สุนทรียภาพของโคลงในวรรณคดีไทย: การสืบทอดและการสร้างสรรค์*

วีรวัฒน์ อินทรพร**

บทคัดย่อ

บทความนี้มีวัตถุประสงค์ที่จะแสดงให้เห็นความงามของโคลงที่กวีสืบทอดและสร้างสรรค์ในวรรณคดีไทยนับตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน โดยมุ่งศึกษาการสืบทอดและการสร้างสรรค์สุนทรียภาพทางเสียง คำ และการใช้สำนวนโวหารในโคลง ผลการศึกษาพบว่า กวีในแต่ละสมัยได้สืบทอดและสร้างสรรค์สุนทรียภาพของการแต่งโคลงดังนี้ ในระดับเสียงได้แก่ การเล่นเสียงวรรณยุกต์ท้ายบาท การเล่นเสียงวรรณยุกต์ต่างระดับ การเล่นเสียงสัมผัสในทั้งเสียงสัมผัสพยัญชนะและเสียงสัมผัสสระ ในระดับคำได้แก่ การเล่นคำพ้องและการเล่นคำด้วยการซ้ำคำ ส่วนการใช้สำนวนโวหารเห็นได้อย่างชัดเจนว่า กวีได้สืบทอดขนบการใช้สำนวนโวหารในการรจนาโคลงจากกวีในสมัยก่อนหน้า แต่ทั้งนี้กวีก็มิได้มุ่งเลียนแบบเพียงอย่างเดียว แต่ยังได้พัฒนาสำนวนโวหารจากโคลงโบราณให้มีลักษณะเฉพาะของกวีแต่ละคนเพื่อให้โคลงมีรสแปลกใหม่ทั้งในด้าน

---

* บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์เรื่อง "สุนทรียภาพของโคลงในวรรณคดีไทย: การสร้างสรรค์วรรณศิลป์จากธรรมชาติของภาษาไทย" ปริญญาอักษร-ศาสตรดุษฎีบัณฑิต ภาควิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปีการศึกษา ๒๕๔๘ ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณรองศาสตราจารย์ ดร.ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ซึ่งได้กรุณาให้คำแนะนำอันมีประโยชน์ยิ่งทั้งในการเขียนวิทยานิพนธ์และในการเรียบเรียงบทความวิจัยนี้

** อาจารย์ประจำภาควิชาสารัตถศึกษา คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตหาดใหญ่

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

รสคำและรสความ กล่าวได้ว่าความไพเราะและความคมคายของโคลงที่สืบทอดและสร้างสรรค์นี้มีความสอดคล้องกับลักษณะธรรมชาติของภาษาไทยเป็นอย่างมาก เนื่องจากโคลงเป็นคำประพันธ์ที่เป็นของคนไทย ดังนั้น กวีจึงใช้ประโยชน์จากลักษณะเด่นของภาษาไทยในการสร้างสรรค์สุนทรียภาพนับตั้งแต่การแต่งโคลงในวรรณคดีโบราณเรื่อยมาจนถึงการแต่งโคลงในกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่

บทนำ

ในบรรดาคำประพันธ์ร้อยกรองของไทย โคลงเป็นรูปแบบคำประพันธ์ที่กวีทุกยุคทุกสมัยให้ความสำคัญมาตลอดระยะเวลายาวนานในวัฒนธรรมทางวรรณศิลป์ของไทย มีผู้สันนิษฐานว่า โคลงน่าจะเกิดในเวลาใกล้เคียงกับร่ายซึ่งเป็นรูปแบบคำประพันธ์เก่าแก่ดั้งเดิมของไทยอีกประเภทหนึ่ง (วัชรี รมยะนันทน์, ๒๕๓๔: ๗๔) ส่วนหลักฐานที่เป็นลายลักษณ์ในวรรณคดีไทยภาคกลางพบการแต่งร่ายและโคลงอย่างชัดเจนในวรรณคดีเรื่อง **ลิลิตโองการแช่งน้ำ** ซึ่งเป็นวรรณคดีที่แต่งในช่วงต้นกรุงศรีอยุธยาในรัชสมัยสมเด็จพระรามาธิบดีที่ ๑ นักวิชาการวรรณคดีไทยหลายคน ได้แก่ จิตร ภูมิศักดิ์ (๒๕๒๔) พระยาอุปกิตศิลปสาร (๒๕๓๕) ประคอง นิมมานเหมินท์ (๒๕๓๐) และชลดา เรืองรักษ์ลิขิต (๒๕๔๖) เชื่อว่า โคลงเป็นรูปแบบคำประพันธ์ร่วมกันของกลุ่มคนไทยและชนเผ่าไท โดยพิจารณาจากหลักฐานทางวรรณคดีที่พบว่าในกลุ่มคนไทยและชนเผ่าไทหลายกลุ่มต่างก็มีโคลงหรือมีคำประพันธ์ที่มีลักษณะคล้ายโคลง ด้วยเหตุที่โคลงเป็นรูปแบบคำประพันธ์ดั้งเดิมที่เป็นสมบัติร่วมกันของกลุ่มคนไทย-ไท กวีจึงสามารถสร้างสรรค์วรรณศิลป์ของการแต่งโคลงด้วยการใช้ประโยชน์จากลักษณะธรรมชาติของภาษาไทยได้เป็นอย่างดี และได้ใช้โคลงรจนาวรรณคดีไทยเรื่องสำคัญมาอย่างต่อเนื่องยาวนาน แม้ว่าในปัจจุบันการใช้คำประพันธ์ร้อยกรองเพื่อสร้างสรรค์วรรณคดีเรื่องยาวจะมีไม่มากเท่ากับในอดีตก็ตาม แต่ก็จะพบได้ว่ากวีสมัยใหม่ของไทยหลายคนเห็นคุณค่าของโคลง จึงยังคงเลือกใช้โคลงรจนากวีนิพนธ์ชิ้นเอกเป็นจำนวนมาก

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

การแต่งโคลงที่ปรากฏในวรรณคดีไทยตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน จะเห็นได้อย่างชัดเจนว่า กวีได้สืบทอดแนวคิดของการสร้างสุนทรียภาพของโคลงมาจากกวีในสมัยก่อนหน้า และนอกจากกวีจะได้สืบทอดแนวความคิดการสร้างสุนทรียภาพแล้ว กวียังได้ร่วมกันพัฒนาสร้างสรรค์ความงามทางวรรณศิลป์ของโคลงเพิ่มขึ้นเพื่อให้มีความแปลกใหม่จากของเดิมและมีลักษณะเฉพาะตัวกวี ด้วยเหตุที่โคลงเป็นคำประพันธ์ซึ่งมีความสำคัญทั้งในแง่ที่เป็นสมบัติทางวรรณศิลป์ของคนไทยและเป็นคำประพันธ์ที่กวีไทยในทุกสมัยได้ใช้นิพนธ์วรรณคดีไทยสืบเนื่องมาโดยตลอด ดังนั้นจึงน่าจะได้มีการศึกษาเรื่องของการสืบทอดและการสร้างสรรค์ความงามทางวรรณศิลป์ของโคลงซึ่งเป็นรูปแบบคำประพันธ์ที่สร้างสรรค์ขึ้นจากธรรมชาติของภาษาไทย

บทความนี้ ผู้วิจัยมีวัตถุประสงค์ที่จะศึกษาการสืบทอดและการสร้างสรรค์สุนทรียภาพของโคลงในวรรณคดีไทยนับตั้งแต่อดีตจนปัจจุบัน โดยผู้วิจัยมีสมมติฐานของการศึกษาว่า ในการแต่งโคลง กวีแต่ละสมัยได้สืบทอดการสร้างความงามทางวรรณศิลป์ในระดับเสียง ระดับคำ ตลอดจนการใช้สำนวนโวหารจากกวีในยุคก่อนหน้า และขณะเดียวกันกวีได้พัฒนาวรรณศิลป์ที่ได้สืบทอดมานี้ไปพร้อมกันด้วย

การแต่งโคลงในวรรณคดีไทยตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนต้นจนถึงโคลงในกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่ ผู้วิจัยพบว่า กวีได้สืบทอดและสร้างสรรค์สุนทรียภาพของโคลงดังนี้

๑. การสืบทอดและการสร้างสรรค์สุนทรียภาพของโคลงในระดับเสียง

ในการประพันธ์วรรณคดีไทย เสียงนับว่าเป็นเรื่องพื้นฐานสำคัญที่สุด ดังที่กรมหมื่นนราธิปพงศ์ประพันธ์ทรงกล่าวว่า วรรณคดีนั้นเป็นศิลปะที่ทำการแสดงด้วยถ้อยคำ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในกวีนิพนธ์จะต้องเป็นถ้อยคำซึ่งเมื่ออ่านออกมาดังๆ แล้ว จะมีความไพเราะเสนาะโสต (กรมหมื่นนราธิปพงศ์ประพันธ์, ๒๕๑๘: ๑๐๘)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

กล่าวเฉพาะในการแต่งโคลง เสียงนับเป็นเรื่องสำคัญมาก โดยเฉพาะอย่างยิ่งในยุคแรกๆ ของการแต่งโคลง เนื่องจากโคลงเป็นคำประพันธ์ที่กวีแต่งขึ้นไว้สำหรับขับอ่าน การเสพโคลงจึงต้องอาศัยการฟังเสียงเป็นสำคัญ ดังปรากฏหลักฐานจากข้อความในวรรณคดีเรื่อง **ลิลิตพระลอ** ซึ่งเป็นวรรณคดีในสมัยอยุธยาตอนต้นว่า "สรวลเสียงขับอ่านอ้าง ไดปาน ฟังเสนาะไดปูน เปรียบได้" (วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๑, ๒๕๔๐: ๓๘๗) ผู้วิจัยจะขอกล่าวถึงการสืบทอดและการสร้างสรรค์สุนทรียภาพของโคลงในระดับเสียง ๒ เรื่องได้แก่ การเล่นเสียงวรรณยุกต์ และการเล่นเสียงสัมผัสใน ดังนี้

๑.๑ การเล่นเสียงวรรณยุกต์

การที่โคลงมีข้อบังคับใช้วรรณยุกต์ซึ่งเป็นลักษณะเด่นอย่างหนึ่งของภาษาไทยในตำแหน่งที่แน่นอนนอกเหนือไปจากการบังคับจำนวนคำ วรรค และสัมผัสซึ่งเป็นลักษณะทั่วไปของคำประพันธ์ไทย ทำให้ฉันทลักษณ์ของโคลงมีลักษณะเด่นแตกต่างจากคำประพันธ์ของไทยชนิดอื่นๆ อย่างชัดเจน แต่นอกจากการใช้ธรรมชาติภาษาไทยเรื่องเสียงวรรณยุกต์เป็นกรอบทางฉันทลักษณ์แล้ว กวียังได้ใช้เสียงวรรณยุกต์ในการประดับตกแต่งโคลงให้มีความไพเราะเพิ่มขึ้นจากเสียงสูงต่ำของคำ โดยกวีในแต่ละสมัยได้สืบทอดการใช้เสียงวรรณยุกต์เพื่อสร้างสุนทรียภาพทางเสียงให้แก่โคลงใน ๒ เรื่อง ได้แก่

๑.๑.๑ การกำหนดเสียงวรรณยุกต์ท้ายวรรคหรือท้ายบาท

ในการแต่งโคลงทุกประเภท แม้จะไม่มีการกำหนดรูปวรรณยุกต์ไว้ชัดเจนในคำสุดท้ายของบท แต่กวีก็จะเลือกใช้เสียงที่ทำให้โคลงมีความไพเราะโดยจะไม่ใช้คำที่มีเสียงวรรณยุกต์อื่นนอกจากเสียงสามัญและเสียงจัตวาเท่านั้น ลักษณะดังกล่าวนี้ปรากฏในการแต่งโคลงมาตั้งแต่สมัยแรกและสืบเนื่องต่อมาจนถึงปัจจุบัน ทั้งโคลงสี่ดั้นและโคลงสี่สุภาพ ดังตัวอย่างโคลงที่ลงท้ายบทด้วยเสียงจัตวา จากเรื่อง **ลิลิตพระลอ** ซึ่งแต่งเป็นโคลงสี่สุภาพในสมัยอยุธยาตอนต้น

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ฝันเห็นพระเพื่อนไท้ แพงทอง
สองแนบนอนแนมสอง ตราบไท้
สองศรีสอดกรตระกอง กอดราช แลนา
ชวนชักไปไล้ไล้ สู่บ้านเมืองสอง

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๑ หน้า ๔๐๕)

นอกจากในตำแหน่งท้ายบทแล้ว ในตำแหน่งท้ายวรรคหรือท้ายบาทซึ่งเป็นจุดรับส่งสัมผัสระหว่างบาทหรือที่เรียกว่า "สัมผัสนอก" ของโคลงแต่ละบท คือ คำสุดท้ายของบาทที่ ๑ คำสุดท้ายของวรรคแรกของบาทที่ ๒ และคำสุดท้ายในวรรคแรกของบาทที่ ๓ จากการศึกษาพบว่า กวีก็นิยมใช้เสียงจัตวาในตำแหน่งดังกล่าวนี้ด้วยเช่นกัน

การใช้เสียงวรรณยุกต์จัตวาท้ายบทแห่งหนึ่ง และในท้ายวรรคหรือท้ายบาทซึ่งเป็นจุดรับส่งสัมผัสนอกของโคลงอีกแห่งหนึ่งนี้ปรากฏในการแต่งโคลงทุกสมัย กวีบางคนใช้เสียงจัตวาในท้ายบาทหรือท้ายวรรคในความถี่สูงมาก เช่น สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส กวีสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้น ผู้วิจัยพบว่าในวรรณคดีเรื่องเอกซึ่งเป็นผลงานของพระองค์คือ **ลิลิตตะเลงพ่าย** กวีทรงนิยมใช้เสียงจัตวาในคำสุดท้ายของบทและในคำสุดท้ายของบาทหรือวรรคซึ่งเป็นจุดสัมผัสนอกเป็นจำนวนมาก โดยทรงใช้ติดต่อกันในโคลงหลายบท ดังจะยกตัวอย่างโคลงที่ใช้เสียงวรรณยุกต์จัตวาในคำสุดท้ายของบท และในตำแหน่งรับสัมผัสระหว่างบาทที่ ๑ และบาทที่ ๓ ด้วย ดังนี้

หัสดีรณเรศอ้าง อวสาน นี้นา
นับอนาคตกาล ห่อนพ้อง
ขัตติยายุทธ์บรรหาร คชคู่ กันแฮ
คงแต่เผือพี่น้อง ตราบฟ้าดินกษัย

(ลิลิตตะเลงพ่าย หน้า ๘๕)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

การเล่นเสียงจัตวาในคำสุดท้ายของบทและในตำแหน่งของสัมผัสนอกนี้ ได้สืบทอดมายังกวีนิพนธ์สมัยใหม่ด้วย ดังปรากฏในผลงานโคลงของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ซึ่งนิยมใช้เสียงจัตวาในตำแหน่งดังกล่าวเป็นจำนวนมาก ดังตัวอย่างโคลงสี่สุภาพจากกวีนิพนธ์เรื่อง **ชักม้าชมเมือง**

เทวัญท่านอยู่ฟ้า อยู่**ฝัน**
ฤๅจักลอยลง**สรรค์** เสกสร้าง
มือมนุษย์ที่แหละบัน ดาลอุบัติ
เหงื่อหยาดละหยดล้าง หล่อล้อมือ**สรวง**

(ชักม้าชมเมือง หน้า ๔๕)

ผู้วิจัยมีความเห็นว่า การใช้เสียงจัตวาลงท้ายบทในโคลงช่วยทำให้เสียงของโคลงมีความไพเราะมากขึ้น เนื่องจากเสียงจัตวาเป็นเสียงวรรณยุกต์ตก ซึ่งเป็นวรรณยุกต์เปลี่ยนระดับโดยมีจุดเริ่มต้นกลางค่อนข้างต่ำ เปลี่ยนระดับต่ำลงไปสู่ระดับต่ำ แล้วเปลี่ยนระดับเสียงสูงขึ้นไปสู่ระดับกลางค่อนข้างสูงหรือระดับสูง (พัธนี โชดิกเสถียร, ๒๕๔๔: ๒๖๔) ดังนั้น การใช้เสียงจัตวาท้ายบท จึงทำให้เสียงของโคลงแต่ละบททอดยาวเป็นเสียงที่ใช้ปิดท้ายบทของโคลงได้อย่างพอเหมาะ ซึ่งถ้าใช้สำหรับการขับหรืออ่านออกเสียงจะเกิดความไพเราะเป็นอย่างมาก ส่วนการใช้ในตำแหน่งท้ายวรรคซึ่งเป็นตำแหน่งบังคับสัมผัสนอกของโคลง ทำให้เกิดเสียงเสนาะจากเสียงสูงต่ำล้อกันข้ามบาท กวีจึงได้สืบทอดการใช้เสียงจัตวาท้ายบทหรือท้ายวรรคในการแต่งโคลงมาอย่างต่อเนื่องจากอดีตจนกระทั่งปัจจุบัน

๑.๑.๒ การเล่นเสียงวรรณยุกต์ต่างระดับ

หมายถึงการเรียงคำติดกัน ๒ คำขึ้นไปซึ่งสะกดด้วยพยัญชนะต้น สระ และพยัญชนะท้ายเหมือนกันแต่แตกต่างกันที่การใช้รูปวรรณยุกต์ ทำให้เสียงของคำในโคลงสูงต่ำเหมือนเสียงดนตรี เนื่องจากการใช้คำที่มีเสียงวรรณยุกต์ต่างระดับติดกันนี้มีผลให้เกิดเสียงเสนาะจากการซ้ำเสียงพยัญชนะ การซ้ำเสียงสระ และเสียงกระทบกระทั่งของระดับเสียงสูงต่ำที่แตกต่างกัน นอกจากนี้ เนื่องจากหน่วยเสียง

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

วรรณยุกต์เป็นเครื่องจำแนกความหมายของคำแต่ละคำออกจากกัน การเล่นคำที่มีเสียงวรรณยุกต์ต่างระดับจึงเป็นการเล่นกับความหมายของคำอีกด้วย

การเล่นเสียงวรรณยุกต์ต่างระดับนี้ พบในการแต่งโคลงทุกประเภทมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาตอนต้น เท่าที่ปรากฏในโคลงสมัยนี้ส่วนใหญ่เป็นการเล่นเสียงวรรณยุกต์ต่างระดับติดกันเพียง ๒ เสียง ส่วนการเล่นเสียงวรรณยุกต์ต่างระดับ ๓ เสียงแม้ปรากฏมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาตอนต้นดังที่ชลดา เรืองรักษ์ลิขิตพบว่าโคลงบาทหนึ่งในวรรณคดีเรื่อง **ยวนพ่ายโคลงดั้น** มีการเล่นวรรณยุกต์ ๓ เสียงแล้ว (ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต, ๒๕๔๔: ๕๑๒) แต่ก็เห็นได้ว่าไม่เป็นที่นิยมเท่ากับการใช้คำต่างระดับเพียง ๒ เสียง

จนกระทั่งในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช พระศรีมโหสถได้นำกลวิธีการเล่นเสียงวรรณยุกต์ต่างระดับ ๓ เสียงมาใช้แต่งวรรณคดีเรื่อง **โคลงอักษรสามหมู่** โดยแต่งเป็นโคลงกลบทซึ่งบังคับการใช้คำที่เขียนเหมือนกันแต่ต่างรูปวรรณยุกต์ ๓ คำเรียงติดกันในแต่ละบาททุกบาท นับเป็นวรรณคดีโคลงเรื่องแรกและเรื่องเดียวที่แต่งเป็นกลบทตลอดทั้งเรื่อง ดังตัวอย่าง

บัวบึงตุมตุ่มตุ้ม	กลางตม
สูงส่งทงทานลม	ล่มล้ม
แมลงเม้าเม่าเมาฉม	ชมชราบ
รูรู่รู้ริมกัม	พาดไม้ไชรรอ

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๒ หน้า ๖๔๗)

ต่อมาข้อบังคับการวางคำต่างรูปวรรณยุกต์ดังกล่าวนี้ได้เป็นข้อบังคับของการแต่งกลอนกลบทชนิดหนึ่งด้วย ดังปรากฏใน **กลบทศิริวิบุลกิติ์** ในสมัยอยุธยาตอนปลายกลอนกลบทชนิดนี้มีชื่อว่า "กลบทตรีประดับ"

อนึ่ง การเล่นเสียงวรรณยุกต์ต่างระดับนี้ กวีมิได้มุ่งเพียงแค่การเล่นเสียงเพื่อให้เกิดความไพเราะเท่านั้น แต่ยังได้คำนึงถึงความหมายของคำด้วย ด้วยเหตุนี้ในการเล่นเสียงวรรณยุกต์ต่างระดับ กวีจึงนิยมเล่นเพียง ๒ ระดับเสียงมากกว่าการ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เล่น ๓ เสียงขึ้นไป เพราะการที่จะหาคำที่เล่นเสียงวรรณยุกต์ต่างระดับเรียงดิดกันมากกว่า ๒ คำขึ้นไปโดยให้มีความหมายลึกซึ้งและเข้ากับเนื้อหาวรรณคดีมิใช่เรื่องง่ายนัก แม้ในโคลงอักษรสามหมู่ ของพระศรีมโหสถก็ยังปรากฏว่ามีคำหลายคำที่มีความหมายไม่ชัดเจนนัก จึงปรากฏว่าเนื้อความในโคลงบางบาทไม่ชัดเจนนัก เพราะดูเหมือนว่าเป็นการใช้คำที่มีรูปวรรณยุกต์เรียงกันเพื่อให้ครบตามข้อบังคับ ดังจะยกตัวอย่างโคลงบาทหนึ่งในวรรณคดีเรื่อง **โคลงอักษรสามหมู่** ดังนี้ "ปืนป่ายทลวงเผา เผ่าเผ้า" (วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๒ หน้า ๖๔๕) โคลงบาทนี้กล่าวถึงการศึกสงคราม แสดงภาพข้าศึกเข้าโจมตีกองทัพด้วยการใช้ไฟเผาทำลายค่าย กวีเล่นคำเสียงต่างระดับวรรณยุกต์ดังนี้ "เผา" มีความหมายว่า ทำให้ไหม้ด้วยไฟ และคำว่า "เผ่า" ในที่นี้หมายความถึงกลุ่มหรือหมู่เหล่าซึ่งก็คือบรรดาทหารที่อยู่ในค่ายนั่นเอง แต่คำว่า "เผ้า" รูปศัพท์ของคำนี้แปลว่า เส้นผม การใช้คำ "เผ้า"ในที่นี้จึงดูเหมือนเป็นการใช้คำที่มีความหมายไม่ชัดเจนและไม่สอดคล้องกับปริบทของเนื้อความโคลงบาทนี้ ดังนั้น การแต่งโคลงสมัยต่อมาคือรัตนโกสินทร์ตอนต้นจึงมีกวีไม่กี่คนที่ใช้รูปแบบการเล่นวรรณยุกต์ ๓ เสียงเรียงดิดกัน เช่น เจ้าพระยาพระคลัง (หน) ซึ่งพบว่าโคลงบทหนึ่งใน **ลิลิตเพชรมงกุฎ** กวีแต่งเป็นโคลงกลบทอักษรสามหมู่ซึ่งเป็นรูปแบบการเล่นที่เห็นได้ว่าสืบทอดการแต่งจาก **โคลงอักษรสามหมู่** ของพระศรีมโหสถ แต่ก็พบว่าเจ้าพระยาพระคลัง (หน) แต่งโคลงกลบทชนิดนี้เพียง ๑ บทเท่านั้น

ส่วนกวีอีกคนหนึ่งที่สืบทอดการแต่งโคลงกลบทอักษรสามหมู่จากพระศรีมโหสถมา คือ สุนทรภู่ ใน **โคลงนิราศสุพรรณ** ซึ่งมีโคลงที่แต่งเพื่อเล่นเสียงวรรณยุกต์ต่างระดับโดยมีเนื้อความเป็นการเลียนเสียงธรรมชาติ อย่างไรก็ดี สุนทรภู่ได้เรียงคำที่เล่นรูปวรรณยุกต์ต่างไปจากพระศรีมโหสถอยู่บ้าง คือ ได้ลำดับคำที่มีรูปวรรณยุกต์ต่างระดับกัน ๓ คำก็มี ๔ คำก็มี ตัวอย่างโคลงที่มีรูปวรรณยุกต์ต่างระดับ ๓ คำ เช่น "รวังไพรร่ายร้องกร่อ **กร้อกรอ**" (ชีวิตและงานของสุนทรภู่ หน้า ๓๑๔) และตัวอย่างการเรียงคำที่มีรูปวรรณยุกต์ต่างระดับ ๔ คำ เช่น "ฆ้อง**หน่องหนอง น่องหน้อง**" (ชีวิตและงานของสุนทรภู่ หน้า ๒๘๓) น่าสังเกตว่าในการเล่นคำต่าง

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ระดับเสียงวรรณยุกต์นี้ สุนทรภู่ใช้คำที่มีรูปวรรณยุกต์จัตวาปนอยู่ด้วย ในขณะที่พระศรีมโหสถเรียงลำดับติดกันเพียง ๓ คำ และเป็นคำที่ไม่มีรูปวรรณยุกต์ตรีหรือจัตวา เนื่องจากในสมัยที่พระศรีมโหสถแต่งวรรณคดีนั้น การใช้รูปวรรณยุกต์ในการเขียนน่าจะยังมีเพียง ๒ รูปเท่านั้นคือรูปวรรณยุกต์เอก และรูปวรรณยุกต์โท

ในการแต่งโคลงหลังสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น เช่น ในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวก็ยังคงพบการเล่นเสียงวรรณยุกต์ต่างระดับอยู่บ้าง แต่ก็ค่อยๆ ลดความนิยมลง และพบแต่การเล่นเสียงวรรณยุกต์ต่างระดับเพียง ๒ เสียงเท่านั้น ส่วนโคลงในกวีนิพนธ์สมัยใหม่จะพบว่ากวีเล่นเสียงวรรณยุกต์ต่างระดับน้อยกว่ากวีโบราณอย่างชัดเจน อย่างไรก็ตาม ยังคงมีกวีสมัยใหม่บางคนที่สืบทอดการเล่นเสียงวรรณยุกต์ต่างระดับจากกวีโบราณอยู่ ซึ่งส่วนใหญ่มักเป็นกวีที่ได้ศึกษาผลงานการแต่งโคลงมาจากกวีในสมัยก่อนหน้า เช่น อังคาร กัลยาณพงศ์ และเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ เป็นต้น อาจเป็นเพราะกวีสมัยใหม่มุ่งเน้นการสื่อความมากขึ้น ดังนั้น แม้การเล่นเสียงวรรณยุกต์ต่างระดับนี้จะเป็นวิธีการตกแต่งเสียงโคลงให้ไพเราะวิธีหนึ่ง แต่ถ้ากวีเล่นคำที่มีเสียงวรรณยุกต์ต่างระดับมากเกินไปความหมายก็อาจจะไม่ชัดเจน ซึ่งอาจส่งผลให้การสื่อความหมายในโคลงอ่อนด้อยลงไป

๑.๒ การเล่นเสียงสัมผัสใน

สัมผัสในเป็นรูปแบบของการเล่นเสียงอย่างหนึ่งที่ทำให้คำประพันธ์ทุกประเภทมีความไพเราะจากการซ้ำเสียงสระหรือการซ้ำเสียงพยัญชนะ สัมผัสในไม่ได้ถือเป็นข้อบังคับเหมือนกับสัมผัสนอกซึ่งเป็นการซ้ำเสียงสระ แต่กวีก็นิยมใช้สัมผัสในเพื่อประดับตกแต่งเสียงของคำประพันธ์ทุกชนิดให้มีเสียงที่ไพเราะ ในการใช้เสียงสัมผัสใน กวีอาจซ้ำเสียงสระหรือซ้ำเสียงพยัญชนะติดกันตั้งแต่ ๒ คำขึ้นไป เรียกว่า "สัมผัสชิด" ดังตัวอย่าง "สอง***ขอยอยศ***ไท้" คำว่า "ขอ" สัมผัสสระติดกันกับคำว่า "ยอ" และจากตัวอย่างเดียวกันนี้ คำว่า "ยอ" ยังสัมผัสพยัญชนะติดกันกับคำว่า "ยศ" ด้วย หรืออาจซ้ำเสียงสระหรือซ้ำเสียงพยัญชนะโดยมีคำอื่นคั่นเรียกว่า "สัมผัสคั่น" ซึ่งสัมผัสคั่นอาจคั่นด้วยคำ ๑ คำหรือมากกว่าก็ได้ ดังตัวอย่าง

"ยินดีเหลือที่อ้าง" จากตัวอย่างนี้ คำว่า "ดี" สัมผัสสระกับคำว่า "ที่" ซึ่งมีคำว่า "เหลือ" มาคั่นกลาง แต่กวีก็ไม่นิยมใช้คำหลายคำมาคั่นมากนัก เพราะจะทำให้เสียงที่ซ้ำกันอยู่ห่างกันมากเกินไปจนอาจทำให้เสียงสัมผัสในไม่ชัดเจน

ในส่วนของโคลง ผู้วิจัยพบว่ากวีได้สืบทอดการเล่นเสียงสัมผัสในทั้งเสียงสัมผัสพยัญชนะและเสียงสัมผัสสระเพื่อประดับตกแต่งโคลงให้มีสุนทรียภาพทางเสียง ดังนี้

เสียงสัมผัสพยัญชนะ เป็นการซ้ำเสียงพยัญชนะต้นแต่ต่างสระและต่างตัวสะกดในโคลงแต่ละบท การเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะนับเป็นลักษณะเด่นอย่างหนึ่งในภาษาไทย ดังจะเห็นได้ว่าคนไทยนิยมใช้คำซ้อนเพื่อเสียงซึ่งมีเสียงพยัญชนะต้นเดียวกันเป็นจำนวนมาก ดังตัวอย่างคำว่า รวดเร็ว ทนทาน ยกย่อง ชมเชย เป็นต้น ในการแต่งโคลง กวีนิยมเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะเป็นอย่างมาก ซึ่งจะพบได้ว่ากวีใช้เสียงสัมผัสพยัญชนะตกแต่งความงามทางเสียงของโคลงมาตั้งแต่ระยะแรกๆ แล้ว ดังที่พบว่าโคลงในสมัยอยุธยาตอนต้นทุกเรื่องนิยมใช้เสียงสัมผัสพยัญชนะเป็นจำนวนมาก จนเกิดความนิยมสืบทอดต่อมาจนถึงในสมัยปัจจุบันว่า เสียงสัมผัสพยัญชนะเป็นลักษณะเด่นของการสร้างความไพเราะให้แก่การแต่งโคลงทุกชนิด

การใช้เสียงสัมผัสพยัญชนะมีหลายรูปแบบ ได้แก่ การใช้คำที่มีเสียงสัมผัสพยัญชนะติดกันหลายคำหรืออาจซ้ำเสียงพยัญชนะต้นเสียงเดียวกันในโคลงตลอดทั้งบท การเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะเป็นคู่ในวรรคเดียวกัน การเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะระหว่างวรรคแรกและวรรคหลังของแต่ละบาทซึ่งโคลง ๑ บาทแบ่งวรรคออกเป็น ๒ วรรคจึงเป็นการเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะข้ามวรรคในบาทเดียวกัน และการเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะในวรรคหลังของโคลงซึ่งมีเพียง ๒ คำ ดังตัวอย่างโคลงบทหนึ่งจาก **ยวนพ่ายโคลงดั้น** ซึ่งมีการเล่นเสียงพยัญชนะหลายรูปแบบ ทั้งเสียงสัมผัสพยัญชนะเป็นคู่ เสียงสัมผัสพยัญชนะข้ามวรรค และเสียงสัมผัสพยัญชนะในวรรคที่ ๒ ของบาท ดังต่อไปนี้

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ทุกหอทุกแห่งหมั้นหมู่หลวง ทยบแฮ
ลดเขื่อนลดขัวขนัน ช่องช้าง
ทังปักทังป่วงพล หาญแห่
ปักขวากเป็นแขวงขว้าง ทั่วทาง

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๑ หน้า ๓๓๒)

ลักษณะการใช้สัมผัสในด้วยการซ้ำเสียงพยัญชนะต้นในโคลงนี้ได้สืบทอดมาอย่างต่อเนื่องจนถึงกวีนิพนธ์สมัยใหม่ การเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะบางกลวิธีกลายเป็นความเคร่งครัดของกวีไป เช่น การเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะข้ามวรรค พบว่า กวีบางคนใช้จนสามารถกำหนดเป็นรูปแบบเฉพาะตนของการแต่งโคลงได้ ดังที่ชลดา เรืองรักษ์ลิขิตพบว่า โคลงสี่สุภาพที่เล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะข้ามวรรคครบทั้ง ๔ บาทเป็นโคลงที่สุนทรภู่นิยมแต่งมากที่สุดจนสามารถจัดเป็นรูปแบบโคลงรูปแบบหนึ่งของสุนทรภู่ได้ (ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต, ๒๕๔๗) นอกจากนี้ สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรสยังทรงนิยมเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะข้ามวรรคในโคลงเป็นอย่างยิ่ง ส่วนกวีสมัยใหม่ที่แต่งโคลงโดยเคร่งครัดเรื่องสัมผัสพยัญชนะข้ามวรรค ได้แก่ เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ไพวรินทร์ ขาวงาม เป็นต้น ซึ่งกวีทั้งสองคนที่ผู้วิจัยกล่าวถึงนี้ ยังคงแนวความคิดการใช้สัมผัสในเพื่อดกแต่งเสียงให้ไพเราะด้วยการซ้ำเสียงพยัญชนะต้นอย่างแพรวพราวในโคลงแต่ละบท

ส่วนเสียงสัมผัสสระ เป็นลักษณะการใช้ภาษาไทยอย่างหนึ่งเช่นกัน ดังปรากฏว่า ในการพูดทั่วไป คนไทยก็ยังนิยมใช้คำที่มีเสียงคล้องจองจากเสียงสัมผัสสระ ในการแต่งโคลงก็เช่นกัน กวีนิยมใช้เสียงสัมผัสสระช่วยสร้างความไพเราะให้แก่โคลง แม้กวีในสมัยอยุธยาตอนต้นจะใช้สัมผัสสระในโคลงน้อยกว่าเสียงสัมผัสพยัญชนะ แต่ก็พบว่ากวีได้ใช้เสียงสัมผัสสระสร้างความไพเราะในโคลงสมัยนี้ด้วยเพียงแต่ยังไม่มีระบบการวางตำแหน่งของเสียงสัมผัสสระที่แน่นอน อย่างไรก็ตาม ผู้วิจัยพบว่าการเล่นเสียงสัมผัสสระในโคลง ๑ บทครบทั้ง ๔ บาทก็ปรากฏมาตั้งแต่การแต่งโคลงในสมัยนี้แล้ว โดยพบว่ากวีเล่นเสียงสัมผัสสระในวรรคแรกของโคลงบทหนึ่งครบทั้ง ๔ บาท จาก **ยวนพ่ายโคลงดั้น** ดังนี้

หาง**ฝังหลัง**เด้งสรยบ	คอคาง
0**00**00	00
ลิวแล่นพลัน**หนักชัก**	ง่ายล้ำ
000**00**	00
*ภี**สองน่อง**ภางหาง*	ชันซอบ กลแฮ
0**0000**	00 (00)
ตีนดรยบ**ข้อคอ**ง้ำ	ง่องงาม
00**00**0	00

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๑ หน้า ๓๔๕)

การเล่นเสียงสัมผัสสระเพื่อสร้างความไพเราะในการแต่งโคลงอย่างเป็นระบบ ปรากฏในการแต่งโคลงสมัยอยุธยาตอนกลางและตอนปลาย ซึ่งเป็นยุคสมัยที่นิยมแต่งโคลงสี่สุภาพ ลักษณะการเล่นสัมผัสสระของการแต่งโคลงในวรรณคดี ๒ สมัยนี้ที่นิยมมากที่สุดคือ เล่นในวรรคแรกของแต่ละบาท คล้ายกับที่ปรากฏใน **ยวนพ่ายโคลงดั้น** ซึ่งเล่นเสียงสัมผัสสระในวรรคแรกที่ยกมาแสดงข้างต้น แต่โคลงในสมัยนี้เล่นสัมผัสสระในตำแหน่งที่แน่นอนมากกว่าสมัยอยุธยาตอนต้นโดยเฉพาะใน **กาพย์ห่อโคลง** ของพระศรีมโหสถ มีการใช้สัมผัสสระในคำที่ ๒ กับคำที่ ๓ ในวรรคหน้าของโคลงทุกบาทอย่างสม่ำเสมอในโคลงเกือบทุกบท ดังตัวอย่าง

หญิง**ชายหลาย**สำซ้อง	โนเน
0**00**00	00
ฝูง**บ่าวสาว**สรวลเส	ยั่วยิ้ม
0**00**0	00
ดู**งานผ่าน**โลเก	ศวรราช
0**00**00	00
แด่ง**แง่แพร่**พรายพริ้ม	พรีบพร้อมพรูมา
0**00**00	0000

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๒ หน้า ๖๖๙)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เช่นเดียวกับเสียงสัมผัสพยัญชนะ กวีอาจวางตำแหน่งการเล่นเสียงสัมผัสสระทั้งสัมผัสชิดและสัมผัสคั่น แต่ส่วนใหญ่จะพบว่า กวีนิยมใช้สัมผัสชิดมากกว่า เพื่อให้เสียงของโคลงคล้องจองต่อเนื่องกันไป ส่วนตำแหน่งของการวางเสียงสัมผัสสระก็มีทั้งการวางตำแหน่งไว้ในกลางวรรคแรก การวางไว้ในตำแหน่งท้ายวรรคแรกและต้นวรรคหลังของบาทเดียวกัน การวางไว้ในตำแหน่งคำสุดท้ายของบาทและคำสร้อยซึ่งเป็นข้อผ่อนผันด้านจำนวนคำให้เพิ่มคำได้อีก ๒ คำในท้ายบาทที่ ๑ และบาทที่ ๓ ตำแหน่งสุดท้ายคือการวางไว้ในตำแหน่งกลางวรรคหลังของบาทสุดท้ายของโคลงสี่สุภาพ

การเล่นเสียงสัมผัสในด้วยเสียงสระนี้ได้สืบทอดต่อมายังโคลงสมัยรัตนโกสินทร์ ซึ่งพบความนิยมใช้เสียงสัมผัสสระเพื่อความไพเราะทางเสียง เช่นใน **ลิลิตตะเลงพ่าย** เป็นต้น ส่วนกวีที่เล่นเสียงสัมผัสสระในโคลงจนสามารถจัดเป็นระบบของเสียงสัมผัสสระที่แน่นอนคือ สุนทรภู่ ใน **โคลงนิราศสุพรรณ** สุนทรภู่ใช้กลวิธีการเล่นเสียงสัมผัสสระในคำที่ ๒ กับคำที่ ๓ ของวรรคแรกอย่างสม่ำเสมอจนกลายเป็นลักษณะเด่นเฉพาะตัวของกวี นอกจากนี้สุนทรภู่ยังเล่นเสียงสัมผัสสระระหว่างคำสุดท้ายและคำสร้อยในบาทที่ ๓ รวมทั้งการเล่นเสียงสัมผัสสระในวรรคหลังของบาทที่ ๔ อีกด้วย

ในสมัยต่อมามีโคลงที่กวีสืบทอดการเล่นเสียงสัมผัสสระ โดยเฉพาะในตำแหน่งกลางวรรคแรกและกลางวรรคหลังในบาทสุดท้ายของโคลงสี่สุภาพ ได้แก่ **รุไบยาต** พระนิพนธ์พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ และ **สามกรุง** พระนิพนธ์ของพระราชวรวงศ์เธอ กรมหมื่นพิทยาลงกรณ ซึ่งแม้จะไม่ถึงขนาดเป็นระบบชัดเจนเท่ากับสุนทรภู่ แต่กวีทั้ง ๒ พระองค์นี้ก็ทรงนิยมเล่นอย่างสม่ำเสมอในโคลงเกือบทั้งหมด และส่วนใหญ่ก็มีการเล่นเสียงสัมผัสสระโดยเฉพาะในกลางวรรคแรกครบทั้ง ๔ บาท

การเล่นเสียงสัมผัสสระในโคลงนี้ยังคงสืบทอดต่อมายังกวีนิพนธ์สมัยใหม่ด้วย ดังปรากฏในโคลงของกวีหลายคน เช่น อังคาร กัลยาณพงศ์ เนาวรัตน์ พงษ์

สถาบันภาษาไทย
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ไพบูลย์ และไพวรินทร์ ขาวงาม กวีเหล่านี้นิยมใช้เสียงสัมผัสสระตกแต่งเป็นเสียงสัมผัสใน ซึ่งมีรูปแบบคล้ายคลึงกับการเล่นเสียงสัมผัสสระในโคลงสมัยอยุธยาและรัตนโกสินทร์ตอนต้น

นอกจากการเล่นสัมผัสสระที่สืบทอดมาแล้ว ผู้วิจัยยังพบว่า กวีสมัยใหม่บางคนได้ทดลองและสร้างสรรค์การเล่นเสียงสัมผัสสระ โดยอาศัยแนวคิดพื้นฐานจากขนบวรรณศิลป์จากโคลงสมัยก่อนหน้าได้อย่างน่าสนใจ ซึ่งแม้จะดูเหมือนว่าเป็นลักษณะแปลกใหม่ของการแต่งโคลง แต่อันที่จริงก็เป็นการสืบทอดแนวคิดลักษณะการเล่นเสียงสัมผัสสระจากพื้นฐานเดิมนั่นเอง ดังตัวอย่างไพวรินทร์ ขาวงาม จากบทกวีที่มีชื่อว่า ***มิ่งขวัญกลอน*** ซึ่งแต่งเป็นโคลงสี่สุภาพรวม ๒ บทพิมพ์รวมเล่มอยู่ในหนังสือรวมบทกวีนิพนธ์ **เจ้านกกวี** โคลง ๒ บทนี้ ไพวรินทร์ ขาวงามใช้การรับส่งสัมผัสสระกลางวรรคแรกและเสียงสัมผัสสระข้ามวรรคของโคลงทุกบาทซึ่งไม่เคยปรากฏมาก่อนในโคลงก่อนหน้านี้ เช่น

ขวัญ**กลอน วอน**บท***เฝ้า*** *เกลา*ใจ
0 **0 0** 0 ***0*** *0* 0
เกลา**โลก โศก**สุข***ไฉน*** *ใคร่*รู้
0 **0 0** 0 0 *0* 0
กล**กลอน ก่อน**กาล***ไกล*** *ใน*อดีต
0 **0 0** 0 ***0*** *0* 0
ขวัญ**กล่อม หลอม**บท***สู้*** *สู่*เบื้องปัจจุบัน
0 **0 0** 0 ***0*** *0* 0 0 0

(เจ้านกกวี หน้า ๓๔)

ที่กล่าวมาทั้งหมดนี้ จะเห็นได้ว่า การเล่นเสียงสัมผัสในเพื่อตกแต่งประดับเสียงของโคลงนี้เป็นกลวิธีที่นิยมใช้กันมากว่าเป็นการสร้างความไพเราะทางเสียงให้แก่โคลง จากข้อมูลที่ผู้วิจัยได้ศึกษามาช่วยเป็นเครื่องยืนยันว่า เสียงสัมผัสสระมีความสำคัญในการประพันธ์โคลงไม่แพ้การเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะ กวีได้สืบทอดการเล่นเสียงสัมผัสสระในโคลงจากในสมัยอยุธยาตอนต้นที่ไม่นิยมเล่นมากนัก มา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เป็นการเล่นเสียงสัมผัสสระที่เป็นระบบในตำแหน่งที่ค่อนข้างแน่นอน เช่น ในวรรคแรกของโคลงในสมัยอยุธยาตอนกลาง ครั้นถึงสมัยรัตนโกสินทร์กวีจึงได้พัฒนาสร้างสรรค์รูปแบบการเล่นเสียงสัมผัสสระให้เป็นระบบอย่างชัดเจน และกวีสมัยใหม่หลายคนได้ทดลองการเล่นเสียงสัมผัสสระในตำแหน่งต่างๆ ในโคลงแต่ละบทมากขึ้นกว่าที่เคยปรากฏในโคลงกวีโบราณ

๒. การสืบทอดและการสร้างสรรค์สุนทรียภาพของโคลงในระดับคำ

นอกจากสุนทรียภาพระดับเสียงแล้ว การสืบทอดสุนทรียภาพของโคลงอีกลักษณะหนึ่งที่มีความสำคัญเป็นอย่างมากคือ สุนทรียภาพในระดับคำ ซึ่งขอกล่าวถึงสุนทรียภาพของโคลงในระดับคำ ๒ เรื่องคือ การเล่นคำพ้องและการเล่นคำด้วยการซ้ำคำ ดังนี้

๒.๑ การเล่นคำพ้อง

คำพ้อง ได้แก่ คำพ้องรูปพ้องเสียง หมายถึงคำ ๒ คำขึ้นไปที่เขียนเหมือนกัน ออกเสียงเหมือนกันแต่มีความหมายต่างกัน หรืออาจเป็นคำพ้องเสียงหมายถึงคำ ๒ คำขึ้นไปที่เขียนต่างกัน แต่ออกเสียงเหมือนกันและมีความหมายต่างกัน* คำพ้องเป็นลักษณะเด่นอย่างหนึ่งในภาษาไทย เนื่องจากภาษาไทยเป็นภาษาตระกูลคำโดด ไม่มีการเปลี่ยนรูปคำเพื่อแสดงลักษณะทางไวยากรณ์ดังเช่นภาษาตระกูลอื่น ดังนั้น จึงมีคำพ้องโดยเฉพาะคำพ้องรูปพ้องเสียงเป็นจำนวนมาก การจะทราบความหมายของคำต้องพิจารณาปริบทและตำแหน่งของคำประกอบด้วย กวีนำลักษณะเด่นของภาษาไทยเรื่องคำพ้องมาใช้เล่นกับเสียงและความหมายของ

---

* ส่วนคำพ้องรูป ซึ่งเขียนเหมือนกัน ออกเสียงต่างกันและมีความหมายต่างกัน เช่น เพลา เพ-ลา, เขมา เข-มา, เสมา เส-มา เป็นต้น ไม่ปรากฏว่ากวีนำมาเล่นเป็นคำพ้องในการแต่งโคลง เนื่องจากในการเล่นคำพ้องนั้นนอกจากกวีจะใช้ประโยชน์ของคำพ้องจากความหมายของคำที่แตกต่างกันแล้วยังเป็นการเล่นกับเสียงของคำพ้องที่ออกเสียงเหมือนกันอีกด้วย

โคลง ซึ่งพบว่าการใช้คำพ้องเป็นความนิยมในการแต่งโคลงทุกสมัยตั้งแต่สมัยอยุธยาสืบเนื่องมาจนถึงการแต่งโคลงในกวีนิพนธ์สมัยใหม่

อันที่จริง การเล่นคำพ้อง โดยเฉพาะคำพ้องรูปพ้องเสียงนี้อาจกล่าวได้ว่าเป็นขนบของการแต่งวรรณคดีประเภทนิราศ เพราะคำพ้องเกี่ยวกับความหมายของคำ ทำให้กวีสามารถสื่อความหมายของเนื้อหาหรืออารมณ์ได้เข้มข้นขึ้น โดยกวีใช้คำพ้องเพื่อเชื่อมโยงถึงอารมณ์ความรู้สึกโศกเศร้าที่ต้องจากบุคคลอันเป็นที่รัก ดังนั้น ในการแต่งโคลงนิราศนับตั้งแต่ในสมัยอยุธยา กวีจึงนิยมเล่นคำพ้องในโคลงมาก ดังปรากฏในบทโคลงนิราศสมัยอยุธยาทุกเรื่อง เช่น **กำสรวลโคลงดั้น ลิลิตพระลอ กาพย์ห่อโคลงนิราศธารโศก** และ **กาพย์ห่อโคลงนิราศธารทองแดง** เป็นต้น

ในการแต่งโคลงนิราศทุกเรื่องในสมัยรัตนโกสินทร์ กวีได้สืบทอดการเล่นคำพ้องจากกวีอยุธยา ดังตัวอย่างจาก **โคลงนิราศนรินทร์** บทหนึ่งต่อไปนี้

นางนวลจับแมกไม้ **นางนวล**
นวลนุชแนบเรียมควร คู่แคล้ว
เบญจวรรณจับวัลย์พวน พันโอบ ไม้แม่
แลว่า**วัลย์**กรแก้ว กอดอ้อมเอว**วัลย์**

(โคลงนิราศนรินทร์ หน้า ๑๔๗)

โคลงบทที่ยกมา เป็นการเล่นคำพ้องรูปพ้องเสียงซึ่งแต่ละคำมีความหมายแตกต่างกัน คือเป็นชื่อนก ชื่อต้นไม้ และคำที่เกี่ยวข้องกับนางอันเป็นที่รัก ได้แก่ นก**นางนวล** (นก) ต้น**นางนวล** (ต้นไม้) **นวลนุช** (หญิงอันเป็นที่รัก) หรือคำพ้องเสียงในคำว่า **เบญจวรรณ** (นก) ซึ่งบินมาเกาะ **วัลย์** (ต้นไม้) จากนั้นกวีก็ได้เชื่อมโยงถึงนาง โดยใช้คำว่า **วัลย์** ซึ่งเป็นคำพ้องเสียงที่มีความหมายถึงผู้หญิงด้วย ลักษณะการเล่นคำพ้องรูปพ้องเสียงเช่นนี้เคยปรากฏมาแล้วในโคลงเรื่อง **ลิลิตพระลอ** ซึ่งเป็นวรรณคดีสมัยอยุธยาตอนต้น

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ในส่วนของกวีสมัยใหม่ ก็พบการใช้คำพ้องเช่นกันและไม่จำกัดเฉพาะในการแต่งโคลงประเภทนิราศเท่านั้น แต่กวีได้สืบทอดแนวคิดการเล่นคำพ้องเพื่อเล่นกับความหมายในโคลงที่มีเนื้อหาหลากหลาย เช่น การวิจารณ์ชีวิตมนุษย์และสังคม ตัวอย่างในกวีนิพนธ์ขนาดยาวเรื่อง **ชักม้าชมเมือง** ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ มีการเล่นคำพ้องรูปพ้องเสียงคำว่า "สัตว์" ซึ่งมีความหมายที่แตกต่างกัน ดังนี้

สัตว์เจอ***สัตย์***สัตว์แจ้ง ***สัจ***จา
สัตว์สบ***อสัตย์******สัตว์***สา ***สัตว์***ร้าย
สัตว์ทรง***สัตย์***ศรัทธา ธรรม***สัจ***
สัตย์สู่***สัตว์******อสัตย์***พ่าย ผ่องสร้าง***สัจ***ธรรม

(ชักม้าชมเมือง หน้า ๓๙)

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

การเล่นความหมายของคำพ้องทั้งคำพ้องรูปและพ้องเสียง หรือการเล่นคำพ้องเสียงนี้ จึงเป็นกลวิธีหนึ่งในการสร้างสุนทรียภาพในระดับคำของโคลงที่กวีทุกสมัยนิยมใช้และได้สืบทอดต่อกันมาจากอดีตจนปัจจุบัน

๒.๒ การเล่นคำด้วยการซ้ำคำ

คำว่า การซ้ำคำ ผู้วิจัยหมายถึง การใช้คำเดียวกันซ้ำกันมากกว่า ๑ ครั้ง ซึ่งนอกจากกวีจะเล่นเสียงของคำที่ซ้ำกันแล้ว ยังเป็นการเน้นย้ำความหมายของคำ

ให้เด่นชัดขึ้น การซ้ำคำพบในการแต่งโคลงทุกประเภท และพบมาตั้งแต่สมัยอยุธยาสืบเนื่องมาจนถึงกวีนิพนธ์สมัยใหม่

การซ้ำคำนอกจากจะแสดงถึงการสืบทอดขนบทางวรรณศิลป์ที่กวีในสมัยหลังได้รับมาจากการแต่งโคลงในสมัยก่อนหน้าแล้ว ยังแสดงให้เห็นความนิยมใช้กลวิธีการซ้ำคำในตำแหน่งที่แตกต่างกันในการแต่งโคลงแต่ละสมัยและรสนิยมของกวีแต่ละคน ซึ่งกลวิธีการซ้ำคำในตำแหน่งต่างๆ ของโคลงมีหลายวิธี เช่น การวางคำที่ซ้ำโดยไม่กำหนดตำแหน่งในโคลงแต่ละบท การซ้ำคำในบาทเดียวกัน โดยอาจวางไว้ติดกันหรือมีคำอื่นคั่น การซ้ำคำข้ามวรรคในบาทเดียวกัน การซ้ำคำต้นวรรคหรือต้นบาท การซ้ำคำระหว่างบาทโดยซ้ำคำที่อยู่ท้ายบาทก่อนกับต้นบาทต่อไป และการซ้ำคำต้นบท อนึ่ง การซ้ำคำนี้ มีทั้งการซ้ำคำคำเดียวกัน การซ้ำกลุ่มคำกลุ่มเดียวกัน การซ้ำวรรค และ/หรือ การซ้ำบาท แต่มักพบการซ้ำคำคำเดียวกันและการซ้ำกลุ่มคำมากกว่าที่จะเป็นการซ้ำวรรคหรือซ้ำบาท

ในวรรณคดีเรื่อง **ลิลิตพระลอ** กวีเล่นคำด้วยการซ้ำคำที่มีคำอื่นคั่นทั้งในโคลงสี่สุภาพและในโคลงสองสุภาพหลายบท โดยเฉพาะในโคลงสองสุภาพ กวีซ้ำคำที่มีคำอื่นคั่นเป็นจำนวนมาก ดังตัวอย่าง

สาวสนมจนแก่นไท้ **ไห้เจ็บไห้แสบไห้**
เลือดน้ำตาไหล

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๑ หน้า ๕๑๕)

โคลงสองสุภาพบทนี้ กวีซ้ำคำว่า "ไห้" ซึ่งแปลว่า ร้องไห้ ถึงสามคำโดยมีคำอื่นคั่น เป็นการเน้นย้ำกิริยาอาการและความทุกข์โศกของตัวละครให้เห็นเด่นชัด

ลักษณะการซ้ำคำที่มีคำอื่นคั่นนี้ได้สืบทอดต่อมายังวรรณคดีสมัยหลัง เช่น ในพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเรื่อง **ลิลิตนิทราชาคริต** ซึ่งปรากฏการซ้ำคำลักษณะนี้หลายบทในโคลงสองสุภาพด้วยเช่นกัน โดยมีรูปแบบการซ้ำคำที่นอกจากจะเป็นการซ้ำคำโดยมีคำอื่นคั่นในวรรคเดียวกันแล้ว กวียังซ้ำคำเดียวกันนี้ในวรรคอื่นด้วย เช่น

พลอดบจางจืดถ้อย ท่าน**พลอด**เขา**พลอด**ผล้อย
พลอดโต้ต่อสนอง

(ลิลิตนิทราชาคริต หน้า ๑๐)

โคลงสองสุภาพที่ยกมานี้ กวีซ้ำคำว่า "พลอด" เพื่อย้ำกิริยาอาการของตัวละครซึ่งแสดงกิริยาอาการบางอย่างซ้ำกันอย่างขาดสติให้เห็นอย่างเด่นชัด อนึ่ง ชลดา เรืองรักษ์ลิขิตกล่าวว่าการซ้ำคำโดยมีคำอื่นคั่นในโคลงสองสุภาพจากวรรณคดีเรื่อง **ลิลิตนิทราชาคริต** นี้ กวีทรงใช้กลวิธีการซ้ำคำตรงกับการซ้ำคำที่ปรากฏใน**ลิลิตพระลอ** คือการซ้ำคำในวรรคที่ ๒ นอกจากนี้ พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวยังทรงพัฒนาการซ้ำคำในโคลงสองสุภาพด้วยการเพิ่มการซ้ำคำในวรรคแรกซึ่งนับว่าเป็นการพัฒนาขนบที่ได้รับมาและทำให้ดียิ่งขึ้นไปอีก (ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต, ๒๕๔๘: ๘๙) ดังตัวอย่าง

สาวงามสาว**ช่วง**ใช้ **สาว**ขับ**สาว**รำให้
จัดพร้อมเพรียงมาน

(ลิลิตนิทราชาคริต หน้า ๓)

นอกจากการซ้ำคำที่มีคำอื่นคั่นในการแต่งโคลงสองสุภาพแล้ว ในโคลงสี่ทุกประเภทในสมัยอยุธยาตอนต้น ผู้วิจัยพบว่ากวีนิยมการซ้ำคำที่มีคำอื่นคั่นในแต่ละบาทมากเป็นพิเศษ เช่นใน **ยวนพ่ายโคลงดั้น** มีโคลงสี่ดั้นที่กวีใช้การซ้ำคำที่มีคำอื่นคั่นในตำแหน่งที่แน่นอนในวรรคแรกทุกบาทจนมีลักษณะของการแต่งโคลงกลบทด้วย ดังตัวอย่าง

พระคุณพระครอบฟ้า ดินขาม
พระเกียรติพระไกรแผน ผ่านฟ้า
พระฤทธิพ่างพระราม รอนราพ ไส้แฮ
พระก่อพระเกื้อหล้า หลากสวรรค์

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๑ หน้า ๓๔๑)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

การซ้ำคำที่มีคำอื่นคั่นในโคลงสี่ที่กล่าวมานี้ปรากฏในการแต่งโคลงสมัยรัตนโกสินทร์หลายเรื่อง ซึ่งมีทั้งการซ้ำคำเดียวกัน ๒ ครั้ง เช่น "ยอกซึ่ง**หนาม**เอา**หนาม** และเสี้ยน" (โคลงนิราศพระยาตรัง หน้า ๑๖) และการซ้ำคำเดียวกันถึง ๓ ครั้งในวรรคเดียวกัน เช่น "**รัก**ใช่**รัก**แรม**รัก** สุดรู้" (โคลงนิราศนรินทร์ หน้า ๔๐)

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

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

การซ้ำคำอีกรูปแบบหนึ่งคือ การซ้ำคำโทในบาทที่ ๔ ของโคลงสุภาพ เป็นรูปแบบการซ้ำคำที่ทำให้เกิดความไพเราะทางเสียงและความงามทางความหมายเป็นอย่างมาก โดยกวีซ้ำคำที่ ๕ ของวรรคแรก กับคำที่ ๒ ของวรรคหลังของบาทสุดท้าย ซึ่งตำแหน่งดังกล่าวนี้เป็นตำแหน่งบังคับคำโท ผู้วิจัยจึงขอเรียกว่า การซ้ำคำโทในบาทที่ ๔ ลักษณะดังกล่าวนี้ปรากฏมาตั้งแต่วรรณคดีสมัยอยุธยาตอนต้นคือ วรรณคดีเรื่อง **ลิลิตพระลอ** ซึ่งกวีนิยมใช้กลวิธีเช่นนี้ในโคลงหลายบท จนนับเป็นลักษณะเด่นอย่างหนึ่งของโคลงในวรรณคดีเรื่องนี้ ดังตัวอย่าง

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

(วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๑ หน้า ๔๑๙)

การซ้ำคำโทในบาทที่ ๔ ของโคลงสี่สุภาพนี้ ในสมัยต่อมาได้กลายเป็นลักษณะที่นิยมมาก โดยเฉพาะในโคลงนิราศเรื่องต่างๆ เช่นใน **โคลงนิราศเจ้าฟ้า**

อภัย โคลงนิราศพระพุทธบาท ในสมัยอยุธยาตอนปลาย และใน**โคลงนิราศพระยาตรัง โคลงนิราศพระประธม โคลงนิราศนรินทร์** ในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น เป็นต้น ส่วนในกวีนิพนธ์สมัยใหม่ ผู้วิจัยพบว่ากวีได้สืบทอดการซ้ำคำโทในบาทที่ ๔ ของโคลงสี่สุภาพมาใช้ด้วย กวีที่นิยมใช้กลวิธีดังกล่าวนี้ในโคลงสี่สุภาพ ได้แก่ เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ และไพวรินทร์ ขาวงาม เป็นต้น ผู้วิจัยขอยกตัวอย่างโคลงสี่สุภาพของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ จาก **เพียงความเคลื่อนไหว** ที่มีการซ้ำคำโทในบาทที่ ๔ ดังนี้

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

การซ้ำคำโทในบาทที่ ๔ ของโคลงสี่สุภาพ ทำให้โคลงสี่สุภาพมีความไพเราะคมคายมากขึ้น เนื่องจากบาทที่ ๔ ของโคลงนับได้ว่าเป็นบาทที่สำคัญที่สุด เพราะเป็นบาทที่สรุปความของโคลงทั้งบท การซ้ำคำโทในบาทที่ ๔ นี้นอกจากจะทำให้โคลงสี่สุภาพมีความเด่นทางด้านเสียงของคำที่ซ้ำกันแล้ว ยังเป็นการเล่นกับความหมายของคำทำให้เกิดการเน้นย้ำ "สาร"ของกวีให้เห็นเด่นชัด เป็นการสรุปความในบาทจบของโคลง

นอกจากนี้ยังมีการซ้ำคำที่กวีนิยมใช้มากอีกอย่างหนึ่งคือ การซ้ำคำต้นบาท พบว่ามีการใช้มากในโคลงสมัยอยุธยาตอนต้น เช่น **ยวนพ่ายโคลงดั้น กำสรวลโคลงดั้น** และ **ลิลิตพระลอ** ซึ่งมีทั้งการซ้ำคำต้นบาทเพียงบางบาทและการซ้ำคำต้นบาทครบทั้ง ๔ บาท การซ้ำคำต้นบาทดังกล่าวนี้ได้สืบทอดต่อมาในการแต่งโคลงทุกประเภท โดยเฉพาะในการแต่งโคลงนิราศและการแต่งโคลงคำสอน นับได้ว่า การซ้ำคำต้นบาทเป็นกลวิธีที่สร้างสุนทรียภาพทั้งในด้านเสียงและในด้านการสื่อความหมาย กล่าวคือนอกจากเกิดความไพเราะจากเสียงของคำที่ซ้ำกันแล้ว

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

กวียังใช้การซ้ำคำต้นบาทเพื่อเน้นย้ำความหมาย อารมณ์หรือความรู้สึก ทำให้การสื่อสารเนื้อหาในโคลงมีความเด่นชัด นอกจากนี้ กวียังอาจจะใช้การซ้ำคำต้นบาทเพื่อจัดหมวดหมู่หรือจัดลำดับของความคิด ทำให้การนำเสนอเนื้อหาในโคลงมีความชัดเจน ดังนั้นจึงมีการแต่งโคลงด้วยการซ้ำคำต้นบาทในโคลงคำสอนมาก เช่น **โคลงโลกนิติ** มีการซ้ำคำต้นบาทในโคลงหลายบท ดังตัวอย่าง

เว้นวิจารณ์ว่างเว้น สดับฟัง
เว้นที่ถามอันยัง ไปรู้
เว้นเล่าลิขิตสัง เกดว่าง เว้นนา
เว้นดั่งกล่าวว่าผู้ ปราชญ์ได้ฤามี
(ประชุมโคลงโลกนิติ หน้า ๑๑๘)

โคลงคำสอนบทนี้ กวีใช้คำว่า "เว้น" ที่ต้นบาททั้ง ๔ บาท เพื่อเน้นย้ำให้ผู้อ่านทราบว่า การเว้นในเรื่องต่างๆ ได้แก่ เว้นวิจารณ์ เว้นการถาม และเว้นการเขียน การเว้นทั้ง ๓ ประการนี้ไม่ใช่วิสัยของนักปราชญ์ การซ้ำคำว่า "เว้น" ต้นบาทจึงเป็นการจัดลำดับความคิดของโคลงแต่ละบาทออกเป็นหมวดหมู่ และช่วยขับเน้นเนื้อหาที่กวีต้องการสอนให้มีความชัดเจน

การใช้คำพ้องรูปพ้องเสียงและการเล่นคำด้วยการซ้ำคำที่อภิปรายมานี้ ผู้วิจัยพบว่าเป็นกลวิธีสร้างสรรค์ความงามทางวรรณศิลป์ที่เด่นที่สุดของการประพันธ์โคลงทุกประเภทในวรรณคดีไทย นับเป็นการสร้างสุนทรียภาพในระดับคำที่ได้ครบทั้งความงามทางเสียง และความคมคายทางความหมายของคำที่กวีใช้ในเวลาเดียวกัน แม้การเล่นคำพ้องรูปพ้องเสียงและการเล่นคำด้วยการซ้ำคำจะปรากฏในคำประพันธ์ทุกประเภท แต่รูปแบบดังกล่าวนี้เมื่อนำมาใช้ในโคลงจะพบว่า กวีมีวิธีการเล่นอย่างหลากหลายมาก นอกจากนี้ ตำแหน่งของการวางคำที่ซ้ำกันก็ทำให้เกิดผลทางวรรณศิลป์แตกต่างกันไป ดังนั้น กวีทุกสมัยจึงสืบทอดกลวิธีการสร้างความงามในระดับคำด้วยการเล่นคำพ้องและการเล่นคำด้วยการซ้ำคำในตำแหน่งต่างๆ ในการแต่งโคลงมาโดยตลอดทุกสมัย

๓. การสืบทอดและการสร้างสรรค์สุนทรียภาพของโคลงด้านการใช้สำนวนโวหาร

ดังที่กล่าวมาแล้วว่า การเล่นคำพ้องและการเล่นคำด้วยการซ้ำคำปรากฏมากในการแต่งโคลง ซึ่งถือว่าเป็นการสร้าง "รสคำ" ให้แก่โคลง โดยเฉพาะโคลงประเภทนิราศซึ่งเป็นวรรณคดีที่มีเนื้อหาเอื้อต่อการเล่นคำพ้องรูปพ้องเสียงเพื่อสื่อความหมายของการเปรียบเทียบความรู้สึกของกวีกับนางอันเป็นที่รัก ความนิยมในการเล่นคำพ้องในโคลงนิราศ ทำให้สำนวนโวหารของการเล่นคำพ้องรูปพ้องเสียงในวรรณคดีนิราศสมัยแรกๆ ซึ่งได้รับการยกย่องว่าไพเราะคมคาย ได้กลายเป็นแบบอย่างให้แก่กวีในสมัยต่อมาได้แต่งตาม เช่นการเล่นคำพ้องรูปพ้องเสียงในวรรณคดีเรื่อง **ลิลิตพระลอ ลิลิตตะเลงพ่าย** หรือในวรรณคดีเรื่อง **นิราศนรินทร์** ดังที่ผู้วิจัยยกตัวอย่างไปแล้วในหัวข้อการเล่นคำพ้อง ซึ่งการเล่นคำพ้องในโคลงของกวีชั้นครูเหล่านี้ ได้เป็นแบบอย่างการเล่นคำพ้องในโคลงให้แก่กวีในยุคหลัง แต่บางครั้ง ถ้ากวีมุ่งเล่นคำพ้องตามแบบอย่างการแต่งโคลงมากเกินไป ก็จะทำให้โคลงขาดความแปลกใหม่ กวีจึงต้องพยายามที่จะหลีกเลี่ยงความซ้ำซากเหล่านี้เพื่อมิให้โคลงนั้นขาดความคมคายด้าน "รสความ"

เพื่อหลีกเลี่ยงความซ้ำซาก กวีจึงพยายามที่จะเลี่ยงรูปแบบการใช้ความเปรียบที่ตายตัวของการเล่นคำพ้องในโคลงด้วยการใช้คำพ้องเพื่อสื่อความเปรียบที่แปลกใหม่ออกไป คือแม้จะเป็นการ "เลียนแบบ" การใช้คำหรือสำนวนตามแบบโคลงที่แต่งก่อนหน้า แต่กวีก็พยายามที่จะแทรกความเป็นตัวของตัวเองของกวีลงไปในการแต่งโคลง เพื่อให้ได้ "รสความ" ที่แปลกใหม่ เช่น ในโคลงนิราศจากวรรณคดีเรื่อง **สามกรุง** กวีพยายามเล่นคำพ้องในลักษณะ "ความเปรียบ" ที่ต่างจากการเล่นคำพ้องรูปพ้องเสียงของกวีในยุคก่อน ซึ่งแม้จะเป็นการเล่นคำพ้องรูปพ้องเสียงชื่อนกชื่อไม้เลียนแบบโคลงนิราศสมัยก่อนหน้าก็ตาม แต่กวีก็ทรงใช้การเล่นคำพ้องในสำนวนโวหารความเปรียบที่แปลกใหม่ไปจากเดิม และแสดงให้เห็นลักษณะเฉพาะตัวของกวี ดังตัวอย่าง

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สลัดไดสลัดด้วยเหตุ ดังฤา
เห็นจะหนามตำมือ แม่นแล้ว
สลัดไดใช่อื่นคือ สลัดหัตถ์
ถูกฤอาจคลาศแคล้ว ไม่รู้ดูเดา
(สามกรุง หน้า ๓๕)

สำนวนโวหารของโคลงที่ผู้วิจัยยกมานี้ ปรากฏมาแล้วในการแต่งโคลงนิราศสมัยก่อนหน้านี้ ใน **ลิลิตตะเลงพ่าย** มีการเล่นคำพ้องรูปพ้องเสียงคำว่า "สลัดได" ซึ่งเป็นชื่อต้นไม้เชื่อมโยงถึงนาง ดังนี้

สลัดไดใดสลัดน้อง แหนงนอน ไพรฤา
เพราะเพื่อมาราญรอน เศิกไสร้
สละสละสมร เสมอชื่อ ไม้นา
นึกระกำนามไม้ แม่นแม้นทรวงเรียม
(ลิลิตตะเลงพ่าย หน้า ๒๕)

ใน **ลิลิตตะเลงพ่าย** กวีใช้คำพ้องเสียง "สลัดได" ซึ่งเป็นชื่อต้นไม้ชนิดหนึ่งมาเล่นด้วยการลำดับเสียงของคำใหม่เป็น "ไดสลัด" คำว่า "สลัด" ที่กวีเล่นคำพ้องเสียงกับชื่อต้นไม้นี้หมายถึงการละทิ้ง ส่วนคำว่าไดเป็นคำแสดงความสงสัย ทำให้หน้าที่และความหมายของคำเปลี่ยนไปจากเดิมที่เป็นคำนามเรียกชื่อต้นไม้ชนิดหนึ่งกลายเป็นส่วนหนึ่งของประโยคคำถาม การลำดับคำใหม่นี้นับเป็นการเล่นกับธรรมชาติของภาษาไทยที่ความหมายของคำจะเปลี่ยนแปลงไปตามตำแหน่งของคำในประโยค ซึ่งการใช้ประโยคคำถามในลักษณะนี้นับเป็นการใช้โวหารกวีอย่างหนึ่งทำให้เนื้อความโคลงซึ่งสื่อถึงความโศกเศร้าของตัวละครถูกขับเน้นให้เด่นชัด ส่วนบทนิราศใน **สามกรุง** ที่ผู้วิจัยยกมานี้จะเห็นว่า กวีทรงใช้คำเดียวกันเพียงแต่กวีทรงใช้คำว่า "สลัดได" ด้วยการแยกความหมายของคำเป็น ๒ หน่วยคำ ได้แก่ หน่วยคำกิริยาว่า "สลัด" ซึ่งแสดงอาการเคลื่อนไหว และหน่วยคำนามว่า "ได" ซึ่งเป็นคำยืมจากภาษาเขมรหมายถึงมือ จะเห็นได้ว่าความหมายของโคลงจาก**สามกรุง**บทนี้ไม่

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เกี่ยวข้องกับนางอันเป็นที่รักเลยแม้จะใช้สำนวนโวหารเดียวกันกับ**ลิลิตตะเลงพ่าย** นับเป็นการแต่งล้อสำนวนโวหารจากโคลงโบราณแต่กวีก็ได้พัฒนาสำนวนโวหารนี้เพื่อแสดงให้เห็นอารมณ์ขันของกวี

การเลียนสำนวนโวหารการเล่นคำพ้องจากวรรณคดีโบราณ ยังพบในกวีนิพนธ์สมัยใหม่อีกหลายบท เช่นตัวอย่างเนื้อความในโคลงนิราศบทหนึ่งซึ่งเล่นคำพ้องชื่อดอกไม้เพื่อสื่ออารมณ์โศกจาก **ลิลิตตะเลงพ่าย** กวีทรงเล่นคำเรียกชื่อดอกไม้ว่า "สายหยุด" ซึ่งเป็นคำพ้องรูปพ้องเสียงกับคำที่หมายถึงช่วงระยะเวลา (สาย)และคำกริยา (หยุด) เพื่อเปรียบเทียบกับความเสน่หาของพระมหาอุปราชาที่ทรงมีต่อนางอันเป็นที่รักว่าไม่มีวันหยุดหรือเสื่อมคลายไป สำนวนโวหารนี้กวีสมัยใหม่หลายคนนำมาใช้แต่งในโคลงด้วย แต่ใช้ในความหมายที่แตกต่างกันไปตามจุดมุ่งหมายของกวีแต่ละคน เช่น อังคาร กัลยาณพงศ์นำมาใช้เพื่อสื่อสารความหมายของชีวิตในเชิงปรัชญา และคมทวน คันธนูนำสำนวนโวหารนี้มาใช้ในกวีนิพนธ์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับการเมืองเพื่อแสดงภาพการต่อสู้ของประชาชนในเหตุการณ์การเรียกร้องทางการเมืองเดือนตุลาคม พ.ศ. ๒๕๑๖ ซึ่งแม้กวีสมัยใหม่ทั้ง ๒ คนนี้จะได้สืบทอดสำนวนโวหารมาจากโคลงกวีโบราณ แต่จะเห็นได้ว่ากวีก็ได้พยายามปรับปรุงสำนวนโวหารให้แตกต่างไปจากต้นแบบ มิได้เป็นการ "ลอกเลียน" อย่างขาดความเป็นตัวตนของกวี ดังนั้น แม้ว่าจะดูเหมือนว่ากวีในสมัยหลังได้นำสำนวนโวหารที่เคยปรากฏในโคลงโบราณมาใช้ แต่ภายใต้สำนวนโวหารที่คล้ายกันหรือเหมือนกันนี้ ก็จะพบว่าเป็นการใช้สำนวนโวหารที่มีความแตกต่างกันไปตามลักษณะเฉพาะตัวของกวีแต่ละคน

บทสรุป

ดังที่ได้อภิปรายมานี้ แสดงให้เห็นว่า ในการแต่งโคลงทุกยุคทุกสมัย กวีได้ใช้ประโยชน์จากธรรมชาติของภาษาไทยในด้านต่างๆ สร้างสรรค์สุนทรียภาพให้แก่โคลง ไม่ว่าจะเป็นในระดับเสียง ทั้งการเล่นเสียงวรรณยุกต์และการเล่นเสียงสัมผัสใน ในระดับคำ เช่นการเล่นคำพ้อง การเล่นคำด้วยการซ้ำคำ นอกจากนี้กวียังได้สืบ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ทอดการใช้สำนวนโวหารในการแต่งโคลงจากกวีในสมัยก่อนหน้า ซึ่งในการสืบทอดการสร้างความงามทางวรรณศิลป์ของโคลงในแต่ละด้านนี้ กวีก็ได้พัฒนาสร้างสรรค์รายละเอียดบางประการเพื่อให้เกิดลักษณะแปลกใหม่ บางลักษณะก็กลายเป็นลักษณะเฉพาะตัวของกวีแต่ละคน

อย่างไรก็ตาม การสร้างและการเสพโคลงในสมัยปัจจุบันนี้ได้แปรเปลี่ยนไปตามกระแสการสร้างและการเสพวรรณคดีของสังคมที่เปลี่ยนแปลงไป โคลงซึ่งครั้งหนึ่งเป็นคำประพันธ์ที่กวีต้อง "*เกลากลอนกล่าวกลการ กลกล่อม* ใจนา" โดยกวีให้ความสำคัญแก่การประดับดกแต่งเสียงเพื่อให้ไพเราะเหมาะสมแก่การเป็นคำประพันธ์ที่ใช้สำหรับการฟังเพื่อสุนทรียทางโสตประสาท ในปัจจุบัน จะเห็นได้ว่าบทบาทของโคลงที่แต่งเพื่อการขับอ่านสำหรับฟังลดลงแล้ว แต่กวีก็ได้เพิ่มบทบาทของการนำโคลงไปใช้เพื่อจุดมุ่งหมายอย่างอื่นมากขึ้น เช่น ใช้โคลงแต่งเนื้อหาที่วิพากษ์วิจารณ์สังคม หรือนำเสนอปัญหาร่วมสมัยอันเป็นเรื่องใกล้ตัวกวี ดังนั้น กวีจึงให้ความสำคัญแก่การเล่นเนื้อความในโคลงมากขึ้น อย่างไรก็ดี แม้กวีสมัยใหม่จะมีแนวคิดการแต่งโคลงที่แตกต่างไปจากกวีโบราณอยู่บ้าง แต่กวีสมัยใหม่หลายคนก็ยังคงศึกษากลวิธีการแต่งโคลงจากผลงานของกวีโบราณ และได้สืบทอดกลวิธีการแต่งโคลงเพื่อให้เกิดความงามทางวรรณศิลป์ที่กวีเห็นว่ายังคงมีคุณค่า โดยเฉพาะความงามทางวรรณศิลป์ที่สร้างสรรค์จากลักษณะธรรมชาติของภาษาไทย เนื่องจากโคลงเป็นรูปคำประพันธ์ที่เป็นของไทย จึงทำให้แนวคิดเรื่องสุนทรียภาพของโคลงที่เคยปรากฏมาแล้วในอดีตก็ยังคงส่องสะท้อนอยู่ในกวีนิพนธ์ปัจจุบันอย่างเห็นได้ชัดเจน

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บรรณานุกรม

โคลงนิราศนรินทร์. ใน กาพย์เห่เรือ กาพย์เห่เรือชีวิต นิราศนรินทร์. กรุงเทพมหานคร: ม.ป.ท., ๒๕๑๐.

จิตร ภูมิศักดิ์. โฉงการแช่งน้ำและข้อคิดใหม่ในประวัติศาสตร์ไทยลุ่มน้ำเจ้าพระยา. กรุงเทพมหานคร: ดวงกมล, ๒๕๒๔.

จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. ลิลิตนิทราชาคริต. กรุงเทพมหานคร: บรรณกิจเทรดดิ้ง, ๒๕๓๘.

ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต. รูปแบบและที่มาของโคลงสุนทรภู่. วารสารราชบัณฑิตยสถาน. ๒๙,๔ (ตุลาคม – ธันวาคม ๒๕๔๗): ๙๖๔-๙๘๙.

ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต. วรรณคดีสมัยอยุธยาตอนต้น: ลักษณะร่วมและอิทธิพล. กรุงเทพมหานคร:
โครงการเผยแพร่ผลงานวิชาการ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๔.

ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต. วรรณลลิต รวมบทความวิจัยวรรณคดีและคำประพันธ์ไทย. กรุงเทพมหานคร:
โครงการเผยแพร่ผลงานวิชาการ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๖.

นราธิปประพันธ์พงศ์, พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระ. รูไบยาต. พิมพ์ครั้งที่ ๔. กรุงเทพมหานคร: บรรณาคาร, ๒๕๑๖.

นราธิปพงศ์ประพันธ์, พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหมื่น. ข้อคิดเกี่ยวกับภาษาและวรรณคดี. กรุงเทพมหานคร: สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, ๒๕๑๘.

เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์. ชักม้าชมเมือง. พิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพมหานคร: การเวก, ๒๕๒๐.

เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์. **อาทิตย์ถึงจันทร์.** กรุงเทพมหานคร, พิฆเนศ, ๒๕๑๗.

ปรมานุชิตชิโนรส, สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระ. **ลิลิตตะเลงพ่าย.** พิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพมหานคร: องค์การค้าของคุรุสภา, ๒๕๓๐.

ประคอง นิมมานเหมินท์. **มหากาพย์เรื่องท้าวบาเจือง: การศึกษาเชิงวิเคราะห์.** วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต ภาควิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์ มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๐.

ประชุมโคลงโลกนิติ. พิมพ์ครั้งที่ ๓๐. กรุงเทพมหานคร: ราชบัณฑิตยสภา, ๒๕๓๙.

พัธนี โชติกเสถียร. เสียงในภาษาไทย. ใน **เอกสารการสอนชุดวิชาภาษาไทย ๓.** นนทบุรี: สาขาวิชาศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, ๒๕๔๔.

พิทยาลงกรณ, พระราชวรวงศ์เธอ กรมหมื่น. **สามกรุง.** กรุงเทพมหานคร: บำรุงสาส์น, ๒๕๑๖.

ไพวรินทร์ ขาวงาม. **เจ้านกกวี.** กรุงเทพมหานคร: แพรวสำนักพิมพ์, ๒๕๔๑.

วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๑. พิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากร, ๒๕๔๐.

วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๒. กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากร, ๒๕๓๐.

วัชรี รมยะนันทน์. **วิวัฒนาการร้อยกรองไทย.** กรุงเทพมหานคร: โครงการตำรา คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๘.

อังคาร กัลยาณพงศ์. **ปณิธานกวี.** พิมพ์ครั้งที่ ๘. กรุงเทพมหานคร: ศยาม, ๒๕๔๖.

อุปกิตศิลปสาร, พระยา. **หลักภาษาไทย.** กรุงเทพมหานคร: ไทยวัฒนาพานิช, ๒๕๓๕.

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย