บทที่ ๔
รูปแบบและเนื้อหาของวรรณคดี
สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น

มโนทัศน์เรื่องรูปแบบและเนื้อหาในวรรณคดีวิจารณ์

เพื่อสะดวกแก่การศึกษาในบทนี้ จำเป็นต้องพิจารณามโนทัศน์เรื่องรูปแบบและเนื้อหาที่ใช้ในวรรณคดีวิจารณ์ และกำหนดขอบเขตความหมายของศัพท์ทั้งสองนี้ให้ชัดเจนเสียก่อน

เป็นที่เข้าใจกันในปัจจุบันว่ารูปแบบและเนื้อหาเป็นองค์ประกอบสำคัญของศิลปวรรณคดี ยิ่งกว่านั้นมักเห็นพ้องกันด้วยว่าในงานที่ดีองค์ประกอบทั้งสองส่วนนี้ต้องสอดคล้องกัน ความเข้มข้นของความหมายของคำว่า "สอดคล้อง" นี้อาจแตกต่างกัน นับตั้งแต่ไม่ขัดแย้งกัน กลมกลืนกันเป็นเอกภาพ จนถึงไม่อาจแบ่งแยกจากกัน ก่อนที่จะพิจารณาประเด็นนี้ จะวิเคราะห์ว่ามีการใช้ศัพท์ทั้งสองนี้ในขอบเขตความหมายอย่างไร ทั้งสองคำนี้เป็นศัพท์บัญญัติ โดยปกติแล้วศัพท์บัญญัติในภาษาไทยมีกำเนิดขึ้นเพราะการขยายตัวทางวัฒนธรรมหลายสาขา ซึ่งเป็นผลจากการรับวิทยาการตะวันตก เช่น คำว่า เสรีภาพ สันดาป ปรมาณู วารสาร ประชาธิปไตย รัฐศาสตร์ สังคมศึกษา เศรษฐกิจ วัฒนธรรม ค่านิยม ปรัชญา มโนทัศน์ วรรณคดี ฯลฯ ศัพท์เหล่านี้มิได้หมายถึงสิ่งที่สร้างขึ้นใหม่ไปเสียทั้งหมด ส่วนหนึ่งของศัพท์บัญญัติได้แสดงว่ามีความพยายามที่จะศึกษาสิ่งที่มีอยู่แล้วอย่างเป็นวิชาการ และวิชาการนั้นมักมีรากฐานมาจากการคิดค้นทางตะวันตก ในส่วนของคำว่ารูปแบบและเนื้อหาก็เช่นเดียวกัน งานประพันธ์และศิลปกรรมไทยประเภทอื่นย่อมประกอบด้วยรูปแบบและเนื้อหาอยู่แล้ว ในสมัยก่อนผู้สร้างงานศิลปะย่อมต้องศึกษาศิลปกรรมทั้งรูปแบบและเนื้อหาไปพร้อมกันจากตัวบทประพันธ์หรือศิลปกรรมที่ดำรงอยู่ในกระบวนการสร้าง-เสพงานเพื่อผลในเชิงปฏิบัติคือการสร้างงานของตน ต่อมาเมื่อมีการศึกษาศิลปะในสถานศึกษา จำเป็นต้องมีศัพท์ทางวิชาการเพื่อวิเคราะห์แยกแยะส่วนประกอบของศิลปกรรมเพื่อศึกษาอย่างเป็นระบบหรือเพื่อการอธิบายในเชิงวิชาการและการวิจารณ์ซึ่งแยกออกจากกิจกรรมของการสร้าง-เสพงาน ในบรรดาศัพท์เหล่านั้นก็มีคำว่า รูปแบบและเนื้อหารวมอยู่ด้วย

ในระยะแรก ๆ ที่มีการสอนวิชาวรรณคดีและวรรณคดีวิจารณ์ในระดับอุดมศึกษาในประเทศไทย มีคำอธิบายที่แสดงความสัมพันธ์ของรูปแบบและเนื้อหาว่า "เมื่อกวีหรือศิลปิน... เกิดอารมณ์สะเทือนใจ อดอยู่ต่อไปไม่ได้ ต้องแสดงความรู้สึกนั้นออกให้เป็นรูปขึ้น เกิดเป็นวรรณกรรมหรือศิลปกรรม เป็นที่ประจักษ์แก่คนดูคนฟัง" (เสฐียรโกเศศ ๒๕๑๕ข: ๙๗-๙๘) โดยนัยนี้อารมณ์สะเทือนใจคือสิ่งที่อยู่ภายในจิตใจก่อนการแสดงออก หากไม่มีการแสดงออกก็ยังไม่มีศิลปะ ศิลปะจะปรากฏให้ประจักษ์แก่ผู้อื่นได้ ผู้แสดงก็ต้องถอดอารมณ์สะเทือนใจนั้นออกมาเป็นรูป ดังคำนิยามว่า "ศิลปะคืออารมณ์สะเทือนใจ ผ่านสู่ความคิดและกำหนดขึ้นเป็นรูป (Art is Emotion, passed through Thought and fixed in Form-Delsorte)" (เรื่องเดียวกัน: ๗๘) เพราะฉะนั้น "ศิลปะคือสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้นเป็นรูป มีลักษณะกระทำให้เกิดอารมณ์" (เรื่องเดียวกัน: ๗๗) หรือกล่าวให้ชัดขึ้นว่า ศิลปกรรมคือรูปที่อายตนะรับรู้ได้ มีมูลจากอารมณ์สะเทือนใจและมีจุดประสงค์จะสร้างอารมณ์สะเทือนใจแก่ผู้อื่น ดังกล่าวได้ว่า

> ...สิ่งต่าง ๆ ที่มนุษย์สร้างขึ้นจะเป็นภาษา (ทางคำพูด ทางเสียง ทางสี เป็นต้น) ลักษณะใด ๆ ก็ตาม เมื่อมีเจตนาแสดงออกเพื่อเร้าให้คนเกิดอารมณ์สะเทือนใจ สิ่งนั้นก็เป็นศิลปกรรม (เรื่องเดียวกัน: ๗๙)

ด้วยเหตุนี้ เนื้อหาก็คืออารมณ์ความรู้สึกและความคิด และรูปก็คือรูปลักษณะของตัวสื่อที่ประสาทสัมผัสรับรู้ได้ รูปหมายถึงสิ่งเดียวกับที่เรียกว่ารูปแบบในระยะหลังนั่นเอง อาจกล่าวได้ว่า วรรณคดีก็ดี จิตรกรรมก็ดี หรือคีตศิลป์ก็ดี ล้วนประกอบขึ้นด้วยรูปต่างกัน คือ วรรณคดีประกอบขึ้นด้วยภาษา จิตรกรรมด้วยสีและเส้น คีตศิลป์ด้วยเสียงสูงต่ำและท่วงทำนอง เป็นต้น

ดังนั้น รูปหรือรูปแบบที่เป็นศิลปกรรมนั้น จึงมิใช่รูปที่สร้างขึ้นมาอย่างไร้จุดหมาย แต่มีจุดหมายที่จะสื่อความหมาย ความหมายจากรูปของศิลปกรรมก็คืออารมณ์และความคิดของผู้สร้างศิลปกรรมนั้นนั่นเอง จึงอาจกล่าวได้ว่า "เนื้อหา คือความหมายของงานศิลปะที่แสดงออกผ่านรูปทรงทางศิลปะ (Artistic Form)" (ชลูด นิ่มเสมอ ๒๕๓๑: ๒๒)

ในที่นี้รูปทรงก็คือศัพท์บัญญัติในความหมายเดียวกับรูปหรือรูปแบบหรือ form นั่นเอง ในวิทยานิพนธ์นี้จะใช้รูปแบบตามที่นิยมกันในวิชาวรรณคดีวิจารณ์ ยกเว้นคำในอัญพจน์ที่ยกมาอาจ

เป็นรูปทรง หรือรูป

แม้ว่ารูปของทัศนศิลป์และวรรณศิลป์มีลักษณะเฉพาะแตกต่างกันตามวัสดุที่ใช้ คือ รูปของทัศนศิลป์กระทบอารมณ์ทางจักษุสัมผัส ส่วนวรรณศิลป์ด้วยภาษาที่สร้างโสตสัมผัสและจินตนาการ แต่ความสัมพันธ์ระหว่างรูป(หรือรูปแบบ)กับเนื้อหาของศิลปะทุกประเภทย่อมไม่แตกต่างกัน

เนื่องจากรูปแบบทางศิลปะเป็นสิ่งที่สร้างขึ้นอย่างมีจุดหมายเพื่อสื่อความหมาย ส่วนประกอบของรูปแบบทุกส่วนหรือทุกหน่วยย่อมต้องประสานกันเป็นเอกภาพ เพราะมีพันธกิจร่วมกันในการสื่อความหมาย ชลูด นิ่มเสมอ ได้อธิบายว่ารูปแบบ(รูปทรง)ทางศิลปะนั้นต่างจากรูปแบบของสิ่งที่ไม่ใช่ศิลปกรรมดังต่อไปนี้

> รูปทรงที่แสดงเนื้อหาหรือความหมายของงานศิลปะได้ จะต้องเป็นรูปทรงที่เป็นศิลปะเท่านั้น หมายถึงรูปทรงที่ศิลปินได้สร้างขึ้นจากทัศนธาตุ*ต่าง ๆ อย่างมีเอกภาพ รูปทรง...จะให้เนื้อหาที่ประกอบด้วยอารมณ์ความรู้สึกทางสุนทรียภาพและอารมณ์อื่น ๆ ตามเรื่องที่ศิลปินได้รับความบันดาลใจมา" (๒๕๓๑: ๒๒)

เอกภาพในรูปแบบของศิลปะเป็นสิ่งที่ท้าทายความสามารถของผู้ประกอบศิลปะว่าจะควบคุมอารมณ์ความรู้สึกและความคิดของตนให้ประสานกันกับวัสดุในการสร้างงานได้หรือไม่ ดังที่ ชลูด นิ่มเสมอ (เรื่องเดียวกัน: ๑๐๑) กล่าวว่า

> การสร้างงานศิลปะ คือการสร้างเอกภาพขึ้นจากความสับสน ยุ่งเหยิง จัดระเบียบและดุลยภาพให้แก่สิ่งที่ขัดแย้งกันเพื่อให้รวมตัวกันได้ ศิลปินมีหน้าที่รวบรวมและจัดสรรองค์

---

* ทัศนธาตุ เป็นวัสดุของทัศนศิลป์ คือ เส้น น้ำหนักอ่อนแก่ของแสงและเงา ที่ว่าง สี และลักษณะผิว เป็นอุปกรณ์ที่ใช้สร้างรูปทรงเพื่อสื่ออารมณ์หรือความคิด (ชลูด นิ่มเสมอ เรื่องเดียวกัน: ๒๑)

ประกอบต่าง ๆ ซึ่งมีทั้งส่วนที่เป็นรูปและเป็นนาม ซึ่งมีความขัดแย้งกันโดยธรรมชาติสร้างเป็นรูปทรงที่มีเอกภาพขึ้น

และ วิทย์ ศิวะศริยานนท์ (๒๕๓๑: ๓๕) กล่าวว่า

...ศิลปะเป็นศิลปะได้ก็เพราะมีรูป...เรื่องราวที่วรรณคดีนำมาบรรยายเป็นเรื่องราวที่มีมูลเหตุมาจากชีวิตจริง ๆ แต่ชีวิตจริง ๆ เป็นเหมือนกระแสที่หลั่งไหลต่อเนื่องกันไปไม่มีหยุดหย่อน ดูไม่มีเหตุไม่มีผลไม่มีต้นไม่มีปลาย วรรณคดีคือการนำเอาส่วนหนึ่งของกระแสนั้นมาบรรจุในภาชนะรูปต่าง ๆ คือการประสาทรูปแก่สิ่งที่ไร้รูป การให้เหตุผลแก่สิ่งที่เต็มไปด้วยการบังเอิญ การจัดสิ่งที่ยุ่งเหยิงอลเวงให้ได้ส่วนสัดให้เป็นระเบียบกลมกลืนกัน รวมความว่ารูปในวรรณคดีก็คือเอกภาพ(unity)นั่นเอง ในบทประพันธ์ที่นับว่าเป็นวรรณคดีทุกส่วนจะต้องมีความเกี่ยวพันกันเป็น organic whole หมายความว่า ทุกส่วนล้วนมีความสำคัญสำหรับส่วนรวม เราจะตัดส่วนหนึ่งส่วนใดออกเสียโดยมิให้กระทบกระเทือนส่วนรวมมิได้ ไม่เหมือนบทประพันธ์ที่ไม่ถึงขั้นวรรณคดี ซึ่งเราอาจตัดส่วนใดส่วนหนึ่งออกเสียบ้างก็ได้โดยไม่เสียความเลย

ดังนั้นความงามของรูปแบบย่อมขึ้นกับเอกภาพของรูปแบบนั้นเอง และเอกภาพของรูปแบบย่อมเกิดขึ้นด้วยเหตุผลสำคัญที่สุด คือการสื่อความหมายแก่ผู้รับ การศึกษาความงามของรูปแบบย่อมหลีกเลี่ยงการศึกษาความหมาย หรือการตีความสารจากตัวงานไม่ได้เลย ดังนั้นความงามของรูปแบบที่ไม่เชื่อมโยงกับเนื้อหาเลยนั้นย่อมเป็นไปไม่ได้ ดังที่เรอเน่ เวลเลค และออสติน วอร์เรนกล่าวว่า ในวรรณคดีนั้นความงามของรูปแบบมักจะดำรงอยู่เพื่อประโยชน์ของการแสดงออก (Wellek and Warren 1970: 246)

รูปแบบจึงมีผลต่อสัมฤทธิผลของการสื่อสารมาก เป็นสิ่งที่เกิดขึ้นเพื่อการสื่อสาร การให้ความสำคัญแก่รูปแบบในการศึกษาวรรณคดี จึงมิใช่สิ่งที่กระทำอย่างเลื่อนลอย แต่เป็นการให้ความสำคัญเพราะความเข้าใจในบทบาทหน้าที่ หรือภารกิจ หรือจุดมุ่งหมายเชิงสุนทรียะที่สัมพันธ์กับธรรมชาติของรูปแบบนั้น ด้วยความตระหนักว่ารูปแบบมิใช่สิ่งที่จบสิ้นในตัวเอง

นอกจากนี้เอกภาพของรูปแบบย่อมต้องสัมพันธ์กับเอกภาพของเนื้อหาซึ่งคุมด้วยเอกภาพของความคิด ดังที่ ชลูด นิ่มเสมอ (๒๕๓๑: ๑๐๓) อธิบายว่า

> ...การจะทำรูปความคิดให้เป็นสิ่งเห็นจริงด้วยตาได้นั้น ศิลปินจะต้องสร้างรูปทรงที่มีความสมบูรณ์อย่างยิ่งขึ้น เป็นรูปทรงที่มีรูปความคิดเป็นหน่ายนำ ดลใจ ควบคุมให้ศิลปินเลือกวัสดุและวิธีการในการสร้างรูปทรง รูปความคิดจึงต้องเป็นหน่ายที่มีเอกภาพในตัวเอง มีรูปความคิดหลัก รูปความคิดรอง และมีการจัดสรรองค์ประกอบของรูปความคิดให้สัมพันธ์กับรูปทรงด้วย ตัดทอนสิ่งที่เกินความจำเป็นในรูปทรงออก พัฒนาส่วนที่สำคัญให้เจริญถึงที่สุด ถ้าขาดเอกภาพของรูปความคิดซึ่งเป็นจุดต้นกำเนิดของศิลปะเสียแล้วรูปทรงก็ไม่อาจมีเอกภาพหรือสื่อความหมายอะไรได้...

ด้วยเหตุนี้เอกภาพของรูปแบบ (ตัวสื่อ) และเนื้อหา (ความหมาย) จึงเป็นที่มาของคุณภาพของการสื่อสารหรือที่เรียกว่าสุนทรียภาพ หรือกล่าวได้ว่า เอกภาพของรูปแบบและเนื้อหาเป็นสิ่งกำหนดความเป็นวัตถุสุนทรีย์ของงานศิลปะ ดังที่ ศิลป์ พีระศรี (ใน เสฐียรโกเศศ ๒๕๑๗: ๖๔-๖๖) ได้พิจารณาความงามของพระเศียรพระพุทธรูปสมัยสุโขทัยว่า ประกอบด้วยเส้นวงรูปนอกที่ประสานกันอย่างอ่อนละมุนและประณีตตั้งแต่เส้นพระศอและพระกรรณที่เชื่อมกับกลุ่มก้อนพระเกศา "ไปบรรจบสิ้นสุดลงตรงพระเกตุมาลา ซึ่งดูประหนึ่งว่าเป็นเปลวเพลิงแห่งจิตใจเห็นแวบ ๆ ดังมีชีวิต" ส่วนดวงพระพักตร์ก็ประกอบด้วยเส้นโค้งของพระขนงที่ประสานกับเส้นพระโอษฐ์อันมีลายโค้งอ่อนขึ้นลง ให้ความรู้สึกสงบผ่อนคลาย รับกับดวงพระเนตรที่หรี่แสดง "การบรรลุพระธรรมอันประหลาดอัศจรรย์" ดังนั้นจึงลงความเห็นว่า "ถ้าจะเปลี่ยนแปลงลายเส้นแม้เส้นเดียว หรือเปลี่ยนขนาดปริมาตรของพระเศียรโดยไม่ให้เสียเอกภาพอันสมบูรณ์ของศิลปนั้นไม่ได้เลย"

เมื่อกล่าวถึงความประสานระหว่างเนื้อหาและรูปแบบ หรือพลังทางสุนทรียภาพ ก็มีคำอธิบายว่าจะเกิดขึ้นได้ด้วยกลวิธีที่เหมาะสมของผู้แต่ง ดังที่เสฐียรโกเศศกล่าวว่า "การแสดงออกให้เกิดเป็นรูปขึ้นได้ ก็ต้องอาศัยความรู้ที่เรียกว่าเทคนิค ถ้ารูปแสดงออกมีความงามความไพเราะรูปนั้นก็เป็นศิลปกรรมขึ้น" (๒๕๑๕ข: ๓๙) การกล่าวว่าเทคนิคหรือกลวิธีเป็นความรู้ น่าจะหมายความว่าเป็นความรู้ในการจัดประกอบรูปแบบนั่นเอง แต่กลวิธีเพียงอย่างเดียวมิใช่สิ่งประกันความสำเร็จของศิลปะ ดังที่เสฐียรโกเศศกล่าวว่า

ถ้าข้าพเจ้ามีความรู้ทางเทคนิคสูง แต่ขาดความสามารถทางศิลปะคือขาดความนึกเป็นอารมณ์สะเทือนใจ ...แม้แต่งได้ดีด้วยความรู้และฝีมือความชำนาญ รู้จักหลักของการแต่ง รู้จักเลือกถ้อยคำ และเรียบเรียงเป็นหนังสือได้อย่างดีถึงขนาด แต่หนังสือที่ข้าพเจ้าแต่งขึ้นอาจไม่เร้าใจคนอ่าน ไม่ทำให้คนอ่านเกิดความรู้สึกนึกเห็น หรือเป็นอารมณ์สะเทือนใจ นี่เป็นเพราะขาดศิลปะที่แท้จริง เพราะมีแต่เทคนิคอย่างเดียว ถ้าสมมติว่าคนหนึ่งมีความรู้เทคนิคทางแต่งหนังสือน้อยกว่าข้าพเจ้า แต่หนังสือที่เขาแต่งทำให้ผู้อ่านเกิดความรู้สึกเป็นอารมณ์สะเทือนใจ หนังสือนั้นก็เป็นวรรณคดีมีศิลปะ แต่บกพร่องทางเทคนิค หรือยังอ่อนหัดอยู่ หาใช่ผู้นั้นบกพร่องทางศิลปะไม่ (๒๕๐๕ข: ๑๐๘)

เช่นเดียวกับที่ ม.ล.บุญเหลือ เทพยสุวรรณ กล่าวไว้ในทำนองเดียวกันเมื่อประเมินค่าพระนิพนธ์ของกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ เรื่อง "พระบรมราชาภิเษกสัปตมหาจักรีวงศ์" ว่า

...งานชิ้นนี้เป็นงานอักษรศาสตร์มากกว่างานกวี คือเป็นงานแสดงความรู้ความสามารถของผู้ประพันธ์ในทางการใช้ถ้อยคำ การแผลงอักษร การเลือกเฟ้นศัพท์แปลก ๆ มาใช้มากกว่าจะกลั่นกรองอารมณ์อันร้อนแรง หรือเยียบเย็นหนาวเหน็บ หรือขมขื่นหวานชื่นของกวี และงานนั้นก็กระทบความรู้สึกผู้อ่านไปในทางความนิยมทางภาษามากกว่าที่จะก่อความสะเทือนทางอารมณ์ (๒๕๐๗: ๑๓๖)

ดังนั้นกลวิธีจะมีประโยชน์ก็ต่อเมื่อใช้เป็นอุปกรณ์จัดวัสดุของการสื่อสารให้ประกอบขึ้นเป็นรูปแบบที่เหมาะสมแก่การสื่อสาร หรือกล่าวอีกอย่างหนึ่งว่ากลวิธีที่เหมาะสมคือความรู้และวิธีการในการจัดการประกอบวัสดุให้มีสัมฤทธิผลทางสุนทรียภาพ ด้วยเหตุนี้งานที่ให้ความหฤหรรษ์ทางอารมณ์และความคิดย่อมแสดงว่าเป็นงานที่มีกลวิธีที่เหมาะสม แต่ความเหมาะสมนั้นอาจไม่ได้ขึ้นกับความถูกต้องตามแบบแผนในด้านอื่น เช่น ภาษา พิธีกรรม หรือความรู้แขนงต่าง ๆ ก็ได้ แต่เป็นความรู้และทักษะในทางศิลปะ

ม.ล.บุญเหลือ อธิบายความหมายของกลวิธีว่า "คือสิ่งที่กวีใช้เพื่อให้ผู้อ่านรับสารคือเกิดความรู้สึกสะท้านใจไปด้วยกันกับกวี" (เรื่องเดียวกัน: ๑๙๕)

เนื่องจากความหมายในวรรณคดีเป็นสิ่งละเอียดซับซ้อน เพื่อให้เกิดผลทางศิลปะ ผู้แต่งไม่อาจสื่อความหมายออกมาตรง ๆ ได้เสมอไป เพราะไม่มีคำหรือข้อความที่จะใช้แทนความหมายได้โดยตรง อาจจะจำเป็นต้องดัดแปลงภาษา เช่น ใช้ความเปรียบ สำนวนโวหาร หรือสัญลักษณ์ ฯลฯ ในส่วนของผู้รับสาร ก็จำเป็นต้องตีความตัวบทจากวัสดุ และการประกอบวัสดุว่ามีผลต่อการรับรู้ของตนอย่างไร เช่นที่ ม.ล.บุญเหลือ อธิบายว่า

> เราต้องพิจารณาว่าเราเกิดความนึกคิดดังว่ามานี้จากหนังสือ... โดยอาศัยสิ่งใด เราต้องรู้สึกว่ากว่าเราจะคิดมาถึงเพียงนี้ เราต้องได้อ่านหนังสือหลายจบ และเราไม่ได้รับความนึกคิดเหล่านี้จากถ้อยคำของตัวละครในเรื่อง หรือจากการวิสัชนาของผู้แต่ง แต่เราได้มาจากกลวิธีต่าง ๆ ตามวรรณศิลป์ ได้จากพฤติการณ์ในเรื่อง ได้จากอารมณ์ที่ถูกเร้า เราย่อมอ่านหนังสือเรื่องนี้หลาย ๆ ครั้ง เพราะมีเหตุเร้าอารมณ์ของเรา สิ่งเร้าเหล่านี้คือการผูกเรื่อง กลอนที่ไพเราะ น้ำคำที่กระทบความรู้สึก ลักษณะนิสัยของตัวละครที่ไม่ขัดกันกับท้องเรื่อง เหล่านี้คือกลวิธีตามเชิงของวรรณกรรมประเภทนิยาย หรือประเภทใดก็ตามที่มีตัวละคร (เรื่องเดียวกัน: ๑๓๖)

ข้อแนะนำข้างต้นนี้มีประโยชน์มาก โดยเฉพาะสำหรับผู้ที่มักคิดว่ากวี(ไทย)แสดงฝีมือการประพันธ์โดยไม่เกี่ยวข้องกับการสื่อความนึกคิด และคิดว่ากลวิธีทางวรรณศิลป์นั้นก็มีจุดมุ่งหมายเพียงแต่จะสร้างความไพเราะแต่เพียงอย่างเดียว แท้ที่จริงนั้น เหตุผลของความไพเราะมีส่วนเกี่ยวข้องกับความหมายอยู่มากทีเดียว

อย่างไรก็ตาม ม.ล.บุญเหลือเห็นว่าการวิจารณ์กลวิธีนั้นต้องวิจารณ์ตามรูปแบบ (เรื่องเดียวกัน: ๙๕) แต่ใช้คำว่ารูปแบบในความหมายว่าประเภทของงาน(เรื่องเดียวกัน: ๑๐๐) หากคำนึงว่าการจัดประเภทของงานในวรรณคดีไทยส่วนหนึ่งใช้เกณฑ์ของเนื้อหา เช่น นิราศ คำสอน สรรเสริญพระเกียรติ แต่อีกส่วนหนึ่งใช้เกณฑ์ของการนำไปใช้ เช่น บทละคร (ใช้เล่นละคร) บทพากย์ (ใช้เล่นโขน) นิยาย (ใช้อ่านหรือเล่า) และอีกส่วนใช้เกณฑ์ของคำประพันธ์ เช่น ลิลิต เป็นต้น งานชิ้นหนึ่งก็อาจจัดอยู่ในหลายประเภท เช่น ลิลิตพระลอ อาจจัดเป็นลิลิตและนิยาย ลิลิตยวนพ่าย มีลักษณะเป็นวรรณคดียอพระเกียรติด้วย ขุนช้างขุนแผน เป็นนิยายและบทเสภาด้วย แต่พระอภัยมณีเป็นนิยายกลอน ราชาธิราช เป็นพงศาวดาร แต่ก็มีลักษณะเชิงนิยาย

หรือเรื่องแต่งด้าย การวิจารณ์กลวิธีโดยต้องพิจารณาประเภทของงานก่อน จึงอาจทำให้เกิดปัญหาได้ ดังที่ ม.ล.บุญเหลือกล่าวเมื่อวิจารณ์ราชาธิราชว่า "...การวิจารณ์ทุกสิ่งทุกอย่างต้องวิจารณ์ตามรูปแบบ... แต่ในเมื่อราชาธิราชมีรูปแบบไม่แน่นอน จะเป็นนิยายหรือเอกสารทางประวัติศาสตร์ก็ไม่แน่ เราจึงวิจารณ์กลวิธีไม่ได้" (เรื่องเดียวกัน: ๙๕)

ในวิทยานิพนธ์นี้ จะใช้รูปแบบ ในความหมายว่าวัสดุและการประกอบวัสดุเพื่อผลของการสื่อสาร การศึกษารูปแบบจึงรวมเอาการศึกษากลวิธีเข้าไว้ด้วย เพราะเราจะเห็นกลวิธีได้ในการประกอบวัสดุนั่นเอง ทั้งนี้ในการพิจารณางานประพันธ์จะคำนึงถึงประเภทของงานด้วย แต่ไม่ถือว่ารูปแบบคือประเภทของงานเท่านั้น เพราะงานประพันธ์ประเภทเดียวกันอาจมีเนื้อหาและรูปแบบหลายอย่าง เช่นที่เห็นชัดคือ นิราศอาจแต่งเป็นโคลงหรือกลอน งานสรรเสริญพระเกียรติ เช่น ลิลิตยวนพ่าย และ ลิลิตเตลงพ่าย ก็มีเนื้อหาและรูปแบบที่เป็นทั้งลักษณะร่วมและลักษณะต่างกัน ทั้ง ๆ ที่จัดอยู่ในงานประพันธ์ประเภทเดียวกัน เป็นต้น

ในงานประพันธ์ความหมายหลักที่ผู้อ่านสามารถค้นพบได้ ก็คือความรู้ความเข้าใจ และความรับรู้ของมนุษย์เกี่ยวกับโลกและชีวิต และที่สำคัญอารมณ์ความรู้สึกที่เกิดขึ้นในขณะที่มนุษย์มีความรับรู้นั้น ผู้แต่งจะต้องสามารถเลือกเฟ้นถ้อยคำและข้อความที่เหมาะสมเป็นวัสดุสำหรับประกอบเป็นรูปแบบที่สื่อความได้อย่างมีสุนทรียภาพ ไม่มีการสื่อความหมายใดที่ประสบความสำเร็จได้โดยผู้สื่อไม่สนใจการประกอบวัสดุของตน และความงดงามของรูปแบบจากการประกอบวัสดุจะเกิดขึ้นไม่ได้หากผู้สร้างมิได้ถอดถ่ายความคิดและอารมณ์อันแรงกล้าจากประสบการณ์ของตนให้ปรากฏในวัสดุที่ใช้สื่อสาร สิ่งที่วัดความประสานของรูปแบบและเนื้อหาในงานประพันธ์ก็คือพลังทางสุนทรียภาพนั่นเอง

ในส่วนของเนื้อหา ดังที่กล่าวแล้วในบทที่ ๒ ว่าสามารถแยกออกได้เป็นเนื้อหาทางอารมณ์และเนื้อหาทางความคิด แน่นอนที่เนื้อหาย่อมเป็นปัจจัยส่วนสำคัญส่วนหนึ่งของความเป็นวัตถุสุนทรีย์ของตัวงาน และเป็นเหตุผลของการเร้าประสบการณ์ทางสุนทรียะแก่ผู้เสพด้วย ดังเห็นได้จากความงามของพระเตียรพระพุทธรูปสมัยสุโขทัยที่ได้ยกมากล่าวแล้ว เนื้อหากับรูปแบบจึงกำหนดซึ่งกันและกัน

ในการสื่อสารด้วยภาษาโดยปกติ การเปลี่ยนถ้อยคำอาจเป็นผลต่อการเปลี่ยนเนื้อหาที่ลุ่มลึกด้วย ตามหลักวิชาอรรถศาสตร์ซึ่งเป็นแขนงหนึ่งของภาษาศาสตร์นั้น ไม่มีคำที่ต้องความหมายที่แท้จริง ด้วยเหตุผลหลายประการ เช่นใช้ในภาษาถิ่นต่างกัน หรือใช้ในลีลาและทำเนียบคำ (register)ที่ต่างกัน มีจุดมุ่งหมายในการประเมินค่าต่างกัน กำหนดใช้เฉพาะกับสิ่งที่ต่างกัน หรือคำหลายคำอาจมีความหมายพ้องกันอย่างหลวม ๆ (Palmer 1977: 59-65) การพิจารณาความหมายของคำ จึงจำเป็นต้องพิจารณาจุดมุ่งหมายของการสื่อสารและความสัมพันธ์กับบริบท เช่น ในภาษาไทย ปรารถนามีความหมายในเชิงประเมินค่าสูงกว่าอยากและต้องการ ส่วนประสงค์นั้นใช้ในบริบทของภาษาแบบแผน บุตรใช้กับคนเท่านั้นและมักใช้ในภาษาแบบแผน ผลใช้กับพืชและสิ่งที่เป็นนามธรรม เช่น ผลส้ม (ในภาษาแบบแผน) ผลกรรม หรือใช้กับการผลิต เช่น ผลผลิต คำกริยาบูด ใช้กับอาหารบางอย่างที่ปรุงแล้ว เช่น ข้าวที่หุงหรือนึ่งแล้ว นมที่ชงแล้ว หรือบรรจุกล่องเพื่อบริโภค ส่วนอาหารสดมักใช้คำว่าเน่า เช่น ไข่เน่า เนื้อเน่า เป็นต้น และอาจจะใช้กับสิ่งที่ไม่ใช่อาหาร เช่น น้ำเน่า ชากเน่า เมื่อใช้เน่าในการเปรียบเทียบก็มีความหมายว่าเสื่อมสูญคุณลักษณะ หรือไร้คุณค่า เช่น เรื่องน้ำเน่า ส่วนบูดนั้นอาจใช้แสดงสีหน้าบึ้งตึง อาจใช้ตามลำพัง เช่น หน้าบูด หรือใช้เป็นคำซ้อน เช่น บูดบึ้ง ก็จะมีน้ำหนักมากขึ้น คำที่มีความหมายเชิงนามธรรมอาจแฝงค่านิยมด้วย เช่น แพศยา ใช้กับผู้หญิงที่ผิดศีลธรรมทางเพศเท่านั้น ไม่รวมผู้ชายด้วย ข้าพระพุทธเจ้า เป็นสรรพนามบุรุษที่ ๑ ซึ่งสะท้อนการประสมประสานความเชื่อทางพุทธศาสนากับสถาบันพระมหากษัตริย์ เหล่านี้เป็นต้น

ในวรรณคดีผู้แต่งย่อมมีความเพ่งเล็งต่อน้ำหนักและรสคำมากกว่าในการสื่อสารทั่ว ๆ ไป การจัดองค์ประกอบของคำมักเป็นการจัดองค์ประกอบของเสียงและความหมายไปพร้อมกัน เพื่อผลของการสื่อประสบการณ์ทางสุนทรียะซึ่งประสานกับความคิดที่รัดกุมหนักแน่น

กรมหมื่นนราธิปพงศ์ประพันธ์ (๒๕๑๔: ๑๕) ทรงกล่าวว่า "คุณค่าของวรรณคดีอยู่ที่เนื้อความอันสุขุม" และทรงอธิบายว่า

> ...เนื้อความนั้น...มิได้หมายถึงแต่เพียงใจความหรือเค้าความเท่านั้น แต่หมายถึงข้อความเต็มตามถ้อยคำที่แสดง บางคนมักจะเข้าใจว่าเนื้อความ matter กับทำนองประพันธ์ style เป็นคนละส่วนกัน และเข้าใจต่อไปว่าผู้ประพันธ์บางคนมีเนื้อความดี แต่ทำนอง

ประพันธ์ไม่ดี และผู้ประพันธ์บางคนมีทำนองประพันธ์ดีแต่เนื้อความไม่ดี ความเข้าใจเช่นนี้เกิดจากความเห็นที่ว่า ความข้อหนึ่งจะพูดได้หลายอย่าง...

ความเข้าใจว่า เนื้อความ และทำนองประพันธ์ (หรือที่เรียกในสมัยต่อมาว่าลีลาการประพันธ์) เป็นคนละส่วนกันนั้น จึงน่าจะเป็นความเข้าใจที่ไม่ถูกต้อง เพราะลีลาการประพันธ์เป็นส่วนสำคัญที่ทำให้เนื้อความปรากฏแก่ผู้รับสาร ดังนั้น "นักวรรณคดีย่อมถือว่า เนื้อความอย่างหนึ่งก็พูดได้อย่างเดียว ถ้าพูดไปอีกอย่างหนึ่งก็ทำให้เนื้อความอันละเอียดสุขุมนั้นต่างไปด้วย" (กรมหมื่นนราธิปพงศ์ประพันธ์, เรื่องเดียวกัน: ๓๖)

เนื่องจากเนื้อหาของวรรณคดีมีที่มาจากประสบการณ์มนุษย์ ดังนั้นความคร่ำคิดและการให้คำตอบต่อปัญหาตลอดจนผลสะเทือนทางอารมณ์ในประสบการณ์ต่าง ๆ ย่อมเกี่ยวข้องกับพื้นฐานของวิธีคิด ค่านิยมและโลกทรรศน์ของบุคคลและสังคมอยู่ด้วย เนื้อหาของวรรณคดีจึงเกี่ยวพันกับปัญหาทางจริยธรรมและศาสนาอยู่ไม่มากก็น้อย ดังเห็นได้จากการศึกษาในบทที่ ๓ การอ้างค่านิยมของสังคมในวรรณคดีอาจเป็นการธำรงค่านิยมนั้น หรือเป็นการแสดงเหตุผลพฤติกรรมของตัวละคร หรือแสดงขอบข่ายของปัญหาที่ตัวละครต้องเผชิญ เช่น ในกรณีของนางรจนาคำกราบทูลว่า "อันชั่วดีมิใช่จะไม่รู้ เหมือนน้ำท่วมปากอยู่จึงสู้นิ่ง" นั้นได้แสดงถึงความเข้าใจในการตัดสินใจเลือกกระทำของตัวเองซึ่งดูเหมือนสวนทางกับค่านิยมของสังคมและถูกจัดให้เป็นการกระทำชั่ว ปัญหาในวรรณคดีจึงเป็นปัญหาที่อิงกับอารมณ์ความรู้สึกและความคิดอย่างแยกไม่ออก ในด้านความคิดนั้นอาจเป็นความคิดที่ชวนให้พินิจพิจารณาเกินเลยไปกว่าขอบเขตของค่านิยมเฉพาะของสังคมและยุคสมัยด้วย เช่น ความขัดแย้งระหว่างโลกทรรศน์ของพระเวสสันดรที่ครอบคลุมความไพบูลย์ของมนุษยชาติกับโลกทรรศน์ของชาวเมืองสีพีที่ยึดมั่นในนิติประเพณีอันเป็นสิ่งเฉพาะ หรือภาพลักษณ์ของวันทองในสายตาของพระวันวาสา กับตัวตนที่แท้จริงของวันทองที่ผู้แต่งแสดงให้ผู้อ่านสัมผัสอย่างรอบด้าน ทำให้ผู้อ่านรู้สึกว่าความตายของวันทองเป็นความน่าสลด และคุณค่าของชีวิตวันทองเป็นสิ่งที่อยู่นอกเกณฑ์การพิจารณาอันจำกัดเฉพาะนั้น

การพิจารณาวรรณคดีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นในแง่มุมของความคิดคาบคู่กับอารมณ์ น่าจะทำให้เข้าใจคุณค่าของงานในช่วงเวลาดังกล่าว ม.ล.บุญเหลือ เทพยสุวรรณ แม้เห็นว่าวรรณคดีไทยไม่สนใจแสดงความคิดเท่ากับอารมณ์ ก็ไม่ได้ปฏิเสธการใช้ความคิดในการอ่าน ดัง

ข้อความว่า

> จริงอยู่ข้าพเจ้าได้กล่าวไว้เองว่า วรรณคดีไทยรุ่นก่อนคือปลายอยุธยาและต้นรัตนโกสินทร์เป็นวรรณคดีชนิดที่สนองอารมณ์ ไม่บ่งถึงความคิดนักเมื่อเทียบกับวรรณคดีตะวันตก แต่วรรณคดีเช่นอิเหนาหรือขุนช้างขุนแผนถ้าใช้ความคิดประกอบเข้าไปกับอารมณ์ก็จะแลเห็นว่าไม่ขัดกัน (๒๕๑๗: ๑๑๐)

ส่วนที่น่าพิจารณาก็คือข้อความที่ว่า "ใช้ความคิดประกอบเข้าไปกับอารมณ์ก็จะแลเห็นว่าไม่ขัดกัน" นั้นน่าจะหมายความว่า สัมผัสทางอารมณ์เป็นสัมผัสที่ผู้อ่านได้รับเป็นอย่างแรกเมื่อเสพงาน ในขณะที่เข้าถึงเนื้อหาทางอารมณ์นั้นผู้เสพอาจเกิดความคิดบางประการ ที่ว่าความคิดที่ผู้เสพเล็งเห็นเพิ่มขึ้นมา "ไม่ขัดกัน" กับอารมณ์นั้น แสดงว่าอารมณ์และความคิดเป็นเนื้อหาหรือสารที่เสริมซึ่งกันและกัน ดังนั้นที่ว่าวรรณคดีไทย "ไม่บ่งถึงความคิด" ก็อาจจะไม่ได้ขึ้นกับผู้แต่งและด้วงานเท่านั้น แต่ขึ้นกับผู้เสพด้วย เพราะเนื้อหาทางความคิดอาจอยู่ในระดับที่ลึกกว่าเนื้อหาทางอารมณ์ การแสดงความคิดของผู้แต่งไม่จำเป็นต้องแสดงอย่างตั้งใจหรือรู้ตัว แต่ก็ไม่ได้หมายความว่าผู้แต่งไม่มีความคิดเห็นสิ่งใดเลย ฉะนั้นความซับซ้อนของสารในวรรณคดีและการที่วรรณคดีเป็นเครื่องสื่อสาร ทำให้การตีความวรรณคดีเกิดขึ้นได้ไม่สิ้นสุด เพราะ

> ที่กล่าวว่าวรรณคดีไทยหนักไปทางอารมณ์มากกว่าปรัชญานั้น หาได้ลบล้างข้อที่กล่าวมาแล้วเหมือนกันอีกข้อหนึ่ง คืออรรณคดีนั้นย่อมจะทำให้คนที่สามารถเล็งเห็นได้รับปรัชญาอันแท้จริงคือปรัชญาจากสติปัญญาของผู้อ่านเอง ผู้อ่านที่เข้าถึงวรรณคดีจะเกิดความนึกคิดหลายอย่างขึ้นมา จะเป็นโดยกวีอยากให้เกิดหรือไม่ก็ตาม... (ม.ล.บุญเหลือ เทพยสุวรรณ ๒๕๒๙: ๙๒-๙๔)

สิ่งที่น่าสนใจก็คือความนึกคิดในการเสพวรรณคดีแม้ขึ้นอยู่กับสติปัญญาของผู้เสพเองอยู่มาก แต่ก็ต้องเกิดขึ้นเมื่อ "เข้าถึงวรรณคดี" ซึ่งก็เท่ากับว่าตัวบทที่ประกอบด้วยรูปแบบ (ซึ่งเกิดจากเอกภาพของวัสดุ) นั้นเป็นเครื่องกระตุ้นอารมณ์และความคิดของผู้เสพให้แตกฉานลุ่มลึกยิ่งขึ้น

เนื่องจากคุณค่าส่วนหนึ่งของวรรณคดีขึ้นอยู่กับเนื้อหาทางความคิด แต่เป็นเนื้อหาที่ปรากฏอย่างแฝงเร้นมากกว่าแสดงออกอย่างโจ่งแจ้งซึ่งจะเป็นสิ่งที่ทำลายพลังทางศิลปะ จึงมีข้อโต้แย้งเสมอในประเด็นความสัมพันธ์ของวรรณคดีกับศีลธรรม หรือจริยธรรม วิทย์ ศิวะศริยานนท์ ได้กล่าวว่า "...วรรณคดีมิได้ไร้ศีลธรรม ตรงกันข้ามเปี่ยมไปด้วยศีลธรรม แต่ศีลธรรมนั้นกลมกลืนเข้าไปในเนื้อหาของเรื่องจนหารอยต่อรอยเชื่อมมิได้" (๒๕๓๑: ๑๑๕)

หากที่มาของเนื้อหาของวรรณคดีคือประสบการณ์ชีวิต ความครุ่นคิดเกี่ยวกับชีวิตในประสบการณ์ของมนุษย์ย่อมเกี่ยวข้องกับปัญหาทางจริยธรรมไม่มากก็น้อย แล้วแต่ว่าเป็นจริยธรรมในขอบเขตอย่างไร การผ่าเกณฑ์ของจริยธรรมด้วยความผลักดันของอารมณ์แม้เป็นปัญหาหนักหน่วงที่ชวนสลดแต่ก็ยังความชื่นชมในความยิ่งใหญ่ของมนุษย์ที่ต้องทุกข์ทรมานเพราะปัญหาดังกล่าว ดังที่เห็นได้จากลิลิตพระลอ และโศกนาฏกรรมของโลกเรื่องอื่น ๆ ความผิดพลาดของตัวเอกจึงอาจเป็นข้อคิดทางจริยธรรมได้หนักหน่วงยิ่งกว่าคำสอนโดยตรงจากคัมภีร์ทางศาสนาซึ่งไม่ได้ให้สัมผัสทางอารมณ์อย่างซับซ้อนต่อปัญหาและการต่อสู้ของมนุษย์อย่างในวรรณคดี

ความแตกต่างของศาสนาและศิลปะอาจไม่ใช่ความแตกต่างในเนื้อหาด้านความคิด เพราะศาสนาและศิลปะอาจสื่อความคิดตรงกัน แต่สื่อด้วยรูปแบบและวัสดุที่แตกต่างกัน ดังที่ศิลป์ พีระศรี (๒๕๓๑: ๒๘) กล่าวว่า "ความแตกต่างกันระหว่างศาสนาและศิลปะ...อยู่ที่ศาสนาก่อให้เกิดความสบายใจถ้าเราเชื่อถือ ศิลปะก่อให้เกิดความสบายใจเป็นผล ถ้าเรามีความรู้สึก" ดังนั้นจึงเห็นได้ว่าศิลปวรรณคดีจะสื่อเนื้อหาทางความคิดได้ ก็ต่อเมื่อผู้รับสามารถเข้าถึงเนื้อหาทางอารมณ์เสียก่อนคุณค่าทางจริยธรรมของตัวงานจึงย่อมจะต้องมีสหสัมพันธ์กับคุณค่าทางสุนทรียภาพเป็นอย่างมาก ดังที่ ม.ล.บุญเหลือ เทพยสุวรรณ กล่าวเมื่อวิจารณ์ลิลิตพระลอว่า "ผู้ใดอ่านพระลอต้องอ่านเอาความไพเราะ ถ้าอ่านแล้วไม่รู้สึกว่าไพเราะ จะหวังได้อย่างอื่นก็น่าจะผิดหวัง ผู้ใดจะอ่านพระลอจงอ่านถ้อยคำที่ร้อยกรองประดุจพวงมาลาอันหาที่ติไม่ได้ เป็นเครื่องจรุงใจ ขัดเกลาอารมณ์ธรรมดาให้กลายเป็นอารมณ์รื่นเริงเหนือธรรมดานั่นเกิด" (๒๕๑๗: ๖๘) ข้อความนี้ไม่น่าจะหมายความว่าลิลิตพระลอไม่มีคุณค่าอื่นนอกจากคุณค่าทางสุนทรียะ แต่น่าจะหมายความว่าการเข้าถึงคุณค่าอื่นย่อมเกิดขึ้นไม่ได้เลยหากผู้อ่านเข้าไม่ถึงเนื้อหาทางอารมณ์อันประณีตลุ่มลึกของตัวงานผ่านรูปแบบอันกวีบรรจงสร้างขึ้นนั้น

ความแตกต่างของศาสนาและศิลปะ นอกจากขึ้นกับธรรมชาติของทั้งสองสิ่งนี้แล้ว ยังขึ้นกับหน้าที่หรือพันธกิจของสองสิ่งนี้อีกด้วย วิทย์ ศิวะศริยานนท์ ได้อธิบายไว้อย่างรอบด้านว่า

> ความจริงการกล่าวว่าวรรณคดีมีหรือไม่มีศีลธรรมเป็นการตั้งปัญหาผิด วรรณคดีกับศีลธรรมเป็นคนละเรื่อง นักศีลธรรมไม่มีสิทธิที่จะมากะเกณฑ์ให้วรรณคดีมีศีลธรรมมากไปกว่าที่จะมากะเกณฑ์ให้ศีลธรรมมีลักษณะเป็นวรรณคดี... ความจริงเนื่องจากวรรณคดีสร้างขึ้นจากชีวิต จากความคิดความรู้สึกของมนุษย์และเหตุการณ์ซึ่งได้เกิดขึ้นในชีวิตจริง ๆ วรรณคดีจึงหลีกเลี่ยงหรือละเลยปัญหาศีลธรรมไปเสียไม่ได้ สิ่งที่เกี่ยวข้องกับชีวิตจะต้องเกี่ยวข้องกับปัญหาศีลธรรมเป็นเงาตามตัวไป แต่ทั้งนี้มิได้หมายความว่าวรรณคดีมีหน้าที่สอนธรรมจรรยา... นักศีลธรรมจะกล่าวว่าชีวิต<u>ควร</u>จะเป็นเช่นนั้น แต่กวีจะพูดว่า ชีวิต<u>เป็น</u>เช่นนั้น คือพูดไปตามทัศนะของเขา กวีที่มีโลกทัศนะอย่างหนึ่งแล้วดัดแปลงโลกทัศนะของเขาให้เป็นอีกอย่างหนึ่งเพื่อประโยชน์ในการสอนประชาชน ต้องนับว่าไม่ทำหน้าที่ของเขาอย่างแท้จริง... สรุปอย่างความว่า กวีอาจใช้ศิลปะของเขาสอนใจประชาชน แต่เขาจะต้องสังวรว่าลักษณะและหน้าที่ของศิลปะนั้นไม่ใช่เพื่อสอนหากเพื่อแสดง (๒๕๓๑: ๑๐๕-๑๑๖)

ความแตกต่างที่ชัดเจนของนักศีลธรรมและกวีในข้อความนี้ ก็คือ นักศีลธรรมมีลักษณะเป็นนักอุดมคติสูงกว่ากวี และกวีที่แท้จริงน่าจะผูกพันกับชีวิตจริงอันตนสัมผัสรับรู้มากกว่าที่จะมุ่งสอน แต่ทั้งนี้ไม่น่าจะหมายความว่ากวีไม่ควรมีความฝันใฝ่เชิงอุดมคติ หรือไม่ควรเสนอสิ่งที่ควรเป็นในทัศนะของตน

กวีและศิลปินอาจเป็นนักศีลธรรมด้วยก็ได้ แต่ในบทบาทและหน้าที่ของผู้ประกอบศิลปะความสำเร็จของเขาย่อมต้องผ่านสัมฤทธิผลทางสุนทรียะของตัวงาน นักทฤษฎีวรรณคดีตะวันตกนับตั้งแต่เพลโต และอริสโตเติล ยึดเกณฑ์หลักในการประเมินค่าศิลปวรรณคดีว่าจะต้องเป็นความงามที่ดำรงอยู่ในการแสดงความจริง สำหรับอริสโตเติลนั้นความจริงในกวีนิพนธ์คือความจริงอันเป็นสากลเน้นที่พฤติกรรมของมนุษย์ ดังที่เขากล่าวว่า "สัจจะอันเป็นสากลนั้น หมายถึงลักษณะที่บุคคลในแบบใดแบบหนึ่งมีความเป็นไปได้ หรือมีความจำเป็นที่จะพูดหรือกระทำอย่างใดอย่างหนึ่งในสถานการณ์หนึ่ง และนี่คือเป้าหมายของกวีนิพนธ์" (Aristotle in Harry and Parks, eds. 1951: 38) อริสโตเติล เชื่อมั่นว่าการเร้าอารมณ์ของโศกนาฏกรรมสามารถชำระล้างจิตใจของ

มนุษย์ให้พ้นจากอารมณ์ประหวั่นพรั่นพรึงและสลดสังเวชได้ (Ibid.: 34) ในสมัยปัจจุบันนักวิจารณ์ตะวันตกหลายคนยังเชื่อมั่นในคุณค่าเชิงจริยธรรมของวรรณคดี เช่น Wilhelm Emrich (วิลเฮล์ม เอมริค) เห็นว่าวรรณคดีที่มีคุณค่าสามารถ "กระตุ้นวิจารณญาณของผู้อ่านต่อเนื่องกันไปได้" และ "งานศิลปะที่สูงด้วยคุณค่าเชิงสุนทรียศาสตร์ย่อมจะต้องมีคุณค่าเชิงจริยธรรมด้วย" (อ้างถึงใน เจตนา นาควัชระ ๒๕๒๕: ๑๒) ดังนั้น "การประเมินคุณค่าเชิงจริยธรรมนั้นไม่จำเป็นจะต้องเป็นการเน้น 'เนื้อหา' และละเลย 'รูปแบบ' เสมอไป" ยิ่งไปกว่านั้น "เกณฑ์ทางจริยธรรมอาจจะนำมาใช้ในการประเมินค่าไม่ได้ทุกกรณี" (เรื่องเดียวกัน: ๑๙๐-๑๙๑)

ปัญหาก็คือศีลธรรมหรือจริยธรรมนั้นหมายความครอบคลุมถึงอะไร เพียงไร บางความคิดเห็นว่านักเขียนแนวศีลธรรมอาจทำได้เพียงแต่วิพากษ์วิจารณ์เท่านั้น "เพราะว่าเป็นไปไม่ได้ที่เราจะสร้างสรรค์ศีลธรรมใหม่ ๆ ขึ้นมา อย่างมากเราก็เพียงเชิดชูรักษาศีลธรรมที่เราเห็นว่าดีเท่าที่มีอยู่ในสังคมนั้น... เพราะฉะนั้นถ้าเป็นนักศีลธรรมแท้ ๆ แล้วก็จะเป็นการผูกมัดหรือพันธนาการตัวเองไว้กับหลักศีลธรรมที่ตัวเองเห็นว่าดีและควรจะคงอยู่" (เสนีย์ เสาวพงศ์ ใน เสถียร จันทิมาธร บรรณาธิการ ๒๕๓๓: ๑๒๓) แต่บางความเห็นถือว่าหลักศีลธรรมเป็นหลักที่กว้างขวางกว่ากฎหมายและระเบียบแบบแผนทางสังคม ดังกล่าวว่า "...นอกเหนือไปจากกฎหมายและระเบียบแบบแผนที่ใช้คุ้มครองตนเองแล้ว ยังมีหลักศีลธรรมซึ่งเป็นของครอบครัวมนุษย์โดยส่วนรวม เป็นกฎแห่งความประพฤติดี ความดีที่ชอบ กฎแห่งความใฝ่ฝันอันบริสุทธิ์ กฎที่สอนกันได้ทั้งทางศาสนาและศิลปะ" (ศิลป์ พีระศรี ๒๕๓๑: ๒๘) นักวรรณคดีวิจารณ์ เช่น Graham Hough (เกรแฮม ฮาว) เชื่อว่าวรรณคดีที่ยิ่งใหญ่เท่านั้นจึงจะมีความลุ่มลึกทางจริยธรรม ส่วน Georges Bataille (จอร์จส์ บาตาย) เชื่อว่า "การสร้างความสำนึกเชิงจริยธรรมนั้นขึ้นอยู่กับการยอมรับความเป็นจริงของโลกและชีวิต ซึ่งประกอบด้วยทั้งความดีและความชั่ว" (อ้างถึงใน เจตนา นาควัชระ ๒๕๒๕: ๓๙๑,๓๙๕)

ในตะวันออก มโนทัศน์เรื่องความเชื่อมโยงระหว่างวรรณคดีกับความจริงนั้นมีมาแต่โบราณ โดยเฉพาะวรรณคดีไทยมักแต่งจากนิทาน นิยาย และตำนานเก่าแก่ ที่เล่าสืบทอดกันมานานจนถึงกับเชื่อว่าสถานที่ในท้องถิ่นต่าง ๆ เป็นบ้านเมืองในอดีตของตัวละครที่เคยมีชีวิตอยู่จริง ๆ ประเพณีแต่งเรื่องชาดกทั้งอรรถกถาชาดก ปัญญาสชาดก และเรื่องที่เลียนแบบชาดก ที่กล่าวประชุมชาดกว่าตัวละครในเรื่องตัวใดคือบุคคลใดในสมัยพุทธกาลนั้น เป็นกลวิธีอย่างหนึ่งที่มุ่งสร้างความ

ดึงดูดและความเชื่อถือต่อเรื่อง ในอรรถกถาชาดกและปัญญาสชาดกช่วงเริ่มเรื่องซึ่งเรียกว่าปัจจุบันวัตถุเป็นการกล่าวถึงความเป็นมาของการเทศนาชาดกเรื่องนั้น ๆ เช่นสมุทโฆสชาดกเป็นเรื่องที่พระพุทธเจ้าทรงเทศนาเมื่อภิกษุสนทนากันถึงการที่พระพุทธองค์สละราชสมบัติและบ้านเมืองเพื่อพระนางพิมพาเมื่อเสด็จไปสู่พิธีสยุมพร จึงทรงเล่าว่าเมื่อเสวยพระชาติเป็นพระสมุทโฆสก็ได้ละทิ้งบ้านเมืองไปสู่นครของพระนางวินทุมดีเช่นเดียวกัน แล้วทรงเล่าสมุทโฆสชาดก ยิ่งกว่านี้การใช้วรรณคดีเป็นสื่อแสดงหลักธรรมย่อมแสดงถึงความสัมพันธ์อย่างลึกซึ้งระหว่างวรรณคดีกับสัจจธรรม ไม่ว่าจะเชื่อว่าชาดกเป็นเรื่องจริงในอดีตชาติของพระพุทธองค์หรือไม่

อย่างไรก็ตามสิ่งสำคัญที่จะดึงดูดใจผู้เสพวรรณคดีน่าจะเป็นพฤติกรรมที่สมเหตุผลของตัวละคร ดังที่ วิทย์ ศิวะศริยานนท์ (๒๕๓๑: ๓๓) กล่าวว่า "นิพนธ์ที่ดี...จะต้องสามารถสร้างภาพลวงซึ่งสมเหตุสมผล" การที่ผู้อ่านเห็นว่าวรรณคดีเป็นเรื่องจริง หรือรู้สึกเป็นจริงเป็นจังไปกับเรื่อง เป็นเพราะ

> มนุษย์เราเป็นสัตว์ที่มีเหตุผล และย่อมเชื่อสิ่งที่สมเหตุสมผล จึงรับเอาวรรณคดีซึ่งแต่งมีเหตุมีผลถูกตามตรรกศาสตร์และจิตวิทยาซึ่งมีต้นมีปลายและมีต้นสายปลายเหตุว่าเป็นของจริงมากกว่าเหตุการณ์จริง หรือสิ่งที่มีอยู่จริง (fact) ซึ่งอาจไม่สมเหตุสมผลไม่มีต้นมีปลาย บางทีก็ดูคล้าย ๆ เป็นการบังเอิญมากกว่า

ความสมเหตุผลของเรื่องย่อมเกิดจากโครงสร้างภายใน คือลักษณะนิสัยและพฤติกรรมของตัวละคร ความซับซ้อนทางอารมณ์และความคิดของตัวละครจึงเป็นลักษณะสากลในวรรณคดีที่จะทำให้พฤติกรรมของตัวละครนั้นสมเหตุผลและดูเป็นจริงในสายตาของผู้อ่าน และทำให้ตัวละครแต่ละตัวมีคุณค่ามากกว่าที่จะเป็นเพียงแบบหรือตัวแทนของความคิดบางอย่างของผู้แต่งเท่านั้น ดังได้วิเคราะห์ในบทที่ ๓ แล้วว่า พฤติกรรมของพระเวสสันดรและชูชกในมหาชาติคำหลวง และร่ายยาวมหาเวสสันดรชาดก เป็นส่วนสำคัญที่ให้สัมผัสทางอารมณ์อย่างสมเหตุผล และทำให้ผู้อ่านเข้าถึงปรัชญาของเรื่องได้ตามเค้าโครงที่วางไว้ใน พระสุตตันตปิฎก

การใช้ชาดกเป็นสื่อสำหรับให้ความเข้าใจในหลักธรรม เป็นเครื่องแสดงว่า ความกลมกลืนระหว่างสุนทรียภาพและจริยธรรมนั้นเป็นสิ่งสำคัญสำหรับสัมฤทธิผลของการสื่อสาร ส่วน

วรรณคดีซึ่งไม่ได้มีที่มาจากชาดก เช่น ขุนช้างขุนแผน อิเหนา พระอภัยมณี ก็ไม่อาจกล่าวว่าปราศจากความกลมกลืนของสองสิ่งนี้ ทั้งนี้เพราะความบกพร่องทางจริยธรรมของตัวละคร แม้แต่ตัวเอก อาจบอกความสำคัญและอันตรายของความบกพร่องนั้น และหากเป็นความบกพร่องที่สมเหตุผลก็อาจทำให้เกิดความเข้าใจในมนุษย์โดยทั่วไป ทำให้เกิดความเห็นใจและความชื่นชมที่ตัวละครต้องต่อสู้กับชะตากรรมอันเป็นผลจากความบกพร่องนั้น เช่นในกรณีของอิเหนา และขุนแผนเป็นต้น ดังกล่าวไว้บ้างแล้วในบทที่ ๓ ดังนั้นการวิจารณ์เชิงจริยธรรมและสุนทรียภาพไม่จำเป็นต้องขัดแย้งกัน แต่จะต้องทำความเข้าใจว่า จริยธรรมและสุนทรียภาพมีความครอบคลุมกว้างขวางมากกว่าเป็นหลักที่กำหนดไว้ตายตัว

การแบ่งความงามของศิลปกรรมออกเป็นความงามทางเนื้อหาและความงามทางรูปแบบอาจกระทำได้เพื่อสะดวกแก่การศึกษา แต่เมื่อวิเคราะห์เป็นสองส่วนแล้วก็จำเป็นต้องสังเคราะห์ผลการศึกษานั้นเข้าด้วยกัน เพราะเนื้อหาและรูปแบบเป็นสิ่งที่ไม่อาจแยกจากกันได้ดังกล่าวแล้ว นอกจากนี้ในกระบวนการสร้างงาน ผู้ประกอบศิลปะมิได้บรรลุผลสำเร็จด้วยการมีความคิดและอารมณ์ หรือกลวิธีและฝีมืออย่างใดอย่างหนึ่ง หากจะต้องมีทั้งสองส่วนในปริมาณและน้ำหนักที่เหมาะสมลงตัว ความตั้งใจเพียงอย่างเดียว หรือการยึดถือแบบแผนเพียงอย่างเดียว ย่อมไม่ใช่หลักประกันคุณภาพของต้างงาน

ในส่วนของงานประพันธ์นั้น เกรแฮม ฮาว (Graham Hough) มีความเห็นว่าการวิจารณ์ที่สมบูรณ์นั้นต้องกระทำทั้งสองด้าน คือทั้งด้านเนื้อหาและรูปแบบ โดยอาจพิจารณาด้านใดด้านหนึ่งก่อน แต่ในขณะพิจารณาที่ด้านหนึ่งก็ย่อมต้องคำนึงถึงความเชื่อมโยงไปยังอีกด้านหนึ่งด้วย "เพราะเนื้อหาและรูปแบบส่งผลกระทบถึงกันและกัน" (Hough 2532: 36-39) จึงต้องกระทำอย่างระมัดระวัง ดังที่เขากล่าวว่า

> การอธิบายแนวคิดหลักทางศีลธรรมของวรรณคดีว่าได้แก่เงาสะท้อนของสภาพเศรษฐกิจและสังคมนั้น ทำได้แน่ และถ้าทำได้ง่ายก็น่าทำ แต่จะอธิบายเรื่องรูปแบบของวรรณคดีโดยจำกัดวงอยู่แต่ในเรื่องเศรษฐกิจสังคมคงจะไม่พอ รูปแบบของวรรณคดีอาจจะเกี่ยวข้องกับเศรษฐกิจสังคมอยู่บ้าง แต่รูปแบบที่สร้างสรรค์ขึ้นหลากหลายและซับซ้อนเกินกว่าที่จะไปโยงเข้ากับเหตุการณ์ภายนอกที่มีมาก่อนในชีวิตของผู้ประพันธ์หรือในสังคม (เรื่องเดียวกัน: ๓๗)

สิ่งที่น่าสนใจก็คือ "ปฏิสัมพันธ์ระหว่างการพิจารณาด้านศีลธรรมและรูปแบบเรียกได้ว่าเป็นกระบวนการเชิงวิภาษวิธี และกระบวนการนี้เท่านั้นที่ทำให้เราเห็นว่างานมีเอกภาพอันสมบูรณ์" (เรื่องเดียวกัน: ๒๙๙)

เนื่องจากได้ศึกษาโลกทรรศน์ที่ปรากฏในวรรณคดีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นไปโดยสังเขปแล้วในบทที่ ๓ ในบทนี้จะได้ศึกษาความสัมพันธ์ของรูปแบบและเนื้อหาของงานประพันธ์ชิ้นเอกของยุคนี้ในประเภทต่าง ๆ คือ นิราศนรินทร์ นิราศภูเขาทอง อิเหนา สังข์ทอง ขุนช้างขุนแผน พระอภัยมณี ลิลิตเตลงพ่าย สมุทรโฆษคำฉันท์ตอนปลาย ร่ายยาวมหาเวสสันดรชาดก และปฐมสมโพธิกถา ทั้งนี้จะได้เริ่มจากการพิจารณาด้านรูปแบบก่อน โดยมุ่งหาคำตอบว่ามีพันธกิจในการสื่อสารที่สัมพันธ์กับเนื้อหา คือความคิดและอารมณ์อย่างไร

รูปแบบและเนื้อหาของวรรณคดีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น

การศึกษาส่วนนี้แบ่งเป็น

๑. การประกอบวัสดุและโครงสร้าง
๒. เอกภาพของเนื้อหาและรูปแบบ

๑. การประกอบวัสดุและโครงสร้าง

เนื่องจากวัสดุของวรรณคดีที่เห็นชัดที่สุดคือภาษา แต่ภาษาในงานประพันธ์โดยเฉพาะกวีนิพนธ์ประเภทร้อยกรอง เป็นภาษาที่มีลักษณะเฉพาะแตกต่างจากภาษาในการสื่อสารโดยปกติ ในหัวข้อนี้จะแบ่งการศึกษาเป็น ๒ ส่วน ดังนี้

๑.๑ ความสัมพันธ์ของเสียง คำ และฉันทลักษณ์
๑.๒ ความสัมพันธ์ของตัวละครและโครงเรื่อง

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

๑.๑ <u>ความสัมพันธ์ของเสียง คำ และฉันทลักษณ์</u> ในกวีนิพนธ์ เสียง คำ และฉันทลักษณ์เป็นสิ่งที่ปรากฏร่วมกันเสมอ การจัดองค์ประกอบของเสียงของคำ (และกลุ่มคำ)ให้มีความประสานกันอย่างสม่ำเสมอเป็นเรื่องของฉันทลักษณ์ อาจกล่าวได้ว่าฉันทลักษณ์เป็นแบบแผนในการจัดความประสานขององค์ประกอบด้านเสียงของบทประพันธ์ เนื่องจากเสียงที่กล่าวนี้คือเสียงที่ปรากฏเป็นคำ (และกลุ่มคำ) และคำ(และกลุ่มคำ)ย่อมต้องมีความหมายเสมอ ความสัมพันธ์ของเสียง คำ และฉันทลักษณ์จึงมีผลต่อเนื้อหาทั้งด้านอารมณ์และความคิด

เฟอร์ดินานด์ เดอ โซสซูร์ (Ferdinand de Saussure) ปรมาจารย์ของวิชาภาษาศาสตร์ จัดภาษาออกเป็นสองแง่ คือ ในแง่ระบบเรียกว่า langue และในแง่ที่ปรากฏในการสื่อสารของคนทั่วไป เรียกว่า parole ส่วนที่เรียกว่า parole อาจผิดแผกกันได้ ขึ้นกับผู้ใช้ภาษาแต่ละคนหรือแต่ละพวกแต่ละวัตถุประสงค์ แต่ยังอยู่ในระบบของ langue เดียวกัน

เมื่อนำความคิดนี้มาพิจารณาภาษากวีนิพนธ์ก็เห็นได้ว่าภาษากวีนิพนธ์เป็น parole ประเภทหนึ่ง (Easthope 1983: 7) ภาษากวีนิพนธ์ย่อมอิงอยู่กับระบบของภาษาแต่ก็ยังมีลักษณะพิเศษต่างจากภาษาความเรียง คือ มีแบบรูป (pattern) ของการซ้ำ (repetition) และการทำให้เข้ม (condensation) พันธกิจสำคัญของภาษาในงานประพันธ์ คือการทำวัจนะ (utterance) ให้โดดเด่นดึงดูดใจมากที่สุด (Ibid.: 16) ดังนั้นการศึกษาภาษาในวรรณคดีจึงมิใช่การศึกษาภาษาเพื่อไวยากรณ์หรือศึกษาวิเคราะห์ส่วนต่าง ๆ ของภาษาแยกจากกัน แต่เป็นการศึกษาภาษาในฐานะที่เป็นวาทกรรม (discourse) ชนิดหนึ่ง ซึ่งจะทำให้เห็นความเกาะเกี่ยวเชื่อมโยงของถ้อยคำสำนวน กลุ่มคำ ประโยค และข้อความต่อเนื่อง ในฐานะที่เป็นตัวหมาย (signifier) ซึ่งจะส่งผลให้เกิดความหมาย หรือตัวหมายถึง (signified) อันได้แก่มโนทัศน์

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ที่เกิดแก่ผู้รับ* นักวรรณคดีวิจารณ์ที่ได้รับอิทธิพลของโซสซูร์ มีความเห็นว่าความหมายของงานย่อมผันแปรไปตามผู้รับ และผู้แต่งไม่ใช่ผู้เดียวที่จะกำหนดความหมายนั้น และย่อมมีช่องว่างระหว่างความมุ่งหมายของผู้แต่งกับการอ่านอยู่มาก (Ibid.: 15)

ความตระหนักในความสำคัญของตัวงานในมโนทัศน์ของคนไทยปรากฏสืบต่อกันมาตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนต้นแล้ว ดังเช่นผู้แต่งลิลิตยวนพ่าย ประกาศอย่างเชื่อมั่นในคุณค่าของตัวงานว่า "หายแผ่นดินฟ้าไหม้ อย่าหาย" เห็นได้ว่าผู้แต่งมักไม่กังวลที่จะอธิบายงานของตน แม้ผู้แต่งได้ใช้ถ้อยคำและโครงสร้างของภาษาแตกต่างจากภาษาโดยปกติ สิ่งที่อาจเรียกได้ว่าภาวะความเป็นอิสระ (autonomy)ของภาษาในกวีนิพนธ์ไทยอยู่ที่ผู้แต่งได้ใช้กลไกของภาษาอย่างเต็มที่ หรือพูดอีกอย่างหนึ่งว่าได้ปล่อยให้กลไกของภาษานำพาไปสู่การบรรลุจุดมุ่งหมายของตน คล้ายจะทำให้เห็นว่าในที่สุดนั้นภาษาจะประกอบขึ้นเป็นตัวงานได้อย่างไร เท่าที่ความสามารถของกวีจะเล็งเห็นศักยภาพและอัจฉริยภาพของภาษา และใช้ความสามารถนั้นเข้าไปมีส่วนจัดการ จึงไม่ปฏิเสธการแก้ไขขัดเกลางานของตนโดยผู้รับคนอื่น ๆ อีก และการขัดเกลานั้นก็มิได้มุ่งแต่จะสื่อเฉพาะเนื้อความเท่านั้น ยังรวมถึงความเสนาะเพราะพริ้งของงานอีกด้วย ความเสนาะเพราะพริ้งของคำประพันธ์ก็คือความรู้สึกอันละเอียดสุขุมซึ่งมักไม่ปรากฏในวาทกรรมประเภทอื่น เกรแฮม ฮาว กล่าวถึงคุณสมบัติด้านรูปแบบประการหนึ่งในทฤษฎีวรรณคดีวิจารณ์ว่า คือ ความเพริศพริ้งพรรณราย (radiance) ซึ่งหมายถึง "สิ่งที่... เรียกว่า 'มนต์ขลัง' (magic) ซึ่งถอดออกมาเป็นถ้อยคำ

---

* ศัพท์บัญญัติของคำว่า discourse ในภาษาไทยมีใช้หลายคำ เช่น วาทะ วาทกรรม ข้อความต่อเนื่อง และการอธิบายความ ในวิทยานิพนธ์นี้เลือกใช้วาทกรรม ในการสื่อสารอาจมีวาทกรรมหลายชนิด ในวิชาปรัชญามีผู้เน้นความสำคัญของวาทกรรมเช่นเดียวกัน เช่น ในข้อเขียนของนิทเช่ซึ่งถือว่าความจริงคือการตีความ และภาษาเป็นวิถีทางแห่งความคิด ได้ใช้กลวิธีต่าง ๆ ในการสร้างวาทกรรมของตนเพื่อให้ผู้อ่านใช้ความคิด ความรู้สึก ในการตีความอย่างระมัดระวัง (อุ่นทอง โฆวินทะ ๒๕๓๓: ๑๑-๒๘) และ โดเก็น คิเก็น นักปรัชญาเซ็นชาวญี่ปุ่น ถือว่าการเล่นกับภาษาสามารถสร้างความหมายใหม่ซึ่งปลดปล่อยมนุษย์จากกรอบความคิดเดิม (สุวรรณา สถาอานันท์ ๒๕๓๓: ๘๓-๑๐๕)

ไม่ได้ ทุกสิ่งที่รวมอยู่ในโครงสร้างเชิงสุนทรีย์ของภาษาที่อยู่เหนือจุดประสงค์เพื่อสื่อความหรือเพื่อประโยชน์ทั่ว ๆ ไป"

(Hough 2532: 18)

เจตนา นาควัชระ ได้ให้ข้อคิดว่าภาษาเป็นทั้งสื่อประสบการณ์และเป็นประสบการณ์ ลักษณะทั้งสองอย่างนี้มิอาจแยกออกจากกันได้อย่างเด็ดขาด ที่ว่าภาษาเป็นประสบการณ์นั้น

> ...คือเป็นส่วนหนึ่งของชีวิตมนุษย์อันมีผลโดยตรงต่อพฤติกรรม เป็นสิ่งที่มนุษย์ควบคุมได้และควบคุมไม่ได้ไปพร้อม ๆ กัน นักคิดบางกลุ่มไม่ต้องการที่จะใช้ภาษาในการสื่อความใด ๆ ในระดับของความเป็นเหตุเป็นผล แต่มุ่งที่จะใช้งานทางวรรณศิลป์อันเป็นงานที่สร้างขึ้นด้วยภาษา เป็นตัวกระตุ้นให้เกิดประสบการณ์ในด้านอารมณ์ความรู้สึก กวีไทยแต่เดิมมาที่ "เล่น" กลบทแลกลอักษรไปจนถึงขั้นหนึ่งย่อมรู้ดีว่า บทกวีมิได้ทำหน้าที่แต่เพียงสื่อความแต่เป็นงานสร้างสรรค์ที่เกือบจะเรียกได้ว่ามีภาวะอิสระ อยู่ได้ด้วยคุณค่าแห่งความงามในทางวรรณศิลป์ เรียกได้ว่าเป็นตัวประสบการณ์ เป็นแหล่งสั่งสมประสบการณ์ หรือเป็นตัวกระตุ้นให้เกิดประสบการณ์ (๒๕๓๒: ๔๖๓-๔๖๔)

ดังเห็นได้ว่าฉันทลักษณ์ซึ่งเป็นเงื่อนไขที่สัมพันธ์กับลักษณะสำคัญของภาษา เป็นปัจจัยสำคัญส่วนหนึ่งที่ทำให้กวีนิพนธ์เป็นวาทกรรมซึ่งต่างจากภาษาของการสื่อสารโดยปกติ โดยเฉพาะในภาษาไทยนั้นฉันทลักษณ์ได้กำหนดการซ้ำเสียงสระและพยัญชนะท้ายที่เรียกว่าสัมผัสนอก (สัมผัสระหว่างวรรค บาท และบท) ในฉันทลักษณ์บางประเภทยังมีความนิยมที่จะซ้ำเสียงพยัญชนะต้นและ/หรือ สระและพยัญชนะท้ายของคำภายในวรรค ที่เรียกว่าสัมผัสใน ข้อกำหนดดังกล่าวได้สร้างความประสานของเสียง ในขณะที่กวีสามารถเล่นกับความหมายทั้งทางคล้อยตามและขัดกันได้อย่างกลมกลืน และมีผลต่อพลังของการสื่อประสบการณ์ทางสุนทรียะ หรือทำให้งานประพันธ์นั้นเป็นประสบการณ์ทางสุนทรียะสำหรับผู้รับ

นอกจากนี้ผู้แต่งยังสามารถใช้ภาษาซึ่งเป็นสมบัติกลางของสังคมได้อย่างมีอิสรภาพพร้อมกับที่ใช้ฉันทลักษณ์เป็นเครื่องมือสร้างประสิทธิภาพของการสื่อสารซึ่งต่างจากการสื่อสารโดยทั่วไป ดังที่ สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา กล่าวว่า

> ขบวนการสร้างความหมาย...นับเป็นการเล่นกับ 'เชิงชั้น' ของภาษา ทำให้สามารถตระหนักถึงความลุ่มลึกและหลากหลายอันเป็นธรรมชาติของภาษา โดยเฉพาะภาษาที่ยังมี 'ชีวิต' ดำรงอยู่กับสังคมที่ใช้ภาษานั้น ๆ การเล่นกับเชิงชั้นของภาษาในหมู่กวีต่างจากการ 'เล่นสำนวน' ของผู้ใช้ภาษาอื่นทั่วไป เพราะนอกจากกวีจะสอดใส่จินตนาการและอารมณ์อันเข้มข้นลึกซึ้งผสมผสานไปด้วยแล้ว กวียังมีอิสรภาพในการสื่อสารมากกว่า เพราะกวีอาจสื่อสารในระบบระเบียบของฉันทลักษณ์มากหลายที่ได้สร้างสมกันมาแล้ว หรือแม้แต่คิดค้นฉันทลักษณ์แบบใหม่ขึ้น เพื่อช่วยขัดเกลา เน้นย้ำความไพเราะสละสลวยและความเข้มข้นประทับใจของ 'ภาษา' ที่ใช้สื่อสารกับผู้อ่าน
>
> การเล่นกับ 'เชิงชั้น' ของภาษาอย่างมีอิสรภาพนี้เองทำให้ภาษากวีสามารถสื่อสารความจริงเชิงวรรณศิลป์ที่มีเชิงชั้นหลากหลายต่างจากความจริงทั่วไป (๒๕๒๘: ๖๔)

การศึกษาวรรณคดีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นในหัวข้อนี้ จะพิจารณาแยกตามฉันทลักษณ์โดยจะหาคำตอบว่า ผู้แต่งได้ใช้ฉันทลักษณ์เป็นประโยชน์ในการสื่อความหมายอย่างไร

๑.๑.๑ โคลง โดยปกติฉันทลักษณ์เป็นสิ่งที่สร้างขึ้นจากความเข้าใจในอัจฉริยภาพของภาษา ดังเห็นได้ว่าโคลงซึ่งเป็นคำประพันธ์เก่าแก่ กำหนดขึ้นด้วยการบังคับวรรณยุกต์เอกและโท ซึ่งอาจอธิบายว่าเป็นการสร้างจังหวะและการเน้นน้ำหนักข้อความจากความขัดกันของระดับเสียงสูงต่ำของคำ โคลงจึงเกิดขึ้นในขณะที่ระบบเสียงภาษาไทยมีหน่วยเสียงวรรณยุกต์สามหน่วยเสียง ความแตกต่างของระดับเสียงวรรณยุกต์ที่กำหนด มีผลต่อการเลือกคำให้มีเสียงตามข้อบังคับและมีความหมายเกี่ยวข้องกันกับคำอื่น ดังเช่นในบาทที่สี่ของโคลงบทหนึ่งในกำสรวล มีข้อความว่า "เรือแล่นผ้ำผ้ำผ้าย ผ่าวใจ" วรรคแรกจบลงพร้อมกับการจบประโยควรรคหลังเป็นอีกประโยคหนึ่งซึ่งมีประธานต่างจากประโยคแรก การเปลี่ยนระดับเสียงวรรณยุกต์จากวรรคแรก ผ้ำผ้ำผ้ายซึ่งเป็นเสียงโทล้านภายหลังการเว้นวรรคมาเป็น ผ่าว ซึ่งเป็นเสียงเอก ให้ความรู้สึกแบ่งแยกระหว่างสองประโยคนี้ แต่เสียงพยัญชนะต้นเสียงเดียวกันก็บ่งชี้ลักษณะสืบเนื่องระหว่างการเคลื่อนไหวของเรือ กับใจ ในขณะที่ความหมายของ ผ้ำผ้ำผ้าย บอกการเคลื่อนไหวและเสียงดังซ้ำ ๆ กันอย่างหนักหน่วงจากการปะทะกับลม ส่วน ผ่าว บอกความร้อนในใจ เป็นความร้อนที่มีไอส่งออกมาเหนือพื้นผิว ผ่าว กับ ผ้ำผ้ำผ้าย มีส่วนตรงกันคือมีความ

หมายเป็นรูปธรรม แต่ ผ่าวใจ มีความหมายในระดับลึกเป็นนามธรรมด้วยการใช้คำซ้อนด้วยเสียงหรือคำซ้ำ เช่น พึมพึม และการบอกความหมายนามธรรมด้วยรูปธรรม เช่นที่ใช้ทั่วไปว่า ร้อนใจ เย็นใจ เสียใจ ตกใจ ล้วนแต่เป็นลักษณะที่ใช้อยู่แล้วในภาษาไทย แต่กวีได้เลือกสรรคำมาประกอบกันได้เหมาะแก่บริบท

ความเปลี่ยนแปลงของระบบเสียงในภาษาตระกูลไท มีผลให้เกิดการเพิ่มหน่วยเสียงวรรณยุกต์จากที่มีอยู่เดิมสามหน่วย (เช่นในภาษาไทยเพิ่มเป็นห้าหน่วย ในภาษาลาวเพิ่มเป็นหกหน่วย) เพื่อหลีกเลี่ยงคำพ้องเสียง เพราะมีหน่วยเสียงพยัญชนะจำนวนมากรวมเสียงกัน โดยเฉพาะกลุ่มที่เขียนด้วยอักษรสูง และอักษรต่ำ* ตามการศึกษาภาษาศาสตร์เชิงประวัติ คำคู่เทียบเสียงซึ่งเขียนในปัจจุบันด้วยอักษรสูงและอักษรต่ำเป็นพยัญชนะต้นนั้น แต่เดิมมีความแตกต่างกันที่ความก้องและไม่ก้องของเสียงพยัญชนะต้น ไม่ใช่แตกต่างกันที่ระดับเสียงวรรณยุกต์อย่างในภาษาไทยปัจจุบัน เช่น ขา คา กล่าวคือพยัญชนะต้นที่เรียกว่าอักษรสูงเป็นเสียงไม่ก้อง ส่วนอักษรต่ำ

---

* มาร์วิน บราวน์ (Brown in Harris and Chamberlain, eds. 1975: 43) เห็นว่าการเรียกชื่อกลุ่มอักษรในภาษาไทยดังกล่าวนี้ มีเหตุผลเกี่ยวข้องกับการเปลี่ยนแปลงระบบเสียงที่กลุ่มพยัญชนะก้องทำให้เกิดเสียงวรรณยุกต์ระดับต่ำในพยางค์ ลักษณะนี้เกิดขึ้นในพวกภาษาสุโขทัยและภาษาถิ่นใต้ แต่ภาษาอยุธยาและไทยปัจจุบัน คำที่เป็นเสียงต่ำจะขึ้นต้นด้วยอักษรสูง เช่น ข่าเมื่อเทียบกับค่า ข้าเมื่อเทียบกับค้า การเรียกชื่ออักษรสามหมู่ในสมัยอยุธยาจึงเป็นการเรียกตามระบบเสียงสุโขทัย เพราะระบบอักขรวิธีไทยที่สืบมาจนถึงปัจจุบันนี้คิดขึ้นสำหรับระบบเสียงสุโขทัยก่อนการเปลี่ยนแปลงเสียงวรรณยุกต์ หลังปี พ.ศ.๑๘๙๒ หรืออาจจะถึง ๒๐๔๓ อยุธยาได้รับระบบอักขรวิธีของสุโขทัยไปใช้ และนักปราชญ์ชาวสุโขทัยซึ่งพูดภาษาสุโขทัยขณะที่กำลังอยู่ในระยะการเปลี่ยนแปลงเสียงวรรณยุกต์ หรือเพิ่งจะผ่านการเปลี่ยนแปลง ก็ได้แบ่งกลุ่มพยัญชนะตามระบบเสียงของตน กฎสำหรับเขียนวรรณยุกต์ของภาษาอยุธยาด้วยเครื่องหมายวรรณยุกต์ที่มีอยู่เดิมในสมัยสุโขทัยจึงเป็นกฎที่ซับซ้อนดังที่เห็นอยู่ในปัจจุบัน

เป็นเสียงก้อง* เสียงพยัญชนะไม่ก้องในภาษาไทดั้งเดิม ยังมีประเภทที่มีกลุ่มลมนำหน้าซึ่งเขียนด้วย ห นำ ในสมัยสุโขทัยและสมัยอยุธยาตอนต้น เช่น คำว่า หลาง หลาย ใหญ่ เหล้น หว้าย หล้ม หมาก ต่อมาเมื่อมีการเปลี่ยนแปลงครั้งใหญ่ในระบบเสียง พยัญชนะเหล่านี้ได้กลายเป็นเสียงก้อง คือรวมเสียงกับเสียงอักษรต่ำที่ไม่มี ห นำ เช่น ล ว ญ ม เป็นต้น คำเหล่านี้บางคำยังเขียนมี ห นำ เช่น หลาง หลาย ใหญ่ หมาก บางคำตัด ห นำออกเปลี่ยนรูปวรรณยุกต์ เช่น เล่น ล่ม ว่าย นั่นคือเขียนตามการเปลี่ยนแปลงเสียง การเปลี่ยนเสียงพยัญชนะต้นในคำเหล่านี้ทำให้ออกเสียงวรรณยุกต์ต่างจากคำกลุ่มที่เป็นอักษรต่ำ คือออกเสียงเหมือนอักษรสูง เช่น หลาย มีระดับเสียงตรงกับ ขาย หมาก มีระดับเสียงตรงกับ สาก

ในภาษาไทยเมื่อมีการรวมเสียงพยัญชนะและเพิ่มเสียงวรรณยุกต์ ได้เกิดคำพ้องเสียง** ระหว่างคำที่มีพยัญชนะต้นเป็นอักษรสูงและอักษรต่ำคู่*** และคำที่มีพยัญชนะต้นเป็นอักษรต่ำเดี่ยว

---

* ปัจจุบันอักษรต่ำที่เป็นเสียงก้องในภาษาไทยได้แก่เสียงนาสิก และอรรธสระ หรือที่เรียกว่าอักษรต่ำเดี่ยว ส่วนอักษรต่ำที่กลายเป็นเสียงไม่ก้องได้แก่อักษรต่ำคู่ คือพวกเสียงธนิตและเสียดแทรก

** การเกิดคำพ้องเสียงอาจเป็นได้ทั้งกรณีที่คงรูปเดิมไว้ และเปลี่ยนรูปด้วย ในกรณีหลังจึงเป็นคำพ้องทั้งรูปและเสียง การเปลี่ยนตัวอักษรเพราะหน่วยเสียงสูญไปอาจเกิดขึ้นได้ในกรณีอื่นด้วยโดยไม่เกี่ยวกับการรวมเสียงของอักษรสูงและอักษรต่ำ เช่น คำที่เขียนด้วย ข และ ข เดิมออกเสียงต่างกัน เมื่อ ข รวมกับเสียง ข คำที่เขียนด้วย ข ก็เปลี่ยนเป็นเขียนด้วย ข เช่น ขับ(ร้อง) กลายเป็น ขับ พ้องกับ ขับ ที่หมายถึงขับไล่ หรือขับขี่

*** ในภาษาถิ่นตระกูลไทยหลายถิ่น เช่น ภาษาเชียงใหม่ ไทดำ ไทขาว ไทย้อย โท้ แสก และ สุย เป็นต้น ออกเสียงอักษรสูงและต่ำในภาษาไทยปัจจุบันแตกต่างกัน เช่น ภาษาเชียงใหม่อักษรสูงเป็นเสียงธนิต อักษรต่ำเป็นเสียงสิถิล แต่ก็ไม่พ้องกับอักษรกลางเพราะผันเสียงวรรณยุกต์ต่างกัน (การวิเคราะห์เรื่องเสียงอักษรสูงอักษรต่ำ และเสียงวรรณยุกต์ในภาษาไทย ดู สุริยา รัตนกุล ๒๕๑๔: ๑๔๙-๑๘๒)

ที่มี ห นำ และไม่มี ห นำ เฉพาะในระดับเสียงโท เช่น ข้า-ค่า เถ้า-เท่า สู้-ชู่ หน้า-น่า หว้า-ว่า หล้า-ล่า คำเหล่านี้ยังเขียนต่างกันเพราะมีความหมายต่างกัน แต่คำในระดับเสียงโทมี ห นำบางคำ อาจเขียนเป็นไม่มี ห นำ ในกรณีที่ไม่มีคำพ้องเสียง เช่น หว้าย เป็น ว่าย หล้ม เป็น ล่ม ดังกล่าวข้างต้น หรือคำที่เป็นอักษรสูงอาจเปลี่ยนเป็นอักษรต่ำ เช่น ขว้ำ เป็น คว่ำ ถ้ำ(คอย) เป็น ท่า แต่ส่วนใหญ่มักเขียนตามรูปเดิม เช่น ส้ม ไม่เขียน ซ่ม เข้ม ไม่เขียน เค่ม ครึ่ง ไม่เขียน ขรึ้ง ยกเว้นบางคำที่ปัจจุบันถือว่าเขียนได้ทั้งสองอย่าง เช่น หม้าย-ม่าย เหง้า-เง่า โคลง ตั้งแต่อยุธยาตอนกลางลงมาได้ใช้ประโยชน์จากการเปลี่ยนรูปวรรณยุกต์พร้อมกับเปลี่ยนพยัญชนะต้นระหว่างอักษรสูงและอักษรต่ำเพื่อให้เข้ากับข้อบังคับที่มีแต่เดิม เช่น ในกาพย์ห่อโคลงนิราศธารโศก ของเจ้าฟ้าธรรมธิเบศร มีข้อความว่า "หอมพี่ชมน้องแก้ว ถอดหยิ้นทูลถวาย" และ "ต้นช่มเช้าเช้าได้ ปอกเจ้าถวายยา" การเปลี่ยนรูปคำที่มีเสียงโทให้เข้ากับข้อบังคับของโคลงจากรูปไม้โทเป็นไม้เอก เรียกว่าเอกโทษ และจากรูปไม้เอกเป็นไม้โทเรียกว่าโทโทษเช่นนี้ทำให้ต้องเปลี่ยนพยัญชนะต้นด้วย ปรากฏการณ์เช่นนี้ไม่ปรากฏในสมัยสุโขทัยและอยุธยาตอนต้น ซึ่งแสดงว่าระบบเสียงยังไม่ได้เปลี่ยนแปลงดังเห็นได้ว่าคำที่เขียนด้วย ห นำก็เขียนเช่นนั้นเสมอ เช่น หว้าย ("ถาบาปจำหว้ายหล้า" ในโคลง ๒ จาก ลิลิตพระลอ "หางหว้ายกระหวัดตนผสาน ไล่กันกลางธาร นทีก็ป่วนเป็นดม" ใน สมุทรโฆษคำฉันท์ และ "รยมร่ำหว้ายฟ้าหว้าย แผ่นดิน" ในกำสรวล) แต่ในสมัยอยุธยาตอนปลายคำบางคำอาจเขียนเป็น ๒ อย่างตามความเหมาะสมกับข้อบังคับ ซึ่งมีลักษณะเป็นการบังคับรูปมากกว่าเสียงดังเช่นงานของเจ้าฟ้าธรรมธิเบศร ใช้ หว้าย ในตำแหน่งบังคับ โท แต่ใช้ ว่าย ในตำแหน่งปกติ ดังตัวอย่างจากกาพย์ห่อโคลงประพาสธารทองแดง

เสือปลาปลาเวียนหว้าย ตีแปลง
ริมท่าหาเหยื่อแฝง อยู่ใกล้
ปลาว่ายสวายหางแดง เปนหมู่
ฉายถูกถนัดกัดได้ คาบเว้เร่กิน

สิ่งที่เรียกว่า เอกโทษ โทโทษ ไม่มีกล่าวถึงใน จินดามณีของพระโหราธิบดี อาจเป็นเพราะมุ่งถือแบบอย่างจากสมัยอยุธยาตอนต้น มีแต่ห้ามว่าที่บังคับไม้โท(พินทุ์โท) อย่าใส่เอก (พินทุ์เอก) และถ้าบังคับเอกอย่าใส่โท

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ในกระบวนการสร้าง-เสพวรรณคดี โคลงได้เกิดขึ้นในประเพณีมุขปาฐะก่อน การกำหนดเสียงเอกโทตามตำแหน่งต่าง ๆ เป็นการสร้างความประสานจากความขัดกันของระดับเสียง เมื่อเป็นลายลักษณ์ในอยุธยาตอนต้น การกำหนดบังคับไม้เอก ไม้โท ยังตรงตามเสียง การบังคับรูปก็คือบังคับเสียงนั่นเอง ในสมัยอยุธยาตอนปลายได้มีหลักฐานว่ามีการใช้ เอกโทษ โทโทษ เพราะต้องการปรับรูปคำให้เข้ากับบังคับในขณะที่เสียงได้เปลี่ยนแปลงไป การที่เรียกว่าโทษ ก็ย่อมแสดงว่าเป็นข้อบกพร่อง ดังที่จินดามณี พระนิพนธ์กรมหลวงวงศาธิราชในปลายรัชกาลที่ ๓ แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ กล่าวว่า

เอกโทผิดที่อ้าง	ออกนาม โทษนา
จงอย่ายลหย่างตาม	แต่กี้
ผจงจิตรคิดพยายาม	ถูกถ่อง แท้แฮ
ยลเยี่ยงปราชส้บปลี้	เปล่าสิ้นสรรเสริญ

ใช้ได้แต่ปราชคร้าน	การเพียร
ปราชประเสริฐดำเนียร	หมั่นช้า
ถือเท็จท่านติเตียน	คำตู่ คำนา
มักง่ายอายอับหน้า	อาจถ้อเถียงไฉน

มโนทัศน์นี้ปรากฏในเพลงยาวเจ้าพระ ตอนที่เป็นพระนิพนธ์สมเด็จฯกรมพระปรมานุชิตชิโนรส ตอนหนึ่งด้วย ดังข้อความว่า

แม้นจักทำโคลงสุภาพอย่าหยาบคิด	พึงพินิจจงชอบระบอบหมาย
ข้างเอกไซร้ใช้ได้อักษรตาย	แต่ข้างฝ่ายโทนี้ไม่มีแทน
จงหาโทแต่ที่สิ้นมลทินโทษ	จะอ้างไอษร์เขาคงชมดารมแม่น
ถ้าโทเพี้ยนมักติเตียนว่าปราชญ์แกน	จะช้ำแสนอัประมาณป่วยการทำ

เมื่อทรงนิพนธ์ ลิลิตเตลงพ่าย เห็นได้ว่าไม่ปรากฏโทโทษเลย* มีเอกโทษอยู่เพียง ๒ แห่งคือ เย่า ในข้อความว่า "ทวารเย่าเปล่าลืมป้อง เปิดได้โดยถวิล" และ "นายกเย่าปูนปอง ประโยชน์ครบ ครันเฮย" ข้อความแรกเป็นบาทที่ ๔ ของโคลง และข้อความหลังเป็นบาทที่ ๓ ในตำแหน่งปกติทรงใช้ เหย้า เช่น "ยลแต่เหย้าเรือนร้าง อยู่ไร้ใครแรม"

การให้ความสำคัญต่อแบบแผนคำประพันธ์ของโคลงเช่นนี้น่าจะมีเหตุผลสองประการ ประการแรก ด้วยความเปลี่ยนแปลงในระบบเสียงดังกล่าวแล้ว การแต่งโคลงได้กลายเป็นสิ่งที่ต้องเพียรพยายามมากเป็นพิเศษ และมีผู้ทำให้เห็นว่าอัตจนต่อการเพ้นคำมาใช้ในลีลาของโคลง การเปลี่ยนเพียงรูปคำไม่อาจสนองธรรมชาติของโคลงได้ จึงพ้องว่าการมุ่งรักษาแบบแผนอย่างเข้าไม่ถึงแก่นแท้ของโคลงนั้นไม่อาจรักษาบรรทัดฐานของโคลงในกระบวนการสร้าง-เสพวรรณคดีแต่เดิมมา เหตุผลประการต่อมาซึ่งสืบเนื่องจากประการแรกก็คือ ผู้สร้างและผู้เสพงานของสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นยังนิยมชมชื่นในงานประพันธ์ที่แต่งด้วยโคลงในสมัยอยุธยา และปรารถนาจะสร้างคุณค่าเช่นนั้นให้ปรากฏในยุคของตนด้วย การรักษาแบบแผนของโคลงจึงมิใช่สิ่งที่เกิดขึ้นลอย ๆ ผู้ที่แต่งโคลงได้ตามแบบแผนในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นนี้ต้องพิสูจน์ตัวเองได้ว่าเข้าถึงทั้งแก่นแท้ของฉันทลักษณ์ และประสิทธิภาพของภาษาในด้านเสียงและถ้อยคำเป็นต้น

งานประพันธ์ชิ้นเอกของยุคนี้ซึ่งใช้คำประพันธ์ประเภทโคลงสี่สุภาพล้วน ๆ คือ นิราศนรินทร์ ซึ่งจะได้ศึกษาในลำดับต่อไป

ในนิราศนรินทร์ มี เอกโทษ โทโทษ อยู่หลายแห่ง ดังตัวอย่างคือ

---

* ทั้งนี้มิได้ยึดตามอักขรวิธีสมัยปัจจุบัน ซึ่งบางคำเขียนเปลี่ยนไปจากเดิม เช่น ขว้ำ เป็น คว่ำ ถ้ำ(คอย) เป็น ท่า ทั้งสองคำนี้น่าจะเปลี่ยนในสมัยปัจจุบัน ในอยุธยาตอนต้นยังเป็น ขว้ำ และ ถ้ำ ทั้งนี้อาจใช้ระเบียบวิธีภาษาศาสตร์เชิงประวัติสืบสร้างได้ว่าในภาษาไทดั้งเดิมออกเสียงอย่างไร

ช้องนางคลี่ระส่ายสรร	สลายเช่น	(บาทที่ ๓)
เล็บนางเล็บนุชเบา	บอกดึ่ง พี่ฤา	(บาทที่ ๓)
ศึกพรวงพี่สุดผจัญ	ใจชู่ โศกแม่	(บาทที่ ๓)
เหียนฤหายหอบแหน้น	อกค้างคายคืน	(บาทที่ ๔)
แรมราคแสนร้อยร้อน	ฤเถ้าเรียมทน	(บาทที่ ๔)

แต่เมื่อเทียบกับโคลงนิราศสุพรรณ ของสุนทรภู่ ซึ่งมุ่งเน้นองค์ประกอบทางสัมผัสในมากกว่า ก็จะเห็นว่า โคลงนิราศสุพรรณ ใช้เอกโทษ ไทโทษ อย่างไม่สู้ระมัดระวัง จึงมีรูปคำที่ผิดจากปกติเป็นจำนวนมาก เช่น

บางสามศาลเจ้าช่าง	ปางหลัง	(บาทที่ ๑)
สองพี่น้องคลองแคว	ค่ามคุ้ง	(บาทที่ ๒)
เนตรพี่เพียงฝอยฝน	เฟ่าน้อง	(บาทที่ ๒)
ประทุนประดิษฐาน	แทนฮ่อง หอเอย	(บาทที่ ๓)
ฝางย่อมย้อมแพรยาง	ยิ่งขรั้ง	(บาทที่ ๒)
เห็นแต่คลองน้องแคล้ว	คลาดเขลื้อนเดือนปี	(บาทที่ ๔)
อกพี่ที่แค้นขั้ง	ขุ่นล้ำน้ำฝาง	(บาทที่ ๔)
ทั้งคู่ผู้เมียโขร้ง	คร่างร้องก้องกระหึม (หมายถึงโคร่งและคราง)	(บาทที่ ๕)

แม้ว่ากวีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นจะได้ตระหนักถึงความท้าทายของการใช้ฉันทลักษณ์โคลงอันเป็นคำประพันธ์เก่าแก่เป็นอุปกรณ์ในการสื่อความหมายอย่างทรงคุณค่า โดยมิได้มุ่งแต่จะแต่งตามข้อบังคับเท่านั้น แต่ก็มีบางครั้งที่กวีให้ความสำคัญแก่ความหมาย จนต้องยอมบกพร่องทางฉันทลักษณ์ ความหมายที่เหมาะเจาะลงตัวในบริบทจึงเป็นสิ่งที่ชดเชยความบกพร่องขององค์ประกอบทางฉันทลักษณ์ได้ ปรากฏการณ์นี้เห็นจากโคลงต่อไปนี้ ในนิราศนรินทร์ ซึ่งไม่ตรงตามบังคับเอกในบาทที่ ๒

ฝากอุมาสมรแม่แล้ ลักษมี เล่านา
ทราบสยมภูวจักรี เกลือกใกล้
เรียมคิดจบจนตรี โลกล่าง แล้วแม่
โฉมฝากใจแม่ได้ ยิ่งด้วยใครครอง

หัวกระบือกบิลราชร้า รณรงค์ แลฤา
ตัดกบาลกระบือดง เด็ดหวิ้น
สับเศียรทรพีคง คำเล่า แลแม่
เสมอพี่เด็ดสมรดิ้น ขาดด้วยคมเวร

ถึงชรอ ชรอุ่มห้อง เวหา หนเอย
คิดอรแมกเมฆมา กลัดไว้
ฤาเขาชรอุ่มอา ดูรเทาษ
เป็นชระอุ่มฟ้าไข้ ข่าวน้องนางตรอม

โคลงบทแรกที่ยกมานี้ กรมหมื่นพิทยาลงกรณ ทรงวินิจฉัยว่า "ถ้าให้อภัยที่ผิดเอกแล้วก็ไพเราะนัก" และ "ในที่ซึ่งผิดเอกนั้นถ้าแก้ให้ถูกถึงจะแก้เลาอย่างไร ก็ดีกว่าผิดทั้งนั้น การที่จะแก้นั้นไม่ยากเพราะชื่อพระอิศวรมีตั้ง ๑,๐๐๐ ชื่อ เลือกที่ถูกเอามาแทน 'สยมภูว' คำเดียวก็แล้วกัน" (ใน พ. ณ ประมวญมารค ๒๕๑๓: ๑๙)

ไม่น่าเชื่อว่าการแต่งผิดเอกในที่นี้เป็นเพราะความพลั้งเผลอและไม่รู้ว่าจะเลือกชื่ออื่นของพระอิศวรมาแทน "สยมภูว" ได้ การใช้ชื่อ "สยมภูว" ในโคลงบทนี้น่าจะเป็นเพราะต้องการความประสานของเสียงพยัญชนะต้นของคำในบาทที่สองนี้ คือ ทราบสยมภูว ทั้งคำ "สยมภูว" ยังเป็นคำที่มีน้ำหนักในการแสดงอำนาจยิ่งใหญ่ของพระอิศวรอีกด้วย ส่วนโคลงที่ยกต่อมา คำว่า "กบาล" เป็นคำที่เกือบจะซ้ำเสียงพยัญชนะต้นกับ "กระบือ" ในข้อความที่ต่อเนื่องมา การเล่นเสียงพยัญชนะเห็นชัดเมื่อผู้แต่งเปลี่ยนใช้ "เศียร" ในบาทที่สามเพราะตามหลังคำว่า "สับ" (สับเศียรทรพีคง) บาทที่ ๒ ที่ว่า "ตัดกบาลกระบือดง เด็ดหวิ้น" มีองค์ประกอบของกลุ่มเสียง

พยัญชนะต้นที่ประสานกันด้วยเสียงระเบิดติดต่อกันถึงเจ็ดครั้ง รับกับความรุนแรงของพฤติการณ์และเหตุการณ์นั้น ในโคลงต่อมาอีก อรในบาทที่ ๒ "คิดอรแมกเมฆมา กลัดไว้" ซึ่งเป็นตำแหน่งที่ผิดเอกนั้นมีเสียงรับกับความหมายของคำที่เน้นความอ่อนหวานแบบบางนุ่มนวลมากกว่าที่จะหมายถึงผู้หญิงเท่านั้น เสียง/อ/ยังเชื่อมโยงกับชื่อสถานที่และลักษณะบรรยากาศที่กล่าวไว้ในบาทที่ ๑ คือ "ถึงชรอ ชรอุ่มห้อง เวหา หนเอย" แม้แต่คำสร้อยยังเลือกใช้เอยแทนที่จะเป็นคำอื่น เช่น เฮย แฮ นา ซึ่งฟังขึงขังกว่า

การแต่งคำประพันธ์โดยยึดหยุ่นเช่นนี้หากยังรักษาความดีเด่นของความหมายและองค์ประกอบทางเสียงอย่างอื่นไว้ได้ก็ไม่ใช่เครื่องลดทอนความเป็นวัตถุสุนทรีย์ของตัวบท ดังเห็นว่าบทประพันธ์ที่มีชื่อเสียงในสมัยอยุธยาก็มีลักษณะเช่นนี้ เช่น จากลิลิตพระลอ

เห็นบ้านบดุจบ้าน เมืองเรา พี่เอย
เรือนโรงรุกรุยเขา รูปร้าย
บเห็นที่จักเอา สักหยาด เลยพี่
เห็นดั่งนี้สู้หม้าย อยู่แล้ฤาแล

สองถึงสองกราบไหว้ บทมาลย์
เชิญพิตรภูบาล อยู่เกล้า
ยังรมยพิมานสถาน ประพาส พระเอย
เรือนสำราญน้องเหน้า ท่านไท้ทั้งสอง

มิสอนก็อย่าร้า มาหยัน อีกรา
มิเอ็นดูอกกัน ดั่งนี้
เห็นเดือนตะวันกัน คืนก่อน เผื่อหา
ถามว่าบรู้ผี ว่ารู้ฤาถาม

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จากทวาทศมาส

เวหาผ่าวเพี้ยง พันแสง
เรียมรัญจวนใจจอม จิ่มหล้า
อาดูรคระแลงแสดง แสนโศก
แสนสุเมรุไหม้ฟ้า ไป่ปาน

และจากโคลงเรื่องราชสวัสดิ

รู้รอบประกอบเกื้อ สบสรรพ์
ปิดป้องประคองขอบขัณฑ์ เขตแคว้น
ทั้งอาณาประชาพรรณ สบสัตว์
ปรีญาณสารสิทธิแม้น อย่าให้ใครเสมอ

เป็นที่ยอมรับกันว่า แม้ได้รับอิทธิพลจากโคลงดั้นสมัยอยุธยาตอนต้น เช่น กำสรวล และทวาทศมาส นิราศนรินทร์ก็สามารถใช้โคลงสี่สุภาพเป็นวัสดุสร้างเอกลักษณ์ของตนให้ผิดแผกจากงานประพันธ์ที่ยึดเป็นแบบได้ ให้เห็นว่าเป็นงานของยุคแห่งตนมากกว่าที่จะมุ่งสร้างงานเก่าขึ้นใหม่ให้เหมือนเดิมทุกกระเบียดนิ้ว ดังเห็นได้ว่าบทคร่ำครวญของนิราศนรินทร์มีลักษณะอ่อนหวานมากกว่ากำสรวล ไม่มีนัยของปรัชญาและความลึกลับของอำนาจธรรมชาติ และเทพอันเนื่องด้วยธรรมชาติ และความแปลกแยกต่อธรรมชาติมากเท่าทวาทศมาส

ในแง่ของความอ่อนหวานเห็นได้ว่าส่วนหนึ่งเกิดจากการใช้วรรคหลังของบาทที่ ๔ ซึ่งมีจำนวนคำมากกว่าโคลงดั้นให้เป็นประโยชน์ ดังเช่น

แลไกลลงาดเลี้ยว ลับแสง
สอดซึ่งตาเรียมแสวง ทั่วพื้น
จบจันทร์แจ่มโลกแปลง มาเปลี่ยน
หวนว่ามุขแม่ฟื้น เยี่ยมฟ้าหาเรียม

ในส่วนที่ได้รับอิทธิพลจากงานเก่าแก่จะได้ยกมาเทียบกันเพื่อเห็นการแปลงเปลี่ยนดังเช่น นิราศนรินทร์ กล่าวว่า

เนื้อเบื้อนาเนกล้า หลายพรรณ
ล่าแหล่งลืมเกลียงวัน แวะเว้น
ไพรพฤกษ์เงียบเชียบศัลย์ โศกแม่
แสนสัตว์ซบเซาเร้น ช่วยร้อนเรียมตรอม

โคลงบทนี้มีใจความตรงกับโคลงในทวาทศมาส บทหนึ่ง คือ

ทุกพรรณฉุดห้อง บรรพต
เสียสัฤทธิอาหาร แหล่งเหล้น
ไนยนามพุลาลศ ศัลยเสพย
เสียภิรมยแหล่งเต้น ช่วยคราญ

โคลง ๒ บทนี้ ต่างก็ไม่ได้ใช้คำสร้อย มีจำนวนคำเท่ากัน เว้นแต่วรรคหลังของบาทที่ ๔ ทวาทศมาส กล่าวถึง "มฤค" ทุกพรรณที่แปรพฤติกรรมไปตามอำนาจความทุกข์เพราะจากรักของกวี ความแปรปรวนนั้นเป็นสิ่งผิดปกติในพฤติกรรมพื้นฐานแสดงออกด้วยการไม่กินอาหาร หมดสิ้นความภิรมย์ในแหล่งที่เคยเป็นสุข "เสพ"ความเสียดแทงใจแทน บาทที่ ๒ คลุมความถึงการ "ละทิ้ง"ความสำเร็จในการกินอาหาร และ "...แหล่งเหล้น" บาทที่ ๓ อธิบายเพิ่มว่าสัตว์เหล่านั้นเสพความเศร้า(แทนอาหาร)ด้วยอาการร่ำไห้หลั่งน้ำตา ศัพท์"ไนยนามพุ" และ"ลาลศ" ให้ความรู้สึกถึงความยิ่งใหญ่งดงามของความเศร้าเหนือปกติ วรรคหลังของบาทที่ ๒ "แหล่งเหล้น" และท้ายวรรคแรกของบาทที่ ๔ "แหล่งเต้น" มีความหมายร่วมกันคือการระบุถึงสถานที่อันเหมาะสมสำหรับพฤติกรรมแห่งความสุขร่าเริง เห็นชัดว่าผู้แต่งมุ่งให้บาทที่ ๒ และบาทที่ ๔ นี้ล้อรับกัน นับตั้งแต่การซ้ำคำขึ้นต้นบาทและใช้คำเดียวกันนำหน้าส่วนที่ส่งรับสัมผัสระหว่างบาททั้งสองนี้ คือ "เสียสัฤทธิอาหาร แหล่งเหล้น" และ "เสียภิรมย์แหล่งเต้น ช่วยครวญ" "ครวญ" มักเป็นกิริยาที่ปรากฏด้วยเสียง แต่ในที่นี้เป็นการครวญในใจ เป็นความพิลาปด้วยความเงียบเหงาภายนอกแต่ปั่นป่วนอึงอลอยู่ภายใน

นิราศนรินทร์พยายามให้ข้อความที่ส่งรับสัมผัสกันระหว่าง ๒ บาทนี้ มีความหมายต่างกันเพื่อเพิ่มการแสดงกิริยาอาการของสัตว์และบรรยากาศมากขึ้น จึงไม่แสดงอาการล้อรับด้วยการซ้ำคำ บาทที่ ๒ "ล่าแหล่งลืมเกลียงวัน แวะเว้น" ให้ เว้น เป็นคำส่งสัมผัสมายัง เร้น ในบาทที่ ๔ คือ "แสนสัตว์ชบเชาเร้น ช่วยร้อนเรียมตรอม" บาทที่ ๔ ได้เพิ่มการแสดงกิริยาอาการของสัตว์และบรรยากาศมากขึ้น ในคำ ชบเชา เร้น ร้อน และตรอม และใช้คำบอกจำนวนแสนแสดงปริมาณอันยิ่งของผู้กระทำอาการ

เมื่อพิจารณาไปตามลำดับ บาทแรกของนิราศนรินทร์ แสดงปริมาณของเนื้อเบื้อว่า "นาเนกล้ำหลายพรรณ" บาทที่ ๒ แสดงกิริยาอาการของเนื้อเบื้อที่ "ล่าแหล่งลืมเกลียงวัน แวะเว้น" คำกริยาที่สำคัญคือ ล่า(ถอย) ลืม(ถูกครอบงำด้วยสิ่งที่มีอิทธิพลเหนือจิตใจ) และแวะเว้น(เว้นจากการแวะเวียนสู่ "เกลียงวัน" คือแหล่งหญ้าในป่าหรือหญ้าป่า) บาทที่ ๓ บอกบรรยากาศรวมในบริเวณกว้างว่า "ไพรพฤกษ์เงียบเชียบศัลย์ โศกแม่" บรรยากาศที่แผ่ซึมซ่านนี้ คือ "เงียบเชียบ" ส่วน "ศัลย์โศก" เป็นกิริยาที่แสดงภาวะในใจอย่างมนุษย์ ผ่านการตีความของผู้แต่ง เมื่อลงท้ายบาทว่า "แม่" แสดงว่าผู้แต่งกำลังสื่อสารถึงนางด้วยใจจดจ่อ เมื่อถึงบาทที่ ๔ "แสนสัตว์ชบเชาเร้น ช่วยร้อนเรียมตรอม" สรรพนามบุรุษที่ ๑ เรียม บอกความเป็นเจ้าของความทุกข์และต้นเหตุของความแปรปรวนในธรรมชาติ และแสดงการรำพึงโดยตระหนักว่ากำลังสื่อสารถึงนาง การซ้ำเสียง /ช/ แสดงความแผ่ซ่านเคลื่อนไหวของความเงียบและนิ่งงันที่ครอบงำธรรมชาติต่อเนื่องจากบาทที่ ๓ "ช่วยร้อนเรียมตรอม" บอกความไม่สงบสุขในความชบเชานั้น เสียงร้วซึ่งเป็นเสียงเด่นที่สุดในวรรคนี้ ประกอบกับสระยาวในทุกพยางค์ บอกความทุกข์อันดำเนินอยู่อย่างหนักหน่วง

น่าสังเกตว่า นิราศนรินทร์ ได้เลี่ยงคำโบราณ เช่น ลาลศ ที่ใช้อยู่ในสมัยอยุธยา แต่ยังใช้ศัพท์ที่กินความหมายลึกซึ้งแสดงภาพพจน์โยงกับแก่นเรื่อง คือ ปืน ในคำประสม ปืนไฟ และ ปืนกาม ในสมัยโบราณปืนเป็นคำไทยที่มีความหมายตรงกับธนู หรือลูกศร ปืนกามก็คือศรกามเทพ มีนัยของการติดตรึงด้วยอาวุธอันมีพิษร้อนแรง ดังในกำสรวล กล่าวว่า "ปืนกามกระเวนหวาใจพี่ พระเออย" นิราศนรินทร์ ใช้ ปืนกาม ในความหมายเดิม แต่ใช้ ปืนไฟ ในความหมายที่ย้ายมาแล้ว คือหมายถึงอาวุธปืนอย่างในสมัยปัจจุบัน ดังในโคลงว่า

ออกทัพเอาฤกษ์เร้า บืนไฟ
บืนประกายกุมไก จี่จิ้ม
เพลิงราคพลุ่งกลางใจ เจียวเจ็บ อกเอย
ทรวงพี่บรรทุกปิ้ม เป่าด้วยบืนกาม

คำว่า เพลิงราค ในโคลงนี้ เป็นการสืบต่อมโนทัศน์ทางพุทธศาสนาจากวรรณคดีสมัยอยุธยา เช่น ในทวาทศมาสที่ว่า

เพลิงราคยิ่งเพลิงปาง เผาแผ่น ดินนา
ใครอาจดับเลยแล้ว พี่ผลาญ

ซึ่งแสดงว่าความใคร่หรือความปรารถนาการสืบต่อในชาติภพของชีวิตนั้นไม่มีสิ่งใดดับได้ แม้แต่ภาวะของการสิ้นกัปป์ นิราศนรินทร์ได้แสดงแนวคิดนี้ แต่เน้นนัยะของความมั่นคงของความรักและความผูกพันอันยิ่งยงยืนกว่าธรรมชาติทั้งปวง

ตราบขุนคิริขัน ขาดสลาย แลแม่
รักบ่หายตราบหาย หกฟ้า
สุริยจันทรขจาย จากโลก ไปฤา
ไฟแล่นล้างสี่หล้า ห่อนล้างอาลัย

บาทที่ ๒ และบาทที่ ๔ แสดงภาวะตัดกันระหว่าง ธรรมชาติและความรักที่ยกมาเทียบกันให้เห็นชัดด้วยประโยคที่มีสมดุลทางโครงสร้าง (parallelism) บาทที่ ๒ ซ้ำคำกริยาหายให้เด่นโดยให้ประโยคที่ ๑ "รักบ่หาย" เป็นประโยคปฏิเสธ ตัดกับ "ตราบหายหกฟ้า" ซึ่งเป็นประโยคบอกเล่าที่มีกริยานำหน้าประธาน ส่วนบาทที่ ๔ นั้น ให้วรรคหน้าเป็นประโยคบอกเล่า "ไฟแล่นล้างสี่หล้า" และวรรคหลัง "ห่อนล้างอาลัย" เป็นประโยคปฏิเสธ ซ้ำคำกริยา "ล้าง" แสดงการทำให้สิ้นไปอย่างราบคาบ ทั้งสองประโยคมีประธานร่วมกัน คือ "ไฟ" แต่ละประธานของประโยคหลังไว้การซ้ำกริยาแต่ละประธานแสดงว่าเลือกเน้นกริยา และเป็นกริยาที่ปฏิเสธอำนาจของประธานด้วย คำว่า "รัก" และ "อาลัย" ที่ใช้ในโคลงนี้ให้ความรู้สึกในทางชื่นชมมากกว่าคำว่า "เพลิงราค"

ที่มีนัยทางกามเด่นชัดกว่า

การแต่งโคลงตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนปลายจนถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น นับเป็นสิ่งท้าทายความสามารถของผู้แต่งเป็นอย่างมาก เพราะดังได้กล่าวแล้วว่าลักษณะบังคับของโคลงกำเนิดขึ้นจากระบบเสียงภาษาไทยก่อนการเปลี่ยนแปลงครั้งใหญ่เมื่อยังมีเสียงวรรณยุกต์เพียงสามระดับ นอกจากนี้โคลงยังมีลักษณะเฉพาะที่มีจำนวนคำอันยืดหยุ่นได้ยาก ความไพเราะของโคลงขึ้นกับความเข้มกระชับของน้ำหนักและจังหวะของการจัดกลุ่มคำ โคลงสี่สุภาพมีจำนวนคำ ๓๐ คำต่อบาท (ไม่รวมคำสร้อย) และแต่ละบาทยังต้องแบ่งเป็น ๒ วรรค ซึ่งเท่ากับเป็นการแบ่งคำเป็น ๒ กลุ่มย่อย การเว้นวรรคเป็นการจัดน้ำหนักการเน้นคำด้วย คำที่อยู่ในตำแหน่งท้ายวรรคและท้ายบาทมักเป็นคำที่เน้นมากกว่าคำอื่น และมักอยู่ในข้อบังคับเรื่องวรรณยุกต์และ/หรือสัมผัสด้วย เช่น คำที่ ๓ ของบาทที่ ๒ ซึ่งเป็นคำสุดท้ายบาทเป็นคำโท ต้องส่งสัมผัสไปยังคำที่ ๕ ของบาทที่ ๔ (คำสุดท้ายของวรรคแรก) และเป็นคำโทด้วยเหมือนกัน

กวีตั้งแต่สมัยอยุธยาสามารถสร้างความประสานในด้านเสียงและความหมายภายในวรรค และระหว่างวรรคในบาทเดียวกัน โดยใช้สัมผัสพยัญชนะ คำที่มีความคล้องจองทางเสียงมักเสริมรับกันทางความหมายด้วย เป็นต้นว่า

จาก<u>ทวาทศมาส</u>

- เจียรเจ็บอก<u>ฟ้าฟอด</u> <u>เฟ็ด</u>โพยม (บาทที่ ๑)
- เรียมโหย<u>รลุงลาง</u> <u>ลา</u>ญสวาท (บาทที่ ๓)
- กามกระหายโหย<u>กลุ้ม</u> <u>เกลื่อน</u>แด (บาทที่ ๔)

จาก<u>กำสรวล</u>

- ยามพลบเสียง<u>กึกก้อง</u> <u>กา</u>หล แม่ฮา (บาทที่ ๑)
- กามกระเวน<u>แรมรส</u> <u>ร่วง</u>ไส้ (บาทที่ ๒)

และจากยวนพ่าย

- ดาลเร่งเรืองฤทธิทัน ทั่วฟ้า (บาทที่ ๒)
- ไพรีรอาอาย อาพาธ แลนา (บาทที่ ๓)
- อยู่ช่างพระเจ้าข้า ข่มบร (บาทที่ ๔)

สิ่งที่น่าสังเกตคือคำที่รับส่งสัมผัสกันย่อมกำหนดซึ่งกันและกันทั้งในด้านเสียงและความหมาย

ในนิราศนรินทร์ กวีได้ใช้ความประสานของเสียงและความหมายของกลุ่มคำ วรรค และบาท อย่างบรรลุจุดประสงค์ทางสุนทรียะ ดังตัวอย่าง

ระดูเดือนเมฆย้อย หยาดเผลียง
โชมสาดธรณิศเพียง เพียบน้ำ
ชระม้าทั่วทิศเอียง อากาศ
อกแผ่นดินฟ้าคล้ำ คู่คลุ้มทรวงศัลย์

โคลงบทนี้เป็นปรากฏการณ์ธรรมชาติซึ่งประสานความอ่อนหวานและความรุนแรงเข้าด้วยกัน บาทแรก "ระดูเดือนเมฆย้อย หยาดเผลียง" ใช้สระเสียงยาวเป็นส่วนมาก บอกความต่อเนื่องที่แผ่กว้างในท้องฟ้าฤดูฝน ใช้ท้ายวรรคหน้ากับวรรคที่ ๒ ของบาทนี้ บอกความเคลื่อนไหวที่นุ่มนวลแต่เยือกเย็น ด้วยข้อความว่า "...เมฆย้อย หยาดเผลียง" ย้อย และหยาด เป็นกิริยาของเมฆที่ค่อยเคลื่อนตัวลงมาเป็นหยดฝน เผลียง เป็นคำเขมรแปลว่าฝนเป็นคำซึ่งไม่พบในการสื่อสารทั่วไป บาทที่ ๒ "โชมสาดธรณิศเพียง เพียบน้ำ" โชมสาด เป็นกิริยาที่แสดงภาพรวมของกลุ่มฝนที่กระทำต่อแผ่นดิน บาทนี้ใช้คำตายมากกว่าบาทแรกบอกขั้นความรุนแรงและปริมาณของน้ำที่ "เพียงเพียบ" แผ่นดิน กวีใช้ธรณิศ บอกความยิ่งใหญ่หนักแน่นของแผ่นดินที่รองรับน้ำนั้น บาทที่ ๓ "ชระม้าทั่วทิศเอียง อากาศ" บอกทัศนียภาพ "ชระม้า" ในอากาศ นอกจากชี้บ่งความไม่กระจ่างของภาพที่รับรู้ด้วยสายตาแล้ว เอียงยังให้ความรู้สึกหวั่นไหวไม่มั่นคงของพื้นระนาบที่ผันแปรไปเพราะความกระหน่ำของหยาดฝน ในขณะที่บาทที่ ๔ "อกแผ่นดินฟ้าคล้ำ คู่คลุ้มทรวงศัลย์"

บอกสภาพซึ่งเป็นเครื่องหมายของความรู้สึกในส่วนลึกของแผ่นดินและฟ้า ซึ่งคล้ำมัวร่วมกันด้วยศัลย์ที่ครอบงำคลุ้มในทรวงและอก

คำว่าเผลียง ซึ่งเป็นคำยืมที่ไม่พบทั่วไปประสานกับคำอื่นในบาทที่ ๑ ได้เพราะเป็นสระยาวมีพยัญชนะต้นเป็นเสียงกล้ำกับกับความเคลื่อนไหวอย่างเนิบช้าเศร้าสร้อย เมื่อผู้แต่งเลือกคำว่าเพียงและเอียงมารับสัมผัสในบาทที่ ๒ และ ๓ ก็ทำให้เห็นว่าเป็นการใช้คำอย่างมีจุดมุ่งหมายมากกว่าต้องการใช้คำแปลก ๆ การใช้คำยืมและศัพท์โบราณในนิราศนรินทร์เป็นการเลือกเฟ้นอย่างคำนึงถึงสารและยุคสมัย คำยืมที่นิยมในกาสรวลและทวาทศมาส เช่น "ลันลุง" "ชำงือ" ไม่ปรากฏในนิราศนรินทร์ แต่ยังพบ "ชำนาย" ซึ่งเป็นคำเขมรและ "ไห้ช้าง" ซึ่งเป็นศัพท์โบราณ เช่นโคลงที่ว่า

มิตรใจเรียมจอดเจ้า จักคิด ถึงฤา
จากแม่เจ็บเสมอจิต พี่บ้าง
ฤาลืมมลายปลิด แปลนสาวท
จำพี่โหยไห้ช้าง ค่ำเช้าชำนาย

เห็นได้ว่า ไห้ช้าง น่าจะยังเป็นที่เข้าใจอยู่ในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น คำนี้มีความหมายบอกการร่ำไห้อย่างรุนแรง รับกับโหยซึ่งอยู่หน้า บอกความต้องการอย่างทรมานในส่วนลึก ชำนาย นั้นพยางค์ท้ายมีเสียงทอดยาวรับกับความอ้างว้าง พยัญชนะต้นของพยางค์แรกเป็นเสียงซ้ำกับพยัญชนะต้นของเช้าที่นำหน้ามาก่อน

กาสรวลใช้โคลงตั้นเป็นเครื่องบ่งบอกความปั่นป่วนรุนแรงอย่างเข้มกระชับ บางครั้งเพิ่มวรรคหลังของบาทที่ ๔ เป็นคำซ้อนสี่พยางค์ เช่น "ร่ำหารนหา" การซ้ำ "หา" บอกลักษณะร่วมของกริยา "ร่ำ" และ "รน" ว่าเป็นการเสาะค้นเพื่อจะได้พบ คำกริยา "ร่ำ" และ "รน" ที่ซ้อนกันเป็นความเคลื่อนไหวด้วยเสียงและกิริยาอาการภายนอกที่ประสานกับใจ รน สามารถตีความได้หลายนัย คือ ความดิ้นรน หรือความร้อนรน ซึ่งล้วนเป็นภาวะที่ตรงข้ามกับความสงบมั่นคง

ศรีมาใจขอดข้อน ทงงวนน
แลลนนลุงเหลืออก น่าน้อง
ศรีมาย่อมรับขวนน แขวนปาก ไสร้แม่
ดาลตื่นตือกร้อง ร่ำหารนหา

นิราศนรินทร์ มีบทหนึ่งที่เล่นเสียงอักษรและคำคล้ายโคลงกำสรวลบทข้างต้นนี้ คือ

หลัดหลัดพลัดพรากแก้ว กานดา พี่เอย
ลิ่วแต่ตัวเรียมมา ตกไร้
ขวัญแขวนอยู่ขวัญตา ทุกเมื่อ
เรียมร่ำไข้ฟ้าไข้ แผ่นพร้องร่ำพัน

เมื่อพิจารณาแล้วความเข้มของอารมณ์ของนิราศนรินทร์ในบทนี้ดูจางกว่ากำสรวล เพราะแบ่งให้บาทที่ ๑ และ ๒ บอกสภาวะของการจากและความผูกพัน ความรุนแรงทางอารมณ์และอาการกิริยาอันเป็นผลของการจากปรากฏแต่เพียงคำว่าร่ำและไข้ และยังระบุผู้กระทำอาการเพิ่มขึ้นเป็นฟ้า แม้จะบอกอำนาจของความทุกข์ที่มีผลกระทบต่อบรรยากาศและธรรมชาติให้เป็นการแสดงออกที่สอดคล้องเป็นอันหนึ่งเดียวกันก็มิได้เน้นน้ำหนักความปั่นป่วนใจเท่ากับกำสรวล ดังเห็นได้ว่าเมื่อเทียบ "ดาลตื่นตือกร้อง ร่ำหารนหา" กับ "เรียมร่ำไข้ฟ้าไข้ แผ่นพร้องร่ำพัน" ข้อความแรกมีแรงกระทบหนักหน่วงกว่าด้วยกลุ่มพยัญชนะต้นเสียงระเบิดซ้อนกัน ๔ คำ คือ ดาลตื่นตือก ที่รับกับความฉับพลันและรุนแรงของกิริยาที่เก็บกักไว้ไม่ได้จนถึงกับประทุร้ายร่างกายเพื่อบรรเทาความเจ็บปวดภายใน แต่ก็ยังต้องเปล่งเสียงร้องและร่ำหารนหา ในขณะที่นิราศนรินทร์ ใช้เสียงที่นุ่มนวลกว่า การซ้ำคำว่า ไข้ ๒ ครั้ง เป็นการระบุความร้อนภายใน คำว่าร่ำพันเป็นการพูดถึงความทุกข์หรือบอกกล่าวถึงความทุกข์ แต่ร่ำหารนหาแสดงทั้งเสียง การดิ้นรนหรือร้อนรน และการเสาะค้นแสวงเพื่อจะได้พบให้ได้ในทันใดนั้น

ความแตกต่างเช่นนี้ได้ยืนยันว่านิราศนรินทร์เป็นผลงานของความรู้ตระหนักในความเชื่อมั่นของยุคสมัยของตนมากกว่าการมุ่งลอกเลียน แต่ก็ได้แสดงถึงความสำนึกรู้ในคุณค่าของงานชั้นครูในอดีต นิราศนรินทร์จึงเป็นประจักษ์พยานว่าวรรณคดีอยุธยาโดยเฉพาะอย่างยิ่งกำสรวลโคลงดั้น

และทวาทศมาสยังมีชีวิตและความหมายอยู่ ในฐานะที่กระตุ้นให้เกิดการสร้างสรรค์งานชิ้นใหม่อันมีคุณค่าขึ้นในเวลาที่ล่วงผ่านมาร่วมสามร้อยปี

การสืบต่อคำประพันธ์เก่าแก่ด้วยภาษาสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นของนิราศนรินทร์ แสดงถึงการเพ่งเล็งเลือกเฟ้นต่อการจัดองค์ประกอบของเสียงและความหมายของคำให้ประสานกันอย่างมีพลังทางสุนทรียะ แม้ต้องพลิกแพลงแก้ไขปัญหาอันเกิดจากความเปลี่ยนแปลงของภาษาบ้างก็ตาม ก็ยังทำให้โคลงยังคงเป็นคำประพันธ์ซึ่งให้สัมฤทธิผลในการสื่อสารอารมณ์และความคิดอันเป็นประสบการณ์สำหรับคนในยุคนั้น

๑.๑.๒ ลิลิต งานประพันธ์ประเภทลิลิตในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นซึ่งนับถือกันมาถึงปัจจุบันว่าเป็นงานแบบฉบับ (classic) มีคุณค่าทัดเทียมลิลิตยวนพ่าย และลิลิตพระลอของสมัยอยุธยา คือ ลิลิตเตลงพ่าย พระนิพนธ์สมเด็จฯกรมพระปรมานุชิตชิโนรส

ในหัวข้อนี้จะได้พิจารณาว่าผู้ทรงนิพนธ์ทรงใช้ลักษณะคำประพันธ์ด้วยจุดมุ่งหมายอย่างไรและทรงประสบผลอย่างไร

เป็นที่เข้าใจกันมาถึงปัจจุบันว่าลิลิตเป็นคำประพันธ์ที่เหมาะแก่เนื้อหาที่ยิ่งใหญ่ ความเข้าใจนี้น่าจะมีมูลมาจากงานประพันธ์เดิมตั้งแต่สมัยอยุธยาซึ่งมีเนื้อหาเชิงสดุดี คือ ลิลิตยวนพ่ายและลิลิตพระลอ แม้ว่าเรื่องหลังจะได้กล่าวถึงความพินาศของชีวิตแต่ก็ได้แสดงด้วยความคิดอันลึกซึ้งและให้ความชื่นชมต่อมนุษย์จนถึงขนาดที่ผู้แต่งกล่าวอย่างเชื่อมั่นว่า "เป็นศรีแก่ปากผู้ผจงฉันท์" นอกจากนี้ความยิ่งใหญ่ของงานเขียนประเภทลิลิตน่าจะเป็นเพราะการใช้ฉันทลักษณ์ร่ายและโคลงประกอบเข้าด้วยกัน โดย "แต่งให้เข้าสัมผัสติดต่อกันไปจนจบเรื่อง" (พระยาอุปกิตศิลปสาร ๒๕๒๔: ๔๒๗) ซึ่งต้องอาศัยฝีมือและความประณีตมาก ในสมัยอยุธยาหลังจากลิลิตพระลอก็ไม่มีลิลิตเรื่องใดอีก อาจเป็นเพราะกวีในราชสำนักหันไปให้ความเอาใจใส่ต่อการแต่งฉันท์และกาพย์สำหรับประกอบการเล่นหนัง การแต่งโคลงในอยุธยาตอนกลางปรากฏในงานขนาดเล็ก เช่น โคลงสุภาษิตและโคลงเฉลิมพระเกียรติสมเด็จพระนารายณ์ สมัยอยุธยาตอนปลายนิยมแต่งโคลงกับกาพย์ ที่เรียกว่ากาพย์ห่อโคลง และมักแสดงเนื้อหาทางอารมณ์อย่างรื่นรมย์มากกว่าความพันลึกน่าอัศจรรย์อย่างในลิลิต เช่น กาพย์ห่อโคลงของพระศรีมโหสถ และกาพย์ห่อโคลงเห่เรือ

กาพย์ห่อโคลงประพาสธารทองแดงของเจ้าฟ้าธรรมธิเบศรเป็นต้น

ลิลิตพระลอ ซึ่งผู้แต่งกล่าวถึงไว้ในบทประพันธ์ว่า "กลอนพระลอ" น่าจะเป็นต้นแบบของลิลิตอย่างที่เข้าใจในปัจจุบัน ลักษณะการแต่งร่ายประกอบกับโคลงเช่นนี้ น่าจะเกิดขึ้นเมื่อผู้แต่งพบว่าสามารถผลิกแพลงคำประพันธ์ทั้งสองแบบนี้ให้เหมาะแก่การสื่อเนื้อความและสารทางอารมณ์ที่ผิดแผกกันในช่วงต่าง ๆ ดังเห็นได้ว่า ในลิลิตพระลอ ผู้แต่งใช้ร่ายจำนวนมากแทรกสลับกับโคลงซึ่งมีทั้งโคลงสอง โคลงสาม และโคลงสี่ ร่ายในลิลิตพระลอนอกจากใช้แต่งปฐามพจน์แล้ว ยังใช้บรรยายเหตุการณ์ พรรณาความ เช่น เล่าความเป็นมาของความเป็นอริระหว่างเมืองสรางกับเมืองสอง การใช้เวทมนต์ของปู่เจ้า การเดินทางของพระลอ และฉากรบอันน่าสะพรึงกลัว ส่วนโคลงนั้นมักใช้เมื่อเน้นสิ่งสำคัญที่เกิดแก่ตัวละคร เช่น บทขับยอโฉมพระเพื่อนพระแพง และปฏิกิริยาทางอารมณ์ของพระลอที่แสดงออกมาภายนอก บทโต้ตอบระหว่างพระลอกับแม่ พระลอกับมเหสี พระลอกับทหาร กับพี่เลี้ยง และกับพระเพื่อนพระแพง บทอัศจรรย์ และบทคราญของแม่พระเพื่อนพระแพง บทพรรณาความเศร้าของชาวเมืองและธรรมชาติ

ในบรรดาหนังสือที่เรียกกันว่าลิลิตในปัจจุบัน ลิลิตเพชรมงกุฎ ของเจ้าพระยาพระคลัง (หน) น่าจะเป็นเรื่องแรกที่ผู้แต่งระบุว่ากำลังประพันธ์ลิลิต คือบอกในร่ายนำเรื่องว่า "ข้อยข้าจะนิพนธ์ลิลิต โดยตำนานนิตย์บูรา..." แม้ที่เรียกในปัจจุบันว่าลิลิตพยุหยาตราเพชรพวง ของกวีท่านนี้ ผู้แต่งก็เรียกว่าโคลง และใช้ร่ายเพียงบทเดียวในตอนปฐามพจน์ ส่วนลิลิตเพชรมงกุฎใช้ร่ายแทรกอยู่มากเช่นเดียวกับในลิลิตพระลอ

ในหัวข้อนี้จะได้พิจารณาว่าความไพเราะเสนาะโสตหรือองค์ประกอบทางเสียงของลิลิตเดลงพ่าย มีความสัมพันธ์กับความหมายอย่างไร กล่าวได้ว่าผู้ทรงนิพนธ์ทรงดำเนินความตามพระราชพงศาวดารอย่างละเอียดและเคร่งครัด เช่น รายละเอียดของกองทัพ การจัดกระบวนทัพ ชื่อแม่ทัพ จำนวนพลในควบคุมของแม่ทัพนายกอง ความสูงของช้าง เวลายกทัพ (ชลดา ศิริวิทยเจริญ ๒๕๑๙: ๒๒-๒๘) และยังใช้คำบางคำตรงกับพระราชพงศาวดารเช่น "อึงกิดาการ" และ "เอารุ่งไว้หน้า" ซึ่งปรากฏในพระราชพงศาวดารหลายฉบับ เช่น ฉบับพันจันทนุมาศ และฉบับพระราชหัตถเลขา (เรื่องเดียวกัน: ๒๒-๒๓) แต่เมื่อพิจารณาเทียบกันก็เห็นได้ว่าจุดประสงค์สำคัญมิใช่มุ่งเลียนถ้อยคำในพระราชพงศาวดารไว้ทั้งหมด เช่น เมื่อกล่าวถึงพระนเรศวรทรงปรารภจะไปตี

เมืองเขมรเมื่อเสด็จขึ้นครองราชย์ ฉบับพันจันทนุมาศว่า

> ...ความแค้นของเราดังว่าเสี้ยนยอกอยู่ในอุระไม่รู้หายเลย และครั้งนี้แผ่นดินเป็นของเราแล้ว เราจะยกไปแก้แค้นเอาโลหิตพระเจ้าละแวกล้างบาทาเสียให้จงได้

ลิลิตเตลงพ่ายว่า

> คลุ้มกระมลแค้นคั่ง ดั่งหนามเหนบเจบช้ำ ย้ำยอกทรวงดวงแด แลบชื่นอื่นชม กรมเกรียมอกหมกไหม้ บร้างได้ใครบ่ง ปล่งใจเจ็บฤมี หลายปางปีคิดขวบ ประจวบจนจอมราช พระบาทไท้ทิวงคต ไป่ทันทดแทนตอบ ขอบแต่ขอมสักตั้ง ครั้งนี้ตูสองตน ผ่านสกลแผ่นหล้า ควรไปร้าวรอนเขญ เหนมือไทยที่แกล้ว แผ้วภพให้เปนเผื่อน เกลื่อนภพให้เปนพง คงแต่น้ำกับฟ้า คงแต่หญ้ากับดิน ยังอรินรู้ฤทธิ์ อย่าคงคิดเห่อมหาญ ผลาญจงเสร็จเด็จเกล้า เจ้ากัมพุชทุจริตเอาโลหิตล้างบาท...

คำประพันธ์ข้างต้นนี้แสดงการขยายความในส่วนของความรู้สึกจากพระราชพงศาวดารโดยใช้องค์ประกอบของเสียงและความหมายที่ประสานกัน ใน ๒ ลักษณะต่อไปนี้

ก. การใช้คำซ้อนและการซ้อนคำที่มีความหมายคล้ายกันหรือตรงกันข้ามในวรรคเดียวกัน โดยปกติคำซ้อนในภาษาไทยอาจมีเสียงพยัญชนะต้นซ้ำกันหรือไม่ก็ได้ ที่ไม่ซ้ำ เช่น เจ็บปวด ข้าทาส นัยน์ตา ที่ซ้ำเสียงพยัญชนะต้น เช่น รวดร้าว เลื่อนลอย ดุเดือด ซากศพ ถ้าเป็นคำซ้อน ๔ พยางค์ อาจมีสัมผัสระหว่างคำที่ ๒ และ ๓ เป็นสัมผัสสระ เช่น เข้านอกออกใน อกสั่นขวัญแขวน ผู้ลากขากถี สำรับคับค้อน หรืออาจไม่มีสัมผัส เช่น ผิดชอบชั่วดี หุงข้าวต้มแกง เรือกสวนไร่นา หรือมีการซ้ำคำในตำแหน่งที่ ๑ และ ๓ เช่น กลางค่ำกลางคืน เข้าอกเข้าใจ หายหน้าหายตา หรือในตำแหน่งที่ ๒ และ ๔ เช่น ลักกินขโมยกิน เป็นต้น จุดประสงค์หลักของคำซ้อนโดยทั่วไปนอกจากเพื่ออธิบายความหมายของคำ เช่น ในกรณีที่ต้องการชี้ชัดความหมายของคำพ้องเสียงหรือคำยืมแล้ว (พิจารณาตัวอย่างจาก ข้าทาส นัยน์ตา) ยังมีคำพ้องอีกมากที่สร้างขึ้นเพื่อเพิ่มน้ำหนักของความหมาย เช่น ลำบากยากแค้น ย่อมให้ความรู้สึกหนักหน่วงมากกว่าลำบาก คำซ้อนประเภทนี้ปรากฏใช้ในวรรณคดีด้วย ดังเห็นจาก "ร่ำหารนหา" ในกำสรวลที่กล่าวถึงแล้ว

ร่ายเป็นคำประพันธ์ที่ผู้แต่งสามารถใช้คำซ้อนได้ใกล้เคียงกับภาษาพูดโดยปกติ เนื่องจากมีบังคับเพียงสัมผัสระหว่างวรรคเท่านั้น ดังเช่นร่ายจากลิลิตพระลอ

ท้าวธเป็นทุกข์เท่าฟ้า คิดหยั่งหน้าหยั่งหลัง ระวังองค์บพิตร ปิดบให้คนเห็น เป็นทุกข์ดุจเริงรื่น แสร้งทำชื่นเผยม่าน เรียกชาวด่านริปอง สูนำสองพี่เลี้ยง เพียงหฤทัยไปดู ที่ควรกูจะหยุดยั้ง ที่จะกั้งจะปิด ให้จงชิดจงชอบ...

เห็นได้ว่าหากต้องการบรรยายความธรรมดา หรือต้องการดำเนินความอย่างเรียบ ๆ ผู้แต่งก็ไม่ได้ใช้คำซ้อน ต่อเมื่อต้องการสร้างสัมผัสทางอารมณ์ เช่น ในบรรยากาศที่ให้ความระทึกใจด้วยการแจกแจงรายละเอียดดังต่อไปนี้ จะเห็นคำซ้อนมาก (ตัวอย่างจากลิลิตพระลอตอนปู่เจ้าส่งกองทัพเทพดาและผีมายังเมืองสรางก่อนใช้สลาเหิน)

...ดนเทพยผู้ห้าวท้าวผู้หาญ เรืองฤทธิ์ชาญเหลือหลาย ตั้งเป็นนายเป็นมูล ตัวขุนให้ขี่ช้าง บ้างขี่เสือขี่สีห์ บ้างขี่หมีขี่หมู ข้างขี่งูขี่เงือก ขี่ม้าเผือกผันผาย บ้างขี่ควายขี่แรด แผดร้องก้องน่ากลัว... เต้นโลดวิ่งระเบง คุกเครงเสียงคะครื้น พื้นไม้ไล่หินผา ดาษดากันผาดเผ้ารเร้งก้องกู่เกรียง เสียงสะเทือนธรณี...

เมื่อย้อนกลับมาพิจารณาลิลิตเตลงพ่ายตอนที่เทียบกับพระราชพงศาวดารซึ่งยกมาแล้วนั้น น่าสังเกตว่า ผู้ทรงนิพนธ์ทรงเปลี่ยน "เสี้ยน" จากพระราชพงศาวดารฯเป็น "หนาม" เพื่อจะได้ใช้คำซ้อน ๔ พยางค์ต่อเนื่องกันในวรรค คือ "ดั่งหนามเหนบเจบช้ำ" คำ "ยอก" เพิ่มน้ำหนักด้วยคำซ้อนเป็น "ย้ำยอก" แสดงความขัดติดอยู่อันเติมทับจาก "เหนบ" จนถึงกับ "แลบชื่นอื่นชมกรมเกรียมอกหมกไหม้" ซึ่งเป็นการใช้คำซ้อนที่ให้จินตภาพของความรู้สึกนามธรรมได้อย่างชัดเจน แสดงผลของความร้อนเพราะแค้นดั่งที่ครอบงำต่อเนื่องอยู่นาน

ข. การใช้ความสมดุลทางโครงสร้างของประโยคในวรรคที่ต่อเนื่องกัน เห็นชัดในข้อความว่า

...แผ้วภพให้เป็นเผื่อน เกลื่อนภพให้เปนพง คงแต่น้ำกับฟ้า คงแต่หญ้ากับดิน...

ผู้ทรงนิพนธ์ทรงใช้โครงสร้างประโยคซ้ำกัน ๒ คู่ คือ คู่แรก กริยา-กรรมตรง-ให้เป็น-กรรมตรง คู่ที่สอง กริยา(คง)-แต่-กรรมตรง(นาม+บุพบท "กับ" +นาม) ประโยคคู่แรก "แผ้วภพให้เปนเผื่อน เกลื่อนภพให้เปนพง" เป็นการใช้คำกริยา ๒ คำที่มีความหมายคล้ายกัน คือ แผ้ว และ เกลื่อน แผ้ว คือทำให้เกลี้ยง ทำให้หมดไปอย่างราบคาบ ใช้อย่างกริยาสกรรม (เช่น ในปัจจุบันมักใช้คู่กับถาง เป็นแผ้วถาง) เกลื่อนนั้นหมายถึงทำให้ยุบ ทำให้ราบ เช่น เกลื่อนฝี นอกจากนี้นามที่เป็นกรรมของ ๒ ประโยคนี้ยังเป็นคำที่มีความหมายคล้ายกันอีกด้วย คือ เผื่อน และ พง เผื่อน หมายถึงป่า (น่าจะเป็นคำเดียวกับเผือน ซึ่งพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. ๒๕๒๕ อธิบายว่า เผือน (กลอน) น.ป่า) และพงหมายถึงที่รกเรื้อ เช่น พงหนาม มักใช้ในคำซ้อนในปัจจุบันเป็น ป่าดงพงพี หรือ ป่าดงพงไพร กลุ่มคำที่ใช้ซ้ำกันใน ๒ ประโยคนี้คือ "ให้เปน" ซึ่งทำหน้าที่เป็นส่วนเชื่อมส่วนขยายกริยาแผ้วและเกลื่อน ดังนั้นจึงเห็นได้ว่าความสมดุลทางโครงสร้างเช่นนี้เป็นการย้ำน้ำหนักความหมายให้เห็นความรุนแรง คำที่ใช้ซ้ำอีกคำหนึ่งใน ๒ ประโยคนี้คือ "ภพ" ซึ่งเป็นกรรมตรงของแผ้วและเกลื่อน ภพเป็นคำที่มีความหมายได้หลายความหมายในภาษาไทย เช่น ความเป็น ภาวะที่เป็นอยู่ ถ้าใช้ พิภพ หมายถึง แผ่นดิน ในที่นี้ ภพ น่าจะหมายถึงแผ่นดินหรืออาณาจักรซึ่งกินความถึงความเจริญรุ่งเรือง วัฒนธรรม ผู้คน และสิ่งสร้างสรรค์ทั้งปวง การ "แผ้วภพให้เปนเผื่อน เกลื่อนภพให้เปนพง" ก็คือการทำลายรื้อถอนความเจริญรุ่งเรืองทางวัฒนธรรมทั้งปวงเมื่อได้สลายอำนาจของเจ้าของความเจริญนั้นแล้ว สิ่งที่เหลืออยู่จากการทำลายนั้น ก็คือเครื่องหมายของโลกธรรมชาติอันรกร้าง คือ "เผื่อน" และ "พง" ซึ่งได้ขยายใน ๒ วรรคต่อไปว่า "คงแต่น้ำกับฟ้า คงแต่หญ้ากับดิน" ซึ่งเป็นประโยคที่มีความสมดุลทางโครงสร้างอีกคู่หนึ่งที่แสดงถึงผลของการทำลายล้างอย่างสิ้นเชิงในสถานที่อันกว้างขวางสุดตา "น้ำกับฟ้า" และ "หญ้ากับดิน" คือสิ่งที่แสดงภาวะธรรมชาติที่ปรากฏคู่กันเสมอ

การใช้ความสมดุลทางโครงสร้างของประโยคในวรรคที่ต่อเนื่องกันพร้อม ๆ กับความประสานของเสียงสัมผัสภายในวรรคและระหว่างวรรค เป็นสิ่งที่ให้ประสบการณ์ทางสุนทรียะเด่นชัด ดังจะเทียบลิลิตเตลงพ่าย กับ พระราชพงศาวดารฯฉบับพันจันทนุมาศอีกตอนหนึ่ง ซึ่งมีความหมายโดยใจความตรงกัน แต่มีความหมายทางความรู้สึกและความสะเทือนอารมณ์ และความเพริศพริ้งพรรณราย (radiance) ต่างกัน

พระราชพงศาวดารฯ

...สมเด็จพระเจ้าหงสาวดีตรัสว่า พระมหาธรรมราชาไม่เสียแรงมีบุตร การสงครามไม่พักให้พระบิดาใช้เลย ต้องห้ามเสียอีก และซึ่งเจ้าว่าเคราะห์ร้ายอยู่แล้วก็อย่าไปเลย เอาผ้าอิสตรีนุ่งเสียเถิดจะได้สิ้นเคราะห์ พระมหาอุปราชาได้ฟังรับสั่งดังนั้นกลัวพระราชอาญาพระบิดา ก็มาตรวจเตรียมช้างม้ารี้พล และมีพระราชกำหนดไปถึงพระเจ้าเชียงใหม่ให้ยกมา

ลิลิตเตลงพ่าย

...ฟังสารราชเอารส ธก็ผชดบัญชา เจ้าอยุทธยามีบุตร ล้วนยงยุทธเชี่ยวชาญ หาญหักศึกบมิย่อ ต่อสู้ศึกบมิหยอน ไป่พักวอนว่าใช้ ให้ธหวงธห้าม แม้นเจ้าคร้ามเคราะห์กาจ จงอย่ายาตรยุทธนา เอาพัสตราสตรี สรามอินทรีย์สร่างเคราะห์ ธตรัสเยาะเย้ยงขลาด องค์อุปราชยินสาร แสนอัประมาณมาตยมาญ นาลพระพักตร์ผ่องเผือด เลือดสลดหมดคล้ำ ช้ำกระมลหมองม้า กลัวพระอาชญายอบ นอบประณตบทมูล ทูลลาให้ลีลาศ ธก็ประกาศเกณฑ์พล บอกยุบลบมึง ถึงเชียงใหม่ตระบัด...

พระราชพงศาวดารฯ ใช้ลีลาการบรรยายอย่างเรียบ เช่น "สมเด็จพระเจ้าหงสาวดีตรัสว่า" ตรัส หมายถึง พูดเท่านั้น เตลงพ่าย ใช้ "ผชดบัญชา" ซึ่งเป็นคำกริยา ๒ คำเรียงกัน ผชดบัญชา มีเสียงล้อรับกันคือ พยัญชนะต้นของพยางค์แรกเป็นเสียงระเบิดเกิดที่ริมฝีปาก พยางค์หลังเป็นเสียงระเบิดเกิดที่ปุ่มเหงือก ทั้ง ๒ คำมีจังหวะเน้นเสียงตรงกันคือ เน้นพยางค์ท้าย ผชดมีนัยของความขุ่นใจและต้องการทำให้เจ็บแสบ บัญชาแสดงความมีอำนาจของผู้พูด เมื่อกล่าวถึง "บุตร" แห่ง "เจ้าอยุทธยา" ก็ใช้คำซ้อนติดต่อกันอย่างหนักแน่นถึง ๔ คำ คือ "ยงยุทธเชี่ยวชาญ หาญหัก ต่อสู้" แสดงคุณสมบัติและพฤติกรรมอันน่านิยม ประโยค "หาญหักศึกบมิย่อต่อสู้ศึกบมิหยอน ไป่พักวอนว่าใช้ ให้ธหวงธห้าม" เป็นประโยคที่ใช้ความสมดุลทางโครงสร้างแสดงความเข้มข้นของสาร คือ ให้ "ต่อสู้ศึก" ย้ำ "หาญหักศึก" ให้ "บมิหยอน" ย้ำ "บมิย่อ" ประโยคคู่ต่อมาคือ "ไป่พักวอนว่าใช้ ให้ธหวงธห้าม" ให้ประโยคแรกเป็นประโยคปฏิเสธ ใช้คำกริยา ๓ คำเรียงกันคือ "วอนว่าใช้" แสดงการพูดทั้งขอร้องนุ่มนวล ("วอน") แข็งปนตำหนิ

("ว่า") และแสดงอำนาจสั่ง ("ใช้") ประโยคหลังเป็นประโยคบอกเล่าที่มีความขัดกับประโยคแรก ประโยคหลังนี้ยังแยกเป็น ๒ ประโยคซึ่งถ้าพูดให้เต็มที่ก็จะเป็น "ให้ธหวงให้ธห้าม" แต่ได้ละคำ "ให้" ในประโยคหลังเสีย "หวง" และ "ห้าม" เป็นคำกริยาที่ซ้ำเสียงพยัญชนะต้น มีความหมายคล้ายกัน และอาจปรากฏร่วมกันเป็นคำซ้อน เช่น หวงห้าม ของหวงของห้าม เขตหวงห้าม เป็นต้น เมื่อเทียบกับพระราชพงศาวดารฯที่ว่า "ต้องห้ามเสียอีก" จึงมีน้ำหนักมากกว่าความชื่นชมต่อ "บุตรเจ้าอยุทธยา" มีมากเพียงไรย่อมทำให้ความเย้ยหยามหมิ่นต่อองค์อุปราชหงสาวดีปรากฏชัดแก่โสตประสาทและจิตสำนึกของบุคคลทั้งหลายในที่ประชุมนั้นเพียงนั้น ลิลิตเตลงพ่าย จึงแสดงผลกระทบที่เกิดในหทัยของพระมหาอุปราชาว่ารุนแรงกว่าที่แสดงไว้ในพระราชพงศาวดารฯอย่างรวบรัดว่า "กลัวพระราชอาญา" แต่เป็นความหวั่นไหวอันประกอบด้วยความรู้สึก "แสนอัประมาณมาตยมาญ... ช้ำกระมลหมองมัว" และ "กลัวพระอาชญา..." การกล่าวถึง "มาตยมาญ" เป็นการระบุข้อบริบทของการสื่อสาร คือ ย้ำการถูกประณามอย่างประจานต่อหน้าผู้ที่ตนจะต้องเป็นใหญ่เหนือในฐานะเจ้าชีวิตในกาลข้างหน้า ความรู้สึกว่าเสื่อมเสียเกียรติยศนี้สัมพันธ์กับความตระหนักว่าจะต้องรักษาสถานภาพขององค์อุปราชไว้ แฝงด้วยความช้ำใจที่พ่อประจานอย่างไม่เห็นใจ ภาพของพระมหาอุปราชาที่ลิลิตเตลงพ่ายวาดขึ้นด้วยถ้อยคำ จึงมีสีพระพักตร์ซีดเผือดคล้ำสลดหมดน้ำนวล มีกิริยายอบ คือ กดตัวเองให้เล็กลงต่ำลงจนแนบพื้น ดังข้อความในร่ายที่ติดต่อกันถึง ๕ วรรคว่า "นวลพระพักตร์ผ่องเผือด เลือดสลดหมดคล้ำ ช้ำกระมลหมองมัว กลัวพระอาชญายอบ นอบประณตบทมูล" แต่ก็ยังมีกำลังพอที่จะ "ทูลลาไท้ลีลาศไปประกาศเกณฑ์พล" บอกข่าวไปถึงเชียงใหม่อย่างรวดเร็ว "ตระบัด" แสดงถึงศักดานุภาพของกองทัพแห่งกรุงหงสาวดีว่าพร้อมเพรียงเกรียงไกรเพียงใด

ลิลิตเตลงพ่าย สามารถใช้ร่ายแสดงภาพความเคลื่อนไหวอันรวดเร็วรุนแรงน่าระทึกใจโดยประกอบถ้อยคำในวรรคให้มีความสมดุลทางโครงสร้างต่อเนื่องกัน เช่น การพรรณนาการปะทะของกองทัพหน้าฝ่ายไทยกับทัพหลวงของหงสาวดีอย่างไม่มีใครยอมราถอย ด้วยพละกำลังและฝีมือที่ทัดเทียมกัน

...ถับถึงโคกเผาเข้า พอยามเช้ายังสาย หมายประมาณโมงครบ ประทบทัพรามัญ ประทันทัพพม่า ขับทวยกล้าเข้าแทง ขับทวยแขงเข้าฟัน สองฝ่ายยรรยืนยุทธ อุดอึงโห่เอาฤกษ เออกอึงโห่เอาไชย สาดปืนไฟยแยง แผลงปืนพิษยุ่ง พุ่งหอกใหญ่คคว้าง ขว้างหอกชัดคไขว่ ไล่

คคลุกบุกบัน เจื้อดาบฟันฉลาด ง่างง้าวฟาดฉลับ ขับปีกซ้ายเข้าดา ขับปีกขวาเข้าแดก แยกกันออกโรมรัน บันกันออกโรมรณ ทนสู้ศึกบมิลด อดสู้ศึกบมิลาศ อาจต่ออาจเข้ารุก อุกต่ออุกเข้าร้า กล้าต่อกล้าชิงบั่น กลั่นต่อกลั่นชิงรอน ศรต่อศรยิงยืน ปืนต่อปืนยิงยัน กุทัณฑ์ต่างตอบโต้ โล่ห์ต่อโล่ห์ต่อตั้ง ดั้งต่อดั้งต่อติด เขนประชิดเขนสู้ ดาวคู่คู่ดาวต่อ หอกหันร่อหอกรับ ง้าวง่าจับง้าวประจัน ทวนผัดผันทวนทบ รบอลวนอลเวง ต่างบเกรงบกลัว ตัวต่อตัวชิงมล้าง ช้างต่อช้างชิงชน คนต่อคนต่อรบ ของ้าวทบทะกัน ต่างฟันต่างป้องปัด วางเสนัดหลังสาร ขานเสียงดึกก็กก้อง ว่องต่อว่องชิงไชย ไวต่อไวชิงชนะ ม้าไทยพะม้ามอญ ต่างเข้ารอนเข้าโรม ทวนแทงโถมทวนทบ หอกเข้ารบร่อหอก หลอกล่อไล่ไขว่แคว้ง แย้งธนูเหนี่ยวน้าว ห้าวต่อห้าวหักหาญ ชาญต่อชาญหักเชี่ยว เรี่ยวต่อเรี่ยวหักแรง แขงต่อแขงหักฤทธิ ต่างประชิดฟอนฟัน ต่างประชันฟอนฟาด ล้านสามารถมือทัด ล้านสามารถมือทาน ผลาญกันลงเต็มหล้า ผร้ากันลงเต็มแหล่ง แบ่งกันตายลงครัน บันกันตายลงมาก ตากเต็มท่งเต็มเถื่อน ตากเต็มเผื่อนเต็มพง ที่ยังคงบมิยู่ ที่ยังอยู่บมิหยอน ต่างต่อกรฮึกฮือ ต่างต่อมือฮึกฮัก หนักหนุนแน่นมาหนา ดาหนุนแน่นมาดาษ บรู้ขยาดย่อทัพ บรู้ขยับย่อศึก คดึกเข้าต่อแกล้ว คแคล้วเข้าต่อกล้า ต่างชิงฆ่าชิงหั่น ต่างชิงบั่นชิงฟัน บันกันยิงกันแผลง บันกันแทงกันพุ่ง ยอยุทธยุ่งบมิแตก แยกยุทธแย้งบมิพัง ทายหน้าหลังต้อนผ้าย ทายขวาซ้ายต้อนพล เข้ามาผจญจู่โจม โหมหักหาญรานรบ ต่างท่าวทบรนับ ต่างท่าวทับรนาด บ้างตนขาดห้าหั้น บ้างขาดิ้นแขนเดจ บอยากเขดอยากเกรง บอยากเยงอยากย่าน

ในประโยคซึ่งมีสมดุลทางโครงสร้างที่เรียงกันเป็นคู่ ๆ นั้น ผู้ทรงนิพนธ์สามารถให้รายละเอียดของการรบอย่างตัวต่อตัวด้วยอาวุธอย่างเดียวกัน เป็นกลุ่มเป็นพวก ให้ความเคลื่อนไหวของการใช้อาวุธโดยใช้คำพ้องความหมายทั้งที่มีเสียงซ้ำและไม่ซ้ำกัน พร้อมกับที่ใช้คำซ้ำกันในวรรคที่ติดต่อกันเป็นคู่ ๆ เช่น "สาดปืนไฟยแยง แผลงปืนพิษยยุ่ง พุ่งหอกใหญ่คคว้าง ขว้างหอกซัดคไขว่" และในวรรคเดียวกันอาจใช้คำพ้องความหมายย้ำน้ำหนัก เช่น บ้างตนขาดห้าหั้น...บอยากเขดอยากเกรง ให้เสียงของการรบ เช่น เสียงโห่ เอาฤกษ์... เอาไชย เสียงอาวุธที่ปะทะกันต่อกับกิริยาที่ใช้อาวุธนั้น เช่น เจื้อดาบฟันฉลาด ง่างง้าวฟาดฉลับ เปลี่ยนความหมายทางโครงสร้าง (structural meaning) จากคำซึ่งปกติใช้เป็นคำกริยามาเป็นคำนาม ให้มีความหมายว่า ผู้เป็นเช่นนั้น หรือกระทำเช่นนั้น เช่น ว่องต่อว่อง ไวต่อไว ห้าวต่อห้าว ชาญต่อชาญ เรี่ยวต่อเรี่ยว แขงต่อแขง แล้วให้ภาพของการสูญเสียชีวิตของเหล่าทหารในจำนวนที่ไม่ยิ่งหย่อนกว่ากัน

อย่างน่าสยดสยอง "โหมหักหาญรานรบ ต่างท่าวทบรนับ ต่างท่าวทับรนาด" กล่าวถึงความตาย และการฮึกเข้าสู้ต่อเนื่องกัน ๒ ช่างในร่ายนี้เหมือนเป็นสิ่งที่วนเวียนไม่มีที่สิ้นสุด

- ผลาญกันลงเต็มหล้า ผร้ากันลงเต็มแหล่ง แบ่งกันตายลงครัน บันกันตายลงมาก ตากเต็มท่งเต็มเถื่อน ตากเต็มเผื่อนเต็มพง ที่ยังคงบมิยู่ ที่ยังอยู่บมิหยอน ต่างต่อกรฮึกฮือ ต่างต่อมือฮึกฮัก...

- ต่างชิงฆ่าชิงหั่น ต่างชิงบั่นชิงฟัน บันกันยิงกันแผลง บันกันแทงกันพุ่ง ยอยุทธยุ่งบมิแตก แยกยุทธแย้งบมิพัง ... ต่างท่าวทบรนับ ต่างท่าวทับรนาด บ้างตนขาดหัวหวิ้น บ้างขาดิ้นแขนเดจ บอยากเขดอยากเกรง บอยากเยงอยากย่าน ...

ความสมดุลทางโครงสร้างที่แสดงการโหมประทะอย่างเท่าเทียมกัน และความฮึกเหิมที่ต่อเนื่องกับการเข่นฆ่าได้ยุติลง ด้วยคำบรรยายสั้น ๆ อย่างได้ความกระชับในตอนจบบทร่ายว่า

...<u>บัดมอญม่านมาหลาย</u> รายกันโอบกันอ้อม ล้อมกระหนาบหน้าหลัง <u>ไทยประนังน้อยแง่แผ่ออกรบบมิรอด</u> <u>ถอดถอยท้อรอรับ</u> มอญขยับยกตาม หลามเหลือล้นพลเต้า เสียงบึนตึงดื่นเร้า เร่งครื้นเครงดฤกอยู่นา

แล้วต่อด้วยโคลงสอง ๓ บท เป็นการสรุปความว่า

พรรภกหล้มลั่นฟ้า เฉกอสุนีผ่าหล้า
แหล่งเพี้ยงพกพัง แลนา
ดังตระหลบโลกย์แล้ ฤบร้างรู้แพ้
ชนะผู้ใดดาล ฉงนนา
สองฝ่ายหาญใช่ช้า คือสีหสู้สีหกล้า
ต่อแกล้วในกลาง สมรนา

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ฉากการรบอันยิ่งใหญ่ดุเดือดด้วยกำลังพล ฝีมือ และความห้าวหาญเช่นนี้ปรากฏด้วยการใช้ประโยชน์จากร่ายซึ่งไม่มีข้อจำกัดเรื่องจำนวนวรรคในบท ในตอนที่มุ่งแสดงความไหวหวั่นในหทัยพระมหาอุปราชาขณะยกทัพซึ่งไม่ปรากฏในพระราชพงศาวดารฯ แต่เป็นส่วนสำคัญมากส่วนหนึ่งของลิลิตเตลงพ่าย (จะได้กล่าวถึงในหัวข้อ ๑.๒) ก็ได้ใช้ร่ายเป็นบทพรรณนาธรรมชาติอันยิ่งใหญ่งดงามที่เร้าความไหวหวั่นนั้นให้ทวีขึ้นตามระยะทางและกาลอันผ่านพ้น ความละเอียดของการพรรณนาทำให้ต้องใช้บทร่ายที่มีขนาดยาว และทำให้ผู้เสพสัมผัสถึงความเยือกเย็นอ้างว้างของบรรยากาศ และความโดดเดี่ยวและรุ่มร้อนของตัวละครท่ามกลางกองทัพใหญ่อันอึกทึกครึกโครมด้วยพลอันเหิมหาญในการเดินทางที่ต่อเนื่องยาวนานนั้น บทร่ายเช่นนี้วางไว้เป็นระยะ ๆ สลับกับบทโคลงที่แสดงการรำพึงในใจอันร้าวรานของพระมหาอุปราชาพระองค์นั้น ดังจะได้ตัดตอนตั้งแต่ก่อนยกพลผ่านด่านเจดีย์สามองค์ ซึ่งผู้ทรงนิพนธ์ทรงใช้โคลงสอง ๑ บท และโคลงสาม ๒ บท ซึ่งมีจำนวนคำน้อยแต่ให้ความกระชับบอกความยิ่งใหญ่ของกองทัพด้วยเสียงสนั่นกึกก้อง และภาพของ "...ธุลีฟุ้งฟ้า มืดคลุ้มม้ามล ยิ่งนา" สิ่งที่ตัดกับความเกรียงไกรของกองทัพก็คือ องค์ผู้นำทัพนั้นเอง ผู้ทรงสืบต่อความโหยหาในความรักและความสุขของตนเองนับตั้งแต่อำลาราชธานีมา แต่ก็เป็นความโหยหาที่ต้องอำพราง เพราะบอกใครไม่ได้ ดังข้อความที่จะยกมาต่อไปนี้

เสียดายคฤหาศน์ห้อง	หอทอง
ยามวิโยคยุทธปอง	ปราบเสี้ยน
จักคืนบ่คืนครอง	ฤาแน่ ไฉนนา
หนักฤไทยท่านเที้ยร	เทวศดิ้นดันทรวง
.....	.....
จาบัลยรันทดเพี้ยง	พังดวง แดนา
บงงบ่ให้ใครปอง	รั่วรู้
พระโศกแต่ในทรวง	ซ่อนเทวศ
ทำดั่งผ่องภักตรผู้	อื่นเอื้อมไปถึง

ให้คำนึงนุชพลาง ทางรลุงลาญถวิล ขุนคชินทรขับคช บทจรโดยทางเถื่อน เคลื่อนแสนยากลากลาด ดาษแดนท่งแดนนา ดาดงไม้ดงเขา โดยลำเนาแนวพนัศ ชรเดียดดัษดำเนอร เมอลบหมายสิ้นสุด พลางธให้อยุดพักพล ทุกดำบลที่ประทับ ยับยั้งรั้งแรมร้อน แล้วเตือนต้อนพลเต้า แต่

ยามเช้ายามเยน บขับเขนรีบรัด ผัดผ่อนใจผ่อนแรง เอาแต่แขงแต่กล้า เอาแต่ร่าแต่เรอง เร่งบันเทองทุกผู้ บร้างรู้เหือดหาญ...

ยกพลผ่านด่านภว้าง เสียงสนั่นม้าช้าง
กึกก้องทางหลวง
ล่วงลุด่านเจดีย์ สามองค์มีแห่งหั้น
แดนต่อแดนกันนั้น เพื่อรู้ราวทาง
ขับพลวางเข้าแหล่ง แห่งอยุธเยศหล้า
แลธุลีฟุ้งฟ้า มืดคลุ้มม้วมล ยิ่งนา
เสดจดลแดนราชเบื้อง บูรพา
พิศพนัศเนินผา ป่าไม้
รายเรียงรุกขผกา แกมลูก
แลตระการกลใกล้ หัตถ์เอื้อมเอาถึง
คำนึงนุชนาฏเนื้อ นาลสมร
แม้นแม่มาจักวอน พี่ชี้
จักบอกแก่บังอร ออกชื่อ เผอนา
เรียมจักแนะนั่นนี้ โน่นโน้นแนวพนม
....
ไย่ไย่คชไต่เต้า ตามทาง
พลางคนึงนุชพลาง ท่านไท้
แลไหนบลืมนาง หน่ายเสน่ห์
นึกบวายสาวดิไท้ ธิราชร้าวรานสมร

พระอาวรหวั่นเทวศ ถึงอรรคเรศแรมเวียง พลางเมอลเมียงไม้เขา โดยลำเนาแนวเถื่อน เคลื่อนแสนยาโจษจล ลุดำบลสังคล่า บ่ารหงดงดอน พิศศีขรรายเรียง เพียงสุดสาย เมฆเมอล เนื่องเนื่นเนินแนาไศล สูงไสวหว้ายฟ้า ชรอ่ำอ้าหาวหน เห็นถกลกุก่อง เชิงชั้นช่องปล่องเปลว เหวหุบห้วยตรายโตรก ชโงกชง่อนเงื่อมง้ำ ถ้ำท่อธารธารา แสงเสลาหลากหลาย พรายพแพร้าไพโรจ ช่อช่างโชติฉายฉัน สีสุพรรณเลื่อมเหลือง เรืองโมราราย

เรียบ ขาวปูนเปรียบเพชรรัตน์ แดงดั่งปัทมราช ดำประหลาดนิลกาฬ เขียวศรีปานมรกฎ ขาบใสสดเสมอเมฆ ชมพูเฉกโกเมน เพญพรรณรายรุ้งร่วง ช่างส่องแสงสุริยา ดุจดารา เรืองจรัส ประภัศรโอภาษ พิลาศล้ำลาญเนตร พิศศึขเรศชรอุ่ม พุ่มพนัศยัดเยียด พฤกษา เสียดสีกิ่ง เสียงเสนาะยิ่งอย่างทิฆ พระยลยินพิศวง ถวิลถึงองค์อรรคเรศ ยามดุริเยศ จำเรียง บรรสานเสียงถวายทรอ พึงพอใจพอกรรณ ธก็จาบัลย์บมิเบื่อ เหงื่อเนตรตกอกช้ำ เหลือทุกข์เหลือที่กล้ำ เทวศไว้ไปมี แม่เอย

อ้าศรีเสาวภาคเพี้ยง	เพญแข
เรียมแต่ร้างรศแห	ห่างเคล้า
ฤาลืมสมรแล	อื่นชื่น ไปเลย
ถวิลทุกยามเยนเช้า	ชอกช้ำกำทรวง
แม้วดวงกมลาศได้	มาดล
โดยสถานแถวสถล	ถิ่นนี้
จักชวนแม่ชมชน	บรรพต ไพ้นแฮ
พลางแม่ชมเรียมชี้	แม่ชี้เรียมชม

เห็นได้ว่าผู้ทรงพระนิพนธ์ได้รักษาระดับความเป็นวัตถุสุนทรีย์ของบทประพันธ์ไว้ได้โดยสม่ำเสมอ และปัจจัยสำคัญส่วนหนึ่งก็คือการที่ทรงใช้ร่ายและโคลงประกอบเข้าด้วยกันอย่างเหมาะสม ดังข้อความที่ยกมานี้ ทรงใช้ร่ายแสดงภาพธรรมชาติอันยิ่งใหญ่งดงามอย่างพึงพิศวงด้วยสีแสงลานตาจากหินผาดุจแก้วมณีนานาพรรณและเสียงดนตรีธรรมชาติจากพฤกษาที่เสียดกิ่งในป่ารหงดงดอน อันมีแนวเขาสูงสุดสายเมฆและ "สูงไสาหว้ายฟ้า ชรอ่ำ" ทรงใช้โคลงแสดงความหวั่นไหวของพระมหาอุปราชา ความห่างพะวงในความโหยหาอันไม่สมประสงค์ที่จะสื่อสารกับนางที่รัก เพื่อปลดเปลื้องความรุ่มร้อนหนักอึ้งของความหวาดหวั่นอาวรณ์ซึ่งตัดกับความเยือกเย็นของป่าเขาสูงใหญ่กว้าง แต่ก็จำต้องเก็บงำความทุกข์เทวศอันหนักหนานั้นไว้แต่ในอกอย่างชนิดที่ "ผู้อื่นเอื้อมไปถึง" และดำรงความสง่างามภายนอกของจอมทัพไว้ได้

กล่าวโดยสรุป การพิจารณาองค์ประกอบของวัสดุในแง่เสียง ฉันทลักษณ์ และคำ ในลิลิตเตลงพ่าย ทำให้เห็นว่า ผู้ทรงนิพนธ์ทรงตระหนักในการสร้างประสบการณ์ทางสุนทรียะด้วย

พลังของวัสดุที่เลือกเฟ้นแล้ว และทรงประกอบวัสดุขึ้นอย่างมีเป้าหมายทางสุนทรียะ ลิลิตเตลงพ่าย ได้แสดงถึงความพากเพียรที่จะรจนางานชั้นเยี่ยมอันพิสูจน์ความมีประสิทธิภาพของตัวสื่อที่แสดงความชื่นชมในพฤติกรรมของมนุษย์ การพิจารณานี้ประกอบกับที่จะศึกษาต่อไปในขั้นตัวละคร โครงเรื่อง และแก่นเรื่อง จะทำให้เห็นว่าลิลิตเตลงพ่ายมิใช่เป็นพระราชพงศาวดารที่แต่งเป็นร้อยกรองเท่านั้น

สิ่งที่น่าสนใจก็คือ ลิลิตเตลงพ่าย เป็นลิลิตที่เด่นที่สุดในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นและสมัยต่อมา นับถือกันว่าอยู่ในระดับเทียบเสมอกับลิลิตในสมัยอยุธยา ทั้งลิลิตยวนพ่าย และลิลิตพระลอ ความยิ่งใหญ่ประณีตของการประอบวัสดุได้ประสานเข้ากับความยิ่งใหญ่ของเนื้อหาทั้งทางความคิดและอารมณ์ วัสดุอันประกอบด้วยเสียงและความหมายของคำและกลุ่มคำในกรอบของฉันทลักษณ์ คือ ร่ายและโคลงที่สับเปลี่ยนสอดรับกันในบริบทที่เหมาะสม ได้นำภาพอันเนื่องด้วยประวัติศาสตร์ในความรับรู้ของผู้ทรงนิพนธ์ให้เร้าการรับรู้ของผู้อ่านข้ามมิติแห่งกาล ฉันทลักษณ์ซึ่งเป็นคำประพันธ์เก่าแก่ตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนต้นดังที่ปรากฏในลิลิตพระลอ เหมาะกับเนื้อความที่มีระยะห่างทางประวัติศาสตร์ บทประพันธ์นี้จึงให้ความระทึกใจแก่คนต่างสมัยในฐานะสิ่งอันพึงพิศวงที่ยังทรงความหมาย

๑.๑.๓ ร่ายยาว ร่ายยาวมหาเวสสันดรชาดก หรือที่เรียกอีกอย่างว่ามหาชาติกลอนเทศน์ เป็นงานประพันธ์สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ซึ่งสืบขนบร่ายยาวของสมัยอยุธยา นับตั้งแต่ปรากฏเป็นลายลักษณ์ครั้งแรกในมหาชาติคำหลวง และแต่งใหม่เป็นกาพย์มหาชาติ ร่ายยาวเป็นคำประพันธ์ที่เหมาะแก่การสวดและเทศน์เป็นทำนอง ซึ่งคงจะ "อนุโลมจากลักษณะสวดมหาชาติคำหลวง" (กรมพระยาดำรงราชานุภาพฯ ใน วรรณกรรมสมัยอยุธยาเล่ม ๑ ๒๕๒๙: (๕๓))

พิจารณาจากที่มหาชาติคำหลวงมีร่ายยาวเป็นพื้น และมีคำประพันธ์อื่น คือ โคลง กาพย์ ฉันท์ แทรกอยู่บ้าง ประกอบกับร่ายเป็นคำประพันธ์ที่ใช้พรรณาและบรรยายได้ดี อาจลงความเห็นได้ว่า ร่ายยาวเป็นร้อยกรองเก่าแก่ดั้งเดิมของไทยพอ ๆ กับโคลง มีต้นเค้าจากความต้องการจะเล่าเรื่องขนาดยาวให้ฟังไพเราะต่อเนื่องกันนาน ๆ ต่างจากโคลงซึ่งใช้ขับลำประกอบดนตรี ร่ายยาวมีลักษณะคล้ายร้อยแก้วมาก โดยเฉพาะร้อยแก้วในความหมายเก่าที่หมายถึง "ความเรียงที่สละสลวยเหมาะเจาะด้วยเสียงและความหมาย" ซึ่งมักใช้ใน "หนังสือที่แต่งเนื่องในศาสนาเป็น

ทำนองร่ายยาวกลาย ๆ ที่ยกเอาคำบาลีซึ่งเป็นตัวอรรถมาวางไว้ต้นวรรคหรือต้นประโยคเรื่อยไป" ด้วยเหตุนี้จึงเรียกว่าร้อยแก้ว หมายถึง ร้อยเรียงถ้อยคำซึ่งเป็นแก้วหรือรัตนะ (เสฐียรโกเศศ ๒๕๑๕ข: ๒๑-๒๒) ลักษณะของร่ายยาวจัดอยู่ในประเภทร้อยกรองมากกว่าร้อยแก้วเพราะมีบังคับสัมผัสระหว่างวรรคอย่างสม่ำเสมอ ส่วนที่คล้ายร้อยแก้วก็คือ ไม่กำหนดจำนวนคำในวรรค และบทหนึ่งหรือตอนหนึ่งจะมีกี่วรรคก็ได้ สังเกตได้ว่าร่ายยาวสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นมีจำนวนคำในวรรคมากกว่าสมัยอยุธยา ดังที่จะยกมาเทียบกันจากกัณฑ์กุมารของมหาชาติคำหลาง กาพย์มหาชาติ และร่ายยาวมหาเวสสันดรชาดก (ส่วนที่เว้นคือ คาถา)

มหาชาติคำหลาง

อันว่าน้ำตาพระราชกุมารทั้งสอง ก็ตกลงเหนือหลงสองพระบาท พยงบวามาศบานรองอยู่นั้นน... อันว่าน้ำตาพระมหาสัตว์ ก็ตกเหนือปริษฎางสองกระษัตรกุมาร ประดุจแผ่นทองขดานมาศทั้งคู่อยู่รงงรอง รองชลเนตรพระมหาสัตว์แล

กาพย์มหาชาติ

พระน้องนางก็ขมีขมันหมอบม่อยเข้ามา ก็กอดข้อพระบาทาเบื้องซ้ายสะอื้นไห้ น้ำพระเนตรไหลลงหลังพระบาท เหมือนบัวบานประทุมมาศมารับรอง น้ำพระนัยเนตรพระหน่อสองกษัตรา ส่วนสมเด็จพระมหามหิเรศ ก็กลั้นน้ำพระเนตรมิได้ พระอัสสุชลชลาไหลลงเหนือหลังพระพี่น้อง ดุจดังแผ่นกระดานทองรองรับอัสสุธารา

ร่ายยาวมหาเวสสันดรชาดก

ควรจะสงสารเอ่ยด้วยสองดรุณทรามรักน้อย ๆ ทั้งคู่ พิศแลดูหน้ากันแล้วก็ตั้งแต่จะร้องไห้ น้ำพระอัสสุชลนัยน์เธอไหลลงหลั่ง ๆ ตกต้องหลังพระบาทบรมราชฤาษี ... ดั่งกลีบบุษยมาลีปทุเมศ มาเคียงสองรองรับน้ำชลเนตรพระเจ้าลูกท้าวเธอไว้ ส่วนสมเด็จพระนราธิปไตยพิสุทธิชินวงศ์ ท้าวเธอก็พลอยทรงพระกันแสงไห้ จนพระอัสสุชลนัยน์ไหลลงริน ๆ โซมพระพักตร์ ตกต้องพระปฤษฎางค์พระลูกรักทั้งสอง ดุจแผ่นกระดานทองมารองรับไว้ทั้งคู่

ปัจจัยที่ทำให้จำนวนคำในวรรคของร่ายยาวมหาเวสสันดรชาดก มีมากกว่าร่ายยาวสมัยอยุธยาก็คือ ผู้แต่งเอาใจใส่ในรายละเอียดของเสียงและความหมายเพิ่มขึ้น ประกอบกับร่ายยาวเป็นคำประพันธ์ที่ผู้แต่งมีอิสระในการปรุงแต่งถ้อยคำได้ตามความพอใจ โดยมีข้อบังคับเพียงสัมผัสระหว่างวรรคเท่านั้น จึงเห็นได้ว่าร่ายยาวมหาเวสสันดรชาดกในแต่ละกัณฑ์ ผู้แต่งมักสร้างองค์ประกอบของเสียงโดยใช้การซ้ำเสียงพยัญชนะ การใช้สัมผัสใน (สัมผัสสระ) ภายในวรรค ร่วมกับองค์ประกอบทางความหมาย คือมักใช้คำซ้ำและคำซ้อน หรือซ้อนคำพ้องความหมายเข้าด้วยกัน

เมื่อพิจารณาข้อความต่อเนื่องกัน ร่ายยาวมหาเวสสันดรชาดกในข้อความนี้ เน้นคำที่แสดงความเคลื่อนไหวของกิริยาอาการของพระราชกุมารและพระราชบิดาที่เป็นเหตุเป็นผลกันและสืบต่อกัน คือ กล่าวว่าสองดรุณ "พิศแลดูหน้ากันแล้วก็ตั้งแต่จะร้องไห้" แล้วจึงกล่าวถึง "น้ำพระอัสสุชลนัยน์เธอไหลลงหลั่ง ๆ" ตั้งแต่ ให้ความหมายว่ากระทำกิริยานั้นแต่เพียงอย่างเดียว ไหลลงหลั่ง ๆ แสดงสายน้ำตาที่หยาดลงสู่ที่ต่ำติดต่อกันไม่ขาด เมื่อกล่าวถึงพระราชบิดา ก็ใช้คำช่วยกริยา พลอย นำหน้า "ทรงพระกันแสงไห้" แสดงว่าได้ร้องไห้ร่วมไปด้วยเมื่อเห็นลูกร้องไห้ "จนพระอัสสุชลนัยน์ไหลลงริน ๆ โซมพระพักตร์" คำเชื่อมประโยค จน แสดงว่าประโยคหลังเป็นผลของประโยคแรก และยังแสดงว่าการทรงพระกันแสงไห้นั้นมีลำดับขั้นที่รุนแรงขึ้นจนน้ำตาไหลลงริน ๆ โซมพระพักตร์ ก่อนที่จะ "ตกต้องพระปฤษฎางค์พระลูกรักทั้งสอง" สิ่งที่พึงสังเกตอีกประการหนึ่งก็คือ ผู้แต่งเน้นความแตกต่างของพระกุมารกับพระราชชนก แต่ก็แสดงว่าผู้ที่แตกต่างกันเช่นนี้ได้แสดงอาการอย่างเดียวกัน ความแตกต่างดังกล่าว คือฝ่ายหนึ่งมีร่างกายน้อย ๆ อ่อนเยาว์และน่ารัก ("สองดรุณทรามรักน้อย ๆ ") ฝ่ายหนึ่งมีความยิ่งใหญ่ของการบำเพ็ญเพียร ("บรมราชฤาษี") และมีจุดมุ่งหมายที่จะบรรลุความเป็นจอมคนในทางธรรม ("สมเด็จพระนราธิปไตยพิสุทธิชินวงศ์") ปรากฏเสียงของผู้เล่าเป็นเชิงแนะในตอนเริ่มต้นว่า "ควรจะสงสารเอ่ย" เมื่อกล่าวถึงลักษณะน่ารักของสองดรุณแล้วยังย้ำในตอนท้ายอีกว่า "พระลูกรักทั้งสอง" แสดงความรู้สึกผูกพันของพ่อต่อลูก การย้ำจำนวน "สอง" ปรากฏเมื่อกล่าวถึงสองดรุณ พระบาทตั้งกลีบบัวที่ "มาเคียงสองรองรับน้ำชลเนตร" และ "พระปฤษฎางค์พระลูกรักทั้งสอง" ที่มารองรับน้ำตาของพ่อ

ในกัณฑ์ชูชก ผู้แต่งใช้กลุ่มคำที่มีสัมผัสพยัญชนะแสดงคำขู่ของเจตบุตรพราน ดังนี้

นี่ใครบอกแก่มึงจึ่งดึงดันชมชานเชอะเชิงออกมาถึงนี่ ใครเขาจะปรานีอ้ายชาติข้า... ยังจะมาหาโอโอดโรทนาร้องไห้หาจอมกษัตริย์แสร้งพิไร นี่มึงจะทำอะไรหรือ มึงนี่สุดแท้แต่ว่าใครเขายิ่งให้ก็จะไปฮือแห่โหมเอาให้สิ้น อ้ายเสือเฒ่าจะศีลใครเลยจะรู้เล่ห์... ทำเสแสร้งชนชอก ดั่งว่านกยางกรอกชอกชื่มเชา เท้าเที่ยวแหย่ย่องสับปลา... ดูเอาเถิดหรือนะไหนนั่นมึงจะเป็นคน ที่เอ็งจะหนีกูไปพ้นอย่าพึงคิด... กูกลัวแต่ว่าอ้ายห้ามึงจะขาดกระเด็นติดดินดั้นระท้าว ๆ เอาลงที่กลางดินพอสิ้นใจ... ทั้งอาวุธของกูนี้ไซร้ใส่ยางน่อง... กูจะลัดลั่นลองเล่นดูสักฉับ ขยับยกยิงดูสักเบ้ง กลัวแต่ว่าจะไม่ผางผิดละหรืออย่าอาดอาจ... อ้ายลูกศรมันจะดื้อดาษดื่มเอาโลหิต... อ้ายศีรษะก็จะกระเด็นเด็ดติดตกไม่ด้านทาน ดั่งกะโหลกลูกตาลหล่นลงจากขั้ว ...กูจะผ่าอกออกให้ทั่วแถกเถือถึงหัวใจ ทั้งเนื้อหนังพุงเพาะและตับไตไส้สั้นยาว ก็จะคุลีการขยำเข้ากับเครื่องปรุง ... กูจะประดับประดิษฐ์ประดุงดูให้มันย่อง กับเนื้อชักสันมันสมองในด้วมึง กูจะใส่ตับคับคาบผนึกพะแนงนึ่งให้สุกเสร็จ ... กูจะสร้างศาลสี่เสาใส่ตระเว็ด วางเครื่องพลีกรรมกระทำที่ชายป่า ... กูจะร้องเสเทวารักษ์ประกาศ ถวายแก่ปันถสกุณเทวราชริมราวทาง อันสิงสถิตที่ย่านกลางพระไพรพฤกษ์ เห็นก็จะสำเร็จมโนนึกใจคะเน ...

การจัดองค์ประกอบของเสียงสัมผัสพยัญชนะในกลุ่มคำที่ต่อเนื่องกัน โดยให้คำในกลุ่มคำเหล่านี้มีความหมายใกล้เคียงกันมาก เป็นการแสดงรายละเอียดของภาพ ความเคลื่อนไหว และกิริยาอาการได้อย่างมีพลัง เช่น "อ้ายศีรษะก็จะกระเด็นเด็ดติดตกตามไม่ด้านทาน ดั่งกะโหลกลูกตาลหล่นลงจากขั้ว" หรือ "เนื้อตัวก็สั่นระริกระรี่ตะครั่นคร้าว ตีนมือก็สั่นระทกท้าวแทบจะพลัดตก" เมื่อคำนึงว่าเป็นการแปล ก็ยิ่งน่าชื่นชมว่าแปลอย่างมีอิสรภาพในจินตนาการและมีความสามารถในการเลือกเฟ้นและประกอบคำอย่างผู้ที่เข้าใจเนื้อหาของเรื่อง และรู้จักธรรมชาติของภาษาของตัวเอง ดังเห็นได้ว่า คาถาภาษาบาลีมีเพียงสั้น ๆ แต่กวีในแต่ละสมัยได้แปลเป็นภาษาไทยตามมโนนึกของตนได้ต่างกัน ดังนี้

คาถา:" สิโร เต วชฺฌยิตฺวาน"

มหาชาติคำหลวง กูก็จะตัดหัวมึงโหงลงจากค่าไม้ ตรแบ่นไว้กลางดิน

ร่ายยาวมหาเวสสันดรฯ อ้ายศีรษะก็จะกระเด็นเด็ดติดตกตามไม่ต้านทาน ดั่งกะโหลกลูกตาลหล่นลงจากขั้ว

ในกัณฑ์มัทรี เมื่อพระมัทรีมาถึงอาศรม และพระเวสสันดรแสร้งตัดพ้อ นางได้ทูลขอลุแก่โทษที่กลับมาผิดเวลา ขณะเที่ยวหาสองกุมารในบริเวณอาศรม ได้กล่าวเป็นคาถาว่า

อิเม เต ชมฺพุกา รุกฺขา เวทิสา สินฺธุวาริตา
วิวิธานิ รุกฺขชาตานิ เต กุมารา น ทิสฺสเร
อสฺสตฺถา ปนสา เจเม นิโคฺรธา จ กปิตฺถนา
วิวิธานิ ผลชาตานิ เต กุมารา น ทิสฺสเร
อิเม ติฏฺฐนฺติ อารามา อยํ สีตุทกา นที
ยตฺถสฺสุ ปพฺเพ กีฬิสุ เต กุมารา น ทิสฺสเร
....

มหาชาติคำหลวง ยกคาถาและแปลสลับกันดังนี้

อิเม เต ชมฺพุกา รุกฺขา อนึ่ง ต้นหว้าหวานกรำ ลูกสุกก่ำแกมใบ อยู่แล เวทิสา สินฺธุวาริตา ย่างทรายลัดลำลาว สาขาท้าวเทอญสินธุ โสดแล วิวิธานิ รุกฺขชาตานิ อันว่าพฤกษต่าง ๆ เกอดสรล่างสรหลอนงาม ในที่นี้ เตกุมารา น ทิสฺสเร แต่สองบงงอรทั้งคู่ บมิเห็นปรากฏอยู่ ณ ที่ในหมู่ นั่นแล อสฺสตฺถา ปนสาเจเม โพพนอมขนุนขนนอยู่ในอาวาศนี้เห็นงาม โสดแล นิโคฺรธา จ กปิตฺถนา ไชรชรมลงดาษ ขวิดขวนขาดตกดิน อยู่แล วิวิธานิ ผลชาตานิ ดอกไม้กัยวเกษา ลูกไม้ราแรงเสพยนี้ เต กุมารา น ทิสฺสเร แต่สองสร้อยศรีโอรส บมิเห็นปรากฏพุ่มผลเกษด นั่นแล อิเม ติฏฺฐนฺติ อารามา ใบเพลดพางกิ่งก้าน มีอยู่ทุกสถาน โสดไส้ ยตฺถสฺสุ ปพฺเพกีฬิสุ ทีราแรงประพาศ น้ำห้วย หาศวงงวลใหญ่นั่นน เต กุมารา น ทิสฺสเร แต่พี่น้องแน่งนฤมล แม่บเห็น นทีห้วยหาศเยนนั่นนแล

ร่ายยาวมหาเวสสันดรชาดก ยกคาถาแยกไว้ก่อนต่างหาก และแปลโดยที่มีคาถาปนอยู่บ้างแต่เพียงเล็กน้อย บางตอนเป็นคาถาที่แต่งขึ้นใหม่ ดังนี้

อิเม เต ชมฺพุกา รุกฺขา ควรจะสงสารเอ่ยด้วยต้นหว้าใหญ่ใกล้อาราม งามด้วยกิ่งก้านประกวดกัน ใบชอุ่มประชุมช่อเป็นฉัตรชั้นดั่งฉัตรทอง แสงพระจันทร์ต้นส่องต้องน้ำค้างที่ขังให้ไหลลงหยดย้อย เหมือนหนึ่งน้ำพลอยพร้อย ๆ อยู่พราย ๆ ต้องกับแสงกรวดทรายที่ใต้ต้นอร่ามงามวาวดูเป็นวนวงแวว ดั่งบุคคลเอาแก้วมาระแนงแกล้งมาปรายโปรยโรยรอบปริมณฑลก็เหมือนกัน งามดั่งไม้ปาริชาตในเมืองสวรรค์มาปลูกไว้ ลูกรักเจ้าแม่เอ่ย เจ้าเคยมาอาศัยนั่งนอน ประทับร้อนสำราญร่มรื่น ๆ สำรวลเล่นเย็นสบาย พระพายรำเพยพัดมาฉิวเฉื่อยเรไรระรี่เรื่อยร้องอยู่หริ่ง ๆ แต่ลูกรักของแม่ทั้งชายหญิงไปอยู่ไหนไม่เห็นเลย มหานิโครธชาตุ อนิจจา ๆ เอ่ยเห็นแต่ไทรทองถัดกันไป กิ่งก้านใบรากห้อยยื่นระย้า เจ้าเคยมาห้อยโหนโยนชิงช้าชวนกันแกว่งไกว แล้วเล่นไล่ปิดตาหาเร้นแทบหลังบริเวณพระอาวาส อิมา ตา โปกฺขรณี รมฺมา เจ้าเคยมาประพาสสรงสนานในสระศรี โบกขรณีสำหนึ่งนอกพระอาวาส นางเสด็จลีลาศไปเที่ยวเวียนรอบ จึ่งตรัสว่าน้ำเอ่ยเคยมาเปี่ยมขอบเป็นไรจึ่งขอดข้นลงขุ่นหมอง พระพายเจ้าเอ่ยเคยมาพัดต้องกลีบอุบล พากลิ่นสุคนธ์ขจรรสมารายรื่น เป็นไรจึ่งเสื่อมหอมหายชื่นไม่เฉื่อยฉ่ำ ฝูงปลาเอ่ยเคยมาผุดคล่ำดำแผงฟอง บ้างก็ขึ้นล่องว่ายอยู่ลอยเลื่อน ชมแสงเดือนอยู่พราย ๆ เป็นไรจึ่งไม่ว่ายเวียนวง นกเจ้าเอ่ยเคยบินลงไล่จิกเหยื่อทุกเวลา วันนี้แปลกเปล่าตาแม่แลไม่เห็น พระลูกเอ่ยเจ้าเคยมาเที่ยวเล่นแม่แลไม่เห็นแล้ว โอ้แลเห็นแต่สระแก้วอยู่อ้างว้างวังเวงใจ

ความแตกต่างระหว่างคาถากับสำนวนแปลทั้งสองฉบับคือ คาถามีข้อบังคับของฉันท์ มีจำนวนคำตายตัว และย้ำวรรคที่ว่า "เต กุมารา น ทิสฺสเร" ทุกครั้งที่เปลี่ยนสถานที่ซึ่งพระมัทรีผ่านไป ส่วนสำนวนแปล สามารถใช้ข้อความต่าง ๆ กันในเนื้อความเดียวกัน แต่เปลี่ยนคำเรียกลูกด้วยความรักและชื่นชมต่าง ๆ กัน ในมหาชาติคำหลาง คือ ประโยคต่อไปนี้

- แต่สองบงองอรทั้งคู่ บมิเห็นปรากฏอยู่ ณ ที่ในหมู่ น้นนแล
- แต่สองสร้อยศรีโอรส บมิเห็นปรากฏพุ่มผลเกษด น้นนแล
- แต่พี่น้องแน่งนฤมล แม่บเห็น นทีห้วยหาศเยน น้นนแล

ในร่ายยาวมหาเวสสันดรชาดก สำนวนเจ้าพระยาพระคลัง (หน) ที่ยกมาข้างต้นนั้นขยายความภาพธรรมชาติอันร่มรื่นงดงาม และภาพในอดีตอันเป็นสุข ลักษณะคำพูดเป็นทั้งการ

ร่ำพึงกับตนเองและการสนทนากับธรรมชาติ มีทั้งประโยคบอกเล่า ปฏิเสธ และคำถามสลับกันไป ในประโยคบอกเล่าคำช่วยกริยา "เคย" แสดงพฤติกรรมและสภาวการณ์ในอดีตที่ตัดกับปัจจุบันคือ ธรรมชาติอันยังงดงามอยู่แต่ว่างเปล่าไร้ความหมายเพราะแม่แลไม่เห็นลูกและธรรมชาติบางส่วนก็แปลกเปลี่ยนไปอย่างไม่เคยเป็น ระหว่างประโยค มีคำสันธาน "แต่" แสดงความเชื่อมโยงของความหมายในทางตรงข้าม เมื่อใช้ประโยคปฏิเสธว่า "ไม่เห็น" ก็กล่าวต่อไปทันทีว่า "เห็นแต่" และสิ่งที่เป็นกรรมของประโยคนั้นก็ล้วนแต่ยืนยันความไม่สมบูรณ์ของสิ่งที่เคยเห็นจนเจนตา จึงต้องตั้งคำถามอย่างฉงนว่า "เป็นไร"

...ต้นหว้าใหญ่ใกล้อาราม ... งามดั่งไม้ปาริชาต ... เจ้าเคยมาอาศัยนั่งนอน ... พระพายร่ำเพยพัดมาฉิวเฉื่อย ... แต่ลูกรักของแม่ทั้งชายหญิง ไปอยู่ไหนไม่เห็นเลย ...เห็นแต่ไหรทองถัดกันไป ... เจ้าเคยมาห้อยโหนโยนชิงช้าชวนกันแกว่งไกว ... เจ้าเคยมาประพาสสรงสนานในสระศรี ... น้ำเอ่ยเคยมาเปี่ยมขอบเป็นไรจึงขอดข้นลงขุ่นหมอง พระพายเจ้าเอ่ยเคย...พากลิ่นสุคนธ์ขจรรสมารวยรื่น เป็นไรจึ่งเสื่อมหอม... ผูงปลาเอ่ยเคยมาผุดคล่ำ ... เป็นไรจึ่งไม่ว่ายเวียนวง ... วันนี้แปลกเปล่าตาแม่แลไม่เห็น พระลูกเอ่ยเจ้าเคยมาเที่ยวเล่นแม่แลไม่เห็นแล้ว ไอ้แลเห็นแต่สระแก้วอยู่อ้างว้างวังเวงใจ

ข้อความดังกล่าวเป็นสิ่งชี้แสดงความงดงามของเนื้อหาทางอารมณ์ที่ประกอบขึ้นด้วยโครงสร้างของภาษาไทยที่สามารถสื่อความตัดกันของอดีตกับปัจจุบัน ความสุขกับความทุกข์ ความร่าเริงชื่นบาน กับความอ้างว้างวังเวง ความเคลื่อนไหวกับความนิ่งงัน ความเคยได้เห็นอย่างเจนตา ได้เคยสัมผัสรับรู้ กับความว่างเปล่าแลไม่เห็นอย่างน่าใจหาย

ความยิ่งใหญ่ของความรักของแม่ที่แสดงออกเป็นความกำสรดอันใหญ่หลวง ด้วยพละกำลังของการเสาะหาเรียกร้องต่อด้านความพลัดพราก ได้ขยายออกเป็นความสั่นไหวต่อภาวะธรรมชาติในร่ายยาวมหาเวสสันดรชาดก ซึ่งมหาชาติคำหลวง แปลจากคาถาอย่างใกล้เคียงเพียงสั้น ๆ ดังจะยกมาเทียบกันต่อไปนี้

มหาชาติคำหลวง

สา ตตฺถ ปริทิตฺวา อันว่าพระมัทรี เสาอยพระทุกข์ปริเทว ท่ยาหาในหิมวา ปพฺพตานิ วนานิ จ ทุกสิงขรขอบแค่ดูหา หุบเหวดีรีเรืองผาเพองเขา

ร่ายยาวมหาเวสสันดรชาดก

ปริเทวิตฺวา นางเสวยพระอาดูรพูนเทวษในพระอุรา น้ำพระอัสสุชลนาเธอไหลนองคลองพระเนตร ทรงพระกันแสงแสนเทวษพิไรร่ำ ตั้งแต่ประถมยามค่ำไม่หย่อนหยุดแต่สักโมงยาม นางเสด็จไต่เต้าติดตามทุกตำบล ละเมาะไม้ไพรสณฑ์ศิขริน ทุกห้วยธารละหานหินเหวหุบห้องคูหาวาส ทรงพระพิไรร้องก้องประกาศเกริ่นสำเนียง พระสุรเสียงเธอเยือกเย็นระย่อทุกอกสัตว์ พระพายร่ำเพยพัดทุกกิ่งก้าน บุษบงก็เบิกบานผกากร รัศมีพระจันทรก็มัวหมองเหมือนหนึ่งจะเศร้าโสกแสนวิปโยคเมื่อยามบัจจุสมัย ทั้งรัศมีพระสุริโยทัยส่องอยู่รางๆ ขึ้นเรืองฟ้า เสียงชะนีเหนี่ยวไม้ให้หาละห้อยโหย พระกำลังนางก็อิดโรยพิไรร่ำร้อง พระสุรเสียงเธอกู่ก้องกังวานดง เทพเจ้าทุกองค์กอดพระหัตถ์เงี่ยพระโสตสดับสาร พระเยาวมาลย์เธอเที่ยวหาพระลูก พระนางเธอเสวยทุกข์แสนเข็ญ ตั้งแต่ยามเย็นจนรุ่งเช้าก็สุดสิ้นที่จะเที่ยวค้น...

เมื่อเทียบกับเรื่องมหาชาติในสมัยอยุธยา คือ มหาชาติคำหลวง และ กาพย์มหาชาติ พบว่ากวีสมัยรัตนโกสินทร์สามารถใช้เสียงและความหมายของคำร้อยกรองเข้าด้วยกันอย่างวิจิตรยิ่งขึ้น โดยเฉพาะในการขยายความส่วนที่เป็นการพรรณาความขัดแย้งทางอารมณ์ การสร้างบรรยากาศจากฉากธรรมชาติ ความกลมกลืนของธรรมชาติกับตัวละคร ตลอดจนถ้อยคำของตัวละครที่เผยประสบการณ์ชีวิตในสถานการณ์พิเศษ ลักษณะภาษาในร่ายยาวเรื่องนี้ได้เน้นความเป็นพิเศษนั้น มิใช่ด้วยศัพท์ที่มีความหมายซับซ้อนทางความคิด เช่น ศัพท์เฉพาะทางศาสนา แต่ได้ใช้ศัพท์ที่ง่ายแก่ความเข้าใจ บ่งบอกสภาวะทางอารมณ์ เช่น อาดูรแทนปริเทว บรรยายภาพที่เคลื่อนไหวอย่างเป็นรูปธรรมมากขึ้นเพื่อสื่อความหมายนามธรรมอันลึกซึ้ง ในแง่ของการแปลเห็นชัดว่าองค์ประกอบของความประสานในเสียงของกลุ่มคำมีบทบาทสำคัญในการสร้างจินตภาพ กวีสามารถสร้างความหลากหลายของวัสดุในแง่รูปประโยค เช่น ประโยคคำถาม บอกเล่า ปฏิเสธที่มีความหมายเกาะเกี่ยวกัน เพื่อแสดงความปั่นป่วนในใจรับกับความแปรผันของเหตุการณ์ที่กระทบ

กับตัวละครอย่างรุนแรง เช่นในกัณฑ์มัทรีที่ได้วิเคราะห์มานี้

การศึกษาข้างต้นนี้ได้แสดงว่า กวีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นได้อาศัยลักษณะคำประพันธ์ร่ายยาวเป็นอุปกรณ์ประกอบกับการจัดโครงสร้างของเสียงและความหมายเพื่อสื่อสารอันงดงามด้วยเนื้อหาทางอารมณ์และความคิดอันละเอียดประณีต โดยมิใช่มุ่งแต่จะเล่าเรื่อง การแต่งเรื่องที่รู้จักเนื้อเรื่องกันอยู่แล้วในหมู่ผู้สร้างและผู้เสพ มิได้เป็นอุปสรรคต่อความสำเร็จทางวรรณศิลป์ เพราะผู้แต่งสามารถเสนอสิ่งใหม่ด้วยการเลือกเฟ้นถ้อยคำทั้งเสียงและความหมาย และประกอบขึ้นด้วยโครงสร้างซึ่งสามารถให้แรงกระทบอารมณ์อันมีลักษณะเด่นเฉพาะตัว และทำให้เนื้อหาของเรื่องที่นำมาแต่งใหม่เป็นสิ่งที่มีเหลี่ยมมุมชวนให้คิดค้นเสาะหาความหมายอันลุ่มลึกต่อไปไม่จบสิ้น

๑.๑.๔ คำฉันท์ คำประพันธ์ที่แต่งด้วยฉันท์และกาพย์ประกอบเข้าด้วยกัน มีชื่อเรียกว่าคำฉันท์ ดังกล่าวแล้วว่ากาพย์และฉันท์น่าจะเป็นคำประพันธ์ที่ไทยรับจากราชสำนักเขมรในสมัยอยุธยาตอนต้น คำฉันท์เก่าแก่อาจเป็นการแปลและแปลงจากภาษาเขมร ดังที่ยังเห็นเค้าอยู่ในงานที่เรียกว่า ฉันท์ดุษฎีสังเวยกล่อมช้าง งานประพันธ์ไทยที่แสดงความสำเร็จในการปรับใช้ฉันทลักษณ์ต่างประเทศนี้ในสมัยอยุธยาก็คือ อนิรุทธคำฉันท์ และสมุทรโฆษคำฉันท์อันมีชื่อเสียงนั่นเอง แม้ว่าสมุทรโฆษคำฉันท์เป็นเรื่องที่แต่งไม่จบ แต่ความสำเร็จทางวรรณศิลป์ของงานก็ได้เป็นสิ่งกระตุ้นเตือนกวีเอกแห่งรัตนโกสินทร์ตอนต้น คือ สมเด็จฯกรมพระปรมานุชิตชิโนรส ให้ทรงมุมานะพยายามแต่งต่อจนจบบริบูรณ์

นอกจากฉันท์ดุษฎีสังเวยกล่อมช้างแล้ว หนังสือคำฉันท์ เช่น ราชาพิลาปคำฉันท์ อนิรุทธคำฉันท์ สมุทรโฆษคำฉันท์ และเสือโคคำฉันท์ ในสมัยอยุธยาได้ใช้คำยืมจากภาษาเขมรและบาลีสันสกฤตเช่นเดียวกับงานประเภทอื่นในสมัยเดียวกัน หรือใกล้เคียงกัน เช่น มหาชาติคำหลวง ทวาทศมาส กำสรวล และลิลิตพระลอ ทั้งนี้อาจเป็นด้วยเหตุผลหลายประการ คือ ประการแรก คำยืมจากภาษาเขมรและบาลีสันสกฤตมีสถานะสูงในภาษาไทยด้วยความรู้สึกว่าเป็นภาษาของผู้มีวัฒนธรรมสูงกว่า เมื่อแรกรับฉันท์เข้ามาใช้กับภาษาไทยซึ่งมีระบบเสียงในด้านการออกเสียงหนักเบาแตกต่างจากภาษาบาลีสันสกฤต กวีไทยคงจะได้ศึกษาว่ากวีเขมรใช้ภาษาเขมรแต่งฉันท์อย่างไร คำเขมรบางคำที่กวีไทยคุ้นเคยมากขึ้นจากการศึกษากวีนิพนธ์ภาษาเขมรก็ได้ติดเข้ามาในการแต่งกวีนิพนธ์ไทยที่เป็นคำฉันท์และคำประพันธ์อื่นด้วย นอกจากนี้เมื่อพิจารณาว่าคำ

เชมรจำนวนหนึ่งที่ปรากฏในวรรณคดีไทยทั้งที่เป็นคำฉันท์และงานประเภทอื่น เช่น โคลง พบว่าเป็นคำที่มีความหมายเกี่ยวข้องกับ หรือให้ภาพพจน์ของประสบการณ์ทางอารมณ์ เช่น คำที่หมายถึงร้อน ความร้อน คือ กำเดา เขดา คำที่หมายถึงความเศร้าวังเวง คือ รลุง รลาง ลันลุง คำที่หมายถึงความเจ็บคือ จำงือ จมงือ ชำงือ คำที่หมายถึงการจากพลัดพรากห่างไกลคือ จำงาย ชำงาย คำที่หมายถึงการแตกทำลายหรือทำลาย คือ ลาญ ผลาญ นอกจากนี้ยังมีคำที่หมายถึง ใจ คือ แด อก คือ ทราง คำที่หมายถึงธรรมชาติที่สำคัญ เช่น ดวงจันทร์คือ แข ดวงอาทิตย์ ไถง ฝน คือ เผลียง ไฟ คือ เพลิง ป่า คือ ไพร หมายถึงช่วงเวลา เช่น พลบ(ค่ำ) พระฮาม(เช้า) ลงาด(เย็น) เป็นต้น คำเหล่านี้เป็นคำยืมที่ไทยรับเข้ามาด้วยเหตุผลของการจัดองค์ประกอบเรื่องเสียงและความหมายดังกล่าวแล้วในบทที่ ๒ และยังเป็นปัจจัยที่ทำให้มีการหลากคำอย่างมีประสิทธิภาพ เป็นการแหวกออกไปจากวงศัพท์ที่จำเจในชีวิตประจำวัน ดังที่กล่าวได้ว่า การต่อต้านความคุ้นเคยหรือการทำให้แปลก (defamiliarization)* เป็นลักษณะที่สำคัญของวรรณคดี เพราะเป็นการยืดขยายความยากและเวลาของการรับรู้หรือสัญชานของผู้รับเพื่อจะได้รับสารอย่างพินิจพิเคราะห์ในตัวสื่อ และเข้าถึงความหมายของบทประพันธ์ได้อย่างลุ่มลึกมากกว่าที่จะรับอย่างคุ้นเคยจนเป็นนิสัย (Fowler 1986: 40-42) ดังเห็นได้จากตัวอย่างในวรรณคดีคำฉันท์และคำประพันธ์อื่นในสมัยอยุธยาดังต่อไปนี้

---

* การศึกษา defamiliarization เป็นส่วนสำคัญส่วนหนึ่งของการวิจารณ์แนวภาษาศาสตร์ (linguistic criticism) ซึ่งเห็นว่าการต่อต้านความคุ้นเคยเป็นลักษณะสำคัญของการสื่อสารในวรรณคดีและในการสื่อสารประเภทอื่น จุดเริ่มต้นที่สนใจลักษณะนี้ในวรรณคดีคือนักวิจารณ์แนวรูปแบบนิยม (Russian formalism) เช่น Shklovsky ซึ่งใช้คำรัสเซียว่า ostraneniye การทำให้แปลก ซึ่งเขาเห็นว่าเป็นกลวิธีสำคัญของศิลปะ เป็นยุทธวิธีที่มีพลังให้ผู้รับพิจารณาตัวงานในเชิงวิพากษ์วิจารณ์ (Fowler 1986: 41-42)

นิราศสีดาหรือราชาพิลาปคำฉันท์

วาตาราเพยพัดยวน พระทัยลาญลวน
รลุงพลุ่งพล่านดาลแด

อนิรุทธคำฉันท์

อ้านี้และรูปท้าว อันมาชมมาชายโชย
จำนองกระอืดโอย ทุกขทรวงรลวงกาม
ผิวพี่เอนดูน้อง อัญเชิญช่ายมาดับความ
ร้อนเร่าคือเพลิงลาม ลันลุงแดกำเดาดง

สมุทรโฆษคำฉันท์

นกหกเหิรสำเริงสำราญสุขรมยะ
ยูงฟ้อนฟายสระ ประไพ
เรไรร้องคือดังดุริยะดนตรีสครใด
ผสานศัพทเกรียงไกร จำเรียง

ทวาทศมาส

อกชลคลาแคล้วแผ่น ปถพี
หญ้าเน่านองตรอมตาย ต่ำเตี้ย
คือเรียมจำพรายศรี เสาวนาฏก์
อกแนบเขนอยขนนเหงี้ย เงียบศัลย์

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

กำสรวล

ลนนลุงสองฟากฟุ้ง ผกาสลา
โดรลอองอบตาง กลิ่นเกล้า
รอยมือแม่ธารทา หอมหื่น ยงง เลอย
จนนทนกระแจะรศเร้า รวจขจร

มหาชาติคำหลวง (กัณฑ์ทศพร)

- ข้าเห็นร่มชมพูดรูรัตนพิศาล ตรงตระการกว่าชื่นแล
- เหตุนางเกอดมามีอุรัจฉทกด้ายดวงมาลย์ เป็นสังวาลย์วรรเจ็จเขบจขบวน
  คือคำนวณในดนูดูงามกว่าชื่นแล

สิ่งสำคัญก็คือ กวีสามารถใช้คำยืมจากเขมรและบาลีสันสกฤตได้อย่างกลมกลืนกับคำไทย ทั้งเสียงและความหมาย การใช้กลุ่มคำที่ต้องความหมายซึ่งขยายและอธิบายซึ่งกันและกันทั้งคำไทยและคำยืม เป็นปัจจัยที่ทำให้เข้าใจความหมายของกลุ่มคำนั้นอย่างสัมพันธ์เกี่ยวเนื่องกัน

คำยืมจากภาษาเขมรและบาลีสันสกฤตสามารถใช้ในตำแหน่งบังคับ โดยเฉพาะบังคับลหุติดต่อกันหลายคำ ซึ่งหาคำไทยให้เหมาะสมได้ยาก อย่างไรก็ตามฉันท์ของสมัยอยุธยาก็สามารถใช้คำไทยได้อย่างไม่ขัดเขิน โดยมุ่งการอ่านลงเสียงหนักเบา (stress) ให้เป็นจังหาะมากกว่าการยึดรูปตัวอักษรตายตัว คำเดียวกันอาจเป็นได้ทั้งครุและลหุเมื่ออยู่ในบริบทที่แตกต่างกัน ดังตัวอย่างจากสมุทรโฆษคำฉันท์ตอนต้น ที่จะยกมาต่อไปนี้ ซึ่งกวีสามารถใช้คำที่เป็นสระยาวและมีเสียงสะกดในตำแหน่งลหุได้ในฉันท์ ๑๔ ซึ่งมีบังคับลหุมาก คือ ๐๐๑๐๑๑๑๐ ๑๑๐๑๐๐

ถ้าท้าวธเสด็จพนประพาส ในไพรพฤกษ์พนาลี
ข้าไหว้บำบางสรณะศรี ขอเพื่อนท้าวพเนจร
ใดดีแก่ชีพิตอันเปน แลบำราสพระภูธร
เคยคัลบังคมบทบังอร อภิรมย์เสนหา

ในวรรคที่ ๒ และ ๔ ซึ่งมีบังคับอย่างเดียวกัน ผู้อ่านสามารถอ่าน "ในไพรพฤกษ์พนาลี" "ขอเพื่อนท้าวพเนจร" "แลบาทสพระภูธร" และ "อภิรมย์เสนหา" ให้มีน้ำหนักและจังหวะตรงตามบังคับได้คือ

อ้าแม่ผู้มีหน้า คือศศิอันเรืองรอง
ราษตรีตระการสอง สุขเล่นฤดีศรี
คิดเอวลำเพาเยา พดิพาลพันลี
คิดนมกรรพุมนี รชรัตนเรียมผจง

วรรคที่ ๒ ของบทแรกของอินทรวิเชียรฉันท์ ๑๑ ๘ ๑ ๘ ๘ คำที่ประสมสระยาวอาจอ่านเป็นเสียงเบาได้ แต่คำที่ผสมสระสั้นเมื่อปรากฏในตำแหน่งเน้น ก็อ่านเป็นเสียงหนักได้ ส่วนวรรคที่ ๑ และ ๓ ซึ่งบังคับ ๘ ๘ ๑ ๘ ๘ คำที่เป็นลหุอาจเป็นสระยาว แต่อ่านเสียงไม่เน้น เช่น อ้าแม่/ผู้มีหน้า ดังนี้เป็นต้น ขนบการแต่งเช่นนี้ทำให้ผู้อ่านไม่ติดยึดกับรูปคำ และต้องเข้าถึงลีลาของจังหวะและเสียงเป็นอย่างดี โดยที่การไม่กำหนดรูปคำตายตัวเป็นส่วนที่กระตุ้นเตือนผู้อ่านให้คำนึงถึงความหมายของคำที่ไม่ได้เป็นเพียงเสียงที่บรรจุไว้ในกรอบของฉันทลักษณ์อย่างเป็นกลไก

เมื่อสมเด็จฯกรมพระปรมานุชิตชิโนรสทรงแต่งสมุทรโฆษคำฉันท์ต่อจนจบบริบูรณ์ ได้ทรงระมัดระวังความสม่ำเสมอในลีลาการแต่งด้านการจัดองค์ประกอบของเสียง ในกรอบของฉันทลักษณ์ ทรงใช้คำยืมเพื่อสร้างองค์ประกอบของความประสานของเสียง และความเข้มของความหมาย ดังเช่น ในช่วงต้นที่ทรงพระนิพนธ์ต่อจากสมัยอยุธยา ซึ่งพรรณาถึงสภาพร่างกายและความรู้สึกของวิทยาธรผู้สูญเสียภรรยาอันประกอบด้วยความเจ็บและอาย ดังคำประพันธ์ว่า

เจ็บเหนือเจ็บเพราะพิโยคยากหทยเทียม
ไฟดงในแดเกรียม กระอุ
ทุเหนือทุเพราะว่าแพ้แก่ทรชนริปุ
อาจมันมาเบียนลุ ละอาย

สมัยอยุธยาค้างไว้ที่ฉันท์ ๑๙ ว่า

ไอ้อกกูทรมานฤคิดชีพิดพินาศ
คิดนุชบลืมสวาท พิลาป
อาบเลือดอาบนยนามพุอาบหฤทัยอาบ
แสนโศกแชรกชราบ ทั้งตน
แต่นี้พี่อนุชถึงแก่กรรมพิกล
เรียมฤาจะยากยล พธู
ตนกูตายก็จะตายผู้เดียวใครจะแลดู
ไอ้แก้วกับตนกู ฤเห็น

สิ่งสำคัญของข้อความในตอนเริ่มต้นของฉบับที่แต่งต่อนี้ คือการสืบเนื้อความเดิมในแก่นของอารมณ์และสภาพตัวละครทั้งความบาดเจ็บของร่างกายที่เน้นบาดแผลและเลือด ความอาดูรอันแสดงออกด้วยน้ำตา ความอายในการพ่ายแพ้ ความเดียวดายและความโหยหารัก การย้ำแก่นเนื้อหาเดิมโดยเปลี่ยนคำประพันธ์เป็นกาพย์ฉบัง บ่งชี้ความยืดเยื้อยาวนานของการคร่ำครวญโดยที่สามารถสร้างความรู้สึกหนักแน่นของความทุกข์ที่เพิ่มพูนขึ้นตามระยะเวลาที่ผ่านไป บทครวญที่ทรงนิพนธ์ต่อนี้ลงท้ายด้วยการกระทุ่มตีทรวงตนเพื่อบรรเทาความเจ็บช้ำที่รุมเร้าอยู่ ดังจะยกคำประพันธ์ตั้งแต่ที่ทรงนิพนธ์ต่อจากสมัยอยุธยามาแสดง

พิทยาธรทุกข์ลำเค็ญ ครวญคร่ำร่ำเข็ญ
บรู๊ก็ล่ำแสนศัลย์
ต้องศัสตราวุธฟอนฟัน กายายับยัน
แลเลือดก็ไหลเล่ห์ธาร
บาดแผลแหล่หลายเหลือประมาณ สบศาสตร์กายวิการ
วิกลยลพึงสยบ
เฉกโชลมชลครั้งหลั่งลบ ทั่วสริราพยพ
ประดักประดาษอาดูร

เจ็บอายหลายทุกข์เพิ่มพูล เจ็บอาดมใครปูน
และเจ็บอุระประปราณ
เจ็บจากพรากนุชนงคราญ เจ็บพ่ายภัยพาล
พินาศอนาถเน่งนอน
ไปพานเพื่อนไร้ใครจร เจ็บเจียนเม้อมรณ์
จักมอดแด่เอกากาย
คะนึงนุชสุดแสนเสียดาย ใครช่วยชิงสาย
สมรมาแนบแอบสกนธ์
พอดายหายทุกข์ท้วน เปลื้องปลดกังวล
แลวายเทวษอาวรณ์
ครวญพลางครางคร่ำซ้ำถอน หฤทัยไหวร
กระทุ่มระรุมรันทรวง
กำสรวลรำจวนจิตตระลวง เข็ญไข้ใหญ่หลาง
พิลาปในสร้อยสวนศรี

สิ่งที่น่าสนใจคือ การใช้สัมผัสพยัญชนะและสัมผัสสระในวรรค ในข้อความที่แสดงความต่อเนื่อง การแผ่ขยาย และน้ำหนักของปรากฏการณ์ เช่น

กลุ่มคำที่ซ้ำ/ล/ในตำแหน่งพยัญชนะต้นแสดงความเคลื่อนไหว

- แลเลือดก็ไหลเล่ห์ธาร
- บาดแผลแหล่หลายเหลือประมาณ
- เฉกโชลมชลครั่งหลั่งลบ

เสียงระเบิดแสดงความรุนแรง ไม่สงบนิ่ง

- ประดักประดาษอาดูร
- แลเจ็บอุระประปราณ

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เสียงร้องแสดงความปั่นป่วน

- กำสรวลรำจวนจิตตระลาง

นอกจากนี้ยังเชื่อมความสัมพันธ์ระหว่างวรรคด้วยสัมผัสพยัญชนะอีกด้วย เช่น

- ไป่พานเพื่อนไร้ใครจร เจ็บเจียนเม้อมรณ์
  จักมอดแด่เอกากาย (เล่นเสียง /จ/ /ม/)

- คราญพลางคร่ำซ้ำถอน หฤทัยโทกร
  กระทุ่มระรุมรันทราง (เล่นเสียง /ท/ /ก/)

กลวิธีเช่นนี้ทำให้เสียงของคำในบทสอดร้อยประสานไปอย่างกลมกลืน คำที่เลือกสรรมามีทั้งคำยืมและคำไทยที่ประสานน้ำเสียงและความหมาย เช่น จร-เจ็บ เม้อมรณ์-มอด ถอน-หฤทัย-โทกร-กระทุ่ม

การใช้คำยืมจากเขมร และบาลีสันสกฤต ล้วนแล้วแต่เป็นการเพิ่มความเข้มของความหมาย เช่น กลุ่มคำที่หมายถึง ใจ ความเจ็บปวด ความทุกข์ การคร่ำครวญ และความตาย คือ

ใจ - อุระ, หฤทัย จิตต, ทราง
ความเจ็บปวด - ศัลย์, เจ็บ
ความทุกข์ - เข็ญ, ลำเค็ญ, อาดูร, เสียดาย, กังวล, เทวษ, อาวรณ์, รำจวน
การคร่ำครวญ - ครวญ, คร่ำ, ร่ำ, ครวง, กำสรวล, พิลาป
ความตาย - ตาย, เม้อมรณ์, มอด

การแสดงความซับซ้อนของอารมณ์สามารถแจกแจงได้ถี่ถ้วน เช่น เมื่อบอกว่าเจ็บก็มีทั้งเจ็บกาย เจ็บใจ เจ็บอาย เจ็บจากพราก เจ็บพ่าย ซึ่งเป็นขั้นรุนแรงจนแทบสิ้นชีวิต ดังนี้

เจ็บอายหลายทุกข์เพิ่มพูล เจ็บอาดมใครปูน
แลเจ็บอุระประปราณ
เจ็บจากพรากนุชนงคราญ เจ็บพ่ายภัยพาล
พินาศอนาถเน่งนอน
ไป่พานเพื่อนไร้ใครจร เจ็บเจียนเม้อมรณ์
จักมอดแด่เอกากาย

ลักษณะเด่นประการหนึ่ง คือ การใช้คำไทยและคำยืมได้กลมกลืนกัน ทรงใช้คำไทยในกรอบของฉันท์ได้เหมาะเจาะ เช่น

สายหยุดแลหยุดสุคนธรส ระรื่นหมดเมื่อยามสาย
กระสันโศกพิโยคทุกขฤคลาย แลบหยุดสักเวลา
สุกกรมจะกรมสุขบคาร แด่คระหวนคระโหยหา
ทุกข์กรมระบมจิตนิรา บทเรศนเรนทร
สะท้อนเทียรรันทมทุกขแลข้อน อุระสะท้อนฤทัยถอน
ถวิลราชจักขาดกมลมรณ์ บมิรอดดำรงชนม์
ทั้งถ่อนคือท่อนทารุอันทิ้ง ขึ้นสู่หลิ่งบนแหล่งสถล
ทั้งท่อนแห่งขอนคือคู่สกนธ์ อันเกาะว่ายในสายสินธุ์

เห็นได้ว่าทรงสืบขนบของการแต่งฉันท์ตั้งแต่อยุธยาที่มุ่งให้ฉันท์เป็นเครื่องมือนำพาสาร โดยยึดเสียงและจังหวะของการเน้นน้ำหนักคำมากกว่ายึดรูปการเขียน ดังเห็นได้ว่าในหลายวรรค ทรงใช้คำไทยเป็นพื้น เช่น "ระรื่นหมดเมื่อยามสาย" "แลบหยุดสักเวลา" "แด่คระหวนคระโหยหา" "ขึ้นสู่หลิ่งบนแหล่งสถล" และ "ทั้งท่อนแห่งขอนคือคู่สกนธ์ อันเกาะว่ายในสายสินธุ์" โดยที่ผู้อ่านสามารถอ่านให้คำเหล่านี้มีน้ำหนักและจังหวะรับกับบังคับของฉันท์ได้ เช่น ระรื่นหมด/เมื่อยามสาย และ ทั้งท่อน/แห่งขอน/คือคู่สกนธ์

การใช้ฉันท์และกาพย์หลายชนิดในคำฉันท์สมัยอยุธยา เป็นประโยชน์ต่อการเปลี่ยนลีลาของอารมณ์ ความรู้สึก และบรรยากาศได้มาก สมเด็จฯกรมพระปรมานุชิตชิโนรสก็ทรงเลือกใช้

ชนิดของฉันท์และกาพย์อย่างผู้ที่เข้าถึงหัวใจของคำประพันธ์ เช่น ทรงใช้ฉันท์ ๑๙ ซึ่งมีลีลาสง่างาม ขลัง เมื่อแสดงคำตัดรัสระหว่างสมุทรโฆษและพิมพิมุมดีเมื่อจะเกาะขอนข้ามสมุทรหลังจากขอสมาลาโทษกัน ทั้ง ๆ ที่มีความรู้สึกทุกข์ร้อนอาดูรอย่างใหญ่หลวง ก็ยังมีกำลังพระทัยอันแข็งกล้าที่จะผ่าพันชะตากรรมแล้วเปลี่ยนเป็นฉันท์ ๑๕ ซึ่งมีเสียงลหุมาก แสดงความเคลื่อนไหวอันสะดุดเป็นระยะสั้นซ้ำ ๆ กันอย่างรวดเร็วกระชั้นเมื่อคลื่นซัดขอนขาด ดังข้อความที่จะยกมาส่วนหนึ่งต่อไปนี้

เสร็จสองขัติยขมาสุภาษิตบรรหาร
ต่างตระกองสกนธ์ผสาน พิลาป
ชลเนตรธิเบศรถะถั่งยังพักตร์อรอาบ
นัยนามพุนชุทราบ พระทรวง
ต่างเสายอาดูรด่าวผะผ่าวจิตตระลาง
ละลุงทุกข์เหลือตวง บเปลื่อง
พลางผันพักตรบพิตรพินิจชลชำเลือง
เล็งคลื่นชระดื่นเนือง นที
ยลเผอชาติประกาศชื่อคือสิมพลี
ลอยล่องณวารี ตระบัด
สองค์ทรงทฤศนาพฤกษาอันสินธุชัด
สู่ฝั่งแลฟองผัด บไกล
เสด็จลงว่ายชลสายกระแสสลิลไหล
ทั้งอัดรอ่อนไทย พบู
กรกอดขอนอันกระฉ่อนพะพ่องอุทกพู
ห่อนจมในสินธู ท้อถัก
ลอยตามโดยแลลำโบยประดาษดุรประดัก
ดุจเจียนจะลาญทัก ชีวา
ขัติเยศยุดตรุมลผอูนวนิดา
ยุคอัดรพฤกษา สังเวช

ล่องลอยพลอยชลไหลแลไคลอุทกเทศ
ถั่นถึงมัชฌิมเขต ดงคา

กษณะอัฒรติเวลา อันธการา ก็ปรากฏ
อัพภะฆณะนภดลบด บังทั้งทิศทศ อุบัติดาล
ผรุสมารุดพัดพาน คลื่นฉะฉ่าฉาน คะนองฟอง
ตรุธระยุพกษัตริย์สอง ระลอกล้ำฟองฟาด ก็ขาดกลาง
อุภยขัติยแหนงขนาง ตนละตนตาง พะพรากพลัด
ภยอุบัทวบ้ำบัด จ้ำขจัดสอง รวีวงศ์
กรเกาะทุมละท่อนทรง โศกอยู่เอองค์ อนิจอนาถ
อรนุชคะนึงราช นเรนทร์คะนึงนาฏ พนิตนาง
ทุกขอดุรฤจี่ดจาง ใจดั่งจี่กลาง สิขานล
นฤบดีก็บรางยล เยาว์ฤยลสกนธ์ กษัตรา
วิจิวิจลจลาชลา จัณฑาตา ร้ำพายพาน
ขัติยกนิษฐนงคราญ ไภยพิโยคดาล ทวีเทวษ
ยลอัญญะมัญญะลับเนตร ต่างก็ร้างทุเรศ และห่างจร
อดิวิยทุกขเจียนมรณ์ เมื่อณสาคร ในราษตรี
สุขมหุดิบรางมี เสวยแต่โศกี ก้ำสรวลคราญ
อรุณปัจจุสจวบจวน ต่างกรรโหยหวน ถสร่างศัลย์

ฉากที่กษัตริย์ทั้งสองเกาะขอนลอยคอในห้วงน้ำใหญ่เป็นฉากที่พิสูจน์ความยิ่งใหญ่แห่งการต่อสู้ของมนุษย์ เนื้อเรื่องสมุทรโฆษคำฉันท์ตอนปลาย เอื้อให้มีการกล่าวถึงฉากนี้สองครั้ง คือที่เกิดขึ้นจริง ๆ กับที่ปรากฏในภาพเขียนในศาลาที่พระสมุทรโฆษได้พบก่อนพบนางพินทุมดี คำฉันท์ตอนนี้แต่งเป็นฉันท์ ๑๔ เริ่มตั้งแต่พระสมุทรโฆษได้พระบรรค์คืน เดินทางมาจนพบศาลานั้น และได้ทัศนาภาพเขียนตั้งแต่เทพอุ้มสมการรบในพิธีสยุมพรพบวิทยาธรประพาสหิมพานต์จนถึงขอนขาด เมื่อพิจารณาคำฉันท์ตอนนี้ เห็นได้ว่าทรงใช้ฉันท์ ๑๔ บรรยายความอย่างเรียบกระชับได้ดี แต่เมื่อถึงตอนข้ามสมุทร ซึ่งเป็นตอนเร้าอารมณ์และทำให้พระสมุทรโฆษแสดงความกำสรดให้ปรากฏนั้น ฉันท์ ๑๔ ในตอนนี้ก็มีลีลาที่เร้าอารมณ์อย่างยิ่ง ดังข้อความต่อไปนี้

ไสเยศบนรัตนบรรยงก์ ทั้งสองทรงนิทราจำเนียร
ทิพยาผู้พาลหนึ่งมาเพียร ประทุษฐฉกพระขรรค์ไชย
ตื่นหาบเห็นมหิทธิขรรค์ ก็แสนศัลย์รันทวยฤไทย
ลาลดรันทดทุกขพิไร พจนพร่ำทำสรวลคราญ
สองพากันคลาอรัญเขต หิมเวศทระไหยหาล
หลายวันแต่สัญจรรำจวน จิตพ่างจะวางวาย
บรรลุมหานทีพิศาล ชลธารถั่งสาย
คลื่นคลั่งประดังประดุจทำลาย เดียรถเพียงจะเพิกภินท์
ขอนง้ำละลิ่วสลิลล่อง กษัตริย์สองลงสู่สินธุ์
เกาะขอนฉฉ่อนชลอนิล นภพัดและพัดฟอง
เพื่องฟาดก็ขาดทารุพำนัก ประหารหักออกเป็นสอง
ท่อนท่องในท้องอุทกนอง กำจัดไท้อุไภยทุรา
ต่างตนประจากจรวิโยค แต่ต่างโศกกรรโหยหา
สุดสิ้นตำนานที่รจนา นฤราชทฤษฎี

ตั้งแต่บทที่ขึ้นต้นว่า "บรรลุมหานทีพิศาล" จนบทที่ลงท้ายว่า "กำจัดไท้อุไภยทุรา" มีลักษณะที่น่าสังเกตในแง่องค์ประกอบของเสียงและความหมายคือ บทแรกประกอบด้วยพยัญชนะต้นเสียงระเบิดเป็นส่วนมาก มีเสียงเสียดแทรกในท้ายวรรคที่ ๑ และวรรคที่ ๒ คือ

บรรลุมหานทีพิศาล ชลธารถั่งสาย
คลื่นคลั่งประดังประดุจทำลาย เดียรถเพียงจะเพิกภินท์

วรรคแรกคำกริยา บรรลุ แสดงความสำคัญของพฤติกรรมว่ามาถึงที่สุด ความยิ่งใหญ่ของสถานที่ซึ่งตัวละครได้รับรู้ คือ มหานทีพิศาล ความยิ่งใหญ่ปรากฏด้วยลักษณะอย่างแรกคือ กว้างขวางใหญ่โต ซึ่งแสดงด้วยคำว่า "พิศาล" และวรรคต่อมาคือปรากฏการณ์ของสายน้ำที่โถมตัวเข้าปะทะฝั่งอย่างไม่หยุดหย่อน "ถถั่งสาย" แสดงความรวดเร็วประชิดกระชั้นของสายน้ำที่ "ประดัง" เข้ามาจนเห็นเป็น "คลื่นคลั่ง...ประดุจทำลาย" คำว่า ทำลาย มีความหมายรุนแรงว่ารื้อถอนทำให้แปรสภาพไปจากเดิม เมื่อใช้คำ "เดียรถ" ในความหมายว่า ฝั่งน้ำ ซึ่งเป็นสิ่งตั้งรับการทำลาย

นั้น เสียงพยัญชนะระเบิดก็ให้ความรู้สึกว่า ฝั่งน้ำนั้นมีความหนักหนาใหญ่โต แต่ก็แทบจะต้านทานความโหมกระหน่ำแห่งสายน้ำไว้ไม่ได้ จึงดูหวั่นไหว "เพียงจะเพิกภินท์"

บทที่สอง เสียงพยัญชนะต้นเปลี่ยนเป็นหลายลักษณะ คือ วรรคแรกมีเสียงข้างลิ้นมากใช้สระ /อิ/ ซึ่งเป็นสระปิดเป็นเสียงเด่นชัดกันสามพยางค์ บอกความเล็กเบาของ ขอน รับกับการเลื่อนไหลลอยล่องของขอนจั๋วที่กษัตริย์ทั้งสองเข้าเกาะไว้เมื่อ "ลงสู่สินธุ์" ขอนนั้นเคลื่อนที่สูงต่ำอย่างราดเร็วไปกับคลื่นลม ดังที่กล่าวในวรรคที่ ๒ ว่า "ฉฉ่อนชลอนิล" ในขณะที่ลมในท้องฟ้าได้พัดพาห้วงน้ำนั้นให้ผัดตัวเองจนเป็นฟอง ดังที่จะยกคำประพันธ์ในบทนี้มาแสดงให้เห็นชัด ดังนี้

ขอนจั๋วก็ลิ่วสลิลล่อง กษัตริย์สองลงสู่สินธุ์
เกาะขอนฉฉ่อนชลอนิล นภผัดและผัดฟอง

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

เฟื่องฟาดก็ขาดทารุพำนัก ประหารหักออกเป็นสอง
ท่อนท่องในท้องอุทกนอง กำจัดไท้อุไภยทุรา

การศึกษาข้างต้นนี้แสดงว่าสมเด็จฯกรมพระปรมานุชิตชิโนรส ทรงตระหนักดีว่าฉันทลักษณ์มิใช่สิ่งเดียวของบทประพันธ์ หากแต่เป็นวัสดุส่วนหนึ่งของการสื่อสาร และการใช้ฉันทลักษณ์อย่างมีประสิทธิภาพ ไม่ใช่ข้อจำกัดของอิสรภาพทางการประพันธ์แต่อย่างใดเลย ความพากเพียรที่ผู้ทรงนิพนธ์กล่าวถึงนั้นคือความพากเพียรที่จะประสาน ความคิด อารมณ์ และฝีมือ ตลอดจนความรู้

ในภาษา ฉันทลักษณ์ และประสบการณ์ของมนุษย์เข้าไว้ด้วยกันเป็นวัตถุสุนทรีย์อย่างไม่น้อยหน้างานอันดีเลิศของอดีต และที่จะมีต่อไปในอนาคต

ความพากเพียรประกอบวัสดุด้วยวงศัพท์และโวหารที่จงใจทำให้แตกต่างจากภาษาปกติส่วนหนึ่งเป็นเพราะต้องการเชื่อมประสานกับตัวงานที่แต่งค้างไว้จากสมัยอยุธยาและถูกทอดทิ้งอยู่ เมื่อทรงแต่งได้สำเร็จก็เท่ากับทรงพิสูจน์ว่างานที่ทิ้งค้างนั้นไม่ใช่ปราศจากคุณค่าหรือไม่อาจสื่อความกับคนสมัยหลังได้ หากแต่ที่ค้างไว้เพราะไม่มีผู้อุทิศตัวกระทำสิ่งที่ยากยิ่งให้ขึ้นถึงบรรทัดฐานอุดมคติอันเลิศนั้น การเน้นความพากเพียรมากกว่าจะโอ้อวดว่ามีปัญญา ไม่ใช่เพราะถ่อมพระองค์เท่านั้น แต่ได้แสดงว่าคุณค่าของงานเดิมเป็นสิ่งที่คุ้มค่าแก่ความวิริยะ ความวิริยะนั้นเป็นความวิริยะที่จะศึกษาให้ถ่องแท้จนสามารถสืบต่อได้ การศึกษาดังกล่าว คือความสามารถแยกแยะว่างานแบบฉบับนั้นประกอบด้วยวัสดุอย่างไร ด้วยจุดประสงค์ใด

นอกจากนี้การรักษามาตรฐานของภาษาซึ่งเป็นวัสดุของงานไว้ได้ในระดับเดียวกับงานเดิมที่มีอายุห่างนับร้อยปี โดยใช้วงศัพท์อย่างเดียวกัน คือคำไทยเก่า คำยืมจากบาลีสันสกฤตเขมร ยังเป็นการเรียกร้องวิริยะจากผู้เสพที่จะค้นหาความหมายของงานผ่านทะลุอุปสรรคทางรูปแบบซึ่งอาจแปรให้เป็นอุปกรณ์ในการรับรู้ประสบการณ์อันผิดแผกจากความเคยชิน สิ่งสำคัญก็คือวัสดุดังกล่าวได้สวมรับกับเนื้อหาที่แสดงความยิ่งใหญ่ของการผจญทุกข์ในแดนมหัศจรรย์ของพระโพธิสัตว์ในช่วงกาลอันห่างไกล เนื้อหานี้เป็นจุดเด่นของสมุทรโฆษคำฉันท์ตอนปลาย ในแง่ฉันทลักษณ์สมุทรโฆษคำฉันท์ตอนปลายได้ชื่อว่าฉันท์ยังเป็นคำประพันธ์ที่เสพด้วยการฟัง

๑.๑.๕ กลอน เดิมคำว่ากลอนในภาษาไทยก็มีความหมายทำนองเดียวกับกาพย์และฉันท์ คือ หมายถึงคำประพันธ์ที่เป็นบทร้อยกรอง และเป็นงานของกวี หรือที่เรียกในสมัยหลังว่ากวีนิพนธ์นั่นเอง ลักษณะสำคัญของกลอนหรือคำประพันธ์ หรือฉันทลักษณ์ไทยก็คือการร้อยกรองถ้อยคำให้มีสัมผัสคล้องจองกัน ดังที่เรียกในจินดามณีของพระโหราธิบดี ว่า "ให้กลอนผัดกัน" คำว่ากลอนยังปรากฏในการเรียกชื่องานประพันธ์หลายประเภทที่สร้างและเสพในโอกาสต่าง ๆ กัน เช่น กลอนเทศน์ ใช้กับหนังสือมหาชาติที่แต่งเป็นร่ายยาวที่เรียกว่า มหาชาติกลอนเทศน์ กลอนสวดคือหนังสือสวดที่แต่งด้วยกาพย์ กลอนเพลงยาว แต่งด้วยกลอนอย่างที่รู้จักในปัจจุบัน กลอนในความหมายเฉพาะว่าชนิดของคำประพันธ์อย่างที่เข้าใจกันทุกวันนี้ได้พัฒนาขึ้นภายหลังการเปลี่ยน

แปลงของระบบเสียงครั้งใหญ่ในภาษาไทย ตั้งแต่ตอนกลางของสมัยอยุธยาลงมาดังได้กล่าวแล้ว พัฒนาการของกลอนจากวรรณคดีมุขปาฐะมาเป็นวรรณคดีลายลักษณ์ได้ปรากฏชัดเจนในตอนปลายสมัยอยุธยาและเป็นที่นิยมอย่างรวดเร็วในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ดังที่เห็นได้ว่างานที่ถือเป็นงานชิ้นเอกและแพร่หลายทั้งในหมู่เจ้านาย และประชาชน แต่งเป็นกลอนมากกว่าคำประพันธ์ชนิดอื่น คือ นิทานคำกลอน กลอนนิราศ กลอนบทละคร ทั้งละครนอกและละครใน และกลอนเสภา

เห็นได้ว่างานประพันธ์ที่ถือว่าเป็นงานพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๑ และ ๒ เป็นการสร้างใหม่จากคำประพันธ์ประเภทกลอนโดยเฉพาะกลอนบทละครในสมัยอยุธยาตอนปลาย การแต่งของรัตนโกสินทร์ตอนต้นนี้ เห็นชัดว่านอกจากไม่อาจยึดมาตรฐานของอยุธยาในงานประเภทนี้ได้เพราะต้นฉบับไม่ปรากฏครบถ้วนแล้ว ยังเป็นการขัดเกลาด้วยการพิจารณาในบรรทัดฐานของสมัยรัตนโกสินทร์เอง โดยเฉพาะในงานพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ ๒ ซึ่งขัดเกลาแต่งเติมจากฉบับรัชกาลที่ ๑ อีกต่อหนึ่ง มักมีข้อความแสดงความภาคภูมิใจในผลงานของรัตนโกสินทร์ที่สร้างขึ้นใหม่ เช่น

อันอิเหนาเอามาทำเป็นคำร้อง สำหรับงานการฉลองกองกุศล
ครั้งกรุงเก่าเจ้าสตรีเธอนิพนธ์ แต่เรื่องต้นตกหายพลัดพรายไป
หากพระองค์ทรงพิภพปรารภเล่น ให้ราเต้นเล่นละครคิดกลอนใหม่
เติมแต้มต่อติดประดิษฐ์ไว้ บำรุงใจไพร่ฟ้าข้าแผ่นดิน
ตั้งแต่หนึ่งถึงสี่สิบห้าเล่ม เขียนเต็มตัวดีดินสอสิ้น
ได้ลอกต่อต่อมาเป็นอาจิณ ใครยลยินยืมไปอย่าให้ยับ

และ

พระนิพนธ์คาวีสี่สมุด ช่างแคะขุดค่อนได้ไม่ขัดสน
ทั้งอักษรกลอนเพราะเสนาะล้น ตัดต้นเติมต่อแต่ข้อเพราะ
....
ทรงประดิษฐ์คิดเรื่องแต่เพียงนี้ ที่ยังมีต่อไปไม่เป็นผล
ทั้งอักษรกลอนเชินเกินทน ถ้าใครอ่านพาลบ่นขี้เกียจฟัง
พระนิพนธ์สี่เล่มนี้เต็มเพราะ ฟังเสนาะน้ำย้อยเหมือนหอยสังข์

ต้นเค้าของกลอนน่าจะเป็นเพลงพื้นบ้านในภาคกลาง ภายหลังที่ความนิยมแต่งโคลงได้เสื่อมลงในหมู่ชาวบ้าน* เพราะความเปลี่ยนแปลงของภาษา การขับร้องต้นเพลงจึงมีบังคับเพียงสัมผัสระหว่างวรรค ซึ่งจะเป็นเสียงเดียวกันจนจบบท อย่างที่เรียกว่ากลอนหัวเดียว ต่อมาอิทธิพลของสัมผัสแบบกาพย์ยานีทำให้กลอนมีสัมผัสซับซ้อนขึ้น และเพิ่มสัมผัสระหว่างวรรคที่ ๓ (วรรครอง) กับวรรคที่ ๕ (วรรคส่ง) ซึ่งไม่สำคัญในกาพย์ยานี และมีความนิยมให้มีความแตกต่างกันระหว่างเสียงวรรณยุกต์ของคำที่ส่งรับสัมผัสระหว่างวรรคที่ ๒ และ ๓ และสัมผัสระหว่างบท คือท้ายวรรคที่ ๕ ของบทแรก และท้ายวรรคที่ ๒ ของบทต่อมา ซึ่งไม่ปรากฏในคำประพันธ์ประเภทอื่น ดังจะยกกาพย์ยานีและกลอนมาเทียบกันดังนี้

กาพย์เห่เรือของเจ้าฟ้าธรรมธิเบศร

เพราะงายวายเสพย์รส แสนกำสรดอดโอชา
อิ่มทุกข์อิ่มชลนา อิ่มโศกาหน้านองชล
เวรามาทันแล้ว จึงจำแคล้วแก้วโกมล
ให้แค้นแสนสุดทน ทุกข์ถึงเจ้าเศร้าเสียดาย

อุณรุทธ พระราชนิพนธ์รัชกาลที่ ๑

เดินทางห่างเขาลำเนาธาร ล่างเข้าหิมพานต์สิงขร
ใกล้อโนดาตสระชโลทร รโหฐานร่มร้อนอโณทัย
หฤกษาขึ้นเดียงเรียงเรียบ เป็นระเบียบริมรอบสระใหญ่
ต้นหว้าผลหวานตระการใจ ประยงค์ลำใยระย้ายาน
การเวกบินว่อนมากินหว้า หรรษาร้องเสียงสำเนียงหวาน

---

* นับว่าต่างจากภาคอีสาน ที่ลักษณะของโคลงยังคงอยู่ในงานต้น เช่นที่เรียกว่ากลอนอ่าน หรือโคลงสาร

เพลงยาวความเก่า

ปางพี่มาดหมายสมานสุมาลย์สมร
ดั่งหมายดวงหมายเดือนดารากร อันลอยพื้นอัมพรโพยมพราย
แม้นพี่เหินเดินได้ในเวหาศ ถึงจะมาดก็ไม่เสียซึ่งแรงหมาย
มิได้ชมก็พอได้ดำเนินชาย เมียงหมายรัศมีพิมานมอง
นี่สุดหมายที่จะมาดสุมาลย์สมาน สุดหาญที่จะเหินเวหาศห้อง

เสภาขุนช้างขุนแผน (ตอนที่ ๘)

นางพิมพับกับอกเผ้าสะอื้น ไม่ฝ่าฝืนสร่างสมประดีได้
น้ำตาตกชกชกกระเซ็นไป ร่ำไรห่วงผัวจะจากพิม
จะเดินไปได้หรือถึงเชียงทอง จะพังพองสองเท้าพ่อนิ่มนิ่ม
จะระบมบอบบางทั้งกลางริม อกพิมนี้จะพังด้วยผัวรัก
ใครจะช่วยบ่งหนามที่เหน็บเนื้อ เมียนี้อาลัยเหลือเพียงอกหัก

ความนิยม "เล่น" เสียงวรรณยุกต์ท้ายวรรคนี้เป็นการใช้ประโยชน์จากการที่ภาษาไทยมีวรรณยุกต์ ๕ หน่วยเสียง นับว่าเป็นขนบที่สร้างความประสานของเสียงจากการซ้ำเสียงสระ (และพยัญชนะท้าย) พร้อมกับความขัดกันของระดับเสียงวรรณยุกต์ ซึ่งต่างจากขนบของสัมผัสของโคลงและร่ายอยู่มาก เพราะสัมผัสของโคลงและร่ายแสดงการล้อรับของเสียงสระและวรรณยุกต์ในขณะเดียวกัน แม้ว่าในสมัยหลังคำที่ส่งรับสัมผัสในโคลงอาจมีระดับเสียงวรรณยุกต์ต่างกัน ก็เป็นเพราะความเปลี่ยนแปลงของระบบเสียง ไม่ใช่เพราะความนิยมที่จะให้มีเสียงวรรณยุกต์ต่างกันเช่นกลอน

มักเข้าใจกันว่าสุนทรภู่เป็นผู้ริเริ่มใช้สัมผัสในในกลอน คือสัมผัสภายในวรรคโดยเฉพาะสัมผัสสระอย่างสม่ำเสมอ จนเป็นลักษณะเฉพาะตัวและกลายเป็นขนบที่มีอิทธิพลสืบมา อย่างไรก็ตามความนิยมสัมผัสภายในวรรคทั้งสัมผัสพยัญชนะและสัมผัสสระเป็นสิ่งที่มีอยู่แล้วในคำประพันธ์ชนิดอื่น คือ กาพย์และฉันท์ เมื่อพิจารณาจะพบว่า สัมผัสสระมักอยู่ระหว่างคำที่แบ่งช่วงในการอ่าน

เช่น กาพย์ฉบัง วรรคแรกมี ๖ คำ แบ่งช่วงเป็น ๓ ช่วง ช่วงละ ๒ คำ คำที่ ๒ และ ๓ มักสัมผัสกัน ส่วนวรรคอื่นก็เป็นลักษณะเดียวกัน คือวรรคที่สองคำที่ ๒ กับ ๓ วรรคที่สามคำที่ ๔ กับ ๕ ดังเช่นจากอนิรุทธคำฉันท์

ป่าดงพงหลางตระการ เซราะเซราเขาธาร
ชรลัดชรล่องดองไพร
ทุ่งกว้างช้างหลายเหลือไกร โคคายย้ายไย
ดคล่ำทุกแห่งแพ่งพาย

แต่ก็มิใช่สิ่งตายตัว เช่นจากเรื่องเดียวกัน

เทพารักษ์ค่อยถ่อมถนอม โอบอุ้มทรวงทอม
สมเด็จคือพิมพ์พระทอง
จึงปลิดพระกรกอดกรอง เสียดแดสมสอง
บำธาสทั้งรักตรึงตรา
อุ้มพระอนิรุทธราชา ลอดปัทมกรลา
ประทับอุระเหินหาว

หรือในฉันท์ ๑๙ ก็มีสัมผัสในซึ่งเป็นสัมผัสสระอยู่บ้างเหมือนกัน ดังเช่นจากสมุทรโฆษคำฉันท์ตอนต้น

เทพีพินทุมดีอันมีมุขคือจันทร์
จาบัลยครั้นตื่น ตระอาล
หาภูบาลบพบตระหลบทุกขมาพาล
พิศวงในสถาน บรรทม
ประปราณรันทดกำสรดพิลดดม
ทรวงสมดั่งคมไฟ ในกลาง

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

กล่าวได้ว่าสัมผัสใน เป็นกลวิธีสร้างความประสานของเสียงให้ราบรื่นยิ่งขึ้น ช่วยให้รู้สึกถึงความต่อเนื่องระหว่างช่วงในวรรคเดียวกัน และย้ำคำที่ส่งและรับสัมผัสให้เด่น โดยมากคำเหล่านี้เป็นคำที่มีเสียงเน้นด้วย

เมื่อเทียบงานที่มีการแต่งซ้ำ เช่น พระราชนิพนธ์บทละครอิเหนาในรัชกาลที่ ๑ และในรัชกาลที่ ๒ พบว่าฉบับรัชกาลที่ ๒ ไม่เพียงแต่ปรับปรุงแก้ไขให้กระชับขึ้นเหมาะแก่การขับร้องและการรำใช้บทแล้ว ยังได้แก้ไขในแง่ความประสานของเสียงโดยเฉพาะสัมผัสในให้กลมกลืนด้วย ดังตัวอย่างที่จะยกมาเทียบกันดังนี้ เมื่อกล่าวถึงเหตุอัศจรรย์เจ็ดวันเจ็ดคืนก่อนอิเหนาประสูติ

ฉบับรัชกาลที่ ๑	ฉบับรัชกาลที่ ๒
จึงบังเกิดนิมิตอัศจรรย์	ให้บังเกิดอัศจรรย์จลาจล
หมอกกลุ้มเป็นควันทั้งเวหา	พสุธาสะเทือนเลื่อนลั่น
บดบังมืดมนพระสุริยา	เป็นควันตลบทั้งเวหน
ฟ้าลั่นสนั่นภพไตร	มืดมิดปิดแสงพระสุริยน
แลบพรายเป็นสายอินทร์ธนู	ฟ้าลั่นอึงอลนภาลัย
สักครู่ก็เกิดพายุใหญ่	แลบพรายเป็นสายอินทรธนู
ไม้ไล่ล้มกลาดดาดไป	สักครู่ก็เกิดพายุใหญ่
แล้วฝนห่าใหญ่ตกลงมา	ไม้ไล่ลู่ล้มระทมไป
เปรี้ยงเปรี้ยงเสียงฟ้าฟาดสาย	แล้วฝนห่าใหญ่ตกลงมา
แต่มิได้อันตรายจะผ่า	เปรี้ยงเปรี้ยงเสียงฟ้าฟาดสาย
เย็นทั่วฝูงราษฎร์ประชา	แต่มิได้อันตรายจักผ่า
ทั้งเจ็ดทิวาราตรี	เย็นทั่วฝูงราษฎร์ประชา
	ทั้งเจ็ดทิวาราตรี

แต่อีกหลายแห่ง เห็นได้ว่ามุ่งแก้ไขให้ได้ความหมายหนักแน่นคมคายขึ้น แม้ว่าเมื่อแก้ไขแล้วความประสานของเสียงจะลดลงไป ดังเช่นเมื่ออิเหนาพยายามเข้าใกล้จินตะหราในงานศพพระอัยกี

ฉบับรัชกาลที่ ๑	ฉบับรัชกาลที่ ๒
- แสงแก้วแวววับจับพักตรา	- แสงเพลิงส่องจับกับพักตรา
รจนาประเสริฐเฉิดโฉม	โสภาเพียงบุหลันลอยโพยม
- เห็นนางหยิบลงแห่งใด	- เห็นนางหยิบลงที่แห่งไร
ภูวไนยหยิบลงที่ตรงนั้น	ภูวไนยหยิบลงที่ตรงนั้น
แต่พอหัตถ์ถูกกรนางเทวี	พระกรกระทบกรนางเทวี
พระค่อยปรีดิ์เปรมเกษมสันต์	ท้าทีแยบคายคมสัน
พลางแย้มแกมกลปนกัน	แล้วแสร้งทรงโศกาจาบัลย์
ทำเป็นโศกศัลย์รัญจานใจ	มิให้สองประหมันกินใจ

ในข้อความแรก แสงเพลิงให้ความรู้สึกสว่างโพลงกว่าแสงแก้วที่เป็นเพียงแววับ จึงใช้คำกริยาว่า ส่อง วรรคที่ตามมาฉบับรัชกาลที่ ๑ เห็นไม่ชัดว่างามอย่างไร แต่ฉบับรัชกาลที่ ๒ ใช้ภาพพจน์แบบอุปมาที่รับกับเหตุการณ์ คือ เปรียบเหมือนดวงจันทร์ที่ลอยเด่นอยู่บนฟ้า เป็นความกระจ่างนวลท่ามกลางความสล้า คำว่าบุหลัน รับกับเรื่องที่เป็นชวา และรับกับฉากที่เป็นเวลากลางคืนและแสดงความรู้สึกประทับใจของอิเหนาที่คอยจ้องจะพบพักตร์นางด้วย วรรคนี้งามโดยไม่ต้องอาศัยสัมผัสในที่เป็นสัมผัสสระมีแต่สัมผัสพยัญชนะที่สร้างความคล้องจองต่อเนื่อง ลักษณะพยางค์เป็นคำเป็น ให้ความนุ่มนวลอ่อนหวาน ส่วน "รจนาประเสริฐเฉิดโฉม" มีเสียงหนักโดยไม่จำเป็น

ในข้อความที่สอง ฉบับรัชกาลที่ ๒ ใช้ความสมดุลทางโครงสร้างของประโยค ในวรรคที่ต่อเนื่องกัน แสดงการกระทำที่จงใจกระทำซ้ำให้พ้องกัน เห็นได้ว่าย้ำคำว่า หยิบลงที่ ทั้ง ๒ ประโยค ฉบับรัชกาลที่ ๑ ประโยคแรกไม่มี ที่ ในวรรคที่ ๓ ซ้ำ กร กับ กร ย้ำความสำคัญของส่วนที่จงใจใช้เป็นสื่อของการสัมผัส ใช้คำกริยา กระทบ ซึ่งมีเสียงเชื่อมโยงกับ กร ฉบับรัชกาลที่ ๑ ใช้ หัตถ์คู่กับกร ซึ่งเสียงไม่ประสานกัน คำกริยา ถูก ฟังดูธรรมดาเกินไป และยังใช้คำสันธาน แต่ โดยไม่เห็นว่าต้องการแย้งความในประโยคแรกอย่างไร วรรคถัดมา "พระค่อยปรีดิ์เปรมเกษมสันต์" ของรัชกาลที่ ๑ กับ "ท้าทีแยบคายคมสัน" ของฉบับรัชกาลที่ ๒ เมื่อเทียบ

กัน ฉบับรัชกาลที่ ๒ แสดงความเจ้าอุบายชัดกว่าที่กล่าวต่อมาในฉบับรัชกาลที่ ๑ ว่า "พลางแย้มแกมกลปนกัน" ที่ว่า "ปรีดิ์เปรมเกษมสันต์" ก็ไม่จำเป็นต้องกล่าว และระหว่าง "ทำเป็นโศกศัลย์รัญจวนใจ" กับ "แล้วแสร้งทรงโศกาจาบัลย์" สำนวนหลังดีกว่า เพราะรัญจวนใจมักใช้กับความรักอย่างพิศวาสมากกว่าความอาลัยในบุพการี

ดังนั้นสัมผัสในเพียงอย่างเดียวจึงไม่ใช่สิ่งประกันของความเป็นวัตถุสุนทรีย์และความสำเร็จของการแสดงประสบการณ์ทางสุนทรียะ ในเสภาขุนช้างขุนแผน กลอนที่ไม่มีสัมผัสในปรากฏใช้ในจังหวะเหมาะของความหมาย คละกับวรรคที่มีสัมผัสใน ซึ่งมักไม่มีกำหนดตำแหน่งคำรับส่งสัมผัสอย่างตายตัว กวีมักนิยมสัมผัสพยัญชนะมากกว่าสัมผัสสระ และสัมผัสในมักเป็นกลเม็ดอันพริ้งพรายมากกว่าเป็นข้อบังคับ ดังเช่นจากตอนที่ ๖

ที่นอนน้องจะเย็นเมื่อยามหนาว　　อกจะร้าวใจน้องจะหมองศรี
ดั่งพระกาลมาผลาญเอาชีวี　　ตั้งแต่นี้น้ำตาจะนองตา
พ่อจะไปกระไรรอดถึงกาญจน์บุรี　　สัตว์ร้ายราวีเป็นหนักหนา
คนเดียวเดินเปลี่ยวไปเอกา　　ทั้งบาทาจะระบมด้วยบอบบาง
จะร้อนรนทนแดดที่ไหนได้　　ยิ่งคิดไปสงสารพ่อสุดอย่าง
เมียให้หวั่นพรั่นใจไปกลางทาง　　ล้วนดงยางเยือกเย็นไม่เห็นใคร
เมื่อยามเย็นเห็นแต่ชะนีร้อง　　วิเวกก้องโหยโหวดโดดไสว
เสียงผีหิ่วหวีดวังเวงใจ　　เหลืออาลัยแล้วพ่อทูลกระหม่อมพิม

ในบทละครนอกเรื่องสังข์ทอง พระราชนิพนธ์รัชกาลที่ ๒ การใช้สัมผัสในก็เป็นไปในลักษณะเดียวกัน ในบางวรรคอาจไม่มีสัมผัสในเลย และวรรคที่มีสัมผัสในก็ให้มีสัมผัสในตำแหน่งที่แตกต่างกันไปอย่างเป็นอิสระ

เมื่อนั้น　　ท้าวสามนต์ตื่นกลัวตัวสั่น
ไม่สู้ไม่รบหลบเป็นควัน　　งันงันงกงกพลัดตกเตียง
สำคัญว่าเจาะตีถูกศีรษะ　　สิ้นสติมานะร้องเต็มเสียง
นี่แน่ยายดูทีหรือที่เพรียง　　หัวข้าแตกกี่เสี่ยงไม่รู้เลย

นางมณฑาว่าไฮ้ที่ไหนนั่น เมื่อดีอยู่ทั้งนั้นนี่พ่อเอ๋ย
ดื่นเต้นเช่นนี้ข้ามิเคย ลูกเขยของตัวกลัวมันไย

การใช้สัมผัสในในตำแหน่งต่างกัน มีความสัมพันธ์กับการแบ่งช่วงอ่านในวรรคให้เหมาะแก่ความด้วย เช่น ท้าวสามนต์/ดื่นกล้า/ตัวสั่น ไม่สู้/ไม่รบ/หลบเป็นควัน หัวข้าแตก/กี่เสี่ยง/ไม่รู้เลย ลูกเขยของตัว/กลัวมันไย อย่างไรก็ตามแม้ไม่มีสัมผัสใน ผู้อ่านย่อมแบ่งช่วงการอ่านตามความหมายที่สัมพันธ์กันของกลุ่มคำอยู่แล้ว เช่นเสภาขุนช้างขุนแผน ที่ยกมาข้างต้น พ่อจะไปกระไรรอด/ถึงกาญจน์บุรี อาจแบ่งเป็นสองช่วงว่า พ่อจะไปกระไรรอด/ถึงกาญจน์บุรี หรือเป็นสามช่วงว่า พ่อจะไป/กระไรรอด/ถึงกาญจน์บุรี ก็ได้ แต่ระยะระหว่างช่วงที่ ๑ กับช่วงที่ ๒ น่าจะสั้นกว่าช่วงที่ ๒ กับช่วงที่ ๓ ตามความสัมพันธ์ระหว่างข้อความ

กล่าวได้ว่าสุนทรภู่มีบทบาทอย่างสูงในพัฒนาการของกลอน เพราะได้นำลักษณะสัมผัสในมาใช้อย่างสม่ำเสมอ เป็นการปรับปรุงขึ้นจากลักษณะกลอนกลบทมธุรสาที เช่นที่ปรากฏในกลบทศิริบุลกิติ ของหลวงศรีปรีชา (เซ่ง) ดังตัวอย่าง

มีเอกนางอย่างองค์ในวงษ์สารรค์ ดั่งดวงจันทร์แจ่มโฉมโพยมสมาน
พระภักตร์เทียบเปรียบพรหมอันชมฌาน พระศอปานเหมหงษ์บรรจงจร
พระเนตรนางอย่างนิลมฤดินสมาน ขนงปานงามดูธนูศร
จะพิศโอษฐ์โอษฐ์อิ่มดูอรชร พระนามกรชื่อนางศิริมดี
ได้เป็นเอกเสกองค์ดำรงศักดิ์ ยอดยิ่งรักเป็นราชมเหษี
เสน่ห์นุชสุดเดชดั่งเนตรมณี เปนเอกศรีสนมพันหมื่นหกพัน

คำประพันธ์ข้างต้นนี้มีวรรคที่ไม่ใช้สัมผัสในเลยอยู่บ้าง วรรคที่มีสัมผัสในมักเป็นสัมผัสสระ วรรคที่มีสัมผัสในมากที่สุดมี ๔ ตำแหน่ง และมีวรรคที่มีสัมผัสในเพียง ๒ ตำแหน่งอยู่บ้าง

ลักษณะกลอนสุนทรภู่ที่แตกต่างจากมธุรสาที คือ มีทั้งสัมผัสพยัญชนะและสัมผัสสระ และมีสัมผัส ๔ ตำแหน่งแทบทุกวรรค นอกจากนี้ยังใช้ลักษณะกลบทเช่นนี้แต่งคำประพันธ์ต่อเนื่องกันเป็นเรื่องแทนที่จะแต่งเป็นตอนสั้น ๆ เท่านั้น โดยที่สามารถใช้ลักษณะกลอนเช่นนี้บอกเนื้อหาทาง

อารมณ์หลายอย่าง โดยเฉพาะสามารถสร้างความพลิ้วไหวของความรู้สึกที่สัมพันธ์กับความเคลื่อนไหวในธรรมชาติได้มากกว่าความเปรียบตามขนบ ถึงแม้ว่ากลอนแบบสุนทรภู่มีลักษณะประดิษฐ์สูงกว่ากลอนของกวีอื่น แต่ก็สามารถให้สัมผัสทางอารมณ์อันแปลกใหม่เนื่องจากความเสนาะโสต และสามารถเลี่ยงความเปรียบตามขนบที่มุ่งเล่นเสียงของคำมาเป็นมุ่งสร้างจินตภาพจากองค์ประกอบต่าง ๆ อันหลากหลายซึ่งเคลื่อนไหวอยู่จริงตามธรรมชาติ

เมื่อพิจารณาลักษณะกลอนสุนทรภู่ ในงานขนาดสั้น เช่น นิราศเรื่องต่าง ๆ การใช้สัมผัสในอย่างสม่ำเสมอและประณีตบรรจงนับว่าเป็นสิ่งที่แปลกไปกว่าความเคยชินของคนในยุคนั้น โดยเฉพาะความเพริศพริ้งพรรณรายของเสียง โดยเฉพาะในข้อความที่สามารถแสดงประสบการณ์สุนทรียะที่ให้การรับรู้อย่างละเอียดในสัมผัสต่าง ๆ เช่น จากนิราศเรื่องแรก ๆ ที่จะยกมาต่อไปนี้

<u>นิราศเมืองแกลง</u>

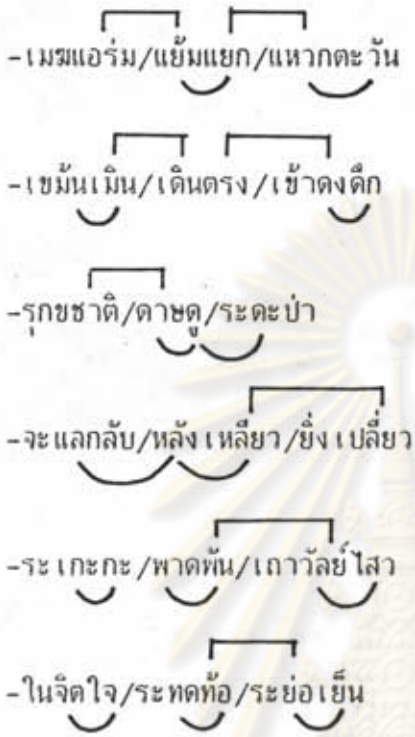
อธิษฐานแล้วสะท้านสะท้อนอก — สำเนียงนกเพรียกไพรทั้งไก่ขัน
เมฆแอร่มแย้มแยกแหวกตะวัน — ก็ชวนกันอำลาเขาคลาไคล
เขม้นเนินเดินตรงเข้าดงดึก — ดูซึ้งซึกมิได้เห็นพระสุริย์ใส
เสียงฟ้าร้องก้องลั่นสนั่นไพร — ไม้ไหวไหวเหลียวหลังระวังคอย

<u>นิราศพระบาท</u>

รุกขชาติดาษดูระดะป่า — สกุณาจอแจประจำจับ
ดุเหว่าแว่วหวาดไหวฤทัยวับ — จะแลกลับหลังเหลียายิ่งเปลี่ยวใจ
ทั้งสองข้างทางเดินก็รกระ — ระเกะกะพาดพันเถาวัลย์ไสว
จักจั่นแซ่เสียงเรไรไพร — ในจิตใจระทดท้อระย่อเย็น

ในข้อความที่ยกข้างต้นนี้ สัมผัสพยัญชนะและสัมผัสสระที่เหมาะสมทำให้เห็นความเชื่อมโยงขององค์ประกอบต่าง ๆ เช่น "อธิษฐานแล้วสะท้านสะท้อนอก" ประกอบด้วยกิริยาที่แบ่งเป็น ๒ ส่วน คือ อธิษฐาน-สะท้านสะท้อนอก <u>ฐาน</u>กับสะ<u>ท้าน</u> เป็นทั้งสัมผัสพยัญชนะและสัมผัสสระที่เชื่อม

สองส่วนนี้เข้าด้วยกัน ในอีกหลายวรรคสุนทรภู่ใช้สัมผัสสระเชื่อมกลุ่มคำที่แยกกันเมื่อแบ่งช่วงอ่าน และใช้สัมผัสพยัญชนะบอกความประสานของคำในช่วงเดียวกัน เช่น



วรรคที่แพรวพราวมากก็คือวรรคที่สามารถใช้สัมผัสสระเชื่อมระหว่างช่วงที่ ๑ กับ ๒ และ ๒ กับ ๓ ได้ทั้ง ๒ ช่วง และมีสัมผัสพยัญชนะในแทบทุกช่วง ในบางวรรคสัมผัสพยัญชนะที่ประกอบด้วยพยัญชนะเสียงเดียวกันเกือบทุกพยางค์ ช่วยย้ำความต่อเนื่องของอารมณ์และบรรยากาศได้มาก เช่น ดุเหว่าแว่ว/หวาดไหว/ฤทัยวับ

การเน้นความประสานขององค์ประกอบทางเสียงด้วยสัมผัสในทั้งสัมผัสสระและสัมผัสพยัญชนะเช่นนี้ ทำให้ใช้คำพ้องความหมายซึ่งมักขึ้นต้นด้วยพยัญชนะเสียงเดียวกันมากขึ้น เห็นได้จากแย้มแยก เขม้นเมิน พาดพัน ระทดท้อ นอกจากนี้ยังใช้คำพ้องความหมายที่มีเสียงสระและพยัญชนะท้ายตรงกัน เช่น แยกแหวก ท้อระย่อ เป็นต้น

อย่างไรก็ตามในงานขนาดยาวอย่างพระอภัยมณี อาจพบว่าความพะวงให้มีสัมผัสอย่างตายตัว อาจทำให้เนื้อความอ่อนลงและดูเหมือนกลอนพาไปอยู่บ้าง บางแห่งคำรับสัมผัสซึ่งจะต้องเป็นคำเด่นกลับเป็นพยางค์ที่โดยปกติเป็นเสียงไม่เน้นและต้องเว้นช่วงผิดจากคำโดยปกติด้วยการ

อ่าน ซึ่งมักเป็น สาม-สอง-สาม เช่น

-ฝ่ายองค์พระอภัยได้ชนะ แต่เสียพระลูกน้อยละห้อยหา
-เรียกเครื่องทองของเสวยอย่าเฉยนะ บำรุงพระเชษฐาของมารศรี

การพะวงกับสัมผัสใน อาจทำให้ใช้คำที่มีน้ำหนักอ่อน เช่น

-ฝ่ายนงเยาว์เสาวคนธ์คิดอ้นอั้น
-นางเสาวคนธ์อ้นอั้นให้ตันจิต

น่าคิดว่าการมุ่งรับสัมผัสกับ เสาวคนธ์ ทำให้ต้องใช้ อ้น มาซ้อนกับอั้น ซึ่งโดยปกติไม่เคยพบในภาษาไทยทั่วไป และ อ้น คำเดียวในความหมายเดียวกับอั้นก็ไม่ปรากฏใช้ หรือในข้อความต่อไปนี้ ในตอนที่ ๒๕

สงสารสุดสาครยังอ่อนศักดิ์ ชีเปลือยผลักตกอยู่ในคูหา
เดชะมนต์ทนคงทรงวิชา ไม่มรณานึ่งชบสลบไป
ได้สามคืนชื่นฉ่ำด้วยน้ำหิน ในดวงวิญญาณ์แย้มค่อยแจ่มใส
ระริกริกพลิกองค์ทรงฤทัย ในดวงใจเจ็บช้ำแทบทำลาย

เมื่อให้ วิญ รับสัมผัสกับ หิน ทำให้การอ่านแบ่งช่วงในวรรคลดน้ำหนักความสำคัญของคำว่าวิญญาณ์ลง และยิ่งให้ญาณ์สัมผัสพยัญชนะกับแย้ม ก็ดูเหมือนต้องการให้มีเสียงคล้องจองเท่านั้น เพราะถ้าให้แย้มเป็นกริยาของดวงวิญญาณ์ก็เข้าใจไม่ชัดว่าแย้มอย่างไร ในวรรคที่ ๔ กล่าวถึง "ในดวงใจ" ทำให้สงสัยว่าต่างจาก "ในดวงวิญญาณ์" อย่างไร เพราะคำที่แสดงอาการแตกต่างกันมาก คือ "แย้มค่อยแจ่มใส" และ "เจ็บช้ำแทบทำลาย"

นอกจากนี้การมุ่ง "เล่น" เสียงสัมผัสแปลก ๆ ซึ่งท้าทายความสามารถการเลือกเฟ้นคำ แม้ทำได้สำเร็จ แต่ก็อาจทำให้มีผลกระทบให้ความหนักแน่นของความหมายลดหย่อนลง เป็นต้นว่า

กุมารามาทรงมาตรงเกาะ เห็นละเมาะไม้พุ่มชะอุ่มเขียว
ที่เงื้อมเขาเสาหงส์ใส่ธงเทียว กุฏีเดียวดูหลังคาช่อฟ้าเฟื้อย
สำคัญว่าดาบสปรากฏกล้า จะแวะหาให้สบายพอหายเหนื่อย
จึงขับมากุฏีเห็นชีเปลือย ยังหลับเรื่อยรูปร่างโคร่งคร่างครัน
ไม่นุ่งผ้าคากรองครองหนังเสือ ประหลาดเหลือโล่งโต้งโม่งโด่งขัน
น่าเหียนรากปากมีแต่ขี้ฟัน กรนสนั่นนอนร้ายเหมือนป่ายปีน
ประหลาดใจไยหนอไม่นุ่งผ้า จะเป็นบ้าไปหรือว่าถือศีล
หนวดถึงเข่าเคราถึงนมผมถึงตีน ฝรั่งจีนแขกไทยก็ใช่ที
หัวร่อพลางทางคิดผิดประหลาด หรือปีศาจยมทูตอ้ายภูตผี
จึงร้องปลุกลุกขึ้นหาวดาดนี้ ผ้าไม่มีหรือไม่นุ่งดูรุงรัง

ในบรรทัดที่ ๔ (วรรครองของบทที่ ๒) "จึงขับมากุฏีเห็นชีเปลือย" ซ้ำกับคำว่า กุฏี ในบทแรก โดยไม่ได้เพิ่มความแต่มุ่งให้ส่งสัมผัสไปยังชีเปลือยมากกว่า เมื่อกล่าวถึงชีเปลือยในวรรคส่งของบทที่ ๓ ลงท้ายด้วย ปีน เพื่อส่งสัมผัสไปที่วรรครับและวรรครองของบทต่อไป คือคำว่า ศีล และตีนตามลำดับ กล่าวกันถึงปัจจุบันว่าสุนทรภู่ใช้สัมผัส อีน เพื่อแสดงฝีมือเพราะหาคำได้ยาก อย่างไรก็ตาม "นอนร้ายเหมือนป่ายปีน" ก็ให้ความหมายได้ไม่ชัด เพราะป่ายปีนเป็นกริยาที่แสดงการเคลื่อนไหวจากที่ต่ำสู่ที่สูงในพื้นที่ชัน ไม่ใช่การเคลื่อนไหวบนพื้นราบ ส่วนวรรคสุดท้ายของข้อความนี้ที่ว่า "ผ้าไม่มีหรือไม่นุ่งดูรุงรัง" นั้นเห็นชัดว่ามุ่งให้ นุ่ง กับรุง สัมผัสกัน โดยที่ความรุงรังนั้นไม่ใช่เพราะไม่นุ่งผ้า แต่เป็นเพราะหนวดเคราเผ้าผมที่ปล่อยยาว ดังนั้น สิ่งที่เชื่อมโยงกับการไม่นุ่งผ้าคือความ "โล่งโต้ง" ดังกล่าวแล้วในบทที่ ๓ นั่นเอง

ความไพเราะอย่างมีพลังของพระอภัยมณีมักอยู่ที่บทพรรณนาธรรมชาติมากกว่าบทสนทนาอันคมคายหนักแน่นที่ผู้เสพจะจำสืบต่อกันมา บทพรรณนาธรรมชาติส่วนหนึ่งเป็นสำนวนเดียวกับนิราศบางเรื่องซึ่งน่าจะแต่งในระยะใกล้เคียงกัน เช่น ข้อความต่อไปนี้จากตอนที่นางละเวงให้นางสุลาลีวันขับเพลงเพื่อให้พระอภัยลืมมเหสี ในตอนที่ ๓๕ พระอภัยติดท้ายรถ ตรงกับนิราศพระประธม โดยเฉพาะตอนที่พูดถึงเกสรงิ้ว

ธิดารับขับถวายกิปรายเปรย น้ำค้างเชยชื่นชุ่มพุ่มผกา
เกสรโรยโชยชายระบายโบก หอมดอกโศกเศร้าสร้อยละห้อยหา
เหมือนโศกทรวงง่วงเหงาเปล่าอุรา มาอาทวาอ้างว้างอยู่กลางไพร
โอ้พระพายชายเฉื่อยเรื่อยเรื่อยริ้ว หนาวดอกง้ิวง้ิวออกดอกไสว
เกสรง้ิวปลิวฟ้ามายาใจ ให้หนาวในทรวงช้ำสุดกลั้นกลืน
โอ้รินรินกลิ่นกลอยดอกสร้อยฟ้า ทรงแต่สาโรชรายชายชายชื่น
หอมกระถินกลิ่นเกลี้ยงเมื่อเที่ยงคืน เหมือนเคยกลืนกลิ่นกลั่นสุคันธา
โอ้นางแย้มแย้มเหมือนจะเบือนยิ้ม ให้เชยชิมแช่มชื่นรื่นนาสา
ส่งแต่กลิ่นรินร่างพวงผกา สร้อยสุมาลีแฝงอยู่แห่งไร
กุมรินบินลองละอองอ่อน อาบเกสรเสาวรสซึ่งสดใส
เสาวคนธ์มณฑาพอยาใจ ไม่เหมือนได้ดอกฟ้าลงมาเชย
โอ้ยามหนาวดาวเดือนก็เคลื่อนคล้อย จะล่องลอยลับฟ้านิจจาเอ๋ย
มิลงมาหน้าบานบัญชรเลย จะได้เชยชมพระศศิธร

สำนวนในนิราศพระประธม ว่า

น้ำค้างพรมลมชายระบายโบก หอมดอกโศกเศร้าสร้อยละห้อยหวน
เหมือนโศกร้างห่างเหเสน่ห์นวล มาถึงสวนโศกช้ำระกำทรวง

และ

น้ำค้างพรมลมเฉื่อยเรื่อยเรื่อยริ้ว หนาวดอกง้ิวง้ิวออกดอกไสว
เกสรง้ิวปลิวฟ้ามายาใจ ให้ซาบในทรวงช้ำสู้กลั้นกลืน

บทชมธรรมชาติเช่นนี้มีความเย้ายวนในสัมผัสทางอารมณ์อยู่มาก ทั้งความหนาวเย็นของอากาศ ความกระจ่างแจ้งของแสงเดือนแสงดาวที่ค่อยเลื่อนลับฟ้าไปเมื่อใกล้รุ่ง กลิ่นหอมฟุ้งของดอกไม้ชนิดต่าง ๆ ซึ่งมีชื่อที่ให้นัยประหวัดเกี่ยวกับความพิศวาสอันรัญจวนใจ ความเคลื่อนไหวของสายลม หมู่ภุมรินที่บินเคล้าอาบเกสรอันสดใส เหล่านี้ทำให้บทพรรณานี้มีความลึกซึ้งเกินกว่าบทพรรณาในบทละครที่มักมุ่งเล่นคำพ้องเสียงจนเป็นแบบตายตัว เช่น จากเรื่องรามเกียรติ์

พระราชนิพนธ์รัชกาลที่ ๑ และอิเหนาในรัชกาลที่ ๒ ต่อไปนี้

รามเกียรติ์

แขกเต้าจับเต่าร้างร้อง เหมือนพี่ร้างห่างห้องมารศรี
เบญจารรณจับวัลย์มาลี เหมือนวันเจ้าวอนพี่ให้ตามกวาง

อิเหนา

เบญจารรณจับวัลชาลี เหมือนวันพี่ไกลสามสุดามา
นางนวลจับนางนวลนอน เหมือนพี่แนบนวลสมรจินตะหรา
จากพรากจับจากจำนรรจา เหมือนจากนางสการะวาตี
แขกเต้าจับเต่าร้างร้อง เหมือนร้างห้องมาหยารัศมี

บทชมธรรมชาติในอิเหนาพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๒ ที่เป็นที่ชื่นชมมาก จึงได้แก่บทที่กล่าวถึงความวังเวงใจของอิเหนาเมื่อจะไปชมถ้ำที่เตรียมไว้ลักพาบุษบาหนีจากพิธีวิวาห์ เพราะมีนัยสัมพันธ์กับความฝังใจอันลึกล้ำมากกว่าการเล่นคำเท่านั้น และยังเป็นบทพรรณนาที่แสดงถึงความเคลื่อนไหวขององค์ประกอบต่าง ๆ ในธรรมชาติอย่างใกล้เคียงความจริง

กระจ่างแจ้งแสงเทียนโคมส่อง เหมือนเมื่อน้องเสี่ยงเทียนอธิษฐาน
ลมพัดเพลิงดับอนธกาล ประมาณเหมือนต้อนค้างคาวดับไฟ
กลิ่นลำดวนหวานหอมเหมือนกลิ่นเจ้า ที่คลึงเคล้าชมชิดยังคิดได้
เดือนดับลับเมฆมืดไป เหมือนมืดในวิหารบนคีรี
แว่วเสียงสำเนียงดุเหว่าร้อง เหมือนเสียงน้องร้องหาลมะเดหวี
วังเวงใจในเวลาราตรี จนแสงทองส่องศรีสว่างฟ้า

บทสนทนา ข้อความในสาส์น และคำรำพึงของตัวละครใน อิเหนา พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๒ หลายตอนเป็นที่จับใจผู้เสพเรื่อยมา และมักเห็นได้ว่าเป็นผลของความเหมาะเจาะ

ของเสียงและความหมายของคำ มากกว่ามุ่งสร้างความประสานของเสียงเพียงอย่างเดียว เช่น ตัวอย่างต่อไปนี้

-ถึงไม่เลี้ยงบุษบาเห็นว่าชั่ว แต่เขารู้อยู่ว่าตัวนั้นเป็นพี่
อันองค์ท้าวดาหาธิบดี นั้นมิใช่อาถาว่าไร
มาตรแม้นเสียเมืองดาหา จะพลอยอายขายหน้าฤาหาไม่
ซึ่งเกิดศึกสาเหตุเภทภัย ก็เพราะใครทำความไว้งามพักตร์
ครั้งหนึ่งก็ให้เสียวาจา อายชาวดาหาอาณาจักร
ครั้งนี้เร่งคิดดูจงนัก จะช้าให้เสียศักดิ์ก็ตามที
แม้นมิยกพลไกรไปช่วย* ถึงเราม้วยก็อย่ามาดูผี
อย่าดูทั้งเปลวอัคคี แต่วันนี้ขาดกันจนบรรลัย

-ไอ้ว่าโฉมเฉลาเยาวลักษณ์ เสียดายศักดิ์อัญแดหวา
จะระคนปนศักดิ์จรกา อนิจจาพี่จะทำประการใด
จะคิดไฉนดีนะอกเอ๋ย จะได้เชยชมชิดพิสมัย
พระเร่งร้อนร่านทะยานใจ ดังเพลิงกาฬผลาญไหม้ทั้งกายา
ฉุกใจได้คิดสิการแล้ว ดังดวงแก้วตกต้องแผ่นผา
ร้าวระย่ำช้ำจิตเจ็บอุรา ประหนึ่งว่าจะวายชีวี

เช่นเดียวกับความคมคายของถ้อยคำตัดพ้อในขุนช้างขุนแผนบางตอนดังนี้

-นิจจาเจ้าวันทองน้องพี่อา พี่จำหน้าเนื้อน้องได้ทุกแห่ง

---

* ยึดตามฉบับที่กรมศิลปากรอนุญาตให้ศิลปาบรรณาคารพิมพ์ พ.ศ.๒๕๐๖ และฉบับที่องค์การค้าของคุรุสภาพิมพ์ พ.ศ.๒๕๑๐ รองศาสตราจารย์ศักดิ์ศรี แย้มนัดดา กล่าวว่า ข้อความที่ถูกต้องคือ "การสงครามครั้งนี้มิไปช่วย"

นิจจาใจช่างกระไรมาแปลกแปลง เอามือคลำแล้วยังแคลงอยู่คลับคล้าย
เจ้าลืมนอนซ่อนหุ่มกระทุ่มต่ำ เด็ดใบบอนซ้อนน้ำที่ไร่ฝ้าย
พี่เคี้ยวหมากเจ้าอยากพี่ยังคาย แขนซ้ายคอดแล้วเพราะหนุนนอน
เจ้ามาได้ผ้าดีมีทรัพย์มาก จึงลืมเลือนเพื่อนยากแต่เก่าก่อน
หลงเชิงชุนช้างช่างชะอ้อน กอดท่อนซุงสักสำคัญคน

เมื่อเทียบคำประพันธ์ชนิดอื่น กลอนสามารถแต่งให้เข้ากับภาษาพูดมากที่สุด ดังเห็นจากบทละครนอก เช่น เรื่องสังข์ทอง พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๒ โดยเฉพาะบทโต้ตอบของตัวละคร เช่น ที่หกนางมาด่าทอเพราะรจนาเลือกเจาะเป็นคู่ครอง ดังนี้

ชะนางคนดีไม่มีชั่ว ช่างเลือกผัวงามนักน่ารักใคร่
รูปร่างน่าหัวร่อเหมือนตอไม้ เอออะไรพุงโรสันหลังยาว
มันน่าเชยน่าชมสมประกอบ พอชอบทำนองหม่อมน้องสาว
หูตาบั้งแบวเหมือนแมวคราว เขาเล่าลืออ้อฉาวช่างไม่อาย
นอกรีตนอกรอยน้อยหรือนั่น แร่รันไปรักอีมักง่าย
ให้พี่สาวชาวแส้พลอยวุ่นวาย อับยศอดอายขายหน้าตา

บางครั้งกวีสามารถใช้สัมผัสแสดงเสียงพูดจาของตัวละครใกล้เคียงกับการสนทนา เช่น คำลงท้ายประโยคที่ปรากฏในท้ายวรรคที่ส่งรับสัมผัสกับคำทั่วไปจากสังข์ทอง ดังนี้

โฉมเอยโฉมเฉลา เอออะไรรู้เท่าไปทุกสิ่ง
แสนเฉลียวฉลาดล่วงท้วงติง มันก็จริงกระนั้นนั่นและซิ
ขืนจะมาคักค้อนค่อนว่า เจาะของข้าเคยใส่ทำไมสิ
ผู้หญิงมักต้องจิตประสิทธิ อย่าเผ้าติตะบอยไปหน่อยเลย

และ

จะหยิกให้ขาเขียวประเดี๋ยวนี้ อะไรนี่ไม่เสงี่ยมเลียมและ
ยิ่งว่าให้นิ่งเหมือนยิ่งยุ ดูดุน่าดีเล่นดีแหละ
จงแถลงแจ้งความให้งามแงะ อย่าเหลาะแหละลางหลอกเร่งบอกมา

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สัมฤทธิผลของการสื่อสารดังกล่าวมานี้ เป็นเครื่องชี้ชัดว่ากลอนเป็นคำประพันธ์ที่อาจใช้เป็นวัสดุอันมีประสิทธิภาพซึ่งให้อิสรภาพแก่ผู้แต่งในการสร้างงานตามลีลาเฉพาะของตน แม้ว่าการให้ความสำคัญแก่ความประสานของเสียงสัมผัสภายในวรรค อาจกลายเป็นเครื่องพันธนาการให้ผู้แต่งต้องเพ่งเล็งกับเสียงมากกว่าความหมายไปบ้าง แต่โดยส่วนรวมแล้ว กวีเอกของยุคนี้ในทางกลอนทั้งพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยและสุนทรภู่เป็นต้น ได้แสดงว่าความลงตัวขององค์ประกอบของเสียงและความหมาย ร่วมกับกลวิธีทางวรรณศิลป์ เช่น การใช้ภาพพจน์ที่แสดงจินตนาการอันลึกซึ้งกว้างขวางของผู้แต่งเป็นสิ่งจำเป็นเช่นเดียวกับคำประพันธ์ชนิดอื่น งานประพันธ์ประเภทกลอนซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของงานชิ้นเอกของสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นก็ได้เป็นเครื่องยืนยันความจริงข้อนี้ และยังชี้ชัดว่ากวีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นมีลักษณะเฉพาะของยุคและได้ร่วมสร้างพัฒนาการของวัฒนธรรมทางวรรณศิลป์ในภาษาไทยให้รุดหน้าต่อไปด้วยความเชื่อมั่นในตัวเองและความพากเพียรอันไม่หยุดยั้ง

เมื่อเทียบกับฉันทลักษณ์ประเภทอื่นคือโคลงร่ายกาพย์ฉันท์ ซึ่งได้ขึ้นถึงจุดสูงสุดแล้ว และกวีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นจะทำได้ดีที่สุดก็เพียงการรักษามาตรฐานของงานอันเลิศไว้ไม่ให้ตกต่ำท่ามกลางข้อจำกัดบางประการของความเปลี่ยนแปลงทางภาษา กลอนก็เป็นคำประพันธ์ที่กำลังงอกงามแข็งขัน นอกจากเป็นคำประพันธ์ที่เกิดขึ้นจากอัจฉริยภาพของภาษาที่เปลี่ยนแปลงในด้านเสียงวรรณยุกต์แล้ว กลอนยังเหมาะแก่การขับร้องในกิจกรรม "การเล่น" หลายประเภท เช่น ละคร เสภา มโหรี และการอ่านเพื่อฟัง เช่น นิยายกลอนที่นิยมกันแพร่หลายในหมู่ประชาชน นอกจากนี้กลอนยังสามารถแสดงอารมณ์ได้หลายลักษณะ และใช้ถ้อยคำที่ถอดจากการพูดในชีวิตจริงได้ใกล้เคียง

ลักษณะที่น่าสนใจของกลอน คือ เหมาะกับคำที่ใกล้เคียงกับภาษาในชีวิตประจำวันนี้ทำให้ผู้แต่งอาจใช้ถ้อยคำ "พื้น ๆ" ในลีลาของกลอนให้เห็นว่ามีความเป็นพิเศษอยู่ด้วย กวีที่มีความสามารถอาจประกอบกลุ่มคำธรรมดาให้มีความหมายคมคายกระทบใจด้วยจังหวะและการเน้นที่เหมาะสม

ความเลื่อนไหลของเสียงในกลอนเกิดด้วยสัมผัสใน ซึ่งเห็นเด่นชัดสม่ำเสมอในลีลากลอนของสุนทรภู่ ทำให้กลอนเป็นวัสดุของความพลิ้วไหว แสดงความเคลื่อนไหวของธรรมชาติอันมีพลัง

แม้มีลักษณะเป็นการประดิษฐ์สูง แต่ความ "เสนาะโสต" ทำให้รับได้ง่าย และให้สัมผัสทางอารมณ์สูง อย่างไรก็ตามอาจไม่ประสบความสำเร็จนักในบทเจรจาที่มีลีลาการพูดแตกต่างกันตามอารมณ์และลักษณะนิสัยตัวละคร

กล่าวได้ว่าลีลาที่แตกต่างกันตามความถนัดของผู้แต่งแต่ละคนทำให้กลอนมีรสชาติหลากหลายเห็นชัดกว่าคำประพันธ์ชนิดอื่น โดยเฉพาะกลอนสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นยังอยู่ในช่วงของการพัฒนา หลังจากนั้นความหลากหลายของกลอนก็ดูจะสิ้นสุดลง และการเน้นลักษณะประดิษฐ์จนไม่คำนึงถึงความลื่นไหลที่แท้จริงของเสียงและความหมายที่ต้องประกอบกันอย่างพอเหมาะ (ซึ่งไม่ขาดในงานสุนทรภู่) ก็ทำให้กลอนสูญเสียความน่าตื่นใจและถูกแทนที่ด้วยร้อยแก้วแบบความเรียงในสมัยต่อมา

๑.๑.๖ ร้อยแก้ว ร้อยแก้วในฐานะที่เป็นประเภทหนึ่งของงานประพันธ์ของไทยเป็นที่นิยมแต่งน้อยกว่าร้อยกรองมากในประวัติวรรณคดีไทย ร้อยแก้วในความหมายที่ตรงกับคำว่า prose ในภาษาอังกฤษนั้น น่าจะแบ่งเป็น ๒ พวก คือ ร้อยแก้วที่เป็นความเรียง ใช้เมื่อมุ่งบันทึกข้อเท็จจริง เหตุการณ์สำคัญ เช่น พระราชพงศาวดารกรุงศรีอยุธยาฉบับหลวงประเสริฐอักษรนิติ กับร้อยแก้วที่มุ่งผลทางสุนทรียะด้วย หรืออาจเรียกว่า ร้อยแก้วกวีนิพนธ์ (poetic prose) เช่น เตภูมิกถา หรือที่มักเรียกว่า ไตรภูมิกถา หรือ ไตรภูมิพระร่วง

ในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ร้อยแก้วกวีนิพนธ์ที่สำคัญคือ ปฐมสมโพธิกถา ซึ่งมีลักษณะเป็นการสืบขนบร้อยแก้วแบบเตภูมิกถา และได้มีร้อยแก้วที่มีลักษณะค่อนไปทางความเรียง คือ สำนวนร้อยแก้วในพระราชพงศาวดารกรุงศรีอยุธยาฉบับต่าง ๆ นอกจากฉบับหลวงประเสริฐอักษรนิติ เช่น ฉบับพันจันทนุมาศ ฉบับสมเด็จพระพนรัตน์ ซึ่งได้ชำระขึ้นใหม่ในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นนี้ ร้อยแก้วเหล่านี้มีลักษณะผสมระหว่างร้อยแก้วความเรียงกับร้อยแก้วกวีนิพนธ์ ทั้งนี้อาจเป็นได้ว่าเป็นขนบของร้อยแก้วที่ใช้แต่งพงศาวดารในช่วงอยุธยาตอนปลายเป็นต้นมา ดังเห็นได้ว่ามีอิทธิพลมาถึงงานแปลพงศาวดารมอญเรื่องราชาธิราชในสมัยรัตนโกสินทร์ด้วย ส่วนสำนวนร้อยแก้วในสามก๊กซึ่งเป็นพงศาวดารแปลจากภาษาจีน แม้จะใกล้เคียงกับสำนวนในราชาธิราช แต่มีลักษณะใกล้ความเรียงมากกว่า คือมีความกระชับของถ้อยคำและประโยคมากกว่า และน่าจะเป็นแบบของภาษาร้อยแก้วที่ได้พัฒนามาเป็นสมัยใหม่ ทั้งในความเรียงทั่วไปและในงานประพันธ์แบบใหม่

อย่างไรก็ตามร้อยแก้วในราชาธิราชและสามก๊ก ก็เป็นสิ่งสร้างพลังทางสุนทรียะ และมีลักษณะกวีนิพนธ์ด้วยเหมือนกัน

การศึกษาในหัวข้อนี้จะได้พิจารณาลักษณะของร้อยแก้วกวีนิพนธ์ในขนบเดิมก่อน และจะได้ศึกษาร้อยแก้วในเชิงความเรียงในลำดับต่อไป

ลักษณะสำคัญเชิงกวีนิพนธ์ของปฐมสมโพธิกถา ก็คือ การใช้องค์ประกอบของภาษานับตั้งแต่ เสียง คำ กลุ่มคำ และประโยค เป็นวัสดุสร้างแรงกระทบอารมณ์ที่เร้าการรับรู้ของผู้อ่านอย่างที่ไม่ปรากฏในความเคยชินในการสื่อสารตามปกติ เห็นได้ว่าคำว่าร้อยนั้นมีความหมายเน้นการประกอบเข้าด้วยกันอย่างประณีต ดังที่ลิลิตพระลอกล่าวไว้ว่า "คือคู่มาลาสรร เรียบร้อย" จุดมุ่งหมายของปฐมสมโพธิกถา มิใช่การเล่าเรื่องพระพุทธประวัติ แต่เป็นการให้ความรับรู้ต่อความหมายอันลึกซึ้งของพระพุทธประวัติ ผ่านกระบวนการตัดสินใจและพฤติกรรมต่าง ๆ ของพระพุทธเจ้า ผู้ทรงนิพนธ์จึงต้องอาศัยกลวิธีทางภาษาอย่างมุ่งให้การประกอบของวัสดุทุกส่วนมีความหมายมากที่สุด ดังเห็นได้จากข้อความต่อไปนี้ ในทุกรกิริยาปริวรรต ปริจเฉทที่ ๓

> กาลเมื่อพระมหาสัตว์ทรงบรรพชาแล้ว จึงดำรัสสั่งนายฉันนามาตย์ว่า ท่านจงรับเป็นภาระธุระช่วยนำเอาอาภรณ์ของอาตมากลับเข้าไปยังกรุงกบิลพัสดุ์ แถลงข่าวแก่ขัตติยสกุลทั้งหลายอันยังมิได้รู้เหตุ แล้วจงกราบทูลพระบิตุเรศราชมาตุจฉาว่า พระราชโอรสแห่งพระองค์หาอันตรายโรคาพยาธิสิ่งใดมิได้ บัดนี้ออกไปบรรพชาแล้ว อย่าให้พระองค์ทรงโสกาดูรภาพทุกข์โทมนัสถึงพระราชบุตรเลย จงเสวยกิรมยสุขทุกพระอิริยาบถ ประการหนึ่งใช่ว่าพระราชโอรสออกสู่ภิเนษกรมณ์ครั้งนี้ด้วยปราศจากกตัญญูกตเวทีนั้นหามิได้มี อนึ่งซึ่งจะไปด้วยข้อขัดเคืองขัดเคืองแก่ผู้ใดผู้หนึ่งก็มิได้มี แลจะไปด้วยยากไร้ไอศูริยสมบัติ จึงหลีกหนีออกบรรพชาก็ใช่เหตุ บัดนี้เพราะพิจารณาเห็นชาติชรามรณภัยมีประเภทต่าง ๆ ปรารถนาจะรื้อสัตว์ทั่วทั้งภพไตรอันไร้ร้างจากที่พึ่งพำนัก จักขนข้ามสงสารสมุทัย เมื่อได้บรรลุพระสัพพัญญุตญาณแล้วไม่ช้าก็จะกลับมาเช็ดพระอัสสุชลธาราพระราชบิดามารดร กับทั้งพระประยูรขัตติยางศาด้วยผ้าปาวารพัสตร์ กล่าวคือพระสัทธรรมอันประเสริฐ

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

-(กาลเมื่อ)พระมหาสัตว์ทรงบรรพชาแล้ว
-(จึง)ดำรัสสั่งนายฉันนามาตย์
-(ว่า)ท่านจงรับเป็นภารธุระ
-ช่วยนำเอาอาภรณ์ของอาตมากลับเข้าไปยังกรุงกบิลพัสดุ์
-แถลงข่าวแก่ขัตติยสกุลทั้งหลาย
-(อัน)ยังบมิได้รู้เหตุ
-(แล้ว)จงกราบทูลพระบิตุเรศราชมาตุจฉา
-(ว่า)พระราชโอรสแห่งพระองค์... บัดนี้ออกไปบรรพชาแล้ว
-[พระราชโอรสแห่งพระองค์](อัน)หาอันตรายโรคาพยาธิสิ่งใดบมิได้

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

ข้อความดังกล่าวนี้มีสิ่งดึงดูดให้ติดตามอ่านจนจบประโยค เพราะโครงสร้างของความหมายที่เกาะเกี่ยวสัมพันธ์กันอย่างเห็นได้ชัด คือ ใช้ประโยคบอกเล่า ต่อด้วยประโยคสั่งห้ามอย่างหนักแน่น ตามด้วยประโยคปฏิเสธ ๓ ประโยค และประโยคบอกเล่าซึ่งประกอบด้วยการให้เหตุผลสนับสนุนการปฏิเสธนั้นอย่างหนักแน่นและเชื่อมั่นพอ ๆ กัน ความหนักแน่นของประโยคปฏิเสธเห็นได้จากการลงท้ายประโยคด้วยข้อความ หาบมิได้มี-ก็บมิได้มี-ก็ใช่เหตุ ส่วนประโยคบอกเล่าที่แสดงความมุ่งมั่นนั้น ก็ใช้คำกริยาที่แสดงความต้องการอย่างลึกซึ้งซึ่งปกติใช้กับกรรมตรงอันมีคุณค่า คือ คำว่า ปรารถนา คำช่วยกริยาในประโยคนี้ใช้ จะ แต่ในประโยคต่อเนื่องใช้ จัก คือ "ปรารถนาจะรื้อสัตว์ทั่วทั้งภพไตรอันไร้ร้างจากที่พึ่งพำนัก จักขนข้ามสมุทัย" ประโยคแรกใช้ จะ เพราะน้ำหนักของความอยู่ที่ ปรารถนา ความยิ่งใหญ่ของการกระทำซึ่งเป็นสิ่งที่ปรารถนา คือ "รื้อสัตว์ทั่ว

ทั้งภพไตรอันไร้ร้างจากที่พึ่งพำนัก" แสดงภาระอันกว้างขวางหนักหน่วง ประโยคที่ตามมาใช้ จัก เพื่อแสดงความมุ่งมั่นที่ต้องการกระทำ คือ "จักขนข้ามสงสารสมุทัย" ส่วนการกระทำท้ายสุดเมื่อ "ได้บรรลุพระสัพพัญญุตญาณแล้ว"คือ"ไม่ช้าจะกลับมาเช็ดพระอัสสุชลธาราพระราชบิดามารดร..." เป็นการให้คำสัญญาและให้ความหวัง ด้วยความห่วงกังวลและเข้าใจถึงความรักความผูกพันของพระประยูรญาติที่หวั่นไหวในการสละราชย์ครั้งนี้

สิ่งที่น่าสนใจก็คือ ร้อยแก้ว เป็นคำประพันธ์ซึ่งผู้แต่งมีอิสระมากที่สุด แต่ผู้ทรงนิพนธ์ ปฐมสมโพธิกถา ทรงใช้กลวิธีร่วมกับร้อยกรองอยู่ประการหนึ่ง คือ การใช้สัมผัสระหว่างวรรค ที่ต่างจากร่ายยาวก็คือ สัมผัสระหว่างวรรคนั้นไม่ได้ปรากฏอย่างสม่ำเสมอทุกวรรค นอกจากตอนที่เน้นเป็นพิเศษ นอกจากนี้ทรงใช้สัมผัสภายในวรรคเช่นเดียวกับร่ายยาวด้วย

ในข้อความซึ่งเป็นบทพรรณนาจะเห็นการใช้เสียงสัมผัสมากขึ้น เช่น ใน พิมพาพิลาป ปริวรรต ปริจะบทที่ ๑๘ มีข้อความ เช่น

> ...ดูกรแม่ ควรจะสังเวชสมเด็จพระลูกเจ้าอันอาจให้สำเร็จประโยชน์ทั้งปวง ซึ่งมีดวงพระกมลหฤทัยเหี้ยมเกรียมห้าวหาญยิ่งนัก เห็นประหนึ่งว่าจะสิ้นความรักความกรุณา เป็นไฉนเช่นพิมพาชนบทกัลยาณีนี้ ไม่ควรจะรองละอองธุลีพระบาทเจียวหรือประการใด จึงทรงสลัดตัดพระอาลัยไร้ร้างเสน่หาให้โสกาอาดูรเดือดร้อน ถึงไม่มีพระอาวรณ์ในพิมพาก็ทำเนา แลพระราหุลหน่อน้อยพึ่งเกิดวันเดียวมีดวงพักตร์ดั่งพิมพ์ทอง เหี้ยมหฤทัยนัยน์เนตรนั้นผิดสิ่งใดเล่าจึ่งทรงสละเสียได้ ดุจอยากเยื่อเชื้อชานดอกไม้อันเหี่ยวแห้ง แกล้งบำราศร้างออกไปสู่ภิเนษกรมณ์ด้วยพระอารมณ์เด็ดขาดปราศจากเมตตาการุญภาพ...

ลักษณะการเล่นเสียงสัมผัสในบทพรรณนาเช่นนี้ ปรากฏในพระราชพงศาวดารกรุงศรีอยุธยา ที่ชำระในสมัยรัตนโกสินทร์ด้วย ดังข้อความต่อไปนี้ จากฉบับพันจันทนุมาศ ตอนพระนเรศวรและพระเอกาทศรถจะเสด็จยกทัพออกไปตั้งรับศึก ในสงครามยุทธหัตถี

> ครั้น ณ วันอาทิตย์ เดือนยี่ ขึ้น ๑๑ ค่ำ เพลารุ่งแล้ว ๒ นาฬิกา ๕ บาท ลุมหุดีมหาวิชัยฤกษ์ สมเด็จพระบาทบรมนาถบรมบพิตรพระพุทธเจ้าอยู่หัวทั้งสองพระองค์ ก็ทรงเครื่อง

สำหรับพิชัยสงคราม ก็เสด็จทรงเรือพระที่นั่งศรีสมรรถชัย สมเด็จพระอนุชาธิราชเจ้า ทรงเรือพระที่นั่งไกรสรมุขพิมาน อันอลังการรจนาด้วยมหาเศวตรฉัตร ขนัดเครื่องอภิรุมชุมสายพรายพรรณ บังศรีรวีวัน บังแทรกสลอนสลับ สรรพด้วยกรรชิงกลิงกลดจามรดาษดาดูมะโหฬารเลิศพันลึก อธึกด้วยกระบี่ธงฉานธงชัย แลสว่างไสวไพโรจน์ด้วยเรือประจำท้าวพระสามนตราชเรียงเป็นระยะ โดยกระบวนพยุหยาตราหน้าหลังทั้งปวงพร้อมเสร็จ พออุดมฤกษ์พระโหราธิบดีก็ลั่นฆ้องชัยราชครูทิชาจารย์เป่ามหาสังข์ทักษิณาวัฏ ประโคมแตรสังข์ดุริยดนตรีฆ้องกลอง ก้องมี่สนั่นมหาอรณพนที เคลื่อนเรือกระบวนพยุหยาตราโดยชลมารค ก็เถิงประทับขนานหน้าพลับพลาชัยป่าโมก เพลาบ่ายแล้ว ๒ นาฬิกา ๔ บาท เสร็จจัดทัพประทับแรมอยู่ที่นั้น กำหนด ๑๑ ทุ่ม ๓ บาท ทัพหลวงจะเสด็จพระราชดำเนิน

เมื่อเทียบกับพระราชพงศาวดารฯ ฉบับหลวงประเสริฐอักษรนิติ แต่งในสมัยพระนารายณ์ ซึ่งมุ่งบันทึกข้อเท็จจริงในแบบปูมโหรเท่านั้น จะเห็นว่าใช้ประโยคสั้น กระชับ และไม่คำนึงถึงเสียงคล้องจอง และการตกแต่งถ้อยคำ

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

ในฉบับพันจันทนุมาศ ข้อความที่มิได้มุ่งพรรณาก็ใช้สำนวนเรียบกระชับกว่าตอนพรรณา ดังเช่น

ขณะเมื่อสมเด็จพระพุทธเจ้าอยู่หัวทั้งสองพระองค์ ทำศสงครามได้ชัยชะนะพระมหาอุปราชาและมังจาชะโรแล้ว บรรดาท้าวพระยามุขมนตรีนายทัพนายกองซ้ายขวาหน้าหลังทั้งปวง จึงมาทันเสด็จได้เข้ารบพุ่งแทงฟันข้าศึกเป็นสามารถ และพลพะม่ามอญทั้งนั้น ก็แตกกระจัดกระจายไปเพราะพระเดชเดชานุภาพ สมเด็จพระเจ้าอยู่หัวตรัสให้นายทัพนายกองทั้งปวงยกไปตามจับข้าศึกแล้ว เสด็จคืนยังพลับพลาพระราชทานชื่อเจ้าพญาไชยานุภาพเป็นเจ้าพญาปราบหงสา บรรดามุขมนตรีนายทัพนายกองซึ่งยกตามข้าศึกนั้น ได้ข้าฟันพะม่ามอญโดยทางไปถึงกาญจนบุรี อาศพเกลื่อนไป แต่ตะพังตรุนั้นประมาณ ๒๐,๐๐๐ เศษ จับได้

เจ้าเมืองมะลวนและนายทัพนายกองกับไพร่เป็นอันมาก ได้ช้างใหญ่สูง ๖ ศอก ๓๐๐ ช้าง พลายพังระวางเพรียว ๕๐๐ ม้า ๒๐๐๐ มาถวาย

ลักษณะสำนวนภาษาเช่นนี้ตรงกับที่เรียกในปัจจุบันว่าภาษาความเรียง และเป็นสำนวนที่ปรากฏใช้ในราชาธิราช ดังข้อความว่า

...ส่วนนางเมี้ยมะนิกเหลือบเห็นพระยาน้อย ก็ชายหางตามาสบพระเนตรพระยาน้อย ถ้อยทีถ้อยมีความปฏิพัทธ์แก่กัน เป็นทั้งนี้เพราะบุญนิยมคือบุพเพสันนิวาสของคนทั้งสอง ได้สร้างสมมาด้วยกันแต่บุริมะชาติปางหลัง จึงเผอิญให้เห็นกันแล้วมีความผูกพันรักใคร่ซึ่งกันและกัน แต่ในปัจจุบันชาตินี้อกุศลนิยมชัดให้เมี้ยมะนิกตกไปเป็นภรรยามะจัดคิดถึงเสียก่อน แล้วจึงจะได้เป็นบาทบริจาริกาพระยาน้อยต่อภายหลัง

ผู้แปลและเรียบเรียงราชาธิราช สามารถใช้ความกระชับของถ้อยคำและประโยคสื่อความที่คมคายได้ เช่น คำพูดที่ฉางกายพูดกับนายช้างก่อนถูกประหารว่า

...ซึ่งเราจะตายครั้งนี้หาเสียดายชีวิตไม่ เพราะได้ฝากความชอบความดีไว้แก่เทพยดาฟ้าดินแล้ว แต่เราจะขอสั่งหน่อยหนึ่ง ซึ่งท่านจะทำราชการเป็นข้าแผ่นดินสืบไปภายหน้า ขอระมัดระวังผิดอย่าประมาท จะหาเจ้านายเป็นที่พึ่งก็ให้รู้จักน้ำใจเจ้านายเสียก่อนว่าชั่วหรือดี แล้วจึงเข้าสวามิภักดิ์ทำราชการ แลให้มีความซื่อสัตย์กตัญญู ถึงตัวจะตายก็อย่าให้เสียสัตย์ จะทำคุณก็ให้เห็นคุณแล้วจึงทำ ถ้าเห็นจะกลายเป็นโทษแล้วอย่ากระทำ เช่นอย่างตัวเราฉะนี้

การอุปมาอุปไมย และอ้างภาษิต เป็นลักษณะเด่นอย่างหนึ่งในราชาธิราช เช่นที่สมิงนครอินท์แย้งสมิงพ่อเพชร์ที่คิดจะตั้งมั่นรอทัพพม่าว่า

...ซึ่งท่านว่าดังนี้ข้าพเจ้าไม่เห็นด้วย อันจะละให้กองทัพตกลงมาถึงท้องทุ่งถึงจะตีนั้นชอบแต่กำลังศึกน้อยจึงจะได้ ซึ่งกำลังศึกมากจะละให้ตกถึงท้องทุ่งจนสิ้นคนนั้น ฝ่ายทแกล้วทหารข้างเราน้อย ถ้าเห็นกำลังศึกมาก ก็จะย่อท้อเสียใจ ไหนจะเป็นอันรบพุ่งเอาชัยชนะ

ได้ ซึ่งน้าท่านจะคิดกลศึกผ่อนผันประการใดก็ตามเถิด แต่ข้าพเจ้าจะยกเข้าตี มิให้ทหาร ได้เห็นว่าข้าศึกมากเปรียบเหมือนหักไฟห้าลม น้ำเชี่ยวลองขวางเรือดูสักครั้ง จะไม่ให้อ้าย พม่าตกลงมาถึงท้องทุ่งได้

ที่ว่า "หักไฟห้าลม น้ำเชี่ยวลองขวางเรือดูสักครั้ง" นี้ เป็นการอ้างภาษิตเพื่อคัดค้าน เพราะต้องการฝืนความนิยมของคนส่วนมาก แต่ที่อ้างเพื่ออธิบายเหตุการณ์ก็มี เช่นที่พระเจ้าราชาธิราชทรงพระดำริว่า

ครั้งนี้กองทัพพระเจ้าฝรั่งมังม้องขาดเสบียงอาหารเพราะยกลงมาเหลือประมาณมากนัก จนไม่มีเข้าให้กิน หมายแต่จะได้ไม่คิดเสีย กระทำการเกินตัว อุปมาดังเรือใหญ่กว่าทะเล จรเข้ใหญ่กว่าหนอง จะกลับกายว่ายเวียนไปก็ขัดขวาง

สำนวนภาษาเช่นนี้ ทำให้ความกระชับของถ้อยคำมีความสำคัญแก่พลังของการสื่อสาร และเป็นปัจจัยสำคัญของสุนทรียภาพ ดังเช่นในสามก๊ก ซึ่งเห็นได้ว่าใช้ถ้อยคำกระชับชัดเจนมาก เป็นต้นว่า

อองสิวจึงว่า อันธรรมดาพี่น้องกันนั้น อุปมาเหมือนหนึ่งแขนซ้ายแขนขวา เหตุใดท่านจะมาคิดใจเบา ตัดแขนซ้ายขวาเสียนั้นไม่ควร...แลท่านจะเอาผู้อื่นมาเป็นพี่น้องเขายังจะมีใจเจ็บร้อนด้วยท่านหรือ

ในสามก๊ก มักใช้สำนวนบรรยายมากกว่าพรรณนา ดังเช่นเมื่อจูล่งพาอาเต๊าบุตรเล่าปี่ผ่ากองทัพโจโฉออกมา

จูล่งขับม้าพาอาเต๊ารีบมาถึงเนินเขาแห่งหนึ่ง พบจงจิ๋นกับจงสินพี่น้อง ซึ่งเป็นทหารรองแฮหัวตุ้นชักม้าสกัดหน้าไว้ จูล่งขับม้าเข้ารบด้วยจงจิ๋นจงสินได้สามเพลงแทงจงจิ๋นตกม้าตาย จูล่งก็ขับม้ารีบหนีไป จงสินขับม้าไล่ตามกระชั้นชิดติดม้าจูล่งไป กระหยับจะแทงด้วยทวนจวนจะได้จะเสียอยู่รอมร่ออยู่ จูล่งชักม้าหันตัวจะกลับมาต่อสู้ด้วยจงสิน พอม้าจงสินไล่กระชั้นชิดไปยั้งตัวไม่ทัน อกจงสินแลอกจูล่งจักแหล่นจะปะทะกันเข้า จูล่งเอาทวนปัดทวนจงสินโดย

เร็วกระเด็นไป จึงชักเอากระบี่พันจงสินถูกศีรษะตลอดลงไปตัวขาดออกตกลงซีกหนึ่ง จงสินขาดใจตายในทันใด จูล่งก็ขับม้ารีบหนีไปถึงสะพานเตียงปันเกี้ยว...

ในราชาธิราช พบว่ามีสำนวนพรรณนาที่ประกอบด้วยการใช้ภาพพจน์แบบอุปมา ดังเช่นเมื่อสมิงพระรามประลองฝีมือกับกามะนีทหารของพระเจ้ากรุงจีน

...พระเจ้ากรุงด้าฉิง และพระเจ้าฝรั่งมังฆ้องทอดพระเนตรเห็นทหารเอกทั้งสอง ราเย้องกรายตามขบวนเพลงทวน ดูท่วงทีรับรองว่องไวนัก งามเปนอัศจรรย์ด้วยกันทั้งสองฝ่าย เปรียบประดุจได้เห็นเทพยดาแลพิทยาธรอันรำฦรงค์ประลองกันในกลางสนาม นายทัพนายกองทแกล้วทหารทั้งสองฝ่ายก็สรรเสริญกามะนีแลสมิงพระรามว่าเหมือนเทพยดาลงมาฟ้อนรำกลางสนามงามยิ่งนัก มีตาสองตาดูมิทันเลย ดูกามะนีแล้วกลับมาดูสมิงพระราม เล่าดูสมิงพระรามแล้วกลับมาดูกามะนีเปนขวัญตายิ่งนัก...

สำนวน "มีตาสองตาดูมิทันเลย" น่าจะได้รับอิทธิพลจากรามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ ๑ ที่นางสำมะนักขาชมโฉมนางสีดาให้ทศกัณฐ์ฟังว่า "มีตาสองตาก็สุดรู้ ที่จะดูสิ้นงามมารศรี" หรือมิฉะนั้นก็เป็นสำนวนของยุคสมัยที่เป็นที่นิยมกันอยู่ หรือในข้อความที่พระเจ้าราชาธิราชเปรียบกองทัพพระเจ้าฝรั่งมังฆ้องว่าเหมือน "เรือใหญ่กว่าทะเล จรเข้ใหญ่กว่าหนอง" นั้น ก็ตรงกับโคลงโลกนิติ พระนิพนธ์สมเด็จฯกรมพระยาเดชาดิศร บทที่แก้ไขจากสำนวนเก่าสมัยอยุธยา คือ

รถใหญ่กว่าเพื่อนพ้อง รัถา
จระเข้พันคงคา ใหญ่กว้าง
เสืออาดว่าอาตมา โตกว่า ดงแฮ
สามสิ่งนี้ไอ่อ้าง ใหญ่ไซร้ใครจะเห็น

(สำนวนเก่า)

จระเข้คับน่านน้ำ ไฉนหา ภักษ์เฮย
รถใหญ่กว่ารัถยา ยากแท้
เสือใหญ่กว่าวานา ไฉนอยู่ ได้แฮ
เรือเขื่องคับชเลแล้ แล่นโล้ไปไหน
(สมเด็จกรมพระยาเดชาดิศร)

กล่าวได้ว่าร้อยแก้วในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น เป็นลักษณะการประพันธ์ที่สืบต่อจากสมัยอยุธยาส่วนหนึ่ง คือร้อยแก้วที่มีการประดับตกแต่งถ้อยคำเชิงกวีนิพนธ์ โดยเฉพาะการใช้สัมผัสระหว่างวรรค และสัมผัสภายในวรรค คล้ายร่ายยาว แต่มีอิสระมากกว่า และมีเนื้อความทั้งการแสดงเหตุผลและเร้าการรับรู้ทางอารมณ์ ลักษณะของร้อยแก้วอีกประเภทหนึ่งในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นคือร้อยแก้วเชิงความเรียง ที่มุ่งบันทึกข้อเท็จจริง และเหตุการณ์สำคัญ มักมีถ้อยคำกระชับใช้ประโยคขนาดสั้นและมีการบรรยายมากกว่าพรรณนา มีลักษณะการใช้เหตุผลสูงกว่ากระตุ้นการรับรู้ทางอารมณ์ แต่สามารถแต่งให้มีพลังทางสุนทรียภาพด้วยความเรียบกระชับชัดเจนของภาษา และมีลักษณะกวีนิพนธ์ได้เหมือนกัน การแสดงเหตุผลและการโต้แย้งในร้อยแก้ว ทำให้มีการอ้างอิงถึงภาษิตซึ่งเป็นความคิดความเชื่อซึ่งมีลักษณะทั่วไป การอ้างสิ่งทั่วไปเพื่อสนับสนุนสิ่งเฉพาะทำให้งานประพันธ์นั้นมีความหมายมากกว่าการบันทึกเหตุการณ์เท่านั้น แม้ว่าผู้เล่าจะแฝงตัวอยู่โดยไม่แสดงความคิดเห็นโดยตรง เป็นต้นว่า ในสามก๊ก เมื่อเล่าปี่เพียรไปขอพบขงเบ้งเพื่อเชิญไปเป็นที่ปรึกษา เมื่อยังไม่ได้พบได้สนทนากับซุยเป่งเพื่อนของขงเบ้ง มีข้อความว่า

...ข้าพเจ้ามาบัดนี้ด้วยแผ่นดินเกิดจลาจลมิได้เป็นปกติ หวังจะเชิญขงเบ้งไปอยู่ทำราชการด้วยข้าพเจ้า จะได้ช่วยปราบปรามแผ่นดินให้เป็นสุขสืบไป ซุยเป่งหัวเราะแล้วจึงตอบว่า แผ่นดินเป็นจลาจลจะมาหาขงเบ้งไปช่วยทำนุบำรุงให้เป็นสุขนั้น ก็เห็นว่าน้ำใจท่านสัตย์ซื่อรอบคอบดีแล้ว แต่ว่าประเพณีแผ่นดินนี้เกิดจลาจลแล้วก็เป็นสุขเล่า เป็นสุขแล้วก็เกิดจลาจลเล่า เป็นธรรมดามาแต่ก่อน แลซึ่งท่านจะคิดอ่านปราบปรามแผ่นดินอันถึงกำหนดจลาจลแล้วให้กลับเป็นสุขนั้น เกล็อกจะไม่สมความปรารถนาก็จะเป็นการเสียเปล่า อันเกิดมาเป็นคนทุกวันนี้ ก็สุดแต่บุญแต่กรรม จะหักวาสนานั้นไม่ได้

เล่าปี่จึงตอบว่า ท่านว่าทั้งนี้ก็ชอบอยู่ แต่ว่าตัวข้าพเจ้านี้ได้เป็นเชื้อสายพระเจ้าเหี้ยนเต้

จะนิ่งเสียมิช่วยทำนุบำรุงนั้นก็หากตัญญูมิได้ ถึงวาสนาน้อย ก็จะจำเพียรพยายามสนองคุณพระเจ้าเหี้ยนเต้ตามสติกำลัง ชุยเป่งจึงตอบว่า จงไปคิดอ่านด้วยท่านเถิด

ลักษณะกระตุ้นความคิดในข้อความนี้เป็นการนำความคิดที่ขัดแย้งกันพร้อมทั้งเหตุผลมาเสนออย่างปรนัย ความคิดของเล่าปี่ยืนอยู่บนหลักการหนึ่ง คือความสำนึกในหน้าที่ ความสำนึกนั้นมีพลังมากจนทำให้คิดฝ่าฝืนวาสนา และชะตากรรมของบ้านเมืองที่คนทั้งหลายเชื่อว่าถูกกำหนดมาแล้ว เล่าปี่คิดว่าความสำนึกในหน้าที่และความเพียรพยายามจะแก้ไขปัญหาอันใหญ่โตนั้นให้ลุล่วงได้ ไม่ว่าผู้อ่านจะเห็นด้วยหรือไม่ก็ตาม ก็จะได้รับแรงกระตุ้นของความคิดหรือความขัดแย้งของความคิด อันเป็นความหฤหรรษ์ทางปัญญาอย่างหนึ่ง พร้อม ๆ กับความหฤหรรษ์ทางอารมณ์ เมื่อติดตามพฤติกรรมของเล่าปี่ต่อไปว่าจะเผชิญความสำเร็จและความล้มเหลวด้วยอารมณ์ความรู้สึกอย่างไร

การศึกษาการประกอบวัสดุและโครงสร้างของวรรณคดีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ในประเด็นแรกนี้ คือ ความสัมพันธ์ของเสียง ความหมาย และฉันทลักษณ์ พอสรุปได้ว่าวรรณคดีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นเป็นงานสร้างสรรค์ที่ดำรงอยู่ในการสืบขนบการประพันธ์อันเป็นวัฒนธรรมทางวรรณศิลป์ของไทยจากยุคก่อน ด้วยความตระหนักรู้ในคุณค่าของงานในอดีต และด้วยการผ่านการศึกษาในงานเหล่านั้นอย่างลึกซึ้ง จนได้รับแรงกระตุ้นที่จะสร้างงานใหม่ของตัวเองเพื่อตอบสนองความต้องการในยุคของตน ลักษณะคำประพันธ์แบบเก่า คือ โคลง ลิลิต ร่ายยาว คำฉันท์ เป็นสิ่งท้าทายความสามารถของผู้ประพันธ์ที่จะรักษามาตรฐานของงานไม่ให้น้อยหน้างานแบบฉบับ ขณะเดียวกัน ลักษณะคำประพันธ์ซึ่งเป็นที่นิยมของยุค คือ กลอน ก็ได้รับการพัฒนาปรุงแต่งให้มีประสิทธิภาพในการสื่อสารเชิงสุนทรียะมากขึ้นตามลีลาเฉพาะของผู้แต่ง ส่วนงานประพันธ์ประเภทร้อยแก้วก็ได้ประสานความหฤหรรษ์เชิงปัญญาเข้ากับความหฤหรรษ์เชิงอารมณ์มากขึ้น สิ่งสำคัญก็คือกวีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นสามารถใช้คำประพันธ์เป็นส่วนหนึ่งของวัสดุในการสื่อสารซึ่งประสานเสียงและความหมายเข้าด้วยกันอย่างมีพลังบนพื้นฐานของความรู้ความเข้าใจในอัจฉริยภาพของภาษาไทยในยุคของตนที่เปลี่ยนแปลงมาจากสมัยอยุธยา

สิ่งที่น่าสนใจ คือ การเลือกลักษณะคำประพันธ์มีความเชื่อมโยงกับที่มาของเรื่องและจุดประสงค์ในการแต่งด้วย หากจะแบ่งลักษณะคำประพันธ์ที่ใช้ในยุคนี้ออกเป็นลักษณะคำประพันธ์ที่

พัฒนาถึงขีดสุดแล้ว ได้แก่โคลงฉันท์กาพย์ร่าย และลักษณะคำประพันธ์ที่กำลังพัฒนาขึ้น คือ กลอน และร้อยแก้ว ก็น่าสังเกตว่างานประพันธ์ที่แต่งด้วยฉันทลักษณ์พวกแรกล้วนมีความมุ่งหมายจะพิสูจน์ความสามารถของผู้แต่งและประสิทธิภาพของภาษาในยุคของตน เพื่อที่จะสร้างงานใหม่ให้อยู่ในมาตรฐานเดียวกับงานชั้นเลิศของอดีต ส่วนงานประเภทหลังคือกลอน อาจจัดเป็นสองลักษณะคือ งานที่ขัดเกลาจากงานเก่าที่ตกทอดจากสมัยอยุธยากับงานที่แต่งขึ้นใหม่ ในกรณีแรก เนื่องจากกลอนเป็นคำประพันธ์ที่เพิ่งปรากฏใช้ในวรรณคดีลายลักษณ์ในอยุธยาตอนปลาย กวีรัตนโกสินทร์จึงมีโอกาสพัฒนาฝีมือของตนขึ้นตามอัจฉริยภาพเฉพาะตัวอย่างเด่นชัดกว่าคำประพันธ์แบบเก่า โดยไม่ต้องพะวงว่าต้องรักษามาตรฐานหรือต้องขึ้นให้ถึงมาตรฐาน อย่างไรก็ตามลักษณะร่วมกับงานฉันทลักษณ์แบบเดิมก็คือสิ่งที่อาจเรียกว่าปรัชญาของฉันทลักษณ์ไทย คือการแต่งเพื่อเสพด้วยการฟัง น่าสังเกตว่างานประพันธ์ที่เรียกว่าพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๑ และรัชกาลที่ ๒ ล้วนแต่เป็นกลอนบทละครทั้งสิ้น ทั้งนี้เป็นเพราะงานเหล่านี้เคยมีบทบาทในการแสดงของราชสำนักอยุธยามาก่อนและต่อเนื่องมาถึงกรุงธนบุรีด้วย โดยเฉพาะเรื่อง <u>รามเกียรติ์</u> การประชุม "นักปราชญ์ราชบัณฑิต" ประพันธ์งานเหล่านี้ในชั้นแรกมุ่งให้ได้ฉบับบริบูรณ์เพื่อเป็นเครื่องหมายของความเป็นปึกแผ่นแห่งบ้านเมือง และสามารถนำออกแสดงได้ เป็นการชี้ว่าวัฒนธรรมการสร้าง-เสพวรรณคดีและวัฒนธรรม "การเล่น"มีความสัมพันธ์กันอย่างแน่นแฟ้นกับเกียรติคุณของพระมหากษัตริย์ นอกจากนี้การประชุมแต่งงานเก่าที่ไม่มีต้นฉบับสมบูรณ์ให้เทียบเคียงขึ้นใหม่นั้น ย่อมต้องอาศัยความทรงจำและความเกาะเกี่ยวกับประเพณีมุขปาฐะอยู่มาก ทั้งยังเปิดโอกาสให้มีการเลือกสรรต่อเติมตัดทอนวัสดุและเนื้อหาที่พึงประสงค์เข้ากับบริบทของยุค ส่วนงานกลอนที่แต่งขึ้นเป็นการส่วนตัว เช่น กลอนนิราศ และกลอนนิยายนั้น ผู้แต่งมีอิสระที่จะกำหนดวัสดุและเนื้อหามากขึ้น จนสามารถพัฒนาขึ้นเป็นลักษณะเฉพาะตัวด้วยกลวิธีใหม่ที่เน้นองค์ประกอบของความประสานของเสียงหรือสัมผัสในมากขึ้น ความเติบโตของกลอนทำให้นิยมเน้นการประดิษฐ์ เช่นความสนใจในกลอนกลบท และเห็นได้ว่าลีลากลอนของสุนทรภู่ก็เป็นกลบทประเภทหนึ่งที่รู้จักกันในชื่อมธุรสาที นับเป็นการใช้กลบทที่ประสบความสำเร็จในการสื่อความหมายได้หลายอารมณ์ โดยที่สามารถแต่งเป็นเรื่องขนาดยาวผิดจากกลบทชนิดอื่นซึ่งมักใช้แต่งแทรกเฉพาะตอน เช่นบทพรรณนาใน <u>รามเกียรติ์</u>

น่าสนใจว่างานที่แต่งด้วยคำประพันธ์แบบเดิมกลับเป็นงานที่กวีแต่ละคนแต่งขึ้นตามความสนใจเฉพาะตัวและปรากฏหลังจากการระดมกวีแต่งพระราชนิพนธ์ประเภทกลอนบทละคร ดังเห็นจาก <u>นิราศนรินทร์</u> <u>ลิลิตเตลงพ่าย</u> และ<u>สมุทรโฆษคำฉันท์</u>ตอนปลาย รวมทั้ง<u>ร่ายยาวมหาเวสสันดร</u>

ชาดก ทั้งนี้เหตุผลสำคัญอาจเป็นได้หลายประการ คือ ร่ายยาวมหาเวสสันดรชาดก สามารถแยกแต่งเป็นกัณฑ์ได้และมีฉบับต่าง ๆ ใช้ในประเพณีเทศน์มหาชาติในวัดทั่ว ๆ ไปอยู่แล้ว ไม่ใช่งานของกวีราชสำนักมาแต่เดิม ดังเห็นได้ว่าเพิ่งรวบรวมเป็นเล่มเมื่อมีการพิมพ์โดยคัดเลือกจากแหล่งต่าง ๆ กัน เช่น สำนวนของวัดหัวถนน วัดสังข์กระจาย พระเทพโมลี(กลิ่น) เจ้าพระยาพระคลัง (หน) และสมเด็จฯกรมพระปรมานุชิตชิโนรส เป็นต้น นอกจากนี้งานเช่นลิลิตเตลงพ่าย สมุทรโฆษคำฉันท์ และนิราศนรินทร์ เป็นงานที่ต้องอาศัยความสามารถพิเศษของกวีที่ดื่มด่ำในงานแบบฉบับของยุคก่อน ต้องผ่านการศึกษางานแบบฉบับ ซึ่งต้องอาศัยเวลามากกว่างานที่อาศัยกวีจำนวนมากที่สนใจในกลอนซึ่งเป็นฉันทลักษณ์ของยุคใหม่ ความซาบซึ้งในงานแบบฉบับของยุคเก่าจึงได้มีผลงอกเงยขึ้นในรัชกาลที่ ๒ และรัชกาลที่ ๓ โดยเฉพาะในรัชกาลที่ ๓ นี้ได้มีบรรยากาศแห่งความภาคภูมิใจในรากของวัฒนธรรมไทยที่ถูกท้าทายมากขึ้น

นอกจากนี้แม้จะแตกต่างกันที่ลักษณะคำประพันธ์และที่มาของเรื่อง งานทั้งสองประเภทนี้ก็มีลักษณะร่วมกันอยู่มากในแง่ที่สามารถสร้างความหมายใหม่ หรือสืบต่อความคิดเก่าในแง่มุมใหม่ ซึ่งจะเห็นได้มากขึ้นจากการศึกษาในหัวข้อต่อไป

ส่วนงานร้อยแก้วนั้นเห็นได้ว่ามุ่งเน้นการสื่อประสบการณ์ทางความคิดสูงกว่าทางอารมณ์ แต่ก็ไม่ได้ละเลยเสียทีเดียว ยังมีร้อยแก้วเชิงกวีนิพนธ์ที่ประสานประสบการณ์ทางสุนทรียะกับการแสดงความคิดได้อย่างมีพลัง เช่น ปฐมสมโพธิกถา ร้อยแก้วเชิงพงศาวดารยังมีบทบาทเพิ่มความแหลมคมทางความคิดแก่งานร้อยกรองร่วมสมัยในยุคนี้ด้วย เช่นที่ปรากฏใน พระอภัยมณี

เมื่อได้ศึกษาความสัมพันธ์ของเสียง คำ ฉันทลักษณ์แล้ว จะได้ศึกษาความสัมพันธ์ของตัวละครและโครงเรื่องเพื่อจะได้เห็นการประกอบวัสดุในขั้นต่อไป

๑.๒ ความสัมพันธ์ของตัวละครและโครงเรื่อง นอกจากงานประพันธ์ประเภทนิราศซึ่งแสดงความรู้สึกนึกคิดและประสบการณ์ของผู้แต่งโดยตรงแล้ว งานประพันธ์ย่อมต้องเสนอเรื่องผ่านโครงเรื่องซึ่งประกอบด้วยพฤติกรรมของตัวละคร และความขัดแย้ง พฤติกรรมและความขัดแย้งนี้มีปฏิสัมพันธ์กับลักษณะนิสัยของตัวละคร โครงเรื่องกับลักษณะนิสัยของตัวละครจึงมักกำหนดซึ่งกันและกัน อาจกล่าวได้ว่า โครงเรื่องที่สมเหตุผล มีความสัมพันธ์กับลักษณะนิสัยที่สม

เหตุผลของตัวละครอยู่มากทีเดียว

ในบรรดางานชิ้นเอกของสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นที่ได้กล่าวมาในหัวข้อ ๑.๑ สมุทรโฆษคำฉันท์ตอนปลายเป็นงานที่ผู้แต่งมีโอกาสกำหนดตัวละครและโครงเรื่องได้น้อยที่สุด เพราะแต่งต่อจากเรื่องที่ค้างไว้ แต่เมื่อพิจารณาโดยละเอียด ก็พบว่าสมเด็จฯกรมพระปรมานุชิตชิโนรสมิได้ทรงนิพนธ์เพื่อจะเล่าเรื่องตามบัญญาสชาดกเท่านั้น แต่ได้ทรงตีความลักษณะภายในของมนุษย์ ทั้งความอ่อนแอหวั่นไหวและวิริยะอดทน ดังเห็นได้ว่า ฉากธรรมชาติอันยิ่งใหญ่และเป็นปฏิปักษ์ต่อชีวิต ได้พิสูจน์ความยิ่งใหญ่ของความมุ่งมั่นของมนุษย์ในการต่อสู้กับชะตากรรมอย่างไม่ย่อท้อ

การตีความของผู้ทรงนิพนธ์ทำให้เนื้อหาทางอารมณ์และความคิดปรากฏเด่นชัดขึ้นมาจากเนื้อเรื่องที่ผูกขึ้นตามขนบของนิทานโบราณ เช่นการผจญภัยในดินแดนอัศจรรย์ และการอนุเคราะห์ของเทพ ความขัดแย้งภายในจิตใจของตัวละครในสถานการณ์อันยิ่งใหญ่เป็นเนื้อหาพิเศษซึ่งเสนอผ่านคำฉันท์ซึ่งมีลักษณะพิเศษกว่าคำประพันธ์ที่คนทั่วไปคุ้นเคย โดยรักษาฝีมือการประพันธ์ให้อยู่ในระดับเดียวกับสมุทรโฆษคำฉันท์ตอนต้นซึ่งแต่งในสมัยอยุธยา

เมื่อเทียบพฤติกรรมและความขัดแย้งของตัวละครในสมุทรโฆษคำฉันท์ตอนต้นกับตอนปลาย คือที่แต่งในสมัยอยุธยากับสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นนี้ พบว่า ในตอนต้นนั้นความยิ่งใหญ่ของตัวละครเน้นที่ตัวเอกฝ่ายชาย ความยิ่งใหญ่ของพระสมุทรโฆษเป็นความยิ่งใหญ่อันเนื่องด้วยองค์ประกอบภายนอก คือสถานะของความเป็นกษัตริย์แห่งบ้านเมืองอันมีอำนาจ จึงได้ครอบครองกองทัพอันมีศักดานุภาพ และได้ผ่านการฝึกฝนเล่าเรียนวิชาอย่างเลิศ จนเอาชนะทัพของสิบกษัตริย์ที่รุมรบในพิธีสยุมพรได้ แต่ในสมุทรโฆษคำฉันท์ตอนปลาย การดำเนินเรื่องตามบัญญาสชาดก ที่เน้นการฝ่าฟันความทุกข์ของชีวิตของมหาบุรุษด้วยความอดทนและพากเพียรหาญกล้า หรือที่เรียกว่าขันติบารมีและวิริยบารมี ทำให้ความยิ่งใหญ่ของพระสมุทรโฆษเป็นความยิ่งใหญ่ภายในธรรมชาติของมนุษย์ซึ่งมิได้ประกอบด้วยอิทธิฤทธิ์มหัศจรรย์ เพราะในวาระคับขันถึงที่สุดนั้น ไม่มีสิ่งใดค้ำจุนได้นอกจากสภาวะอันเด็ดเดี่ยวมั่นคงขององค์ประกอบภายในของชีวิต ในส่วนของนางพินทุมดีนั้นคุณสมบัติในข้อนี้ก็มิได้ด้อยไปกว่าสามี แม้ว่าภาพของพินทุมดีในตอนต้นเป็นเพียงหญิงสาวที่เพิ่งจะเดียงสาในรสเสน่หา จึงคร่ำครวญที่จะได้พบชายผู้ยังไม่รู้จักว่าเป็นผู้ใดกันแน่ที่มาร่วม "กรีฑารมย์" ในเวลากึ่งจริงกึ่งฝันอย่างหาต้นสายปลายเหตุไม่ได้ ดังคำประพันธ์ว่า

หาภูบาลบมิพบตระหลบทุกขมาพาน

พิศวงในสถาน บรรทม

ประปราณรันทดกำสรดพิลดดม

ทรวงสมรดังคมไฟ ในกลาง

ฝันฤาจริงและชระชิงรำพึงบรู้กี่ปาง

รางชางขนางตื่น ตระบัด

.....

ธิดาเยียแดลาญ ทุกขกามกานกลาง

ทอดตนในตักนาง ผู้พี่เลี้ยงอันแกว่นกล

กลอยถาบตือกอา รัตนธารีพี่ตน

ใช่ฝันอย่าฉอฉงน กลกล่าวเอ็นดูกู

แต่ในสมุทรโฆษคำฉันท์ตอนปลาย เมื่อพรากจากสวามี ต้องซอกซอนไปในป่าดง ประสบกับความทุกข์เดียวดายเพราะปิยวิโยค ในบทคราญทำนองนิราศของนางกษัตริย์ ผู้ทรงนิพนธ์ได้แสดงองค์ประกอบของความหวังและความผิดหวังที่ตัดกันอย่างรุนแรง แต่ความผิดหวังนั้นก็ไม่อาจทำลายความหวังแลความเข้าใจอันหนักแน่นในเหตุผลของการดำรงชีวิต การแสดงความขัดแย้งในใจเช่นนี้ไม่มีในปัญญาสชาดก

ครองชีพอยู่เอกากาย กี่ปางห่างหาย

วิโยคทุกขอาดูร

ควรเต้าตายตามบตีสูรย์ สร่างไกษยโศกพูล

อันเผาในแดดวงดอง

โดยเสด็จนฤเบนทร์เป็นสอง ประเสริฐกว่าครอง

ชีพิตพลัดกษัตรีย์

แม้สมุทรโฆษคำฉันท์ตอนปลาย ดำเนินเรื่องตามปัญญาสชาดก ดังเห็นได้ว่าแสดงรายละเอียดหลายประการในเนื้อเรื่องตรงกัน เช่น ให้การรักษาวิทยาธรผู้บาดเจ็บ เป็นเวลา ๕ วัน เมื่อเที่ยวชมหิมพานต์ ได้เข้าไปสู่สุวรรณนครของพระยากินนรที่เขาไกรลาส ๑ เดือน แล้ว

ประพาสสระอโนดาต ชมท่าทั้งสี่ เสด็จสระฉัททันต์ ระลึกชาติเมื่อเป็นพญาฉัททันต์และนางมหาสุภัทรา แล้วไปถึงแท่นแก้วไพฑูรย์อันกว้างใหญ่ ในบริเวณซึ่งมีบ่อน้ำ ๒ บ่อ บ่อหนึ่งเป็นน้ำลึกใสปานแก้วผลึก อีกบ่อเป็นบ่อน้ำหอมเพราะวิทยาธรเคยมาสรงและประพรมน้ำหอมไว้ แต่ส่วนที่ผู้ทรงนิพนธ์ได้แต่งเติมจากชาดกหลายประการ นับเป็นส่วนสำคัญที่แสดงลักษณะตัวละครในมิติอันลึกซึ้งกว่าเรื่องเล่าอย่างนิทาน โดยเฉพาะเมื่อถูกลักพระขรรค์ ชาดกกล่าวเพียงสั้น ๆ ว่า

> ...พระโพธิสัตว์กับพระเทวีดื่นบรรทมขึ้นแล ไม่เห็นพระขรรค์ ก็มีความโทมนัสในพระทัยมาก จนถึงทรงปริเทวนาการ พระโพธิสัตว์ก็ตรัสสอนพระเทวีโดยทางธรรม ระงับความโศกของพระเทวีได้แล้ว พระเทวีจึงทูลถามพระโพธิสัตว์ว่าจะเสด็จไปที่ใดต่อไป พระโพธิสัตว์ตรัสตอบว่า คิดจะข้ามฝั่งน้ำไปฟากข้างโน้น แล้วพาพระเทวีเสด็จลงสู่ฝั่งคงคาเห็นขอนไม้ลอยมาขอนหนึ่ง จึงลงว่ายไปฉุดมาริมฝั่งชานพระเทวีให้ลงเกาะขอนไม้นั้นว่ายข้ามไปด้วยตั้งพระทัยจะให้ถึงฝั่ง ครั้นว่ายไปถึงกลางน้ำ ก็บังเกิดพายุใหญ่พัดน้ำเป็นคลื่นระลอกกระฉอกฉาน ขอนไม้นั้นก็ถูกทนาการแตกออกไปเป็นสองซีก คลื่นก็ซัดขอนไม้นั้นไปต่างกัน...

นอกจาก<u>สมุทรโฆษคำฉันท์</u>ได้เน้นฉากความปั่นป่วนของ "มหานทีทิศาล" ดังกล่าวไปแล้ว ยังได้ยืดระยะเวลาการเดินทางรอนแรมในป่าหิมพานต์เมื่อสูญเสียอาวุธวิเศษ เนื้อความตอนนี้แสดงความยากลำบาก ความทุกข์โทมนัส และการต่อสู้ด้วยพละกำลังและจิตใจอย่างมนุษย์เดินดิน เมื่อความรื่นรมย์ของป่าหิมพานต์ได้จบสิ้นลง เพราะสถานการณ์อันคาดไม่ถึง พระสมุทรโฆษก็ได้ข่มความหวั่นไหวของตนและเพิ่มพลังความเข้มแข็งแก่ชายาด้วยคำห้ามว่า "อย่าท้ออย่าแท้ถวิล" และ "อย่าอาดูร" ให้หันมาเผชิญหน้าต่อความจริงโดยยึดความเชื่อในอำนาจบาปบุญเป็นเครื่องนำทาง

ต่างตรัสปรับทุกข์กัน	ก็กระสันกันแสงพลาง
ทรวงไหม้ดุทัยพาง	จะทำลักทำลายชนม์
อ้าแม่จะเมื้อไคล	ทิศใดก็ดาลฉงน
แถวเถื่อนสถลยล	อรัญรอบบรู้ทาง
อ้าพระจะเดินดัด	พนัสซึ่งคะนึงขนาง
เขาเขินเป็นเนินกลาง	แลกีดกั้นสัญจรไฉน

อ้าแม่ลำเค็ญเข็ญ ก็จำเป็นจักจำไป
ใช่เหย้าจะเนาใน สำนักนิมิตรคง
อ้าพระก็จำเดิน ณแนวเนินดำแหน่งดง
บุกป่าแลฝ่าพง ลำโขยบาทจักยาตรา
อ้าแม่เมื่อยามยาก ลำบากบทลีลา
จำมานกมลมา- นะอย่าท้ออย่าแท้ถวิล
อ้าไท้ทุราจร ทั้งอดนอนแลอดกิน
กลืนทุกข์เปนอาจิณ บมิจืดมิจางใจ
อ้าอรอย่าอาดูร ทุกขพูลเมื่อพานไกย
ข่มแข็งฤทัยไคล แลค่อยเคลื่อนค่อยคลายคลา
อ้าไท้จะไคลคลาศ หิมวาสวนาหวา
คงมอดคงมรณา บมิคงอยู่หึงปาง
อ้าอรอย่าอ่อนระอิด ระอาคิดกมลหมาง
บุญมีมิวายวาง ชิวาวอดคงรอดคืน
อ้าพระแม้บาปเบียน คือเวรเวียนฤฝ่าฝืน
ชีวาตม์จักอาจยืน อยู่ยืดยั้งบหยั่งยล
อ้าแม่แม้บุญผดุง อำรุงเกื้อฤเมือชนม์
ชีพมอดจักปลอดดล ยังแดนถิ่นบุรินทร์เรา

แม้พระสมุทรโฆษเองก็มืดมนเพราะ "แถวเถื่อนสถลยล อรัญรอบบรู้ทาง" แต่แม้ต้องบุกป่าฝ่าพงไปด้วยเท้าเมื่อลำเค็ญ ก็มี "กมลมานะ" และ "ข่มแข็งฤทัย" ให้เคลื่อนที่ไปได้ไม่อับจนในท่ามกลาง "หิมวาสวนาหวา" อันกว้างใหญ่

ในส่วนของพระสมุทรโฆษ ความยิ่งใหญ่ที่กำหนดสมมุติด้วยสถานะของความเป็นกษัตริย์ไม่สามารถช่วยค้ำจุนอนุเคราะห์ให้ผจญทุกข์ได้ แต่สิ่งที่พยุงชนม์ให้รอดจนนางเมขลาเทพธิดาผู้รักษาสมุทรผ่านมาพบและช่วยเหลือได้ทัน ก็คือ ความอดทนต่อทุกข์สาหัสนั้นอย่างถึงที่สุด เมื่อคำนึงถึงสัญลักษณ์สำคัญในวรรณคดีพุทธศาสนา อาจตีความได้ว่าห้วงน้ำใหญ่ที่โหมซัดกระหน่ำนั้น คือ ห้วงทุกข์ภัยแห่งสังสารวัฏ อันผู้หวังไพธิญาณเท่านั้นจึงจะผจญได้ ดังที่พระอินทร์กล่าวกับนางเมขลาว่า

ท่านผู้พิทักษสมุทรธารา ดังฤาบรักษชนา
ธิปไพธา ภิเษกสัตว์
ธรรมดามหาบุรุษเจริญวัตร จริยประดิบัติ
แสางวิมุติฉัตร สยมภุญาณ
อิกมารดาบิดาบริบาล บริบูรณศีลทาน
หนึ่งยุพาพาล ผู้ศีลทรง
สามพวกผิวพ้องพิบัติลง สลิละสมุทสง -
เคราะหปล่องปลง ชิวาวาย

คุณธรรมสำคัญของตัวละครเอกในสมุทรโฆษคำฉันท์ตอนปลายนี้ก็คือการผจญต่อความทุกข์ ความโดดเดี่ยว ความไร้อำนาจ ความกระจ้อยร่อยของมนุษย์ อย่างถึงขั้นสุดท่ามกลางความเวิ้งว้างใหญ่โตของห้วงสมุทร ซึ่งชัดกระหน่ำทำลายกำลังและความเพียร ดังที่กล่าวถึงพระสมุทรโฆษว่า

ปางปั่นธเรศประเวศในเวิ้งสินธุพิศาล
เสายโทมนัสดาล อดล
ฟองพัดซัดสู่สมุทรทำรุดพิริยพล
พ่างเพียงจะวายชนม์ ชิวาตม์
เหลือทนเหลือทุกข์เหลือจะถอนอสประสาส
เหลือถวิลเทวษอนาถ อนิจ
สุดแรงสุดที่จะร่ำรำจวนกำสรวลสุดคิด
พึ่งใครก็สุดจิต ร่ำพึง
แสนโศกแสนทุกขแสนแสวงสำนักสำนึง
แสนร้อนเร่งร้อนรึง อุรา
หาเพื่อนหาผู้จะพักพำนักนิพ้นจะหา
หาฝั่งก็เห็นฟ้า กับฟอง
ใครช่วยช่วยก็บมีแลมีแต่ชลนอง
ปองรอดฤปองปอง ฤรอด

กายกับชีพิตจะสถิตจะเท้งอุทกทอด

ลอยล่องบปลอดปลง เปนตน

ในส่วนของลิลิดเตลงพ่าย ชัยชนะของพระนเรศวรที่ผจญศึกตามลำพังดังคำยอพระเกียรติของพระวันรัตที่เทียบพระวีรกรรมกับพระพุทธเจ้าเผด็จมารนั้นนับว่าเป็นการแสดงคุณธรรมตามโลกทรรศน์ในพุทธศาสนาอย่างชัดเจน แต่ที่น่าสนใจก็คือ ลิลิดเตลงพ่าย ได้ให้ความเอาใจใส่ต่อพระมหาอุปราชาซึ่งเป็นฝ่ายปฏิปักษ์ของเรื่องอย่างโดดเด่น ดังที่เป็นที่เห็นพ้องกันว่าบทครวญหาในนิราศใน ลิลิดเตลงพ่ายนี้เป็นเนื้อความตอนที่เด่นมาก แม้ดูเหมือนว่าไม่ได้ผิดแผกจากขนบนิราศโดยทั่วไปก็ตาม ถึงกระนั้นก็เป็นตอนที่ตรึงใจอย่างยิ่ง ดังที่ น.ม.ส. กล่าวว่า

> ...ถ้าจะกล่าวแยกเนื้อความออกเป็นตอน ๆ ไซร้ ตอนสาวสนมคือตอนนิราศเป็นตอนยาวที่สุดมีโคลงสี่ถึง ๒๕ เปอร์เซ็นต์แห่งโคลงสี่ทั้งหมด มีโคลงสองกับโคลงสาม ๒๕ เปอร์เซ็นต์เหมือนกัน เราท่านที่จำเตลงพ่ายได้ คงจะจำตอนนิราศได้เป็นส่วนมาก ตอนอื่น ๆ ที่จำได้ก็คงจะน้อยบทกว่าตอนนิราศ ดังนี้ถ้าไม่มีสาวสนมแลนิราศไซร้ หากเตลงพ่ายจะเป็นกวีวัจนะอย่างเอกอยู่ ขนาดแห่งหนังสือก็จะลดลง ท่านแลข้าพเจ้าก็จะจำเตลงพ่ายได้ขึ้นใจน้อยกว่าที่จำได้ (๒๕๐๕: ๓๐๗)

ด้วยเหตุนี้จึงน่าพิจารณาว่าเนื้อความตอนที่ยาวที่สุดและมีส่วนสัมพันธ์กับความเป็นงานชิ้นเอกของวรรณคดีเรื่องนี้มีบทบาทอย่างไรในเรื่อง ในประเด็นนี้ น.ม.ส. ได้อธิบายว่า บุคคลสำคัญในเรื่องมี ๓ องค์ คือพระนเรศวร พระเอกาทศรถ และพระมหาอุปราชา "ถ้าจะสมมติให้ใครเป็นผู้ครวญถึงหญิง ล้อยลเพี่ยงตั้งแต่เมื่อร่ำลาตลอดไปจนเวลาเดินดง พระมหาอุปราชาก็จะต้องรับตำแหน่งสมมติ...เพื่อจะได้มีตอนนิราศมิให้ขาดรสสำคัญแห่งกวีวัจนะไป" (เรื่องเดียวกัน: ๓๐๗-๓๐๘)

ถึงแม้ไม่มีข้อสงสัยว่านิราศเป็น "รสสำคัญแห่งกวีวัจนะ" โดยเฉพาะในวรรณศิลป์ไทย ก็ยังไม่เป็นคำตอบว่า การใช้รสสำคัญนี้เป็นวัสดุอย่างเน้นพิเศษนี้มีจุดมุ่งหมายอย่างไร เพราะไม่น่าจะยุติอยู่เพียงว่าต้องการให้มีครบทุกรสอย่างเช่นที่มักเข้าใจกัน อย่างน้อยวรรณคดียอพระเกียรติเช่น ยวนพ่ายก็ไม่มีลักษณะดังกล่าว

ชลดา เรื่องรักษ์ลิขิต (ใน ๒๐๐ ปีกวีแก้ว:กรมสมเด็จพระปรมานุชิตชิโนรส ๒๕๓๓: ๖๙-๘๒) ได้อธิบายความสัมพันธ์ของบทนิราศกับตัวละครและโครงเรื่องของ ลิลิตเตลงพ่าย ว่า "บทนิราศทำให้ผู้อ่านได้เห็นลักษณะนิสัยของบุคคล ๒ ฝ่ายที่เป็นศัตรูกัน...ทำให้ผู้อ่าน...ชื่นชมในความกล้าหาญของสมเด็จพระนเรศวร..." และเห็นพ้องกับ น.ม.ส. ว่าพระมหาอุปราชาเป็นผู้เหมาะสมที่รับบทครวญ "เพราะเป็นผู้ที่สูญเสียทุกอย่างในการเดินทางมาทำศึกครั้งนี้" ซึ่งทำให้ผู้อ่านสงสารเห็นใจแทนที่จะเกลียดชัง และสรุปว่า

> ...บทนิราศ...เปิดโอกาสให้กวีทรงแสดงความสามารถทางอารมณ์ได้อย่างเต็มที่เพราะปลอดจากข้อบังคับด้านเนื้อหาทางประวัติศาสตร์...ไม่ได้ทำให้เกิดผลเสียแก่พระมหาอุปราชาหรือผลเสียแก่เนื้อหาที่ทรงนำมาจากพระราชพงศาวดารแต่อย่างใด แต่กลับช่วยเสริมให้เนื้อหาทางประวัติศาสตร์น่าอ่านมากขึ้น เพราะไม่แห้งแล้งหรือเคร่งเครียดจนเกินไป นับว่าเป็นการแทรกเรื่องรักลงไปในเรื่องรบได้อย่างมีศิลปะ

ถึงแม้ว่าจะลงความเห็นว่าผู้ทรงนิพนธ์ทรงประสานเนื้อหาทางประวัติศาสตร์กับศิลปะเข้าด้วยกันได้อย่างกลมกลืน ก็ยังเห็นว่าเนื้อหาทางศิลปะหรือจินตนาการเป็นส่วน "เสริม"เนื้อหาทางประวัติศาสตร์เท่านั้น ถึงแม้ว่าจะไม่เป็นผลเสียต่อเนื้อหาทางประวัติศาสตร์ ก็ยังไม่ได้อธิบายให้ชัดว่ามีความประสานในเนื้อหาทางความคิดและอารมณ์อันเป็นแก่นเรื่องอย่างไร โดยเฉพาะในประเด็นที่ว่าความสงสารในพระมหาอุปราชาทำให้เกิดความชื่นชมในพระนเรศวรอย่างไร และหากจะต้องการเพียงไม่ให้เรื่องประวัติศาสตร์แห้งแล้งจนเกินไป เหตุใดต้องให้น้ำหนักแก่บทครวญถึงหนึ่งในสามของเรื่อง

หากการผจญทุกข์เป็นคุณค่าสำคัญของชีวิตที่ตกทอดมาจากโลกทรรศน์อันเนื่องด้วยพุทธศาสนา ความทุกข์และการเผชิญหน้ากับความทุกข์อยู่เพียงลำพังของพระมหาอุปราชาก็เป็นวัสดุสำคัญที่ทำให้ตัวละครนี้มีชีวิตยืนยงข้ามยุคสมัยมาถึงปัจจุบัน คุณค่าของลิลิตเตลงพ่ายไม่ใช่การแต่งตามพระราชพงศาวดารอย่างเคร่งครัดเท่านั้น แต่เป็นคุณค่าของศิลปะที่กลมกลืนกับจริยธรรม คุณค่านี้เกิดขึ้นด้วยความสมดุลระหว่างตัวละครสำคัญของเรื่อง คือ พระนเรศวรซึ่งมีลักษณะเด่นทางปัญญา กับพระมหาอุปราชาซึ่งมีลักษณะเด่นเชิงอารมณ์ ลักษณะเด่นเชิงอารมณ์ในพระมหาอุปราชานั้นมิใช่การแต่งตามขนบที่มุ่งแสดงฝีมือของผู้แต่งอย่างที่มักกล่าวกัน แต่เป็นการ "เล่น"

กับขนบอย่างสำคัญ เห็นชัดว่าเป็น "การทำให้แปลก" เพื่อกระตุ้นเร่งเร้าอารมณ์และความคิดเลยไกลไปจากชีวิตประจำวัน เป็นผลของการใช้ภาษาในฐานะสื่อประสบการณ์อันยิ่งใหญ่ของมนุษย์ซึ่งเป็นประสบการณ์อันไม่อาจจำกัดด้วยเวลา

ลักษณะเด่นของพระมหาอุปราชาประกอบด้วยลักษณะสองด้านที่ขัดกัน คือ ความอ่อนแอความโดดเดี่ยว และข้อจำกัดของมนุษย์ด้านหนึ่ง กับความกล้าหาญเพราะขัตติยมานะ ซึ่งประหารความอ่อนแอและความประหวั่นลงได้อีกด้านหนึ่ง องค์ประกอบนี้แสดงว่าความพินาศของพระมหาอุปราชานั้นมิใช่ความพินาศอันเกิดจากความอับจนไร้ทางเลือก แต่เป็นความพินาศอันเนื่องจากการเลือกที่สมศักดิ์ศรีของชาติขัตติยะและศักดิ์ศรีของความเป็นมนุษย์ จึงเป็นความพินาศอันน่าชื่นชมและน่าประทับใจโดยที่เส้นแบ่งของเชื้อชาติและชนชาติมิอาจขวางกั้นได้

การแสดงลักษณะอันซับซ้อนของฝ่ายปฏิปักษ์ซึ่งไม่ปรากฏชัดในพระราชพงศาวดารเช่นนี้เป็นสิ่งที่ผิดแผกและเปลี่ยนผันจากขนบของวรรณคดีสรรเสริญพระเกียรติแต่ดั้งเดิม เช่น ในลิลิตยานพ่าย ซึ่งผู้แต่งสร้างภาพพระเจ้าติโลกราชให้เลวร้ายในทุกทาง เป็นต้นว่าใช้คำที่ระบุบ่งโดยตรง เช่น

ครานั้นนเรศรร้าย	ฤษยา พ่อแฮ
ทำโทษกลใดกล	ท่านแก้
กลกฤษณ์อยโยธา	ทูรโยท
ทนท่านบได้แพ้	พ่ายเอง

และ

กรุงลาวอำนาจน้ำ	ใจโจร ก่อนนา
เคยบยดบิดรองค์	อาดรู้
ชีสาท่านโอนเอา	ดีต่อ ก็ดี
คิดใคร่ควักดีผู้	เผ่าดี

ลิลิตยานพ่ายเล่าจากมุมมองของฝ่ายกรุงศรีอยุธยาโดยตลอด แต่ลิลิตเตลงพ่ายให้เนื้อที่เป็นจำนวนโคลงและร่ายถึง ๑๕๐ บทแก่การพรรณนากระบวนทัพและเน้นความขัดแย้งในใจของ

พระมหาอุปราชา จับความตั้งแต่ถูกพระราชบิดาตรัสเยาะในที่ประชุมขุนนางจนมาถึงตำบลตพังตรุ หลังจากลางร้ายลมเวรำพัดฉัตรหัก เนื้อความดังกล่าวนี้ปรากฏต่อกับร่ายจำนวน ๑ บทที่กล่าวถึงพระนเรศวรเมื่อขึ้นครองราชย์และตั้งจะยกทัพไปตีเขมร

ผู้ทรงนิพนธ์ได้ใช้กลวิธีทางวรรณศิลป์พรรณนาความยิ่งใหญ่ของกองทัพฝ่ายหงสาวดี ทั้งจำนานพลและความเข้มแข็งโอฬารมลังเมลืองสะท้านสะเทือน

...เสนาในเตรียมทัพ สรับพลม้าสิบหมื่น ขุนคชหื่นหาญแกล้ว ขับช้างแก้วพัทธกอ รอรับราชริมเกย ดาญเดยดัดท้ายเทียบ เสด็จย่างเหยียบหลังสาร ทรงคชาธารยรรยง อลงกฎแก้วแกมกาญจน์ เครื่องพุดตาลตกแต่ง แข่งศรีทองทอเนตร ปักเสวตรฉัตรฉานฉาย คลายคชบาทยาตรา คลี่พยุหคลาคลาศแคล้ว คล้ายคล้ายนายทแกล้ว ย่างเยื้องธงทอง แลนา

เสียงฬ้องกลองครั่นครื้น แตรสังข์ดังดั่งฟื้น
แผ่นหล้าแหล่งไหว

ไอยราฤทธิเลิศล้ำ ภาคิน
<u>ดูดั่งพาหนอินทร์</u> <u>เอี่ยมฟ้า</u>
อาจค้ำคชอรินทร์ รอญชีพ
ชาญศึกฮึกหาญกล้า กลั่นแกล้วกลางสมร

ต่อจากนี้เป็นร่ายความยาว ๓๒ วรรค พรรณาความงดงามของกองทัพ เช่น "พิศจรูญจรัสพรายแพร้ว มยุรฉัตรแก้วชุมสาย อภิรุมรายเรืองรอง กรรชิงทองเถือกเนตร บังพระสุริเยศยรรยง กลิ้งกลดทรงพันแสง..." และลงท้ายว่า "พลต่างเพศต่างพรรค์ พิศแน่นนันต์หลายแหล่ดำเนิรแห่เจ้าหล้า <u>ดูดั่งพลเมืองฟ้า</u> <u>ฝ่ายด้าวแดนสราง</u>" ต่อเมื่อถึงตอนยุทธหัตถี จึงได้เปลี่ยนการอุปมาว่าพระมหาอุปราชาเป็นเหมือนไพจิตราสูรที่มารบพระอินทร์ หรือราพณ์รบกับรามตามขนบของบทสดุดียอพระเกียรติ

ความยิ่งใหญ่มโหฬารของกองทัพเตลงส่วนหนึ่งมาจากข้อเท็จจริง ซึ่งเป็นสิ่งที่ท้าทายการแก้ปัญหาของพระนเรศวรและนายทัพนายกองของกรุงศรีอยุธยาเป็นอย่างมาก นับตั้งแต่ต้องตัดสินใจให้ได้ว่าจะตั้งรับในกรุงหรือนอกกรุง แล้วพระนเรศวรยังต้องตัดสินพระทัยอย่างฉับไวว่าจะจัดการอย่างไรกับการที่ทัพหน้าของไทยไปปะทะกับทัพหลวงของพม่าอย่างไม่คาดคิดมาก่อน จนถึงการที่ทรงเผด็จศึกด้วยยุทธหัตถี

อย่างไรก็ตามความยิ่งใหญ่ของกองทัพเตลงนั้น ได้เป็นวัสดุที่เน้นความโดดเดี่ยวของพระมหาอุปราชามากขึ้น ผู้ทรงนิพนธ์ได้เน้นให้กองทัพและธรรมชาติอันพึงพิศวงเป็นเบริบทของความคิดคำนึงของพระมหาอุปราชาที่แปลกแยกออกไปเป็นอย่างยิ่ง ดังเช่น เมื่อชมกองทัพม้าในร่ายว่า "กล่นม้าร้อยม้าพัน เกลื่อนม้ากันม้ากง กลาดม้าธงม้าทาน เดินแซรงขบานพยุหบาตร ดูดื่นดาษภูวดล พิศแต่พลหมู่ม้า แห่บพิตรผ่านหล้า โลกยเพี้ยงพิศวง ยิ่งนา" และชมพลเดินเท้าที่ถืออาวุธต่าง ๆ ในร่ายอีกบทหนึ่ง ดังจะตัดตอนมาส่วนหนึ่งว่า "...พลเขนทองเป็นหลั่น พลกั้นหยั่นเป็นเหล่า พลเสน่าเหลือหลาย พลกฤชกรายเหลือหลาก มากพลแสงศรเพลิง ดูเดกิงเกริกฤทธิ์ ดุจอาจปลิดเดือนตระวัน..."

ขณะ "ยาตรจากเวียง" ท่ามกลาง "เสียงคชสารก้องกึก คึกเสียงแสะร้อง ซร้องเสียงโกลนเดือนพนัง พังดุจคลื่นในสมุท อื้ออึงอุดเกรียงไกร เสียงอธึกเท้าพล พ่างภูวดลหวั่นไหว ...เสียงบันตึงเอาฤกษ์ กระเกริกลั่นแหล่งฟ้า..." นั้น ผู้ทรงนิพนธ์ได้แสดงความรู้สึกของผู้นำทัพนั้นว่าหวั่นวิตกทัย และ "อกรร้ามัวหน้า สั่นสร้านเสียวแสยง" จนดำรงองค์ให้ตรงไม่ได้

เสด็จพันทางเรศข้าม คูเวียง
หวั่นฤไทยท่านเพียง จักว้า
พระองค์ก็อ่อนเอียง เอนอาศน์
อกรร้ามัวหน้า สั่นสร้านเสียวแสยง

และขณะเมื่อผู้ทรงนิพนธ์แสดงแสนยานุภาพของทัพเตลงด้วยปริมาณที่กระทำความหวั่นไหวแก่พื้นดิน

ขับพลวางเข้าแหล่ง แห่งอยุทธเยศหล้า
แลธุลีฟุ้งฟ้า มืดคลุ้มม้ามล ยิ่งนา

ผู้อ่านก็จะรู้สึกว่า ธุลีอันฟุ้งฟ้า "มืดคลุ้มม้ามล" นั้นเป็นเสมือนสิ่งสะท้อนความมืดมนของจอมทัพซึ่งแยกพระองค์ออกมาอยู่ลำพังกับความเดียวดายหวาดว้า จนถึงขนาดรู้สึกว่า "มาเดียวเปลี่ยวอกอ้าอายสู สถิตยอยู่เอองค์ดู ละห้อย" คำกริยาที่แสดงอารมณ์เศร้า อ้างว้าง เคลือบแคลงไม่แน่ใจในอนาคตของจอมทัพเดลง ได้ปรากฏอยู่ตลอดระยะทางเดินทัพ แต่ส่วนที่เป็นความหนักหน่วงที่สุดน่าจะเป็นตอนที่ประจักษ์ลางร้าย จนต้องครวญถึงความตาย และแสดงความห่วงหาอาวรณ์ในพระราชบิดาที่จัก "เปลี่ยวอุระราชรัน หดแท้" ทั้งยังวิตกว่า "ลูกตายฤใครเก็บ ผีฝาก พระเอย ผีจักเท้งที่โพล้ ที่เพล้ใครเผา" เป็นคำถามว่าศพอันถูกทอดทิ้งไว้ ณ ที่อันโพล้เพล้แห่งความตายในดินแดนศัตรูจะอนาถเยียบเย็นสักเพียงใด

ความหวั่นไหวของพระมหาอุปราชา เป็นสิ่งเน้นย้ำความเชื่อมั่นแกร่งกล้าของพระนเรศวรให้ปรากฏเด่น โดยเฉพาะความเชื่อมั่นในฐานะจอมกษัตริย์ผู้ปกป้องพุทธศาสนาในราชอาณาจักร จึงทรงตัดพ้อเทพยดาที่ส่งให้มาอุบัติ ทรงเลือกวิธีเชิญชวนให้คู่ต่อสู้กระทำยุทธหัตถีด้วยตระหนักในความเสียเปรียบของกำลังทัพและความเชื่อมั่นในฝีพระหัตถ์อันเลิศที่จะเผด็จศึกได้ ความองอาจของคำท้าต่อคู่สงครามที่เคยสนิทสนมกันมาก่อนในวัยเยาว์ แม้มีน้ำเสียงเยาะหยันในตอนต้นก็ได้แสดงความเชื่อมั่นในความยิ่งใหญ่สง่างามของการต่อสู้ และความคารวะในศักดิ์ศรีเสมอกันของคู่สงครามในการยุทธซึ่งเป็น

ขัตติยายุทธบรรหาร คชคู่ กันแฮ
คงแต่เผือพี่น้อง ตราบฟ้าดินกษัย

ไว้เปนมหรศพร้อง สุขสานต์
สำหรับราชสำราญ เริ่มรั้ง
บำเทิงหฤทัยบาน ประดิยุทธ์ นั้นนา
เสนอเนตรมนุษย์ตั้ง แต่หล้าเลอสรวง

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

วาทะอันองอาจห้าวหาญนี้ซึ่งได้กระตุ้นขัดติยมานะในคู่สงครามของวีรกษัตริย์ไทย ได้แสดงว่าลิลิตเตลงพ่ายเป็นบทประพันธ์ที่แสดงความยิ่งใหญ่ทัดเทียมกันของนักรบ ซึ่งไม่เพียงแต่เป็นความทัดเทียมในฝีมือและความองอาจเท่านั้น ยังเป็นความทัดเทียมของคุณธรรมด้วย

การสร้างตัวละครพระมหาอุปราชาเช่นนี้เห็นชัดว่าได้รับอิทธิพลจากพระลอในลิลิตพระลออยู่มาก โดยเฉพาะความหวั่นไหวในการเดินทาง ลางร้ายที่ประจักษ์และการคราญถึงแม่ ผิดกันที่แอกอันหนักหน่วงของพระลอคือความรักความหลงในเกียรติยศและความปรารถนาของตน แต่ของพระมหาอุปราชานั้นเป็นเกียรติยศและหน้าที่ ทั้งสองคนมีชีวิตเป็นเดิมพัน และกล้าเผชิญกับสถานการณ์สุดท้ายของชีวิต ต่างกันที่พระลอเป็นตัวเอก แต่พระมหาอุปราชาเป็นฝ่ายปฏิปักษ์ สิ่งที่น่าชื่นชมยิ่งก็คือ สมเด็จฯกรมพระปรมานุชิตชิโนรสได้ทรงทำให้ฝ่ายปฏิปักษ์ของลิลิตเตลงพ่ายมีชีวิตจิตใจเสมือนเป็นตัวเอกอีกตัวหนึ่ง โดยมิได้ลดทอนความชื่นชมในตัวเอกลงเลยแม้แต่น้อย

กล่าวได้ว่าความซับซ้อนของตัวละครเป็นสิ่งสำคัญที่สร้างประสบการณ์ทางสุนทรียะ และความขัดแย้งภายในใจของตัวละครก็เป็นส่วนสำคัญที่สร้างความซับซ้อนนี้ ในเรื่องแปลและเรียบเรียง เช่น ร่ายยาวมหาเวสสันดรชาดก ราชาธิราช และสามก๊ก ผู้แปล (ซึ่งเป็นผู้เรียบเรียงด้วย) มิได้มองข้ามความสำคัญข้อนี้ เห็นได้ว่าตัวละครที่มีชีวิตในเรื่องเหล่านี้ล้วนแล้วแต่เป็นตัวละครที่ผู้แต่งได้ตีแผ่ความซับซ้อนในใจให้ผู้อ่านได้สัมผัสในหลายแง่หลายมุม ผู้อ่านสามก๊กฉบับภาษาไทยมักเอาใจช่วยเล่าปี่มากกว่าโจโฉ เพราะผู้แต่ง (แปล) เน้นความขัดแย้งในใจและกระบวนการตัดสินใจของเล่าปี่มากกว่า เช่น เมื่ออพยพพาชาวเมืองอ้วนเสียหนีโจโฉจะไปเมืองซงหยงนั้น หนังสือสามก๊กฉบับเจ้าพระยาพระคลัง (หน) กล่าวว่า

> ...ขณะนั้นชาวเมืองทั้งปวงจึงว่า อันข้าพเจ้าจะอยู่ในเมืองอ้วนเสียนั้นสู้ตายมิขออยู่ ถ้าเล่าปี่ไปแห่งใดก็จะขอตามไปด้วย ชาวเมืองทั้งปวงต่างคนต่างก็ทิ้งที่อยู่เสีย อพยพกันร้องไห้ตามเล่าปี่ไปสิ้น ครั้นเล่าปี่ลงเรือข้ามไปถึงกลางน้ำ แลดูอาณาประชาราษฎรร้องไห้ออึงไปทั้งสองฟากน้ำก็คิดสงสารจึงร้องไห้ แล้วว่าคนทั้งหลายนี้พากันมาได้ความลำบากพลัดพรากที่กินที่อยู่ ทั้งนี้ก็เพราะเราผู้เดียว เราจะอยู่ไปไยให้คนทั้งปวงได้รับความเวทนาด้วย เล่าปี่ว่าเท่านั้น แล้วก็ลุกขึ้นจะโจนน้ำตาย ทหารทั้งปวงเห็นดังนั้นต่างคนต่างวิ่งเข้าห้ามยุดตัวเล่าปี่ไว้ แล้วพากันร้องไห้รักเล่าปี่สิ้นทุกคน

ข้อความดังกล่าวนี้ได้ชี้ว่าความเป็นคนมีเมตตากรุณาเอื้อเฟื้อต่อผู้น้อยและเสียสละของเล่าปี่ โดยไม่มุ่งหวังแต่อำนาจทำให้เล่าปี่เป็นที่รักของประชาชน แต่ก็ทำให้เล่าปี่ไม่อาจมีอำนาจยิ่งใหญ่ได้เท่ากับโจโฉซึ่งมีความเด็ดขาด เหี้ยมโหด และกระหายอำนาจมากกว่า

ในร่ายยาวมหาเวสสันดรชาดกกัณฑ์กุมาร ผู้แต่งได้เน้นความขัดแย้งในพระทัยของพระเวสสันดร ให้เห็นว่าความมุ่งมั่นในการบำเพ็ญทานเพื่อบรรลุโพธิญาณเป็นสิ่งที่มีพลังกำหนดการตัดสินใจและดำรงการตัดสินใจนั้น แม้ต้องรับความทุกข์โศกขุ่นแค้นตามวิสัยปุถุชนเพียงใดก็ระงับเสียได้ ความขัดแย้งในใจของพระเวสสันดรเกิดขึ้นได้ด้วยองค์ประกอบ ๓ ประการ คือความมุ่งมั่นในพระทัยของพระเวสสันดรและความผูกพันต่อโอรสธิดา ความหยาบช้าของชูชกอันเนื่องด้วยความบกพร่องของชีวิต และความตระหนกเสียขวัญอย่างน่าเวทนาของกุมารทั้งสองที่ต้องทนรับการเฆี่ยนตีและการพลัดพรากอย่างกระทันหัน

ใน ปฐมสมโพธิกถา พิมพาพิลาปปริวรรต ปริจเฉทที่ ๑๘ เป็นตอนที่แสดงถึงการตีความและให้ความหมายต่อเหตุการณ์ตามประสบการณ์อย่างปุถุชนของพระนางพิมพา ซึ่งขัดแย้งกับความจริงในสัจจธรรมซึ่งอยู่เหนือความเข้าใจนั้น ส่วนการต่อสู้ขับเคี่ยวระหว่างเจ้าชายสิทธัตถะกับพญามารตั้งแต่มหาภินิกขมนปริวรรต ปริจเฉทที่ ๖ และในมารวิชัยปริวรรต ปริจเฉทที่ ๙ นั้นก็คือการต่อสู้ขับเคี่ยวกับกิเลสตัณหาเครื่องเสียดแทงจิตใจของพระโพธิสัตว์เอง ดังมีข้อความระบุไว้ว่า คือการต่อสู้เพื่อจะยืนยันสิทธิอันชอบธรรมในการครอบครองรัตนบัลลังก์แห่งการบรรลุพระโพธิญาณ เจ้าชายสิทธัตถะได้ทรงอ้างการบำเพ็ญบารมีสร้างสมต่อเนื่องกันมา คือการบำเพ็ญเพียรเพื่อขจัดอวิชชา โดยทรงขอให้ "พื้นปฐพีอันปราศจากเจตนา...จงรับเป็นสักขีพยาน" ชัยชนะของพระองค์ต่อพญามารนั้นคือชัยชนะของโลกที่ธรรมชาติร่วมรับรู้และร่วมขับไล่ความชั่วร้ายที่สะกัดกั้นการบรรลุธรรมนั้น เหมือนจะแสดงว่า บุญบารมีที่สร้างสมมีพลังอันยิ่งที่จะเร้าการรับรู้จากธรรมชาติได้

ปฏิสัมพันธ์ระหว่างลักษณะนิสัยของตัวละครกับโครงเรื่อง เห็นชัดมากขึ้นในงานประเภทบทละคร เสภา และนิยายคำกลอน ในบทละครนอกเรื่องสังข์ทอง พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๒ ตั้งแต่ตอนพระสังข์ปลอมเป็นเงาะมาให้รจนาเลือกเป็นคู่ครอง จนถึงตอนตีคลี นับเป็นตอนที่แสดงอารมณ์ขันอย่างเด่นชัด และผู้ที่เป็นเป้าของการเสียดสีย้ำล้ออย่างสำคัญก็คือท้าวสามนต์นั่นเอง

ลักษณะนิสัยที่ทำให้ท้าวสามนต์เป็นจุดเด่นของอารมณ์ขันก็คือ ข้อบกพร่องหลายประการ เช่น ความหุนหันพลันแล่น การขาดความพินิจและวิจารณญาณ การใช้อารมณ์ ความหลงตัวเองและการพร่ำเพ้อถึงความรุ่งโรจน์เก่งกล้าของตนในอดีต บทละครจึงสามารถใช้ลักษณะยั่วล้อ (irony) คือการแสดงความเข้าใจผิดของท้าวสามนต์ เป็นส่วนสำคัญของโครงเรื่องโดยเฉพาะในตอนหาปลาหาเนื้อ ซึ่งมีจุดประสงค์จะกำจัดเจ้าเงาะ แต่กลายเป็นกลับตาลปัตร ความเข้าใจผิดหรือไม่รู้ความจริงซึ่งทำให้ประมาทหมิ่นว่าเจ้าเงาะไร้วิชาความรู้และสมรรถภาพทั้งปวง แสดงถึงข้อจำกัดของท้าวสามนต์ในทางปัญญาและวิจารณญาณ ความบกพร่องเพราะความเขลาจึงเป็นโครงเรื่องที่เป็นปัจจัยสำคัญของอารมณ์ขัน ทั้งนี้ย่อมประกอบกับลักษณะนิสัยของพระสังข์ในรูปเจาะด้วย คือ มีเมตตาจึงถือเอาความได้เปรียบของตนเป็นการให้บทเรียนอย่างเบาะ ๆ แก่หกเขยและท้าวสามนต์เท่านั้น โดยปราศจากความอาฆาตแค้นอย่างรุนแรง กวีได้ใช้ประโยชน์จากความเขลาของคู่ปรับสร้างความรื่นรมย์ใจแก่ตัวเอกเพื่อชดเชยความอยุติธรรมที่ได้รับและให้ความหฤหรรษ์แก่ผู้อ่านด้วย เช่น ข้อความเมื่อพระสังข์ขอปลายจมูกหกเขยแลกกับปลาตายคนละตัวสองตัว พระสังข์ได้แสดงการแกล้งขู่ให้กลัว และกระทำให้หกเขยเผยความใจเสาะขี้ขลาดออกมาอย่างเต็มที่โดยไม่รู้ว่าได้ตกเป็นเหยื่อของการซ้อนกลของเจ้าเงาะ

แล้วเอามีดกรีดลับกับศิลา	ทั้งหกดกประหม่าหน้านิ่ว
มือบีบหนีบจมูกไว้สองนิ้ว	อย่าบิดพลิ้วดุกดิกพลิกแพลง
ทำเงื้อมีดกระหยับจับจ้อง	ที่ใจช้ากล้าร้องจนเสียงแห้ง
เอานะฉะเชือดเลือดแดง	จมูกแหว่งโหว่วิ่นสิ้นทุกคน

เมื่อนำปลามาถวาย เจ้าเงาะและรจนาก็มีโอกาสย้ำจ้อความผิดพลาดและอ่อนด้อยของหกเขย ซึ่งทำความเจ็บอายแก่หกนางและสร้างความขัดแค้นผิดหวังแก่ท้าวสามนต์ยิ่งขึ้น องค์ประกอบเหล่านี้สร้างความครื้นเครงแก่เจ้าเงาะและผู้อ่านซึ่งรู้ความจริงเท่ากัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งสถานการณ์ตอนนี้ได้เปิดโอกาสให้ท้าวสามนต์ได้แสดงความเขลาหลายประการ คือ ความเขลาที่ไม่รู้จักตัวจริงของเจ้าเงาะ ความเขลาที่ประเมินกำลังความสามารถของตนผิดพลาดทั้งทางกายภาพและวิจารณญาณ จึงได้แสดงความบกพร่องอย่างน่าขายหน้าและประจานตัวเองมากขึ้น

เมื่อนั้น ท้าวสามนต์ว่าเหม่มันช่มเหง
อ้ายเจาะปากล้าทำไม่ยำเยง กูออกสู้ดูเองลองสักยก
ทำไมกับบ้าใบ้ตาขาว อีสาวสาวเหล่านี้อย่าวิตก
ลุกขึ้นขบฟันง้นงก เห็นทั้งหกตาลายหมายว่าเจาะ
กระหยับย่างสามขุมสุ่มตะรั้ง ไม่ทันตั้งต่อยตำซ้ำศอกเตาะ
ถองลงตรงจมูกถูกจำเพาะ เขยใหญ่ใจเสาะร้องออกโอย
มองเขม้นเป็นครูก็รู้จัก ลงนั่งเหนื่อยหอบฮักหิวโหย
แล้วร้องด่าเจาะมีน่าตีโบย มานี่โวยเล่นกับกูดูสักครั้ง

ลีลาอย่างหัสนาฏกรรม ทำให้ความขัดแย้งไม่ดำเนินไปสู่จุดแตกหักรุนแรง เรื่องคลี่คลายลงชั่วคราวด้วยชัยชนะของเจ้าเจาะซึ่งแม้ได้เปรียบก็พอใจเพียงจะยั่วล้อพ่อตาให้ห้าหมุนเล่นก่อนลาจากไป ดังนี้

เมื่อนั้น เจ้าเจาะก้มกราบยิบสักสิบหน
แกล้งเลียนล้อต่อหน้าท้าวสามนต์ เผ้าก่นหัวเราะริกกระดิกเท้า
เห็นพ่อตาทำไรก็ทำมั่ง เหมือนบ้าหลังจริงจริงยิงฟันขาว
ทำโจงกระเบนใหม่ไว้หางยาว แกล้งปัดหัวผัวพี่สาวของเมียไป
แล้วยืนมองป้องหน้าดูจมูก เห็นรอยถูกมีดเชือดเลือดยังไหล
ตบมือหัวเราะเยาะไยไพ บอกใบ้บุ้ยปากให้เมียดู
เห็นทั้งหกตกประหม่าก้มหน้านิ่ง ไม่ไหวติงเต็มกลั้วตัวเป็นหนู
จึงชวนรจนาโฉมตรู ออกประตูรีบกลับไปฉับพลัน

การเรียนรู้ของท้าวสามนต์ยังไม่เกิดขึ้นในตอนหาเนื้อ ซึ่งทุกอย่างซ้ำรอยเดิม จนกระทั่งพระสังข์ต้องถอดเจาะและเปิดเผยความจริง เมื่อพระอินทร์นิ่งทนให้รจนาตรอมใจไม่ได้ จึงยกทัพไปล้อมเมืองสามนต์พันตีคลีเอาบ้านเมือง ลักษณะเด่นของพระสังข์ที่ปรากฏลอดเรื่องผิดแผกจากตัวละครอื่นก็คือ ความรู้เท่าทันในสถานการณ์และความตื้นลึกหนาบางในจิตใจของผู้อื่น อำนาจความรู้ หรืออาจเรียกได้ว่าอำนาจปัญญาอันเชื่อมโยงกับอำนาจความดีของชีวิตที่เรียกว่า บุญ เป็นที่มาของอำนาจการครอบครองเมือง หรืออาจเรียกได้ว่าอำนาจทางการเมืองซึ่งพ้นจากความ

กังขาเคลือบแคลงของผู้ใด

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

เมื่อเรื่องราวคลี่คลาย บทตลกทั้งหมดตกอยู่ที่ท้าวสามนต์ ซึ่งตื่นเต้นกับรูปโฉมชาติกำเนิดและความสามารถของพระสังข์จนออกนอกหน้า ลักษณะเช่นนี้ไม่ปรากฏในฉบับกรุงเก่าซึ่งมีลักษณะชาวบ้านน้อยกว่าฉบับพระราชนิพนธ์ซึ่งท้าวสามนต์ยังคงลักษณะนิสัยอันสม่ำเสมอ คือ ความหลงในความรุ่งเรืองของตัวเองในอดีต และอาศัยความชื่นชมในลูกเขยเป็นเครื่องโยงไปสู่การรำลึกถึงความสำเร็จเหล่านั้น ดังข้อความที่จะยกมาเทียบกันในฉบับกรุงเก่าและพระราชนิพนธ์เมื่อพระสังข์ตีคลีชนะ "กู้เมือง" ได้

<u>ฉบับกรุงเก่า</u>

ท่านท้าวสามนต์ทรงเดช กับองค์อัคเรศมเหสี
ดีใจไปรับพระภูมี เข้าโรงพิธีฉับพลัน ๆ เจรจา
วันนี้ ฤกษ์ดีพี่จะให้ทำขวัญ
กับโฉมรจนาแจ่มจันทร์ พ่อจะมอบไอสวรรค์ให้วันนี้
ว่าแล้วก็สั่งให้แต่งการ พนักงานเตรียมไว้ให้ถ้วนถี่
ให้ยกบายศรีมาทันที เถ้าแก่สาวศรีมาพร้อมกัน ๆ

<u>ฉบับพระราชนิพนธ์</u>

เมื่อนั้น ท้าวสามนต์<u>ลนลาน</u>ลงไปหา
จูงกรต้อนรับขึ้นพลับพลา แม่ยายพ่อตาเข้าเชยชม
ปราศรัยสามสอดกอดจูบ โลมลูบหลังไหล่ลูกเขย

ช่างเคล่าคล่องว่องไวกระไรเลย ทรงสง่าง่าเงยก็งามครัน
พ่อนี้แต่ครั้งยังไม่ชรา อันตีคลีขี่ม้านี้ขยัน
เมื่อครั้งบ้านเมืองดีดีพลัน ก็ออกชื่อลือกันว่าตัวดี
ทีหนีทีไล่ก็ไวว่อง จะเป็นรองเจ้าราชาห้าเอาสี่
แต่ลืมเลอะทีเดียวแล้วเดี๋ยานี้ ไพรีล่วงรู้จึงดูเบา

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

ตัวละครที่ตัดกับท้าวสามนต์นอกจากพระสังข์แล้ว ก็คือ นางรจนาซึ่งมีวิจารณญาณอันแหลมคม แม้อธิบายตามขนบนิทานโบราณว่า "เทพไทอุปถัมภ์นำชัก" รจนามีความรู้จักตัวเอง เข้าใจในสถานการณ์ ยอมรับความจริงของชีวิต จึงสามารถอดทนต่อความทุกข์ และดำเนินชีวิตอย่างมีความสุขได้ตามอัตภาพ บทละครพระราชนิพนธ์ได้แสดงความสุขของการใช้ชีวิตอย่างคู่ผัวตัวเมียที่ไร้สมบัติของเจ้าเงาะกับรจนาอยู่หลายตอน เช่น เมื่อรจนารู้ว่าเจ้าเงาะคือสังข์ทองก็เสียดสีด้วยความเปรียบประชดอย่างมีอารมณ์ขัน ว่า

น้อยหรือนั่นน่ารักอยู่อักโข หูหนาตาโตเท่าไข่ห่าน
รูปร่างช่างกระไรเหมือนยักษ์มาร ล่ำสันขันจ้านสักเท่าพ้อม
บิตุรงค์ทรงศักดิ์รักใคร่ จึงโปรดให้สิงสู่อยู่กระท่อม
จอบเสียมสารพัดจัดให้พร้อม พอสมที่ทำปลอมแปลงมา

ความรื่นรมย์ในชีวิตคู่ของคนทั้งสองขึ้นอยู่กับความสันโดษ เจ้าเงาะได้สอนให้รจนาปั่นฝ้ายทอผ้า เจ้าเงาะทำไร่ปลูกพืชผัก ในเวลาว่างก็บันเทิงใจด้วยการขับลำนำเพลงอย่างชาวบ้าน เช่น เมื่อเสนามาบอกว่ามีรับสั่งให้หาเนื้อ

เมื่อนั้น รจนาคลี่ผ้าตาชุนซึง
ที่ไหนหย่อนผ่อนผูกเสียให้ตึง นั่งปักสะดึงกรึงกรอง
ตั้งเนื้อตั้งใจจะให้ผ้า แต่งตัวไปกรินเดือนสิบสอง
เจ้าเงาะแสนกลคนคะนอง ทัดร้องนางนาคปากร่ายซอ
เอากระทายตีแทนระมะนา ทำให้ภรรยาน่าหัวร่อ
รจนานิ่งนั่งฟังเอียงคอ เพราะหนักหนาหนอเจียวพ่อคุณ

อย่างไรก็ตาม บทพระราชนิพนธ์ก็ได้แสดงลักษณะอีกด้านหนึ่งของชีวิตในช่างนี้ของคนทั้งคู่ เป็นด้านที่ตกอยู่ในความหวั่นผวาเพราะไม่แน่ว่าจะมีเหตุการณ์ร้ายสิ่งใดเกิดขึ้นอีก ต่อจากคำประพันธ์ที่ยกมาข้างต้นนี้ ก็เป็นบทบรรยายว่ารจนาได้ยินเสนามาร้องเรียกเพราะมีรับสั่งให้หาเนื้อ เพียงแต่ได้ยินเสียงร้องเรียกนางก็ "ดิ้นตะเกียกตะกายวายวุ่น"

พอได้ยินเสนามาร้องเรียก ดิ้นตะเกียกตะกายวายวุ่น
โดนสะดุดสะดึงผ้าตาชุน กระทายหกตกใต้ถุนลงไป
รจนาเดินออกมานอกชาน อัมมาตย์เห็นหมอบกรานกราบไหว้
นางจึงถามทักซักไซ้ ธุระอะไรนะเสนา

เมื่อตัดสินใจเสี่ยงพวงมาลัยให้เจ้าเงาะนั้น รจนาได้วินิจฉัยการที่ตนได้เห็นรูปทองของเจ้าเงาะที่คนอื่นไม่เห็นว่า "ชะรอยบุญเราใช่รู้จึงได้เห็น ต่อจะเป็นคู่ครองกระมังหนา" การวินิจฉัยนี้เป็นการคาดคะเนตามความเชื่อของสังคมเท่านั้น แต่ก็สร้างความเชื่อมั่นให้นางมากทีเดียว ดังที่ยืนยันต่อมารดาว่า "อันชั่วดีมิใช่จะไม่รู้ ...ทั้งนี้สุดแท้แต่วาสนา จะก้มหน้าใช้กรรมให้สิ้นก่อนยากเย็นอย่างไรไม่ทุกข์ร้อน มารดรอย่าทรงโศกาลัย" ซึ่งทำให้นางมณฑารู้สึกฉงนจนออกปากกับท้าวสามนต์ว่า "มันพูดเป็นแยบคายไม่เข้าใจ" คำว่า วาสนา ที่รจนาอ้างต่อมารดานั้นเหมือนคำตอบที่ยุติคำถามทั้งปวง เมื่อพี่นางทั้งหกกล่าวเย้ยว่า "นอกรีตนอกรอยน้อยหรือนั่น แร่รันไปรักอีมักง่าย ...หรือชะรอยถูกเสน่ห์เล่ห์กล เวทมนตร์คลใจไฉนหนอ ไม่คิดถึงพงศ์เผ่าเหล่ากอ น้ำใจในคอมึงผิดคน" รจนาก็ย้ำคำว่าวาสนาเช่นเดิมว่า "ถึงได้เจ้าเป็นผัวชั่วช้า ก็สุดแต่วาสนาได้สร้างไว้" และ "ถึงพี่จะรุ่งเรืองไปเบื้องหน้า ก็ไม่พึ่งวาสนาอย่าอวดอ้าง" แม้รจนาจะแก้ปัญหาง่าย ๆ ด้วยการแอบชโมยรูปเจ้าเงาะไปทำลาย ซึ่งทำให้พระสังข์สวมรูปเจ้าเงาะติดตัวตลอดเวลา แต่

รจนาก็ทำใจได้และมีความสุขกับรูปเงาะของสามีโดยได้สำนึกว่าตนผิดที่ "ทำได้ข่มเหงไม่เกรงกัน" และวิงวอนงอนง้อว่า "ผัวเมียสองคนจนไร้ ชั่วดีก็ได้เห็นหน้ากัน"

ในเรื่องอิเหนาพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๒ ความไม่ล่วงรู้ของอิเหนา ผสมกับลักษณะนิสัยเยี่ยงคนหนุ่มที่คลั่งไคล้ง่าย ทำให้ประกาศตัดเยื่อใยกับบุษบา นับเป็นความผิดพลาดสำคัญที่ทำให้โครงเรื่องพัฒนาขึ้นจนถึงจุดที่เกิดศึกกระหมังกุหนิง และอิเหนาต้องจากหมันหยาโดยจำใจ แต่ก็ได้พบว่าตนมีความผิดพลาดใหญ่หลวง ความรู้สึกว่าผิดพลาดนี้เกิดขึ้นเมื่อประจักษ์ว่าตนเข้าใจความจริงผิดไปจนเกินการและเป็นความสูญเสีย "ดังดวงแก้วตกต้องแผ่นผา" ตั้งแต่ต้นนั้น อิเหนาได้แสดงความเขลาในเรื่องรูปโฉมของบุษบาไว้หลายครั้งซ้ำ ๆ กัน เช่น เมื่ออิเหนามาติดพันจินตะหราจนได้สมปรารถนาด้วยความทะนงในอำนาจของตนที่จะทำตามอำเภอใจให้ได้ ครั้นท้าวกุเรปันมีสารไปตามตัวกลับเพื่อจะนัดวิวาห์กับบุษบา อิเหนาก็รำพึงว่า "อันระเด่นบุษบาดาหานั้น ถาจะงามเท่าทันจินตะหรา" เมื่อคิดเช่นนี้ก็เท่ากับว่าได้ตัดสินแล้วว่าบุษบางามสู้จินตะหราไม่ได้ และตัดสินใจเลือกอยู่กับจินตะหราต่อไป โดยประกาศสละบุษบาว่า "อันการที่จัดแจงไว้อย่ามีอาลัยเลยกับข้า แม้นใครมาขอบุษบา จงให้ตามปรารถนาเขานั้น"

การตัดสินว่าบุษบางามไม่เท่าจินตะหรา เกิดขึ้นเพราะความหลงใหลในจินตะหราเท่านั้น และเป็นการปักใจยึดมั่นแม้ไม่รู้จริง เมื่อเกิดศึกกะหมังกุหนิงท้าวกุเรปันมีสารให้อิเหนายกทัพไปช่วยดาหา อิเหนาก็ยังรำพึงซ้ำด้วยความยึดมั่นหรืออุปาทานอย่างเดิม แม้ประกอบด้วยความสงสัย ก็ไม่พอที่จะเปลี่ยนแปลงอุปาทานนั้น

บุษบาจะงามสักเพียงไร จึงต้องใจระดูทุกบุรี
หลงรักรูปนางแต่อย่างนั้น จะหากันมาม้วยไม่พอที่
แม้นงามเหมือนจินตะหราวาตี ถึงจะเสียชีวีก็ควรนัก

ข้อความว่า "ไม่พอที่" และ "ก็ควรนัก" เป็นความตรงข้ามที่แสดงว่าอิเหนาประเมินความงามของบุษบาไว้ต่ำกว่าจินตะหรามากนัก ถ้อยคำที่อิเหนากล่าวแก่จินตะหราเมื่อจะลาไปนั้น จึงเป็นความจริงใจอย่างแน่แท้ แต่ก็เป็นสิ่งที่อิเหนาได้พบในไม่ช้าหลังจากนั้นว่าผิดจากความเป็นจริง

อันลือข่าวบุษบาว่างามนัก จะดีกว่าน้องรักนั้นหาไม่

เรื่องดำเนินต่อไปเมื่ออิเหนาล้างวิวาห์ของบุษบากับจรกาได้ โดยทำอุบายเผาเมืองลักพานางไปไว้ในถ้ำ แต่ก็ต้องพลัดพรากจากกันเพราะองค์ปะตาระกาหลาบันดาลให้ลมหอบพาบุษบาจากไป และให้ปลอมตัวเป็นชายร่อนเร่ไปกับพี่เลี้ยงอีกสองคนถึงเจ็ดปี ส่วนอิเหนาซึ่งปลอมเป็นโจรป่าใช้นามว่าบันหยี ก็ดั้นด้นค้นหาเรื่อยไปกระทั่งมาพบกันที่เมืองกาหลัง การที่อิเหนาอุกอาจลักบุษบามาจากการวิวาห์ และติดตามไปอย่างไม่เห็นแก่ทุกข์ยากเมื่อลมหอบ บ่งชี้ว่าอิเหนามีความผูกพันแน่นหนักกับบุษบาเพียงไร จนตัดเยื่อใยต่อจินตะหราถึงขั้นลืมสัญญาที่จะกลับไปทันทีที่เสร็จศึก พฤติกรรมนี้นอกจากจะแสดงความสม่ำเสมอของลักษณะนิสัยของอิเหนาที่ตัดสินใจด้วยอารมณ์มาตั้งแต่ต้น ยังเป็นสิ่งที่ชี้ให้เห็นการของมนุษย์ที่จะบากบั่นต่อสู้เพื่อสิ่งอันตนตัดสินใจเลือกด้วยตนเอง โดยมิได้พะวงที่จะรักษาผลประโยชน์ของตนไว้ด้วยการประนีประนอมกับอำนาจ ความผิดพลาดแต่หนหลัง และการได้บุษบามาอย่างผิดธรรมเนียม ทำให้อิเหนายังหวาดผวาว่าจะถูกพรากจากนางอีก ในตอนที่ความจริงเปิดเผย และกษัตริย์วงศ์เทวัญประชุมกันที่เมืองกาหลัง

ความแตกต่างระหว่างลักษณะนิสัยของจินตะหรากับบุษบาเป็นวัสดุสำคัญอันสัมพันธ์กับโครงเรื่อง เมื่อเทียบกับบุษบา จินตะหรานับว่าเป็นหญิงที่เก่งกล้ากว่ามาก พระราชนิพนธ์รัชกาลที่ ๑ กล่าวถึงความรู้สึกและการแสดงออกของอิเหนาเมื่อพึงใจจินตะหรา โดยไม่เน้นการแสดงออกของจินตะหรามากเท่าฉบับรัชกาลที่ ๒ ซึ่งเน้นความเย้ายวนใจของจินตะหรามากกว่า ดังเช่น เมื่ออิเหนาแรกรู้จักจินตะหรา ฉบับรัชกาลที่ ๑ กล่าวถึงปฏิกิริยาของนางว่า

เห็นโฉมระเด่นมนตรี งามล้ำไม่มีใครเปรียบได้
นางยอกรบังคมพระภูไนย แล้วเบือนพักตร์ไปไม่ต่อตา

ส่วนฉบับรัชกาลที่ ๒ กล่าวว่า

เมื่อนั้น จินตะหราวาตีมีศักดิ์
เห็นอิเหนาเผ้าดูอดสูนัก นงลักษณ์แอบหลังพระชนนี
พลางชม้ายชายเนตรดูเชษฐา นัยนาแลสบก็หลบหนี

หมอบเมียงเอียงอายเป็นท่างที เทวีชายเขินสะเทินใจ

....

ฟังพระชนนีตรัสมา กัลยาอายเอียงเมียงมัน

เหลือบไปปะเนตรภูวไนย ยิ่งสะเทินฤทัยไหวหวั่น

อุตส่าห์ขืนอารมณ์บังคมคัล อิเหนากุเรปันแล้วก้มพักตร์

นอกจากนี้ตอนสรงในสระหลังพิธีศพพระอัยกี เห็นชัดว่ารัชกาลที่ ๒มีจริตมากกว่า

เมื่อนั้น จินตะหราวาตีเสนหา

สรงด้วยบิดุเรศมารดา ครั้นเชษฐาดูนักก็อายใจ

ลัดแลงเข้าแฝงพระชนนี กับฝูงสาวศรีไม่ห่างได้

เห็นบุษบาบานละลานใจ ชื่ชวนกำมันในไปเด็ดมา

ครั้นปะอิเหนากุเรปัน อกสั่นตระหนกตกประหม่า

ผันคอดสาวสรรค์กัลยา ไฉมาให้ไกลภูมี

เห็นไล่ลามตามติดชิดองค์ ว่ายตรงเข้าหานางสาวศรี

เวียนว่ายไม่ไกลชนนี เทวีประหวั่นพรั่นใจ

(ฉบับรัชกาลที่ ๑)

เมื่อนั้น พระโฉมยงองค์อสัญแดหวา

แฝงใบบุษบงในดงคา เห็นกัลยามาใกล้ก็ได้ที

จึงยื่นกรช้อนสอดไปสัมผัส นางสะบึ้งสะบัดเบี่ยงหนี

พระแกล้งแสร้งสาดวารี ให้ชลธีกุกองค์นงคราญ

ครั้นบาหยันผันหน้ามาตรง ก็ทำเป็นสองค์สรงสนาน

แล้วเก็บโกสุมประทุมมาลย์ มาประทานบาหยันกัลยา

เมื่อนั้น จินตะหราวาตีเสนหา

แย้มพรายชายชำเลืองนัยนา สบเนตรเชษฐาก็อายใจ

จึงเสแสร้งแกล้งว่าพี่บาหยัน อะไรนั่นช่างพาเข้ามาใกล้

อัปยศอดสูเป็นพ้นไป ทำผลักไสหยิกตีพี่เลี้ยง

บัดนั้น บาหยันยิ้มพลางทางทูลเกียง
พี่มิได้แกล้งพามาใกล้เคียง พระมาเมียงอยู่เมื่อไรก็ไม่รู้
ชะรอยเป็นวาสนาของบาหยัน เห็นติดพันชั้นเชิงชอบกลอยู่
ปากข้าว่าแม่นเหมือนหมอดู โฉมตรูอย่ากริ้วโกรธา
เมื่อนั้น โฉมยงองค์ระเด่นจินตะหรา
ค้อนให้แล้วตอบวาจา เอาอะไรมาว่าเป็นน่าชัง
ช่างไม่เจียมตัวแต่สักนิด เกลียดจริตกิริยาเหมือนบ้าหลัง
ว่าแล้วลัดแลงแผงบ้าบัง มายังที่อยู่พระชนนี
(ฉบับรัชกาลที่ ๒)

ในฉบับรัชกาลที่ ๒ จินตะหราเป็นหญิงที่กล้าแสดงออก และมีส่วนรับผิดชอบในการที่มีศึกมาติดดาหา แต่นางก็ห่วงแต่ว่าจะสูญเสียอิเหนาไป ซึ่งก็มีส่วนจริงอยู่ไม่น้อย กิริยาแง่งอนปั้นปึ่งที่จินตะหรามีต่ออิเหนาและบุษบา เมื่อมาเข้าพิธีอภิเษกจึงเป็นสิ่งที่เกินงาม และสร้างความกระอักกระอ่วนใจแก่อิเหนาอยู่มาก โครงเรื่องเช่นนี้ได้ย้ำว่าความผูกพันของอิเหนาต่อจินตะหราตั้งแต่แรกนั้นเป็นความผิดพลาดมากกว่าเป็นความถูกต้อง แม้ว่าความแค้นของจินตะหราที่ถูกอิเหนาทอดทิ้งนั้น มีเหตุผลอยู่เหมือนกัน แต่ก็ไม่มากพอ ทั้งท้าวกุเรปันก็ยกให้เป็นประไหมสุหรีฝ่ายขวาเป็นใหญ่กว่าบุษบาเสียอีก

จรกาเป็นตัวประกอบที่สำคัญอีกตัวหนึ่ง บทบาทของจรกาไม่อาจเรียกได้ว่าเป็นฝ่ายปฏิปักษ์ที่ชัดเจน เช่น ทศกัณฐ์และขุนช้าง เพราะจรกามีบทบาทเพียงแค่เป็นปัจจัยส่วนหนึ่งของศึกกะหมังกุหนิง ซึ่งทำให้อิเหนาได้มาพบกับบุษบา ถ้าจรกาไม่ส่งคนมาลอบวาดรูปบุษบา วิหยาสะกำก็จะไม่ได้พบรูปวาดนั้น หรือถ้าเป็นวิหยาสะกำที่ท้าวดาหายกบุษบาให้ แทนที่จะเป็นจรกา ความรู้สึกเสียดายที่บุษบาไม่ได้กับอิเหนาก็คงไม่รุนแรงเท่ากับที่บุษบาต้องตกเป็นของจรกา ซึ่งรูปชั่วน่าชังไปเสียทุกสิ่ง ความสนุกของเรื่องอยู่ที่เมื่อเสร็จศึกกะหมังกุหนิงแล้ว อิเหนาต้องทำศึกในใจอย่างหนักหน่วงด้วยความริษยาจรกา และช้ำใจกับความผิดพลาดของตนเอง ในเวลาเดียวกันกับที่พยายามแสดงให้บุษบารู้ว่าตนมีใจปฏิพัทธ์ต่อนาง โดยที่บุษบาได้รักษาท่าทีวางเฉยอย่างเด็ดเดี่ยวมาตลอด จนอิเหนาต้องส่งสาส์นไปประชดว่า "พี่พลอยร้อนใจแทนทุกเวลา ฤาวาสนาน้องจะต้องกัน"

ความน่าชังของจรกาออกไปทางน่าขันเสียมากกว่า เพราะจรกาไม่ใช่ผู้ร้าย ไม่ได้บกพร่องทางจริยธรรมเช่นทศกัณฐ์และขุนช้าง ความอัปลักษณ์ของจรกาเป็นวัสดุสำคัญที่ผู้แต่งใช้เพื่อสร้างความระทมทุกข์แก่อิเหนาและสร้างความขัดใจแก่คนทั่วไปในเรื่อง และความรู้สึกนี้น่าจะเป็นความรู้สึกของผู้อ่านด้วย ซึ่งแม้จะรู้สึกสาสมใจในความพลั้งพลาดของอิเหนาก็เห็นใจและให้อภัยเมื่อพิจารณาว่าเป็นความผิดเพราะความไม่รู้และความลุ่มหลงอย่างคนหนุ่ม

นอกจากความรูปชั่วของจรกา ซึ่ง "รูปร่างอย่างไพร่ใช่ระตู" และ "พิศไหนเลาล้านอัปลักษณ์" แล้วจรกายังไม่ได้แสดงความสามารถในด้านใด เมื่อยกทัพมาหมายจะทำศึกปกป้องคู่หมั้นก็มาถึงเมื่ออิเหนาเผด็จศึกราบคาบแล้ว และยังถูกอิเหนากลั่นแกล้ง เช่นว่ากระทบเชิงข่มขู่เมื่อขับราในพิธีใช้บน กวีได้แสดงว่าจรกาเป็นผู้โชคร้ายคนหนึ่ง และให้ความเอาใจใส่ต่อความรู้สึกของจรกาอยู่ไม่น้อย เช่น เมื่อออกติดตามหาบุษบาที่อิเหนาลอบพาหนี เป็นความรู้สึกเศร้าโศกเสียดายและคั่งแค้น ชวนให้เห็นใจ แต่ก็ไม่พอให้รู้สึกว่าอยากให้จรกาได้ครอบครองบุษบาอย่างที่ใจหวัง ข้อความตอนนี้ ฉบับรัชกาลที่ ๑ ขาดหายไป ส่วนอิเหนาคำฉันท์ของเจ้าพระยาพระคลัง (หน) ซึ่งแต่งตั้งแต่สมัยกรุงธนบุรี จับความตั้งแต่อิเหนาพาบุษบามายังถ้ำ มีบทคราญของจรกาขณะออกติดตามนาง บทอิเหนาปลอบขวัญนางให้คลายวิตกและหวาดหวั่นในป่าเขาและสัตว์ร้าย จนถึงอิเหนาฝันร้าย ใจความส่วนใหญ่ตรงกันกับฉบับรัชกาลที่ ๒ แม้แต่สำนานความเปรียบ เช่น พี่เลี้ยงท้างบุษบาที่แข็งขืนต่ออิเหนาว่า "ซึ่งพันระตูตูปรี- ดาดังสีขรี อันทับอุระยกขยาย" ตรงกับพระราชนิพนธ์ว่า "ซึ่งพันจรกามานี้ ดังยกคิรีออกจากทรวง" บทคราญของจรกาในคำฉันท์แสดงความผูกพันอันลึกซึ้งต่อบุษบาซึ่งกวีบรรจงแต่งอย่างเอาใจใส่ไม่แพ้บทของอิเหนา เช่น เมื่อรำลึกถึงความหลังอันประทับใจเกี่ยวกับนางตั้งแต่เห็นรูปวาดมาถึงใช้บนเมื่อพบตัวจริงนางครั้งแรกขณะนางอัญเชิญพาน จนอิเหนาเข้าประคองซึ่งทำให้ขัดแค้นใจมาก

โอ้โอ้แลดางบุษบาเอย	จะนิราศแรมจร
แต่เรียมจะสมสุขสมร	นุชบ้างบมีเลย
อ้าแม่บ่ร่วมรสจะสัม-	ผัสชื่นกระมลเชย
นิเนื้อว่าเวรกระไรเลย	แต่จะยลบเต็มตา
ปางส่งสุพรรณบัตรกล่าว	ก็บยลหนิดา
เรียมยลแต่รูปอรเลขา	สกนธน้องคะเนชม

โอ้บุญปางสมเด็จเสด็จ วิลิศดีรีไพรพนม
ฝ่ายเรียมแลทอดทฤษฎิชม วิมลน้องบนสาญู
ปางพี่แลบงสมรเดิน พะพักพานมณีชู
เรียมคิดว่าใช่อรพธู ดอกณแม่ที่ดีรี
สำคัญว่าอัปสรเสด็จ จรจากณราศี
ดูเดินประดุจกินรี ชรอ้อนช่ออ่อนองค์
บงพักตร์พี่สำคัญว่าจัน- ทรเพ็ญผ่องผจง
บงคิ้วพี่สำคัญว่าวง ศศิแปลบยุคุนธร
บงเกศพี่สำคัญว่าบึก ภมรมาศบวร
บงเนตรพี่สำคัญว่าศร กฤษณ์ส่องแสยงตา
บงกรรณพี่สำคัญว่ากลีบ ปทุมสร้อยกุสุมา
นาสาพี่สำคัญว่าวรา อังกุสแก้วเอราวัณ
บงปรางพี่สำคัญว่านาล ลอออินทนาลจันทร์
บงโอษฐเพียงพี่จะรับขวัญ ว่าจะแย้มสุนทราอน
บงกัณฐ์พี่สำคัญว่าศอ สุวรรณหงสชจร
บงพาหุพี่สำคัญว่ากร ไอยเรศอำมรินทร์
บงถันพี่สำคัญว่าดวง กมุทมาศเมืองอินทร์
สบสรรพางคพี่ก็จิน- ตนานึกว่านางแมน
ต่อยลอิเหนาจรประคอง สุพรรณภาชนอายแคลน
แจ้งจิตว่าดวงสมรแสน วิมลโฉมเฉลิมองค์
พี่แค้นระเด่นประดุจพี่ จะพิฆาตให้ผุยผง
ฤทัยพี่หน่วงจิตว่าวง ศสุจริตบรู้พาล

ในตอนที่ค้นคว้าไปในป่าเขา กวีใช้ฉันท์ ๑๙ พรรณาความคำนึงห่วงใยของจรกาว่า

โอ้โอ้อรยิหวาบเมิลกรเรียมหาบ
ทุ่มทรวงพิลาปแสน วิปโยค

อ้าแม่ปานฉะนี้สุดาจะสุขฤโหก
โอ้เรียมลาโอฆอาตม์ ระทม
อ้าแม่เคยสุขเสวยสวัสดิบูรีรมย์
ปรางค์มาศมณีฉม บพาน
อ้าแม่เคยเสวยสุริยางคสรรพศฤงคาร
จำเรียงผสานเสียง ระงม
อ้าแม่ปานฉะนี้สิริจะวิมละฉม
วิรุฬหวิลม พะพักตร์
.....
โอ้โอ้แลอุระพี่เภระดุลห้อยหา
จวบโหหิวากร บพาน

จำนวนวันที่จรกาติดตามนางไป ๒ วันนี้ตรงกับพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ ๒ ทั้งนี้คงจะอาศัยงานประพันธ์ที่เกี่ยวกับเรื่องอิเหนา ซึ่งแต่งมาก่อนรวมทั้งอิเหนาคำฉันท์นี้ประกอบการพระราชนิพนธ์ โดยทรงดัดแปลงบางส่วน คือบทคราญของจรการวบรัดกว่าในอิเหนาคำฉันท์ ดังนี้

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

ในอิเหนาคำฉันท์ จรกานึกไปว่าอาจเป็นอิเหนาที่ลักพานาง แล้วเกิดความครั่นครั้นสะล้าสะลัง แต่คิดว่าหากรู้ว่าเป็นอิเหนาแน่ก็จะอาศัยอำนาจท้าวดาหาและท้าวกุเรปันให้ลงโทษอิเหนาให้จงได้

ครั่นคร้ามาราฤทธิอิเหนา	ดุจองคมัจจุรา
ชทุ่มทอดสกนธโศกา	ดุระพิลาปจาบัลย์
.....	.....
โอ้กูจะตามตีฤมิตาม	กูนิคร้ามฤทธีมัน
แม้มาตรผจญลจะศัลย์	ชีวากูบร้างเป็น
โอ้จำจะให้จิตประจักษ์	กิจแน่ตระหนักเห็น
มิใช่อิเหนาแลอริเป็น	ริปูอื่นบออมกัน
ถ้าแท้ระเด่นแลกูจะผ้าย	พยุหดืนบูรีพลัน
ทูลท้าวดาหาแลกุเรปัน	ธล่อลวงระเด่นมา
จึงกุมกระทำครุโทษ	สหัสสมแก่ใจสา
แล้วกูจะได้วรยุพา	นิทรแนบฤดีจอง

แต่ในฉบับรัชกาลที่ ๒ จรกามีลักษณะองอาจมากกว่า ทั้งไม่ได้คิดระแวงผู้ใดผู้หนึ่ง แต่ก็ตั้งใจจะเอาชีวิตเข้าแลกให้ปรากฏเป็นเกียรติยศไว้

จานจะได้สู่สมภิรมย์รัก	มีหมู่ปรปักษ์มาหักราน
ลอบล้างกลางการภิเษกศรี	ดังทรวงพี่จะแยกแตกฉาน
มันแกล้งริษยาสาธารณ์	ทำการอาจองทะนงใจ
เป็นชายฤามาหมิ่นชาย	แม้นพบโฉมฉายอยู่ที่ไหน
จะพันตูสู้กันจนบรรลัย	ให้ลือชื่อไว้ทั้งธาตรี

บรรยากาศครึ่งหลังของเรื่องอิเหนาก่อนเรื่องจะคลี่คลาย เต็มไปด้วยความเคลือบคลุมและคลางแคลง เพราะความไม่รู้ที่ยั่วล้อความจริง ปันหยีและอุณากรรณเมื่อพบกันต่างก็สงสัยว่าจะใช่ผู้ที่ตนพะวงหาหรือไม่ ความกังวลระหว่างใช่และไม่ใช่ในใจของอุณากรรณหรือบุษบานั้น ก็คือความฝังใจว่าอิเหนานั้นมีที่รักอยู่ก่อนแล้ว ความแคลงใจต่ออิเหนานี้ ปรากฏในคำพูดของบุคคลต่าง ๆ ตั้งแต่ศึกกะหมังกุหนิง คือ ท้าวดาหาตรัสแก่สุหรานากงว่า "แต่อิเหนาเขาจะมาทำไม ผิดไปเจ้าอย่าเจรจา พระเชษฐาให้สารไปกี่ครั้ง เขายังไม่จากหมันหยา จนสลัดตัดการวิวาห์ ศึกติดพาราก็เพราะใคร เห็นจะรักเมียจริงยิ่งกว่าญาติ ไหนจะคลาดจากเมืองหมันหยาได้ ถึงมาตรจะ

มาก็จำใจ ด้วยกลัวภัยพระราชบิดา" และมาปรากฏในคำพูดของบุษบาภายหลังที่มาพบอิเหนาบาชเป็นฤาษีว่า "จินตะหราวาตีเป็นที่รัก ฤาจะหักเสนหามาได้" ครั้นเมื่อบุษบาบวชเป็นชี ปันหยีพามาอยู่ด้วย จนลอบมาลักกริชที่สลักชื่ออุณากรรณไปและเข้าใจว่านางเป็นเมียอุณากรรณ บุษบาขณะเป็นแอหนังก็เดือดร้อนนัก แม้พี่เลี้ยงจะติงว่าปันหยีอาจจะเป็น "พระเชษฐา" นางก็ตอบว่า

พระเชษฐาจะมาตามไย ผิดท่วงทีไปอย่าพาที
เมียท่านที่รักเป็นอักนิษฐ จะภิรมย์ชมชิดเกษมศรี
นับอะไรกับน้องผู้เดียวนี้ จะมาเดินพงพีให้ยากใจ

การกล่าวสิ่งที่ขัดกับความจริงหรือที่เรียกว่าลักษณะยั่วล้อในบทละคร (irony) นี้ เป็นสิ่งที่สืบเนื่องมาจากความเข้าใจผิดของอิเหนาที่ทำให้เกิดความผิดพลาดในตอนต้นนั้นเอง ความเข้าใจผิดของบุษบาเป็นเพราะความไม่เชื่อมั่น ๒ ประการ คือ ไม่เชื่อมั่นในความรักของอิเหนา และไม่เชื่อมั่นในคุณค่าของตัวเองซึ่งได้เคยถูกปฏิเสธมาแล้ว เมื่อเรื่องคลี่คลายความเข้าใจผิดดังกล่าวได้ถูกกำจัดไป และความจริงก็ปรากฏอย่างชัดเจนหนักแน่นและชื่นบานสมกับที่ลงแรงใจแรงกายอดทนบากบั่นค้นคว้าอยู่นาน การค้นพบคนที่รักจึงเท่ากับการค้นพบตัวตนที่แท้จริงของผู้นั้นด้วย

ความเหมาะสมของอิเหนากับบุษบาเป็นวัสดุสำคัญส่วนหนึ่งที่ผู้แต่งวางไว้ ผ่านความคิดเห็นของตัวละคร ทั้งผู้สูงศักดิ์และไพร่ฟ้าข้าแผ่นดิน แม้ท้าวดาหาซึ่งยกบุษบาให้จรกาก็เพราะ "ได้อายประชาชนเป็นพ้นไป" ในการที่อิเหนากระทำ "ดังหงส์ไม่จงชลธี ราชสีห์หนีถ้ำสุรกานต์" ความอายและความแค้นนั้นทำให้คิดว่า "ไม่เสียดายสุริวงศ์อสัญหยา" แต่ในส่วนลึกความรู้สึกเสียดายในข้อนี้เป็นสิ่งที่รบกวนจิตใจของกษัตริย์วงศ์เทวาทุกองค์ ดังท้าวกุเรปันท้าวดาหาเมื่อจะตั้งการสยุมพรว่า "นี่ดังเจ้าแกล้งเอาบุตรี ไปทุ่มทิ้งเสียที่ดงดาลัย" แต่ท้าวดาหาก็จนใจเพราะไม่อาจคืนคำ เมื่อเกิดเหตุและอิเหนามาแก้สงสัย ท้าวกุเรปันก็ออกปากว่า "ถึงจะพาไปจริงก็เป็นไร พ่อเห็นก็จะไม่ผิดนัก ด้วยได้ตุนาหงันกันมา ทั้งประยูรวงศ์ก็สมศักดิ์ ใจหนุ่มกลัดกลุ้มด้วยความรัก สุดคิดจึงลักเอานางไป"

ความงามเลิศอย่างพึงพิศวงของอิเหนาและบุษบาเป็นองค์ประกอบส่วนหนึ่งของความเหมาะสมที่เน้นอยู่เสมอ ทั้งนี้เป็นการสืบทอดขนบวรรณคดีตั้งแต่สมัยอยุธยา อย่างไรก็ตาม

ความงามของตัวละครเอกมักสอดคล้องกับคุณสมบัติอันเป็นความดีด้วย สำหรับบุษบานั้น ภายในรูปโฉมงดงามน่าอัศจรรย์จนชายที่เห็นเพียงภาพวาดของนางยังสลบลง นางก็มีความมั่นคงต่อหน้าที่อย่างพึงพิศวงเช่นกัน ไม่มีข้อความใดที่บุษบาได้แสดงความขมขื่นที่ต้องแต่งงานกับจรกา และดิ้นรนที่จะได้อยู่กับอิเหนา บุษบาไม่เคยแสดงความหวั่นไหวในรูปโฉมของอิเหนาเช่นจินตะหรา แม้เมื่ออิเหนาลักพามา นางก็พร่ำพยายามอ้อนวอนให้พากลับ เพราะเหตุผลที่นางกล่าวกับพี่เลี้ยงว่า "เมียเขาเขารักร่วมชีวัน สารพันแจ้งอยู่กับใจพี่" และ "เสียแรงเกิดมาเป็นนารี จะช่างชิงสามีท่านทำไม" สิ่งที่บุษบายึดมั่นคือการปกป้องศักดิ์ศรีของความเป็นหญิง เมื่อพี่เลี้ยงแนะนำให้โอนอ่อนต่ออิเหนา เพื่อจะไม่ต้องกลับคืนไปอภิเษกกับจรกาให้ "...อดสูเทวาในราศี" เพราะ "เกิดมาเป็นปิ่นกษัตรี ไม่ควรที่จะให้ต้องเป็นสองชาย" บุษบาก็กล่าวว่าจะสู้ตายถ้าจะต้องอยู่กับระตู ด้วยเหตุนี้นางจึงกล่าววิงวอนแก่อิเหนาว่า

ถ้าพระพากลับคืนไปพารา จึงจะเห็นจริงว่าปรานี
อย่าให้อายไพร่ฟ้าประชาชน คำคนจะค่อนว่าน่าบัดสี
ถ้าน้องสิเป็นสตรี ยากที่จะไว้ตัวกลัวนินทา

ส่วนอิเหนานั้น การละเมิดประเพณีทั้งสองครั้ง คือการปฏิเสธการแต่งงานกับบุษบาไปผูกพันกับจินตะหรา และการล้างวิวาห์บุษบากับจรกาในครั้งนี้ ล้วนกระทำเพื่อสนองความปรารถนาอันเร้ารุมใจ อิเหนาแตกต่างจากกษัตริย์วงศ์เทวาที่เป็นบุพการี ตรงที่ไม่เคยใส่ใจว่าความเหมาะสมของชาติตระกูลเป็นปัจจัยสำคัญของการใช้ชีวิตคู่ กล่าวได้ว่าอิเหนาใช้แต่หัวใจเท่านั้น และไม่มีเหตุผลใดจะมาลบล้างความปรารถนาของอิเหนาได้ ด้วยเหตุนี้คุณธรรมของอิเหนาก็คือ ความซื่อตรงต่อตัวเอง แม้จะต้องทำผิดจากเงื่อนไขของสังคม ความเป็นชายทำให้อิเหนาสามารถสนองความปรารถนาของตนได้โดยไม่ต้องหวั่นไหวต่อคำครหา แต่คุณธรรมของอิเหนาและบุษบาที่มีตรงกันก็คือ การผจญต่อความทุกข์ยากอย่างอดทนและอดกลั้น และคุณธรรมนี้ทำให้รักษาความมุ่งมั่นของตนไว้ได้ ความมั่นคงต่อรักอันฝังใจของคนทั้งสองจึงมีชัยเหนือความผ่านพ้นของกาลเวลา

สำหรับบุษบานั้น นอกจากเหตุผลที่ว่า "ชายใดได้ต้องจำครองกัน" ความปฏิพัทธ์ที่นางมีต่ออิเหนาได้เกิดขึ้นเมื่อตกเป็นชายาของอิเหนา แม้ไม่เคยเชื่อมั่นในความรักของอิเหนาก็เชื่อมั่นในความรักของตน จุดมุ่งหมายเดียวที่คนทั้งสองมีตรงกันก็คือการได้ยุติความพลัดพรากจากผู้เป็นที่รัก

แม้บุษบาต้องเผชิญกับความมืดมน ความเคลือบแคลง ความหวาดหวั่น และการรอคอย อย่างไม่รู้ว่าจะสิ้นสุดลงเมื่อใด ต้องต่อสู้กับความอ้างว้างและการแก้ปัญหา แต่ก็ยังได้อาศัยกริชที่องค์ปะตาระกาหลาประทานให้เป็นเครื่องช่วยประคับประคองให้รอดจากอันตราย

กวีได้แสดงภาพแห่งอุปสรรคและความทุกข์เพื่อเน้นคุณธรรมของความมานะบากบั่นเมื่ออิเหนาไปแก้สงสัย มีคำพรรณนาความรู้สึกของนางว่า "แต่ละห้อยคอยหาพระโฉมยง จนเย็นลงบุหรงร้องก้องเสียง ไม่เห็นกลับคืนเหลังจากวังเวียง นางห่างเพียงจะวินาศหวาดวิญญาณ์" เมื่อลมหอบมีบทพรรณนาที่แสดงถึงความอับจนทางกายภาพท่ามกลางธรรมชาติอันมีลักษณะสองด้าน คือเป็นมิตรและเป็นสิ่งชวนหวาดหวั่น ดังคำประพันธ์ว่า

ว่าแล้วก็พากันคลาไคล	ดำเนินในแนวป่าพนาศรี
บุหลันทรงกลดหมดราคี	เหมือนจะชวนให้ลีลาไป
ลมหวนอวลกลิ่นบุหงา	หอมตรลบอบมาในป่าใหญ่
เหมือนเมื่ออยู่ในถ้ำอำไพ	รายรื่นชื่นใจด้วยมาลา
คิดพลางนางทรงกันแสงร่ำ	ชะรอยกรรมทำไว้เป็นนักหนา
เดินพลัดกำจัดจากพารา	มาอยู่คูหาค่อยคลายใจ
นิสามาช้ำให้จำจาก	พลัดพรากถ้ำทองผ่องใส
อกเอ๋ยไม่เคยเดินไพร	เคยสำราญแต่ในพระบุรี
ครั้งนี้ตกไร้ได้ยาก	ลำบากชอกช้ำยิ่งทวี
แต่เกือกจะรองก็ไม่มี	จะเหยียบย่างจรลีกลใด
จำจิตจึงจำลีลา	เจ็บบาทานักก็ร้องไห้
ย่างย่องจ้องจูงกันคลาไกล	มรคาจะไปก็ไม่มี
ได้ยินสำเนียงเสียงปักษา	ร้องชมจันทราอยู่อึงมี่
เหมือนจะถามข่าวมาด้วยปรานี	มารศรีได้ฟังวังเวงใจ

ความทุกข์ยากของอิเหนาเมื่อเทียบกับบุษบาแล้วนับว่าน้อยกว่าเพราะความเป็นชายผู้มีฝีมือ และมีที่รักใคร่ผูกพันอยู่แล้ว แต่ก็ไม่มีสิ่งใดทำให้อิเหนาตัดใจเสียจากบุษบาได้ การปลอมแปลงกายของทั้งสองฝ่ายเป็นการอำพรางความจริงจากสายตาผู้อื่น และได้อำพรางซึ่งกันและกันด้วย

แม้เมื่อใกล้ชิดกันต่างก็พะวงถึงผู้ที่อยู่ในใจและหมกมุ่นอยู่กับความผูกพันนั้น ดังคำประพันธ์ว่า

ชี้ชมพุ่มพวงดวงบุหงา ช่อช้อยย้อยระย้าอยู่ไสว
บ้างดูมบานกลีบแย้มแนมใบ ทุกพรรณชิ้งไม้มากมี
สัพยอกหยอกเย้าอุณากรรณ สำคัญว่าบุษบามารศรี
แล้วเก็บพวงบุปผามาลี ยื่นเย้าเชิ้าชี้ไปมา
อุณากรรณก็คิดถึงพระพี่ บันหยีคิดถึงขนิษฐา
ต่างชลเนตรคลอนัยนา ต่างผันพักตราหนีกัน
แกล้งเบือนเชือนชมมิ่งไม้ หฤทัยวิโยคโศกศัลย์
แล้วทำชื่นขืนใจจรจรัล เสด็จเลียบขอบคันสระมา

แม้กล่าวได้ว่าปาฏิหาริย์ หรือการบันดาลจากเทพเจ้าเป็นส่วนหนึ่งของโครงเรื่องก็ต้องกล่าวด้วยว่าเป็นเพียงส่วนประกอบที่ไม่อาจบิดผันลักษณะนิสัยของตัวละครได้ บทบาทของเทพเจ้าเป็นทั้งการสร้างอุปสรรคและช่วยลดอุปสรรคในชีวิตของตัวละครลงได้บ้าง ไม่ให้ต้องทุกข์ทรมานจนเกินไป เช่นอุณากรรณมีกริชประทานทั้ง ๆ ที่ไม่เคยรบพุ่งมาก่อน จึงประคองตัวให้รอดพ้นอันตรายมาได้ เมื่อเทียบกันขุนช้างขุนแผน ซึ่งโชคชะตาของตัวละครขึ้นอยู่กับพฤติกรรม และการตัดสินใจในขอบเขตจำกัดของความหยั่งรู้ของมนุษย์ท่ามกลางความผกผันของเหตุการณ์และเงื่อนไขอันใหญ่โตกว้างขวาง ก็ให้ความรู้สึกสะเทือนใจล้ำลึกต่อการที่มนุษย์ต้องตกเป็นเครื่องเล่นของชะตากรรมอย่างยากฝ่าฝืนได้ แม้กระนั้นความยิ่งใหญ่ของมนุษย์ก็ยังดำรงอยู่

ในขุนช้างขุนแผน ลักษณะนิสัยของตัวละครและความพลิกผันของเหตุการณ์นับเป็นสิ่งสำคัญต่อเรื่องไม่ยิ่งหย่อนกว่ากัน

ในความหมายระดับแรก ความขัดแย้งที่เห็นเด่นในสมุทรโฆษคำฉันท์ก็คือ ความขัดแย้งของมนุษย์กับธรรมชาติ แต่ในระดับลึก หรือความหมายอีกชั้นหนึ่งความขัดแย้งระดับแรกเป็นโอกาสที่ทำให้เกิดความขัดแย้งภายใน คือการที่มนุษย์จะต้องต่อสู้และเอาชนะธรรมชาติภายในของตน และเรียกร้องให้ศักยภาพของคุณสมบัติอันยิ่งใหญ่ปรากฏขึ้นท่ามกลางความคับข้นของชีวิตซึ่งตกอยู่ในก้ำกึ่งของความเป็นความตาย

เมื่อคิดว่าสถานการณ์ที่สมุทรโฆษราชาและพินทุมดีเทวีต้องเผชิญนั้น ย่อมเกิดขึ้นไม่ได้เลยหากกษัตริย์ทั้งสองจะไม่มีพระขรรค์วิเศษนำพาไปสู่นอกฟ้าป่าหิมพานต์ ก็อาจกล่าวได้ว่าเครื่องค้ำจุนภายนอกอาจนำไปสู่ความยุ่งยากได้ และมนุษย์พึงสำเหนียกถึงความอ่อนด้อยของตนจึงไม่มีหลักประกันอันใดสำหรับความมั่นคงของชีวิต นอกเสียจากการสร้างสมความมองอาจแกร่งกล้าของจิตใจที่กล้าเผชิญต่อความทุกข์และข้อจำกัดของชีวิต ป่าหิมพานต์จึงเป็นวัสดุอุปกรณ์ส่วนหนึ่งที่จะแสดงความยิ่งใหญ่ของอุปสรรคและความยิ่งใหญ่ของมนุษย์ด้วย มิใช่มุ่งแสดงอิทธิฤทธิ์ปาฏิหาริย์อันเป็นส่วนประกอบส่วนผิวเผินเท่านั้น

ในขุนช้างขุนแผน ขอบเขตอันกว้างขวางของอุปสรรคแห่งชีวิตก็คือ ระบบสังคมของมนุษย์เรานี่เอง ความรัก ความชัง ความอาฆาตพยาบาท ความหวัง ความสมหวัง ความผิดหวังคับแค้นความกลัว ความกล้า เกิดขึ้นในการดำเนินชีวิตของตัวเองและฝ่ายปฏิปักษ์ ที่ล้วนแต่มีเหตุผลชวนให้เห็นใจเมื่อบังเกิดความเข้าใจอย่างลึกซึ้ง และความเข้าใจนั้นเกิดจากเหตุการณ์ย่อย ๆ มากมายที่ร้อยเข้าด้วยกันอย่างต่อเนื่องเหมาะเจาะ พลายแก้วเป็นลูกกำพร้า แม้พ่อถูกราชภัยถึงชีวิตเพราะ "บกพร่อง" ในราชการจนถึง "ขัดพระทัย" ก็มีความมุ่งมั่นจะเป็นทหารเหมือนบิดา มารดาจึงพามาฝากให้บวชเณรเพื่อเล่าเรียนกับอาจารย์ของบิดา ได้รักกับหญิงงามชื่อพิมพิลาไลย จนได้เสียกัน พลายแก้วต้องสึกมาแต่งงาน เพราะนางพิมรบเร้าด้วยกลัวแม่จะยกให้ขุนช้างผู้มีฐานะเป็นเศรษฐี พิมพิลาไลยเลือกพลายแก้วผู้ยากจนเพราะความรูปงามมีเสน่ห์ด้วยวาจาคมคายไพเราะแต่พลายแก้วก็ต้องจากไปทัพด้วยการเพ็ดทูลของขุนช้างเพื่อนเก่านั้นเอง ซึ่งได้ถวายตัวเป็นมหาดเล็กเพราะเป็นเชื้อสายขุนนางและความมีทรัพย์ เสร็จศึกพลายแก้วกลับมาสู่เรือนด้วยยศขุนแผนซึ่งเป็นเครื่องหมายของความสำเร็จครั้งแรกในการเริ่มต้นชีวิตรับราชการ พร้อมกับลาวทองกรรยาคนใหม่ซึ่งเป็นบำเหน็จของชัยชนะ ชัยชนะครั้งนี้ทำให้พลายแก้วเด็กหนุ่มได้เปลี่ยนสถานะเป็นขุนนางและต้องผูกพันกับระบบมากขึ้น เป็นชัยชนะที่ทำให้บรรลุความใฝ่ฝันที่มุ่งหวังมานาน แต่ก็ทำให้ต้องสูญเสียนางพิมเมียรักที่เห็นอกเห็นใจกันมาตั้งแต่ยังทุกข์ยากให้แก่ขุนช้าง ซึ่งคอยฉายโอกาสจากผลของการใช้เล่ห์กลของตนซึ่งประจวบกับปัจจัย ๓ ประการ คือ ความมั่งคั่งของตนที่ล่อใจนางศรีประจันมารดาวันทอง (ชื่อใหม่ของพิมพิลาไลย) ได้สำเร็จ ความหึงหวงของวันทองต่อลาวทองจนควบคุมอารมณ์ไม่ได้ ความหุนหันพลันแล่นของขุนแผนที่ระแวงความซื่อตรงของเมียรัก และพะวงในลาวทองเมียใหม่

เหตุการณ์เหล่านี้สอดร้อยกันได้พอเหมาะอย่างสมเหตุผล วันทองรู้สึกน้อยเนื้อต่ำใจ ผิดหวัง จนก้าวร้าวระรานเอากับขุนแผนเพราะสู้อุตส่าห์รักษาตัวไว้คอยท่าผัวแม้ถูกเขี่ยนตีเจ็บปวดเพียงใด ก็ฝืนทนไม่ยอมเข้าหอกับขุนช้าง วันทองมิได้เตรียมใจไว้ว่าจะมีหญิงอื่นเคียงคู่มากับผัว และไม่ทันคำนึงถึงประเพณีการศึกที่ฝ่ายชนะจะได้รับผู้คนและทรัพย์สิน ไม่ได้เฉลียวใจว่าภรรยาคนใหม่นั้นเป็นหน้าตาและความภาคภูมิใจของสามีซึ่งได้พิสูจน์ความสามารถของตนเป็นครั้งแรก วันทองเฝ้ารอคอยพลายแก้วเป็นที่พึ่งเพียงประการเดียว ความหวังนั้นเป็นความหวังอันเต็มเปี่ยมและไม่ได้เผื่อความคิดว่าจะผิดหวังไว้เลย

ส่วนพลายแก้วนั้น เมื่อได้เปลี่ยนเป็นขุนแผน มีความทระนงและภูมิใจในตนเองมากขึ้น แต่ก็ยังมีสิ่งที่กระทบไม่ได้ฝังอยู่ลึก ๆ คือความรู้สึกว่าด้อยที่ไร้ทรัพย์ ดังเปล่งวาจาถึงขุนช้างที่อุกอาจกระทำโดยหักหาญน้ำใจเพื่อนว่า "บังอาจน้อยหรือมารื้อหอ ปลูกเรือนคร่อมตอเล่นง่ายง่าย" และเมื่อมีเหตุให้เข้าใจว่าเมียรักลบหลู่ไม่เกรงใจก็ปรามว่า "ชั่วดีพี่ก็ได้เป็นผัวเจ้า หาได้ช่วยเรามาเป็นผัวไม่ อย่าหนักไปนักมักขัดใจ มาตีปลาหน้าไซให้เสียปลา" แต่ก็กลับทำให้วันทองเสียน้ำใจและโต้ตอบอย่างถือดีไม่แพ้กัน

การกระทำตามอารมณ์ด้วยความพะวงจะปกป้องศักดิ์ศรีของตนด้วยเข้าใจว่าสามีเป็นอื่นทำให้วันทองประกาศตัดขาดขุนแผนก่อน คำประกาศนี้ทำให้ขุนแผนตีความว่าวันทอง "พาลด่าลาวทองบ้องปิดไว้ จนได้ทะเลาะตัดรอนภู" เพราะ "คบชู้แช่เล่มไว้เต็มใจ" ความรักและความหวังของวันทองจึงพังทลายลง

.....	ไอ้ว่าพ่อพลายของเมียอา
เสียแรงน้องครองตัวไม่มัวหมอง	ดังแว่นทองส่องสว่างพระเวหา
ดุจไข่ฝังไว้ในศิลา	อุตส่าห์ซ่อนเร้นทั้งเรือดไร
แต่พระพายมิได้ชายมาพัดต้อง	ตัวน้องราคีหามีไม่
สงวนตัวท่าผัวไว้เท่าไร	พอได้พบผัวก็เกิดความ
จะโทษผัวว่าชั่วกระไรได้	สาแก่ใจวาจาเราหยาบหยาม
ที่นี้แลหน้าเป็นหาดราม	ผัวห้ามยังฮึกไม่เห็นภัย
สารพัดตัดเด็ดสำเร็จขาด	ประมาทหนักหักบ่นไม่ทนได้

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ดังไม้สูงสุดเหื่อนไม่พึ่งใคร ลมประลัยพานพัดก็พังลง
โอ้แต่นี้อกวันทองเอ๋ย ไม่ควรเลยที่จะแหลกเป็นผุยผง
จะครองต้าไว้ไยให้ดื่นดง เสมือนหงส์ปีกหักลงปลักตม
สุดสิ้นสีทองที่ผ่องแผ้ว จะกลายเป็นกาแล้วเพราะขื่นขม
เชื้อหงส์พงศ์เผ่าจะพาจม เพราะคารมจึงได้ร้อนรนคาญใจ
เจ้าประคุณทูนหัวของเมียแก้ว ลับแล้วเข้าเย็นหาเห็นไม่
....
ผิดแล้วพ่อพลายพลอยทิ้งข้าง จะหลีกหนีอ้ายขุนช้างกระไรได้

คำกลอนนี้บ่งชี้ความพลั้งพลาดเพราะรู้ไม่เท่าทันชีวิตและธรรมชาติของมนุษย์ ในเวลาเดียวกันก็ทำให้ผู้อ่านประจักษ์ว่า ความทุกข์เกิดขึ้นในชีวิตเพราะมนุษย์ไม่อาจสร้างความเข้าใจให้เกิดขึ้นได้ในจังหวะเวลาอันเหมาะสม เพราะเหตุกรรมเป็นสิ่งที่อธิบายได้ว่าเกิดจากข้อจำกัดทางปัญญาของมนุษย์

พร้อมกันนั้น ถ้อยคำอันเนื่องด้วยความทุกข์สาหัสจนหญิงสาวที่แรกออกเรือนตัดสินใจฆ่าตัวตาย ก็ได้แสดงพฤติกรรมสำคัญประการหนึ่งของตัวละครนี้ คือการยอมรับความผิดของตนโดยไม่ซัดทอดต่อผู้อื่น แม้การหาทางออกอย่างง่าย ๆ ด้วยความตาย จะได้บ่งชี้ความอ่อนแอของวันทอง แต่ก็ทำให้เข้าใจได้ว่าความรักและผูกพันต่อขุนแผนมีอิทธิพลต่อจิตใจของวันทองมากเพียงไร นอกจากนี้ยังบอกว่าความขัดแย้งของมนุษย์อีกประการหนึ่งเกิดจากอำนาจความครอบงำของความเชื่อทางสังคม เช่นค่านิยมและแบบแผนที่กำหนดไว้แล้ว ดังเห็นได้ว่า การที่วันทองเห็นว่าความตายเป็นสิ่งประเสริฐกว่าการมีชีวิตอยู่ เป็นเพราะเหตุผลสำคัญส่วนหนึ่งว่า

แต่อายุเพียงนี้มีสองผัว แสนชั่วแสนถ่อยทุกเส้นผม
มีแต่จะอับอายไม่วายตรม ชีวิตสิ้นดินถมก็ชื่อลือ
ความเจ็บเท่าไรจะรู้หาย ความอายเมื่อไรจะสิ้นชื่อ
ดังหมึกสักปักไว้ที่หลังมือ ยังจะรื้อรักรูปไปไยมี
ตายเสียตายเกิดประเสริฐกว่า คว้าได้เชือกลากมาจากที่
ยกมือกราบงามลงสามที ชาตินี้น้องพลัดพ่อพลายแล้ว

กล้าอายจะตายไปคอยท่า ชาติหน้าขอพบพ่อพลายแก้ว
อย่าให้อ้ายขุนช้างมาวี่แวว .....

การเลือกความตายเป็นเพราะการเลือกนี้เป็นหนทางเดียวที่แสดงว่าวันทองบงการชีวิตของตนเองได้ อย่างไรก็ตามในเมื่อวันทองฆ่าตัวตายไม่สำเร็จเพราะสายทองมาช่วยไว้ ก็แสดงว่าในการดำเนินชีวิต มนุษย์มีทางเลือกไม่มากนัก ถึงกระนั้นก็ตามค่านิยมของสังคมมิใช่สิ่งที่กำหนดทุกสิ่งทุกอย่าง และก็ไม่ใช่สิ่งที่ตายตัวเปลี่ยนแปลงไม่ได้ ในแง่อุดมคติผู้หญิงพึงซื่อตรงต่อสามี มีรักเดียวใจเดียว ผู้กระทำตามอุดมคติได้สำเร็จย่อมได้รับความนับถือยกย่อง น่าสังเกตว่านางทองประศรี นางศรีประจัน และนางเทพทอง เมื่อสามีตายก็มิได้มีสามีใหม่ โดยเฉพาะนางทองประศรีซึ่งต้องชัดเชหนีราชภัยไปกับลูกชายเพียงลำพัง ยังสามารถสร้างเนื้อสร้างตัวขึ้นมาได้แม้ไม่มั่งคั่งร่ำรวย

ดูเหมือนว่านางศรีประจันจะไม่ได้คำนึงถึงวันทองในภาพของหญิงในอุดมคติ เพราะนางได้ให้ความสำคัญแก่ค่านิยมอีกประการหนึ่ง คือความมีหน้ามีตาเพราะมีทรัพย์ ค่านิยมนี้กระตุ้นความโลภมากกว่าความเห็นอกเห็นใจ อย่างไรก็ตามการที่วันทองมีลักษณะผิดแผกจากหญิงในอุดมคติเพราะไม่อาจฝ่าฝืนอำนาจของผู้อื่นนับแต่แม่และสามีทั้งสองคนซึ่งต่างก็ยื้อแย่งกันไปมา ก็เป็นสิ่งที่สังคมทำความเข้าใจได้และไม่ถึงกับเดียดฉันท์ ยกเว้นแต่พระพันวษาเพียงพระองค์เดียวเท่านั้นซึ่งทรงลงความเห็นว่าวันทองเป็นมูลเหตุของการวิวาทของขุนนางของพระองค์ ความที่ทรงปักใจว่าวันทองเป็นหญิงชั่วที่ "แล่นไปแล่นมา" ระหว่างชายสองคนทำให้ทรงมองข้ามความรับผิดชอบของขุนแผน ขุนช้างตลอดจนพลายงาม ซึ่งยื้อแย่งแม่มาให้พ่อเพื่อแก้แค้นทดแทนพ่อเลี้ยง

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

ตัวเอกของเรื่องคือขุนแผน ในส่วนลึกแล้วไม่ได้ประณามวันทอง เพราะเข้าใจความจริงและข้อจำกัดของนาง ดังที่กล่าวกับนางทองประศรีเมื่อจะลักวันทองจากเรือนขุนช้างเพื่อแก้แค้นที่

ขุนช้างพรากลาวทองไปจากตน ว่าวันทองนั้น

จะว่าชั่วก็ชั่วทุกสิ่งไป	ต่อคิดใคร่ดราญดูจึงเห็นดี
เมื่อเกิดมีวันถึงสุพรรณบ	ก็แจ้งจบอยู่ว่าใจไม่หน่ายหนี
นางเล่าความตามจริงทุกสิ่งมี	ลูกเสียที่ถือโทษกระทำโพย
แล้วหุนหันมาเสียจากห้อง	วันทองร้องไห้ไม่วายโหย
ผูกคอโยนโจนเจ็บสะอื้นโอย	ระบมโบยเจ็บช้ำระกำใจ
ถึงอย่างนั้นก็ยังมั่นในความหลัง	จะชิงชังเฉยลูกหาเป็นไม่

ขุนแผนมีใจเป็นธรรมที่จะยอมรับกับตัวเองว่าตนมีส่วนรับผิดชอบในความผกผันของเหตุการณ์ เพราะข้อเท็จจริงที่ขุนแผนกล่าวกับตนเองในตอนที่ ๑๔ ว่า "วันทองอุตส่าห์ครองไมตรีท่า จนเลิกทัพกลับมาได้ถึงบ้าน มาเกิดเข็ญเป็นเหตุเภทพาล หักหาญให้เสียไมตรีมิตร เพราะกูเองเด็ดด่านหวานหัน บุกบั่นถือโทษเอาเป็นผิด" แต่ขุนแผนก็ยังต่างจากวันทองตรงที่ทะนงในศักดิ์ศรีมากจนต้องปกป้องศักดิ์ศรีไว้ด้วยการกล่าวประณามผู้ที่ทำให้ศักดิ์ศรีของตนลดหย่อนลงในสายตาของสังคม การแสดงอำนาจของขุนแผนในตอนที่ ๑๔ หลังจากที่ตัดใจยกวันทองเป็นสิทธิ์ขาดแก่ขุนช้างแล้ว ได้รวมถึงการกล่าวตำหนิเสียดสีวันทองด้วย ความก้าวร้าวทางวาจาต่อวันทองได้ปรากฏซ้ำในตอนที่ ๑๗ เมื่อขุนแผนขึ้นเรือนขุนช้าง แต่ก็เป็นการเปิดโอกาสให้วันทองได้โต้ตอบตัดพ้อเป็นครั้งแรก จนขุนแผนต้องจำนนต่อถ้อยคำ และใช้มนตร์สะกดให้นางยอมตามออกไป บทโต้ตอบในตอนที่ ๑๗ นี้เป็นที่ชื่นชมกันมากเพราะผู้แต่งใช้ความเปรียบที่เหมาะสมเข้มข้น แสดงความผูกพันที่ขุนแผนและวันทองมีต่อกัน ทั้งความหวานชื่นของความรักในหนหลัง ความขมขื่นคับแค้นเพราะความผันแปรที่ทั้งสองมีส่วนรับผิดชอบอยู่ การปะทะของอารมณ์ชื่นชม อาลัย เสียดาย น้อยเนื้อต่ำใจ และโกรธเกรี้ยว ในความรู้สึกของตัวละครแต่ละตัวแสดงความลึกซึ้งและความมีชีวิตของตัวละคร ว่าถูกกระทบจากเหตุการณ์ที่ผ่านมาเพียงใด และให้ความเข้าใจต่อพฤติกรรมในขณะนั้นและที่จะดำเนินต่อไป

ดูคล้ายว่าสิ่งที่ผลักดันขุนแผนให้ท้าทายต่ออาญาแผ่นดิน คือความแค้นต่อขุนช้าง แต่ความรักวันทองก็เป็นเหตุผลสำคัญส่วนหนึ่งของความแค้นนั้น แม้ขุนแผนมิได้ตั้งคำถามต่อความเป็นธรรมของการปกครอง เพราะลงความเห็นว่าขุนช้างเป็นต้นเหตุทั้งหมด แต่ขุนแผนก็ต้องยอมรับว่าการ

เป็นปฏิปักษ์ต่อขุนช้างในครั้งนี้เป็นการต่อสู้กับระบบด้วย ทั้งนี้ย่อมแสดงว่าชีวิตส่วนตัวและชีวิตทางสังคมนั้นแยกขาดจากกันไม่ได้

เมื่อเทียบกับเรื่องอิเหนา การต่อสู้ฝ่าฟันอุปสรรคของอิเหนา บรรลุผลสำเร็จด้วยใจอันมั่นคงหนักแน่น การปลอมตัวเป็นโจรป่าเป็นหนทางหนึ่งที่สามารถพิสูจน์ได้ว่า ความสำเร็จของอิเหนาเกิดขึ้นด้วยความพากเพียรของตนเอง แต่อิเหนาก็ยังต้องอาศัยกริชที่องค์ปะตาระกาหลาประทานไว้ แม้ไม่อาจปฏิเสธว่าอิเหนามีฝีมือรบเป็นเลิศ แต่บทละครพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ ๒ ก็ได้แสดงว่ากริชนั้นมีอิทธิฤทธิ์อย่างพิเศษเหนือกว่าอาวุธโดยทั่วไป ดังเช่นในตอนศึกกะหมังกุหนิง อิเหนาเอาชีวิตท้าวกะหมังกุหนิงได้ด้วยกริช ภายหลังที่ต่อสู้กันด้วยหอกและกระบี่แต่ไม่แพ้ชนะกัน การเปลี่ยนอาวุธเป็นกริช ก็เพราะอิเหนา

เห็นระตูต่อตีมีศักดา　　คงทั้งศาสตราอาวุธ
ท่วงหนีทีไล่ไวว่อง　　เพลงกระบี่ตีคล่องเป็นที่สุด
ยากที่ใครจะรอต่อยุทธ์　　เป็นบุรุษผู้หนึ่งในแดนไตร
จำกูจะสังหารผลาญด้วยกริช　　ซึ่งเทเวศร์ประสิทธิ์ประสาทให้

อย่างไรก็ตาม กริชเทพประทานนี้มิได้มีลักษณะเป็นอาวุธวิเศษอย่างชัดเจน บทละครได้แสดงว่า การเล่าเรียนฝึกฝนอย่างเชี่ยวชาญเป็นปัจจัยอันสำคัญของชัยชนะไม่ยิ่งหย่อนไปกว่า "ประสิทธิภาพ" ของอาวุธ ดังมีข้อความบรรยายถึงการ "ศึกษา" ของอิเหนาว่า

อันศิลปศาสตร์สำหรับกษัตริย์　　ทุกสิ่งสารพัดหัดหา
รำกริชรำกระบี่ชี่อาชา　　ศึกษาซ้อมเล่นไม่เว้นวัน

ถึงแม้ว่าเป็นขนบของนิยายโบราณที่ตัวเอกมักต้องมีอาวุธวิเศษอย่างใดอย่างหนึ่ง เช่น พระรามมีพระแสงศร ซึ่งส่งอิทธิพลมาถึงพระสมุทรโฆษ ในสมุทรโฆษคำฉันท์ตอนต้น ที่แสดงฝีมือแผลงศรอย่างอัศจรรย์ในพิธีสยุมพร แต่ก็เห็นชัดว่า ในวรรณคดีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น การเรียนรู้เป็นคุณสมบัติสำคัญของตัวเอก สมุทรโฆษคำฉันท์ตอนปลายมิได้กล่าวถึงการใช้อาวุธวิเศษแก้ปัญหาในอิเหนา ความพินาศของท้าวกะหมังกุหนิง เป็นเพราะความประมาทก้ำกึ่งกับความเพลี่ยงพล้ำ

เพราะฝีมือ ดังบทละครกล่าวว่า เมื่ออิเหนาท้าสู้ด้ายกริช ท้าวกะหมังกุหนิงก็รับด้ายความยินดี

เมื่อนั้น ท้าวกะหมังกุหนิงเรืองศรี
ได้ฟังชื่นชมยินดี ครั้งนี้อิเหนาจะวายชนม์
อันเพลงกริชชวามลายู กูสู้สันหัดไม่ขัดสน
คิดพลางชักกริชฤทธิรณ ร่ายรำทำกลมารยา

เมื่อกล่าวถึงอิเหนา บทละครอธิบายไปในเชิงของความเชี่ยวชาญในการรบ มากกว่าที่จะเน้นปาฏิหาริย์จากอาวุธ ดังนี้

เมื่อนั้น ระเด่นมนตรีชาญสนาม
พระกรกรายฉายกริชติดตาม ไม่เข็ดขามคร้ามถอยคอยรับ
หลบหลีกไวว่องป้องกัน ผัดผันหันออกกลอกกลับ
ปะทะแทงแสร้งทำสำทับ ย่างกระหยับรุกไล่มิได้ยั้ง
เห็นระตูถอยเท้าก้าวผิด พระกรายกริชแทงอกตลอดหลัง
ล้มลงด่าวดิ้นสิ้นกำลัง มอดม้วยชีวังปลดปลง

ความพากเพียรในการฝึกฝนตนและเรียนรู้วิชาปรากฏชัดยิ่งขึ้นในขุนช้างขุนแผน ซึ่งตัวเอกอาจเรียกได้ว่าปราศจากสิ่งค้ำจุนภายนอก การดีดาบฟ้าฟื้นของขุนแผนมิได้เป็นเพียงเหตุการณ์ที่แต่งขึ้นเพื่อความสนุกโลดโผนเท่านั้น แต่เป็นวัตถุที่บ่งชี้ว่าตัวละครมีความบากบั่นและใช้ศักยภาพของตนเป็นประโยชน์ในการต่อสู้อุปสรรคของชีวิตอย่างเชื่อมั่นในตนเองเพียงไร

ในขณะที่ขุนแผนสร้างตัวเองขึ้นจากการเรียนวิชาจนหาญกล่าวว่าตนเป็นคนเดียมีวิชา ขุนแผนก็ต้องเรียนรู้ความลึกล้ำในจิตใจมนุษย์รวมทั้งจิตใจของตนเองด้วย ในขณะที่ต้องเผชิญกับความพลิกผันของเหตุการณ์อันตนมิอาจควบคุมได้ทั้งหมด เมื่อมีพลังผลักดันทางอารมณ์รุนแรงจนต้องต่อสู้กับระบบอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ หรือกล่าวอีกอย่างว่า จำต้องอยู่นอกระบบของสังคม ขุนแผนก็ได้ความรักอันดูดดื่มกลับคืนมาอีกครั้งหนึ่ง ครั้นวันทองครรภ์แก่ ความรักต่อบุตรในครรภ์ทำให้จิตใจอ่อนโยน อารมณ์สงบเยือกเย็นลง จนขอเข้าสู้คดีอย่างองอาจด้วยเชื่อมั่นในความชอบธรรมของ

พฤติกรรมของตน ทั้งเชื่อมั่นในความเที่ยงธรรมของพระมหากษัตริย์และกฎหมายแผ่นดิน อย่างไรก็ตาม ความเชื่อมั่นในประการหลังนี้เป็นส่วนประกอบของความเชื่อมั่นประการแรก เพราะไม่ใช่สิ่งที่จะคาดหวังได้เต็มที่ การเข้ามอบตัวสู้คดีจึงเป็นการเสี่ยง แต่ขุนแผนได้ไตร่ตรองแล้วว่าการเข้าสู้คดีด้วยตัวเองโดยมิได้ถูกจับกุมนั้นเป็นการแสดงความบริสุทธิ์ ซึ่งน่าจะได้รับความกรุณา นอกจากนี้หากแพ้คดี ซึ่งย่อมจะต้องถูกลงทัณฑ์อย่างรุนแรง อาจถึงชีวิต เพราะได้สู้รบกับทหารหลวง ก็จะยอมรับโทษนั้น ดังที่ขุนแผนกล่าวกับวันทองว่า

จะขอให้พระพิจิตรท่านบอกส่ง ลงไปอยุธยามหาสถาน
สารภาพรับผิดคิดให้การ ต้านทานข้อฟ้องของขุนช้าง
เหตุด้วยตัวเราเข้ามาหา มิได้ไปจับมาแต่ป่ากว้าง
โทษทัณฑ์นั้นเล่าจะเบาบาง เห็นมีทางข้างจะกรุณา
เมื่อจะเอาโทษทัณฑ์ฉันใด ก็ตามใจด้วยเรานี้เป็นข้า
ได้ถือน้ำพระพิพัฒน์สัจจา จะหลบลี้หนีหน้าไปทำไม
ถือตามคำโบราณท่านว่ามา ว่าว่ายน้ำเข้าหาจรเข้ใหญ่
ยากง่ายตายเป็นประการใด ให้เป็นไปตามกรรมที่ทำมา

ความคิดว่าพร้อมจะรับโทษทัณฑ์ ไม่ว่าจะหนักหนาประการใด เกิดขึ้นด้วยความสำนึกในสถานะของข้าแผ่นดิน โดยเฉพาะได้เป็นขุนนางซึ่ง "ได้ถือน้ำพระพิพัฒน์สัจจา" ขอบเขตของการต่อสู้ของขุนแผนจึงเป็นขอบเขตอันกว้างใหญ่ เพราะไม่ใช่การต่อสู้ในเรื่องส่วนตัวเท่านั้น แต่เป็นการต่อสู้ที่กระทบกระเทือนกับอำนาจการปกครอง การที่ขุนแผนอ้างถึงกรรม ทำให้เห็นขอบเขตอันยิ่งใหญ่ของการต่อสู้นั้น แม้อาจคิดได้อีกอย่างหนึ่งว่า แนวคิดเรื่องกรรมทำให้มนุษย์ลดการวิพากษ์วิจารณ์และต่อต้านระบบที่ครอบงำตนอยู่ แต่หากพิจารณาความเป็นจริงในประวัติศาสตร์ของสังคมไทยตั้งแต่สมัยอยุธยาถึงรัตนโกสินทร์ตอนต้น ก็จะเห็นว่า ระบบการปกครองอันเด็ดขาดแข็งแรงเป็นสิ่งที่อยู่นอกเหนือความคาดหมายของคนสามัญ ที่จะแก้ไขเปลี่ยนแปลงได้ ความสำนึกในหน้าที่ต่อระบบ (แสดงออกด้วยความยึดมั่นในสัตย์ปฏิญาณเมื่อถือน้ำพระพิพัฒน์สัจจา) ประกอบกับความเชื่อมั่นในความถูกต้องของตัวเอง ทำให้เกิดความมองอาจกล้าหาญที่จะเผชิญเคราะห์กรรมในขอบเขตอันกว้างใหญ่นั้น โดยไม่หวั่นว่ามีอะไรเกิดขึ้น

การต่อสู้ของขุนแผนและวันทองจึงเป็นการต่อสู้ที่แสดงความยิ่งใหญ่ในจิตใจมนุษย์ ที่สามารถปลุกปลอบตนเองให้ยืนหยัดต่อพายุของอุปสรรคอันพัดกระหน่ำ เพื่อให้ได้บรรลุถึงสิ่งที่หวัง ความตายของวันทองในตอนท้ายเรื่อง เกิดขึ้นเพราะ วันทองไม่กล้าพอที่จะยืนยันความจริงในใจที่ "จะว่ารักขุนช้างกระไรได้ ที่จริงใจนั้นไม่รักแต่สักนิด รักพ่อลูกห่วงดังดวงชีวิต" ความกล้าของวันทองถูกลบด้วยความกล้าต่ออำนาจอันมหาศาลของผู้ปกครอง ซึ่งทำให้พะวักพะวงว่า "แม้ทูลผิดจะพิโรธไม่โปรดปราน" ทางออกอย่างง่าย ๆ แต่ก่อความยุ่งยากอันใหญ่หลวงแก่ชีวิตเกิดขึ้น เพราะคิดว่า "อย่าเลยจะทูลเป็นกลางไว้ ตามพระทัยท้าวจะแยกให้แตกฉาน" คำตอบนี้สำหรับวันทองมีความหมายว่าจะยอมรับบัญชาทุกสิ่ง แม้จะขัดกับความปรารถนาในเบื้องลึกของตน แต่ก็มีค่าเท่ากับการเลือกความตาย

ความพินาศในชีวิตของวันทองจึงเป็นสิ่งชวนสลดที่ให้ความประทับใจ เพราะเป็นความพ่ายแพ้ต่อชะตากรรมอันแสดงถึงข้อจำกัดและความอ่อนด้อยของมนุษย์ในสถานการณ์ที่ใหญ่โตเกินแก้ไข ความพยายามอันล้มเหลวของจมื่นไวยที่จะรักษาชีวิตแม่ไว้ด้วยการเสี่ยงเข้าขอรับพระราชทานโทษ ทั้ง ๆ ที่ได้รับพระราชทานแล้ว เป็นเพราะความกลัวของพระยายมราชต่อพระราชอาญา ความกลัวนี้เป็นความกลัวของคนที่อยู่ในระบบซึ่งผู้ปกครองมีอำนาจอันพ้นจากความสงสัยทุกประการ บทเสภาได้แสดงเหตุการณ์อันโกลาหลอย่างน่าสลดในตอนประหารวันทอง ดังนี้

ครานั้นท่านพระยายมราช	<u>เห็นประหลาดก็กลัวอยู่ตัวสั่น</u>
ผลกรรมวันทองจะต้องฟัน	จึงเผอิญคิดกันให้ผิดไป
พระไวยเดินไปด้ายบาหา	นี่ใครขี่ม้ามาน่าสงสัย
โบกธงหลังม้ามาแต่ไกล	<u>มิใช่พระไวยที่กลับมา</u>
<u>แน่แล้ว</u>พระไวยเข้าไปทูล	นเรนทร์สูรกร้ำโกรธว่าไม่ฆ่า
หากเราก็ไม่ดีที่ชักช้า	เร็วเหาะเอามารีบฆ่าฟัน
เพชฌฆาตราชมัลเข้ายื้อยุด	ฉุดวันทองกลัวอยู่ตัวสั่น
เหลียวมาเรียกผ้ากล้าเขาฟัน	ขุนแผนดันโดดข้ามผู้คุมมา
ขบฟันกั้นกอดวันทองไว้	ขุนช้างร้องไปชิงไว้หาา
เพชฌฆาตดาบยาวก้าวย่างมา	ขุนแผนโถมถาดร่อมเมียไว้
ฉุดคร่าคว้ากันอยู่ดันดึง	พันผึงถูกขุนแผนหาเข้าไม่

ดาบยู่บู้พับยับเยินไป	เข้ากลุ้มรุมฉุดได้ขุนแผนมา
ขุนแผนฮึดฮัดกัดฟันเกรียว	บิดตัวเป็นเกลียววางกูหวา
เพชฌฆาตแกว่งดาบวาบวาบมา	ย่างเท้าก้าวง่าแล้วฟันลง
ต้องคอวันทองขาดสะบั้น	ชีวิตวับดับพลันเป็นผุยผง
พอพระไวยถึงโผนโจนม้าลง	ตรงเข้ากอดคืนแม่แน่นิ่งไป
ขุนแผนก็ล้มลงทั้งยืน	ปิ้มจะไม่คืนชีวิตได้
ขุนช้างล้มนิ่งกลิ้งอยู่ไกล	บ่าวไพร่ใหญ่น้อยก็วุ่นวาย

ภาพลักษณ์ของวันทองในสายตาพระพันวษาแตกต่างจากภาพลักษณ์ในสายตาตัวละครอื่น ๆ และแตกต่างจากวันทองที่ผู้อ่านได้รับรู้ผ่านการตีความของผู้แต่ง ผู้แต่งได้ใช้ผู้เล่าที่ล่วงรู้กระบวนการตัดสินใจของตัวละครตีแผ่การตัดสินใจภายหลังความขัดแย้งในใจของวันทองอย่างสมเหตุผล องค์ประกอบเช่นนี้ทำให้วันทองเป็นตัวละครที่มีชีวิต มีสัมผัสรับรู้สุขทุกข์ มีความหวาดกลัววิตกกังวล ปรารถนาความสุขสบาย และห่วงใยผู้ที่ตนรัก ลักษณะเด่นของวันทองคือ ความละเอียดอ่อนที่ทำให้รับรู้ต่อความดีของผู้อื่น เมื่อประกอบกับการไม่หลีกหนีความผิดของตัวเอง วันทองก็มีน้ำใจเมตตาและให้อภัยได้โดยไม่เคียดแค้น ในภาวะที่ขาดไร้หลักประกันและสิ่งค้ำจุนในชีวิต เพราะไม่มีอิทธิฤทธิ์ปาฏิหาริย์ของเทพเจ้า หรือแม้แต่อำนาจทางสังคม วันทองได้รักษาความดีไว้ได้ตลอดมาอย่างไม่เหลือเชื่อ

พระราชอำนาจอันเด็ดขาดกว้างใหญ่ของพระพันวษาที่ไม่มีผู้ใดต้านทานได้ ทำให้พระองค์ทรงสร้างความหวาดกลัวแก่ข้าแผ่นดินซ้ำ ๆ กันอยู่เนือง ๆ โดยเฉพาะเมื่อทรงพระพิโรธ พระพันวษาเป็นตัวละครตัวเดียวในเรื่องก็ว่าได้ที่มีลักษณะเพียงด้านเดียว (flat character) เนื่องจากโครงเรื่องไม่ได้เรียกร้องความซับซ้อนในลักษณะตัวละครของพระพันวษา ความโกรธของพระพันวษาเพราะความเข้าพระทัยผิดที่ตัดกับความจริงซึ่งผู้อ่านได้รับรู้ เป็นเครื่องหมายของอำนาจแห่งผู้มีอำนาจที่ใช้อำนาจอยู่เป็นปกติ ความรับรู้ของพระองค์จึงเบาบางผิวเผินแปลกแยกออกไป การแสดงอารมณ์ของพระองค์เป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์และบัญชาชะตาชีวิตของไพร่ฟ้าอย่างไม่มีข้อแม้ เมื่อปักพระทัยว่าวันทองเป็นหญิงชั่วถึงขนาด "หนักแผ่นดินกูจะอยู่ไย อ้ายไวยมึงอย่านับว่ามารดา" ก็รับสั่งให้ประหาร แต่ก็พระราชทานโทษให้เมื่อจมื่นไวยเข้าไปขอเพราะ "ได้ทำดีมีความชอบ" ซึ่งยังตอบแทนได้ "มิถึงชอบที่ขอบใจ" เท่านั้น ในระบบการปกครองซึ่งความจงรัก

กักดีจากขุนนางมีความสำคัญต่อความมั่นคงของพระราชอำนาจ ความสัมพันธ์ส่วนตัวของแม่กับลูกอาจดูไร้ความหมาย แต่เพื่อหล่อเลี้ยงน้ำใจของนักรบอาจทรงยกเลิกคำตัดสินโทษของหญิงที่ทรงประณามว่า "กาลกิณีอีแพศยา" ให้เป็นรางวัลได้ ชนิดที่ "ถ้าผิดจากมึงแล้วกูไม่ให้ ใครขอก็จะพลอยมาอาสัญ" การที่พระราชอำนาจอันศักดิ์สิทธิ์นี้สามารถกำหนดชี้ชะตาและความเป็นความตายแก่ข้าแผ่นดิน ทำให้ไม่มีคำอธิบายใดจะเหมาะสมเท่ากับความลึกลับของเวรกรรมอันครอบงำความเป็นไปของชีวิตต่อเนื่องกันมาหลายชาติภพ

ความยิ่งใหญ่ดุจเทพเจ้าของพระพันวษาเป็นสิ่งสมเหตุผลในบริบททางวัฒนธรรมของสังคมไทย เมื่อเทียบกับเรื่องอิเหนา พระพันวษาก็มีบทบาทอย่างเดียวกับองค์ปะตาระกาหลา ซึ่งบันดาลโชคชะตาแก่มนุษย์ แต่มีความซับซ้อนกว่าตรงที่อำนาจของพระองค์เป็นสิ่งที่สัมพันธ์กับระบบการปกครองและสังคมชัดเจนกว่า อย่างไรก็ตามการบันดาลนั้นก็เป็นโอกาสที่มนุษย์จะได้เปิดเผยทั้งข้อจำกัดและศักยภาพของตน ขอบเขตของอำนาจและอุปสรรคที่ต้านอกในขุนช้างขุนแผนจะต้องต่อสู้นั้นยิ่งใหญ่กว้างขวางไม่แพ้อิเหนา ผกผันพลิกแพลงยิ่งกว่าสมุทรโฆษคำฉันท์ ทั้งปราศจากสิ่งค้ำจุนที่จะอนุเคราะห์ช่วยเหลือเช่นที่ปรากฏในนิทานสั่งสอนหลักธรรมทั่วไป เนื้อหาอันยิ่งใหญ่ของขุนช้างขุนแผน ก็คือความโหดร้ายของชีวิตซึ่งแสดงข้อด้อยของมนุษย์และเชิดชูคุณค่าทางจิตวิญญาณของปุถุชน

ในขุนช้างขุนแผน ขุนช้างเป็นตัวละครฝ่ายปฏิปักษ์ซึ่งมีบทบาทสำคัญต่อความพลิกผันของเหตุการณ์หลายต่อหลายครั้ง ความพลิกผันนั้นได้กระทำให้ชีวิตของตัวเอกหักเหจากความสุขสู่ความทุกข์เป็นส่วนใหญ่ คือ พรากวันทองจากขุนแผนเสียสองครั้ง ครั้งแรกเมื่อขุนแผนไปทัพ และครั้งที่สองฉุดวันทองไปโดยพลการเมื่อขุนแผนติดคุกเพราะพิโรธที่พูลขอลาวทอง ทั้ง ๆ ที่ตั้งแต่แรกนั้นวันทองไม่เคยมีใจรักขุนช้างแม้แต่น้อย แต่เมื่อจำต้องเป็นเมียขุนช้าง ก็ค่อยมีใจผูกพันต่อขุนช้างทีละน้อย มิใช่เพราะความจำเป็นของสถานการณ์ที่ไม่อาจพึ่งพาผู้ใดได้เท่านั้น เหตุผลอีกส่วนหนึ่งก็คือความสุขสบายเพราะทรัพย์สินและข้าทาสบริวาร และความเอาอกเอาใจของขุนช้างที่ยกย่องให้เกียรติยางรวมทั้งความซื่อสัตย์ในความรักที่ไม่เคยเผื่อแผ่แก่หญิงอื่นแม้ขนบธรรมเนียมของสังคมจะเปิดทางให้ ทั้งมีทรัพย์มากพอที่จะหาหญิงมาปรนเปรอได้ไม่ว่าขุนช้างจะรูปชั่วเพียงใด การที่ขุนช้างมีรักเดียวใจเดียวให้แก่วันทองและจดจ่อผูกพันอาทรในทุกข์สุขของนางทุกสิ่งไปนั้น นับว่าเป็นคุณสมบัติภายในที่ซ่อนอยู่ในความอัปลักษณ์

สิ่งสำคัญก็คือ ขุนช้างให้ความรู้สึกภาคภูมิใจและความรู้สึกมั่นคงในชีวิตแก่วันทอง เมื่อเทียบกับขุนแผนซึ่งวางอำนาจและระบายอารมณ์โกรธแค้นด้วยผรุสวาท ขุนช้างก็ให้ความสบายใจปลอดโปร่งได้มากกว่า ดังที่วันทองรำพันเมื่อจะจากเรือนในตอนที่ ๑๗ ว่า "จะจากเจ้าเหมือนดังว่าขาดลมลอย อย่าหมายคอยเลยว่าเมียจะเป็นตัว" แต่วันทองก็ทนความดึงดูดอันมีพลังของความเสน่หาร้อนแรงอันฝังใจที่มีต่อขุนแผนไม่ได้ เพราะเป็นความปรารถนาแต่ดั้งเดิมที่ฝังลึกอยู่ในหัวใจของวัยสาว แม้เมื่อมนตร์ที่ขุนแผนสะกดให้นางคลายแค้นเสื่อมลง ความรักต่อขุนแผนนั้นก็มีพละกำลังพอที่จะทำให้วันทองปลงใจที่จะติดตามฝ่าฟันอันตรายไปด้วย ส่วนความรักที่วันทองมีต่อขุนช้างนั้นเกิดจากความเห็นอกเห็นใจในความอดทนทำดีของขุนช้าง ประจวบกับวันทองตกอยู่ในสถานะที่คิดว่าตนไม่มีหนทางได้คืนกลับไปใช้ชีวิตร่วมกับขุนแผนอีก โดยเฉพาะเมื่อขุนแผนถูกขังลืมในคุกเสียสิบห้าปี ครั้นขุนแผนได้รับพระราชทานโทษ โปรบมีความดีความชอบก็มิได้คิดว่าจะแย่งวันทองกลับคืน จนจมื่นไวยเกิดวิวาทกับขุนช้างและผูกใจเจ็บพ่อเลี้ยงกับน้อยใจแม่จึงไปบังคับขู่เข็ญเอาตัวแม่มาเพื่อแก้แค้น

ความสำคัญของขุนช้างต่อโครงเรื่องจึงเป็นส่วนหนึ่งของการให้ความเข้าใจต่อพฤติกรรมและความขัดแย้งของตัวเอก แต่ขุนช้างก็เป็นตัวละครที่มีชีวิตจิตใจรอบด้าน พฤติกรรมที่น่าชังและไร้จริยธรรมของขุนช้างเกิดขึ้นด้วยแรงผลักดันของความด้อยในชีวิต นับตั้งแต่รูปโฉมอันอัปลักษณ์ขนาดที่พระพันวษาตรัสว่า "ใครจะเอาเป็นผัวเขากลัวอาย หัวหูดูเหมือนควายที่ตกปลัก" จนถึงความไร้วิชาความรู้ ไม่มีฝีไม้ลายมือในการรบพุ่ง ขุนช้างเป็นคนที่ขาดความเชื่อมั่นในตัวเองจนกลายเป็นขี้ขลาดและเอาตัวรอดอย่างไร้ศักดิ์ศรี ความมั่งคั่งซึ่งเป็นปมเด่นของขุนช้างจึงมักเปิดโอกาสให้ขุนช้างใช้ทรัพย์เป็นปัจจัยที่จะนำความสำเร็จมาให้ เมื่อมีลู่ทางที่จะกระทำได้ขุนช้างจึงไม่มีนิสัยที่จะสะกดกลั้นความต้องการของตนไว้ แม้ต้องใช้เล่ห์เพทุบายบางประการเพราะไม่อาจกระทำอย่างตรงไปตรงมาซึ่งหน้าได้ อย่างไรก็ตามขุนช้างมิได้มีสติปัญญาเล่ห์กลที่แต่งขึ้นจึงเป็นเล่ห์กลตื้น ๆ แต่กล่าวได้ว่าขุนช้างมีจังหวะและโอกาสอันดีที่อำนวยให้ประสบความสำเร็จ และจังหวะนั้นเป็นความประจวบเหมาะอันเกิดจากข้อด้อยของผู้อื่น เช่น กรณีที่ได้วันทองหลังพลายแก้วได้เป็นขุนแผน

ผู้แต่งได้แสดงว่าขุนช้างก็มีหัวจิตหัวใจเยี่ยงปุถุชนคนธรรมดาทั่วไป แต่ข้อด้อยหลายประการดังกล่าวแล้วทำให้ขุนช้างหาทางออกอย่างน่าชัง ด้วยความที่ขุนช้างไร้ความสามารถใน

การสู้รบและใช้กลวิธีที่ไม่ตรงไปตรงมากับผู้อื่น ความรู้สึกหวาดระแวงในอำนาจขุนแผนและวินิจฉัยเหตุผลไปตามความเชลาทำให้ขุนช้างฉวยโอกาสกราบทูลใส่ร้ายขุนแผนเพื่อทำลายล้างเสียก่อน

เมื่อพิจารณาพฤติกรรมหลายครั้งของขุนช้าง เช่น การประทุษร้ายเพื่อน การข่มขืนวันทอง การทำร้ายพลายงามหมายจะฆ่าเสียเมื่อรู้ว่าไม่ใช่ลูกของตัว ล้วนแล้วแต่เป็นการกระทำที่รุนแรงทั้งสิ้น อย่างไรก็ตามกวีมักสร้างภาพอีกด้านหนึ่งของขุนช้างให้ดูน่าขันด้วยกริยาอาการที่เลื่อนเปื้อนเหลาไหลไม่มีสง่าราศี บทตลกเหล่านี้คล้ายจะเป็นการทดแทนอารมณ์ของผู้อ่านที่เอาใจช่วยฝ่ายตัวเอก เช่น เมื่อขุนช้างถูกมนตร์อัดทารของขุนแผนขณะจะพิสูจน์ดำน้ำในการพิจารณาคดี ตอนที่ ๒๒

ขุนช้างอึดอัดให้ขัดใจ — พอก้าวไปขี้ทะลักออกราดผ้า
เป็นชามชามปามลงกลางศาลา — คนฮาแตกเอนระเนนไป
ลูกขุนวุ่นวิ่งทั้งศาลา — เหม็นกว่าขี้หมาอ้ายหน้าไพร่
ขุนช้างแลดูเมียยิ่งเสียใจ — ขี้ไหลทรุดนั่งลงทั้งยืน
โอ้ว่าวันทองเจ้าน้องแก้ว — ขี้เปื้อนผ้าแล้วสิ้นทั้งผืน

การแสดงพฤติกรรมของขุนช้างที่เป็นบทตลก อีกแง่หนึ่งช่วยลดความรุนแรงของพฤติกรรมนั้นลงได้ไม่น้อย เช่น เมื่อวันทองถูกขืนใจให้เข้าหอกับขุนช้าง (ตอนที่ ๑๓) ศรีประจันช่วยฉุดด้วยเกิดความอลหม่านอึกทึกและทุลักทุเล ดังจะยกมาบางส่วนดังนี้

ตีช้างต้องวางไม่วางมือ — มึงไม่ไปจริงหรือกูหาฟังไม่
วันทองร้องแช่แม่ขืนใจ — แม่ข้าไหว้ชาวบ้านวานมาดู
ตาผลห้าล้านอยู่บ้านไกล — ตกใจว่าขโมยมาแทงหมู
ฉายหอกออกมาคาประตู — ร้องว่าสู้มันหวาอย่าละกัน
ศรีประจันขัดใจว่าอ้ายผล — การกลอะไรของมึงนั่น
อ้ายห้าล้านอกขนลุกลนครัน — ใครแทงหมูของมันจึงร้องไป ฯ

ขุนช้างคิดว่าแม่ยายด่า ฟ้าพี่เกิดฉันหาได้แทงไม่
ส่งวันทองมาช้าอยู่ไย ศรีประจันขัดใจอ้ายบ้ากาม
ผินหน้ามาฉุดวันทองไป ผ้าหลุดขัดใจอยู่งุ่มง่าม
มาถึงไม้เลียบเหียบถูกชาม ชามแตกมันก็ปามเอาตีนแก
ศรีประจันร้องว้ายกูตายหวา ยกขาขึ้นแกว่งเลือดแดงแจ๋
มันถ่อยพ้นกำลังอีรังแก วันทองฉวยแคร่ยุดแน่นไว้
มือหลุดจากแคร่แม่ลากไป ขึ้นบนหอใหม่อยู่วุ่นวาย
พ้นวันเข้าไปในประตู วันทองลากกูผ้าห่มหาย
ขุนช้างโผนมานัยน์ตาลาย หลงจูบแม่ยายเข้าสองที
ศรีประจันง้นงกผลักอกต้าน อ้ายห้าล้านโสโครกกะโหลกผี
ขุนช้างร้องว้ายตายครั้งนี้ หลงขี่แม่เมียเข้าเสียการ

ในความขบขันนั้น มีแง่มุมของความน่าสะท้อนใจอยู่ด้วย ความพ่ายแพ้ของวันทองคือความจริงของชีวิตที่มนุษย์ไม่อาจกำหนดควบคุมทุกอย่างได้ดังใจหวัง วันทองต้องตกอยู่ในสภาพถูกพันธนาการในบทอัศจรรย์อันน่าขันและน่าสมเพช ดังนี้

วันทองถีบผางเข้ากลางอก พลัดตกจากเตียงเสียงดังผลุง
ขุนช้างผุดกลับขึ้นทับพุง สายมุ้งขาดสิ้นดิ้นแทบตาย
มุ้งพันวันทองดังไข่พอก กูหายใจไม่ออกอ้ายฉิบหาย
ขุนช้างไขว่คว้านัยน์ตาลาย มุ้งพันวุ่นวายอยู่สิ้นที
....
ขุนช้างเลิกมุ้งที่พันตัว พันไว้แต่ห้าให้มีช่อง
....
วันทองหลุดผุดนั่งทั้งมุ้งพัน ขุนช้างงกงันเข้าง้างคอ
ปล้ำล้มจมเตียงเสียงต้าเฮือก วันทองเสือกดำฝาดาบ่อหลอ
อัศจรรย์ฟ้าลั่นฝนตกปรอ เสียงจ้อไหลซาบอาบแผ่นดิน
กุ้งปลาดีใจไล่ผุดโผล่ แต่ล้วนตัวโตโตเข้าเคล้าหิน
เหโพเทพาเที่ยวหากิน ว่ายวารินชำแรกแทรกถึงพื้น

วันทองหมองศรีมีแต่ทุกข์	ข้างขุนช้างเป็นสุขสำราญรื่น
รักนางพ่างเพียงจะกลั้นกลืน	เหญิงอื่นหมื่นแสนพี่ไม่รัก
เงินทองไม่น้อยร้อยกระบุง	พี่ก็มุ่งจะให้เจ้าบุญหนัก
ไปไหนก็มิให้เจ้าเหนื่อยพัก	ขี่คอผ้ารักต่างช้างพลาย

บทขานขันเช่นนี้ทำให้ผู้รับถอยห่างจากเหตุการณ์ และมีความรับรู้เชิงวิพากษ์วิจารณ์มากขึ้นกว่าการร่วมอารมณ์โศกจนเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันกับตัวละคร ความขบขันบนความทุกข์ของตัวละครแม้ไม่ทำให้เกิดความเห็นอกเห็นใจจน "ผูกพันกับคนผู้นั้นในทางอารมณ์" แต่อารมณ์ขันเช่นนี้ "จะต้องมีลักษณะที่มิใช่อารมณ์รุนแรง" (เจตนา นาควัชระ ๒๕๒๑: ๘๕-๘๖) ในที่นี้จึงเห็นได้ว่าผู้แต่งได้แสดงความอัปลักษณ์ของชีวิตอย่างคนที่เข้าใจโลกด้วยลีลาอันผ่อนคลาย การแสดงฉากขบขันนี้ภายหลังความคับแค้นใจอย่างถึงที่สุดที่วันทองประจักษ์ว่าความรักของตนกับขุนแผนต้องพังทลายลงจนหมดอาลัยในชีวิตและพยายามฆ่าตัวตายนั้น ทำให้เห็นว่าความทุกข์ของชีวิตนั้นยังไม่สิ้นสุดและไม่อาจหลีกเลี่ยงได้โดยง่าย ด้วยลีลาของอารมณ์ขันบทเสภาได้ชี้ว่าโลกดำเนินไปด้วยการข่มเหงรังแกกันเช่นนี้เป็นธรรมดา บทเสภาได้กล่าวต่อไปถึงข้อชดเชยที่วันทองได้รับจากความสูญเสีย เป็นข้อชดเชยทั้งทางทรัพย์สินและความมั่นคงทางใจ

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

หากพิจารณาลักษณะของตัวเอกในแง่อำนาจและการใช้อำนาจ ขุนแผนก็มีอำนาจจากความรู้อันเนื่องด้วยการเรียนรู้ อำนาจของขุนแผนเชื่อมโยงกับหน้าที่และหลักการในชีวิตซึ่งสัมพันธ์กับสถานะของตน ส่วนอิเหนานั้นแม้มีคำพรรณาถึงความมหัศจรรย์ของการถือกำเนิดซึ่งปรากฏเป็นความปั่นป่วนของธรรมชาติและเทวดาต้นวงศ์มาประทานกริชให้ ก็มีอำนาจเนื่องจากความพากเพียรฝ่าฟันอย่างอดทนต่อทุกข์และฝีมือการรบอันได้ฝึกฝนมาอย่างดีเลิศมากกว่าอิทธิฤทธิ์

เมื่อเทียบกับอิเหนา พระอภัยมณีเป็นตัวเอกที่เห็นชัดว่าแหวกขนบของนิยายโบราณยิ่งไปอีก เรื่องพระอภัยมณี ไม่ได้เริ่มต้นด้วยกำเนิดของตัวละครที่แสดงบุญฤทธิ์ เช่นในนิยายที่นิยมกันในสมัยอยุธยาทั้งราชสำนักและชาวบ้าน ดังเห็นได้ในรามเกียรติ์ สังข์ทอง สังข์ศิลป์ไชย ไชยทัต เป็นต้น ซึ่งเมื่อกล่าวถึงตัวละครตอนขึ้นต้นบท มักมีคำแสดงฤทธิ์ประกอบอยู่เสมอ เช่น จากบทละครนอกครั้งกรุงเก่า

- เมื่อนั้น พระสุวรรณสังข์สิทธิ์ฤทธา
พระจึงพินิจพิจารณา ว่าเครื่องเอามาไม่ชอบใจ

- เมื่อนั้น พระสุวรรณสังข์สิทธิ์ฤทธิไกร
ครั้นได้พาชีก็ดีใจ ชวนโฉมทรามวัยรจนา

- เมื่อนั้น องพระไชยะทัดรีดที่ไกร
จึงมาทรงม้าอาชาใน รับไว้ยุดารนึงเหมือนโยธา

- เมื่อนั้น องพระไชยะทัดฤทธิไกร
เหนพระสีหามาแต่ไกล้ ออกไปกราบไว้วันทา

พระอภัยมณีมีกำเนิดเป็นโอรสกษัตริย์ ความจำเป็นที่ต้องครอบครองราชสมบัติทำให้ต้องเสาะแสวงหาวิชาความรู้อันคู่ควรกับอำนาจ นับเป็นการศึกษาที่ระบุความมุ่งหมายในเชิงปฏิบัติ การเลือกเรียนวิชาที่ผิดจากบรรทัดฐานตามประเพณี เป็นเหตุให้ถูกขับไล่ออกจากเมือง ด้วยข้อหาว่า "กาลี" และ "ชั่วช้าทุจริตผิดวิสัย" แต่เรื่องพระอภัยมณีก็เป็นข้อพิสูจน์ว่าบรรทัดฐานตาม

ประเพณีนั้นอาจเปลี่ยนแปลงได้ และวิชาดนตรีนั้นก็มีค่า "สมศักดิ์จักรพรรดิพิสดาร" และนำมาใช้ได้ในชีวิตจริงไม่แพ้ "ไสยศาสตร์เวท" อันนับถือกันมาแต่ก่อน

ถึงแม้ว่าเมื่อจะเลือกเรียนวิชานั้น ทั้งพระอภัยและศรีสุวรรณไม่ได้คำนึงถึงเงื่อนไขว่าต้องเรียนวิชาเพื่อค้ำจุนอำนาจในการปกครอง แต่เพื่อสนองความชอบส่วนตัวมากกว่า แต่ก็เห็นชัดว่าเลือกเพราะคำนึงถึงและเข้าใจประโยชน์ในเชิงปฏิบัติของวิชาเหล่านั้น ประโยชน์นั้นเป็นประโยชน์สำหรับชีวิตของคนทั่ว ๆ ไป

อนุชาว่าการกลศึก	น้องนี้นึกรักมาแต่ไหนไหน
ถ้าเรียนรู้ระบองได้ป้องไว	จะชิงชัยข้าศึกไม่นึกเกรง
พระเชษฐาว่าจริงแล้วเจ้าพี่	วิชามีแล้วใครไม่ข่มเหง
แต่ใจพี่นี้รักทางนักเลง	หมายว่าเพลงดนตรีนี้ดีจริง
ถึงการเล่นเป็นที่ประโลมโลก	ได้ดับโศกสูญหายทั้งชายหญิง
แต่ขัดสนจนจิตคิดประวิง	ด้ายทรัพย์สิ่งหนึ่งนี้ไม่มีมา

คำที่น่าสนใจก็คือ "การกลศึก" และ "การเล่น" ศรีสุวรรณคิดว่าจะอาศัยวิชากระบองเพื่อ "ชิงชัย"ในการศึกอันซับซ้อน พระอภัยคิดว่าวิชาใช้ป้องกันตัวไม่ให้ถูกข่มเหงได้ แต่รักใน "การเล่น" หรือ "ทางนักเลง" ซึ่งจะ "ดับโศก" คนทั้งหลายได้ แต่อาจารย์เรียกค่าเล่าเรียนถึงแสนตำลึงทอง โดยอธิบายในภายหลังว่า "จะป้องกันมิให้ไพร่ได้วิชา" ทั้งนี้จะเห็นได้ในภายหลังว่าวิชาดังกล่าวนี้ โดยเฉพาะเพลงปี่ไม่ใช่ระดับ "การเล่น" ธรรมดา แต่มีอำนาจ หรือเรียกอีกอย่างว่า ประสิทธิภาพอันรุนแรง ซึ่งเหมาะแก่ผู้มีอำนาจเช่นกษัตริย์เท่านั้น อย่างไรก็ตามข้อที่น่าพิจารณาก็คือ สุนทรภู่ ซ่อนความพิเศษนี้ในความเป็นสามัญ เพลงปี่เป็นศิลปะสามัญธรรมดาที่คนทุกชั้นคุ้นเคย จึงสามารถสัมผัสหยั่งลึกถึงความรู้สึกของคนทุกชั้นวรรณะ ไม่เลือกเพศผิวพันธุ์ หรือกล่าวได้ว่าเป็นภาษาสากล เพลงปี่สามารถปลุกเร้าความอ่อนไหวในธรรมชาติของมนุษย์ จนถึงขั้น "ลืมกายดังวายปราณ" กระทั่งสิ้นชีวิตได้ ในขณะเดียวกันเรื่อง พระอภัยมณี ก็ได้แสดงว่าเพลงปี่เป็นดาบสองคม เพราะเย้ายวนกิเลสตัณหาพาให้หลงใหลม้วยมาในโลกียวิสัย ดังเห็นได้ว่าเพลงปี่เป็นสื่อนำมางผีเสื้อมาหาพระอภัย และเป็นอาวุธพิฆาตนางด้วย เช่นเดียวกับที่ทำให้เจ้าละมานขาดใจตาย แต่เพลงปี่ก็มีนัยะของไมตรีและเมตตาต่อกัน ดังเห็นได้ว่าพระอภัย ใช้เพลงปี่

สังหารผู้อื่นในยามคับขันเพื่อปกป้องชีวิตของตนเท่านั้น ส่วนมากแล้วเป็นการกล่อมเกลาให้คนผ่อนคลายจากความอาฆาตพยาบาทและมุทะลุดุดัน เช่นการเป่าปี่ห้ามทัพในศึกต่าง ๆ ให้คนหวนอาลัยในสุขอันอบอุ่นในครัวเรือน ละทิ้งการเอาชีวิตกันและการถูกประหัตประหาร

เมื่อกล่าวถึงการศึกในเรื่องพระอภัยมณี มีข้อที่น่าสังเกต ๒ ประการ คือ เป็นศึกซึ่งไม่มีฝ่ายธรรมะและฝ่ายอธรรม สาเหตุของการศึกคือความขัดแย้งระหว่างรัฐซึ่งมักต่างเชื้อชาติ ความขัดแย้งนั้นเกี่ยวข้องกับผลประโยชน์ เช่น ความบาดหมางของเมืองผลึกกับลังกาเพราะนางสุวรรณมาลีไม่ยอมอภิเษกกับอุศเรนซึ่งเป็นคู่หมั้น ผู้ทำศึกกับเมืองผลึกในศึกเก้าทัพต้องการได้อภิเษกกับนางละเวงและครอบครองราชสมบัติของลังกา ส่วนนางละเวงนั้นคิดรุกรานเมืองผลึกเพราะความแค้นและต้องการรักษาแว่นแคว้นให้รอดจากอำนาจของรัฐอื่นด้วยความหวั่นเกรงว่าตนเป็นกษัตริย์ผู้หญิง ส่วนไพร่พลที่ต้องมาล้มตายนั้น แม้อาจมองว่าเป็นหน้าที่อันควรภาคภูมิใจ แต่เบื้องหลังอันไม่พอที่ของการศึกเหล่านี้ทำให้เห็นว่าคนเหล่านี้เป็นเหยื่อของสิ่งที่ใหญ่โตแต่ไร้คุณค่า เพลงปี่หลาย ๆ ครั้งของพระอภัยจึงชี้ว่า ชีวิตครอบครัวอันอบอุ่นด้วยความรักและไยดีของมนุษย์เป็นสิ่งอันล้ำค่ายิ่ง ดังจะยกคำประพันธ์ในตอนที่ ๓๐ และ ๖๑ มาแสดงตามลำดับ ตอนที่ ๓๐ เป็นเพลงปี่ห้ามทัพ ส่วนตอนที่ ๖๑ เป็นเพลงปลุกให้ตื่นจากหลับใหล

ฝ่ายองค์พระอภัยตกใจจับ เห็นศึกกลับโอบอ้อมเข้าล้อมหลัง
ข้างพวกเขาเผาเรือเหลือกำลัง ฝ่ายฝรั่งรบรุกมาทุกที
ดูทัพหน้าขาซ้ายหายไปหมด เขาล้อมรถทรงไว้มิให้หนี
ตกพระทัยในอารมณ์ไม่สมประดี จึงทรงปี่เป่าห้ามปรามณรงค์
วิเวกหวีดกรีดเสียงสำเนียงสนั่น คนขยั้นยืนชิงตะลึงหลง
ให้หวิวหวาบซาบทรวงต่างง่วงงง ลืมณรงค์รบสู้เงี่ยหูฟัง
พระโหยหานครวญเพลงวังเวงจิต ให้คนคิดถึงถิ่นถวิลหวัง
ว่าจากเรือนเหมือนนกมาจากรัง อยู่ข้างหลังก็จะแลชะแง้คอย
ถึงยามค่ำย่ำฆ้องจะร้องไห้ ร่ำพิไรรัญจวนหวนละห้อย
โอ้ยามดึกดาวเคลื่อนเดือนก็คล้อย น้ำค้างย้อยเย็นฉ่ำที่อัมพร
หนาวอารมณ์ลมเรื่อยเฉื่อยเฉื่อยชื่น ระรวยรื่นรินรินกลิ่นเกสร
แสนสงสารบ้านเรือนเพื่อนที่นอน จะอาวรณ์อ้างว้างอยู่วังเวง

วิเวกแว่วแจ้วเสียงสาเนียงปี่ พากโยธีทิ้งทวนชวนเขนง
ลงนั่งโยกโงกหงับทับกันเอง เสนาะเพลงเพลินหลับระงับไป
จังหรีดหริ่งสิงสัตว์สงัดเงียบ เย็นระเยียบหย่อมหญ้าพฤกษาไสว
น้ำค้างพรมลมสงัดไม่กวัดไกว ทั้งเพลิงไฟโชมชาบไม่วาบวู
(ตอนที่ ๑๐)

แล้วขึ้นนั่งยังเก้าอี้เบ่าปี่แก้ว วิเวกแจ้วสาเนียงส่งเสียงใส
โอ้แสงทองส่องฟ้านภาลัย ดาวดอกไม้ชื่นช่ออรชร
ลมเฉื่อยเฉื่อยเรื่อยรินกลิ่นกุหลาบ ละอองอาบซาบทรางดาวสมร
<u>แสนสงสารบ้านเรือนเพื่อนที่นอน</u> <u>จะอาวรณ์ว้าเหว่อยู่เอกา</u>
<u>เจ้าพี่เอ๋ยเคยเรียงอยู่เคียงข้าง</u> <u>จะอ้างว้างห่างเหเสน่หา</u>
โอ้ยามดื่นชื้นแล้วนะแก้วตา จะลับหน้านึกถึงคะนึงคราญ
แม้เสร็จศึกดึกดื่นยามดื่นหลับ กิรมย์รับขวัญประคองครองสงวน
ห่างถนอมหอมอื่นไม่ชื่นชวน ไม่เหมือนนวลเนื้อหอมถนอมเชย
เวลาเช้าสาวหยุดก็สุดหอม ไม่เหมือนกล่อมกลิ่นเกลี้ยงเคียงเขนย
รสระรื่นชื่นใจสิ่งใดเลย ไม่เหมือนเชยโฉมชื่นระรื่นเย็น
<u>อยู่บ้านถิ่นสิ้นทุกข์เป็นสุขสุด</u> <u>มายงยุทธ์ยากแค้นถึงแสนเข็ญ</u>
<u>สาหิภักดิ์เจ้านายไม่วายเว้น</u> <u>อยากไปเห็นถิ่นฐานบ้านเรือนเอย</u>
(ตอนที่ ๖๑)

เนื้อความของเพลงปี่ที่ยกมานี้เป็นการแตะต้องผัสสะอันลึกซึ้งในความรับรู้ของมนุษย์ไม่เลือกหน้า ความเยือกเย็นอ้างว้างของน้ำค้างยามดึกดื่น ความแจ่มใสจ้ากระจ่างรุ่งเรืองยามอรุณ กลิ่นหอมรายรินและชื่นชวนของดอกไม้อันชดช้อย ความชิดเชยของคู่ผัวตัวเมียที่ประเล้าประโลมกันอย่างทะนุถนอม เป็นวัสดุซึ่งบรรจุไว้ในบทเพลงอันแสดงถึงความหยั่งรู้ในธรรมชาติวิสัยของมนุษย์

สิ่งที่ปรากฏเด่นในเพลงปี่ ก็คือการหยั่งลึกถึงธรรมชาติของมนุษย์ ให้เห็นว่า มนุษย์ยิ่งมีความอ้างว้างโดดเดี่ยวเพียงไร ก็ยิ่งปรารถนาในความเอื้อเฟื้อและเมตตาของมนุษย์ด้วยกัน

เพียงนั้น ธรรมชาติแวดล้อมในห้วงเวลาที่ผันเปลี่ยนไปต่าง ๆ กันล้วนเป็นสิ่งเร้าอันสำคัญของความปรารถนาดังกล่าวนี้ เพราะเป็นสิ่งเน้นย้ำความโดดเดี่ยว

ตัวละครสำคัญในพระอภัยมณี มักต้องเดินทางรอนแรมไปอย่างโดดเดี่ยว ลีลากลอนที่เน้นสัมผัสในอย่างสม่ำเสมอของสุนทรภู่ เป็นวัสดุที่มีพลังในการแสดงความหวาดไหวว้าเหว่ของตัวละครได้อย่างละเมียดละไม และทำให้ตัวละครเหล่านี้ แม้แตกต่างกันด้วยชาติภาษา บทบาทหรือสถานะ ก็มีลักษณะร่วมกัน บทพรรณนำในนิราศที่เล่นคำพ้องเสียงและคำพ้องความหมาย เช่น ในพระราชนิพนธ์อิเหนาในรัชกาลที่ ๒ ไม่ปรากฏในพระอภัยมณี การแสดงความรู้สึกของธรรมชาติร่วมกับตัวละครอย่างบุคลาธิษฐาน เช่นในสมุทรโฆษคำฉันท์ตอนต้น และนิราศนรินทร์ ก็ไม่ปรากฏเช่นเดียวกัน บทพรรณนาธรรมชาติในพระอภัยมณีอาจแสดงทั้งความงดงามตามภาวะปกติของธรรมชาติและอารมณ์ของมนุษย์ไปพร้อมกัน เช่น เมื่อนางผีเสื้อสิ้นชีวิตกลายเป็นหินอยู่ริมหาด ผู้แต่งได้พรรณนาฉากธรรมชาติอันกว้างใหญ่ ขณะที่พระอภัยรู้สึกสงสาร อนาถใจ และประหลาดใจ ในความตายของนางและซากศพที่ทิ้งอยู่

พอโพล้เพล้เวลาภาณุมาศ ล่วงลีลาศลับเงาภูเขาขุน
กระจ่างแจ้งแสงจันทร์อันจำรุญ เสียงสกุณร่อนร้องก้องคีรินทร์
พระโฉมยงสงสารผีเสื้อสมุทร มาสิ้นสุดชีวาตม์อยู่หาดหิน
....
พอแสงทองส่องสว่างน้ำค้างพรม ทะเลลมคลื่นเงียบเชียบสำเนียง
ไก่สวรรค์ขันเอกวิเวกวับ ไก่ป่ารับขับขานประสานเสียง
เรไรร้องก้องเกาะเสนาะเคียง ดังสำเนียงดนตรีบี่ชาวา
อโณทัยไขแสงแจ้งกระจ่าง ส่องสว่างกลางทะเลพระเวหา
เห็นศพชาวกรากษสที่มรณา เป็นศิลาน่าอนาถประหลาดใจ

ฉากธรรมชาติดังกล่าวนี้ แม้ดูว่าเป็นไปตามปกติ แต่ก็เป็นสิ่งที่บรรจงแต่งเพื่อเน้นเหตุการณ์พิเศษ ความเปลี่ยนแปลงของธรรมชาติดำเนินไปตามช่วงเวลา คือพระอาทิตย์ตก พระจันทร์ขึ้น นกร้อง น้ำค้างตก ลมสงัด แล้วพระอาทิตย์ก็ขึ้นอีก แต่ธรรมชาติอันยิ่งใหญ่นี้ก็ได้แวดล้อมร่างอันใหญ่โตของนางผีเสื้อซึ่งกลายเป็นหินไปอย่างน่าอัศจรรย์ น่าสังเกตว่า ผู้แต่งใช้

คำที่แสดงความยิ่งใหญ่ของธรรมชาติ เช่น ภาณุมาศ ภูเขาขุน ดิรินทร์ อโณทัย พระเวหา และใช้คำกริยาและคำขยายที่บอกความงามและความสง่า เช่น ล่วงลีลาศ จำรูญ ไขแสง

ในตอนที่ ๑๕ เมื่อสุวรรณมาลีเรือแตก สินสมุทรแบกนางว่ายน้ำมาเกยฝั่งสลบอยู่ มีบทพรรณนาถึงธรรมชาติอันยะเยือกเย็นที่เส้นหญ้าป่าเขา ความสงัดเหงาเงียบ ความสว่างกระจ่างพรายของจันทร์ เสียงหริ่งเรไรจักจั่นสนั่นเสนาะ น้ำค้างพรม ลมพัดกลิ่นดอกไม้รายริน แล้ว "ภาณุมาศผาดเยี่ยมเหลี่ยมเมฆิน" ในขณะที่ตัวละครเริ่มต้นการต่อสู้กับปัญหาต่อไป

ยะเยือกเย็นเส้นหญ้ารุกขาเขา สงัดเหงาเงียบเสียงสำเนียงหาย
จันทร์กระจ่างพ่างพื้นโพยมพราย เรไรรายหริ่งร้องทั้งลองไน
แจ้วแจ้วจักจั่นสนั่นเสนาะ ดังบัณเฑาะว์ดนตรีปี่ไฉน
น้ำค้างพรมลมพาสุมาลัย เย็นระรื่นชื่นใจพระเทพิน
นางฟื้นองค์ทรงกายกระหายหิว ให้หาวหาวหาดไหาฤทัยถวิล
ภาณุมาศผาดเยี่ยมเหลี่ยมเมฆิน นางปลุกสินสมุทรไม่ไหาการยา

ฉากธรรมชาติอันกว้างขวางใหญ่โต ที่ทั้งสายงาม อ้างว้าง ลึกลับ เยียบเย็น ประโลมใจ และเป็นอันตราย เป็นสิ่งท้าทายความสามารถและความเด็ดเดี่ยวแม้โดดเดี่ยว ไม่ว่ามีเชื้อสายนางยักษ์อย่างสินสมุทร หรือมีเชื้อเงือกน้ำอย่างสุดสาคร ไม่ว่ามีเพลงปี่เป็นอาวุธอย่างพระอภัย หรือมีตราราพูผดุงอำนาจอย่างนางละเวง สิ่งที่มนุษย์จะต้องผจญและพิชิตให้ได้ก็คือเล่ห์กลอันลึกล้ำของมนุษย์ด้วยกัน กับทั้งธรรมชาติของอารมณ์อันอ่อนไหวของตัวเอง ในตอนที่ ๓๑ เมื่อพระอภัยเป่าปี่ห้ามทัพ ก่อนที่พระองค์กับนางละเวงจะได้เผชิญหน้ากันเป็นครั้งแรกท่ามกลางความสงัดวังเวงของพงไพร สุนทรภู่ได้กล่าวถึงนางละเวงว่า

คอยแลดูหมู่ทหารผลาญช้าศึก พลผลึกล้มตายกระจายหนี
ยิ่งชื่นชมสมคะเนนางเทวี ได้ยินปี่เป่าเพราะเสนาะใน
สำเนียงดังวังเวงเพลงสังวาส ดูวินาศนอนซบสลบไสล
ยังแต่นางพลางสลดระทดใจ จะเรียกใครก็ไม่ตื่นไม่ฟื้นกาย
นางโฉมยงองค์สั่นให้หวั่นหาวาด กัมปนาทนึกพรั่นพระขวัญหาย

นางละเวงชักม้ามาเพียงลำพัง "เห็นรถทรงองค์พระอภัยมณี นั่งเป่าปี่เปล่าเปลี่ยวอยู่เดียวดาย" ได้ปะทะกันด้วยอาวุธและวาจา ต่างมีจิตเสน่หา กวีให้เหตุผลว่าเป็นเพราะฤทธิ์สุคนธ์ที่นางละเวงผัดพักตร์ และเพลงปี่ ทั้งสองสิ่งเป็นสิ่งเร้าอารมณ์อันฝังแฝงอยู่ในจิตให้ปะทะกับเหตุผล ผู้แต่งแสดงความขัดแย้งในอกใจอันสับสนปั่วนปั่นของนางละเวงด้วยคำแสดงอารมณ์ เช่น รวนเรเสน่หา กำหนัดอัดอั้นหวั่นวิญญาณ์ หวั่นหวาด ปลื้มอารมณ์ เพลินใจ ลืมองค์ หลงรัก หลงใหล พิศวง พรั่น เศร้าจิต แค้นใจ เย็นเยียบเยือกจิต สังเวชใจ เปลี่ยวเปล่าเศร้าสลด ระทวยทดทุกข์ร้อน กลั้นกลืน ขืน ในข้อความว่า

ฝ่ายโฉมยงองค์ละเวงฟังเพลงปี่ ให้รอรีรวนเรเสน่หา
คิดกำหนัดอัดอั้นหวั่นวิญญาณ์ นึกนึกน่าจะใคร่ปะพระอภัย
เธอพูดดีปี่ดังฟังเสนาะ จะฉอเลาะลูบต้องทำนองไหน
แม้ถนอมกล่อมกลอกเหมือนดอกไม้ จะชื่นใจน้องยาทุกราตรี
ยิ่งกลับฟังวังเวงเพลงสังวาส ยิ่งหวั่นหวาดวิญญาณ์มารศรี
ตะลึงลืมปลื้มอารมณ์ไม่สมประดี ด้วยเพลงปี่เป่าเชิญให้เพลินใจ
จนลืมองค์หลงรักชักสินธพ กลับมาพบพิศวงด้วยหลงใหล
พระเห็นนางวางปี่ด้วยดีใจ เข้าเคียงใกล้กล่าวประโลมโฉมวัฒนา
ขอเชิญนุชสุดสวาทไปราชรถ อย่าระทดท้อจิตกนิษฐา
นางรู้สึกนึกพรั่นหวั่นวิญญาณ์ กลับชักม้าควบขับไปลับองค์
อ้อมออกทางข้างเขาให้เศร้าจิต แล้วหยุดคิดแค้นใจด้วยใหลหลง
อันลมปี่นี้ละลายให้งายงง สุดจะทรงวิญญาณ์รักษาตัว
ถ้าขืนอยู่สู้อีกไม่หลีกเลี่ยง ฉวยพลั้งเพลี่ยงเพลงปี่ต้องมีผัว
จะพลอยพาหน้าน้องให้หมองมัว เหมือนหญิงชั่วชายเกี้ยวประเดี๋ยวใจ
เหลือลำบากยากเย็นด้วยเป็นหญิง จำจะทิ้งกองทัพที่หลับใหล
ไปลังกาอย่าให้มีราคีภัย แล้วจะได้แต่งทหารมาราญรอน
ดำริพลางนางขยับจับพระแสง สะพายแล่งลูกเกาทัณฑ์ถือคันศร
เห็นกระบี่มีหอกซัดข้างอัสดร แล้วหยุดหย่อนยืนดูหมู่โยธา
ไม่ไหวติงนิ่งหลับระงับเงียบ ยิ่งเย็นเยียบเยือกจิตขนิษฐา
สุดจะช่วยด้วยทัพอัปรา ชลนานองเนตรสังเวชใจ

จะอยู่นานการด่านจวนจะรุ่ง เขม้นมุ่งมรรคาพฤกษาไสว
ควบอาชาผ่าตรงเข้าพงไพร สังเกตใจจำทางไปกลางดง
สันโดษเดี่ยวเปลี่ยวเปล่าเศร้าสลด ระทวยทดทุกข์ร้อนถอนสะอื้น
แต่การทัพขับข้นสู้กลั้นกลืน อุตส่าห์ขืนขับม้ารีบคลาไคล

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

ฝ่ายโฉมยงองค์ละเวงวัฒฑาราช แสนสามารถมาในไพรพฤกษา
ครั้นรุ่งรางสว่างแสงพระสุริยา นางขับม้ามาในดงแต่องค์เดียว
จนโพล้เพล้เวลาภาณุมาศ ล่วงลีลาศลับเงาภูเขาเขียว
เสียงเสือสิงห์วิ่งตะเพิ่นกระเจิ่นเจียว นางหลีกเลี้ยวหลงทางไปกลางดง
แต่เดือนหงายฉายแสงแจ้งกระจ่าง ดูพรายพร่างพฤกษาป่าระหง
น้ำค้างโรยโปรยละอองมาต้ององค์ นางแสนทรงโศกสลดระทดใจ
....
โอ้ครั้งนี้ชีวันจะบรรลัย ไหนจะได้กลับหลังไปลังกา
นางนึกนึกแล้วสะอึกสะอื้นไห้ พระชลนัยน์พรั่งพรายทั้งซ้ายขวา
จะแลเหลียวเปลี่ยวใจนัยนา จนเวลาดึกสงัดกัดนอน
ถึงธารน้ำลำเนาเขาอังกาศ ศิลาลาดแลเลื่อมเงื้อมสิงขร

เมื่อเสี่ยงสัตยาธิษฐานว่าหากจะได้ครอบครองบ้านเมืองสืบไปก็ขอให้ม้าที่ปล่อยไปหากินกลับมาในรุ่งเช้าแล้วนางก็ขึ้นไปบรรทมบนเขา ผู้แต่งได้พรรณนาฉากธรรมชาติเสมือนสิ่งโอบอ้อมความเดียวดายและประโลมใจอันสะทกสะเทือนหวั่นหวาด

ค่อยเอนองค์ลงบนแท่นศิลาลาย ระทวยกายกัมปนาทหวาดวิญญาณ์
เย็นระเยียบเงียบเหงาเศร้าสงัด ดึกกัดเดือนดับลับเวหา
ระโหยหิวหวิวไหวเมื่อไสยา หอมสุมาลัยรอบขอบคิรี

เสียงแหร่แหร่แม่ม่ายลองไนร้อง ประสานซ้องเสียงจังหรีดดังดีดสี
สะอื้นอ้อนอ่อนอารมณ์ไม่สมประดี ดังดนตรีกล่อมขับให้หลับไป

แม้พระอภัยมณีผู้สามารถ "เอาปี่เป่าเล้าโลมน้ำใจคน ด้วยเล่ห์กลโลกาห้าประการ" ก็ไม่อาจพาตัวให้รอดจากเล่ห์เสน่หาได้ จนต้องกลายเป็นปฏิปักษ์ต่อนางสุวรรณมาลีซึ่งติดตามมา เหตุการณ์คลี่คลายลงเมื่อพระฤาษีมาเทศนาโปรด ชี้ความผิดของทุกฝ่ายว่า "ซึ่งบ้านเมืองเดือดเข็ญถึงเช่นนี้ เพราะโลภีย์ตัณหาพาฉิบหาย" และชี้ทางว่า "ประการหนึ่งซึ่งขาดพระศาสนา ทั้งโลกาเกิดทุกข์ถึงยุคเข็ญ ซึ่งจะกลับดับร้อนให้ผ่อนเย็น ก็ต้องเป็นไมตรีปรานีกัน"

แก่นเรื่องสำคัญของพระอภัยมณี คือความหมุนเวียนของศึกและสุข และการเหนี่ยวรั้งระหว่างความลุ่มหลงและปัญญาของมนุษย์ที่เป็นปัจจัยต่อความหมุนเวียนอันไม่สิ้นสุดนั้น พระฤาษีซึ่งมาโปรดเป็นตัวอย่างของมนุษย์ผู้เดินในแนวทางของปัญญา การศึกไม่ใช่การปราบยุคเข็ญของผู้ทรงบุญบารมี แต่เป็นเครื่องแสดงออกซึ่งความขัดแย้งอันเนื่องด้วยโลภโมโทสัน นำมาซึ่งความวิบัติสูญเสียของทั้งสองฝ่าย สังคมอันเป็นอุดมคติก็คือความเป็นมิตรไมตรีดุจพี่น้อง หรือสังคมแห่งภราดรภาพซึ่งความแตกต่างในชาติพันธุ์ไม่อาจทำลายได้ อย่างไรก็ตามการสร้างตัวเอกเป็นไทยซึ่งถือพุทธศาสนา ท่ามกลางการติดต่อทางทะเลกับนานาชาติ โดยเน้นที่ฝรั่งและแขกในดินแดนตอนใต้ของคาบสมุทรและหมู่เกาะต่าง ๆ นั้น ก็ได้แสดงถึงความตื่นตัวและปฏิกิริยาต่อความเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงของความสัมพันธ์ระหว่างประเทศ บนพื้นฐานของความเชื่อมั่นในวัฒนธรรมเก่าแก่ของตนส่วนหนึ่ง และความคิดที่จะปรับเปลี่ยนโลกทรรศน์บางอย่างให้ปรากฏในแง่มุมที่ไม่มีผู้สนใจมาก่อน เช่น คุณสมบัติสำคัญเชิงปฏิบัติของผู้ปกครองในแง่ที่ขึ้นกับการเรียนรู้วิชาที่เอื้อให้แก้ปัญหาด้วยปัญญาทั้งทางโลกและทางธรรม เนื้อเรื่องอันยืดยาวและการมีตัวละครจำนวนมากทำให้เรื่องพระอภัยมณี มีแง่มุมอันหลากหลายให้พิจารณา ลักษณะร่วมของตัวละครส่วนใหญ่บ่งชี้ว่าชีวิตเป็นเรื่องของการศึกษาเรียนรู้อันยิ่งใหญ่ซึ่งไม่มีข้อจำกัดและแบ่งแยกระหว่างวัย เพศ และผิวพรรณแต่ประการใดเลย

ลักษณะเก่งกล้าของตัวละครหญิงในพระอภัยมณีเป็นสิ่งโดดเด่นกว่าวรรณคดีเรื่องอื่นในยุคเดียวกัน บุษบาแม้สามารถเผชิญปัญหาที่ไม่ได้เตรียมรับมาก่อนก็ต้องอาศัยความประคับประคองขององค์อสัญแดหาและกริชที่ประทานให้ วันทองพะวงกับการผ่อนปรนต่อความต้องการของผู้เป็น

ที่รักจนไม่อาจควบคุมฝ่าฝืนโชคชะตา แต่สุวรรณมาลีเลือกที่จะปฏิเสธคู่หมั้นที่ติดตามหานางมาด้วยใจภักดี มิใช่เพราะเหตุผลที่นางอ้างในตอนที่ ๑๙ กับสินสมุทรว่า "ถึงสู่ขอก็มิใช่ได้เคยคุ้น" เท่านั้น แต่เป็นเพราะนางมีใจรักในพระอภัยเสียแล้ว แม้ว่าหลังจากนั้นพระอภัยได้ตัดสินใจที่จะรักษาไมตรีกับอุศเรนด้วยคำนึงถึงบุญคุณที่รับโดยสารเรือมา จึงวางเฉยไม่เกี่ยวข้องกับการรบพุ่งระหว่างอุศเรนกับสินสมุทรซึ่งทำตัวเป็นเจ้าเข้าเจ้าของนางเต็มที่ นางสุวรรณมาลีก็รับผิดชอบการตัดสินใจของตนอย่างไม่สะทกสะท้าน ด้วยการวางแผนรบและออกรบด้วยตัวเอง ความแกล้วกล้าของนางสุวรรณมาลีนั้นเป็นเพราะ "โฉมตรูรู้พิชัยสงครามครบ" สมกับที่นางอาดกับสินสมุทรว่า "...แม่นี้เป็นหญิงก็จริงอยู่ แต่ได้รู้กลศึกลึกนักหนา" ด้วยเหตุที่ได้ศึกษาเล่าเรียนไว้ในฐานะที่เป็นราชธิดาองค์เดียวของกษัตริย์เมืองผลึก

เมื่อเทียบนางสุวรรณมาลีกับพระอภัยมณีก็จะเห็นว่าพระอภัยมณีไม่มีความมุ่งมั่นพอสำหรับความรัก อย่างไรก็ตามสุนทรภู่ได้ให้เหตุผลของพฤติกรรมนี้ว่าเป็นเพราะคุณธรรมข้อสำคัญ คือ ความกตัญญูรู้คุณและความซื่อสัตย์ต่อมิตร นอกจากนี้พระอภัยมณียังมีความเห็นอกเห็นใจผู้อื่น โดยเฉพาะเมื่อได้รับรู้ว่า อุศเรนผู้มีคุณต่อตนมีใจผูกพันอย่างสุจริตต่อนาง ถึงขนาดที่สลบไปเมื่อรู้ว่านางเรือแตกไม่รู้เป็นตายร้ายดี ดังคำประพันธ์ในตอนที่ ๑๘ กล่าวว่า

โอ้สุวรรณมาลีของพี่เอ๋ย	บุญไม่เคยคู่ครองประคองสงวน
จะจัดแจงแต่งงานเป็นการจวน	เออก็ควรหรือนางมาวางวาย
เสียแรงคิดติดตามทรามสงวาท	ที่มุ่งมาดมิได้สมอารมณ์หมาย
จะกลับไปล้างกาก็ท่าอาย	จะตามตายเสียให้พ้นคนนินทา
ยิ่งโศกศัลย์กันแสงแสนเทวษ	ชลเนตรพรั่งพรายทั้งซ้ายขวา
จนลมจับวับวาบในวิญญาณ์	พระพักตราเศร้าซบสลบไป

ผู้แต่งได้กล่าวถึงพระอภัยมณีที่เลือกการรักษาไมตรีไว้ ดังนี้

พระอภัยได้แจ้งแถลงเล่า	รู้ว่าเขาเป็นคู่สู่สมร
พยายามตามหาด้วยอาวรณ์	<u>เป็นทุกข์ร้อนรักนางถึงอย่างนี้</u>
<u>น่าสงสารการชายตายเพราะหญิง</u>	<u>ไม่ควรชิงพระธิดามารศรี</u>

จะผูกพันกันไว้เป็นไมตรี .....

ความคิดว่าจะไม่ชิงนางนี้ไม่ได้เป็นเพราะเพิ่งรู้ว่านางมีคู่หมั้น เพราะนางได้เปิดเผยความจริงนี้ตั้งแต่เมื่อพระอภัยแสดงท่าทีว่ามีใจผูกพันในตอนที่ ๑๓ และนางก็บอกสินสมุทรว่า

แม่ก็รู้ว่าบิดาอนุกูล จึงต้องทูลตามจริงทุกสิ่งไป
เมื่อมิฟังยังคิดพิศวาส เธอฉลาดตามแต่จะแก้ไข

ส่วนพระอภัยนั้นเมื่อปลงใจว่าจะไม่ชิงนาง แต่ตัดอาลัยไม่ได้ ก็ได้แต่ทนเทวษ และหวังพึ่งบุพเพสันนิวาส

พอสุริยงลงลับพยับไพรม เขาจุดโคมสายระยางสว่างไสว
ฆ้องระฆังหง่างเหง่งวังเวงใจ พระอภัยเผยแกลแลดูดาว
เห็นเดือนหงายฉายแสงแจ้งกระจ่าง ต้องน้ำค้างชัดสาดอนาถหนาว
น้ำกระเซ็นเป็นฝอยดูพร้อยพราว อร่ามราวเพชรรัตน์จำรัสราย
ให้คิดถึงลูกน้อยกลอยสวาท เคยร่วมอาสน์อกอุ่นมาสูญหาย
ซึ่งโหราว่านางไม่วางวาย ก็ดีร้ายลูกยาจะพาไป
จะถึงฝั่งหรือว่ายังอยู่กลางสมุทร หรือขึ้นหยุดเกาะแก่งตำแหน่งไหน
ถ้าพบนางกลางน้ำทำอย่างไร จึงจะได้นุชน้องเป็นของเรา
ด้ายว่าองค์อุศเรนมาเป็นมิตร ครั้นจะคิดขัดไว้เกรงใจเขา
แต่พี่รู้อยู่ว่าองค์นางนงเยาว์ รักข้างเราเจ้าจึงได้ให้สังวาล
พี่ก็ได้ให้ธำมรงค์รัตน์ สารพัดพูดจาน่าสงสาร
ยิ่งคิดก็ยิ่งให้อาลัยลาน ชมสังวาลต่างนางในกลางดึก
กับทั้งภูษาศรีออกคลี่ห่ม พอต้องลมรินรินกลิ่นระรื่น
แสนวิโยคโศกศัลย์ทุกวันคืน ชบสะอื้นอาลัยไม่ไสยา
จนยามดึกครึกครื้นเสียงคลื่นซัด พงศ์กษัตริย์เศร้าสร้อยละห้อยหา
ชลีหัตถ์อธิษฐานถึงเทวา ฉ้อกามาเมืองสาวรรค์ถึงชั้นพรหม
แม้นสุวรรณมาลีศรีสมร แต่ชาติก่อนได้เป็นคู่เคยสู่สม

อย่าคลาดแคล้วแก้วตาเหมือนอารมณ์ ให้ได้ชมเชยนางเหมือนอย่างเคย
พระคิดพลางคราญพลางให้วางเวก เอกเขนกนึกนิ่งอิงเขนย
หนาวน้ำค้างพร่างพรมลมรำเพย พระก็เลยหลับไปในไสยา

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

กล่าวโดยสรุป การศึกษาความสัมพันธ์ของตัวละครและโครงเรื่องของวรรณคดีเรื่องเอกในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ได้แสดงว่าตัวละครและโครงเรื่องมีความสัมพันธ์กันอย่างมาก ลักษณะนิสัยของตัวละครเป็นปัจจัยสำคัญในการกำหนดพฤติกรรมการแสดงออกของตัวละคร ในขณะที่มีความขัดแย้งกับตนเอง กับธรรมชาติ และกับตัวละครอื่น ๆ

กวีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นมีความเอาใจใส่ต่อความลึกซึ้งและซับซ้อนภายในจิตใจและอารมณ์ของมนุษย์ ความสนใจต่อธรรมชาติของมนุษย์ กับความสนใจต่อความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์และความสนใจต่อเงื่อนไขทางสังคมวัฒนธรรมปรากฏในงานประเภทบทละครและนิยาย คือ อิเหนา สังข์ทอง ขุนช้างขุนแผน และพระอภัยมณี ความเข้าใจในเงื่อนไขอันเป็นเฉพาะทางวัฒนธรรมทำ

ให้กวีแสดงทั้งข้อจำกัดและคุณสมบัติของมนุษย์ในส่วนที่กำหนดด้วยวัฒนธรรม แต่ความเข้าใจในธรรมชาติของมนุษย์ทำให้กวีแสดงคุณค่าสำคัญของชีวิตที่กว้างขวางและลึกซึ้งเกินกว่าข้อกำหนดสมมุติทางวัฒนธรรมด้วย

ความผิดแผกระหว่างธรรมชาติในส่วนลึกระหว่างตัวละครฝ่ายปฏิปักษ์กับมนุษย์ทั่ว ๆ ไปไม่ปรากฏชัดเจน รายละเอียดของความขัดแย้งภายในของตัวละครเป็นสิ่งที่ผู้แต่งให้ความเอาใจใส่บรรยายและพรรณนาอย่างพิถีพิถัน และเป็นวัสดุที่ให้ความสมเหตุผลแก่พฤติกรรมของตัวละครที่เป็นตัวแทนของมนุษย์ แม้ในเรื่องที่มุ่งสรรเสริญหรือปลูกฝังศรัทธาและเกียรติคุณ เช่น ลิลิตเตลงพ่าย สมุทรโฆษคำฉันท์ ปรมสมโพธิกถา และร่ายยาวมหาเวสสันดรชาดก นาลักษณ์ที่สำคัญในลักษณะตัวละครของวรรณคดียุคนี้คือตัวละครฝ่ายปฏิปักษ์ซึ่งมีชีวิตจิตใจ ทั้งที่น่าชื่นชมยกย่อง เช่น พระมหาอุปราชาในลิลิตเตลงพ่าย ทั้งชวนขัน เช่น ท้าวสามนต์ในสังข์ทอง และขุนช้างในขุนช้างขุนแผน นอกจากนี้นาลักษณ์ของตัวเอกซึ่งเป็นลักษณะร่วมในงานชิ้นเอกก็คือ ความสมดุลระหว่างข้อผิดพลาดและข้อที่น่าชื่นชมโดยเฉพาะศักยภาพในการเรียนรู้และความมุ่งมั่นในจุดหมายของชีวิต หรือกล่าวได้ว่ากวีมิได้แสดงลักษณะของตัวเอกในเชิงอุดมคติอย่างสมบูรณ์ แต่ได้เน้นความเป็นปุถุชน และใช้ลักษณะอย่างปุถุชนนี้เป็นอุปกรณ์ที่สร้างความเข้าใจในความผิดพลาด และให้ความชื่นชมในการต่อสู้ของตัวละคร ทำให้ตัวละครมีชีวิตยืนยงกว่าความผ่านพ้นของกาลเวลา ความขัดแย้งของตัวละครมักพิจารณาได้หลายระดับ และระดับที่ลึกซึ้งที่สุดก็คือความขัดแย้งอันเนื่องด้วยธรรมชาติอันซับซ้อนของจิตใจมนุษย์ ขอบข่ายอันยิ่งใหญ่ของปัญหาที่ต้องผจญเป็นเครื่องวัดศักยภาพของมนุษย์

คุณธรรมสำคัญของตัวเอกส่วนมากในงานชิ้นเอกของยุคนี้ คือ ความวิริยะบากบั่น อดทนในการเผชิญความทุกข์ของชีวิต ซึ่งมีมูลเหตุมาจากการต่อสู้กับธรรมชาติ ระบบสังคมวัฒนธรรมหรือพฤติกรรมของมนุษย์ด้วยกันรวมทั้งข้อจำกัดของตนเอง ความเก่งกล้าของตัวเอกมิได้อยู่ที่ฤทธิ์อำนาจ แต่อยู่ที่การฝ่าฝืนต่ออำนาจอันยิ่งใหญ่ สิ่งที่เห็นเด่นชัดมากขึ้นพร้อมกับการเน้นศักยภาพของมนุษย์ก็คือความโดดเดี่ยว สิ่งค้ำจุนภายนอกของชีวิต เช่น สถานภาพทางสังคม อาวุธ หรือของวิเศษ และเวทย์มนต์ล้วนเป็นส่วนเสริมศักยภาพเท่านั้น เช่น ในกรณีของพระสังข์และอิเหนา สิ่งค้ำจุนเหล่านี้บางครั้งกลับเป็นอุปสรรคต่อชีวิต หรือนำชีวิตไปสู่ความยุ่งยาก ภาวะที่ปราศจากเครื่องค้ำจุนได้ชี้ความน่าชื่นชมของมนุษย์มากกว่าในภาวะปกติ เช่น พระสมุทรโฆษในสมุทรโฆษ

คำฉันท์ตอนปลาย และพระมหาอุปราชา ในลิลิตเตลงพ่าย ซึ่งต้องเอาชีวิตเป็นเดิมพันเพื่อรักษาเกียรติยศโดยไม่อาจพึ่งพาทองทัพอันเกรียงไกร นอกจากนี้คุณสมบัติของตัวเอกยังเป็นสิ่งที่อธิบายได้ว่าเกิดจากวิถีทางของการศึกษาเพื่อประโยชน์ในเชิงปฏิบัติ เช่น ในกรณีของอิเหนา ขุนแผน และพระอภัยมณี

๒. เอกภาพของเนื้อหาและรูปแบบ

ดังได้กล่าวว่า ความงามของบทประพันธ์ก็คือพลังของการสื่อสาร หรือเรียกอีกอย่างว่าพลังทางสุนทรียภาพ ประสบการณ์ทางสุนทรียะซึ่งสามารถสื่อแก่ผู้อื่นได้เป็นปัจจัยสำคัญของความเป็นวัตถุสุนทรีย์ ประสบการณ์ทางสุนทรียะอันซับซ้อนเข้มข้นย่อมต้องอาศัยวัสดุอันหลากหลายซึ่งประสานสอดคล้องกันเป็นเอกภาพ

ความสัมพันธ์ของรูปแบบและเนื้อหาเป็นสิ่งสำคัญในการสร้างงาน และเป็นปัจจัยหลักสำหรับความสำเร็จของงาน กล่าวได้ว่าสิ่งที่คุมโครงสร้างของงานศิลปะก็คือ ความคิดและอารมณ์ซึ่งเป็นเหตุผลของการเลือกเฟ้นและประกอบวัสดุ ในวรรณคดีกวีอาศัยภาษาเป็นวัสดุ แต่ภาษามีองค์ประกอบสำคัญนอกจากระบบไวยากรณ์คือเสียงและความหมายซึ่งปรากฏควบคู่กันเสมอ ความหมายของการสื่อสารนอกจากเกิดจากองค์ประกอบของความหมายของคำแต่ละคำที่มาประกอบเข้าด้วยกันเป็นข้อความต่อเนื่องหรือวาทกรรมแล้ว ยังเกิดจากองค์ประกอบของเสียงของคำแต่ละคำที่ปรากฏในกรอบของฉันทลักษณ์ของบทร้อยกรองอีกด้วย ดังได้ศึกษาแล้วในหัวข้อ ๑.๑ ของบทนี้ แม้ว่านักทฤษฎีวรรณคดีเชื่อว่ากำเนิดของฉันทลักษณ์หรือร้อยกรองนั้นเกิดจากความพึงใจในจังหวะ หรือกล่าวได้ว่า "ร้อยกรองเป็นวาทะที่แบ่งออกเป็นหน่ายที่มีรูปแบบสม่ำเสมอโดยอาศัยกฎเกณฑ์ที่มิใช่ความหมาย "(Hough 2532: 104) แต่เสียงและจังหวะของร้อยกรองเป็นเสียงของคำในภาษา การเลือกเสียงของคำในร้อยกรองโดยไม่คำนึงถึงความหมายเลยย่อมเป็นไปไม่ได้ กวีผู้ชาญฉลาดย่อมต้องสามารถประสานองค์ประกอบทางจังหวะและเสียงของร้อยกรองเข้ากับความหมายของถ้อยคำได้อย่างกลมกลืน โดยไม่ยอมให้ร้อยกรองเป็นสิ่งที่จำกัดเสรีภาพในการสื่อสารของตน ดังเห็นได้ว่าในสมุทรโฆษคำฉันท์ทั้งตอนต้นและตอนปลาย ฉันทลักษณ์ชนิดหนึ่งอาจแสดงอารมณ์ได้หลายอย่าง เช่น ฉันท์ ๑๔ ใช้เมื่อกล่าวพรรณาถึงความโอ่อ่า ความยิ่งใหญ่อันพึงพิศวงในตอนพระสมุทรโฆษบวงสรวงพระโพธิ์เทพารักษ์ และแสดงความทุกข์ปั่นป่วนใจด้วยบิบวิปโยคของ

นางพินทุมดีในขณะรอนแรมไปในป่าดงอันกว้างใหญ่ ฉันท์ ๑๙ อาจใช้แสดงความคร่ำครวญร้อนรนราวมีไฟจุดกลางใจ เมื่อพินทุมดีตื่นขึ้นหลังอุ้มสม และใช้พรรณาความงามอันน่าตื่นใจของสระอโนดาต และสระฉัททันต์ในป่าหิมพานต์ได้อย่างมีพลังไม่แพ้กัน ความสามารถประสานองค์ประกอบของเสียงและความหมายจึงเป็นคุณสมบัติสำคัญของผู้แต่ง นอกจากนี้ผู้แต่งย่อมประกอบโครงสร้างของเสียงและความหมายจากความเข้าใจในอัจฉริยภาพของภาษาในประสบการณ์ทางภาษาของตน ความสำเร็จทางวรรณศิลป์ก็คือการทำให้อัจฉริยภาพของภาษาปรากฏด้วยอัจฉริยภาพของผู้แต่ง

การศึกษางานประพันธ์ชิ้นเอกในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นในบทนี้ ได้แสดงว่ากวีของยุคนี้มีความสำนึกรู้ในอัจฉริยภาพของภาษาไทย และใช้อัจฉริยภาพของตนในการสร้างงานได้อย่างมีประสิทธิภาพ การเลือกใช้ชนิดฉันท์ในขอบเขตของฉันท์ ๖ ชนิด ซึ่งใช้มาแต่โบราณ เป็นการรักษาความสอดคล้องกับงานประพันธ์ที่แต่งค้างไว้ในสมุทรโฆษคำฉันท์ ในเวลาเดียวกันผู้ทรงนิพนธ์ก็สามารถใช้ฉันท์แสดงเนื้อหาอันเข้มข้นทั้งทางอารมณ์และความคิด การพรรณาแจกแจงรายละเอียดทางอารมณ์ของตัวละครในสภาวการณ์พิเศษทั้งด้านสุขและทุกข์ สามารถแสดงความยิ่งใหญ่ของมหาบุรุษ กวีประสบความสำเร็จในการส่งสารอันบ่งบอกความเชื่อมั่นในศักยภาพของมนุษย์ด้วยรูปแบบและเนื้อหาดังกล่าวนี้

ในระดับของโครงเรื่อง สมเด็จฯกรมพระปรมานุชิตชิโนรสทรงรักษาความสอดคล้องกับงานประพันธ์ตอนต้นได้อย่างดีเยี่ยม ทรง "ประชัน" ฝีมือการแต่งกับกวีโบราณ ด้วยบทพรรณาในเนื้อความซึ่งเป็นการสร้างความสมดุลทางโครงสร้างกับตอนต้น คือการพรรณาช้างในป่าหิมพานต์รับกับการพรรณาช้างอันน่าตื่นใจในตอนต้นเมื่อพระสมุทรโฆษเสด็จคล้องช้าง การพรรณาธรรมชาติที่สัมพันธ์กับอารมณ์สุขและทุกข์ของตัวละครเมื่อพลัดพราก โดยที่บทประพันธ์ตอนต้นเน้นที่พระสมุทรโฆษเมื่อเสด็จค้นคว้าหานางไปในพงพนานต์ แต่ในตอนที่แต่งต่อเน้นที่บทครวญของนางพินทุมดี ซึ่งเป็นส่วนสำคัญอันให้ความหมายแก่ความลึกซึ้งของตัวละครเพิ่มขึ้นจากที่ปรากฏในตอนต้น คือการเผชิญกับความทุกข์ตามลำพังด้วยความเด็ดเดี่ยวและไม่สิ้นหวัง นอกจากนี้ยังมีการพรรณาการตั้งคำถามด้วยความรู้สึกสงสัยของวิทยาธรที่มาลักพระขรรค์ด้วยไม่อาจบอกได้ว่า พระสมุทรโฆษเป็นเทวดาหรือมนุษย์เดินดินกันแน่ เนื้อความตอนนี้เป็นการล้อรับกับความพิศวงของพระโพธิ์เทพารักษ์ก่อนอุ้มสม ต่างกันที่ความพิศวงในตอนต้นเป็นการอนุเคราะห์ด้วยเมตตา แต่ในตอน

ปลายเป็นการสนองความพอใจของตนเท่านั้น โดยไม่คำนึงว่าจะก่อความเดือดร้อนอย่างไรบ้าง สิ่งสำคัญก็คือความพิศวงดังกล่าวเป็นส่วนนำของเนื้อความที่ว่าพระสมุทรโฆษเป็นมนุษย์เดินดิน ธรรมดาหาใช่เทพเจ้าไม่ แต่เป็นมนุษย์ผู้ยิ่งใหญ่ผู้ควรแก่ความพิศวงแม้ในยามไร้อาวุธวิเศษ

เนื้อความตอนที่วิทยาธรผู้ลักพระขรรค์แสดงความสงสัยนี้ เห็นได้ว่ามิใช่แต่งเพื่อแสดงฝีมือทางวรรณศิลป์เท่านั้น แต่เป็นส่วนสำคัญของโครงเรื่องและแก่นเรื่อง หรือกล่าวได้ว่าเป็นวัสดุส่วนหนึ่งที่สร้างเอกภาพแก่เรื่อง นั่นคือสามารถให้ความหมายได้ว่า มนุษย์อาจต้องเผชิญกับเคราะห์กรรมอันเนื่องด้วยการกระทำของผู้อื่น การกระทำนั้นอาจไม่ถึงขั้นหยาบช้าสามานย์ แต่ประกอบขึ้นด้วยความเขลา การไม่ตระหนักว่าการกระทำเพียงเล็กน้อยของตนอาจก่อทุกข์สาหัสแก่ผู้อื่นเช่นนี้เป็นการขาดความพินิจ หรือกล่าวว่าเป็นความมักง่ายอย่างหนึ่ง นอกจากนี้แม้ผู้ทรงนิพนธ์จะได้รักษาเนื้อความสำคัญตามปัญญาสชาดก แต่ทรงตัดคำอธิบายเหตุผลอันเนื่องด้วยบุพกรรมที่ว่าพระสมุทรโฆษและพระเทวีต้องชดใช้กรรมที่เคยกลั่นแกล้งสามเณร ทั้งนี้เมื่อพิจารณาเชื่อมโยงกับเนื้อความอื่น ก็จะเห็นว่าทรงมุ่งแสดงเหตุผลของปัจจุบันมากกว่า โดยเฉพาะในประเด็นของความรู้อันจำกัดของผู้เกี่ยวข้องกับสถานการณ์ เคราะห์กรรมของพระสมุทรโฆษย่อมเป็นผลจากข้อจำกัดของพระองค์เองไม่น้อยไปกว่าของวิทยาธร ข้อจำกัดดังกล่าวนี้เป็นเหตุของความทุกข์อันไม่พอที่และไร้แก่นสาร การผจญต่อความทุกข์และความไร้แก่นสารเป็นวัสดุที่แสดงแก่นเรื่องว่าชีวิตเป็นทุกข์และบุญญาธิการของพระโพธิสัตว์ก็คือการเอาชนะความไม่มีแก่นสารนี้ด้วยความวิริยะพากเพียรและขันติธรรม คุณลักษณะดังกล่าวนี้เป็นสิ่งที่พึงปลูกฝังให้เกิดในมนุษย์โดยทั่วไปผู้เห็นภัยในวัฏสงสารด้วย พระสมุทรโฆษมิได้แตกต่างจากมนุษย์ทั่วไปที่อิทธิฤทธิ์ แต่แตกต่างด้วยการผจญต่อความทุกข์ ซึ่งเรียกร้องวิริยะและขันติในขั้นที่เข้มข้นเป็นพิเศษเท่านั้น

กวีเอาใจใส่ต่อการพรรณนาความรับรู้ในผัสสะของตัวละคร ซึ่งเป็นวัสดุสำคัญของการสร้างประสบการณ์สุนทรียะ วัสดุดังกล่าวนี้มิได้เป็นเพียงสิ่งประดับตกแต่งตามขนบ แต่เป็นการใช้ประโยชน์จากขนบเพื่อเสนอแก่นเรื่อง จึงเป็นวัสดุที่สอดคล้องกับวัสดุส่วนอื่นในการสร้างความประสานทั้งที่คล้อยตามและขัดกัน

ในงานชิ้นเอกของสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น เห็นได้ว่ากวีเอกของยุคต่างก็สืบขนบและเล่นกับขนบทางวรรณศิลป์ ด้วยการกำหนดเลือกเฟ้นเฉพาะตัว เช่นในประเด็นของการแสดงความ

สัมพันธ์ของมนุษย์กับธรรมชาติ สมเด็จฯกรมพระปรมานุชิตชิโนรสทรงอาศัยสัมผัสอันประณีตของพระมหาอุปราชาซึ่งเป็นฝ่ายปฏิปักษ์ของเรื่องแสดงความขัดแย้งภายในอย่างปุถุชน และให้ความเป็นปุถุชนนั้นแสดงข้อจำกัดของชีวิตเพื่อสร้างความประทับใจและความชื่นชมในวีรกรรมของพระองค์เมื่อรับคำท้ายุทธหัตถี เจ้าพระยาพระคลัง (หน) พรรณาความกำสรดของพระนางมัทรีท่ามกลางฉากธรรมชาติที่ร่วมรับรู้ ให้เห็นความทนทุกข์ เพื่อนำไปสู่ความซึมซาบความคิดหลักที่ว่าการสละอันยิ่งใหญ่ของมนุษย์คือการเอาชนะความผูกพันในความรักส่วนตัวเพื่อเสริมสร้างเมตตาต่อมวลมนุษย์ซึ่งแหวกว่ายอยู่ในห้วงอรรณพแห่งอวิชชา สุนทรภู่แสดงความเปล่าเปลี่ยวของตัวละครในพระอภัยมณีในฉากทะเลและป่าเขา เพื่อสร้างความเข้าใจต่อความปรารถนา ความดิ้นรนในส่วนลึกของมนุษย์ อันนำไปสู่ภาวะหมุนเวียนของสุขและทุกข์ กวีที่ร่วมกันรจนาขุนช้างขุนแผน แสดงว่าความทุกข์ร้อนขัดสน และความรื่นรมย์ ในการใช้ชีวิตท่ามกลางธรรมชาติในป่า สร้างภาวะความรักอันดูดดื่มใจแก่ขุนแผนและวันทอง และพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ทรงอาศัยการพรรณาเปรียบเทียบประสบการณ์ระหว่างช่วงปัจจุบันกับอดีต เพื่อแสดงนัยประหวัดอันฝังใจของอิเหนา

กล่าวได้ว่าบทพรรณาธรรมชาติเป็นขนบสำคัญของวรรณคดีไทย กวีรัตนโกสินทร์ตอนต้นได้สืบขนบการพรรณาธรรมชาติจากสมัยอยุธยาโดยเฉพาะในงานประเภทนิราศ ความปั่นป่วนของธรรมชาติอันกว้างใหญ่และมีอำนาจเหนือความควบคุมของมนุษย์ แม้เป็นสิ่งที่คุ้นเคยกันดีในชีวิตจริง แต่กวีสมัยอยุธยาก็สามารถพรรณาด้วยโวหารอธิพจน์ (hyperbole) และบุคลาธิษฐานในลีลาอุดมคตินิยม เช่น ในทวาทศมาส และกำสรวล ลักษณะเช่นนี้ได้สืบมายังนิราศนรินทร์ ความยิ่งใหญ่ของธรรมชาติในงานเหล่านี้เป็นเครื่องชี้ความยิ่งใหญ่ของอารมณ์ทุกข์เทวษแห่งมนุษย์ การทำความยิ่งใหญ่นี้ให้แปลกกว่าสามัญเพียงใดย่อมเป็นพลังทางสุนทรียภาพเพียงนั้น ฉากธรรมชาติไกลตัว เช่น ป่าหิมพานต์ในสมุทรโฆษคำฉันท์ ฉากป่าเขาอันเยือกเย็น วังเวง และหินผาอันส่องประกายแวววามหลากสีสัน ในลิลิตเตลงพ่าย ฉากทะเลอันลึกล้ำ ครึกโครม ปั่นป่วน ไพศาล เจือมผาตระหง่าน หุบเหวอันเยียบเย็น และกาลเวลาที่ผันแปรทั้งอรุณรุ่ง สนธยา จนถึงดึกดื่น ในพระอภัยมณี เป็นวัสดุที่แสดงตัวตนในส่วนลึกของตัวละครด้วยกลวิธีการทำให้แปลก (defamiliarization) ที่ทำให้ผู้อ่านต้องเพ่งพินิจต่อตัวสื่อและสารอย่างดื่มด่ำและตรึงใจ กล่าวได้ว่าไม่มีฉากธรรมชาติในงานประพันธ์ชิ้นเอกของสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นที่ไม่เชื่อมโยงกับตัวละคร ฉากธรรมชาติส่วนใหญ่เป็นการพรรณาผ่านการรับรู้ของตัวละครในสถานการณ์พิเศษ

จำเพาะที่สำคัญในโครงเรื่อง แม้กระทั่งฉากที่เป็นการพรรณนาของผู้เล่า โดยไม่กล่าวถึงการรับรู้ของตัวละคร ก็สร้างความรับรู้แก่ผู้อ่านที่โยงถึงตัวละครได้ เช่นฉากที่พรรณนาถึงความยิ่งใหญ่แห่งกองทัพเตลงด้วยจำนวนพล ธุลีที่ฟุ้งจนฟ้ามืด และเสียงอึกทึกก็กก้องทำลายความสงัดของป่าเขา ซึ่งไม่อาจทำลายความอ้างว้างของพระมหาอุปราชาในลิลิตเตลงพ่ายได้ วัสดุนี้สอดคล้องกับบทครวญของพระมหาอุปราชาที่ไม่อาจสื่อสารกับผู้ใดได้ การย้ำความเจ็บปวดเมื่อระทึงหวังจะฝากความไปกับนก แต่ถูกเมินเฉย เป็นการเลียนสำนวนในลิลิตพระลอ แต่ก็เป็นบูรณภาพกับวัสดุส่วนอื่นดังกล่าวมา

กล่าวได้ว่าการสืบขนบ การเล่นกับขนบ หรือการเปลี่ยนแปลงขนบบางประการ ในงานชั้นเอกของวรรณคดีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น มิได้เกิดขึ้นอย่างเลื่อนลอย แต่ได้เกิดขึ้นด้วยความมุ่งหมายเชิงสุนทรียะ ซึ่งประสานกับแก่นเรื่องอันเนื่องด้วยโลกทรรศน์ของยุคสมัย ลักษณะร่วมของบทพรรณนาธรรมชาติในงานสมัยนี้ ที่เน้นความโดดเด่นแปลกแยกของตัวละครมากกว่าการรับรู้อย่างบุคลาธิษฐานของธรรมชาติ มีเหตุผลสัมพันธ์กับความตระหนักในศักยภาพของการเรียนรู้และแก้ปัญหาด้วยตัวเอง แม้ว่ายังมีความผูกพันต่อธรรมชาติแต่ก็แสดงว่า ความยิ่งใหญ่ของมนุษย์อยู่ที่การเผชิญความทุกข์ด้วยองค์ประกอบภายในของชีวิต แนวคิดนี้เกิดขึ้นควบคู่กับการลดลักษณะบุญญาธิการและอิทธิปาฏิหาริย์ของตัวเอก ดังเห็นได้จากลักษณะร่วมของพระสมุทรโฆษ อิเหนา ขุนแผน และพระอภัยมณี โวหารอย่างบุคลาธิษฐานที่ยังใช้อยู่ในยุคนี้ มักปรากฏเพื่อเน้นความยิ่งใหญ่เป็นพิเศษของตัวเอก ซึ่งสามารถตีความในเชิงสัญญลักษณ์ คือในเรื่อง ร่ายยาวมหาเวสสันดรชาดก และปฐมสมโพธิกถา บุคลาธิษฐานได้แสดงความเป็นพิเศษของพระโพธิสัตว์และพระศาสดาในแง่ที่มีความหมายต่อโลกและมวลมนุษย์ ในขณะที่แสดงการฝ่าฟันผจญทุกข์และความหวั่นไหวอย่างปุถุชนด้วยพระองค์เอง

เมื่อเทียบนิราศภูเขาทอง กับนิราศนรินทร์ อาจกล่าวได้ว่าประสบการณ์สุนทรียะของนิราศมีขอบเขตกว้างขวางขึ้น ความเศร้าอย่างลึกซึ้งในนิราศภูเขาทอง มีความเชื่อมโยงเกี่ยวเนื่องกับความผันผวนในโชคชะตาของชีวิต ที่ต้องอธิบายด้วยคำว่าวาสนา ดังในคำประพันธ์ที่จำกันได้ขึ้นใจ ว่า "สิ้นแผ่นดินสิ้นรสสุคนธา วาสนาเราก็สิ้นเหมือนกลิ่นสุคนธ์" ความพลัดพรากจากรักอย่างชนิดที่ไม่อาจผูกพันกับใครได้อย่างแน่นแฟ้นเลยนั้น เป็นผลจากความเสื่อมลาภ ยศ อำนาจ และความสุขโสมนัส มีแต่เพียงความเจียมตนและกลั้นกลืนโทมนัสด้วยเกรงจะเจ็บช้ำ

หนักหนาขึ้นไปอีก ดังคำประพันธ์ว่า

แสนวิตกอกเอ๋ยมาอ้างว้าง ในทุ่งกว้างเห็นแต่แขมแซมสลอน
จนดึกดาวพราวพร่างกลางอัมพร กะเรียนร่อนร้องก้องเมื่อสองยาม
ทั้งกบเขียดเกรียดกรีดจังหรีดเรื่อย พระพายเฉื่อยฉิวฉิวาวะหวิวหวาม
วังเวงจิตคิดคำนึงระพึงความ ถึงเมื่อยามยังอุดมโสมนัส
สำราลกับเพื่อนรักสะพรักพร้อม อยู่แวดล้อมหลายคนปรนนิบัติ
โอ้ยามเข็ญเห็นอยู่แต่หนูผัด ช่วยนั่งปัดยุงให้ไม่ไกลกาย
....
พอรอนรอนอ่อนแสงพระสุริยน ถึงตำบลกรุงเก่ายิ่งเศร้าใจ
มาทางท่าหน้าจวนจอมผู้รั้ง คิดถึงครั้งก่อนมาน้ำตาไหล
จะแวะหาถ้าท่านเหมือนเมื่อเป็นไวย ก็จะได้รับนิมนต์ขึ้นบนจวน
แต่ยามยากหากว่าถ้าท่านแปลก อกมิแตกเสียหรือเราเขาจะสรวล
เหมือนเข็ญใจใฝ่สูงไม่สมควร จะต้องม้วนหน้ากลับอัประมาณ

นาลักษณ์สำคัญของนิราศภูเขาทอง คือการแจกแจงประสบการณ์เฉพาะอันแนบแน่นกับชีวิตของผู้แต่ง ซึ่งนับว่าแตกต่างอย่างมากจากนิราศโคลง ซึ่งบุคคลในนิราศทั้งผู้ครวญและนางเป็นบุคคลสมมุติ นิราศภูเขาทอง ได้อาศัยการประกอบวัสดุเช่นนี้โยงประสบการณ์ส่วนตัวไปสู่ประสบการณ์ร่วมของมนุษย์โดยใช้คำกล่าวทำนองภาษิต ซึ่งมีการพิสูจน์ด้วยกาลเวลาอันยาวนาน เป็นเครื่องย้ำเน้นว่า ประสบการณ์นั้นเป็นส่วนหนึ่งของความจริงในโลก และการประจักษ์ในประสบการณ์นั้นด้วยตัวเองเป็นเหตุสำคัญของความเข้าใจโลกและชีวิตอันถ่ายทอดสู่ผู้อ่าน ดังเห็นได้ในข้อความ เช่น

โอ้เจดีย์ที่สร้างยังร้างรัก เสียดายนักนึกน่าน้ำตากระเด็น
กระนี้หรือชื่อเสียงเกียรติยศ จะมิหมดล่วงหน้าทันตาเห็น
เป็นผู้ดีมีมากแล้วยากเย็น คิดก็เป็นอนิจจังเสียทั้งนั้น

องค์ประกอบด้านสัมผัสในของสุนทรภู่เป็นประโยชน์อย่างมากต่อการสร้างประสบการณ์ทางสุนทรียะที่เกี่ยวข้องกับผัสสะต่าง ๆ เช่น ความรับรู้ต่อความเคลื่อนไหวของธรรมชาติด้วยโสตสัมผัส ความรู้สึกร้อนหนาว จักษุสัมผัสต่อแสงสว่างและความมืดมน การรับกลิ่น ความผูกพันหวิวไหวทางอารมณ์ แต่ลักษณะกลอนที่เน้นสัมผัสในนี้ไม่สู้เอื้อต่อการแสดงความหนักหน่วงแหลมคมของบทสนทนาโต้ตอบของตัวละคร บทสนทนาในพระอภัยมณี ซึ่งเป็นที่ติดใจกัน มีไม่มากเท่าใน อิเหนา และ ขุนช้างขุนแผน ที่มีอยู่บ้างนั้น เป็นเพราะความดีเด่นของจังหวะซึ่งรับกับความหมาย โดยที่ผู้แต่งสามารถใช้การแบ่งช่วงภายในวรรคให้ลงจังหวะ และให้มีสัมผัสในระหว่างช่วง

อุศเรนเอนเอกเขนกสนอง ตามท้ององอาจไม่ปรารถนา
เราก็รู้ว่าท่านเจ้ามารยา ที่เรามาหมายเชือดเอาเลือดเนื้อ
ไม่สมน็กศึกพลั้งลงครั้งนี้ จะกลับดีด้วยศัตรูดูเหลือ
เราก็ชายหมายมาดว่าชาติเชื้อ ไม่ฝากเนื้อฝากตัวไม่กลัวตาย
จงท้ันบั่นเกล้าเราเสียเถิด จะไปเกิดมาใหม่เหมือนใจหมาย
แกล้งจ้วงจาบหยาบช้าพูดท้าทาย จะใคร่ตายเสียให้ลับอัประมาณ

ข้อความนี้มีการลงน้ำหนักคำในแต่ละช่วงของวรรคเข้ากับความเข้มของความหมาย เช่น เราก็ชาย/หมายมาด/ว่าชาติเชื้อ ไม่ฝากเนื้อ/ฝากตัว/ไม่กลัวตาย นอกจาก ชาย จะมีสัมผัสสระกับ หมาย แล้ว ยังมีสัมผัสพยัญชนะกับ ชาติและเชื้ออีกด้วย ชาย-ชาติ-เชื้อ มีความหมายส่งรับกันจึงเป็นความประสานทั้งเสียงและความหมาย ในวรรคหลัง ไม่ฝากเนื้อฝากตัวไม่กลัวตาย เป็นการใช้ความสมดุลทางโครงสร้างด้วยคำซ้อนที่มีการซ้ำคำ โดยสามารถแบ่งความได้เป็น ๒ ประโยค คือ ไม่ฝากเนื้อฝากตัว/ไม่กลัวตาย ไม่ แสดงการปฏิเสธอย่างเด็ดเดี่ยวในตำแหน่งขึ้นต้นประโยคซ้ำ ๒ ครั้ง

แต่ในหลายตอนถ้อยคำของตัวละครที่อยู่ในกรอบของสัมผัสในก็ดูเยิ่นเย้อ และความหมายไม่เข้มเท่าที่ควร เช่น

สินสมุทรสุดแสนสงสารแม่ อุตส่าห์แก้แทนบิดรชะอ้อนว่า
ที่จริงจิตบิตุเรศของลูกยา ไม่รู้ว่าเราจะอ้างเอาอย่างนั้น

จึงให้ถามตามซื่ออย่าถือโทษ ถึงจะโกรธก็แต่ว่าอุตส่าห์กลั้น
เขาไปแล้วลูกจะว่าสารพัน แม่เชื่อฉันเถิดนะจ๋าอย่าเพ่อตาย
แหวนวงนี้ที่ท่านวานฉันมาให้ จงเก็บไว้ต่อว่าอย่าให้หาย
ถ้าที่นี้มิรับยังกลับกลาย จะทวงสายสังวาลเก่าของเรามา
ถึงงอนง้อก็ฉันไม่พันผูก อยู่แม่ลูกตามทีประสีประสา

และ

อุศเรนดั่งแค้นแสนพิโรธ แกล้งกลั้นโกรธตรัสประภาษด้วยอาจหาญ
ตัวของเจ้าเยาว์ยังกำลังพาล เหมือนหนึ่งหลานลามลานไม่ควรเลย
อันเรากับพระอภัยได้ให้สัตย์ ไม่ข้องขัดกันทุกสิ่งจริงเจ้าเอ๋ย

ในอิเหนา และขุนช้างขุนแผน ผู้แต่งสามารถแสดงวาจาอันคมคายโดยไม่ต้องพะวงสัมผัสในที่ตายตัว ดังเช่น

พระจะไปดาหาปราบข้าศึก ถ้าระลึกถึงคู่ตุนาหงัน
ด้วยสงครามในจิตยังติดพัน จึงบิดผันพจนาไม่อาลัย

แม้นแผ่นดินสิ้นชายที่พึงเชย อย่ามีคู่เสียเลยจะดีกว่า
พี่พลอยร้อนใจแทนทุกเวลา ถ้าวาสนาน้องจะต้องกัน

ตัวน้องมิใช่ของอันเคยขาย จะวางรายกลางหนหาควรไม่

และ

อดข้าวดอกนะเจ้าชีวาวาย ไม่ตายดอกเพราะอดเสน่หา

ลักษณะรอบด้านของตัวละครที่เรียกว่า round character มีส่วนสัมพันธ์กับวัสดุอันหลากหลายในเรื่องซึ่งค่อย ๆ ปรากฏต่อเนื่องกันในเหตุการณ์ย่อย ๆ ซึ่งเป็นส่วนของโครงเรื่องอันมีเอกภาพ ความยาวของอิเหนา ขุนช้างขุนแผน และพระอภัยมณี เป็นปัจจัยสำคัญแก่ความเข้มของสาร เช่น ความผิดแผกของอิเหนากับตัวละครส่วนมากในแง่ของความคิดเรื่องชาติกำเนิดและ

ตระกูลวงศ์กับความรัก ความทุกข์และความพากเพียรของอิเหนาและบุษบาเมื่อติดตามหากันร่อนเร่ไปในความผันผ่านของกาลเวลา ลักษณะตรงข้ามทางอารมณ์และลักษณะนิสัยของขุนแผน เช่น ความอ่อนหวานอ่อนโยนกับความเหี้ยมโหดดุดัน ความหวั่นไหวอ่อนแอกับความเด็ดเดี่ยวห้าวหาญ ก็เป็นที่เข้าใจได้อย่างสมเหตุผล เพราะผู้แต่งสามารถแสดงความเป็นเหตุเป็นผลกันของเหตุการณ์ พฤติกรรมและลักษณะนิสัย โดยที่ยังคงลักษณะเฉพาะของตัวละครไว้ได้อย่างสม่ำเสมอ ความอ่อนไหวและความเมตตาจนกลายเป็น "ใจอ่อน" ในหลายขณะ เป็นลักษณะนิสัยของพระอภัยที่ผิดจากตัวเอกในเรื่องอื่น ลักษณะนิสัยนี้ทำให้เข้าใจการเลือกใช้เพลงบี่ในสถานการณ์ต่าง ๆ และความสำเร็จในการครองใจคนทั้งหลาย ตลอดจนการเอาตัวไม่รอดจากเล่ห์กลโลกีย์ถึงขั้นหลงใหล

ความสมดุลของคุณลักษณะและข้อบกพร่องซึ่งมีอยู่ในทั้งตัวเอกและฝ่ายปฏิปักษ์ เป็นปัจจัยสำคัญประการหนึ่งของประสบการณ์สุนทรียะในงานชิ้นเอกของสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ดังเห็นได้ว่าลักษณะอ่อนไหว หวั่นไหวของพระมหาอุปราชาในลิลิตเตลงพ่าย เป็นวัสดุที่เพิ่มความชื่นชมในวีรกรรมของพระองค์ และส่งผลให้ชื่นชมยิ่งขึ้นต่อพระนเรศวรซึ่งทรงมีชัยเหนือคู่ปรปักษ์ซึ่งทัดเทียมกันด้ายศักดิ์ศรีและคุณธรรม

ในขุนช้างขุนแผน เมื่อผู้แต่งกล่าวถึงความก้าวร้าวดุดันของขุนแผน นอกจากจะได้แสดงว่าขุนแผนถูกบีบคั้นจากเหตุการณ์และพฤติกรรมที่หยามหมิ่น หรือก่อทุกข์ทรมานสั่งสมเพิ่มพูนขึ้นทุกขณะแล้ว ยังได้ชี้ว่าความก้าวร้าวนั้นเป็นผลจากความรักในศักดิ์ศรี และความทระนงในความเก่งกล้าสามารถอันได้สร้างขึ้นจากความวิริยะบากบั่นและมุ่งมั่นของตน

ความก้าวร้าวของขุนแผนเป็นสิ่งบรรเทาความคับข้องใจของตัวละครและผู้อ่าน ซึ่งได้รับรู้การถูกทำร้ายนั้น ถึงแม้ว่าความก้าวร้าวของขุนแผนสามารถทดแทนความร้ายกาจของขุนช้างที่กระทำทารุณศอย่างขี้ขลาดได้ ผู้แต่งก็ได้เลือกแสดงการทดแทนนั้นในเหตุการณ์ที่ให้อารมณ์ขัน แทนที่จะเป็นการเข่นฆ่าถึงเลือดเนื้อ ด้วยเหตุผลหลายประการ คือ การทดแทนอย่างก้าวร้าว ที่ส่งผลให้ขุนช้างต้องอับอายอย่างน่าขัน เป็นสิ่งที่ชี้ว่าในส่วนลึกแล้วขุนแผนยังเป็นคนมีเมตตา และมีน้ำใจเห็นแก่ความเป็นเพื่อน นอกจากนี้ เหตุผลสำคัญอีกส่วนหนึ่งก็คือองค์ประกอบในด้านลักษณะนิสัยของขุนช้าง และความสัมพันธ์ของขุนช้างกับวันทอง ดังจะกล่าวต่อไป

องค์ประกอบสำคัญในด้านลักษณะนิสัยของขุนช้างก็คือ ความเคยชินที่จะได้ทุกสิ่งตามปรารถนาด้วยอำนาจทรัพย์สินของตน พฤติกรรมของขุนช้างแม้เลวร้ายเพียงใดก็ไม่ถึงขนาดเป็นความชั่วช้าสามานย์ผิดมนุษย์ สิ่งที่ไม่ทำให้รู้สึกว่าขุนช้างชั่วช้าจนเกินไปนั้น มี ๒ ประการคือ ขุนช้างมีความรักอย่างแท้จริงต่อวันทอง และให้คุณค่าแก่วันทองอย่างสูงส่ง การยื้อแย่งวันทองมาด้วยเล่ห์กลอย่างน่าชัง เป็นผลจากความรักนั้น ความดีของขุนช้างสามารถโน้มใจวันทองให้เปลี่ยนจากความเกลียดชังขยะแขยงมาเป็นความห่วงใยผูกพัน และทำให้นางมีความสุขขึ้นภายหลังชีวิตสมรสครั้งแรกอับปางลง นอกจากนี้พฤติกรรมที่ชั่วร้ายของขุนช้างยังประกอบขึ้นอย่างขลาดเขลา ซึ่งแสดงถึงความไร้สติปัญญาและความเชื่อมั่นในตนเอง ความขลาดเขลาของขุนช้างเป็นปัจจัยหนึ่งที่สร้างอารมณ์ขันได้เป็นอย่างดี และไม่เหมาะที่จะถูกทดแทนอย่างรุนแรงถึงเลือดถึงเนื้อ อย่างเช่นที่ขุนแผนกระทำตอบต่อหมื่นหาญซึ่งมีฝีมือและสติปัญญาไม่ยิ่งหย่อนกว่ากันมากนัก หากขุนแผนเข่นฆ่าขุนช้างก็จะไม่ได้เป็นเกียรติยศและความองอาจสามารถแต่ประการใด

การรักษาลักษณะน่าขันของขุนช้างไว้อย่างสม่ำเสมอ เป็นปัจจัยส่วนหนึ่งของความเป็นเอกภาพของเรื่อง พฤติกรรมชวนขันของขุนช้างในตอนประหารวันทอง เช่น หกล้มจมขี้หมา ถูกเตะและกืดกันออกนอกวง รวมทั้งการคร่ำครวญถึงวันทองด้วยถ้อยคำส่อนัยทางเพศ มองในแง่หนึ่งเป็นสิ่งที่ไม่เข้ากับองค์ประกอบอื่นในตอนนั้น อย่างไรก็ตามเมื่อพิจารณาสัดส่วนของเนื้อความส่วนนี้ก็พบว่าเป็นส่วนแซมเพียงเล็กน้อย ซึ่งมีลักษณะเป็นองค์ประกอบที่สร้างความไม่เข้ากัน (discord) มากกว่าความไม่ประสาน (disharmony) ความไม่เข้ากันนี้ช่วยลดความรู้สึกเครียดเขม็งของบรรยากาศ ในเวลาเดียวกันก็ชี้ว่าผู้แต่งเข้าใจดีว่าคนอย่างขุนช้างจะต้องแสดงพฤติกรรมอย่างไรในเหตุการณ์นั้น และผู้อื่นโดยเฉพาะขุนแผนและพลายงามจะต้องมีปฏิกิริยาต่อขุนช้างอย่างไร ในภาวะวิกฤตเช่นนั้น พฤติกรรมเหล่านี้เป็นสิ่งที่สมเหตุผลและสอดคล้องกับช่วงตอนอื่นของเรื่อง เมื่อถึงขณะที่วันทองถูกพันขุนช้างก็ได้รับความกระทบกระเทือนถึงกับแน่นิ่งไปเช่นเดียวกับผู้อื่นที่รักและผูกพันต่อวันทองเหมือนกัน

ในแง่ความสัมพันธ์ต่อแก่นเรื่อง ความรู้สึกชวนสลดในหายนะของชีวิตวันทองมิได้ลดหย่อนลงเพราะบทตลกของขุนช้าง ผู้อ่านมิอาจปฏิเสธได้ว่าขุนช้างมิใช่ตัวการสำคัญของเคราะห์กรรมของผู้เป็นที่รัก แม้จะมิใช่ตัวการเพียงผู้เดียว ความขลาดและเขลาของขุนช้างที่ก่อความสูญเสียแก่ตัวเองและผู้อื่นเป็นบทเรียนราคาแพงของความโลภหลงและโทสะ กล่าวได้ว่าขุนช้างเป็นตัวแทน

ของมนุษย์ที่ก่อความพินาศด้วยความโง่เขลา แต่ในส่วนลึกขุนช้างก็มิได้แตกต่างจากคนอื่น ๆ เช่น ขุนแผน พลายงามเท่าใดนัก ความเขลาของคนเหล่านี้มีมูลมาจากสิ่งเดียวกันคือ การมุ่งสนองความปรารถนาของตนทั้งที่เนื่องด้วยความรักและความชัง จนขาดความเฉลียวและหนักหนาถึงขั้นรู้เท่าไม่ถึงการณ์ ที่สำคัญคือหลงลืมคำนึงถึงขอบเขตของชะตากรรมและปัญหาอันกว้างใหญ่ ซึ่งโยงกับสถานภาพของตนในระบบสังคม

ความผันแปรของอารมณ์ในเหตุการณ์ต่อเนื่องเป็นวัสดุและกลวิธีอีกประการหนึ่งที่สร้างความพินิจต่อเนื้อหาทั้งทางอารมณ์และความคิดในหลายแง่หลายมุม มีทั้งการเหนี่ยวโน้มอารมณ์ให้ร่วมรับรู้กับสถานการณ์และความสะทกสะเทือนหวั่นไหวไปกับตัวละคร และทำให้ถอยห่างออกมาโดยที่ยังมีอารมณ์ขันในชะตากรรมอันน่าเยาะหยัน แต่ช่วยบรรเทาความรุนแรงร้ายกาจของเหตุการณ์ให้มีความเป็นธรรมดาขึ้น เช่นในกรณีของวันทองที่ถูกฉุดเข้าหอภายหลังการวิวาทกับขุนแผนเพราะเกิดหึงกับลาวทอง ในตอนที่ ๑๘

ถ้อยคำของตัวละครเป็นวัสดุสำคัญอีกส่วนหนึ่งของสาร นอกจากบ่งชี้ลักษณะนิสัย พฤติกรรมทางความคิดและอารมณ์ของตัวละครแล้ว ยังบ่งบอกโลกทรรศน์ของผู้แต่งโดยส่วนรวม แต่จะต้องวิเคราะห์ด้วยการตีความที่เชื่อมโยงกับบริบท เช่น คำสอนของพระฤาษีแก่สุดสาคร โลกทรรศน์ส่วนใหญ่เป็นโลกทรรศน์ของยุคสมัย ผู้แต่งได้ใช้โลกทรรศน์เป็นวัสดุแสดงการครุ่นคิด การหาทางออก และการตกลงใจของตัวละครในสถานการณ์ต่าง ๆ โดยเฉพาะโลกทรรศน์อันเนื่องด้วยพุทธศาสนาซึ่งอธิบายความเป็นไปของชีวิต สาระจากเนื้อหาของเรื่องจะต้องก่อตัวขึ้นจากการพิจารณาอย่างละเอียดของผู้เสพ มิฉะนั้นก็จะได้รับความเพลิดเพลินจากเนื้อเรื่องเท่านั้น เห็นได้ว่าในเรื่องอันยืดยาวเหล่านี้ หากผู้แต่งตั้งใจจะเล่าเนื้อเรื่องเพียงอย่างเดียวก็ไม่จำเป็นต้องเลือกเฟ้นวัสดุทั้งด้านเสียง คำ ความหมาย ฉันทลักษณ์ และสำนานโวหาร เช่น การพรรณาด้วยความเปรียบต่าง ๆ อย่างไว้ฝีมือเช่นนี้ นอกจากนี้งานส่วนใหญ่แต่งจากเนื้อเรื่องที่รู้จักกันอยู่แล้วผู้เสพจึงน่าจะพอใจต่อสำนานโวหารอันแสดงถึงการตีความของผู้แต่งมากกว่าเนื้อเรื่อง

การศึกษารูปแบบและเนื้อหาของวรรณคดีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นในบทนี้บ่งชี้ว่างานชิ้นเอกของยุคมีความประสานของเนื้อหาทางความคิดและเนื้อหาทางอารมณ์ด้วยวัสดุคือภาษาซึ่งประกอบขึ้นเป็นรูปที่มีพลังทางสุนทรียะ ในแบบรูปของฉันทลักษณ์อันมีสัมฤทธิผลทั้งที่สืบต่อมาจากยุคก่อนและพัฒนาให้แข็งกล้าขึ้นในยุคนี้

งานที่ดำเนินตามมาตรฐานของบทประพันธ์สมัยอยุธยาในแง่รูปแบบนั้นมิใช่การสร้างซ้ำ แต่เป็นการสร้างใหม่เพื่อเทียบมาตรฐานเดิม กวีได้ปรับใช้ภาษาซึ่งเป็นส่วนผสมของภาษาเก่าอันตกทอดมา ประกอบด้วยคำไทยเก่าและคำยืมที่ยังมีความหมายอยู่เพื่อสื่อความอันมีลักษณะบางประการห่างไกลจากผู้รับแต่สามารถทำให้ระยะห่างนั้นเป็นประโยชน์กระตุ้นการรับรู้และความหฤหรรษ์ทางอารมณ์และความคิดอันพึงพิศวง สิ่งที่ทำให้สารในงานประเภทนี้ไม่ห่างไกลจากผู้รับจนเกินไปก็คืออัจฉริยภาพทางภาษาของผู้แต่งที่สามารถใช้ลักษณะสำคัญของภาษาในยุคของตนเป็นปัจจัยสร้างองค์ประกอบที่มีนัยสำคัญทางความหมาย เช่นการใช้กลวิธีซ้ำเสียงและใช้คำพ้องความหมายในประโยคสมดุลทางโครงสร้าง และใช้รูปประโยคในมาลาต่าง ๆ สลับสับเปลี่ยนไปเพื่อแสดงภาวะอารมณ์อันผันแปรตามสถานการณ์ เห็นได้ว่าการยึดความเคร่งครัดทางฉันทลักษณ์ของงานบางประเภท เช่นโคลง เกิดขึ้นเพราะมีความเปลี่ยนแปลงของระบบเสียงในภาษา แต่กวีมีความเชื่อมั่นในความพากเพียรและความสามารถในยุคของตนว่าต้องพิสูจน์ด้วยการสร้างงานใหม่ในแบบรูปงานประพันธ์อันมีพลังนั้นให้เทียบเท่างานแบบฉบับของยุคก่อน นอกจากนี้ในงานประเภทคำฉันท์ เช่น สมุทรโฆษคำฉันท์ตอนปลาย ผู้ทรงนิพนธ์ก็ได้ทรงแสดงว่าการปรับใช้คำไทยให้เข้ากับบังคับเรื่องครุ ลหุ ต้องอาศัยความเข้าใจในระบบการลงเสียงหนักของภาษาไทย หรือจับจังหวะการออกเสียงของคำไทยได้ มโนทัศน์นี้เป็นสิ่งที่สืบต่อมาจากขนบการแต่งฉันท์ในสมัยอยุธยา

ในส่วนของงานประเภทกลอน งานประพันธ์ประเภทนี้ของสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นได้เป็นข้อพิสูจน์อันดียิ่งของพัฒนาการด้วยลีลาเฉพาะของผู้แต่ง จนถึงกลอนสุนทรภู่ซึ่งได้เป็นแบบที่นิยมสูงสุด และเป็นจุดสุดท้ายของพัฒนาการที่ปรับลักษณะกลบทมาใช้ในงานขนาดยาวได้อย่างสม่ำเสมอ

สิ่งที่น่าสนใจในงานประเภทกลอนก็คือกวีรัตนโกสินทร์มิได้ยึดงานอยุธยาเป็นอุดมคติเช่นในงานที่แต่งด้วยคำประพันธ์แบบเดิม หากมีความเชื่อมั่นที่จะขัดเกลางานกลอนอยุธยาด้วยความเพ่งพินิจในยุคของตนอย่างพิถีพิถัน โดยคำนึงถึงการนำมาใช้ เช่นการขับ การร้อง และการอ่านเพื่อฟัง

ลักษณะร่วมของคำประพันธ์ทั้งประเภทที่ใช้ฉันทลักษณ์เดิมและฉันทลักษณ์กลอนก็คือ เป็นงานที่เสพด้วยการฟังแม้ว่าวัฒนธรรมการอ่านได้ขยายตัวมากขึ้น

ในแง่เนื้อหา พลังทางสุนทรียะของรูปแบบในงานประพันธ์สมัยนี้ทั้งสองลักษณะดังกล่าวข้างต้นมีความเชื่อมโยงกับเนื้อหาของงานอย่างแยกขาดจากกันไม่ได้ เป็นพลังอันเนื่องด้วยความพอเหมาะของตัวสื่อ อันประกอบด้วยวัสดุอันหลากหลายซับซ้อน วิจิตรบรรจง ที่นำพาสารอันหลากหลายเข้มข้นมาสู่ผู้รับ ให้ได้รับรู้ความหวั่นไหวทางอารมณ์ ความครุ่นคิด การตัดสินใจ และพฤติกรรมของตัวละคร ซึ่งแสดงถึงความเข้าใจชีวิตและเข้าใจมนุษย์ของผู้แต่งผ่านการตีความตามโลกทรรศน์ของสังคมในยุคสมัยนั้น

โลกทรรศน์ของสมัยเกี่ยวกับมนุษย์ซึ่งเป็นลักษณะเด่นด้านหนึ่งของงานสมัยนี้ ดังที่ศึกษามานี้ คือความเข้าใจในข้อด้อยและศักยภาพของมนุษย์ ซึ่งให้ทั้งความน่าเยาะหยันและชื่นชม การตีความของผู้แต่งต่อความเป็นไปของชีวิต ด้วยความชื่นชมต่อมนุษย์ แม้จะได้แสดงว่ามนุษย์มีข้อจำกัดหลายประการ และมีขอบเขตการต่อสู้อันกว้างขวาง แต่ก็มีพลังอารมณ์และปัญญาที่จะฝ่าฟันอุปสรรคของชีวิตทั้งที่ประสบความสำเร็จและล้มเหลว ทั้งที่ต้องผ่านความผิดพลาด พลั้งพลาด ทั้งที่ต้องอยู่ในภาวะจำยอม แต่ก็มีความทระนงในศักดิ์ศรีและเผชิญหน้ากับความจริงได้อย่างองอาจ ทั้งมหาบุรุษและคนสามัญ ต่างมีลักษณะร่วมกันที่ความรับรู้อันละเอียดอ่อนและความมุ่งมั่นในชีวิตท่ามกลางความผันผวนอันรุนแรงและยาวนาน แม้ในงานที่แต่งต่อจากสมัยอยุธยา เช่นสมุทรโฆษคำฉันท์ ก็สามารถให้ความตรึงใจในส่วนนี้ได้เหนือลักษณะเชิงอิทธิฤทธิ์

การสืบขนบทางวรรณศิลป์จากยุคก่อน เป็นสิ่งที่กระทำด้วยความตระหนักว่าขนบดังกล่าวเป็นอุปกรณ์ที่มีประสิทธิภาพในการสื่อสาร นั่นคือผู้แต่งได้แสดงให้ประจักษ์ว่าสามารถใช้ขนบเก่าในมิติใหม่หรือแง่มุมใหม่ ที่ให้ความรู้สึกใหม่ เช่น สำนวนนิราศในลิลิตเตลงพ่าย ซึ่งสามารถเชิดชูเนื้อหาทางอารมณ์ของเรื่องได้อย่างโดดเด่นและเป็นส่วนสำคัญของการตีความชีวิตของผู้ทรงนิพนธ์ซึ่งให้ความนับถือแก่มนุษย์ การอธิบายความสามารถจากการศึกษาเรียนรู้ฝึกฝนของตัวเอกที่ปรากฏผลในเชิงปฏิบัติมากกว่าการเน้นอาวุธคู่บุญและฤทธิ์เดช ในอิเหนา สังข์ทอง และพระอภัยมณี ทำให้เห็นความเชื่อมั่นในมนุษย์ที่มีอยู่ในการท่ามกลางอุปสรรคปัญหา

การแสดงประสบการณ์อันพึงพิศวงของตัวละครในฉากอันวิจิตร และส่งผลกระทบทางอารมณ์อย่างลึกล้ำ เป็นวัสดุสำคัญที่ชักพาผู้อ่านให้ละทิ้งโลกที่เป็นจริงไปสู่โลกในจินตนาการที่ห่างไกล แต่ให้ความเข้าใจอย่างใกล้ชิดต่อความเป็นจริงซึ่งไม่ผูกติดกับกาลเวลาและถิ่นที่ การร้อย

กรองถ้อยคำด้วยกลวิธีทางวรรณศิลป์ ทำให้ภาษาในงานประพันธ์เหล่านี้มีความเป็นพิเศษและเป็นประสบการณ์พิเศษ เช่น การใช้ฉันท์พรรณนาการต่อสู้ของพระโพธิสัตว์ การใช้สัมผัสใน ในพระอภัยมณี เป็นต้น ซึ่งสร้างความประสานทางเสียงอันแสดงความเลื่อนไหล พลิ้วไหวของธรรมชาติและอารมณ์ การแสดงอารมณ์ที่ผันแปรในเหตุการณ์ต่อเนื่อง และการแสดงอารมณ์หลากหลายทั้งที่คล้อยตาม ไม่เข้ากัน และตัดกัน ในฉากเดียวกันในเสภาขุนช้างขุนแผน การแสดงความไม่รู้ของตัวละคร ในขณะที่ผู้เสพรู้ความจริงอย่างละเอียด เช่นในอิเหนา สังข์ทอง และขุนช้างขุนแผน ล้วนแล้วแต่เป็นวัสดุและกลวิธีอันสร้างพลังแก่การสื่อสาร และมีผลต่อบูรณภาพของเรื่อง

สิ่งที่สำคัญก็คือการสร้างตัวละครในงานที่เรียบเรียงและขัดเกลาขึ้นในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นนี้เน้นโครงเรื่องที่เรียกร้องความสนใจมากขึ้น เช่นผู้อ่านจะได้รับการกระตุ้นให้ใคร่รู้ว่าปันหยีกับอุณากรรณจะจำกันได้เมื่อไรและอย่างไร เมื่อขุนแผนเข้ามอบตัวจะได้รับโทษทัณฑ์หรือไม่ หรือพระอภัยจะเอาชนะศึกลังกาได้อย่างไรในเมื่อหลงใหลในรสเสน่หาถึงเพียงนั้น ในลิลิตเตลงพ่ายแม้ดำเนินความตามพงศาวดาร แต่การพรรณนาบทนิราศที่แสดงความขัดแย้งภายในอย่างหนักหน่วงของพระมหาอุปราชาก็ก่อความพิศวงและชื่นชมเมื่อทรงรับคำท้ายุทธหัตถีด้วยขัตติยมานะและคุณธรรมของนักรบ

การเน้นศักยภาพของตัวเอกในงานชั้นเอกของสมัยนี้มักปรากฏควบคู่กับความโดดเดี่ยวเปล่าเปลี่ยวในขณะที่ขอบเขตการต่อสู้ของตัวละครดูจะกว้างขวางยิ่งขึ้นด้วยความซับซ้อนของความสัมพันธ์กับผู้อื่นและเงื่อนไขทางสังคม เช่นใน อิเหนา ขุนช้างขุนแผน และพระอภัยมณี ลักษณะร่วมของงานชั้นเอกสามเรื่องนี้ซึ่งเน้นการเดินทางผสมการผจญภัยมีนัยเชื่อมโยงกับศักยภาพในการเสาะแสวงหาสิ่งซึ่งตัวละครเล็งเห็นว่าเป็นคุณค่าของชีวิต คือความรัก(อิเหนา) ศักดิ์ศรีและความทระนง(ขุนช้างขุนแผน) และวิชาอันเกื้อหนุนสถานภาพ(พระอภัยมณี) ถึงแม้ว่าพระอภัยมณีมีลักษณะพิเศษที่เป็นเรื่องซึ่งผู้แต่งผูกขึ้นเอง ก็เป็นการรวบรวมจากประสบการณ์ร่วมของยุคและวัสดุที่ตกทอดมาจากยุคก่อน ประมวลขึ้นด้วยการเลือกเฟ้นอันมีเป้าหมาย งานทั้งสามเรื่องนี้ไม่แสดงคำตัดสินเชิงจริยธรรมอย่างโจ่งแจ้ง หากแต่ได้แสดงความจริงของชีวิตให้ผู้รับได้สัมผัสอย่างละเอียดหลายแง่มุม และยั่วยุให้ขบคิดพิจารณาตีความจากวัสดุอันประณีต

ลักษณะเด่นดังได้วิเคราะห์มานี้เป็นสิ่งสำคัญที่ตอบคำถามได้ว่าเพราะเหตุใด วรรณคดีในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นจึงยืนยงต่อการพิสูจน์ของกาลเวลา เป็นประสบการณ์พิเศษสำหรับผู้เสพในต่างสมัยเช่นในปัจจุบัน โดยที่สามารถย้ายการตอบสนองได้หลายระดับ หลายแง่มุม ทั้งในด้านอารมณ์และความคิด ลักษณะเด่นเฉพาะยุคกับลักษณะสากลของงานประพันธ์สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นนี้ประสานเข้าด้วยกันอย่างกลมกลืน เป็นวัตถุสุนทรีย์อันน่าตื่นใจ ความเป็นสากลของวรรณคดียุคนี้เกิดขึ้นและดำรงอยู่เนื่องด้วยเหตุผลสำคัญ คือ งานประพันธ์เหล่านี้มีจุดมุ่งหมายที่จะสนองพันธกิจของงานในสถาบันวรรณคดีซึ่งสัมพันธ์กับความต้องการทางอารมณ์ ปัญญา และประสบการณ์ร่วมทางสุนทรียะ พึงกล่าวว่าความยิ่งใหญ่แห่งยุคอันประกอบขึ้นด้วยจิตใจที่มุ่งมั่นจะฟื้นคืนความรุ่งโรจน์ของอดีตด้วยความเข้าใจในมรดกทางวัฒนธรรมและความเชื่อมั่นในศักยภาพของตนเอง เป็นปัจจัยสำคัญแห่งความมีชีวิตอันยืนยงของวัตถุสุนทรีย์ที่ทรงความหมายมากที่สุดช่วงหนึ่งในประวัติวรรณศิลป์ไทย

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย