มเติมคำอธิบายจากอัคคัญสูตรในพระไตรปิฎก ซึ่งบอกแต่เพียงหน้าที่ของกษัตริย์ เน้นด้านการตัดสินกรณีพิพาท* (จึงได้รับผลตอบแทนจากชุมชน เป็นอำนาจในการครอบครองจัดสรรที่ดิน) มาเป็นการเชื่อมโยงหน้าที่นั้นกับความเป็นพระโพธิสัตว์ ซึ่งในมโนทัศน์ทางพุทธศาสนาเป็นผู้บำเพ็ญบารมีและมีปัญญาเหนือสัตว์ทั้งปวง** (ดังเห็นได้จากคำสรรเสริญ ในวรรณคดียอพระเกียรติ เช่น ยวนพ่าย*** เป็นต้นมา) (ดู สมบัติ จันทรวงศ์ และชัยอนันต์ สมุทรวณิช ๒๕๒๓: ๓๖-๓๙) ความคิดนี้ได้ขยายมาเป็นมโนทัศน์เรื่องธรรมราชาซึ่ง "นับว่าเป็นการแสดงออกซึ่งการพัฒนาทางการเมืองที่ซับซ้อนก้าวหน้ายิ่งขึ้นของอาณาจักรสุโขทัย" (ลิขิต ธีรเวคิน ๒๕๓๐: ๓๓) และได้นำมาผสมผสานกับลัทธิเทวราชจากเขมรในสมัยอยุธยา น่าคิดว่า ในไตรภูมิกถา ภาพการแสดงออกซึ่งความผาสุกผ่านการผสานของวรรณศิลป์และคีตศิลป์ ดัง

---

* แนวคิดเช่นนี้ยังมีเค้าอยู่ในการตรากฎหมาย และทำให้กฎหมายเป็นเอกสารที่ได้รับการคัดลอกสืบมา และเก็บรักษาไว้เป็นหลักในการปกครอง ในขณะที่เอกสารอื่น เช่น พงศาวดาร จดหมายเหตุ ได้สูญหายไป ดังเห็นได้ว่า พระราชพงศาวดารกรุงศรีอยุธยาที่เขียนในสมัยอยุธยามีเพียงฉบับหลวงประเสริฐอักษรนิติ เพียงฉบับเดียวเท่านั้น

** การได้ตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้า เป็นเครื่องแสดงการบรรลุถึงความรู้แจ้งด้วยพระองค์เอง อนึ่งพระโพธิสัตว์ ในคัมภีร์พุทธศาสนาเอง ก็มีความหมายที่เปลี่ยนแปลงมาหลายชั้น เดิมใช้หมายถึง พระพุทธเจ้า ในช่วงออกบรรพชา ก่อนตรัสรู้ ขณะที่เป็นเจ้าชายสิทธัตถะเท่านั้น (ดู ประพจน์ อัศววิรุฬหการ ๒๕๒๓: ๗๘-๘๓)

*** แม้อธิบายว่า พระบรมไตรโลกนาถ เป็นเทพสิบเอ็ดองค์รวมกันมาอุบัติ แต่มโนทัศน์ในพระพุทธศาสนานั้น ถือว่าเทพเป็นรองพระพุทธเจ้า และการเป็นเทพก็เป็นเพียงสภาวะหนึ่งในการเวียนว่ายตายเกิด จึงกล่าวว่า

เอกาทศเทพแสร้ง เอาองค์ มาถา
เป็นพระศรีสรรเพชญ ที่อ้าง

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ข้อความที่พรรณนาถึงคนในทวีปอุตรกุรุ* และกามาพจรสวรรค์ อันเป็นเครื่องหมายของชีวิตในอุดมคติ เป็นวัสดุที่จงใจใช้ให้ตัดกับภาพของการถูกลงทัณฑ์ และความทุกข์ทรมานในอบายภูมิ โดยเฉพาะนรก การเหนี่ยวไม้มอารมณ์เพื่อผลทางจริยธรรมเช่นนี้ สามารถสร้างความตรึงใจได้มากกว่าภาพของสวรรค์ชั้นพรหมในอรูปภูมิ และสภาวะของนิพพาน ซึ่งได้รับการกล่าวถึงอย่างคลุมเครือ ก็ด้วยเหตุผลคือ บรรทัดฐานของชีวิตอันดีเช่นนั้นสอดคล้องกับค่านิยมที่สืบต่อมายาวนานในวัฒนธรรมชนเผ่าไทตั้งแต่ที่ยังไม่ได้รับพุทธศาสนา**

กิจกรรมอันเนื่องด้วยศาสนาเป็นโอกาสอันสำคัญของการแสดงออกทางศิลปะ ซึ่งมิได้ตัดขาดจากชีวิตทางโลกย์ กิจกรรมและพิธีกรรมเหล่านี้ แตกต่างจากพิธีกรรมของศาสนาโดยตรง การแสดงธรรมด้วยนิยายในรูปของชาดก และหนังสือที่อาศัยแนวเทียบของชาดก อาจจัดเป็นกิจกรรม ซึ่งมีพิธีกรรม (แบบแผน) เป็นองค์ประกอบรอง มีประสบการณ์ทางสุนทรียะเป็นองค์ประกอบหลัก เห็นได้ชัดจากการผูกร้อยถ้อยคำให้เป็นวัตถุสุนทรีย์อย่างโดดเด่น เพื่อสื่อ "สาร" ซึ่งประกอบด้วยเนื้อหาทางอารมณ์นำหน้า และเป็นพาหะของเนื้อหาทางความคิดอีกต่อหนึ่ง กิจกรรมเช่นนี้แม้จัดเป็นพิธีกรรมก็มีธรรมชาติและจุดมุ่งหมายแตกต่างจากพิธีกรรมทางศาสนาล้วน ๆ

---

* เช่นพูดถึงคนในอุตรกุรุ:

...เขานั้นไส้เทียรย่อมกินข้าวแลน้ำสรรพหารอันดี อันโอชารศนั้น แลแต่งแง่เขาทากระแจะ แลจวงจันทน์น้ำมันอันดี แลมีดอกไม้หอมต่าง ๆ กัน เอามาทัดมาทรงเล่น แล้วก็เที่ยวไปเล่นตามสบาย บ้างเต้นบ้างรำ บ้างพ้อนระบำบรรฦาเพลงดุริยดนตรี บ้างดีดบ้างสีบ้างตีบ้างเป่าบ้างขับ สัพพสำเนียงเสียงหมู่นักคุนจุนกันไปเดียรดาษ พื้นฆ้องกลองแตรสังข์ระฆังกังสดาลมโหรทึกกึกก้องทำนุกดี ...ทำนองลบองดังเทพยดาในเมืองฟ้าสนุกทุกเมื่อบำเรอกันบมิวายสักคาบหนึ่งเลย

** อาจมีข้อแย้งว่า ไตรภูมิกถามีต้นเค้าจากคัมภีร์พุทธศาสนา ประเด็นนี้น่าจะพิจารณาว่าวรรณคดีเรื่องนี้เป็นงานรวบรวมและเรียบเรียง ความสำคัญจึงอยู่ที่การเลือกคัด และเฟ้นวัสดุเนื้อหาที่ผู้รับสามารถรับได้ในขอบเขตของระบบคุณค่าเดิมด้วย

เช่น การสวดปาฏิโมกข์ หรือการทำวัตรของพระสงฆ์ ซึ่งมุ่งผลทางศาสนาโดยตรง และชาวบ้านไม่มีส่วนร่วม

กล่าวได้ว่ากระบวนการสร้าง-เสพวรรณคดีของสมัยอยุธยาเป็นสิ่งที่สืบเนื่องจากประเพณีการเล่นในชนบมุขปาฐะของชนเผ่าไทแต่ดั้งเดิม วรรณคดีในยุคนั้นดำรงอยู่ในความประสานของวรรณศิลป์และคีตศิลป์ และเป็นกิจกรรมอันแสดงถึงความเป็นปรกติสุขของชีวิตและบ้านเมืองจึงเป็นส่วนหนึ่งหรือสิ่งต่อเนื่องจากพิธีกรรมในเทศกาลและงานฉลองต่าง ๆ ซึ่งพระมหากษัตริย์ทรงเป็นองค์อุปถัมภ์ เพื่อจะยืนยันความชอบธรรมในพระราชอำนาจในการปกครอง จึงต้องแสดงให้ประจักษ์ว่าทรงเป็นที่มาของความผาสุกและบันเทิงใจของมูลนายและไพร่ กิจกรรมการเล่นดังกล่าวนี้ได้แทรกอยู่ในชีวิตประจำวัน ประชาชนเป็นทั้งผู้สร้างและเสพวรรณคดี ศิลปะชั้นสูงซึ่งราชสำนักอุปถัมภ์ก็ได้จัดแสดงแก่สาธารณชนในโอกาสสำคัญ นอกจากนี้กิจกรรมและพิธีกรรมทางศาสนาหรือเนื่องด้วยความเชื่อทางศาสนายังได้เปิดโอกาสให้แก่กิจกรรมการสร้าง-เสพวรรณคดีในฐานะส่วนหนึ่งของพิธีกรรมหรือส่วนเสริมของพิธีกรรมซึ่งประชาชนมีส่วนร่วมด้วย งานประพันธ์ซึ่งยังคงเสพด้วยการฟังก็ได้มีการแต่งขึ้นเป็นลายลักษณ์ และยังคงลักษณะของความเป็นวัตถุสุนทรีย์เช่นเดียวกับที่ปรากฏในวรรณคดีมุขปาฐะในการเล่นทั้งในและนอกพิธีกรรม ความเอาจริงเอาจังต่อการเล่นทั้งที่เกี่ยวข้องและไม่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรมเป็นสิ่งที่สัมพันธ์อย่างแนบแน่นกับวิถีชีวิตของประชาชนในสมัยอยุธยาและต่อเนื่องมายังสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น

๒. <u>วรรณคดีมูลนายและวรรณคดีไพร่</u>

มีความเห็นข้อหนึ่งที่ค่อนข้างแพร่หลายว่าวรรณคดีลายลักษณ์เป็นสมบัติเฉพาะของชนชั้นปกครอง หรือเรียกว่า มูลนายในระบบศักดินา แตกต่างจากวรรณคดีของประชาชนหรือไพร่ซึ่งเป็นมุขปาฐะ เพราะสมมุติฐานทำนองที่ว่า

อิทธิพลทางวัฒนธรรมของต่างชาติที่ปรากฏอย่างมากในหมู่ชนชั้นปกครองของไทย ทำให้วัฒนธรรมของชนชั้นปกครองและประชาชนมีความแตกต่างกันมาก... วัฒนธรรมของมูลนายซึ่งมีการศึกษาค้นคว้าอยู่ จึงผูกพันอยู่กับตำรับตำราที่เขียนขึ้นไว้เป็นลายลักษณ์อักษร ส่วนใหญ่ของตำรับตำราเหล่านี้อยู่ในภาษาต่างประเทศ เช่น บาลี หรือเขมร ในทางตรงกันข้าม

วัฒนธรรมของไพร่ผูกพันอยู่กับนิทาน นิยาย ตำนาน ซึ่งเล่าสืบกันมา โดยไม่มีการจดไว้เป็นลายลักษณ์อักษร ศาสนาของประชาชนที่เป็นไพร่ คือ คำเทศนาของพระภิกษุ และความเชื่อที่ปลูกฝังผ่านกันมาหลายชั่วคน สิ่งที่คนในสองวัฒนธรรมสร้างขึ้นจึงแตกต่างกัน... วิถีชีวิตที่แตกต่างกันระหว่างไพร่และมูลนาย ...ทำให้หน้าที่ และบทบาทของวรรณกรรมที่คนทั้งสองวัฒนธรรมสร้างขึ้น มีความแตกต่างกัน (นิธิ เอียวศรีวงศ์ ๒๕๒๘ข: ๙)

การลงความเห็นว่า หน้าที่และบทบาทของงานประพันธ์ของมูลนาย และไพร่แตกต่างกันนี้ มาจากข้อวินิจฉัยว่า "วรรณกรรมราชสำนักของอยุธยาที่เหลือตกทอดมาถึงปัจจุบัน โดยส่วนใหญ่มีหน้าที่ในด้านศาสนา (หรือการสั่งสอน) และด้านพิธีกรรมทั้งสิ้น" (เรื่องเดียวกัน: ๑๕) และคนชั้นสูงยังใช้วรรณกรรมบูชาเทพเจ้า เพื่อความปลอดภัยของอยุธยา เมื่อพิจารณาคำประณามพจน์ในนิราศนครสวรรค์ นิธิลงความเห็นว่า "กิจกรรมของการแต่งวรรณกรรมนั้นเอง ก็เป็นพิธีกรรมโดยตัวของมันเองอยู่แล้ว" (เรื่องเดียวกัน: ๓๑) นิธิ เห็นว่า วรรณกรรมของมูลนายไม่เน้นความบันเทิง นอกจากวรรณกรรมเพื่อการอ่านบางเล่มซึ่งมีอยู่น้อย เช่น กำสรวลทวาทศมาส ยวนพ่าย ซึ่งเน้นกวีโวหาร และไม่ให้ความสนุกอย่างวรรณกรรมที่มีนิยายอย่างวรรณกรรมไพร่ เช่น กลอนสวดจากชาดก และนิทานชาวบ้าน นอกจาก ลิลิตพระลอ ซึ่ง "ได้รับอิทธิพลอย่างสูงจากวรรณกรรมประชาชน" (หน้า ๑๖) วรรณกรรมมูลนายที่มีนิยายนั้นอยู่ในรูปวรรณกรรมเพื่อการแสดงซึ่งมักอยู่ในสมัยอยุธยาตอนกลางลงมา เช่น คำฉันท์รามเกียรติ์ สมุทรโฆษคำฉันท์ และ อนิรุทธคำฉันท์ จนมาถึงบทละครเรื่องต่าง ๆ ส่วนวรรณกรรมไพร่นั้นนิธิเห็นว่า แม้บางอย่างอาจเคยมีหน้าที่ทางพิธีกรรม แต่พัฒนาการในชั้นหลัง จะเน้นหนักที่การสร้างความบันเทิง และใช้การด้นมากกว่าการท่องจำจากต้นฉบับที่เป็นลายลักษณ์ เช่นเพลงต่าง ๆ (เรื่องเดียวกัน: ๑๙-๒๐)

ข้อสรุปดังกล่าว เป็นความพยายามอันน่าชื่นชมที่จะให้ภาพรวมของลักษณะเฉพาะของงานประพันธ์ในเชิงประวัติศาสตร์ พร้อมทั้งเหตุผลของลักษณะดังกล่าว ซึ่งนักศึกษาวรรณคดีและนักประวัติวรรณคดียังไม่เคยได้กระทำอย่างจริงจังมาก่อน อย่างไรก็ตาม การพิจารณาสิ่งซึ่งมีหลายมิติ เช่น วรรณคดี ย่อมมีมุมมองที่แตกต่างกันได้ และถกเถียงโต้แย้งกันได้ เพื่อการศึกษาที่ลุ่มลึกต่อไป จึงสมควรพิจารณาสิ่งที่กล่าวไปแล้วนี้อย่างละเอียด

สิ่งที่ชวนสะดุดใจเป็นประการแรก ก็คือ ที่ว่าวรรณคดีของมูลนายมีหน้าที่ทางพิธีกรรมและศาสนาเป็นส่วนใหญ่ นิธิได้ยกงานต่อไปนี้ คือ โองการแช่งน้ำ ฉันท์ดุษฎีสังเวยกล่อมช้าง มหาชาติคำหลวง กาพย์มหาชาติ มหาชาติกลอนเทศน์ นันโทปนันทสูตรคำหลวง พระมาลัยคำหลวง และ ยวนพ่าย (เรื่องเดียวกัน: ๑๔-๑๕)งานเหล่านี้มีทั้งที่แต่งในอยุธยาตอนต้น และอยุธยาตอนกลางลงมา (หรืออาจเรียกว่าอยุธยาตอนปลาย หากจะแบ่งอยุธยาเป็นสองตอนเท่านั้น) นิธิไม่ได้อธิบายว่า หน้าที่ของงานประพันธ์ในพิธีกรรมนั้นคืออย่างไร แน่นอนว่าโองการแช่งน้ำใช้อ่านในพิธีถือน้ำพระพิพัฒน์สัตยา โดยมีเนื้อหาทางอารมณ์แสดงความศักดิ์สิทธิ์ของสถาบันกษัตริย์ และความน่าหวาดหวั่นของคำสาปแช่ง จะว่าไม่มีคุณค่าทางอารมณ์ก็คงไม่ได้ และไม่ใช่อารมณ์จากพิธี แต่เป็นอารมณ์จากถ้อยคำในบริบทของพิธีมากกว่า ฉันท์ดุษฎีสังเวยกล่อมช้างเกิดขึ้นเพราะช้างมีความสำคัญต่อพระราชอำนาจและเกียรติยศกษัตริย์ (เช่น ในสำนวนโบราณว่า "เมืองกว้างช้างหลาย") แต่สารของบทประพันธ์นี้ คือ การหยั่งลงในประสบการณ์ด้านความรู้สึกของช้างที่ถูกพรากจากป่ามา และประโลมให้คลายความเศร้าอาวรณ์ในถิ่นที่และพวกพ้อง ดังเช่นความบางตอนที่จะยกมาต่อไปนี้

จงตั้งใจเดินด้ายดี อย่าระพึงศรี
แลสระสโรชในไพร
ร่มรื่นพื้นป่าพอใจ เป็นที่อาศัย
สนุกนี้สำราญบรรธม
บ่งป่าท่าทางเคยชม ในพระบุรีรมย์
สนุกนี้กว่านี้แสนทวี
น้ำไหลไคลคลายเปรมปรีดิ์ บ่วจงกลนี
ทั้งหญ้าระร่อนอ่อนหวาน
อุบลสัตบันแบ่งบาน นานาผลาหาร
สำราญภิรมย์อนันต์
อย่าคิดถึงเผ่าพงษ์พันธุ์ พี่น้องพ้องสรรพ์
ลูกจรัลจรกลางแดด
แม่ลูกผูกรักเลงแล เคยเคียงผันแปร
แลแล่นมาเคล้าคลึงกัน

แม่รักลูกรักจรจรัล พลายพังก็กระสัน
ทรึงทรไหยไหยหา
ให้ห่มรมยวนไปมา อย่าเศร้าโศกา
ทั้งนี้ก็ย่อมแรงกรรม

การสื่อสารอันละเอียดอ่อนทางอารมณ์เช่นนี้ ย่อมมีคุณค่า ไม่ว่าจะประกอบอยู่ในพิธีกรรมหรือไม่ เพราะเป็นความใส่ใจในทุกข์สุขด้วยเมตตา มิใช่ถือเอาแต่ประโยชน์ด้วยการชมเหงน้ำใจอย่างไม่ปรานีปราศรัย (เช่นคนในสังคมอุตสาหกรรม)

สิ่งที่ควรพิจารณาก็คือ การเป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรมหรือไม่นั้น ไม่ใช่สิ่งลดทอนคุณค่าทางวรรณศิลป์ เช่นเดียวกับ บทพรรณนาถึงความวิปโยคที่ต้องสูญเสียบุตรธิดาอันเป็นแก้วตาดวงใจ ในกัณฑ์มัทรี ไม่ว่าจะเป็นฉบับคำหลวง (ของราชสำนัก) ฉบับกลอนเทศน์ (ของประชาชน) ก็เป็นที่ดูดดื่มใจของผู้คนตลอดมา และคงไม่ใช่อุปกรณ์การสั่งสอนศาสนาอย่างตรงไปตรงมา แต่เป็นการ "แนะ" ให้คิดโดยต้องรู้สึกเสียก่อน

สิ่งสำคัญอีกประการหนึ่งก็คือ ความเป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรมหรือศาสนา ไม่ใช่จุดแบ่งแยกวรรณกรรมมูลนายและไพร่ออกจากกัน ดังที่เข้าใจกันทั่วไปว่า มหาชาติสำนวนต่าง ๆ ของราชฎรนั้นมีทั่วไปทุกภาค เช่นเดียวกับ เรื่อง <u>พระมาลัย</u> ซึ่งนิยมสวดกันมากในท้องถิ่นทั่วไป วรรณคดีที่จะค้ำจุนประเพณีให้คงอยู่ได้ ย่อมต้องมีลักษณะทางสุนทรียะอย่างเด่นชัด ซึ่งไม่น่าจะขึ้นกับความสนุกในเนื้อเรื่องแต่เพียงอย่างเดียว ดังที่กล่าวได้ว่า

> ...วรรณกรรมท้องถิ่นเหล่านี้ เป็นเครื่องช่วยให้ความบันเทิงแก่ชาวอีสาน และทำให้งานเทศกาลต่าง ๆ มีชีวิตชีวา สนุกสนาน ชักจูงใจคนให้มาร่วมงาน ซึ่งก็เป็นผลพลอยให้ประเพณีต่าง ๆ สามารถคงอยู่จนตราบเท่าทุกวันนี้ และขณะเดียวกันจารีตประเพณีเหล่านี้ก็ช่วยรักษาวรรณกรรม ของท้องถิ่นอีสานให้คงอยู่ไม่สูญหายไป (ประคอง เจริญจิตรกรรม ๒๕๑๙: ๒๐)

สิ่งที่เรียกว่า "ความบันเทิง" หรือ "ความสนุก" ในการสร้างและเสพงานศิลปะน่าจะไม่ได้หมายถึงเฉพาะอารมณ์ขันเท่านั้น เพลงกล่อมเด็ก ที่แสดงความยากเข็ญขาดแคลนในชีวิตความกล้าหาญของวีรชนชาวบ้าน ฯลฯ ย่อมให้ความบันเทิงอย่างลึกซึ้ง และมีธรรมชาติไม่ต่างจาก ความน่าสะพรึงกลัวของนรก ในเรื่อง พระมาลัย หรือการรบอันดุเดือดตื่นใจ ใน ยวนพ่าย นอกจากนี้หากจะกล่าวว่าวรรณคดีราชสำนักแสวงหาความบันเทิงจากกวีโวหารในวรรณคดีเพื่อการอ่าน และจัดเป็นข้อต่างกับวรรณคดีพื้นบ้านแล้ว ก็ชวนให้เข้าใจว่า วรรณคดีพื้นบ้านนั้นมุ่งความสนุกอย่างเดียว ทั้ง ๆ ที่บทโต้ตอบระหว่างหญิงชาย เช่น บทผญาในอีสาน และบทเกี้ยวในล้านนานั้น เน้นคารมและความเปรียบที่คมคายอยู่มาก ที่สำคัญวรรณคดีไพร่นั้นมิได้มีแต่บทหยาบโลนหรือทะเลาะวิวาทเพียงอย่างเดียว เช่นเดียวกับที่วรรณคดีมูลนายก็ไม่จำเป็นต้องมีแต่บทสรรเสริญเทวดา หรือกษัตริย์ไปเสียทั้งหมด และวรรณคดีประเภทสรรเสริญ หรือยอพระเกียรติก็ไม่ได้ใช้ในพิธีกรรมแต่อย่างใด

การกล่าวว่า คนชั้นสูงใช้วรรณกรรมบูชาเทพเจ้า โดยพิจารณาจากประณามพจน์ของ โคลงนิราศนครสวรรค์ ที่ขอความคุ้มครองจากเทพเจ้านั้น อาจเป็นการรวบรัดเกินไป เพราะอาจเป็นเพียงธรรมเนียมของการประกอบกิจโดยทั่วไปด้วย จนกว่าจะสามารถให้เหตุผลได้ว่าวรรณกรรมประเภทนิราศนั้น มีเนื้อหาทางอารมณ์ที่เหมาะสมอย่างไรในการที่จะใช้เป็นเครื่องบูชาแทนที่จะเป็นบทสรรเสริญมหิทธานุภาพของเทพทั้งเรื่อง ซึ่งไม่เคยมีในวรรณคดีไทย แม้แต่ รามเกียรติ์ ก็ถูกดัดแปลงสาระสำคัญและปรัชญาทางศาสนาเสียมาก ที่จริงนั้นควรพิจารณาอย่างยิ่งว่านิราศเป็นงานประพันธ์ที่มุ่งแสดงความทุกข์ในใจ อันเนื่องด้วยความพลัดพราก ซึ่งเป็นวาระที่มนุษย์จะแสดงตัวตนในส่วนลึกและการถามปัญหาถึงเคราะห์กรรมของตน ซึ่งแม้แต่เทพก็ปัดเป่าให้ไม่ได้ นิราศได้ย้ำความยิ่งใหญ่ของมนุษย์ในการผจญความทุกข์ (ซึ่งไม่จำเป็นต้องสืบมาจากเทพ) กวีสมัยอยุธยาจึงนิยมแต่งบทครวญ ในลักษณะนิราศอยู่มาก และยังได้ตัดตอนนิยายมาแต่งเฉพาะบทคร่ำครวญด้วย เช่น นิราศสีดา หรือ ราชาพิลาปคำฉันท์ การอุ้มสมของเทพารักษ์ในสมุทรโฆษคำฉันท์ และ อนิรุทธคำฉันท์ เป็นโอกาสที่ผู้แต่งจะได้แสดงภาวะทางอารมณ์ของคู่พระคู่นางที่โหยหาจะได้คืนกลับมาพบกัน*

---

* ทั้งสองเรื่องนี้ได้เติมตอนอุ้มสม ซึ่งไม่ปรากฏในต้นเรื่องเดิม

การไม่ยอมรับว่า มหาชาติคำหลวง และ กาพย์มหาชาติ เป็นวรรณคดีที่สืบมาจากนิยาย ดูจะเป็นการละเลยข้อมูลเช่นเดียวกับการจัดให้ ลิลิตพระลอ เป็นข้อยกเว้น เพราะถือว่าได้อิทธิพลจากนิทานพื้นบ้าน* อย่างไรก็ตามลิลิตพระลอได้เป็นหลักฐานที่บ่งชี้ว่ามีวรรณคดีนิยายในราชสำนัก และแต่งเพื่อการอ่าน ดังข้อความว่า

สราลเสียงชับอ่านอ้าง ใดปาน
ฟังเสนาะใดปูน เปรียบได้

ปัญหาสำคัญอย่างหนึ่งของการศึกษาวรรณคดีเชิงประวัติของเราก็คือ การขาดแคลนหลักฐานเรื่องผู้แต่งและเวลาแต่ง ประวัติวรรณคดีบางช่วงอาจเขียนขึ้นจากความน่าดื่นเต้นของตำนาน หรือเรื่องเล่าที่ออกจะเลื่อนลอย เช่น การกล่าวว่า วรรณคดีสมัยสมเด็จพระนารายณ์ รุ่งเรืองจนถึงขั้นยุคทองนั้นก็สืบมาจากความเชื่อในตำนานเรื่องศรีปราชญ์ ซึ่งแต่งขึ้นภายหลังเหตุการณ์จริง (ถ้ามี) เป็นเวลานาน โดยอาศัยเค้าจาก คำให้การขุนหลวงหาวัด ซึ่งกล่าวไว้แต่เพียงสั้น ๆ ถึงกวีที่ถูกประหารในปลายอยุธยา โดยไม่ได้ระบุชื่อผลงานประพันธ์ (ดูรายละเอียดข้อถกเถียงเรื่องนี้ ใน สุมาลี กียะกูล ๒๕๑๙: ๒๕-๕๓) การจัดให้ สมุทรโฆษคำฉันท์และอนิรุทธคำฉันท์ เป็นงานสมัยอยุธยาตอนปลายในรัชสมัยพระนารายณ์ ก็เพราะอนิรุทธถูกโยงเข้ากับตำนานที่ว่าศรีปราชญ์เป็นคนโลดโผนและเชื่อมั่นในตัวเอง จึงกล้าแต่งอนิรุทธคำฉันท์แข่งกับสมุทรโฆษคำฉันท์ และจึงไม่แต่งคำประณามพจน์** (แต่ที่จริงก็เริ่มต้นด้วยบทสรรเสริญพระนารายณ์ ที่อวตารเป็นพระกฤษณะอยู่แล้ว) ในกรณีที่หลักฐานเกี่ยวกับผู้แต่งไม่ปรากฏแน่ชัด หลักฐานเรื่องลักษณะภาษา

---

* ที่จริงนั้น น่าจะเป็นการรับเค้าเรื่องมาตีความใหม่ บนพื้นฐานของพุทธปรัชญา

** นอกจากนี้มักยกตอนที่กล่าวว่า "เสร็จสว่างเสร็จตื่นจากผธม เสร็จเสียอาจม แล้วก็เสด็จโสรจสรง" ในอนิรุทธคำฉันท์ ว่าเป็นการแหวกขนบอย่างห้าวหาญของผู้แต่ง แท้ที่จริงแล้วน่าจะเป็นความนิยมของสมัยอยุธยาตอนต้นมากกว่า ดังที่ปรากฏในมหาชาติคำหลวง กัณฑ์ทาน กัณฑ์ว่า "บันนสมเด็จเจ้าพระยาธรรมธิราช...ก็ทรงอาตมเอาบงงคนก็ไขตรู่" และลิลิตพระลอว่า "ลงบังคนทณแก้ว ออกจากบังคนแล้ว เชิญอ่อนท้าวสองสรง เล่านา"

ฉันทลักษณ์ และโครงสร้าง น่าจะเป็นประโยชน์ได้มากกว่า การศึกษาในแง่นี้ดูจะมีเหตุผลพอใช้ที่จะกล่าวว่า วรรณคดีทั้งสองเรื่องนี้ เป็นผลงานในสมัยอยุธยาตอนต้น ซึ่งได้มีการเล่นหนังขึ้นแล้ว ใกล้เคียงกับ ราชาพิลาปคำฉันท์ หลังจากที่งานสำคัญ เช่นมหาชาติคำหลวง ปรากฏมีการแต่งฉันท์แทรกอยู่เป็นเรื่องแรกแล้ว (สุมาลี, เรื่องเดียวกัน: ๖-๗,๑๒๖-๒๒๐)

การแต่งฉันท์และกาพย์อย่างเป็นล่ำเป็นสัน น่าจะเกิดขึ้นเมื่อมีการแต่งคำฉันท์สำหรับเล่นหนัง สุมาลี (เรื่องเดียวกัน: ๕๓) ได้สันนิษฐานว่า การเล่นหนังน่าจะรับถ่ายทอดมาจากเขมร เมื่อไทยตีนครธมได้ในสมัยพระเจ้าสามพระยา และได้รับวัฒนธรรมของราชสำนักเขมรเข้ามามาก ข้อสันนิษฐานนี้น่าจะเป็นไปได้ เพราะปรากฏว่าในหนังสือคำฉันท์รุ่นแรก คือ สมุทรโฆษ อนิรุทธ และ ราชาพิลาป มีคำยืมจากภาษาเขมรใช้อยู่มาก (หลายคำมีใช้ในงานที่น่าจะร่วมสมัยกัน คือ ทวาทศมาส กำสรวล เช่น จำนาย กำเดา ลันลุง จำงือ) นอกจากนี้ การเล่นหนังใหญ่ในปัจจุบัน ยังมีศัพท์บางอย่างเป็นคำเขมร เช่น ผ้าที่ขึงสำหรับช่วยสาดแสงไฟด้านหลังจอ เรียกว่า บังเพลิง ร้านสำหรับจุดไฟให้แสงสว่างส่องตัวหนัง เรียกว่า ร้านเพลิง (มนตรี ตราโมท ๒๕๑๕: ๔๑) อีกทั้งคำประพันธ์ประเภทกาพย์ ก็อาจจะรับเข้ามาในช่วงนี้ก็ได้ ดังจะได้กล่าวต่อไป

สำหรับวรรณคดีชาวบ้าน ก็ไม่อาจกำหนดแน่นอนว่าเพลงพื้นบ้านแบบต่าง ๆ นั้นกำเนิดขึ้นในช่วงใด แม้การขับลำที่เรียกว่าเสภา ก็อาจมีขึ้นในช่วงไม่เร็วกว่าสมัยพระนารายณ์เท่าใดนัก การที่กล่าวว่าวรรณกรรมไพร่ไม่ได้รับฉันทลักษณ์ของราชสำนักไปใช้เลยนั้น (นิธิ ๒๕๒๗ข: ๑๒) ออกจะเป็นการรีบด่วนเกินไป ทั้งนี้แม้วรรณคดีราชสำนักจะใช้คำยืมจากบาลีสันสกฤต และเขมรอยู่มาก แต่ก็ยังเป็นวรรณคดีไทย และใช้กลมกลืนกับภาษาไทยอย่างมีประสิทธิภาพ ข้อสำคัญแบบแผนคำประพันธ์ของชนกลุ่มใดย่อมวางอยู่บนพื้นฐานของอัจฉริยลักษณะของภาษานั้น โคลง ซึ่งเป็นคำประพันธ์ดั้งเดิมของชนเผ่าไทในแถบล้านนา ล้านช้าง และอยุธยา (น่าจะรวมทั้งสุโขทัยด้วย) เป็นการใช้ประโยชน์จากการมีหน่วยเสียงวรรณยุกต์อยู่ ๓ หน่วยเสียง ก่อนการเปลี่ยนแปลงเสียงครั้งใหญ่ในช่วงไม่ก่อนตอนกลางของสมัยอยุธยา โคลงไม่ได้ปรากฏอยู่เฉพาะในวรรณคดีลายลักษณ์เท่านั้น ดังที่ ประคอง นิมมานเหมินท์ (๒๕๓๑: ๓๖) กล่าวว่า "ในกลุ่มชนชาติไทที่ไม่มีตัวอักษรใช้ก็มีคำประพันธ์ประเภทกำหนดเสียงวรรณยุกต์" และ "ในวรรณกรรมมุขปาฐะประเภทเพลงปฏิพากย์ของภาคอีสานและล้านนา ขณะที่หมอลำและช่างซอขับบทร้อยกรอง คือ

กลอนลำ และชอ ซึ่งเป็นคำประพันธ์ที่กำหนดเสียงวรรณยุกต์อย่างคล่องแคล่วว่องไวนั้น ย่อมคำนึงถึงเสียงวรรณยุกต์มากกว่ารูป... บางคนไม่รู้หนังสือแต่สามารถขับลำได้..." ที่ไม่ปรากฏว่าการขับลำในสมัยสุโขทัยและอยุธยาใช้ฉันทลักษณ์แบบโคลงก็เพราะเป็นวรรณคดีมุขปาฐะ ซึ่งไม่มีการจดบันทึกไว้ โคลงในวรรณคดีลายลักษณ์ของราชสำนักได้พัฒนาจนมีรูปแบบซับซ้อนขึ้น เช่น การเพิ่มสัมผัสระหว่างบาท ครั้นเมื่อมีการเปลี่ยนแปลงในภาษาทำให้มีหน่วยเสียงวรรณยุกต์เพิ่มขึ้น เมื่อบังคับเรื่องเสียงวรรณยุกต์ของโคลงกับรูปวรรณยุกต์ไม่ตรงกันทั้งหมด จึงเกิดมีการใช้ เอก โทษ โทโทษขึ้น ซึ่งไม่ปรากฏในอยุธยาตอนต้น กลอนจึงเป็นคำประพันธ์ที่นิยมกันแทนที่โคลง

นอกจากนี้ กาพย์ ซึ่งปรากฏในวรรณคดีลายลักษณ์ ซึ่งใช้เพื่อการแสดง เช่น เป็นบทพากย์หนัง และโขน ก็ได้แพร่หลายไปสู่วรรณคดีลายลักษณ์ของชาวบ้านด้วย คือ งานเขียนประเภทที่เรียกว่า กลอนสวด ซึ่งเป็นการนำนิยายมาแต่งเป็นเรื่องสำหรับใช้สวดในวัด มีท่วงทำนองเลียนแบบชาดก ซึ่งเป็นการใช้ประโยชน์จากความเป็นวัตถุสุนทรีย์ของวรรณคดี เป็นเครื่องมือปลูกฝังความคิดทางอ้อมนั่นเอง งานประเภทนี้ต่อมาได้แพร่หลายไปยังครัวเรือนด้วย

ความเป็นมาของกาพย์ยังเป็นปริศนาอยู่ สุมาลี กียะกูล แย้งความเชื่อที่กล่าวกันว่ากาพย์มาจากฉันท์ เพียงแต่ไม่บังคับ ครุ ลหุ โดยกล่าวว่ากาพย์และฉันท์มีลีลาแตกต่างกันมาก และอ้าง จินดามณี ที่กล่าวว่า ฉันท์มาจากคัมภีร์วุตโตทัย แต่กาพย์มาจากกาพยสารวิลาสินี (สุมาลี ๒๕๑๙: ๑๘-๒๐) ส่วนตรีศิลป์ บุญขจร (๒๕๓๐: ๕๙) กล่าวว่า กาพย์ยานีมาจากอินทรวิเชียรฉันท์ เหตุที่ชื่อว่า ยานี เพราะจินดามณียกตัวอย่างคาถาอินทรวิเชียรฉันท์ขึ้นต้นด้วย ยานี คือ "ยานีธภู ตา นิสมาคตานิ" ส่วนฉบังนั้น จินดามณี กล่าวว่า "๑๖ ฉบังโคลสิงฆฉันท์ มิได้กำหนด ครุ ลหุ แลนิยมแต่กลอนผัดกันอย่างกาพย" และ สุรางคณา เรียก "สุราคณา" กล่าวว่า "ชื่อวิสาลวิกฉันท ในกาพยวิสารวิลาสินี มิได้กำหนด ครุ ลหุ กำหนดแต่กลอนผัดกันโดยนิยมนี้" คำประพันธ์นี้ต่อมาเรียก สุรางคณางค์ เพราะคาถาบาลีที่ยกประกอบเป็นตัวอย่าง ในจินดามณี ขึ้นต้นว่า "สุราคณา" (ตรีศิลป์: ๖๑-๖๒) แต่เมื่อตรวจสอบดูคำราฉันท์วรรณพฤติ และมาตราพฤติที่สมเด็จฯกรมพระปรมานุชิตชิโนรส ทรงนิพนธ์จากคัมภีร์วุตโตทัย และกาพยวิลาสินีกับกาพยคันถะ ที่รวมพิมพ์ไว้ในชุมนุมคำรากลอนฉบับหอพระสมุดวชิรญาณ(๒๕๐๔) ปรากฏว่าไม่มีชื่อโคลสิงฆฉันท์ และวิสาลวิกฉันท์ หรือลักษณะใกล้เคียง ในกาพยคันถะ มีกาพย์ชื่อ ทัณฑิกา มีบังคับตรงกับสุรางคณางค์ อธิบายว่า "กาพย์ชื่อทัณฑิกานี้ มีกลอนสัมผัสกันเหมือนกาพย์ชื่อว่าสุรางคนางค์"

ความคิดว่ากาพย์มิได้มาจากฉันท์นั้นนับว่าน่าสนใจมาก ทั้งนี้นอกจากกาพย์ยานีแล้ว กาพย์ฉบัง และกาพย์สุรางคณางค์ มิได้ใกล้เคียงกับฉันท์บาลีประเภทใดเลย คำว่าฉันท์ที่ใช้ในสมัยเก่าอาจไม่ได้หมายถึงลักษณะเฉพาะของคำประพันธ์ประเภทหนึ่งดังที่ใช้อยู่ในปัจจุบันก็ได้ เช่น ในลิลิตพระลอ ใช้ว่า "เป็นศรีแก่ปากผู้ ผจงฉันท์" ส่วนความเป็นมาของกาพยสารวิลาสินีและกาพยคันถะนั้น ปรากฏว่า เป็นคำราฉันทลักษณ์ไทยที่คนไทยเขียนขึ้นเป็นภาษาบาลีเท่านั้น เห็นได้จากการกำหนดบังคับสัมผัสซึ่งไม่มีในฉันทลักษณ์บาลี (ประคอง นิมมานเหมินท์ ๒๕๓๑: ๓๐-๓๘; พระยาอุปกิตศิลปสาร ๒๕๒๔: ๔๐๙; สมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพฯ ๒๕๑๖: ๑๙๖) นอกจากนี้ฉันทลักษณ์ที่เรียกว่ากาพย์ในสมัยปัจจุบันนี้ ไม่ได้ปรากฏในวรรณคดีภาคเหนือและภาคอีสานเลย

อาจเป็นได้ว่ากาพย์ เป็นคำประพันธ์ที่รับเข้ามาจากเขมรพร้อมกับการเล่นหนัง (คำว่าฉบัง มีเสียงใกล้เคียงกับ จำบัง ซึ่งมาจากภาษาเขมร หมายถึง การรบ) นอกจากนี้ราชสำนักอยุธยาอาจรับคำประพันธ์ประเภทกาพย์มากับวรรณคดีที่เรียกว่าดุษฎีสังเวยกล่อมช้างด้วย ดังเห็นได้ว่ามีบทกล่อมช้างของเก่าที่กล่าวว่าขุนเทพกวีเมืองสุโขทัยแต่งนั้น มีศัพท์เขมรอยู่มากกว่างานประพันธ์ชิ้นอื่นจนน่าเชื่อว่าดัดแปลงจากบทประพันธ์ภาษาเขมรมากกว่าแต่งเอง เช่นคำประพันธ์ตอนหนึ่งแต่งด้วยกาพย์ฉบัง มีข้อความว่า

พฤกษเถลิงสดับศัพทผองยม	กุกุรทรนม	ดะพะหูรโอกไทรก
เขดาไถงสดับศัพทกุโงก	มฤคผองรัดดะโจรก	บิเจรียวจรงสบนา
ลงาดไถงฮองสดับศัพท์ทธา	ธมยมสบนา	บิลาโอกเถลิงฮอง

กาพย์มีลักษณะต่างจากโคลง ซึ่งเป็นคำประพันธ์ดั้งเดิมของไทยตรงที่ไม่มีบังคับวรรณยุกต์ ความหมายของกาพย์ในชั้นแรกน่าจะหมายถึงคำประพันธ์ทั่ว ๆ ไป หรืองานของกวีตรงตามที่มาของศัพท์ในภาษาสันสกฤต เช่น เรียกร่ายยาวมหาชาติสมัยพระเจ้าทรงธรรม ว่า กาพย์มหาชาติและในสมุทรโฆษคำฉันท์ มีข้อความว่า "พระให้กล่าวกาพยนิพนธ์" เป็นต้น กาพย์มีลีลาเหมาะแก่การสวดเป็นทำนอง จึงเป็นที่นิยมในวรรณคดีประเภทกลอนสวด ส่วนโคลงซึ่งใช้ขับในมุขปาฐะ คงจะได้เสื่อมไปในภาคกลาง ยังคงเหลือเค้าอยู่บ้างในภาคเหนือและภาคอีสาน นอกจากนี้กาพย์ยังนิยมใช้ในงานแต่งของชาวบ้าน เช่น บทละคร ก่อนที่จะเปลี่ยนมาเป็นกลอนในระยะหลัง กลอนบทละครในต้นรัตนโกสินทร์น่าจะเป็นผลของการปรับใช้กลอนชาวบ้านในอยุธยาตอนปลาย

ที่จริง นิธิ เอียวศรีวงศ์ ก็ได้มองเห็นปฏิสัมพันธ์ระหว่างวัฒนธรรมไพร่ และมูลนายอยู่เหมือนกัน โดยอธิบายว่า มีวัดเป็นตัวเชื่อม (นิธิ ๒๕๒๗ข: ๒๐-๒๖) เมื่อถึงตอนนี้ นิธิ ได้ย้อนกลับมาที่ มหาชาติคำหลวง โดยกล่าวว่า

> วรรณกรรมที่มีนิยายก็มีอยู่ค่อนข้างมาก ในวรรณกรรมวัด เพราะชาดก เป็นเนื้อหาสำคัญที่ปัญญาชนในวัดใช้สำหรับสั่งสอน วรรณกรรมที่มีนิยายเหล่านี้ อาจเป็นแบบอย่างของวรรณกรรมเขียนที่เป็นนิยายแก่วรรณกรรมราชสำนัก ดังจะเห็นได้ว่า วรรณกรรมที่เป็นนิยายในระยะต้น ๆ จากราชสำนัก มักจะเกี่ยวพันกับชาดก หรือคัมภีร์ศาสนาเสมอ เช่น มหาชาติคำหลวง เสือโคคำฉันท์ ...(เรื่องเดียวกัน: ๒๕)

ทำให้สงสัยว่า ที่กล่าวไว้ในตอนแรกว่า วรรณกรรมราชสำนักไม่มีนิยายในวรรณกรรมเพื่อการอ่านนั้น ข้อความว่า "วรรณกรรมเพื่อการอ่าน" มีความหมายว่าอย่างไร แม้จะยังจัดให้มหาชาติคำหลวง เป็นวรรณกรรมราชสำนัก ซึ่งมีหน้าที่ทางพิธีกรรมและการสั่งสอน ก็ควรจัดเป็นวรรณกรรมเพื่อการอ่านได้ด้วย

ส่วนเสือโคคำฉันท์ มีเค้าเรื่องมาจากปัญญาสชาดกเพียงเล็กน้อย เกือบจะเรียกได้ว่าไม่ใช่เรื่องเดียวกัน แสดงว่าราชสำนักก็ได้รับนิยายจากไพร่มาเหมือนกัน การรับนิทานหรือนิยายพื้นบ้าน ก็ไม่ใช่สิ่งแปลกแต่อย่างใด และที่มาของวรรณกรรมราชสำนัก ก็ไม่จำเป็นต้องเป็นวัฒนธรรมต่างประเทศแต่อย่างเดียว

ดังนั้นความแตกต่างของวรรณคดีมูลนาย และวรรณคดีไพร่นั้น จึงไม่ใช่บทบาทและหน้าที่ที่ฝ่ายหนึ่งใช้แต่ในพิธีกรรม อีกฝ่ายหนึ่งเน้นแต่ความบันเทิง หรือฝ่ายหนึ่งจัดให้นิยายเป็นวัสดุของการแสดง อีกฝ่ายหนึ่งใช้ทั้งอ่านและแสดงด้วย หรือฝ่ายหนึ่งมีแต่วรรณคดีลายลักษณ์ อีกฝ่ายหนึ่งมีแต่วรรณคดีมุขปาฐะ ในด้านที่มาของเรื่อง ทั้งราชสำนักและชาวบ้านต่างได้รับอิทธิพลจากวรรณคดีพุทธศาสนา ทั้งในนิบาต(อรรถกถาชาดก) และนอกนิบาต(ปัญญาสชาดก) ซึ่งได้รับอิทธิพล

จากอรรถกถาชาดก และคัมภีร์พุทธศาสนาอื่น ๆ อยู่มาก* ทั้งนี้เพราะผู้รู้ภาษาบาลี มิได้มีอยู่แต่ในราชสำนักเท่านั้น มีข้อน่าสังเกตว่าการรับปัญญาสชาดกมาแต่งนั้นอาจจะไม่ได้รับมาโดยตรงทั้งหมด แต่รับผ่านการเล่าที่แพร่กระจายมาแล้ว มีการแต่งเติมเนื้อความอยู่มาก เช่น เสือโคคำฉันท์ น่าจะมีการต่อเติมมาก่อนการแต่ง หรือสมุทรโฆษคำฉันท์ อาจต่อเติมเพื่อให้เป็นวัสดุของความบันเทิงในทางวรรณคดีมากกว่าที่จะใช้สอน มิฉะนั้นก็ควรยึดตามปัญญาสชาดก

สิ่งที่น่าสนใจที่นิธิเสนอไว้ และน่าจะพิจารณาในลำดับต่อไปก็คือ อิทธิพลต่างประเทศในวัฒนธรรมมูลนาย ซึ่งมีผลต่อวรรณคดีราชสำนัก และบทบาทของราชสำนักในการพัฒนารูปแบบของวรรณคดี

เป็นที่เข้าใจกันว่า สังคมอยุธยาดำรงอยู่ได้ด้วยระบบสำคัญ ๒ ระบบ คือ ระบบศักดินา และระบบไพร่ ซึ่งไม่น่าจะเป็นอิทธิพลจากต่างประเทศเสียทั้งหมด หากได้พัฒนาขึ้นจากความต้องการร่วมกันของทั้งมูลนายและไพร่ คือมูลนายต้องการกำลังในการรักษารัฐ และไพร่ต้องการความคุ้มครอง ดังที่นิธิเองได้อธิบายในงานชิ้นหลัง (๒๕๓๒: ๒๙) ว่า"ระบบความสัมพันธ์ระหว่างนายและชาวนา มีความแข็งแกร่งเพราะ ...มีพื้นฐานอยู่บนความจำเป็นทางเศรษฐกิจ" การควบคุมกำลังคนของอยุธยา ก็มีลักษณะเดียวกันกับที่ปรากฏในชนเผ่าไทต่าง ๆ การพัฒนาให้ซับซ้อนขึ้นก็ด้วยความจำเป็นของความเป็นอาณาจักรใหญ่ (มานพ ถาวรวัฒน์สกุล ๒๕๓๐: ๑๓-๑๔) กษัตริย์ได้ควบคุมกำลังคนผ่านความสัมพันธ์ของไพร่กับมูลนาย ซึ่งส่วนใหญ่คือขุนนาง โดยมีวัฒนธรรม ความเชื่อเป็นเครื่องค้ำจุนความสัมพันธ์นั้นให้มีความชอบธรรม วัฒนธรรมภายนอกนั้น ได้แก่ วัฒนธรรมฮินดู และพุทธศาสนา รวมทั้งเขมรด้วย อย่างไรก็ตาม การปลูกฝังวัฒนธรรมเหล่านี้ให้เป็นที่ยอมรับของประชาชน ก็ต้องกระทำด้วยการปรับเปลี่ยนให้สอดคล้องและกลมกลืนกับความเชื่อในวัฒนธรรมเดิม (เรื่องเดียวกัน: ๑๕) พระราชอำนาจของกษัตริย์ซึ่งเป็นผู้ควบคุมมูลนาย ซึ่งควบคุม

---

* ดูการศึกษาของ นิยะดา สาริกภูติ ๒๕๒๔ สรุปว่าที่มาของเรื่อง แนวคิด และกลวิธีของปัญญาสชาดก แสดงอิทธิพลของคัมภีร์พุทธศาสนาภาษาบาลี และสันสกฤต มากกว่านิทานพื้นบ้านอย่างที่เคยเข้าใจกัน

ไพร่อีกต่อหนึ่ง แม้ไม่ตกมาถึงไพร่โดยตรง (การควบคุมไพร่ แบ่งเป็น ๒ ลักษณะ คือ ไพร่สมที่ขึ้นต่อขุนนาง และไพร่หลวงต่อกษัตริย์ โดยมอบให้ขุนนางควบคุมแทนอีกต่อหนึ่ง) "ก็เป็นที่เข้าใจได้ ... เพราะ โดยสาระสำคัญแล้วไม่แปลกแยกทางวัฒนธรรมจากชาวนาไทย" (นิธิ ๒๕๓๒: ๓๐) กล่าวได้ว่า "ประเทศไทยเข้าสู่ยุคเจ้าขุนมูลนายในขณะที่ระบบชุมชนไม่ได้สูญสลาย" เพราะมูลนายไม่ได้เข้าไปจัดการในหมู่บ้าน การผลิตจึงเป็นการผลิตเพื่อยังชีพอยู่เป็นเวลานาน โดยหมู่บ้านสามารถพึ่งพาตัวเองได้ ส่วยที่รัฐเรียกเก็บจากหมู่บ้านส่วนมากเป็นของป่า เพื่อการค้าระหว่างประเทศ ซึ่งต้องกระทำโดยรัฐเท่านั้น ระบบความสัมพันธ์เช่นนี้ กล่าวได้สั้น ๆ ว่า "ระบบศักดินา [ของไทย] นั้น โดยหัวใจแล้ว คือ ความสัมพันธ์ระหว่างรัฐกับชุมชนหมู่บ้าน" ดังนั้น "ลักษณะการประสานเข้ากลไกกันพอดีของรัฐและชุมชนหมู่บ้าน เป็นลักษณะสำคัญมากของระบบศักดินา ก่อให้เกิดความสัมพันธ์ระหว่างรัฐกับหมู่บ้าน ที่มีเสถียรภาพสูง" (ฉัตรทิพย์ นาถสุภา ๒๕๒๙: ๓๔-๓๕, ๘๓-๘๖)

การรับวัฒนธรรมต่างประเทศ เป็นความจำเป็นในการดำรงอาณาจักรซึ่งมีขนาดใหญ่ไพศาล และมีระบบการควบคุมอำนาจที่ซับซ้อนขึ้น โดยหมู่บ้าน ซึ่งเป็นสถาบันเก่าแก่ของสังคมยังดำรงอยู่ ศาสนาและพิธีกรรมเป็นเครื่องกล่อมเกลาทางสังคมที่เชื่อมประสานสถาบันบ้านกับเมืองเข้าด้วยกัน การที่ชนชั้นสูงเน้นความสำคัญของศาสนาและพิธีกรรมนั้นก็เป็นเพราะ "ความเชื่อในศาสนาและพิธีกรรมทางศาสนาทำให้การกระทำที่สำคัญและความผูกพันทางสังคมของชีวิตมนุษย์เป็นส่วนรวม" และ "ศาสนาใช้หลักจริยธรรม ทำให้ชีวิตและการปฏิบัติงานของมนุษย์มีความศักดิ์สิทธิ์ ศาสนาได้กลายเป็นพลังที่มีอำนาจมากที่สุดในการควบคุมทางสังคม โดยหลักการแล้วศาสนาให้พลังที่แข็งแกร่งแก่มนุษย์ ศาสนามีกำเนิดในทุกวัฒนธรรม ก็เพราะมนุษย์มีความรู้อันจำกัดในการต่อสู้กับไชคชะตา มีพันธะในช่วงชีวิตของการอยู่ร่วมกัน ทำให้เกิดความรู้สึกผูกพันกัน และไม่ยอมสยบต่ออำนาจของความตายและหายนะของชีวิต" (Malinowski, in Lessa and Vogt, eds. 1965: 46)

ในความหมายหนึ่ง วรรณคดีและศิลปะ อาจเป็นส่วนหนึ่งของกระบวนการกล่อมเกลาทางสังคม เพราะพลังอำนาจในการเหนี่ยวไม้มใจของศิลปวรรณคดีนั้นมีอยู่มาก อย่างไรก็ตาม ศิลปะที่กล่าวว่า ใช้เพื่อผลด้านอื่นด้วย (นอกจากสื่อประสบการณ์ทางสุนทรียะ) นั้น ก็มีความเข้มข้นซับซ้อนเกินกว่าจะเหมารวมว่า สร้างขึ้นเพื่อรับใช้อะไรบางอย่างเท่านั้น จึงกล่าวได้ว่า

วัตถุประสงค์ของการสื่อสารนั้นมองได้หลายมิติ ความคิดความเชื่อเป็นวัสดุส่วนหนึ่งของศิลปะ เพราะมนุษย์สร้างศิลปะขึ้นจากพื้นฐานของประสบการณ์ส่วนตัว และสื่อสารกับผู้อื่นได้ ก็เพราะประสบการณ์ส่วนตัวนั้นเป็นประสบการณ์ร่วมในระดับหนึ่ง การที่มนุษย์ตีความสิ่งต่าง ๆ ในประสบการณ์ของตนตามความคิด ความเชื่อ ที่ได้รับกล่อมเกลาจากสังคม ก็เป็นปัจจัยส่วนหนึ่งของประสบการณ์ร่วม เช่น การตัดสินคุณค่าด้วยบรรทัดฐานเดียวกัน ในเวลาเดียวกันวรรณคดีก็มิอาจแทนที่กฎหมายหรือคัมภีร์อันศักดิ์สิทธิ์ได้ วรรณคดีอาจสะท้อนความคับข้องใจ ความหวัง ความปรารถนาตลอดจนความขัดแย้งนานัปการ เช่น ความขัดแย้งระหว่างความยิ่งใหญ่ของสถานการณ์ กับการใช้สติปัญญาที่จะจัดการกับความเป็นไปของชีวิต วรรณคดีของมูลนายและไพร่ย่อมไม่แยกห่างจากกันในข้อนี้

จุดต่างสำคัญของวรรณคดีมูลนายและไพร่ น่าจะอยู่ที่ราชสำนักได้มีส่วนสำคัญในการพัฒนาวรรณคดีลายลักษณ์ในกระบวนการสร้างซึ่งแตกต่างจากวรรณคดีมุขปาฐะ อันมักอาศัยปฏิภาณและการด้นเป็นพื้น (ลักษณะที่สำคัญของการด้นคือการตอบสนองอย่างฉับไวต่อสถานการณ์) อย่างไรก็ตามวรรณคดีลายลักษณ์ของพื้นบ้านก็มีอยู่ไม่น้อย ซึ่งจะกล่าวถึงในช่วงต่อไป

๓. <u>วรรณคดีลายลักษณ์</u>

๓.๑ <u>การเกลากลอนกับความเชื่อมั่นในศักยภาพของมนุษย์</u> วรรณคดีลายลักษณ์แม้สร้างขึ้นในรูปของตัวเขียน แต่ก็มีไว้เพื่อเสพด้วยการอ่านเป็นทำนอง ที่เรียกว่า ขับและสวด ด้วยเหตุนี้ ลักษณะสำคัญขององค์ประกอบด้านเสียงจึงคงอยู่ เป็นสิ่งแสดงเค้าเงื่อนของการสืบต่อจากมุขปาฐะ แต่การแต่งเป็นลายลักษณ์ ได้เปิดโอกาสให้มีกิจกรรมอย่างหนึ่งซึ่งไม่มีในมุขปาฐะ คือสิ่งที่เรียกว่า การ "เกลากลอน" ดังกล่าวในลิลิตพระลอว่า

สรวลเสียงขับอ่านอ้าง ใดปาน
พังเสนาะใดปูน เปรียบได้
เกลากลอนกล่าวกลการ กลกล่อม ใจนา
....

ข้อความข้างต้นชวนให้คิดว่า กิจกรรมนี้มีความมุ่งหมายทั้งด้านรูปแบบและเนื้อหา กล่าวคือ มุ่งเกลาวัสดุของการสื่อสารให้ไพเราะงดงามทั้งเสียงและความหมาย เพื่อสื่อสารอัน "ฟังเสนาะ" และ "กล่อมใจ" เมื่อพิจารณาเนื้อหาของลิลิตพระลออย่างลึกซึ้งแล้วย่อมเห็นได้ว่า ความ "กล่อมใจ" นั้น ไม่ได้เป็นผลจากองค์ประกอบด้านเสียงแต่เพียงอย่างเดียว แต่ย่อมเกี่ยวข้องกับความลุ่มลึกของความหมายด้วย และผู้แต่งเองก็ตระหนักถึงลักษณะเช่นนี้ด้วย จึงกล่าวอย่างมั่นใจในตอนท้ายว่า งานของตน "เป็นศรีแก่ปากผู้ ผจงฉันท์" เพราะได้ผ่านการ "สรร" มา "เรียบ" และ "ร้อย" จน "เป็นถนิมประดับกรรณ ทุกเมื่อ" ดังคำประพันธ์ว่า

เป็นศรีแก่ปากผู้ ผจงฉันท์
คือคู่มาลาสรร เรียบร้อย
เป็นถนิมประดับกรรณ ทุกเมื่อ
กลกระแจะต้องน้อย หนึ่งได้แรงใจ

คำแถลงนี้แสดงถึงความเชื่อมั่นว่าบทประพันธ์นี้คงทนต่อการพิสูจน์ของผู้อ่านไม่เลือกยุคสมัย จึงนอกจากจะฟังไพเราะแล้ว ยังส่งผลต่อสัมผัสทางใจอย่างมีพลังอีกด้วย

กิจกรรมดังกล่าวนี้ แสดงถึงความเชื่อมั่นในการดำรงอยู่ของคุณค่าในอุดมคติของงานประพันธ์ พร้อมกับที่เชื่อมั่นในฝีมือ และปัญญาของผู้แต่ง ที่จะสามารถสร้างงานที่บรรลุถึงบรรทัดฐานนั้นด้วย และหากกระทำได้จริง ก็จะเป็นผลงานที่ยืนยงเหนือกาลเวลา และกฎความเปลี่ยนแปลงของธรรมชาติ เช่นที่ยวนพ่าย กล่าวว่า

เป็นสร้อยไศภิศพ้น อุปรมา
โสรมโสดศิรธิรางค เวี่ยไว้
จงคงคู่กัลปา ยืนโยค
หายแผ่นดินฟ้าไหม้ อย่าหาย

ความเชื่อมั่นนี้ไม่ได้เกี่ยวข้องกับการบูชาพระผู้เป็นเจ้าแต่อย่างใด แต่เป็นความเชื่อมั่นในมนุษย์ทั้งผู้สร้างและผู้เสพงาน มากกว่าที่จะคิดว่าเป็นอิทธิฤทธิ์ปาฏิหาริย์เพราะกระทำถูกพิธีกรรมอันศักดิ์สิทธิ์

ดังนั้นการเกลากลอน ซึ่งเป็นส่วนสำคัญส่วนหนึ่งของการแต่ง จึงไม่จำเป็นต้องเป็นกิจของผู้แต่งเพียงคนเดียว บางครั้งมีนามผู้แต่งระบุไว้หลายคน และบอกว่า "ช่วยแกล้งเกลากลอน" เช่น ทวาทศมาส กล่าวว่า

การกลอนนี้ตั้งอาทิ กวี หนึ่งนา
เยาวราชสามนต์ไตร แผ่นหล้า
ขุนพรหมมนตรีศรี กวีราช
สารประเสริฐฤาช้า ช่วยแกล้งเกลากลอน

การประชุมกวีในราชสำนักแบ่งตอนกันแต่ง และช่วยกันขัดเกลาท้วงติงแสดงว่าประเพณีการแต่ง และการวิจารณ์เป็นกิจกรรมที่ไม่อาจแยกจากกันได้

การสร้างงานอันยิ่งใหญ่นั้นย่อมแสดงถึงอหังการของผู้แต่ง ในเวลาเดียวกันก็ได้เสนองานแก่ผู้เสพอย่างอ่อนน้อมถ่อมตนด้วยความนับถือในสติปัญญาของผู้อื่น กวีแม้เชื่อมั่นในฝีมือของตนและได้ผ่านการขัดเกลาจนพอใจแล้ว ก็ยังเปิดทางให้แก่การแก้ไขของผู้อื่น ทั้งร่วมสมัยและในอนาคต (อันไม่รู้จบ) อีกด้วย กวีมักถ่อมตัวว่ายังมีปัญญาน้อย ทั้งนี้ น่าจะเป็นด้วยเหตุผลสองประการคือ กิจกรรมการสร้างสรรค์ศิลปกรรม เป็นกิจกรรมที่ยิ่งใหญ่ และไม่มีจุดยุติประการหนึ่ง และอีกประการหนึ่งการถ่อมตัวดังกล่าว มักต่อด้วยคำเชิญชวนให้

นักปราชญ์ใดเรื่องรู้ เชี่ยวชาญ
ใดผิดเชอญช่วยร้อ รอนเสีย
ใดชอบกาลเชอญเกลา กล่าวเข้า

ซึ่งแสดงถึงการท้าทายให้ตรวจสอบ ผู้จะแก้ไขได้ น่าจะต้องเป็นผู้ที่อย่างน้อยต้อง (รู้ตัวว่า) ไม่ด้อยปัญญากว่าผู้แต่ง ทั้งนี้ก็น่าจะเป็นผู้ที่เข้าถึงงานนั้นได้เป็นอย่างดีเสียก่อน

โดยการปฏิบัติ การแก้ไขเกลากลอน หากจะกระทำเมื่อผลงานปรากฏเป็นลายลักษณ์แล้วย่อมขึ้นอยู่กับวิจารณญาณของผู้ลอกคัดนั้นเอง ซึ่งส่วนใหญ่ก็คือผู้เสพงาน ซึ่งตระหนักในคุณค่า

ของงานอยู่แล้ว ดังนี้จึงเป็นการสร้างสรรค์อันไม่รู้จบ

สิ่งที่น่าสนใจก็คือ ในวรรณคดีกลอนสวดมีข้อความระบุการสื่อสารระหว่างผู้แต่ง (หรือผู้คัดลอกในชั้นต้น) กับผู้อ่านและผู้จะมาคัดลอกต่อไป กรณีการสนทนากับผู้อ่านหรือผู้ฟังนั้นแสดงบรรยากาศของ การอ่าน (สวด) เช่น สัพยอกผู้ฟัง ตักเตือนพฤติกรรมขณะฟัง (ตรีศิลป์, ๒๕๓๐: ๒๗-๓๒) ดังนั้นแม้ในวรรณคดีลายลักษณ์ ปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้สร้างและผู้เสพก็มีส่วนควบคุมการผลิตงาน ผู้สร้างอาจสังเกตปฏิกิริยาของผู้ฟัง และใช้เป็นปัจจัยในการแก้ไขงานเดิม หรือสร้างงานใหม่ในครั้งต่อไป เรื่องที่เป็นที่นิยมมากจึงมีหลายฉบับหลายสำนวน เพื่อปรับให้เข้ากับบรรทัดฐานหรือความคาดหวังของผู้รับที่เปลี่ยนแปลงไป โดยเฉพาะอย่างยิ่งงานที่สืบต่อมาหลายสมัย เช่น มหาชาติ สำนวนต่าง ๆ

ในส่วนของผู้เสพ การเสพวรรณคดีในลักษณะเป็นหมู่คณะย่อมเปิดโอกาสให้ได้แลกเปลี่ยนความคิดเห็นและความรู้สึกในเชิงวิจารณ์กันอยู่ในตัว และแม้วรรณคดีลายลักษณ์มักมีลักษณะโครงสร้างและการประกอบวัสดุที่ซับซ้อน เพราะมีเวลาจัดระบบโครงสร้าง ขัดเกลาตกแต่ง แต่ความซับซ้อนนั้นก็มีพลังดึงดูดให้เสพได้หลายครั้งอย่างไม่รู้เบื่อ ดังนั้นงานเทศกาล เช่น เทศน์มหาชาติ เป็นต้น จึงเหมาะที่จะเสพอย่างซึมซับซ้ำแล้วซ้ำอีก เพราะมีวัสดุและเนื้อหาที่ซับซ้อนพอที่จะกระตุ้นให้รู้สึกว่า ยังพบอะไรใหม่นอกเหนือจากการฟื้นความทรงจำในความประทับใจที่เคยได้รับมาแต่ครั้งก่อน

ความยืนยงของวรรณคดีลายลักษณ์ที่ตกทอดข้ามเวลามา น่าจะเป็นแรงบันดาลใจให้มีศรัทธาในการสร้างงาน โดยเฉพาะเมื่อโยงเรื่องกับเนื้อหาทางศาสนาได้บ้าง ก็มักถือว่าเป็นบุญกิริยาอย่างหนึ่ง ซึ่งจะบันดาลให้ผู้สร้างได้รับผลบุญ ลักษณะเช่นนี้น่าวิเคราะห์หาเหตุผลว่ามีแง่มุมอันลึกซึ้งเพียงใดหรือไม่

สิ่งที่น่าสังเกตในชั้นแรกก็คือ ผู้แต่งต้องเชื่อมั่นในเนื้อหาของเรื่องว่าเป็นกุศล (มโนทัศน์เดียวกับที่กล่าวในลิลิตพระลอว่า "เป็นศรี") เมื่อคำนึงว่ากุศลกรรมนี้เป็นผลของการพิจารณาศึกษาเรียนรู้ชีวิต หรือชักนำให้ทำเช่นนี้ (แม้เป็นเรื่องที่เกี่ยวเนื่องกับศาสนา ก็จะเห็นว่าไม่ได้มุ่งอธิบายหลักธรรมอันซับซ้อนเป็นข้อใหญ่ แม้แต่เรื่องมหาชาติ) จึงเห็นได้ว่าหากจะเข้าถึงหลักธรรม

ย่อมปฏิเสธการเรียนรู้ชีวิตไม่ได้ แม้จะเป็นชีวิตในนิยายที่จำลองมาจากชีวิตจริงก็ตาม การประกอบกุศลกรรมของผู้แต่งเช่นนี้ จึงเป็นผลทางปัญญา (และอารมณ์) ซึ่งเผื่อแผ่ต่อผู้อื่น ด้วยความเชื่อถือในศักยภาพของมนุษย์ ผู้แต่งจึงมักตั้งความหวัง ขอให้มีอานิสงส์เป็นการบรรลุนิพพานหรือพบพระศรีอาริย์ ซึ่งแม้จะมองได้แง่หนึ่งว่า เป็นอุดมคติที่กล่าวกันเป็นประเพณี หรือมุ่งความสุขจากชีวิตที่สุขสบาย แต่ก็น่าจะเห็นได้ว่า มีมูลฐานมาจากความเชื่อมั่นในอานิสงส์ของปัญญาบารมีซึ่งจะส่งให้บรรลุมรรคผลอันเป็นจุดยอดของชีวิตได้ในที่สุด ลักษณะเช่นนี้ต่างจากบทสวดสรรเสริญพระผู้เป็นเจ้าเพื่อให้พึงพอใจ แต่เป็นการบำเพ็ญปัญญาบารมี ซึ่งกระทำควบคู่กับการบำเพ็ญทานบารมี และเป็นทานบารมีซึ่งมีปัญญาเป็นทานด้วย มโนทัศน์เช่นนี้มีทั้งในการสร้างงานของราชสำนักและชาวบ้าน เช่นในสังข์ศิลป์ชัยกลอนสวด เล่ม ๒ (๒๕๑๓: ๒๑๒) ตอนจบเรื่องมีข้อความเชื่อมโยงมโนทัศน์เรื่องคุณค่าของงานอันเนื่องด้วยความเพียร ปัญญา ศรัทธา และกุศลในการสร้างงาน ว่า

> ข้าพเจ้าผู้เขียน แต่ทำความเพียร เขียนช้านานมา กว่าจะได้แต่ละหัว ลำบากตัวนักหนา เพราะแก่ชรา อดสำหรับสร้างบารมี ... ผู้ใดอ่านเล่า เอ็นดูข้าเจ้า ช่วยพิเคราะห์บ้าง ที่ตกผิดพลั้ง ช่วยบ้างแต้มเขียนใส่ อดสำหรับทำไว้ จะได้กุศล แต้มเขียนไว้เกิด จะได้ไปเกิดในวิมานบน ช่วยแต้มเขียนไว้ จะได้มรรคผล จะได้ไปสู่เมืองบนในวิมานสวรรค์ ท่านผู้ใดอ่านแล้ว เอ็นดูข้าเจ้า อย่าให้ถูกน้ำมัน ช่วยป้องช่วยกัน อย่าให้ถูกน้ำมาก เหมือนได้เอ็นดู อย่าถูอย่าลาก อย่าให้ถูกน้ำมาก อักษรจะหมองศรี อย่าได้นอนอ่าน ท่านเอยไม่ดี ฉบับอันนี้จะขาดยับไป เอ็นดูเถิดเจ้าหมื่น ระวังไฟระวังฟืน แม้ไหม้เข้าได้ จะเกิดโทษใหญ่ นะเจ้าหมื่นเอย ตาคงยายมูน ตั้งใจเพิ่มพูน ขอพรใส่เกศา สร้างสังข์ศิลป์ชัย ด้วยใจศรัทธา ทำไว้นี้หนา สร้างไว้จนจบ เกิดชาติใดใด ขอให้ได้พบ ให้ไปประสบ พบพระศรีอารย์

แม้แต่อนิรุทธคำฉันท์ ซึ่งตัวเอกเป็นเชื้อวงศ์ของพระกฤษณะ ซึ่งไม่เกี่ยวกับพุทธศาสนา ผู้แต่งก็ยังตั้งความปรารถนาขอถึงนิพพาน เนื่องจากมีเนื้อความอันควรพิจารณา จึงจะขอยกข้อความมา ดังนี้

> ๑๑ด้วยเดชะบุญญา ธิการาอันสมพงศ์
> ผูกฉันทสนององค์ คุณท่านอันสุนทร

จองจัดอันมั่นหมาย บางวายคำนึงกลอน
บเห็นแก่หลับนอน ดำริหครีบเว้นเวียน
ครั้นคำฉันท์ก็เสร็จ แลสำเร็จก็เร่งเขียน
จึ่งเสร็จสำเร็จเพียร จำนงจิตตจินดา
ขอจงอุปถัมภก กการซึ่งอันปรารถนา
อสังขัตยธรรมา จงตรัสแจ้งมโนใน
ขอจงเผด็จเกลศรา คธิกสาลจงกษัย
นฤพยาธินฤภัย นิราลัยนิรันดร
นฤทุกขนฤโศก นฤโรคอาวรณ์
เปนสวัสดิสุนทร มิศศกโสภา
แม้นไปบได้ดล อสังขัตยธรรมา
บุญญาธิการา ขออุดหนุนในสันดาน
ขอสถิตในสัจ จพิพัฒนโอฬาร
นั้นข้าจงใสสานต์ ในคุณศีลทานา
ขอจงเจริญสวัส ดิพิพัฒนเมธา
ขอจงเจริญอา ยุสมอาตมยืนยง
อรอรรถอาคม กิจใดอันใจจง
ขอธารจำนง สิทธิคราบนฤพาน

ผู้แต่งขึ้นต้นด้วยการอ้างเดชะแห่งบุญญาธิการของการผูกฉันท์สนององค์กษัตริย์ แล้วกล่าวอ้างต่อไปถึงความเพียรด้วยความจดจ่อ กับ "ความคิด" ในการประพันธ์อย่างไม่เห็นแก่หลับนอน ว่าขอให้เป็น "อุปถัมภกการ" แห่งการตรัสแจ้งใจใน "อสังขัตยธรรม" สามารถเผด็จกิเลส มีราคะเป็นต้น ลงท้ายว่าขอให้ถึงนิพพาน

สิ่งที่ควรพิจารณาก็คือ ระหว่างการรับใช้กษัตริย์ และการผูกฉันท์ อะไรคือเหตุผลที่แท้จริงของการบรรลุถึงนิพพาน อันเป็นจุดหมายปลายทางของชีวิตตามอุดมคติ การรับใช้กษัตริย์ในกิจการอื่นจะนำไปสู่จุดหมายนี้หรือไม่ อาจมองว่าการรับใช้กษัตริย์เป็นบุญกิริยาอย่างหนึ่ง เพราะตามคตินิยมที่ยึดถือในสมัยนั้น กษัตริย์คือพระโพธิสัตว์ อย่างไรก็ตาม การเน้นเรื่องความพากเพียรใน

การแต่งฉันท์ โดยเฉพาะเมื่อคำนึงว่าการเข้าถึงนิพพานนั้น ต้องผ่านการเผด็จกิเลสด้วยปัญญา การสร้างคำประพันธ์ ก็เป็นวิถีแห่งการสร้างสมปัญญาด้วยความรู้จักชีวิต ซึ่งเกิดขึ้นได้ด้วยการครุ่นคิดอย่างพากเพียร

ความคิดทั้งสองอย่างนี้ไม่ได้ขัดแย้งกัน เมื่อจะสร้างสิ่งที่ประกอบขึ้นด้วยปัญญา ย่อมต้องเสนอแก่ผู้มีปัญญาด้วย ซึ่งมิได้มีแต่กษัตริย์เพียงพระองค์เดียว น่าสังเกตด้วยว่า อนิรุทธคำฉันท์ แสดงการใช้ปัญญาจัดวัสดุแห่งสัมผัสทางอารมณ์อย่างวิจิตร

สิ่งที่ควรถามในอันดับต่อไปคือ การแต่งเรื่องที่มีตัวเอกเป็นเชื้อสายของพระผู้เป็นเจ้าในศาสนาพราหมณ์นั้น เกี่ยวข้องกับการบำเพ็ญปัญญาบารมีอย่างไร อาจตอบได้ว่า พระเป็นเจ้าและเทพทั้งปวงนั้น ถูกจัดให้เป็นผู้รักษาปกป้องพุทธศาสนา พฤติกรรมของพระอนิรุทธ และนางอุษาในเรื่องนี้ก็เป็นตัวแทนของมนุษย์ปุถุชน โดยเฉพาะความผูกพันที่มีต่อกันเมื่อต้องพลัดพราก* จัดเป็นตัวแทนของความรักอันดูดดื่ม และน่าจะแพร่หลายก่อนการแต่งเป็นลายลักษณ์ ดังที่ได้รับการอ้างถึงในวรรณคดีอื่นอีกหลายเรื่อง เช่น นิราศหริภุญชัย และ ทวาทศมาส

วรรณคดีลายลักษณ์ช่วยย้ำลักษณะของความเป็นวัตถุสุนทรีย์ให้ชัดขึ้น เพราะปรากฏเป็นรูป เก็บรักษาดูแลได้ และยังอ่านซ้ำได้หลายครั้ง โดยผู้รับอาจทบทวนตรึกตรองในความสัมพันธ์ของสื่อและสารได้ งานบางประเภทอาจมีลักษณะก้ำกึ่งระหว่างการสื่อสารส่วนตัวระหว่างผู้มีจิตผูกพันกัน เช่น งานนิราศ ซึ่งมีลักษณะเชื่อมโยงความรับรู้ในประสบการณ์ในปัจจุบันกับความหวนหาอาลัยในประสบการณ์เดิมอันฝังใจ แต่การที่นิราศได้แพร่ไปยังผู้อื่น ซึ่งมิใช่นางที่รัก อันเป็นบุคคลที่ผู้แต่งมุ่งหมายจะสื่อสารด้วยโดยตรง (หรือแสดงในขนบการแต่งเช่นนั้น) ย่อมหมายความว่า เป็นการมอบประสบการณ์ส่วนตัวให้สาธารณชนร่วมรับรู้ เพราะเชื่อมั่นในคุณค่าของ

---

* ฉากอุ้มสมของอนิรุทธน่าจะเป็นแรงบันดาลใจต่อกวีผู้แต่งสมุทรโฆษคำฉันท์ด้วย ดังปรากฏการอ้างอิงถึงอนิรุทธ์ว่า "ดุจศรีพรหมรักษตระกอง อนิรุทธเปรียบปอง ไปสมอุษาเทพี"

ประสบการณ์นั้น และเชื่อมั่นในพลังการรับรู้ของผู้อื่นด้วย* การเน้นความเป็นเฉพาะของความสัมพันธ์ระหว่างผู้สื่อสารและรับสาร (ในเรื่องซึ่งอาจสมมุติขึ้น เป็นตัวแทนของความรักอันดูดดื่ม) เป็นส่วนหนึ่งของการสร้างความสำเร็จในการสื่อสาร ให้ผู้อ่านเข้าสัมผัสกับโลกสมมุติของผู้แต่งซึ่งมีกติกาบางอย่างที่ต้องเรียนรู้ และรับรู้ ดังกล่าวได้ว่า "การที่จะรับ 'ความลวง' อย่างเช่นที่แฝงอยู่ในรูปของศิลปะ เป็นแง่หนึ่งของวัฒนธรรมเหมือนกัน เรียกได้ว่าเป็นวัฒนธรรมทางอารมณ์" (เจตนา นาควัชระ ๒๕๒๑: ๔๗) การกล่าวมอบความกำสรด "ถวายแก่นุชน้องอ้าง อ่านเหล้นหายฉงน" ในนิราศหริภุญชัย กับ "สารนี้นุชแนบไว้ ในหมอน อย่าแม่อย่าควรเอา อ่านเหล้น" ในกำสรวลนั้น ล้วนแต่มีนัยพิเศษ ซึ่งทำให้มีจุดสะดุดความสนใจของผู้อ่าน กล่าวคือ ในนิราศหริภุญชัยนั้นผู้แต่งเชื่อว่าความรันทดเพราะความรักของตนเป็นสิ่งที่มีคุณค่าต่อการรับรู้ของนาง การอ่านเป็นวิถีทางแห่งการรับสื่อประสบการณ์ระหว่างมนุษย์ที่แสดงออกเป็นลายลักษณ์อักษร อ่านเหล้น ในโคลงนี้โยงกับมโนทัศน์ที่เห็นคุณค่าของงานประพันธ์ในประเพณีการเล่นว่าให้ความคลายทุกข์ ความเศร้าเพราะจากรักของผู้เป็นที่รักย่อมทำให้นางคลายฉงนเพราะความไม่แน่ใจในทุกข์สุขของเขารวมทั้งความมั่นคงในจิตใจของเขาในยามไกลกันด้วย ส่วนในกำสรวลนั้นอาจเป็นไปได้ว่าผู้แต่งได้พบข้อความข้างต้นในนิราศหริภุญชัยมาก่อน จึงได้พลิกแพลงความหมายให้ตรงข้ามเพื่อแสดงความหมายอีกแง่หนึ่งว่า สารแห่งความคร่ำครวญหวนไห้ของเขานั้นมีความหมายลึกล้ำเกินกว่าการอ่านเพื่อบันเทิงใจ แต่หาก "แนบไว้ในหมอน" ก็จะรับรู้ความหมายได้ด้วยสัมผัสพิเศษแห่งจินตนาการในนิทราสมณ์ของคนที่มีใจสื่อถึงกันอย่างแน่วแน่มั่นคง อย่างไรก็ตามทั้งสองข้อความนี้เมื่อผ่านไปสู่การรับรู้ของผู้อื่น ก็ย่อมเร้าความรู้สึกให้เห็นความสำคัญของงานประพันธ์นั้นอย่างที่น่าจะมีความหมายอย่างจริงจังในชีวิตจริงของผู้แต่ง แม้ไม่ได้กล่าวข้อความอย่างเดียวกันทั้งนี้ย่อมแสดงถึงความเชื่อมั่นในความรับรู้อันลึกซึ้งของผู้เสพโดยทั่วไปด้วย

กล่าวโดยสรุป การเกลากลอนในวรรณคดีลายลักษณ์ เกิดขึ้นด้วยความสำนึกในศักยภาพ

---

* มโนทัศน์นี้ได้สืบมาถึงรัตนโกสินทร์ด้วย ดังเช่น นายมีกล่าวในนิราศเดือนว่า "จึงแต่งเรื่องรักไว้ให้คนฟัง ไว้อ่านเล่นเป็นที่ประทังทุกข์" จะกล่าวถึงในหัวข้อ กระบวนการสร้าง-เสพวรรณคดีในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น

ของมนุษย์ในการสร้างและเสพงานประพันธ์ การเกลากลอนทำให้เห็นความเป็นวัตถุสุนทรีย์ของตัวงานมากขึ้น และส่งผลต่อการสื่อสารที่จะยืนยาวคงทนเกินกว่าชีวิตของผู้สร้างด้วยคุณค่าของตัวสื่อและสาร ซึ่งแสดงถึงความพากเพียรเรียนรู้ชีวิตที่จะส่งทอดต่อกันและขัดเกลาต่อเติมได้ไม่รู้จบ ความหมายในชีวิตของผู้ใดผู้หนึ่งย่อมมีค่าแก่การรับรู้ของผู้อื่นด้วยในกติกาทางวรรณศิลป์

๓.๒ อิทธิพลวัฒนธรรมต่างประเทศ อิทธิพลวัฒนธรรมต่างประเทศ ปรากฏในวรรณคดีลายลักษณ์ของราชสำนักของอยุธยาในเบื้องต้น ด้วยความจำเป็นในการสื่อความคิด ดังได้กล่าวแล้วว่า ความคิดเป็นวัสดุอย่างหนึ่งของวรรณคดี ความคิดมีบทบาทสำคัญในการตีความสิ่งที่เกิดขึ้นในประสบการณ์ของมนุษย์ เช่น การให้เหตุผลของความทุกข์และเคราะห์กรรม การกำหนดว่าสิ่งใดเป็นคุณ สิ่งใดเป็นโทษ เหล่านี้เป็นต้น เนื่องจากว่า ความคิดเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมและภาษาเป็นเครื่องแสดงออกของความคิด การรับอิทธิพลทางวัฒนธรรมด้านความคิดจากสังคมใดย่อมทำให้รับภาษาจากสังคมนั้นมาด้วย

กระบวนการรับถ่ายทอดความคิดในรูปของภาษา เป็นสิ่งที่ไม่ง่ายนัก ผู้รับซึ่งเป็นคนต่างภาษา ต้องมีความสามารถในการแปลคำที่แสดงความคิดใหม่ โดยใช้คำที่มีอยู่เดิมในภาษาของตนเพื่อประโยชน์แก่การสื่อสารกับคนส่วนใหญ่ ดังที่เห็นในงานช่างแรก ๆ ของอาณาจักร เช่น โองการแช่งน้ำ ซึ่งอาจแต่งขึ้นก่อนสถาปนากรุงศรีอยุธยา และมีใช้อยู่ก่อนแล้ว (จิตร ภูมิศักดิ์ ๒๕๒๔: ๒๓-๑๑๓) เรียกชื่อเทพเจ้าในศาสนาพราหมณ์เป็นคำไทยตามลักษณะเด่นที่น่าจะรู้จักกันอยู่บ้างแล้ว เช่น ขุนหงส์ทองเกล้าสี่(พระพรหม) เจ้าผาหลวง (พระอิศวร) สิบหน้าเจ้าอสูร (ทศกัณฐ์) เป็นต้น แต่เมื่อมีความจำเป็นต้องสื่อสารเกี่ยวกับนามธรรมในระบบความคิดใหม่ ซึ่งหาคำเทียบ หรือถอดเป็นคำไทยให้ใกล้เคียงไม่ได้ ก็ต้องยืมคำต่างประเทศเข้ามา เช่น คำว่า บาป บุญ คุณ โทษ นรก สวรรค์ กุศล อกุศล อวิชชา กิเลส ตัณหา นิพพาน เป็นต้น การใช้คำยืมในงานประพันธ์อาจสื่อความคิดและอารมณ์ที่เข้มข้น ในกรอบความคิดที่รับเข้ามาใหม่ ตัวอย่างจากคำฉันท์ของพระลอตอนเสี่ยงน้ำว่า

เป็นขุนยศยิ่งฟ้า ถาบาปจำวายหล้า
หล่มหล้มคนเดียว

ข้อความนี้แสดงการตีความชีวิตตามแนวของพุทธศาสนา พระลอจึงสะท้อนถึงความผิดพลาดของคน บาป ให้ความรู้สึกถึงความประจักษ์อย่างฉงนฉงายในความบกพร่องของชีวิตที่รุนแรงหนักหน่วงถึงกับพาให้พินาศ โดยที่ยศศักดิ์อำนาจซึ่งดูว่ายิ่งใหญ่นักแล้ว ก็ยังมิอาจเหนี่ยวรั้งยับยั้งได้ (ในโลกทรรศน์สมัยนั้น ยศ เชื่อมโยงกับ อำนาจ และ บุญบารมี) ข้อความนี้จึงแสดงถึงการตีความใหม่จากเค้าเรื่องเดิมซึ่งน่าจะอธิบายเน้นหนักไปที่เวทมนต์คาถาตามความเชื่อเก่าแก่ของชนเผ่าไท

อิทธิพลที่สำคัญอีกประการหนึ่งที่เกี่ยวกับวรรณคดี คือ การแปลวรรณคดีต่างภาษา โดยเฉพาะวรรณคดีบาลี เช่น มหาเวสสันดรชาดก ใน อรรถกถาชาดก เพราะวรรณคดีบาลีมีพัฒนาการทางศิลปะมานาน เช่น การพรรณาความรู้สึก ความเปรียบ การแสดงมิติที่ซับซ้อนของตัวละครเป็นต้น เมื่อถอดออกเป็นภาษาไทย ย่อมให้แนวทาง และแรงบันดาลใจแก่ลิลา หรือทำนองแต่งในการสร้างงานต่อไป ตัวอย่างที่พอเทียบได้ เช่น ในมหาชาติคำหลวงกัณฑ์กุมาร เมื่อพระเวสสันดรตรัสแก่ชาลีด้วยความเปรียบว่า

> ...กโรถ วจนำ มม จงเจ้าเร่งมาทำโดยดงงคำพ่อกล่าวนี่ ยานนาวาวา เม โหถ สอง เจ้าแพงเภตรา แก่พ่อผู้จะปรารถนาเปนพระพุทธนั้นน อจลา ภวสาคเร พยงแผ่นดิน บ ตรอาล ข้ามสงสารเสมออรรณพนั้นน

การเปรียบการเวียนว่ายตายเกิดที่เรียกในภาษาบาลีว่า สังสารวัฏ กับห้วงน้ำอันกว้างใหญ่ (สาคร) ซึ่งในสำนวนแปลนี้ ใช้คำว่า อรรณพ นับเป็นภาพที่ให้ความรู้สึกถึงอันตรายอันน่าหวาดหวั่นสำหรับมนุษย์ ซึ่งดูกระจ้อยร่อย และไม่อาจช่วยเหลือตัวเองได้ ในลิลิตพระลอ กวีได้ใช้อรรณพ แสดงภาวะแท้จริงอันฝ่าฝืนแก้ไขไม่ได้ซึ่งพระลอได้ประจักษ์ภายหลังการเสี่ยงน้ำคำพึงซึ่งจะยกมาต่อไปนี้ เป็นความหลายนัย ซึ่งแสดงทั้งความยิ่งใหญ่ของชะตากรรมเฉพาะหน้า และความหยั่งรู้ ในกระแสการเวียนว่ายของชีวิตอันอ้างว้าง สิ่งที่ประจักษ์รู้ชัดนี้ เป็นสิ่งชวนสลด เพราะผิดแผกกับสถานะโดยสมมุติที่พระลอพยายามยึดเหนี่ยวไว้โดยสิ้นเชิง คืออำนาจความเป็นจอมโลกที่ยับยั้งเคราะห์กรรมของตนไม่ได้

เคยเป็นจอมไลกเจ้า ไอศวรรย์
ร้อยเอ็ดราชเมืองคัล ดั่งเฝ้า
มาตกถึงกลางอรร ณพแต่ เดียวนา
เยียวบ่เห็นหน้าเจ้า ลูกแล้บเห็น ลูกเลยฯ

คำยืม จึงใช้เป็นอุปกรณ์ ในการสื่อความหมายพิเศษที่ชวนให้คิดพิจารณา อันจะส่งผลแก่พลังของสารมากกว่าถ้อยคำที่ผู้รับเคยชินจนไม่กระทบใจ นอกจากนี้ก็เป็นวัสดุขององค์ประกอบทางเสียง ที่ประสานกับความหมายอย่างละเอียดในบริบท ตัวอย่างต่อไปนี้ จะแสดงการใช้คำยืมในบริบทซึ่งมีความประสานขององค์ประกอบด้านเสียง และองค์ประกอบด้านความหมายเป็นเอกภาพ

เห็นเพลิงเพยียไรจน์ร้อน รุมอก พี่แม่
เจ็บจำงายเครงเครียว พรั่นกว้า
กังหันกังเหิรตก หายสวาดิ
คือชลาในหน้า ถั่งแถม
(ทวาทศมาส)

ผู้แต่งใช้กลุ่มคำซึ่งมีความประสานของเสียงพยัญชนะต้น ดังนี้ เพลิงเพยียไรจน์ร้อน รุม เจ็บจำงาย เครงเครียว กังหันกังเหิร(ตก) หาย(สวาดิ) ในหน้า และ ถั่งแถม

เพลิงเพยีย คือดอกไม้ไฟ แต่เรียงตำแหน่งคำขยายสับที่กับโครงสร้างปกติในภาษาไทย ให้ความรู้สึกว่ามีลักษณะพิเศษ ดอกไม้ไฟมีลักษณะเด่น คือ สวยงาม น่าตื่นตาตื่นใจสว่างวาบ พุ่งขึ้นสูง อย่างรวดเร็ว แล้วตกลง ในขณะที่ เพลิงให้ความรู้สึกร้อน เผาไหม้ ทำลาย เมื่อต่อด้วย ไรจน์ร้อน ในวรรคเดียวกัน ก็เป็นการย้ำความรู้สึกนั้นด้วยลักษณะ ๒ ประการ คือ สว่างไสวสวยงามด้วยแสง และสัมผัสที่เป็นอันตราย วรรคที่ ๒ รุมอก ใช้เสียงพยัญชนะต้น /ร/ ซ้ำ กับ ร้อน ขยายความว่าสุมอยู่ต่อเนื่อง ไม่จบสิ้น อก บ่งที่ตั้งของความรู้สึก เป็นแหล่งรับรู้ความละมุนละไมของความรัก และความเจ็บปวดร้อนรนของการจาก

บาทที่ ๒ ช้อน เจ็บ กับ จ๎างาย เพื่อขยายความลักษณะ และสาเหตุของความเจ็บว่า เนื่องจากความพลัดพรากห่างไกล เครงเครียวพรั่นกว้า มีลักษณะร่วมของเสียงพยัญชนะต้นที่เป็นเสียงควบกล้ำขึ้นต้นด้วยเสียงระเบิด ให้ความรู้สึกเคลื่อนไหวรุนแรงเหมือนมีแรงปะทะกัน เสียงระเบิดยังมีบทบาทในวรรคแรกของบาทที่ ๓ สลับกับเสียงลมหายใจเสียดแทรกในคอในพยางค์ที่มีระดับเสียงจัตวา ซึ่งเป็นเสียงสูง-ตก ในกลุ่มคำ กังหันกังเหิรตก รับกับภาพกังหัน(ไฟ)ที่เหินลิ่วขึ้นไปในที่มืดเวิ้งว้างแล้วตกหาย สวาดิ ซึ่งมาต่อท้าย โยงกลับมาที่อกใจอันพะวักพะวงปั่นป่วน

บาทสุดท้าย ชลาในหน้า คือ น้ำตา การไม่บอกตรง ๆ เป็นการเปิดโอกาสให้แก่จินตนาการ ชลา เป็นคำยืมจากภาษาบาลีให้ความรู้สึกพิเศษ (ขั้นของความยิ่งใหญ่เข้มข้นทางอารมณ์)เข้าชุดกับ เพลิงเพยีย ไรจน์ เหิร สวาดิ ภาพน้ำตาที่หลั่งลงไม่ขาดสาย (ถั่งแถม) เป็นภาพที่ซ้ำความเคลื่อนไหวและทิศทางของเพลิงเพยียและกังหันหลังจากถูกจุดขึ้นสู่เบื้องสูง เป็นเครื่องหมายของความสูญเสียและอาดูร เป็นเครื่องหมายของสิ่งที่เกิดขึ้นกับชีวิต และการแสดงออกของความรับรู้ทางอารมณ์ต่อสิ่งนั้น เมื่อถึงจุดที่ไม่อาจยับยั้งได้

วรรณคดีสมัยอยุธยา อาจใช้คำยืมเพื่อแสดงน้ำหนักอันเข้มข้นของความหมายอันเกิดจากความประสานของเสียงของกลุ่มคำ โดยเฉพาะ เสียงพยัญชนะต้น ดังเช่น "ไตรกำเดาดาลต้มแตกทรวง" (ทวาทศมาส) ใช้เสียงระเบิดของคำยืม ไตร กำเดา ดาล ประสานกับคำไทย ต้ม แตก แสดงความปั่นป่วนแตกทำลาย และ "ร้อนเร่าคือเพลิงลาม ลันลุงแดกำเดาดง" (อนิรุทธคำฉันท์) ใช้เสียงรัวและเสียงข้างลิ้นของคำไทยและคำยืมแสดงความร้อนรน และใช้เสียงระเบิดแสดงการปะทุของความร้อนที่รุมเร้าในอก

การใช้คำยืมในวรรณคดีลายลักษณ์ของราชสำนัก จึงเป็นการตอบสนองต่อความมุ่งหมายที่จะสื่อสาร เพราะคำยืมสามารถให้ผลทางศิลปะทั้งด้านความคิดและอารมณ์ได้อย่างกระชับ เช่น "เพลิงราคยิ่งเพลิงปาง เผาแผ่น ดินนา" ใน ทวาทศมาส คำว่า ราค มีความหมายลึกซึ้งถึงที่มาของการให้กำเนิดชีวิต และความปรารถนาที่เร่าร้อนเผาผลาญใจ รวมทั้งมูลสำคัญของการโลดทะยานไปในสังสารวัฏ ซึ่งยังไม่สิ้นสุด แม้เมื่อถึงจุดที่ไฟบรรลัยกัลป์มาล้างโลก (เป็นคติของจักรวาลแบบเถรวาท ซึ่งน่าจะรับจากฮินดูมา และคนไทยรู้จักดีอาจก่อนไตรภูมิกถาด้วยซ้ำ)

การสื่อสารอย่างกระชับและมีพลัง เป็นหัวใจสำคัญของกวีนิพนธ์ของทุกชาติทุกภาษา และกวีอยุธยาก็ตระหนักดี การที่ภาษากวีนิพนธ์แยกห่างจากภาษาโดยทั่วไปในสมัยอยุธยานั้น จึงเกิดขึ้นด้วยความสำนึกว่าภาษาโดยปกตินั้นไม่เพียงพอที่จะสื่อความหมายทั้งเนื้อหาทางความคิดและเนื้อหาทางอารมณ์ มากกว่าที่จะมุ่งแสดงภูมิรู้ของกวีว่ามีเหนือผู้อื่น แท้ที่จริงภูมิรู้ทางภาษาของผู้แต่งเป็นสิ่งที่ตอบสนองความจำเป็นในการสื่อสาร มากกว่าที่จะใช้ภูมิรู้ทางภาษาเป็นสิ่งสร้างความจำเป็นในการสื่อสาร ผู้แต่งส่วนมากจึงได้กล่าวเสมอว่าตนต้องใช้ทั้งปัญญาและความเพียรในการแต่งคำประพันธ์แต่ละเรื่อง นอกจากนี้คนในสมัยหลังอาจรู้สึกว่าภาษาในวรรณคดีอยุธยาเข้าใจได้ยาก เนื่องจากผู้อ่านอยู่ในสมัยที่ภาษาเปลี่ยนแปลงมามากแล้ว แม้คำไทยหลายคำก็เปลี่ยนความหมายหรือเลิกใช้ไปแล้ว จึงมักไม่เข้าใจเหตุผลของการใช้ถ้อยคำเหล่านั้น

ข้อสรุปที่ว่า วัฒนธรรมของมูลนาย "ผูกพันอยู่กับตำรับตำราที่เขียนขึ้นไว้เป็นลายลักษณ์อักษร" ซึ่ง "ส่วนใหญ่ ...อยู่ในภาษาต่างประเทศ เช่น บาลีหรือเขมร" แต่วัฒนธรรมไพร่ผูกพันอยู่กับนิทาน นิยาย ตำนาน ซึ่งเป็นมุขปาฐะ และกล่าวต่อไปว่า "ศาสนาของประชาชน... คือคำเทศนาของพระภิกษุ และความเชื่อซึ่งปลูกฝังผ่านกันมาหลายชั่วคน" (นิธิ ๒๕๒๗ข: ๙) น่าจะยังคลาดเคลื่อน และขัดแย้งกับข้อเท็จจริงหลายประการ ดังเห็นได้ว่า ประการแรกฉันทลักษณ์ของมูลนายนั้น มิได้มาจากตำรับตำราทั้งหมด และในช่วงแรกก็พัฒนาขึ้นจากฉันทลักษณ์ที่ใช้ร่วมกันทั้งมูลนายและไพร่นั่นเอง ส่วนในแง่ที่มาของเรื่อง งานประพันธ์ของทั้งมูลนายและไพร่ ก็มีแหล่งวัตถุดิบใหญ่ร่วมกัน คือ ชาดกในพุทธศาสนา (อันเป็นนิทานในรูปหนึ่งซึ่งเก่าแก่มาก) ทั้งในนิบาตและนอกนิบาต คือ<u>ปัญญาสชาดก</u> ซึ่งแต่งขึ้นใหม่โดยอาศัยเค้าความนิยมในนิบาตชาดกนั่นเอง

ในด้านโลกทรรศน์ ทั้งมูลนายและไพร่ย่อมได้รับอิทธิพลจากพุทธศาสนา และการถือผี (ซึ่งเป็นศาสนาดั้งเดิมของชนเผ่าไท) ส่วนลัทธิฮินดูนั้นเป็นส่วนเสริมมากกว่า ดังเห็นได้ว่าเทวดาฮินดูได้รับการตีความใหม่ให้เวียนว่ายอยู่ในสังสารวัฏ ร่วมชะตากรรมเดียวกันกับสัตว์โลกทั้งปวง นอกจาก<u>รามเกียรติ์</u>แล้ว วรรณคดีซึ่งมีที่มาจากฮินดู ก็มีเรื่องเดียวคือ <u>อนิรุทธคำฉันท์</u> (และบทละครเรื่อง<u>อุณรุท</u>ที่แต่งภายหลัง) <u>รามเกียรติ์</u>นั้น มีความผิดแผกจาก<u>รามายณะ</u>อยู่มากทั้งในแง่การตีความ และอนุภาคต่าง ๆ ของเรื่อง ซึ่งแสดงถึงการประสมประสานจากหลายที่มาในขนบมุขปาฐะ มากกว่าที่จะแปลมาอย่างเคร่งครัดจากคัมภีร์ เช่น วรรณคดีอันเนื่องด้วยพุทธศาสนา เช่น <u>เวสสันดรชาดก</u> (สังเกตได้ว่าการแต่ง<u>รามเกียรติ์</u> หรือ <u>อนิรุทธ์</u> ไม่เคยมีบันทึก

ไว้ในพระราชพงศาวดาร เหมือนมหาชาติคำหลวง) ซึ่งกล่าวว่า โปรดให้แต่งขึ้นในสมัยพระบรมไตรโลกนาถและพระเจ้าทรงธรรม

การตีความหมายชีวิต ในวรรณคดีมูลนายและไพร่ จึงไม่น่าจะแตกต่างกันอย่างสิ้นเชิง เหมือนอยู่คนละโลก เพราะต่างก็พัฒนาขึ้นจากมูลฐานร่วมอันเดียวกัน แม้จะมีตัวแปรอยู่ เช่น วรรณคดีมูลนาย อาจเปรียบความยิ่งใหญ่ของกษัตริย์กับเทพเจ้าฮินดู แต่ก็ไม่ละทิ้งแนวคิดเรื่องพระโพธิสัตว์ อิทธิพลของชาดกในพุทธศาสนา ทำให้วรรณคดีทั้งมูลนายและไพร่ต่างก็ให้คุณค่าของมนุษย์เหนือกว่าสิ่งอื่น และมักแสดงว่าการผจญความทุกข์เป็นคุณค่าสำคัญของชีวิต

๓.๓ พัฒนาการของฉันทลักษณ์ ฉันทลักษณ์คือระเบียบความประสานของเสียงของกลุ่มคำที่กำหนดเป็นจังหวะสม่ำเสมอ กลุ่มคำที่มีความประสานของเสียงในฉันทลักษณ์ไทยกำหนดเรียกเป็นวรรค บาท และบท ซึ่งมีจำนวนคำ(พยางค์)ในวรรคและบาทแตกต่างกันตามประเภทของคำประพันธ์ ในปัจจุบันลักษณะบังคับของฉันทลักษณ์ไทยทุกประเภทคือสัมผัสระหว่างวรรค บาท และบท ที่เรียกว่าสัมผัสนอก นอกจากสัมผัสแล้วฉันทลักษณ์แต่ละประเภทมีลักษณะบังคับผิดแผกกันไป เช่นโคลงบังคับวรรณยุกต์ ฉันท์บังคับเสียงหนักเบา

โดยปกติฉันทลักษณ์ย่อมกำเนิดขึ้นจากอัจฉริยลักษณ์ของภาษา ดังเห็นได้ว่าฉันทลักษณ์เก่าแก่ของไทยคือร่ายและโคลง* มีลักษณะบังคับที่เน้นอัจฉริยภาพของภาษาไทในด้านต่างกัน คือ ร่ายเน้นความคล้องจองระหว่างวรรคตามที่ปรากฏว่าคนเผ่าไทมักพูดจาคล้องจองกันทั้งภายในวรรคและประโยคและระหว่างวรรคระหว่างประโยค** ส่วนโคลงนั้นเน้นบังคับเสียงวรรณยุกต์

---

* เป็นที่เห็นพ้องกันในหมู่ผู้รู้ทางฉันทลักษณ์ไทยว่า ร่ายและโคลงเป็นฉันทลักษณ์เก่าแก่ของไทยคู่กันมา(พระยาอุปกิตศิลปสาร ๒๕๒๔: ๔๑๖; วัชรี รมยะนันทน์ ๒๕๓๐ :๒)

** ดังที่ปรากฏในจารึกสมัยสุโขทัย วัชรี รมยะนันทน์ เห็นว่า "ร่ายโบราณของไทน่าจะเกิดจากร้อยแก้วชนิดพิเศษที่มีปรากฏในศิลาจารึกก็ได้" (๒๕๓๐: ๔)

เอกและโท ซึ่งบ่งชี้ว่าโคลงได้เกิดขึ้นตั้งแต่ระบบเสียงภาษาไทยยังมีหน่วยเสียงวรรณยุกต์ ๓ หน่วยเสียงก่อนการเปลี่ยนแปลงระบบเสียงครั้งใหญ่ประมาณตอนกลางสมัยอยุธยาลงมา (ดู Gedney 1989)

กล่าวได้ว่าร่ายและโคลงเป็นคำประพันธ์เก่าแก่แต่ดั้งเดิมที่ใช้ในมุขปาฐะมานานก่อนที่จะปรากฏในวรรณคดีลายลักษณ์ ร่ายมักใช้ในโอกาสพิเศษ เช่น ในบทสู่ขวัญและคำปณามพจน์ก่อนเริ่มเรื่อง เช่นในลิลิตพระลอ และลิลิตยวนพ่าย วรรณคดีบางเรื่องมีร่ายแทรกอยู่ในเรื่องเพียงสั้น ๆ เช่น ลิลิตยวนพ่าย* บางเรื่องมีร่ายเป็นบทสดุดีตอนท้ายเรื่อง เช่น ทวาทศมาส วรรณคดีลายลักษณ์ของอยุธยาตอนต้นใช้โคลงเป็นส่วนมาก หากถือว่าร่ายนำเรื่องหรือที่แทรกอยู่หรือปรากฏท้ายเรื่องเป็นเพียงส่วนเสริมแล้ว ย่อมถือได้ว่างานเช่น กำสรวล ทวาทศมาส และแม้แต่ยวนพ่ายเป็นคำประพันธ์ประเภทโคลง หรือที่เรียกว่าคำโคลงทั้งสิ้น ไม่ปรากฏว่าวรรณคดีเรื่องใดใช้ร่ายเป็นคำประพันธ์หลัก ยกเว้นมหาชาติคำหลวง ซึ่งใช้ร่ายยาวเป็นส่วนใหญ่ นอกจากนี้การใช้ร่ายจำนวนมากประกอบเข้ากับโคลงโดยคำนึงถึงความเหมาะเจาะของเนื้อหาทางอารมณ์ได้ปรากฏชัดเจนในลิลิตพระลอ ซึ่งได้เป็นต้นแบบแก่หนังสือที่เรียกว่าลิลิตในสมัยต่อมา โดยเฉพาะอย่างยิ่งลิลิตเตลงพ่าย อย่างไรก็ตามการเรียกหนังสือที่แต่งด้วยร่ายและโคลงว่าลิลิตนี้ไม่ปรากฏหลักฐานในสมัยอยุธยาตอนต้น แม้ในลิลิตพระลอเอง คำว่าลิลิตน่าจะมาจากคำว่าเข้าลิลิตซึ่ง

---

* ศาสตราจารย์วัชรี รมยะนันทน์ ให้ความเห็นว่า ร่ายภายในเรื่องยวนพ่ายนี้น่าจะเติมขึ้นภายหลัง อาจเป็นได้ว่าร่ายบทนี้ทำให้เรียกเรื่องยวนพ่าย ว่าลิลิต ในทำนองเดียวกับที่เรียกลิลิตพระลอ และจัดเข้าไว้เป็นประเภทเดียวกันแทนที่จะเรียกว่าโคลงดั้น ดังที่สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพฯ ทรงประทานคำวินิจฉัยว่า "หนังสือลิลิตมีมากเรื่องก็จริงแต่ที่นับถือกันว่าเป็นตำรามาแต่โบราณจนบัดนี้มี ๓ เรื่องเท่านั้น" แล้วทรงระบุชื่อหนังสือลิลิตทั้ง ๓ นั้นว่า คือ "เรื่องยวนพ่าย...เรื่องพระลอ...เรื่องเตลงพ่าย..." (อ้างถึงใน วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๑ ๒๕๓๐: (๓)) ในวิทยานิพนธ์นี้จะอนุโลมเรียก ลิลิตยวนพ่ายตามที่นิยมกัน ดังที่ปรากฏในตำราภาษาไทยส่วนมาก เช่น พระยาอุปกิตศิลปสาร (๒๕๒๔: ๔๐๐,๔๐๒) และศักดิ์ศรี แย้มนัดดา และคนอื่น ๆ (๒๕๒๖: ๒๔)

หมายถึงการแต่งให้เข้าสัมผัสติดต่อกันไปจนจบเรื่อง อนึ่งความนิยมเรียกชนิดคำประพันธ์ประกอบกับชื่อหนังสือน่าจะเกิดขึ้นเมื่อมีคำประพันธ์หลายประเภทแล้ว และวรรณคดีบางเรื่องอาจมีผู้นำมาแต่งใหม่ด้วยฉันทลักษณ์ที่แตกต่างจากเดิม เช่น บทละครเรื่องอิเหนา อิเหนาคำฉันท์ และ นิราศอิเหนา เป็นต้น

เมื่อพิจารณาว่าร่ายน่าจะเป็นคำประพันธ์ที่ปรุงแต่งขึ้นจากการใช้คำและข้อความคล้องจองในภาษา ร่ายจึงใกล้เคียงกับภาษาร้อยแก้วมาก* แต่ได้รับการตกแต่งให้มีความประสานของเสียงระหว่างวรรคอย่างสม่ำเสมอ ร่ายยาวมีลักษณะใกล้ร้อยแก้วมากกว่าร่ายชนิดอื่น เนื่องจากร่ายมักใช้สวดในพิธีกรรมเช่นสู่ขวัญ จึงเห็นได้ว่ามีความนิยมใช้ร่ายเป็นบทปณามพจน์และสดุดี และใช้ร่ายยาวในการแปลคัมภีร์สำคัญทางศาสนา เช่น มหาชาติคำหลวง กาพย์มหาชาติ มาจนถึงร่ายยาวมหาเวสสันดรชาดก ส่วนโคลงนั้นน่าจะได้ใช้ในการขับลำในโอกาสที่กว้างขวางกว่าการที่ร่ายดั้นและร่ายสุภาพมีข้อบังคับจบบทด้วยโคลง แสดงว่าร่ายมีลักษณะเป็นร้อยกรองมากขึ้นและแตกต่างจากร้อยแก้วมากขึ้น นอกจากที่มีบังคับจำนวนคำในวรรค การจบร่ายด้วยโคลงเป็นระเบียบที่ค่อย ๆ กำหนดขึ้น ในระยะแรกยังปรากฏไม่สม่ำเสมอ เช่น ใน ยวนพ่าย และพระลอ (อิราวดี ไตลังคะ ๒๕๒๕: ๕๒)

ฉันท์และกาพย์เป็นลักษณะคำประพันธ์ที่รับเข้ามาจากต่างประเทศ ในระยะแรกแม้ในคำฉันท์ก็ใช้กาพย์อยู่มาก กวีสามารถใช้คำไทยแต่งฉันท์ได้กลมกลืน ดังที่ปรากฏในสมุทรโฆษ และอนิรุทธคำฉันท์ โดยเน้นจังหวะการออกเสียงที่สัมพันธ์กับความหมายมากกว่ายึดรูปตัวอักษร นอกจากนี้การใช้ฉันท์และกาพย์หลายชนิดในงานชิ้นเดียวกัน นับเป็นลักษณะใหม่ในงานประพันธ์ของราชสำนัก ซึ่งทำให้กวีมีความเอาใจใส่ต่อการใช้สื่อให้เหมาะแก่ลีลาของการแสดงอารมณ์ และบรรยากาศของแต่ละช่วงตอน ตลอดจนความประสานของเหตุการณ์ต่าง ๆ ที่ขัดแย้งหรือคล้อยตามเป็นเหตุผลกัน

---

* ดังปรากฏว่าในศิลาจารึกวัดพระเสด็จ พุทธศักราช ๒๐๖๘ ในตอนที่ต้องการความไพเราะเป็นพิเศษมีข้อความที่แต่งเป็นร่ายแทรกอยู่ในร้อยแก้วด้วย

กลอนเป็นคำประพันธ์ที่น่าจะพัฒนาขึ้นจากเพลงพื้นบ้าน ซึ่งน่าจะถือกำเนิดขึ้นในภาคกลาง* เมื่อระบบเสียงวรรณยุกต์เปลี่ยนแปลงเป็น ๕ ระดับ ตั้งแต่ตอนกลางของสมัยอยุธยาลงมา และค่อย ๆ เป็นที่นิยมในการขับเล่านิทานที่เรียกว่าเสภา กลอนได้พัฒนามีแบบแผนเรื่องจำนวนคำและสัมผัสซับซ้อนขึ้น ในช่วงปลายของสมัยอยุธยา และใช้ในวรรณคดีลายลักษณ์ซึ่งเรียกว่าเพลงยาว ใช้เป็นสื่อเกี้ยวพาราะหว่างหญิงชาย และอาจใช้บันทึกเหตุการณ์บางอย่างรวมทั้งบันทึกความรู้สึกขณะเดินทางคล้ายกับนิราศโคลง เมื่อราชสำนักรับละครซึ่งเป็นการเล่นของชาวบ้านเข้าไป ได้ใช้กลอนแต่งบทละครแทนที่กาพย์ (ผสมลักษณะกลอนเพลง) ที่ใช้กันอยู่

อนึ่งผู้รู้บางท่านลงความเห็นว่ากลอนมีกำเนิดจากฉันท์ ดังเช่นหลวงธรรมาภิมณฑ์ (๒๕๑๔: ๕๑) กล่าวว่า "กลอนนั้นเป็นลำนำที่เนื่องมาจากฉันท์หมวดวิสมพฤต มีกำหนดคณะบาทละ ๘ อักษร แต่ที่มาทำเป็นกลอนนี้มิได้กำหนดครุลหุอย่างเช่นฉันท์นั้น..." ฉันท์ในหมวดวิสมพฤตนี้มี ๙ ชนิด เช่น อาวัตตฉันท์ ปัฐยาวัตตฉันท์ เป็นต้น ล้วนแต่มี "บาทละ ๘ อักษรเสมอกันทั้ง ๔ บาท" ความเข้าใจว่ากลอนมาจากฉันท์อาจเป็นเพราะข้อสมมุติฐานที่ว่าตำราฉันทลักษณ์ไทยมาจากบาลีซึ่งสืบจากสันสกฤตทั้งสิ้น อย่างไรก็ตามเท่าที่มีหลักฐานชัดเจนฉันทลักษณ์ที่มาจากบาลีโดยตรงมีเพียงแต่ฉันท์เท่านั้น ในสมัยอยุธยานิยมแต่งฉันท์เพียง ๖ ชนิด ดังที่สมเด็จฯกรมพระปรมานุชิตชิโนรสเมื่อทรงแต่งตำราฉันท์วรรณพฤตและมาตราพฤติ ทรงกล่าวว่า "ต่อเดิมโบราณแบบบัญญัติฉันท์ฉันท์"

---

* คำประพันธ์ที่เรียกว่ากลอนอ่านในภาคอีสานมีลักษณะใกล้กับโคลงมากกว่า สมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพฯ (๒๕๑๖: ๑๙๖) ทรงสันนิษฐานว่า

> ...กลอนนั้นเห็นจะเป็นของพวกไทยข้างฝ่ายใต้คิดขึ้น...เพลงยาวอยู่ในประเภทกลอน เหตุใดจึงเรียกว่าเพลงยาว ข้อนี้ยังหาพบอธิบายไม่ ได้แต่สันนิษฐานว่ามูลเดิมของคำกลอนซึ่งเกิดมีขึ้นเห็นจะเกิดเป็นคำขับเกี้ยวพานการสังวาส...ถึงการเล่นดอกสร้อยสักรวาและเล่นเพลงวงใหญ่ก็คงมาแต่ขับเกี้ยวพานนั้นเอง...ครั้นมาถึงสมัยเมื่อชอบใช้เขียนหนังสือ พวกกวีที่เป็นเจ้าชู้เอาคติอันเคยแต่งกลอนเป็นเพลงขับเกี้ยวพานมาแต่งเป็นหนังสือกลอนเกี้ยวส่งไปให้กัน หนังสือเช่นนั้นจึงเรียกกันว่า "เพลงยาว"

และไม่ปรากฏฉันท์ในหมวดวิสมพฤตในพระนิพนธ์นี้ ฉันท์ที่โบราณใช้ ๖ ชนิดนี้ก็คือ ฉันท์๑๑ ฉันท์๑๒ ฉันท์๑๕ ฉันท์๑๙ และฉันท์๒๑ ซึ่งก็คือ อินทรวิเชียร โตฎก วสันตดิลก มาลินี สัททุลวิกกีฬิต และสัทธรา ในคำประพันธ์นิยมกำกับแต่หมายเลขบอกชนิดฉันท์ ซึ่งหมายถึงบังคับจำนวนคำ การไม่ระบุชื่อฉันท์น่าจะเป็นเพราะฉันท์ทั้ง ๖ ชนิดนี้มีบังคับจำนวนคำไม่ซ้ำกันเลย

ความเห็นว่ากลอนเริ่มต้นจากเพลงในมุขปาฐะก่อนน่าจะมีน้ำหนักมากกว่าเกิดขึ้นจากฉันท์ชนิดใดชนิดหนึ่ง เนื่องจากมีหลักฐานของกลอนในช่วงเริ่มต้น เช่น ในบทละครนอกสมัยอยุธยาซึ่งไม่ได้กำหนดจำนวนคำในวรรคตายตัวเป็น ๘ คำเสมอไป แม้กลอนเสภาในขุนช้างขุนแผนที่แต่งในกรุงรัตนโกสินทร์ก็ยังมีจำนวนคำไม่สม่ำเสมอทุกวรรค อิทธิพลของฉันท์ที่มีต่อกลอนน่าจะเป็นด้านการกำหนดสัมผัสระหว่างวรรคและบท คล้ายฉันท์๑๑ ฉันท์๑๒ ฉันท์๑๔ และกาพย์ยานี ซึ่งเห็นได้ชัดว่าต่างจากกลอนเพลงที่มักลงสัมผัสเสียงเดียวกันทุกวรรค อย่างไรก็ดีลักษณะสัมผัสของฉันท์ก็เป็นลักษณะเฉพาะของฉันท์ไทยซึ่งไม่ปรากฏในบาลีสันสกฤต ดังนั้นกลอนน่าจะมีกำเนิดขึ้นจากอัจฉริยลักษณ์ของภาษาไทยนั่นเอง โดยเฉพาะในแง่การผูกถ้อยคำเป็นลำนำเพื่อขับร้องให้คล้องจองกัน การได้อิทธิพลจากกาพย์ยานี(และฉันท์)ในแง่การรับส่งสัมผัส เป็นสิ่งที่ค่อย ๆ เกิดขึ้นในพัฒนาการของกลอนมากกว่าที่จะดัดแปลงโดยตรงจากฉันท์ กำหนดเรื่องจำนวนคำและเสียงวรรณยุกต์ท้ายวรรคในช่วงแรก ๆ ยังมีลักษณะยืดหยุ่นตามการดำในมุขปาฐะและค่อย ๆ เป็นแบบแผนแน่นอนขึ้นในอยุธยาตอนปลายและรัตนโกสินทร์ตอนต้น

กล่าวได้ว่าพัฒนาการของฉันทลักษณ์ในสมัยอยุธยาดำเนินไปพร้อมกับกระบวนการสร้าง-เสพวรรณคดี บนพื้นฐานของการใช้ประโยชน์จากอัจฉริยลักษณ์ในภาษาไทย แม้ไม่มีหลักฐานที่แน่ชัดก็น่าจะสรุปได้ว่า วรรณคดีมุขปาฐะและวรรณคดีลายลักษณ์ไม่ได้ใช้รูปคำประพันธ์ผิดแผกกันมากนัก เช่น โคลง น่าจะใช้ในการขับลำในมุขปาฐะด้วย กาพย์มีใช้ในลายลักษณ์สำหรับอ่าน (สวด) พากย์หนังและโขน และก็ใช้ในการเล่นละครในระยะแรกด้วย ร่ายใช้ในบทสู่ขวัญของชาวบ้านและใช้ในวรรณคดีลายลักษณ์ด้วย ยกเว้นแต่ฉันท์เท่านั้นที่ไม่ได้ใช้ในวรรณคดีมุขปาฐะ เนื่องจากไม่ได้เกิดขึ้นจากลักษณะเฉพาะของภาษาไทโดยตรง

ในช่วงปลายอยุธยา โคลงลดความนิยมลง เพราะความเปลี่ยนแปลงของระบบเสียงวรรณยุกต์ในภาษา จนรูปกับเสียงวรรณยุกต์ไม่ตรงกัน กาพย์เป็นที่นิยมมากขึ้น เพราะไม่บังคับ

วรรณยุกต์ และเหมาะแก่การสวด ส่วนกลอนอยู่ในระยะที่เป็นระเบียบมากขึ้น โดยเฉพาะเมื่อนำมาใช้ในวรรณคดีลายลักษณ์นับตั้งแต่เพลงยาวจนถึงบทละคร

โดยทั่วไปวรรณคดีอยุธยายังยึดข้อบังคับทางเสียงเป็นหลักใหญ่ของฉันทลักษณ์โดยที่สามารถยืดหยุ่นให้เหมาะสมเข้ากับองค์ประกอบด้านความหมาย

แม้จะมีการแต่งตำราจินดามณีขึ้นในสมัยสมเด็จพระนารายณ์* แต่ก็มีลักษณะเป็นตำราสำหรับศึกษาก่อนฝึกฝน จึงเป็นการรวบรวมแบบแผนคำประพันธ์ไว้พร้อมทั้งตัวอย่างจากงานที่มีอยู่ โดยมิได้ให้อรรถาธิบายเกี่ยวกับองค์ประกอบด้านอื่น เช่น กวีโวหาร ความเปรียบหรือ อลังการ

---

* มักยึดตามพระมติสมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพฯ (๒๕๑๓: (๑๔)) ว่า น่าจะแต่งขึ้นเพื่อทะนุบำรุงการเล่าเรียนให้รุ่งเรือง โดยเฉพาะ สำหรับ "กวดขันให้ลูกผู้ดีเล่าเรียนหนังสือไทย" เพื่อไม่ให้คนไทยโดยเฉพาะเด็ก ๆ หันไปนิยมศาสนา และวัฒนธรรมตะวันตก โดยเฉพาะเมื่อบาทหลวงฝรั่งเศสเข้ามาเผยแพร่ศาสนา และตั้งโรงเรียนสอนหนังสือแก่เด็กไทย เหตุผลนี้ เมื่อพิจารณาประกอบเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์ที่ค้นพบเพิ่มขึ้นในสมัยหลัง อาจจะเห็นได้ว่าไม่สอดคล้องกัน เนื่องจากในรัชกาลนี้ทหารฝรั่งเศส และขุนนางต่างชาติ มีฟอลคอนเป็นต้น มีบทบาทในราชสำนักมาก ในขณะที่มีความตึงเครียดระหว่างสถาบันกษัตริย์และขุนนาง จนเกิดการยึดอำนาจของพระเพทราชาในปลายรัชกาล (ดูการศึกษาที่สำคัญ เช่น นิธิ เอียวศรีวงศ์ ๒๕๒๗ ก) นอกจากนี้ การเผยแพร่ศาสนาของบาทหลวงในช่วงนั้น ล้มเหลวโดยสิ้นเชิง ดังที่ฟอร์บัง (Chevalier de Forbin ๒๕๐๙: ๑๓๐) กล่าวว่า "ผู้สั่งสอนศาสนาชักชวนคนไทยเข้ารีตไม่ได้สักคนเดียว โดยเหตุที่ คนโดยมากที่อยู่ในประเทศไทยกอปรด้วยชนชาติต่าง ๆ ในหมู่คนไทยนั้นมีชนชาติโปรตุเกส ญวนใต้ และญี่ปุ่นเป็นจำนวนมากที่นับถือคริสต์ศาสนา ผู้สั่งสอนศาสนาจึงเลือกสมาคมกับชนพวกนี้ และแผ่ศาสนาแก่คนเหล่านี้โดยเฉพาะ ผู้สั่งสอนศาสนาได้เที่ยวไปตามหมู่บ้านต่าง ๆ ช่วยรักษาพยาบาลและแจกยารักษาโรค ...แต่ไม่ได้ทำกิจกรรมที่ชักนำให้คนไทยเลื่อมใสคริสต์ศาสนาเลย..." นอกจากนี้ การเผยแพร่ศาสนาของบาทหลวงโปรตุเกส ได้เกิดขึ้นในราชอาณาจักรก่อนหน้านี้นานแล้ว ในรัชสมัยพระไชยราชา (ดุรแปง ๒๕๒๒: ๕)

ทั้งนี้น่าจะเป็นเพราะกวีย่อมกำเนิดขึ้นจากกระบวนการสร้าง-เสพวรรณคดีอยู่แล้วโดยต้องเข้าถึงงานประพันธ์ทั้งที่ตกทอดมา และที่เป็นงานร่วมสมัย ดังที่จินดามณีแนะนำว่า

...อย่าได้เอาคำบูราณนั้นมาใส่ ผิจดูเยี่ยงให้ดูเยี่ยงแต่กลบท กลพินธุ กลศับท แลกะทำโดยกฤตยาการกาพยโคลง แลกลอนฉันททั้งหลายนั้นเถิด

มโนทัศน์ที่เป็นหลักสำคัญในการศึกษาวรรณคดีลายลักษณ์ เพื่อประโยชน์ต่อการสร้างงานโดยนัยนี้ก็คือ ความเข้าใจว่านฤมิตกรรมในศิลปะนั้นไม่ใช่การลอกเลียนอย่างทื่อ ๆ โดยปราศจากการศึกษาโดยถ่องแท้ ทั้งบทบาทหน้าที่และจุดประสงค์ของกลวิธีและรูปแบบต่าง ๆ ซึ่งมีผู้ใช้อย่างสัมฤทธิผลมาแล้ว คำว่า กล ที่ใช้ในข้อความข้างต้นนี้ ก็ชวนคิดว่าเป็นสิ่งที่ต้องพินิจ เพราะเป็นการกระทำที่มีที่มาเชิงปัญญา ยั่วยุให้ขบคิด มิใช่นำไปใช้ตามอย่างผลีผลาม ซึ่งจะไม่เกิดประโยชน์อันใดเลย

เนื่องจาก จินดามณี มีเนื้อความส่วนใหญ่เป็นการรวบรวมระเบียบฉันทลักษณ์ ผู้ศึกษาวรรณคดีในชั้นหลัง จึงมักเข้าใจผิดว่า วรรณคดีไทยถือเอาความถูกต้องเคร่งครัดของฉันทลักษณ์เป็นหัวใจของสุนทรียภาพ ทั้ง ๆ ที่ความเข้าใจนี้ขัดแย้งกับสิ่งที่เกิดขึ้นจริง ๆ ในงานประพันธ์ไทยทั่วไปก่อนสมัยการศึกษาวรรณคดีในระบบการศึกษาแบบใหม่ จินดามณีซึ่งจำกัดตัวเองอยู่เพียงตำราฉันทลักษณ์ หรือแบบเรียนทางหนังสือ จึงไม่อาจยึดถือเป็นหลักประการเดียวในการตัดสินคุณค่าของคำประพันธ์ได้ แต่ก็มีความสำคัญในแง่ที่เป็นหลักฐานของการเรียนรู้ในสถาบันวรรณคดีโดยเฉพาะในส่วนลายลักษณ์ เมื่อภาษาเขียนเจริญเติบโตขึ้น

สิ่งที่ชวนให้ฉุกคิดก็คือ ระเบียบฉันทลักษณ์ (ซึ่งก็คือแบบของการประกอบวัสดุทางเสียง) กับการสร้างงานในเชิงปฏิบัติต้องเกิดขึ้นและดำเนินควบคู่กันไปโดยมีสัมฤทธิผลของงานเป็นปัจจัยสำคัญในการเก็บรักษาหรือเปลี่ยนแปลงระเบียบฉันทลักษณ์นั้นและขนบทางวรรณศิลป์อื่น ๆ ให้ปรากฏอย่างมีความหมาย

การสร้างวรรณคดี ก็เป็นเช่นเดียวกับการสร้างงานศิลปะแขนงอื่น ที่การยึดแบบครูโดยไม่เข้าใจธรรมชาติและจุดมุ่งหมายของแบบนั้น ย่อมไม่สร้างคุณค่าแก่งานแต่ประการใด การ

ประสมประสานระหว่างแบบและลักษณะเฉพาะตัวเป็นการแปรข้อจำกัดของแบบให้เป็นประโยชน์ ดังกล่าวได้ว่า

> ถึงแม้จิตรกรรมแบบประเพณีไทยจะมีจุดมุ่งหมายเป็นการเล่าเรื่องด้วยภาพอันเป็นข้อจำกัดของการสร้างสรรค์ นอกเหนือไปจาก ข้อกำหนดเกี่ยวกับรูปทรง ที่จิตรกรจำเป็นต้องอยู่ในกรอบของประเพณีก็ตาม ข้อจำกัดเหล่านี้ก็ไม่สามารถปิดกั้นจินตนาการและการแสดงออกส่วนตนในด้านรูปทรงของศิลปินบางท่านไว้ได้ การวางภาพส่วนรวม การใช้รูปทรงกับที่ว่าง การวางกลุ่มของภาพ การใช้ทัศนธาตุต่าง ๆ อันมีเส้นเป็นประธาน การแสดงออกซึ่งอารมณ์ความรู้สึก และบุคลิกภาพอันเป็นแบบอย่างเฉพาะตัวของอัจฉริยะศิลปินเหล่านี้ ได้สร้างคุณค่าทางศิลปะให้แก่จิตรกรรมไทย แตกต่างไปจากงานที่มีเพียงข้อกำหนดของประเพณี เรื่องและฝีมือเท่านั้นอย่างมากมาย (ชลูด นิ่มเสมอ ๒๕๓๒: ๑๔-๑๕)

กล่าวโดยสรุป กระบวนการสร้าง-เสพวรรณคดีในสมัยอยุธยาเป็นสิ่งที่ดำรงอยู่ในวิถีชีวิตของประชาชนในฐานะกิจกรรมการเล่นในประเพณีมุขปาฐะซึ่งผสานวรรณศิลป์และคีตศิลป์เข้าด้วยกันในฐานะสิ่งบันเทิงใจที่เชื่อมโยงกับปรกติสุขของชีวิต แล้วพัฒนาขึ้นเป็นวรรณคดีลายลักษณ์ซึ่งมีความประณีตลุ่มลึกขึ้นด้วยการเกลากลอนอันแสดงถึงความเชื่อมั่นในศักยภาพของมนุษย์ที่จะสื่อและรับประสบการณ์ระหว่างกัน ประเพณีการเกลากลอนยังแสดงถึงการเห็นความสำคัญของตัวสื่อในฐานะวัตถุสุนทรีย์ที่สร้างขึ้นด้วยปัญญา ฝีมือ และความพากเพียรของมนุษย์ และความสำคัญของสารหรือความหมายอันทรงคุณค่าต่อชีวิตซึ่งหยั่งรู้ด้วยสติปัญญาของมนุษย์ซึ่งเป็นคุณแก่ทั้งผู้สร้างและผู้เสพและเชื่อว่าสามารถสร้างให้ยืนยงคงอยู่เหนือกาลเวลาด้วยอานุภาพของคุณค่านั้น การสร้างงานด้วยภาษาทั้งมุขปาฐะและลายลักษณ์ปรากฏทั้งในงานของมูลนายและไพร่ ทั้งที่เป็นส่วนเกี่ยวข้องและไม่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรม ความหฤหรรษ์ในการสร้าง-เสพงานประพันธ์ มิได้ปิดกั้นความงอกงามทางปัญญาและความคิด ที่มาของความคิดในสารของงานประพันธ์ดังกล่าวคือความคิดความเชื่อของสังคม ซึ่งได้แก่การถือผี ความเชื่อในพุทธศาสนาและฮินดู วรรณคดีลายลักษณ์ของมูลนายและไพร่อาจได้รับเค้าเรื่องทั้งจากต่างประเทศและตำนานนิทานเก่าแก่ในประเทศมาสร้างขึ้นใหม่ อิทธิพลของความคิดและภาษาต่างประเทศปรากฏในวัฒนธรรมมูลนายก่อนทั้งโดยมุขปาฐะและลายลักษณ์เนื่องจากเป็นศูนย์กลางของวัฒนธรรมด้วยความจำเป็นของการขยายตัวและเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม แต่ก็ได้รับการปรับให้เข้ากับวิถีชีวิตและความเชื่อที่มีอยู่เดิมด้วย และได้เป็น

วัสดุสำคัญของการสร้างงานประพันธ์ ในส่วนของพัฒนาการของฉันทลักษณ์ ฉันทลักษณ์ส่วนใหญ่ปรากฏในงานประพันธ์ของทั้งมูลนายและไพร่ เพราะพัฒนาขึ้นจากอัจฉริยลักษณ์ของภาษาไทยด้วยกัน ความเปลี่ยนแปลงของภาษาอันส่งผลต่อการเพิ่มหน่วยเสียงวรรณยุกต์ทำให้ความนิยมต่อคำประพันธ์ประเภทโคลงเสื่อมลงในตอนปลายของสมัยอยุธยาและกลอนเป็นที่นิยมแพร่หลายขึ้น ฉันท์เป็นคำประพันธ์ประเภทเดียวที่ไม่ปรากฏในงานประพันธ์ของประชาชน เนื่องจากมีข้อบังคับที่นำมาจากภาษาบาลี แต่ก็ได้ปรับให้เข้ากับระบบเสียงและลักษณะสำคัญของภาษาไทย มากกว่าที่จะยึดข้อบังคับอย่างตายตัวตามลายลักษณ์อักษร เพราะส่วนใหญ่ก็เสพด้วยการฟัง

สิ่งสำคัญก็คือกระบวนการสร้าง-เสพวรรณคดีในสมัยอยุธยาเป็นสิ่งที่เติบโตขึ้นมาควบคู่กัน ผู้สร้างงานย่อมเป็นผู้เสพงานด้วย และได้เรียนรู้ถึงบรรทัดฐานและการประกอบวัสดุในการสร้างงานเพื่องานที่เห็นพ้องกันในสังคมว่ามีคุณค่า ตำราฉันทลักษณ์เป็นเพียงคู่มือของผู้เริ่มเรียนการพลิกแพลงกลวิธีการแต่งให้เป็นลักษณะเฉพาะตัวเพื่อสื่อประสบการณ์ทางสุนทรียะพร้อม ๆ กับที่ได้ศึกษาตามแบบครูอย่างเข้าถึงอย่างแท้จริงจึงเป็นที่มาของความเป็นวัตถุสุนทรีย์ของงานประพันธ์ในสมัยอยุธยา

<u>กระบวนการสร้าง-เสพวรรณคดีในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น</u>

๑. <u>สถานะของวรรณคดี</u>

ความ "สนุก" และการ "เล่น" ยังคงเป็น "มาตรฐานแห่งชีวิตที่ดี" (ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ๒๕๒๒ : ๑) สืบต่อจากค่านิยมของสมัยอยุธยา เป็นการแสดงออกของมูลนายและไพร่บนพื้นฐานเดียวกัน แม้ว่าความซับซ้อนของวัสดุและเนื้อหาจะต่างระดับกันก็ตาม เมื่อแรกสถาปนาพระราชอาณาจักร ภาพของชีวิตที่ดีของกรุงศรีอยุธยา ยังอยู่ในความทรงจำของผู้คน เป็นสิ่งกระตุ้นเตือนให้พยายามฟื้นคืนกลับมาในราชธานีใหม่ เพลงยาวพระราชนิพนธ์กรมพระราชวังบวรมหาสุรสิงหนาท ได้แสดงถึงสิ่งสำคัญ ๒ ประการในชีวิตของคนกรุงศรีอยุธยา คือ

ทั้งพิธีปีเดือนคืนวัน สารพันจะมีอยู่อัตรา
ฤดูใดก็ได้<u>เล่น</u>เกษมสุข แสนสนุกทั่วเมืองหรรษา

สิ่งที่หมุนเวียนอยู่มิได้ขาดในชีวิต คือ พิธี และ การเล่น ซึ่งมักปรากฏควบคู่กัน การเล่นมักเป็นส่วนต่อเนื่องจากพิธี ดังกล่าวว่าเสร็จพิธีก็มีฉลอง ทั้งพิธีและการเล่นจึงบ่งบอกความเป็นปรกติสุขของชีวิต ซึ่งมีนัยะตรงข้ามกับความผันผวนปรวนแปรและความทุกข์ ความเชื่อมโยงของการฉลองสมโภชเพื่อสร้างกุศลกับการเล่นและศิลปะเป็นสิ่งปรกติในวิถีชีวิต ดังที่กล่าวไว้ในนิราศพระแท่นดงรัง ว่า

พระจันทร์ส่องท้องฟ้าพนาลัย จุดดอกไม้เพลิงพลามตามตะเกียง
ถวายพระแท่นอุทิศตั้งจิตหวัง จุดพลุดังก้องลั่นสนั่นเสียง
กระจายพุ่งพลุ่งใหญ่ไฟพะเนียง ขึ้นสูงเพียงปลายรังดังสะท้าน
บ้างก็จุดอ้ายตื้อเสียงหวือหวูด กรวดก็ฉูดพุ่งประหลาดอยู่ฉาดฉาน
มีคนดูกรูเกรียวเที่ยวสาธารณ์ ประกอบการบูชาประสาจน
บ้างก็เล่นเต้นราสมโภช ด้วยปราโมทย์มุ่งหมายฝ่ายกุศล
บ้างโกนเกล้าเข้าบาชแล้วสวดมนต์ บ้างนั่งบ่นภาวนาหลับตาไป
บ้างก็ร้องแก้เพลงกันเครงครื้น คนฟังยืนยัดเยียดเบียดไม่ไหว
เขาเล่นเรื่องขุนแผนแสนอาลัย เมื่อจรไปรับน้องวันทองนาง
บ้างก็ร้องสักระวาใส่หน้าทับ ลูกคู่รับเรียบรัดไม่ขัดขวาง
ช้างเสภากุมกรับขยับพลาง แล้วคราญครางถึงพิมพิลาไลย
ปี่พาทย์รับขับขานประสานเสียง ก็กลมเกลี้ยงกล่อมจิตพิศวง
คนมาฟังนั่งพร้อมล้อมเป็นวง บ้างขึ้นลงอัดแอเสียงแซ่เซ็ง
จนดึกดื่นครื้นครั่นสนั่นมี ชวนกันตีระฆังดังหง่างเหง่ง
สัปบุรุษพร้อมกันเมื่อวันเพ็ง พระจันทร์เปล่งเปลื้องปลดหมดมลทิน

ดังกล่าวแล้วว่า มโนทัศน์เกี่ยวกับการเล่นของคนไทยเป็นสิ่งลึกซึ้ง การสร้าง-เสพศิลปะ เป็นส่วนสำคัญของการเล่น ก็ด้วยเหตุที่ศิลปะเป็นวัตถุสุนทรีย์อันส่งผลต่อความรับรู้ทางประสาทสัมผัส และสามารถสื่อความหมายเชื่อมโยงกับประสบการณ์ร่วมของชุมชน ความเป็นวัตถุสุนทรีย์ ซึ่งก่อให้เกิดความหฤหรรษ์ทางอารมณ์นั้น ไม่จำเป็นต้องบอกเล่าแต่เฉพาะความสุขสาธารณ์ แต่อาจเกี่ยวข้องกับความทุกข์ อุปสรรค และปฏิกิริยาทางอารมณ์หลากหลาย ที่ชวนให้มีความรู้สึกร่วมต่อตัวงาน เมื่อผลิตงานแล้วความสำคัญของงานมีมากกว่าความสำคัญของผู้สร้าง เพราะงาน

นั้นมีคุณต่อทั้งผู้สร้างและผู้เสพ และไม่ใช่สมบัติของผู้สร้างอีกต่อไป การสร้างงานศิลปะจึงเป็นวิถีทางหนึ่งของการมอบสิ่งที่เชื่อมั่นว่าดีและงามด้วยความปรารถนาดีแก่ผู้อื่นทั้งใกล้ชิดและห่างไกลกันในแง่ความสัมพันธ์ ดังที่ นายมีกล่าวไว้ในท้ายนิราศเดือน ว่า

จึงแต่งเรื่องรักไว้ให้คนฟัง　　ไว้อ่านเล่นเป็นที่ประทังทุกข์

ข้อความนี้แสดงว่ากิจกรรมการอ่านและการฟังมักเกิดควบคู่กัน และเป็นการเสพวรรณคดีในกลุ่มชน งานที่นิยมกันจึงมักจะได้อ่านและฟังกันหลายครั้ง ที่ว่า "อ่านเล่น" นี้ไม่ได้มีความหมายว่าอ่านพอผ่าน ๆ หรืออ่านอย่างไม่ประณีต เพราะย่อมไม่สามารถ "ประทังทุกข์" ได้ น่าสังเกตคำ "ประทัง" ซึ่งแสดงถึงความเชื่อมั่นในผลงานของตน ในขณะที่ "ทุกข์" กินความถึงความกระทบกระเทือนจากสิ่งอันไม่พึงปรารถนาทั้งมวล

ความสำนึกในความยากลำบากของการสร้าง-เสพงาน โดยเฉพาะลายลักษณ์ ซึ่งต้องอาศัยปัญญา ไม่น้อยกว่าความรับรู้ทางอารมณ์ มิได้เป็นสิ่งขัดขวาง หรือลดทอนคุณค่าของความเป็นวัตถุสุนทรีย์ของวรรณคดี เมื่อสมเด็จฯกรมพระปรมานุชิตชิโนรสทรงรับอาราธนาแต่งสมุทรโฆษคำฉันท์ ต่อจากที่ค้างไว้จากสมัยอยุธยา ทรงกล่าวย้ำถึงความยากลำบากจนต้องหยุดพัก แต่ในที่สุดก็ทรง "พากเพียร" แต่งจนสำเร็จ เป็นการ "สฤษฏิสรรค์ฉันทพฤติอันไพ- เราะเลิศสืบไพทพอถ้วนประมวลบริบูรณ์"

การสร้างงานอัน "ไพเราะเลิศ" ในตัวเองก็เป็นสิ่งที่ต้องการวิริยะอย่างมากอยู่แล้ว ยิ่งต้องแต่งให้เทียบเสมอกับงานอันเยี่ยมยิ่ง ซึ่งชื่นชมผ่านยุคสมัยมายาวนาน เพื่อสืบต่อไปในแผ่นดิน ก็ย่อมต้องอาศัยความ "ชำพร่ำพากเพียร" เป็นอย่างสูง

ที่ทรงกล่าวว่า "เลยลุล่วงหลายปางปี ปางปราชญ์ไม่มี ผู้เพิ่มนิพนธ์พจนา" แสดงว่ากวีเป็นผู้รู้ในลักษณะหนึ่ง* ในอีกตอนหนึ่ง ทรงกล่าวว่า "โดยมุมานะหฤทัย อดสูดูไชยย

---

* กวีในสังคมไทยน่าจะมีสถานะสูงกว่าผู้ประกอบศิลปะพวกอื่น เช่น จิตรกรรม คีตศิลป์ ซึ่งเรียกว่า ช่าง หรือ ครู

กวีฤาแล้งแหล่งสยาม" ข้อความนี้แสดงถึงความรับผิดชอบต่อภารกิจทางสังคมของกวี ที่ต้องรักษาระดับมาตรฐานของยุคสมัยให้เทียบเท่ากับความดีเลิศในอดีตได้ โดยนัยนี้กวีจึงเป็นเครื่องหมายของความเจริญ (ทางอารมณ์ ทางปัญญา และทางฝีมือ) อันเป็นเลิศของยุคสมัย มโนทัศน์นี้ปรากฏอยู่ด้วยใน "เพลงยาวกลอนสุภาพเรื่องพระราชปรารภ" เนื่องในการแต่งเพลงยาวกลบทจารึกที่วัดพระเชตุพนฯ ซึ่งเข้าใจกันว่าเป็นพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๓ ในข้อความว่า

ซึ่งทรงพระราชอุทิศประดิษฐ์ประดับ ประสงค์สำหรับผู้รู้กลอนอักษรสยาม
จะได้เห็นเช่นกิปรายแยบคายความ พยายามลอกเชียนร่ำเรียนรัก
ด้วยก่อนเก่าเหล่าลูกตระกูลปราชญ์ ทั้งเชื้อชาติชนผู้ดีมียศศักดิ์
ย่อมหัดฝึกศึกษาช้างอาลักษณ์ ล้วนรู้หลักพากย์พจน์กลบทกลอน
ทุกวันนี้มีแต่พาลสันดานหยาบ ประพฤติบาปไปเสียสิ้นแผ่นดินกระฉ่อน
จะหาปราชญ์เจียนจะขาดพระนคร .....

การเชื่อมโยงการเรียนรู้ทางกวีนิพนธ์ (ความงาม) กับคุณค่าทางความดีเช่นนี้ ก็เป็นมโนทัศน์ที่สืบมาจากอยุธยา ในประเด็นที่ว่าการประพันธ์ต้องประกอบด้วยกุศลจิต กวีจึงห่างไกลจากความเป็น "พาลสันดานหยาบ" เมื่อพิจารณาเนื้อหาของเพลงยาวกลบทที่โปรดฯ ให้ประชุมแต่งในครั้งนี้พบว่าไม่เกี่ยวกับการสั่งสอนในหลักธรรมทางศาสนาแต่อย่างใด จึงยืนยันว่า พระราชปรารภนี้ มิได้มุ่งหมายจะให้กวีนิพนธ์เป็นตำราศีลธรรมสอนศาสนา แต่ทรงเชื่อมั่นในอำนาจของกวีนิพนธ์ในการกล่อมเกลาจิตใจให้ละเอียดอ่อน แม้จะเป็นเนื้อความเกี่ยวกับความปฏิพัทธ์ผูกพันระหว่างหญิงชายก็ตาม

อย่างไรก็ดี ในเพลงยาวพระราชปรารภนี้ มีคำตักเตือนต่อไปให้กุลบุตร "ฝักใฝ่ในกุศลผลบุญ" อีกทั้ง "รู้ชอบประกอบกิจเป็นแก่นสาร" ให้

สดับเรื่องเรื่องปัญญาปรีชาชาญ สุภาษิตพิสดารหมั่นอ่านเรียน
อันอักษรกลอนเพลงนักเลงเล่น จะรักใคร่ให้พอเป็นแต่พาเหียร
อย่าหลงใหลในฝีปากคิดพากเพียร แท้บาปเบียนตนตามรูปนามธรรม
ก็ทรงทราบว่าสังวาสนี้บาดจิต ย่อมเป็นพิษกับสัลเลขคือเนกขัม

แด่บูชาไว้ให้ครบจบลำนำ เป็นที่สำราญมนัสผู้มัสการ
อุทิศแทนสังคีตเครื่องดีดสี อยู่ชั่วหล้าธาตรีตราบเพลิงผลาญ
พระทัยประสงค์จำนงในพระโพธิญาณ จงสมพระประณิธานทุกสิ่งเอย

สิ่งที่น่าสนใจ ๒ ประการในข้อความนี้ คือ เมื่อ "เล่น" กลอนเพลง(ยาว)สังวาส ซึ่งทำให้หลงใหลในทางโลกย์นั้น ผู้"เล่น" ต้องรู้จักพิจารณาควบคุมตัวเอง เพราะ "สังวาส" เป็นพิษภัยต่อความหลุดพ้น แต่กลอนเพลงก็มีลักษณะสำคัญยิ่งอีกด้านหนึ่ง คือ ใช้สำหรับบูชาพระศาสนา และให้ความสำราญใจแก่ผู้ "เล่น" ซึ่งได้อุทิศ(ฝึมืออารมณ์และปัญญา)สร้างวัตถุสุนทรีย์ประหนึ่งคนครีอันประโลมใจเป็นเครื่องนมัสการ ที่ว่า"บูชาไว้ให้ครบจบลำนำ" นั้น ทำให้เห็นว่าเพลงยาวสังวาสนั้น* แม้บาดจิตดรุณวัย ซึ่งยังไม่รู้เท่าทันโลก ก็จำเป็นต้องรักษาไว้ไม่ให้ขาดหาย ทั้งนี้ เพื่อประโยชน์ของปัจจุบันและอนาคตของมนุษย์ ซึ่งต้องประสานลักษณะทางโลกย์และทางธรรมให้เข้ากัน ตราบที่โลกดำรงอยู่

การจัดระดับศิลปะเป็นเครื่องบำเรอศาสนาเช่นนี้ ไม่น่าประหลาดใจ เมื่อคำนึงถึงพระราชนิยม ซึ่งเน้นความสำคัญของศาสนา แต่ก็มิได้ทรงปฏิเสธศิลปะ** โดยนัยนี้การสร้าง-เสพศิลปะก็เป็นส่วนหนึ่งของการใช้ชีวิตอย่างมีสติปัญญา และศิลปะนั้นมิได้เป็นอิสระตัดขาดจากมนุษย์

---

* สมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงอธิบายว่า ที่โปรดฯให้แต่งเพลงยาวสังวาส "เพราะกระบวนแต่งความสังวาสว่าได้เพราะกว่าเรื่องอย่างอื่น ๆ" (ใน <u>เพลงยาว กลบทและกลอักษรแต่งจารึกที่วัดพระเชตุพนฯ</u> ๒๕๑๓: (๒๐)) ทั้งนี้เห็นได้ว่าที่ว่าเพราะนั้นเป็นความงามจากเนื้อหาทางอารมณ์นั่นเอง

** ในรัชกาลที่ ๒ ทรงเป็นกวีในราชสำนัก แต่ในรัชกาลของพระองค์ไม่มีพระราชนิพนธ์และไม่โปรดฯให้มีละครหลวง แต่ก็ไม่ทรงห้ามหวงผู้อื่น

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เนื้อหาของศิลปะจะช่วยให้เข้าใจวัตถุประสงค์ในตัวงานได้มาก สำหรับสมเด็จฯกรมพระปรมานุชิตชิโนรส ศิลปะจะเป็นรองก็แต่ศาสนาเท่านั้น ท้ายสมุทรโฆษคำฉันท์ ทรงขอให้อานิสงส์นำไปสู่ความเป็นอัครสาวก ส่วนในท้ายเรื่องลิลิตเตลงพ่าย ทรงกล่าวว่า ตราบที่ยังไม่ล่วงพ้นวัฏสงสาร ก็ขอเป็นกวีผู้มี "วรวากย เฉลียว" อย่างเจนใจ ดังข้อความว่า

ผิวางหว้ายวัฏเว้อง วารี โอฆา
บลุโลกุตรโมฬี เลอศล้น
จงเจนจิตรกระวี วรวากย เฉลียวเอย
ตราบล่วงบ่วงภพพ้น เผดจเสี้ยนเบียนสมร

ความยิ่งใหญ่ของสารทั้งทางอารมณ์และปัญญาของลิลิตเตลงพ่าย ในทัศนะของผู้แต่งเป็นประจักษ์พยานของอำนาจแห่งมนุษย์อันจักมีบทบาทมากที่สุดในการกำหนดชีวิตของตนเอง ซึ่งน่าจะเป็นอิทธิพลอย่างลึกซึ้งของพุทธศาสนา ด้วยความเป็นปราชญ์ในมิติของกวีนั้นมนุษย์สามารถกำหนดนฤมิตกรรมของตนให้ยืนยงเหนือโลก (เป็นมโนทัศน์ที่สืบต่อมาตั้งแต่ ลิลิตยวนพ่าย) ดังข้อความว่า

อายพรคณปราชญ์พร้อม พิจารณ์ เทอญพ่อ
ใดวิรุธบรรหาร เหตุด้วย
จงเฉลอมแหล่งพสุธาร เจรอญรอด หึงแฮ
มลายโลกยอย่ามลายม้วย อรรถอั้นอัญชยม

แต่ผู้เสพงานนั้นมิได้มีแต่ปวงปราชญ์ ความซับซ้อนของวรรณคดีโดยธรรมชาติ ลักษณะหลายชั้นเชิงของความหมายย่อมเรียกร้องปัญญาของผู้เสพด้วย ลักษณะความลวงของวรรณคดีเพื่อแสดงความจริงนั้น อาจล่อแหลมต่อความเข้าใจผิด จึงมีคำเตือนที่ท้ายพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ ๑ เรื่อง อุณรุทธ และ รามเกียรติ์ ตามลำดับ เมื่อราชสำนักมุ่งสื่อความแก่ประชาชน

อันพระราชนิพนธ์อุณรุทธ สมมุติไม่มีแก่นสาร
ทรงไว้ตามเรื่องโบราณ สำหรับการเฉลิมพระนคร

ให้ร้องครื้นเครงบรรเลงเล่น เป็นที่แสนสุขสโมสร
แก่หญิงชายไพร่ฟ้าประชากร ก็ถาวรเสร็จสิ้นบริบูรณ์

อันพระราชนิพนธ์รามเกียรติ์ ทรงเพียรตามเรื่องนิยายไสย
ใช่จะเป็นแก่นสารอันใด ตั้งพระทัยสมโภชบูชา
ใครฟังอย่าได้ใหลหลง จงปลงอนิจจังสังขาร์

และ ในท้ายพระราชนิพนธ์คาวี ในรัชกาลที่ ๒ ก็มีข้อความว่า "พระราชนิพนธ์สี่เล่มนี้เต็มเพราะฟังเสนาะน้ำถ้อยเหมือนหอยสังข์ ใครจะอ่านแล้วให้คิดอนิจจัง หาไม่เป็นบ้าคลั่งไปดอกเอย"

ข้อความเหล่านี้ น่าจะได้ก่อความฉงนแก่ผู้ศึกษาในสมัยปัจจุบันอยู่มาก โดยเฉพาะผู้ที่คาดหวังให้วรรณคดีสอนศีลธรรม ข้อความข้างต้น จากรามเกียรติ์ มักมีผู้หยิบยกมาอภิปรายอยู่เสมอในแง่หนึ่งมองได้ว่า รามเกียรติ์เป็นที่นิยมฟังกันอย่างหลงใหล และยึดถือเอาเป็นเรื่องจริง (เสฐียรโกเศศ ๒๕๑๕ ง: ๒๖๙) ซึ่งแสดงว่ากวีไทยในสมัยนั้นเข้าใจอิทธิพลของวรรณคดีและความสับสนระหว่างความจริงกับความลวง ซึ่งอาจเกิดขึ้นได้หากไม่เข้าใจธรรมชาติของวรรณคดี อีกแง่หนึ่งอาจมองว่า จุดมุ่งหมายหลักของวรรณคดีไทยคือความบันเทิงใจ เรื่องที่เป็นที่นิยมว่าศักดิ์สิทธิ์ในต้นตอเดิม ไม่จำเป็นต้องคงความหมายเช่นนั้นไว้ (ม.ล.บุญเหลือ เทพยสุวรรณ ๒๕๒๙: ๒๘๙) ดังนั้น น่าจะกล่าวได้ว่า "คนไทยไม่มีความทะเยอทะยานในเรื่องการสั่งสอนผู้คนด้วยวรรณคดีมากนัก" (เจตนา นาควัชระ ๒๕๒๑:๘๑) ทั้งนี้เพราะอัจฉริยภาพทางวรรณศิลป์มักไม่เกี่ยวกับการสอนศีลธรรมมาแต่เดิม (เรื่องเดียวกัน: ๗๙) นอกจากนี้ เมื่อพิจารณาว่า คำเตือนดังกล่าวไม่มีปรากฏในสมัยอื่นมาก่อน อาจมีนัยเชื่อมโยงกับการฟื้นฟูให้พุทธศาสนาเป็นอุดมการณ์ของรัฐตั้งแต่รัชกาลที่ ๑ เป็นต้นมา (นิธิ เอียวศรีวงศ์ ๒๕๒๗ช: ๓๒)

ข้ออภิปรายทั้งหมดนี้เป็นแง่ที่น่าเอาใจใส่มาก และเป็นข้อยืนยันว่า วรรณคดีเป็นสิ่งซับซ้อน และต้องการการอ่านอย่างหลากหลาย และวัตถุประสงค์ของการแต่งก็ไม่ใช่สิ่งที่ซับซ้อนน้อยไปกว่าวัสดุและเนื้อหาเลย ในที่นี้ขอเสนอว่า ประเด็นทั้งหมดนี้ควรพิจารณาเชื่อมโยงกันและพิจารณาให้เชื่อมโยงกับเนื้อหาของเรื่องด้วย

ความเห็นที่อธิบายแนวคิดของเรื่องเกี่ยวข้องกับอุดมการณ์ของรัฐเฉพาะสมัยเป็นการมองในแง่บริบททางสังคม ซึ่งมีน้ำหนักอยู่มาก เห็นได้ว่า การย้ำความคิดเช่นนี้ มีอยู่ในงานประเภทอื่นด้วย เช่น มีพระราชกำหนดให้ยึดถือไตรสรณาคมให้มั่นคง "ถือพระพุทธคุณ พระธรรมคุณ พระสังฆคุณ เป็นเที่ยงแท้ จิตรมิได้ผันแปรไปถือคุณอันอื่นนอกกว่านี้ว่าประเสริฐกว่าพระรัตนตรัย..." (อ้างถึงใน กรมหมื่นพิทยลาภพฤฒิยากรฯ ๒๕๒๕: ๒๑) และเมื่อพิจารณาตัวเอกของเรื่องทั้งรามเกียรติ์ และอุณรุทธ ต่างก็มีลักษณะเป็นมนุษย์ปุถุชนมากกว่าจะคงความเป็นเทพ โดยเฉพาะภาวะทางอารมณ์ ในรามเกียรติ์ บทบาทของหนุมานเกือบจะเรียกได้ว่าผิดศีลธรรม ยกเว้นความภักดีต่อเจ้า ซึ่งเป็นคุณธรรมสำคัญเก่าแก่ รามเกียรติ์จึงไม่ใช่เรื่องศักดิ์สิทธิ์ในความหมายเดิมของรามายณะ มาตั้งแต่สมัยอยุธยาแล้ว

อย่างไรก็ตาม หากคิดว่างานเหล่านี้บรรจุแต่ความไร้แก่นสาร เหตุใดจึงได้ทุ่มเทเวลา และกำลังงานให้แก่เรื่องอันเป็น "มิจฉาทิฐิ" ได้ถึงเพียงนี้ และเพราะเหตุใดเรื่องอันไร้แก่นสาร จึงทำความเริงรื่นชื่นบานให้เกิดขึ้นได้ ซึ่งเป็นไปไม่ได้ว่าจะเกิดจากองค์ประกอบทางเสียงแต่เพียงอย่างเดียว เจตนา นาควัชระ ได้ให้ข้อคิดในประเด็นนี้ว่า ผู้อ่านที่ดีไม่จำเป็นต้องเชื่อถือคำแถลงของผู้แต่งอย่างตรงไปตรงมา "เราแน่ใจหรือว่าอ่านรามเกียรติ์แล้วไม่ได้คิดอะไรติดตัวไปเลย แน่หรือว่า ความยิ่งใหญ่ของมหากาพย์อินเดียเรื่องนี้ได้สูญหายไปในฉบับไทยที่แต่งขึ้นมาตามแบบแผนของคนไทย..." (๒๕๒๑: ๘๑)

ในบทละครอิเหนา พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๑ มีเพลงยาวต่อท้ายบทละคร (อ้างถึงใน สมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพฯ ๒๕๐๘: ๑๓๓-๑๓๔) ว่า

อันอิเหนานิพนธ์ไว้แต่ก่อน บทกลอนเพราะพริ้งเป็นหนักหนา
ใครสดับก็จับวิญญาณ์ ดังสุธาทิพรสสำอางกรณ
แต่ค้างอยู่เพียงสึกชี นับปีจะสูญเรื่องเป็นแม่นมั่น
ครั้งนี้พระบาททรงทศธรรม์ ถวัลยราชปิ่นทวาราวดี
เสด็จเถลิงจักรพรรดิพิมานอาสน์ ทรงพระราชนิพนธ์อักษรศรี
ต่อเรื่องอิเหนาแต่สึกชี โดยคดีบริบูรณ์นิทานกาล
ใครฟังแล้วจงฟังราโชวาท อย่าประมาทหลงใหลใช่แก่นสาร

อุดส่าห์เพียรบำเพ็ญศีลทาน หว่านพืชไว้เป็นประโยชน์ตน
ดำริถึงชรารำ่างให้เป็นนิจ บำรุงจิตน้อมใจในกุศล
จงบำบัดอวิชชาอย่าระคน ผลบุญอย่าแรมร้างให้ห่างไกล
ถึงน้อยเท่าผลพันธุ์ผักกาด สุดแต่ปรารถนานั้นเป็นใหญ่
แม้นดับเบญจขันธ์เมื่อใด จะได้สู่สุคติสมบูรณ์

ข้อความนี้บ่งบอกว่า ทรงตระหนักในอานุภาพของความเป็นวัตถุสุนทรีย์ของงานประพันธ์ที่ถึงขนาด"จับวิญญาณ์" ความทรงคุณของศิลปกรรมในรูปวรรณคดีนี้ อาจเป็นปฏิปักษ์ต่อทางหลุดพ้นได้ หากผู้รับตกอยู่ในความ "ประมาทหลงใหล" วรรณคดีจึงมิอาจสั่งสอนได้โดยตรง หรือกล่าวได้ว่า ไม่มีกิจในการสั่งสอน แต่สิ่งนี้ก็มิใช่ไทษลักษณะของวรรณคดีที่จะทำให้ถูกกำจัดไปจากบ้านเมือง หากแต่ผู้รับจำเป็นต้องมีคุณลักษณะที่จะรู้เท่าทันตัวงานและสภาวะอารมณ์ของตัวเองอย่างไม่ยิ่งหย่อนกว่ากัน นี่เป็นภาระของพระมหากษัตริย์ผู้ทรงเป็นผู้นำทางวิญญาณแก่ประชาชนจะต้องให้พระ"ราโชวาท"

จึงกล่าวได้ว่า คำว่า"ไร้แก่นสาร"นั้น มีความหมายเชิงสัมพัทธ คติในเรื่องเหล่านี้เป็นคติอันเนื่องด้วยชีวิตของปุถุชน การเสพรสวรรณคดีจำเป็นต้องกระทำพร้อมกับที่หยั่งลึกลงถึงความไร้แก่นสารของชีวิต ความยิ่งใหญ่ของตัวละคร เช่น ทศกัณฐ์ที่ประจักษ์ในความผิดพลาดของตนพร้อมกับต้องรักษาขัตติยมานะ น่าจะแสดงความไร้แก่นสารของชีวิต ที่ชวนให้"ปลงอนิจจังสังขาร" อย่างลึกซึ้งมากกว่าการอ่านหลักธรรมล้วน ๆ เสียอีก

เมื่อโยงประเด็นของบริบทและเนื้อหาของตัวงานเข้ากับประเด็นเรื่องพันธกิจของวรรณคดี ก็เห็นได้ว่า กวีในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นยังสืบทอดมโนทัศน์หลักเกี่ยวกับวรรณคดีของสมัยอยุธยาว่าเป็นเครื่องแสดงออกที่ให้ความสุข และใช้ให้เป็นประโยชน์ในการสรรเสริญพระเกียรติคุณพระมหากษัตริย์ในแง่ที่สถาปนาความปรกติสุขให้กลับคืนมาพร้อมกับราชธานีใหม่ เชื่อมโยงกับพระราชกรณียกิจในการ"ปราบยุคเข็ญ" รามเกียรติ์ เป็นเรื่องที่ใช้เป็นสัญลักษณ์แห่งพระราช

อำนาจมาตั้งแต่สมัยอยุธยา* และมีคุณค่าทางศิลปะหลายแง่มุม คือ ความสนุกในเนื้อเรื่อง รสชาติทางอารมณ์ เช่น ความผูกพันของพระรามต่อสีดา (ดังที่มีการนำเฉพาะบทครวญของพระราม ขณะเดินทางติดตามสีดา มาแต่งเป็นราชาพิลาปคำฉันท์) และคติธรรมที่ต้องขบคิด ประกอบกับความประณีตบรรจงของการร้อยกรอง ซึ่งให้อารมณ์หลากหลาย จึงต้องประชุมกวีแต่งอย่างประกวดฝีมือ (ด้วยเหตุนี้จึงเหมาะแก่การอ่านมากกว่าการแสดง) นอกจากนี้ยังแสดงถึงความตระหนักถึงคุณค่าของงานศิลปะในเชิงมรดกทางวัฒนธรรม ไม่ยิ่งหย่อนกว่างานประเภทอื่นที่ระดมกำลังนักปราชญ์ตรวจสอบชำระ คือ พระไตรปิฎก และกฎหมาย

มโนทัศน์ที่ประสงค์ให้ตัวบทวรรณคดีเป็นหลักฐานของความเจริญทางศิลปะ เชื่อมโยงกับความเจริญของบ้านเมือง แม้เน้นความบันเทิงเป็นพันธกิจหลัก ประกอบกับความหมายของเรื่องรามเกียรติ์เอง ทำให้พระราชนิพนธ์ฉบับนี้เป็นฉบับบริบูรณ์อย่างที่ไม่น่าจะเคยมีมาก่อน โดย

---

* ดังเช่นยวนพ่าย กล่าวเปรียบเทียบว่า

ชยชยอำนาจท้าว	คือราม
รอนราพล่วงลงกา	แผ่นแผ้ว

ความคิดนี้เป็นที่ทราบกันดีว่า เป็นที่มาของชื่อราชธานี และพระนามรามาธิบดี มีความเห็นว่าในระยะแรกของอยุธยาตอนต้น ราชธานีมีชื่อว่า ศรีรามเทพนคร (อาคม พัฒิยะ และ นิธิ เอียวศรีวงศ์ ใน นิธิ เอียวศรีวงศ์ บรรณาธิการ ๒๕๒๕: ๕) นอกจากนี้แนวคิดเกี่ยวกับความยิ่งใหญ่ของกษัตริย์ ซึ่งเป็นพระจักรพรรดิแห่งพระราชาอื่น ๆ ทั้งอำนาจและคุณธรรม ตั้งแต่สมัยสุโขทัย (เช่น ในไตรภูมิกถา) ทำให้รามเกียรติ์มีความหมายมากขึ้น ดังตอนต้นของพระราชนิพนธ์ของรัชกาลที่ ๑ กล่าวว่า "ปราบอรินทร์สิ้นสยบ ภพเกษมเปรมประชากร หฤหรรษ์อนันตยศโยค พระบาทดำรง ทรงพิภพลุ่มล่าง พ่างพระนารายณ์... ปองเป็นพระสรรเพชญ... อกเมืองสุขอยู่ระรื่น แสนสำราญสำเริงบันเทิงทั้งธรณี ด้วยพระเดชเกศกษัตริย์ดำรงทัศธรรมิศ... หลายกลระบำบทบรรเจิด เกิดเกื้อเพื่อสมภารบพิตร กระวีวิธหลายหลาก รู้มลากหลายฉันท์ นิพนธ์โคลงกาพย์กลอน..." คตินิยมที่โยงรามเกียรติ์กับสถาบันกษัตริย์ ไม่ปรากฏในฉบับของภาคอีสาน ซึ่งพระรามได้กลายเป็นพระโพธิสัตว์ (ศิราพร ฐิตะฐาน ๒๕๒๒: ๖๓-๙๐)

เฉพาะเมื่อเปรียบเทียบกับพระราชนิพนธ์อิเหนา ในรัชกาลนี้ ซึ่งมีลักษณะเป็นการแต่งซ่อม และได้กระจัดกระจายไปเมื่อมีฉบับพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๒ ซึ่งแต่งใหม่ทั้งเรื่อง (สมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพฯ ๒๕๐๘: ๑๔๐-๑๔๑)

เมื่อพิจารณาวรรณคดีที่แต่งขึ้นในรัชสมัยนี้ อาจเห็นได้ว่า นอกจากงานที่ให้ความหฤหรรษ์ทางอารมณ์ดังที่กล่าวมาแล้ว ยังมีความเอาใจใส่ต่องานที่เน้นความหฤหรรษ์ทางความคิดอีกด้วย เช่น ราชาธิราช และสามก๊ก ทั้ง ๒ เรื่องเป็นงานแปลขนาดใหญ่ ซึ่งให้ความบันเทิงทางสติปัญญาอันเนื่องจากการชิงไหวชิงพริบในการรบ การเมือง การชิงอำนาจ และการหยั่งรู้ถึงธรรมชาติมนุษย์ทั้งจุดเด่นจุดด้อย ที่ต่างจากรามเกียรติ์และนิยายโบราณก็คือมักเป็นพฤติกรรมที่อธิบายได้ด้วยเหตุผลของประสบการณ์จริงมากกว่าอธิบายในลีลาเหนือกว่าความจริงตามปกติ (เช่นการบันดาลของเทพ และอาวุธวิเศษ*)

งานในลักษณะนี้ เกิดขึ้นด้วยการตอบสนองความต้องการทางสติปัญญา** ซึ่งน่าจะเป็นผลสืบเนื่องมาตั้งแต่การเรียนรู้ถึงความพินาศในคราวเสียกรุงศรีอยุธยาครั้งที่เพิ่งเกิดขึ้น ซึ่งเป็นความยับเยินมากที่สุดเท่าที่เคยปรากฏในประวัติศาสตร์ไทย ทำให้เกิดความต้องการที่จะเรียนรู้ชีวิตมนุษย์ในประวัติศาสตร์ของชนกลุ่มอื่นบ้างนอกเหนือจากการชำระพระราชพงศาวดารของไทยเอง แต่ก็ยังไม่ละทิ้งการประกอบวัสดุและเนื้อหาเชิงวรรณศิลป์ ดังที่ ม.ล.บุญเหลือ เทพยสุวรรณ ตั้งข้อสังเกตเกี่ยวกับราชาธิราชว่า ยากที่จะจัดให้เป็นวรรณคดี หรือประวัติศาสตร์

---

* หากพิจารณาให้ลึกซึ้ง ลีลาเช่นนี้อาจมีความหมายหลายระดับ และให้ความจริงของชีวิตได้เหมือนกัน แต่มีวิธีเข้าถึงความจริงที่แตกต่างจากงานประเภทอิงพงศาวดาร เช่น ราชาธิราช และสามก๊ก

** คำนำของราชาธิราชกล่าวว่า "มีพระราชประสงค์จะให้เป็นหิตานุหิตประโยชน์ แก่พระบรมวงศานุวงศ์ และข้าทูลละอองธุลีพระบาท"

แต่ก็ไม่เอียงที่จะจัดเป็นวรรณคดีมากกว่า* (๒๕๑๓: ๓๙-๘๐) ทั้งสามก๊ก และราชาธิราช และงานในลักษณะเดียวกัน ได้ก่อพัฒนาการของการใช้ความเรียงร้อยแก้วเป็นวัสดุของการสื่องานที่ไม่ใช่เพียงการจดบันทึกเหตุการณ์ เช่น ที่เห็นชัดในพระราชพงศาวดารกรุงศรีอยุธยา ฉบับหลวงประเสริฐอักษรนิติ** นอกจากนี้ น่าจะมีอิทธิพลต่อแนวคิดในการตีความชีวิตของผู้สร้างงานในยุคเดียวกันด้วย (จะได้กล่าวโดยละเอียดในบทต่อไป)

ภารกิจในการสร้างงานศิลปะขึ้นใหม่ ทำให้มีการระดมปัญญาและฝีมือทั้งแง่ปริมาณและคุณภาพ โดยยึดประเพณีการ "เกลากลอน" ตั้งแต่สมัยอยุธยา กวีรัตนโกสินทร์ตอนต้นโดยเฉพาะในรัชกาลแรก น่าจะเป็นผู้เสพงานของอยุธยามาก่อน การเลือกสืบต่อ ตัดทอน แต่งเติมจากการประชุมแต่ง ย่อมมีลักษณะอัตวิสัยร่วมของยุค ซึ่งสัมพันธ์กับบริบทของการสร้างงาน แนวคิดบางอย่าง ซึ่งยังมีความหมายอยู่ในความจำเป็นของยุคนี้ได้รับการฟื้นฟูและส่งเสริมให้แข็งแกร่งขึ้น เช่น แนวคิดเรื่องธรรมิกราช และพระจักรพรรดิดังกล่าวแล้ว ทั้งนี้ พระมหากษัตริย์น่าจะมีส่วนสำคัญในการกำหนดแนวทาง และพระราชทานข้อวินิจฉัย งานในลักษณะนี้จึงจัดเป็นงานหลวง หรืองานพระราชนิพนธ์ ซึ่งเคยเรียกมาในสมัยอยุธยาว่า คำหลวง

ในรัชกาลที่ ๒ ประเพณีการ "เกลากลอน" ยังดำเนินไปอย่างเข้มข้นถึงขนาดมีเรื่องเล่าสืบต่อกันมา ถึงความบาดหมางระหว่าง สุนทรภู่กับรัชกาลที่ ๓ เมื่อยังทรงเป็นกรมหมื่นเจษฎา

---

* อาจเป็นได้ว่า งานเขียนทำนองพงศาวดาร และตำนาน ที่มิใช่เป็นเพียงจดหมายเหตุ หรือปูมโหรของคนในแถบภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ มีลักษณะก้ำกึ่งระหว่างงานเขียนประวัติศาสตร์ และเรื่องแต่ง ซึ่งอาจไม่เป็นปัญหาสำหรับคนสมัยก่อน ซึ่งเข้าใจในขนบของงานเขียนทำนองนี้อยู่แล้ว ในฐานะงานทางวรรณกรรมประเภทหนึ่ง ดู ธงชัย วินิจจะกูล ใน สุนทรี อาสะไวย์ และคนอื่น ๆ บรรณาธิการ ๒๕๓๓: ๑๓๙-๑๘๔)

** พระราชพงศาวดารกรุงศรีอยุธยา ฉบับอื่นนอกจากนี้ แต่งในสมัยรัตนโกสินทร์ทั้งสิ้น ในลักษณะที่เรียกว่า ชำระ

บดินทร์ ในสถานะของกวีในราชสำนักอย่างทัดเทียมกัน และได้กลายมาเป็นข้อสันนิษฐานเกี่ยวกับมูลเหตุของการที่สุนทรภู่ต้อง "ตกประดาษวาสนา" จนถึงแก่ถูกถอดยศและตำแหน่งเมื่อสิ้นรัชกาลที่ ๒ สิ่งที่น่าพิจารณาในกรณีนี้น่าจะอยู่ที่ข้อได้แย้งในการท้วงติงพิจารณาคุณค่าของงานว่าอยู่บนบรรทัดฐานหรือเกณฑ์อันใด แม้มีรายละเอียดอยู่น้อย* แต่พอมองเห็นว่า มีความใส่ใจในความกระชับรัดกุมของถ้อยคำ ซึ่งเกิดขึ้นด้วยการพิจารณาละเอียดในแง่องค์ประกอบของเสียง จังหวะลำนำ และองค์ประกอบของความหมายไม่ยิ่งหย่อนกว่ากัน การยอมเสี่ยงต่อความบาดหมางเช่นนี้ น่าจะนับเป็นคุณธรรมของผู้สร้างงานประพันธ์ในวัฒนธรรมทางหนังสือของสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นนั้น และเป็นปัจจัยสำคัญต่อคุณค่าของผลงานซึ่งยืนยงกว่าผู้สร้าง ดังกล่าวได้ว่า

> ...นักวรรณคดีในปัจจุบัน... เห็นจะต้องยอมรับว่า วรรณกรรมเอกที่ทุกคนถือว่าเป็นมรดกทางวัฒนธรรมชั้นเลิศของชาติเรานั้น เป็นวรรณกรรมที่สร้างขึ้นในยุคก่อนที่หมอบรัดเลย์จะมาตั้งโรงพิมพ์ในประเทศไทยเสียเป็นจำนวนมาก... ความเป็นเลิศในทางศิลปะนั้น เป็นสิ่งที่มีความสัมพันธ์กับความประณีต และความประณีตนั้น ก็สัมพันธ์กับเรื่องของเวลาอีกชั้นหนึ่ง วัฒนธรรมทางวรรณศิลป์ที่ทำให้กรมหมื่นเจษฎาบดินทร์กับสุนทรภู่ผิดพ้องหมองใจกันนั้น...เป็นวัฒนธรรมที่ไม่ยอมรับอะไรว่าเป็นชั้นสอง แต่จะยอมรับเฉพาะสิ่งที่เห็นร่วมแล้วว่าเป็นเลิศ ... การที่วรรณกรรมแต่ละชิ้นต้องผ่านการกลั่นกรองหลายชั้น แต่ละชั้นก็จัดได้ว่าเป็นการ "วิจารณ์" ในลักษณะใดลักษณะหนึ่งมาแล้ว ก็เป็นสิ่งที่นักเขียนร่วมสมัยของเราไม่สามารถที่จะทำได้ (เจตนา นาควัชระ ๒๕๒๑: ๒๔-๒๕)

ในวรรณคดีมุขปาฐะ อาจพบลักษณะเช่นนี้ไม่ชัดนัก แต่การประชันฝีปากกันในการขับเพลง ก็เป็นสิ่งสำคัญที่ทำให้เกิดการพัฒนาทางศิลปะ และเปิดโอกาสให้กวีได้พัฒนาตัวเองใน

---

* ได้แก่ กลอนในอิเหนา จากเดิม "น้ำใสไหลเย็นแลเห็นตัว ปลาแหวกกอบัวอยู่ไหวไหว" แก้เป็น "น้ำใสไหลเย็นเห็นตัวปลา ว่ายแหวกปทุมาอยู่ไหวไหว" และในสังข์ทอง ที่ว่า "จำจะคิดปลูกฝังเสียยังแล้ว ให้ลูกแก้วสมมาดปรารถนา" แก้เป็น "ให้ลูกแก้วมีคู่เสน่หา" (สมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพฯ ในพระอภัยมณี ๒๕๒๙: (๑๔)-(๑๕))

แนวทางที่สันทัดจนจัดเจนขึ้น ในเพลงยาวจดหมายเหตุเรื่องกรมหมื่นอัปสรสุดาเทพประชวร คุณสุวรรณซึ่งเป็นข้าหลวงในวัง ได้บันทึกการดีดเพลง และความรื่นรมย์ในการเล่นนั้น ซึ่งเกิดจากลักษณะเฉพาะตัวของผู้ขับ ดังข้อความว่า

คุณเจ้าจอมหม่อมที่ได้เวียนไปมา ต่างปรีดาชักลำนำเป็นทำนอง
ประสานเสียงจังหวะดูสะอาด เป็นพิณพาทย์มโหรีมีฉลอง
คุณพึ่งขับลำลำตามทำนอง ประดิษฐ์ร้องดอกสร้อยคอยดัดแปลง
คุณยวงท่านสันทัดชัดต้นบท รับชอกดน้ำไว้ใส่กระแสง
ลงปากรับทับโทนช่างดัดแปลง เสียงหน่องแหน่งอูดอาดพาดกันไป
คุณบัวเสกส้มป่อยนั่งลอยหน้า ปากบ่นว่าตัวกระเพื่อมกระเทื้อมไหว
คุณนกคุณน้อยลอยเสียงเรียงรับไป คุณพึ่งไว้น่าร้องประคองคราญ
ข้างพวกฟังนั่งสรวลสำรวลร่า ประสันดาพากย์หนังฟังโหยหวน
คุณแย้มนครไม่ชัดดัดสำนวน เสียงห้วนห้วนคราญรัวหัวร่อเลย
ข้างคุณเหมหยิบหมากมือลากกล่อง หัวเราะจนร้องไห้แล้วแม่คุณเอ๋ย
กล่องหมากหกจากมือหยิบพลูเลย เหมือนไม่เคยฟังเพลงบรรเลงลาน
ข้างคุณแม่เล่าก็เก่งนักเองเก่า นั่งเท้าแขนอวนสอนคุณหลาน
ให้ร้องบทกาลีเมื่อให้การ คอยต่อก้านต่อดอกบอกให้คราญ
ข้างคนฟังหลายอย่างต่างภาษา เจ๊กชวาไทยมอญนครถ้วน

ลักษณะเฉพาะของปัจเจกบุคคล จึงไม่ได้ถูกลบเลือนไปในกระบวนการสร้าง-เสพวรรณคดี ไม่ว่ามุขปาฐะหรือลายลักษณ์ จินดามณีทั้งสมัยอยุธยาและที่กรมหลวงวงศาธิราชสนิททรงนิพนธ์ขึ้นใหม่ในรัตนโกสินทร์ตอนต้น ก็ดูจะมิได้มุ่งเน้นความเคร่งครัดในแบบแผน เพราะเพียงแต่ให้เกณฑ์กลาง ๆ สำหรับผู้เริ่มฝึก ส่วนผู้เชี่ยวชาญแล้วย่อมมีกลเม็ดแตกต่างกันไป กวีแต่ละคนมีความเชื่อมั่นในตัวเองพอที่จะไม่เดียดฉันท์ผู้ที่แตกต่างจากตน เช่น ในเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน เราได้สัมผัสกับลีลากลอนที่ผิดแผกกันในงานของรัชกาลที่ ๒ สุนทรภู่ หรือครูแจ้ง เป็นต้น ฝีไม้ลายมือซึ่งขึ้นกับบุคลิกลักษณะเฉพาะตัวของผู้สร้างงาน เป็นสิ่งที่สืบเนื่องมาจากวรรณคดีมุขปาฐะ ดังมีกล่าวถึงในเสภาขุนช้างขุนแผนตอนกำเนิดพลายงาม ว่า

หาเสภามาทั่วที่ตัวดี ท่านตามีช่างประทัดถนัดรบ
ดูท่านองพองคอเสียงอ้อแอ้ พวกคนแก่ชอบหูว่ารู้จบ
ตารองศรีดีแต่ขันรู้ครันครบ กลับกระทบท่าหลอกแล้วกลอกตา
แล้วนายทั่งดังโด่งเสียงโว่งโวก ว่ากระโชกกระชั้นขันหนักหนา
ฝ่ายนายเพชรเม็ดมากลากช้าช้า ตั้งสามวาสองศอกเหมือนบอกยาว
ส่วนนายมาพระยานนท์คนตลก ว่าหยกหยกหยาบช้าคนฮาฉาว
ตาทองอยู่รู้ว่าภาษาลาว แล้วส่งกราวเชิดเพลงไหน่งเหน่งไป

กวีในราชสำนัก อาจสร้างงานในลักษณะส่วนตัว และแพร่หลายในหมู่ประชาชน เช่น เจ้าพระยาพระคลัง(หน) และสุนทรภู่ ในการสร้างงานซึ่งไม่ต้องผูกพันกับภารกิจของบ้านเมือง มโนทัศน์เรื่องงานประพันธ์กับการเล่นก็ปรากฏในคำแถลงของผู้แต่งเช่นเดียวกัน ดังที่ สุนทรภู่จบ นิราศภูเขาทอง ด้วยข้อความว่า

นิราศเรื่องเมืองเก่าของเรานี้ ไว้เป็นที่ไสมนัสทัศนา
ด้วยได้ไปเคารพพระพุทธรูป ทั้งสถูปบรมธาตุพระศาสนา
เป็นนิสัยไว้เหมือนเตือนศรัทธา ตามภาษาไม่สบายพอคลายใจ
ใช่จะมีที่รักสมัครมาด แรมนิราศร้างมิตรพิสมัย
ซึ่งครวญคร่ำทำทีพิรี้พิไร ตามนิสัยกาพย์กลอนแต่ก่อนมา
เหมือนแม่ครัวขัวแกงแพนงผัด สารพัดเพียญชนังเครื่องมังสา
อันพริกไทยใบผักชีเหมือนสีกา ต้องโรยหน้าเสียสักหน่อยอร่อยใจ
จงทราบความตามจริงทุกสิ่งสิ้น อย่านึกนินทาแกล้งแหนงไฉน
นักเลงกลอนนอนเปล่าก็เศร้าใจ จึงร่ำไรเรื่องร้างเล่นบ้างเอย ฯ

การสนทนากับผู้เสพโดยตรงเช่นนี้ เป็นสิ่งน่าพิจารณา ข้อความนี้มีเนื้อความแบ่งเป็น ๒ ส่วน คือ ส่วนแรกบอกจุดประสงค์ของการแต่ง "ไว้เป็นที่ไสมนัสทัศนา" และมูลเหตุที่มาของการแต่ง ส่วนที่สองออกตัวเรื่องการคร่ำครวญถึงผู้หญิง ซึ่งดูไม่เหมาะสมแก่สมณเพศซึ่งตนดำรงอยู่ในขณะนั้น

ประเด็นแรก จุดประสงค์และที่มาของการแต่งเป็นสิ่งเกี่ยวข้องกัน มโนทัศน์เกี่ยวกับอานิสงส์ของการสร้างกุศลด้วยงานเขียนยังปรากฏอยู่ นิราศเรื่องต่าง ๆ ของสุนทรภู่เป็นการบันทึกการเดินทางเพื่อนมัสการปูชนียสถานอยู่หลายเรื่อง ดังเช่น ท้ายนิราศพระบาท กล่าวว่า "ทั้งคนฟังคนอ่านสารแสดง ฉันขอแบ่งส่วนกุศลทุกคนเอย" ในนิราศเมืองเพชร กล่าวว่า "จึงจดหมายรายความตามสังเกต ถิ่นประเทศแถวทางกลางวิถี ให้อ่านเล่นเป็นเรื่องเมืองพริบพรี ผู้ใดมีคุณก็ได้ไปแทนคุณ ทั้งผ้าหอมย้อมเหลืองได้เปลื้องห่ม พระประธมที่ลำเนาภูเขาขุน กุศลนั้นบรรดาที่การุณ รับส่วนบุญเอาเถิดท่านที่อ่านเอย" การประกาศแบ่งบุญเป็นคุณธรรมของคนไทยอันสืบเนื่องมาจากการดำรงชีวิตในชุมชนที่ผูกพันกันใกล้ชิด อาจกล่าวได้ว่า วรรณศิลป์เป็นสื่ออันเหมาะสมแก่สารอันก่อความ "โสมนัส" เช่นนี้ พร้อมกับที่ให้ความ "คลายใจ" จากโทมนัสแก่ผู้แต่งด้วย อย่างไรก็ตามผู้อ่านนิราศเรื่องนี้ย่อมเห็นตรงกันว่า การนมัสการภูเขาทอง มิใช่แก่นของเรื่องแต่อย่างใด เช่นเดียวกับการคร่ำครวญถึงคนรัก ซึ่งผู้แต่งได้ออกตัวไว้ว่า ทำ "ตามนิสัยกาพย์กลอนแต่ก่อนมา" เหตุผลนี้อาจตีความได้ว่า นิสัยในการแต่งกาพย์กลอนของผู้แต่งซึ่งดำเนินมานาน แต่อีกนัยหนึ่ง อาจเป็นได้ว่าเป็นธรรมเนียมการแต่งในขนบวรรณคดีที่สืบมาจากสมัยก่อน ทั้งสองนัยนี้น่าจะเกี่ยวข้องกัน อย่างไรก็ตามการกล่าวว่าบทครวญถึงนางนั้นเป็นเพียงเครื่องปรุงรสเพื่อความ "อร่อยใจ" ย่อมแสดงความเปลี่ยนแปลงจากขนบเดิมอันเป็นจุดต่างที่สำคัญของนิราศโคลงและนิราศกลอน (จะกล่าวในหัวข้อต่อไป) ถึงกระนั้น หากพิจารณาตัวบทนิราศเรื่องนี้ ก็ยังเห็นว่าเครื่องปรุงนี้ยังกลมกลืนไปกับแก่นของเรื่อง คือความสลดใจในความตกต่ำของชีวิต อันนำมาซึ่งความพลัดพรากจากความสุข ผันแปรเป็นความไร้ญาติขาดมิตรขาดแม้แต่คนรักที่จะผูกพันด้วยอย่างแน่นอน การรำพึงถึงผู้หญิงจึงไม่มีลักษณะเจาะจง และมักแสดงถึงนัยของการเลิกร้าง เช่น "เหมือนนกพี่ที่ช้ำระกำเจือ เพราะรักเรื้อแรมสวาทมาคลาดคลาย" การไปภูเขาทอง เป็นส่วนหนึ่งของการผ่อนคลาย และแสวงหาความประโลมใจท่ามกลางความคับข้องใจนั้น ด้วยเหตุนี้ แก่นของความเป็นนิราศจึงยังดำรงอยู่ นอกจากนี้การออกตัวของผู้แต่งกับความลึกซึ้งของความหมายในตัวงานอาจไม่ใช่สิ่งเดียวกัน การออกตัวมุ่งป้องกันข้อครหา แต่ความหมายเกิดขึ้นในกระบวนการทำงานของจิต ทั้งจิตสำนึกและจิตใต้สำนึก

สิ่งที่น่าสนใจก็คือ ความ "โสมนัส" กับ "โทมนัส" ที่ปรากฏในตัวงาน เป็นสิ่งที่ประสานกันได้ สิ่งที่ดูเหมือนสร้างขึ้น "เล่นบ้าง" ตามวิสัยของ"นักเลงกลอน" ซึ่งเชี่ยวชาญการเล่น จึงไม่ใช่เรื่องเล่น ๆ แต่เป็นเรื่องอันเนื่องมาจากความปรารถนาในชีวิตของปัจเจกบุคคล

ซึ่งถ่ายทอดแก่ผู้อื่นได้ด้วย และผู้รับถ่ายทอด อาจมีความต้องการที่จะสนองความปรารถนาของตนในทำนองเดียวกัน

ความขยายตัวของการเสพวรรณคดีด้วยการอ่าน* เป็นเหตุผลหนึ่งของความระมัดระวังภาพลักษณ์ของผู้แต่ง ซึ่งจะปรากฏติดไปกับข้อเขียน กลอนนิราศ ซึ่งเป็นการผสมผสานระหว่างขนบของการคร่ำครวญถึงความรักอย่างนิราศไคลง กับการจดหมายเหตุต่าง ๆ ในประสบการณ์จริง** ทำให้ลักษณะเชิงอุดมคติคลายลง ความเกาะเกี่ยวระหว่างผู้แต่งกับตัวงานมีมากขึ้น เห็นได้ว่าเป็นผลงานของผู้แต่งเพียงลำพัง โดยไม่มีผู้ร่วมขัดเกลา ความแพร่หลายของงานเป็นผลต่อชื่อเสียงของผู้แต่ง ดังท้าย นิราศพระแท่นดงรัง แม้จะยังกล่าวขอพรเทวดาตามธรรมเนียมของการประกอบกิจต่าง ๆ ก็เห็นได้ว่า ปัจจัยที่แท้จริงของความสำเร็จคือผู้อ่านร่วมสมัย ที่น่าสนใจคือผู้แต่งได้แสดงว่า ตนมีความรักและเห็นคุณค่าของตัวสื่อคืออักษร และการประกอบอักษรเป็นภาพย์กลอนในภาษาไทย ซึ่งมีนัยะบ่งถึงการเข้าอยู่ในกระบวนการสร้างงานที่มีแบบแผนอยู่แล้ว ด้วยความคาดหวังจะสร้างผลงานอันเลิศขึ้นบ้าง แต่ก็มิใช่การอวดฉลาด ดังข้อความว่า

---

* จะกล่าวถึงมูลเหตุในหัวข้อต่อไป อนึ่ง การอ่านในที่นี้ มีทั้งการอ่าน(หรือสวด)ในชุมชน เช่น ในพิธี ในเทศกาล หรืองานในวาระสำคัญของชีวิต เช่น งานศพ และการอ่าน(หรือสวด) เพื่อความบันเทิงส่วนตัว เช่น ในพระนิพนธ์สังข์ทอง กล่าวถึงเจ้าเงาะ "นอนถอนหนวดสวดสุบิน" ซึ่งอาจหมายถึงสวดจากที่แต่งเอง หรือสวดจากฉบับลายลักษณ์ ดังที่ปรากฏว่าท้ายกลอนสวดมักมีคำเตือนผู้ยืมไปอ่านว่า ให้ระมัดระวังรักษาหนังสือ เช่น อย่าอนอ่าน (ตรีศิลป์ บุญขจร ๒๕๓๐: ๒๑ และดูตัวอย่างหน้า ๕๓ ของวิทยานิพนธ์นี้)

** ใน ท้ายนิราศวัดเจ้าฟ้า และ นิราศเมืองเพชร ตามลำดับ มีข้อความดังนี้ "จึงจดหมายรายเรื่องที่เคืองเข็ญ ไปเที่ยวเล่นลายแทงแสวงหา เห็นสิ่งไรในจังหวัดรัถยา ได้จดมาเหมือนหนึ่งมีแผนที่ไว้" และ "จึงจดหมายรายความตามสังเกต ถิ่นประเทศแถวทางกลางวิถี ให้อ่านเล่นเป็นเรื่องเมืองพริบพรี"

ใช่จะแกล้งแต่งประกวดอวดฉลาด ทำนิราศรักมิตรพิสมัย
ด้วยจิตรักกาพย์กลอนอักษรไทย จึงตั้งใจแต่งคำแต่ลำพัง
หวังจะให้ลือเลื่องในเมืองหลวง คนทั้งปวงอย่าว่าเราบ้าหลัง
ถ้าใครเป็นก็จะเห็นว่าจริงจัง ประดุจดังน้ำคิดเราคิดกลอน
ขอเดชะถ้อยคำที่ร่ำเรื่อง ให้ลือเลื่องเลิศลักษณ์ในอักษร
ขอเชิญไทเทวราชประสาทพร ให้สุนทรลือทั่วธานีเอย

การเน้นความสำคัญของอักษร นับเป็นเครื่องบ่งชี้ความเติบโตของวรรณคดีลายลักษณ์ในหมู่ประชาชน (แม้อาจจะเป็นเพียงในเมืองหลวง หรือ "ธานี") ผู้แต่งตระหนักในกระบวนการสร้างงานตามขนบ แต่การสร้างงาน "แต่ลำพัง" โดยไม่ผ่านการวิจารณ์ในการแต่งร่วมนั้นอาจเป็นการเสี่ยงอยู่ไม่น้อย อย่างไรก็ตามการ "แต่ง" "คิด" กลอน แม้อาจดูเป็นการเพ้อฝัน (ราว "บ้าหลัง") ก็เป็นสิ่งที่ "จริงจัง" สำหรับผู้ที่ "เป็น" ด้วยกัน ซึ่งน่าจะมีอยู่ไม่น้อย การยอมรับของผู้อ่าน ซึ่งจะนำมาซึ่งความสำเร็จของตัวงาน และชื่อเสียงของผู้แต่ง ย่อมขึ้นอยู่กับความเข้าใจกติกาเชิงวรรณศิลป์ และความลุ่มลึกในตัวสื่อ ซึ่งผู้แต่งเชื่อมั่นว่าตนมีอยู่แล้ว แม้จะบอกว่ามิได้เจตนา "อวดฉลาด" แต่ก็แสดงว่ามีปัญญาอยู่พอตัว จึงตั้งใจสร้างงานด้วยน้ำจิตน้ำใจและด้วยความรัก จึงเชื่อว่าถ้อยคำที่ประกอบขึ้น จะมีอำนาจ("เดชะ") เป็นสิ่งเลิศลักษณ์และลือเลื่องทั่วธานี

กล่าวโดยสรุป วรรณคดีในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นดำรงอยู่ด้วยความตระหนักค่าของผู้สร้างและผู้เสพ และคุณค่าสำคัญที่เห็นตรงกันก็คือ คุณค่าในฐานะเครื่องบำรุงใจใน"การเล่น" อันเป็นเครื่องหมายของความเป็นปรกติสุขของสังคม ประเด็นของเครื่องบำรุงใจนี้ หากจะวิเคราะห์จากหลักฐานสำคัญ คือ ตัวบท อาจลงความเห็นได้ว่า วรรณคดีจะบรรลุพันธกิจของตนได้ด้วยลักษณะพิเศษของความเป็นวัตถุสุนทรีย์ และความเป็นวัตถุสุนทรีย์จะเกิดขึ้นได้ก็ด้วยความเข้าถึงขนบวรรณศิลป์ ที่สืบทอดมาอย่างมีความหมาย จนสามารถใช้เป็นพาหะของการถ่ายทอดประสบการณ์ของชีวิตแก่ผู้อื่นได้อย่างประสบผลสำเร็จ การสร้างงานไม่ว่าโดยหมู่คณะ หรือ

ปัจเจกบุคคล จึงต้องอาศัย ปัญญา ฝีมือ และความพากเพียร* เป็นอย่างมาก เพื่อผลที่จะทนทานต่อการพิสูจน์ นับตั้งแต่คนร่วมสมัยไปจนไม่รู้จบ ทั้งหมดนี้เป็นการสืบต่อมโนทัศน์จากสมัยอยุธยา

ในด้านพันธกิจเชิงวัฒนธรรม วรรณคดีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นมีสถานะเป็นเครื่องแสดงออกของความเจริญของสังคมที่ผูกโยงกับคุณธรรมของผู้ปกครอง ซึ่งเป็นคุณค่าดั้งเดิมในสังคมไทย และได้รับการย้ำเน้นให้มากขึ้นในบริบทของการสร้างอาณาจักรใหม่ให้ทัดเทียมอาณาจักรอยุธยาซึ่งพินาศไปแล้ว ดังนั้นคุณค่าทางปัญญาของตัวงาน และการเสพงานด้วยปัญญาจึงได้รับการเน้นย้ำมากเป็นพิเศษ โดยมิได้ละเลยคุณค่าทางศิลปะ ซึ่งจะต้องรักษาไว้ให้ถึง และเทียบเท่าบรรทัดฐานเดิม

ความสำเร็จของวรรณคดีลายลักษณ์ ซึ่งมีพัฒนาการมายาวนานตั้งแต่สมัยอยุธยา และความรู้หนังสือในหมู่ประชาชนในรัตนโกสินทร์ตอนต้นทำให้ภาษาเขียนมีความสำคัญในฐานะวัสดุของงาน แต่ความสำคัญของเสียงซึ่งมีบทบาทในมุขปาฐะยังคงอยู่ เนื่องจากวรรณคดีลายลักษณ์ส่วนใหญ่ยังเสพด้วยการฟังในชุมชน และผู้ฟังไม่จำเป็นต้องรู้หนังสือ อย่างไรก็ตามผู้รู้หนังสือซึ่งมีจำนวนมากขึ้น น่าจะได้มีบทบาทสำคัญในการแพร่ขยายต้นฉบับวรรณคดีลายลักษณ์ให้กว้างขวางในหมู่ผู้เสพ จนสะดวกแก่การจัดพิมพ์ เมื่อมีการพิมพ์หนังสือไทยในสมัยต่อมา**

---

* กวีเช่นสุนทรภู่ อาจถือเป็นกรณีพิเศษที่ไม่ค่อยกล่าวถึงความพากเพียรในการแต่งของตน แต่อาจเห็นได้ว่าการไม่กล่าวเช่นนั้นเป็นความภาคภูมิใจในฝีมือ และปัญญาของตนว่าเหนือกว่าผู้อื่น กวีอื่น เช่นรัชกาลที่ ๒ ไม่ได้กล่าวถึงความพากเพียรเช่นเดียวกัน แต่ประวัติพระราชนิพนธ์สำคัญได้แสดงว่า ทรงพิถีพิถันเรื่องถ้อยคำที่จะสัมพันธ์กับการขับร้อง และทำรำเป็นอย่างมาก (ดูสมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพฯ ๒๕๐๘: ๑๔๙-๑๕๑)

** เช่น <u>พระอภัยมณี</u> ได้พิมพ์ในสมัยรัชกาลที่ ๕ เมื่อ พ.ศ. ๒๔๑๓ โดยโรงพิมพ์ของหมอสมิท (สมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพฯ ๒๕๒๙: (๓๕))

๒. ความเปลี่ยนแปลงในภาษา ฉันทลักษณ์ และประเภทของวรรณคดี กับบริบททางสังคมวัฒนธรรม

ตั้งแต่ช่วงปลายของสมัยอยุธยา บทละครเป็นงานประพันธ์ประเภทใหม่ซึ่งเติบโตและประสบผลสำเร็จขึ้นเป็นลำดับ พัฒนาการของบทละครและพัฒนาการของฉันทลักษณ์ที่เรียกว่ากลอนมีความสัมพันธ์กันอย่างใกล้ชิด

ความเป็นมาของละครในประเทศไทยยังไม่กระจ่างนัก หลักฐานชิ้นแรกที่กล่าวถึงละครคือ จดหมายเหตุลาลูแบร์ กล่าวว่าละครเป็นมหรสพหนึ่งในสามอย่างของชาวสยาม (รวมทั้งโขนและระบำ) ความแตกต่างของโขนกับละคร ตามคำอธิบายของลาลูแบร์ น่าจะอยู่ที่ ผู้เล่นละครจะร่ายรำและขับร้องด้วยเมื่อถึงบทของตน ส่วนโขนนั้นแสดงบทหนักไปทางสู้รบมากกว่าร่ายรำนาน ๆ จะหยุดเจรจาสักคำสองคำ (โดยมีผู้พากย์เพราะผู้แสดงสวมหัวโขน) ดูเหมือนว่าละครจะใช้เวลาแสดงยืดยาวติดต่อกัน ในขณะที่ไม่กล่าวถึงระยะเวลาแสดงโขน (กล่าวว่า ละครแสดง ๓ วัน ตั้งแต่ ๘ โมงเช้า ถึง ๓ โมงเย็น) ความแตกต่างที่สำคัญอีกอย่างหนึ่งของโขนและละครคือโอกาสที่เล่น โขนมักเล่นในโอกาสเดียวกับระบำ คืองานปลงศพเป็นส่วนใหญ่ ส่วนละคร "มักหาไปเล่นฉลองพระอุโบสถ หรือพระวิหารที่สร้างใหม่ ในโอกาสอัญเชิญพระพุทธรูปขึ้นประดิษฐานเป็นพระประธาน ณ ที่นั้น" แต่ทั้ง โขน ระบำ และละคร "ไม่เกี่ยวข้องกับการพระศาสนาแต่อย่างใด ด้วยเป็นสิ่งต้องห้ามมิให้พระภิกษุสงฆ์ดู" (ลาลูแบร์ ๒๕๑๐: ๒๑๓-๒๑๔)

มหรสพทั้งสามนี้ ลาลูแบร์ไม่ได้ระบุว่าเป็นของเฉพาะราชสำนักหรือชาวบ้าน อาจเป็นได้ว่าเป็นทั้งสองอย่าง ถ้าพิจารณาโอกาสที่แสดง ลาลูแบร์น่าจะได้พบมหรสพเหล่านี้ในลักษณะที่เปิดกว้างต่อสาธารณชน โดยปกติมหรสพที่จัดโดยราชสำนักเช่นหนัง (เอ่ยถึงเป็นส่วนหนึ่งของการฉลองพระราชพิธีต่าง ๆ ในกฎมณเฑียรบาล ตั้งแต่สมัยพระบรมไตรโลกนาถ) ก็น่าจะจัดให้ประชาชนได้ชมอยู่แล้ว จึงกล่าวว่า"ให้ทวยนักคนผู้ชาญ กลเล่นโดยการ ยเป็นบำเทองธรณี" (สมุทรโฆษคำฉันท์) แม้จะไม่ปรากฏบ่อยครั้งนักในรอบปี

ดูแปลกที่ลาลูแบร์ไม่ได้กล่าวถึงหนังเลย อาจเป็นเพราะลาลูแบร์มีเวลาอยู่ในกรุงสยามเพียง ๓ เดือนกับ ๖ วัน (ลาลูแบร์ เรื่องเดียวกัน:๔) หนังน่าจะเป็นมหรสพที่สิ้นเปลืองมากกว่า

อย่างอื่น และดึงดูดใจคนทั่วไปได้น้อยกว่า เมื่อเทียบกับโขนและละครซึ่งเกิดขึ้นภายหลังแสดงโดยคนจริงซึ่งเคลื่อนไหวได้เป็นจริงเป็นจัง ในขณะที่หนังประกอบด้วยตัวหนังซึ่งเป็นภาพตายตัว จัดเตรียมไว้ล่วงหน้าเฉพาะเรื่อง และเฉพาะตอนใดตอนหนึ่ง ไม่อาจพลิกแพลงเล่นเรื่องอื่นหรือตอนอื่นได้ ความมีชีวิตชีวาของหนังต้องอาศัยคนเชิดหนังซึ่งต้องทำท่าเต้นไปตามจังหวะเพลงซึ่งบ่งบอกความแตกต่างของตัวหนัง คนเชิดหนังต้องเต้นตามหน้าพาทย์ และใช้บทตามที่พากย์เจรจาด้าย ความสำคัญยังอยู่ที่ผู้พากย์ ซึ่งเป็นผู้เล่าเรื่องและพูดแทนตัวหนัง (มนตรี ตราโมท ๒๕๑๕: ๔๑-๔๓) ด้วยเหตุนี้ หนังจึงน่าจะจำเป็นต้องอาศัยบทที่เป็นลายลักษณ์ ซึ่งขัดเกลาไว้แล้วมากกว่าจะแต่งด้นโดยใช้ปฏิภาณในขณะแสดง เมื่อมีโขนและละครแล้วหนังน่าจะจัดแสดงในงานสมโภชที่สำคัญมากกว่าจัดเล่นทั่วไป*

โขนน่าจะมีความสัมพันธ์สืบเนื่องมาจากหนัง ดังเห็นได้ว่ามีคำพากย์ ๒ ชนิด แต่งด้วยกาพย์และฉันท์ คือ คำพากย์ยาว สำหรับเล่นหนัง และคำพากย์สั้นสำหรับเล่นโขน คำพากย์ ๒ ชนิดนี้ แตกต่างกันที่คำพากย์ยาวแต่งติดต่อกันไปเรื่อย ๆ ไม่มีแบ่งตอน เป็นสิ่งสำคัญของการเล่นหนัง ส่วนคำพากย์สั้นเป็นการตัดเฉพาะตอนสำหรับเล่นโขน ถือเป็นส่วนประกอบเท่านั้น เพราะความสำคัญไปอยู่ที่ท่าเต้นของผู้เล่นมากกว่า (สมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพฯ ๒๔๗๑: ช-ค)

ส่วนละครนั้นน่าจะเป็นมหรสพที่กำเนิดขึ้นภายหลัง สิ่งสำคัญในการเล่นละครในชั้นแรกน่าจะเป็นบทร้องของตัวละครในขณะรำใช้บท ดังกล่าวได้ว่า "การที่ชนชาวสยามชอบการร้องเพลงอย่างหลงใหลนั้น น่าจะเป็นแรงบันดาลใจให้เขาชอบการแสดงละครด้วย" (ดุรแปง ๒๕๓๐: ๗๔-๗๕) หลักฐานบทละครครั้งกรุงเก่าสามารถวิเคราะห์ได้ว่า ในชั้นแรกน่าจะเป็นกลอนปนกาพย์

---

* เช่น ในการสมโภชพระแก้วมรกตที่อัญเชิญจากเวียงจันท์ ในสมัยกรุงธนบุรี มีหมายรับสั่ง "...ตั้งการสมโภช ให้มีเครื่องเล่น ต้นกัลปพฤกษ์ ๓ วัน ๓ คืน กลางวันมีละครหลวงวิชิตณรงค์ ๑ โรง ช่องระทา ๓ โรง เพลงนายอ้นนายดี ๑ วง ปรบไก่นายแก้วอำแดงนุ่น ๑ วง ญวนหก กลางคืนหนังโรงใหญ่พระราชสุภาวดีโรงหนึ่ง หมื่นแก้วโรงหนึ่ง ..." (พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ๒๕๐๙: ๑๕๐)

(ซึ่งเป็นคำประพันธ์ที่รู้จักกันอยู่ก่อนดังที่ใช้ในคำพากย์ และกลอนสวด) แต่ส่วนใหญ่มีลักษณะเป็นกลอนด้น จำนวนคำในวรรคไม่สู้สม่ำเสมอ อาจมีการ(ร้อง)ซ้ำบางวรรค เสียงวรรณยุกต์ท้ายวรรคยังไม่ตายตัวเช่นในสมัยรัตนโกสินทร์ กลอนบางบทมีจำนวนเพียง ๒ วรรค เช่น มีแต่วรรครองและส่ง ขาดวรรคสดับ และวรรครับ แต่รับสัมผัสกับบทที่มาก่อนได้* (เสาวลักษณ์ อนันตศานต์ ๒๕๑๕: ๑๘๓-๒๔๐)

ลักษณะเหล่านี้เป็นหลักฐานที่ทำให้ลงความเห็นกันเป็นส่วนใหญ่ว่า ละครเกิดขึ้นในประเพณีมุขปาฐะของชาวบ้านก่อน ครั้นมีความประณีตในการรำมากขึ้น เมื่อได้รับอิทธิพลจากระบำ** ผู้แสดงต้องพะวงกับการรำ จึงต้องท่องกลอนไว้ก่อน เพราะร้องด้นได้ลำบากขึ้น หรือมิฉะนั้นก็มีผู้ชำนาญกลอนคอยบอกบทให้ จนกลายมาเป็นการแต่งบทละครทั้งเรื่อง

เมื่อพิจารณาจากหลักฐานของตัวบทละครสมัยอยุธยา และการที่จินดามณีมิได้กล่าวถึงกลอนในความหมายว่า เป็นฉันทลักษณ์ประเภทหนึ่ง เช่นที่เข้าใจกันในปัจจุบัน*** อาจกล่าวได้ว่า ฉันทลักษณ์ประเภทกลอนยังไม่ได้ใช้อย่างแพร่หลายในวรรณคดีลายลักษณ์ แต่ก็น่าจะได้เกิดขึ้น

---

* เช่น จากเรื่อง ไชยทัต (อ้างถึงในเสาวลักษณ์ ๒๕๑๕: ๑๙๐)

ยังพรั่นอยู่ดูท่าจะวิ่งไปย ผู้วะในเลียวทร้ายแลขว้า
ไอ้ไฉ่นฉ่นี้ละอกอา มาหลงอยู่กลางป่าภะนาไลย
พระเร่งกำสดระถษใจย ไสกาอาไลยอยู่ไปมา

บางทีเหมือนมุ่งสัมผัสระหว่างวรรคเรื่อยไป เช่น จากเรื่อง มโนห์รา

ได้ฟัง พราหมณ์ทูลสนองอยู่ขาขา นางนาฏแม่ฉายา นางแม่ฉันว่าประการใด เชิญมาบอกเล่าให้เข้าใจ ฉันไซร้จะได้มาทำนาย ตัวแม่ฝันดีฤาฝันร้าย จะทำนายให้นางเทวี

** เป็นสิ่งที่ปรากฏตั้งแต่สุโขทัยแล้ว เช่น ในจารึกเขาสุมนกูฏ (พ.ศ.๑๙๑๒)

*** ใน จินดามณี กลอนยังมีความหมายว่า คำร้อยกรองหรือบทประพันธ์อยู่

แล้วในวรรณคดีมุขปาฐะ แม้จะไม่นานนัก เนื่องจากความเปลี่ยนแปลงของระบบเสียงของภาษาไทยเพิ่งจะเกิดขึ้น ดังเห็นได้ว่า การจัดอักษรเป็น ๓ หมู่ ใน จินดามณี ยังปรากฏคำอธิบายซึ่งมีเค้าจากการออกเสียงในระบบเสียงก่อนการเปลี่ยนแปลง คือ อักษรต่ำ อธิบายว่า "อักษรเสียงกลางก้องต่ำ" ที่เรียกว่าก้องนั้น น่าจะแสดงว่าเดิมมีเสียงเป็นโฆษะ ความเปลี่ยนแปลงที่อักษรโฆษะหลายเสียงในกลุ่มนี้กลายเป็นอโฆษะ เช่น /พ/, /ค/, /ช/, /ฟ/ ทำให้ต้องจัดระบบผันอักษรขึ้นใหม่ ดังที่เรียกว่า อักษร ๓ หมู่ เพื่อตัดปัญหาเรื่องคำพ้องเสียง (ดูระบบเสียงภาษาไทดั้งเดิม ใน ดุษฎีพร ชำนิโรคศานต์ ๒๕๒๖) มหรสพที่เรียกว่าละคร ก็ไม่น่าจะเกิดขึ้นก่อนสมัยพระนารายณ์มากนัก ความนิยมเสียงวรรณยุกต์ท้ายวรรคของกลอนบทละครเหล่านั้น ยังไม่ตายตัว เพียงแต่ไม่ต้องคร่ำเคร่งกับการรักษาบังคับเสียงวรรณยุกต์ เอก โท อย่างโคลงซึ่งเริ่มจะมีปัญหา การแต่ง จินดามณี อาจเป็นความพยายามที่จะรักษามาตรฐานของคำประพันธ์ที่เริ่มจะคลายความนิยม ตัวอย่างที่ยกประกอบ น่าจะเป็นงานที่ตกทอดมาจากยุคก่อน งานที่มีชื่อเสียงจริง ๆ ในสมัยพระนารายณ์เองน่าจะมีไม่มากอย่างที่เข้าใจกัน โดยเฉพาะแทบจะไม่มีโคลงที่มีชื่อเสียงอย่าง ลิลิตพระลอ กำสรวล และ ทวาทศมาส ในสมัยปลายอยุธยามีการใช้ เอกโทษ โทโทษ อย่างเห็นได้ชัด ความเสื่อมของโคลงเพราะความเปลี่ยนแปลงของระบบเสียงในภาษาไทยนี้ได้เกิดในล้านนา และภาคอีสานด้วย ดังเห็นได้ว่ามีคำประพันธ์ประเภทค่าวในล้านนา ซึ่งมีบังคับเสียงวรรณยุกต์เพิ่มจาก ๒ เสียง ส่วนในอีสานมีกลอนอ่าน หรือโคลงสาร ขึ้นมาแทนที่โคลง(ดั้น) ซึ่งร่วมสมัยกับอยุธยา (ดู ทรงศักดิ์ ปรางค์วัฒนากุล ๒๕๓๒:๗๔-๘๒; ประคอง เจริญจิตรกรรม ๒๕๑๔:๙๘; ประคอง นิมมานเหมินท์ ๒๕๑๐:๒๒๑) อนึ่ง อาจมีความเข้าใจผิดอยู่บ้างว่าในสมัยอยุธยาตอนต้น มี เอกโทษ โทโทษ เช่น ในคำว่า เหล้น หว้าย ที่จริงแล้วพยัญชนะต้นของคำเหล่านี้มีลักษณะทางสัทศาสตร์ ที่ต่างจากที่เขียนในสมัยหลังเป็น เล่น และ ว่าย เมื่อมีความเปลี่ยนแปลงในระบบเสียงแล้ว และทำให้ /หล/ กับ /ล/ และ /หว/ กับ /ว/ มีเสียงตรงกัน

ในระยะแรก แม้ละครจะเป็นที่นิยมในหมู่ชาวบ้าน แต่ก็มีฐานะต่ำกว่าโขนและระบำ ดังมีข้อสังเกตว่า "อาชีพนักแสดงละครก็ยังเป็นอาชีพที่เลวทรามต่ำต้อย... แม้ผู้มีอาชีพดังกล่าวจะมีทรัพย์และได้รับความนิยมเป็นอันมาก... ผู้หญิงไม่ขึ้นไปเล่นบนเวทีละครเลย ผู้ชายจะเล่น

บทของผู้หญิงแทน"* (ตุรแปง ๒๕๓๐: ๗๕)

กล่าวได้ว่า ราชสำนักคุ้นเคยกับการใช้คนสวมบทบาทตัวละครในโขน นอกจากที่คุ้นเคยกับการแสดงละครของจีนที่เรียกว่า งิ้ว อยู่แล้ว (ในบันทึกของ ลาลูแบร์ กล่าวถึงการแสดงงิ้วด้วย) ดังนั้นก่อนที่จะมีละครผู้หญิงของหลวง ซึ่งถือเสมือนเป็นเครื่องราชูปโภคของกษัตริย์ (สมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพฯ ๒๕๐๘:๗๕) มูลนาย คือ เจ้านาย และขุนนาง ก็คงจะได้ทัดละครผู้ชายของตนขึ้นบ้างแล้ว และมีส่วนพัฒนาบทละครขึ้นพร้อมกับพัฒนาแบบแผนของกลอน ซึ่งในช่วงปลายของสมัยอยุธยาได้เป็นที่นิยมแต่งเป็นบทมโหรี ดอกสร้อย สักรวา เพลงยาว ดังปรากฏอยู่บ้างในวรรณคดีลายลักษณ์ที่ตกทอดมา กลอนจึงเข้ามามีบทบาทในการสื่อสารทางวรรณศิลป์มากขึ้น เพราะมีความลงตัวทางเสียง รับกับความเปลี่ยนแปลงของภาษา มีจำนวนคำในวรรคยืดหยุ่นได้ง่าย สามารถขยายหรือรวบให้เข้ากับการร้องได้สะดวก กลอนจึงเข้ามาแทนที่โคลงในบทครำครวญถึงคนรักขณะเดินทาง (ซึ่งนิยมเรียกว่า นิราศ ในสมัยรัตนโกสินทร์) เป็นเพลงยาวสังวาสที่สืบทอดแก่นเรื่องมาจากงานประเภทเดียวกับ กำสรวลโคลงดั้น นอกจากนี้ยังมีกลอนเสภา ที่ใช้ขับเล่าเรื่องนิยาย ที่แพร่หลายก็คือเรื่อง ขุนช้างขุนแผน

---

* ประเด็นนี้ยังถกเถียงกันอยู่ สุจิตต์ วงษ์เทศ อ้างลาลูแบร์ ๒๕๑๐ (สันต์ เทวรักษ์ แปล) ในข้อความว่า "ตัวละครผู้ชายเท่านั้นที่ขับร้อง ตัวละครผู้หญิงไม่ขับร้องเลย" เป็นหลักฐานว่า ละครของชาวบ้านเป็นละครชายจริงหญิงแท้ แต่ข้อความที่อ้างถึงอาจเป็นความคลุมเครือของการแปล ในฉบับกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ (๒๕๐๕ : ๒๑๐) แปลว่า "มีตัวละครร้องเป็นหลายคน บรรดาที่ออกฉากมาอยู่กลางโรง แล้วเมื่อถึงบทใครคนนั้นก็ร้อง คือ ละครตัวหนึ่งร้องเล่าเรื่องพงศาวดาร และตัวละครนอกนั้น ใครเป็นตัวบทไหน ถึงบทตัวนั้นพูดจึงร้อง แต่ตัวละครที่ร้องนั้น ล้วนเป็นชายทั้งนั้น ไม่มีหญิงเลย" อนึ่ง ละครชาตรีแต่เดิมนั้นผู้แสดงก็เป็นชายล้วน ต่อมาจึงได้แก้ไขให้ตัวยืนเครื่องใส่เสื้อ เพราะมีละครผู้หญิงของหลวงขึ้น (สมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพฯ ๒๕๐๘: ๒๐-๒๕) นอกจากนี้มีหลักฐานว่า ละครนอกใช้ผู้ชายเล่นเป็นตัวนาง มีหลายคนได้เป็นครูละครในรัชกาลที่ ๑ - ๓ เช่น นายรุ่ง นายบุญมี (เรื่องเดียวกัน: ๑๓๖-๑๓๗)

เมื่อเทียบกับหนังและโขน ละครเป็นมหรสพที่เรียกร้องความจดจ่อกับบทร้องและท่ารำไปพร้อมกัน ในขณะที่หนังเน้นบทพากย์มากกว่า และโขนเน้นท่าเต้นมากกว่า บทร้องของละครมีผลต่อความเจริญเติบโตของดนตรีไทยด้วย เมื่ออาศัยความไพเราะของดนตรีเป็นเครื่องประกอบดังที่ อารดา สุมิตร (๒๕๑๖: ๑๒๑) กล่าวว่า "...ความหมายของเรื่องจะสมบูรณ์ได้ก็ต่อเมื่อดูท่ารำ ฟังคำร้อง และฟังทำนองเพลงประกอบไปพร้อม ๆ กัน" บทละครจึงไม่ต้องแต่งให้วิจิตรเหมือนบทหนังและโขน แต่มุ่งจะหาความไพเราะจากถ้อยคำที่ใกล้เคียงกับภาษาปกติมากขึ้นโดยที่ได้สร้างวงศัพท์ตามแบบแผนของตนขึ้น*

ในระยะแรก ละครนอกและละครใน (มักเรียกว่าละครผู้ชาย ละครผู้หญิงมากกว่า) น่าจะไม่ได้แบ่งแยกกันที่เรื่องที่ใช้เล่นอย่างเคร่งครัด ดังมีกล่าวในบุณโณวาทคำฉันท์ ว่า ละคร(นอก)เล่นเรื่อง อนิรุทธ และบทละครนอกบางเรื่องได้ใช้เล่นหุ่นด้วย คือ เรื่องไชยทัต เรื่องที่แยกเล่นเฉพาะละครในเท่าที่มีหลักฐานคือ อิเหนา (ใหญ่และเล็ก) พระนิพนธ์ในเจ้าฟ้ามงกุฎ และ เจ้าฟ้ากุณฑล ในสมัยพระเจ้าบรมโกศ

นอกจาก อิเหนา และ ดาหลัง ที่มาของบทละครก็คือ นิยายและนิทานที่รู้จักกันอยู่แล้วหลายเรื่องมาจาก ปัญญาสชาดก เช่น มโนห์รา สังข์ทอง พระรถ-เมรี บางเรื่องแต่งเลียนนิยายของฮินดู เช่น ไชยทัต เป็นเรื่องพระนารายณ์แบ่งภาคมาปราบยักษ์ผู้ลอบล่วงเกินนางสุชาดาชายาพระอินทร์ (เสาวลักษณ์ ๒๕๑๕: ๑๒๑-๑๒๘) ไกรทอง เป็นเรื่องนิทานพื้นบ้าน เรื่องส่วนใหญ่มีลักษณะเด่นในแง่อิทธิฤทธิ์ และความเชื่อทางไสยศาสตร์ มีทั้งบทตลก ทะเลาะวิวาท และตื่นเต้นผจญภัย

---

* เช่น คำเรียกกษัตริย์ว่า ภูมี ท้าวไท นาถา คำกริยาแสดงความรู้สึก เช่น จาบัลย์ โศกาลัย โสมนัสา แสดงอาการ เช่น สรวลสันต์ ผันผาย มีคำขึ้นต้นบทร้องเมื่อถึงบทของตัวละครแต่ละตัว ในชั้นแรกอาจเป็นคำกริยา เช่น ในเรื่องมโนห์รา ขึ้นต้นว่า ได้ฟัง ได้ยิน กระหยดเข้า หรือเป็นคำเรียกที่ตัวละครนั้นเรียกคู่สนทนา เช่น นางแม่ของลูกอา ลูกรักเจ้าแม่เอย ในเรื่องสังข์ทอง มีคำขึ้นต้นว่า เมื่อนั้น มาจะกล่าวบทไป มากขึ้น

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

อิเหนา มีลักษณะเช่นนี้ด้วยเหมือนกัน เช่น การให้ความสำคัญต่ออำนาจของกริชพระราชทานจากเทวดาต้นวงศ์ผู้บันดาลให้ลมหอบบุษบาพรากไปจากอิเหนาเมื่อละเมิดประเพณี แต่ก็มีเนื้อหาทางอารมณ์อันละเมียดละไม แฝงความร้อนแรงในเชิงความรักความผูกพันระหว่างตัวละคร ซึ่งได้ใช้สติปัญญาผ่อนคลายปัญหา ต่อสู้กับเคราะห์กรรมที่อยู่เบื้องหลังสถานการณ์ จนประสบความสำเร็จ ความโดดเด่นของอิเหนา จึงเป็นที่นิยมสืบมาจนถึงรัตนโกสินทร์ ซึ่งได้ขัดเกลาให้งดงามยิ่งขึ้นในพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ ๒ การคงศัพท์ชวาบางส่วนไว้ในบริบทของภาษาไทยให้ความรู้สึกแปลกใหม่ผิดจากศัพท์ บาลี สันสกฤต เขมร รับกับเรื่องซึ่งมีบรรยากาศของการผจญภัยในแดนไกล ซึ่งปรากฏอยู่ใน รามเกียรติ์ และ อนิรุทธ ด้วย แต่ทั้ง ๒ เรื่องนี้เป็นเรื่องเก่าและมีกลิ่นอายของความเป็นเทพมากกว่า พระรามยังมีฐานะเป็นองค์อวตาร แต่อิเหนาเป็นเพียงเชื้อสายของวงศ์เทวัญ และมีพฤติกรรมออกนอกลู่นอกทางอย่างคนหนุ่มที่เป็นปุถุชน ไม่ขึ้นกับกฎเกณฑ์ทางสังคม ไม่เคร่งในหน้าที่เท่ากับตอบสนองความต้องการของหัวใจ

อิทธิพลของละครรำซึ่งเริ่มเฟื่องฟูในสมัยพระเจ้าบรมโกศ ได้ส่งผลต่อภาพเขียนจิตรกรรมฝาผนัง นับตั้งแต่สมัยพระเจ้าบรมโกศ มาถึงรัตนโกสินทร์ตอนต้น โดยเฉพาะเส้นกรอบนอกของท่าทางของบุคคล ซึ่งเป็นเครื่องสื่ออารมณ์ในขนบของละคร เช่น ภาพสุวรรณสามที่ผนังอุโบสถวัดพุทไธศวรรย์ เขียนภาพคนคล้ายท่าโศกในละครรำ ด้วย"ความประณีตในการใช้เส้นได้สวยงามอย่างน่ามหัศจรรย์ และแสดงถึงความเศร้าสลดออกมาจากท่าทาง แทนที่จะไปแสดงออกด้วยสีหน้า" (น. ณ ปากน้ำ ๒๕๑๐: ๒๘, ๑๖๑)

กลอนเพลงยาวซึ่งเป็นที่นิยมในปลายอยุธยา เริ่มจากการสื่อสารถึงกันเป็นการส่วนตัวระหว่างหญิงชาย ได้กลายเป็นวัสดุของการเล่าเรื่อง และบันทึกการเดินทางผสมกับการคร่ำครวญในลักษณะส่วนตัว แต่มุ่งให้สาธารณชนเป็นผู้เสพ ในระยะแรก มีลักษณะใกล้เคียงกับนิราศโคลงของอยุธยาตอนต้นอยู่มาก เช่น เพลงยาวรบพม่าท่าดินแดง พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๑ เนื้อความส่วนใหญ่เป็นบทพรรณนาชมธรรมชาติ สัมพันธ์กับความผูกพันในความสุขในอดีตโดยไม่บอกรายละเอียดของการรบ ในเพลงยาวพระราชนิพนธ์กรมพระราชวังบวรมหาสุรสิงหนาท เสด็จไปตีเมืองพม่า พ.ศ. ๒๓๑๖ เนื้อหาหลักอยู่ที่ความอาวรณ์ในความยิ่งใหญ่และผาสุกของกรุงศรีอยุธยา การวิเคราะห์เหตุผลของความพินาศ พระราชปณิธานและความหวังที่จะเข้าตีพม่าให้ได้ชัยชนะ เนื้อหาเช่นนี้อาจจัดเป็นผลของลักษณะเฉพาะองค์ผู้ทรงพระราชนิพนธ์และโอกาสที่แต่ง

เรื่อง แต่ผู้ที่ทำให้ขนบนิราศเปลี่ยนแปลงไปจากสมัยอยุธยา ก็คือ สุนทรภู่ ซึ่งน่าจะแต่งนิราศด้วยกลอนเพลงยาวไว้มากที่สุด* ทั้งนี้น่าจะเป็นด้วยการแต่งนิราศครวญถึงความรักอย่างเข้มเช่นอยุธยาตอนต้นนั้น ต้องการฝีมือที่เฉียบขาดจึงจะสร้างลักษณะเฉพาะตัวขึ้นได้(นับจากนิราศนรินทร์ก็ไม่มีผู้ใดทำได้) การแต่งนิราศโคลงซึ่งมีเอกภาพมากและมีลีลาเชิงอุดมคติสูงในลักษณะวรรณคดีแบบฉบับ(classic) น่าจะไม่เข้ากับการเสพวรรณคดีของคนทั่วไป เพราะนางในนิราศและบทครวญได้กลายเป็นการพรรณนาเชิงสมมุติในแง่จินตนาการสูงกว่าอิงความเป็นจริง ดังที่เจ้าฟ้ากุ้งได้สารภาพว่า "แต่งตามประเวณี ใช่เมียรักจักจากจริง" ใน กาพย์ห่อโคลงนิราศธารโศก ซึ่งแม้มีสำนวนไพเราะ ก็ไม่อาจเทียบได้กับความเข้มข้นของ ทวาทศมาส ได้ เมื่อสุนทรภู่แต่งนิราศด้วยกลอนเพลงยาว ลักษณะการจดบันทึกเหตุการณ์ที่พบเห็นอย่างละเอียด ดังที่เรียกในสมัยนั้นว่า "จดหมายตามมีมาชี้แจง" (นิราศพระบาท) เป็นส่วนหนึ่งของการเดินทางที่ให้รสชาติเปลี่ยนแปลงไปตามสถานที่ ทำให้นิราศแต่ละเรื่องมีลักษณะน่าสนใจเฉพาะเรื่องผิดแผกกันไป โดยที่ผู้แต่งพยายามรักษาดุลระหว่างประสบการณ์ปัจจุบันกับความผูกพันต่ออดีตไว้ได้ แม้ว่าประสบการณ์ปัจจุบัน

---

* การที่เรื่องประเภทนี้จะเรียกว่านิราศ คงจะเป็นเพราะการกลายความหมายของคำ นิร, นิรา, และนิราศ ซึ่งเป็นคำชุดเดียวกัน เดิมหมายความว่าปราศจาก เช่นใช้ในคำสมาสว่า นิรทุกข์ นิรโรค ต่อมามีใช้เป็นคำกริยาในความหมายว่า จาก, พราก อาจมีคำที่มีความหมายคล้ายกันมาซ้อนเข้าด้วย เช่น พระราชนิพนธ์รบพม่าท่าดินแดง มีข้อความในตอนต้นว่า

เกษมสุขภิรมย์สมสมาน เคยสราญมิได้แรมนิราศา
ไม่นิราศขาดชมสักเวลา บำเรอล้อมพร้อมหน้าไม่ราวัน
นิจจาเอ๋ยไอ้กรรมจึงจำไกล มาช้ำให้ทุเรศร้างมไหศวรรย์

สุนทรภู่ได้ใช้นิราศเป็นคำกริยาในความหมายเช่นนี้ เช่น "นิราศร้างห่างเหเสน่หา ปางอิเหนาเศร้าสุดถึงบุษบา" (นิราศอิเหนา) และใช้เป็นกริยาหมายถึงแต่งนิราศ เช่น "ไอ้จำใจไกลนุชสุดสวาท จึงนิราศเรื่องรักเป็นอักษร" (นิราศเมืองแกลง) และยังใช้ในความหมายของคำนามว่าเป็นประเภทของเรื่อง เช่น "นิราศเรื่องเมืองแกลงแต่งมาฝาก เหมือนขันหมากมิ่งมิตรพิสมัย" ส่วนท้ายเรื่องนิราศนรินทร์ ก็มีข้อความว่า "โคลงเรื่องนิราศนี้ นรินทร์อิน รองบาทบวรวังถวิลว่าไว้"

อาจให้รสอารมณ์ผิดแผกไปจากแก่นเรื่อง เช่น ความขบขัน แต่ก็โยงกลับสู่แก่นเรื่องได้ไม่ขัดเขิน เช่น ในนิราศพระบาท

ดูท้านองนางในไกวชิงช้า ดังสีดาผูกคอที่โรงโขน
เถาวัลย์เปราะเคราะห์ร้ายพอสายโยน ก็ขาดโหนลงในน้ำเสียงต้ำใครม
ผ้าห่มเปลื้องเครื่องเล่นอล่างฉ่าง ทั้งสองข้างผู้คนเขาฮาไหม
พี่แลลานธารหลวงเพียงทรวงโทรม ให้แสนโทมนัสทัศนา
ค้าขนานธารเกษมก็สมชื่อ สนุกคือเรื่องอิเหนาเสน่หา
เมื่อใช้บนเล่นชลธารา อันเรื่องว่ากับเราเห็นก็เช่นกัน

ความสามารถของสุนทรภู่ที่ท้าให้ประสบการณ์ส่วนตัวของผู้แต่งและประสบการณ์ของผู้อื่นโยงเข้าหากันได้ น้ามาสู่การตั้งข้อสังเกตเกี่ยวกับเรื่องทั่วไปที่พบเห็น โดยการแทรกภาษิตค้าพังเพย ซึ่งมักคุ้นกันอยู่แล้ว หรือเปรียบเทียบเองให้คมคายและน่าประทับใจยิ่งขึ้น เช่น "ถึงบางพรมพรหมมีอยู่สี่พักตร์ คนรู้จักแจ้งจิตทุกทิศา ทุกวันนี้มีมนุษย์อยุธยา เป็นร้อยหน้าพันหน้ายิ่งกว่าพรหม" (นิราศวัดเจ้าฟ้า) เป็นการเบี่ยงความหมายจากพรหมสี่พักตร์ ซึ่งปกติเป็นสัญลักษณ์ของพรหมวิหาร มาเป็นความ "หลายหน้า" ซึ่งมีนัยะถึงความสับปลับปลิ้นปล้อนของคนทั่วไป ความผันผวนในชีวิตของสุนทรภู่ท้าให้ประสบการณ์ปัจจุบันของเขาตัดกับความทรงจ้าในอดีต ในขอบเขตที่ลึกซึ้งและกว้างขวาง เอื้อต่อการใช้จินตนาการสื่ออารมณ์ และให้ข้อคิดในเชิงปรัชญาชีวิตที่ไม่ห่างไกลจากความเป็นจริงทั่วไปที่สัมผัสได้ เช่น ความจบสิ้นของอ้านาจวาสนา ความไม่เที่ยงแท้ของโลกธรรม ความเจียมตนระมัดระวัง และสู้ทนต่อความยากเข็ญเมื่อตกต่้า เป็นต้น

สุนทรภู่ยังได้น้ากลอนเพลงยาวมาแต่งนิยาย ที่สำคัญคือ พระอภัยมณี อันเป็นงานชิ้นเอก ซึ่งนับเป็นเรื่องแรกของวรรณคดีไทยที่เป็นการผูกเรื่องเอง แทนที่จะแต่งเป็นสำนวนใหม่จากต้นเรื่องที่เป็นนิทานหรือนิยายที่คนทั่วไปรู้จักกันอยู่แล้ว

พระอภัยมณี แสดงถึงปรากฏการณ์ใหม่ในยุครัตนโกสินทร์ตอนต้น ซึ่งแสดงว่าสุนทรภู่ได้รับแรงบันดาลใจจากผลงานร่วมสมัยของตน เช่น บทบาทของเพลงปี่ของพระอภัยมณี และวิชากระบี่กระบองของศรีสุวรรณ น่าจะได้เค้าจากพงศาวดารจีน เรื่อง ไซ่ฮั่น ซึ่งแปลในสมัยรัชกาล

ที่ ๑ (กรมพระยาดำรงราชานุภาพฯ ๒๕๒๙: (๔๕)-(๔๘)) นอกจากนี้พระอภัยมณียังเป็นเรื่องสะท้อนทัศนคติของคนไทยที่มีต่อการเมืองระหว่างประเทศเมื่อต้องมีความสัมพันธ์กับชาติตะวันตก สิ่งที่น่าสนใจ ก็คือลึกลงไปภายในความสนุกสนานของการประชันกันระหว่างวิชาพิเศษ (เช่นของสามพราหมณ์) ของวิเศษ (เช่นตราราหู) และเวทมนต์ตามแบบนิยายโบราณ (การทำเสน่ห์และอิทธิฤทธิ์ของพระฤาษีที่เกาะแก้วพิสดาร) สุนทรภู่มิได้เป็นเพียงผู้เก็บเล็กผสมน้อยแต่ได้รวบรวมวัสดุที่เป็นประโยชน์สำหรับตีความหมายบทบาทของมนุษย์ในสังคมที่กำลังเผชิญความเปลี่ยนแปลง เช่น เสนอว่ากษัตริย์ควรจะต้องเป็นผู้ล่วงรู้ในวิสัยของมนุษย์ในแนวทางของการใช้ปัญญา และการเรียนรู้ซึ่งเป็นสิ่งที่มีความสำคัญที่สุดในการดำรงชีวิต และเป็นการศึกษาที่คนทั่วไปอาจเข้าถึงได้ (สมบัติ จันทรวงศ์ ๒๕๑๙: ๑๓๓-๑๘๖) แทนที่จะมุ่งศึกษา "ไสยศาสตร์เวท" อย่างโบราณ และเป็นนักรบด้วยตัวเอง นอกจากนั้นในเนื้อหาทางอารมณ์ สุนทรภู่ยังสามารถแสดงสภาวะจิตอันซับซ้อนของมนุษย์เมื่อเผชิญกับปัญหาอย่างโดดเดี่ยว โดยใช้ฉากทะเลและเพลงปี่เป็นสัญลักษณ์ที่จัดระเบียบด้วยจินตนาการอันกว้างขวางและลึกซึ้ง (สุวรรณา เกรียงไกรเพชร ๒๕๑๘: ๓๑๘-๓๔๙) สุนทรภู่ยังเจืออารมณ์ขันในพฤติกรรมของตัวละครสำคัญ ๆ อยู่ตลอดเรื่อง โดยที่แฝงไว้ซึ่งความเอาจริงเอาจังในการคลี่คลายปัญหาในจังหวะที่เหมาะสม จนคุมเรื่องอันยืดยาวและมีขนาดใหญ่ให้รวมกันได้อย่างมีเอกภาพ โดยมีลักษณะนิสัยของตัวละครที่ค่อนข้างเสมอต้นเสมอปลายเป็นแกนกลาง และเป็นเหตุผลของโครงเรื่อง

การมองปัญหาด้วยอารมณ์ขันในลักษณะยั่วล้อความบกพร่องของตัวเองซึ่งเป็นคนชั้นสูงเช่นนี้ น่าจะเป็นผลจากอิทธิพลของวรรณคดีไพร่ แต่ได้ขยายให้เด่นชัด เป็นลักษณะเฉพาะของวรรณคดีในยุคนี้ ดังเห็นได้จาก บทละครนอกพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๒ ที่เน้นบทตลกชวนขันอย่างวิพากษ์วิจารณ์ชีวิต (จะกล่าวโดยละเอียดในบทต่อไป)

ความเปลี่ยนแปลงเช่นนี้น่าจะกล่าวได้ว่า เกิดขึ้นจากปฏิสัมพันธ์ระหว่าง ผู้สร้างและเสพงาน มิได้เกิดจากผู้สร้างแต่ฝ่ายเดียว ความสำคัญของการเริ่มยุคใหม่น่าจะมีส่วนสำคัญในการพินิจพิเคราะห์สิ่งต่าง ๆ ในเชิงวิจารณ์สูงขึ้นอย่างรู้เท่าทัน โดยมุ่งผลเชิงปฏิบัติ (pragmatic) มากกว่าค่อนไปทางอุดมคติเช่นในสมัยอยุธยาตอนต้น การเห็นความสำคัญของการเรียนรู้ในขอบเขตปัญญาของมนุษย์เกิดขึ้นด้วยเหตุนี้ และด้วยบทเรียนที่เกิดขึ้นจริง ดังที่กรมพระราชวังบวรมหาสุรสิงหนาททรงวิจารณ์พระมหากษัตริย์อยุธยาที่รักษากรุงไว้ไม่ได้ว่า "มิได้พิจารณาข้าไท...ไม่รู้

รอบประกอบในราชกิจ... เพราะไม่พังตำนานโบราณมี...ทั้งการยุทธก็ไม่เตรียมฝึกสอน จึงไม่รู้กู้แก้พระนคร" ส่วนพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ในเพลงยาวรบพม่าท่าดินแดง ก็ทรงเน้นความพยายามมากกว่าอิทธิฤทธิ์ ดังข้อความว่า "อันบำราบรบราชไพริน ถึงจะไร้ศรศิลป์ที่ชิงชัย ก็พอจะพยายามตามตี ให้ชนะไพรีจงได้"

ในส่วนของไพร่ฟ้าประชาชนนั้น น่าจะได้รับบรรยากาศของความตื่นตัวทางปัญญาด้วยเหมือนกัน ทั้งนี้ด้วยเหตุที่พอประมวลได้ ๒ ประการคือ การฟื้นฟูวัฒนธรรมในการสร้างบ้านเมืองใหม่ ทั้งศาสนา กฎหมาย และศีลธรรม และความผ่อนคลายของระบบไพร่ที่ลดเวลาเกณฑ์แรงงานจาก ๖ เดือน เป็น ๔ เดือน ในรัชกาลที่ ๑ และ ๓ เดือน ในรัชกาลที่ ๒ ตามลำดับ เพื่อรักษาไพร่หลวงไว้เป็นกำลังของบ้านเมืองโดยไม่หลบหนีหรือพยายามย้ายไปเป็นไพร่สมของเจ้านายเสียมากอย่างที่เป็นมาในสมัยอยุธยา

ในการศึกษาอันเป็นประโยชน์อีกชิ้นหนึ่ง นิธิ เอียวศรีวงศ์ (๒๕๒๔) ให้ข้อสรุปว่าพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าฯ ทรงเห็นจุดอ่อนของการเมืองแบบชุมนุม ในสมัยกรุงธนบุรี ซึ่งอาจเหมาะสำหรับเวลาคับขันขณะกอบกู้บ้านเมืองเท่านั้น จึงทรงมุ่งสถาปนาการเมืองแบบอาณาจักรขึ้นใหม่โดยมีกรุงศรีอยุธยาเป็นต้นแบบ แต่ทรงเลือกเฟ้นปรับเนื้อหาให้เหมาะสมขึ้น เช่น การยึดพุทธศาสนาเป็นอุดมการณ์ของรัฐ และเน้นลักษณะกษัตริย์แบบธรรมิกราช หรือธรรมราชายิ่งกว่าเทวราช (ดู สายชล วรรณรัตน์ ๒๕๒๕)

อย่างไรก็ตามนิธิเห็นว่าปัจจัยสำคัญต่อความเปลี่ยนแปลงของสังคมและวรรณคดีในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นนี้ คือ ความขยายตัวทางการค้าอันเนื่องจาก "เศรษฐกิจแบบส่งออก" ซึ่ง "มีความสำคัญแก่การอยู่รอดของรัฐบาลต้นรัตนโกสินทร์ยิ่งกว่าที่รัฐบาลใด ๆ ของอยุธยาเคยต้องพึ่งการค้าต่างประเทศมาแล้ว" เพราะ "ในการสลายตัวของอยุธยานั้น ระบบราชการของอยุธยาได้เสื่อมสลายลงไปด้วย กลไกของรัฐบาลในการควบคุมแรงงานไพร่ไม่สามารถทำงานได้อย่างมีประสิทธิภาพเท่ากับที่ครั้งหนึ่งเคยสามารถทำได้ในสมัยอยุธยา" (๒๕๒๓ ข: ๓๕)

นโยบายเน้นความสำคัญของการค้าต่างประเทศในยุคนี้ ทำให้เกิดผลกระทบ ๒ ประการ คือ มีการจ้างแรงงานชาวจีนที่หลั่งไหลเข้ามาแทนที่การเกณฑ์แรงงานแต่เดิม และเกิด

เกษตรกรรมเพื่อการตลาดอย่างกว้างขวาง เช่น อุตสาหกรรมน้ำตาลทราย และการผลิตข้าวเพื่อตลาดภายใน ซึ่งขยายตัวด้วยเหตุที่มีพลเมืองเพิ่มขึ้น (รวมทั้งจีนอพยพ) ทำให้รัฐบาลสามารถขยายระบบเจ้าภาษีนายอากรไปได้อย่างมากในรัชกาลที่ ๓ ภายหลังจากที่เปิดให้มีการค้าเสรีเมื่อทรงขึ้นครองราชย์ (เรื่องเดียวกัน: ๓๖-๑๒๘) ความเคลื่อนไหวเช่นนี้ มีผลต่อวัฒนธรรมของชนชั้นสูงอย่างมากถึงกับแปรจาก "วัฒนธรรมศักดินา" เป็น "วัฒนธรรมกระฎุมพี" โดยอธิบายได้ดังนี้

> กระฎุมพีไทยถือกำเนิดขึ้นได้ โดยอาศัยอำนาจศักดินาของตนเองค้ำจุน จึงมีความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกับพวกศักดินา แท้ที่จริงพวกชนชั้นนำในระบบศักดินาเอง เป็นผู้ถือประโยชน์จากความเติบโตของเศรษฐกิจมากที่สุด และแปรเปลี่ยนตนเองเป็นกระฎุมพีมากขึ้น กล่าวคือ อาศัยทรัพย์และการค้าขายเป็นฐานอำนาจของตนเอง ไม่น้อยกว่าการได้คุมกำลังไพร่ เหตุฉะนั้นเมื่อกล่าวถึงกระฎุมพีไทยในต้นรัตนโกสินทร์จึงหมายถึงชนชั้นนำในระบบศักดินา ผสมกับชาวจีนและเชื้อสายจำนวนมากทั้งที่ได้ถูกกลืนเข้าไปในระบบศักดินาแล้ว และยังไม่ได้ถูกกลืนเป็นส่วนใหญ่ คนเหล่านี้กุมอำนาจทางการเมืองของระบบศักดินาไว้อย่างเหนียวแน่น และประกอบกันขึ้นเป็นชนชั้นสูงของสังคมไทย มีบทบาทในพัฒนาการทางวัฒนธรรมชั้นสูงของสังคม สิ่งที่คนเหล่านี้สร้างขึ้น เสพย์ และชื่นชม ถูกถือทั้งในสมัยนั้นและในสมัยต่อมาว่า เป็นตัวแทนของวัฒนธรรมไทย วัฒนธรรมดังกล่าวนี้มีรากฐานอยู่ในวัฒนธรรมศักดินาไม่น้อย แต่ก็ถูกดัดแปลงไปด้วยวิถีชีวิตที่เริ่มจะแตกต่างกัน ระหว่างชนชั้นสูงของต้นรัตนโกสินทร์กับชนชั้นสูงของอยุธยา (เรื่องเดียวกัน: ๑๔๑)

วัฒนธรรมกระฎุมพีโดยนัยนี้มีลักษณะดังนี้ คือ มีความนิยมบริโภคของฟุ่มเฟือยจากต่างประเทศในปริมาณมากขึ้น มีความเป็นเหตุเป็นผลมากขึ้น จึงเปิดรับวัฒนธรรมตะวันตกได้ มีความใส่ใจในการศึกษาเพื่ออ่านออกเขียนได้ จึง "สามารถและนิยมอ้างพื้นฐานของค่านิยม มาตรฐาน และแบบแผนพฤติกรรมของตนจากตำรับตำราที่เป็นลายลักษณ์อักษร" ซึ่ง "ล้วนเป็นผลผลิตวัฒนธรรมศักดินาจากอยุธยาทั้งสิ้น" (เรื่องเดียวกัน: ๑๔๑-๑๕๒)

ลักษณะที่ยกมานี้ทำให้ฉงนอยู่ว่ามีความแตกต่างจากวัฒนธรรมศักดินาในสมัยอยุธยาที่ชัดเจนอย่างไร นอกจากการรับวัฒนธรรมตะวันตก ซึ่งอาจจะอธิบายด้วยเหตุผลอื่นได้เหมาะสมกว่า

ดังเห็นได้ว่า รัชกาลที่ ๓ ซึ่งน่าจะทรงมีลักษณะกระฎุมพีสูงกว่ารัชกาลที่ ๔ กลับทรงปฏิเสธวัฒนธรรมตะวันตกมากกว่า (ถึงแม้จะมิได้ปฏิเสธโดยสิ้นเชิง เพราะความจำเป็นทางสถานการณ์) หรือรัชกาลที่ ๒ ซึ่งไม่ทรงสนพระทัยในการค้าด้วยพระองค์เอง (ทรงมอบให้รัชกาลที่ ๓ เมื่อทรงเป็นกรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ดูแลทั้งหมด) กลับเป็นผู้ทรงพระราชนิพนธ์งานที่แสดงลักษณะชาวบ้าน เช่น ละครนอก แต่ก็ทรงพิถีพิถันกับละครใน เช่น อิเหนา และการสร้างหุ่นหลวง (ดู จักรพันธุ์ โปษยกฤต ๒๕๓๐: ๖๗) แต่รัชกาลที่ ๓ เองนั้น เมื่อขึ้นครองราชย์ กลับสนพระทัยทางศาสนามากกว่าการเล่นและการมหรสพ ทรงห่างไยการสืบต่ออารยธรรมในฐานะเครื่องบ่งความเป็นปราชญ์ (มิใช่เพื่ออ่านออกเขียนได้เท่านั้น)

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

นิธิได้กล่าวต่อไปว่า

> กล่าวโดยสรุป วัฒนธรรมของกระฎุมพีในต้นรัตนโกสินทร์นั้นเป็นวัฒนธรรมที่มีพื้นฐานมาจากวัฒนธรรมของศักดินาอยุธยา แต่เพราะความหลากหลายกว่าของกระฎุมพี จึงพร้อมจะรับวัฒนธรรมแปลกใหม่ที่เป็น "ต่างด้าว" อย่างชัดเจนไว้มากกว่า ในการนี้ย่อมรวมถึงวัฒนธรรมที่มีสืบสันของประชาชนธรรมดาด้วย วัฒนธรรมกระฎุมพีเป็นวัฒนธรรมของคนที่อ่านออกเขียนได้ ใช้สื่อที่เป็นลายลักษณ์อักษรสำหรับสืบทอดและแสดงออกซึ่งวัฒนธรรมนั้นไม่น้อย สามารถอ้าง

รากฐานของแบบแผนธรรมเนียมของตน (ทั้งที่เป็นจริงและเท็จ) จากคัมภีร์ที่เป็นลายลักษณ์อักษร ในขณะเดียวกันก็ไม่เอียงที่จะรับความรู้ใหม่ ๆ ได้ง่าย หากได้รู้ว่าความรู้นั้นมีรากฐานอยู่ที่ตำรับตำราที่เป็นลายลักษณ์อักษร แม้จะเป็นลายลักษณ์อักษรที่แปลกใหม่ เช่น อังกฤษก็ตาม... (เรื่องเดียวกัน: ๑๕๓)

สิ่งที่น่าพิจารณาเป็นอันดับแรกในที่นี้คือ อะไรคือ "ความหลากหลายกว่าของกระฎุมพี" สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นที่ไม่มีในอยุธยา อะไรคือ ความพร้อมจะรับวัฒนธรรมแปลกใหม่ที่เป็น "ต่างด้าว" อย่างชัดเจนไว้มากกว่า น่าสงสัยว่าประโยคนี้ต้องการให้ "ชัดเจน" ขยาย "ความพร้อม" หรือ "การรับ" หรือ "ต่างด้าว" ความพร้อมที่ชัดเจนนั้นวัดที่อะไร ส่วนการรับอย่างชัดเจนนั้น น่าจะยังไม่เกิดขึ้นภายในรัชกาลที่ ๓ นอกจากในชนชั้นนำบางคนซึ่งไม่แน่ว่าเป็นกระฎุมพีอย่างชัดเจนหรือไม่ หากหมายถึง "วัฒนธรรมต่างด้าวอย่างชัดเจน" ก็น่าสงสัยว่าวัฒนธรรมฮินดูและเขมรที่เชื่อกันว่ามีอิทธิพลอย่างสูงต่อวัฒนธรรมราชสำนักของอยุธยานั้น มีลักษณะวัฒนธรรมต่างด้าวอย่างชัดเจนน้อยกว่าเพียงไร

สิ่งที่ควรพิจารณาในอันดับต่อไปก็คือ ความตื่นตัวของคนไทยที่จะรับวัฒนธรรมตะวันตกในสมัยก่อนรัชกาลที่ ๔ ไม่ได้เป็นผลจากความตระหนักในภัยคุกคามของมหาอำนาจตะวันตก ด้วยดอกหรือ คำอธิบายนี้แม้จะฟังดูเก่าไปแล้ว แต่ก็ไม่น่าจะมองข้ามได้ และอาจจะมีแง่มุมที่ซับซ้อนกว่านี้* สิ่งที่น่าสนใจคือ ความตื่นตัวรับวัฒนธรรมต่างด้าวอย่างชัดเจนที่มีที่มาในรูปลายลักษณ์อักษรนั้น มีปฏิสัมพันธ์อย่างไรกับความตื่นตัวรับวัฒนธรรมไพร่ ซึ่งมักสืบทอดโดยมุขปาฐะมากกว่า และไม่ได้ให้ความรู้สึกว่าโก้เก๋อย่างเมื่อรับวัฒนธรรมต่างด้าว

---

* เช่น การศึกษาของ นฤมล ธีรวัฒน์ (๒๕๒๕: ๑๒๑) กล่าวถึงรัชกาลที่ ๔ เมื่อทรงผนวชเป็นวชิรญาณภิกขุ ว่าสนใจเรียนภาษาอังกฤษ เมื่ออังกฤษได้รับชัยชนะต่อจีนในปี ๒๓๘๕ ซึ่งเป็นท่าทีซึ่งต่างจากรัชกาลที่ ๓ ซึ่งทรงเห็นว่าจีนแพ้เพราะเตรียมตัวไม่ทัน

สิ่งสำคัญก็คือ ชนชั้นสูงมิใช่จะเพิ่งรับศิลปวัฒนธรรมของประชาชน ในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นเท่านั้น เห็นได้จากพัฒนาการของละครในสมัยอยุธยาตอนปลาย ซึ่งคงไม่ได้เกิดขึ้นทันทีในสมัยพระเจ้าบรมโกศ หากอธิบายว่าเศรษฐกิจเป็นมูลฐานอย่างเดียวของการเปลี่ยนแปลงทุกอย่าง ก็จำเป็นต้องอธิบายได้ด้วยว่า ทำไมจึงมีละครในในราชสำนักอยุธยา และการรับวัฒนธรรมของประชาชนนั้นมีความสัมพันธ์อย่างไรกับความเชื่อถือในตำรับตำราของวัฒนธรรมศักดินาซึ่งกล่าวแต่แรกว่าเป็นเหตุสำคัญแห่งการแบ่งแยกระหว่าง ๒ วัฒนธรรม คือ วัฒนธรรมมูลนายและวัฒนธรรมไพร่

ทั้งนี้มิได้หมายความว่าจะปฏิเสธบทบาทของเศรษฐกิจต่อความเคลื่อนไหวทางวัฒนธรรมโดยสิ้นเชิง อย่างไรก็ตามเศรษฐกิจ ก็น่าจะเป็นเพียงปัจจัยส่วนหนึ่ง ในกระบวนการทางวัฒนธรรม* ในกรณีนี้น่าจะอธิบายได้ว่า ความผ่อนคลายของระบบไพร่ประกอบกับการขยายตัวทางเศรษฐกิจในหมู่ประชาชน ทำให้ประชาชนรู้หนังสือมากขึ้น**บรรยากาศทางปัญญาที่ได้รับการเสริม

---

* เช่น คงไม่มีใครกล่าวว่า นิกายธรรมยุติเกิดขึ้นเพราะ "วัฒนธรรมกระภุมพี" อันเนื่องจากการขยายตัวทางการค้าต่างประเทศเท่านั้น

** เห็นได้ว่าในการประกาศศาสนาของมิชชันนารีโปรเตสแตนท์ เช่น หมอบรัดเลย์ นอกจากเทศนา รักษาโรคแล้วยังมีวิธีแจกหนังสือ เช่นมีบันทึกว่าคนไข้คิดว่าการอ่านหนังสือคำสอนทางศาสนาจะช่วยให้หายโรคได้ หมอบรัดเลย์ให้ความสำคัญแก่การพบปะพูดคุยและแจกหนังสือแก่ผู้คนทั่วไปทั้งในกรุงเทพและเมืองรอบ ๆ เช่นบางปลาสร้อย อ่างหิน สระบุรี แม่กลอง กาญจนบุรี เพชรบุรี และมีผู้สนใจรับแจกหนังสือมาก หลายคนมาขอเพราะได้ยินคนที่ได้ไปอ่าน(ออกเสียงดัง)แล้วติดใจ และส่วนมากมักจะถือว่าหนังสือเป็นเหมือนทรัพย์อันมีค่า แต่ความสนใจในหนังสือเหล่านี้มิได้มีผลต่อการเพิ่มขึ้นของผู้รับนับถือคริสตศาสนาแต่อย่างใด ดังเห็นได้ว่าในสมัยรัชกาลที่ ๓ ไม่มีคนไทยเข้ารีตเลย ผู้สนใจคริสตศาสนามีแต่คนจีนเท่านั้น (ดูรายละเอียดใน วิกัลย์ พงศ์พนิดานนท์ ๒๕๒๘: ๑๕-๒๑)

สร้างตั้งแต่สถาปนาราชธานีแข็งแกร่งมากขึ้น พร้อมกับที่วัฒนธรรมไทยได้รับการท้าทายมากขึ้นโดยวิทยาการตะวันตก ในขณะที่ความพลิกผันของการเมืองระหว่างประเทศเริ่มส่อเค้าในภูมิภาคเอเชียตะวันออก และตะวันออกเฉียงใต้ เพราะการคุกคามของตะวันตก การฟื้นฟูพุทธศาสนาให้เป็นอุดมการณ์ของรัฐ และการฟื้นฟูวัฒนธรรมด้านอื่น รวมทั้งความตระหนักในคุณค่าของศิลปวรรณคดี ทั้งในเชิงวัฒนธรรมและความเป็นวัตถุสุนทรีย์ว่าอาจช่วยกล่อมเกลาจิตใจและอารมณ์ทำให้คนไทยในยุคนั้นได้สร้างงานอันทรงคุณค่าในทางศิลปะ ทั้งจิตรกรรม สถาปัตยกรรม และวรรณศิลป์ ด้วยความเชื่อมั่นในตัวเอง* พร้อมกับที่วัฒนธรรมของชนชั้นสูงและประชาชนไม้มเข้าหากันมากขึ้น ในบรรยากาศที่มีความเข้มงวดทางการเกณฑ์แรงงาน และระบบการปกครองผ่อนคลายลง มีผู้สร้างงานซึ่งได้รับความชื่นชมจากทั้งนายและไพร่ เช่นสุนทรภู่** ด้วยสื่อ คือภาษาซึ่งตัวของมันเองค่อย ๆ เปลี่ยนแปลงมาตั้งแต่สมัยอยุธยาและได้เป็นอุปกรณ์แห่งการสื่อสารอันมีเนื้อหาเฉพาะตัวในฉันทลักษณ์กลอนซึ่งได้พัฒนามาจนมีสัมฤทธิผลแพร่หลายในวงกว้างยิ่งกว่าในยุคใด ในขณะที่วัฒนธรรมการอ่านขยายตัวในหมู่ประชาชนมากขึ้น

---

* มีความเห็นว่า ในสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว พัฒนาการทางการเมือง เศรษฐกิจ และวัฒนธรรมได้แสดงถึงพลังความสามารถของคนไทยที่ "อาศัยองคาพยพแห่งความรู้ ทัศนคติ และองค์กรต่าง ๆ ทางการเมืองและเศรษฐกิจตามแบบจารีตของไทยล้วน ๆ " ซึ่งแสดงว่า "ในสภาพแวดล้อมตามแบบเดิมของภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้วัฒนธรรมไทยมีพลังอย่างสมบูรณ์ที่จะดำรงอาณาจักรให้อยู่ในฐานะอันมั่นคงและก้าวหน้าได้ต่อไป" แต่ก็ "เป็นสมัยสุดท้ายของวัฒนธรรมไทยแบบจารีตนี้ด้วยเช่นกัน" แม้กระนั้นวัฒนธรรมไทยแบบจารีตนี้ก็ยังสามารถกลั่นกรองวัฒนธรรมตะวันตกที่เข้ามาแทรกซึมมากขึ้นในยุคต่อไป (วิไลเลขา ถาวรธนสาร ๒๕๓๐ :๑๑๖-๑๑๗)

** ในกรณีพระราชนิพนธ์ละครนอกในรัชกาลที่ ๒ ซึ่ง นิธิกล่าวว่า ไม่มีประชาชนนำไปเล่นนั้น แสดงว่าสถาบันพระมหากษัตริย์ยังคงความศักดิ์สิทธิ์อยู่ บทพระราชนิพนธ์นี้ได้แพร่หลายในหมู่ประชาชนเมื่อรัชกาลที่ ๔ เนื่องจากมีพระบรมราชานุญาตให้มีละครผู้หญิงขึ้นนอกพระราชฐานได้และได้รับความนิยมจากประชาชนมาก (กรมพระยาดำรงราชานุภาพฯ ๒๕๐๔: ๑๓๐-๑๓๔)

นอกจากนี้ งานที่ดูคล้ายไม่น่าสนใจนักในแง่พัฒนาการของวรรณคดี เช่น งานที่แต่งเทียบกับงานสมัยอยุธยา เช่น สมุทรโฆษคำฉันท์ภาคปลาย และลิลิตเตลงพ่าย ก็มีลักษณะสำคัญของยุคอยู่มาก เช่น การบุกบั่นเอาชนะอุปสรรคด้วยสมองและหัวใจอันแกร่งกล้า เมื่อปราศจากเครื่องค้ำจุนภายนอก ในกรณี พระสมุทรโฆษ และนางพินทุมดี ขณะปราศจากพระขรรค์วิเศษและไพร่พลในป่าหิมพานต์ เป็นการดำเนินความตามชาดก ซึ่งเน้นการบำเพ็ญเพียร การผจญความทุกข์ของชีวิต ตามแนวพุทธศาสนาแต่ดั้งเดิม การแต่งลิลิตเตลงพ่ายตามพระราชพงศาวดารซึ่งแสดงถึงความสำนึกในความสำคัญของประวัติศาสตร์ก็ยังแสดงบุคลิกภาพของตัวละครอย่างมีชีวิต เช่น พระนเรศวรที่เอาชนะศึกยุทธหัตถีได้ด้วยกำลังปัญญาและฝีพระหัตถ์ในการรบ แม้ขาดกำลังทหารที่ทัดเทียมกับฝ่ายอริ ฝ่ายปฏิบักษ์ไม่ได้มีลักษณะเป็นเพียงแบบ(type) เพื่อเชิดชูตัวเอก พระมหาอุปราชา จรกา หรือแม้แต่ทศกัณฐ์ และชูชกต่างมีลักษณะของความเป็นมนุษย์ที่มีชีวิตจิตใจ และมีพฤติกรรมอันอธิบายได้ โดยที่เห็นได้ว่าเป็นการสืบเค้าจากฉบับเดิม ๆ ที่แต่งในยุคก่อน แต่เน้นน้ำหนักให้หนักแน่นแหลมคมยิ่งขึ้น แสดงถึงพัฒนาการของความรู้และความเข้าใจในมนุษย์มากกว่าเป็นการสร้างซ้ำ* ปรากฏการณ์ทางวรรณคดีเช่นนี้ ไม่น่าจะอธิบายได้อย่างรวบรัดว่าเป็นผลของการขยายตัวทางการค้า ซึ่งทำให้มีการบริโภคสิ่งของฟุ่มเฟือย เห็นความสำคัญของการอ่านออกเขียนได้ และตื่นเต้นกับความรู้ที่มีหลักฐานเป็นลายลักษณ์อักษรทั้งของ "ศักดินา" อันเก่าแก่ และของต่างประเทศที่เข้ามาใหม่

แท้ที่จริงความสำนึกในคุณค่าของวัฒนธรรมแบบจารีตของไทยได้ปรากฏอย่างเหนียวแน่นมากขึ้น แม้เมื่อมีความตื่นตัวกับวิทยาการและเทคโนโลยีของตะวันตก ดังเห็นได้ว่า พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงเป็นผู้นำไทยในกลุ่มอนุรักษ์นิยม ซึ่ง "มีความพะวักพะวนอยู่ระหว่างการที่ตระหนักแล้วว่า เทคโนโลยีของตะวันตกนั้นมีประสิทธิภาพสูงกว่าของไทย แต่ขณะเดียวกันก็ยังมีความหวงแหนเสียดายวิทยาการและเทคโนโลยีแบบเดิมของไทยอยู่" แม้มิได้ทรง

---

* มีคำอธิบายว่าลักษณะเช่นนี้เป็นมนุษยนิยมของวัฒนธรรมกระฎุมพี และกล่าวว่าไม่มีมนุษยนิยมอยู่เลยในสมัยอยุธยา (นิธิ ๒๕๒๗ ข: ๒๐๖-๒๐๘) ซึ่งน่าจะเป็นการกล่าวอย่างรวบรัดเกินไป

ขัดขวางเจ้านายและขุนนางที่ชื่นชอบในเทคโนโลยีของตะวันตก ก็ยังได้ทรงพยายามสืบทอดมรดกทางวัฒนธรรมไทยไว้ต่อไป ดังเห็นจากพระราชกรณียกิจที่สำคัญคือการบูรณะวัดพระเชตุพนฯ พร้อมกับโปรดฯ ให้จารึกสรรพวิชาการต่าง ๆ ของไทยทั้งตำรายา โหราศาสตร์ พฤกษศาสตร์ สุภาษิต และวรรณคดีไว้ที่วัดนั้น ซึ่งนับว่า "เป็นการประกาศเกียรติคุณของวัฒนธรรมไทยและเป็นความพยายามที่จะรักษาสถานะของประเทศไว้ให้อยู่ในระดับสูงต่อไป" (วิไลเลขา ถาวรธนสาร ๒๕๓๐: ๑๒๓-๑๒๔)

จารึกที่วัดพระเชตุพนฯ ในด้านวรรณคดีและสุภาษิตนั้น มีลักษณะสำคัญ ๒ ประการ คือ ประการแรกมุ่งให้คุณประโยชน์ทางด้านสติปัญญาโดยที่ไม่ทิ้งการเกลากลอนจากของเดิมให้เป็นวัตถุสุนทรีย์ที่งดงามยิ่งขึ้น เห็นได้จากเรื่องที่นำมาแต่งใหม่จากของเดิม เช่น <u>กฤษณาสอนน้องคำฉันท์</u> และ<u>ไตรลงโลกนิติ</u> อีกประการหนึ่งมุ่งให้แบบแผนของฉันทลักษณ์อย่างแบบฉบับนอกเหนือจากที่ประชาชนทั่วไปรู้จักกัน คือ <u>ตำราฉันท์วรรณพฤติ</u> และ<u>มาตราพฤติ</u> และ<u>ตำราเพลงยาวกลบท</u> โดยเฉพาะเรื่องหลังนี้ได้แสดงถึงความเติบโตถึงขีดสุดของคำประพันธ์ประเภทกลอน คุณค่าของจารึกเพลงยาวกลบทมิได้อยู่ที่การแสดงแบบแผนเท่านั้นยังได้แสดงโดยฝีปากกวีต่าง ๆ ว่าอาจนำแบบแผนนั้นมาแต่งให้งดงามได้อย่างไร สิ่งที่แสดงถึงการ "ประกาศเกียรติคุณของวัฒนธรรมไทย" ก็คือการสร้างสำนึกถึงความสืบต่ออันยาวนานจากที่มาแห่งงานที่มีค่าเหล่านี้ เช่น <u>สุภาษิตพระร่วง</u> ซึ่งตั้งชื่อเพื่อแสดงว่าสืบจากสมัยสุโขทัย แม้น่าจะเป็นงานรวบรวมภาษิตไทยโบราณมาร้อยกรองขึ้นใหม่ แต่ก็เห็นได้ว่ามุ่งประโยชน์ต่อคนร่วมสมัย <u>ไตรลงโลกนิติ</u> ซึ่งถอดจากคาถาภาษาบาลีและสันสกฤต และส่วนใหญ่ขัดเกลาจากสำนวนเก่าสมัยอยุธยา ก็มีส่วนที่ไม่พบคาถาและไม่ปรากฏสำนวนเก่า* เมื่อพิจารณาก็น่าจะลงความเห็นได้ว่าเป็นสุภาษิตของประชาชนของไทยเอง ซึ่งยังไม่ได้รวบรวมไว้เป็นลายลักษณ์อักษร เช่นโคลงที่ว่า

---

* ดูจาก สมเด็จฯ กรมพระยาเดชาดิศร ๒๕๑๑

ปลูกไม้หมั่นรดน้ำ จำเริญ
ดักลอบอย่าเหมิดเมิน มั่นกู้
เกี้ยวชู้ชอบเพียรเดิน สารสื่อ
เรียนสิ่งใดใคร่รู้ เร่งให้มีเพียร

และ

ถึงรู้อย่าอวดให้ คนหัว
ฟ้าคะนองต้องคร้ามกลัว เกลือกใกล้
ผ่อนพักรักษาตัว ยามภาค ภูมิเฮ
อย่าเชี่ยมเขาควายให้ เสี่ยวสู้ชนกัน

บางบทมีเนื้อความตรงกับ สุภาษิตพระร่วง เช่น

เข้าเถื่อนอย่าหมิ่นพร้า มีไป
เข้าศึกอย่านอนใจ เฉื่อยช้า
อาวุธอย่าวางไกล ขุกค่ำ คืนเฮ
นอนแต่ยามหนึ่งอ้า อาจป้องภัยพาล

ด้วยเหตุนี้ความซับซ้อนในเนื้อหาทางปัญญาและอารมณ์และการประกอบวัสดุในงานวรรณศิลป์ของรัตนโกสินทร์ตอนต้น จึงควรค่าแก่การวิเคราะห์อย่างละเอียด ทั้งในแง่การสืบทอดจากยุคก่อน ทั้งการปรับเปลี่ยนและสร้างใหม่ในบริบทของยุคสมัยของตน ซึ่งจะเป็นการศึกษาในบทต่อ ๆ ไป

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย