ฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่: การสืบทอด การสร้างสรรค์ และความสัมพันธ์กับสุนทรียภาพทางวรรณศิลป์

นายกีรติ ธนะไชย

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาภาษาไทย ภาควิชาภาษาไทย
คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา ๒๕๔๗

ISBN 974-17-6385-9

ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

PROSODY IN MODERN THAI POETRY: CONTINUITY, CREATION, AND RELATION TO LITERARY AESTHETICS

Mr. Keerati Dhanachai

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Master of Arts in Thai
Department of Thai
Faculty of Arts
Chulalongkorn University
Academic Year 2004

ISBN 974-17-6385-9

หัวข้อวิทยานิพนธ์	ฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่: การสืบทอด การสร้างสรรค์และความสัมพันธ์กับสุนทรียภาพทางวรรณศิลป์
โดย	นายกีรติ ธนะไชย
สาขาวิชา	ภาษาไทย
อาจารย์ที่ปรึกษา	รองศาสตราจารย์ ดร. ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต

คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญามหาบัณฑิต

.....คณบดีคณะอักษรศาสตร์
(ศาสตราจารย์ ดร. ธีระพันธ์ เหลืองทองคำ)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....ประธานกรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร. สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา)

.....อาจารย์ที่ปรึกษา
(รองศาสตราจารย์ ดร. ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต)

.....กรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์อารดา กีระนันทน์)

.....กรรมการ
(อาจารย์ ดร. ใกล้รุ่ง อามระดิษ)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

กีรติ ธนะไชย : ฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่: การสืบทอด การสร้างสรรค์และความสัมพันธ์กับสุนทรียภาพทางวรรณศิลป์ (PROSODY IN MODERN THAI POETRY : CONTINUITY, CREATION, AND RELATION TO LITERARY AESTHETICS) อ. ที่ปรึกษา : รองศาสตราจารย์ ดร. ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต, ๓๕๔ หน้า. ISBN 974-17-6385-9

วิทยานิพนธ์นี้มุ่งศึกษาฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่เพื่อชี้ให้เห็นการสืบทอดขนบ การสร้างสรรค์ และความสัมพันธ์ของฉันทลักษณ์กับการสร้างความงามทางวรรณศิลป์ โดยเลือกศึกษากวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์, เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, คมทวน คันธนู, ศิวกานท์ ปทุมสูติ, แรคำ ประโดยคำ, ไพวรินทร์ ขาวงาม, กานติ ณ ศรัทธา, โกศล กลมกล่อม และศักดิ์สิริ มีสมสืบ

ผลการวิจัยพบว่าฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่สืบทอดจากวรรณคดีลายลักษณ์ทั้งร่าย โคลง ฉันท์ กาพย์ กลอน และกลบท แสดงให้เห็นว่ากวีร่วมสมัยได้ศึกษาฉันทลักษณ์ทั้งจากตำราประพันธศาสตร์และวรรณคดีโดยเฉพาะวรรณคดีแบบฉบับมาแล้วเป็นอย่างดี นอกจากนี้ กวียังใช้ฉันทลักษณ์ที่มาจากเพลงพื้นบ้านและวรรณคดีท้องถิ่นด้วย ทำให้ฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่มีความหลากหลายและต่อเนื่องกับวรรณคดีในอดีตอย่างชัดเจน

ความรู้ความเข้าใจขนบฉันทลักษณ์ของกวีได้นำไปสู่การยึดถือขนบฉันทลักษณ์ดังกล่าวเป็นตัวอย่างหรือต้นแบบในการปรับปรุงประยุกต์แบบแผนเดิมทั้งโคลง ฉันท์ กาพย์ กลอน กลบท ฉันทลักษณ์จากเพลงพื้นบ้านและวรรณคดีท้องถิ่นให้เป็นฉันทลักษณ์รูปแบบใหม่อีกหลากหลายชนิด ทำให้เห็นว่ากวีร่วมสมัยยังคงสร้างสรรค์ฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์เช่นเดียวกับกวีในอดีต ฉันทลักษณ์รูปแบบใหม่จึงเป็นขนบวรรณศิลป์ร่วมสมัยที่จะสืบทอดในการสร้างสรรค์วรรณคดีต่อไป

การสืบทอดขนบและการสร้างสรรค์ฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่ยังมีส่วนสำคัญในการสร้างความงามทางวรรณศิลป์ กวีร่วมสมัยใช้เสียง คำ และจำนวนคำในบทของฉันทลักษณ์แต่ละประเภทเป็นเครื่องมือในการสร้างลีลาและลักษณะเด่นในกวีนิพนธ์ที่เอื้อให้เกิดความไพเราะ และเน้นย้ำความหมายของตัวบท กวีนิพนธ์สมัยใหม่จึงมีคุณค่าและสะท้อนภูมิปัญญาด้านวรรณศิลป์ของกวีไทยที่ดำรงอยู่อย่างไม่มีวันเสื่อมสูญ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาควิชา	ภาษาไทย	ลายมือชื่อนิสิต.....
สาขาวิชา	ภาษาไทย	ลายมือชื่ออาจารย์ที่ปรึกษา.....
ปีการศึกษา	๒๕๔๗	ลายมือชื่ออาจารย์ที่ปรึกษาร่วม.....

4480107122 : MAJOR THAI
KEY WORD: PROSODY / MODERN THAI POETRY / CONVENTION / CONTINUITY / CREATION / LITERARY AESTHETICS
KEERATI DHANACHAI: PROSODY IN MODERN THAI POETRY: CONTINUITY, CREATION, AND RELATION TO LITERARY AESTHETICS. THESIS ADVISOR: ASSOC. PROF. CHOLADA RUENGRUGLIKIT, Ph. D., 354 pp. ISBN 974-17-6385-9

The objective of this thesis is to study Thai prosody in modern poetry in order to examine the continuity and creativity of prosodic forms and the relation between prosody and literary aesthetics. In this thesis, the works of Angkhan Kalayanaphong, Naowarat Phongphaiboon, Khomthuan Khanthanu, Siwakarn Pathumsut, Rarekham Pradoykham, Phaiwarin Khao – ngarm, Kanti Na Sattha, Koson KlomKlorm, and Saksiri Meesomseub, who are contemporary poets, are selected as important data.

The study reveals that prosody in modern poetry consists of written conventional verse forms: Ray, Khlong, Chan, Kap, Klon and Konlabot, including folk and local prosody. Therefore, there are various kinds of versification in modern prosody. Additionally the continuity of the ancient prosody as well as the relation to classical prosody are obvious.

Regarding creativity, prosody in modern Thai poetry has become contemporary literary convention because it is improved and adapted by the poet's knowledge of traditional verse forms.

Continuity and creativity not only vary in types of prosody but also evidently possess literary aesthetics. Contemporary poets use alliteration, rhythm, metre and stanza of prosody to create all styles and characteristics of both the melodies and meanings. Therefore, the prosody in modern Thai poetry is a valuable heritage of Thai literature, reflecting the literary wisdom of Thai poets from the past till the present.

Department Thai	Student's signature……...
Field of study Thai	Advisor's signature……
Academic year 2004	Co – advisor signature……

กิตติกรรมประกาศ

ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณรองศาสตราจารย์ ดร. ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต อาจารย์ที่ปรึกษาที่ให้คำแนะคำ ตักเตือน และตรวจแก้วิทยานิพนธ์ด้วยความเมตตาเอาใจใส่ รวมทั้งได้ชี้แนะวิธีการทำงานอย่างประณีตและเป็นแบบอย่างในการทำงานวิชาการอย่างมีระบบ

ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณคณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ได้แก่ รองศาสตราจารย์ ดร. สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา ที่ได้กระตุ้นเตือนความวิริยะในการศึกษาด้วยความห่วงใย ผู้ช่วยศาสตราจารย์อารดา กีระนันทน์ และอาจารย์ ดร. ใกล้รุ่ง อามระดิษ ที่ได้ให้ข้อคิด ข้อสังเกต และคำแนะนำซึ่งทำให้วิทยานิพนธ์สมบูรณ์ยิ่งขึ้น

ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณรองศาสตราจารย์นันทา ขุนภักดี และคณาจารย์ภาควิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ที่ได้ถ่ายทอดความรู้และมอบความรักและความปรารถนาดีแก่ศิษย์เสมอมา และขอกราบขอบพระคุณคณาจารย์ภาควิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ที่เปิดโลกแห่งความรู้ให้กว้างขวางและลึกซึ้งยิ่งขึ้น

ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณ อาจารย์ลาวัณย์ โกฏเพชร ครูภาษาไทยผู้เป็นแรงบันดาลใจสำคัญในการศึกษาต่อในระดับสูง

นอกจากนี้ ผู้วิจัยขอขอบคุณโอพาร รัตนภักดี และนัทธนัย ประสานนาม ที่ช่วยไขข้อข้องใจ ตอบคำถามและเร่งเร้าให้เขียนงาน พี่ เพื่อนและน้อง อาจารย์วรรณภา ชำนาญกิจ อาจารย์ชมชนก ทรงมิตร อาจารย์นิตยา วรรณกิตร์ อาจารย์นันทวัลย์ สุนทรภาระสถิตย์ คุณธวัชชัย ดุสิตกุล ปรียารัตน์ เชาวลิตประพันธ์ วริศรา อนันตโท ศิรินทิพย์ สุขีรัตน์ กิจจา รัตนการุณย์ อาจารย์มนต์ชาตรี เกตุมุนี อาจารย์ธนิกาญจน์ จินาพันธ์ คุณรัญชนีย์ ศรีสมาน คุณวิมลศิริ กลิ่นบุบผา คุณอลงกรณ์ ทาอุบล และคุณดุสิต ราชวงศ์ ที่คอยทักทายและถามถึงด้วยความห่วงใย และขอขอบคุณเป็นพิเศษสำหรับคุณพงษ์ศักดิ์ แซ่จึง

ผู้วิจัยขอขอบพระคุณกวี คุณเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ และคุณศักดิ์สิริ มีสมสืบ ที่สนใจและกรุณาให้ความคิดเห็นที่เป็นประโยชน์ตั้งแต่เมื่อครั้งวิทยานิพนธ์นี้ยังเป็นเพียงโครงร่างเท่านั้น

ท้ายที่สุดนี้ ผู้วิจัยขอมอบวิทยานิพนธ์ซึ่งเรียบเรียงขึ้นด้วยความรัก ความวิริยะและความอดทน แด่พ่อและแม่ ผู้ส่งเสริมให้ลูกได้ศึกษาในสิ่งที่ลูกเชื่อและรัก รวมทั้งตา ยาย และน้านก ผู้รอคอยและยินดีกับความสำเร็จของผู้วิจัยเสมอมา

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ
กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ
สารบัญ ..... ช

บทที่

๑ บทนำ ๑
๑.๑ ความเป็นมาของปัญหา ๑
๑.๒ วัตถุประสงค์ ๕
๑.๓ สมมติฐาน ๖
๑.๔ ข้อตกลงเบื้องต้น ๖
๑.๕ ขอบเขตของการวิจัย ๙
๑.๖ วิธีดำเนินการวิจัย ๑๑
๑.๗ ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ ๑๑
๑.๘ งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ๑๒

๒ ฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์ก่อนยุคสมัยใหม่ ๑๕
๒.๑ ความหมายของกวีนิพนธ์ ๑๕
๒.๒ ฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์ก่อนยุคสมัยใหม่ ๑๘
๒.๒.๑ ฉันทลักษณ์ในวรรณคดีสุโขทัย ๑๘
๒.๒.๒ ฉันทลักษณ์ในวรรณคดีอยุธยา ๑๙
๒.๒.๓ ฉันทลักษณ์ในวรรณคดีธนบุรี ๒๒
๒.๒.๔ ฉันทลักษณ์ในวรรณคดีรัตนโกสินทร์ตอนต้น ๒๒
๒.๒.๕ ฉันทลักษณ์ในวรรณคดีหลังรัตนโกสินทร์ตอนต้นก่อนยุคกวีนิพนธ์สมัยใหม่ ๒๔

๓ ฉันทลักษณ์ที่สืบทอดและสร้างสรรค์ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่ ๓๙
๓.๑ ความสำคัญของฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่ ๓๙
๓.๑.๑ ฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์ของ “ครูเทพ” และกวีนิพนธ์ของ “ครูเทพ” ในฐานะต้นแบบกวีนิพนธ์สมัยใหม่ ๓๙

สารบัญ (ต่อ)

๓.๑.๒ ฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์หลังยุค “ครูเทพ” ถึงปัจจุบัน ๕๑
๓.๑.๒.๑ ฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่หลังยุค “ครูเทพ” ก่อนการเผยแพร่กวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์ พ.ศ. ๒๕๐๖..... ๕๒
๓.๑.๒.๒ ฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่ พ.ศ. ๒๕๐๖ ถึงปัจจุบัน ๕๓
๓.๒ ฉันทลักษณ์ที่สืบทอดและสร้างสรรค์ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่ ๕๕
๓.๒.๑ ฉันทลักษณ์ที่สืบทอดในกวีนิพนธ์สมัยใหม่ ๕๕
๓.๒.๒ ฉันทลักษณ์ที่สร้างสรรค์ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่ ๕๗

๔ การสืบทอดฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่ ๖๔
๔.๑ การสืบทอดฉันทลักษณ์เดี่ยวในกวีนิพนธ์สมัยใหม่ ๖๔
๔.๑.๑ ร่าย ๖๔
๔.๑.๒ โคลง ๖๖
๔.๑.๓ ฉันท์ ๘๐
๔.๑.๔ กาพย์.....๘๙
๔.๑.๕ กลอน..... ๙๗
๔.๒ การสืบทอดฉันทลักษณ์ประสมในกวีนิพนธ์สมัยใหม่ ๑๒๔
๔.๒.๑ ลิลิต ๑๒๕
๔.๒.๒ กาพย์เห่ กาพย์ห่อโคลง และกาพย์ขับไม้ ๑๒๖
๔.๒.๓ คำฉันท์ ๑๒๙

๕ การสร้างสรรค์ฉันทลักษณ์รูปแบบใหม่ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่ ๑๓๓
๕.๑ การสร้างสรรค์โดยปรับแปลงฉันทลักษณ์รูปแบบเดิม ๑๓๓
๕.๑.๑ การสร้างสรรค์โดยปรับแปลงฉันทลักษณ์เดี่ยวรูปแบบเดิม ๑๓๓
๕.๑.๑.๑ การปรับแปลงโคลง ๑๓๓
๕.๑.๑.๒ การปรับแปลงฉันท์ ๑๓๙
๕.๑.๑.๓ การปรับแปลงกาพย์..... ๑๕๐
๕.๑.๑.๔ การปรับแปลงกลอน.....๑๖๐
๕.๑.๒ การสร้างสรรค์โดยผสมฉันทลักษณ์รูปแบบเดิม ๒๐๓
๕.๑.๒.๑ การผสมฉันทลักษณ์รูปแบบเดิมประเภทเดียวกัน.....๒๐๓
๕.๑.๒.๒ การผสมฉันทลักษณ์รูปแบบเดิมต่างประเภท ๒๐๗
๕.๒ การสร้างสรรค์โดยคิดรูปแบบฉันทลักษณ์ใหม่.....๒๑๒
๕.๒.๑ การคิดรูปแบบฉันทลักษณ์เดี่ยวขึ้นใหม่.....๒๑๒

สารบัญ (ต่อ)

๕.๒.๑.๑ การคิดรูปแบบฉันท์ขึ้นใหม่ ๒๑๓
๕.๒.๑.๒ การคิดรูปแบบกาพย์ขึ้นใหม่ ๒๑๖
๕.๒.๒ การคิดรูปแบบฉันทลักษณ์ประสมขึ้นใหม่ ๒๒๕

๖ ฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่กับการสร้างความงามทางวรรณศิลป์ ๒๓๕
๖.๑ การสร้างความงามทางวรรณศิลป์จากการเล่นเสียงในฉันทลักษณ์ ๒๓๖
๖.๑.๑ การสร้างความงามทางวรรณศิลป์จากการเล่นเสียงในฉันทลักษณ์ที่ไม่ใช่กลบท ๒๓๖
๖.๑.๒ การสร้างความงามทางวรรณศิลป์จากการเล่นเสียงในฉันทลักษณ์ประเภทกลบท ๒๔๕
๖.๒ การสร้างความงามทางวรรณศิลป์จากการเล่นคำในฉันทลักษณ์ ๒๔๙
๖.๒.๑ การสร้างความงามทางวรรณศิลป์จากการเล่นคำในฉันทลักษณ์ที่ไม่ใช่กลบท ๒๔๙
๖.๒.๒ การสร้างความงามทางวรรณศิลป์จากการเล่นคำในฉันทลักษณ์ประเภทกลบท ๒๕๖

๗ สรุปผลการวิจัยและข้อเสนอแนะ ๒๗๓

รายการอ้างอิง ๒๗๘
บรรณานุกรม ๒๘๘
ภาคผนวก ๒๙๑
ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์ ๓๕๔

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ ๑

บทนำ

๑.๑ ความเป็นมาของปัญหา

ฉันทลักษณ์เป็นส่วนหนึ่งในการสร้างสรรค์วรรณคดีและเป็นองค์ประกอบสำคัญของวรรณคดีโดยเฉพาะวรรณคดีร้อยกรอง จากหลักฐานทางประวัติศาสตร์นับแต่สมัยสุโขทัยและอยุธยาเป็นต้นมาแสดงให้เห็นความสำคัญของฉันทลักษณ์ในฐานะวัสดุหนึ่งที่ใช้ถ่ายทอดเนื้อหาและสะท้อนความสามารถทางวรรณศิลป์ของกวี

สิ่งที่ยืนยันได้ประการหนึ่งว่าฉันทลักษณ์มีความสำคัญและเป็นเรื่องที่น่าสนใจน่าจะได้แก่ความพยายามรวบรวมและจัดหมวดหมู่ฉันทลักษณ์ให้มีระบบกลายเป็นตำราประพันธศาสตร์เพื่อให้ง่ายต่อการศึกษาและเผยแพร่ เช่น*กาพยสารวิลาสินี*และ*กาพยคันถะ* ซึ่งแต่งขึ้นสมัยที่ไทยมีคำประพันธ์หลายประเภท[๑] *จินดามณี*ฉบับต่าง ๆ *ตำราฉันท์มาตราพฤติและวรรณพฤติ*พระนิพนธ์สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส *ประชุมลำนำ*ของหลวงธรรมาภิมณฑ์ *ฉันทลักษณ์*ของพระยาอุปกิตศิลปสาร และแม้แต่*กลบทศิริวิบุลกิตติ์*ของหลวงศรีปรีชา (เซ่ง) เองก็ตาม

นอกจากตำราประพันธศาสตร์แล้ว การทดลอง “เล่น” กับฉันทลักษณ์ของกวีทั้งรูปแบบฉันทลักษณ์เดี่ยวและฉันทลักษณ์ประสมก็ทำให้ประจักษ์ถึงความสำคัญและความซับซ้อนของฉันทลักษณ์ ดังเช่นเจ้าฟ้าธรรมธิเบศรได้สร้างสรรค์กาพย์เห่เรือขึ้น กลายเป็นวรรณคดีชิ้นสำคัญที่ได้รับความนิยม ถือเป็นฉบับครูและยังคงเป็นบทเห่เรือกระบวนเสด็จพยุหยาตราทางชลมารคถึงปัจจุบัน[๒] สุนทรภู่แต่งกลอนมีลีลาตรงกับกลอนกลบทมธุรสวาทีใน*กลบทศิริวิบุลกิตติ์* และได้เพิ่มสัมผัสระหว่างวรรคที่ ๒ และวรรคสุดท้ายซึ่งไม่ใช่สัมผัสบังคับในกาพย์ฉบัง พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงดัดแปลงคณะของ “สาลินีฉันท์” ซึ่งตามหลักเดิมวรรคที่ ๒ เป็นแบบวรรคที่ ๒ ของภุชงคประยาตฉันท์ให้เป็นแบบวรรคที่ ๒ ของอินทรวิเชียรฉันท์แทน[๓] และยังทรงประดิษฐ์

---

[๑] ประคอง นิมมานเหมินท์, “กาพยสารวิลาสินีและกาพยคันถะ: ตำราฉันทลักษณ์ไทยที่เขียนเป็นภาษาบาลี,” **กตัญชลี** (กรุงเทพฯ: บริษัทอมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊พ จำกัด, ๒๕๓๔), หน้า ๑๕๐. (ที่ระลึกในงานเกษียณอายุ รองศาสตราจารย์ ดร. ศักดิ์ศรี แย้มนัดดา)

[๒] สุภาพร พลายเล็ก, “นิราศสมัยรัตนโกสินทร์: การสืบทอดขนบวรรณศิลป์จากพระนิพนธ์เจ้าฟ้าธรรมธิเบศร” (วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาภาษาไทย ภาควิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๑), หน้า ๖๒ – ๖๓.

[๓] นันทา ขุนภักดี, “ฉันท์: ประดิษฐการทางรูปแบบ,” **วารสารอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร** ๗ (๒๕๒๗ – ๒๕๒๙): ๑๘.

โคลงกลบทนาคเกี่ยวชั้นเดียวและกลบทนาคเกี่ยวสองชั้นด้วย[๔] พระราชวรวงศ์เธอ กรมหมื่นพิทยาลงกรณ ทรงสร้างสรรค์สยามวิเชียรฉันท์ สยามรัตนฉันท์ สยามมณีฉันท์ รวมทั้งกาพย์ธนัญชยางค์[๕] พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ทรงคิดรูปแบบภุชพงศ์ฉันท์กับวสันตวงศ์ฉันท์[๖] สุภร ผลชีวิน สร้างมุทิงคนาทฉันท์และเปษณนาทฉันท์จากการเลียนจังหวะเสียงธรรมชาติอันได้แก่เสียงตะโพนและเสียงครกตำข้าวตามลำดับ นอกจากนี้ก็ยังมีกวีที่คิดประดิษฐ์ฉันท์ในโอกาสต่างๆ อีกหลายคนเช่น พันโทสุจิต ศิกษมัต จิราจันทร์ ถวัลย์ มงคลรัตน์ และศักดิ์ศรี แย้มนัดดา เป็นต้น[๗] ส่วนคำประพันธ์ประเภทอื่นๆ ก็มีกวีอีกหลายคนให้ความสนใจ เช่น “ครูเทพ” หรือเจ้าพระยาธรรมศักดิ์มนตรีสื่อสารกวีนิพนธ์ด้วยเพลงพื้นบ้านหลายรูปแบบ อัศนี พลจันทร เขียนบทร้อยกรองด้วยคำประพันธ์ที่มีลักษณะคล้ายใน*ประชุมลำนำ*ของหลวงธรรมาภิมณฑ์ไว้หลายชนิด[๘] เป็นต้น

อย่างไรก็ตาม ไม่ใช่เพียงกวีในอดีตเท่านั้นที่มีความสามารถในการใช้ฉันทลักษณ์ กวีร่วมสมัยก็เช่นเดียวกัน นับแต่ในงานของ “ครูเทพ” หรือเจ้าพระยาธรรมศักดิ์มนตรี ซึ่งได้ผสมผสานขนบลายลักษณ์กับมุขปาฐะไว้อย่างกลมกลืนโดยนำรูปแบบของเพลงพื้นบ้านมาใส่เนื้อหาให้เข้ากับธรรมชาติของเพลงเหล่านั้นคือการ “ร้องทุกข์” ปัญหาของชาวบ้านและวิพากษ์วิจารณ์สังคม[๙] จากยุค “ครูเทพ” สืบเนื่องเรื่อยมาถึงปัจจุบันแม้จะมีผู้กล่าวว่ากวีร่วมสมัยมักเพ่งเล็งไปที่การนำเสนอเนื้อหาในกวีนิพนธ์มากกว่าให้ความสนใจรูปแบบ[๑๐] แต่ผู้วิจัยเห็นว่าแท้จริงแล้วกวีร่วมสมัยยังคงรักษาสืบทอดและสร้างสรรค์รูปแบบอยู่เสมอ จนอาจกล่าวได้ว่ากวีให้ความสำคัญแก่รูปแบบไม่ต่างกับเนื้อหา กวีในปัจจุบันซึ่งถือได้ว่าเป็นผู้เร้าความสนใจเรื่องฉันทลักษณ์ของผู้ศึกษาวรรณกรรมไทยอย่างชัดเจนก็คืออังคาร กัลยาณพงศ์

---

[๔] ศักดิ์ศรี แย้มนัดดา, “ทรงคิดประดิษฐ์แบบโคลงฉันท์,” **ศักดิ์ศรีนิพนธ์ รวมงานนิพนธ์ของ ดร. ศักดิ์ศรี แย้มนัดดา** (กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์, ๒๕๑๗), หน้า ๑๙๒ – ๑๙๔.

[๕] พระราชวรวงศ์เธอ กรมหมื่นพิทยาลงกรณ, **สามกรุง,** (กรุงเทพฯ: คลังวิทยา, ๒๕๑๘), หน้า ๓๕๐ – ๓๕๗.

[๖] นันทา ขุนภักดี, “ฉันท์: ประดิษฐการทางรูปแบบ”, หน้า ๑๙.

[๗] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๒๕ – ๓๓.

[๘] สุจิรา คุปตารักษ์, “วิเคราะห์บทร้อยกรองของ ‘นายผี’” (ปริญญานิพนธ์ปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร, ๒๕๒๖), หน้า ๑๔๑ – ๑๕๙.

[๙] สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา, **หวังสร้างศิลป์นฤมิต เพริศแพร้ว: การสืบทอดขนบกับการสร้างสรรค์วรรณศิลป์ในกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่** (กรุงเทพฯ: โครงการตำราคณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๑), หน้า ๑ – ๑๙.

[๑๐] วิทยา วงษ์ดีไทย, “รูปแบบใหม่ของร้อยกรองไทย,” **วารสารมนุษยศาสตร์ ฉบับวรรณกรรม** ๙ (เมษายน – มิถุนายน ๒๕๒๒): ๕๐ – ๖๒.

ผู้ที่นำกวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์ มาเผยแพร่ในวงกว้างคือสุลักษณ์ ศิวรักษ์ โดยนำเรื่อง “วักทะเล” พิมพ์ในหนังสือ*สังคมศาสตร์ปริทัศน์* ฉบับปฐมฤกษ์ พ.ศ. ๒๕๐๖[๑๑] ก่อให้เกิดทรรศนะทั้งด้านบวกและด้านลบจากผู้อ่าน เฉพาะด้านฉันทลักษณ์ได้รับการวิพากษ์วิจารณ์อย่างมาก ถึงกับกล่าวหาว่ากวีแต่งคำประพันธ์ “ผิดฉันทลักษณ์”[๑๒] ถึงกระนั้น เมื่อเวลาผ่านไประยะหนึ่ง เมื่อแรงกดดันจากสถาบันการปกครองคลี่คลายลง ปรากฏมีวรรณรูปของจ่าง แซ่ตั้ง[๑๓] กลอนเปล่าผลงานของหนุ่มสาวในมหาวิทยาลัยซึ่งเป็นผลงานที่มีอิสระจากข้อบังคับทางฉันทลักษณ์เริ่มเผยแพร่ การหวนกลับมาของร้อยกรองเพื่อชีวิต รวมทั้ง พ.ศ. ๒๕๑๕ อังคาร กัลยาณพงศ์ ได้รับการยกย่องให้เป็นกวีดีเด่นจากมูลนิธิเสฐียรโกเศศ – นาคะประทีป เหล่านี้ น่าจะเป็นปัจจัยผลักดันให้กระแสต่อต้านรูปแบบคำประพันธ์ที่ต่างไปจากความคุ้นเคยลดลง เกิดการยอมรับและหันมาพิจารณากวีนิพนธ์ที่มีรูปแบบต่างๆ มากขึ้น กล่าวได้ว่านับจากช่วงนี้กวีร่วมสมัยมีอิสระสมบูรณ์ในการเลือกใช้ฉันทลักษณ์ ทำให้ฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่มีความหลากหลายทั้งที่ได้รับการสืบทอดและสร้างสรรค์ และแม้มีรูปแบบต่างไปจากฉันทลักษณ์เดิม แต่ก็ยังมองเห็น “ต้นเค้า” ที่เป็นรากฐานของรูปแบบใหม่ กวีกลุ่มที่มีลักษณะเด่นในเรื่องนี้นอกจากอังคารแล้วยังได้แก่ เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ คมทวน คันธนู ศิวกานท์ ปทุมสูติ ไพวรินทร์ ขาวงาม แรคำ ประโดยคำ กานติ ณ ศรัทธา โกศล กลมกล่อม และศักดิ์สิริ มีสมสืบ มีตัวอย่างฉันทลักษณ์ดังต่อไปนี้

“เรื่องฝีมือทำกับข้าวใครจะสู้ฉัน
คนเขาเลื่องลือกัน ทั้งเหนือใต้”
วันนี้ร่วมสุขสันต์ สาวหนุ่ม
หวานและคาวจัดไว้ ยั่วน้ำลายสอ[๑๔]

เพียงเพื่อนเอาเงินหว่าน วิญญาณทุกอย่างก็ตื่นหวัง จิกเงินไปหายใจ
เล่าเรื่องได้เหมาะเหมาะ เพราะว่าอามิสพิสมัย ละเลยศักดิ์ศรีตน[๑๕]

ลมส่งฝนต้นฤดูพรูพร่างพร่าง ฟังยังครางคึกคึกฮึกโหมโหม
ผักกระเฉดเฉาลมซมโทรมโทรม ตำลึงโลมกระทกรกที่รกรก

---

[๑๑] อังคาร กัลยาณพงศ์, “วักทะเล,” **สังคมศาสตร์ปริทัศน์** ๑ (มิถุนายน ๒๕๐๖): ๓๙.

[๑๒] สายทิพย์ นุกูลกิจ, **วรรณกรรมไทยปัจจุบัน,** พิมพ์ครั้งที่ ๒ (กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ บางเขน, ๒๕๓๗), หน้า ๕๗.

[๑๓] ดูรายละเอียดเรื่อง**วรรณรูป**ได้ใน วิภา กงกะนันทน์, **วรรณคดีศึกษา,** พิมพ์ครั้งที่ ๒ (กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช, ๒๕๓๓), หน้า ๓๒ – ๓๔.

[๑๔] ศักดิ์สิริ มีสมสืบ, **ตู้เพลงลูกทุ่ง** (กรุงเทพฯ: แพรวสำนักพิมพ์, ๒๕๔๓), หน้า ๑๐๓.

[๑๕] แรคำ ประโดยคำ, **ลานชเล,** พิมพ์ครั้งที่ ๒ (กรุงเทพฯ: บริษัท ต้นอ้อ จำกัด, ๒๕๓๖), หน้า ๑๐๒.

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ทั้งคนขายคนซื้อมือเหี่ยวเหี่ยว ยังมีเรี่ยวมีแรงอยู่หลกหลก
ทำแต่งานส่งแต่เงินอยู่กงก เหมือนหมักหมกนรกฝังทั้งเป็นเป็น[๑๖]

คำประพันธ์ข้างต้นปรากฏในกวีนิพนธ์ของศักดิ์สิริ มีสมสืบ แรคำ ประโดยคำ และเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ตามลำดับ ฉันทลักษณ์ของศักดิ์สิริผสมระหว่างกลอนแปดกับโคลงสี่สุภาพ กล่าวคือเชื่อมต่อกันระหว่างกลอนวรรคสดับและวรรครับกับโคลงบาทที่ ๓ และ ๔ กวีจัดโครงสร้างสัมผัสไว้อย่างเป็นระบบซึ่งน่าจะสะท้อนความเข้าใจข้อบังคับของทั้งกลอนและโคลงเป็นอย่างดี ส่วนฉันทลักษณ์ของแรคำหากพิจารณาในเบื้องต้นจะเห็นว่ากวีวางรูปแบบคล้ายคลึงกับกาพย์ฉบัง ๑๖ แต่เมื่อสังเกตการส่งสัมผัสกลับมีระบบต่างกัน กวีได้ให้คำอธิบายไว้อย่างชัดเจนว่าคำประพันธ์นี้มีที่มาจากกวีนิพนธ์ไฮกุของญี่ปุ่น และตัวอย่างที่มาจากงานของเนาวรัตน์ กวีได้ซ้ำคำ ๒ คำท้ายวรรคกลอนทุกวรรคเป็นฉันทลักษณ์กลบทที่คล้ายกับกลบทธงนำริ้วซึ่งกำหนดให้ซ้ำคำ ๒ คำต้นวรรคทุกวรรค ฉันทลักษณ์ดังกล่าวแสดงให้เห็นการสร้างสรรค์ที่หลากหลายและน่าสนใจยิ่ง

การสร้างสรรค์นอกจากทำให้ประจักษ์ว่ากวีร่วมสมัยรู้จัก “เล่น” กับกติการ้อยกรองไทยแล้ว อีกด้านหนึ่งก็ช่วยยืนยันว่ากวีจะต้องเรียนรู้การแต่งคำประพันธ์ของกวีในอดีต ทั้งจากวรรณคดีและตำราประพันธศาสตร์จนเข้าใจธรรมชาติทั้งของฉันทลักษณ์และภาษาไทยในระดับหนึ่ง

อย่างไรก็ตาม แม้การศึกษาฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่จะได้กระทำกันอย่างกว้างขวางและปรากฏผลการวิเคราะห์ที่สะท้อนความเชื่อมโยงระหว่างรูปแบบเดิมกับรูปแบบปัจจุบันได้อย่างดี แต่ข้อสรุปบางส่วนก็ชวนให้ตั้งข้อสังเกต เช่นฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์ ต่อไปนี้

ณ เหมันต์หิมวันต์เผาะหยดเผาะหยาด พฤกษชาติเหมยพรางก็พร่างก็แพร้ว
ดาริการะย้าระยับวะวับวะแวว ผ่องแผ้วทางช้างเผือกสกลสกาว
ศศิธรจรกระจ่างสว่างสวรรค์ สลับขั้นเมฆวิเวกภวังค์ก็เหน็บก็หนาว
สนพริ้วริ้วแสงโสมะวับวะวาว สะเก็ดดาวร่วงแพร้วแล้ววูบแล้ววาย[๑๗]

มีผู้กล่าวว่าอังคาร “...*แสดงความพยายามในการสร้างฉันทลักษณ์ร้อยกรองชนิดใหม่*...”[๑๘] แต่เมื่อพิจารณาตัวบทแล้วผู้วิจัยกลับไม่เห็นด้วยกับข้อสรุปนี้เนื่องจากลักษณะเด่น

---

[๑๖] เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, **ข้างคลองคันนายาว กระบวนที่ ๔,** (กรุงเทพฯ: ห้องสมุดคุณยาย, ๒๕๔๑), หน้า ๑๓.

[๑๗] อังคาร กัลยาณพงศ์, **บางกอกแก้วกำศรวลหรือนิราศนครศรีธรรมราช**, พิมพ์ครั้งที่ ๒ (กรุงเทพฯ: ศยาม, ๒๕๓๔), หน้า ๑๗๙ – ๑๘๑.

คำว่า**พริ้ว**ในตัวอย่างข้างต้นปรากฏแล้วในต้นฉบับที่ใช้อ้างอิง หากพิจารณาความหมายเทียบเคียง ใน*พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน*กำหนดใช้คำว่า**พลิ้ว**.

[๑๘] รื่นฤทัย สัจจพันธุ์, “นวลักษณ์ (NOVELTY) จากกรอบของนิราศที่ปรากฏในลำนำภูกระดึง และบางกอกแก้วกำศรวล,” **ศาสตร์และศิลป์แห่งวรรณคดี** (กรุงเทพฯ: ประพันธ์สาส์น, ๒๕๔๔), หน้า ๑๘๓.

ของกลอน ๒ บทนี้คือการเล่นคำให้มีเสียงหนักเบาท้ายวรรคซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของกลบทสะบัดสะบิ้งอันปรากฏในตำราประพันธศาสตร์ประเภทปฏิบัติเช่น*กลบทศิริวิบุลกิตติ์*[๑๙] ดังตัวอย่าง

ในครั้งนั้นเวไชยันต์***ก็หวั่นก็หวาด*** สะท้านอาสน์เทวฤทธิ์***สถิตสถิน***
ปาริกะชาติฉาดฉัตร***ระบัดระบิน*** พิภพอินทร์ก้องดัง***กะทั่งกะเทือน***
เสียงโครมโครมครึ้นครั่น***สนั่นสนัด*** ดังทิพรัตน์อมรินทร์***จะหมิ่นจะเหมือน***
จะพรากแยกแตกพลัด***กระจัดกระเจือน*** ดังดาวเดือนลอยลัด***กระจัดกระจาย***[๒๐]

จากตัวอย่างจะเห็นได้ชัดว่าท้ายวรรคทุกวรรคมีลักษณะ “สะบัดสะบิ้ง” เหมือนกันกอปรกับที่มีผู้ยืนยันอุปนิสัยของกวีว่า “...*ชอบอ่านโคลงสี่สุภาพและกาพย์กลอนมาตั้งแต่เด็ก*” และ “*หนังสือที่อังคารสนใจ ได้แก่วรรณคดีทั้งร้อยแก้วและร้อยกรอง เช่น ลิลิตพระลอ ลิลิตยวนพ่าย โคลงโลกนิติ...*”[๒๑] ด้วยแล้ว ดังนั้นกลอน ๒ บทดังกล่าวก็เป็นฉันทลักษณ์ที่สืบทอดกลบทสะบัดสะบิ้ง ไม่ใช่ฉันทลักษณ์ใหม่แต่อย่างใด

จากที่กล่าวมาจะเห็นได้ว่าฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่เป็นเรื่องที่น่าสนใจชวนให้ต้องศึกษาวิเคราะห์อย่างถี่ถ้วน ทั้งการสืบทอดซึ่งได้รากฐานมาจากความคิดเดิมและการสร้างสรรค์ซึ่งนำขนบมาปรับประยุกต์ให้เกิดรูปแบบใหม่ ผู้วิจัยจึงประสงค์ที่จะศึกษาฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่ของกวีร่วมสมัยดังกล่าวเพื่อแสดงให้เห็นความเชื่อมโยงระหว่างวรรณคดีแบบเดิมกับกวีนิพนธ์ในปัจจุบันซึ่งน่าจะสะท้อนความงอกงามของการสร้าง - เสพวรรณศิลป์ไทยที่ยังดำรงอยู่ได้เป็นอย่างดี

๑.๒ วัตถุประสงค์

๑. ศึกษาการใช้ฉันทลักษณ์ของกวีร่วมสมัยทั้งการสืบทอดขนบ และการสร้างสรรค์
๒. ศึกษาความสำคัญของฉันทลักษณ์กับการสร้างความงามทางวรรณศิลป์

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

---

[๑๙] ดูรายละเอียดการจัดแบ่งประเภทตำราประพันธศาสตร์ไทยได้ใน ธเนศ เวศร์ภาดา, “ตำราประพันธศาสตร์ไทย: แนวคิดและความสัมพันธ์กับขนบวรรณศิลป์ไทย” (วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาวรรณคดีไทย ภาควิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๓).

[๒๐] **วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๓** (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, ๒๕๓๑), หน้า ๓๗๐.

[๒๑] พิทยา เหรียญสุวรรณ, “ศิลปะการใช้ภาษาในกวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์” (ปริญญานิพนธ์ปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร, ๒๕๒๐), หน้า ๒๕.

๑.๓ สมมติฐาน

๑. ฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่แสดงให้เห็นการสืบทอดขนบวรรณศิลป์

๒. กวีร่วมสมัยมีการสร้างสรรค์ฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์

๓. ฉันทลักษณ์มีส่วนสำคัญในการสร้างความงามทางวรรณศิลป์ในกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่

๑.๔ ข้อตกลงเบื้องต้น

ผู้วิจัยมีข้อตกลงเบื้องต้นเกี่ยวกับความหมายของคำสำคัญ ชื่อฉันทลักษณ์ที่ปรากฏในวิทยานิพนธ์ และการยกตัวอย่างตัวบทคำประพันธ์ ดังต่อไปนี้

ฉันทลักษณ์ หมายถึง*ลักษณะคำประพันธ์* หรือที่เสฐียรโกเศศเรียกว่า *"แบบรูป (pattern)"*[๒๒] ในวรรณคดี ทำให้วรรณคดีร้อยกรองแตกต่างกับวรรณคดีร้อยแก้ว สามารถแยกได้เป็น ๒ ระดับ[๒๓] ระดับแรกปรากฏในคำประพันธ์ทุกประเภท ระดับที่ ๒ ปรากฏเฉพาะในคำประพันธ์บางประเภทเท่านั้น

ข้อบังคับที่ปรากฏในคำประพันธ์ทุกประเภท ได้แก่ *การกำหนดจังหวะเสียงซึ่งเกิดจากการกำหนดจำนวนคำเป็น วรรค บาท และบท* และ*การผูกคำคล้องจองคือสัมผัส* ปรากฏในร่าย โคลง ฉันท์ กาพย์ และกลอน

ข้อบังคับที่ปรากฏเฉพาะคำประพันธ์บางประเภท ได้แก่

๑. *การสลับน้ำหนักของเสียงคือ คำครุลหุ* มีในฉันท์

๒. *การกำหนดรูปวรรณยุกต์ของคำ คือคำเอกคำโท* มีในร่ายและโคลง

๓. *การกำหนดระดับเสียงวรรณยุกต์ของคำ คือคำที่มีเสียงสามัญ เอก โท ตรี และจัตวา* มีในกลอน

ข้อบังคับส่วนนี้ทำให้ฉันทลักษณ์ประเภทหนึ่งต่างกับอีกประเภทหนึ่งอย่างชัดเจน

ข้อบังคับเหล่านี้ได้รับการจัดวางให้เป็นรูปแบบคำประพันธ์อย่างมีระบบและยังสัมพันธ์กับการเลือกสรรเสียงและคำเพื่อสื่อสารเนื้อหาด้วย

---

[๒๒] เสฐียรโกเศศ, **การศึกษาวรรณคดีแง่วรรณศิลป์,** พิมพ์ครั้งที่ ๕ (กรุงเทพฯ: ศยาม, ๒๕๔๖), หน้า ๕.

[๒๓] สรุปความจาก

๑. พระยาอุปกิตศิลปสาร, **หลักภาษาไทย,** พิมพ์ครั้งที่ ๑๐ (กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช, ๒๕๔๔), หน้า ๓๕๐, ๓๕๕ – ๓๕๘.

๒. กุสุมา รักษมณี, "วรรณคดีร้อยกรองกับปริบททางสังคมและความนิยมของยุคสมัย," **อักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ฉบับครบรอบ ๒๐ ปี "ภาษาและวรรณกรรม"** ๒๐ (มิถุนายน ๒๕๔๐ – พฤษภาคม ๒๕๔๑): ๒๓.

๓. ดวงมน จิตร์จำนงค์, **คุณค่าและลักษณะเด่นของวรรณคดีไทยสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น,** พิมพ์ครั้งที่ ๒ (กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, ๒๕๔๔), หน้า ๑๘๘ – ๒๓๘.

ฉันทลักษณ์ตรงกับคำในภาษาอังกฤษว่า **prosody** หมายถึง*การศึกษาหรือศาสตร์ว่าด้วยการแต่ง**บทร้อยกรอง** และแง่มุมต่าง ๆ ของวิชานี้ซึ่งรวมทั้ง**จังหวะ ลีลา สัมผัส** และ**รูปแบบ**ต่าง ๆ ของบทร้อยกรอง*[๒๔] เป็นความหมายที่ปรากฏในพจนานุกรมศัพท์วรรณกรรมอังกฤษ – ไทย ซึ่งเอดเวิร์ด ควิน (Edward Quinn) และเจ.เอ. คัดดอน (J.A. Cuddon) นิยามไว้ไม่ต่างกันคือ "*In Literature, the study of the metrical characteristics of verse, such as METER, RHYME, and RHYTHM*"[๒๕] และ "*The study or science of versification and every aspect of it. It thus includes meter, rhythm, rhyme and stanza*"[๒๖] ตามลำดับ

ความหมายของฉันทลักษณ์ข้างต้นจึงแยกได้เป็น ๒ ส่วน ส่วนแรกมีความหมายในฐานะตำราการประพันธ์อันเป็นความหมายที่กว้าง อีกส่วนหนึ่งเน้นอธิบายคุณสมบัติเฉพาะในคำประพันธ์ ในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ให้ความหมายและมุ่งเน้นความสำคัญของฉันทลักษณ์ในส่วนที่ ๒ เพื่อแสดงการสืบทอดขนบและการสร้างสรรค์วรรณศิลป์ซึ่งเรียงร้อยอยู่ในรูปแบบคำประพันธ์อันหลากหลาย

อนึ่ง คำว่า **แบบรูป (pattern)** ที่ผู้วิจัยได้กล่าวถึงในคำนิยามฉันทลักษณ์หมายถึง*แผนผังของฉันทลักษณ์ชนิดต่าง ๆ* ตามที่ปรากฏในพจนานุกรมศัพท์วรรณกรรมอังกฤษ – ไทย[๒๗]

ฉันทลักษณ์เดี่ยว หมายถึงการใช้ฉันทลักษณ์ประเภทใดประเภทหนึ่งแต่งกวีนิพนธ์เรื่องใดเรื่องหนึ่ง ฉันทลักษณ์เดี่ยวได้แก่ ร่าย โคลง ฉันท์ กาพย์ กลอน ฉันทลักษณ์ในเพลงพื้นบ้านและฉันทลักษณ์ในวรรณกรรมท้องถิ่น

ฉันทลักษณ์ประสม หมายถึงการใช้ฉันทลักษณ์เดี่ยวตั้งแต่ ๒ ประเภทขึ้นไปมาแต่งกวีนิพนธ์เรื่องใดเรื่องหนึ่งโดยมีสัมผัสเชื่อมฉันทลักษณ์เดี่ยวไว้ด้วยกัน หรือการใช้ฉันทลักษณ์เดี่ยวแต่งร่วมกับร้อยแก้วเป็นกวีนิพนธ์เรื่องใดเรื่องหนึ่ง อาจมีหรือไม่มีสัมผัสเชื่อมฉันทลักษณ์เดี่ยวกับร้อยแก้วก็ได้ ตามนัยนี้จะแยกลักษณะการผสมฉันทลักษณ์ได้เป็น ๒ ส่วนคือ

๑. การผสมระหว่าง***ร้อยกรอง***กับ***ร้อยกรอง*** ร้อยกรองที่ปรากฏในฉันทลักษณ์ประสมคือถ้อยคำที่เรียบเรียงไว้ตามบัญญัติแห่งฉันทลักษณ์

๒. การผสมระหว่าง***ร้อยกรอง***กับ***ร้อยแก้ว*** ร้อยแก้วที่ปรากฏในฉันทลักษณ์ประสมคือข้อเขียนที่ใช้ภาษาอย่างมีวรรณศิลป์

---

[๒๔] ราชบัณฑิตยสถาน, **พจนานุกรมศัพท์วรรณกรรมอังกฤษ – ไทย** (กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน, ๒๕๔๕), หน้า ๓๔๒.

[๒๕] Edward Quinn, **A Dictionary of Literature and Thematic Terms** (New York: Checkmark Books, 2000), p. 262.

[๒๖] J.A. Cuddon, **The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory,** 4th edition published (London: Blackwell Publisher Ltd., 1998), p. 706.

[๒๗] ราชบัณฑิตยสถาน, **พจนานุกรมศัพท์วรรณกรรมอังกฤษ – ไทย,** หน้า ๓๒๑.

ฉันทลักษณ์ประสมมีทั้งที่มีชื่อเรียกเฉพาะ ได้แก่ ลิลิต กาพย์เห่ กาพย์ห่อโคลง กาพย์ขับไม้ และคำฉันท์ และไม่มีชื่อเรียกเฉพาะ

การสืบทอดฉันทลักษณ์ หมายถึงความต่อเนื่องในการใช้รูปแบบฉันทลักษณ์โบราณ

การสร้างสรรค์ฉันทลักษณ์ หมายถึงการทำให้มีฉันทลักษณ์รูปแบบใหม่ด้วยวิธีการต่างๆ อย่างมีแบบแผนและเป็นระบบชัดเจน

ฉันทลักษณ์รูปแบบใหม่ หมายถึงฉันทลักษณ์ที่เพิ่ม ลด หรือปรับแปลงข้อบังคับของฉันทลักษณ์รูปแบบเดิมให้มีแบบแผนชัดเจนต่างไปอย่างมีหลักการ เป็นระบบและมีความต่อเนื่องในการใช้

ขนบวรรณศิลป์ (Literary Convention) หมายถึงข้อกำหนดในการประพันธ์ทั้งด้านรูปแบบและเนื้อหาซึ่งเป็นแบบแผนสืบทอดต่อกันมาในกระบวนการสร้างงานและผู้เสพจำเป็นต้องเข้าใจ ขนบวรรณศิลป์อาจเปลี่ยนแปลงได้ภายในกระบวนการสร้าง – เสพวรรณคดีที่ดำเนินต่อเนื่องกัน ขนบที่ยังดำรงอยู่แสดงว่าเป็นส่วนหนึ่งในการสร้างสัมฤทธิผลแก่การสื่อสาร[๒๘]

วรรณศิลป์ หมายถึงศิลปะในการเรียบเรียงถ้อยคำหรือศิลปะในการแต่งหนังสือ[๒๙]

กวีนิพนธ์สมัยใหม่ หมายถึงกวีนิพนธ์ไทยหลังได้รับอิทธิพลตะวันตกนับแต่รัชกาลพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเป็นต้นมา (พ.ศ. ๒๓๙๔) มีรูปแบบและเนื้อหาชัดเจนในงานของ “ครูเทพ” หรือเจ้าพระยาธรรมศักดิ์มนตรี (พ.ศ. ๒๔๕๖ – ๒๔๘๕) ในวิทยานิพนธ์นี้เน้นกวีนิพนธ์สมัยใหม่นับตั้งแต่ระยะเวลาที่ปรากฏงานของอังคาร กัลยาณพงศ์โดยประมาณถึงปัจจุบัน (พ.ศ. ๒๕๐๑ – ๒๕๔๖)

กวีนิพนธ์สมัยใหม่ขนาดสั้น หมายถึงกวีนิพนธ์สมัยใหม่ที่ใช้ฉันทลักษณ์ในการแต่งจำนวน ๑ – ๑๕ บท มีเนื้อหาจบสมบูรณ์ตามจำนวนบทของฉันทลักษณ์ที่ใช้

กวีนิพนธ์สมัยใหม่ขนาดยาว หมายถึงกวีนิพนธ์สมัยใหม่ที่ใช้ฉันทลักษณ์ในการแต่งตั้งแต่ ๑๖ บทขึ้นไป มีเนื้อหาจบสมบูรณ์ตามจำนวนบทของฉันทลักษณ์ที่ใช้ หรือหมายถึง

---

[๒๘] หม่อมหลวงบุญเหลือ เทพยสุวรรณ, **วิเคราะห์รสวรรณคดีไทย,** พิมพ์ครั้งที่ ๓ (กรุงเทพฯ: ศยาม, ๒๕๔๓), หน้า ๑๔๙ – ๑๕๒. และดู*ภาคผนวกคำอธิบายศัพท์* ใน ดวงมน จิตร์จำนงค์, “คุณค่าและลักษณะเด่นของวรรณคดีไทยสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (พ.ศ. ๒๓๒๕ – ๒๓๙๔)” (วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรดุษฎีบัณฑิต ภาควิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๔), หน้า ๕๓๕.

[๒๙] สิทธา พินิจภูวดล และคณะ, **ความรู้ทั่วไปทางวรรณกรรมไทย** (กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยรามคำแหง, ๒๕๑๕), หน้า ๗.

กวีนิพนธ์สมัยใหม่ขนาดสั้นที่ถูกนำมารวมเล่มไว้ด้วยกันโดยกวีนิพนธ์แต่ละเรื่องมีลักษณะร่วมกันหรือมีความเกี่ยวข้องกันประการใดประการหนึ่ง

ทั้งนี้ คำนิยามของ**กวีนิพนธ์สมัยใหม่ขนาดสั้น**และ**กวีนิพนธ์สมัยใหม่ขนาดยาว** ดังที่ได้กล่าวมาเป็นการให้ความหมายอย่างกว้างเพื่อแสดงปริมาณและความต่อเนื่องในการใช้ฉันทลักษณ์ทั้งที่สืบทอดและสร้างสรรค์ในกวีนิพนธ์เรื่องหนึ่งๆ เท่านั้น

ส่วนชื่อฉันทลักษณ์โดยเฉพาะฉันทลักษณ์ที่สร้างสรรค์ที่ปรากฏใช้ในวิทยานิพนธ์นี้เป็นจำนวนมาก หลายชนิดเป็นชื่อที่กวีตั้งขึ้นเองและหลายชนิดผู้วิจัยกำหนดชื่อใช้เฉพาะเนื่องจากจำเป็นต้องกล่าวถึงในผลการวิเคราะห์และเพื่อสร้างความเข้าใจตรงกันในเบื้องต้น มีหลักในการให้ชื่อฉันทลักษณ์ดังนี้

๑. ถ้าเป็นฉันทลักษณ์ที่กวีอธิบายที่มาและให้เหตุผลการตั้งชื่อชัดเจน ผู้วิจัยจะยึดตามคำเรียกของกวีและจะมีเครื่องหมาย * ตามหลังชื่อฉันทลักษณ์นั้น ดังตัวอย่าง

โคลงสิบสุภาพ* กาพย์ฉทุล ๑๒* กลบทงูกระหวัดสะบัดสะบิ้ง*

๒. ถ้าเป็นฉันทลักษณ์ที่กวีไม่ได้อธิบายที่มา หรืออธิบายที่มาแต่ไม่กำหนดชื่อเรียกหรือกำหนดชื่อเรียกไม่ชัดเจนสอดคล้องกับที่มา ผู้วิจัยจะกำหนดชื่อใช้ให้รับกับคำอธิบายฉันทลักษณ์ของกวีหรือสอดคล้องกับฉันทลักษณ์ในวรรณคดีไทยที่รู้จักกันแพร่หลายและมีเครื่องหมาย ** ตามหลังชื่อฉันทลักษณ์นั้น ดังตัวอย่าง

โคลงสี่ดั้นจัตวาวิวิธมาลี วิชชุมมาลาฉันท์ ๑๐****

กลอนแปดครึ่งโคลงสี่สุภาพ กลบทพิณระลอกแก้ว****

สำหรับการยกตัวอย่างตัวบทกวีนิพนธ์จะใช้เพื่อสร้างความชัดเจนและสนับสนุนผลการวิเคราะห์โดยสังเขปเท่านั้น ตัวอย่างเพิ่มเติมอื่นๆ ดูได้ใน***ภาคผนวก***ของวิทยานิพนธ์

๑.๕ ขอบเขตของการวิจัย

ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยเลือกศึกษากวีนิพนธ์ของกวีร่วมสมัย ๙ คน ได้แก่ อังคาร กัลยาณพงศ์ เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ คมทวน คันธนู ศิวกานท์ ปทุมสูติ แรคำ ประโดยคำ ไพวรินทร์ ขาวงาม กานติ ณ ศรัทธา โกศล กลมกล่อม และศักดิ์สิริ มีสมสืบ โดยเกิดจากกรอบความคิดที่ว่า

๑. เป็นกวีร่วมสมัยที่แสวงหารูปแบบเฉพาะของตนเอง
๒. มีผลงานกวีนิพนธ์รวมเล่มไม่ต่ำกว่า ๕ เรื่องและได้รับการพิมพ์เผยแพร่ในช่วงปี พ.ศ. ๒๕๐๑ – ๒๕๔๖
๓. ผลงานของกวีไม่ใช้ฉันทลักษณ์ประเภทใดประเภทหนึ่งเท่านั้น
๔. ผลงานของกวีมีการใช้ฉันทลักษณ์ตามแบบโบราณ
๕. ผลงานของกวีมีการสร้างสรรค์ฉันทลักษณ์ที่พัฒนามาจากขนบฉันทลักษณ์เดิม

ผลงานของกวีทั้ง ๙ คนที่จะนำมาเป็นข้อมูลในการศึกษามีดังต่อไปนี้

กวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์ จำนวน ๖ เรื่อง ได้แก่ *กวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์* (พิมพ์ครั้งที่ ๕/๒๕๒๙) *กวีศรีอยุธยา* (พิมพ์ครั้งแรก/๒๕๔๒) *บางกอกแก้วกำศรวล หรือนิราศนครศรีธรรมราช* (พิมพ์ครั้งที่ ๒/๒๕๓๔) *บางบทจากสวนแก้ว* (พิมพ์ในโอกาสที่กวีได้รับรางวัลของมูลนิธิเสฐียรโกเศศ – นาคะประทีป) *ปณิธานกวี* (พิมพ์ครั้งที่ ๗/๒๕๔๑) และ*ลำนำภูกระดึง* (พิมพ์ครั้งที่ ๓/๒๕๓๔)

กวีนิพนธ์ของเนาวรัตน์ พงศ์ไพบูลย์ จำนวน ๑๔ เรื่อง ได้แก่ *เขียนแผ่นดิน* (พิมพ์ครั้งที่ ๓/๒๕๔๑) *คำหยาด* (พิมพ์ครั้งที่ ๗/๒๕๔๔) *ทิพยสุคนธ์ดนตรีไทย* (พิมพ์ครั้งแรก/๒๕๔๔) *อาทิตย์ถึงจันทร์* (พิมพ์ครั้งที่ ๔/๒๕๔๔) *เพียงความเคลื่อนไหว* (พิมพ์ครั้งที่ ๙/๒๕๔๔) *เพลงขลุ่ยเหนือทุ่งข้าว* (พิมพ์ครั้งที่ ๕/๒๕๔๑) *ตากรุ้งเรืองโพยม* (พิมพ์ครั้งที่ ๗/๒๕๔๑) *ชักม้าชมเมือง* (พิมพ์ครั้งที่ ๓/๒๕๒๔) *เพลงขลุ่ยผิว* (พิมพ์ครั้งที่ ๔/๒๕๓๕) *วารีดุริยางค์* (พิมพ์ครั้งแรก/๒๕๓๔) *มุมมอง* (พิมพ์ครั้งแรก/๒๕๓๕) *ข้างคลองคันนายาว กระบวนที่ ๑* ถึง *กระบวนที่ ๑๐* (พิมพ์ครั้งที่ ๒/๒๕๔๑) *ประคำกรอง* (พิมพ์ครั้งที่ ๔/๒๕๓๐) และ*เชิญดอกไม้* (พิมพ์ครั้งแรก/๒๕๔๖)

กวีนิพนธ์ของคมทวน คันธนู จำนวน ๑๒ เรื่อง ได้แก่ *แสงดาวแห่งศรัทธา* (พิมพ์ครั้งแรก/๒๕๒๑) *รุ้งสายอันรายสรวง* (พิมพ์ครั้งแรก/๒๕๓๙) *กฎบนกลบท* (พิมพ์ครั้งแรก/๒๕๔๑) *ซับทรวงเป็นสรวงสร้อย* (พิมพ์ครั้งแรก/๒๕๔๑) *เรียงถ้อยขึ้นร้อยถัก* (พิมพ์ครั้งแรก/๒๕๔๑) *นาฏกรรมบนลานกว้าง* (พิมพ์ครั้งที่ ๘/๒๕๔๑) *กำสรวลโกสินทร์* (พิมพ์ครั้งแรก/๒๕๒๖) *บนถนนและทางผ่าน* (พิมพ์ครั้งแรก/๒๕๒๖) *กถาจรดปกาศิต (สามแพร่งชีวิตคำฉันท์)* (พิมพ์ครั้งแรก/๒๕๓๑) *"บทกวี" ในวิเคราะห์วรรณกรรม วิจารณ์วรรณกร* (พิมพ์ครั้งแรก/๒๕๓๐) *สำนึกขบถ* (พิมพ์ครั้งแรก/๒๕๒๓) และ*จตุรงคมาลา* (พิมพ์ครั้งแรก/๒๕๔๖)

กวีนิพนธ์ของศิวกานท์ ปทุมสูติ จำนวน ๑๗ เรื่อง ได้แก่ *ดอกจันในดวงใจ* (พิมพ์ครั้งแรก/๒๕๓๑) *สมเด็จพระภัทรมหาราชคำฉันท์* (พิมพ์ครั้งที่ ๓/๒๕๓๙) *เพื่อนแก้วคำกาพย์* (พิมพ์ครั้งที่ ๔/๒๕๓๙) *บทกวีร่วมสมัย* (พิมพ์ครั้งแรก/๒๕๒๘) *เพลงรักพื้นบ้าน* (พิมพ์ครั้งแรก/๒๕๓๐) *คลื่นซัดฝั่งทราย* (พิมพ์ครั้งแรก/๒๕๓๐) *หนึ่งทรายมณี* (พิมพ์ครั้งที่ ๒/๒๕๔๐) *นิราศปรารถนา* (พิมพ์ครั้งแรก/๒๕๓๑) *สร้อยสันติภาพ* (พิมพ์ครั้งที่ ๒/๒๕๓๓) *กำไรจากรอยเท้า* (พิมพ์ครั้งแรก/๒๕๓๕) *บันทึกแห่งดวงหทัย* (พิมพ์ครั้งที่ ๒/๒๕๔๐) *หน้าต่างดอกไม้* (พิมพ์ครั้งที่ ๒/๒๕๔๐) *เสียงปลุกยามค่ำคืน* (พิมพ์ครั้งแรก/๒๕๔๑) *นครคับแคบ* (พิมพ์ครั้งที่ ๒/๒๕๔๒) *ทุ่งดินดำ แผ่นดินธรรม แผ่นดินทอง* (พิมพ์ครั้งแรก/๒๕๓๘) *ข้าวเม่ารางไฟ* (พิมพ์ครั้งแรก/๒๕๔๔) และ*รักนั้นเป็นฉันใด* (พิมพ์ครั้งแรก/๒๕๓๔)

กวีนิพนธ์ของแรคำ ประโดยคำ จำนวน ๕ เรื่อง ได้แก่ *แรคำ* (พิมพ์ครั้งที่ ๓/๒๕๔๔) *ลานชเล* (พิมพ์ครั้งที่ ๒/๒๕๓๖) *ดิน น้ำ ลม ไฟ* (พิมพ์ครั้งแรก/๒๕๓๕) *น้ำพุรุ้ง* (พิมพ์ครั้งที่ ๒/๒๕๓๘) และ*ในเวลา* (พิมพ์ครั้งที่ ๓ / ๒๕๔๑)

กวีนิพนธ์ของไพวรินทร์ ขาวงาม จำนวน ๘ เรื่อง ได้แก่ *คำใดจะเอ่ยได้ดั่งใจ* (พิมพ์ครั้งที่ ๓/๒๕๓๙) *คือแรงใจและไฟฝัน* (พิมพ์ครั้งที่ ๒/๒๕๔๐) *เจ้านกกวี* (พิมพ์ครั้งแรก/ ๒๕๔๑)

ถนนนักฝัน (พิมพ์ครั้งแรก/๒๕๓๕) *ที่ใดมีรัก ที่นั่นมีรัก* (พิมพ์ครั้งแรก/๒๕๔๕) *ม้าก้านกล้วย* (พิมพ์ครั้งที่ ๑๙/๒๕๔๔) *ฤดีกาล* (พิมพ์ครั้งที่ ๒/๒๕๔๒) และ*ลำนำวเนจร* (พิมพ์ครั้งที่ ๓/๒๕๓๘)

กวีนิพนธ์ของกานติ ณ ศรัทธา จำนวน ๗ เรื่อง ได้แก่ *กับคืนวันที่ผันผ่าน* (พิมพ์ครั้งแรก/๒๕๓๐) *แก่ขึ้นตามลำพัง* (พิมพ์ครั้งที่ ๒/๒๕๔๑) *ขวัญใจเจ้า* (พิมพ์ครั้งที่ ๓/๒๕๔๐) *ขวัญฟ้าทะเลฝัน* (พิมพ์ครั้งที่ ๓/๒๕๓๙) *ลิลิตหล้ากำสรวล* (พิมพ์ครั้งแรก/๒๕๔๑) *ปีกสองแห่งความรัก* (พิมพ์ครั้งแรก/๒๕๓๒) และ*หมายเหตุจากสวนโมกข์* (พิมพ์ครั้งแรก/๒๕๔๔)

กวีนิพนธ์ของโกศล กลมกล่อม จำนวน ๕ เรื่อง ได้แก่ *คือพันธะ* (พิมพ์ครั้งแรก/๒๕๓๔) *เงาบนเมฆ* (พิมพ์ครั้งที่ ๒/๒๕๓๘) *เงาบนสายน้ำ* (พิมพ์ครั้งแรก/๒๕๓๕) *เงียบสะท้อน* (พิมพ์ครั้งที่ ๓/๒๕๔๒) และ*บ้าน: บ้านภายใน เงาภายนอก* (พิมพ์ครั้งแรก/๒๕๔๓)

และ**กวีนิพนธ์ของศักดิ์สิริ มีสมสืบ** จำนวน ๕ เรื่อง ได้แก่ *คนสอยดาว* (พิมพ์ครั้งแรก/๒๕๒๘) *ก็พอใจอยากจะรักให้นักหนา* (พิมพ์ครั้งแรก/๒๕๔๑) *ตุ๊กตารอยทราย* (พิมพ์ครั้งที่ ๒/๒๕๓๖) *มือนั้นสีขาว* (พิมพ์ครั้งที่ ๓/๒๕๔๒) และ*ตู้เพลงลูกทุ่ง* (พิมพ์ครั้งแรก/๒๕๔๓)

นอกจากนี้ ผู้วิจัยใช้ตำราประพันธศาสตร์ทั้งประเภททฤษฎีฉันทลักษณ์และประเภทปฏิบัติตามการแบ่งของธเนศ เวศร์ภาดา เพื่อวิเคราะห์ฉันทลักษณ์โดยใช้***ตำราประพันธศาสตร์ไทยประเภททฤษฎีทางฉันทลักษณ์***ได้แก่ *กาพยสารวิลาสินี*และ*กาพยคันถะ จินดามณี*ฉบับพระโหราธิบดี *ประชุมลำนำ*ของหลวงธรรมาภิมณฑ์ และ*ฉันทลักษณ์*ของพระยาอุปกิตศิลปสาร ***ตำราประพันธศาสตร์ไทยประเภทปฏิบัติ*** ได้แก่ *กลบทศิริวิบุลกิตติ์*ของหลวงศรีปรีชา (เซ่ง) และ*ตำราฉันท์มาตราพฤติและวรรณพฤติ*พระนิพนธ์สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส

๑.๖ วิธีดำเนินการวิจัย

๑. ศึกษาค้นคว้าเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง
๒. เก็บรวบรวมข้อมูลกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่
๓. วิเคราะห์ข้อมูลตามที่ได้ตั้งสมมติฐาน
๔. สรุปผลและนำเสนอตามรูปแบบวิทยานิพนธ์

๑.๗ ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

๑. เห็นการสืบทอดและการสร้างสรรค์ฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่
๒. เห็นความสัมพันธ์ระหว่างฉันทลักษณ์กับการสร้างความงามทางวรรณศิลป์

๑.๘ งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ผู้วิจัยแบ่งงานวิจัยที่เกี่ยวข้องเป็น ๒ กลุ่ม กลุ่มแรกเน้นศึกษาภาพรวมหรือลักษณะเด่นของกวีนิพนธ์สมัยใหม่ อีกกลุ่มหนึ่งมุ่งวิเคราะห์งานของกวีตามขอบเขตของวิทยานิพนธ์ มีรายละเอียดโดยสังเขปดังนี้

๑. งานวิจัยที่ศึกษาภาพรวมหรือลักษณะเด่นของกวีนิพนธ์สมัยใหม่

"การศึกษาวิเคราะห์ฉันทลักษณ์ของกวีนิพนธ์ไทย" ของสุภาพร มากแจ้ง ผลการวิจัยชี้ความสำคัญของฉันทลักษณ์ตั้งแต่สมัยสุโขทัยถึงปัจจุบัน อย่างไรก็ตาม สุภาพรได้จำกัดขอบเขตการศึกษาส่วนที่เกี่ยวข้องกับกวีนิพนธ์สมัยใหม่ไว้เฉพาะที่ได้รับรางวัลระดับประเทศและระดับนานาชาติเท่านั้น[๓๐]

"ลักษณะคำประพันธ์ร้อยกรองไทย ตั้งแต่ พ.ศ. ๒๔๗๕ – ๒๕๐๑" ของอวยพร มิลินทางกูร ผลการวิจัยฉันทลักษณ์พบว่าช่วงเวลาดังกล่าวปรากฏกลอนสุภาพเป็นส่วนมาก กวีเคร่งครัดฉันทลักษณ์ที่มีมาแต่เดิมและได้ริเริ่มนำเพลงพื้นบ้านเข้ามาใช้ด้วย[๓๑]

"หวังสร้างศิลป์นฤมิต เพริศแพร้ว: การสืบทอดขนบกับการสร้างสรรค์วรรณศิลป์ในกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่" ของสุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา เป็นการศึกษากวีนิพนธ์สมัยใหม่โดยกล่าวถึงกวีนิพนธ์และพันธกิจกวี วิเคราะห์ว่ากวีมองและใช้ธรรมชาติสร้างวรรณศิลป์อย่างไร และพิจารณาลีลาเพื่อให้เข้าใจการสร้างสรรค์วรรณศิลป์และการนำขนบมาพัฒนาให้มีลักษณะเฉพาะกวี โดยได้ศึกษางานของอุชเชนี อังคาร กัลยาณพงศ์ เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ไพวรินทร์ ขาวงาม และจิระนันท์ พิตรปรีชา[๓๒]

"กวีนิพนธ์ไทยร่วมสมัย: บทวิเคราะห์และสรรนิพนธ์" ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของงานวิจัยเรื่อง "กวีนิพนธ์ในฐานะพลังทางปัญญาของสังคมร่วมสมัย: ประสบการณ์จากวรรณคดีไทย อังกฤษ อเมริกัน ฝรั่งเศส และเยอรมัน" ของเจตนา นาควัชระ และคณะ ผลการวิจัยชี้ว่ากวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่มีรากฐานวรรณศิลป์ที่มั่นคง มีสุนทรียะเชิงเสียงสำคัญเท่ากับความลึกซึ้งของความคิด และสร้างสรรค์เพื่อสื่อสารอรรถประโยชน์ทางปัญญาเท่ากับที่สร้างความบันเทิงอันสุนทรีย์สำหรับปัจเจกบุคคลและสังคมร่วมสมัย[๓๓]

---

[๓๐] สุภาพร มากแจ้ง, "การศึกษาวิเคราะห์ฉันทลักษณ์ของกวีนิพนธ์ไทย," **วารสารวิชาการ – อุดมศึกษา** ๒ (กันยายน – ธันวาคม ๒๕๓๕): ๖๔ – ๘๕.

[๓๑] อวยพร มิลินทางกูร, "ลักษณะคำประพันธ์ร้อยกรองไทย ตั้งแต่ พ.ศ. ๒๔๗๕ ถึง ๒๕๐๑" (วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต แผนกวิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๑๙).

[๓๒] สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา, **หวังสร้างศิลป์นฤมิต เพริศแพร้ว: การสืบทอดขนบกับการสร้างสรรค์วรรณศิลป์ในกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่** (กรุงเทพฯ: โครงการตำราคณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๑).

[๓๓] **กวีนิพนธ์ไทยร่วมสมัย: บทวิเคราะห์และสรรนิพนธ์** (กรุงเทพฯ: ศยาม, ๒๕๔๔).

บทความเรื่อง **"จาก 'ขนบ' สู่ 'นวลักษณ์'"** ของรื่นฤทัย สัจจพันธุ์ ผู้เขียนสรุปว่ามรดกวรรณศิลป์ที่สืบสานกันมาคือขนบที่เป็นรากฐานก่อให้เกิดนวลักษณ์ ทั้งในด้านรูปแบบและกลวิธีการนำเสนอ นวลักษณ์ยังแสดงลักษณะสำคัญคือความไพเราะจากเสียงและความหมาย จึงไม่สร้างปัญหาการประเมินค่า นอกจากนี้ กวียังมีทาง "เล่น" กับขนบได้อีกมาก[๓๔]

บทความเรื่อง **"!ร้อยกรองรูปแบบใหม่!"** ของเจียรนัย ศิริสวัสดิ์ ผู้เขียนได้วิจารณ์ว่ากวีไทยได้สร้างสรรค์ร้อยกรองแบบใหม่มาตลอดซึ่งเห็นว่าเป็นสิ่งดีและควรกระทำสืบต่อกันเรื่อยไป[๓๕]

บทความเรื่อง **"ขนบวรรณศิลป์ในกวีนิพนธ์ซีไรต์ไทย"** ของธเนศ เวศร์ภาดา มุ่งศึกษากวีนิพนธ์ซีไรต์ ๘ เรื่อง ธเนศพบว่ากวีร่วมสมัยเข้าใจความสำคัญของขนบวรรณศิลป์และได้ใช้ขนบดังกล่าวคือฉันทลักษณ์ ลีลา และโวหาร มาถักทอกับผลงานของตนให้เกิดเป็นตัวบทใหม่ที่สื่อความหมายเข้มข้นโดยยังปรากฏร่องรองของขนบชัดเจน[๓๖]

จากที่กล่าวมา งานวิจัยเหล่านี้ได้ศึกษากวีนิพนธ์สมัยใหม่ไว้อย่างละเอียดพอสมควร ให้ผลการวิเคราะห์ที่น่าสนใจและสะท้อนภาพรวมของขนบวรรณศิลป์อันเชื่อมโยงงานร่วมสมัยกับงานวรรณคดีสมัยก่อนได้อย่างกลมกลืน แต่ด้านฉันทลักษณ์ยังไม่มีผู้ใดได้ศึกษาในรายละเอียดว่ามีวิธีการสืบทอดและสร้างสรรค์อย่างไร ผู้วิจัยจึงสนใจที่จะศึกษาเรื่องนี้

๒. งานวิจัยที่ศึกษากวีนิพนธ์ของกวีร่วมสมัยเฉพาะบุคคล

"ศิลปะการใช้ภาษาในกวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์" เป็นปริญญานิพนธ์ของพิทยา เหรียญสุวรรณ ผลการศึกษาพบว่ากวีใช้ฉันทลักษณ์ส่วนใหญ่ดำเนินตามขนบ ที่นิยมใช้ได้แก่ โคลงสี่สุภาพ กลอนสุภาพ และกาพย์ห่อโคลง[๓๗]

"วิเคราะห์วรรณกรรมร้อยกรองของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์" เป็นปริญญานิพนธ์ของประเมิน เชียงเถียร ประเมินพบว่ากวีแต่งคำประพันธ์โดยดำเนินตามแบบแผนอย่างเคร่งครัด ที่ใช้มากที่สุดคือโคลงสุภาพและกลอน รองลงมาคือโคลงดั้น กาพย์ ฉันท์ และเพลงพื้นบ้าน[๓๘]

---

[๓๔] รื่นฤทัย สัจจพันธุ์, "จาก 'ขนบ' สู่ 'นวลักษณ์'," **ศาสตร์และศิลป์แห่งวรรณคดี** (กรุงเทพฯ: ประพันธ์สาส์น, ๒๕๔๔).

[๓๕] เจียรนัย ศิริสวัสดิ์, "!ร้อยกรองรูปแบบใหม่!," **กาญจนาภา: รวมบทความวิชาการด้านภาษาและวรรณคดีไทย** (กรุงเทพฯ: บริษัท อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด (มหาชน), ๒๕๔๐).

ชื่อของบทความเป็นรูปแบบการเขียนของเจียรนัยเอง.

[๓๖] ธเนศ เวศร์ภาดา, "ขนบวรรณศิลป์ในกวีนิพนธ์ซีไรต์ไทย," **งามคำหวาน ลานใจถวิล** (กรุงเทพฯ: คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยหอการค้าไทย, ๒๕๔๖).

[๓๗] พิทยา เหรียญสุวรรณ, "ศิลปะการใช้ภาษาในกวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์" (ปริญญานิพนธ์ปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร, ๒๕๒๐).

[๓๘] ประเมิน เชียงเถียร, "วิเคราะห์วรรณกรรมร้อยกรองของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์" (ปริญญานิพนธ์ปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต วิชาเอกภาษาไทย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร, ๒๕๒๒).

“การวิเคราะห์บทร้อยกรองของศิวกานท์ ปทุมสูติ” เป็นปริญญานิพนธ์ของสุขกมล รัตนสุภา สุขกมลพบว่านอกจากกวีจะเคร่งครัดแบบแผนฉันทลักษณ์เดิมแล้วยังได้สร้างสรรค์ฉันทลักษณ์รูปแบบใหม่โดยประยุกต์จากฉันทลักษณ์เดิมด้วย[๓๙]

“ร้อยกรองของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์: วัจนลีลากับความคิดของกวี” เป็นวิทยานิพนธ์ของปรมาภรณ์ ลิมป์เลิศเสถียร ผลวิจัยฉันทลักษณ์สรุปไว้ตรงกับประเมิน เชียงเถียร[๔๐]

“การวิเคราะห์บทร้อยกรองของไพวรินทร์ ขาวงาม” เป็นปริญญานิพนธ์ของเพ็ญพักตร์ สูงสุมาลย์ ผลการวิเคราะห์ปรากฏว่ากวีใช้และเคร่งครัดฉันทลักษณ์ตามแบบแผนเป็นส่วนใหญ่ นอกจากนี้ก็ได้ใช้ฉันทลักษณ์จากเพลงพื้นบ้าน กวีนิพนธ์รูปแบบอิสระและรูปแบบประยุกต์ด้วย[๔๑]

“สุนทรียภาพในวรรณกรรมร้อยกรองของไพวรินทร์ ขาวงาม” เป็นปริญญานิพนธ์ของพรพิมล พิมสวัสดิ์ พรพิมลสรุปว่ากวีใช้ฉันทลักษณ์ ๓ รูปแบบคือใช้แบบดั้งเดิม แบบประยุกต์และแบบอิสระ ซึ่งล้วนแต่กลมกลืนกับเนื้อหาก่อให้เกิดสุนทรียภาพเป็นอย่างดี[๔๒]

งานวิจัยดังที่กล่าวมานี้เป็นการศึกษากวีเฉพาะบุคคลจึงไม่ได้สะท้อนภาพรวมการใช้ฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่ และผลการวิเคราะห์ฉันทลักษณ์บางส่วนต่างไปจากความเห็นของผู้วิจัย ผู้วิจัยจึงสนใจที่จะศึกษาเรื่องนี้ให้เป็นที่ประจักษ์ชัด

---

[๓๙] สุขกมล รัตนสุภา, “การวิเคราะห์บทร้อยกรองของศิวกานท์ ปทุมสูติ” (ปริญญานิพนธ์ปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต วิชาเอกภาษาไทย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร, ๒๕๓๖).

[๔๐] ปรมาภรณ์ ลิมป์เลิศเสถียร, “ร้อยกรองของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์: วัจนลีลากับความคิดของกวี” (วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาภาษาไทย ภาควิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๙).

[๔๑] เพ็ญพักตร์ สูงสุมาลย์, “การวิเคราะห์บทร้อยกรองของไพวรินทร์ ขาวงาม” (ปริญญานิพนธ์ปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต วิชาเอกภาษาไทย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร, ๒๕๔๔).

[๔๒] พรพิมล พิมสวัสดิ์, “สุนทรียภาพในวรรณกรรมร้อยกรองของไพวรินทร์ ขาวงาม” (ปริญญานิพนธ์ปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต สาขาภาษาไทย มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, ๒๕๔๒).

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ ๒

ฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์ก่อนยุคสมัยใหม่

ในบทนี้ ผู้วิจัยประสงค์จะให้ความหมายของคำว่า**กวีนิพนธ์**และชี้ให้เห็นภาพรวมของฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์ไทยก่อนยุคสมัยใหม่ที่ปรากฏอยู่ในบริบทการสร้าง – เสพวรรณคดี เพื่อทำให้เข้าใจการสร้างสรรค์วรรณศิลป์โดยสังเขปว่ามีความเป็นมาและสำคัญประการใดจึงได้พัฒนาเป็นขนบที่สืบทอดต่อเนื่องถึงปัจจุบัน ผู้วิจัยจะได้ขยายความตามหัวข้อต่อไปนี้

๒.๑ ความหมายของกวีนิพนธ์

๒.๒ ฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์ก่อนยุคสมัยใหม่

๒.๑ ความหมายของกวีนิพนธ์

ปัจจุบันมีคำที่ใช้เรียกงานสร้างสรรค์ของกวีหลายคำ เป็นต้นว่า**วรรณคดี วรรณกรรม กวีนิพนธ์ บทประพันธ์** และ**ร้อยกรอง** แต่คำเหล่านี้เกิดขึ้นในยุคหลังแทบทั้งสิ้น โดยเฉพาะยุคที่กำลังอยู่ในช่วงสถาปนาวรรณคดีแห่งชาติหรือช่วงที่สังคมได้รับอิทธิพลตะวันตกเข้ามาอย่างแพร่หลาย ส่วนใหญ่มักเป็นการคิดประดิษฐ์เทียบเคียงกับคำภาษาต่างประเทศ ทั้งที่แต่เดิมเรามีคำซึ่งใช้เรียกงานสร้างสรรค์ของกวีอยู่แล้ว คำเรียกของกวียุคเก่าได้สะท้อนความสมบูรณ์ของวัฒนธรรมวรรณศิลป์ของชาติและความคิดเรื่องการให้ความสำคัญแก่ลักษณะคำประพันธ์เป็นพื้นฐานในการตั้งชื่อผลงาน เช่นคำว่า **กลอน กาพย์ ฉันท์** และ**กานท์**ที่ปรากฏในวรรณคดีอยุธยาหลายเรื่อง เช่น *ลิลิตพระลอ*[๑] *ยวนพ่ายโคลงดั้น*[๒] *ทวาทศมาสโคลงดั้น*[๓] และ*โคลงพาลีสอนน้อง*[๔] รวมทั้งใน*ลิลิตตะเลงพ่าย*[๕] ซึ่งเป็นวรรณคดีรัตนโกสินทร์ตอนต้นด้วย

นอกจากคำว่า **กลอน ฉันท์ กาพย์** และ**กานท์**แล้วก็ยังอาจเรียกงานสร้างสรรค์ของกวีโดยชื่อผู้แต่งกับชื่อบ่งชี้ลักษณะคำประพันธ์หรือประเภทของเนื้อหาหรือเรียกโดยใช้ชื่อคำประพันธ์และเหตุการณ์หรือโอกาสที่ทำให้เกิดเรื่องนั้นๆ เช่น*นิราศนรินทร์คำโคลง โคลงนิราศพระยาตรัง*

---

[๑] พระวรเวทย์พิสิฐ, **คู่มือลิลิตพระลอ,** พิมพ์ครั้งที่ ๓ (กรุงเทพฯ: คุรุสภา, ๒๕๓๐), หน้า ๓.

[๒] **วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๑** (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, ๒๕๒๙), หน้า ๓๑๗.

[๓] **วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๒,** พิมพ์ครั้งที่ ๒ (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, ๒๕๔๕), หน้า ๗๓๐.

[๔] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๓๑๖.

[๕] สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส, **ลิลิตตะเลงพ่าย,** พิมพ์ครั้งที่ ๒ (กรุงเทพฯ: บรรณาคาร, ๒๕๑๕), หน้า ๑๙๗.

เพลงยาวหรือกลอนรบพม่าที่ท่าดินแดง โคลงนิราศเวียงจันทน์ เหล่านี้เป็นต้น[๖] คำดังกล่าวล้วนเกี่ยวข้องกับฉันทลักษณ์ทั้งสิ้น อย่างไรก็ตาม มักใช้กันถึงช่วงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ต่อมาเมื่อไทยเริ่มรับอิทธิพลตะวันตกเกิดความเปลี่ยนแปลงหลายด้าน ในวงวรรณคดีก็เช่นกัน การกำหนดคำเรียกงานสร้างสรรค์ของกวีจึงค่อนข้างแน่นอน ทั้ง**วรรณคดี วรรณกรรม ร้อยกรอง** และ**กวีนิพนธ์** เฉพาะ ๒ คำแรกดูเหมือนว่าจะมีความหมายกว้างโดยครอบคลุมถึงนวนิยายและเรื่องสั้น ขณะที่ **ร้อยกรอง**คลุมความเฉพาะงานเขียนที่มีฉันทลักษณ์ ส่วน**กวีนิพนธ์**มีความหมายที่กว้างกว่าและแฝงนัยยะเชิงประเมินค่า

ใน*พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน*ให้ความหมาย**กวีนิพนธ์**ไว้ว่าหมายถึงคำประพันธ์ที่กวีแต่ง[๗] สุภาพร มากแจ้ง ให้นิยามที่ชัดเจนกว่าว่าหมายถึงงานที่มีคุณสมบัติ ๒ ประการ คือ*กวีนิพนธ์เป็นงานของกวี*และ*กวีนิพนธ์เป็นร้อยกรองหรืองานเขียนที่มีวรรณศิลป์เร้าให้เกิดอารมณ์สะเทือนใจได้เช่นเดียวกับร้อยกรอง*[๘] ส่วน**ร้อยกรอง**ตามพจนานุกรมคือถ้อยคำที่เรียบเรียงให้เป็นระเบียบตามบัญญัติแห่งฉันทลักษณ์[๙] ซึ่งเป็นความหมายที่เฉพาะว่าต้องแต่งตามข้อบังคับที่มีเท่านั้น สอดคล้องกับที่เสฐียรโกเศศได้เคยให้คำนิยามของ**ร้อยกรอง**ไว้ว่าหมายถึง "*...โคลง ฉันท์ กาพย์ กลอน ซึ่งมีถ้อยคำที่นำมาประกอบประพันธ์กัน มีขนาดมาตรา เสียงสูงต่ำ หนักเบาและสั้นยาวตามแบบรูป (pattern) ที่กำหนดไว้...*"[๑๐]

สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา กล่าวว่า**กวีนิพนธ์**เป็นคำที่บัญญัติใช้แทน **poetry** ในภาษาอังกฤษ[๑๑] *พจนานุกรมศัพท์วรรณกรรมอังกฤษ – ไทย*ให้ความหมายไว้ละเอียดสรุปคือคำประพันธ์ที่กวีเรียบเรียงเพื่อใช้แสดงความคิด ความเข้าใจอันลึกซึ้งซึ่งเกิดจากจินตนาการที่เกี่ยวกับโลกมนุษย์และความสัมพันธ์ระหว่างโลกกับมนุษย์ด้วยรูปแบบ การลำดับความ และภาษาวรรณศิลป์ก่อให้เกิดอารมณ์สะเทือนใจ[๑๒] ผู้วิจัยให้คำนิยามของ**กวีนิพนธ์**ตามนี้

---

[๖] ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต, "วรรณคดีวิจารณ์ระหว่าง พ.ศ. ๒๓๒๕ – ๒๔๕๓," **ทอไหมในสายน้ำ ๒๐๐ ปีวรรณคดีวิจารณ์ไทย,** พิมพ์ครั้งที่ ๒ (กรุงเทพฯ: ประพันธ์สาส์น, ๒๕๔๑), หน้า ๑๕.

[๗] ราชบัณฑิตยสถาน, **พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. ๒๕๒๕,** พิมพ์ครั้งที่ ๖ (กรุงเทพฯ: อักษรเจริญทัศน์, ๒๕๓๙), หน้า ๖๔.

[๘] สุภาพร มากแจ้ง, **กวีนิพนธ์ไทย ๑** (กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์, ๒๕๓๕), หน้า ๑.

[๙] ราชบัณฑิตยสถาน, **พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. ๒๕๒๕,** หน้า ๖๗๑.

[๑๐] เสฐียรโกเศศ, **การศึกษาวรรณคดีแง่วรรณศิลป์,** พิมพ์ครั้งที่ ๕ (กรุงเทพฯ: ศยาม, ๒๕๔๖, หน้า ๕.

[๑๑] สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา, **หวังสร้างศิลป์นฤมิต เพริศแพร้ว : การสืบทอดขนบกับการสร้างสรรค์วรรณศิลป์ในกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่,** (กรุงเทพฯ: โครงการตำราคณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๑) หน้า ๒๑.

[๑๒] ราชบัณฑิตยสถาน, **พจนานุกรมศัพท์วรรณกรรม อังกฤษ – ไทย**, (กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน, ๒๕๔๕), หน้า ๓๓๔.

อาจกล่าวได้ว่าความสำคัญของ**กวีนิพนธ์**อยู่ที่เป็นงานสร้างสรรค์ซึ่งสร้างอารมณ์สะเทือนใจด้วยภาษาศิลป์ เมื่อเป็นเช่นนี้การแต่ง**กวีนิพนธ์**ให้ถูกหลักฉันทลักษณ์ ไม่เลือกเฟ้นถ้อยคำจึงน่าจะนับเป็น**ร้อยกรอง (verse)**[๑๓] เท่านั้น ดังที่พลตรี พระเจ้าวรวงศ์เธอ กรมหมื่นนราธิปพงศ์ประพันธ์รับสั่งว่า "*...ถ้าเรียงร้อยถ้อยคำให้เป็นลำนำ คือให้เป็นไปตามมาตราฉันทลักษณ์แล้ว คำที่เรียงขึ้นนั้นก็เป็นกวีนิพนธ์ แต่ความจริงหาเป็นเช่นนั้นไม่ คำที่เรียงขึ้นตามฉันทลักษณ์ เป็นคำร้อยกรอง verse ซึ่งอาจเป็นกวีนิพนธ์ poetry หรือไม่ก็ได้ ...กวีนิพนธ์ เป็นการใช้คำให้สื่อสารความชัดเจนหรือความรู้สึกนึกคิดของผู้ประพันธ์ให้ได้ผลอย่างประณีต ละเอียด สุขุม และลึกซึ้งที่สุด...*"[๑๔] ดังนั้น**หนังสือกวีนิพนธ์**จึงหมายรวมได้ทั้งร้อยแก้วและร้อยกรอง[๑๕]

นอกจาก**กวีนิพนธ์**จะมีความหมายที่เกี่ยวข้องกับการประเมินค่าภาษาวรรณศิลป์ และใช้กันอย่างแพร่หลายแล้ว ยังใช้เพื่อแยกงานเขียนประเภทหนึ่งที่ไม่ใช่นวนิยายและเรื่องสั้นด้วย อย่างไรก็ตาม **กวีนิพนธ์**ไม่ใช่คำเรียกงานที่บ่งชี้ยุคสมัยชัดเจนดังเช่นนวนิยายและเรื่องสั้น หรือแม้แต่สารคดี การเรียกงานสร้างสรรค์ของกวีหลังยุคที่ไทยได้รับอิทธิพลตะวันตกว่าเป็น**กวีนิพนธ์สมัยใหม่**ด้านหนึ่งน่าจะยืนยันถึงความไม่บ่งชี้ยุคสมัยของคำที่ว่านี้ ส่วน**สมัยใหม่**มีนัยความหมายแสดงการเปลี่ยนแปลง คลี่คลาย หรือพัฒนาจากสิ่งหนึ่งไปสู่สิ่งหนึ่ง **กวีนิพนธ์สมัยใหม่**จึงหมายถึงผลงานของกวีซึ่งแตกต่างกับกวีนิพนธ์แบบเดิมทั้งรูปแบบและเนื้อหา ทั้ง ๒ ประการเกิดจากการรับอิทธิพลตะวันตก อย่างไรก็ตาม ยังมีคำอื่นๆ ใช้ด้วยเช่นกันคือ**กวีนิพนธ์ไทยร่วมสมัย**และ**กวีนิพนธ์ไทยปัจจุบัน** ผู้วิจัยมีความเห็นคล้อยตามรื่นฤทัย สัจจพันธุ์ ซึ่งชี้แจงว่าคำว่า**ปัจจุบัน**มีปัญหาในเรื่องเวลาที่แน่นอน ส่วน**ร่วมสมัย**ก็ชวนให้ตั้งคำถามที่ตอบให้ชัดได้ยากว่าร่วมสมัยกับใคร กับกวี นักเขียน กับผู้อ่าน หรือแม้แต่กับผู้ศึกษาวรรณกรรม[๑๖] ดังนั้น ในวิทยานิพนธ์นี้ผู้วิจัยจึงเลือกใช้คำว่า**กวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่**ซึ่งสามารถอธิบายความเปลี่ยนแปลงและพัฒนาการได้ชัดเจน

การใช้ประเภทฉันทลักษณ์เรียกงานประพันธ์ในช่วงต้นทำให้ประจักษ์ว่าคนไทยให้ความสำคัญกับฉันทลักษณ์มาก ทั้งยังชี้ให้เห็นความเข้าใจของกวีและคนไทยที่ว่าวรรณคดีเป็นเรื่อง

---

[๑๓] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๔๖๕.

Verseหรือ**บทร้อยกรอง**มีความหมาย ๒ ประการ ประการแรกหมายถึงหน่วยหนึ่งของกวีนิพนธ์ ในกรณีนี้มีความหมายเหมือนกับบท (stanza) ส่วนอีกประการหนึ่ง คืองานเขียนที่มีจังหวะลีลา (metrical composition) เป็นคำทั่วไปซึ่งใช้กับข้อเขียนที่มีจังหวะ มีสัมผัส โดยมิได้ประเมินว่าข้อเขียนนั้นๆ มีคุณค่ามากน้อยเพียงใด ต่างกับกวีนิพนธ์และบทกวี (poem) ซึ่งหมายถึงร้อยกรองที่มีคุณค่าสูง.

[๑๔] พลตรี พระเจ้าวรวงศ์เธอ กรมหมื่นนราธิปพงศ์ประพันธ์, **วิทยาวรรณกรรม,** พิมพ์ครั้งที่ ๒ (กรุงเทพฯ: แพร่พิทยา, ๒๕๑๔), หน้า ๖๕ - ๖๖.

[๑๕] เสฐียรโกเศศ, **การศึกษาวรรณคดีแง่วรรณศิลป์,** หน้า ๑๔.

[๑๖] รื่นฤทัย สัจจพันธุ์, **วรรณกรรมปัจจุบัน,** พิมพ์ครั้งที่ ๑๓ (กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยรามคำแหง, ๒๕๔๔), หน้า ๑ – ๒.

ของการใช้ภาษาสร้างศิลปะอันประณีตโดยมีกติกาหรือข้อบังคับพิเศษคือฉันทลักษณ์อันหลากหลายคอยรองรับ[๑๗] และเป็นพาหะในการสื่อสารความคิดหรือเรื่องราวอันซับซ้อนได้เป็นอย่างดี

๒.๒ ฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์ก่อนยุคสมัยใหม่

ในหัวข้อนี้ผู้วิจัยจะกล่าวถึงลักษณะฉันทลักษณ์ก่อนยุคสมัยใหม่เพื่อทำให้เห็นภูมิหลังอันเป็นต้นเค้า “ขนบ” การสร้างสรรค์กวีนิพนธ์สมัยใหม่ โดยจะเริ่มต้นจากวรรณคดีสุโขทัย อยุธยา ธนบุรี รัตนโกสินทร์ตอนต้นและหลังรัตนโกสินทร์ตอนต้นซึ่งเป็นยุคก่อนงานสร้างสรรค์ที่เป็นต้นแบบกวีนิพนธ์สมัยใหม่[๑๘] รายละเอียดโดยสังเขปมีดังนี้

๒.๒.๑ ฉันทลักษณ์ในวรรณคดีสุโขทัย

วรรณคดีสุโขทัยนอกจากจารึกจำนวนมากแล้วยังมีเรื่อง*ไตรภูมิกถา*และเรื่อง*สุภาษิตพระร่วง* เฉพาะเรื่อง*สุภาษิตพระร่วง*แม้มีนักวิชาการเชื่อว่าแต่งขึ้นใหม่ในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น แต่ถ้าพิจารณาถ้อยคำเห็นได้ว่าตรงกับในวรรณคดีสุโขทัยอยู่มาก[๑๙] นอกจากนี้ ในวรรณคดีอยุธยาตอนต้นก็พบว่ามีภาษิตต่างๆ ใน*สุภาษิตพระร่วง*ถูกนำไปอ้างอิงอยู่หลายแห่ง จึงน่าเชื่อว่าเป็นของสุโขทัยจริงแต่ต้นฉบับที่รวบรวมไว้อาจไม่สมบูรณ์จึงแต่งให้สมบูรณ์ในสมัยต้นรัตนโกสินทร์[๒๐]

วรรณคดีดังกล่าวมีรูปแบบการเขียนเป็นความเรียงร้อยแก้ว สอดคล้องกับจุดประสงค์การเขียนเพื่อจดบันทึกและพรรณนาเรื่องราวเหตุการณ์ ส่วน*ไตรภูมิกถา*ก็มีรูปแบบคล้ายคลึงกัน แต่ใน*สุภาษิตพระร่วง*ต่างออกไปเพราะแต่งเป็นร้อยกรอง[๒๑] มีสัมผัสที่ค่อนข้างเป็นระบบมากกว่าความเรียงร้อยแก้วที่ปรากฏในจารึกและ*ไตรภูมิกถา*ซึ่งมีให้เห็นอยู่บ้างแต่ไม่มีความถี่สูงเช่นใน*สุภาษิตพระร่วง* อย่างไรก็ตาม โดยภาพรวมส่วนใหญ่มักเป็นร้อยแก้วที่ส่งสัมผัสกันเป็นบางตอน

---

[๑๗] สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา, **หวังสร้างศิลป์นฤมิต เพริศแพร้ว: การสืบทอดขนบกับการสร้างสรรค์วรรณศิลป์ในกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่**, หน้า ๒๒.

[๑๘] งานอันเป็นต้นแบบกวีนิพนธ์สมัยใหม่คืองานของครูเทพ ดูรายละเอียดได้ในบทที่ ๓.

[๑๙] ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต, **วรรณคดีอยุธยาตอนต้น: ลักษณะร่วมและอิทธิพล** (กรุงเทพฯ: โครงการเผยแพร่ผลงานวิชาการ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๔), หน้า ๓๓๑.

[๒๐] ดูรายละเอียดใน

๑. นิธิ เอียวศรีวงศ์, “โลกของนางนพมาศ,” **ปากไก่และใบเรือ ว่าด้วยการศึกษาประวัติศาสตร์ - วรรณกรรมต้นรัตนโกสินทร์,** พิมพ์ครั้งที่ ๓ (กรุงเทพฯ: แพรวสำนักพิมพ์, ๒๕๔๓), หน้า ๔๐๕ – ๔๑๒.

๒. ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต, **วรรณคดีอยุธยาตอนต้น: ลักษณะร่วมและอิทธิพล,** หน้า ๓๓๒.

[๒๑] **เอกสารการสอนชุดพัฒนาการวรรณคดีไทย หน่วยที่ ๑ - ๗**, พิมพ์ครั้งที่ ๓ (นนทบุรี: สาขาวิชาศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, ๒๕๔๔), หน้า ๕๗.

ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต ได้ศึกษา “ร่องรอยของสุโขทัยในวรรณคดีอยุธยาตอนต้น”[๒๒] ซึ่งพิสูจน์ได้ว่าเฉพาะฉันทลักษณ์สุโขทัยที่น่าจะส่งอิทธิพลถึงอยุธยา โดยเฉพาะอยุธยาตอนต้นได้แก่ ร่ายโบราณ ชนิดที่มีวรรคละ ๓ – ๕ คำ การใช้คำสร้อยสลับวรรคในการแต่งร่าย และการใช้คำสร้อยท้ายบาทในการแต่งโคลงสี่[๒๓] แสดงลักษณะการเรียบเรียงถ้อยคำของวรรณคดีสุโขทัยซึ่งแม้จะยังไม่มีระบบบังคับเข้มข้นเท่ากับสมัยหลัง แต่สัมผัสซึ่งเป็นหัวใจของฉันทลักษณ์กับคำสร้อยอันเป็นลักษณะเฉพาะของร้อยกรองหลายประเภทก็เริ่มปรากฏแล้ว ช่วยบ่งชี้รากฐานของคำประพันธ์ที่ค่อยๆ พัฒนาเรื่อยมาจนมีแบบแผนที่แน่นอนในที่สุด

๒.๒.๒ ฉันทลักษณ์ในวรรณคดีอยุธยา

หากแบ่งวรรณคดีอยุธยาเป็น ๓ สมัย[๒๔]คือวรรณคดีอยุธยาตอนต้น ตอนกลาง และตอนปลาย แต่ละสมัยใช้ฉันทลักษณ์ดังนี้

๑) สมัยอยุธยาตอนต้น (พ.ศ. ๑๘๙๓ – ๒๐๗๒) มีวรรณคดีที่ควรกล่าวถึงได้แก่ *โองการแช่งน้ำ ยวนพ่ายโคลงดั้น มหาชาติคำหลวง ทวาทศมาสโคลงดั้น กำสรวลโคลงดั้น ลิลิตพระลอ สมุทรโฆษคำฉันท์* และ*อนิรุทธคำฉันท์* ฯลฯ

การใช้ฉันทลักษณ์ส่วนใหญ่มักปรากฏในรูปฉันทลักษณ์ประสม ได้แก่ร่ายสลับกับโคลงเรียกว่า**ลิลิต** และฉันท์กับกาพย์เรียกว่า**คำฉันท์** ใช้กลวิธีการแต่งแบบกลบทหรือการแต่งคล้ายกลบทที่เกิดจากการซ้ำคำลักษณะต่างๆ รวมทั้งการใช้กลุ่มคำซ้ำกันท้ายวรรคของร่าย ฉันทลักษณ์ยังมีรูปแบบไม่ลงตัวนัก นิยมใช้คำไทยโบราณหรือคำไทยง่ายๆ มีภาษาเขมรปะปนอยู่ค่อนข้างมาก[๒๕] มีข้อน่าสังเกตว่าสมัยอยุธยาตอนต้นน่าจะเกิดการแต่งกลอนแล้วด้วย โดยเฉพาะกลอนเพลงพื้นบ้าน ปรากฏหลักฐานใน*กฎหมายตราสามดวง*ซึ่งตราขึ้นในสมัยสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ มีข้อห้ามมิให้ชาวบ้านมา***หยุดเรือร้องเพลง***หรือ***ร้องเพลงเรือ***ในเขตพระราชฐาน[๒๖] การมีข้อห้ามเช่นนี้ แสดงให้เห็นความสำคัญอย่างน้อย ๒ ประการคือการ “มีอยู่” ของเพลงพื้นบ้านและการ “เล่น” เพลงพื้นบ้านในสถานที่ต้องห้าม

วรรณคดียุคนี้สะท้อนให้เห็นพัฒนาการวรรณคดีโดยเฉพาะเรื่องฉันทลักษณ์ชัดเจนที่สุด เนื่องจากเกิดคำประพันธ์หลายประเภทในยุคสมัยเดียวกัน

---

[๒๒] ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต, **วรรณคดีอยุธยาตอนต้น: ลักษณะร่วมและอิทธิพล,** หน้า ๓๓๑ – ๔๕๖.

[๒๓] เรื่องเดียวกัน.

[๒๔] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๓.

ชลดา เรืองรักษ์ลิขิตแบ่งโดยคำนึงถึงลักษณะร่วมของวรรณคดีในแต่ละสมัยและจารีตนิยมของกวีแต่ละยุคสมัยเป็นเกณฑ์.

[๒๕] เรื่องเดียวกัน หน้า ๕๖๔ – ๕๗๐.

[๒๖] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๙๐. และดูรายละเอียดกฎหมายได้ใน*กฎหมายตราสามดวง เล่มที่ ๑.*

๒) สมัยอยุธยาตอนกลาง (พ.ศ. ๒๑๓๓ – ๒๒๓๑) วรรณคดีเรื่องสำคัญเช่นโคลง *นิราศหริภุญไชย*[๒๗] *เสือโคคำฉันท์ จินดามณี โคลงอักษรสามหมู่ โคลงเฉลิมพระเกียรติสมเด็จพระนารายณ์มหาราช กาพย์ห่อโคลง ราชาพิลาปคำฉันท์* และ*โคลงนิราศนครสวรรค์* ฯลฯ

วรรณคดีเหล่านี้นิยมแต่งด้วยฉันทลักษณ์โคลงสุภาพและมีวิวัฒนาการถึงขั้นแต่งเป็นโคลงกลบทด้วย ส่วนฉันท์โดยเฉพาะที่ปรากฏในราชาพิลาปคำฉันท์เห็นได้ว่าพัฒนาไปมากกว่าฉันท์ในวรรณคดีอยุธยาตอนต้น นอกจากนี้ก็ยังปรากฏฉันทลักษณ์ประสมประเภทกาพย์ห่อโคลงเป็นครั้งแรกและได้รับความนิยมสูงสุดในสมัยต่อมา

จากที่กล่าวมาจะเห็นได้ว่าฉันทลักษณ์ในวรรณคดีสมัยอยุธยาตอนกลางมีความหลากหลาย มีฉันทลักษณ์รูปแบบใหม่ทั้งฉันทลักษณ์ประเภทกลบทและฉันทลักษณ์ประสม เป็นไปได้ว่าพัฒนาการด้านนี้ รวมทั้งการสะสมองค์ความรู้ทางวรรณศิลป์ที่มีมาตั้งแต่อยุธยาตอนต้นอาจนำไปสู่การสร้างตำราการประพันธ์เช่น*จินดามณี*เพื่อสั่งสอน เผยแพร่วิชาการประพันธ์และประกาศความรุ่งเรืองของฉันทลักษณ์อยู่ในที นอกจากนี้ การปรากฏ*โคลงอักษรสามหมู่*อาจบ่งชี้ว่ากวีกำลังแสดงให้เห็นจุดเด่นของภาษาไทยซึ่งจะนำมาทดลองเล่นเป็นกลบทชนิดต่างๆ ได้อีกมาก

๓) สมัยอยุธยาตอนปลาย (พ.ศ. ๒๒๗๕ – ๒๓๐๑)[๒๘] มีวรรณคดีหลายเรื่อง เป็นต้นว่า *นันโทปนันทสูตรคำหลวง พระมาลัยคำหลวง กลบทศิริวิบุลกิตติ์ บุณโณวาทคำฉันท์ โคลงชะลอพระพุทธไสยาสน์ โคลงนิราศเจ้าฟ้าอภัย กาพย์ห่อโคลง*และ*กาพย์เห่เรือ* พระนิพนธ์เจ้าฟ้าธรรมธิเบศร และ*บทละครครั้งกรุงเก่า* ฯลฯ

ลักษณะเด่นด้านฉันทลักษณ์คือมีวรรณคดีที่แต่งด้วยฉันทลักษณ์ประสมประเภทกาพย์ห่อโคลงอย่างกว้างขวางปรากฏในพระนิพนธ์เจ้าฟ้าธรรมธิเบศร ถือว่าเป็นยุครุ่งเรืองของฉันทลักษณ์ประเภทนี้ โดยองค์กวีน่าจะได้พัฒนาจากกาพย์ห่อโคลงในสมัยอยุธยาตอนกลางจนมีลักษณะเฉพาะ นอกจากนี้ยังปรากฏกาพย์เห่ขึ้นเป็นครั้งแรกด้วย

---

[๒๗] โคลงเรื่องนี้แต่งในล้านนาตรงกับสมัยอยุธยาตอนต้น แต่กวีอยุธยาได้ถอดเป็นโคลงไทยในสมัยอยุธยาตอนกลาง ดังที่ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต อธิบายว่า *"เรื่องโคลงนิราศหริภุญไชย เดิมกวีล้านนาแต่งเป็นโคลงลาวหรือโคลงล้านนา ดร. ประเสริฐ ณ นคร สันนิษฐานว่านิราศเรื่องนี้แต่งขึ้นในปี พ.ศ. ๒๐๖๐ ซึ่งตรงกับรัชกาลสมเด็จพระรามาธิบดีที่ ๒ ของอาณาจักรอยุธยา (พ.ศ. ๒๐๓๔ – ๒๐๗๒) คือตรงกับในช่วงสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนต้นนี้เอง ต่อมากวีอยุธยาในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราชได้ถอดเป็นโคลงสี่สุภาพ ด้วยเหตุดังกล่าวผู้เขียนจึงจัดวรรณคดีเรื่องโคลงนิราศหริภุญไชยไว้ในกลุ่มวรรณคดีสมัยอยุธยาตอนกลาง ไม่ได้รวมไว้ในกลุ่มวรรณคดีสมัยอยุธยาตอนต้น"*

เรื่องเดียวกัน, หน้า ๒๔๗ เชิงอรรถที่ ๑ บทที่ ๒.

[๒๘] ชลดา เรืองรักษ์ลิขิตกำหนดระยะเวลาของวรรณคดีอยุธยาตอนปลายไว้แค่ในรัชสมัยสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศเท่านั้น

เรื่องเดียวกัน, หน้า ๓๑ เชิงอรรถที่ ๘ บทที่ ๑.

ส่วนวรรณคดีคำหลวงซึ่งเริ่มต้นตั้งแต่*มหาชาติคำหลวง*สมัยอยุธยาตอนต้น ก็ปรากฏในสมัยนี้ถึง ๒ เรื่องด้วยกันคือ*นันโทปนันทสูตรคำหลวง*และ*พระมาลัยคำหลวง*

กลอนก็ได้รับความนิยมเช่นเดียวกันมีทั้งเพลงยาวและบทละครเรื่องต่างๆ เช่น*อิเหนาดาหลัง* และ*อุณรุท*[๒๙] และได้พัฒนาถึงขั้นกลอนกลบทใน*กลบทศิริวิบุลกิตติ์* แสดงว่ากวีสมัยนั้นให้ความสำคัญแก่กลอนไม่น้อยโดยน่าจะพัฒนาขึ้นมาจากกลอนเพลงพื้นบ้านซึ่งเคยนิยมร้องกันมาแต่เดิมให้มีแบบแผนชัดเจน

ส่วนโคลงในสมัยอยุธยาตอนปลายยังคงเป็นโคลงสุภาพและปรากฏร่วมกับกาพย์ในรูปแบบฉันทลักษณ์ประสมดังกล่าวแล้ว ด้านฉันท์ก็ยังใช้สร้างสรรค์วรรณคดีอยู่บ้างแต่ไม่โดดเด่นเท่ากับสมัยอยุธยาตอนต้น

จากลักษณะวรรณคดีอยุธยาทั้ง ๓ สมัยสามารถสรุปภาพรวมด้านรูปแบบได้โดยพบว่ากวีใช้ฉันทลักษณ์ทุกประเภท ฉันทลักษณ์เดี่ยวได้แก่ ร่าย โคลง ฉันท์ กาพย์และกลอน ฉันทลักษณ์ประสม ได้แก่ลิลิต กาพย์ห่อโคลง กาพย์เห่ กาพย์ขับไม้ และคำฉันท์ วรรณคดีที่สร้างสรรค์ด้วยฉันทลักษณ์เดี่ยวมักแต่งด้วยร่าย โคลง และกลอน

วรรณคดีอยุธยาตอนต้น โคลง ฉันท์ และกาพย์ได้รับความนิยม ต่อมาในสมัยอยุธยาตอนกลางโคลงสี่สุภาพได้รับความนิยม และสมัยอยุธยาตอนปลาย กาพย์ห่อโคลงและกลอนได้รับความนิยม ฉันทลักษณ์เหล่านี้มีพัฒนาการที่เห็นได้ชัดและเจริญถึงขั้นพลิกแพลงทดลองเล่นเป็นกลบทโดยเฉพาะในโคลงและกลอน จนมีการเขียนตำราการประพันธ์ขึ้นเพื่อสังเคราะห์ความรู้ทางฉันทลักษณ์ไทยได้แก่*จินดามณี*และ*กลบทศิริวิบุลกิตติ์*

ด้านการสร้างสรรค์ฉันทลักษณ์รูปแบบใหม่ กวีอยุธยาซึ่งน่าจะมีบทบาทเรื่องดังกล่าวได้แก่

๑. **พระศรีมโหสถ** ซึ่งได้สร้างกาพย์ห่อโคลงขึ้น
๒. **เจ้าฟ้าธรรมธิเบศร** ที่ได้พัฒนากาพย์ห่อโคลงต่อให้มีลีลาและลักษณะเฉพาะด้วยการเพิ่มความถี่ของสัมผัสสระและสัมผัสพยัญชนะ และยังได้สร้างสรรค์กาพย์เห่ไว้อีกด้วย
๓. **หลวงศรีปรีชา (เซ่ง)** ซึ่งเป็นผู้สร้างสรรค์*กลบทศิริวิบุลกิตติ์*[๓๐]

---

[๒๙] ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต สันนิษฐานว่าในสมัยอยุธยาตอนปลายน่าจะมีบทละครในเรื่อง*อุณรุท*ด้วยโดยพิจารณาจากบทละครในเรื่อง*อุณรุท*ฉบับสำนวนความทรงตัดที่มีในต้นรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก (พ.ศ. ๒๓๒๗)

ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต, "วรรณคดีไทยเรื่องอนิรุทธ์: การศึกษาวิเคราะห์" (วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรดุษฎีบัณฑิต ภาควิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๕), หน้า ๗๕ – ๗๖, ๕๑๐ – ๕๑๑.

[๓๐] ผู้วิจัยมีความเห็นว่ากลบทชนิดต่างๆ ที่ปรากฏใน*กลบทศิริวิบุลกิตติ์*อาจเป็นได้ทั้งที่กวี***สร้างสรรค์***เองและ***รวบรวม***จากกลบทที่เคยมีหรือใช้กันในวรรณคดีอยุธยา.

๒.๒.๓ ฉันทลักษณ์ในวรรณคดีธนบุรี

วรรณคดีธนบุรีคือวรรณคดีที่แต่งขึ้นเมื่อครั้งกรุงธนบุรีเป็นราชธานี (พ.ศ. ๒๓๑๐ – ๒๓๒๕) ได้แก่ *บทละครรามเกียรติ์ ๔ ตอน*[๓๑] *อิเหนาคำฉันท์ ลิลิตเพชรมงกุฎ โคลงยอพระเกียรติพระเจ้ากรุงธนบุรี นิราศพระยามหานุภาพไปเมืองจีน* และ*กฤษณาสอนน้องคำฉันท์*สำนวนพระราชสุภาวดีและภิกษุอินท์

แม้ว่าวรรณคดีสมัยนี้จะมีไม่กี่เรื่องก็ตาม แต่ก็ปรากฏฉันทลักษณ์ทุกประเภททั้งร่าย โคลง ฉันท์ กาพย์และกลอน มีวรรณคดีที่ใช้ฉันทลักษณ์เดี่ยวและที่ใช้ฉันทลักษณ์ประสม ที่ใช้ฉันทลักษณ์เดี่ยวนั้นใช้กลอนและโคลง ส่วนร่าย ฉันท์ และกาพย์ปรากฏในฉันทลักษณ์ประสมประเภทลิลิตและคำฉันท์ แต่ไม่ปรากฏกาพย์ห่อโคลงและกาพย์เห่

วรรณคดีสมัยธนบุรีสะท้อนการสืบทอดขนบฉันทลักษณ์จากวรรณคดีอยุธยาชัดเจน ทั้งนี้ อาจเนื่องมาจากความต่อเนื่องของยุคสมัยที่กวีธนบุรียังคงติดตาตรึงใจกับความงดงามของวรรณคดีสมัยเก่า อีกทั้งบ้านเมืองเมื่อเริ่มฟื้นฟูก็สับสนวุ่นวาย น่าจะยังไม่มีเวลาพอที่จะสร้างสรรค์วรรณคดีและฉันทลักษณ์รูปแบบใหม่ๆ ขึ้นมาเพราะจำเป็นต้องป้องกันบ้านเมืองและบำรุงขวัญกำลังใจราษฎรเป็นสำคัญ

๒.๒.๔ ฉันทลักษณ์ในวรรณคดีรัตนโกสินทร์ตอนต้น

ศิลปะด้านวรรณคดีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นเป็นส่วนหนึ่งของการฟื้นฟูวัฒนธรรมในการสถาปนาราชอาณาจักรใหม่ วรรณคดีสมัยนี้หมายถึงวรรณคดีที่แต่งขึ้นช่วงรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชถึงพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว (พ.ศ.๒๓๒๕ – ๒๓๙๔) หรือก่อนที่ไทยจะได้รับอิทธิพลตะวันตก ในเบื้องต้นแม้จะมีระยะเวลาไม่นานแต่ปรากฏวรรณคดีจำนวนมาก ทั้งนี้ อาจสืบเนื่องมาจากความพยายามที่จะปลุกและสร้างความเป็นอยุธยาซึ่งเคยรุ่งเรืองสูงสุดขึ้นมาอีกครั้งด้วยทรรศนะและอารมณ์ของกวีรัตนโกสินทร์ตอนต้น[๓๒]

วรรณคดีสมัยนี้ เช่น*บทละครใน*เรื่องต่างๆ *บทละครนอก พระอภัยมณี กากีคำกลอน นิราศนรินทร์ นิราศพระยาตรัง นิราศสุนทรภู่ ร่ายยาวมหาเวสสันดรชาดก พระปฐมสมโพธิกถา สวัสดิรักษา สุภาษิตสอนหญิง กฤษณาสอนน้องคำฉันท์*ฉบับพระนิพนธ์สมเด็จพระมหาสมณเจ้ากรมพระปรมานุชิตชิโนรส *โคลงโลกนิติ ลิลิตตะเลงพ่าย โคลงสรรเสริญพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก โคลงดั้นเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เพลงยาวสรรเสริญพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ฉันท์ดุษฎีสังเวยกล่อมช้าง*สำนวนต่าง ๆ

---

[๓๑] คือตอนพระมงกุฎ ตอนหนุมานเกี้ยวนางวานรินจนถึงท้าวมาลีวราชมา ตอนท้าวมาลีวราชว่าความถึงทศกัณฐ์เข้าเมือง และตอนทศกัณฐ์ตั้งพิธีทรายกรด พระลักษมณ์ต้องหอกกบิลพัสดุ์ จนถึงผูกผมทศกัณฐ์กับนางมณโฑ.

[๓๒] ดวงมน จิตร์จำนงค์, **คุณค่าและลักษณะเด่นของวรรณคดีไทยสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น**, พิมพ์ครั้งที่ ๒ (กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, ๒๕๔๔), หน้า ๓ และบทที่ ๒ – ๓.

ลิลิตพยุหยาตราเพชรพวง ลิลิตกระบวนแห่พระกฐินพยุหยาตราทางสถลมารคและทางชลมารค เพลงยาวว่ากระทบพระยามหาเทพ เพลงยาวเรื่องหม่อมเป็ดสวรรค์ และ*ระเด่นลันได* เป็นต้น

ด้านรูปแบบเห็นได้ชัดว่ายังเน้นสืบทอดขนบวรรณคดีอยุธยาเป็นสำคัญ ฉันทลักษณ์ที่ปรากฏมีทั้งฉันทลักษณ์เดี่ยวและฉันทลักษณ์ประสม ฉันทลักษณ์เดี่ยวที่นิยมได้แก่กลอน เพราะมีวรรณคดีโดยเฉพาะวรรณคดีขนาดยาวที่แต่งด้วยกลอนหลายเรื่อง ทั้งบทละคร กลอนเพลงยาว กลอนนิทาน กลอนนิราศ กลอนเสภา กล่าวได้ว่ากลอนเจริญสูงสุดในยุคนี้

นอกจากกลอนแล้ว โคลงทั้งโคลงสุภาพและโคลงดั้นก็ได้รับความนิยมเช่นเดียวกัน ไม่เพียงปรากฏเป็นฉันทลักษณ์เดี่ยวตลอดเรื่องเท่านั้น ยังประสมกับร่ายเป็นลิลิตอีกหลายเรื่อง ส่วนฉันท์ กาพย์ คำฉันท์ กาพย์ห่อโคลง กาพย์เห่ กาพย์ขับไม้ ใช้แต่งวรรณคดีอยู่บ้างแต่มีไม่มากนักและได้รับความนิยมไม่เท่ากลอน

ผู้วิจัยมีข้อสังเกตว่าฉันทลักษณ์ในยุครัตนโกสินทร์ตอนต้นมีแบบแผนมากขึ้นทั้งในเรื่องจำนวนคำ สัมผัส หรือคำครุลหุ สะท้อนการจัดระบบวรรณศิลป์ที่พัฒนาห่างจากการยืดหยุ่นแบบอยุธยาไปอีกขั้นหนึ่งแล้ว อาจมีสาเหตุมาจากการมีตำราการประพันธ์เล่มสำคัญเกิดขึ้นก็เป็นได้ โดยนอกจาก*จินดามณี*พระนิพนธ์กรมหลวงวงศาธิราชสนิทซึ่งเป็นแบบเรียนอักขรวิธีและการแต่งคำประพันธ์เลียนแบบ*จินดามณี*สมัยอยุธยาแล้ว ตำราเล่มสำคัญคือ*ตำราฉันท์วรรณพฤติและมาตราพฤติ*พระนิพนธ์สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรสที่ได้ทรงขึ้นตามพระบรมราชโองการที่จะให้มีตำราฉันท์เพื่อส่งเสริมการกวี โปรดให้จารึกไว้ที่วัดพระเชตุพนวิมลมังคลารามองค์กวีทรงแปลตำราฉันท์เรื่องนี้มาจากคัมภีร์ภาษามคธที่ชื่อ*คัมภีร์วุตโตทัย*และทรงแต่งเติมบ้าง[๓๓] *ตำราฉันท์วรรณพฤติและมาตราพฤติ*เป็นตำราฉันท์ที่สำคัญสำหรับวงวรรณศิลป์ไทยไม่น้อยเนื่องจากแสดงให้เห็นว่าการปรับประยุกต์ฉันท์อินเดียเป็นฉันท์ไทยได้ผ่านกระบวนการวิเคราะห์วิจารณ์โดยผนวกเข้ากับการพินิจธรรมชาติภาษาไทยอย่างถ่องแท้จนลงตัวสามารถกำหนดแบบแผน จัดวรรค ยักเยื้องพยางค์ให้เข้ากับระบบเสียงภาษาไทย[๓๔] ถือเป็นพัฒนาการขั้นสูงของคำประพันธ์ประเภทฉันท์ของไทย

วรรณคดีรัตนโกสินทร์ตอนต้นจึงเป็นบทสรุปที่ดีที่สุดของสายธารวรรณคดีก่อนยุคสมัยใหม่ที่ยังคงสืบทอด รุ่งเรืองและเพียงพอต่อการพิจารณาหาลักษณะที่ชัดเจนของวรรณคดีโบราณก่อนที่สังคมจะได้รับอิทธิพลตะวันตกอันยังผลให้รับวรรณกรรมรูปแบบใหม่เข้ามาเป็นจำนวนมาก

ด้านกวีผู้สร้างสรรค์ฉันทลักษณ์ กวีผู้มีบทบาทสำคัญและมีหลักฐานยืนยันได้ชัดเจนน่าจะได้แก่

๑. **เจ้าพระยาพระคลัง (หน)** ซึ่งได้จัดระบบสัมผัสในลิลิต แสดงให้เห็นพัฒนาการที่ชัดเจนของการเชื่อมต่อฉันทลักษณ์เดี่ยวเข้าด้วยกัน

---

[๓๓] **เอกสารการสอนชุดวิชาพัฒนาการวรรณคดีไทย หน่วยที่ ๑ - ๗**, หน้า ๒๘๓.

[๓๔] ธเนศ เวศร์ภาดา, “ตำราประพันธศาสตร์ไทย: แนวคิดและความสัมพันธ์กับขนบวรรณศิลป์ไทย” (วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาวรรณคดีไทย ภาควิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๓), หน้า ๒๗๒.

๒. **สุนทรภู่** ซึ่งได้ทำให้กลอนเป็นที่นิยมสูงสุดด้วยการนำกลบทมธุรสวาทีมาใช้ให้เป็นประโยชน์และยังเป็นผู้ที่เพิ่มสัมผัสในและสัมผัสระหว่างวรรคซึ่งไม่ใช่สัมผัสบังคับทั้งสัมผัสสระและพยัญชนะในฉันทลักษณ์ ๒ ประเภทคือกาพย์ได้แก่กาพย์ฉบังและกาพย์สุรางคนางค์ และโคลงได้แก่โคลงสี่สุภาพ

๓. **สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส** ทรงมีบทบาทสำคัญในการแต่ง*ตำราฉันท์มาตราพฤติและวรรณพฤติ*ดังกล่าวแล้วส่งผลให้ต่อมาฉันท์ที่ปรากฏในวรรณคดีไทยมีความหลากหลายและซับซ้อนมากยิ่งขึ้น และยังทรงประดิษฐ์กลโคลงบางชนิดเช่นกลโคลงดาวล้อมเดือนด้วย

๔. **พระยาตรังคภูมิบาล** ซึ่งได้เสนอรูปแบบโคลงสี่ดั้นแบบเอก ๗ โท ๓ แบบตัดคำโทในบาทสุดท้าย ๑ คำ

๒.๒.๕ ฉันทลักษณ์ในวรรณคดีหลังรัตนโกสินทร์ตอนต้นก่อนยุคกวีนิพนธ์สมัยใหม่

ไทยได้รับอิทธิพลตะวันตกนับตั้งแต่รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (พ.ศ. ๒๓๙๔) แม้จะมีความเปลี่ยนแปลงหลายประการเกิดขึ้นในชาติ แต่ในด้านการสร้างสรรค์วรรณคดี แม้มีการนำวรรณกรรมรูปแบบใหม่มาทดลองแต่ง แต่ก็ยังไม่สามารถลดกระแสความรุ่งเรืองของวรรณคดีไทยที่ใช้ฉันทลักษณ์แบบเดิมลงได้เสียทีเดียว จึงเป็นที่น่าสนใจสำหรับวรรณคดีหลังสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นด้านการปะทะกันระหว่างวรรณคดีไทยแบบเก่ากับความพยายามในการให้กำเนิดวรรณกรรมรูปแบบใหม่

วรรณคดีไทยที่ใช้ฉันทลักษณ์แบบเดิมที่กล่าวถึงก็คือการสืบทอดรูปแบบที่เคยมาปรากฏมาก่อนแล้วโดยเฉพาะวรรณคดีอยุธยาและวรรณคดีรัตนโกสินทร์ตอนต้น กวีที่มีบทบาทด้านนี้อย่างโดดเด่นได้แก่พระมหากษัตริย์แห่งยุคสมัยทั้ง ๓ พระองค์ พระราชนิพนธ์ต่างๆ เช่น*ร่ายยาวมหาเวสสันดรชาดก* (กัณฑ์วนปเวสน์ จุลพน มหาพน สักบรรพ และฉกษัตริย์) และ*บทละครเรื่องรามเกียรติ์*ในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว *เงาะป่า ลิลิตนิทราชาคริต โคลงสุภาษิต* และ*โคลงเรื่องรามเกียรติ์*ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว *พระนลคำหลวง*และ*ลิลิตนารายณ์สิบปาง*ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เหล่านี้สะท้อนให้เห็นทั้งการสืบทอดและความพยายามที่จะทรงเป็นผู้นำในการสืบทอดมรดกฉันทลักษณ์ไทย ส่วนกวีอื่นๆ ก็มีลักษณะเดียวกัน เช่นหลวงจักรปาณี (ฤกษ์) พระราชวรวงศ์เธอ กรมหมื่นพิทยาลงกรณ หลวงสารประเสริฐ (ผันสาลักษณ์) เป็นต้น ส่วน**วรรณกรรมรูปแบบใหม่**ที่โดดเด่นก็คือนวนิยายและเรื่องสั้น โดยเฉพาะในสมัยรัชกาลที่ ๖[๓๕] เป็นวรรณกรรมร้อยแก้วซึ่งได้แบบอย่างการเขียนมาจากตะวันตกซึ่งเริ่มแต่งกันอย่างกว้างขวางและรุ่งเรืองสูงสุดในยุคต่อๆ มา

---

[๓๕] **เอกสารการสอนชุดวิชาพัฒนาการวรรณคดีไทย หน่วยที่ ๑ – ๗,** หน้า ๓๘๔ – ๓๘๗.

การปะทะกันระหว่างรูปแบบเก่ากับรูปแบบใหม่ในด้านเนื้อหาอาจไม่รุนแรงแต่ในด้านรูปแบบเห็นได้ชัดเจนว่าร้อยกรองหรือกวีนิพนธ์มีฉันทลักษณ์เหมือนจะหยุดนิ่ง ขณะที่งานร้อยแก้วมีจำนวนเพิ่มขึ้น ความเจริญด้านการพิมพ์ผนวกกับการศึกษาของผู้คนโดยเฉพาะชนชั้นสูง รวมทั้งการรู้ภาษาต่างประเทศส่งผลให้สื่อสิ่งพิมพ์เริ่มเข้ามาบทบาทและเป็น “สนาม” ประลองฝีมือวรรณกรรมโดยเฉพาะวรรณกรรมร้อยแก้ว ทำให้การเผยแพร่และการเสพวรรณกรรมเป็นไปด้วยความรวดเร็ว ยุคหลังรัตนโกสินทร์ตอนต้นจึงเป็นยุคที่วรรณคดีมีฉันทลักษณ์ตามขนบคงดำรงอยู่ได้เพราะเป็นวัฒนธรรมที่ผนึกแน่นอยู่ในวิถีชีวิตและความคิดผู้คน หากกระแสของ “ความใหม่” ก็ค่อยทวีความโดดเด่นขึ้นและสถาปนามั่นคงในที่สุด ดังนั้น “ความแปลกใหม่” ในวรรณคดีร้อยกรองหลังรัตนโกสินทร์ตอนต้นช่วงแรกจึงไม่ใช่ “ความแปลกใหม่” ในแบบที่เราพบพัฒนาการฉันทลักษณ์ประสมเช่นกาพย์ห่อโคลงหรือตื่นตาตื่นใจกับกลบทต่างๆ ใน*กลบทศิริวิบุลกิตติ์* หากแต่เป็นการดำรงอยู่ของขนบฉันทลักษณ์ซึ่งเคยสืบสานกันมาเป็นเวลานานนั่นเอง

ด้านกวีผู้มีบทบาทโดดเด่นในการสร้างสรรค์ฉันทลักษณ์ได้แก่

๑. **พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว** ได้ทรงนำเพลงพื้นบ้านมาแทรกไว้ในบทละครเรื่อง*เงาะป่า*ซึ่งน่าจะเป็นจุดเริ่มต้นสำคัญที่ทำให้ฉันทลักษณ์จากเพลงพื้นบ้านมีบทบาทอย่างกว้างขวางในสมัยต่อมา

๒. **พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว** ได้ทรงดัดแปลงคณะของสาลินีฉันท์ทรงพระราชนิพนธ์บทละครพูดคำฉันท์เรื่อง*มัทนะพาธา*ที่ใช้ฉันท์หลากหลายชนิด นอกจากนี้ทรงยืนยันว่าวรรณคดีคำหลวงของไทยมีลักษณะสำคัญคือแต่งด้วยฉันทลักษณ์ทุกประเภทสลับกันไป

๓. **หลวงธรรมาภิมณฑ์** ได้เขียน*ประชุมลำนำ*เพื่อบันทึกคำประพันธ์ไทยไว้หลายประเภท

๔. **พระราชวรวงศ์เธอ กรมหมื่นพิทยาลงกรณ** ทรงกำหนดจังหวะในกลอนหกและกลอนเจ็ดให้แน่นอนและโดยเฉพาะกลอนหกทรงพระนิพนธ์เป็นวรรณคดีเรื่องยาวคือ*กนกนคร* ทรงให้ชื่อการใช้ฉันทลักษณ์หลายประเภทที่นำมาแต่งร่วมกันว่า “กวีวัจนะ” และยังทรงประดิษฐ์กาพย์ธนัญชยางค์ ๓๒ และประดิษฐ์ฉันท์ชุดแก้วสยาม ๓ ชนิดด้วย

๕. **ชิต บุรทัต** ได้สร้างสรรค์กลวิธีการเล่นล้อความระหว่างฉันทลักษณ์ต่างชนิด[๓๖]

จากการพิจารณาฉันทลักษณ์ในวรรณคดีสุโขทัยถึงรัตนโกสินทร์ก่อนยุคกวีนิพนธ์สมัยใหม่อาจสรุปภาพรวมฉันทลักษณ์ได้ดังนี้

ฉันทลักษณ์ในวรรณคดีไทยมี ๕ ประเภทได้แก่ ร่าย โคลง ฉันท์ กาพย์ และกลอน ปรากฏใช้ ๒ ลักษณะคือฉันลักษณ์เดี่ยวและฉันทลักษณ์ประสม วรรณคดีที่ใช้ฉันทลักษณ์เดี่ยวส่วน

---

[๓๖] ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต, “ ‘ชาติปิยานุศร’: การสืบทอดและการสร้างสรรค์กลวิธีการเล่นล้อความระหว่างฉันทลักษณ์ต่างชนิดของชิต บุรทัต,” **วารสารภาษาและวรรณคดีไทย** ๑๙ (ธันวาคม ๒๕๔๕): ๑ – ๕๘.

มากใช้เฉพาะโคลงและกลอน ส่วนที่ใช้ฉันทลักษณ์ประสมมีทั้งลิลิต คำฉันท์ กาพย์เห่ กาพย์ห่อโคลง และกาพย์ขับไม้ วรรณคดีส่วนใหญ่มีขนาดยาว ในฉันทลักษณ์มีการใช้อลังการทางภาษาอย่างสูง ใช้ศัพท์บาลีสันสกฤตและเขมรมาก และฉันทลักษณ์ทุกประเภทมีสัมผัสเป็นเครื่องบำรุงเสียงให้ไพเราะ นอกจากนี้ ฉันทลักษณ์ในวรรณคดีอยุธยาและวรรณคดีธนบุรีมีความยืดหยุ่นเรื่องข้อบังคับมากกว่าสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นและหลังรัตนโกสินทร์ตอนต้น

ภาพรวมวรรณคดีและฉันทลักษณ์ก่อนยุคสมัยใหม่ดังที่ได้กล่าวมาจึงเป็นภาพรวมขนบวรรณศิลป์สำคัญที่เจริญถึงขั้นสูง วรรณคดีบางเรื่องกลายเป็นต้นแบบที่กวีรุ่นหลังพึงยึดถือเป็นแนวในการแต่ง รวมทั้งยกตัวบทบางส่วนมากล่าวซ้ำด้วยวัตถุประสงค์หลายประการ เป็นต้นว่า เพื่อให้งานของตนมีคุณค่า เป็นสิริมงคล เป็นการบูชาครู หรือแม้แต่การแปรนัยยะให้เข้ากับความประสงค์ที่จะสั่งสอนหรือชี้นำแนวคิดบางอย่างแก่ผู้คนร่วมสมัยด้วย

วรรณคดีที่น่าจะถือได้ว่าเป็นแบบฉบับและเป็นจุดเริ่มต้นขนบวรรณศิลป์สำหรับอยุธยา น่าจะได้แก่*ยวนพ่ายโคลงดั้น มหาชาติคำหลวง ลิลิตพระลอ ทวาทศมาสโคลงดั้น กำสรวลโคลงดั้น สมุทรโฆษคำฉันท์ กาพย์เห่เรือ* และ*กาพย์ห่อโคลงนิราศ*พระนิพนธ์เจ้าธรรมธิเบศร

ส่วนวรรณคดีแบบฉบับสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นน่าจะได้แก่ *นิราศนรินทร์ นิราศสุนทรภู่ บทละครในเรื่องอิเหนา*พระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย *กาพย์เห่ชม เครื่องคาวหวาน ขุนช้างขุนแผน กากีคำกลอน ลิลิตตะเลงพ่าย สมุทรโฆษคำฉันท์ตอนปลาย* และ *ร่ายยาวมหาเวสสันดรชาดก*

จากที่กล่าวมาจะเห็นได้ว่าวรรณคดีแบบฉบับของอยุธยาส่วนใหญ่เป็นวรรณคดีอยุธยาตอนต้น วรรณคดีแบบฉบับสมัยอยุธยาตอนกลางน่าจะได้แก่*กาพย์ห่อโคลง*ของพระศรีมโหสถ ส่วนสมัยอยุธยาตอนปลายเป็นผลงานพระนิพนธ์เจ้าฟ้าธรรมธิเบศร

ส่วนวรรณคดีแบบฉบับของสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นเป็นพระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย พระนิพนธ์สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรสและงานนิพนธ์สุนทรภู่

วรรณคดีแต่ละเรื่องมีความเป็นแบบฉบับในลักษณะที่ต่างกันไป เช่นในสมัยอยุธยา*ยวนพ่ายโคลงดั้น*น่าจะถือเป็นแบบอย่างโคลงยอพระเกียรติ มีขนบการไหว้ครู และการลงท้ายที่มีหลักฐานชัดเจนว่ากวีทุกสมัยนิยมปฏิบัติ นอกจากนี้ การนำโคลงมาแต่งเป็นวรรณคดีที่มีเนื้อหาเช่นนี้ ยังปรากฏต่อมาอีกเป็นจำนวนมาก ส่วน*มหาชาติคำหลวง*น่าจะเป็นต้นแบบและยืนยันลักษณะวรรณคดีคำหลวงได้ดีที่สุด *ลิลิตพระลอ*เป็นวรรณคดีที่แต่งด้วยลิลิตซึ่งสมัยต่อมาก็ปรากฏลักษณะเรื่องแนวนี้อีกไม่น้อย อีกทั้งคำประพันธ์ในวรรณคดีเรื่องนี้ยังถูกนำไปอ้างอิงบ่อยครั้งโดยเฉพาะการเป็นแบบแผนการแต่งโคลงสี่สุภาพ ส่วนโคลงนิราศ ๒ เรื่องคือ*ทวาทศมาส*และ*กำสรวลโคลงดั้น*เป็นต้นแบบให้ผู้แต่งนิราศสมัยหลังยึดถือโดยเฉพาะเรื่องการชมธรรมชาติและการชมโฉม และพระนิพนธ์เจ้าฟ้าธรรมธิเบศรก็ยืนยันถึงผลสำเร็จของการสร้างสรรค์วรรณศิลป์ในกาพย์ห่อโคลงและกาพย์เห่เรือได้เป็นอย่างดีโดยกวีรุ่นหลังได้ถือเป็นต้นแบบการแต่งกาพย์ห่อโคลงและกาพย์เห่เรือเรื่อยมาถึงปัจจุบัน

ในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น*นิราศนรินทร์*เป็นแบบฉบับนิราศโคลงสี่สุภาพที่มีลีลาอ่อนหวานอ่อนโยน ส่วนกลอนนิราศสุนทรภู่ก็น่าจะเป็นต้นแบบในเรื่องศิลปะการประพันธ์และการพรรณนาความได้ดียิ่ง

วรรณคดีแบบฉบับดังกล่าวยังได้รับการประกาศยกย่องจากวรรณคดีสโมสรให้เป็นยอดของวรรณคดีด้วยดังเช่น *สมุทรโฆษคำฉันท์*ได้รับการยกย่องให้เป็นยอดของวรรณคดีคำฉันท์ *ลิลิตพระลอ*เป็นยอดของวรรณคดีลิลิต และ*อิเหนา*เป็นยอดของบทละครใน เป็นต้น

วรรณคดีก่อนยุคสมัยใหม่จึงเป็นต้นเค้าของขนบวรรณศิลป์ซึ่งได้รับการสืบสานไว้อย่างอุดมสมบูรณ์ กวีสามารถนำขนบมาปรับแปรเพื่อสื่อสารทั้งรูปแบบและเนื้อหาร่วมสมัยได้อย่างไม่จำกัดถ้าหากได้เรียนรู้และซาบซึ้งในความงดงามของทั้งรูปแบบและเนื้อหาของมรดกวรรณศิลป์เหล่านี้ นอกจากนี้ยังเป็นการยืนยันหนักแน่นว่าการสร้างสรรค์โดยมีขนบเป็นพื้นฐานเกิดขึ้นอย่างต่อเนื่องและสนับสนุนความสัมพันธ์แน่นแฟ้นระหว่างกวีกับการเลือกฉันทลักษณ์เพื่อสร้างงาน โดยกวีมีอิสระในการปรับแปลงฉันทลักษณ์ให้หลากหลายด้วยความเชี่ยวชาญภาษา ทำให้ประจักษ์ว่ากวีสมัยใหม่ล้วนแต่เจริญรอยตามหรือสืบสานความคิดของกวีรุ่นก่อนที่อยู่ในฐานะ “นายแห่งภาษา” ผู้สร้างและใช้ภาษาเป็นสื่อเสนอสารอย่างชำนาญ[๓๗]

ความชำนาญด้านภาษาดังกล่าวยังสืบเนื่องถึงการสร้างความงามทางวรรณศิลป์ในฉันทลักษณ์ด้วยโดยเฉพาะเรื่องเสียงและคำ เนื่องจากฉันทลักษณ์คือการจัดความประสานของเรื่องดังกล่าว ที่เป็นความงามด้านเสียง กวีไทยจะเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะ สัมผัสสระ และสัมผัสวรรณยุกต์ ที่เป็นความงามอันเกิดจากการใช้คำเล่นคำ กวีนิยมเล่นคำซ้ำ คำซ้อนหรือคำพ้องในลักษณะต่าง ๆ การเลือกสรรเหล่านี้นำไปสู่ความงามของบทประพันธ์ที่เกิดขึ้นจากการจัดเสียงและคำให้มีความหมายสอดประสานกลมกลืนกัน

เมื่อพิจารณากระบวนการสร้างวรรณศิลป์ไทยแล้วพบว่ากวีได้ “เล่น” กับข้อบังคับของคำประพันธ์อย่างมีลีลาคงความสำเร็จของการสื่อสารให้ดำเนินไปพร้อมกับการเล่นคำและเล่นเสียง ซึ่งลักษณะดังกล่าวกลายเป็นขนบที่ปรากฏในฉันทลักษณ์อย่างต่อเนื่องสอดคล้องกับที่มีผู้กล่าวว่า

> ...ฉันทลักษณ์เป็นส่วนหนึ่งของรูปแบบเป็นส่วนหนึ่งของการประกอบวัสดุเพื่อผลของการสื่อสาร ผู้ศึกษาต้องพยายามทำความเข้าใจว่ารูปแบบของโครงสร้างของเสียงนั้นแสดงออกเพื่อบรรลุจุดประสงค์ใดในการสื่อสาร การแต่งที่ถูกฉันทลักษณ์แต่เพียงอย่างเดียวนั้นไม่อาจประกันความสำเร็จของการสื่อสารได้ เพราะยังขาดองค์ประกอบอื่นของการสื่อสาร คือ

---

[๓๗] Suchitra Chongstitvatana, “Modern Thai Poetics: Pride and Purpose in Modern Thai Poetry,” **Manusya Journal of Humanities** 3 (September 2000): 17.

คำ และความหมาย **ความประสานของเสียงและความประสานของความหมายจึงเป็นสิ่งที่ต้องปรากฏควบคู่กัน** ...[๓๘]

หากย้อนกลับไปพิจารณาวรรณคดีไทยในอดีต ความไพเราะของคำประพันธ์เกิดขึ้นเพราะเสียงเสนาะประการหนึ่ง กล่าวได้ว่ากวีไทยจะให้ความสำคัญกับการเลือกสรรถ้อยคำที่มีเสียงไพเราะมีการเล่นสัมผัสให้สอดรับกับจังหวะอย่างประณีตและพิถีพิถัน ถือเป็นขนบวรรณศิลป์ที่ช่วยสร้างความงามสูงสุดของกวีนิพนธ์ดังเช่นข้อความในจิน*ดามณี*ตอนอธิบายวิธีแต่งคำประพันธ์ที่ว่า

ขอผูกตำนาน ตำเนอรอรรถการ ตำนานเกลากลอน
เปนบทย่อมผูก เปนครูอักษร เปนโคลงกาพย์กลอน **ฟัด**บทต้นปลาย[๓๙]

และในโคลงอธิบายโคลงตัวอย่างซึ่งยกตัวอย่างมาจาก*ลิลิตพระลอ*บาทที่ว่า "*ให้ปลายบทเอกนั้น มา **ฟัด** ห้าที่บทสองวัจน์ ชอบพร้อง*"[๔๐] คำว่า**ฟัด**ในคำประพันธ์ทั้ง ๒ ตอนก็คือการส่งสัมผัสอันเป็นลักษณะสำคัญที่ทำให้ร่าย โคลง ฉันท์ กาพย์ และกลอนไพเราะและมีระเบียบของการจัดสรรคำ

ด้านจังหวะของเสียงและกลุ่มคำก็เป็นส่วนสำคัญที่กวีต้องคำนึงถึงแม้จะไม่ใช่ลักษณะบังคับเพราะมีผลต่อท่วงทำนองการอ่านอยู่ไม่น้อย ใน "วรรค" ซึ่งเป็นกลุ่มคำอันเป็นส่วนย่อยของคำประพันธ์มักจะแบ่งช่วงในการอ่าน สิ่งที่พิสูจน์ได้ชัดว่าแต่ละวรรคมีจังหวะในการอ่านก็คือสัมผัสใน ทั้งสัมผัสสระและพยัญชนะที่สอดร้อยแต่ละจังหวะย่อยๆ ของกลุ่มคำในวรรคหนึ่งเข้าด้วยกันดังตัวอย่างต่อไปนี้

พึงพิศไพโรจน์ด้วย	อภิรุม	พึง*พิศ* / *ไพ*โรจน์ด้วย	อภิรุม
บังแซรกสุริยสายชุม	ฉัตรแพร้ว	บัง*แซรก* / สุริยสายชุม	ฉัตรแพร้ว
กลิ้งกลดบดบังจุม	พลผ่าน ภพนา	กลิ้ง***กลด*** / ***บด***บังจุม	พลผ่าน ภพนา
จามเรศรำเพยแผ้ว	ผ่องพื้นแผ่นโพยม[๔๑]	จาม*เรศ* / *รำ*เพยแผ้ว	ผ่องพื้นแผ่นโพยม

จากตัวอย่างเห็นได้ว่าวรรคแรกบาทที่ ๑, ๒ และ ๔ เกาะเกี่ยวแต่ละจังหวะด้วยสัมผัสพยัญชนะ ส่วนวรรคแรกบาทที่ ๓ เป็นสัมผัสสระ จากการพิจารณาส่วนย่อยของบทในคำประพันธ์ทำให้ประจักษ์ว่ากวีรู้จักการถ่ายทอดกวีนิพนธ์ด้วยการอ่านและคุ้นเคยกับจังหวะเป็นอย่างดี

การรู้จักเล่นกับจังหวะและกลุ่มคำด้วยสัมผัสสระและพยัญชนะในวรรคเริ่มมีมาตั้งแต่เมื่อฉันทลักษณ์มีระบบที่ค่อนข้างแน่นอนคือในสมัยอยุธยาตอนต้น พัฒนาการการเล่นกับจังหวะ

---

[๓๘] **เอกสารการสอนชุดพัฒนาการวรรณคดีไทย หน่วยที่ ๘ – ๑๕**, พิมพ์ครั้งที่ ๓ (นนทบุรี: สาขาวิชาศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, ๒๕๔๔), หน้า ๕๕๙.

การเน้นข้อความปรากฏตามต้นฉบับที่ใช้อ้างอิง.

[๓๙] **วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๒**, หน้า ๔๖๑.

[๔๐] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๔๖๓.

[๔๑] สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส, **ลิลิตตะเลงพ่าย,** หน้า ๘๑.

เสียงในกวีนิพนธ์ปรากฏชัดเจนในฉันทลักษณ์กลบทซึ่งมีข้อบังคับที่ซับซ้อนกว่าฉันทลักษณ์ทั่วไป อันแสดงว่าจังหวะเสียงมีความสำคัญและสามารถนำไปยักเยื้อง สับเปลี่ยน ให้เข้ากับสัมผัสซึ่งนอกจากจะทำให้เกิดความไพเราะแล้วยังผลให้เกิดฉันทลักษณ์รูปแบบใหม่ขึ้นอีกมากมายด้วย

ความนิยมเล่นสัมผัสที่มีอยู่ในวรรณคดีมาเป็นเวลานานน่าจะมีส่วนสำคัญที่ทำให้ในยุคที่ปรากฏตำราการประพันธ์ได้เกิดการจัดระบบสัมผัสที่ชัดเจนโดยแยกอธิบายเป็นสัมผัสสระและสัมผัสพยัญชนะโดยเฉพาะในตำราที่ยึดเป็นแบบแผนอย่าง*ฉันทลักษณ์*ของพระยาอุปกิตศิลปสาร

พระยาอุปกิตศิลปสารกล่าวว่า**สัมผัสสระ**คือคำที่ประสมสระเสียงเดียวกัน มีมาตราตัวสะกดเดียวกันมาคล้องจองกัน พระยาอุปกิตฯ ยังแยกอธิบายเป็น ๒ ประเภท คือสัมผัสชิดและสัมผัสคั่น ***สัมผัสชิด***คือคำที่คล้องจองกันอยู่ติดกัน และ***สัมผัสคั่น***คือคำที่คล้องจองกันโดยมีคำที่ไม่สัมผัสมาคั่นไว้[๔๒] การเล่นเสียงสัมผัสสระเหล่านี้ปรากฏเป็นขนบวรรณศิลป์สืบทอดต่อเนื่องกันเรื่อยมาตั้งแต่วรรณคดีอยุธยาตอนต้นถึงสมัยรัตนโกสินทร์และเกิดขึ้นในฉันทลักษณ์ทุกประเภท

ส่วน**สัมผัสพยัญชนะ**คือคำที่ประสมด้วยเสียงพยัญชนะเดียวกันอยู่ในตำแหน่งที่ใกล้เคียงกัน มีทั้ง***สัมผัสชิด***และ***สัมผัสคั่น***เช่นกัน[๔๓] การเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะในฉันทลักษณ์ไม่กำหนดตายตัวเพราะไม่ใช่ลักษณะบังคับ วรรณคดีแบบฉบับเป็นตัวอย่างที่ยืนยันได้ดีว่าการเล่นเสียงสัมผัสในเป็นขนบวรรณศิลป์อันขาดไม่ได้[๔๔] วรรณคดีประเภทโคลงสมัยอยุธยาเช่น*ยวนพ่ายโคลงดั้น กำสรวลโคลงดั้น ทวาทศมาสโคลงดั้น* นิยมเล่นสัมผัสพยัญชนะในลักษณะสัมผัสคู่ ๒ คำในวรรคหลังแต่ละบาทของโคลงอย่างมีความถี่สูง[๔๕] แสดงว่าข้อจำกัดของฉันทลักษณ์ไม่ใช่อุปสรรคในการสร้างและเล่นสัมผัส ธเนศ เวศร์ภาดาให้ข้อสังเกตเรื่องสัมผัสพยัญชนะ ๒ คำนี้ว่ามีความสัมพันธ์ทางไวยากรณ์ ๓ ลักษณะพร้อมยกตัวอย่างคำจากวรรณคดีอยุธยาประกอบ[๔๖] คือ ***เป็นคำคู่*** เช่น นอบเนือง แว่นไว ก่อเกื้อ ไปล่เปลื้อง ลิวโลด โศรกศร้อย ตื่นเต้น ง่าเงย ลิ่นเล้า ลันลุง เป็นต้น ***เป็นวลี***ประกอบด้วยคำนามกับคำขยาย คำกริยากับคำขยาย หรือคำขยายกับคำขยาย ซึ่งบางคำอาจจะเรียงคำสับที่กัน เช่น แจ่มจันทร เพ็ญโพธิ ถี่แถลง ทั่วแท้ เป็นต้น ***เป็นภาคแสดง***ประกอบด้วยกริยากับกรรม เช่น เลี้ยงโลก ข่มเข็ญ รองราษฎร์ ส่างศัลย์ ตากตน จอดใจ เป็นต้น

ลักษณะที่เป็นคำคู่ถือเป็นการใช้คำ ๒ คำเสริมความแก่กันให้หนักแน่นขึ้นเช่นเดียวกับลักษณะที่เป็นวลีที่คำหนึ่งประกอบกับอีกคำหนึ่งเพื่อขยายความ ส่วนลักษณะที่เป็นภาคแสดงซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของประโยค น่าสนใจว่ากวีสามารถเลือกสรรคำเพียง ๒ คำมาประกอบกันโดยที่

---

[๔๒] พระยาอุปกิตศิลปสาร, **หลักภาษาไทย,** พิมพ์ครั้งที่ ๑๐ (กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช, ๒๕๔๔), หน้า ๓๕๔.

[๔๓] เรื่องเดียวกัน.

[๔๔] ธเนศ เวศร์ภาดา, "ตำราประพันธศาสตร์ไทย: แนวคิดและความสัมพันธ์กับขนบวรรณศิลป์ไทย," หน้า ๓๔๖.

[๔๕] เรื่องเดียวกัน.

[๔๖] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๓๔๙.

นอกจากจะสัมผัสพยัญชนะกันแล้วยังสื่อความได้ชัดเจน[๔๗] เป็นที่น่าสังเกตว่าจากการใช้คำคู่ในวรรคหลังของโคลงอยุธยาตอนต้นได้ปรากฏชัดขึ้นในพระนิพนธ์เจ้าฟ้าธรรมธิเบศรโดยเฉพาะใน *กาพย์เห่เรือ* ได้ทรงใช้คำซ้อนที่มีเสียงสัมผัสพยัญชนะมาช่วยสร้างเสียงเสนาะแก่กาพย์ยานีในความถี่ที่สูงมาก[๔๘] *ลิลิตตะเลงพ่าย* ก็มีลักษณะเดียวกัน

นอกจากสัมผัสพยัญชนะคู่แล้วยังพบสัมผัสพยัญชนะที่มากกว่า ๒ คำอีกด้วย เช่นอาจจะเป็น ๓ คำ ๔ คำ ๕ คำ หรือใช้ทั้งวรรค ความไพเราะอันเกิดจากการเลือกสรรคำมาใช้อย่างประณีตจึงเกิดขึ้นพร้อมกับการสื่อสารที่ประสบความสำเร็จ สัมผัสพยัญชนะติดกันมากกว่า ๒ คำมีตัวอย่างมาตั้งแต่วรรณคดีอยุธยาตอนต้นแล้วและสืบทอดเรื่อยมา โดยใช้ในฉันทลักษณ์ทุกประเภท อาจจงใจเล่นทั้งวรรค บาท หรือบท หรืออาจส่งสัมผัสพยัญชนะข้ามวรรคกันก็ได้

สัมผัสพยัญชนะมากมายนี้กวีใช้ได้อย่างอิสระเนื่องจากไม่ใช่ข้อบังคับของคำประพันธ์ อย่างไรก็ตาม สัมผัสยังถูกจัดระบบให้ซับซ้อนมากขึ้นในกลบทที่บังคับสัมผัสพยัญชนะลักษณะต่างๆ เช่น อักษรล้วน จตุรงคยมก กินนรเก็บบัว และนาคบริพันธ์ เหล่านี้เป็นต้น

ใน *ประชุมลำนำ* รองอำมาตย์เอกหลวงธรรมาภิมณฑ์จัดระบบสัมผัสสระและสัมผัสพยัญชนะไว้ พร้อมยกตัวอย่างประกอบ ลักษณะดังกล่าวอยู่ใน “ลักขณกลอน” [๔๙] เช่น กำหนดสระเดียวเรียงเรียงกัน ๒ คำ เรียก ***เคียง*** ๓ คำ เรียก ***เทียบเคียง*** พยัญชนะเสียงเดียวกันใกล้กัน ๒ คำ เรียก ***คู่*** ๓ คำ เรียก ***เทียบคู่*** เป็นต้น

เรื่องดังกล่าวชี้ให้เห็นความพยายามพินิจและสังเคราะห์การใช้สัมผัสในกวีนิพนธ์แล้วตั้งชื่อเรียก อย่างไรก็ตาม แม้แนวคิดนี้จะช่วยยืนยันพันธกิจตำราประพันธศาสตร์ในการกำหนดกฎเกณฑ์การประพันธ์ สืบทอดความรู้และตอกย้ำขนบให้แน่นหนา[๕๐] แต่ไม่อาจยืนยันได้ว่ากวีจะยึดแนวทางนี้เป็นสำคัญ และนับแต่วรรณคดีอยุธยาสัมผัสเท่าที่มีก็เป็นแบบนี้แล้ว

ดังนั้นแนวคิดของหลวงธรรมาภิมณฑ์จึงน่าจะเป็นการสะกัดทฤษฎีออกจากการปฏิบัติและการ “เล่น” กับขนบวรรณศิลป์ของกวีซึ่งมีอยู่แล้วให้เป็นภาพรวมในเชิงตำราโดยไม่ได้ขยายความเพิ่มเติมว่าระบบดังกล่าวสัมพันธ์กับการรับสารเช่นไร และแน่นอนที่สุดว่ากวีย่อมมีอิสระอย่างยิ่งในการคัดเลือกและจัดสรรถ้อยคำเพื่อ “สุนทรียะ” และสัมฤทธิ์ผลในการรับสารเพราะทฤษฎีและกฎสำคัญของสัมผัสในเคร่งครัดเฉพาะกลบทเท่านั้น ไม่เคยตายตัวในฉันทลักษณ์ทั่วไป กวีจึงอาจไม่จำเป็นต้องเรียนรู้เพิ่มเติม ด้วยเหตุว่าลักษณะดังกล่าวปรากฏอัตโนมัติในกระบวนการค้น คิด คัด เลือก และจัดสรรภาษาเพื่อสร้าง “เสียง” และ “สาร” ในกวีนิพนธ์อยู่แล้ว

---

[๔๗] เรื่องเดียวกัน.

[๔๘] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๓๕๐.

[๔๙] รองอำมาตย์เอก หลวงธรรมาภิมณฑ์, **ประชุมลำนำ** (กรุงเทพฯ: สำนักนายกรัฐมนตรี, ๒๕๑๔), หน้า ๕๒ – ๕๓.

[๕๐] ธเนศ เวศร์ภาดา, “ตำราประพันธศาสตร์ไทย: แนวคิดและความสัมพันธ์กับขนบวรรณศิลป์ไทย”, หน้า ๒๘๙.

นอกจากเสียงสัมผัส การใช้คำก็สำคัญเช่นกัน ทั้งการใช้คำที่เกิดจากการเลือกสรรคำอย่างประณีตเพื่อสื่อเนื้อหาที่ต้องการ และใช้เพื่อ “เล่น” กับข้อบังคับของคำประพันธ์

ในส่วนของ**การสรรคำ**ในที่นี้หมายถึงการเลือกคำมาใช้ซึ่งเป็นศิลปะสำคัญในการประพันธ์ประกอบด้วยองค์ประกอบทางเสียงและความหมาย กวีนิพนธ์ที่พร้อมซึ่งความงามต้องใช้คำที่เหมาะสมดีเด่นทั้งเสียงและความ หากกวีนิพนธ์มีเสียงเสนาะไพเราะแต่ขาดความหมายที่ลึกซึ้งก็อาจไม่ก่อให้เกิดความงาม[๕๑] เมื่อวิเคราะห์วรรณคดีเราจะพบว่าการจัดคำเป็นประโยค วรรค บาท และบทก็คือการจัดองค์ประกอบ การกำหนดสัมผัสระหว่างวรรค ระหว่างบาท ระหว่างบท ก็เป็นการจัดองค์ประกอบที่มุ่งความประสานกัน[๕๒] เหล่านี้นำไปสู่การสื่อความคิดและอารมณ์ได้อย่างมีประสิทธิภาพ ผู้วิจัยได้กล่าวถึงเรื่องสัมผัสไปแล้ว สัมผัสเหล่านั้นเป็นเรื่องของความประสาน หรือที่เรียกๆ ทั่วไปว่าจัดเสียงให้คล้องจองกันนั่นเอง

คำในฉันทลักษณ์มีความหมายต่างกับ**คำ**ในภาษา ในภาษาหมายถึงพยางค์ที่เปล่งออกมาแล้วมีความหมายสามารถเข้าใจกันได้ แต่**คำ**ในทางการประพันธ์มีความหลากหลาย เช่น หมายถึง*ส่วนย่อยของวรรค*[๕๓] วรรคหนึ่งจะมีกี่คำก็แล้วแต่ข้อบังคับ **คำ**ยังใช้เป็นลักษณนามเรียกกลอน ๒ วรรคเป็น ๑ คำ นอกจากนี้หมายถึงข้อเขียนที่เขียนหรือพิมพ์ขึ้นเพื่อสื่อความคิดอย่างใดอย่างหนึ่งเช่น นิทานคำกลอน คือนิทานที่เขียนเป็นกลอน เป็นต้น

เมื่อศึกษาฉันทลักษณ์ไปพร้อมกับการสรรคำ ผู้วิจัยพบว่ากวีแต่ยุคสมัยเอาใจใส่ในการคัดเลือกคำเท่ากับให้ความสำคัญแก่ข้อบังคับกวีนิพนธ์ อาจกล่าวได้ว่านี่เป็นขนบวรรณศิลป์อีกประการหนึ่งที่กวีไทยตระหนักรู้และเข้าใจ

จากตัวอย่างในวรรณคดีแบบฉบับจะเห็นว่ากวีไทยเข้าใจธรรมชาติของรูปคำและจำนวนคำในฉันทลักษณ์เป็นอย่างดีจึงได้จัดตำแหน่งของคำไว้อย่างที่ควรจะเป็นได้อย่างเหมาะสมเข้ากับจังหวะของฉันทลักษณ์ หากใช้คำว่า**สุริยะ**เป็นตัวอย่าง เมื่อคำนี้ถูกวางในตำแหน่งคำเอกอันเป็นกติกาบังคับของโคลงก็อาจเปลี่ยนรูปไปเป็น**สุริเยศ**นับเป็น ๒ คำดังเดิม พยางค์สุดท้ายถูกยืดเสียงด้วยการใช้ ศ เข้าลิลิต เช่นในวรรคของโคลงใน*ทวาทศมาสโคลงดั้น*[๕๔] *สหัส**สุริเยศ**เรื้อง* และ *ตราบสิ้น**สุริเยศ**ฟ้า* สอดรับกับคำโทในโคลงซึ่งเป็นคำเป็นอันผสมด้วยสระเสียงยาวอยู่แล้ว ความคลี่คลายของเสียงที่ค่อยเคลื่อนและทอดจากเสียงสั้นไปสู่เสียงยาวน่าสอดรับกับประเด็นที่ว่าในอดีตคนไทยนิยมเสพวรรณคดีด้วยการฟังซึ่งลักษณะดังที่กล่าวมาก็สร้างความไพเราะเสนาะโสตมากกว่าจะไม่มีการใช้ ศ เข้าลิลิต นอกจากนี้ คำดังกล่าวยังถูกเปลี่ยนให้เป็น**สูรย์**ได้อีกหากไปปรากฏในส่วนอื่นของฉันทลักษณ์ เช่นคำสุดท้ายของบทที่จะส่งสัมผัสไปยังบทต่อไป

---

[๕๑] ดวงมน จิตร์จำนงค์, **สุนทรียภาพในภาษาไทย,** พิมพ์ครั้งที่ ๓ (กรุงเทพฯ: ศยาม, ๒๕๔๑), หน้า ๓๐.

[๕๒] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๓๑.

[๕๓] พระยาอุปกิตศิลปสาร, **หลักภาษาไทย,** หน้า ๓๕๓.

[๕๔] “โคลงทวาทศมาส,” **วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๒.**

ส่วนการเปลี่ยนรูปคำเพื่อสัมผัสพิจารณาตัวอย่างจากคำประพันธ์ใน*กากีคำกลอน*ของเจ้าพระยาพระคลัง (หน)[๕๕] ดังนี้

รูปคำ	ตัวอย่าง
รมย – รมยา	ปางนั้นยังมีครุฑราช สุริยชาติล้ำสกุณปักษา สถิตสถานพิมานรัตน์**รมยา** ยอดมหาพฤกษาสิมพลี
ฤทธิ – ฤทธี	ในเชิงเขาเมรุราชบรรพต ปรากฏด้วยกำลัง**ปักษี** บินหนักกวักละโยชน์ด้วย**ฤทธี** อาจจะข้ามนทีสีทันดร
อลังการ – อลงการ	ครั้นรุ่งกรุงกษัตริย์สรงสนาน ประดับองค์**อลงการ**ทรงพระขรรค์ ออกพระโรงวินิจฉัยพรายพรรณ เสนานั่งคั่งคัลดาษดา
คนธรรพ์ – คนธรรพา – คนธรรพ	พระยาราชเวนไตยได้สดับ สำเนียงขับข่าวกลิ่นกนิษฐา ประหลาดจิตพิศดู**คนธรรพา** จินตนานิ่งนึกคะนึงใน ..... ตริแล้วพาทีแก่**คนธรรพ** ท่านช่างขับเฉื่อยฉ่ำล้วนคำหวาน เสาวพากย์กล่าวเกลี้ยงกลอนการ ชำนาญนักเรานับว่าเป็นชาย

ตัวอย่างแรกคำว่า **รมยา ปักษี** หรือ **ฤทธี** ล้วนเป็นคำที่ปรับเสียงสระท้ายวรรคให้สอดรับกับคำที่ส่งสัมผัสนอกทั้งสิ้น เช่นเดียวกับคำว่า**คนธรรพ์**ซึ่งอาจปรับรูปเป็น**คนธรรพา**หรือ**คนธรรพ** (อ่านว่า คน – ทับ) เพื่อส่งสัมผัสไปยังคำต่อไป การเปลี่ยนรูป**อลังการ**ให้เป็น**อลงการ**เพื่อให้รับสัมผัสกับคำว่า**องค์**ก็เช่นกัน การเปลี่ยนดังกล่าวไม่ได้ทำให้คำเปลี่ยนความหมายไป แต่ทำเพื่อสร้างความไพเราะด้านเสียงสัมผัสในตัวบททั้งสิ้น

ด้านการสรรคำเพื่อเนื้อหา คนไทยเชื่อว่าวรรณคดีคือการแสดงความเจริญด้านจิตใจและสติปัญญาของคนในสังคม[๕๖] นอกจากนี้ วรรณคดียังเป็นงานที่สะท้อนความจัดเจนของกวี คือกวีต้องถ่ายทอดความรู้สึกนึกคิดให้แก่ผู้อ่านโดยใช้ภาษาเป็นเครื่องมือ ต้องคำนึงว่าภาษาคือสิ่งที่มีค่าที่สุดของการสื่อสาร[๕๗] ด้วยเหตุนี้ จึงต้องประณีตพิถีพิถันเลือกสรรถ้อยคำเพื่อแสดงความรู้สึกอย่างดีที่สุด ในเวลาเดียวกันถ้อยคำก็ต้องสร้างความเข้าใจให้แก่ผู้อ่าน นำผู้อ่านไปสู่ภาพที่กวีจินตนาการให้ได้มากที่สุด[๕๘]

---

[๕๕] เจ้าพระยาพระคลัง (หน), **วรรณคดีเจ้าพระยาพระคลัง (หน),** พิมพ์ครั้งที่ ๓ (พระนคร: แพร่พิทยา, ๒๕๑๕).

[๕๖] ศักดิ์ศรี แย้มนัดดา, "วรรณคดีไทยในฐานะที่เป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมและวิถีชีวิตไทย," **วิทยารัตนากร: รวมบทความวิชาการอักษรศาสตร์ของศาสตราจารย์ ดร. ศักดิ์ศรี แย้มนัดดา** (กรุงเทพฯ: บริษัท อมรินทร์พริ้นติ้ง แอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด, ๒๕๔๕), หน้า ๘๐.

[๕๗] พลตรี พระเจ้าวรวงศ์เธอ กรมหมื่นนราธิปพงศ์ประพันธ์, **ภาษา วรรณคดี และวิทยาการ** (พระนคร: ก้าวหน้า, ๒๕๐๔), หน้า ๒๖๐ – ๒๖๓.

[๕๘] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๒๖๓.

ในขนบวรรณศิลป์ไทยกวีเข้าใจและใช้ภาษาเหมาะสมเป็นอย่างดีเช่นในวรรณคดียอพระเกียรติ นับแต่อยุธยาถึงรัตนโกสินทร์ตอนต้น ทุกถ้อยคำที่สรรใช้เพื่อพรรณนาความสรรเสริญพระเกียรติคุณของกษัตริย์ ล้วนแต่เป็นศัพท์บาลีสันสกฤตซึ่งเราเชื่อกันว่าเป็นศัพท์ชั้นสูงเหมาะในบริบทเช่นนี้ หรือถ้าเป็นศัพท์ไทยก็อาจเป็นคำง่ายที่สื่อความในเชิงยกย่องสูงสุด ในนิราศซึ่งมีแก่นเรื่องเกี่ยวข้องกับความรักของหนุ่มสาวและการเดินทาง ถ้อยคำที่สรรใช้เป็นถ้อยคำง่ายแต่เป็นคำที่พรรณนาความรู้สึกอย่างประณีตและสร้างให้เกิดอารมณ์สะเทือนใจ ในวรรณคดีคำสอนถ้อยคำที่ใช้มักเป็นถ้อยคำง่าย มุ่งสัมฤทธิผลแห่งการสื่อสารเป็นสำคัญกล่าวคือให้ผู้อ่านรู้จักอุดมคติของชีวิตที่ดีแล้วนำไปปฏิบัติ มีตัวอย่างการใช้ในวรรณคดีในอดีตดังนี้

เอกาทสเทพแสัง เอาองค์ มาฤๅ
เป็นพระศรีสรรเพชญ ที่อ้าง
พระเสด็จดำรงรักษ์ ล้ยงโลกย ไส้แฮ
ทุกเทพทุกท้าวไหงว้ ช่วยไชย[๕๙]

คำว่า**เอกาทสเทพ**ในคำประพันธ์บทนี้ หมายความถึงเทวดา ๑๑ พระองค์ กวีใช้คำเพียงไม่กี่คำสรุปความในโคลงดั้นบทก่อนหน้าได้ซึ่งเป็นพระนามของเทวดาทั้ง “เอกาทส” นั้นดังนี้

พรหมพิษณุบรเมศเจ้า จอมเมรุ มาศแฮ
ยำเมศมารุตอร อาศนม้า
พรุณคนิกุเพนทรา สูรเสพย
เรืองรวีวรจ้า แจ่มจันทร์[๖๐]

ศัพท์บาลีสันสกฤตของกวีตอนนี้จึงแสดงให้เห็นอัจฉริยลักษณ์ในการสรรคำได้อย่างดี

พระมามลายโศกหล้า เหลือสุข
มาตรยกไตรภพฤๅ ร่ำได้
พระมาบันเทาทุกข์ ทุกสิ่ง เสบอยแฮ
ทุกเทศทุกท้าวไท้ นอบเนือง[๖๑]

โคลงดั้นบทนี้เป็นส่วนหนึ่งในการสรรเสริญพระเกียรติพระมหากษัตริย์ใน*ยวนพ่ายโคลงดั้น* บาทที่น่าจะเป็นตัวอย่างเรื่องการสรรคำได้ดีก็คือบาทแรก จะเห็นได้ว่าคำที่สรรใช้เป็นคำที่ไม่ยากแก่การเข้าใจ เป็นการยกย่องพระมหากษัตริย์ว่าเมื่อเสด็จมาในโลกก็มาทำลายความทุกข์โศกไปจนหมด และบันดาลให้เกิดความสุขอย่างมากมายเหลือล้น หรือทำให้ผู้คนมีความสุขเป็นอันมาก

---

[๕๙] **วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๑**, หน้า ๓๐๕.

[๖๐] เรื่องเดียวกัน.

[๖๑] เรื่องเดียวกัน.

ด้วยคำเพียง ๗ คำในข้อบังคับโคลงดั้นบาทแรก ผนวกกับการเลือกสรรคำที่เข้าใจง่าย แต่มีนัยยะยกย่องพระมหากษัตริย์อย่างสูงสุด ส่งผลให้โคลงมีสัมฤทธิผลในการสื่อสารอีกบทหนึ่ง

ใน*นิราศภูเขาทอง*ของสุนทรภู่กวีใช้คำสื่อให้เห็นลักษณะการไหลของน้ำว่า

ดูน้ำวิ่งกลิ้งเชี่ยวเป็นเกลียวกลอก กลับกระฉอกฉาดฉัดฉวัดเฉวียน
บ้างพลุ่งพลุ่งวุ้งวงเหมือนกงเกวียน ดูเปลี่ยนเปลี่ยนคว้างคว้างในหว่างวน[๖๒]

กวีรู้จักสรรคำที่แสดงถึงความเคลื่อนไหวของน้ำได้อย่างให้ภาพ การสรรคำในจุดนี้จึงช่วยเสริมความและสนับสนุนความคิดเรื่องการสรรคำเพื่อสื่อความหรือเนื้อหาได้ชัดเจน

ตราบขุนคิริขัน ขาดสลาย แลแม่
รักบ่หายตราบหาย หกฟ้า
สุริยจันทรขจาย จากโลก ไปฤๅ
ไฟแล่นล้างสี่หล้า ห่อนล้างอาลัย[๖๓]

โคลงสี่สุภาพจาก*นิราศนรินทร์*บทนี้ ประมวลความได้ว่า *แม้ภูเขาจะขาดสลาย ถล่มทลายลงกับพื้น ความรักจะยังคงอยู่ แม้สวรรค์ ๖ ชั้นฟ้าจะเสื่อมหาย แม้พระอาทิตย์พระจันทร์จะแตกกระจายลับไปจากโลก และแม้มีไฟบรรลัยกัลป์แล่นตรงมาผลาญเผา ๔ ทวีป แต่ทั้งหมดก็มิอาจล้างลบความรักความห่วงหา (ของกวีที่มีต่อนางอันเป็นที่รัก) ได้* ความเปรียบที่เกินจริงเหล่านี้เกิดจากการประกอบสร้างภาษาที่หมายความถึงสิ่งที่ยิ่งใหญ่หลายสิ่งมาสื่อความรักความเสน่หาต่อนางผู้เป็นที่รักย่อมทำให้ผู้อ่านรู้สึกสะเทือนใจไปกับความรักของกวีเป็นอย่างยิ่ง

นอกจากนี้การใช้คำในโคลงดังกล่าวยังสามารถตีความได้มากกว่านี้โดยเฉพาะคำว่า **หกฟ้า**ซึ่งอาจหมายถึง*ฟ้าที่พลิกคว่ำไป*ได้เช่นกัน การใช้ภาษากำกวมเช่นนี้แม้จะเกิดความหมายอีกประการหนึ่ง แต่ทั้งหมดก็ล้วนพุ่งเป้าไปสู่ “สาร” สำคัญเดียวกัน

จากการพิจารณาลักษณะการสรรคำของกวีไทยพบว่าเรื่องดังกล่าวเป็นขนบวรรณศิลป์ส่วนหนึ่งที่แทรกอยู่ในการสร้างความประสานระหว่างเสียงกับคำ นำไปสู่ความหมายอันเข้มข้นสื่อผ่านพาหะสำคัญคือฉันทลักษณ์ได้อย่างเหมาะสมกลมกลืน

ความไพเราะในกวีนิพนธ์ไม่เพียงเกิดจากเสียงสัมผัสและการสรรคำเท่านั้น **การเล่นคำ**ก็เป็นอีกวิธีหนึ่งที่ทำให้วรรณคดีมีความงาม อาจกล่าวได้ว่า**การเล่นคำ**เป็นศิลปะสำคัญ จัดเป็น

---

[๖๒] สมเด็จพระเจ้าวรวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, **ชีวประวัติและผลงานของสุนทรภู่,** พิมพ์ครั้งที่ ๑๕ (กรุงเทพฯ: บรรณาคาร, ๒๕๔๓), หน้า ๑๑๑.

[๖๓] นรินทร์ธิเบศร์ (อิน), **โคลงนิราศนรินทร์,** พิมพ์ครั้งที่ ๕ (ธนบุรี: ศิลปาบรรณาคาร, ๒๕๑๓), หน้า ๓๖

กลวิธีหรือเทคนิคอย่างหนึ่งได้ ประสิทธิ์ กาพย์กลอนแบ่ง**การเล่นคำ**ในกวีนิพนธ์เป็น ๒ ประเภท[๖๔] คือการเล่นคำตามบัญญัติบังคับและการเล่นคำที่ไม่มีบัญญัติบังคับ

การเล่นคำตามบัญญัติบังคับหมายถึงการเล่นคำให้ถ้อยคำเกี่ยวข้องกันตามแบบที่โบราณวางกฎไว้นอกเหนือไปจากกฎฉันทลักษณ์ ส่วน***การเล่นคำที่ไม่มีบัญญัติบังคับ***ขึ้นอยู่กับความพอใจของกวีเป็นสำคัญ อาจมีความมุ่งหมายเพื่อให้กวีนิพนธ์ตอนใดตอนหนึ่งเด่นชัดขึ้น

ประเด็นนี้ผู้วิจัยจะขยายความเฉพาะ***การเล่นคำที่ไม่มีบัญญัติบังคับ*** เพราะกวีสามารถเล่นกับภาษาได้อย่างเต็มที่ ขนบวรรณศิลป์เรื่องการเล่นคำในฉันทลักษณ์พบว่ากวีมักเล่นคำซ้ำและคำพ้อง การเล่นคำเหล่านี้ส่วนใหญ่มักเน้นและเสริมความในตอนนั้นๆให้โดดเด่นขึ้น

ด้าน**การเล่นคำซ้ำ** กวีไทยนิยมเล่นคำซ้ำโดยอาจซ้ำคำต้นวรรคทุกวรรค อาจซ้ำเฉพาะต้นบท ต้นบาท หรืออาจซ้ำกันในตำแหน่งที่ใกล้เคียงกัน เหล่านี้ มีส่วนในการสร้างความงามทางวรรณศิลป์ทั้งสิ้น พิจารณาตัวอย่างจากคำประพันธ์ใน*ยวนพ่ายโคลงดั้น*ต่อไปนี้

พระมามลายโศกหล้า เหลือสุข
มาตรยกไตรภพฤๅ ร่ำได้
พระมาบรรเทาทุกข์ ทุกสิ่ง เสบอยแฮ
ทุกเทศทุกท้าวไท้ นอบเนือง
พระมายศยิ่งฟ้า ดินชม ชื่นแฮ
มาแต่งไตรรัตนเรือง รอบหล้า
พระมาสมสำภาร เพญโพธิ ไส้แฮ
ใครแข่งใครข้องถ้า ถ่องเอง[๖๕]

การซ้ำต้นบาทโดยเฉพาะบาทที่ ๑ และบาทที่ ๓ ของโคลงดั้นแต่ละบท คำว่า***พระมา*** **พระ**ในที่นี้คือสรรพนามเรียกแทนองค์พระมหากษัตริย์คือสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถซึ่งเปรียบดังเทพ ๑๑ องค์อวตารลงมาเพื่อสร้างความสุขในทุกๆ ด้านแก่ผู้คน เป็นการย้ำความถึงการมาของกษัตริย์พระองค์นั้นอย่างเป็นระเบียบก่อนที่จะกล่าวถึงพระบารมีต่อไป ซึ่งก็มีลักษณะการซ้ำคำหน้าบาททุกบาทในโคลงแต่ละบทเป็นจำนวนนับซึ่งสอดคล้องกับพระบารมีด้านต่างๆ ของกษัตริย์ที่กวีกำลังยกย่อง อาจกล่าวได้ว่าการซ้ำคำทั้ง ๒ ลักษณะนี้แม้จะพุ่งความคิดไปสู่การยกย่องบูชาสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ แต่ระบบวรรณศิลป์ที่พบก็แยกความเป็น ๒ ส่วนย่อย ๆ แสดงให้เห็นความสามารถของกวียุคแรกๆ ที่เล่นกับสิ่งที่ไม่ใช่ข้อบังคับของฉันทลักษณ์ได้อย่างมีความหมายและมีระเบียบ อาจกล่าวเพิ่มเติมได้ว่าสิ่งที่ปรากฏในยุคแรกๆ ได้พัฒนาไปสู่การจัดระบบที่ซับซ้อน

---

[๖๔] ประสิทธิ์ กาพย์กลอน, **แนวทางศึกษาวรรณคดี: ภาษากวี การวิจักษ์และวิจารณ์**, พิมพ์ครั้งที่ ๒ (กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช, ๒๕๒๓), หน้า ๔๒.

[๖๕] **วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๑**, หน้า ๓๐๕ – ๓๐๗.

คือเล่นคำซ้ำแบบกลบท มีการยักเยื้อง สลับและซ้ำคำแบบต่างๆ เป็นจำนวนมากเช่นกลบทธงนำริ้ว รักร้อย ตรีพิธพรรณ มยุราฟ้อนหาง นาคบริพันธ์ บัวบานกลีบขยาย เป็นต้น

ส่วน**คำพ้องเสียง**ซึ่งหมายถึงคำที่ออกเสียงเหมือนกัน อาจเขียนต่างกันก็ได้ กวีนำมาวางไว้ในตำแหน่งที่ใกล้กันด้วยวัตถุประสงค์ทางวรรณศิลป์บางประการ ในที่นี้จะยกตัวอย่างบทชมธรรมชาติจาก*ลิลิตพระลอ*และบทละครในเรื่อง*อิเหนา* ดังความว่า

แอ่นเคล้าเหมือนแม่เคล้า คลอคลึง พี่นา
หอมกลิ่นเรียมคิดถึง กลิ่นเจ้า
สุกรมพะยอมพึง ใจพี่ พระเอย
เหมือนกลิ่นอรหนุ่มเหน้า พี่ต้องติดใจ บารนี
นางแย้มเหมือนแม่แย้ม ยินดี ร่อนา
ต้องดุจมือเทพี พี่ต้อง
ช้องนางคลี่เกศี นุชคลี่ ลงฤๅ
รักดุจเรียมรักน้อง ร่วมรู้รักเรียม[๖๖]

ว่าพลางทางชมคณานก โผนผกจับไม้อึงมี่
เบญจวรรณจับวัลย์ชาลี เหมือนวันที่จากสามสุดามา
นางนวลจับนางนวลนอน เหมือนพี่แนบนวลสมรจินตะหรา
จากพรากจับจากจำนรรจา เหมือนจากนางสะการะวาตี
แขกเต้าจับเต่าร้างร้อง เหมือนร้างห้องมาหยารัศมี
นกแก้วจับแก้วพาที เหมือนแก้วพี่ทั้งสามสั่งความมา
ตระเวนไพรร่อนร้องตะเวนไพร เหมือนเวรใดให้นิราศเสน่หา
เค้าโมงจับโมงอยู่เอกา เหมือนที่นับโมงมาเมื่อไกลนาง
คับแคจับแคสันโดษเดี่ยว เหมือนเปล่าเปลี่ยวคับใจในไพรกว้าง
ชมวิหคนกไม้ไปตามทาง คะนึงนางพลางรีบโยธี[๖๗]

แก่นความคิดในการเล่นคำพ้องแบบนี้ก็คือการนำประสบการณ์ปัจจุบันคือการพบเห็นต้นไม้ ดอกไม้หรือนกมาปลุกเร้าความทรงจำถึงประสบการณ์ในอดีตอันได้แก่ความสัมพันธ์ระหว่างคน ๒ คนในฐานะคนรักหรือสามีภรรยา ความใกล้ชิดสนิทสนมด้วยความเสน่หาและความพลัดพรากโดยเฉพาะอย่างหลังเป็นประสบการณ์ที่ดำเนินสืบมาถึงปัจจุบันขณะรำพันคร่ำครวญและยังไม่สิ้นสุดลง[๖๘] ดังที่ดวงมน จิตร์จำนงค์ อธิบายความประสงค์ของกวีในการเล่นคำพ้องเสียงนี้ว่า

---

[๖๖] พระวรเวทย์พิสิฐ, **คู่มือลิลิตพระลอ,** หน้า ๑๔๕–๑๔๗.

[๖๗] พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, **บทละครในเรื่องอิเหนา,** พิมพ์ครั้งที่ ๑๑ (กรุงเทพฯ: ศิลปาบรรณาคาร, ๒๕๑๔.

[๖๘] ดวงมน จิตร์จำนงค์, **สุนทรียภาพในภาษาไทย,** หน้า ๔๕.

> การนำคำพ้องเสียงมาเทียบกันดังกล่าว ดูมีจุดมุ่งหมายที่จะแสดงลักษณะที่เรียกว่าจิตประหวัด (association of mind) แต่เป็นการเชื่อมโยงด้วยเสียงเท่านั้น มิได้มุ่งที่จะให้เกิดแรงกระทบอารมณ์ด้วยภาพ ผู้อ่านไม่มีความจำเป็นที่จะต้องรู้จักนก (ดอกไม้ ต้นไม้ หรือปลา)[๖๙] ต่างๆ ที่กล่าวถึง ... ว่ามีลักษณะรูปร่างและสีสันอย่างไร นกจากพรากที่จับต้นจากเป็นเครื่องหมายของการจากโดยที่ในความเป็นจริงนั้นนกที่เห็นไม่ได้จากอะไรเลย ผู้ประพันธ์ได้จัดวางไว้ตายตัวแล้วว่าจากพรากก็ต้องเกี่ยวข้องกับการจาก เต่าร้างก็ต้องเกี่ยวข้องกับร้าง นกแก้วก็ต้องสัมพันธ์กับนางแก้วโดยไม่มีทางจะนึกเป็นอื่น หรือคิดต่อเนื่องให้กว้างไกลออกไปได้ เอกภาพของคำประพันธ์ดังกล่าว จึงเป็นเอกภาพที่เกิดจากความประสานอย่างง่าย เป็นประสบการณ์อันเฉพาะเจาะจง และเป็นแรงกระทบอารมณ์ที่คล้อยตามกัน[๗๐]

คำพ้องเช่นนี้เป็นขนบวรรณศิลป์ที่ได้รับความนิยมอย่างสูง น่าสังเกตว่ามักปรากฏควบคู่กันระหว่างการชมธรรมชาติกับความคิดคำนึงถึงผู้เป็นที่รัก ความพยายามผูกโยงความหมายของคำที่เขียนและอ่านออกเสียงเดียวกันสะท้อนความสามารถในการเล่นกับภาษา ฉันทลักษณ์ และความหมายสูงสุดของกวีนิพนธ์อันนำไปสู่อารมณ์สะเทือนใจของผู้อ่านได้เป็นอย่างดี

จากที่กล่าวมาจะเห็นได้ว่ากวีสืบทอดขนบเหล่านี้มาอย่างต่อเนื่อง แม้ในกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่เองก็ยังปรากฏการเล่นคำเช่นนี้อยู่เสมอ ผู้วิจัยจะได้กล่าวถึงต่อไป

จากขนบวรรณศิลป์เรื่องการเล่นเสียงทั้งเสียงสัมผัสและการเล่นจังหวะเสียง คำในฉันทลักษณ์ทั้งการเล่นคำและการสรรคำ ผู้วิจัยพบว่าองค์ประกอบทั้ง ๒ ส่วนได้นำไปสู่การสื่อสารความหมายที่เข้มข้น จากวรรคและบาท พัฒนาไปสู่บท พระยาอุปกิตศิลปสารอธิบายว่า**บท**คือคำประพันธ์ตอนหนึ่งๆ มีจำนวนมากน้อยแล้วแต่ประเภทของฉันทลักษณ์[๗๑] **บท**ในคำประพันธ์จะประกอบเสียงและคำให้เรียงร้อยเข้าด้วยกันเป็นกวีนิพนธ์เรื่องหนึ่งๆ ในการสร้างสรรค์วรรณคดีไทยพบว่า**บท**มีความสำคัญด้านที่จะต้องเก็บเนื้อความไม่ให้คาบกันกับบทต่อไป[๗๒] ในวรรณคดีแบบฉบับจะพบว่ากวีใส่ใจเรื่องการจบกระแสความในฉันทลักษณ์ ๑ บทมาเป็นเวลานานแล้ว ตัวอย่างต่างๆ ที่ยกมาในเบื้องต้นล้วนมีลักษณะเช่นนี้

ในวรรณคดีที่ใช้ฉันทลักษณ์หลายประเภทเช่นลิลิตหรือคำฉันท์ น่าสังเกตว่าเมื่อถึงตอนที่กวีเปลี่ยนฉันทลักษณ์ เนื้อความก็ยังคงไม่ทับซ้อนคาบเกี่ยวกับคำประพันธ์อีกชนิดหนึ่งที่อยู่ถัดไป แต่เกี่ยวเกาะกันด้วยสัมผัสตัวอย่างเช่นใน*โองการแช่งน้ำ*ซึ่งเป็นวรรณคดีอยุธยาตอนต้น มี

---

[๖๙] ข้อความในวงเล็บเป็นของผู้วิจัย.

[๗๐] ดวงมน จิตร์จำนงค์, **สุนทรียภาพในภาษาไทย,** หน้า ๔๕.

[๗๑] พระยาอุปกิตศิลปสาร, **หลักภาษาไทย,** หน้า ๓๕๒.

[๗๒] ประสิทธิ์ กาพย์กลอน, **แนวทางศึกษาวรรณคดี: ภาษากวี การวิจักษ์และวิจารณ์,** หน้า ๘๒.

เนื้อความแบ่งได้เป็น ๖ ส่วน[๗๓] ส่วนแรกกล่าวบวงสรวงเทพเจ้า ๓ พระองค์ของศาสนาฮินดูได้แก่ พระนารายณ์ พระอิศวร และพระพรหม ส่วนที่ ๒ อธิบายกำเนิดจักรวาล กำเนิดและสิทธิธรรมของพระมหากษัตริย์ ส่วนที่ ๓ มุ่งขออำนาจสิ่งศักดิ์สิทธิ์ต่างๆ มาเป็นพยานและลงโทษผู้คิดคดทรยศในพิพิธีถือน้ำพระพิพัฒน์สัตยา ส่วนที่ ๔ ให้คำสาปแช่งและโทษของผู้คิดคดทรยศต่อพระมหากษัตริย์จะได้รับ ส่วนที่ ๕ สรรเสริญผู้ที่ซื่อสัตย์และจงรักภักดีต่อพระมหากษัตริย์และรางวัลที่จะได้รับตอบแทน ส่วนสุดท้ายกวีกล่าวถวายพระพรกษัตริย์ ในส่วนที่ ๓ และส่วนที่ ๔ มีการเปลี่ยนฉันทลักษณ์จากโคลงดั้นเป็นร่าย[๗๔] ซึ่งมีเนื้อความแยกส่วนกันอย่างชัดเจน

ในวรรณคดีสมัยต่อมาโดยเฉพาะที่ใช้ฉันทลักษณ์มากกว่า ๑ ชนิดแต่งต่อเนื่องกันไป ดังเช่น*สมุทรโฆษคำฉันท์*ส่วนที่แต่งในสมัยอยุธยาและแม้แต่ส่วนที่เป็นพระนิพนธ์สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส การดำเนินความด้วยการเปลี่ยนชนิดฉันทลักษณ์ในบางตอนแสดงให้เห็นการเปลี่ยนอารมณ์หรือเนื้อความให้หลากไป ทำให้เนื้อเรื่องดำเนินต่อไป อาจกล่าวได้ว่าการเปลี่ยนฉันทลักษณ์น่าจะไม่ใช่ความต้องการอวดฝีมือหรืออหังการในการประพันธ์ของกวีที่สามารถแต่งคำประพันธ์ได้หลากหลายประเภทเพียงอย่างเดียว บทละครพูดคำฉันท์เรื่อง*มัทนะพาธา*อาจเป็นหลักฐานสนับสนุนความคิดนี้ได้ดีเช่นกัน การเลือกใช้ฉันท์แต่ชนิดซึ่งมีท่วงทำนองและการเล่นกับจังหวะหนักเบาที่ต่างไปมาใช้เป็นบทสื่อสารระหว่างตัวละครต่างเพศหรือต่างชนชั้นบ่งชี้ว่าชนิดฉันทลักษณ์ที่เปลี่ยนไปในวรรณคดีเรื่องเดียวกันมีผลต่อความรู้สึกและความเหมาะสมในการดำเนินเรื่องและความเหมาะสมดังกล่าวจะต้องประกอบขึ้นจากการเลือกเสียงและคำอย่างมีความหมายมาเรียงร้อยกันเป็นบทด้วย

บทหรือคำประพันธ์ตอนหนึ่งๆ ที่ปรากฏอยู่ในวรรณคดีจึงน่าจะเป็นขนบวรรณศิลป์ที่สำคัญประการหนึ่งที่สืบทอดมาถึงกวีนิพนธ์สมัยใหม่

ฉันทลักษณ์ในวรรณคดีไทยที่สั่งสมและตกทอดมาเป็นเวลานานแสดงให้เห็นว่ากวีแต่ละยุคสมัยได้สืบทอดและสร้างสรรค์ฉันทลักษณ์มาอย่างต่อเนื่อง ทั้งยังมีความสัมพันธ์กับการสร้างความงามทางวรรณศิลป์อย่างไม่อาจแยกกันได้โดยเฉพาะเรื่องเสียงและคำ ลักษณะดังกล่าวก็ได้รับการสืบทอดในกวีนิพนธ์สมัยใหม่เช่นกันดังจะได้กล่าวถึงต่อไป

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

---

[๗๓] ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต, **วรรณคดีอยุธยาตอนต้น: ลักษณะร่วมและอิทธิพล**, หน้า ๓๘ – ๓๙.

[๗๔] ยึดตามการจัดรูปแบบฉันทลักษณ์ของ ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต ดูละเอียดใน ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต, **วรรณคดีอยุธยาตอนต้น: ลักษณะร่วมและอิทธิพล**, ภาคผนวก.

บทที่ ๓

ฉันทลักษณ์ที่สืบทอดและสร้างสรรค์ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่

กวีนิพนธ์สมัยใหม่เป็นงานสร้างสรรค์ที่ใช้ฉันทลักษณ์หลากหลายทั้งร่าย โคลง ฉันท์ กาพย์ และกลอน ก่อนที่จะได้วิเคราะห์การสืบทอด การสร้างสรรค์และความสัมพันธ์ระหว่างฉันทลักษณ์กับการสร้างความงามทางวรรณศิลป์ต่อไป ในบทนี้ผู้วิจัยจะได้แสดงให้เห็นในภาพกว้างว่านับตั้งแต่งานที่ถือเป็นจุดเริ่มต้นหรือต้นแบบของกวีนิพนธ์สมัยใหม่อันได้แก่กวีนิพนธ์ของ “ครูเทพ” หรือเจ้าพระยาธรรมศักดิ์มนตรีจนกระทั่งถึงปัจจุบันปรากฏใช้ฉันทลักษณ์อย่างไร และจากข้อมูลกวีนิพนธ์ที่ใช้ในการวิจัยมีฉันทลักษณ์ใดบ้างที่ได้รับการสืบทอดและสร้างสรรค์ ผู้วิจัยได้แบ่งหัวข้อการวิเคราะห์ดังนี้

๓.๑ ความสำคัญของฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่

๓.๒ ฉันทลักษณ์ที่สืบทอดและสร้างสรรค์ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่

๓.๑ ความสำคัญของฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่

ในหัวข้อนี้ นอกจากผู้วิจัยจะได้กล่าวถึงฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์ของ “ครูเทพ” แล้วจะได้สรุปภาพรวมของฉันทลักษณ์ในงานของกวีหลังสมัยของ “ครูเทพ” ด้วย เพื่อยืนยันว่าฉันทลักษณ์ยังคงมีความสำคัญอยู่ในกระบวนการสร้าง – เสพกวีนิพนธ์สมัยใหม่ ดังนี้

๓.๑.๑ ฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์ของ “ครูเทพ” และกวีนิพนธ์ของ “ครูเทพ” ในฐานะต้นแบบกวีนิพนธ์สมัยใหม่

ผู้ที่ได้สร้างงานอันเป็นจุดเริ่มต้นของกวีนิพนธ์สมัยใหม่ ได้แก่ “ครูเทพ” หรือเจ้าพระยาธรรมศักดิ์มนตรี (สนั่น เทพหัสดิน ณ อยุธยา)

“ครูเทพ” เกิดเมื่อ ๑ มกราคม พ.ศ. ๒๔๑๙ ที่ตำบลสะพานหัน พระนคร ได้รับการศึกษาทั้งในประเทศและต่างประเทศ[๑] รวมทั้งได้เคยอุปสมบทเป็นนาคหลวงเมื่อปี ๒๔๕๑ ที่วัดพระศรีรัตนศาสดาราม มีสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระวชิรญาณวโรสเป็นอุปัชฌาย์

---

[๑] คือประเทศอังกฤษ โดยกระทรวงธรรมการส่งไปศึกษาวิชาเพิ่มเติม เมื่อปี ๒๔๓๙ อยู่ในความดูแลของเซอร์โรเบิร์ต มอแรน ข้าราชการในกระทรวงศึกษาธิการของอังกฤษซึ่งเคยเป็นพระอาจารย์ในสมเด็จพระบรมโอรสาธิราช เจ้าฟ้ามหาวชิรุณหิศ ได้รับประกาศนียบัตรวิชาชีพครูของอังกฤษ เมื่อปี พ.ศ. ๒๔๔๑.

หลังจากที่ “ครูเทพ” กลับจากอังกฤษ ได้ร่วมกับ น.ม.ส. แม่วัน นายราชานัตยานุหาร (พาสน์ บุนนาค) และพระยาประภากรวงศ์ (ว่อง บุนนาค) ออกหนังสือรายเดือนชื่อ “ลักวิทยา” เมื่อล้มเลิกไปก็ออกหนังสือ “ทวีปัญญา” ขึ้นแทน

“ครูเทพ” ได้เขียนเรื่องประโลมโลกและบทประพันธ์ไว้หลายเรื่องโดยใช้นามปากกาว่า “เขียวหวาน” นอกจากนั้นก็มีบทความและบทละครหลายเรื่อง[๒] ส่วนงานประพันธ์ที่เป็นร้อยกรอง ในปัจจุบันได้รวบรวมไว้ในหนังสือ*โคลงกลอนของครูเทพ เล่ม ๑, ๒ และ ๓*

“ครูเทพ” เขียนกวีนิพนธ์ดังกล่าวตั้งแต่ปี พ.ศ. ๒๔๕๖ –๒๔๘๕ ดังนั้นงานจึงมีอยู่ทั้งก่อนและหลังเปลี่ยนแปลงการปกครอง ผลงานจำนวนมากกว่าครึ่งเกิดขึ้นภายหลังเปลี่ยนแปลงการปกครอง อาจเป็นเพราะในบั้นปลายชีวิตได้ว่างจากภารกิจราชการแล้ว อย่างไรก็ตาม แม้ปริมาณงานช่วงหลังมีมากกว่าช่วงแรก แต่คุณภาพงานและความอิสระในการประพันธ์อยู่ในช่วงแรกมากกว่าโดยเฉพาะช่วงที่ลาออกจากตำแหน่งเสนาบดีกระทรวงธรรมการและมีชีวิตอยู่อย่างสามัญชน คือระหว่างปี ๒๔๖๙ – ๒๔๗๕ เป็นช่วงที่อาจนับได้ว่ากวีนิพนธ์มีคุณภาพทั้งรูปแบบและเนื้อหา[๓]

อวยพร มิลินทางกูรได้จัดแบ่งกวีนิพนธ์ของ “ครูเทพ” เป็น ๓ ช่วงตามระยะเวลาที่แต่ง[๔] ดังนี้

๑. **กวีนิพนธ์ช่วงแรก**ตั้งแต่ปี ๒๔๕๖ – ๒๔๖๙ เป็นช่วงที่กวีรับราชการอยู่ในกระทรวงธรรมการ ปริมาณไม่มากและขาดตอน มีเนื้อหาสนับสนุนนโยบายการปกครองและผู้ปกครองประเทศ

๒. **กวีนิพนธ์ช่วงที่ ๒** ตั้งแต่ปี ๒๔๖๙ – ๒๔๗๕ เป็นช่วงงานมีคุณภาพที่สุด เนื้อหาเป็นแนวศิลปะเพื่อชีวิตมุ่งวิจารณ์สภาพการเมือง เศรษฐกิจและสังคม ส่วนรูปแบบคำประพันธ์ ได้นำเพลงพื้นบ้านมาเสนอเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับชีวิตประชาชน

๓. **กวีนิพนธ์ช่วงที่ ๓** ตั้งแต่ปี ๒๔๗๕ – ๒๔๘๕ เป็นช่วงที่กวีมีฐานะทางการเมือง อีกฐานะหนึ่งคือในระยะปี ๒๔๗๕ – ๒๔๗๖ ได้ดำรงตำแหน่งทั้งประธานสภาผู้แทนราษฎรและรัฐมนตรีว่าการกระทรวงศึกษาธิการ และหลังจากนั้นก็มีชีวิตอย่างสงบอยู่กับศาสนาและงานเขียน แม้จะมีงานวิพากษ์วิจารณ์สังคมและการเมืองแต่มักซ่อนการแสดงออกไว้ด้วยสัญลักษณ์หรือไม่ก็เขียนเฉพาะเรื่องไกลตัว

---

[๒] ดูงานค้นคว้าวิจารณ์บทละครของ “ครูเทพ” ได้ใน ถนอมวงศ์ สุกโชติรัตน์, “บทละครของครูเทพ,” **ครูเทพ,** พิมพ์ครั้งที่ ๓ (กรุงเทพฯ: โครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์ สมาคมสังคมศาสตร์แห่งประเทศไทย, ๒๕๒๖), หน้า ๕๗ – ๙๕.

[๓] อวยพร มิลินทางกูร, “โคลงกลอนของครูเทพ: ศิลปะเพื่อชีวิต,” **ครูเทพ,** หน้า ๙๗ – ๙๘.

[๔] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๙๘.

ลักษณะที่น่าสนใจและนับว่า “ครูเทพ” เป็นผู้เริ่มต้นในกวีนิพนธ์อย่างเห็นได้ชัดก็คือการนำรูปแบบของเพลงพื้นบ้านมาเสนอสารสำคัญ เพลงพื้นบ้านที่ใช้มีเพลงฉุยฉายเป็นหลัก[๕] โดยอาจนำมาประยุกต์หรือผสมผสานกับเพลงพื้นบ้านชนิดอื่นๆ ให้มีลีลาต่างกันไป[๖] เนื้อหามักสะท้อนความเดือดร้อนของประชาชน เช่นการเก็บภาษียามเศรษฐกิจตกต่ำ ความทุกข์ยากของชาวนา และความเปลี่ยนแปลงทางการเมือง เป็นต้น นอกจากนี้ในบางส่วนก็มีลักษณะเป็นวรรณกรรมคำสอนด้วย[๗] การเลือกใช้เพลงพื้นบ้านมาเป็นพาหะสื่อสารน่าจะมีนัยยะบางประการ กวีอาจมุ่งใช้เพื่อแสดงจุดยืนทางความคิดที่ต้องการเป็นตัวแทนของผู้ยากไร้เรียกร้องความยุติธรรมและเสนอสิ่งที่เป็นประโยชน์ต่อสังคม อย่างไรก็ตาม กล่าวได้ว่ากวีใช้เพลงพื้นบ้านอันเป็นมรดกซึ่งสั่งสมอยู่ในรูปแบบมุขปาฐะมาเป็นเวลานานได้อย่างรู้บทบาทและหน้าที่ของเพลงเหล่านี้[๘] โดยปรับประยุกต์ให้อยู่ในรูปลายลักษณ์ สื่อความและเป็น “พาหะแห่งความคิดนึก” ได้อย่างสมบูรณ์

ด้านรายละเอียดการใช้ฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์ของ “ครูเทพ” มีข้อมูลดังตารางต่อไปนี้

กวีนิพนธ์[๙]	ประเภทฉันทลักษณ์	
	ฉันทลักษณ์เดี่ยว	**ฉันทลักษณ์ประสม**
๑. ราชสดุดี	โคลงสี่ดั้นบาทกุญชร	
๒. สภาพพ้อ	อินทรวิเชียรฉันท์ ๑๑	
๓. พหูสูต	อินทรวิเชียรฉันท์ ๑๑	
๔. ภาพทะเลเวลาเดือนหงาย	วสันตดิลกฉันท์ ๑๔	
๕. ล้อมรั้ว – เรี่ยไรสร้างเรือรบพระร่วง	โคลงสี่สุภาพ[๑๐]	
๖. เรือรบพระร่วง	โคลงสี่ดั้นวิชชุมาลี	
๗. นายพลเอกพิเศษแห่งกองทัพอังกฤษ	โคลงสี่ดั้นวิชชุมาลี	
๘. ราชสดุดี – ดอนเจดีย์		ลิลิตดั้น

---

[๕] อวยพร มิลินทางกูร, “ลักษณะคำประพันธ์ร้อยกรองไทยตั้งแต่ พ.ศ. ๒๔๗๕ – ๒๕๐๑” (วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต แผนกวิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณมหาวิทยาลัย, ๒๕๑๙), หน้า ๔๔.

[๖] ในบทละครเรื่อง*เงาะป่า* พระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวมีเพลงพื้นบ้านปรากฏอยู่เช่นกัน แต่เป็นการ**แทรก**ไม่ใช่เสนอสารสำคัญ.

[๗] เจ้าพระยาธรรมศักดิ์มนตรี, “เป็นตัวเราดีกว่า,” **โคลงกลอนของครูเทพ เล่ม ๒,** พิมพ์ครั้งที่ ๒ (กรุงเทพฯ: ครุสภา, ๒๕๒๖), หน้า ๘๓ – ๘๔.

[๘] ดูบทบาทของเพลงพื้นบ้านในสังคมไทยอย่างละเอียดได้ใน สุกัญญา สุจฉายา, **เพลงพื้นบ้านศึกษา,** พิมพ์ครั้งที่ ๒ (กรุงเทพฯ: โครงการเผยแพร่ผลงานวิชาการ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๕), หน้า *๗๗ –๘๗*.

[๙] ชื่อเรื่องของกวีนิพนธ์คงได้ตามที่ปรากฏในต้นฉบับที่ใช้อ้างอิง อาจมีการเว้นวรรคหรือใช้เครื่องหมายวรรคตอนที่เป็นรูปแบบของกวีเอง.

[๑๐] มีโคลงสี่สุภาพกระทู้เดี่ยว “เชิญเข้าเรี่ยไร” ๑ บท.

๙. สงครามโลก ศตวรรษที่ ๒๕ ๙..๑ มหากลียุค ๙..๒ ชโย! สยาม	 วสันตดิลกฉันท์ ๑๔ กาพย์ฉบัง ๑๖	
๑๐. จอมพลฟช	โคลงสี่ดั้นวิวิธมาลี[๑๑]	
๑๑. ดุษฎี “เอ็มเด็น”	กาพย์ฉบัง ๑๖	
๑๒. การบินเยี่ยมอินเดีย	ภุชงคประยาตฉันท์ ๑๒	
๑๓. ศานติคณะของเค็ลลอก	โคลงสี่ดั้นบาทกุญชร	
๑๔. ระยะต่างๆ	โคลงสี่ดั้นบาทกุญชร	
๑๕. วิถีของผู้นำกับผู้ตาม	ภุชงคประยาตฉันท์ ๑๒	
๑๖. ผู้เล็งผลเลิศกับผู้เพ่งผลสำเร็จ	โคลงสี่ดั้นจัตวาทัณฑี	
๑๗. มาตราวัดราคาคน	โคลงสี่สุภาพ	
๑๘. ความมีจนของประเทศ	*ลำนำนกกระทุง*[๑๒]	
๑๙. หนีเสือปะจระเข้	กาพย์ฉบัง ๑๖	
๒๐. อั้งยี่	กลอนแปด	
๒๑. นิทานที่ข้าพเจ้าชอบ		กาพย์ห่อโคลง
๒๒. ทหารเอกสยามสู้เศรษฐสงคราม	กาพย์ฉบัง ๑๖	
๒๓. พันธุ์เจริญ	โคลงสี่สุภาพ	
๒๔. ต่อรอง	อินทรวิเชียรฉันท์ ๑๑	
๒๕. รุกเงียบเงียบ	กลอนแปด	
๒๖. ลาแล้วพันธุ์เจริญ	กลอนดอกสร้อย	
๒๗. อเมริกากับอเมริกัน	กลอนแปด	
๒๘. อารยธรรม		กาพย์ห่อโคลง
๒๙. ฐานะของคนไทย	ภุชงคประยาตฉันท์ ๑๒	
๓๐. ขุมทรัพย์ ๔ ๓๐.๑ ขุมทรัพย์ที่ต้น ๓๐.๒ ขุมทรัพย์ที่ ๒ ๓๐.๓ ขุมทรัพย์ที่ ๓ ๓๐.๔ ขุมทรัพย์ที่ ๔	 โคลงสี่สุภาพ กาพย์ฉบัง ๑๖ กาพย์ฉบัง ๑๖ ภุชงคประยาตฉันท์ ๑๒	
๓๑. ประชาสามัญของเรา	*ลำนำพวงมาลัย*	
๓๒. ทำไมโจรผู้ร้ายจึงชุกชุม		ลิลิตสุภาพ
๓๓. ศาสนาวันนี้	กาพย์ฉบัง ๑๖	
๓๔. เกร็ดเรื่องภาษี	*ลำนำฉุยฉาย*	
๓๕. คณะเพาะปลูก	วสันตดิลกฉันท์ ๑๔	

[๑๑] มีโคลงสี่ดั้นวิวิธมาลีกระทู้ยืน คำว่า “ชม” ๑ บท.

[๑๒] “ครูเทพ” อธิบายลำนำนกกระทุงว่า “*วรรคหนึ่งกำหนด ๔ พยางค์เป็นปกติ แต่ร่นลงได้เป็น ๒ หรือยืดออกไปได้อย่างมากเพียง ๘ ถ้าน้อยคำก็ร้องทอดจังหวะให้ห่าง ถ้ามากคำก็ขยับจังหวะให้ถี่เข้า เวลาอ่านจึงควรให้จังหวะถี่ห่างให้พอดีแก่คำมากน้อยในวรรคหนึ่งๆ ด้วยจึงจะฟังไพเราะ.*”

๓๖. แม่จ๋า	กลอนแปด	
๓๗. อดีตมหาราชสดุดี		ลิลิตดั้น
๓๘. วารสดุดี งานจิตรลดารโหฐาน	ภุชงคประยาตฉันท์ ๑๒	
๓๙. วารสดุดี งานพญาไท	กาพย์ฉบัง ๑๖[๑๓]	
๔๐. วารสดุดี งานนงคราญสโมสร	กาพย์ฉบัง ๑๖	
๔๑. คลื่นแห่งสังสารวัฏ	โคลงสี่สุภาพ	
๔๒. ภาพและสภาพ	กลอนแปด	
๔๓. จริง กับ แต่ง	อินทรวิเชียรฉันท์ ๑๑	
๔๔. สังสารวัฏ	ภุชงคประยาตฉันท์ ๑๒	
๔๕. รส	โคลงสี่สุภาพ	
๔๖. ธรรมชาติกับมนุษย์	อินทรวิเชียรฉันท์ ๑๑	
๔๗. แม้เมฆดำยังแรขอบน้ำเงิน	กลอนแปด	
๔๘. ราตรี		อินทรวสันตดิลกฉันท์[๑๔]
๔๙. เตรียมชรา	วสันตดิลกฉันท์ ๑๔	
๕๐. น้ำมันระกำ	โคลงสี่สุภาพ	
๕๑. หัวไม้เก่าใหม่	โคลงสี่ดั้นบาทกุญชร	
๕๒. กิเลส	โคลงสี่สุภาพ	
๕๓. นักกีฬา	โคลงสี่สุภาพ	
๕๔. กีฬาไม่ถือชาติ	กลอนแปด	
๕๕. น้ำใจนักกีฬา	โคลงสี่สุภาพ	
๕๖. บทเพลงกราวกีฬา	กลอน	
๕๗. คำวิพากษ์	กลอนแปด	
๕๘. มิตรามิตร	โคลงสี่ดั้นวิวิธมาลี	
๕๙. ภาพสี่		โคลงสี่สุภาพ + กลอนแปด + ร่ายสุภาพ + กาพย์ฉบัง ๑๖[๑๕] + มาณวกฉันท์ ๘ + อีทิสังฉันท์ ๒๐ + โคลงสี่ดั้นวิวิธมาลี
๖๐. รามรันทด	กลอน	
๖๑. สามสอน	โคลงสี่สุภาพ	
๖๒. มฤตยู	วสันตดิลกฉันท์ ๑๔	
๖๓. ออพติมิสม์ กับ เพสติมิสม์	*เพลงพื้นบ้าน*[๑๖]	

[๑๓] เป็นกาพย์ฉบังชนิดกลบทนาคบริพันธ์.

[๑๔] อินทรวสันตดิลกฉันท์ เป็นการแต่งสลับกันระหว่างอินทรวิเชียรฉันท์ ๑๑ กับวสันตดิลกฉันท์ ๑๔ ในลักษณะแต่งสลับบท.

[๑๕] เป็นกาพย์ฉบังชนิดกลบทนาคบริพันธ์.

[๑๖] “ครูเทพ” ไม่ได้ระบุว่าเป็นเพลงพื้นบ้านชนิดใดแต่โดยฉันทลักษณ์มีรูปเป็นกลอนหัวเดียว.

๖๔. สองนักสิทธิ์	โคลงวชิรมาลี[๑๗]	
๖๕. ฉันเป็นหญิงหรือชาย?	โคลงสี่สุภาพ	
๖๖. ฉันเป็นชายหรือหญิง?	โคลงสี่ดั้นวิวิธมาลี	
๖๗. ชิงสุกก่อนห่าม	วสันตดิลกฉันท์ ๑๔	
๖๘. ฉันขยันจริงๆ	กาพย์ฉบัง ๑๖	
๖๙. เขาเป็นคนขลาด	ร่ายสุภาพ	
๗๐. เป็นตัวเราดีกว่า	*ลำนำฉุยฉาย*	
๗๑. หัวหน้ากับลูกน้อง	กาพย์ฉบัง ๑๖	
๗๒. ไม้เรียว	กลอนแปด	
๗๓. กถาศึกษาของเก่า	โคลงสี่สุภาพ	
๗๔. นรี – นรุปฐาก	วสันตดิลกฉันท์ ๑๔	
๗๕. พร		กาพย์ห่อโคลง
๗๖. โหราศาสตร์	กลอนหก	
๗๗. ดาราทองแห่งการแข่งขันยานยนตร์	อินทรวิเชียรฉันท์ ๑๑	
๗๘. นักกีฬา	กลอนแปด	
๗๙. การฝึกซ้อม (Trainning)[๑๘]	กลอนแปด	
๘๐. แม่สำอาง	กลอนเพลงยาว	
๘๑. จันทรชิต	กลอนแปด	
๘๒. ดอกไม้	กลอน	
๘๓. หมอคง กับ อาจารย์คำ	กาพย์ฉบัง ๑๖	
๘๔. ยถากรรม	ภุชงคประยาตฉันท์ ๑๒	
๘๕. กระดูกสันหลัง	กาพย์ฉบัง ๑๖	
๘๖. เศรษฐเสนา สู้ เศรษฐสงคราม	กลอนแปด	
๘๗. เศรษฐกิจตกต่ำ	วสันตดิลกฉันท์ ๑๔	
๘๘. โลก กับ เครื่องจักร	โคลงสี่ดั้นบาทกุญชร	
๘๙. ภัยโลก	โคลงสี่สุภาพ	
๙๐. พระของเรา	กลอนแปด	
๙๑. ทำไม?	อีทิสังฉันท์ ๒๐	
๙๒. โจกโลก	กลอนแปด	
๙๓. วัฏโลโก	กลอน[๑๙]	
๙๔. ชัยก่อ กับ ชัยทำลาย	กลอนแปด	
๙๕. กรรมงาม	กลอนหก	

[๑๗] "ครูเทพ" อธิบายว่า "*โคลงวชิรมาลี – สัมผัสเหมือนจัตวาทัณฑีดั้น ไม่นิยมเอกโท*" ซึ่งหมายถึงโคลงชนิดหนึ่งที่มีลักษณะคล้ายกับโคลงสี่ดั้นวิวิธมาลีจัตวาทัณฑี แต่ไม่บังคับเอกโท.

[๑๘] ข้อความในวงเล็บเป็นของกวีตามที่ปรากฏในต้นฉบับที่ใช้อ้างอิง.

[๑๙] วรรคสดับของกลอนบางบทมีจำนวนคำไม่ถึง ๘ คำ และใช้คำภาษาอังกฤษส่งสัมผัสกับคำไทย.

๙๖. ยิหวาวิทยุ	วสันตดิลกฉันท์ ๑๔	
๙๗. งานหกสิบ	กลอนแปด	
๙๘. พฤษภ. ๒๔๗๙	กลอนสักวา	
๙๙. พรสี่	กลอน	
๑๐๐. ศานติสมัย	กลอนแปด	
๑๐๑. อุดมคติ กับ สัมฤทธิคติ	กลอนแปด	
๑๐๒. ใครและอะไรเอ่ย	กลอนดอกสร้อย	
๑๐๓. ดิม็อคระซี กับ ดิกเตเตอร์ชิป	กลอนแปด	
๑๐๔. ไข้สันนิบาต	กลอนแปด	
๑๐๕. คติพบใหม่	กลอนแปด	
๑๐๖. สงครามจำแลง	กลอนแปด	
๑๐๗. ชำร่วยโลก	กลอนสักวา	
๑๐๘. เงาะถอดรูป	กลอนสักวา	
๑๐๙. มัชฌิมาปฏิปทา	กลอนแปด	
๑๑๐. ระบอบไหนแน่?	กลอนสักวา	
๑๑๑. ผีบุญ (๑)	กลอนแปด	
๑๑๒. ผีบุญ (๒)	กลอนแปด	
๑๑๓. ฝัน	กลอนแปด	
๑๑๔. กฤษณา?	กลอนแปด	
๑๑๕. ยิ้มเถิด		กลอนแปด + กลอนสี่
๑๑๖. ดุริยางค์	กลอนแปด	
๑๑๗. แท็กซี่ฟ้า	กลอน	
๑๑๘. แพ้รู้	กลอน	
๑๑๙. ประธานาธิบดีลินคอล์น	อินทรวิเชียรฉันท์ ๑๑	
๑๒๐. คำเตือนของทารก	กลอนแปด	
๑๒๑. แฟร์เพล	กลอนหก	
๑๒๒. สรรพคุณทั้งห้า	กลอนแปด	
๑๒๓. พระผู้เป็นเจ้าคือเงิน	โคลงสี่สุภาพ	
๑๒๔. ฟองชีวิต	อินทรวิเชียรฉันท์ ๑๑	
๑๒๕. บนและล่าง	อินทรวิเชียรฉันท์ ๑๑	
๑๒๖. ศิลปแห่งการดำรงชีพ	กาพย์ฉบัง ๑๖	
๑๒๗. เราถูกไฟเจริญลน	กลอนแปด	
๑๒๘. ความจำ	กลอนแปด	
๑๒๙. ตาเนื้อกับตาทิพย์	โคลงสี่สุภาพ	
๑๓๐. โลกมาตา	กลอนแปด	
๑๓๑. บริสุทธิ์	กลอนแปด	
๑๓๒. มหาประเทศ	กลอนแปด	
๑๓๓. สถาปัตยกรรม	กลอนแปด	

๑๓๔. ฉลามกินคน	กลอนแปด	
๑๓๕. คว้านท้อง	กลอน	
๑๓๖. กรรม	โคลงสี่ดั้นบาทกุญชร	
๑๓๗. อิสรภาพสมบูรณ์	กาพย์ฉบัง ๑๖	
๑๓๘. คำขวัญ	โคลงสี่ดั้นวิวิธมาลี	
๑๓๙. น้ำอุ่นใหม่กรอกขวดเก่า	โคลงสี่สุภาพ	
๑๔๐. วันไทยรอด	กาพย์ฉบัง ๑๖	
๑๔๑. ไทยเทวาธิราช	กลอนหก	
๑๔๒. เจ้าโลก	โคลงสี่สุภาพ	
๑๔๓. เราบูชาพระหรือยัง	โคลงสี่ดั้นวิวิธมาลี	
๑๔๔. มนุษย์หนอ	โคลงสี่สุภาพ	
๑๔๕. ชาติ ศาสนา	กลอนแปด	
๑๔๖. เรือขาดหางเสือ	กลอนหก	
๑๔๗. กุหลาบกับหนาม	กลอนแปด	
๑๔๘. เขี้ยวงา	กลอนแปด	
๑๔๙. ระดมพล	โคลงสี่สุภาพ	
๑๕๐. ฉลองชัยชนะ – ไทยวิวัฒน์	โคลงสี่สุภาพ	
๑๕๑. ต้อนรับทหารหาญกลับบ้านเมือง	โคลงสี่ดั้นวิวิธมาลี	

จากตารางจะเห็นได้ว่า “ครูเทพ” ใช้ทั้งฉันทลักษณ์เดี่ยวและฉันทลักษณ์ประสมในการแต่งกวีนิพนธ์ ฉันทลักษณ์เดี่ยวมีทั้งร่าย โคลง ฉันท์ กาพย์ และกลอน ฉันทลักษณ์ประสมมีทั้งลิลิต กาพย์ห่อโคลง และการจับคู่ผสมฉันทลักษณ์แบบใหม่

“ครูเทพ” ใช้กลอนมากที่สุดโดยพบในกวีนิพนธ์ถึง ๖๐ เรื่องมีทั้งกลอนที่มีจำนวนคำแน่นอน เช่นกลอนหก และกลอนแปด และกลอนที่กำหนดจำนวนคำในวรรคโดยประมาณ รวมทั้งกลอนที่บังคับการขึ้นต้นและลงท้าย เช่นกลอนดอกสร้อย และกลอนสักวา ส่วนโคลงพบในกวีนิพนธ์ ๓๖ เรื่องส่วนใหญ่มักเป็นโคลงสี่ ทั้งโคลงดั้นและโคลงสุภาพ ด้านฉันท์มี ๒๖ เรื่อง ส่วนใหญ่เป็นฉันท์ที่นิยมใช้อยู่ในวรรณคดีแต่เดิม โดยเฉพาะฉันท์ ๓ ชนิด คือ อินทรวิเชียรฉันท์ ภุชงคประยาตฉันท์และวสันตดิลกฉันท์ และพบกาพย์ ๑๖ เรื่อง กล่าวได้ด้วยว่า “ครูเทพ” นิยมแต่งกาพย์ฉบังมากที่สุด เนื่องจากไม่พบกาพย์ยานีและกาพย์สุรางคนางค์แต่อย่างใด มีทั้งกาพย์ฉบังตามแบบแผนกาพย์ฉบังที่เพิ่มสัมผัสระหว่างวรรคที่ ๒ กับวรรคที่ ๓ และกาพย์ฉบังชนิดกลบทนาคบริพันธ์ ส่วนฉันทลักษณ์เดี่ยวที่พบน้อยได้แก่ร่าย มีทั้งร่ายดั้นและร่ายสุภาพ

“ครูเทพ” ยังนิยมฉันทลักษณ์ประสมประเภทลิลิตและกาพย์ห่อโคลง น่าสังเกตด้วยว่าลิลิตของ “ครูเทพ” แม้ว่าจะมีแบบแผนเหมือนกับลิลิตเดิมทั้งลิลิตสุภาพและลิลิตดั้น แต่มีขนาดสั้นกว่ามาก แสดงถึงความเป็นกวีนิพนธ์สมัยใหม่อย่างชัดเจน

ความเป็นต้นแบบกวีนิพนธ์สมัยใหม่ด้านฉันทลักษณ์ในงานของ “ครูเทพ” จึงอยู่ที่การนำเพลงพื้นบ้านมานำเสนอสารในฐานะกวีนิพนธ์ลายลักษณ์ ในขณะเดียวกันก็ได้ทำหน้าที่สืบทอด

ฉันทลักษณ์ราชสำนักไว้ได้เป็นอย่างดี แสดงการขยายกรอบความคิดที่ไม่เพียงศึกษาวรรณคดีก่อนยุคสมัยตนและนำความงดงามมาถ่ายทอดเท่านั้น แต่ยังให้ความสนใจในวัฒนธรรมชาวบ้านอีกด้วย

นอกจากฉันทลักษณ์ดังกล่าวแล้วสิ่งที่ชี้ว่างานของ “ครูเทพ” เป็นต้นแบบกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่ด้านอื่นยังมีอยู่หลายประการ ผู้วิจัยจะได้อธิบายพร้อมเปรียบเทียบกับวรรณคดีโบราณเพื่อชี้ความแตกต่างพอสังเขปดังนี้

ด้านขนาดของกวีนิพนธ์ ผู้วิจัยพบว่ากวีนิพนธ์ของ “ครูเทพ” มีขนาดสั้น แต่ละเรื่องมีความยาวเพียงไม่กี่บท มุ่งแสดงความรู้สึกและความเห็นของกวี ในขณะที่กวีในอดีตนิยมแต่งวรรณคดีเป็นเรื่องยาว นำเรื่องมาจากนิทานหรือชาดก หรืออาจแต่งขึ้นใหม่ ถ้าเป็นการแสดงความรู้สึกก็จะพรรณนาอย่างละเอียด เช่นในบทนิราศต่างๆ[๒๐]

ด้านความรู้สึกและความเห็นของ “ครูเทพ” ที่ปรากฏในกวีนิพนธ์เป็นแนวศิลปะเพื่อชีวิต มุ่งวิพากษ์การเมือง สังคมและเศรษฐกิจ โดยเฉพาะวิจารณ์การ “รุกเงียบ” ของชาวจีนอันมีผลต่อการขยายตัวของประชากรไทยและเศรษฐกิจของชาติ ชี้ให้ผู้อ่านเห็นภาวะเศรษฐกิจตกต่ำทั่วโลกว่ากระทบต่อสังคมทั้งด้านชีวิตความเป็นอยู่และสภาพการเปลี่ยนแปลงของสังคมประการใด

นอกจากนี้ “ครูเทพ” ยังเน้นวิจารณ์ความสัมพันธ์ระหว่างผู้นำกับผู้ตามในระบบการปกครอง แสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับลัทธิการเมืองอย่างเห็นได้ชัด[๒๑] แตกต่างกับในอดีตที่ไม่เน้นวิพากษ์วิจารณ์สังคม โดยเฉพาะผู้นำนั้นถือว่าเป็นเจ้าชีวิตที่ไม่อาจล่วงเกินได้

ความคิดเห็นของ “ครูเทพ” ยังเกี่ยวพันกับความสำนึกในหน้าที่ของกวีต่อสังคม รวมทั้งบทบาทของกวีและวรรณคดีต่อสังคมโดยรวม[๒๒] ทราบกันดีว่าสังคมช่วงที่ “ครูเทพ” มีชีวิตอยู่ เป็นรอยต่อระหว่างสังคมแบบเดิมกับแบบใหม่ การเข้ามาของตะวันตกและการส่งคนไปศึกษายังต่างประเทศส่งผลกระทบทั้งความคิดและวิถีชีวิต ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในสังคมทั้งระบบ กอปรกับตำแหน่งหน้าที่และความรู้ความสามารถของกวีเช่น “ครูเทพ” เอง จำต้องทำให้เกี่ยวข้องกับความเปลี่ยนแปลงต่างๆ อย่างไม่อาจหลีกเลี่ยงได้ มีผู้กล่าวไว้ว่า “*...เพราะเหตุว่ากวีไม่ใช่เป็นแต่กวี หากเป็นคนเกิดในยุคใดยุคหนึ่งซึ่งมีสิ่งแวดล้อม มีสภาพการเมืองและเศรษฐกิจแตกต่างกับสมัยอื่น ... กวีใดเกิดในสมัยเหล่านี้ จะรอดพ้นจากอิทธิพลแห่งเครื่องแวดล้อมหาได้ไม่...*”[๒๓] “ครูเทพ” ก็เป็นกวีที่หลีกเลี่ยง “พันธนาการแห่งยุคสมัย” ไปไม่พ้น การวิพากษ์สังคมและชี้แนะแนวทางแก้ไขปัญหา

---

[๒๐] สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา, **หวังสร้างศิลป์นฤมิต เพริศแพร้ว: การสืบทอดขนบกับการสร้างสรรค์วรรณศิลป์ในกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่,** (กรุงเทพฯ: โครงการตำราคณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๑), หน้า ๑.

[๒๑] อวยพร มิลินทางกูร, “โคลงกลอนของครูเทพ: ศิลปะเพื่อชีวิต,” **ครูเทพ,** หน้า ๑๐๐.

[๒๒] สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา, **หวังสร้างศิลป์นฤมิต เพริศแพร้ว: การสืบทอดขนบกับการสร้างสรรค์วรรณศิลป์ในกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่,** หน้า ๑

[๒๓] วิทย์ ศิวะศริยานนท์, **วรรณคดีและวรรณคดีวิจารณ์,** พิมพ์ครั้งที่ ๖ (กรุงเทพฯ: ธรรมชาติ, ๒๕๔๔), หน้า ๑๙๗.

ย่อมยืนยันว่ากวีสำนึกในหน้าที่ที่มีต่อสังคม อีกประการหนึ่งกวีนิพนธ์ของ “ครูเทพ” อธิบายบทบาทหรือพันธกิจของวรรณคดีต่อสังคมได้ดียิ่งโดยเฉพาะเนื้อหาบางส่วนที่มีสถานะเป็นวรรณคดีคำสอน

วรรณคดีคำสอน (didactic literature) หมายถึงวรรณคดีที่สร้างเพื่ออธิบายขยายความหลักทฤษฎีหรือความรู้เฉพาะอย่างใดอย่างหนึ่ง หรือเพื่อนำเสนอคติธรรม จริยธรรม หรือปรัชญาในรูปแบบของศิลปะอันชักชวนใจให้เห็นคล้อยตาม[๒๔]

ในอดีตวรรณคดีหลายเรื่องทำหน้าที่หรือมีบทบาทในการอบรมสั่งสอน ชี้นำความคิดแก่สังคมมาเป็นเวลานาน หากจะประจักษ์ได้ว่าสิ่งที่สอนนั้นมักเป็นคติพุทธธรรม อุดมคติความเชื่อหรือค่านิยมบางประการที่ถือเป็นจารีตและแบบแผนดั้งเดิม อาจมีในเนื้อหาทั้งหมดหรือมีเพียงบางส่วนของวรรณคดี เช่น*ไตรภูมิกถา*ที่มุ่งแสดงให้เห็นผลร้ายของการประพฤติชั่ว *เวสสันดรชาดก*ชี้หลักธรรมในพุทธศาสนา *กฤษณาสอนน้องคำฉันท์*ให้ข้อปฏิบัติสำหรับสตรี และ*สวัสดิรักษา*อธิบายความเชื่อและจารีตแบบแผนอันควรกระทำของบุคคล[๒๕] สิ่งที่ควรสังเกตสำหรับวรรณคดีคำสอนโบราณก็คือมักไม่ปรากฏลักษณะปัจเจกบุคคลของผู้สอน และส่วนใหญ่ก็ไม่ใช่การสั่งสอนเชิงอภิปรายชี้แจงเพื่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงดังที่กวีผู้สร้างกวีนิพนธ์สมัยใหม่มักกระทำโดยเฉพาะกรณีของ “ครูเทพ”

การสอนของ “ครูเทพ” มีทั้งสอนในระดับครอบครัว โรงเรียนและชาติ สอนปัจเจกบุคคลและบุคคลในฐานะที่เป็นส่วนหนึ่งของสังคม[๒๖] เนื้อหาคำสอนมีทั้งสอนเรื่องทั่วไป กีฬา สุขศึกษาและพุทธศาสนา ทำให้เห็นความรู้กว้างขวางของกวีซึ่งมุ่งให้เกิดการพัฒนาสังคมทุกระดับ

นอกจากขนาดและเนื้อหาที่มีความแปลกใหม่แล้ว ด้านการใช้ถ้อยคำก็ดูเหมือนว่าเปลี่ยนแปลงจากวรรณคดีโบราณอย่างชัดเจนเพราะปรากฏศัพท์ต่างๆ เป็นจำนวนมากซึ่งไม่คุ้นเคยกันในภาษาพูดและภาษาเขียน กวีต้องสร้างคำหรือผสมคำใหม่เพื่อให้สอดคล้องกับความหมายของศัพท์เดิมโดยเฉพาะที่มาจากภาษาอังกฤษ และเพื่อให้เกิดความเข้าใจในวงกว้าง หลายครั้งที่กวีได้

---

[๒๔] M.H. Abram, **A Glossary of Literary Terms,** 3rd ed (New York: Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1971), page 39.

DIDACTIC LITERATURE : A didactic work of literature is one designed to expound a brand of theoretical or practical knowledge, or to present in an impressive, and persuasive imaginative form a moral, religious, or philosophical thesis or doctrine

คำแปลเป็นของ สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา ปรากฏใน

สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา, **พุทธธรรมในกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่** (กรุงเทพฯ: โครงการเผยแพร่ผลงานวิชาการ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๔), หน้า ๖.

[๒๕] นันทา ขุนภักดี กล่าวว่า *“วรรณกรรมเรื่องสวัสดิรักษา...ใช้สำหรับเป็นเครื่อง**อบรมกล่อมเกลา**บุคคลกันมาแต่ดั้งเดิมให้รู้จักปฏิบัติตนอยู่ในขอบเขตที่สังคมนิยมกันว่าถูกต้องและดีงาม ด้วยเหตุนี้สวัสดิรักษาจึงเกิดขึ้นหลายสำนวนตามคิดเห็น ความรู้สึก และความเชื่อของคนในสมัยก่อน ...”* ดูเพิ่มเติมใน

นันทา ขุนภักดี, **รายงานการวิจัยการวิเคราะห์ความเชื่อของชายไทยในสวัสดิรักษา,** พิมพ์ครั้งที่ ๒ (นครปฐม: ศูนย์วิจัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, ๒๕๓๐).

[๒๖] ชลธิรา สัตยาวัฒนา, “วรรณกรรมคำสอนของ ‘ครูเทพ’,” **ครูเทพ,** หน้า ๒๔ – ๒๕.

อธิบายคำต่างๆ ไว้ในเชิงอรรถ เป็นการขยายความให้ผู้อ่านรับรู้สารที่ต้องการสื่อไม่ผิดพลาดด้วย ตัวอย่างของการใช้ถ้อยคำดังกล่าว เช่นคำว่า**ศึกสตรี**ในเรื่อง “แม่จ๋า”

ตั้งแต่แรกปฏิสนธิ์จนสมภพ แม่ประสบทุกข์ภัยใหญ่หนักหนา
ฉวยพลั้งพลาดอาจพิการพาลมรณา โบราณว่า**ศึกสตรี**มีมูลพร้อม[๒๗]

คำดังกล่าวมาจากการประสมกันระหว่างคำว่า**ศึก**กับ**สตรี** ในกวีนิพนธ์บทนี้หมายถึงความยากเข็ญของสตรีนับแต่ตั้งครรภ์จนคลอดบุตร

ส่วนคำว่า**พันธุ์เจริญ**ที่ผสมกันระหว่าง**พันธุ์**กับ**เจริญ** กวีได้อธิบายไว้ในเชิงอรรถของกวีนิพนธ์เรื่อง “พันธุ์เจริญ” ว่าเป็นคำเรียกชาวไทยเชื้อสายจีนด้วยเห็นว่าเด็กไทยที่เกิดจากบิดาเป็นจีนมารดาเป็นไทยจะสืบทอดอุปนิสัยที่ขยันขันแข็งจากชาวจีน หากพลเมืองมีอุปนิสัยดังกล่าวก็อาจช่วยแก้ไขปัญหาเศรษฐกิจของประเทศได้ คำนี้กวีใช้หลายครั้ง ปรากฏในกวีนิพนธ์เรื่องอื่นด้วย[๒๘]

นอกจากนี้ ยังมีชุดคำประสมและคำสมาสอยู่อีกเป็นจำนวนมากโดยเฉพาะชุดคำที่เกี่ยวกับเศรษฐกิจ[๒๙] ตัวอย่างเช่น **เศรษฐกรรม เศรษฐธาตุ เศรษฐนิกร เศรษฐภัณฑ์ เศรษฐโลก เศรษฐศักดิ์ เศรษฐสมัย สุรเศรษฐสงคราม** และ**สุรเศรษฐเสนา** เป็นต้น

การปรุงศัพท์ในลักษณะที่เป็นวลีคือ**โจกโลก เจ้าคอซุง ล้าหลังสมัย**[๓๐] ก็มีความแปลกใหม่เช่นกัน **โจกโลก**หมายถึงผู้เป็นใหญ่ในโลกซึ่งก็คือมนุษย์ ดังเช่นที่กวีอธิบายความไว้ในกลอนว่า “*มนุษย์นี้มีชัยขึ้นในโลก ได้เป็นโจกจอมภพสบสมัย*”[๓๑] และยังปรากฏในโคลงบทต่อไปนี้

โลกจักล้ำเลิศด้วย มนุษย์
ผู้วิเศษล่ำสัปปุรุษ รอบข้าง
โจกโลกจัดโลกดุจ แดนประดิษฐ์
ใช้ชีพอชีพสร้าง ร่วมล้างศัตรู[๓๒]

ส่วน**เจ้าคอซุง**กวีชี้แจงว่ามาจากคำว่า**พ่อค้าซุง**หมายถึงเศรษฐี ด้วยเหตุที่ก่อนหน้านั้นใครเป็นพ่อค้าซุงก็ถือกันว่าเป็นเศรษฐี และคำว่า**ล้าหลังสมัย**ก็เทียบได้กับ***ไม่ทันสมัย***นั่นเอง

---

[๒๗] เจ้าพระยาธรรมศักดิ์มนตรี, **โคลงกลอนของครูเทพ เล่ม ๒,** หน้า ๑.

[๒๘] เจ้าพระยาธรรมศักดิ์มนตรี, **โคลงกลอนของครูเทพ เล่ม ๑,** หน้า ๑๓๕, ๑๔๘ – ๑๔๙ และ ๑๕๐.

[๒๙] กวีมักอธิบายความหมายของคำเหล่านี้ไว้ในเชิงอรรถของกวีนิพนธ์เรื่องนั้นๆ เสมอ.

[๓๐] จินดาศิริ เทียมเดช, “วิเคราะห์บทร้อยกรองของเจ้าพระยาธรรมศักดิ์มนตรี (สนั่น เทพหัสดิน ณ อยุธยา)” (ปริญญานิพนธ์ปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, ๒๕๒๔), หน้า ๔๗.

[๓๑] เจ้าพระยาธรรมศักดิ์มนตรี, **โคลงกลอนของครูเทพ เล่ม ๒,** หน้า ๑๔๗.

[๓๒] เจ้าพระยาธรรมศักดิ์มนตรี, **โคลงกลอนของครูเทพ เล่ม ๓,** หน้า ๑๐๐.

"ครูเทพ" ยังมักใช้ภาษาพูดในกวีนิพนธ์ด้วย[๓๓] ดังเช่น**โต่ง เอี้ย กระพัด กระพือ เตินเต่อ ส่ำสาม แย่ตาลัก**

นอกจากที่กล่าวมาแล้วกวีก็ยังนิยมใช้คำภาษาต่างประเทศ ที่ปรากฏโดยตรงเช่นในบท "วัฏโลโก" มีคำว่า **Absolute Monarchy, Democracy, Communism** และ**Dictatorship** ซึ่งใช้ส่งสัมผัสระหว่างวรรคกับคำไทยด้วยดังตัวอย่าง

Absolute Monarchy	ประเพณีโบราณนานนักหนา
.....	
Democracy	เป็นวิธีผันแปรแก้ไข
.....	
Communism	เป็นทางนำรุดหน้าบ้าบิ่นใหญ่
.....	
Dictatorship	เพิ่งถูกหยิบขึ้นมาใช้ใหม่แกมเก่า[๓๔]

ส่วนการทับศัพท์ภาษาต่างประเทศก็มีความถี่สูงเช่นกันโดยเฉพาะที่เกี่ยวกับวิทยาการสมัยใหม่และการเมืองการปกครองมีทั้งที่เป็นคำนาม กริยาและวิเศษณ์[๓๕] เช่น**คอมมิวนิสต์** (communist) **นาซี** (Nazi) **มุสโสลินี** (Mussolini) **สะแปนิช** (Spanish) **ร็อคคิเฟลเลอร์** (Rockeyfeller) **เอาเทอร์ มองโกเลีย** (Outer – Mongolia) **เกรตบริเตน** (Great Britain) **โซชัลลิสม์** (Socialism) **โมเดอร์นแนชะแนลิซั่ม** (Modern Nationalism) **แอ็บโซลูทม็อนนะคี** (Absolute Monarchy) **สับปลาย** (Supply) **ดิมานด์** (Demand) **ตรัสต์** (Trust) **บอยค็อตต์** (boycott) **สะไตรค์** (strike) **แฮนดิแค็ป** (handicap) **อะแดปต์** (adapt) **โน** (no) **บริติช** (British) เหล่านี้เป็นต้น

การใช้คำในกวีนิพนธ์ของ "ครูเทพ" เห็นได้ว่ากวีมุ่งสร้าง ปรุงศัพท์ ทับศัพท์ โดยมีจุดมุ่งหมายมิใช่สร้างอลังการวรรณศิลป์[๓๖] หากเป็นการสั่งสอน ชี้แนะ บอกให้รู้หรือเปิดโลกทัศน์ความรู้ใหม่แก่ผู้อ่านอย่างกว้างขวางและเข้าถึงเจตนากวีได้อย่างถ่องแท้ในด้านที่ต้องการให้ผู้คนในสังคมไม่เป็นคน "ล้าหลังสมัย" สามารถปรับตัวและก้าวทันความเจริญของโลกโดยเฉพาะโลกตะวันตกที่เปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วและส่งผลกระทบต่อสังคมในทุกระดับ

---

[๓๓] จินดาศิริ เทียมเดช, "วิเคราะห์บทร้อยกรองของเจ้าพระยาธรรมศักดิ์มนตรี (สนั่น เทพหัสดิน ณ อยุธยา)," หน้า ๖๓ – ๖๙.

[๓๔] เจ้าพระยาธรรมศักดิ์มนตรี, **โคลงกลอนของครูเทพ เล่ม ๒,** หน้า ๑๔๙ – ๑๕๐.

[๓๕] จินดาศิริ เทียมเดช, "วิเคราะห์บทร้อยกรองของเจ้าพระยาธรรมศักดิ์มนตรี (สนั่น เทพหัสดิน ณ อยุธยา)," หน้า ๗๒ – ๘๓.

[๓๖] ผู้วิจัยไม่ได้หมายความว่างานของ "ครูเทพ" ไม่มีอลังการวรรณศิลป์ แท้จริงแล้วปรากฏการสืบทอดขนบวรรณศิลป์เช่นกัน อาทิ การแต่งคำประพันธ์ตามหลักในตำราประพันธศาสตร์ การใช้กลบท เช่น นาคบริพันธ์ การเล่นสัมผัส เป็นต้น แต่ในส่วนนี้มุ่งชี้การเป็นจุดเริ่มต้นของกวีนิพนธ์สมัยใหม่ จึงไม่ได้นำมาแสดงไว้.

กวีนิพนธ์ของ "ครูเทพ" จึงนับได้ว่าเป็นรอยต่อระหว่างกวีนิพนธ์แบบเดิมกับแบบใหม่ เป็นงานสร้างสรรค์ที่บ่งชี้ความเปลี่ยนแปลงของกวีนิพนธ์ไทยโดยมีขนบวรรณศิลป์ที่สืบทอดเรื่อยมาคอยเชื่อมโยงให้ต่อเนื่องกันและมีนวลักษณ์ซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะที่พัฒนามาอย่างมีรากฐาน

๓.๑.๒ ฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์หลังยุค "ครูเทพ" ถึงปัจจุบัน

ฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์หลังยุค "ครูเทพ" ยังคงหลากหลายเช่นเดียวกับในวรรณคดีโบราณ อย่างไรก็ตาม นักวรรณคดีที่ได้ศึกษากวีนิพนธ์สมัยใหม่มักยืนยันตรงกันว่านับตั้งแต่สังคมได้รับอิทธิพลตะวันตก กวีนิพนธ์มีพัฒนาการและคลี่คลายไปสู่ความเป็นลักษณะใหม่มากขึ้น ความเปลี่ยนแปลงทางสังคมมีส่วนอย่างยิ่งในการสร้างพัฒนาการโดยเฉพาะความขัดแย้งทางการเมือง และนับจากกวีนิพนธ์ของ "ครูเทพ" ซึ่งถือเป็นจุดเริ่มต้นกวีนิพนธ์สมัยใหม่จะเห็นว่ามีงานลักษณะดังกล่าวต่อเนื่องถึงปัจจุบัน ผลการศึกษาจึงมักเน้นที่เนื้อหาของกวีนิพนธ์มากกว่าที่จะกล่าวถึงรูปแบบฉันทลักษณ์

ด้วยเหตุที่เชื่อว่าการสร้างสรรค์กวีนิพนธ์มีบริบททางสังคมรองรับอยู่ ดังนั้น ความเปลี่ยนแปลงทางสังคมจึงมีผลต่อการกำเนิดกวีนิพนธ์ในลักษณะต่างๆ ด้วย[๓๗] พัฒนาการกวีนิพนธ์สมัยใหม่ได้รับการกล่าวถึงไปพร้อมกับนวนิยาย เรื่องสั้น และสารคดี นักวรรณคดีได้แบ่งสมัยไว้คล้ายคลึงกัน เช่นรื่นฤทัย สัจจพันธุ์[๓๘] และสายทิพย์ นุกูลกิจ[๓๙] แบ่งโดยใช้จุดเริ่มต้นตรงกันคือรัชกาลพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวซึ่งเป็นช่วงที่วัฒนธรรมตะวันตกเข้ามาแทรกซึมอยู่ในสังคมแล้ว

การแบ่งยุคของรื่นฤทัยและสายทิพย์ช่วงแรกโดยเฉพาะก่อนปี ๒๕๐๐ อาจคาบเกี่ยวเรื่องปีพุทธศักราชบ้างแต่ของยุคต่อมานั้นมีความแน่นอน น่าสังเกตว่าเกณฑ์ในการแบ่งจะอาศัยบริบททางสังคมการเมืองและความเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมเป็นสำคัญ ส่วนการตั้งชื่อยุคสมัยมักอาศัยลักษณะเด่นในกวีนิพนธ์ช่วงนั้นมาใช้ในการเรียกชื่อยุค

ประทีป เหมือนนิล น่าจะเป็นผู้ที่แบ่งยุคสมัยของกวีนิพนธ์สมัยใหม่ไว้เป็นคนแรกๆ โดยได้แบ่งไว้ ๗ ช่วง[๔๐] คือ**ยุคบุกเบิก** (ก่อน พ.ศ. ๒๔๗๕ - ๒๔๘๕) **ยุคหลังสงครามโลกครั้งที่**

---

[๓๗] รื่นฤทัย สัจจพันธุ์, "บริบททางการเมือง สังคม วัฒนธรรม และประวัติศาสตร์เท่าที่มีผลกระทบต่อกวีนิพนธ์ร่วมสมัยของไทย," **กวีนิพนธ์ไทยร่วมสมัย: บทวิเคราะห์และสรรนิพนธ์** (กรุงเทพฯ: ศยาม, ๒๕๔๔), หน้า ๓.

[๓๘] รื่นฤทัย สัจจพันธุ์, **วรรณกรรมปัจจุบัน,** พิมพ์ครั้งที่ ๑๓ (กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยรามคำแหง. ๒๕๔๔), หน้า ๕.

[๓๙] สายทิพย์ นุกูลกิจ, **วรรณกรรมไทยปัจจุบัน,** พิมพ์ครั้งที่ ๒ (กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, ๒๕๓๗), หน้า ๖.

[๔๐] ประทีป เหมือนนิล, **วรรณกรรมไทยปัจจุบัน,** พิมพ์ครั้งที่ ๒ (กรุงเทพฯ: เจริญวิทย์การพิมพ์, ๒๕๒๓), หน้า ๑๑๑ – ๑๓๖.

๒ (พ.ศ. ๒๔๘๕ – ๒๔๙๐) **ยุคแห่งความรุ่งเรือง** (พ.ศ. ๒๔๙๐ – ๒๕๐๑) **ยุคแห่งความเพ้อฝัน** (พ.ศ. ๒๕๐๑ – ๒๕๐๖) **ยุคแห่งการแสวงหา** (พ.ศ. ๒๕๐๖ – ๒๕๑๖)[๔๑] **ยุคศิลปะเพื่อชีวิต** (๑๔ ตุลาคม ๒๕๑๖ – ๖ ตุลาคม ๒๕๑๙) และ**ยุคปัจจุบัน** (๖ ตุลาคม ๒๕๑๙ – ปัจจุบัน)

ส่วนสายทิพย์ นุกูลกิจแบ่งไว้ ๔ ระยะ[๔๒] คือ**ระยะแรก**ระหว่าง พ.ศ. ๒๔๔๘ – ๒๔๘๔ **ระยะที่ ๒** ระหว่าง พ.ศ. ๒๔๘๕ – ๒๕๐๐ **ระยะที่ ๓** ระหว่าง พ.ศ. ๒๕๐๑ – ๒๕๑๖ และ**ระยะที่ ๔** คือร้อยกรองในช่วงปี พ.ศ. ๒๕๑๗ – ปัจจุบัน

สำหรับรื่นฤทัย สัจจพันธุ์ได้แบ่งไว้เป็น ๕ ช่วง[๔๓] คือ**สมัยรัชกาลที่ ๕ – พ.ศ. ๒๔๗๕, ช่วงหลัง พ.ศ. ๒๔๗๕ – ๒๕๐๐, ช่วงหลัง พ.ศ. ๒๕๐๐ – ๒๕๑๖, ช่วงหลัง ๑๔ ตุลาคม พ.ศ. ๒๕๑๖ – ๖ ตุลาคม พ.ศ. ๒๕๑๙,** และ**หลัง ๖ ตุลาคม พ.ศ. ๒๕๑๙ – ปัจจุบัน**

การแบ่งยุคกวีนิพนธ์ดังกล่าวผู้แบ่งได้อธิบายรูปแบบฉันทลักษณ์ไปพร้อมกัน แต่ก็ไม่ได้ให้ความสำคัญมากไปกว่าการกล่าวถึงเนื้อหา อย่างไรก็ตาม หากใช้เกณฑ์ของฉันทลักษณ์แบ่งกวีนิพนธ์สมัยใหม่โดยเริ่มต้นที่กวีนิพนธ์หลังยุค “ครูเทพ” ผู้วิจัยพบว่าสามารถแบ่งได้เป็น ๒ ช่วง ช่วงแรกคือกวีนิพนธ์หลังยุค “ครูเทพ” ถึงก่อนการเผยแพร่งานของอังคาร กัลยาณพงศ์ และช่วงกวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์ถึงปัจจุบัน มีรายละเอียดโดยสังเขปดังต่อไปนี้

๓.๑.๒.๑ ฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่หลังยุค “ครูเทพ” ก่อนการเผยแพร่กวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์ พ.ศ. ๒๕๐๖[๔๔]

ดังที่ได้กล่าวไปแล้วว่าลักษณะเด่นของฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์ของ “ครูเทพ” ก็คือการนำเพลงพื้นบ้านมาใช้ในกวีนิพนธ์ และสืบทอดฉันทลักษณ์ดั้งเดิมอย่างหลากหลาย โดยใช้กลอนมากที่สุด รองลงมาคือโคลง ฉันท์ กาพย์ และร่ายตามลำดับ

ในกวีนิพนธ์หลังยุค “ครูเทพ” ก็ยังคงมีลักษณะดังกล่าว นอกจากงานที่ดำเนินตามขนบฉันทลักษณ์และสร้างสรรค์อย่างชัดเจนอย่างพระนิพนธ์พระราชวรวงศ์เธอ กรมหมื่นพิทยาลงกรณที่ได้ทรงพัฒนารูปแบบกลอนหกและกลอนเจ็ดให้มีจังหวะแน่นอน และโดยเฉพาะกลอนหกทรงไว้เป็นวรรณคดีเรื่องยาวคือ*กนกนคร* ทรงให้ชื่อลักษณะการใช้คำประพันธ์หลายชนิดมาแต่งร่วมกันว่า “กวีวัจนะ” ทรงประดิษฐ์กาพย์ธนัญชยางค์ ๓๒ ประดิษฐ์ฉันท์ชุดแก้วสยาม ๓ ชนิด คือสยามมณีฉันท์ สยามรัตนฉันท์ และสยามวิเชียรฉันท์ และชิต บุรทัตที่สร้างสรรค์กลวิธีการเล่นล้อความ

---

[๔๑] ยุคแห่งการแสวงหาแยกย่อยออกเป็นกลุ่มแสวงหารูปแบบใหม่ และกลุ่มสะท้อนชีวิตสังคมใหม่.

[๔๒] สายทิพย์ นุกูลกิจ, **วรรณกรรมไทยปัจจุบัน,** หน้า ๔๗ – ๖๑.

[๔๓] รื่นฤทัย สัจจพันธุ์, “บริบททางการเมือง สังคม วัฒนธรรม และประวัติศาสตร์เท่าที่มีผลกระทบต่อกวีนิพนธ์ร่วมสมัยของไทย,” หน้า ๓.

[๔๔] สรุปความจาก อวยพร มิลินทางกูร, “ลักษณะคำประพันธ์ร้อยกรองไทยตั้งแต่ พ.ศ. ๒๔๗๕ – ๒๕๐๑.”

ระหว่างฉันทลักษณ์ต่างชนิด[๔๕] ซึ่งมีผลงานร่วมยุคกับ “ครูเทพ” และหลังยุค “ครูเทพ” แล้ว ฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์ของกวีที่มีผลงานมากและเป็นที่รู้จักกันดีโดยเฉพาะในช่วงปี ๒๔๘๕ - ๒๕๐๖ อย่างเช่น อัศนี พลจันทร สุภร ผลชีวิน ท่านผู้หญิงสมโรจน์ สวัสดิกุล ณ อยุธยา อุชเชนี ทวีปวร กุลทรัพย์ รุ่งฤดี เปลื้อง วรรณศรี จิตร ภูมิศักดิ์ ผา เพลิงไทย ประยอม ซองทอง มะเนาะ ยูเด็น เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ นิภา บางยี่ขัน นภาลัย ฤกษ์ชนะ เป็นต้น เหล่านี้ล้วนแต่นิยมใช้กลอนเป็นหลักทั้งสิ้น รองลงมาได้แก่กาพย์กับโคลงรวมถึงเพลงพื้นบ้าน มีฉันทลักษณ์ประเภทอื่นอยู่บ้างแต่ก็ไม่ได้รับความนิยมแพร่หลายเท่ากับกลอน

ฉันทลักษณ์ในยุคนี้มักดำเนินตามขนบทั้งสิ้น เกิดการสร้างสรรค์รูปแบบใหม่ๆ อยู่บ้าง นอกจากพระนิพนธ์พระราชวรวงศ์เธอ กรมหมื่นพิทยาลงกรณ และชิต บุรทัตดังกล่าวแล้ว ก็มีฉันท์ ๒ ชนิดได้แก่มุทิงคนาทฉันท์และเปษณนาทฉันท์ของสุภร ผลชีวิน ที่เกิดจากการเลียนจังหวะเสียงธรรมชาติอันได้แก่เสียงตะโพนและเสียงครกตำข้าวตามลำดับ และงานของอัศนี พลจันทรที่เขียนบทร้อยกรองด้วยฉันทลักษณ์ที่มีลักษณะคล้ายใน*ประชุมลำนำ*ของหลวงธรรมาภิมณฑ์ไว้หลายชนิด[๔๖]

กวีนิพนธ์ในยุคนี้จึงไม่มีลักษณะเด่นในด้านรูปแบบคำประพันธ์มากนัก ส่วนใหญ่ดำเนินตามขนบฉันทลักษณ์เดิมอย่างเคร่งครัด มีฉันทลักษณ์รูปแบบใหม่อยู่บ้าง แต่ก็ไม่ได้สร้าง “ความแตกตื่น” ในวงวรรณกรรมเท่ากับที่เกิดขึ้นในยุคต่อมา

๓.๑.๒.๒ ฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่ พ.ศ. ๒๕๐๖ ถึงปัจจุบัน

สิ่งที่กระตุ้นความสนใจของผู้ศึกษากวีนิพนธ์สมัยใหม่อย่างกว้างขวางโดยเฉพาะด้านฉันทลักษณ์ได้แก่กวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์ เป็นจุดเปลี่ยนสำคัญที่ทำให้เกิดการถกเถียงเรื่องฉันทลักษณ์

ผู้ที่นำกวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์มาเผยแพร่ในวงกว้างคือสุลักษณ์ ศิวรักษ์ โดยนำกวีนิพนธ์เรื่อง “วักทะเล” พิมพ์ใน*สังคมศาสตร์ปริทัศน์*ฉบับปฐมฤกษ์ พ.ศ. ๒๕๐๖[๔๗] ก่อให้เกิดทรรศนะทั้งด้านบวกและด้านลบจากผู้อ่าน เฉพาะด้านฉันทลักษณ์ได้รับการวิพากษ์วิจารณ์อย่างมากและมีผู้แสดงทรรศนะปฏิเสธกวีนิพนธ์ของอังคารด้วยถ้อยคำที่รุนแรงดังตัวอย่างในจดหมายของ “เด็กใต้ถุนเรือนกวี” ที่เขียนถึงสุลักษณ์ ศิวรักษ์ ดังนี้

---

[๔๕] ดูรายละเอียดเรื่องนี้ได้ใน ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต, “ ‘ชาติปิยานุศร’: การสืบทอดและการสร้างสรรค์กลวิธีการเล่นล้อความระหว่างฉันทลักษณ์ต่างชนิดของชิต บุรทัต,” **วารสารภาษาและวรรณคดีไทย** ๑๙ (ธันวาคม ๒๕๔๕): ๑ – ๕๘.

[๔๖] สุจิรา คุปตารักษ์, “วิเคราะห์บทร้อยกรองของ ‘นายผี’ ” (ปริญญานิพนธ์ปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร, ๒๕๒๖), หน้า ๑๔๑ – ๑๕๙.

[๔๗] อังคาร กัลยาณพงศ์, “วักทะเล,” **สังคมศาสตร์ปริทัศน์** ๑ (มิถุนายน ๒๕๐๖): ๓๙.

> ในสังคมศาสตร์ปริทัศน์ผมได้อ่านกลอนสวยๆ หลายสำนวน แต่มีข้อเขียนซึ่งคล้ายๆ จะเป็นกลอนของคุณอังคาร ผมได้อ่านและอ่านหลายเที่ยว เสียดายเพราะเห็นมีคนวิจารณ์กันนัก ขออภัยที่ผมไม่สามารถจะเรียกข้อเขียนนี้ว่า “กลอน” ได้เพราะโดยลักษณะทั่วไปไม่ถูกฉันทลักษณ์...
>
> อย่างไรก็ตาม แม้จะมีใครยกย่องกันในส่วนเขียนภาพแล้วผมก็จะไม่สนใจ แต่ที่จะมายกย่องกันว่าคุณอังคารเป็นกวีและเรียกงานของเขาว่ากวีนิพนธ์แล้ว ผมคิดว่าผู้ที่ยกย่องอย่างนั้นน่าจะเข้าใจอะไรผิดสักอย่างเป็นแน่...
>
> ...ถ้าใครจะเรียกคุณอังคารว่า “ท่าน” โดยสาเหตุจากการเขียนรูปภาพ ผมก็ไม่ว่าอะไรแต่ถ้าจะเรียกว่าท่านอังคารเพราะท่านคิดกลอนแนวใหม่ของท่านขึ้นมา ...และถึงกับจะยกย่องงานเหล่านั้นเป็นกวีนิพนธ์ล่ะก็ ผมขอร้องดวงวิญญาณของกวีเก่าๆ ที่ท่านสร้างไว้ด้วยความเหนื่อยยากจะพากันสังเวชใจ ความไพเราะของร้อยกรองที่มีมาแต่โบราณกาลก็จะถึงกาลแตกดับ กวีจะไม่มีอีกในสยาม เป็นถึงคราวแล้งแน่ทีนี้...[๔๘]

ขณะที่อีกด้านหนึ่งก็ผู้ให้ความเห็นเกี่ยวกับฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์ ในทำนองยกย่องและชี้ชวนให้พิจารณาด้านอื่นในกวีนิพนธ์ด้วย ดังเช่นคำกล่าวของนิตยา มาศะวิสุทธิ์ ที่ว่า

> ลักษณะเด่นอีกประการหนึ่งของอังคารก็คือการใช้จังหวะหรือกรอบของฉันทลักษณ์ที่ไม่ตายตัว สำหรับจังหวะนั้นเขาให้ความหมายของคำพาไป ส่วนในด้านฉันทลักษณ์ “*ผมให้อารมณ์ ความรู้สึก และจินตนาการ เป็นตัวกำหนดรูปแบบบทกวีของผม*” เพราะเหตุนี้ ผู้ที่เคยกับจังหวะและรูปแบบที่ตายตัวจึงรู้สึกว่ากวีนิพนธ์ของอังคารนั้นขรุขระอ่านสะดุดไม่รื่นหู
>
> ถึงแม้อังคารจะเป็นกวีอิสระผู้ไม่ยอมให้ขนบหรือรูปแบบใดเป็นตัวกำหนดบทกวีของเขา เขาก็มิได้ละทิ้งขนบวรรณศิลป์โบราณเสียทีเดียวเขาศึกษาวรรณศิลป์จากกวีโบราณเพื่อเข้าใจแก่นแท้ของสุนทรียะทั้งด้านความงามและความคิด และนำความเข้าใจนั้นมาเป็นฐานรองรับการสร้างสรรค์วรรณศิลป์เฉพาะตน งานกวีนิพนธ์ของเขาจึงเปี่ยมไปด้วยพลังสร้างสรรค์ยากจะหากวีร่วมสมัยผู้ใดเทียบได้[๔๙]

---

[๔๘] “ชายคนนี้นี่หรือคือกวี นัดพบอังคาร กัลยาณพงศ์,” **โลกหนังสือ** ๔ (พฤษภาคม ๒๕๒๔): ๓๐ – ๓๑.

[๔๙] นิตยา มาศะวิสุทธิ์, “เมื่อปลิงเกาะสวรรค์และหนอนกินพระจันทร์,” **๒๕ ปีซีไรต์ รวมบทวิจารณ์คัดสรร** (กรุงเทพฯ: สมาคมภาษาและหนังสือแห่งประเทศไทย, ๒๕๔๗), หน้า ๒๖๕ – ๒๖๖.

การวิพากษ์ฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์ จึงน่าจะเป็นการเปิดประเด็นความสนใจฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่ให้กว้างขวางและลึกซึ้งยิ่งขึ้น และน่าสังเกตด้วยว่ากวีร่วมสมัยยุคหลังจากอังคารก็ได้แสดงทรรศนะยกย่องกวีได้อย่างมาก โดยเฉพาะไพวรินทร์ ขาวงาม สะท้อนว่ากวีร่วมยุคเดียวกันอาจสร้างงานที่กลายเป็นขนบวรรณศิลป์ร่วมสมัยให้กวีอีกคนได้นำไปสร้างสรรค์ต่อ

นอกจากฉันทลักษณ์รูปแบบที่ต่างไปจากเดิมของอังคาร กัลยาณพงศ์แล้ว ในช่วงนี้ยังปรากฏกวีนิพนธ์ของราช รังรอง กวีนิพนธ์ของจ่าง แซ่ตั้งที่เรียกว่า**วรรณรูป**[๕๐] งานเขียนกลอนเปล่าของหนุ่มสาวในมหาวิทยาลัย เหล่านี้เป็นรูปแบบคำประพันธ์ซึ่งกวีสามารถนำมานำเสนอเนื้อหาได้อย่างเป็นอย่างดี

ฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่นับตั้งแต่ปรากฏงานของอังคาร กัลยาณพงศ์ เป็นต้นมาจึงหลากหลายมากยิ่งขึ้น ขณะที่ร่าย โคลง ฉันท์ กาพย์และกลอน ได้รับความนิยมอย่างสูง เพลงพื้นบ้านและฉันทลักษณ์จากวรรณคดีท้องถิ่นและอาจรวมถึงบทเพลงร่วมสมัยทั้งเพลงลูกทุ่งและเพลงไทยสากลกลายเป็นส่วนหนึ่งที่กวีร่วมสมัยได้นำมาสื่อสาร ปรับแปลง ตัดต่อ ให้สอดประสานกลมกลืนกับฉันทลักษณ์รูปแบบเดิมอย่างแนบเนียน ยืนยันว่ากวีนิพนธ์สมัยใหม่ไม่ได้มีลักษณะเด่นด้านเนื้อหาเท่านั้น แท้จริงแล้วรูปแบบฉันทลักษณ์ก็มีความโดดเด่นและได้รับการ “ตีความ” จากกวีร่วมสมัยผู้เรียนรู้ธรรมชาติของภาษาและมรดกวรรณศิลป์ไทยเช่นเดียวกัน

๓.๒ ฉันทลักษณ์ที่สืบทอดและสร้างสรรค์ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่

ในหัวข้อนี้ผู้วิจัยประสงค์จะให้ภาพรวมของฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่ทั้งที่สืบทอดและสร้างสรรค์เพื่อแสดงให้เห็นในเบื้องต้นถึงความหลากหลายของชนิดฉันทลักษณ์ที่ปรากฏอยู่เป็นจำนวนมาก มีรายละเอียดดังนี้

๓.๒.๑ ฉันทลักษณ์ที่สืบทอดในกวีนิพนธ์สมัยใหม่

ฉันทลักษณ์ที่สืบทอดในกวีนิพนธ์สมัยใหม่มีทั้งฉันทลักษณ์เดี่ยวและประสม ด้านฉันทลักษณ์เดี่ยวผู้วิจัยพบว่ามีปรากฏทั้ง ๕ ชนิดคือ ร่าย โคลง ฉันท์ กาพย์ และกลอน โดยพบร่าย ๓ ชนิด โคลง ๑๒ ชนิด ฉันท์ ๒๐ ชนิด กาพย์ ๖ ชนิด และกลอน ๑๑ ชนิด ดังนี้

ร่าย	๑. ร่ายสุภาพ	๒. ร่ายยาว	๓. ร่ายดั้น	
โคลง	๑. โคลงสองสุภาพ	๒. โคลงสามสุภาพ		
	๓. โคลงสี่สุภาพ	๔. โคลงสี่สุภาพจัตวาทัณฑี		
	๕. โคลงสี่สุภาพตรีพิพิธพรรณ	๖. โคลงสองดั้น		

[๕๐] วิภา กงกะนันทน์, **วรรณคดีศึกษา,** พิมพ์ครั้งที่ ๒ (กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช, ๒๕๓๓), หน้า ๓๒ – ๓๔.

	๗.	โคลงสามดั้น	๘.	โคลงสี่ดั้นวิวิธมาลี
	๙.	โคลงสี่ดั้นบาทกุญชร	๑๐.	โคลงสินธุมาลี
	๑๑.	โคลงห้าแบบโองการแช่งน้ำ	๑๒.	โคลงห้าพัฒนา

โคลงห้าแบบโองการแช่งน้ำและโคลงห้าพัฒนาเป็นฉันทลักษณ์ที่กวีร่วมสมัยสืบทอดจากข้อสันนิษฐานรูปแบบคำประพันธ์ในโองการแช่งน้ำของจิตร ภูมิศักดิ์ ในวิทยานิพนธ์นี้ จะนับเป็นโคลง ๒ แบบตามคำเรียกของกวี

ฉันท์	๑.	กมลฉันท์ ๑๒	๒.	จิตรปทาฉันท์ ๘
	๓.	โตฏกฉันท์ ๑๒	๔.	เปษณนาทฉันท์ ๑๖
	๕.	ภุชงคประยาตฉันท์ ๑๒	๖.	มาณวกฉันท์ ๘
	๗.	มาลินีฉันท์ ๑๕	๘.	วสันตดิลกฉันท์ ๑๔
	๙.	วิชชุมมาลาฉันท์ ๘	๑๐.	เวสสเทวีฉันท์ ๑๒
	๑๑.	สัททุลวิกกีฬิตฉันท์ ๑๙	๑๒.	สัทธราฉันท์ ๒๑
	๑๓.	สยามมณีฉันท์ ๘	๑๔.	สาลินีฉันท์ ๑๑
	๑๕.	อินทรวงศ์ฉันท์ ๑๒	๑๖.	อินทรวิเชียร ๑๑
	๑๗.	อีทิสังฉันท์ ๒๐	๑๘.	อุปชาติฉันท์ ๑๑
	๑๙.	อุปัฏฐิตาฉันท์ ๑๑	๒๐.	อุเปนทรวิเชียรฉันท์ ๑๑
กาพย์	๑.	กาพย์ยานี ๑๑	๒.	กาพย์ฉบัง ๑๖
	๓.	กาพย์สุรางคนางค์ ๒๘	๔.	กาพย์สุรางคนางค์กากคติ
	๕.	กาพย์ธนัญชยางค์ ๓๒	๖.	กาพย์ขับไม้
กลอน	๑.	กลอนหก	๒.	กลอนเจ็ด
	๓.	กลอนแปด	๔.	กลอนเก้า
	๕.	กลอนดอกสร้อย	๖.	กลอนสักวา
	๗.	กลอนเสภา	๘.	กลอนบทละคร
	๙.	กลอนเพลงยาว	๑๐.	กลอนนิทาน
	๑๑.	กลอนหัวเดียว		

จากข้อมูลจะเห็นได้ว่าฉันทลักษณ์เดี่ยวที่สืบทอดมากที่สุดคือฉันทลักษณ์ที่แต่เดิมมีชนิดย่อยเป็นจำนวนมากอยู่แล้วได้แก่ฉันท์และโคลง ส่วนกาพย์และร่ายมีชนิดย่อยไม่กี่ชนิดและทั้งหมดก็ใช้อย่างสม่ำเสมออยู่แล้วในวรรณคดีแบบฉบับ ด้านกลอนนั้นแม้จะมีประเภทย่อยมากแต่มักแตกต่างกันที่รายละเอียดเรื่องจำนวนคำและการขึ้นต้นเท่านั้น ไม่ใช่จำนวนวรรค บาท บท และสัมผัสบังคับซึ่งทำให้คำประพันธ์แต่ละชนิดไม่เหมือนกัน

ส่วนฉันทลักษณ์ประสมในวรรณคดีได้แก่ ลิลิต กาพย์เห่ กาพย์ห่อโคลง กาพย์ขับไม้ และคำฉันท์ ผู้วิจัยพบว่าปรากฏในกวีนิพนธ์สมัยใหม่ทั้งหมดเช่นเดียวกันฉันทลักษณ์เดี่ยว

ฉันทลักษณ์ที่สืบทอดเหล่านี้มักปรากฏในงานของกวีอย่างกว้างขวาง แสดงว่ากวีต้องเรียนรู้คำประพันธ์มาแล้วเป็นอย่างดี ทั้งเรียนรู้จากตำราประพันธศาสตร์และวรรณคดีแบบฉบับ จึงได้นำมาสื่อเนื้อหาได้อย่างถูกแบบแผนไม่ต่างกับกวีในอดีต

๓.๒.๒ ฉันทลักษณ์ที่สร้างสรรค์ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่[๕๑]

ฉันทลักษณ์ที่สร้างสรรค์มีทั้งฉันทลักษณ์เดี่ยวและประสม ฉันทลักษณ์เดี่ยวมักแตกแขนงมาจากโคลง ฉันท์ กาพย์ และกลอนเท่านั้น ไม่พบว่ามาจากร่าย อาจเป็นได้ด้วยเหตุผล ๒ ประการคือร่ายเป็นคำประพันธ์ที่ไม่มีลักษณะเด่นมากนัก และปรากฏใช้น้อยในกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่ ฉันทลักษณ์เดี่ยวที่สร้างสรรค์ มีดังนี้

โคลง	๑.	โคลงสี่ดั้นจัตวาวิวิธมาลี**	๒.	โคลงสี่ดั้นจัตวาบาทกุญชร**
	๓.	โคลงสี่ดั้นจัตวาสินธุมาลี**	๔.	โคลงสี่สัมผัสคู่ขนาน**
	๕.	โคลงสิบสุภาพ*		
ฉันท์	๑.	วสันตดิลกฉันท์ ๑๗**	๒.	วสันตดิลกฉันท์ ๒๙**
	๓.	วิชชุมมาลาฉันท์ ๑๐**	๔.	อุปัฏฐิตาฉันท์ ๑๑ แปลง**
	๕.	อีทิสังสัททุลวิกกีฬิตฉันท์ ๓๙**	๖.	อุเปนทรวังสัฏฐฉันท์ ๒๓*
	๗.	วงศ์วิเชียรฉันท์ ๒๓*	๘.	ภุชงควสันตดิลกฉันท์ ๒๖**
	๙.	อินทรวงศ์วังสัฏฐฉันท์ ๑๒*	๑๐.	ภุชงควิเชียรฉันท์ ๑๒*
	๑๑.	วิเชียรภุชงคฉันท์ ๑๑*	๑๒.	อินทรวสันตฉันท์ ๒๕*
	๑๓.	วสันตดิลกวงศ์ฉันท์ ๑๕**	๑๔.	นิรนามฉันท์ ๒๐*
	๑๕.	ทศพากย์ฉันท์ ๑๐**	๑๖.	อินทรวงศ์ฉันท์ ๑๓**
	๑๗.	มุทิงคนาทฉันท์ ๑๒**	๑๘.	อินทรธนูฉันท์ ๑๒*
กาพย์	๑.	กาพย์ยานี ๑๒*	๒.	กาพย์ฉบัง ๒๘**
	๓.	กาพย์ฉบังฉบัด ๒๐*	๔.	กาพย์ยานี ๙**
	๕.	กาพย์ยานี ๑๐**	๖.	กาพย์ยานี ๑๖**
	๗.	กาพย์ยานี ๑๗**	๘.	กาพย์ฉบัง ๑๔**
	๙.	กาพย์ยานี ๒๔**	๑๐.	กาพย์ฉทุล ๑๒*
	๑๑.	กาพย์ดอกแคร่วง ๑๐*	๑๒.	กาพย์โกสุม ๒๔*
	๑๓.	กาพย์สัตตพากย์ ๒๑**	๑๔.	กาพย์ไฮกุ ๑๗**

[๕๑] ชื่อฉันทลักษณ์บางชนิดกำหนดใช้เฉพาะในวิทยานิพนธ์นี้เท่านั้นดูได้ในบทที่ ๖ และสำหรับเครื่องหมาย * และ ** ที่ปรากฏหลังชื่อฉันทลักษณ์ดูหลักการใช้ได้ในข้อตกลงเบื้องต้นในบทที่ ๑ ของวิทยานิพนธ์.

กลอน

๑.	กลอนสาม*	๒.	กลอนเจ็ดวรรคสดับดอกสร้อย**
๓.	กลอนเจ็ดวรรคสดับ ๕ คำ**	๔.	กลอนแปดวรรคสดับ ๒ คำ**
๕.	กลอนแปดวรรคสดับ ๓ คำ**	๖.	กลอนแปดวรรคสดับ ๔ คำ**
๗.	กลอน ๑๑**	๘.	กลอนแปดแบบ ๕ – ๓**
๙.	กลอนสุภาพประยุกต์**	๑๐.	กลอนแปด ๔ จังหวะ**
๑๑.	กลอนแปดปฏิยุกต์*	๑๒.	กลอนแปดครึ่งโคลงสี่สุภาพ**
๑๓.	กลอนลดหลั่น ๒๐*	๑๔.	กลอนกล่อมพระพาย ๓๙*
๑๕.	กลอนขับเกวียน ๑๔*	๑๖.	กลอนคมเคียว ๒๐*
๑๗.	กลอนควายสะบัดหญ้า ๑๐*	๑๘.	กลอนดอกแคร่วง ๑๐*
๑๙.	กลอนดอกฝน ๑๓*	๒๐.	กลอนดอกโสน ๑๐ – ๑๓*
๒๑.	กลอนเต้นกำ ๑๖*	๒๒.	กลอนนางแซว ๑๗*
๒๓.	กลอนนางแซว ๑๘*	๒๔.	กลอนนางแซว ๑๗ – ๑๘*
๒๕.	กลอนรวงข้าว ๑๑*	๒๖.	กลอนสร้อยปี่ซัง ๑๐*
๒๗.	กลอนสาวกระทายข้าว ๑๔*	๒๘.	กลอนสาวหาบน้ำ ๑๓*
๒๙.	กลอนแสงตะวัน ๑๔*	๓๐.	กลอนหยาดน้ำค้าง ๗*
๓๑.	กลอนหิ่งห้อย ๑๐*	๓๒.	กลอนหิ่งห้อย ๑๐ – ๑๑*
๓๓.	กลอนทวาทศพากย์ ๑๒**	๓๔.	กลอนร้อยคำสัมผัสสระ ๘**
๓๕.	กลอนสุรางคนางค์ ๒๔**		

ฉันทลักษณ์เดี่ยวที่สร้างสรรค์ดังกล่าวเป็นผลงานของกวีร่วมสมัยดังข้อมูลในตารางนี้

ฉันทลักษณ์	กวีร่วมสมัย								
	อังคาร	เนาวรัตน์	คมทวน	ศิวกนก์	แรคำ	ไพฑูรย์	กานติ	โกศล	ศักดิ์สิริ
๑. โคลงสี่ดั้นจัตวาวิวิธมาลี**			✓						
๒. โคลงสี่ดั้นจัตวาบาทกุญชร**			✓						
๓. โคลงสี่ดั้นจัตวาสินธุมาลี**			✓						
๔. โคลงสี่สัมผัสคู่ขนาน**									✓
๕. โคลงสิบสุภาพ*			✓						
๖. วสันตดิลกฉันท์ ๑๗**			✓						
๗. วสันตดิลกฉันท์ ๒๙**			✓						
๘. วิชชุมมาลาฉันท์ ๑๐**			✓						
๙. อุปัฏฐิตาฉันท์ ๑๑ แปลง**			✓						
๑๐. อีทิสังสัททุลวิกกีฬิตฉันท์ ๒๙**			✓						
๑๑. อุเปนทรวังสัฏฐฉันท์ ๒๓*			✓						
๑๒. วงศ์วิเชียรฉันท์ ๒๓*			✓						

๑๓. ภุชงควสันตดิลกฉันท์ ๒๖**			✓						
๑๔. อินทรวงศ์วังสัฏฐฉันท์ ๑๒*			✓						
๑๕. ภุชงควิเชียรฉันท์ ๑๒*			✓						
๑๖. วิเชียรภุชงคฉันท์ ๑๑*			✓						
๑๗. อินทรวสันตฉันท์ ๒๕*			✓						
๑๘. วสันตดิลกวงศ์ฉันท์ ๑๕**			✓						
๑๙. นิรนามฉันท์ ๒๐*			✓						
๒๐. ทศพากย์ฉันท์ ๑๐**				✓					
๒๑. อินทรวงศ์ฉันท์ ๑๓**							✓		
๒๒. มุทิงคนาทฉันท์ ๑๒**							✓		
๒๓. อินทรธนูฉันท์ ๑๒*			✓						
๒๔. กาพย์ยานี ๑๒*		✓				✓			
๒๕. กาพย์ฉบัง ๒๘**									✓
๒๖. กาพย์ฉบังฉบัด ๒๐*			✓						
๒๗. กาพย์ยานี ๙**							✓		
๒๘. กาพย์ยานี ๑๐**				✓		✓			
๒๙. กาพย์ยานี ๑๖**							✓		
๓๐. กาพย์ยานี ๑๗**							✓		
๓๑. กาพย์ฉบัง ๑๔**					✓				
๓๒. กาพย์ยานี ๒๔**				✓					
๓๓. กาพย์ฉทุล ๑๒*			✓						
๓๔. กาพย์ดอกแคร่วง ๑๐*				✓					
๓๕. กาพย์โกสุม ๒๔*			✓						
๓๖. กาพย์สัตตพากย์ ๒๑**					✓				
๓๗. กาพย์ไฮกุ ๑๗**					✓				
๓๘. กลอนสาม*		✓							
๓๙. กลอนเจ็ดวรรคสดับดอกสร้อย**					✓				
๔๐. กลอนเจ็ดวรรคสดับ ๕ คำ**							✓		
๔๑. กลอนแปดวรรคสดับ ๒ คำ**			✓				✓		
๔๒. กลอนแปดวรรคสดับ ๓ คำ**				✓		✓			
๔๓. กลอนแปดวรรคสดับ ๔ คำ**						✓			
๔๔. กลอน ๑๑**						✓			
๔๕. กลอนแปดแบบ ๕ – ๓**				✓					
๔๖. กลอนสุภาพประยุกต์**							✓		
๔๗. กลอนแปด ๔ จังหวะ**						✓			
๔๘. กลอนแปดปฏิยุกต์*			✓						
๔๙. กลอนแปดครึ่งโคลงสี่สุภาพ**									✓
๕๐. กลอนลดหลั่น ๒๐*			✓						

๕๑. กลอนกล่อมพระพาย ๓๙*				✓					
๕๒. กลอนขับเกวียน ๑๔*				✓					
๕๓. กลอนคมเคียว ๒๐*				✓					
๕๔. กลอนควายสะบัดหญ้า ๑๐*				✓					
๕๕. กลอนดอกแคร่วง ๑๐*				✓					
๕๖. กลอนดอกฝน ๑๓*				✓					
๕๗. กลอนดอกโสน ๑๐ – ๑๓*				✓					
๕๘. กลอนเต้นกำ ๑๖*				✓					
๕๙. กลอนนางแซว ๑๗*				✓					
๖๐. กลอนนางแซว ๑๘*				✓					
๖๑. กลอนนางแซว ๑๗ – ๑๘*				✓					
๖๒. กลอนรวงข้าว ๑๑*				✓					
๖๓. กลอนสร้อยปี่ซัง ๑๐*				✓					
๖๔. กลอนสาวกระทายข้าว ๑๔*				✓					
๖๕. กลอนสาวหาบน้ำ ๑๓*				✓					
๖๖. กลอนแสงตะวัน ๑๔*				✓					
๖๗. กลอนหยาดน้ำค้าง ๗*				✓					
๖๘. กลอนหิ่งห้อย ๑๐*				✓					
๖๙. กลอนหิ่งห้อย ๑๐ – ๑๑*				✓					
๗๐. กลอนทวาทศพากย์ ๑๒**					✓				
๗๑. กลอนร้อยคำสัมผัสสระ ๘**						✓			
๗๒. กลอนสุรางคนางค์ ๒๔**									✓

จากตารางแสดงการสร้างสรรค์ฉันทลักษณ์ของกวีร่วมสมัยข้างต้น ผู้วิจัยพบว่ากวีที่สร้างสรรค์ฉันทลักษณ์ไว้เป็นจำนวนมากและโดดเด่นคือคมทวน คันธนู และศิวกานท์ ปทุมสูติ โดยได้สร้างสรรค์ไว้ถึงคนละ ๒๕ ชนิด นอกจากนั้นเป็นของกานติ ณ ศรัทธา ๘ ชนิด ไพวรินทร์ ขาวงาม ๗ ชนิด แรคำ ประโดยคำ ๕ ชนิด ศักดิ์สิริ มีสมสืบ ๔ ชนิด เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ๒ ชนิด และแม้อังคาร กัลยาณพงศ์ กับโกศล กลมกล่อมจะไม่ปรากฏรูปแบบการสร้างสรรค์ฉันทลักษณ์เดี่ยวที่ชัดเจน แต่ก็ได้สร้างสรรค์รายละเอียดเกี่ยวกับฉันทลักษณ์ด้านอื่นไว้ หากวิเคราะห์ความหลากหลายในการสร้างสรรค์คำประพันธ์ จะได้ข้อมูลดังตารางนี้

กวี	**ประเภทฉันทลักษณ์**			
	โคลง	**ฉันท์**	**กาพย์**	**กลอน**
คมทวนฯ	๔ ชนิด	๑๕ ชนิด	๓ ชนิด	๓ ชนิด
ศิวกานท์ฯ		๑ ชนิด	๓ ชนิด	๒๑ ชนิด
กานติฯ		๒ ชนิด	๓ ชนิด	๓ ชนิด
ไพวรินทร์ฯ			๒ ชนิด	๕ ชนิด
แรคำฯ			๓ ชนิด	๒ ชนิด

ศักดิ์สิริฯ	๑ ชนิด		๑ ชนิด	๒ ชนิด
เนาวรัตน์ฯ			๑ ชนิด	๑ ชนิด
อังคารฯ				
โกศลฯ				

คมทวน คันธนู เป็นผู้ที่มีความหลากหลายในการสร้างสรรค์ฉันทลักษณ์มากที่สุด ส่วน ศิวกานท์ ปทุมสูติ มีลักษณะเด่นในการปรับแปลงกลอนหัวเดียวให้แยกย่อยออกเป็นฉันทลักษณ์ใหม่เป็นจำนวนมาก

ส่วนฉันทลักษณ์ประสมกล่าวโดยสรุปมี ๒ ลักษณะคือการผสมฉันทลักษณ์รูปแบบเดิมประเภทเดียวกันและการผสมฉันทลักษณ์รูปแบบเดิมต่างประเภท ด้านการผสมฉันทลักษณ์รูปแบบเดิมประเภทเดียวกันนั้นในวรรณคดีไทยแต่เดิม***ไม่พบว่ากวีผสมฉันทลักษณ์ชนิดเดียวกันชัดเจนแต่มักมีคำประพันธ์อื่นร่วมด้วย*** เช่นคำฉันท์แม้จะใช้ฉันท์หลากหลายชนิดแต่งต่อเนื่องกันไป แต่ก็ปรากฏกาพย์อยู่ด้วยเช่นกัน กวีร่วมสมัยทำให้การผสมฉันทลักษณ์รูปแบบเดิมประเภทเดียวกันมีความชัดเจนขึ้นทั้งการผสมเพียง ๒ ชนิดและมากกว่า ๒ ชนิด โดยฉันทลักษณ์ย่อยจะแตกต่างกันอย่างชัดเจน ผู้วิจัยจะได้ยกตัวอย่างพอสังเขปดังตารางนี้

ประเภทการผสม	ฉันทลักษณ์	กวีนิพนธ์
ผสมเพียง ๒ ชนิด	โคลงสี่สุภาพ + โคลงดั้นบาทกุญชร	*นาฏกรรมบนลานกว้าง* (คมทวนฯ) *คำใดจะเอ่ยได้ดังใจ* (ไพวรินทร์ฯ)
	กลอนแปด + กลอนหก	*คำหยาด* (เนาวรัตนฯ)
	กาพย์ฉบัง + กาพย์สุรางคนางค์	*ในเวลา* (แรคำฯ)
ผสมมากกว่า ๒ ชนิด	กลอนหก + กลอนแปด + กลอนดอกสร้อย	*จตุรงคมาลา* (คมทวนฯ)
	วสันตดิลกฉันท์ ๑๔ + อินทรวิเชียรฉันท์ ๑๑ + วิชชุมมาลาฉันท์ ๑๐ + ภุชงคประยาตฉันท์ ๑๒ + อีทิสังฉันท์ ๒๐ + สัททุลวิกกีฬิตฉันท์ ๑๙	*จตุรงคมาลา* (คมทวนฯ)

ความหลากหลายดังกล่าวเป็นเอกลักษณ์ของกวีนิพนธ์สมัยใหม่ประการหนึ่ง นอกจากฉันทลักษณ์ประเภทเดียวกันแล้ว กวีร่วมสมัยก็นำฉันทลักษณ์ต่างประเภทมาผสมเช่นเดียวกัน แต่เดิมเรามีฉันทลักษณ์ประเภทนี้และเป็นที่คุ้นเคยกันในวรรณคดีแบบฉบับได้แก่ ลิลิต กาพย์ห่อโคลง กาพย์เห่ กาพย์ขับไม้และคำฉันท์ ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่มีฉันทลักษณ์ประสมแบบนี้เป็นจำนวนมาก ***อาจกล่าวได้ว่ากวีสามารถจับคู่หรือผสมได้อย่างไม่จำกัดและมีสัมผัสเชื่อมต่อฉันทลักษณ์แต่ละชนิดไว้ด้วยกัน*** มีตัวอย่างฉันทลักษณ์ประสมดังตารางนี้

ประเภทการผสม	ฉันทลักษณ์	กวีนิพนธ์
ผสมเพียง ๒ ชนิด	กาพย์ห่อโคลง – โคลงห่อกาพย์	*จตุรงคมาลา* (คมทวนฯ)
	กลอน + กาพย์ยานี ๑๒	*เขียนแผ่นดิน* (เนาวรัตน์ฯ)
	โคลงสินธุมาลี + กาพย์ยานี ๑๑ + โคลงสี่สุภาพ	*เพียงความเคลื่อนไหว* (เนาวรัตนฯ)
	กลอน + เพลงร้องเล่น	*ที่ใดมีรัก ที่นั่นมีรัก* (ไพวรินทร์ฯ)
	กลอน + เพลงอีแซว	*เขียนแผ่นดิน* (เนาวรัตน์ฯ)
	กลอน + เพลงขอทาน	*นาฏกรรมบนลานกว้าง* (คมทวนฯ)
	กลอน + เพลงกล่อมเด็ก	*ข้างคลองคันนายาว* (เนาวรัตนฯ)
ผสมมากกว่า ๒ ชนิด	กาพย์ฉบัง ๑๖ + กาพย์สุรางคนางค์ ๒๘ + กาพย์ยานี ๑๑ + โคลงสามสุภาพ + โคลงสี่สุภาพ + โคลงดั้นบาทกุญชร + กลอนหก + กลอนแปด + วสันตดิลกฉันท์ ๑๔	*หมายเหตุจากสวนโมกข์* (กานติ)
	กาพย์ฉบัง ๒๖ + กาพย์ยานี ๑๑ + กลอนหก + กลอนแปด + โคลงสองสุภาพ + โคลงสามสุภาพ + โคลงสี่สุภาพ + โคลงห้าพัฒนา + โคลงสี่ดั้นวิวิธมาลี + วิชชุมมาลาฉันท์ ๘ + อีทิสังฉันท์ ๒๐ + วสันตดิลกฉันท์ ๑๔ + อินทรวิเชียรฉันรท์ ๑๑ + อินทรวงศ์ฉันท์ ๑๒ + ภุชงคประยาตฉันท์ ๑๒ + ร่ายสุภาพ	*บนถนนและทางผ่าน* (คมทวนฯ)
	เพลงช้าเจ้าหงษ์ + เพลงโคราช + กลอนลำอีสาน + ผญา + สารโศลก ๖ + กลอนแปด	*นาฏกรรมบนลานกว้าง* (คมทวนฯ)
	เพลงรำลาวกระทบไม้ + กลอนบทละคร + เพลงกล่อมเด็ก + เพลงแม่ศรี + เพลงพิษฐาน + กลอนดอกสร้อย + ร่ายสุภาพ + โคลงสี่สุภาพ + ร้อยแก้วเลียนเนื้อความในศิลาจารึกหลักที่ ๑ + กาพย์ยานี	*วิเคราะห์วรรณกรรม วิจารณ์วรรณกร* (คมทวนฯ)

นอกจากฉันทลักษณ์จากตารางข้างต้นแล้ว กวีร่วมสมัยยังผสมฉันทลักษณ์ร้อยกรองกับร้อยแก้วและร้อยกรองกับเพลงอีกด้วย เพลงในที่นี้คือเพลงลูกทุ่ง ทั้งร้อยแก้วและเพลงดังกล่าวล้วนสัมพันธ์กับเนื้อความในร้อยกรองและมีบทบาทในการสื่อความเช่นกัน

นอกจากนี้ ผู้วิจัยพบว่ามีกวีนิพนธ์ขนาดยาวบางเรื่องที่กวีร่วมสมัยเน้นการสร้างสรรค์ฉันทลักษณ์โดยเฉพาะ กวีนิพนธ์ดังกล่าวเป็นผลงานของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ คมทวน คันธนู และศิวกานท์ ปทุมสูติ ดังตารางต่อไปนี้

กวี	กวีนิพนธ์
เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์	- *ชักม้าชมเมือง* - *เขียนแผ่นดิน*
คมทวน คันธนู	- *กถาจรดปกาศิต (สามแพร่งชีวิตคำฉันท์)* - *กฎบนกลบท* - *จตุรงคมาลา*

ศิวกานท์ ปทุมสูติ	- *สมเด็จพระภัทรมหาราชคำฉันท์* - *เพื่อนแก้วคำกาพย์* - *ทุ่งดินดำ แผ่นดินธรรม แผ่นดินทอง* - *ข้าวเม่ารางไฟ*

ในส่วนที่เป็นผลงานของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์นั้น *ชักม้าชมเมือง*มีลักษณะเด่นเรื่องการสร้างสรรค์กวีนิพนธ์ฝาแฝดซึ่งแสดงฉันทลักษณสัมพันธ์ระหว่างกลอนแปดและโคลงสี่สุภาพ นอกจากนี้ก็มีโคลงกลบทอีกหลายชนิด ส่วนกวีนิพนธ์*เขียนแผ่นดิน*บ่งชี้ความรู้เรื่องฉันทลักษณ์ไทยอย่างชัดเจน ไม่เพียงมีทั้งฉันทลักษณ์ร่าย โคลง ฉันท์ กาพย์ และกลอนอันเป็นรูปแบบคำประพันธ์ลายลักษณ์ของไทยเท่านั้น ยังมีฉันทลักษณ์จากวรรณคดีท้องถิ่นและเพลงพื้นบ้านอีกหลายชนิด รวมไปถึงฉันทลักษณ์ที่กวีได้ปรับแปลงขึ้นเองด้วย แสดงให้เห็นทั้งการสืบทอดและการสร้างสรรค์จากมรดกวรรณศิลป์ของไทยอย่างชัดเจน

คมทวน คันธนู น่าจะเป็นกวีที่มีความรู้เรื่องฉันทลักษณ์ไทยดีเช่นกัน กวีนิพนธ์*กถาจรดปกาศิต (สามแพร่งชีวิตคำฉันท์)* นำเสนอการค้นคว้าฉันท์ไทยอย่างลุ่มลึก นอกจากแสดงความสามารถการแต่งฉันท์เดิม ยังได้สร้างสรรค์รูปแบบใหม่อีกด้วย ส่วนใน*กฎบนกลบท*สะท้อนการศึกษาฉันทลักษณ์ประเภทกลบท วิเคราะห์ลักษณะเด่นและนำมาปรับแปลงสร้างกลบทชนิดใหม่ และกวีนิพนธ์เรื่อง*จตุรงคมาลา*กวีได้ชี้ให้เห็นแนวคิดการผสมฉันทลักษณ์ในหลายรูปแบบ โดยเฉพาะการผสมโคลง ฉันท์ กาพย์ และกลอน

ส่วนกวีนิพนธ์ของศิวกานท์ ปทุมสูตินั้น ใน*สมเด็จพระภัทรมหาราชคำฉันท์*นอกจากกวีจะแสดงความสามารถในการแต่งฉันท์ทั้งแบบปรกติและฉันท์กลบทแล้วยังได้สะท้อนภาพของวรรณคดีคำฉันท์เล่มสำคัญคือ*อิลราชคำฉันท์*และ*สามัคคีเภทคำฉันท์*ไว้อีกด้วย โดยเฉพาะความคิดเรื่องชนิดของฉันท์กับเนื้อหา[๕๒] ส่วน*เพื่อนแก้วคำกาพย์*เป็นกวีนิพนธ์ที่ใช้กาพย์ดำเนินเรื่องทั้งหมด ทั้งกาพย์ตามขนบและกาพย์ที่กวีคิดสร้างขึ้น *ทุ่งดินดำ แผ่นดินธรรม แผ่นดินทอง*ใช้โคลงสี่สุภาพเล่าเรื่อง มีทั้งโคลงสี่รูปแบบปรกติและโคลงสี่กลบท และยังได้เพิ่มกวีนิพนธ์ฝาแฝดอีก ๑ ชนิดคือโคลงกาพย์ซึ่งเป็นฉันทลักษณสัมพันธ์ระหว่างโคลงสี่สุภาพและกาพย์ธนัญชยางค์ ๓๒ ส่วนเรื่อง*ข้าวเม่ารางไฟ*เป็นการนำเสนอฉันทลักษณ์ที่ดัดแปลงจากกลอนเพลงพื้นบ้านทั้งหมด กวีนิพนธ์เรื่องยาวดังกล่าวจึงเป็นภาพสะท้อนการศึกษาค้นคว้าฉันทลักษณ์ของกวีร่วมสมัยได้อย่างดียิ่ง

ความหลากหลายทั้งการสืบสานและการสร้างสรรค์ชี้ให้เห็นความอุดมสมบูรณ์ของฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่และเชื่อมโยงถึงวรรณคดีก่อนหน้านั้นได้อย่างชัดเจนแนบเนียน รายละเอียดของฉันทลักษณ์ทั้งหมดผู้วิจัยจะกล่าวถึงในบทต่อไป

---

[๕๒] แนวคิดที่ว่าฉันท์หนึ่งเหมาะกับเนื้อหาอย่างใดอย่างหนึ่งนั้นเป็นแนวคิดที่**อาจจะ**เกิดจากความเข้าใจที่คลาดเคลื่อนเนื่องจากการยึด*อิลราชคำฉันท์*และ*สามัคคีเภทคำฉันท์*เป็นแม่แบบในการแต่งฉันท์เพียงเท่านั้น ในความเป็นจริงการเลือกเสียงและคำให้เหมาะกับจังหวะฉันท์แต่ละชนิดเป็นสิ่งที่ควรคำนึงถึงมากที่สุดเพราะจะนำไปสู่ความเข้มข้นของความหมายของ “สาร” ที่จะสื่อหรือความเป็นเอกภาพของรูปแบบและเนื้อหานั่นเอง.

บทที่ ๔

การสืบทอดฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่

ในบทนี้ผู้วิจัยใคร่แสดงให้เห็นว่าในกวีนิพนธ์สมัยใหม่กวีร่วมสมัยยังคงสืบทอดขนบฉันทลักษณ์โดยได้สืบทอดทั้งฉันทลักษณ์เดี่ยวและฉันทลักษณ์ประสมอย่างต่อเนื่อง ผู้วิจัยจะขยายความตามหัวข้อต่อไปนี้

๔.๑ การสืบทอดฉันทลักษณ์เดี่ยวในกวีนิพนธ์สมัยใหม่

๔.๒ การสืบทอดฉันทลักษณ์ประสมในกวีนิพนธ์สมัยใหม่

๔.๑ การสืบทอดฉันทลักษณ์เดี่ยวในกวีนิพนธ์สมัยใหม่

การสืบทอดฉันทลักษณ์เดี่ยวในกวีนิพนธ์สมัยใหม่มีทั้งสืบทอดจากวรรณคดีลายลักษณ์และตำราประพันธศาสตร์ ได้แก่ ร่าย โคลง ฉันท์ กาพย์ และกลอน และจากมุขปาฐะซึ่งมีกลอนหัวเดียวเป็นหลัก นอกจากนี้ก็ยังพบฉันทลักษณ์ที่มีในวรรณคดีท้องถิ่นอีกด้วย และไม่เพียงคำประพันธ์ที่มีกฎเกณฑ์บังคับตามแบบแผนเท่านั้น การเล่นกลบทและกลอักษรก็พบว่าได้รับความนิยมอยู่พอสมควร มีรายละเอียดดังนี้

๔.๑.๑ ร่าย

ร่ายปรากฏในวรรณคดีอยุธยาตอนต้นเรื่อง*โองการแช่งน้ำ*และใช้สืบเนื่องเรื่อยมา ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่ไม่ค่อยได้รับความนิยมมากนัก อาจปรากฏร่วมกับโคลงหรือแต่งเป็นกวีนิพนธ์เรื่องสั้นๆ จากการศึกษาพบว่าไม่ปรากฏใช้ร่ายแต่งเป็นเรื่องยาวมากดังเช่นวรรณคดีในอดีต

ด้านฉันทลักษณ์ของร่าย กล่าวได้ว่ามีข้อบังคับน้อยกว่าคำประพันธ์ชนิดอื่น พระยาอุปกิตศิลปสารแบ่งร่ายเป็น ๕ ชนิด[๑] คือ ร่ายสุภาพ ร่ายดั้น ร่ายยาว ร่ายโบราณ และร่ายพิเศษของเก่า ร่ายที่สำคัญคือ ๓ ชนิดแรก มีรายละเอียดโดยสังเขปของร่ายแต่ละชนิดดังนี้

ร่ายสุภาพ ร่ายสุภาพ ๑ บท แต่ละวรรคมี ๕ คำ แต่งต่อเนื่องกันเรื่อยไปแต่น่าจะต้องแต่งไม่ต่ำกว่า ๕ วรรค มีคำสร้อยได้ ๒ คำ อยู่ท้ายบท จบบทด้วยโคลงสองสุภาพ ส่วนระบบสัมผัสโยงกันระหว่างวรรคเรื่อยไปแต่คำรับส่งสัมผัสจะต้องเป็นคำที่มีรูปวรรณยุกต์เดียวกัน

---

[๑] พระยาอุปกิตศิลปสาร, **หลักภาษาไทย,** พิมพ์ครั้งที่ ๑๐ (กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช, ๒๕๔๔), หน้า ๔๑๗ – ๔๒๗.

ร่ายดั้น ร่ายดั้นบทหนึ่งน่าจะมีความยาวมากกว่า ๕ วรรค จำนวนคำในวรรคไม่แน่นอน น้อยที่สุดมี ๓ คำ มากที่สุดไม่ควรเกิน ๘ คำ การใช้คำสร้อยและสัมผัสเหมือนกันกับร่ายสุภาพ เฉพาะเรื่องสัมผัสถ้ามีจำนวนคำมากหรือน้อยกว่า ๕ คำ ก็ต้องเลื่อนคำรับสัมผัสให้เหมาะสม กล่าวคือถ้ามีวรรคละ ๓ หรือ ๔ คำ ก็ควรรับสัมผัสที่คำที่ ๑ หรือคำที่ ๒ ถ้าเป็นวรรคละ ๗ – ๘ คำ ก็ควรเลื่อนไปรับสัมผัสที่คำที่ ๕ เมื่อจะจบบท ใช้โคลงดั้นบาทที่ ๓ และบาทที่ ๔ ต่อท้าย

ร่ายยาว ร่ายยาวเป็นร่ายที่ไม่บังคับจำนวนคำในวรรค ไม่บังคับการจบ และไม่เคร่งครัดเรื่องรูปวรรณยุกต์ในคำรับส่งสัมผัส สังเกตว่าเป็นร่ายยาวได้จากสัมผัสที่ร้อยเรียงเกี่ยวเนื่องกันไปในแต่ละวรรคอย่างสม่ำเสมอ

ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่ใช้ร่ายทั้งในรูปฉันทลักษณ์ประสม โดยปรากฏร่วมกับโคลง เป็นลิลิตและรูปฉันทลักษณ์เดี่ยว ผู้วิจัยพบว่า***รูปแบบร่ายส่วนใหญ่ดำเนินตามขนบทั้งสิ้น*** โดยสามารถเทียบแผนผังได้ในตำราการประพันธ์ทั่วไป ดูตัวอย่างร่ายดั้น ร่ายสุภาพ และร่ายยาวได้ตามลำดับดังนี้

ศรีสิทธิพิเศษสิทธิ์ จตุริทธิบาท อวยอำนาจอำนรรฆ
ผลักแผ่นผาเป็นผง ปลงแผ่นดินเป็นด้าว น้าวแผ่นน้ำมาน้อม
ห้อมเวหาไว้เหิน เชิญเมืองฟ้ามาฝัน เกลื่อนกันดารเมืองดิน
สยามินทร์แมนสรวง ปวงประชาหน้าชื่น ทิวารื่นรมณีย์
ราตรีเริงรมยา กรุงเทพมหานคร อมรรัตนโกสินทร์
เลิศระบิลระเบง ลือละเวงว่อนหล้า ต่างมาค้ามาขาย
ตวงตังวายเวียงตน จนประชาหน้าซีด มืดหม่นมัวทั่วเมือง
ระเคืองระคายคัน อันตรายากาศ พินาศน่านอรรณพ
พิภพพิราลัย หายหทัยไทยขาดด้าว ร้าวร้าวระริกรัว
ความกลัวเข้าครอบกรุง อำรุงอุรารัฐ อัตคัดอุราษฎร์
อำนาจอำนวยเนือง กินเมืองกันหมักหมม สะสมอภิสิทธิ์
ไพร่ผิดติดตะราง ขุนนางกินตำแหน่ง ผิดแต่งตั้งเป็นถูก
ลูกเมียเข้าเนียนนัว ครอบครัวเข้าครอบครอง จองผูกขาดราชกิจ
ทำผิดให้เด็กเห็น เด็กเป็นว่าเด็กปลอม เด็กผอมว่าเด็กดี
เด็กดีกลับดุด่า เด็กซื่อว่าเด็กซน จนเกิดเหตุหฤโหด
ผีโขมดเข้ามาเมือง ฟ้าเหลืองตะวันเลือด เดือนเดือดดาวดิ่งดับ
ไทยขับไทยเข่นฆ่า ป่าช้าประชาชน จลาจลประจัญบาน
จักจารจดแค้นคั้น โคลงดั้นบาทกุญชร เชิงประกาศ
ยาตรบาทย่างย้ำไว้ อย่าวายฯ[๒]

[๒] เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, **อาทิตย์ถึงจันทร์,** พิมพ์ครั้งที่ ๔ (กรุงเทพฯ: เกี้ยว – เกล้า พิมพการ, ๒๕๔๔), หน้า ๑๕.

ขุนห้วยน้ำกาหลง น้ำบ่วงวนไหล เซาะกรวดใสคล้อยคล้อย
สายสร้อยมิ่งเมืองสอง ปองพระแม่เพื่อนแพง แปงเป็นเวียงพระลอ
ยอยกเวียงโกศัย ใจพระธาตุมูลเมือง ตำนานเมืองมานบ
ผืนแผ่นภพมาผาย ขยายเป็นไร่เป็นนา ดาดใบยาสองฝั่ง
แม่กาหลงหลั่งแล้ว ห้วยแก้วขุนน้ำยม พรมแผ่นภูผาพื้น
เมืองเก่าเมืองใหม่ครื้น ครั่นฟ้าดินสมัย เสมอเทอญ[๓]

ในกาลเมื่อพระสุริยาทิตย์ลอยเลื่อนฤทธิ์อยู่หลังมหาเมฆาลัยบดบังประกายฉายฉันพลังเคยทอพันเลิศร้อนฉกาจ ก็สามารถเพียงเพลาผ่อนร้อนกระจาย เพลาบ่ายคล้ายคล้อยเข้าสายัณห์ตะวันยอรออัสดง รังสิโยภาสพ่างพิศวงสลัวเย็นดังจะนิราศเร้นรอนลับทวีป พระพายรีบกระโชกพัดระดม อมไอฝนมาบำเรอเฌอชอุ่มพุ่มสารพันกำนัลเย็นชื่นฉิวสายมิได้ขาด อำนวยเอนระเนนไหวให้แม้ตฤณชาติอันต่ำเตี้ยเรี่ยรายธรณีดล ที่เป็นสุคนธผกาลดาวัลย์ก็ละเวงกลิ่นเสาวคันธ์ขจรขยายไปกับลมบรรเลงเพลงลำเนาไม้ ละเอียดละอองฝุ่นถึงคราได้ฟ้อนฟ่องล่องลอยฟ้า เหลิงลิบลืมหล้าลืมศักดิ์ภัสมธุลี...[๔]

ดูตัวอย่างร่ายสุภาพเพิ่มเติมได้ใน*ทุ่งดินดำ แผ่นดินธรรม แผ่นดินทอง*ของศิวกานท์ ปทุมสูติ[๕] *ลิลิตหล้ากำสรวล*ของกานติ ณ ศรัทธา[๖] และร่ายยาวใน*สร้อยสันติภาพ*ของศิวกานท์ ปทุมสูติ[๗] ตัวอย่างต่างๆ นอกจากจะสืบทอดรูปแบบแล้วกวีร่วมสมัยยังสร้างความไพเราะให้แก่ร่ายด้วยสัมผัสพยัญชนะดังที่กวีในอดีตเคยปฏิบัติต่อเนื่องกันมาอีกด้วย

๔.๑.๒ โคลง

โคลงปรากฏมาตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนต้น ในจิ*นดามณี*มีคำอธิบายกฎเกณฑ์วิธีการแต่งโคลงโดยเฉพาะโคลงสี่สุภาพไว้อย่างละเอียดพร้อมยกตัวอย่างประกอบ[๘] ใน*กาพยสารวิลาสินี*

---

[๓] เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, **เขียนแผ่นดิน,** พิมพ์ครั้งที่ ๓ (กรุงเทพฯ: เกี้ยว – เกล้าพิมพการ, ๒๕๔๑), หน้า ๓๗๔.

[๔] แรคำ ประโดยคำ, **ในเวลา,** พิมพ์ครั้งที่ ๓ (กรุงเทพฯ: รูปจันทร์, ๒๕๔๑), หน้า ๑๐๙.

[๕] ศิวกานท์ ปทุมสูติ, **ทุ่งดินดำ แผ่นดินธรรม แผ่นดินทอง** (กรุงเทพฯ: คุรุสภา, ๒๕๓๘), หน้า ๑.

[๖] กานติ ณ ศรัทธา, **ลิลิตหล้ากำสรวล** (กรุงเทพฯ: แพรวสำนักพิมพ์, ๒๕๔๑), หน้า ๑๗.

[๗] ศิวกานท์ ปทุมสูติ, **สร้อยสันติภาพ,** พิมพ์ครั้งที่ ๓ (กรุงเทพฯ: บริษัท ต้นอ้อ แกรมมี่ จำกัด, ๒๕๓๙), หน้า ๗๖.

[๘] **วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๒,** พิมพ์ครั้งที่ ๒ (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, ๒๕๔๕), หน้า ๔๖๒ – ๔๖๔.

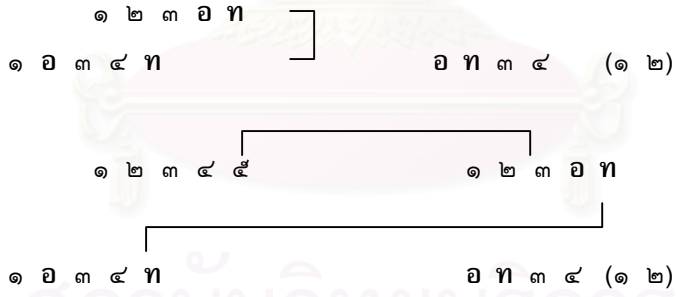
และ*กาพยคันถะ*ก็เช่นกัน[๙] กล่าวได้ว่าโคลงเป็นคำประพันธ์ที่สำคัญในวรรณคดีไทยตั้งแต่อดีตกระทั่งปัจจุบัน

ในหัวข้อนี้ผู้วิจัยวิเคราะห์โดยอ้างอิงการจัดประเภทโคลงของพระยาอุปกิตศิลปสารบางส่วนซึ่งได้แบ่งโคลงไว้ ๓ กลุ่ม[๑๐] คือ**โคลงสุภาพต่าง ๆ** ได้แก่โคลงสี่สุภาพ โคลงสี่สุภาพจัตวาทัณฑี โคลงสี่สุภาพตรีพิธพรรณ โคลงสองสุภาพและโคลงสามสุภาพ **โคลงดั้นต่าง ๆ** ได้แก่โคลงสี่ดั้นวิวิธมาลี โคลงสี่ดั้นบาทกุญชร โคลงสี่ดั้นจัตวาทัณฑีและตรีพิธพรรณ โคลงสองและโคลงสามดั้น และ **โคลงพิเศษต่าง ๆ** ได้แก่โคลงกระทู้ โคลงกลบทและกลอักษร โคลงตามแบบคัมภีร์กาพย์ โคลงโบราณชื่อมณฑกคติ (กบเต้น) โคลงห้าและโคลงที่แต่งกับกาพย์

การแบ่งประเภทโคลงข้างต้นค่อนข้างจะเป็นระบบและให้รายละเอียดและแผนผังของโคลงแต่ละชนิดอย่างครบถ้วน อย่างไรก็ตาม ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่สืบทอดไว้เพียงบางชนิดเท่านั้น ในส่วนนี้จะได้แบ่งการอธิบายเป็น ๖ หัวข้อคือการสืบทอดโคลงสุภาพ การสืบทอด “โคลงแบบ” โคลงสี่สุภาพ การสืบทอดโคลงดั้น การสืบทอดโคลงใน*กาพยสารวิลาสินี*และ*กาพยคันถะ* การสืบทอดโคลงห้า และการสืบทอดโคลงกระทู้ รายละเอียดมีดังนี้

๑. *การสืบทอดโคลงสุภาพ*

โคลงสุภาพมี ๓ ชนิดคือ โคลงสอง โคลงสาม และโคลงสี่ เหตุที่เรียกโคลงเหล่านี้ว่าโคลงสุภาพเกิดจากการเติมคำสุภาพเข้าไปในหลังบาทที่สี่ของโคลงดั้น[๑๑] **คำสุภาพ**คือคำที่ไม่มีเครื่องหมายวรรณยุกต์ และส่วนใหญ่ใช้คู่กับคำเอกคำโท มีแผนผังโคลง ๓ ชนิดตามลำดับ ดังนี้



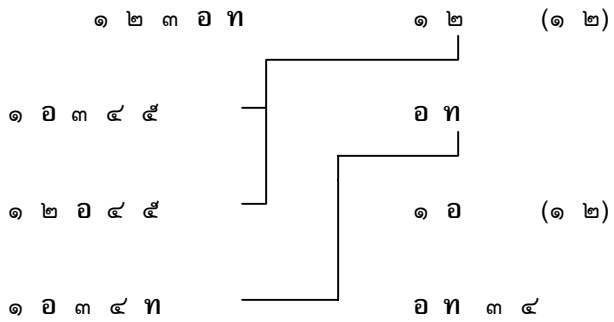
สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

---

[๙] ประคอง นิมมานเหมินท์, “กาพยสารวิลาสินีและกาพยคันถะ: ตำราฉันทลักษณ์ไทยที่เขียนเป็นภาษาบาลี,” **กตัญชลี** (กรุงเทพฯ: บริษัท อมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊พ จำกัด, ๒๕๓๔), หน้า ๑๓๓ - ๑๔๐

[๑๐] พระยาอุปกิตศิลปสาร, **หลักภาษาไทย,** หน้า ๓๘๒ – ๔๑๖.

[๑๑] ธเนศ เวศร์ภาดา, “ตำราประพันธศาสตร์ไทย: แนวคิดและความสัมพันธ์กับขนบวรรณศิลป์ไทย,” (วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาวรรณคดีไทย ภาควิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๓), หน้า ๓๐๔.



ในวรรณคดีไทย โคลงสี่สุภาพเป็นโคลงที่ได้รับความนิยมมาก อาจใช้แต่งกวีนิพนธ์เรื่องเดียวหรือแต่งสลับหรือผสมกับคำประพันธ์ประเภทอื่นเป็นลิลิตและกาพย์ห่อโคลง เป็นต้น ส่วนโคลงสองสุภาพและโคลงสามสุภาพไม่นิยมใช้แต่งเป็นฉันทลักษณ์เดี่ยวแต่มักปรากฏร่วมกับโคลงสี่สุภาพและร่ายสุภาพในวรรณคดีลิลิต

ด้านการสร้างความไพเราะในโคลงนอกจากระบบสัมผัสบังคับ นักวรรณคดีมักยืนยันว่าสัมผัสพยัญชนะเป็นเครื่องบำรุงเสียงโคลงให้ไพเราะกว่าสัมผัสสระ ดังที่พระยาอุปกิตศิลปสารกล่าวว่า *"นิยมสัมผัสพยัญชนะมากกว่าสัมผัสสระ และนับว่าสัมผัสชิดกันสละสลวยดีกว่าสัมผัสคั่นกันทั้งสระและอักษร ยิ่งได้สัมผัสชิดเคล้ากันทั้งสระและอักษรด้วยก็ยิ่งดี"*[๑๒]

สำหรับสัมผัสสระที่เป็นสัมผัสในทราบกันว่าสุนทรภู่แต่งโคลงสี่สุภาพโดยเล่นสัมผัสนี้ในวรรคอย่างต่อเนื่องถือเป็นลักษณะเฉพาะแบบสุนทรภู่[๑๓] เมื่อสืบโยงไปถึงวรรณคดีคำโคลงสมัยอยุธยาพบว่าเริ่มใช้ระบบเหล่านี้ปรากฏในโคลงสี่สุภาพบ้างแล้ว แม้จะไม่เข้มข้นเช่นสมัยหลังแต่ก็ชี้ให้เห็นขนบวรรณศิลป์และรากฐานของการพัฒนาระบบสัมผัส ดังตัวอย่างใน*โคลงทศรถสอนพระราม*[๑๔] และ*โคลงราชสวัสดิ์*[๑๕]

ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่ โคลงสี่สุภาพได้รับการสืบทอดอย่างต่อเนื่อง กวีสร้างความไพเราะในโคลงด้วยสัมผัสสระและพยัญชนะ รวมทั้งคงลักษณะบังคับตามที่เคยปรากฏมีมาในตำราการประพันธ์และวรรณคดี นอกจากนั้นก็ยังสืบทอดขนบ**การร้อยบท**[๑๖] ไว้ด้วยดังตัวอย่าง

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

---

[๑๒] พระยาอุปกิตศิลปสาร, **หลักภาษาไทย,** หน้า ๓๗๙ – ๓๘๐.

[๑๓] ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต, **ชีวประวัติและผลงานของสุนทรภู่,** พิมพ์ครั้งที่ ๒ (กรุงเทพฯ: โครงการเผยแพร่ผลงานวิชาการ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๕), หน้า ๖๗.

[๑๔] **วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๒,** หน้า ๓๐๗.

[๑๕] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๓๑๔.

[๑๖] การร้อยบทคือการร้อยสัมผัสระหว่างบทในโคลงสี่สุภาพ กล่าวคือคำสุดท้ายของบทส่งสัมผัสไปยังคำที่ ๑ ๒ หรือคำที่ ๓ ของบทต่อไป.

ลายสือไหววิเวกให้ หฤหรรษ์
ฝนห่าแก้วจากสวรรค์ ดับร้อน
ใจปลิวลิ่วไปฝัน โลกอื่น
หอมภพนี้สะท้อน ภพหน้ามาหอม
ข้ายอมสละทอดทิ้ง ชีวิต
หวังสิ่งสินนฤมิต ใหม่แพร้ว
วิชากวีจุ่งศักดิ์สิทธิ์ สูงสุด
ขลังดั่งบุหงาป่าแก้ว ร่วงฟ้ามาหอม[๑๗]

ดูตัวอย่างเพิ่มได้ใน*ชักม้าชมเมือง*ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์[๑๘] และ*หมายเหตุจากสวนโมกข์*ของกานติ ณ ศรัทธา[๑๙]

มีโคลงสี่สุภาพอีก ๒ ชนิดที่มีระบบสัมผัสเคลื่อนไปจากโคลงสี่ปรกติคือ**โคลงสี่สุภาพจัตวาทัณฑี**และ**โคลงสี่สุภาพตรีพิธพรรณ**

โคลงสี่สุภาพจัตวาทัณฑีต่างกับโคลงสี่สุภาพเรื่องการรับสัมผัสบาทที่ ๒ กล่าวคือในโคลงสี่สุภาพปรกติ คำที่ ๗ หรือคำสุดท้ายบาทแรกส่งสัมผัสไปยังคำที่ ๕ บาทต่อไป หรือคำสุดท้ายวรรคแรกบาทที่ ๒ แต่ในโคลงจัตวาทัณฑีเลื่อนคำรับสัมผัสเป็นคำที่ ๔ ดังตัวอย่างใน*ลิลิตตะเลงพ่าย*นี้ “*เปนศรีสวัสดิแด่ช้อย ขอ**ไชย** ขอชนะ**ไพ**รี ทั่วทั้ง*”[๒๐]

กวีร่วมสมัยประพันธ์โคลงสี่สุภาพจัตวาทัณฑีไว้เช่นกันดังตัวอย่างในกวีนิพนธ์ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ๒ บาทนี้ “*ส่วนใบโบกระบัดเจ้า เมือง**ตรัง** คือพัดโบก**บัง**สูรย์ สง่าป้อง*”[๒๑] และดูตัวอย่างเพิ่มได้ใน*ทุ่งดินดำ แผ่นดินธรรม แผ่นดินทอง*ของศิวกานท์ ปทุมสูติ[๒๒]

ส่วนโคลงสี่สุภาพตรีพิธพรรณมีทำนองเดียวกับโคลงสี่สุภาพจัตวาทัณฑีต่างกันตรงที่เลื่อนคำรับสัมผัสเป็นคำที่ ๓ ของบาทเดิม[๒๓] โคลงชนิดนี้ปรากฏน้อยมากมีใน*บางกอกแก้วกำศรวล*

---

[๑๗] อังคาร กัลยาณพงศ์, **กวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์,** พิมพ์ครั้งที่ ๕ (กรุงเทพฯ: เคล็ดไทย, ๒๕๒๙), หน้า ๓๒ – ๓๓.

[๑๘] เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, **ชักม้าชมเมือง** (กรุงเทพฯ: บริษัท เกี้ยว – เกล้า จำกัด, ๒๕๔๕), หน้า ๙๑ – ๙๓.

[๑๙] กานติ ณ ศรัทธา, **หมายเหตุจากสวนโมกข์** (กรุงเทพฯ: ดับเบิ้ลนายน์, ๒๕๔๔), หน้า ๘๖ – ๘๗.

[๒๐] สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส, **ลิลิตตะเลงพ่าย,** พิมพ์ครั้งที่ ๒ (กรุงเทพฯ: บรรณาคาร, ๒๕๑๕), หน้า ๘๘.

[๒๑] เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, **ชักม้าชมเมือง,** หน้า ๙๒.

[๒๒] ศิวกานท์ ปทุมสูติ, **ทุ่งดินดำ แผ่นดินธรรม แผ่นดินทอง**, หน้า ๑๑๒.

[๒๓] พระยาอุปกิตศิลปสาร, **หลักภาษาไทย,** หน้า ๓๘๗.

*หรือนิราศนครศรีธรรมราช*ของอังคาร กัลยาณพงศ์อยู่บ้างเช่นบาทที่ว่า *"ปากกาทิพย์วาดฟ้า จักร**วาล** ในแก่น**สาร**วรรณศิลป์ สิ่งแก้ว"*[๒๔] และ *"ฝันสันติสุขสั่งฟ้า สบ**สมัย** เพื่อชื่น**ใจ**มนุษย์สัตว์ ทั่วสิ้น"*[๒๕]

กรณีโคลงสี่สุภาพจัตวาทัณฑีและโคลงสี่สุภาพตรีพิธพรรณ ผู้วิจัยมีความเห็นคล้อยตามที่พระยาอุปกิตศิลปสารเคยตั้งข้อสังเกตไว้ว่า *"โคลงจัตวาทัณฑีและโคลงตรีพิธพรรณ สังเกตดูท่านมิได้ตั้งใจจะแต่งไว้ที่นั้นที่นี้ ตามวิธีประพันธ์อื่นๆ เมื่อถ้อยคำบังเอิญเหมาะจะให้เป็นโคลงชนิดนี้เข้า ณ ที่ใด ท่านก็ใส่ลงที่นั้น ปนไปกับโคลงสี่สุภาพธรรมดา ซ้ำท่านมิได้บอกชื่อไว้ด้วย"*[๒๖]

ผู้วิจัยมีข้อสังเกตเกี่ยวกับการส่งสัมผัสสระในโคลงสี่สุภาพโดยพบว่ากวีบางคนเพิ่มสัมผัสระหว่างบาทในโคลงอีก ๑ ตำแหน่ง คือคำสุดท้ายบาทที่ ๓ ซึ่งตรงกับตำแหน่งบังคับคำเอกส่งสัมผัสไปยังคำที่ ๑, ๒ หรือ ๓ และบางกรณีอาจส่งสัมผัสไปถึงคำที่ ๔ ของวรรคแรกบาทที่ ๔ ดังแผนผังต่อไปนี้

ลักษณะดังกล่าวพบในโคลงของศิวกานท์ ปทุมสูติในความถี่ที่สูงมากในเรื่อง*ทุ่งดินดำ แผ่นดินธรรม แผ่นดินทอง* จากโคลง ๖๒๐ บทพบถึง ๔๔๖ บท หากสืบย้อนไปยังโคลงสี่สุภาพในสมัยอยุธยาปรากฏอยู่บ้างแต่ไม่มากนัก ดูตัวอย่างได้ใน*ลิลิตพระลอ*[๒๗] *โคลงพาลีสอนน้อง*[๒๘] *โคลงราชสวัสดิ์*[๒๙] และ*โคลงเฉลิมพระเกียรติสมเด็จพระนารายณ์มหาราช*[๓๐] ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต ยืนยันว่าการส่งสัมผัสแบบนี้พบใน*มหาชาติคำหลวง*กัณฑ์มหาพนด้วย โดย *"เข้าใจว่ากวีต้องการแสดง*

---

[๒๔] อังคาร กัลยาณพงศ์, **บางกอกแก้วกำศรวลหรือนิราศนครศรีธรรมราช,** (กรุงเทพฯ: ศยาม, ๒๕๓๔), หน้า ๓๓๘.

[๒๕] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๓๓๙.

[๒๖] พระยาอุปกิตศิลปสาร, **หลักภาษาไทย,** หน้า ๓๘๗.

[๒๗] พระวรเวทย์พิสิฐ, **คู่มือลิลิตพระลอ,** พิมพ์ครั้งที่ ๓ (กรุงเทพฯ: คุรุสภา, ๒๕๓๐), หน้า ๑๔๗, ๑๕๕, ๑๖๙, ๒๒๒, ๒๕๕, ๒๖๐, ๒๖๓, ๒๗๒ และ ๒๘๘.

[๒๘] **วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๒**, หน้า ๓๐๕.

[๒๙] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๓๑๑ และ ๓๑๕ – ๓๑๖.

[๓๐] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๖๖๐ และ ๖๖๓.

ฝีมือการแต่งโคลงที่มีข้อบังคับเพิ่มมากขึ้นกว่าทั่วไป"[๓๑] ในสมัยรัตนโกสินทร์ยังคงปรากฏลักษณะดังกล่าวสืบเนื่องให้พบอยู่บ้าง[๓๒]

อย่างไรก็ตาม อาจโต้แย้งได้ว่าน่าจะเป็นเรื่องบังเอิญของการเลือกใช้คำของกวีเท่านั้น แต่สัมผัสเช่นนี้ก็พบในความถี่ที่สูงกว่าโคลงสี่สุภาพจัตวาทัณฑีและโคลงสี่สุภาพตรีพิธพรรณประการหนึ่ง อีกประการหนึ่ง น่าจะเป็นไปในทำนองเดียวกับการสร้างระบบสัมผัสในในโคลงสี่สุภาพของสุนทรภู่ซึ่งเชื่อได้ว่าพัฒนามาจากขนบเดิม โดยสัมผัสดังกล่าวไม่ใช่สัมผัสบังคับในคำประพันธ์ เมื่อไม่ใช่สัมผัสบังคับ แน่นอนว่ากวีเลือกที่จะใช้หรือไม่ใช้ล้วนขึ้นอยู่กับความประสงค์และความเหมาะสมของการใช้ถ้อยคำในบาทหรือในบทนั้นๆ และเมื่อไม่เกี่ยวโยงกับสัมผัสบังคับ จึงไม่มีการตั้งชื่อและไม่ได้รับการกล่าวถึงในตำราการประพันธ์มากนัก

เมื่อย้อนไปพิจารณา*ชักม้าชมเมือง*ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ และ*บางกอกแก้ว กำศรวลหรือนิราศนครศรีธรรมราช*ของอังคาร กัลยาณพงศ์ กวีใช้สัมผัสโคลงลักษณะนี้มีความถี่สูงมากเช่นเดียวกับศิวกานท์ จึงน่าจะสรุปได้ว่า***กวีร่วมสมัย "จงใจ" เพิ่มสัมผัสในโคลงสี่ซึ่งไม่ใช่สัมผัสบังคับขึ้นอีก ๑ ตำแหน่ง***[๓๓]

อนึ่ง โคลงสองสุภาพและโคลงสามสุภาพในกวีนิพนธ์สมัยใหม่ มักพบร่วมกับโคลงสี่ในลิลิตเป็นส่วนใหญ่ และแต่งตามแบบแผนเดิม

๒. *การสืบทอด "โคลงแบบ" โคลงสี่สุภาพ*

คำว่า**โคลงแบบ**ใช้ตามที่พระราชวรวงศ์เธอ กรมหมื่นพิทยาลงกรณ ทรงอธิบายว่าหมายถึง*โคลงที่มีคำเอก ๗ คำ คำโท ๔ คำ ไม่มีการใช้คำเอกโทษ หรือคำโทโทษ และไม่มีการใช้คำตายแทนคำเอกทุกตำแหน่งบังคับ*[๓๔] โคลงแบบโคลงสี่สุภาพมีปรากฏเป็นตัวอย่างมาแต่ครั้งสมัยอยุธยาในจิน*ดามณี*ที่ได้ยกโคลงสี่สุภาพจาก*ลิลิตพระลอ*[๓๕] ต่อมานักวรรณคดีก็ได้อ้างโคลงแบบเพิ่ม

---

[๓๑] ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต, **วรรณคดีอยุธยาตอนต้น: ลักษณะร่วมและอิทธิพล** (กรุงเทพฯ: โครงการเผยแพร่ผลงานวิชาการ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๔), หน้า ๙๙.

[๓๒] เช่นใน*โคลงนิราศนรินทร์ ลิลิตตะเลงพ่าย* และ*สามกรุง* ดูได้ใน

๑. นายนรินทร์ธิเบศ (อิน), **โคลงนิราศนรินทร์,** พิมพ์ครั้งที่ ๕ (ธนบุรี: ศิลปาบรรณาคาร, ๒๕๑๓), หน้า ๗, ๒๗, ๒๙ และ ๓๑.

๒. สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส, **ลิลิตตะเลงพ่าย**, หน้า ๓๖, ๔๒, ๖๖, ๑๔๖ และ ๑๔๙ – ๑๕๐.

๓. พระราชวรวงศ์เธอ กรมหมื่นพิทยาลงกรณ, **สามกรุง** (กรุงเทพฯ: คลังวิทยา, ๒๕๑๘ **),** หน้า ๙, ๒๐, ๔๘, ๕๑ และ ๗๓.

[๓๓] ซึ่งน่าจะช่วยสร้างความต่อเนื่องของการตกกระทบของเสียงสัมผัสระหว่างปลายบาทที่ ๓ กับต้นบาทที่ ๔ ได้ดี อาจถือเป็นพัฒนาการการสร้างสัมผัสสระในโคลงที่น่าสนใจยิ่ง.

[๓๔] พระราชวรวงศ์เธอ กรมหมื่นพิทยาลงกรณ, **สามกรุง,** หน้า ๓๔๔ – ๓๔๕.

[๓๕] พระวรเวทย์พิสิฐ, **คู่มือลิลิตพระลอ,** หน้า ๑๙.

เติมจาก*นิราศนรินทร์*อีกบทหนึ่งด้วย[๓๖] ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่พบว่ากวีแต่งโคลงสี่สุภาพเป็นโคลงแบบเช่นนี้เป็นจำนวนหลายบท นอกจากจะสืบทอดขนบวรรณศิลป์ยังอาจเป็นการประกาศความรู้ความเข้าใจในศิลปะการประพันธ์อย่างดี ส่วนใหญ่พบในงานของอังคาร กัลยาณพงศ์และศิวกานท์ ปทุมสูติ มีตัวอย่างใน*บางกอกแก้วกำศรวลหรือนิราศนครศรีธรรมราช*[๓๗] *ลำนำภูกระดึง*[๓๘] และ*ทุ่งดินดำ แผ่นดินธรรม แผ่นดินทอง*[๓๙] ผู้วิจัยจะได้ยกตัวอย่างโดยเทียบเคียงกับโคลงแบบใน*ลิลิตพระลอ*และ*นิราศนรินทร์*ดังตารางนี้

"โคลงแบบ" ใน*ลิลิตพระลอ*	
เสียงลือเสียงเล่าอ้าง	อันใด พี่เอย
เสียงย่อมยอยศใคร	ทั่วหล้า
สองเขือพี่หลับไหล	ลืมตื่น ฤาพี่
สองพี่คิดเองอ้า	อย่าได้ถามเผือ
"โคลงแบบ" ใน*นิราศนรินทร์*	
จากมามาลิ่วล้ำ	ลำบาง
บางยี่เรือราพลาง	พี่พร้อง
เรือแผงช่วยพานาง	เมียงม่าน มานา
บางบ่รับคำคล้อง	คล่าวน้ำตาคลอ
"โคลงแบบ" ใน*บางกอกแก้วกำศรวลหรือนิราศนครศรีธรรมราช*	
พอผกายพรึกพร่างแพร้ว	เวหา
พักม่อยหลับกลับผวา	ตื่นแล้ว
เพราะใจเพ่งรจนา	โคลงเคร่ง อยู่นา
พันกว่าบทเพริศแพร้ว	พร่ำเพ้อละเมอฝัน
"โคลงแบบ" ใน*ลำนำภูกระดึง*	
ชีพสลายจรลิ่วพู้น	เมืองผี
ไปเปลี่ยวมิตรฤามี	เปล่าไร้
พุทธธรรมซึ่งวิสุทธิ์ศรี	เสมอเพื่อน
เตือนสู่ทิพย์ถึงได้	ที่ซึ้งเกษมขวัญ
ลายสือสอนว่ายน้ำ	เสมอปลา
เพียรเชี่ยวชาญตำรา	ท่องได้
ปฏิบัติแจ่มจริงหา	เคยไม่ เลยแล
เหลวเปล่าทฤษฎีไซร้	ไม่ซึ้งถึงธรรม

[๓๖] นายนรินทร์ธิเบศร์ (อิน), **โคลงนิราศนรินทร์,** หน้า ๖.

[๓๗] อังคาร กัลยาณพงศ์, **บางกอกแก้วกำศรวล หรือนิราศนครศรีธรรมราช,** หน้า ๑๙๖.

[๓๘] อังคาร กัลยาณพงศ์, **ลำนำภูกระดึง,** พิมพ์ครั้งที่ ๓ (กรุงเทพฯ: ศยาม, ๒๕๓๔), หน้า ๓๓๙ และ ๓๔๐.

[๓๙] ศิวกานท์ ปทุมสูติ, **ทุ่งดินดำ แผ่นดินธรรม แผ่นดินทอง,** หน้า ๒๗.

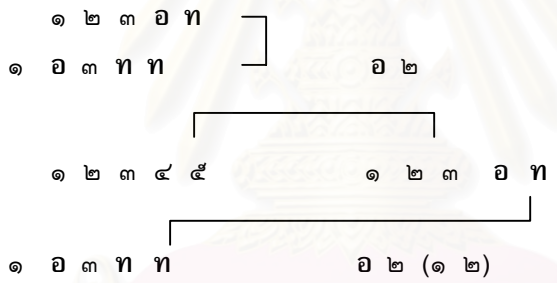
หวังโลกปานป่าแก้ว	สวนสวรรค์
จากแก่นปรัชญาฝัน	เฟื่องฟุ้ง
นฤมิตแง่ศิลป์อัน	วิสุทธิ์ชื่น ใจนา
โอมร่วงสุนทรีย์รุ้ง	รุ่งฟ้าเฉิดฉาย

"โคลงแบบ" ใน*ทุ่งดินดำ แผ่นดินธรรม แผ่นดินทอง*

เข็นรถเข็นเลื่อนล้อ	พอไหว แรงเวย
เข็นเคี่ยวเข็ญเป็นไป	ป่วยเปลี้ย
เข็นครกสู่ยอดไศล	ปืนหล่น เหวแล
เข็นแค่ตัวตนเตี้ย	ไต่เต้าเถิดหนอ

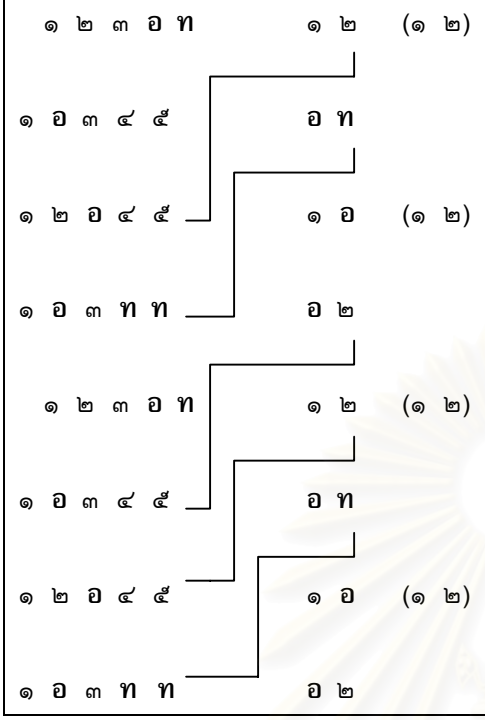
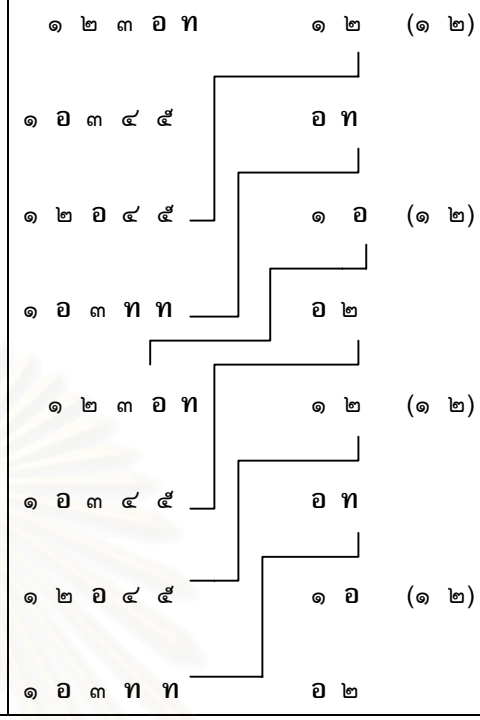
๓. การสืบทอดโคลงดั้น

โคลงดั้นปรากฏตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนต้น ใน*ยวนพ่ายโคลงดั้น*มีโคลงสี่ดั้นบาทกุญชรเป็นส่วนใหญ่ นอกนั้นเป็นโคลงสี่ดั้นวิวิธมาลีและร่าย โคลงดั้นมีหลายชนิด ได้แก่โคลงสี่ดั้น โคลงสามดั้นและโคลงสองดั้น โคลงดั้นที่เป็นโคลงสองและโคลงสามไม่ซับซ้อนมากนักและไม่แยกเป็นชนิดย่อยๆ เหมือนโคลงสี่ดั้น แผนผังของโคลงสองดั้นและโคลงสามดั้นตามลำดับมีดังนี้



โคลงดั้นทั้ง ๒ ชนิดนี้เมื่อแต่งต่อเนื่องกันจะร้อยบทเช่นเดียวกับโคลงสองและโคลงสามสุภาพ ส่วนโคลงสี่ดั้นแยกเป็นโคลงสี่ดั้นวิวิธมาลี โคลงสี่ดั้นบาทกุญชร โคลงสี่ดั้นจัตวาทัณฑีและโคลงสี่ดั้นตรีพิธพรรณ แผนผังเปรียบเทียบระหว่างโคลงสี่ดั้นวิวิธมาลีและโคลงสี่ดั้นบาทกุญชร มีดังต่อไปนี้

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

โคลงสี่ดั้นวิวิธมาลี	โคลงสี่ดั้นบาทกุญชร
	

จากตารางจะเห็นได้ว่าโคลงดั้นทั้ง ๒ ชนิดต่างกันที่โคลงบาทกุญชรเพิ่มสัมผัสคำเอกท้ายบาทที่ ๓ บทต้น มาร้อยสัมผัสกับคำเอกที่ ๔ หรือ ๕ ในบาทที่ ๑ ของบทต่อมา

ด้านความแตกต่างระหว่างโคลงสี่ดั้นกับโคลงสี่สุภาพ นอกจากระบบสัมผัสที่เห็นได้ชัดแล้ว ยังมีเรื่องสัมผัสระหว่างบทซึ่งโคลงสี่ดั้นจะสร้างระบบที่เกาะเกี่ยวกันบทต่อบทชัดเจน[๔๐] แต่โคลงสี่สุภาพเป็นแต่เพียงการร้อยบทซึ่งจะเกิดหรือไม่ก็ได้

ส่วนโคลงดั้นอีก ๒ แบบคือโคลงสี่ดั้นจัตวาทัณฑีและตรีพิธพรรณเยื้องคำรับสัมผัสไปที่คำที่ ๓ และ ๔ ของบาทที่รับสัมผัสจากคำสุดท้ายของบทแรก พระยาอุปกิตศิลปสารกล่าวถึงโคลงทั้ง ๒ แบบว่า "*...ท่านแต่งคละไปกับโคลงดั้น ๒ ชนิด* (หมายถึงโคลงดั้นวิวิธมาลี และบาทกุญชร) *ที่กล่าวมาแล้วเพื่อสะดวกแก่สัมผัสเป็นบางบทเท่านั้นและในโคลงโบราณมักใช้ปนกันโดยมาก...*"[๔๑]

ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่พบโคลงสองดั้นและโคลงสามดั้นอยู่บ้าง ส่วนใหญ่เป็นไปตามขนบเดิม ส่วนโคลงสี่ดั้นได้รับความนิยมพอสมควร ปรากฏทั้งกวีนิพนธ์ที่แต่งเป็นโคลงสี่ดั้นทั้งเรื่อง เช่น*อาทิตย์ถึงจันทร์*ของ เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ *กำสรวลโกสินทร์*ของคมทวน คันธนู เป็นต้น และกวีนิพนธ์เรื่องสั้นอื่นๆ ส่วนการสร้างความไพเราะก็เหมือนกับโคลงสี่สุภาพคือมักนิยมสัมผัสพยัญชนะมากกว่าสระ มีตัวอย่างในกวีนิพนธ์ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ดังต่อไปนี้

---

[๔๐] แม้จะปรากฏโคลงดั้นประเภทที่ไม่ส่งสัมผัสไปยังบทต่อไป แต่ก็มีจำนวนน้อย.

[๔๑] พระยาอุปกิตศิลปสาร, **หลักภาษาไทย,** หน้า ๓๙๖ – ๓๙๗.
ข้อความในวงเล็บเป็นของผู้วิจัย.

จักจารบรรเจิดแจ้ว จากใจ
อุกโฆษขับอึงคนึง คณะถ้อย
ประมวลประมาณไหว ประหวั่นหวาด
ขอพระแก้วน้อยน้อย นั่งฟัง
ลมเหนือนินนาทคล้อง ครรโลง
เสียงดีดสะดึงดัง ดำดัน
ซึ่งเสนาะเพราะคือโคลง คลอขับ
ป่าเปลี่ยวเรี่ยวน้ำล้น เลาะผา[๔๒]

ดูตัวอย่างโคลงเพิ่มเติมได้ใน*อาทิตย์ถึงจันทร์*ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์[๔๓] *นาฏกรรมบนลานกว้าง*[๔๔] และ*กำสรวลโกสินทร์*[๔๕] ของคมทวน คันธนู *เงียบสะท้อน*ของโกศล กลมกล่อม[๔๖] และ*หมายเหตุจากสวนโมกข์*ของกานติ ณ ศรัทธา[๔๗]

๔. การสืบทอดโคลงในกาพยสารวิลาสินีและกาพยคันถะ

*กาพยสารวิลาสินี*และ*กาพยคันถะ*เป็นตำราฉันทลักษณ์ไทยที่เขียนเป็นภาษาบาลี[๔๘] ปรากฏคำประพันธ์ที่คล้ายโคลง ๑๐ ชนิดแบ่งเป็น ๒ กลุ่ม คือกลุ่มที่คล้ายโคลงสี่ดั้น คือมี ๒๘ คำในหนึ่งบท ได้แก่ วิชชุมาลี จิตรลดา สินธุมาลี นันททายี ใน*กาพยสารวิลาสินี* และรัสสปักข์ ทีฆปักข์ ใน*กาพยคันถะ* กับกลุ่มที่คล้ายโคลงสี่สุภาพ คือมี ๓๐ คำใน ๑ บท ได้แก่ มหาวิชชุมาลี มหาจิตรลดา มหาสินธุมาลี มหานันททายี[๔๙] โคลงจากตำราเหล่านี้มีในพระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวจำนวนมากและมีผู้โดยเสด็จพระราชนิยมอยู่บ้าง[๕๐] ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่พบโคลงเหล่านี้น้อย ส่วนใหญ่ดำเนินตามขนบ ดังตัวอย่าง

ดูแดดระยิบเต้น เป็นตัว
หยอยหยอยราวยิ้มหวัว เริงร่า

---

[๔๒] เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, **อาทิตย์ถึงจันทร์,** หน้า ๒๒ – ๒๓.

[๔๓] เรื่องเดียวกัน.

[๔๔] คมทวน คันธนู, **นาฏกรรมบนลานกว้าง,** พิมพ์ครั้งที่ ๘ (เชียงใหม่: มิ่งขวัญ, ๒๕๔๑), หน้า ๓๔.

[๔๕] คมทวน คันธนู, **กำสรวลโกสินทร์** (กรุงเทพฯ: อาทิตย์, ๒๕๒๖), หน้า ๕๘.

[๔๖] โกศล กลมกล่อม, **เงียบสะท้อน,** พิมพ์ครั้งที่ ๓ (กรุงเทพฯ: บริษัท ดับเบิ้ลนายน์ พริ้นติ้ง จำกัด, ๒๕๔๒), หน้า ๗๐ – ๗๑.

[๔๗] กานติ ณ ศรัทธา, **หมายเหตุจากสวนโมกข์,** หน้า ๘๙.

[๔๘] ประคอง นิมมานเหมินท์, “กาพยสารวิลาสินีและกาพยคันถะ: ตำราฉันทลักษณ์ไทยที่เขียนเป็นภาษาบาลี,” หน้า ๑๔๙ – ๑๕๐.

[๔๙] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๑๓๓ – ๑๔๐.

[๕๐] พระยาอุปกิตศิลปสาร, **หลักภาษาไทย,** หน้า ๔๐๙.

กวักหัตถ์คิมหันต์ระรัว เรียกกู่
กลเหงื่อเมื่อนึกน่า อาบเปลว
ชมเหวระแหงแห้ง หฤหรรษ์
ระดะดาษมหัศจรรย์ แจกทุ่ง
สหายสายลมจรัล โลมเล่น
ระลอกระบำฝุ่นฟุ้ง ฟ่องใจ[๕๑]

นอกจากนี้ใน*เขียนแผ่นดิน*ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ มีโคลงชนิดหนึ่งที่กวีเรียกใน “ลำดับบท” ท้ายเรื่องว่า**โคลงสี่ดั้นสุภาพ**ดังตัวอย่าง

แสงฟ้าสาดฟ้าฟาด แผ่นดิน
เปล่งประกายธรณิน ถิ่นนี้
ลิบลิบเทือกภูผิน ผงาดเมฆ
ควันค่อยลอยคล้อยลี้ ยะลา
ผาพาดดาดไม้คล่ำ ชะอุ่มเขียว
ฉ่ำชื่นกลืนกลมเกลียว เกลื่อนเหย้า
มรรคาวิถีเทียว ทางถ่อง
เมืองสู่เมืองเรื้องเร้า แหล่งยะลา[๕๒]

โคลงดังกล่าวยังมีใน*เพียงความเคลื่อนไหว*[๕๓] ด้วย แต่เมื่อเทียบในตำราฉันทลักษณ์แล้วพบว่าเป็นคำประพันธ์แบบเดิมคือโคลงสินธุมาลีซึ่งไม่บังคับเอกโท แม้**โคลงสี่ดั้นสุภาพ**ข้างต้นเคร่งครัดคำโทคู่ ๒ คำท้ายวรรคแรกบาทที่ ๔ ทุกบท จนดูเหมือนจะสอดคล้องกับที่กวีตั้งชื่อบ่งชี้ว่าเป็นการผสมโคลงสี่สุภาพกับโคลงสี่ดั้นเข้าด้วยกัน โดย ๓ บาทแรกเป็นโคลงสี่สุภาพ บาทสุดท้ายเป็นโคลงดั้นกลายเป็น *โคลงสี่ดั้นสุภาพ* ก็จริง แต่แท้จริงแล้วในตำราประพันธศาสตร์ ก็ยอมรับมาเป็นเวลานานแล้วว่าโคลงสินธุมาลีคือการผสมกลายๆ ระหว่างโคลงสี่ ๒ ชนิด ดังที่พระยาอุปกิตศิลปสารชี้ว่า “*สินธุมาลี (ระเบียบสายน้ำ) **เหมือนโคลงสี่สุภาพมีบาทสี่เป็นโคลงดั้น***”[๕๔] และเมื่อย้อนไปพิจารณาพระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวที่ใช้โคลงสินธุมาลี ผู้วิจัยพบว่าบาทท้ายโคลงบทหนึ่งในพระราชนิพนธ์*พระนลคำหลวง*ทรงไว้เป็นคำโทคู่มาก่อนแล้ว ดังนี้

---

[๕๑] ศิวกานท์ ปทุมสูติ, **สร้อยสันติภาพ,** หน้า ๘๖ – ๘๗.

[๕๒] เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, **เขียนแผ่นดิน,** หน้า ๒๔.

[๕๓] เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, **เพียงความเคลื่อนไหว,** พิมพ์ครั้งที่ ๙ (กรุงเทพฯ: เกี้ยว – เกล้าพิมพการ, ๒๕๔๔), หน้า ๕๓ – ๕๔.

[๕๔] พระยาอุปกิตศิลปสาร, **หลักภาษาไทย,** หน้า ๔๑๐.
การเน้นข้อความเป็นของผู้วิจัย.

อ้าพระบังเกิดเกล้า เกศี ข้าเอย
ลูกจะคงชีวี อยู่ได้
ก็เพราะพระชนนี ทรงโปรด นั่นแล
ลูกจะทูล***ถ้อยไชร้*** แต่ทรง[๕๕]

๕. การสืบทอดโคลงห้า

ในที่นี้ผู้วิจัยจะกล่าวถึงโคลงห้าของจิตร ภูมิศักดิ์ ซึ่งกวีร่วมสมัยสืบทอดและเรียกชื่อตามที่จิตรเรียก แบ่งเป็น ๒ แบบคือ โคลงห้าแบบโองการแช่งน้ำและโคลงห้าพัฒนา[๕๖]

โคลงห้าแบบโองการแช่งน้ำเป็นโคลงที่จิตรแสดงความเห็นเกี่ยวกับคำประพันธ์ใน*โองการแช่งน้ำ*[๕๗] โคลงดังกล่าวมีระบบสัมผัสเดียวกับโคลงดั้นบาทกุญชร กำหนดให้ ๑ บทมี ๔ บาท ๑ บาทมี ๕ คำ วรรคหน้า ๓ คำ และวรรคหลังมี ๒ คำ มีคำเอก ๔ คำ คำโท ๔ คำ สามารถเพิ่มคำต้นบาทและมีสร้อยได้ทุกบาท สำหรับชื่อฉันทลักษณ์มาจากจำนวนคำในแต่ละบาท

ส่วน**โคลงห้าพัฒนา**เป็นฉันทลักษณ์ที่ปรับมาจาก**โคลงห้าแบบโองการแช่งน้ำ** ใช้สัมผัสแบบเดียวกับโคลงสี่สุภาพ โคลงทั้ง ๒ ชนิด จึงแตกต่างกันที่สัมผัสเพียงอย่างเดียว

ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่ปรากฏโคลงห้าน้อย กวีใช้โคลงทั้ง ๒ ชนิดตามที่จิตรได้กำหนดกติกาไว้ ตัวอย่างในกวีนิพนธ์ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ดังนี้

ลมป่าไล้ ป่ารัง
รันดมดัง ดื่มด้าว
หุบหินขลัง ศักดิ์สิทธิ์
ช่อไม้น้าว แนบดิน
หินเผือกตั้ง หินงาม
หินเทาทาม ทาบพื้น

---

[๕๕] พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, **พระนลคำหลวง** (กรุงเทพฯ: บรรณาคาร, ๒๕๑๗), หน้า ๓๐๕.

[๕๖] ดูรายละเอียดทั้งหมดได้ใน จิตร ภูมิศักดิ์, **โองการแช่งน้ำและข้อคิดใหม่ในประวัติศาสตร์ไทยลุ่มน้ำเจ้าพระยา** (กรุงเทพฯ: ดวงกมล, ๒๕๒๔).

[๕๗] นักวิชาการสมัยใหม่ได้แสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับฉันทลักษณ์ใน*โองการแช่งน้ำ*ไว้มาก เช่น พ. ณ ประมวญมารค ประคอง นิมมานเหมินท์ และชลดา เรืองรักษ์ลิขิต เป็นต้น ได้ข้อสรุปที่คล้ายกันว่าเป็นโคลงสี่ดั้นบาทกุญชร อย่างไรก็ตาม กวีร่วมสมัยมักใช้ฉันทลักษณ์โคลงห้าตามที่จิตร ภูมิศักดิ์ จัดระบบไว้มาแต่งกวีนิพนธ์ ในหัวข้อนี้ผู้วิจัยจึงวิเคราะห์ตามตัวบทเพื่อให้สอดคล้องกับความเข้าใจของกวีร่วมสมัย แต่ไม่ได้หมายความว่าผู้วิจัยจะเชื่อถือเรื่องฉันทลักษณ์โคลงห้าใน*โองการแช่งน้ำ*ตามข้อสันนิษฐานของจิตร..

เรียงรายหลาม หลีบหลั่น
รูเรี้ยวรี้น ร่องลม เป่าลม[๕๘]

ดูตัวอย่างเพิ่มเติมได้ในบท “พืดภูวัว” ใน*เขียนแผ่นดิน*ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์[๕๙] *บนถนนและทางผ่าน*[๖๐] และ*นาฏกรรมบนลานกว้าง*[๖๑] ของคมทวน คันธนู และบท “ต่างเลือดก้อนเดียวกัน” ใน*สร้อยสันติภาพ*ของศิวกานท์ ปทุมสูติ[๖๒]

๖. *การสืบทอดโคลงกระทู้*

โคลงกระทู้คือโคลงที่บังคับคำขึ้นต้นบาท มักใช้กับโคลงสี่เป็นหลัก ถ้ามีคำขึ้นต้นบาทเพียงคำเดียวเรียกกระทู้เดี่ยว ๒ คำเรียกกระทู้สอง มากกว่านั้นจนถึง ๔ คำ เรียกกระทู้สาม และกระทู้สี่ คำในกระทู้นำมาเรียงต่อกันแล้วมีความหมาย กระทู้ที่พบน้อยที่สุดคือกระทู้สี่[๖๓] ถ้ากระทู้ทั้งหมดเป็นคำเดียวกันเรียกกระทู้ยืน[๖๔] นอกจากนี้ การใช้คำอื่นในบทต้องสอดคล้องกับกระทู้ที่ตั้งไว้ทั้งนี้ ในบางกรณีก็อาจตั้งคำหน้าบาทไว้ไม่เท่ากันก็ได้ กล่าวคือบาทแรกมีคำต้นกระทู้เพียงคำเดียว ในบาทต่อมาอาจมีมากกว่า ๑ คำ และกำหนดให้คำในกระทู้ถ้าไปคาบเกี่ยวกับข้อบังคับเรื่องคำเอกก็ต้องสรรคำให้ตรงกับกติกาฉันทลักษณ์ด้วย[๖๕] กระทู้ชนิดนี้เรียกว่ากระทู้ผสม[๖๖] ส่วนวิธีการเขียนนั้นมักแยกคำที่เป็นกระทู้ไว้ห่างจากเนื้อโคลง[๖๗]

ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่ กวีเล่นกระทู้ในโคลงสี่เป็นจำนวนมาก มีกระทู้เดี่ยวหรือกระทู้ยืนมากที่สุด พบกระทู้สอง กระทู้สามน้อย และกระทู้ผสมบ้าง แต่ไม่พบกระทู้สี่ มีตัวอย่างดังต่อไปนี้

---

[๕๘] เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, **เขียนแผ่นดิน,** หน้า ๒๙๐.

[๕๙] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๓๐๔.

[๖๐] คมทวน คันธนู, **บนถนนและทางผ่าน** (กรุงเทพฯ: ดอกหญ้า, ๒๕๒๖ หน้า ๓ – ๔.

[๖๑] คมทวน คันธนู, **นาฏกรรมบนลานกว้าง,** หน้า ๑๑๘ – ๑๑๙.

[๖๒] ศิวกานท์ ปทุมสูติ, **สร้อยสันติภาพ,** หน้า ๔๘ – ๔๙.

[๖๓] พระยาอุปกิตศิลปสาร, **หลักภาษาไทย,** หน้า ๔๐๔.

[๖๔] กรมศิลปากร, **ครรภครรลองร้อยกรองไทย** (กรุงเทพฯ: บริษัท เอดิสัน เพรส โพรดักส์ จำกัด, ๒๕๔๔), หน้า ๒๕๔.

[๖๕] พระยาอุปกิตศิลปสาร, **หลักภาษาไทย**, หน้า ๔๐๕.

[๖๖] กรมศิลปากร, **ครรภครรลองร้อยกรองไทย,** หน้า ๒๕๕.

[๖๗] พระยาอุปกิตศิลปสาร, **หลักภาษาไทย,** หน้า ๔๐๕.

ชนิดของกระทู้	ตัวอย่างโคลงกระทู้
กระทู้ยืน	คลื่น คลั่งหลั่งโตรกต้อง แตกผา คลื่น ข่าวป่าวข่าวเยือน ข่าวย้ำ คลื่น เคืองเนืองหนุนมา ม้วนตลบ คลื่น ลูกใหม่ซ้อนซ้ำ สะสม[๖๘]
กระทู้เดี่ยว	บ้าน เพื่อนบ้านพี่น้อง คณานับ นอก เขตนาครลับ ลิบโน้น คอก วัวคอกควายสับ แซมฟาก นา ล่มนาแล้งโล้น ลิ่วคว้างกลางนา[๖๙]
กระทู้สอง	เพื่อนมาก เพิ่มสติให้ หัวสมอง มีทรัพย์ ล้ำค่าปูน ไป่ได้ เพื่อนอับ ยิ่งอับผอง สัมผัส มีโศก บ่เว้นไซร้ เสื่อมฐาน[๗๐]
กระทู้สาม	เพื่อนเบี่ยงบ่าย ชัดแจ้ง จงประจักษ์ ย่อมเชือดมิตร มั่นคง ขาดสิ้น เพื่อนเบือนบิด ทิ้งศักดิ์ ศรีมนุษย์ ย่อมเชือดเพื่อน ให้ดิ้น ดับโดย[๗๑]

นอกจากกระทู้ในตัวอย่างแล้ว ยังมีกระทู้โบราณ *ทะลุ่มปุ่มปู ทุสุมุดุ อุสานารี โกวาปา เปิด* และ*จกจี้ร้ีไร* ซึ่งเป็นกระทู้เดี่ยวที่ไม่มีความหมาย กวีที่แต่งกระทู้นี้เป็นจำนวนมากได้แก่อังคาร กัลยาณพงศ์ การแต่งกระทู้ดังกล่าวอาจเป็นทั้งแบบฝึกการใช้ปัญญาและการอวดความสามารถเชิงวรรณศิลป์ของกวีหลายยุคหลายสมัยที่สะท้อนว่าด้วยคำต้นบาทที่หาความหมายไม่ได้ กวีจะต้องเรียงร้อยถ้อยคำในบาทให้เชื่อมความอย่างสละสลวย ดังที่ตรีศิลป์ บุญขจร กล่าวว่า

> Angkhaan Kanlayaanaphong, a poet who inherits from the Classical age, i.e. the Ayutthayaa period more than the Rattanakoosin period, frequently shows his skillfulness in composing khloong by using the khloong krathuu pattern. Krathuu is the prosodic restrictions of setting the first or second or third syllables of each line in a stanza with the particular syllable, which usually has no meaning by itself. It is the skill of the composer to find the meaning for the beginning syllable and complete the full stanza. It is an excellent practice for verse composers and those who

---

[๖๘] เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, **อาทิตย์ถึงจันทร์,** หน้า ๔๓.

[๖๙] เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, **ชักม้าชมเมือง,** หน้า ๗๑.

[๗๐] คมทวน คันธนู, **กำสรวลโกสินทร์,** หน้า ๔๖.

[๗๑] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๔๖.

> can compose under this restriction are considered skillful. Angkhaan frequently uses many khloong krathuu forms in his work. The most famous krathuu for khloong in “su ci pu li”, “thu su mu du,” “koo waa paa poet,” “u saa naa rii” and “cok cii rii ray.”...[๗๒]

ในขนบวรรณคดีไทยเชื่อกันว่าศรีปราชญ์คือผู้ที่แต่งโคลงกระทู้ไม่มีความหมายนี้ได้ดีตามพระราชประสงค์สมเด็จพระนารายณ์มหาราช[๗๓] ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่ กวีร่วมสมัยมีความสามารถในการแต่งกระทู้โบราณและน่าจะกล่าวได้ด้วยว่ากระทู้เหล่านี้ได้รับการสถาปนาให้เป็นวัสดุทดสอบความสามารถด้านวรรณศิลป์ของกวีโดยสมบูรณ์แล้ว ไม่ว่าการแต่งกระทู้ดังกล่าวจะเป็นการ “เล่น” กับปัญญาหรือเป็นการแสดงอหังการของกวีก็ตาม ดูตัวอย่างได้ใน*กวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์*[๗๔] และ*ปณิธานกวี*[๗๕] ของอังคาร กัลยาณพงษ์ *สร้อยสันติภาพ*[๗๖] และ*หนึ่งทรายมณี*[๗๗] ของศิวกานท์ ปทุมสูติ และ*ฤดีกาล*ของไพวรินทร์ ขาวงาม[๗๘]

จากการสืบสานขนบโคลงในกวีนิพนธ์สมัยใหม่ดังกล่าวบ่งชี้ว่ากวียังคงรักษาทั้งในด้านกติกาบังคับและการสร้างความไพเราะไว้อย่างมั่นคง โดยกวีนิยมแต่งโคลงสี่สุภาพมากที่สุด แสดงความสามารถในการแต่งด้วยการแต่งโคลงแบบ โคลงโบราณ และแต่งโคลงกระทู้อย่างกว้างขวาง

๔.๑.๓ ฉันท์

ฉันท์เป็นคำประพันธ์ซึ่งไม่อาจระบุได้แน่ชัดว่าเริ่มแพร่หลายเข้ามาในไทยเมื่อใด แต่เข้าใจว่าน่าจะเข้ามาแต่ครั้งสมัยสุโขทัย เนื่องจากไทยรับวัฒนธรรมพุทธศาสนาจากอินเดียและลังกา และคัมภีร์ศาสนาก็ร้อยกรองด้วยฉันท์เป็นส่วนใหญ่[๗๙] หลักฐานที่ช่วยสนับสนุนความคิดนี้คือในสมัยพระยาลิไทพระองค์ได้ทรงพระราชนิพนธ์*ไตรภูมิกถา*ซึ่งเป็นวรรณคดีที่รวบรวมเนื้อเรื่องจาก

---

[๗๒] Trisilpa Boonkhachorn, “Intertextuality in Thai Literary and Social Contexts: A Study of Contemporary Poets” (A dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy (Comparative Literature) in The University of Michigan, 1992), p. 193.

[๗๓] ประยูร พิศนาคะ, **ชีวิตและผลงานของศรีปราชญ์ – สุนทรภู่** (กรุงเทพฯ: สำนักงานหอสมุดกลาง ๐๙, ๒๕๑๕), หน้า ๔๓ – ๔๖.

[๗๔] อังคาร กัลยาณพงศ์, **กวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์,** หน้า ๖๐.

[๗๕] อังคาร กัลยาณพงศ์, **ปณิธานกวี,** พิมพ์ครั้งที่ ๘ (กรุงเทพฯ: ศยาม, ๒๕๔๖), หน้า ๙๘ – ๙๙.

[๗๖] ศิวกานท์ ปทุมสูติ, **สร้อยสันติภาพ,** หน้า ๘๘ – ๘๙.

[๗๗] ศิวกานท์ ปทุมสูติ, **หนึ่งทรายมณี**, พิมพ์ครั้งที่ ๒ (กรุงเทพฯ: บริษัท ต้นอ้อ แกรมมี่ จำกัด, ๒๕๔๐), หน้า ๓๖ – ๓๗.

[๗๘] ไพวรินทร์ ขาวงาม, **ฤดีกาล,** พิมพ์ครั้งที่ ๒ (กรุงเทพฯ: แพรวสำนักพิมพ์, ๒๕๔๑), หน้า ๔๙ – ๕๐.

[๗๙] มารศรี ศุภวิไล, “การศึกษาเชิงวิเคราะห์คำประพันธ์ประเภทฉันท์สมัยอยุธยา” (วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๒๘), หน้า ๓๘.

คัมภีร์พุทธศาสนาถึง ๓๐ คัมภีร์ คัมภีร์เหล่านี้แต่งด้วยฉันท์โดยเฉพาะ*คัมภีร์ชินาลังการ* พระยาลิไทจึงต้องทรงรู้จักคาถาหรือฉันท์บาลีเหล่านั้นเป็นอย่างดี[๘๐]

แม้เชื่อได้ว่าฉันท์เริ่มเข้ามาในสมัยสุโขทัย แต่วรรณคดีคำฉันท์ที่หลงเหลือถึงปัจจุบันมีในสมัยอยุธยาตอนต้น และมีสืบเนื่องเรื่อยมา ถึงจะไม่มากนัก แต่ก็แสดงความรุ่งเรืองของการใช้ฉันท์ในวรรณคดีอย่างน้อย ๒ ประการ ประการแรก ฉันท์ไทยปรากฏลักษณะผสมผสานระหว่างฉันท์แบบบาลีสันสกฤตกับคำประพันธ์ไทยอย่างชัดเจน กล่าวคือฉันท์เดิมบังคับจังหวะหนักเบาหรือครุลหุ อย่างเคร่งครัด ส่วนลักษณะเด่นของคำประพันธ์ไทยคือสัมผัส ฉันท์มีสัมผัสมีมาตั้งแต่วรรณคดีที่ใช้ฉันท์เป็นส่วนหนึ่งของคำประพันธ์แล้ว เช่น*มหาชาติคำหลวง อนิรุทธคำฉันท์*และ*สมุทรโฆษคำฉันท์* เป็นต้น สิ่งเหล่านี้สะท้อนความพยายามผสมผสานและจัดระบบคำประพันธ์ให้แน่นอนลงตัวและเข้ากับคำในภาษาไทย อีกประการหนึ่ง ฉันท์ได้รับการยอมรับว่าเป็นส่วนหนึ่งของฉันทลักษณ์ไทยมานานแล้ว พิจารณาได้จากตำราประพันธศาสตร์อยุธยา ได้แก่ฉันท์ชนิดต่างๆ ใน*จินดามณี* และโตฏกฉันท์ใน*กาพยสารวิลาสินี*[๘๑] การถูกประมวลเข้าไว้ในตำรายอมบ่งชี้การยอมรับการจัดระบบ และความเป็นแบบแผนที่กวีรุ่นหลังสามารถยึดถือปฏิบัติได้อย่างถูกต้อง

ถึงแม้ความหลากหลายของชนิดฉันท์ในวรรณคดีอยุธยาและต่อเนื่องถึงสมัยธนบุรีจะมีไม่มากนัก แต่ก็แสดงให้เห็นว่าฉันท์มีบทบาทอย่างยิ่งต่อขนบวรรณศิลป์ไทย โดยเฉพาะเมื่อเกิด*ตำราฉันท์มาตราพฤติวรรณพฤติ*พระนิพนธ์สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส ชนิดและความหลากหลายของคำประพันธ์ประเภทนี้ได้พัฒนาอีกขั้นหนึ่ง ที่สำคัญคือเป็นการเผยแพร่ฉันท์ให้เป็นที่รู้จัก เปิดโอกาสให้กวีได้ศึกษาหาความรู้และเลือกใช้ฉันท์รูปแบบใหม่มากขึ้น[๘๒]

ฉันท์ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่มีลักษณะสำคัญในการสืบทอด ๒ ประการซึ่งเกี่ยวข้องกับครุลหุ อันเป็นข้อบังคับของฉันท์ ประการแรกเป็น***ฉันท์ที่ไม่เคร่งครัดตำแหน่งครุลหุ***หรือ***ฉันท์แบบอยุธยา*** มารศรี ศุภวิไลแบ่งการแทนคำครุ – ลหุในฉันท์อยุธยาไว้ ๒ ลักษณะ[๘๓] ลักษณะแรก ถ้าจะต้องใช้คำครุลงในที่ของลหุก็อาจทำได้ด้วยการออกเสียงคำครุนั้นให้เบาลงเป็นลหุ คำครุนั้นๆ ก็จะกลายเป็นลหุไปซึ่งกวีอยุธยาถือว่าใช้ได้ อีกลักษณะหนึ่งถ้าต้องการใช้คำลหุลงในที่ของครุก็ได้เช่นกันด้วยการออกเสียงเน้นหนักที่คำลหุนั้นทำให้เป็นครุ คำลหุนั้นก็กลายเป็นครุไป

วิธีแทนคำครุลงในที่ลหุแต่ให้ออกเสียงเบาเป็นลหุกวีใช้กันมากในสมัยอยุธยา ทั้งนี้อาจเป็นเพราะคำครุหาได้ง่าย และกวีต้องการลงสัมผัสในที่ของคำลหุก็ทำได้ รวมทั้งกวีอยุธยามิได้ถือ

---

[๘๐] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๓๙.

[๘๑] ประคอง นิมมานเหมินท์ แสดงความเห็นว่าโตฏกฉันท์ใน*กาพยสารวิลาสินี*เป็นฉันท์ที่ได้รับความคิดจากรูปแบบของโตฏกฉันท์ที่ใช้ในวรรณคดีไทยไม่ใช่โตฏกฉันท์ในวรรณคดีบาลี

ประคอง นิมมานเหมินท์, "กาพยสารวิลาสินีและกาพยคันถะ: ตำราฉันทลักษณ์ไทยที่เขียนเป็นภาษาบาลี," หน้า ๑๔๖ – ๑๔๗.

[๘๒] ญาดา อรุณเวช, "พัฒนาการของฉันท์ในวรรณกรรมคำฉันท์" (วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรดุษฎีบัณฑิต ภาควิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๙), หน้า ๑๒๙๘ – ๑๒๙๙.

[๘๓] มารศรี ศุภวิไล, "การศึกษาเชิงวิเคราะห์คำประพันธ์ประเภทฉันท์สมัยอยุธยา," หน้า ๑๑๕ – ๑๑๖.

เคร่งครัดในเรื่องรูปคำ แต่การแทนคำลหุลงในที่ของครุมีที่ใช้น้อยปรากฏเพียง ๒ – ๓ ครั้งในวรรณคดีสมัยอยุธยาแต่ละเรื่อง แสดงว่ากวีมิได้จงใจจะใช้วิธีการนี้ให้เป็นหลักเหมือนการใช้ครุแทนลหุ แต่จะใช้เมื่อจำเป็น[๙๔] ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่พบเฉพาะการแทนลหุด้วยครุเท่านั้น

ส่วนประการที่ ๒ เป็น***ฉันท์ที่เคร่งครัดตำแหน่งครุลหุ*** ซึ่งอาจสืบเนื่องมาจากการมีตำราฉันท์ที่กำหนดกฎเกณฑ์ในการแต่งไว้อย่างชัดเจน

จากข้อมูลที่ใช้ในการวิจัย พบว่ากวีร่วมสมัยใช้ฉันท์ดังนี้

ฉันท์ ๘	จิตรปทาฉันท์ มาณวกฉันท์ วิชชุมมาลาฉันท์ และสยามมณีฉันท์
ฉันท์ ๑๑	อินทรวิเชียรฉันท์ อุปชาติฉันท์ อุปัฏฐิตาฉันท์ อุเปนทรวิเชียรฉันท์ และสาลินีฉันท์
ฉันท์ ๑๒	กมลฉันท์ โตฏกฉันท์ ภุชงคประยาตฉันท์ เวสสเทวีฉันท์ และอินทรวงศ์ฉันท์
ฉันท์ ๑๔	วสันตดิลกฉันท์
ฉันท์ ๑๕	มาลินีฉันท์
ฉันท์ ๑๖	เปษณนาทฉันท์
ฉันท์ ๑๙	สัททุลวิกกีฬิตฉันท์
ฉันท์ ๒๐	อีทิสังฉันท์
ฉันท์ ๒๑	สัทธราฉันท์

ฉันท์ส่วนใหญ่เคร่งครัดครุลหุ กวีร่วมสมัยที่นิยมลักษณะดังกล่าว ได้แก่คมทวน คันธนู ศิวกานท์ ปทุมสูติ และกานติ ณ ศรัทธา ส่วนอังคาร กัลยาณพงศ์ และไพวรินทร์ ขาวงาม แม้จะพบฉันท์ในผลงานไม่มากนักแต่ก็แสดงว่ากวีนิยมแต่งฉันท์แบบอยุธยามากกว่า สำหรับเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ มีลักษณะผสมผสานกัน

ด้านชนิดของฉันท์ที่กวีร่วมสมัยเลือกใช้มากมักเป็นฉันท์ ๑๑ และ ๑๒ โดยพบถึง ๑๐ ชนิด ทั้งนี้ อาจเป็นเพราะฉันท์เหล่านี้บทหนึ่งมี ๔ วรรคและมีจำนวนคำในแต่ละวรรคเพียง ๕ – ๗ คำ ทำให้สามารถคัดสรรถ้อยคำมาใช้พรรณนาความได้กระชับ ชัดเจน และด้วยลักษณะการวางตำแหน่งครุลหุที่ไม่มีความซับซ้อนมากก็อาจเอื้อให้กวีสร้างความงามทางวรรณศิลป์โดยเฉพาะเรื่องสัมผัสสระและสัมผัสพยัญชนะได้มาก

นอกจากนี้กวีร่วมสมัยยังสามารถแต่งฉันท์ให้เป็นเรื่องยาวคือ*กถาจรดปกาศิต (สามแพร่งชีวิตคำฉันท์)* และ*สมเด็จพระภัทรมหาราชคำฉันท์*อันเป็นงานของคมทวน คันธนู และศิวกานท์ ปทุมสูติตามลำดับ คำฉันท์แต่ละเรื่องใช้ฉันท์มากกว่า ๑๐ ชนิด เฉพาะของคมทวนผสมผสานระหว่างฉันท์ที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ ๑๔ ชนิดกับฉันท์ที่ปรากฏในตำราและฉันท์ที่สร้างขึ้นก่อนปี ๒๕๐๐ ๒ ชนิด คือสยามมณีฉันท์ของพระราชวรวงศ์เธอ กรมหมื่นพิทยาลงกรณ และเปษณนาทฉันท์ของสุภร ผลชีวิน

---

[๙๔] มารศรี ศุภวิไล, “การศึกษาเชิงวิเคราะห์คำประพันธ์ประเภทฉันท์สมัยอยุธยา,” หน้า ๑๑๗.

ฉันท์ที่พบส่วนใหญ่ใช้มากอยู่แล้วในคำฉันท์แต่เดิม ไม่ค่อยนำฉันท์ที่ไม่ได้แต่งกันนักที่ปรากฏในตำราฉันท์มาใช้ สำหรับการสร้างความไพเราะให้แก่ฉันท์ก็ยังคงไม่ต่างจากวรรณคดีโบราณ กล่าวคือมีทั้งเล่นสัมผัสสระและพยัญชนะ รวมทั้งเพิ่มสัมผัสระหว่างวรรคที่ไม่บังคับด้วย

มีตัวอย่างฉันท์ตามขนบที่พบในกวีนิพนธ์สมัยใหม่ ดังต่อไปนี้

จิตรปทาฉันท์ ๘

พอคณะราษฎร์ น่าประกาศกฎ
ว่าจะขบถ เพราะจะคลี่คลาย
ปวงอภิสิทธิ์ พิษพิศหมาย
สร้างและขยาย นวรูปแทน
เสียงก็กระหึ่ม และก็ซึมซาบ
ร่วมสหภาพ สหกรณ์แกน
ร้อยก็ขยับ ระดะนับแสน
สามภพแดน ดุจอัคคี[๙๕]

มาณวกฉันท์ ๘

รักขณะนั้น พลันปะทุเกิด
แสนจะประเสริฐ เลิศพละแรง
ถึงขณะนี้ ที่จะแสดง
โดยมิแสวง แรงทวิคูณ
เหมือนมิติหวาน ปานมธุรส
จากบริบท จรดบริบูรณ์
ใครล่ะจะเบื่อ เกื้ออนุกูล
กักขพะจะสูญ อุ่น ณ หทัย[๙๖]

วิชชุมมาลาฉันท์ ๘

ตื่นเถิดใบไม้ พฤกษ์ไพรป่ากว้าง
ทุกทิศทุกทาง กางก้านกิ่งกร
แตกตุ่มแตกตา เบิกฟ้ารำฟ้อน
ฟังเพลงพลิ้ววอน อ้อนในสายลม
ว่าเขียวเอยเขียว สีเดียวสดใส
ความหวังของไพร ใช่ขื่นใช่ขม

---

[๙๕] คมทวน คันธนู, **กถาจรดปกาศิต (สามแพร่งชีวิตคำฉันท์)** (กรุงเทพฯ: ฉับแกระ, ๒๕๓๑), หน้า ๔๒.

[๙๖] คมทวน คันธนู, **จตุรงคมาลา** (กรุงเทพฯ: มิ่งมิตร, ๒๕๔๖), หน้า ๑๕๐.

ชูช่อชีวัน เฉิดฉันถึงชม
โลกสวยงามสม ร่มรายชายคา[๘๗]

สยามมณีฉันท์ ๘

ชโยสยาม ณ ยามจะตื่น ประชาจะชื่นและชื่อกระฉ่อน
ชโยสยาม ณ ยามจะรอน อรินทร์ก็ร้อนระรุ่มระรุม
ทวีคณาประชาประชิด ประเสริฐประสิทธิ์มหิทธิสุม
ประเทศสยามน่ะหลามประชุม ณ สาว ณ หนุ่ม ณ เด็กชรา
ผสมผสานสมานสมัคร จะหาญจะหักกะโหงกะห่า
แหละฟ้าก็ยังขยดเพราะฟ้า มิเกรงมิกล้าจะทำอะไร
และเสียงกระหึ่มคระริ่มคระรึก สะเทือนสะทึกสะท้านและไหว
เพราะห้าวพหลสกล (ะ)ไกร จะชิงจะชัยกะโฉดอธรรม[๘๘]

อินทรวิเชียรฉันท์ ๑๑

โลกเลื่อนเสมือนหลุด ระยะรุด ณ ศูนย์รวม
โลกหลุดประดุจหลวม พละพันธะผันผวน
คนดีผละหนีด้าว อุระร้าวและเรรวน
สูญท่าจะฝ่าทวน เกาะกระแสซะแปรสาย
ผืนดินก็สิ้นแดน ตะละแคว้นประหนึ่งควาย
เปลี่ยวแรงแสลงร้าย ระกะโภชน์ประโยชน์ผอง[๘๙]

อุปชาติฉันท์ ๑๑

ละช่วงละฉากผ่าน ทรมานเพราะเกรงมณ
เฑียรบาล ณ เบื้องบน จะขยี้ขย้ำคา
โอ้ช่อพิกุลชื่น ผิวะตื่นฤหลับตา
กถาอนาถา จะประคับประคองเคียง
จะเนานิรันดร์แนบ จิตแอบบ่เอนเอียง
อาพี่ก็แค่เพียง ศิละเศษเทวษศัลย์
ไหนเลยจะล้ำผา มหิมาสง่ามัณ
ฑณาสิมานันต์ ตะละเงื้อมตระหง่านงาม[๙๐]

---

[๘๗] ศิวกานท์ ปทุมสูติ, **สร้อยสันติภาพ,** หน้า ๓๒.

[๘๘] คมทวน คันธนู, **กถาจรดปกาศิต (สามแพร่งชีวิตคำฉันท์),** หน้า ๗๑ – ๗๒.

[๘๙] คมทวน คันธนู, **จตุรงคมาลา,** หน้า ๑๒๖.

[๙๐] คมทวน คันธนู, **กถาจรดปกาศิต (สามแพร่งชีวิตคำฉันท์),** หน้า ๓๑.

อุปัฏฐิตาฉันท์ ๑๑

ไท้ปานปิตุรงค์ อุรุมงคลานันต์
ร่มภพนภอรร ณพภาวุดมภู
“พ่อหลวง” ชนพร้อง สรช้องสุกิจตรู
ตรึงมั่นมนบู ชิตบุญบพิตรบาล
บำเพ็ญหิตผอง พลิรองพระบาทกราน
ดังคราวศุภวาร พระเฉลิมพระชนม์พรรษ์[๙๑]

อุเปนทรวิเชียรฉันท์ ๑๑

เชลงเฉลยอรรถ คุณวัตรพระทรงธรรม์
พระกอปรพระก่อสรรค์ สิกขามิแคลนคลาย
ประคับประคองค่า พิทยามิขาดสาย
พระกุศโลบาย บริบูรโณดม
ประดุงดิเรกเรื้อง พลเมืองมิโง่งม
พระปรารถนาชม ชนชาติชาญชัย[๙๒]

สาลินีฉันท์ ๑๑

อันรักสามัคคี เสน่ห์ศรีสยามนาม
นำสุขทุกยุคยาม อมิตรขามมิข่มเข็ญ
ราชันทรงสรรค์สร้าง สิทุกอย่างมุร่มเย็น
ยิ่งค่าคำนึงเห็น ประเด็นใด ธ ใฝ่ดล
โปรดลูกเสือชาวบ้าน ประทานกิจประสิทธิ์ผล
ปลูกสามัคคีชน ประชาชาติ ณ หญิงชาย[๙๓]

กมลฉันท์ ๑๒

วิหคาระเริงขาน และทะยานยะย้อนยอน
สะเสาะในแมลงหนอน สุขล้ำ ณ ทำเล
สุขุมาลย์ก็บานหมาย จะขยายยะย้ายเก
สรเหมือนจะรับเม ฆอรุณอร่ามเรือง

---

[๙๑] ศิวกานท์ ปทุมสูติ, **สมเด็จพระภัทรมหาราชคำฉันท์,** พิมพ์ครั้งที่ ๓ (กรุงเทพฯ: บริษัท ต้นอ้อ แกรมมี่ จำกัด, ๒๕๓๙), หน้า ๑๑๒.

[๙๒] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๙๔.

[๙๓] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๑๐๔.

ติณชุ่มชอุ่มฉ่ำ ผะเผาะน้ำผลึกเนือง
ภุมราก็ว่อนเหลือง และละเลื่อมสลับลาย[๙๔]

โตฏกฉันท์ ๑๒

และกถาก็สถิต (ะ) ยนิตยะครอง
ชลนัยนะนอง เพราะบ่มีพรมา
ณ อนุสตินึก มิระลึกกิจคา
รวะในมรณา วิรกรรมวิรกาย
ฯพณฯ ถ่มถุลเข พะกเลวระคาย
มุขมนตริก็หมาย ถุลถ่มศพตาม[๙๕]

ภุชงคประยาตฉันท์ ๑๒

ก็สิ้นอึงคะนึงอื้อ คณามือทหารมวล
จะเลิกชูสุราชวน สะกดใจเพราะใฝ่จริง
เพราะถ้อยอันกถาเอื้อน ประกาศเตือนและท้วงติง
ประณามเพื่อนและพาดพิง พินิจคำชะล้ำคม
สหายต่างก็ค้างเติ่ง และหยุดเริงสุรารมย์
พะอืดอืดพะอมอม ประหลาดเห็นมิเว้นหัว[๙๖]

เวสสเทวีฉันท์ ๑๒

เพ็ญโสมพิศแสงพ่าย โฉม ธ เทิดทายธเรศตรี
โฉมคู่ภูบดี ถีรพัทธ์พร้อมเลวงวาร
เพ็ญยศภิญโญพิศ กอปรวรากิจกิดาการ
เย็นร่มโพธิ์สมภาร พ่างกระแสทิพย์สุธารา
เชลงขวัญเชิญขวัญ ฑี ฆายุโกโหตุ มาตา
เมืองเมรุเวนมิ่งมา มอบพระแม่ไท้ไผทเทอญ[๙๗]

อินทรวงศ์ฉันท์ ๑๒

เห็นแต่ก็น้ำตา ทะลุหน้าประดังประนัง
เสียงดังกระหึ่มดัง ดุจอินทเภริอึง

---

[๙๔] คมทวน คันธนู, **กถาจรดปกาศิต (สามแพร่งชีวิตคำฉันท์),** หน้า ๓๑.

[๙๕] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๓๗.

[๙๖] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๒๖.

[๙๗] เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, **คำหยาด,** พิมพ์ครั้งที่ ๗ (กรุงเทพฯ: เกี้ยว – เกล้า พิมพการ, ๒๕๔๔), หน้า ๔.

แข่งเสียงสนุกสุข อภิมุขตะบอยตะบึง
สังข์แตร ณ ตรัยตรึงค์ รึจะรู้ฤดูฤดี
จึงนายทหารนา ม *กถา* ก็ทำพิธี
ร่วมมิตรและไมตรี อภิวัฒน์กระหวัดกระวน[๙๘]

วสันตดิลกฉันท์ ๑๔

อัญเชิญเชลงชลวสัน ตดิลกเฉลิมศรี
บำเทิงถวายนฤบดี ณ ดิถีเถลิงชัย
องค์ภูมิพลพระมหาช นฤนาทนิรัติศรัย
โอมศรีพระตรีรตนตรัย อดิเรกวราภรณ์
สรวมพรพระศรีอธิสดับ สุรศัพท์สโมสร
อาเศียรพาทพระมหิธร คณะฉันทบัญชร[๙๙]

มาลินีฉันท์ ๑๕

ณ ขณะปริพิภพยาม แปลงประยุกต์ความ เจริญเกิน
ผิวมิพิริยะดำเนิน ตามเจริญเขิน และอายเขา
วรหฤทยจอมเมา พีก็ทรงเอา ธุรานนต์
สุวิธิ ธ ตริเสด็จยล พันธมิตรดล ภราดร
นิยม ณ สหรัฐรอน แรมยุโรปจร ธ จำนง
จตุทสิ มิถุนา ตรง กาลตริศกลง พระฤกษ์ดี
มติคณะมุขมนตรี ต้องประสงค์มี เสมือนหมาย
ทะนุศุภกุศโลบาย มิตรภาพฉาย ชวาลา[๑๐๐]

เปษณนาทฉันท์ ๑๖

โสนริมน้ำก็ช้ำกลีบเฉา สะแกต้นเก่าก็แตกกิ่งกอ
กระพือลมกราวจะหนาวแล้วหนอ วะหวิวขลุ่ยคลอประเลงเพลงรัก
กระเดื่องไม้ขอนกระดอนตำข้าว เขย่งเก็งก้าวกระตึกตึกตัก
เพราะแรงสาวเหยียบขยักเยื้องยัก สะเทิ้นคำทักสิหนักใจสาว

---

[๙๘] คมทวน คันธนู, **กถาจรดปกาศิต (สามแพร่งชีวิตคำฉันท์),** หน้า ๒๑.

[๙๙] เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, **คำหยาด,** หน้า ๓.

[๑๐๐] ศิวกานท์ ปทุมสูติ, **สมเด็จพระภัทรมหาราชคำฉันท์,** หน้า ๖๑.

กระด้งวงเดือนก็เกลื่อนข้าวกล้อง กระต่ายหมายปองประคองฝัดข้าว
ระรื่นรื่นลมประพรมพัดพร้าว สิหนาวสู้หนาวมิหนักสองแขน[๑๐๑]

สัททุลวิกกีฬิตฉันท์ ๑๙

โอมกราบรัตนไตรวิเศษและบริสุทธิ์
เอกองค์พระสัมพุทธ มุนินทร์
กราบตรีธรรมะปิฎกดิลกอมตสิ้น
ชั่วหล้าและฟ้าดิน นิรันดร์
กราบวงศ์สงฆ์สละโลกกิเลสลุอรหันต์
น้อมไว้ ณ มิ่งขวัญ สุขี[๑๐๒]

อีทิสังฉันท์ ๒๐

เออมินึกนะว่าจะรู้จะเห็น
กะเรื่องอนาถประดาประเด็น กระนี้เลย
ฉันทพากย์บุราณประพันธ์เฉลย
ก็จดก็จำและพร่ำภิเปรย สนุกจำ
เออรึเราจะเขลาและเยาว์ระยำ
มิรู้กะเรื่องกระด่างกระดำ ประดานี้[๑๐๓]

สัทธราฉันท์ ๒๑

สูญดินสิ้นฟ้าบ่เสื่อมศีล คุณกลศิขรีนทร์
ฤาจะป่ายปีน มิคิดปอง
ลูกขอพ่อตรึกระลึกตรอง ขณะคณะ ฯพณฯ ผอง
สุขสบายนอง ขนัดเอา
ไยให้ไทยชินและสิ้นเชา วนะและพิภพเอา
ไสยศาสตร์เนา ตลอดนาน[๑๐๔]

---

[๑๐๑] เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, **ตากรุ้งเรืองโพยม,** พิมพ์ครั้งที่ ๗ (กรุงเทพฯ: เกี้ยว – เกล้า พิมพการ, ๒๕๔๑), หน้า ๓๐.

[๑๐๒] อังคาร กัลยาณพงศ์, **กวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์,** หน้า ๒๘.

[๑๐๓] เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, **ข้างคลองคันนายาว กระบวนที่ ๘,** พิมพ์ครั้งที่ ๒ (กรุงเทพฯ: ห้องสมุดคุณยาย, ๒๕๔๑), หน้า ๒๐.

[๑๐๔] คมทวน คันธนู, **กถาจรดปกาศิต (สามแพร่งชีวิตคำฉันท์),** หน้า ๔๗.

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

๔.๑.๔ กาพย์

กาพย์มีมาตั้งแต่สมัยอยุธยา พระยาอุปกิตศิลปสารกล่าวว่ากาพย์ที่ใช้กันทั่วไปมี ๓ ชนิดคือกาพย์ยานี กาพย์ฉบังและกาพย์สุรางคนางค์[๑๐๕]

ด้านที่มาของกาพย์ยังไม่อาจสันนิษฐานได้แน่ชัด นักวรรณคดีหลายคนยังมีความเห็นต่างๆ กันไป เช่น สุมาลี กียะกูล[๑๐๖] และดวงมน จิตร์จำนงค์[๑๐๗] เห็นตรงกันว่าไทยน่าจะรับกาพย์มาจากเขมรโดยอาจเข้ามาพร้อมกับการเล่นหนังรวมทั้งการรับประเพณีกล่อมช้าง ตรีศิลป์ บุญขจรอธิบายต่างไปว่ากาพย์มาจากฉันท์โดยได้อ้างข้อมูลใน*จินดามณี*[๑๐๘] และมีสุภาพร มากแจ้งเป็นผู้หนึ่งที่เห็นด้วยกับตรีศิลป์[๑๐๙]

อย่างไรก็ตาม กาพย์มีใช้ครั้งแรกชัดเจนใน*มหาชาติคำหลวง* ชลดา เรืองรักษ์ลิขิตกล่าวว่าปรากฏกาพย์ ๓ ชนิดคือกาพย์ยานี ๑๑ ฉบัง ๑๖ และสุรางคนางค์ ๒๘ อยู่ในทานกัณฑ์ กัณฑ์จุลพน มหาพน มัทรี และกัณฑ์ฉกษัตริย์ กาพย์ที่ใช้มากที่สุดคือกาพย์ฉบัง รองลงมาคือกาพย์ยานีและใช้น้อยที่สุดคือกาพย์สุรางคนางค์[๑๑๐] ทำให้สันนิษฐานได้ว่ากาพย์สุรางคนางค์น่าจะเป็นฉันทลักษณ์ชนิดใหม่ที่กวีเพิ่งจะนำมาทดลองแต่ง[๑๑๑]

กวีมักนิยมแต่งกาพย์คู่กับฉันท์หรือโคลง มีกาพย์ที่แต่งเป็นวรรณคดีตอนเดียว หรือเรื่องเดียวอยู่บ้าง เช่นคำพากย์โขนตอนต่าง ๆ และ*กาพย์พระไชยสุริยา*ของสุนทรภู่ ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่ผู้วิจัยพบว่ากวีใช้กาพย์ทั้ง ๓ ชนิดอย่างต่อเนื่อง ดังนี้

๑. กาพย์ยานี ๑๑

กวีร่วมสมัยเลือกใช้กาพย์ยานีในการแต่งกวีนิพนธ์โดยดำเนินตามขนบและแบบแผนที่ปรากฏในตำราประพันธศาสตร์ กาพย์ยานี ๑ บท แบ่งเป็น ๒ บาท บาทละ ๑๑ คำ แต่ละบาทแบ่งออกเป็น ๒ วรรค วรรคละ ๕ และ ๖ คำตามลำดับ มีระบบสัมผัสในบทดังแผนผังนี้

---

[๑๐๕] พระยาอุปกิตศิลปสาร, **หลักภาษาไทย,** หน้า ๔๓๐.

[๑๐๖] เรืออากาศตรีหญิงสุมาลี กียะกูล, "สมุทรโฆษคำฉันท์ส่วนที่แต่งในสมัยกรุงศรีอยุธยา: การศึกษาและวิจารณ์เชิงประวัติ" (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต แผนกวิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๑๙), หน้า ๑๘ – ๒๐.

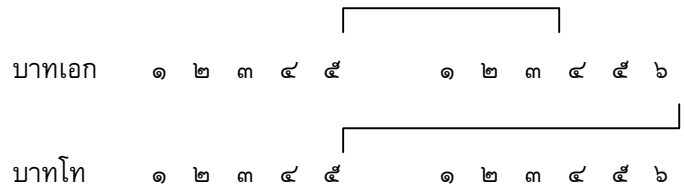
[๑๐๗] ดวงมน จิตร์จำนงค์, **คุณค่าและลักษณะเด่นของวรรณคดีไทยสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น,** พิมพ์ครั้งที่ ๒ (กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, ๒๕๔๔), หน้า ๔๖ – ๔๗.

[๑๐๘] ตรีศิลป์ บุญขจร, "วรรณกรรมประเภทกลอนสวดภาคกลาง: การศึกษาเชิงวิเคราะห์" (วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต ภาควิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๐), หน้า ๕๙ – ๖๒.

[๑๐๙] สุภาพร มากแจ้ง, **กวีนิพนธ์ไทย ๑** (กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์, ๒๕๓๕)**,** หน้า ๓๐๖.

[๑๑๐] ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต, **วรรณคดีอยุธยาตอนต้น: ลักษณะร่วมและอิทธิพล**, หน้า ๑๑๑.

[๑๑๑] เรื่องเดียวกัน.



จากแผนผังสัมผัสระหว่างบทคือคำสุดท้ายบทส่งสัมผัสไปยังคำสุดท้ายวรรคที่ ๒ ของบาทแรกบทต่อไป สัมผัสบังคับในยุคแรกๆ มักกำหนดระหว่างบาทและบท สัมผัสระหว่างวรรคแต่ละบาทไม่เคร่งครัดอาจมีแต่ก็ไม่ระบุตำแหน่งของคำรับชัดเจนหรือไม่มีก็ได้ ดูตัวอย่างได้ใน *มหาชาติคำหลวง*[๑๑๒] และ*กาพย์เห่เรือ*พระนิพนธ์เจ้าฟ้าธรรมธิเบศร[๑๑๓]

ด้านสัมผัสในแม้มีผู้กล่าวว่าพระศรีมโหสถและเจ้าฟ้าธรรมธิเบศรแต่งกาพย์ยานีมีสัมผัสสระทุกวรรค[๑๑๔] แต่กาพย์ใน*มหาชาติคำหลวง*ก็พบลักษณะดังกล่าวอยู่บ้างแล้ว การใช้อย่างมีแบบแผนในสมัยหลังน่าจะเป็นเพราะกวีเล็งเห็นว่าสัมผัสดังกล่าวช่วยสร้างความไพเราะในคำประพันธ์ได้

ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่ กวีแต่งกาพย์ยานีตามขนบทั้งในเรื่องสัมผัสนอก สัมผัสใน รวมทั้งการแบ่งจังหวะในแต่ละวรรคดังตัวอย่างต่อไปนี้

ไก่ขันอยู่แว่วแว่ว จวนรุ่งแล้วกระมังหนา
ดูดาวที่ราวฟ้า จะเจื่อนแสงอยู่ไรไร
โน่นดาวกัลปพฤกษ์ ประกายกล้ากว่าดาวใด
เจิดจับอยู่วับไว ระหว่างทิศตะวันผัน
โน่นดาวเหมือนว่าวน้อย สี่ดวงลอยทำมุมกัน
ดื่นดอกลดาวัลย์ คือดอกดาวประดับดวง[๑๑๕]

ดูตัวอย่างเพิ่มใน “หนทางแห่งหอยทาก” ใน*เพียงความเคลื่อนไหว*ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์[๑๑๖] “คือแม่แลคือหญิง” ใน*เรียงถ้อยขึ้นร้อยถัก*ของคมทวน คันธนู[๑๑๗] “รอยเท้าสามัญ” ใน*บันทึกแห่งดวงหทัย*ของศิวกานท์ ปทุมสูติ[๑๑๘] “เทพไท้เธอ อุรส ธิดา” ใน*สร้อยสันติภาพ*ของ

---

[๑๑๒] **วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๑** (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, ๒๕๒๙), หน้า ๑๓๐.

[๑๑๓] เจ้าฟ้าธรรมธิเบศร, **พระประวัติและพระนิพนธ์บทร้อยกรอง,** พิมพ์ครั้งที่ ๔ (กรุงเทพฯ: ศิลปาบรรณาคาร, ๒๕๑๓), หน้า ๓๑.

[๑๑๔] สุภาพร มากแจ้ง, **กวีนิพนธ์ไทย ๑,** หน้า ๒๑.

[๑๑๕] เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, **ตากรุ้งเรืองโพยม**, หน้า ๗๖ – ๗๘.

[๑๑๖] เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, **เพียงความเคลื่อนไหว,** หน้า ๗๔ - ๗๕.

[๑๑๗] คมทวน คันธนู, **เรียงถ้อยขึ้นร้อยถัก**, หน้า ๑๓๖ – ๑๓๘.

[๑๑๘] ศิวกานท์ ปทุมสูติ, **บันทึกแห่งดวงหทัย,** พิมพ์ครั้งที่ ๒ (กรุงเทพฯ: บริษัท ต้นอ้อ แกรมมี่ จำกัด, ๒๕๔๐), หน้า ๒๒ – ๒๔.

ศิวกานท์ ปทุมสูติ[๑๑๙] “เสียศูนย์และสูญเสีย” ใน*แรคำ*ของแรคำ ประโดยคำ[๑๒๐] “ทิวาประดับตะวัน” ใน*ฤดีกาล*ของไพวรินทร์ ขาวงาม[๑๒๑] “มองตน” ใน*หมายเหตุจากสวนโมกข์*ของกานติ ณ ศรัทธา[๑๒๒] และ “เงาของโลก” ใน*บ้าน: บ้านภายใน เงาภายนอก*ของโกศล กลมกล่อม[๑๒๓]

๒. *กาพย์ฉบัง ๑๖*

กาพย์ฉบัง ๑ บทมี ๓ วรรค วรรคแรกและวรรคที่ ๓ มีวรรคละ ๖ คำ ส่วนวรรคที่ ๒ มี ๔ คำ บังคับสัมผัสโดยให้คำสุดท้ายวรรคแรกส่งสัมผัสไปยังคำสุดท้ายวรรคที่ ๒ ดังแผนผัง

๑ ๒ ๓ ๔ ๕ ๖ ๑ ๒ ๓ ๔ ๑ ๒ ๓ ๔ ๕ ๖

สัมผัสระหว่างบทคือคำสุดท้ายของบทส่งสัมผัสไปยังคำสุดท้ายวรรคแรกของบทต่อไป กาพย์ฉบังเท่าที่มีหลักฐานปรากฏในวรรณคดีอยุธยามีขนาดของบทและจำนวนคำในบทเท่ากับที่รับรู้กันในปัจจุบัน แม้จะมีบางส่วนที่มีจำนวนคำเกินโดยเฉพาะในวรรคหลังอาจมีถึง ๘ คำ รวมทั้งอาจมีสร้อยท้ายบท[๑๒๔] ดูตัวอย่างใน*มหาชาติคำหลวง*[๑๒๕] การใช้คำเกินเหล่านี้กล่าวได้ว่าเป็นลักษณะเฉพาะของฉันทลักษณ์อยุธยาซึ่งยุคเริ่มแรกยังคงไม่มีแบบชัดเหมือนที่จัดกันในสมัยต่อมา

นอกจากนี้ ยอมรับกันว่าสุนทรภู่ได้สร้างความไพเราะให้แก่กาพย์ฉบังเพิ่มเติมด้วยการเพิ่มสัมผัสระหว่างวรรคที่ ๒ กับวรรคที่ ๓ อันทำให้กาพย์ฉบังมีสัมผัสครบทุกวรรค โดยพิจารณาได้จาก*กาพย์พระไชยสุริยา*[๑๒๖] อย่างไรก็ตาม ก่อนหน้าสมัยสุนทรภู่ กาพย์ฉบังอยุธยาก็เริ่มปรากฏลักษณะนี้อยู่บ้างแล้ว ดังตัวอย่างใน*สมุทรโฆษคำฉันท์*ส่วนที่แต่งในสมัยอยุธยา ๒ บทนี้

พระภูธรเสด็จแก้วกุญ – ชรแซรงลูก**ขุน** ท**มุล**ทนายเนืองนอง[๑๒๗]

ด้อมสงัดเสียงพลโห่หรรษ์ สงัดทวยเทียว**จรัล** **อัน**จำระวังพระบุรี[๑๒๘]

---

[๑๑๙] ศิวกานท์ ปทุมสูติ, **สร้อยสันติภาพ,** หน้า ๑๐๔ – ๑๐๕.

[๑๒๐] แรคำ ประโดยคำ, **แรคำ,** พิมพ์ครั้งที่ ๓ (กรุงเทพฯ: รูปจันทร์, ๒๕๔๔), หน้า ๙๗ – ๙๙.

[๑๒๑] ไพวรินทร์ ขาวงาม, **ฤดีกาล,** หน้า ๔๕.

[๑๒๒] กานติ ณ ศรัทธา, **หมายเหตุจากสวนโมกข์**, หน้า ๒๔ – ๒๕.

[๑๒๓] โกศล กลมกล่อม, **บ้าน: บ้านภายใน เงาภายนอก** (กรุงเทพฯ: ดับเบิ้ลนายน์, ๒๕๔๓), หน้า ๑๐๘ – ๑๐๙.

[๑๒๔] ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต, **วรรณคดีอยุธยาตอนต้น: ลักษณะร่วมและอิทธิพล,** หน้า ๑๑๔.

[๑๒๕] **วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๑,** หน้า ๒๕๑ – ๒๕๒.

[๑๒๖] **กาพย์เรื่องพระไชยสุริยา โดยสุนทรภู่** (กรุงเทพฯ: ม.ป.พ., ๒๕๒๙), หน้า ๓๐.

[๑๒๗] **วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๒,** หน้า ๑๔๔.

[๑๒๘] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๑๖๒.

สุนทรภู่น่าจะเล็งเห็นความไพเราะในส่วนนี้จึงได้นำมาจัดระบบวรรณศิลป์โดยเพิ่มทั้งสัมผัสในและสัมผัสระหว่างวรรคดังกล่าวทำให้กาพย์ของสุนทรภู่มีลักษณะเฉพาะตัว ส่งผลให้กลายเป็นขนบการสร้างความไพเราะและแสดงพัฒนาการกาพย์ฉบังอย่างเห็นได้ชัด[๑๒๙]

กวีร่วมสมัยยังคงแต่งกาพย์ฉบังตามขนบ เล่นสัมผัสทั้งสระและพยัญชนะในแต่ละวรรค นอกจากนี้ในบางบทก็เพิ่มสัมผัสระหว่างวรรคที่ ๒ และวรรคที่ ๓ ด้วย ดังตัวอย่างนี้

ผาตั้งบังไพรพิสดาร ตระกลตระการ
ตระหง่านชะเง้อมชะง่อนผา
เป็นช่วงเป็นชั้นหลั่นลา เป็นม่านมหึมา
เป็นมออีแดงดึกดำบรรพ์
ลึกลิ่วริ้วระลอกหมอกควัน ฝนคว้างกลางตะวัน
ตระเวนเป็นสายสาดไพร
สรงภูพรูพรมพนมใน แนวเทวาลัย
ลำเนาเขาพระวิหารเห็น
ชะง่อนผาพระวิหารย่านเย็น ยืนยงคงเป็น
ประวัติแก่หล้าฟ้าดิน[๑๓๐]

ดูตัวอย่างเพิ่มได้ใน “อปริหานิยธรรม” ใน*กวีศรีอยุธยา*ของอังคาร กัลยาณพงศ์[๑๓๑] *กถาจรดปกาศิต (สามแพร่งชีวิตคำฉันท์)* ของคมทวน คันธนู[๑๓๒] *สมเด็จพระภัทรมหาราชคำฉันท์*ของศิวกานท์ ปทุมสูติ[๑๓๓] บท “นักฝันแห่งมีนาคม (แด่มิตรหนุ่มสาวนักแสวงหา)” ใน*ม้าก้านกล้วย*ของไพวรินทร์ ขาวงาม[๑๓๔] บท “ณ ท้องที่ – มีท้องธาร” ใน*แก่ขึ้นตามลำพัง*ของกานติ ณ ศรัทธา[๑๓๕] และบท “จดหมายถึงเพื่อน” ใน*เงียบสะท้อน*ของโกศล กลมกล่อม[๑๓๖]

---

[๑๒๙] อ่านเพิ่มเติมใน ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต, “อัตลักษณ์ในกาพย์ฉบังของสุนทรภู่และที่มาของกาพย์ฉบังแบบสุนทรภู่,” **วารสารภาษาและวรรณคดีไทย** ๒๐ (ธันวาคม ๒๕๔๖): ๑๒๖ – ๑๖๗.

[๑๓๐] เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, **เขียนแผ่นดิน,** หน้า ๖๘.

[๑๓๑] อังคาร กัลยาณพงศ์, **กวีศรีอยุธยา** (กรุงเทพฯ: เคล็ดไทย, ๒๕๔๒), หน้า ๑๑๗ – ๑๑๘.

[๑๓๒] คมทวน คันธนู, **กถาจรดปกาศิต (สามแพร่งชีวิตคำฉันท์)**, หน้า ๑๐๔.

[๑๓๓] ศิวกานท์ ปทุมสูติ, **สมเด็จพระภัทรมหาราชคำฉันท์,** หน้า ๓๓ – ๓๔.

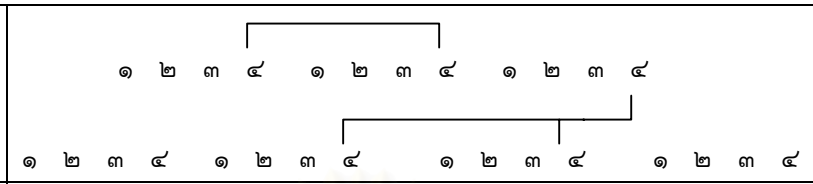
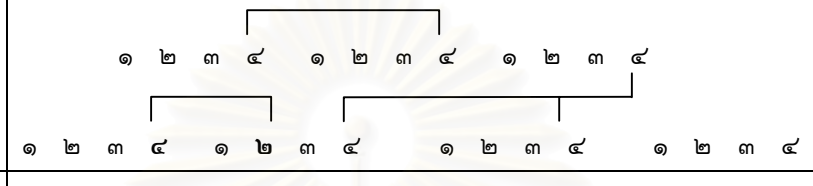
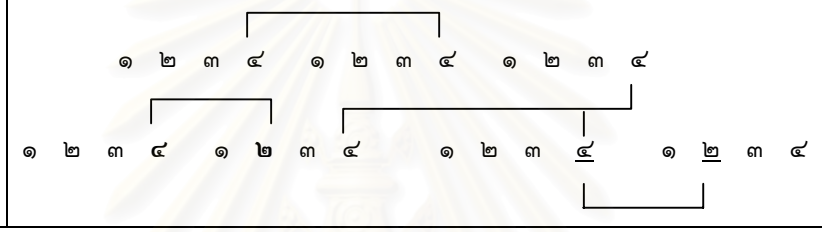
[๑๓๔] ไพวรินทร์ ขาวงาม, **ม้าก้านกล้วย,** พิมพ์ครั้งที่ ๑๙ (กรุงเทพฯ: แพรวสำนักพิมพ์, ๒๕๔๔), หน้า ๖๕ – ๖๖.

[๑๓๕] กานติ ณ ศรัทธา, **แก่ขึ้นตามลำพัง,** พิมพ์ครั้งที่ ๒ (กรุงเทพฯ: บริษัท ต้นอ้อ แกรมมี่ จำกัด, ๒๕๔๑), หน้า ๑๔ – ๑๕.

[๑๓๖] โกศล กลมกล่อม, **เงียบสะท้อน,** หน้า ๑๐๗.

๓. กาพย์สุรางคนางค์ ๒๘

กาพย์สุรางคนางค์บทหนึ่งมี ๗ วรรค โดยแต่ละวรรคมี ๔ คำ บทหนึ่งจึงมี ๒๘ คำ มีระบบสัมผัส ๓ รูปแบบด้วยกัน[๑๓๗] ดังแผนผังเปรียบเทียบต่อไปนี้

แบบที่ ๑	
แบบที่ ๒	
แบบที่ ๓	

แบบที่ ๑ สุรางคนางค์ยุคแรก ปรากฏใน*มหาชาติคำหลวง*และ*อนิรุทธ์คำฉันท์*[๑๓๘] บังคับเฉพาะสัมผัสระหว่างวรรคที่ ๑ และ ๒ วรรคที่ ๓ กับวรรคที่ ๕ และ ๖ และสัมผัสระหว่างบทจากท้ายบทแรกไปยังท้ายวรรคที่ ๓ บทต่อไป ดูตัวอย่างได้ใน*มหาชาติคำหลวง*[๑๓๙] เฉพาะกาพย์สุรางคนางค์ยุคแรก ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต แบ่งเป็น ๒ กลุ่ม[๑๔๐] กลุ่มแรกไม่มีคำเสริมหน้าวรรค อาจมีสร้อยท้ายบทได้ อีกกลุ่มหนึ่งมีคำเสริมหน้าวรรค คำเสริมหน้าวรรคคือเพิ่มวรรคต้นบทอีก ๑ วรรค โดยไม่จำเป็นต้องส่งสัมผัสไปยังวรรคต่อไปแต่อย่างใด กลุ่มนี้จะไม่มีคำสร้อยท้ายบท ดังตัวอย่าง

ด่งงใจกูหมาย ท่านนี้แครงครยว คืนค่ำข่ำขยว จักขอสักอัน
จักขอเมียรัก ท่านไททรงธรรม์ เมียแก้วเมียขวัญ บำเรอรักษา
ด่งงกูรำพึง แก่นแก้วกัณหา ลูกรักราชา เป็นทาษทาษี
ผิใช่กัณหา ใคร่ชายชาลี ลูกไท้ธรณี เป็นทาษทำการ[๑๔๑]

---

[๑๓๗] สุภาพร มากแจ้ง, **กวีนิพนธ์ไทย ๑,** หน้า ๓๑๑.

[๑๓๘] เรื่องเดียวกัน.

[๑๓๙] **วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๑,** หน้า ๑๔๑.

[๑๔๐] ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต, **วรรณคดีอยุธยาตอนต้น: ลักษณะร่วมและอิทธิพล,** หน้า ๑๑๕ – ๑๑๗.

[๑๔๑] **วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๑,** หน้า ๑๔๐.

แบบที่ ๒ แบบนี้เพิ่มสัมผัสระหว่างวรรคที่ ๔ กับ ๕ อีกแห่งหนึ่ง พบใน*สมุทรโฆษคำฉันท์*แต่ยังไม่ตายตัวนัก[๑๔๒] ปรากฏเด่นชัดในสมัยรัตนโกสินทร์ในพระนิพนธ์สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรสเรื่อง*กฤษณาสอนน้องคำฉันท์*[๑๔๓]

แบบที่ ๓ สุรางคนางค์สุนทรภู่ มีสัมผัสทุกวรรคปรากฏชัดใน*กาพย์พระไชยสุริยา* ซึ่งในตำราของพระยาอุปกิตศิลปสารก็ได้ยึดแนวทางนี้เป็นสำคัญ

ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่ กวีใช้กาพย์สุรางคนางค์แต่งกวีนิพนธ์เช่นกัน หากเมื่อเทียบจำนวนกับกาพย์ยานีและฉบังแล้วพบว่ามีจำนวนน้อยกว่ามาก มีตัวอย่างดังต่อไปนี้

กระทบน้ำกระทบพาย กระเพื่อมกระเพื่อมราย เรือกรายกระทบเรือ
ค่อยเลียบค่อยลัด ค่อยงัดค่อยเงื้อ น้ำเงินน้ำเหงื่อ เนื้องามนวลงาม
งอบเงิบเงิบไหว ลำคลองคล่องไคล เข้มดำคล้ำคราม
กล้วยเครือเขียวเขียว บวบเรียวเรียงหลาม กะเพราก็พลาม ผักกาดก็พูน[๑๔๔]

ดูตัวอย่างเพิ่มเติมใน*เพื่อนแก้วคำกาพย์*ของศิวกานท์ ปทุมสูติ[๑๔๕] และ*เงาบนสายน้ำ*ของโกศล กลมกล่อม[๑๔๖]

เป็นที่น่าสังเกตว่าเมื่อพิจารณากาพย์สุรางคนางค์ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่ กวี***ไม่เน้นขนบการแต่งกาพย์สุรางคนางค์แบบสุนทรภู่*** แต่ผสมผสานระหว่างแบบโบราณกับแบบที่ ๒ กล่าวคือลักษณะบังคับของกาพย์แบบที่ปรากฏใน*มหาชาติคำหลวง*ยังคงอยู่ครบถ้วนทั้งเรื่องจำนวนคำและสัมผัสบังคับ ส่วนเรื่องสัมผัสระหว่างวรรคที่ไม่ใช่วรรคบังคับกวีไม่เคร่งครัด ส่วนใหญ่ร้อยสัมผัสระหว่างวรรคที่ ๒ กับ ๓ หรือวรรคที่ ๔ กับ ๕ ซึ่งทั้ง ๒ ลักษณะพบเห็นในกาพย์สุรางคนางค์สมัยใหม่อย่างต่อเนื่อง แต่การร้อยสัมผัสระหว่าง ๒ วรรคสุดท้ายเช่นใน*กาพย์พระไชยสุริยา*พบอยู่บ้าง แต่มีจำนวนน้อยมาก นอกจากนี้ การเล่นสัมผัสสระในแต่ละวรรคก็ไม่นิยมเท่ากับการเล่นสัมผัสพยัญชนะ ส่วนกาพย์สุรางคนางค์ที่เรียกว่า**สุรางคนางค์กากคติ**คือแต่งโดยบังคับจังหวะหนักเบาพบน้อยในกวีนิพนธ์สมัยใหม่ ส่วนใหญ่เคร่งครัดและมีสัมผัสคล้ายกับที่ได้อธิบายแล้ว มีตัวอย่างใน*เรียงถ้อยขึ้นร้อยถัก*[๑๔๗] และ*จตุรงคมาลา*[๑๔๘] ของคมทวน คันธนู

---

[๑๔๒] สุภาพร มากแจ้ง, **กวีนิพนธ์ไทย ๑,** หน้า ๓๑๒.

[๑๔๓] **กฤษณาสอนน้องคำฉันท์ พระนิพนธ์สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรสและวินิจฉัยเรื่องกฤษณาสอนน้องคำฉันท์ พระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว** (กรุงเทพฯ: มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, ๒๕๓๓), หน้า ๘.

[๑๔๔] เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, **เขียนแผ่นดิน,** หน้า ๒๕๒.

[๑๔๕] ศิวกานท์ ปทุมสูติ, **เพื่อนแก้วคำกาพย์,** พิมพ์ครั้งที่ ๔ (กรุงเทพฯ: บริษัท ต้นอ้อ แกรมมี่ จำกัด, ๒๕๓๙), หน้า ๒๐๘.

[๑๔๖] โกศล กลมกล่อม, **เงาบนสายน้ำ** (กรุงเทพฯ: ประพันธ์สาส์น, ๒๕๓๕), หน้า ๖๓.

[๑๔๗] คมทวน คันธนู, **เรียงถ้อยขึ้นร้อยถัก,** หน้า ๑๓๐ – ๑๓๒.

[๑๔๘] คมทวน คันธนู, **จตุรงคมาลา**, หน้า ๑๔๓.

นอกจากกาพย์ยานี กาพย์ฉบังและกาพย์สุรางคนางค์ ซึ่งปรากฏใช้มากในขนบการประพันธ์แล้วยังมีกาพย์อีก ๒ ชนิดที่ควรกล่าวถึงคือกาพย์ธนัญชยางค์และกาพย์ขับไม้

กาพย์ธนัญชยางค์ เป็นกาพย์ที่พระราชวรวงศ์เธอ กรมหมื่นพิทยาลงกรณประดิษฐ์ขึ้นโดยได้ทรงเพิ่มวรรคหน้าอีก ๑ วรรคในกาพย์สุรางคนางค์ กำหนดให้คำสุดท้ายวรรคที่เพิ่มส่งสัมผัสไปยังคำสุดท้ายวรรคต่อมาซึ่ง***ต่างกับกาพย์สุรางคนางค์แบบที่ ๑ ที่ปรากฏในมหาชาติคำหลวงที่ไม่บังคับเรื่องสัมผัส*** ส่วนสัมผัสอื่นๆ คงไว้เช่นเดิม

ดังนั้น กาพย์ธนัญชยางค์ ๑ บทจึงมี ๓๒ คำ ดังที่ทรงชี้แจงไว้ในสา*มกรุง*ว่า *"กาพย์ชนิดนี้ข้าพเจ้าได้ออกแบบให้ใช้เป็นคำอธิบายภาพเรื่อง "ศรีธนญชัย" ที่พิมพ์สัปดาหะละชุด ในหนังสือพิมพ์ "ประมวญสาร" กาพย์อย่างใหม่นี้ก็คือกาพย์สุรางคนางค์ ๒๘ แบบเก่านั่นเอง แต่เติมอีก ๔ คำแลเพิ่มสัมผัสเข้าอีก..."*[๑๔๙] พระยาอุปกิตศิลปสารแสดงความเห็นไว้ว่า *"เราควรเรียกว่าสุรางคนางค์ ๓๒ ก็พอ"*[๑๕๐]

กวีร่วมสมัยใช้กาพย์ธนัญชยางค์เช่นกันโดยดำเนินตามขนบพระนิพนธ์ ดังตัวอย่างนี้

ศรีศรีพิสุทธิ์ ข้าไหว้พระพุทธ
พระผู้ผ่องผุด วิมุตโลกัย
แจ้งธรรมปรมัตถ์ อริยสัจเวไนย
ทุกข์สมุทัย นิโรธมรรคา
ศรีศรีสวัสดิ์ล้ำ ข้าไหว้พระธรรม
หลักแกนแก่นนำ ดำเนินชีวา
เลื่อมใสอริยสัจ ธรรมรัตน์ศึกษา
โลกมีธรรมา ไม่ร้ายลำเค็ญ
ศรีศรีพุทธพงศ์ ข้าไหว้พระสงฆ์
ผู้สืบธำรง ศีลธรรมบำเพ็ญ
คงพระศาสนา โลการ่มเย็น
ผ่อนยุคขุกเข็ญ คลายร้อนรุนแรง[๑๕๑]

ดูตัวอย่างเพิ่มเติมใน *สร้อยสันติภาพ*ของศิวกานท์ ปทุมสูติ[๑๕๒] และบท "เวียนว่ายไปงาม" ใน*เงียบสะท้อน*ของโกศล กลมกล่อม[๑๕๓]

---

[๑๔๙] พระราชวรวงศ์เธอ กรมหมื่นพิทยาลงกรณ, **สามกรุง,** หน้า ๓๕๗ – ๓๕๘.

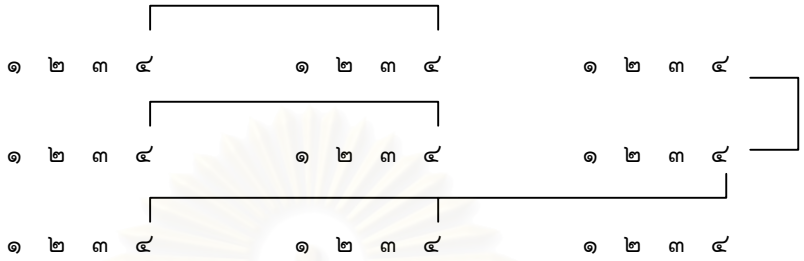
[๑๕๐] พระยาอุปกิตศิลปสาร, **หลักภาษาไทย**, หน้า ๔๔๓.

[๑๕๑] ศิวกานท์ ปทุมสูติ, **เพื่อนแก้วคำกาพย์,** หน้า ๒๕.

[๑๕๒] ศิวกานท์ ปทุมสูติ, **สร้อยสันติภาพ,** หน้า ๑๑๖.

[๑๕๓] โกศล กลมกล่อม, **เงียบสะท้อน,** หน้า ๑๓๓.

ส่วน**กาพย์ขับไม้**หรือ**กาพย์สุรางคนางค์ ๓๖** ๑ บทมี ๓๖ คำ แบ่งเป็นวรรคละ ๔ คำจึงได้ ๙ วรรค บังคับสัมผัสท้ายวรรค ๓ แห่ง คือ คำสุดท้ายวรรคที่ ๑ สัมผัสกับคำท้ายวรรคที่ ๒ คำท้ายวรรคที่ ๓ ส่งสัมผัสไปยังคำท้ายวรรคที่ ๖, ๗ และ ๘ และคำสุดท้ายวรรคที่ ๔ กับคำท้ายวรรคที่ ๕ ส่วนสัมผัสระหว่างบทให้คำสุดท้ายของบทร้อยสัมผัสกับคำสุดท้ายวรรคที่ ๓ บทต่อไป ดังแผนผัง



กาพย์ชนิดนี้ปรากฏตัวอย่างตั้งแต่ใน*จินดามณี*สมัยอยุธยา[๑๕๔] และมีใช้เรื่อยมาเช่นใน *กาพย์ขับไม้กล่อมพระเสวตรวรรณ* ช้างสำคัญในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว งานนิพนธ์ของพระยาศรีสุนทรโวหาร (น้อย)[๑๕๕] และ*กาพย์ขับไม้กล่อมพระศรีนรารัฐราชกิริณี* ช้างสำคัญในรัชกาลปัจจุบัน พระราชนิพนธ์สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี[๑๕๖] กาพย์ขับไม้ใช้ร้องขับกับเพลงซอและบัณเฑาะว์ในพิธีกล่อมช้าง[๑๕๗] ซึ่งจะต้องแต่งกาพย์ชนิดนี้สลับกับโคลงขับไม้ ผู้วิจัยจะได้กล่าวถึงในส่วนที่เกี่ยวกับฉันทลักษณ์ประสมต่อไป

กาพย์ขับไม้ที่ใช้ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่ตรงตามขนบเดิมทุกประการ มีตัวอย่างใน *ลำนำวเนจร*ของไพวรินทร์ ขาวงามดังนี้

ลำนำวเนจร อิ่มรักอักษร เอมใจใฝ่ฝัน
ในยามทนทุกข์ ในยามเสพย์สุข ในยามมุ่งมั่น
ในคืนในวัน ในความคิดอัน จรรโลงดวงใจ
ในความเจ็บร้าว ในความขื่นคาว ในยุคสมัย
ในมวลมนุษย์ ในบริสุทธิ์ ในโลกกว้างใหญ่
เฝ้าปลูกดอกไม้ ดาษดื่นชื่นไว้ ให้มิตรทั้งมวล

---

[๑๕๔] **วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๑,** หน้า ๔๗๒.

[๑๕๕] พระยาศรีสุนทรโวหาร (น้อย), "กาพย์ขับไม้ กล่อมพระเสวตวรวรรณ," **ประชุมฉันท์ดุษฎีสังเวย เล่ม ๒** (กรุงเทพฯ: คุรุสภา, ๒๕๐๓), หน้า ๒๖.

[๑๕๖] สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี, "กาพย์ขับไม้ กล่อมพระศรีนรารัฐราชกิริณี," **ประชุมคำฉันท์ดุษฎีสังเวยกล่อมช้าง** (กรุงเทพฯ: คุรุสภา, ๒๕๓๓), หน้า ๑๙. ดังตัวอย่างนี้

อ้าแม่หัตถินี ผู้ประเสริฐศรี งามลักษณาวรรณ
แม่เป็นพรหมพงศ์ สมเป็นช้างทรง พิเศษเผ่าพันธุ์
อย่าร่ำโศกศัลย์ ถึงแดนอารัญ พ่อแม่ญาติสหาย

[๑๕๗] พระยาอุปกิตศิลปสาร, **หลักภาษาไทย,** หน้า ๔๔๓.

โลกมีความหมาย ซับซ้อนซ่อนหาย เพรียกหาโหยหวน
กี่ศาสดา กี่พระเจ้ามา กี่ครั้งจักควร
ดอกไม้กี่สวน จึงจะครบถ้วน ดวงใจทุกดวง
ดวงใจอ่อนแอ ดวงใจเกลื่อนแผล ดวงใจร้าวร่วง
ดวงใจหิวโหย ดวงใจถูกโบย ดวงใจถูกลวง
ด้วยสิ่งทั้งปวง ยังถามยังหวง ยังหาความหมาย
ถ้าเธอรักเธอ ฉันจักรักเธอ ฝันแต้มแย้มพราย
ถ้าฉันรักฉัน เธอจักรักฉัน แสงเช้าอุ่นอาย
ทุกข์ยังท้าทาย สัญจรขวนขวาย แม้ใครว่าไป[๑๕๘]

และยังปรากฏใน*ในเวลา*ของแรคำ ประโดยคำด้วย[๑๕๙]

จากการวิเคราะห์กาพย์ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่อาจสรุปได้ว่ากวีร่วมสมัยนิยมใช้กาพย์ยานี และกาพย์ฉบังแต่งกวีนิพนธ์มากกว่ากาพย์สุรางคนางค์ กาพย์ธนัญชยางค์และกาพย์ขับไม้

ในกาพย์ยานีและกาพย์ฉบัง สืบทอดขนบทั้งเรื่องจำนวนคำและสัมผัสบังคับ นอกจากนี้ยังนิยมเล่นสัมผัสในส่วนที่ไม่ใช่สัมผัสบังคับซึ่งเชื่อว่าช่วยสร้างความงามทางวรรณศิลป์ในเรื่องเสียงเสนาะได้ดังที่พระศรีมโหสถ เจ้าฟ้าธรรมธิเบศรและสุนทรภู่เคยสร้างสรรค์ไว้

ส่วนในกาพย์สุรางคนางค์ไม่นิยมการเล่นสัมผัสสระในวรรคและการเล่นสัมผัสสระระหว่างวรรคที่ไม่ใช่ตำแหน่งบังคับซึ่งเป็นแบบสุนทรภู่ แต่นิยมเล่นสัมผัสพยัญชนะมากกว่า กาพย์สุรางคนางค์กากคติไม่ได้รับความนิยมมากนัก อาจเป็นเพราะมีข้อบังคับเรื่องจังหวะหนักเบาทำให้กวีร่วมสมัยเลี่ยงไปใช้คำประพันธ์ประเภทอื่น

กาพย์ธนัญชยางค์และกาพย์ขับไม้พบอยู่บ้าง แต่มีอยู่ในปริมาณที่น้อย กวีร่วมสมัยที่น่าจะแต่งกาพย์ธนัญชยางค์มากที่สุดได้แก่ศิวกานท์ ปทุมสูติ เนื่องจากพบใน*เพื่อนแก้วคำกาพย์*ถึง ๗๓ บท และกวีให้ความสำคัญแก่กาพย์ชนิดนี้ด้วยการใช้เป็นบทประณามพจน์ต้นเรื่อง ส่วนกาพย์ขับไม้พบมากในงานของแรคำ ประโดยคำใน*ในเวลา*

กาพย์ยังถูกใช้แต่งทั้งรูปฉันทลักษณ์เดี่ยวถ่ายทอดเนื้อหากวีนิพนธ์เรื่องสั้นและเรื่องยาวและแต่งร่วมกับฉันทลักษณ์อื่นในรูปของคำฉันท์ กาพย์เห่ กาพย์ห่อโคลง และกาพย์ขับไม้[๑๖๐] อีกด้วย

๔.๑.๕ กลอน

กลอนเป็นฉันทลักษณ์ซึ่งน่าจะปรากฏขึ้นหลังคำประพันธ์ลายลักษณ์ชนิดอื่น มีหลักฐานเก่าแก่คือ*เพลงยาวพยากรณ์กรุงศรีอยุธยา* กลอนรุ่งเรืองสูงสุดในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น

---

[๑๕๘] ไพวรินทร์ ขาวงาม, **ลำนำวเนจร,**พิมพ์ครั้งที่ ๓ (กรุงเทพฯ: แพรวสำนักพิมพ์, ๒๕๓๘), หน้า ๔๘.

[๑๕๙] แรคำ ประโดยคำ, **ในเวลา,** หน้า ๕๗.

[๑๖๐] หมายถึงกาพย์ขับไม้ทำนองกล่อมช้างซึ่งต้องแต่งร่วมกับโคลง

หลวงธรรมาภิมณฑ์และศักดิ์ศรี แย้มนัดดา อธิบายที่มาของกลอนว่าน่าจะมีกำเนิดมาจากฉันท์วิสมพฤติชนิดหนึ่งเรียกว่า**ปัฐยาวัตตฉันท์**[๑๖๑] แต่ความเชื่อที่ว่ากลอนมีกำเนิดมาจากเพลงพื้นบ้านดั้งเดิมของไทยน่าจะมีเหตุผลหนักแน่นกว่าเพราะเพลงพื้นบ้านเป็นวรรณคดีมุขปาฐะที่แพร่หลายและถ่ายทอดอยู่ในสังคมไทยมานานและมีรูปแบบที่น่าจะคลี่คลายมาเป็นกลอนได้

พระยาอุปกิตศิลปสารจำแนกกลอนไว้เป็นชนิดต่างๆ[๑๖๒] มี**กลอนคำร้อง**คือกลอนที่ประพันธ์ขึ้นสำหรับขับร้องแยกเป็น ๒ ชนิดคือกลอนบทละครและคำกลอนร้องส่งดนตรี ในคำกลอนร้องส่งดนตรี แบ่งย่อยออกเป็นบทดอกสร้อย บทสักวา และบทเสภา **กลอนสุภาพหรือกลอนตลาด** ได้แก่ กลอนสุภาพต่างๆ เช่น กลอนนิทาน กลอนนิราศ กลอนภาษิต กลอนเพลงยาว และ**กลอนกลต่าง ๆ** คือกลอนกลบทและกลอนกลอักษร

การจัดประเภทของพระยาอุปกิตศิลปสารเน้นที่วัตถุประสงค์ของการใช้เป็นหลัก กล่าวคือถ้าเป็นกลอนที่ใช้เพื่อขับร้องประกอบดนตรี ก็จะมีกลอนบทละคร บทดอกสร้อย สักวา และเสภา ส่วนกลอนที่แต่งเพื่อความมุ่งหมายอื่นเช่น แต่งเพื่ออ่านเล่นเป็นเรื่องประโลมโลก นิราศ ภาษิต รวมทั้งเพลงยาว จัดอยู่ในประเภทกลอนสุภาพทั่วไป มีลักษณะการขึ้นต้นและลงท้ายบังคับอยู่บ้าง แต่ไม่เคร่งครัดเหมือนกันกลอนขับร้องที่อาจจะต้องมีคำขึ้นต้นหรือลงท้ายที่เป็นแบบแผนกว่า

สุภาพร มากแจ้ง จำแนกกลอนเป็น ๒ ประเภท[๑๖๓] คือจำแนกตามฉันทลักษณ์ และจำแนกตามวัตถุประสงค์ในการใช้ สำหรับ**กลอนจำแนกตามฉันทลักษณ์**แบ่งได้เป็น

๑. จำแนกตามจำนวนคำ ได้แก่*กลอนกำหนดจำนวนคำในวรรคเท่ากันทุกวรรค* ได้แก่ กลอนสี่ กลอนหก กลอนเจ็ด กลอนแปด และกลอนเก้า และ*กลอนที่กำหนดจำนวนคำในวรรคโดยประมาณ* ได้แก่ กลอนดอกสร้อย กลอนสักวา กลอนเสภา กลอนบทละคร กลอนนิราศ กลอนเพลงยาว กลอนนิทาน และกลอนชาวบ้าน

๒. จำแนกตามลักษณะบังคับคำขึ้นต้น คือ*กลอนบังคับคำขึ้นต้น* ได้แก่กลอนดอกสร้อย กลอนสักวา กลอนเสภา และกลอนบทละคร และ*กลอนไม่บังคับคำขึ้นต้น* ได้แก่ กลอนสี่ กลอนหก กลอนเจ็ด กลอนแปด กลอนเก้า กลอนนิราศ กลอนนิทาน และกลอนเพลงยาว

๓. จำแนกตามลักษณะบังคับคณะ คือ *กลอนไม่ส่งสัมผัสระหว่างคณะ* ได้แก่ กลอนดอกสร้อย และกลอนสักวา และ*กลอนส่งสัมผัสระหว่างคณะ* ได้แก่ กลอนบทละคร กลอนเสภา กลอนนิทาน กลอนนิราศ กลอนเพลงยาว กลอนสี่ กลอนหก กลอนเจ็ด กลอนแปด และกลอนเก้า

๔. จำแนกตามลักษณะบังคับบทขึ้นต้นคือ*กลอนบังคับบทขึ้นต้นเต็มบท (๔ วรรค)* ได้แก่ กลอนสี่ กลอนหก กลอนเจ็ด กลอนแปด กลอนเก้า กลอนดอกสร้อย กลอนสักวา

---

[๑๖๑] ศักดิ์ศรี แย้มนัดดา, “จากกลอนแปดถึงฉันท์พระเวท,” **วิทยารัตนากร: รวมบทความวิชาการอักษรศาสตร์ของศาสตราจารย์ ดร. ศักดิ์ศรี แย้มนัดดา** (กรุงเทพฯ: บริษัท อมรินทร์พริ้นติ้ง แอนด์ พับลิชชิ่ง จำกัด, ๒๕๔๕), หน้า ๑๗ – ๑๘.

[๑๖๒] พระยาอุปกิตศิลปสาร, **หลักภาษาไทย,** หน้า ๓๗๒ – ๓๗๘.

[๑๖๓] สุภาพร มากแจ้ง, **กวีนิพนธ์ไทย ๑,** หน้า ๕๙ – ๖๑.

กลอนเสภา และกลอนบทละคร และ*กลอนบังคับบทขึ้นต้นไม่เต็มบท (๓ วรรค)* ได้แก่ กลอนนิราศ กลอนเพลงยาว และกลอนนิทาน

๕. จำแนกตามลักษณะการส่งสัมผัส คือ*กลอนส่งสัมผัสแบบกลอนสุภาพ* ได้แก่ กลอนที่ใช้ในวรรณกรรมลายลักษณ์ทั้งหมด คือ กลอนสี่ กลอนหก กลอนเจ็ด กลอนแปด กลอนเก้า กลอนดอกสร้อย กลอนสักวา กลอนเสภา กลอนนิทาน กลอนนิราศ กลอนเพลงยาว และกลอนบทละคร *กลอนส่งสัมผัสแบบกลอนสังขลิก* ได้แก่กลอนในบทร้องเล่นของเด็ก และ*กลอนส่งสัมผัสแบบกลอนหัวเดียว* ได้แก่ กลอนเพลงชาวบ้าน เช่น เพลงเรือ เพลงลำตัด เพลงอีแซว เป็นต้น

ทั้งนี้สำหรับกลอนสังขลิกและกลอนหัวเดียวปรากฏเฉพาะร้อยกรองมุขปาฐะ จึงอาจกล่าวได้ว่าถ้าจำแนกตามลักษณะการส่งสัมผัสก็จะได้กลอน ๒ ชนิดคือ กลอนสุภาพ และกลอนชาวบ้าน ส่วน**กลอนจำแนกตามวัตถุประสงค์ในการใช้**แบ่งดังนี้

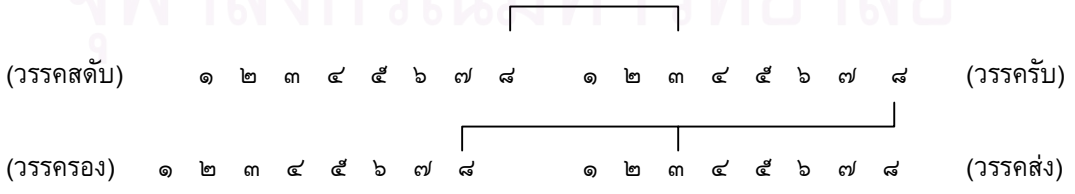
๑. *กลอนอ่าน* เป็นกลอนที่กวีมีจุดมุ่งหมายสำหรับการอ่าน เพื่อความเพลิดเพลิน แบ่งเป็น ๘ ชนิด ได้แก่ กลอนนิราศ กลอนเพลงยาว กลอนนิทาน กลอนสี่ กลอนหก กลอนเจ็ด กลอนแปด และกลอนเก้า

๒. *กลอนร้อง* เป็นกลอนที่แต่งขึ้นโดยมีจุดมุ่งหมายสำหรับการขับร้องโต้ตอบกัน การขับลำนำเพื่อความไพเราะและการขับร้องประกอบการแสดงเพื่อความบันเทิง แบ่งเป็น ๕ ชนิด ได้แก่ กลอนดอกสร้อย กลอนสักวา กลอนเสภา กลอนบทละคร และกลอนเพลงชาวบ้าน

กลอนดอกสร้อย กลอนสักวา และกลอนเพลงชาวบ้านใช้ขับโต้ตอบกันเพื่อความสนุกสนาน กลอนเสภาใช้ขับลำนำเพื่อความไพเราะ ส่วนกลอนบทละครใช้ขับร้องประกอบการแสดงเพื่อความบันเทิง

การจำแนกของสุภาพร มากแจ้ง ชัดเจนและทำให้เห็นว่าหากใช้เกณฑ์ที่ต่างกันก็จะได้ลักษณะการแบ่งที่ไม่เหมือนกัน

ในวิทยานิพนธ์นี้แบ่งประเภทกลอนตามฉันทลักษณ์ มุ่งเน้นจำแนกตามจำนวนคำเป็นหลัก ด้วยเหตุผลที่ว่าแม้จะแบ่งกลอนเป็นชนิดย่อยกี่ชนิดก็ตาม ลักษณะบังคับหลักยังอยู่เสมอ ได้แก่เรื่องสัมผัสและเสียงวรรณยุกต์ท้ายวรรค ฉะนั้น ถ้าจะจำแนกตามวัตถุประสงค์ในการใช้ ผู้วิจัยเห็นว่าในกวีนิพนธ์สมัยใหม่กลอนและอาจหมายรวมถึงฉันทลักษณ์ทุกประเภทใช้แต่งเป็นวรรณกรรมเพื่ออ่านมากกว่าเพื่อขับร้องหรือประกอบการแสดง การกล่าวถึงขนบโดยจำแนกตามฉันทลักษณ์มุ่งเน้นจำนวนคำน่าจะให้ความชัดเจนกว่า แผนผังกลอนโดยทั่วไปมีดังนี้



สัมผัสระหว่างบทคือคำสุดท้ายของบทส่งสัมผัสไปยังคำสุดท้ายวรรคที่ ๒ หรือวรรครับของบทต่อไป ด้านจำนวนคำขึ้นอยู่กับชนิดของกลอน เช่น ถ้าเป็นกลอนหก ก็มีวรรคละ ๖ คำ ถ้าเป็นกลอนเจ็ดก็มีวรรคละ ๗ คำ เป็นต้น มีลักษณะบังคับเสียงท้ายวรรคตามตารางนี้

วรรคที่	เสียงที่นิยมท้ายวรรค[๑๖๔]		เสียงที่ไม่นิยมท้ายวรรค
	เสียงที่นิยมใช้	เสียงที่ใช้ได้ทั่วไป	
๑. วรรคแรก (วรรคสดับ)	ทุกเสียง	ทุกเสียง	-
๒. วรรคที่สอง (วรรครับ)	จัตวา	เอก, โท	สามัญ, ตรี
๓. วรรคที่สาม (วรรครอง)	สามัญ	ตรี	เอก, โท, จัตวา
๔. วรรคที่สี่ (วรรคส่ง)	สามัญ	ตรี	เอก, โท, จัตวา

ผู้วิจัยจะกล่าวถึงการสืบทอดกลอนโดยจะแยกเป็น ๒ ประเด็น คือ กลอนที่กำหนดจำนวนคำในวรรคเท่ากันทุกวรรค และกลอนที่กำหนดจำนวนคำในวรรคโดยประมาณ

๑. กลอนที่กำหนดจำนวนคำในวรรคเท่ากันทุกวรรค

กลอนที่กำหนดจำนวนคำในวรรคเท่ากันทุกวรรคได้แก่ กลอนหก กลอนเจ็ด กลอนแปดและกลอนเก้า มีรายละเอียดดังนี้

กลอนหก มีลักษณะเด่นตรงที่บังคับจำนวนคำในแต่ละวรรคเพียง ๖ คำ มีจังหวะในแต่ละวรรค ๓ จังหวะ จังหวะละ ๒ คำ ระบบสัมผัส และเสียงท้ายวรรคเหมือนกับแผนผังกลอนที่ได้ยกไว้ข้างต้นแล้ว ตามขนบพบกลอนหกใน*กลบทศิริวิบุลกิตติ์*แต่งเป็นกลบททบเต้นสามตอน ใน*เพลงยาวกลบทและกลอักษร*จารึกที่วัดพระเชตุพนมีกลบทชนิดนี้เช่นกัน ส่วนใน*ประชุมลำนำ*ของหลวงธรรมาภิมณฑ์ก็มีกลอนหก แต่กำหนดแบบแผนที่แน่นอนวรรคละ ๖ คำ โดยไม่จำเป็นต้องแต่งเป็นกลบท[๑๖๕]

ผู้วิจัยมีข้อสังเกตว่านับแต่สมัยอยุธยาจนกระทั่งถึงก่อนรัชกาลพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว กลอนหกที่มีจังหวะและจำนวนคำเคร่งครัดปรากฏมีเฉพาะในกลอนกลบทเท่านั้น

อย่างไรก็ตาม ในกลอนบทละครแต่เดิมที่มีจำนวนคำแต่ละวรรคไม่แน่นอน พบว่าบางวรรคมีจำนวนคำเพียง ๖ คำเท่านั้นแต่ก็ไม่สม่ำเสมอ ลักษณะที่ไม่แน่นอนเหล่านี้น่าจะได้รับการจัดให้เป็นระบบโดยพระราชวรวงศ์เธอ กรมหมื่นพิทยาลงกรณ ปรากฏเป็นกลอนหกในวรรณคดีทั้งเรื่องคือเรื่อง*กนกนคร*และบางส่วนของเรื่อง*สามกรุง* โดยทรงพัฒนากลอนหกให้มีสัมผัสในทุกวรรค มีทั้งสัมผัสสระและสัมผัสพยัญชนะ

กลอนซึ่งมีจำนวนคำเท่ากันทุกวรรคเช่นกลอนหกนี้ก็ปรากฏในกวีนิพนธ์สมัยใหม่ แม้ว่าจะไม่แต่งเป็นวรรณคดีเรื่องยาว แต่ก็เป็นกวีนิพนธ์เรื่องสั้นๆ ที่มีเนื้อหาแตกต่างกันไป มีตัวอย่างดังต่อไปนี้

---

[๑๖๔] พิจารณาจัดระบบตามคำอธิบายของพระยาอุปกิตศิลปสารและจากวรรณคดีไทยที่ประพันธ์ด้วยกลอนต่างๆ.

[๑๖๕] รองอำมาตย์เอกหลวงธรรมาภิมณฑ์, **ประชุมลำนำ** (กรุงเทพฯ: สำนักนายกรัฐมนตรี, ๒๕๑๔), หน้า ๖๓.

ไผ่ซออ้อเอียดเบียดออด ลมลอดไล่เลี้ยวเรียวไผ่
ออดแอดแอดออดยอดไกว แพใบไล้น้ำลำคลอง
กระเพื่อมพลิ้วพลิ้วปลิวค้าง เธอวางร่างปล่อยลอยล่อง
บนแพใบไผ่ใยยอง แสงทองส่องทาบฉาบมา[๑๖๖]

ดูตัวอย่างกลอนหกเพิ่มได้ใน*นาฏกรรมบนลานกว้าง*ของคมทวน คันธนู[๑๖๗] *คำใดจะเอ่ยได้ดั่งใจ*ของไพวรินทร์ ขาวงาม[๑๖๘] *น้ำพุรุ้ง*ของแรคำ ประโดยคำ[๑๖๙] และ*แก่ขี้นตามลำพัง*ของกานติ ณ ศรัทธา[๑๗๐]

กลอนเจ็ด มีลักษณะการแบ่งวรรค บท รวมทั้งระบบสัมผัสเหมือนกลอนชนิดอื่น แต่มีจำนวนคำวรรคละ ๗ คำ มีจุดร่วมกับกลอนหกในส่วนที่แต่เดิมปรากฏเฉพาะในกลอนกลบทเท่านั้น เช่นในกลบทเจ้าเซ็นเต้นต่ำบุด กบเต้นกลางสระบัว ฟักพันร้าน และดำเนินกลางสระ นอกจากนี้ยังมีอยู่แต่ไม่สม่ำเสมอในกลอนบทละครหรือกลอนที่ไม่เคร่งครัดจำนวนคำ ต่อมาในพระนิพนธ์*สามกรุง* พระราชวรวงศ์เธอ กรมหมื่นพิทยาลงกรณ ทรงกำหนดจังหวะแต่ละวรรคให้เป็น ๒ / ๒ / ๓ ซึ่งมีจำนวนคำสม่ำเสมอเช่นเดียวกับกลอนกลบท

ผู้วิจัยพบว่าในกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่กวีร่วมสมัยใช้กลอนซึ่งมี ๗ คำในแต่ละวรรคอย่างสม่ำเสมอและมีจังหวะแน่นอน รวมทั้งได้เล่นสัมผัสสระและสัมผัสพยัญชนะด้วย ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ซ่าแล้วซ่าเล่าเข้ามาซ่า ไล่ล้อลีลามาแตกซ่าน
คืนคลื่นยอดขาวที่ร้าวราน คืนห้วงชลธารที่ทอดไกล
ร่อนทรายสีเทาซึ่งเหงาเงียบ ร่อนลัดจัดระเบียบจนเรียบใหม่
ร่อนฟองฟ่องพราวจนหายไป ร่อนลิ่วเลื่อนไหลสู่ทะเล[๑๗๑]

ดูตัวอย่างกลอนเจ็ดเพิ่มได้ใน*จตุรงคมาลา*ของคมทวน คันธนู[๑๗๒] “นกฟ้ากลางสายฝน” ใน*ขวัญใจเจ้า*ของกานติ ณ ศรัทธา[๑๗๓] และ “ใครคือผู้กระทำ” ใน*คือพันธะ*ของโกศล กลมกล่อม[๑๗๔]

---

๑๖๖ เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, **คำหยาด,** หน้า ๑๖๓ – ๑๖๔.

๑๖๗ คมทวน คันธนู, **นาฏกรรมบนลานกว้าง,** หน้า ๑๑๒.

๑๖๘ ไพวรินทร์ ขาวงาม, **คำใดจะเอ่ยได้ดั่งใจ,** พิมพ์ครั้งที่ ๓ (กรุงเทพฯ: แพรวสำนักพิมพ์, ๒๕๓๙), หน้า ๖๗.

๑๖๙ แรคำ ประโดยคำ, **น้ำพุรุ้ง** (กรุงเทพฯ: รูปจันทร์, ๒๕๓๘), หน้า ๓๐.

๑๗๐ กานติ ณ ศรัทธา, **แก่ขี้นตามลำพัง,** หน้า ๙๕.

๑๗๑ แรคำ ประโดยคำ, **ลานชเล** (กรุงเทพฯ: บริษัท ต้นอ้อ จำกัด, ๒๕๓๖), หน้า ๔๘ – ๔๙.

๑๗๒ คมทวน คันธนู, **จตุรงคมาลา**, หน้า ๓๖ – ๓๗.

๑๗๓ กานติ ณ ศรัทธา, **ขวัญใจเจ้า,** พิมพ์ครั้งที่ ๓ (กรุงเทพฯ: บริษัท ต้นอ้อ แกรมมี่ จำกัด, ๒๕๔๐), หน้า ๖๒ – ๖๓.

๑๗๔ โกศล กลมกล่อม, **คือพันธะ** (กรุงเทพฯ: บริษัท ต้นอ้อ จำกัด, ๒๕๓๔), หน้า ๕๓ – ๕๔.

กลอนแปด ในที่นี้หมายถึงกลอนที่มีจำนวนคำในวรรควรรคละ ๘ คำ แบ่งเป็น ๓ จังหวะในแต่ละวรรค พบในตำราทั้ง*กลบทศิริวิบุลกิตติ์*และ*เพลงยาวกลบทและกลอักษร*เป็นจำนวนมาก เช่นกลบทตรีพิธพรรณ รักร้อย เบญจวรรณห้าสี เสือซ่อนเล็บ และเลวงวางตรวจ เป็นต้น

กลอนที่มีจำนวนคำวรรคละ ๘ คำนี้กล่าวได้ว่าเป็นเกณฑ์สำคัญของฉันทลักษณ์กลอนดังที่พระยาอุปกิตศิลปสารอธิบายเรื่องคณะของกลอนว่า

> คณะของคำกลอนท่านจัดเป็นบทๆ และบทหนึ่งๆ อย่างน้อยต้องมี ๒ บาท เรียกว่า บาทเอก บาทโท ... ในบาทหนึ่งๆ จัดเป็น ๒ วรรค เรียก วรรคสดับ วรรครับ (ในบาทเอก) และวรรครอง และวรรคส่ง (ในบาทโท) และในวรรคหนึ่งๆ นั้นบรรจุคำตั้งแต่ ๖ คำ ถึง ๙ คำ เป็นอย่างมาก กลอนคำร้องมักใช้ ๖ – ๗ หรือ ๘ คำเป็นพื้น และกลอนอ่านเล่น เช่น กลอนสุภาพหรือกลอนเสภา มักใช้ ๘ คำ หรือ ๙ คำเป็นพื้น โดยมากนิยม ๘ คำเป็นเกณฑ์ จึงเรียกว่ากลอนแปด ...[๑๗๕]

น่าสนใจว่าเมื่อพระยาอุปกิตฯ อธิบายเรื่องกลอนสุภาพต่างๆ จะกล่าวเสมอว่ามีลักษณะอย่างเดียวกับกลอนแปดดังนี้ "...*กลอนสุภาพนี้มีข้อบังคับอย่างเดียวกับกลอน ๘ ทั้งนั้น*..."[๑๗๖] ทั้งยังชี้แจงเพิ่มเติมด้วยว่าสำนวนกลอนสุภาพหรือกลอนแปดที่ดีเลิศนั้นเป็นของสุนทรภู่[๑๗๗]

ผู้วิจัยมีข้อสังเกต ๒ ประการคือข้อสังเกตแรกเกี่ยวกับความคิดที่ว่ากลอนสุภาพมีข้อบังคับอย่างเดียวกับกลอนแปดทั้งสิ้น และกลอนแปดที่ดีเลิศนั้นได้แก่กลอนแปดของสุนทรภู่

ความคิดประเด็นแรก ธเนศ เวศร์ภาดาอรรถาธิบายว่าแท้จริงแล้วกลอนสุภาพไม่ได้หมายรวมถึงกลอนแปดเพียงอย่างเดียวแต่หมายถึงกลอนเพลงซึ่งมีจำนวนคำในวรรคหนึ่งๆ ตั้งแต่ ๖ ถึง ๙ คำ กลอนแปดจึงเป็นกลอนหลักและเป็นต้นแบบของกลอนสุภาพ[๑๗๘] พร้อมทั้งได้อ้างคำอธิบายของศักดิ์ศรี แย้มนัดดา[๑๗๙] มาสนับสนุนแนวคิดด้วย

ในวิทยานิพนธ์นี้ผู้วิจัยได้กำหนดการแบ่งประเภทกลอนโดยจำแนกตามจำนวนคำในวรรคที่แน่นอนและจำนวนคำในวรรคโดยประมาณ ดังนั้น ในที่นี้จึงไม่เรียกกลอนแปดว่ากลอนสุภาพอีกประการหนึ่งคำว่ากลอนสุภาพเองก็ไม่ได้ให้ความชัดเจนว่าเป็นคำประพันธ์ประเภทใด แตกต่างอย่างไรกับกลอนและฉันทลักษณ์หรือกติกาบังคับของกลอน ไม่ว่าจะเป็นกลอนใดก็มีลักษณะร่วมที่เห็นได้ชัดอยู่แล้ว

---

[๑๗๕] พระยาอุปกิตศิลปสาร, **หลักภาษาไทย,** หน้า ๓๕๙.

[๑๗๖] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๓๗๐.

[๑๗๗] เรื่องเดียวกัน.

[๑๗๘] ธเนศ เวศร์ภาดา, "ตำราประพันธศาสตร์ไทย: แนวคิดและความสัมพันธ์กับขนบวรรณศิลป์ไทย," หน้า ๓๐๙.

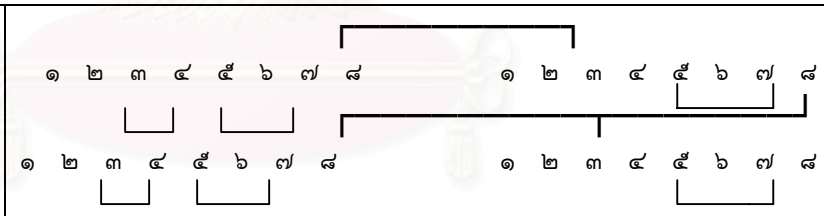
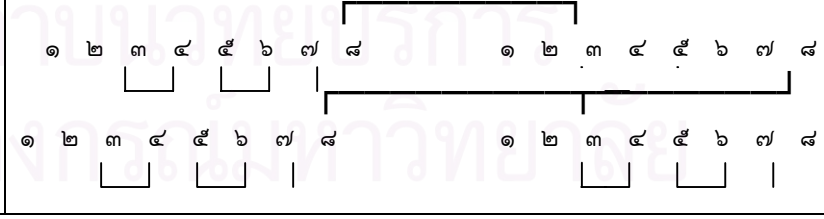
[๑๗๙] ศักดิ์ศรี แย้มนัดดา, "จากกลอนแปดถึงฉันท์พระเวท," หน้า ๑๗.

นอกจากนี้ จากการศึกษากวีนิพนธ์สมัยใหม่ยังพบว่ากวีร่วมสมัยที่แม้จะระบุชนิดกลอนในกวีนิพนธ์ว่าเป็นกลอนสุภาพเมื่อพิจารณาตัวบทแล้วเห็นว่าเป็นกลอนแปดทั้งสิ้น ดังเช่นงานของคมทวน คันธนูที่กำกับชนิดคำประพันธ์ที่ใช้ไว้เหนือตัวบทว่าเป็นกลอนสุภาพ แต่ถ้านับจำนวนคำก็คือกลอนที่มีวรรคละ ๘ คำทั้งนั้นและดูเหมือนจะเคร่งครัดในเรื่องนี้อย่างมากด้วย[๑๘๐] ขณะที่ใน*เขียนแผ่นดิน*ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ “ลำดับบท” ซึ่งอยู่ท้ายเล่มได้ให้ชื่อฉันทลักษณ์แต่ละชนิดไว้ แต่ไม่ปรากฏคำว่ากลอนสุภาพ มีแต่คำว่ากลอนแปด กลอนแปดของเนาวรัตน์มีลักษณะกำหนดเหมือนตัวอย่างที่อ้างถึงแล้วทุกประการ[๑๘๑]

ดังนั้น ไม่ว่าความเข้าใจของกวีร่วมสมัยจะคลาดเคลื่อนหรือคลี่คลายไปในทางใดก็ตาม การเรียกกลอนที่มีจำนวนคำวรรคละ ๘ คำแน่นอนมีการแบ่งจังหวะในวรรคที่ชัดเจน น่าจะสร้างความกระจ่างได้มากกว่าคำว่ากลอนสุภาพซึ่งถ้าสืบค้นในด้านลึกก็จะได้ความตามที่ได้อ้างคำอธิบายของศักดิ์ศรี แย้มนัดดา และธเนศ เวศร์ภาดาที่เชื่อว่ากลอนสุภาพหมายถึงกลอนเพลงอันมีจำนวนคำไม่แน่นอนโดยมีกลอนแปดเป็นแกนหลักไว้สำหรับเพิ่มหรือลดจำนวนคำในวรรค

สำหรับความคิดที่ว่ากลอนแปดที่ดีเลิศได้แก่กลอนแปดของสุนทรภู่ นับว่าเป็นความคิดที่สามารถพิสูจน์ได้อย่างเป็นรูปธรรม

ด้วยเหตุที่เชื่อกันอย่างแพร่หลายมาเป็นเวลานานแล้วว่ากลอนสุนทรภู่มีลีลาคล้ายกลอนกลบทมธุรสวาที เมื่อพิจารณากลอนกลบทชนิดดังกล่าวใน*กลบทศิริวิบุลกิตติ์*[๑๘๒] ก็พบว่ามีลักษณะเช่นนั้นจริง สุนทรภู่ได้เพิ่มสัมผัสในเข้าไปในกลบทมธุรสวาทีอย่างค่อนข้างสม่ำเสมอและมีระบบคือกำหนดให้มีสัมผัสในในแต่ละวรรค ๒ คู่ คู่แรก คือระหว่างคำที่ ๓ กับคำที่ ๔ คู่ที่ ๒ ระหว่างคำที่ ๕ กับคำที่ ๖ หรือ ๗[๑๘๓] ดังแผนผังเปรียบเทียบในตารางนี้

กลอนกลบทมธุรสวาที	
กลอนสุนทรภู่	

[๑๘๐] คมทวน คันธนู, **จตุรงคมาลา,** หน้า ๑๕๔ – ๑๕๕.

[๑๘๑] ดังตัวอย่างบท “สามโคก” ดูละเอียดใน เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, **เขียนแผ่นดิน,** หน้า ๔๖๗.

[๑๘๒] **วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๓,** หน้า ๓๖๘ – ๓๖๙.

[๑๘๓] ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต, **ชีวประวัติและผลงานของสุนทรภู่,** หน้า ๗๓.

กลอนสุนทรภู่มักจะรักษาจำนวนคำในวรรคให้มีวรรคละ ๘ คำ นอกจากในกรณีที่ต้องการจะให้มีสัมผัสในหรือต้องการใช้คำที่มี ๒ พยางค์ จึงจะยืดออกไปเป็น ๙ คำ ในวรรคหนึ่งหากแยกเป็น ๓ จังหวะ ก็จะได้เป็น ๓ / ๒ / ๓ ในกลุ่มคำหนึ่งอันเป็นจังหวะย่อยจะเชื่อมสัมผัสกันอย่างที่เรียกว่าสัมผัสใน โดยมากจะมี ๒ คู่คือคำที่ ๓ กับ ๔ และคำที่ ๕ กับ ๖ หรือ ๗ นอกจากเนื้อความไม่อำนวยหรือหาสัมผัสในได้เพียงคู่เดียวก็มักให้มีสัมผัสในคู่หลังมากกว่าคู่หน้า นอกจากนี้ในวรรคที่ ๑ กับวรรคที่ ๓ นิยมให้เป็นสัมผัสสระทั้ง ๒ คู่ ส่วนวรรคที่ ๒ และวรรคที่ ๔ นั้น คู่แรกนิยมเป็นสัมผัสพยัญชนะ ส่วนคู่หลังเป็นสัมผัสสระ ในกรณีที่หาสัมผัสได้ไม่ครบก็จะเว้นสัมผัสในคู่หน้าที่เป็นสัมผัสพยัญชนะ เหลือเป็นสัมผัสในที่เป็นสัมผัสสระ[๑๘๔]

การปรับแปลงและสร้างสรรค์ความไพเราะให้แก่กลอนแปดของสุนทรภู่จึงเป็นการพัฒนากลอนให้ก้าวหน้าไปอีกขั้นและต่อมาก็ได้กลายเป็นขนบในการแต่งกลอนด้วย

ผู้วิจัยพบว่าการสืบทอดกลอนแปดในกวีนิพนธ์สมัยใหม่อาจแบ่งออกได้เป็น ๒ ลักษณะ ลักษณะแรก สืบทอดเฉพาะจำนวนคำในแต่ละวรรคให้มีวรรคละแปดคำแน่นอน ดังเช่นกลอนหกหรือกลอนเจ็ดที่ได้กล่าวมาแล้ว อีกลักษณะหนึ่งเห็นได้อย่างชัดเจนว่าสืบทอดลีลากลอนสุนทรภู่ ทั้งนี้ ลักษณะบังคับอื่นๆ ส่วนใหญ่เป็นไปตามขนบทุกประการ

การสืบทอดลีลากลอนสุนทรภู่ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่ยืนยันถึงความสำเร็จของการสร้างสรรค์ของสุนทรภู่ได้อย่างดียิ่งโดยเฉพาะในกวีนิพนธ์ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์

ดูตัวอย่างกลอนแปดได้จาก “เพลงยาวสำนวนชาย”[๑๘๕] และ “ใบศรี”[๑๘๖] ใน*คำหยาด*ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ บท “คำประกาศของคนถือปากกา” ใน*นาฏกรรมบนลานกว้าง*ของคมทวน คันธนู[๑๘๗] บท “ก้อนดินในอุ้งมือช่างปั้น” ใน*หนึ่งทรายมณี*ของศิวกานท์ ปทุมสูติ[๑๘๘] และบท “ต้นไม้สอน” ใน*บ้าน: บ้านภายใน เงาภายนอก*ของโกศล กลมกล่อม[๑๘๙]

กลอนเก้า คือกลอนที่มีวรรคละ ๙ คำ แบ่งเป็น ๓ จังหวะ จังหวะละ ๓ คำ ข้อบังคับอื่นๆ เหมือนกลอนทั่วไป กลอนเก้าพบเป็นระบบในกลอนกลบทเช่น*กลบทศิริวิบุลกิตติ์* อาทิ กลบทระลอกแก้วกระทบฝั่ง หงษ์คาบพวงแก้ว กบเต้นสลักเพ็ชร และกลบทพิณประสารสาย นอกจากนี้พบกระจายอยู่ในกลอนที่ไม่เน้นจำนวนคำแน่นอน เช่น กลอนนิราศ นิทาน เสภา เป็นต้น ใน*ประชุมลำนำ*ของหลวงธรรมาภิมณฑ์ก็มีตัวอย่างการแต่งกลอนเก้าไว้[๑๙๐]

---

[๑๘๔] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๗๔.

[๑๘๕] เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, **คำหยาด,** หน้า ๑๔ – ๑๕.

[๑๘๖] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๒๓ – ๒๔.

[๑๘๗] คมทวน คันธนู, **นาฏกรรมบนลานกว้าง,** หน้า ๓๑ – ๓๒.

[๑๘๘] ศิวกานท์ ปทุมสูติ, **หนึ่งทรายมณี,** หน้า ๑๓๐ – ๑๓๑.

[๑๘๙] โกศล กลมกล่อม, **บ้าน: บ้านภายใน เงาภายนอก,** หน้า ๖๗.

[๑๙๐] รองอำมาตย์เอก หลวงธรรมาภิมณฑ์, **ประชุมลำนำ,** หน้า ๖๓ – ๖๔.

ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่พบกลอนที่มีจำนวนคำในแต่ละวรรค ๙ คำเช่นนี้อยู่บ้าง แต่มีจำนวนน้อย ส่วนใหญ่ที่เคร่งครัดจำนวนคำแน่นอนมักเป็นกลอนที่กวีร่วมสมัยจงใจแต่งให้เป็นกลบท ตัวอย่างกลอนเก้าที่ไม่ได้แต่งเป็นกลบทเช่นกวีนิพนธ์ของคมทวน คันธนู ที่ว่า

เพราะสิ่งเดียวเทียวที่ติดฝังจิตมนุษย์ ยากถอนขุดยากลิดรอนยากถอนโค่น
ชอนไชเลื้อยเรื่อยไหลหลากแตกรากโคน จนผกโผนโจนผกผันแผ่พันพัว
คือตัณหา พาให้คนถือตนหา – อำนาจมากำในมือยึดถือชั่ว
ขอเพียงมีดีหรือร้ายก็ไม่กลัว ได้ขึ้นหัวเด่นขึ้นหาวเอาทั้งนั้น[๑๙๑]

๒. *กลอนที่กำหนดจำนวนคำในวรรคโดยประมาณ*

กลอนที่กำหนดจำนวนคำในวรรคโดยประมาณได้แก่ กลอนดอกสร้อย สักวา เสภา กลอนบทละคร นิราศ เพลงยาวและกลอนนิทาน มีกลอนที่โดดเด่นอยู่ ๒ ชนิดคือกลอนดอกสร้อย และสักวา

พระยาอุปกิตศิลปสารอธิบายว่า**กลอนดอกสร้อย**บทหนึ่งมักมีตั้งแต่ ๔ คำร้องถึง ๘ คำร้อง คำร้องในที่นี้คือกลอน ๒ วรรค วรรคหนึ่งๆ มีตั้งแต่ ๖ คำถึง ๘ คำ กลอนดอกสร้อยขึ้นต้นวรรคสดับมี ๔ หรือ ๕ คำ คำที่ ๑ กับคำที่ ๓ ซ้ำกัน โดยมีคำว่า**เอ๋ย**คั่นกลาง คำลงท้ายไม่บังคับ กลอนดอกสร้อยโบราณมักแต่งร้องแก้กันในระหว่างชายหญิงหรือจะแต่งเป็นเรื่องอื่นก็ได้[๑๙๒]

ส่วน**กลอนสักวา**จะขึ้นต้นบทด้วยคำว่า**สักวา** บทหนึ่งบังคับให้มี ๔ คำร้อง หรือ ๘ วรรค และมีคำลงท้ายว่า**เอย**เมื่อจบบทแล้ว กลอนสักวามักใช้ร้องแก้กันระหว่างชายหญิงเช่นกลอนดอกสร้อยก็ได้หรืออาจสมมติเป็นตัวละครเช่นให้วงหนึ่งเป็นอิเหนา อีกวงหนึ่งเป็นบุษบา แล้วแต่งร้องแก้ความกันไปหรือจะแต่งเป็นเรื่องอื่นก็ได้[๑๙๓]

ด้านกลอนเสภา บทละคร นิราศ เพลงยาว และกลอนนิทาน อาจแตกต่างกันบ้างในเรื่องวรรคที่ขึ้นต้น การขึ้นต้นและการลงท้าย แต่ด้วยลักษณะบังคับเฉพาะแล้วเหมือนกันทั้งสิ้น นอกจากนี้ กลอนดังกล่าวก็ไม่บังคับจำนวนคำแน่นอนโดยมีจำนวนคำแต่ละวรรคประมาณ ๖ – ๙ คำ ผู้วิจัยจะไม่อธิบายรายละเอียดกลอนกลุ่มนี้ด้วยเห็นว่าในตำราทั้ง*หลักภาษาไทย ประชุมลำนำ* รวมทั้งตำราการประพันธ์ร่วมสมัยก็ชี้แจงเรื่องนี้ได้อย่างละเอียดและไม่แตกต่างกัน

---

[๑๙๑] คมทวน คันธนู, **เรียงถ้อยขึ้นร้อยถัก,** หน้า ๘๙ – ๙๐.

[๑๙๒] มีตัวอย่างอยู่ใน

๑. พระยาอุปกิตศิลปสาร, **หลักภาษาไทย,** หน้า ๓๖๘ – ๓๖๙.

๒. รองอำมาตย์เอก หลวงธรรมาภิมณฑ์, **ประชุมลำนำ,** หน้า ๑๗๘.

[๑๙๓] มีตัวอย่างอยู่ใน

๑. พระยาอุปกิตศิลปสาร, **หลักภาษาไทย,** หน้า ๓๖๙.

๒. รองอำมาตย์เอก หลวงธรรมาภิมณฑ์, **ประชุมลำนำ,** หน้า ๑๗๙.

จากข้อมูลกวีนิพนธ์ที่ใช้ในการวิจัยมีกลอนดอกสร้อยและกลอนสักวาอยู่บ้าง แต่ไม่มากนักและดำเนินแบบแผนการแต่งตามขนบทุกประการ พิจารณาได้จากตัวอย่างเหล่านี้

เด็กเอ๋ยเด็กน้อย ความรู้เจ้ายังด้อยค่อยศึกษา
ดูผู้หลักผู้ใหญ่ในพารา เขาทำมาหากินกันอย่างไร
ที่เขาโกงเธออย่าโกงไปตามเขา จงตั้งเอาสุจริตเป็นนิสัย
ถึงลำบากยากแค้นแสนภูมิใจ เมื่อเธอได้ทำดีที่สุดเอย[๑๙๔]

สักวามาถึงบึงพระราม เมื่อเย็นยามสายัณห์ตะวันย่ำ
บัวเคยบานดอกเด่นเป็นประจำ บัวจะร่ำลาแล้วหรือแก้วบัว
ใครจะเด็ดดอกไม้ไปไหว้พระ ที่ริมสระหนองโสนโพล้เพล้สลัว
ทั้งโทนทับกรับฉิ่งเคยหริ่งรัว วันนี้มัวมืดแล้วแก้วพี่เอย[๑๙๕]

ส่วนกลอนประเภทอื่น คือกลอนเสภา กลอนบทละคร กลอนนิราศ กลอนเพลงยาว และกลอนนิทานมีปรากฏอยู่บ้างในด้านการให้ชื่อคำประพันธ์ แต่รูปแบบกลอนยังคงเหมือนเดิม เช่น กลอนเสภาของศิวกานท์ ปทุมสูติ ใน*หนึ่งทรายมณี*[๑๙๖]

สำหรับกลอนเพลงยาวในกวีนิพนธ์สมัยใหม่ยังคงมีลักษณะเดียวกับกลอนเสภาคือรูปแบบคงเดิม เนื้อหาก็มีทั้งฝากความถึงนางอันเป็นที่รักบ้างหรือเป็นเพลงยาวบันทึกเหตุการณ์หรือเสียดสีสังคมก็ตาม ล้วนนำเสนอผ่านขนบกลอนเพลงยาวแบบเดิมทั้งสิ้น

ด้านกลอนบทละครจากข้อมูลการวิจัย***ไม่พบกลอนที่แต่งขึ้นเพื่อนำไปเล่นละครโดยตรง แต่พบร่องรอยของความเป็นกลอนบทละครมากกว่า*** ร่องรอยดังกล่าวคือการใช้คำที่มักใช้ตามขนบเดิม โดยเฉพาะคำว่า**เมื่อนั้น บัดนั้น** และ**มาจะกล่าวบทไป** ตัวอย่างเช่นในกวีนิพนธ์ของคมทวน คันธนูมีคำที่เป็นขนบการแต่งบทละครเช่นคำว่า**มาจะกล่าวบทไป บัดนั้น** และคำว่า**บัดนี้** เป็นต้น[๑๙๗]

กลอนนิทานไม่ปรากฏแบบที่เล่าเป็นเรื่องยาวเช่นกลอนนิทานของสุนทรภู่ มีปรากฏในงานของศักดิ์สิริ มีสมสืบอยู่บ้างคือ*นิทาน ๒๐๐ บรรทัด*[๑๙๘] แต่ไม่ใช่เรื่องจักรๆ วงศ์ๆ เช่นของสุนทรภู่หรือนิทานวัดเกาะ อย่างไรก็ตาม รูปแบบไม่ต่างกัน

---

[๑๙๔] ศิวกานท์ ปทุมสูติ, **หนึ่งทรายมณี,** หน้า ๑๔๗.

[๑๙๕] เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, **เขียนแผ่นดิน,** หน้า ๒๒๘.

[๑๙๖] ศิวกานท์ ปทุมสูติ, **หนึ่งทรายมณี,** หน้า ๑๒๖ – ๑๒๙.

[๑๙๗] คมทวน คันธนู, **เรียงถ้อยขึ้นร้อยถัก,** หน้า ๖๓ – ๖๖.

[๑๙๘] ศักดิ์สิริ มีสมสืบ, **ก็พอใจอยากจะรักให้นักหนา** (กรุงเทพฯ: แพรวสำนักพิมพ์, ๒๕๔๑), หน้า ๓๔ – ๔๔.

กลอนนิราศในกวีนิพนธ์สมัยใหม่ดำเนินตามขนบด้านรูปแบบเรื่องการขึ้นต้นนิราศด้วยวรรครับและลงท้ายเรื่องด้วยคำว่า**เอย** ส่วนเรื่องความยาว กลอนนิราศมีขนาดไม่ยาวนัก[๑๙๙] มักเป็นเรื่องสั้นๆ เช่น “นิราศเล่มน้อย” ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์[๒๐๐] “นิราศภูเก็ต” และ “นิราศบางกอก” ของศิวกานท์ ปทุมสูติ[๒๐๑] เป็นต้น ในด้านเนื้อหาของนิราศมีความซับซ้อนและมีลักษณะเป็น**นิราศสมัยใหม่** ในวิทยานิพนธ์นี้มุ่งศึกษารูปแบบเป็นสำคัญจึงจะไม่วิพากษ์ในประเด็นนี้

อย่างไรก็ตาม กล่าวได้ว่าในกวีนิพนธ์สมัยใหม่กวีใช้ฉันทลักษณ์ประเภทกลอนมากที่สุด โดยสร้างความไพเราะทั้งสัมผัสสระและพยัญชนะเพิ่มเติมจากส่วนที่เป็นระบบสัมผัสบังคับ และลีลากลอนสุนทรภู่โดยเฉพาะเรื่องสัมผัสในน่าจะได้รับการสถาปนาให้เป็นต้นแบบของกลอนที่มีความไพเราะมากที่สุดดังที่ ตรีศิลป์ บุญขจร กล่าวว่า

> **Kloo’n, especially kloo’n 8 or kloo’n suphaap of Sunthoo’n Phuu’s style, is the most popular form used in modern poetry. It is still the prosodic form of this present period**. The following excerpt is the best example to confirm the conclusion that the authoritative voice of kloo’n prosodic form is the voice of Sunthoo’n Phuu. **It is the hegemonic dominant trend in the present time.**[๒๐๒]

นอกจากนี้ ในกลอนสมัยใหม่ก็มีทั้งที่กวีเคร่งครัดจำนวนคำในแต่ละวรรคอย่างเห็นได้ชัดและมีทั้งที่จำนวนคำในแต่ละวรรคไม่แน่นอนแต่อยู่ในระหว่าง ๖ – ๙ คำโดยมากและแต่ละวรรคล้วนแบ่งจังหวะของกลุ่มคำเป็น ๓ ส่วนทั้งสิ้น

ตัวอย่างกลอนในกวีนิพนธ์สมัยใหม่ที่มีเนื้อหาหลากหลายและมีจำนวนคำโดยประมาณนอกเหลือจากกลอนที่ได้อธิบายไปแล้ว มีดังนี้

เสียเจ้าราวร้าวมณีรุ้ง มุ่งปรารถนาอะไรในหล้า
มิหวังกระทั่งฟากฟ้า ซบหน้าติดดินกินทราย
จะเจ็บจำไปถึงปรโลก ฤารอยโศกรู้ร้างจางหาย
จะเกิดกี่ฟ้ามาตรมตาย อย่าหมายว่าจะให้หัวใจ

---

[๑๙๙] นิราศแต่เดิมเช่น*นิราศสุนทรภู่*ก็เป็นนิราศเรื่องที่ไม่ยาวมากนักเมื่อเทียบกับกลอนนิทานบางเรื่องซึ่งมีความยาวหลายเล่มสมุดไทย.

[๒๐๐] เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, **คำหยาด,** หน้า ๑๘ – ๒๒.

[๒๐๑] ศิวกานท์ ปทุมสูติ, **ดอกจันในดวงใจ** (กรุงเทพฯ: ต้นอ้อ, ๒๕๓๑), หน้า ๑๐ – ๒๙, ๕๔ – ๗๐.

[๒๐๒] Trisilpa Boonkhachorn, “Intertextuality in Thai Literary and Social Contexts: A Study of Contemporary Poets,” p. 173.

การเน้นข้อความเป็นของผู้วิจัย.

ถ้าเจ้าอุบัติบนสรวงสวรรค์ ข้าขอลงโลกันต์หม่นไหม้
สูเป็นไฟเราเป็นไม้ ให้ทำลายสิ้นถึงวิญญาณ
แม้แต่ธุลีมิอาลัย ลืมเจ้าไซร้ชั่วกัลปาวสาน
ถ้าชาติไหนเกิดไปพบพาน จะทรมานควักทิ้งทั้งแก้วตา
ตายไปอยู่ใต้รอยเท้า ให้เจ้าเหยียบเล่นเหมือนเส้นหญ้า
เพื่อจดจำพิษช้ำนานา ไปชั่วฟ้าชั่วดินสิ้นเอย[๒๐๓]

ก็เพราะพร้อยแผลนี้แหละที่รัก โลกจึงได้รู้จัก...ฉัน – นักสู้
ลูบรอยเจ็บรอยจำย้ำรอยดู กระตุ้นชีพ เชิดชีพอยู่ สู้ต่อไป
ก็เพราะพร้อยแผลนี้แหละที่รัก จึงทอถักชีพสว่างทางไสว
เด่นเดือนพราวดาวพร่างอยู่กลางใจ ก่อกองฟืนสุมไฟให้ชีวิต
ก็เพราะพร้อยแผลนี้แหละที่รัก เป็นน้ำหนักเนื้อถ้อยร้อยลิขิต
เป็นจังหวะจะโคนของความคิด เป็นสีสันเนรมิตจิตวิญญาณ
ขอขอบคุณทุกคมมีดที่กรีดแผล ทุกเพลิงพ่ายไฟแพ้ที่เผาผลาญ
ไร้แผลที่ที่รักสลักกาล หรือจะมีตำนานทระนง...[๒๐๔]

ดูตัวอย่างเพิ่มเติมได้ใน*ประคำกรอง*ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์[๒๐๕] บท “ความในใจของฝูงเรา” ใน*ขวัญใจเจ้า*ของกานติ ณ ศรัทธา[๒๐๖] และ*ตู้เพลงลูกทุ่ง*ของศักดิ์สิริ มีสมสืบ[๒๐๗]

จากการวิเคราะห์การสืบทอดฉันทลักษณ์ซึ่งส่วนใหญ่ปรากฏในวรรณคดีและในตำราประพันธศาสตร์แสดงว่ากวียังคงรักษาขนบการแต่งวรรณคดีร้อยกรองไว้อย่างต่อเนื่อง สรุปได้ดังนี้

๑. ฉันทลักษณ์ที่กวีร่วมสมัยเลือกใช้มากที่สุดคือกลอนมีทั้งกลอนที่มีจำนวนคำแน่นอนและกลอนที่มีจำนวนคำโดยประมาณ
๒. ฉันทลักษณ์ที่กวีร่วมสมัยเลือกใช้น้อยที่สุดคือร่าย
๓. กวีร่วมสมัยยังคงสืบทอดลักษณะการสร้างความไพเราะให้แก่ฉันทลักษณ์ทุกประเภททั้งเรื่องสัมผัสสระและสัมผัสพยัญชนะ
๔. กวีร่วมสมัยเชี่ยวชาญฉันทลักษณ์มากกว่า ๑ ประเภทโดยพิจารณาได้จากการเลือกใช้ฉันทลักษณ์ที่หลากหลายในการแต่งกวีนิพนธ์
๕. กวีร่วมสมัยน่าจะได้ศึกษาตำราประพันธศาสตร์ไทยมาในระดับหนึ่ง

---

[๒๐๓] อังคาร กัลยาณพงศ์, “เสียเจ้า,” **กวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์,** หน้า ๙๐.

[๒๐๔] ไพวรินทร์ ขาวงาม, “แผล,” **คือแรงใจและไฟฝัน,** พิมพ์ครั้งที่ ๒ (กรุงเทพฯ: แพรวสำนักพิมพ์, ๒๕๔๐), หน้า ๕๖ – ๕๗.

[๒๐๕] เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, **ประคำกรอง,** (กรุงเทพฯ: เกี้ยว – เกล้า พิมพการ, ๒๕๔๔), หน้า ๕๒.

[๒๐๖] กานติ ณ ศรัทธา, **ขวัญใจเจ้า,** หน้า ๙๐ – ๙๑.

[๒๐๗] ศักดิ์สิริ มีสมสืบ, **ตู้เพลงลูกทุ่ง** (กรุงเทพฯ: แพรวสำนักพิมพ์, ๒๕๔๓), หน้า ๖๙.

๖. กวีร่วมสมัยน่าจะได้ศึกษาวรรณคดีไทยทุกยุคสมัยทั้งในอดีตและวรรณคดีร่วมสมัยอันเป็นงานสร้างสรรค์ของกวียุคเดียวกันมาแล้วเป็นอย่างดี

ขณะที่ร่าย โคลง ฉันท์ กาพย์ และกลอนได้รับความนิยมอย่างสูง ฉันทลักษณ์อันมีที่มาจากเพลงพื้นบ้านและวรรณกรรมท้องถิ่นก็ได้รับความสนใจจากกวีไม่น้อย อาจสืบเนื่องมาจากที่เริ่มปรากฏเพลงพื้นบ้านในวรรณคดีและตำราการประพันธ์อย่างมั่นคงถาวรมาตั้งแต่ในงานของ “ครูเทพ”

ดังที่ได้กล่าวไปแล้วในบทที่ ๓ ว่าในกวีนิพนธ์ของ “ครูเทพ” แม้เพลงพื้นบ้านจะถูกแปรเป็นคำประพันธ์ลายลักษณ์อย่างสมบูรณ์ แต่พันธกิจด้านการร้องทุกข์ของชาวบ้านยังคงอยู่ กวียุคหลัง “ครูเทพ” ได้สืบทอดและทำให้เห็นว่าเพลงพื้นบ้านคือสื่อหรือพาหะแสดงความคิดความเห็นเชิงบอกเล่าความทุกข์ เรียกร้องความยุติธรรม รวมทั้งวิพากษ์ความเป็นไปในสังคมได้เป็นอย่างดี

ส่วนฉันทลักษณ์จากวรรณกรรมท้องถิ่นกวีร่วมสมัยก็ให้ความสนใจและนิยมที่จะสื่อความคิดด้วยฉันทลักษณ์เหล่านั้นทั้งล้านนา อีสาน และภาคใต้ โดยเฉพาะล้านนาและอีสานซึ่งมีรูปแบบที่แตกต่างไปจากคำประพันธ์ภาคกลางและภาคใต้[๒๐๘]

ลักษณะดังกล่าวบ่งชี้ว่ากวีร่วมสมัยน่าจะเห็นความสำคัญของการเรียงร้อยถ้อยคำให้เป็นแบบแผนอย่างที่นิยมกันในภาคต่าง ๆ ของไทย แม้ว่าแบบแผนคำประพันธ์ท้องถิ่นอาจไม่ได้รับการเผยแพร่และสำคัญเท่าฉันทลักษณ์ทั้ง ๕ ประเภท

ด้านรูปแบบเพลงพื้นบ้านโดยทั่วไปมักเป็นไปในทำนองเดียวกัน แต่ละกลอนจัดความเป็น ๒ ช่วงโดยให้สัมผัสต่อเนื่องกันระหว่างช่วง จำนวนคำที่ใช้ไม่มีกำหนดตายตัวขึ้นอยู่กับใจความที่ผูกขึ้นและความสะดวกที่จะร้องให้เข้ากับทำนอง[๒๐๙] ใน*เอกสารการสอนชุดวิชาภาษาไทย ๒ การประพันธ์ไทย หน่วยที่ ๑ – ๗* ได้แบ่งรูปแบบเพลงพื้นบ้านเป็น ๕ รูปแบบย่อย ๆ[๒๑๐] แต่ทั้งหมดก็มีลักษณะร่วมเรื่องระบบสัมผัสอันได้แก่สัมผัสแบบ**กลอนหัวเดียว**ซึ่งหมายถึงกลอนที่ลงท้ายด้วยสระเสียงเดียวกันไปเรื่อย ๆ[๒๑๑] เพลงพื้นบ้านทั่วไปจึงมีรูปแบบฉันทลักษณ์คล้ายคลึงกัน[๒๑๒]

ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่ปรากฏว่ามีการใช้เพลงพื้นบ้านหลายชนิดดังตัวอย่างต่อไปนี้

เพลงพิษฐาน เป็นเพลงร้องเล่นในวันสงกรานต์ของชาวบ้านภาคกลาง โดยเกิดจากธรรมเนียมการเก็บดอกไม้ไปบูชาพระในเทศกาลขึ้นปีใหม่ไทย[๒๑๓] บทร้องมักใช้ถ้อยคำง่าย

---

[๒๐๘] สุภาพร มากแจ้ง, **กวีนิพนธ์ไทย ๒,** หน้า ๑๙๗ – ๑๙๘.

[๒๐๙] **เอกสารการสอนชุดวิชา ภาษาไทย ๒ การประพันธ์ไทย หน่วยที่ ๑ – ๗,** พิมพ์ครั้งที่ ๒ (นนทบุรี: สาขาวิชาศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, ๒๕๓๓), หน้า ๗๔.

[๒๑๐] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๗๔ – ๗๘.

[๒๑๑] สุกัญญา สุจฉายา, **เพลงพื้นบ้านศึกษา,** พิมพ์ครั้งที่ ๒ (กรุงเทพฯ: โครงการเผยแพร่ผลงานวิชาการ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๕), หน้า ๖.

[๒๑๒] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๘.

[๒๑๓] ประเทือง คล้ายสุบรรณ์, **ร้อยกรองชาวบ้าน** (กรุงเทพฯ: สุทธิสารการพิมพ์, ๒๕๒๘), หน้า ๑๒๗, ๑๓๐.

ละเมียดละไม คมคาย ไม่มีตลกคะนอง หรือหยาบคายสองแง่สองง่าม[๒๑๔] ทั้งนี้ อาจเป็นเพราะเนื้อหาของเพลงพิษฐานมักเป็นการกล่าวอธิษฐานถึงสิ่งใดสิ่งหนึ่ง และมักร้องเล่นกันในวัด

เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ใช้เพลงพิษฐานโดยมีลักษณะรูปแบบตามขนบเดิมและมีเนื้อหาเชิงอธิษฐานขอพรแต่เป็นพรซึ่งเป็นลักษณะของกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่ นั่นคือเน้นการเสียดสีความเป็นไปในสังคม ดังตัวอย่าง

พิษฐานเอย มือหนึ่งถือพาน พานเอาดอกสะเดา
เกิดชาติหน้าฉันใด ขอให้ได้เป็นเขยโรงเหล้า
ไม่ว่างานอะไร พี่ไทยก็ได้แต่เมา
ค่านิยมไทยเรา คือเมาลูกเดียวเท่านั้นเอย
พิษฐานเอย มือหนึ่งถือพาน พานเอาดอกชะเอม
เกิดชาติหน้าฉันใด ขอให้ได้นายกชื่อเปรม
ยิ้มซื่อลูกเดียว ทุกอย่างประเด๋ียวก็เกม
ทำหน้าเหมือนเหม ก็โนพลอบเบลมเท่านั้นเอย[๒๑๕]

เพลงเหย่อย เป็นเพลงพื้นบ้านจังหวัดกาญจนบุรี ใช้ร้องตอบโต้กันระหว่างชายหญิง มีคำลงท้ายใช้ว่า**เอย**หรือ**เหย่อย**[๒๑๖] ตัวอย่างในกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่บท “ลมหายใจแห่งป่า” ของศิวกานท์ ปทุมสูติ ดังนี้

เพลงเกี้อกล่อมไพร ยามแว่วยามไหวใจเอย
กาเหว่าเสียงหวาน เชิญขับรับขานอีกเพลงเอย
เอี้ยงอ่ออี๊เอี้ยง รินร่ำสำเนียงเคียงเอย
.....
พฤษภกาสร มฤคผู้รอนแรมเอย
พยัคฆ์คชา ผองชีพพนาลัยเอย
ป่าใดไหนเล่า งามเท่าป่าลมหายใจเอย[๒๑๗]

เพลงฉ่อย เป็นเพลงพื้นบ้านภาคกลาง ลักษณะบังคับบาทหนึ่งมี ๒ วรรค คำสุดท้ายแต่ละบาทร้อยสัมผัสสระกันเรื่อยไป[๒๑๘] มีตัวอย่างในกวีนิพนธ์ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ดังนี้

---

[๒๑๔] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๑๒๘.

[๒๑๕] เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, **ข้างคลองคันนายาว กระบวนที่ ๕,** หน้า ๙๔ – ๙๕.

[๒๑๖] ประเทือง คล้ายสุบรรณ์, **ร้อยกรองชาวบ้าน,** หน้า ๑๓๘.

[๒๑๗] ศิวกานท์ ปทุมสูติ, **สร้อยสันติภาพ,** หน้า ๙๔ – ๙๕.

[๒๑๘] ประเทือง คล้ายสุบรรณ์, **ร้อยกรองชาวบ้าน,** หน้า ๙๔.

มาจะว่าเพลงฉ่อยกันสักหน่อยนะวันนี้ ถึงลูกคู่จะไม่มีไม่เป็นไร
ไม่เป็นไรเป็นเรื่องอย่าได้เคืองข้องขัด จะอ่อนซ้อมอ่อนหัดก็ว่าได้
ก็ว่าได้ดีเรื่องมันมีอยู่มาก เรื่องประหลาดหลายหลากในเมืองไทย
ว่าเมืองไทยเมืองทุกข์โทษติดคุกวันนี้ ติดเป็นแสนแสนปีก็ติดได้
ก็ติดได้ติดดีเป็นยอดสตรีแห่งคุก ต้องไปลงกินเนสบุ๊คบานตะไท
บานตะไทบันทึกทั้งเรื่องลึกแต่ไม่ลับ ถึงล้วงตัวล้วงตับแต่จับไม่ได้
จับไม่ได้ไปด้วยไปได้รวยไปได้โลด ต้องไปกันด้วยรีโมตจึงทันสมัย[๒๑๙]

เพลงอีแซว รูปแบบคำประพันธ์ของเพลงอีแซวมีลักษณะเดียวกับเพลงฉ่อย อาจมีความแตกต่างกันบ้างในเรื่องของทำนองร้อง วัตถุประสงค์การร้องและการร้องลูกคู่ ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่คงไว้แต่ลักษณะบังคับ ส่วนบทร้องลูกคู่นั้นมีปรากฏบ้างแต่ก็น่าจะมีไว้เพื่ออ่านมากกว่าจะนำไปร้อง ดูตัวอย่างใน “อีแซวเดือนสาม” ดังนี้

ย่างเดือนสามน้ำลดหมอกเริ่มหมดเริ่มจาง ช่อมะม่วงริมทางเป็นสีทอง
ปลากระดี่กระดุกกระดิกขยุกขยิกนั่นปลาแขยง ปลาชะโดตีแปลงที่ปลายคลอง
ทุ่งบางกอกรถติดทุ่งรังสิตคลองตัน ที่ไหนที่ไหนทั้งนั้นเริ่มเน่าพอง
ถามผู้รู้ครูบาเขาว่าเป็นโรค “ไฮ – เทค” โรค “นิค – นิค – เนค – เนค” มันบ่านอง
ยังนุ่งโจงห่มจีบยังนั่งหนีบหมากเคี้ยว แต่หลานหลานมันสุดเปรี้ยวมะปริงดอง
ใต้ยังไม่ร่มเย็นอีสานยังเป็นสีเทา เหนือก็เนื้อยังเน่ากลางยังหนอง
อะไรอะไรก็ไม่ว่าขอเรือกนาไร่สวน หนูอย่ากัดวัดอย่ากวนก็พอคล่อง[๒๒๐]

นอกจากเพลงพื้นบ้านที่ได้ยกตัวอย่างไปแล้ว ยังมีเพลงพื้นบ้านอีกหลายชนิดที่กวีเลือกใช้เช่น เพลงลำตัด เพลงขอทาน เพลงยั่ว เพลงกล่อมเด็ก เพลงเกี่ยวข้าว เพลงเต้นกำรำเคียว เพลงช้าเจ้าหงษ์ เพลงแห่นางแมว เพลงพวงมาลัย และบททำขวัญนาค เป็นต้น เพลงพื้นบ้านเหล่านี้ปรากฏตามขนบมีลักษณะสำคัญอย่างน้อย ๒ ประการ ประการแรก***ปรากฏตามฉันทลักษณ์เดิม สื่อสารเนื้อหาหรือมีวิธีการใช้แบบเดิม*** และอีกประการหนึ่งคือ***ปรากฏตามขนบฉันทลักษณ์เดิม มีเนื้อหาอย่างกวีนิพนธ์สมัยใหม่*** ดังเช่นที่ “ครูเทพ” เคยใช้ในกวีนิพนธ์ ทำให้เห็นความสำคัญของเพลงพื้นบ้านในฐานะคำประพันธ์ลายลักษณ์ กล่าวคือมีการเลือกใช้อย่างหลากหลาย มีวรรค มีบาท มีบท มีจำนวนคำ มีระบบสัมผัสและการสร้างความงามทางวรรณศิลป์เช่นเดียวกัน

นอกจากเพลงพื้นบ้านดังที่ได้กล่าวถึงไปแล้วยังปรากฏฉันทลักษณ์จากวรรณกรรมท้องถิ่นทั้งของล้านนา อีสาน และวรรณกรรมภาคใต้ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่อีกด้วย ดังตัวอย่างสารโศลก ๖ กลอนลำ ค่าว และกลอนเพลงตันหยง ดังนี้

---

[๒๑๙] เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, **ข้างคลองคันนายาว กระบวนที่ ๑๐,** หน้า ๖๖ – ๖๗.

[๒๒๐] เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, **ข้างคลองคันนายาว กระบวนที่ ๙,** หน้า ๑๒ – ๑๓.

สารโศลก ๖ สุภาพร มากแจ้ง อธิบายว่า "***ฮ่าย (ร่าย), โสก หรือสารโศลก*** *เป็นคำประพันธ์ที่ไม่จำกัดความยาวใน ๑ บท ...มีสัมผัสต่อเนื่องกันไปทุกวรรคจนจบ คำประพันธ์ประเภทร่ายนี้มีชื่อเรียก ๒ แบบ คือ ฮ่าย กับโสก โดยฮ่ายไม่จำกัดจำนวนคำในวรรค ส่วนโสกจำกัดจำนวนคำในวรรค ตั้งแต่ ๒ คำ จนกระทั่งถึง ๗ คำ..."* [๒๒๑] ดังตัวอย่าง

๑ ๒ ๓ ๔ ๕ ๖ ๑ ๒ ๓ ๔ ๕ ๖ ๑ ๒ ๓ ๔ ๕ ๖ ๑ ๒ ๓ ๔ ๕ ๖....

ทิตย์เป็นฮากเหง้าหัวดี จันเครือยาวฮีบ่มั้ว คารเป็นหมากพั้วตกหนา
พุธมีมาลาบ่เศร้า พระหัสหมากแต่เค้าเถิงปลาย ศุกร์เปลือกหนาหลายสุขสิ่ง
เสาร์มีก้านกิ่งลำงาม

ปรากฏใช้ในกวีนิพนธ์ของคมทวน คันธนูดังตัวอย่างต่อไปนี้

ดอก	ไม้กลิ่นหอม	คือเฮา
เอ๋ย	หนุ่มสาวเอา	การงาน
เจ้า	จากอีสาน	นานแสน
ดอก	คูนเสียงแคน	ยังคอย
พะยอม	ทุ่งกลิ่นลอย	เตือนแล้
อย่า	ทิ้งพ่อแม่	เหมือนหาย
ยอม	ทุกข์ยากหลาย	แลกเงิน
ให้	พวกส่วนเกิน	ขูดกิน
ใคร	ใจมันหิน	จงเห็น
เผา	ความคิดเป็น	เบี้ยเขา
ผลาญ	หัวใจเฮา	เสียใหม่
คน	เมืองต่ำใต้	รังแก
เอ๋ย	อย่าไปแพ้	พ่ายมัน
ผู้	ใดฮู้ทัน	ฮีบเทิ้น
คน	ต่อคนเอิ้น	ให้เอา
อีสาน	ของบ้านเรา	รวมหมู่
สร้าง	วิญญาณสู้	กล้าหาญ
ตำรวจ	ทหารพาล	อย่ากลัว
นาน	วันความชั่ว	จักเผย
ผอง	พวกมันเคย	ขี่กด

[๒๒๑] สุภาพร มากแจ้ง, **กวีนิพนธ์ไทย ๒,** หน้า ๑๑๖ – ๑๑๗

เฮา ต้องขบถ คนทราม
เอย นี่คือความ งามดี[๒๒๒]

จากตัวอย่างจะเห็นว่าตรงกับแผนผังฉันทลักษณ์ที่ได้ให้ไว้ ทั้งกวียังได้เพิ่มความยากด้วยการเล่นคำกระทู้ *"ดอกเอ๋ยเจ้าดอกพะยอม อย่ายอมให้ใครเผาผลาญ คนเอ๋ยผู้คนอีสาน สร้างตำนานผองเฮาเอย"* ซึ่งกวีก็ได้ชี้แจงไว้ในเชิงอรรถด้วยว่า *"สารโศลกหรือโศกคือคำประพันธ์ร้อยกรองง่าย ๆ ของชาวอีสาน มีตั้งแต่สารโศลก ๓ ถึง ๗ ในที่นี้ใช้โศลก ๖ เพราะต้องการใช้กระทู้แทรกความซึ่งสารโศลกอื่นทำไม่ได้"*[๒๒๓]

กลอนลำ มีในกวีนิพนธ์ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ไหมสุรินทร์

หม่อนเลี้ยงไหม เป็นใยไหมเลื่อม
มือแม่เอื้อม เอาไหมมัดหมี่
ย้อมย่อมสี สลับสลาย
เป็นป่าลาย ปวงปล่องช่องเขา
เป็นลำเนา ลำนำน้ำไหล
แม่เอาไหม พันกำพั้นกี่
กรอไหมคลี่ เข้าสามตะกอ
พุ่งไหมทอ เข้าเจ็ดกระสวย
ฟืมฟัดช่วย ค่อยถักเข้าที่
ยืนแถวนี่ คือทางน้ำไหล
แถวถัดไป คือหวายฟั่นแว่น
เขียวเลื่อมแล่น คือไผ่ร่วงป่า
ทั่วผืนผ้า เป็นแม่ลายโฮร์
ลายแต่โบ - ราณนานนักหนา
ให้อีหล้า ไว้เป็นราศี
ไหมแม่นี้ คือไหมสุรินทร์[๒๒๔]

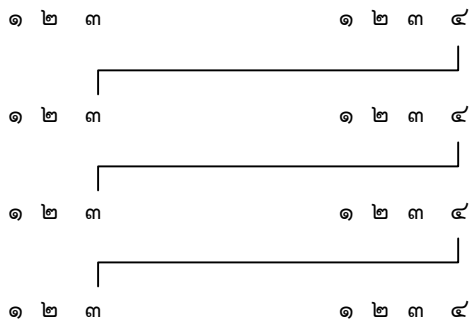
จากตัวอย่างสามารถจัดแผนผังได้โดยพบว่ามีระบบสัมผัสแน่นอนและไม่บังคับวรรณยุกต์ดังนี้

---

[๒๒๒] คมทวน คันธนู, **นาฏกรรมบนลานกว้าง**, หน้า ๙๗ – ๙๙.

[๒๒๓] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๙๘.

[๒๒๔] เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, **เขียนแผ่นดิน,** หน้า ๖๔.



กลอนลำเป็นฉันทลักษณ์อีสานใช้เพื่อขับร้องหรืออ่าน ในวรรณคดีอีสานมักแต่งด้วยคำประพันธ์ประเภทนี้[๒๒๕] แม้ลักษณะเด่นของกลอนอีสานคือบังคับเสียงวรรณยุกต์[๒๒๖] แต่การจัดระบบ นักวรรณคดีอีสานยังมีความเห็นที่ต่างไป อย่างไรก็ตาม มีกลอนลำบางประเภทที่ไม่บังคับวรรณยุกต์ อาทิ กลอนลำแบบวชิรปันตี[๒๒๗]

จากตัวอย่างในกวีนิพนธ์ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ มีโครงสร้างฉันทลักษณ์เรื่องจำนวนคำและสัมผัสชัดเจน แต่ที่ไม่สามารถจัดระบบวรรณยุกต์ได้อาจสอดคล้องกับที่จารุวรรณ ธรรมวัตร กล่าวว่า "*...ลักษณะสำคัญของกลอนอ่าน คือการเลือกใช้เสียงคำที่ให้เสียงสูงต่ำคล้ายเสียงดนตรี ไม่ลงเสียงวรรณยุกต์ในตำแหน่งตายตัว แต่จะมีเสียงสูงต่ำภายในวรรคเสมอ...*"[๒๒๘]

ค่าวเป็นฉันทลักษณ์ล้านนา ปรากฏในกวีนิพนธ์ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ เช่นบท "พระธาตุลำปางหลวง" ดังต่อไปนี้

มือประนม ขอชมพระธาตุ หัวใจสะอาด อิ่มใจ
น้ำฟ้ามาแต้ม แต้มสีส่องใส
หล่อศรัทธาไว้ ดึกดำบรรพ์กาล
ทองเนื้อน้ำเย็น เป็นพระวิหาร แต้มรูปโอพาร หลวงหลาย
ฉัตรแก้วช้อยแก้ว ผ่องแผ้วผกาย ปลีทองผ่องพราย สะพรั่งงาม
ปล้องไฉนบัลลังก์ รึงรังเรืองราม
ฉลุลวดลายหนาม รอบล้อมพระองค์
ลงลาดคาดค้อม ค่อยล้อมค่อยลง เบิกบานบุษบง ระบายบาน
ค่อยวงพระธาตุ เป็นบาทเป็นฐาน ลายกระจังลังการ พระจักรธรรม
พระเจ้าพระพุทธ วิสุทธิ์หลักคำ

---

[๒๒๕] สุภาพร มากแจ้ง, **กวีนิพนธ์ไทย ๒,** หน้า ๑๑๐ – ๑๑๑.

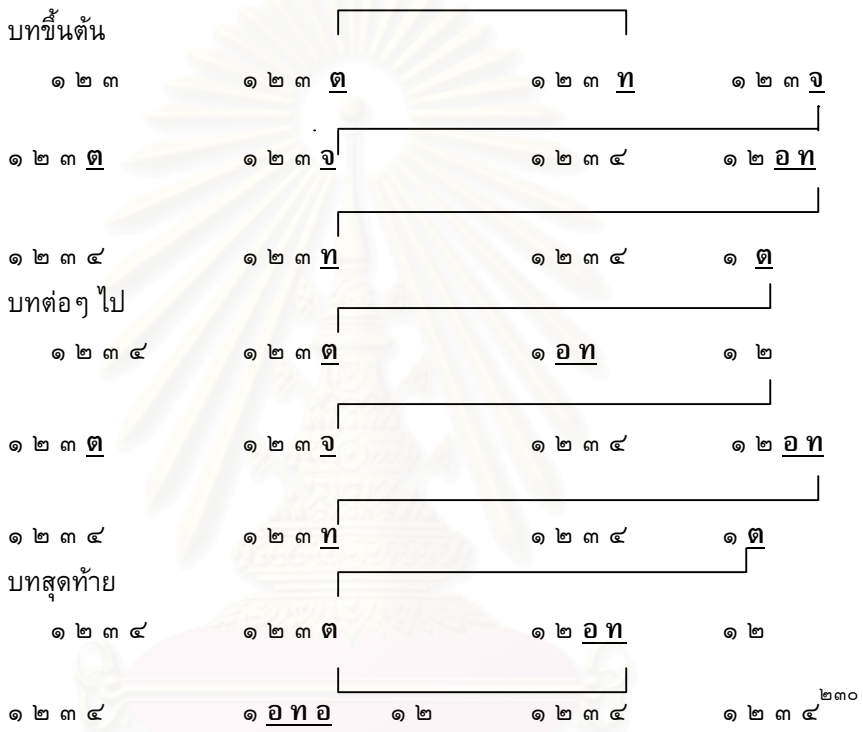
[๒๒๖] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๑๑๑.

[๒๒๗] เรื่องเดียวกัน**,** หน้า ๑๑๒ – ๑๑๓ และ ๑๑๕.

[๒๒๘] จารุวรรณ ธรรมวัตร, "ศึกษาอีสานจากวรรณกรรมคำสอน," **รายงานการวิจัยตามโครงการปริวรรตวรรณกรรมอีสานจากหนังสือผูก,** (ม.ป.พ., ๒๕๒๘), หน้า ๕.

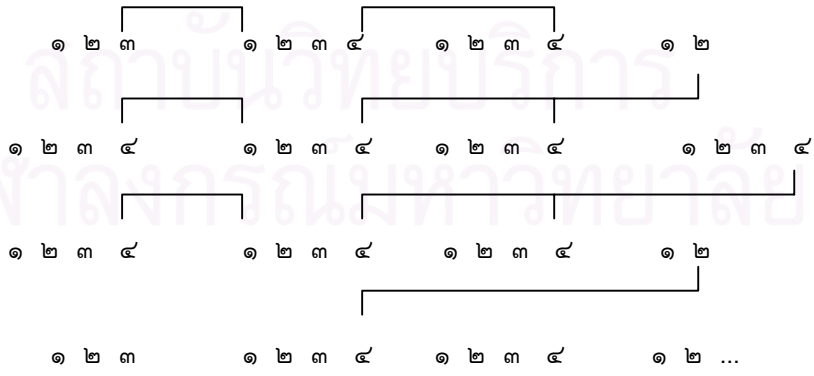
วิหารหลวงล้ำ จำหลักลานทราย
มิ่งไม้ขะจาว เสาค้ำสืบสาย ระเบียบเรียบราย หล่อลง
พระแก้วดอนเต้ พระเจ้าพระองค์ คู่มิ่งคู่มง – คลเมือง
พระธาตุลำปาง - หลวงสร้างแต่เบื้อง
เบาราณเบาเรื่อง ลัมพปกัลป์
ฝากเรื่องฝากนาม ฝากความสำคัญ เมืองทิพย์นิรันดร์ ลำปาง[๒๒๙]

ประคอง นิมมานเหมินท์ ได้แสดงแผนผังของฉันทลักษณ์นี้ไว้ ดังนี้



[๒๓๐]

เมื่อเทียบกับแผนผังค่าวของเนาวรัตน์จากตัวอย่างที่สามารถเขียนได้ดังนี้



---

[๒๒๙] เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, **เขียนแผ่นดิน,** หน้า ๙๗.

[๒๓๐] ประคอง นิมมานเหมินท์, **ลักษณะวรรณกรรมภาคเหนือ** (กรุงเทพฯ: กรุงสยามการพิมพ์, ๒๕๑๗), หน้า ๒๐๙ – ๒๑๐.

ผู้วิจัยพบว่ามีความคล้ายคลึงกันโดยเฉพาะในเรื่องจำนวนคำในแต่ละวรรค จำนวนวรรคในแต่ละบท และรวมทั้งระบบสัมผัส แม้แผนผังข้างต้นจะไม่สามารถจัดระบบเสียงวรรณยุกต์ได้ แต่เชื่อได้ว่าเนาวรัตน์ประสงค์ที่จะใช้ค่าวอันเป็นฉันทลักษณ์ชนิดหนึ่งของล้านนามาถ่ายทอดเนื้อหา โดยสร้างความไพเราะเพิ่มเติมด้วยการเพิ่มสัมผัสในส่วนที่ไม่ใช่สัมผัสบังคับด้วย

กลอนเพลงตันหยง พบในกวีนิพนธ์ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ตัวอย่างคำประพันธ์กลอนเพลงตันหยงในบท “รองแงง”[๒๓๑] และ “เพลงตันหยง”[๒๓๒] ซึ่งแม้วางรูปแบบต่างกัน แต่ก็มีลักษณะคล้ายกลอนของภาคกลาง ดังตัวอย่างในเรื่อง “เพลงตันหยง” ต่อไปนี้

ตันหยงตันหยง หยงไหรเล่าน้อง หยงดอกจำปูน
น้ำท่วมนาสารบ้านกะทูน ราพณาสูรทั้งคีรีวงศ์
พี่เอยน้องเอย เพื่อนเอ๋ยจงมา เจ้าอย่าไหลหลง
ตะวันจมน้ำตกต่ำลง ไร่นาป่าดงใครจะดูแล

จากเพลงพื้นบ้านและฉันทลักษณ์ที่มีที่มาจากวรรณกรรมท้องถิ่นในกวีนิพนธ์สมัยใหม่ ผู้วิจัยพบว่าการสืบทอดขนบคำประพันธ์ทั้ง ๒ ประเภท กวีสร้างความไพเราะด้วยการเล่นสัมผัสสระและสัมผัสพยัญชนะ ใช้ภาษาถิ่นประกอบในกวีนิพนธ์ กวีที่มักใช้ฉันทลักษณ์ดังกล่าวเป็นจำนวนมาก ได้แก่ เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ คมทวน คันธนู ศิวกานท์ ปทุมสูติ และไพวรินทร์ ขาวงาม

นอกจากฉันทลักษณ์ที่มีกฎเกณฑ์อย่างปรกติดังที่ได้กล่าวมาทั้งหมด ทั้งร่าย โคลง ฉันท์ กาพย์และกลอน รวมทั้งฉันทลักษณ์จากเพลงพื้นบ้าน ยังมีคำประพันธ์อีกประเภทหนึ่งซึ่งมีกรอบกติกาพิเศษนอกเหนือไปจากข้อบังคับทั่วไปได้แก่กลบทและกลอักษร

กลบทคือคำประพันธ์ที่บัญญัติให้ใช้คำหรือสัมผัสเป็นชั้นเชิงยิ่งกว่าธรรมดา[๒๓๓] โดยไม่ปรับ แปลง หรือเปลี่ยนฉันทลักษณ์ให้มีลักษณะผิดไปจากเดิม

ส่วน**กลอักษร** พระยาอุปกิตศิลปสารอธิบายว่าเป็นฉันทลักษณ์ที่วางถ้อยคำให้เป็นกลต่างๆ ซึ่งผู้อ่านจะต้องอ่านหรือถอดให้เป็นฉันทลักษณ์ประเภทนั้นๆ[๒๓๔]

การใช้กลบทและกลอักษรในกวีนิพนธ์สมัยใหม่ส่วนใหญ่ยังคงลักษณะบังคับเช่นตำราประพันธศาสตร์เดิม ด้านชนิดของกลบทที่กวีร่วมสมัยเลือกใช้พิจารณาได้จากการเปรียบเทียบในตารางต่อไปนี้

---

[๒๓๑] เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, **เขียนแผ่นดิน,** หน้า ๔๕.

[๒๓๒] เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, **ข้างคลองคันนายาว กระบวนที่ ๙,** หน้า ๑๐๒ – ๑๐๓.

[๒๓๓] ราชบัณฑิตยสถาน, **พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. ๒๕๒๕,** พิมพ์ครั้งที่ ๖ (กรุงเทพฯ: อักษรเจริญทัศน์, ๒๕๓๙), หน้า ๕๗.

[๒๓๔] พระยาอุปกิตศิลปสาร, **หลักภาษาไทย,** หน้า ๔๐๕.

ลำดับ	*กลบทศิริวิบุลกิตติ์*	*เพลงยาวกลบท และกลอักษร*	ข้อมูลกวีนิพนธ์สมัยใหม่	
			ใช้	ชื่อ
๑	กบเต้นต่อยหอย	กบเต้นต่อยหอย		
๒	คุณบท			
๓	มธุรสวาที	เทพชุมนุม	✓	
๔	สิงหพวาท			
๕	สบัดสบิ้ง	สบัดสบิ้ง	✓	สะบัดสะบิ้ง
๖	จตุรงคนายก			
๗	นารายน์ทรงเครื่อง			
๘	กลอนลิลิต			
๙	นาคบริพันธ์	นาคบริพันธ์	✓	นาคบริพันธ์
๑๐	ธงนำริ้ว	ธงนำริ้ว	✓	ธงนำริ้ว
๑๑	อักษรบริพันธ์	ช้างประสานงา	✓	ช้างประสานงา,อักษรบริพันธ์
๑๒	รักร้อย	รักร้อย	✓	บุษบารักร้อย
๑๓	กินนรเก็บบัว	กินรเก็บบัว	✓	กินนรเก็บบัว
๑๔	พยัคฆ์ข้ามห้วย	พยัคฆ์ค่ามห้วย	✓	พยัคฆ์ข้ามห้วย
๑๕	สิงห์โตเล่นหาง	สิงโตเล่นหาง	✓	โตเล่นหาง
๑๖	ตะเข็บไต่ขอน	ตะเข็บไต่ขอน	✓	ตะเข็บไต่ขอน
๑๗	ดุริยางคจำเรียง	ดุริยางค์จำเรียง		
๑๘	ก้านต่อดอก	ก้านต่อดอก	✓	ก้านต่อดอก
๑๙	วัวพันหลัก	วัวพันหลัก	✓	วัวพันหลัก
๒๐	ระลอกแก้วกระทบฝั่ง	ละลอกแก้วกระทบฝั่ง		
๒๑	กลบทบังคับแม่ ก กา			
๒๒	กลบทบังคับแม่ ก กา,กน			
๒๓	กลบทบังคับแม่ ก กา,กน, กง			
๒๔	กลบทบังคับแม่ ก กา,กน,กง, กด			
๒๕	กลบทบังคับแม่ ก กา, กน, กง, กด, กก			
๒๖	กลบทบังคับแม่ ก กา, กน, กง, กด, กก, กบ			
๒๗	กลบทบังคับแม่ ก กา, กน, กง, กด, กก, กบ, กม			
๒๘	อักษรกลอนตาย	อักษรกลอนตาย		
๒๙	ตรีพิธพรรณ์	ตรีพิธพรรณ		
๓๐	สารถีชักรถ		✓	สารถีขับรถ, สารถีชักรถ
๓๑	หงษ์คาบพวงแก้ว			
๓๒	กวางเดินดง	กวางเดินดง		
๓๓	สร้อยสน			

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

๓๔	อักษรสังวาศ	อักษรสังวาส	✓	อักษรสังวาส
๓๕	ตรีประดับ	ตรีเพ็ชร์พวง,ตรีประดับ	✓	ตรีประดับ, ตรีเพชรประดับ
๓๖	มยุราฟ้อนหาง	มยุราฟ้อนหาง		
๓๗	หงษ์ทองลีลา		✓	หงส์ทองลีลา
๓๘	จตุรงค์ประดับ		✓	จตุรงคประดับ
๓๙	บุษบงแย้มผกา		✓	บุษบงแย้มผกา
๔๐	ภุมรินเชยทราบเกสร			
๔๑	ทศประวัติ			
๔๒	กะแตไต่ไม้	กระแตไต่ไม้		
๔๓	อักษรล้วน (แบบที่ ๑)[๒๓๕]	อักษรล้วน	✓	อักษรล้วน
๔๔	กบเต้นสามตอน	กบเต้นสามตอน	✓	กบเต้นสามตอน
๔๕	พระจันทร์ทรงกลด	พระจันทร์ทรงกลด	✓	พระจันทร์ทรงกลด
๔๖	ยัติภังค์	ยัติภังค์	✓	ยติภังค์
๔๗	อักษรล้วน (แบบที่ ๒)			
๔๘	เบญจวรรณ์ห้าสี	เบญจวรรณห้าศรี		
๔๙	อักษรสลับล้วน	อักษรสลับล้วน		
๕๐	ช้างชูงวง			
๕๑	นาคเกี้ยวกระวัติ	นาคเกี้ยวกระหวัด	✓	นาคเกี้ยวกระหวัด
๕๒	เสือซ่อนเล็บ	เสือซ่อนเล็บ	✓	เสือซ่อนเล็บ
๕๓	งูกระหวัดหาง		✓	งูกระหวัดหาง
๕๔	จตุรงคะยมก			
๕๕	กบเต้นสลักเพ็ชร์	กบเต้นสลักเพ็ชร	✓	กบเต้นสลักเพชร
๕๖	มังกรคาบแก้ว			
๕๗	อักขระโกศล		✓	อักขระโกศล
๕๘	ครอบจักรวาพ	ครอบจักรวาพ	✓	ครอบจักรวาพ,ครอบจักรวาล
๕๙	นาคราชแผลงฤทธิ์	นาคราชแผลงฤทธิ์	✓	นาคราชแผลงฤทธิ์
๖๐	โวหารวาที			
๖๑	พิณประสารสาย	พิณประสานสาย, นารายณ์ประลองศิลป์	✓	พิณผสานสาย
๖๒	ฉัตรสามชั้น	ฉัตรสามชั้น		
๖๓	สุนทรโกศล			
๖๔	วิมลวาที			
๖๕	อธิบดีอักษร			
๖๖	ถาวรธิรา			
๖๗	โสภณาอนุกูล			
๖๘	ตรียะมก			

[๒๓๕] กลบทอักษรล้วนแบบที่ ๑ บังคับให้ใช้วรรคละอักขระ แบบที่ ๒ ให้ใช้วรรคละ ๓ อักษร

๖๙	อุภะโตโกฏิวิลาศ			
๗๐	บัวบานกลีบ	บัวบานกลีบขยาย	✓	บัวบานกลีบขยาย
๗๑	กระจายนะมณฑล			
๗๒	กบเต้นกลางสระบัว	กบเต้นกลางสระบัว	✓	กบเต้นกลางสระบัว
๗๓	อินทาธิกร			
๗๔	บวรโตฎก			
๗๕	วสันตดิลกวาที			
๗๖	มาลินีโสภิต			
๗๗	วิกิลิตสทิสา			
๗๘		เลวงวางตรวจ		
๗๙		เจ้าเซ็นเต้นต้ำบุด	✓	เจ้าเซ็นเต้นต้ำบุด
๘๐		ดำเนิรกลางสระ		
๘๑		สุรางค์ระบำ	✓	สุรางค์ระบำ
๘๒		กินรรำ		
๘๓		ดวงเดือนประดับดาว	✓	ดวงเดือนประดับดาว
๘๔		ม้าเทียมรถ	✓	ม้าเทียมรถ
๘๕		พวงแก้วกุดั่น	✓	กลคำ[๒๓๖]
๘๖		วิสูตร์สองไข		
๘๗		ฟักพันร้าน		

ส่วนกลอักษร ดังตารางนี้

ลำดับ	*กลบทศิริวิบุลกิตติ์*	*เพลงยาวกลบทและกลอักษร*	ข้อมูลกวีนิพนธ์สมัยใหม่	
			ใช้	ชื่อ
๑	คุลาซ่อนลูก	คุลาซ่อนลูก		
๒	งูกินหาง	งูกลืนหาง	✓	งูกินหาง
๓	ถอยหลังเข้าคลอง	ถอยหลังเข้าคลอง	✓	ถอยหลังเข้าคลอง
๔	ม้าลำพอง	ม้าลำพอง	✓	ม้าลำพอง
๕	คมในฝัก	คมในฝัก	✓	คมในฝัก
๖	กลมกลืนกลอน	กลมกลืนกลอน		
๗	ลิ้นตะกวดคนอง	ลิ้นตกวด (ที่ ๑), (ที่๒)	✓	ลิ้นตะกวดคนอง
๘	ดอกไม้พวงคำนอง	ดอกไม้พวงพู่ร้อย		

[๒๓๖] ศิวกานท์เรียกกลบทชนิดนี้ว่า “กลคำ” เมื่อตรวจสอบในตำรากลบทโดยเฉพาะใน *เพลงยาวกลบทและกลอักษร*แล้วผู้วิจัยพบว่ามีหลักตรงกัน นอกจากนี้ยังพบกลบทชนิดนี้ใน*ลิลิตตะเลงพ่าย* ด้วย ดูเพิ่มเติมใน วรางคณา ศรีกำเหนิด, “สุนทรียภาพในคำประพันธ์กลบทในพระนิพนธ์ของสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส” (วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาภาษาไทย ภาควิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๓), หน้า ๑๔๕.

๙	นกกางปีก	นกกางปีก		
๑๐		เมขลาโยนแก้ว (กลบทม้าเทียมรถ)		

ผู้วิจัยพบกลบท ๓๗ ชนิดคือกลบทมธุรสวาที สะบัดสะบิ้ง นาคบริพันธ์ ธงนำริ้ว ช้างประสานงาหรืออักษรบริพันธ์ บุษบารักร้อย กินนรเก็บบัว พยัคฆ์ข้ามห้วย โตเล่นหาง ตะเข็บไต่ขอน ก้านต่อดอก วัวพันหลัก สารถีชักรถ อักษรสังวาส ตรีประดับหรือตรีเพชรประดับ หงส์ทองลีลา จตุรงคประดับ บุษบงแย้มผกา อักษรล้วน กบเต้นสามตอน พระจันทร์ทรงกลด ยติภังค์ นาคเกี้ยวกระหวัด เสือซ่อนเล็บ งูกระหวัดหาง กบเต้นสลักเพชร อักขระโกศล ครอบจักรวาฬ พิณประสานสาย บัวบานกลีบขยาย กบเต้นกลางสระบัว เจ้าเซ็นเต้นต่ำบุด สุรางค์ระบำ ดวงเดือนประดับดาว และพวงแก้วกุดั่น

ส่วนกลอักษรพบ ๕ ชนิดได้แก่กลอักษรคมในฝัก ลิ้นตะกวดคะนอง ม้าลำพอง ถอยหลังเข้าคลองและงูกินหาง สามารถแบ่งกลุ่มของกลเหล่านี้ได้เป็น ๔ กลุ่มคือกลุ่มที่บังคับการซ้ำเสียง บังคับการซ้ำคำ บังคับอักขรวิธี และกลุ่มที่บังคับฉันทลักษณ์[๒๓๗] จำแนกได้ดังตารางนี้

ลำดับ	กลบท/กลอักษร	ประเภทกลบท			
		บังคับการซ้ำเสียง	บังคับการซ้ำคำ	บังคับอักขรวิธี	บังคับฉันทลักษณ์
๑	มธุรสวาที	✓			
๒	สะบัดสะบิ้ง		✓		
๓	นาคบริพันธ์		✓		
๔	ธงนำริ้ว		✓		
๕	ช้างประสานงา	✓			
๖	บุษบารักร้อย		✓		
๗	กินนรเก็บบัว		✓		
๘	พยัคฆ์ข้ามห้วย		✓		
๙	โตเล่นหาง	✓			
๑๐	ตะเข็บไต่ขอน				✓
๑๑	ก้านต่อดอก	✓			
๑๒	วัวพันหลัก		✓		
๑๓	สารถีชักรถ		✓		
๑๔	อักษรสังวาส	✓			
๑๕	ตรีประดับ	✓			
๑๖	หงส์ทองลีลา		✓		
๑๗	จตุรงคประดับ		✓		
๑๘	บุษบงแย้มผกา		✓		

[๒๓๗] ธเนศ เวศร์ภาดา, “ตำราประพันธศาสตร์ไทย: แนวคิดและความสัมพันธ์กับขนบวรรณศิลป์ไทย,” หน้า ๒๒๐.

๑๙	อักษรล้วน	✓			
๒๐	กบเต้นสามตอน	✓			
๒๑	พระจันทร์ทรงกลด		✓		
๒๒	ยติภังค์				✓
๒๓	นาคเกี้ยวกระหวัด		✓		
๒๔	เสือซ่อนเล็บ		✓		
๒๕	งูกระหวัดหาง	✓			
๒๖	กบเต้นสลักเพชร	✓			
๒๗	อักขระโกศล	✓			
๒๘	ครอบจักรวาฬ		✓		
๒๙	นาคราชแผลงฤทธิ์	✓			
๓๐	พิณประสานสาย		✓		
๓๑	บัวบานกลีบขยาย		✓		
๓๒	กบเต้นกลางสระบัว		✓		
๓๓	เจ้าเซ็นเต้นตำบุด	✓			
๓๔	สุรางค์ระบำ	✓			
๓๕	ดวงเดือนประดับดาว	✓			
๓๖	ม้าเทียมรถ		✓		
๓๗	พวงแก้วกุดั่น		✓		
๓๘	คมในฝัก		✓		
๓๙	ลิ้นตะกวดคะนอง				✓
๔๐	ม้าลำพอง		✓		
๔๑	ถอยหลังเข้าคลอง		✓		
๔๒	งูกินหาง		✓		

จากที่กล่าวมาผู้วิจัยพบว่ากวีร่วมสมัยสืบทอดฉันทลักษณ์ประเภทกลบทเป็นจำนวนมาก กวีที่มักใช้กลบทได้แก่ เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ คมทวน คันธนู และศิวกานท์ ปทุมสูติ กลบทส่วนใหญ่มีในกวีนิพนธ์เรื่องยาวเช่น*ชักม้าชมเมือง*และ*อาทิตย์ถึงจันทร์* ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ *สมเด็จพระภัทรมหาราชคำฉันท์*และ*ทุ่งดินดำ แผ่นดินธรรม แผ่นดินทอง* ของศิวกานท์ ปทุมสูติ และยังมีในกวีนิพนธ์รวมเล่มที่เน้นความสำคัญของฉันทลักษณ์กลบทเช่น*กฎบนกลบท*ของคมทวน คันธนู ส่วนกลอักษรพบในกวีนิพนธ์ของคมทวนเป็นส่วนใหญ่ กล่าวได้ว่ากวีนิพนธ์เหล่านี้ในสถานะหนึ่งอาจมีลักษณะเป็นตำราประพันธศาสตร์ประเภทปฏิบัติได้ด้วย

กลบทและกลอักษรยังใช้ในฉันทลักษณ์ทุกประเภท ฉันทลักษณ์ที่นิยมเล่นกลบทและกลอักษรมาแต่โบราณ ได้แก่กลอนและโคลงเป็นสำคัญ เฉพาะกลอักษรไม่พบการปรับแปลงฉันทลักษณ์ให้ผิดไปจากการวางรูปแบบเดิม แต่อาจทราบได้ด้วยคำอธิบายฉันทลักษณ์ของกวี

ประเภทกลบทที่พบมักเป็นชนิดที่มุ่ง “เล่นกล” ด้วยการซ้ำคำมากที่สุด ทั้งซ้ำในวรรค ข้ามวรรค และซ้ำคำเป็นชุดในลักษณะกระทู้ ส่วนที่พบรองลงมาคือประเภทที่ “เล่นกล” ด้วยการซ้ำเสียง ทั้งสระและวรรณยุกต์ และที่พบน้อยที่สุดคือกลบทชนิดที่บังคับฉันทลักษณ์ ซึ่งพบเพียง ๓ ชนิด ได้แก่ ตะเข็บไต่ขอน ยัติภังค์ และกลอักษรลิ้นตะกวดคนอง ทั้งนี้ไม่พบกลบทชนิดบังคับอักขรวิธี อันได้แก่การนำเอาอักขรวิธีไทยเช่น การใช้รูปสระ พยัญชนะ และวรรณยุกต์มาบังคับใช้ อาทิกลบทโสภณาอนุกูลที่ให้ใช้ไม้มลายทุกวรรค กลบทถาวรธิรา บังคับใช้ไม้ม้วนทุกวรรค หรือกลบทกระจายนะมณฑลที่ต้องใช้อักษรสูง กลาง และต่ำสลับกับไป เป็นต้น อาจเป็นเพราะการ “เล่นกล” แบบนี้ ไม่ได้สร้างความไพเราะด้านเสียงของกวีนิพนธ์ หากเห็นด้วยรูปอักษรเท่านั้น

สำหรับการเรียกชื่อกลบทและกลอักษรผู้วิจัยพบว่ากวีมักใช้ตามชื่อที่เคยปรากฏแล้วในตำรากลบท นอกจากนี้ มีกลบทบางชนิดที่ไม่ปรากฏชื่อเรียกชัดเจนเช่นกลบทมธุรสวาที กลบทงูกระหวัดหาง กลบทบุษบงแย้มผกาและกลบทบัวบานกลีบขยาย อาจเป็นเพราะกลบทเหล่านี้ปรากฏใช้สม่ำเสมอในขนบวรรณศิลป์ไทยอยู่แล้ว กล่าวคือกลบทมธุรสวาทีได้รับการสถาปนาหรือยึดถือว่าเป็นแบบของการแต่งกลอนที่ดี กลบทงูกระหวัดหางช่วยสร้างเสียงสัมผัสพยัญชนะเกาะเกี่ยวระหว่างวรรคในโคลงให้มีความไพเราะ กลบทบุษบงแย้มผกาและบัวบานกลีบขยายอาจไปซ้ำกับลักษณะการตั้งกระทู้และการซ้ำความหรือซ้ำคำต้นวรรคในคำประพันธ์ รวมทั้งลักษณะการ “เล่นกล” เช่นนี้ก็ปรากฏมาก่อนที่จะมีตำรากลบทแล้ว

ดูตัวอย่างกลบทและกลอักษรในกวีนิพนธ์สมัยใหม่ได้ในกวีนิพนธ์เรื่องต่อไปนี้[๒๓๘]

ลำดับ	ฉันทลักษณ์กลบท	กวีนิพนธ์ที่ปรากฏกลบทและกลอักษร
๑	มธุรสวาที	*คำหยาด* (เนาวรัตน์ฯ)
๒	สะบัดสะบิ้ง	*บางกอกแก้วกำศรวลฯ* (อังคารฯ), *เขียนแผ่นดิน* (เนาวรัตน์ฯ)
๓	นาคบริพันธ์	*ชักม้าชมเมือง* (เนาวรัตน์ฯ)
๔	ธงนำริ้ว	*สมเด็จพระภัทรมหาราชคำฉันท์* (ศิวกานท์ฯ)
๕	ช้างประสานงา (อักษรบริพันธ์)	*ชักม้าชมเมือง* (เนาวรัตน์ฯ), *กำสรวลโกสินทร์* (คมทวนฯ), *กฎบนกลบท* (คมทวนฯ)
๖	บุษบารักร้อย	*ชักม้าชมเมือง* (เนาวรัตน์ฯ), *กำสรวลโกสินทร์* (คมทวนฯ), *ทุ่งดินดำ แผ่นดินธรรม แผ่นดินทอง* (ศิวกานท์), *เงียบสะท้อน* (โกศลฯ)
๗	กินนรเก็บบัว	*ชักม้าชมเมือง* (เนาวรัตน์ฯ)
๘	พยัคฆ์ข้ามห้วย	*สำนึกขบถ* (คมทวนฯ)
๙	โตเล่นหาง	*ชักม้าชมเมือง* (เนาวรัตน์ฯ)
๑๐	ตะเข็บไต่ขอน	*กำสรวลโกสินทร์* (คมทวนฯ)
๑๑	วัวพันหลัก	*ชักม้าชมเมือง* (เนาวรัตน์ฯ), *เขียนแผ่นดิน* (เนาวรัตน์ฯ)
๑๒	อักษรสังวาส	*กำสรวลโกสินทร์* (คมทวนฯ)

[๒๓๘] ดูตัวอย่างตัวบทได้ใน***ภาคผนวก*** หน้า ๓๑๗.

๑๓	สารถีชักรถ	*ชักม้าชมเมือง* (เนาวรัตน์), *ทุ่งดินดำ แผ่นดินธรรม แผ่นดินทอง* (ศิวกานท์ฯ), *สมเด็จพระภัทรมหาราชคำฉันท์* (ศิวกานท์ฯ)
๑๔	ก้านต่อดอก	*ชักม้าชมเมือง* (เนาวรัตน์ฯ)[๒๓๙]
๑๕	ตรีประดับ	*กำสรวลโกสินทร์* (คมทวนฯ)
๑๖	หงส์ทองลีลา	*กฎบนกลบท* (คมทวนฯ)
๑๗	จตุรงคประดับ	*เพลงขลุ่ยผิว* (เนาวรัตน์ฯ)
๑๘	บุษบงแย้มผกา	*ฤดีกาล* (ไพวรินทร์ฯ)
๑๙	อักษรล้วน	*ชักม้าชมเมือง* (เนาวรัตน์ฯ), *กฎบนกลบท* (คมทวนฯ), *ทุ่งดินดำ แผ่นดินธรรม แผ่นดินทอง* (ศิวกานท์ฯ)
๒๐	กบเต้นสามตอน	*กฎบนกลบท* (คมทวนฯ)
๒๑	พระจันทร์ทรงกลด	*กฎบนกลบท* (คมทวนฯ)
๒๒	ยติภังค์	*เพื่อนแก้วคำกาพย์* (ศิวกานท์ฯ)
๒๓	นาคเกี้ยวกระหวัด	*กำสรวลโกสินทร์* (คมทวนฯ)
๒๔	เสือซ่อนเล็บ	*นาฏกรรมบนลานกว้าง* (คมทวนฯ)
๒๕	งูกระหวัดหาง	*อาทิตย์ถึงจันทร์* (เนาวรัตน์ฯ)
๒๖	กบเต้นสลักเพชร	*กฎบนกลบท* (คมทวนฯ)
๒๗	อักขระโกศล	*กำสรวลโกสินทร์* (คมทวนฯ)
๒๘	ครอบจักรวาฬ	*ชักม้าชมเมือง* (เนาวรัตน์ฯ), *ทุ่งดินดำ แผ่นดินธรรม แผ่นดินทอง* (ศิวกานท์ฯ), *สมเด็จพระภัทรมหาราชคำฉันท์* (ศิวกานท์ฯ)
๒๙	นาคราชแผลงฤทธิ์	*กฎบนกลบท* (คมทวนฯ)
๓๐	พิณประสานสาย	*สำนึกขบถ* (คมทวนฯ)
๓๑	บัวบานกลีบขยาย	*ฤดีกาล* (ไพวรินทร์ฯ)
๓๒	กบเต้นกลางสระบัว	*กำสรวลโกสินทร์* (คมทวนฯ)
๓๓	เจ้าเซ็นเต้นต่ำบุด	*กำสรวลโกสินทร์* (คมทวนฯ)
๓๔	สุรางค์ระบำ	*กำสรวลโกสินทร์* (คมทวนฯ)
๓๕	ดวงเดือนประดับดาว	*กำสรวลโกสินทร์* (คมทวนฯ)
๓๖	ม้าเทียมรถ	*เงียบสะท้อน* (โกศลฯ)
๓๗	พวงแก้วกุดั่น	*ชักม้าชมเมือง* (เนาวรัตน์ฯ), *ทุ่งดินดำ แผ่นดินธรรม แผ่นดินทอง* (ศิวกานท์ฯ)
๓๘	คมในฝัก	*นาฏกรรมบนลานกว้าง* (คมทวนฯ)
๓๙	ลิ้นตะกวดคะนอง	*กฎบนกลบท* (คมทวนฯ)
๔๐	ม้าลำพอง	*กฎบนกลบท* (คมทวนฯ)

[๒๓๙] กลบทก้านต่อดอกใน*ชักม้าชมเมือง*ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ซ้ำกับกลบทอักษรสังวาสด้วย โดยอักษรสังวาสจะซ้ำเสียงสระอีก ๑ คู่ต้นวรรคหรือต้นบาทในโคลง ในที่นี้ยึดตามคำของกวี และผู้วิจัยก็เห็นด้วยว่ากลบทอักษรสังวาสคือการเพิ่มลักษณะอย่างกลบทก้านต่อดอกเข้าในที่ต้นวรรค จึงไม่แตกต่างกันนัก.

๔๑	ถอยหลังเข้าคลอง	*กฎบนกลบท* (คมทวนฯ)
๔๒	งูกินหาง	*กฎบนกลบท* (คมทวนฯ)

อนึ่ง นอกจากกลบทที่ได้กล่าวแล้ว ผู้วิจัยพบว่าใน*ชักม้าชมเมือง*ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์และ*กฎบนกลบท*ของคมทวน คันธนู มีกลบทหนึ่งชนิดที่กวีเรียกชื่อว่า**อักษรสลับ**

โคลงกลบทอักษรสลับปรากฏแต่เดิมเรียกชื่อต่างกันไปคือสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส เรียก***กลบทอักษรสลับ*** มีใน*โคลงดั้นปฏิสังขรณ์วัดพระเชตุพน* เจ้าจินดาในกรมเรียก***โคลงกลบทอัถอักษรสลับดวง*** ใน*พระสมุดโคลงกลต่างๆ ๓๓ กระบวนฯ* และสุนทรภู่เรียก***โคลงกลบทราชสีห์เทียมรถ*** มีใน*โคลงนิราศสุพรรณ*[๒๔๐] เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์และคมทวน คันธนูน่าจะแต่งโคลงกลบทชนิดนี้ตามพระนิพนธ์สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส ดังตัวอย่างใน*ชักม้าชมเมือง*ต่อไปนี้

จบครูจับเครื่องเจื้อย ครอบเจิม
ตามแบบเตือนบอกเติม บทตั้ง
สายขึ้นสอดไขเสริม ขานส่ง
เรียงเทียบรันทดรั้ง ทอดรู้เทอญรา
ลำดวนลาด่วนแล้ว เดินแล
พุ่มเกดพิกุลแพ ก่อนพ้อง
ปรวนรักปรักรวนแปร รสปร่า
ใจป่วนจำปีจ้อง ไป่แจ้งปีจำ[๒๔๑]

จากการพิจารณาการสืบทอดฉันทลักษณ์เดี่ยวในกวีนิพนธ์สมัยใหม่ แสดงให้เห็นว่ากวียังคงสืบสานมรดกทางวรรณศิลป์ไทยไว้ได้อย่างเพียบพร้อมสมบูรณ์ทั้งด้านรูปแบบหรือกติกาการแต่ง ด้านการสร้างความไพเราะให้แก่คำประพันธ์ รวมทั้งด้านการ “เล่น” กับกฎเกณฑ์พิเศษอย่างรู้ธรรมชาติของภาษาไทย ทั้งหมดปรากฏอยู่ในกวีนิพนธ์ทั้งขนาดสั้นและขนาดยาว เหล่านี้ล้วนทำให้เห็นความเชื่อมโยงระหว่างฉันทลักษณ์ในวรรณคดีในอดีตกับกวีนิพนธ์สมัยใหม่ได้อย่างชัดเจน

๔.๒ การสืบทอดฉันทลักษณ์ประสมในกวีนิพนธ์สมัยใหม่

ผู้วิจัยได้กล่าวไปแล้วว่าฉันทลักษณ์ประสมหมายถึงการผสมรูปแบบฉันทลักษณ์ตั้งแต่ ๒ ประเภทเข้าด้วยกัน ในขนบการแต่งกวีนิพนธ์พบอยู่หลายรูปแบบส่วนใหญ่มักผสมฉันทลักษณ์ ๒ ประเภท เท่าที่มีหลักฐานเชื่อว่าฉันทลักษณ์ประสมเริ่มปรากฏมาตั้งแต่อยุธยาตอนต้น โดยร่าย

---

[๒๔๐] วรางคณา ศรีกำเหนิด, “สุนทรียภาพในคำประพันธ์กลบทในพระนิพนธ์ของสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส,” หน้า ๑๕๐ – ๑๕๒.

[๒๔๑] เนาวรัตน พงษ์ไพบูลย์, **ชักม้าชมเมือง,** หน้า ๑๖๘.

และโคลงน่าจะเป็นฉันทลักษณ์พวกแรกที่แต่งร่วมกัน ทั้งนี้ อาจเนื่องมาจากทั้งร่ายและโคลงเป็นฉันทลักษณ์เก่าแก่ในภูมิภาคนี้และยังมีลักษณะบังคับที่คล้ายคลึงกัน

ในหัวข้อนี้ผู้วิจัยจะได้อธิบายการสืบทอดฉันทลักษณ์ประสมเพื่อชี้ให้เห็นการสืบทอดรูปแบบการแต่งคำประพันธ์อีกลักษณะหนึ่งที่สำคัญในสายธารวรรณศิลป์ไทย โดยแบ่งเป็น**ลิลิตกาพย์เห่ กาพย์ห่อโคลงและกาพย์ขับไม้** และ**คำฉันท์** ทั้งนี้จะเน้นเฉพาะลักษณะการปรากฏร่วมกันของฉันทลักษณ์ประสมเหล่านี้ โดยไม่อธิบายฉันทลักษณ์แต่ประเภทอีกเนื่องจากได้กล่าวถึงไว้ในหัวข้อการสืบทอดฉันทลักษณ์เดี่ยวแล้ว

๔.๒.๑ ลิลิต

พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตสถานให้คำนิยาม**ลิลิต**ว่าคือคำประพันธ์ชนิดหนึ่งซึ่งใช้โคลงและร่ายต่อสัมผัสกัน[๒๔๒] ถ้าใช้เป็นคำกริยาเรียกว่า**เข้าลิลิต**หมายถึงการใช้สัมผัสระหว่างบทกับบทตามแบบการแต่งลิลิตที่กำหนดไว้ในตำราการประพันธ์[๒๔๓]

ส่วนวัชรี รมยะนันทน์ อธิบายว่า**ลิลิต**เป็นชื่อเรียกวรรณคดีประเภทหนึ่งที่ใช้ร่ายแต่งสลับกับโคลง ถ้าใช้ร่ายโบราณกับโคลงโบราณเรียกว่า**ลิลิตโบราณ** ถ้าเป็นร่ายสุภาพกับโคลงสุภาพเรียกว่า**ลิลิตสุภาพ** คำว่า**ลิลิต**เป็นแบบแผนเรียกคำประพันธ์ซึ่งใช้กันในสมัยหลัง นอกจากนี้ การเคร่งครัดการเข้าลิลิตเพิ่งพัฒนาเป็นแบบแผนในสมัยรัตนโกสินทร์[๒๔๔]

กำชัย ทองหล่อให้ทรรศนะว่า**ลิลิต**เป็นวรรณคดีที่มีเนื้อเรื่องยาว แต่งเป็นร่ายกับโคลงสลับกันไป ทั้งร่ายและโคลงต้องมีการสัมผัสกันระหว่างท้ายบทกับต้นบทตั้งแต่ต้นจนจบ **ลิลิต**มี ๒ ชนิดคือ**ลิลิตสุภาพ**และ**ลิลิตดั้น**[๒๔๕]

คำนิยามที่กล่าวมาข้างต้นนี้ไม่ต่างกับที่พระยาอุปกิตศิลปสารได้อธิบายความ**ลิลิต**ไว้ตั้งแต่ใน*หลักภาษาไทย*ว่าหมายถึงคำประพันธ์ที่ใช้ร่ายและโคลงแต่งให้เข้าสัมผัสกัน จัดเป็น ๒ ประเภทคือ**ลิลิตสุภาพ**และ**ลิลิตดั้น**

ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่ผู้วิจัยพบว่ากานติ ณ ศรัทธา สืบทอดการแต่งลิลิตสุภาพในกวีนิพนธ์เรื่อง*ลิลิตหล้ากำศรวล* กวีได้กล่าวไว้ในคำนำว่า *"บทกวีเล่มนี้ ... ลักษณะรูปงานเป็นแบบ "ลิลิต" คือคำโคลงผสมร่าย ใช้โคลงสองสุภาพ โคลงสามสุภาพ โคลงสี่สุภาพ และร่ายสุภาพ รวมกันไป.."*[๒๔๖] หากแยกเป็นฉันทลักษณ์เดี่ยวพบว่าร่ายสุภาพและโคลงสุภาพ ตรงกับแบบแผนทุกประการ นำมาผสมและร้อยสัมผัสระหว่างคำประพันธ์เอาไว้ตามขนบวรรณศิลป์เดิม ดังตัวอย่าง

---

[๒๔๒] ราชบัณฑิตยสถาน, **พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พุทธศักราช ๒๕๒๕,** หน้า ๗๓๕.

[๒๔๓] เรื่องเดียวกัน.

[๒๔๔] วัชรี รมยะนันทน์, **ลิลิตและนิราศ** (กรุงเทพฯ: พิฆเนศ, ๒๕๑๗), หน้า ๑.

[๒๔๕] กำชัย ทองหล่อ, **หลักภาษาไทย** (กรุงเทพฯ: จรัลสนิทวงศ์, ๒๕๑๕), หน้า ๕๗๐.

[๒๔๖] กานติ ณ ศรัทธา, **ลิลิตหล้ากำสรวล,** คำนำผู้เขียน.

โคลงสองสุภาพ

เขาพลีบนเลือดกล้า อันเลิศผลเพียบหล้า
โลกรู้สบ**สถาน**
ขานใจ ณ บัดนี้ จงภาพวีรชนชี้
ชื่อให้เรา**เผชิญ** ยากแล

โคลงสามสุภาพ

เหลือ**เกิน**พวกสามานย์ ออกไขขานขากร้อง
ราวกระหน่ำตีฆ้อง ขู่ให้เขาสลาย[๒๔๗]

ร่ายสุภาพ

...สิงเสือสัตว์หมีสาง ลางลิงไล่ลางลิง คนไล่ยิงคนเพลิน จรัสเจริญประเทศหรือ ทำมือไม้มือหมา วาดบรรดาผองไทย สุขวิไลใสจริง ผีสิงในอกซื่อ ชื่อว่าไร้ คุณธรรม บาปกรรมประเทศนี้ ผลผ่องบุญหลีกลี้ ล่องไร้เหลียว***แล***

โคลงสี่สุภาพ

ดวง***แด***โดยดิ่งห้วง หายนะ
โรยร่วงรานแรงพละ ลิ่วพ้น
ขุกเข็ญขับมาปะทะ ปะทุร่าง
เป็นหมื่นปีปวดล้น ไป่แล้งรินสลาย[๒๔๘]

ผู้วิจัยมีข้อสังเกตว่ากวีร่วมสมัยไม่นิยมแต่งลิลิตดั้น ทั้งนี้อาจเป็นเพราะเกี่ยวข้องกับความนิยมโคลงสุภาพซึ่งมีมากกว่าโคลงดั้น จึงได้ส่งผลมาถึงความนิยมลิลิตสุภาพด้วย

๔.๒.๒ กาพย์เห่ กาพย์ห่อโคลง และกาพย์ขับไม้

กาพย์เห่ กาพย์ห่อโคลงและกาพย์ขับไม้ เป็นการผสมระหว่างกาพย์และโคลง กาพย์เห่และกาพย์ห่อโคลง ผสมระหว่างโคลงสี่สุภาพและกาพย์ยานี ประเด็นนี้มีผู้กล่าวว่า "*...กาพย์ห่อโคลงกับกาพย์เห่เรือก็คืออย่างเดียวกัน ต่างตรงวิธีสลับโคลงกับกาพย์เท่านั้น...*"[๒๔๙] ส่วนกาพย์ขับไม้ผสมระหว่างกาพย์ขับไม้ ๓๖ กับโคลงซึ่งเรียกว่าโคลงขับไม้

พระยาอุปกิตศิลปสารแบ่งประเภทของกาพย์เห่และกาพย์ห่อโคลงไว้ ๓ แบบ[๒๕๐] คือ แต่งกาพย์ยานีก่อนแล้วแต่งโคลงเลียนบทต่อบท แต่งโคลงก่อนแล้วแต่งกาพย์เลียนบทต่อบท และแต่งโคลงก่อนแล้วแต่งกาพย์เลียนและแต่งกาพย์พรรณนาเพิ่มเติมอีก อย่างกาพย์ห่อโคลงเห่เรือ

---

[๒๔๗] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๗๗.

[๒๔๘] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๑๒๑.

[๒๔๙] **เอกสารการสอนชุดวิชาภาษาไทย ๒ การประพันธ์ไทย หน่วยที่ ๑ – ๗,** หน้า ๒๓๔.

[๒๕๐] พระยาอุปกิตศิลปสาร, **หลักภาษาไทย,** หน้า ๔๓๙.

ตามความเห็นนี้ พระยาอุปกิตฯ ก็ได้ให้ความต่างระหว่างกาพย์เห่และกาพย์ห่อโคลงอยู่ในที เพราะกาพย์เห่จะแต่งโคลงแล้วใช้กาพย์พรรณนาเพิ่มเติมซึ่งอาจจบได้โดยไม่ต้องมีโคลงอีก แต่กาพย์ห่อโคลงทั้งกาพย์และโคลงจะสลับกันเรื่อยไป และต่อกันบทต่อบท กาพย์ห่อโคลงจึงเป็นการแต่งที่***สลับฉันทลักษณ์***ต่อเนื่องกันเรื่อยไป ส่วนกาพย์เห่แต่งโดยใช้ฉันทลักษณ์หนึ่งเริ่มต้น ๑ บทแล้วด้วยฉันทลักษณ์อีกประเภทหนึ่งไม่กำหนดจำนวนบท

ลักษณะเด่นในกาพย์ห่อโคลงก็คือการกำหนดให้คำต้นวรรคในกาพย์และคำต้นบาทในโคลงเป็นคำคำเดียวกัน ไม่ว่าจะใช้คำประพันธ์ประเภทไหนขึ้นต้นก่อน มักเน้นที่คำแรกของบทเป็นสำคัญและจะต้องแต่งเลียนความกันไปโดยเฉพาะถ้าแต่งสลับกัน ดังตัวอย่างในพระนิพนธ์*กาพย์ห่อโคลงนิราศธารโศก*และ*กาพย์ห่อโคลงนิราศธารทองแดง*ตามลำดับดังนี้

บัวบานในคงคา　　**นึก**ผ้าสีบัวโรยบาง
นวลลอองอ่องขลิบนาง　　น้องเราห่มลอยชายงาม
บัวบานงามพี่ดิ้น　　แดโดย
นึกผ้าสีบัวโรย　　กลิ่นเฝื้อง
ทรงขลิบอ่องชายโชย　　ยวลผาด
เห็นห่มสมบนเบื้อง　　บ่าเจ้าลอยชาย[๒๕๑]

กล้วยไม้ห้อยต่ำเตี้ย　　**นม**ตำเรียเรี่ยทางไป
หอมหวังวังเวงใจ　　**ว่า**กลิ่นแก้วแล้วเรียมเหลียว
กล้วยไม้ห้อยย้อยคลี่　　ดวงไสว
นมตำเรียรายไป　　กลิ่นกล้า
หอมหวังวังเวงใจ　　รสราค
ว่ากลิ่นแก้วแล้วข้า　　หยุดยั้งแลเหลียว[๒๕๒]

ส่วนกาพย์ห่อโคลงที่แต่งโคลงก่อนแล้วใช้กาพย์แต่งพรรณนาความ จะมีลักษณะดังกล่าวเฉพาะคำแรกของบททั้งโคลงและกาพย์บทแรกเท่านั้น ดังตัวอย่าง

กางกรอุ้มโอบแก้ว　　กากี
ปีกกระพือพาศรี　　สู่งิ้ว
ฉวยฉาบคาบนาคี　　เป็นเหยื่อ
หางกระหวัดรัดหิ้ว　　สู่ไม้รังเรียง

---

[๒๕๑] เจ้าฟ้าธรรมธิเบศร, **พระประวัติและพระนิพนธ์บทร้อยกรอง,** หน้า ๙๒.

[๒๕๒] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๑๓๑.

กางกรอุ้มโอบแก้ว เจ้างามแพร้วสบสรรพางค์
ปีกปกอกเอวนาง พลางคลึงเคล้าเต้าจรจรัล[๒๕๓]

ลักษณะนี้แม้ในพระนิพนธ์จะมีบางบทที่โคลงและกาพย์เริ่มต้นคำแรกที่ไม่ใช่คำคำเดียวกัน แต่ก็พบไม่มากนัก อาจสรุปได้ว่าเพราะเป็นความนิยมจึงไม่จำเป็นต้อง “เข้าแบบ” มากนัก

ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่กวีแต่งกาพย์เห่และกาพย์ห่อโคลงมีทั้งที่แต่งกาพย์และโคลงบทต่อบทและที่เริ่มต้นด้วยโคลงและแต่งกาพย์ขยายความ มีมากในงานของอังคาร กัลยาณพงศ์โดยรูปแบบยังเหมือนเดิมคือซ้ำคำเริ่มต้นบท แต่ในเรื่องการเลียนความ ส่วนใหญ่เลียนความตามขนบเดิม มีบางส่วนที่ดำเนินตามขนบเฉพาะรูปแบบเท่านั้น ดังตัวอย่าง

เมี่ยงหลวงร่วงแอ่งห้วย ระรวยนาวาบุปผาผาย
กัปตันไร้จุดหมาย ละม้ายชีวีที่สิ้นหวัง
งามเมี่ยงหลวงใหญ่ย้อย บุปผชาติ
โรยหล่นดอกเกลื่อนกลาด แอ่งห้วย
สำเภาแห่งกาลทาส ร่อนเร่
ว้าเหว่กัปตันด้วย เปล่าไร้จุดหมาย[๒๕๔]

พญาครุฑฤทธิรุทร์กล้า ถลาหาว
โฉบมิ่งมเหษีสาว ซ่อนฟ้า
ดั้นเมฆลิ่วไปหนาว ห่มเสน่ห์
เร่ร่อนหิมเวศว้า สู่เวิ้งมไหศวรรย์
พญาครุฑฤทธิรุทร์กล้า ถลาฟ้าฟ่องฟองเมฆขาว
โฉบกากีหนีราว ลมบนหาววับหายนาน
อุ้มแอบแนบเนื้อน้อง เพราะพร้องลำนำคำหวาน
สุดรักนักเยาวมาลย์ จึ่งเหิมหาญล่วงเกินนัก[๒๕๕]

ส่วนกาพย์ห่อโคลงของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ กวีดำเนินความตามขนบเช่นเดียวกัน ดังตัวอย่าง

ชุมฉัตรช่อฉัตรช้อย ระชดทอง
แซงเสียดยอดเสียดรอง โรจน์ฟ้า
พระธาตุทิพย์ลำยอง ระยิบระยับ
วะวับวะแวมแจ่มจ้า กระจกแก้วกระจ่างสี

---

[๒๕๓] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๓๗.

[๒๕๔] อังคาร กัลยาณพงศ์, **ลำนำภูกระดึง,** หน้า ๒๘๐.

[๒๕๕] อังคาร กัลยาณพงศ์, **กวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์,** หน้า ๑๘๙.

ชุมฉัตรชุมช่อช้อย ระชดลอยพระเจดีย์
ระดาดทั่ว ณ ไพที พระธาตุทิพย์สุคนธา
แหล่งหล้าแหล่งหล้าฝาก พระธาตุหอม
หอมแผ่นดินเดียวดอม ดอกไม้
มหาราชสี่ราชถนอม ประนมนบ
พระนลาต[๒๕๖]เกษธาตุได้ ตากด้าวด่านสถาน
แหล่งหล้าฝากฟ้าหอม ห้อมพระธาตุทิพย์อลังการ
ตากถิ่นตากวิญญาณ ยังตากอยู่กู้ยุคสมัย[๒๕๗]

สำหรับกาพย์ขับไม้ซึ่งผสมระหว่างกาพย์ ๓๖ กับโคลงขับไม้ เริ่มต้นด้วยโคลงสี่สุภาพและแต่งกาพย์ขยายความ กาพย์บทแรกมีเนื้อความเลียนแบบโคลง[๒๕๘] พระยาอุปกิตศิลปสารอธิบายเพิ่มเติมเกี่ยวกับโคลงสี่สุภาพในกาพย์ขับไม้ด้วยว่า "*โคลงขับไม้ คือโคลงสี่สุภาพที่ไม่นิยมเอก*"[๒๕๙] กาพย์นี้พบในกวีนิพนธ์ของแรคำ ประโดยคำ หลายบท แต่โคลงสี่สุภาพที่พบไม่ได้ละเว้นคำเอก ส่วนกาพย์ ๓๖ ทั้งหมดแต่งขยายความโคลงบทต้น ดังตัวอย่าง

อาภรณ์ประดับล้วน ลออตา
หอมกลิ่นสุคันธา ถนัดใช้
ผูกกรย่อมนาฬิกา กรแต่ง
โทรศัพท์มือถือไซร้ ส่งโก้เสริมกาย
อาภรณ์ประดับ บริบูรณ์พร้อมสรรพ ตามสมัยนิยม
เสื้อผ้าประดามี แต่งแล้วดูดี สีสันเหมาะสม
สะอาดชวนดม สุภาพชวนชม งดงามตามวัย
กรุ่นกลิ่นสุวคนธ์ หอมกลบตัวตน น่าอัศจรรย์ใจ
ประณีตแห่งหอม ประหลาดปนปลอม ยั่วย้อมพิสมัย
ต่อสิ้นกลิ่นไป จะเหลือหอมใด ที่เป็นธรรมดา[๒๖๐]

๔.๒.๓ คำฉันท์

ลักษณะสำคัญของวรรณคดีคำฉันท์คือใช้คำประพันธ์หลัก ๒ ประเภทแต่งสลับกันเรื่อยไป ฉันทลักษณ์ดังกล่าวได้แก่ฉันท์และกาพย์ แต่เดิมใช้ฉันท์เพียงไม่กี่ชนิดในการแต่งสลับกับ

---

[๒๕๖] คำว่า**พระนลาต**ปรากฏแล้วในต้นฉบับที่ใช้อ้างอิง.

[๒๕๗] เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, **เขียนแผ่นดิน,** หน้า ๓๙๐.

[๒๕๘] สุภาพร มากแจ้ง, **กวีนิพนธ์ไทย ๑,** หน้า ๓๒๔.

[๒๕๙] พระยาอุปกิตศิลปสาร, **หลักภาษาไทย,** หน้า ๔๑๖.

[๒๖๐] แรคำ ประโดยคำ, **ในเวลา,** หน้า ๖๔ – ๖๕.

กาพย์ทั้ง ๓ ชนิด[๒๖๑] ต่อมาเมื่อมีตำราฉันท์พระนิพนธ์สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส ฉันท์ในคำฉันท์จึงมีความหลากหลายมากยิ่งขึ้น

คำประพันธ์ทุกประเภทในคำฉันท์ ไม่ว่าจะเป็นฉันท์แต่งสลับฉันท์หรือฉันท์แต่งสลับกับกาพย์ยังคงปรากฏการร้อยสัมผัสอย่างต่อเนื่องและเป็นระบบมาตั้งแต่วรรณคดีคำฉันท์สมัยอยุธยา ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่ที่ใช้ในการวิจัยพบว่ามีคำฉันท์อยู่ ๒ เรื่องที่เป็นกวีนิพนธ์เรื่องยาวคือ *กถาจรดปกาศิต (สามแพร่งชีวิตคำฉันท์)* ของคมทวน คันธนูและ*สมเด็จพระภัทรมหาราชคำฉันท์* ของศิวกานท์ ปทุมสูติ เรื่องแรกแม้จะประดิษฐ์ฉันท์ใหม่หลายชนิด แต่ก็ยังคงลักษณะสัมผัสเชื่อมต่อคำประพันธ์เอาไว้อย่างครบถ้วน ส่วนกวีนิพนธ์ของศิวกานท์ดำเนินตามขนบทุกประการ

จากการพิจารณาการสืบทอดฉันทลักษณ์ประสมข้างต้นพบว่ากวียังคงรักษาสืบทอดการผสมฉันทลักษณ์ ๒ ประเภทซึ่งเกิดมาแล้วตั้งแต่เริ่มปรากฏวรรณคดีลายลักษณ์ไว้ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่ทั้งกวีนิพนธ์ขนาดสั้นและขนาดยาว นอกจากจะแสดงให้เห็นคุณค่าที่ยังคงมีอยู่ประการหนึ่งแล้ว ฉันทลักษณ์ประสมเหล่านี้คือต้นเค้าหรือพื้นฐานที่พัฒนาไปสู่การสร้างสรรค์ฉันทลักษณ์ประสมรูปแบบใหม่ซึ่งซับซ้อนทั้งในองค์ประกอบย่อยคือวรรคและบทและองค์ประกอบใหญ่คือบท

จากการวิเคราะห์การสืบทอดฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่ ทั้งฉันทลักษณ์เดี่ยวและฉันทลักษณ์ประสม รวมทั้งฉันทลักษณ์ประเภทกลบท กลอักษร เพลงพื้นบ้าน และฉันทลักษณ์ที่มาจากวรรณกรรมท้องถิ่นของไทย อาจกล่าวได้ว่ากวีสืบทอดในลักษณะการเลียนแบบคำประพันธ์ชั้นครู และสืบทอดโดยลดหรือเพิ่มลักษณะของคำประพันธ์ซึ่งทั้ง ๒ ส่วนดำเนินควบคู่กันไป

มโนทัศน์เรื่องการเลียนแบบคำประพันธ์ชั้นครูในการสร้างสรรค์วรรณศิลป์ไทยถือกันว่าไม่ใช่การลอกแบบหรือขาดความคิดริเริ่ม แต่สืบทอดสิ่งที่คิดสรรค์ไว้แล้ว สะท้อนความศรัทธา ชื่นชม และยอมรับให้ “ขนบ” เป็นพื้นฐานการสร้างสรรค์ต่อไป ดังที่มีผู้กล่าวว่า

> การดำเนินรอยตามกวีโบราณ พิจารณาในแง่หนึ่งก็คือการ “เลียนแบบ” หากว่ากันอย่างไม่เกรงใจอาจวิจารณ์ว่ากวีผู้ที่มุ่ง “เลียนแบบ” ของเก่าไม่ว่าจะเป็นถ้อยคำ จังหวะ ลีลาการเขียนอย่างใดอย่างหนึ่งนั้น เป็นกวีที่ขาดความคิดริเริ่มและถูกวิพากษ์ว่าเป็น “โจรวรรณกรรม” แต่ในอีกแง่หนึ่ง ซึ่งฟังดูเหมือนคำแก้ต่าง ก็กล่าวได้ว่าการ “เลียนแบบ” นั้น มิได้ถือเป็นข้อห้ามหรือข้อควรตำหนิ หากเป็นการ “บูชาครู” รูปแบบหนึ่ง ดังนั้นการที่กลอนสองบทจะใช้คำล้อคำเลียนกัน หรือมีจังหวะลีลาคล้ายกัน แทบจะเป็นพิมพ์เดียวกัน จะถือว่าไม่ใช่เรื่องบังเอิญหรือเผอเรอ หากเป็นดอกผลแห่งความศรัทธา และยกย่องต้นแบบและอธิบายต่อไปอีกว่าการ “เลียนแบบ” เป็นการ

[๒๖๑] ได้แก่กาพย์ยานี กาพย์ฉบัง และกาพย์สุรางคนางค์.

รับอิทธิพลสืบของเก่ามาสร้างของใหม่ ซึ่งเป็นกระบวนการสร้างและเสพในโลกแห่งวรรณคดี[๒๖๒]

การเลียนแบบคำประพันธ์ชั้นครูเหล่านี้ปรากฏอยู่ในการสร้างสรรค์วรรณศิลป์ไทยมาเป็นเวลานานและมีหลายลักษณะดังเช่นการใช้โคลงแต่งสดุดีวีรกรรมต่าง ๆ ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่ ลักษณะนี้ยังคงดำรงอยู่อย่างต่อเนื่อง

การแต่งกลอนเลียนแบบลีลากลอนสุนทรภู่ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ซึ่งได้กล่าวไปแล้วว่านอกจากจะสืบทอดที่สิ่งยอมรับกันว่าดีเลิศแล้ว ยังแสดงให้เห็นความสำเร็จของสุนทรภู่ในการรังสรรค์ความไพเราะให้กลอนด้วย

ในกวีนิพนธ์เรื่อง*ในเวลา*ของแรคำ ประโดยคำ ร่ายยาวเรื่อง “บูชิต”[๒๖๓] ก็สะท้อนการยอมรับและยกย่องลีลาของ*ร่ายยาวมหาเวสสันดรชาดก*กัณฑ์มหาพนได้เป็นอย่างดี

การแทรกกาพย์ห่อโคลงไว้ในกวีนิพนธ์เป็นจำนวนมากและความนิยมเล่นโคลงกระทู้โบราณในโคลงสมัยใหม่ของอังคาร กัลยาณพงศ์ก็ช่วยยืนยันคุณค่าของขนบฉันทลักษณ์ได้เช่นกัน

นอกจากการเลียนแบบคำประพันธ์ชั้นครูเฉพาะรูปแบบฉันทลักษณ์แล้ว เมื่อผนวกลีลาการประพันธ์เข้ากับรูปแบบก็พบว่ากวีร่วมสมัยเลือกเลียนแบบกวีรุ่นก่อนเช่นกัน ดังเช่นการเลียนแบบโวหารชมเมืองใน*อิลราชคำฉันท์*และ*สามัคคีเภทคำฉันท์*ของศิวกานท์ ปทุมสูติที่สื่อผ่านฉันท์วสันตดิลกในกวีนิพนธ์*สมเด็จพระภัทรมหาราชคำฉันท์*แสดงให้เห็นว่ากวีให้ความสำคัญและยกย่องวรรณคดีคำฉันท์ทั้ง ๒ เรื่องเป็นกวีนิพนธ์ชั้นครู[๒๖๔]

การตั้งชื่อกวีนิพนธ์ก็น่าสังเกตว่ากวีได้ “เล่นล้อ” กับการใช้ฉันทลักษณ์โดยเทียบเคียงกับวรรณคดีที่ได้รับการยกย่อง อย่างเช่น***กำสรวลโกสินทร์***ของคมทวน คันธนู “**กำสรวล**กวีนิพนธ์” ของไพวรินทร์ ขาวงามและ *บางกอกแก้ว**กำศรวล**หรือนิราศนครศรีธรรมราช*ของอังคาร กัลยาณพงศ์กับ***กำสรวล****โคลงดั้น* วรรณคดีเรื่องสำคัญในสมัยอยุธยาตอนต้น *ตากรุ้งเรืองโพยม*ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ซึ่งตัดมาจากวรรคสุดท้ายของโคลงบทหนึ่งใน*ลิลิตตะเลงพ่าย* “ดุษณีสังเวย” ของแรคำ ประโดยคำกับ*คำฉันท์ดุษฎีสังเวยกล่อมช้าง* เป็นต้น

นอกจากนี้ ขนบฉันทลักษณ์บางส่วนยังถูกนำมาปรับแปลงให้มีความชัดเจนมากยิ่งขึ้นเช่นการเพิ่มสัมผัสสระอีกหนึ่งตำแหน่งในโคลงสี่สุภาพอันเป็นสัมผัสที่ไม่บังคับที่เกิดขึ้นในความถี่ที่สูงมากในโคลงของศิวกานท์ ปทุมสูติ และการให้ความสำคัญแก่สัมผัสระหว่างวรรคของฉันท์ในส่วนที่ไม่ใช่สัมผัสบังคับ เป็นต้น

ฉันทลักษณ์จากเพลงพื้นบ้านซึ่งได้รับการยอมรับให้เป็นส่วนหนึ่งของฉันทลักษณ์ลายลักษณ์ทั้งในวรรณคดีเช่นงานของ “ครูเทพ” และในตำราประพันธศาสตร์ก็ได้รับการตอกย้ำ

---

[๒๖๒] ธเนศ เวศร์ภาดา, “ขนบกับการสร้างสรรค์วรรณคดี,” **ทะเลปัญญา** (กรุงเทพฯ: ศยาม, ๒๕๔๓), หน้า ๖๔ – ๖๕.

[๒๖๓] แรคำ ประโดยคำ, **ในเวลา,** หน้า ๑๐๙ – ๑๑๓.

[๒๖๔] ศิวกานท์ ปทุมสูติ, **สมเด็จพระภัทรมหาราชคำฉันท์,** หน้า ๓๑ – ๓๒.

หนักแน่นว่าขนบดังกล่าวคือการสร้างสรรค์คำประพันธ์ลายลักษณ์โดยสมบูรณ์ จะเห็นได้ว่ากวีใช้ฉันทลักษณ์ดังกล่าวมากมายหลายชนิดมาแต่งเป็นกวีนิพนธ์ทั้งเรื่องสั้นๆ และแต่งสลับหรือต่อเนื่องกับร่าย โคลง ฉันท์ กาพย์ และกลอนเป็นเรื่องยาวด้วยการใช้สัมผัสเชื่อมต่อยึดโยงอย่างกลมกลืน

ฉันทลักษณ์ชั้นครูจึงยังเป็นขนบวรรณศิลป์ที่แฝงเร้นอยู่ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่ เป็นหลักฐานการประกาศศรัทธาของกวีร่วมสมัยที่มีต่อคำประพันธ์รุ่นก่อน สื่อให้เห็นว่ามโนทัศน์การเลียนแบบหรือบูชาครูยังคงมีอยู่ จะดำเนินต่อไป รวมทั้งงอกงามกลายเป็นตัวบทวรรณคดีใหม่ๆ อย่างไม่สิ้นสุด ดังที่ สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา กล่าวว่า

> ...กวีร่วมสมัยสามารถใช้ “ขนบ” ในสมบัติวรรณศิลป์เดิมมาเป็นรากฐานการสร้างสรรค์ “ขนบ” ใหม่บางประการในงานของตนและการเลือกสรร “ขนบ” มาใช้นี้ทำให้งานของกวีร่วมสมัยยังคงมีเสน่ห์แห่งวรรณศิลป์ เป็นที่ยอมรับแก่ผู้อ่าน แม้ความคิดของกวีเหล่านี้จะแตกต่างไปจากกวีโบราณอย่างมาก และแม้กวีบางคนจะมีลีลาวรรณศิลป์ที่ดูจะ “แหวกขนบ” อยู่ไม่น้อย แต่ความสามารถในการสร้างความงาม ความสะเทือนใจในกวีนิพนธ์ ทำให้ผู้อ่านสามารถ “รับรู้” และ “ยอมรับ” งานของกวีร่วมสมัยเหล่านี้ เป็นการรับรองให้กวีร่วมสมัยเป็นตัวแทนผู้แสดงออกซึ่งสุนทรียะทางวรรณศิลป์ของยุคสมัยและเป็นผู้สืบทอดสมบัติวรรณศิลป์ของชาติเพื่อนำมาพัฒนาสร้างสรรค์ต่อไปไม่เสื่อมสูญ[๒๖๕]

ผู้วิจัยเห็นด้วยกับคำกล่าวข้างต้นนี้และเชื่อว่าหากกวีร่วมสมัยได้เรียนรู้ “ขนบ” อย่างถ่องแท้จนเข้าใจคุณค่าก็จะสามารถนำมาเป็นวัสดุเพื่อสร้างสรรค์วรรณศิลป์ต่อไปได้อีกมาก

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

---

[๒๖๕] สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา, **หวังสร้างศิลป์นฤมิต เพริศแพร้ว: การสืบทอดขนบกับการสร้างสรรค์วรรณศิลป์ในกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่** (กรุงเทพฯ: โครงการตำราคณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๑), หน้า ๑๖๑ – ๑๖๒.

บทที่ ๕

การสร้างสรรค์ฉันทลักษณ์รูปแบบใหม่ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่

ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่กวียังคงแสดงให้เห็นการสร้างสรรค์ฉันทลักษณ์ผ่านงานอันหลากหลายเช่นเดียวกับที่ปรากฏมาแล้วในอดีต การวิเคราะห์ในส่วนนี้ ผู้วิจัยจะได้พิสูจน์ให้เห็นจริงว่าการสร้างสรรค์ดังกล่าวยังดำรงอยู่และซับซ้อนกว่าที่เกิดขึ้นในอดีต เนื่องจากกวีได้นำความสมบูรณ์ของฉันทลักษณ์ที่มีอยู่แล้วมาเป็นพื้นฐานสำคัญในการสร้างสรรค์ฉันทลักษณ์รูปแบบใหม่ อาจจำแนกได้เป็น ๒ ประเภทด้วยกันตามหัวข้อต่อไปนี้

๕.๑ การสร้างสรรค์โดยปรับแปลงฉันทลักษณ์รูปแบบเดิม

๕.๒ การสร้างสรรค์โดยคิดรูปแบบฉันทลักษณ์ใหม่

๕.๑ การสร้างสรรค์โดยปรับแปลงฉันทลักษณ์รูปแบบเดิม

ในหัวข้อนี้แบ่งการอธิบายเป็น ๒ ส่วนคือการสร้างสรรค์โดยปรับแปลงฉันทลักษณ์เดี่ยวรูปแบบเดิม และการสร้างสรรค์โดยผสมฉันทลักษณ์รูปแบบเดิม ดังนี้

๕.๑.๑ การสร้างสรรค์โดยปรับแปลงฉันทลักษณ์เดี่ยวรูปแบบเดิม

การสร้างสรรค์ฉันทลักษณ์โดยการปรับแปลงจากฉันทลักษณ์เดี่ยวรูปแบบเดิมของไทย กล่าวได้ว่าพบมากที่สุด อาจมีสาเหตุมาจากความหลากหลายของฉันทลักษณ์อันกวีสามารถหยิบยกมาปรับปรุง ยักเยื้องหรือละเว้นข้อบังคับบางประการ ทำให้มีลักษณะเฉพาะที่แตกต่างออกไป ถ้าหากมีลักษณะเด่นก็อาจทำให้เกิดคำประพันธ์รูปแบบใหม่ๆ ขึ้นมาได้อีกเป็นจำนวนมาก

มีสิ่งที่ควรสังเกตอยู่ประการหนึ่งว่าฉันทลักษณ์เดี่ยวที่กวีร่วมสมัยได้สร้างขึ้นมักแตกแขนงหรือคลี่คลายมาจากโคลง ฉันท์ กาพย์และกลอนเท่านั้น ส่วนร่ายไม่พบการสร้างสรรค์ที่ชัดเจน ทั้งนี้ อาจเป็นเพราะร่ายมีลักษณะเด่นน้อย ส่วนใหญ่มีลักษณะร่วมกับโคลงมากกว่าและหากพิจารณาร่ายในกวีนิพนธ์สมัยใหม่ก็จะเห็นว่าไม่มีความเปลี่ยนแปลงไปจากร่ายในวรรณคดีอยุธยาหรือรัตนโกสินทร์ช่วงแรกๆ มากนัก และยังไม่ค่อยได้รับความนิยมเท่ากับฉันทลักษณ์ประเภทอื่น

๕.๑.๑.๑ การปรับแปลงโคลง

การปรับแปลงโคลงมักเกิดกับโคลงสี่ อาจเป็นเพราะโคลงสี่เป็นฉันทลักษณ์ที่นิยมใช้ในวรรณคดีมานาน โคลงที่เกิดจากการปรับแปลงมี ๕ ชนิดได้แก่**โคลงสี่ดั้นจัตวาวิวิธมาลี****

โคลงสี่ดั้นจัตวาบาทกุญชร โคลงสี่ดั้นจัตวาสินธุมาลี** โคลงสี่สัมผัสคู่ขนาน**** และ **โคลงสิบสุภาพ*** มีลักษณะการปรับแปลง ๓ ประการคือการลดจำนวนคำ การสร้างสัมผัสโคลงแบบคู่ขนาน และการผสมโคลง ๒ ชนิดให้เป็นโคลงเดี่ยวแบบใหม่

๑) การลดจำนวนคำ

กวีร่วมสมัยได้ลดจำนวนคำในวรรคหน้าของทุกบาทของโคลงสี่ซึ่งแต่เดิมมีวรรคละ ๕ คำลงเหลือวรรคละ ๔ คำ ทำให้เกิดโคลงเพิ่มขึ้นอีก ๓ ชนิดคือ**โคลงสี่ดั้นจัตวาวิวิธมาลี** โคลงสี่ดั้นจัตวาบาทกุญชร**** และ**โคลงสี่ดั้นจัตวาสินธุมาลี****[๑] รายละเอียดโคลงเหล่านี้มีดังนี้

โคลงสี่ดั้นจัตวาวิวิธมาลี** ปรากฏในกวีนิพนธ์ของคมทวน คันธนูหลายเรื่อง แต่ในเรื่อง*กฎบนกลบท*มีคำอธิบายชัดเจน กวีกล่าวว่ามีหลักสำคัญคือ *"บังคับเสียงหรือรูปเอก ๖ แห่ง และเสียงโทหรือรูปโท ๖ แห่ง (โทคู่ท้ายวรรค ๒ ลดเสียงและรูปเอก เพิ่มวรรค ๓ คำที่ ๕) และในแต่ละวรรคมี ๖ คำ"*[๒] และตั้งชื่อว่า**โคลงหกดั้นวิวิธมาลี** จากคำอธิบายผู้วิจัยได้ตั้งข้อสังเกตดังนี้

ประการแรกกวีกล่าวว่า *"..เสียงหรือรูปเอก ๖ แห่ง"* แสดงว่าคำที่ใช้ในฉันทลักษณ์ชนิดนี้จะมีเสียงเป็นเสียงวรรณยุกต์เอก[๓] หรือมีรูปวรรณยุกต์เอกก็ได้ และเช่นกัน *"...เสียงโทหรือรูปโท ๖ แห่ง"* ก็อาจใช้คำที่มีเสียงวรรณยุกต์โทหรือรูปวรรณยุกต์โทได้

ข้อสังเกตประการที่ ๒ กวีกล่าวว่า *"...แต่ละวรรคมี ๖ คำ"* แสดงว่าในโคลง ๑ บทมี ๔ วรรค วรรคละ ๖ คำ

ข้อสังเกตทั้ง ๒ ประการ เมื่อนำไปเทียบกับลักษณะเฉพาะของโคลงด้านการบังคับวรรณยุกต์โดยคำเอกในโคลงบังคับให้ใช้คำที่มีรูปวรรณยุกต์เอกหรือคำตาย ส่วนคำโทให้ใช้เฉพาะคำที่มีรูปวรรณยุกต์โทเท่านั้น จะพบว่ากวีค่อนข้างยืดหยุ่นกับลักษณะบังคับส่วนนี้

ส่วนการกำหนดเรียกส่วนย่อยในโคลงที่ว่า *"...แต่ละวรรคมี ๖ คำ"* แทนที่จะเรียกว่าแต่ละบาทมี ๖ คำนั้น เพื่อให้ข้อมูลในวิทยานิพนธ์นี้เป็นระบบ สอดคล้องกับลักษณะบังคับของโคลง ผู้วิจัยจึงจะใช้คำว่า**บาท**แทนและจะเรียกชื่อโดยเทียบเคียงกับโคลงสี่ดั้นเป็นหลัก ซึ่งจะได้อธิบายหลังจากกล่าวถึง**โคลงสี่ดั้นจัตวาบาทกุญชร**** และ**โคลงสี่ดั้นจัตวาสินธุมาลี****

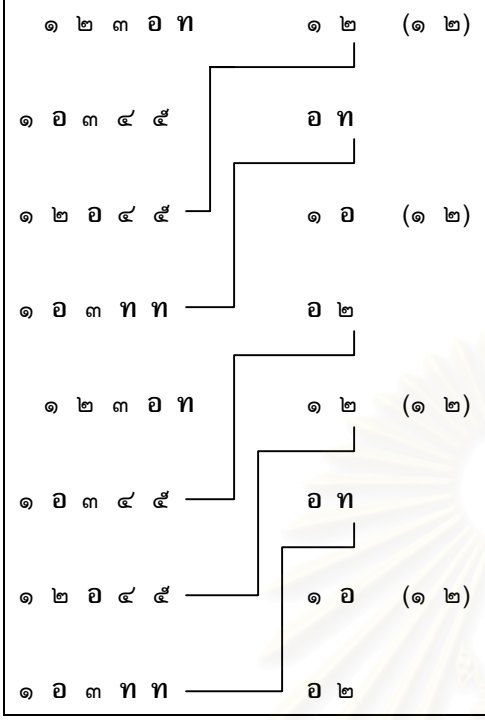
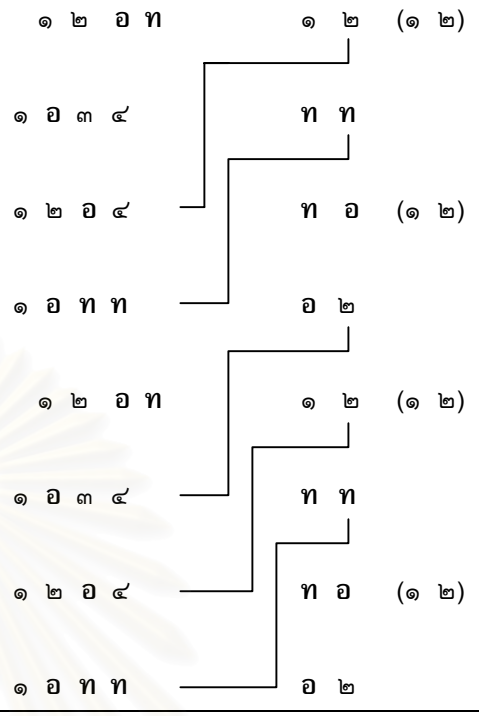
ดังนั้น โคลงชนิดนี้ ๑ บทจึงมี ๔ บาท บาทละ ๒ วรรค วรรคแรกของแต่ละบาทมี ๔ คำ วรรคหลังมี ๒ คำ ด้านสัมผัสของโคลงเป็นอย่างเดียวกับโคลงดั้นวิวิธมาลี ฉะนั้น โคลงของคมทวนจึงควรจะมีแผนผังดังจะได้เปรียบเทียบกับแผนผังโคลงสี่ดั้นวิวิธมาลีร่วมด้วย ดังนี้

---

[๑] ผู้วิจัยจะได้อธิบายชื่อโคลงหลังจากที่กล่าวถึงโคลงสี่ดั้นจัตวาทั้ง ๓ ชนิดแล้ว.

[๒] คมทวน คันธนู, **กฎบนกลบท** (เชียงใหม่: มิ่งเมือง, ๒๕๔๑), หน้า ๙.

[๓] น่าจะได้แก่คำที่มีพยัญชนะต้นเป็นอักษรกลางและอักษรสูง มีวรรณยุกต์เอกประกอบ ซึ่งต่างกับอักษรต่ำที่มีวรรณยุกต์เอกแต่จะมีเสียงของคำเหมือนอักษรกลางและสูงที่ใช้วรรณยุกต์โท.

โคลงสี่ดั้นวิวิธมาลี	โคลงสี่ดั้นจัตวาวิวิธมาลี**
	

อนึ่ง การที่กวีกำหนดให้ใช้คำที่มีเสียงหรือรูปเอกหรือโทดังกล่าวไว้แล้ว อาจเป็นไปได้ว่าโคลงชนิดนี้มีจำนวนคำในแต่ละวรรคน้อย จึงได้กำหนดข้อบังคับให้ยืดหยุ่นเรื่องเสียงหรือรูปวรรณยุกต์เพื่อให้สะดวกในการแต่งมากขึ้น

โคลงสี่ดั้นจัตวาบาทกุญชร** ฉันทลักษณ์นี้ปรับมาจาก**โคลงสี่ดั้นจัตวาวิวิธมาลี**** หรือที่กวีเรียกว่า**โคลงหกดั้นวิวิธมาลี**ได้ด้วยการเพิ่มสัมผัสในลักษณะเดียวกับที่โคลงดั้นวิวิธมาลีสามารถเพิ่มสัมผัสในแผนผังให้มีระบบแบบโคลงดั้นบาทกุญชรได้โดยให้คำสุดท้ายบาทที่ ๓ ส่งสัมผัสมายังคำที่ ๓ หรือ ๔ ของวรรคแรกบทต่อไป

โคลงสี่ดั้นจัตวาสินธุมาลี** มีข้อบังคับเรื่องจำนวนคำคล้ายกับโคลงสี่ดั้นจัตวา ๒ ชนิดที่ได้กล่าวถึงไปแล้ว แต่มีระบบสัมผัสเหมือนกับโคลงสี่สุภาพและโคลงสินธุมาลี มีลักษณะคล้ายโคลงสินธุมาลีมากกว่าโดยเฉพาะบาทสุดท้ายที่วรรคหลังมี ๒ คำ[๕] และร้อยบทต่อเนื่องกันเรื่อยไป ปรากฏในกวีนิพนธ์*จตุรงคมาลา*ของคมทวน คันธนู

ผู้วิจัยจะยกตัวอย่าง**โคลงสี่ดั้นจัตวาวิวิธมาลี****เทียบกับ**โคลงสี่ดั้นจัตวาสินธุมาลี**** แต่ไม่ยกตัวอย่าง**โคลงสี่ดั้นจัตวาบาทกุญชร**** ด้วยเหตุผลที่โคลงบาทกุญชรเพิ่มสัมผัสอีกหนึ่งตำแหน่งในโคลงวิวิธมาลีเพียงเท่านั้น ดังนี้

[๕] ถ้ามี ๔ คำจะเป็นโคลงมหาสินธุมาลี.

โคลงสี่ดั้นจัตวาวิวิธมาลี**		โคลงสี่ดั้นจัตวาสินธุมาลี**	
คนยากอยู่เบื้อง	บนเศียร	คราวเด็กเล็กได้	เดินเหิน
ความคิดคือฐาน	ที่มั่น	ชมพฤกษ์นึกเพลิน	เพริดจ้อง
อุดมคติต่างเทียน	ทั้งหมด	ข้ามโขดเขาเขิน	ราบคาบ
คอยส่องล้างชั้น	แห่งชน	นั่นนี่พี่น้อง	สนุกแสน
รักเธอเที่ยงแท้	ทนทาน	คราแร้นแค้นอิ่ม	อกเหลือ
มิอาจเอาตน	ตั้งอ้าง	ใจหนึ่งจึงเหนือ	หนึ่งให้
พิสุทธิ์พิศาล	พร้อมสุด	ฉ่ำจิตชิดเจือ	ฉายจิต
รักไม่รู้ร้าง	รักประชา[๕]	รับรุกทุกข์ไร้	เรื่องหมอง[๖]

ด้านชื่อของฉันทลักษณ์ ผู้วิจัยกำหนดเรียกจากตัวบทกวีนิพนธ์กล่าวคือ

๑. โคลงทั้ง ๓ ชนิดมีแบบบังคับรูปวรรณยุกต์ มีการวางรูปแบบคล้ายคลึงกับโคลงสี่ดั้นโดยเฉพาะการจบบทในวรรคสุดท้ายแบบ ๒ คำ

๒. โคลงทั้ง ๓ ชนิดลดจำนวนคำในวรรคแรกของแต่ละบาทจากเดิม ๕ คำเป็น ๔ คำทุกวรรค ดังนั้น จึงใช้คำว่า**จัตวา**เป็นคำบ่งชี้จำนวนคำอันเป็นลักษณะเด่นของโคลงทั้ง ๓ ชนิดที่ทำให้แตกต่างไปจากโคลงทั่วไป

๓. โคลงทั้ง ๓ ชนิดมีสัมผัสบังคับแตกต่างกัน เทียบได้กับสัมผัสในโคลงสี่ดั้นวิวิธมาลี โคลงสี่ดั้นบาทกุญชร โคลงสี่สุภาพและโคลงสินธุมาลี

๒) การสร้างสัมผัสโคลงแบบคู่ขนาน

การสร้างสรรค์โคลงโดยเลื่อนสัมผัสให้มีลักษณะคู่ขนานเกิดขึ้นกับโคลงสี่สุภาพ โดยปรับสัมผัสให้คล้องจองเชื่อมโยงทุกบาท โคลงชนิดนี้ได้แก่**โคลงสี่สัมผัสคู่ขนาน****

โคลงสี่สัมผัสคู่ขนาน** พบใน*มือนั้นสีขาว*และ*ตู้เพลงลูกทุ่ง* ของศักดิ์สิริ มีสมสืบ กำหนดให้คำสุดท้ายแต่ละบาทสัมผัสกับคำสุดท้ายวรรคแรกบาทต่อไป ดังแผนผัง

โคลงสี่สุภาพ	โคลงสี่สัมผัสคู่ขนาน**
๑ ๒ ๓ **อ ท**	๑ ๒
๑ **อ** ๓ ๔ ๕	**อ ท**
๑ ๒ **อ** ๔ ๕	๑ **อ** (๑ ๒)
๑ **อ** ๓ ๔ **ท**	**อ ท** ๓ ๔

โคลงสี่สัมผัสคู่ขนาน**	
๑ ๒ ๓ ๔ ๕	๑ ๒
๑ ๒ ๓ ๔ ๕	๑ ๒
๑ ๒ ๓ ๔ ๕	๑ ๒
๑ ๒ ๓ ๔ ๕	๑ ๒

[๕] คมทวน คันธนู, **สำนึกขบถ** (กรุงเทพฯ: กอไผ่, ๒๕๒๓), หน้า ๑๐๗.

[๖] คมทวน คันธนู, **จตุรงคมาลา** (กรุงเทพฯ: มิ่งมิตร, ๒๕๔๖), หน้า ๗๒ – ๗๓.

จากแผนผังผู้วิจัยไม่ได้ใส่ตำแหน่งบังคับคำเอกโท เนื่องจากกวียืดหยุ่นในบางตำแหน่งแต่โดยส่วนใหญ่คล้ายคลึงกับโคลงสี่สุภาพ มีตัวอย่างดังต่อไปนี้

ซ่องนรก / ยกซ่อฟ้า / ชะตาขาด
ไฟคลอกดับอนาถ คาโซ่ /
โบสถ์, วิหารอะคร้าวอะโห ศพกะหรี่ /
ธรณีนี่นี้ เป็นพยาน/[๗]

ขอเป็นพระเอกด้วย นะครับ
“กระทรวงศึกษาพิการ” รับ ปลุกปั้น
“กรมเนื้องอกศาสนา” นั้น แน่แน่ว
เฟ้นเลือกมณีเด่นแพร้ว ประดับสร้อยพระศาสนา[๗]

ส่วนชื่อฉันทลักษณ์ ผู้วิจัยกำหนดเรียกจากตัวบทกวีนิพนธ์กล่าวคือ

๑. การวางรูปแบบฉันทลักษณ์ที่กำหนดวรรคหน้า ๕ คำวรรคหลัง ๒ คำคล้ายกับการวางรูปแบบโคลงสี่
๒. การกำหนดสัมผัสมีลักษณะขนานกันไปตามการวางรูปแบบ

๓) การผสมโคลง ๒ ชนิดให้เป็นโคลงเดี่ยวแบบใหม่

สำหรับการผสมโคลง ๒ ชนิดให้เป็นโคลงเดี่ยวชนิดใหม่ ผู้วิจัยพบว่ากวีร่วมสมัยได้เชื่อมต่อโคลง ๒ ชนิดย่อยเข้าด้วยกันโดยการตัด ๒ บาทแรกและ ๒ บาทหลังของโคลงย่อยทั้ง ๒ ชนิดเชื่อมกัน เกิดเป็น**โคลงสิบสุภาพ*** รายละเอียดมีดังนี้

โคลงสิบสุภาพ* ปรากฏใน*บนถนนและทางผ่าน*ของคมทวน คันธนู จากการตั้งชื่อของกวีแสดงว่าอาจพัฒนาให้เป็นโคลงสิบดั้นวิวิธมาลีและโคลงสิบดั้นบาทกุญชรได้

โคลงสิบสุภาพ* ผสมระหว่างโคลงสี่สุภาพกับโคลงห้าพัฒนาของ จิตร ภูมิศักดิ์ ลักษณะการผสมไม่ใช่แบบบทต่อบท แต่ผนวกเอาโคลงทั้ง ๒ ชนิดอย่างละครึ่งบทมาประสานกันกลายเป็น ๑ บท

กวียังสร้างความซับซ้อนขึ้นอีกระดับโดย***กำหนดให้บทเป็นเลขคู่*** กล่าวคือบทขึ้นต้น ๒ บาทแรกของ**โคลงสิบสุภาพ*** จะเหมือนกับ ๒ บาทแรกของโคลงห้าพัฒนา ส่วน ๒ บาทหลังจะเป็น ๒ บาทหลังของโคลงสี่สุภาพ โคลงนี้จึงลงท้ายด้วยโคลงสี่ เมื่อจะขึ้นบทต่อไปก็ให้ขึ้นต้น ๒ บาทแรกด้วย ๒ บาทแรกโคลงสี่สุภาพก่อนแล้วตามด้วย ๒ บาทหลังของโคลงห้าพัฒนา

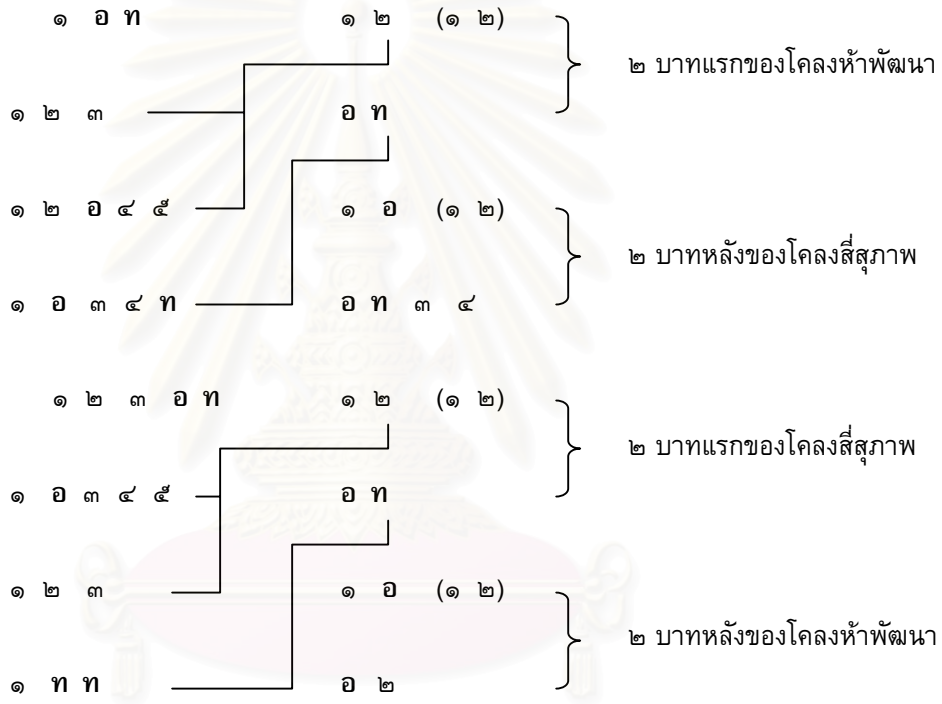
---

[๗] ศักดิ์สิริ มีสมสืบ, **ตู้เพลงลูกทุ่ง** (กรุงเทพฯ: แพรวสำนักพิมพ์, ๒๕๔๓), หน้า ๓๗.

[๗] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๔๖.

ด้านสัมผัสของ**โคลงสิบสุภาพ*** มีลักษณะเดียวกับโคลงสี่สุภาพ กล่าวคือคำสุดท้ายบาทแรกส่งสัมผัสไปคำสุดท้ายวรรคแรกบาทที่ ๒ และวรรคแรกบาทที่ ๓ อีกตำแหน่งหนึ่งคือคำสุดท้ายบาทที่ ๒ ส่งสัมผัสไปยังคำสุดท้ายวรรคแรกบาทที่ ๔ ร้อยบทโดยให้คำสุดท้ายของบทส่งสัมผัสไปยังคำที่ ๑, ๒ หรือ ๓ ของบทต่อไป ถ้าขึ้นต้นบทด้วยบาทของโคลงสี่สุภาพ หากขึ้นต้นด้วยบาทของโคลงห้าพัฒนาก็ให้ส่งสัมผัสไปยังคำแรกของบท

โคลงสิบสุภาพ* ถูกกำหนดให้ใช้คำสร้อยได้เหมือนกับโคลงสี่สุภาพ เฉพาะบทที่ลงท้ายด้วยโคลงห้าพัฒนา วรรคสุดท้ายสามารถซ้ำคำให้เหมือนกับโคลงดั้นโบราณได้ กล่าวคือวรรคสุดท้ายของโคลงกำหนดให้มี ๒ คำ แต่ถ้ายืดออกให้เป็น ๔ คำได้ แต่คำที่ ๒ และ ๔ จะต้องเป็นคำเดียวกัน มีแผนผังระบบสัมผัสและตำแหน่งบังคับคำเอกคำโทดังนี้



ตัวอย่าง**โคลงสิบสุภาพ*** มีดังนี้

ยินเรื่องครั้ง คราสมัย นานนา
ยุคพรานไพร พิราบน้อย
จารึกศึกซึ่งไหว – หวาดหวั่น ไหวเอย
เลือดทุกหยดรดร้อย เรื่องให้คนเห็น
เป็นประวัติศาสตร์เหี้ยม โหดฉมัง
คราวพิราบหวงรวงรัง ราบดิ้น
จอมพรานฝัง แผลฝาก
ฆ่าล้างสิ้น – สุดบ่หายโหดกระหาย

“ตายเพื่อสู้ สืบสาน ศักดิ์อา
ตายเพื่อหาญ อริเหี้ยน
ตายเพื่อจักเผาผลาญ อธรรมพ่าย พังเอย
ตายเพื่อกำจัดเสี้ยน เศษเสี้ยวสังคม”
อุดมการณ์นั้นกลับ กระเด็นหวือ
มือแห่งความชั่วถือ ถ่อยถ้อย
สันติภาพคือ สันติพาบ
ด้วยพิราบน้อย ซื่อสนอง[๙]

จากโคลงที่ได้รับการปรับแปลงทั้ง ๕ ชนิดนี้แสดงว่าทั้งคมทวนและศักดิ์สิริเข้าใจลักษณะสำคัญของโคลงโดยเฉพาะโคลงสี่เป็นอย่างดี การสร้างสรรค์โคลงเดี่ยวขึ้นใหม่โดยยังคงลักษณะเฉพาะของโคลงอันได้แก่การบังคับรูปและเสียงวรรณยุกต์เอาไว้อาจเป็นแนวทางสำคัญที่ชี้ว่าการลดจำนวนคำ การเลื่อนสัมผัสแบบคู่ขนานและการผสมฉันทลักษณ์ย่อยของโคลง ๒ ชนิดให้เกิดโคลงอีกรูปแบบหนึ่งสามารถกระทำได้อีกและจะก่อให้เกิดฉันทลักษณ์แบบใหม่ๆ อีกมาก

๕.๑.๑.๒ การปรับแปลงฉันท์

การปรับแปลงฉันท์ของกวีทำให้เกิดฉันท์ใหม่เพิ่มอีก ๑๔ ชนิดได้แก่ **วสันตดิลกฉันท์ ๑๗** วสันตดิลกฉันท์ ๒๙** วิชชุมมาลาฉันท์ ๑๐** อุปัฏฐิตาฉันท์ ๑๑ แปลง** อีทิสังสัททุลวิกกีฬิตฉันท์ ๓๙** อุเปนทรวังสัฏฐฉันท์ ๒๓* วงศ์วิเชียรฉันท์ ๒๓* ภุชงควสันตดิลกฉันท์ ๒๖** อินทรวงศ์วังสัฏฐฉันท์ ๑๒* ภุชงควิเชียรฉันท์ ๑๒* วิเชียรภุชงคฉันท์ ๑๑* อินทรวสันตฉันท์ ๒๕* วสันตดิลกวงศ์ฉันท์ ๑๕**** และ**นิรนามฉันท์ ๒๐*** มีลักษณะการปรับแปลงโดยสรุป ๓ ประการ คือปรับแปลงด้วยการลดและเพิ่มจำนวนคำ ด้วยการผสมฉันท์ ๒ ชนิดเป็นฉันท์เดี่ยวแบบใหม่ และสร้างฉันท์ชนิดใหม่โดยนำข้อกำหนดของฉันท์ไปเป็นกติกาบังคับในกาพย์ มีรายละเอียดดังต่อไปนี้

๑) การเพิ่มและลดจำนวนคำ

การเพิ่มและลดจำนวนคำเป็นการตัดหรือแทรกลหุหรือครุในฉันท์เดิมบางชนิด ทำให้เกิดฉันท์ใหม่โดยไม่เปลี่ยนแปลงระบบสัมผัส ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่พบว่ากวีเพิ่มจำนวนคำเพียงอย่างเดียวในฉันท์ ๒ ชนิดคือวสันตดิลกฉันท์และวิชชุมมาลาฉันท์ และเพิ่มและลดจำนวนคำในฉันท์ ๑ ชนิดได้แก่อุปัฏฐิตาฉันท์ ฉันท์อันเป็นต้นแบบของการปรับแปลงทั้ง ๓ ชนิดนี้จึงแตกเป็นฉันท์ใหม่อีก ๔ ชนิดได้แก่**วสันตดิลกฉันท์ ๑๗** วสันตดิลกฉันท์ ๒๙** วิชชุมมาลาฉันท์ ๑๐**** และ**อุปัฏฐิตาฉันท์ ๑๑ แปลง**** ที่มาและแผนผังของฉันท์ดังกล่าวมีดังนี้

---

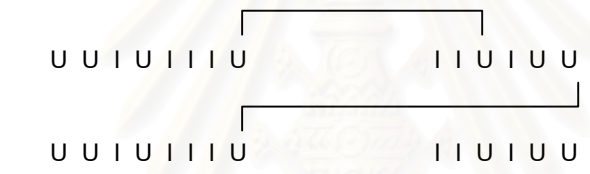
[๙] คมทวน คันธนู, **บนถนนและทางผ่าน** (กรุงเทพฯ: ดอกหญ้า, ๒๕๒๖), หน้า ๑๗.

วสันตดิลกฉันท์ ๑๗** เป็นของคมทวน คันธนู กวีกำหนดชื่อว่า**ธนูฝนฉันท์ ๑๗** โดยเพิ่มครุลหุในวสันตดิลกฉันท์ ๑๔ อีก ๓ ตำแหน่ง คือเพิ่มครุลหุอย่างละ ๑ คำในวรรคแรกบาทที่ ๑ และเติมลหุอีก ๑ คำในวรรคที่ ๒ ฉันท์นี้ ๑ บทจึงมี ๒ บาท บาทละ ๒ วรรค วรรคแรก ๑๐ คำ ส่วนวรรคหลังมี ๗ คำ ส่งสัมผัสทั้งสัมผัสบังคับในบท และสัมผัสระหว่างบททำนองเดียวกับกาพย์ยานี ๑๑ และฉันท์ในตำราทั่วไปที่มีบทละ ๒ บาท และบาทละ ๒ วรรค

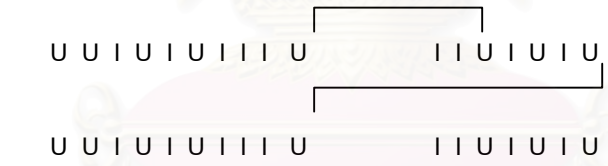
วสันตดิลกฉันท์ ๒๙** เป็นของคมทวน คันธนู กวีกำหนดชื่อว่า**คิมหันตดรงค์ฉันท์ ๒๙** โดยเติมลหุในวรรคที่ ๒ ของวสันตดิลกฉันท์ ๑๔ กำหนดให้ ๑ บทมี ๒ บาท บาทละ ๔ วรรค ๑ บทจึงมี ๘ วรรค ให้คำสุดท้ายวรรคแรกส่งสัมผัสไปยังคำที่ ๓ ของวรรคที่ ๒ คำสุดท้ายวรรคที่ ๒ ส่งสัมผัสไปยังคำสุดท้ายวรรคที่ ๓ และคำที่ ๓ ของวรรคที่ ๔ คำสุดท้ายวรรคที่ ๔ ส่งสัมผัสไปยังคำสุดท้ายวรรคที่ ๖ วรรคที่ ๗ และคำที่ ๓ ของวรรคที่ ๘ และคำสุดท้ายของวรรคที่ ๕ ส่งสัมผัสไปยังคำที่ ๓ ของวรรคที่ ๖ โดยให้คำสุดท้ายของบทส่งสัมผัสไปยังวรรคที่ ๒ ของบาทแรกบทต่อไป

วสันตดิลกฉันท์ทั้ง ๒ ชนิดมีแผนผังเปรียบเทียบกับวสันตดิลกฉันท์เดิมดังต่อไปนี้

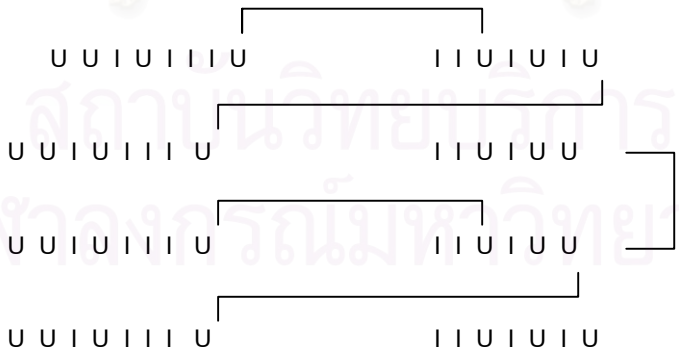
วสันตดิลกฉันท์ ๑๔



วสันตดิลกฉันท์ ๑๗**



วสันตดิลกฉันท์ ๒๙**



มีตัวอย่าง**วสันตดิลกฉันท์ ๑๗**** ดังต่อไปนี้

ยามเย็นเพราะเย็นก็เย็นรศมิแสง ทะลุแยงทแยงสลัว
ชีวันประหวั่น ณ วันวิตกกลัว เพราะกระหวัดกระวนกระวาย

เห็นกิ่งผกาพิกุลระดะละดอก กลบอกและบ่งอุบาย
รวยกลิ่นระรินระรึงละเลาะระราย อุระรวยระทวยระทม[๑๐]

และตัวอย่าง**วสันตดิลกฉันท์ ๒๙**** ดังต่อไปนี้

ป่วยการจะเก็บรหสกล่าว เพราะจะยาวระโยงระยาง
ป่วยการจะเปลื้องปฤษฎางค์ เพราะอดีตก็ผ่านเดิน
ใช่เพียงทุพลเฉพาะประเทศ เพาะกิเลสซะจำเริญ
ใช่เพียงประชาชนเผชิญ ทุรยุคขยิกขยาย[๑๑]

วิชชุมมาลาฉันท์ ๑๐** เป็นของคมทวน คันธนู กวีกำหนดชื่อว่า**คมแฝกฉันท์ ๔๐** ด้วยการเติมลหุแทรกกลางทุกวรรคในวิชชุมมาลาฉันท์ ๘ ฉะนั้นฉันท์นี้จึงมีวรรคละ ๕ คำ ทั้งนี้ การที่กวีเรียกฉันท์ชนิดนี้ให้เป็นฉันท์ ๔๐ สืบเนื่องจากที่กวีเรียกวิชชุมมาลาฉันท์ว่าเป็นฉันท์ ๓๒ โดยถือเอาจำนวนคำทั้งบทไม่ใช่เพียงบาทหนึ่งเหมือนที่เรียกกันตามตำราประพันธศาสตร์ มีแผนผังเปรียบเทียบดังนี้

วิชชุมมาลาฉันท์ ๘	วิชชุมมาลาฉันท์ ๑๐**
ᴗ ᴗ	ᴗ ᴗ ı ᴗ ᴗ ᴗ ᴗ ı ᴗ ᴗ ᴗ ᴗ ı ᴗ ᴗ ᴗ ᴗ ı ᴗ ᴗ ᴗ ᴗ ı ᴗ ᴗ ᴗ ᴗ ı ᴗ ᴗ ᴗ ᴗ ı ᴗ ᴗ ᴗ ᴗ ı ᴗ ᴗ

ตัวอย่าง**วิชชุมมาลาฉันท์ ๑๐**** มีดังนี้

จำรสกษีรา มารดาเพราะดื่มดำ
จำรสมิเคยลืม แต่เยาว์กระทั่งใหญ่
แม่กอดถนอมกก อ้อมอกก็อุ่นไอ
ตาเพ่งระวังภัย ปากพร่ำนิทานเผย
เรื่องแย้คะฆ่ายักษ์ ชอบนักบ่อยู่นิ่ง
ชอบใจซะจริงจริง ชอบเหลือมิเบื่อเลย

---

[๑๐] คมทวน คันธนู, **กถาจรดปกาศิต (สามแพร่งชีวิตคำฉันท์)** (กรุงเทพฯ: ฉับแกระ, ๒๕๓๑), หน้า ๓๐.

[๑๑] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๓๘.

หมวกแดงกะเด็กน้อย เงี่ยคอยเพราะคุ้นเคย
ขากางและคางเกย ตักแม่จะแผ่มือ[๑๒]

อุปัฏฐิตาฉันท์ ๑๑ แปลง** เป็นของคมทวน คันธนู สร้างสรรค์ขึ้นโดยลดคำครุ และเพิ่มลหุคำหนึ่งในตำแหน่งเดียวกันในอุปัฏฐิตาฉันท์ ๑๑ วรรคที่ ๒ ของทุกบาทที่กำหนดให้ ๒ คำท้ายวรรคเป็นครุทั้งหมด ระบบสัมผัสทั้งในบทและระหว่างบทเหมือนเดิมทุกประการ กวีตั้งชื่อว่า **คันฝุ่นฉันท์** ดังแผนผังเปรียบเทียบกับอุปัฏฐิตาฉันท์ ๑๑ ต่อไปนี้

อุปัฏฐิตาฉันท์ ๑๑	**อุปัฏฐิตาฉันท์ ๑๑ แปลง****
ᴗ ᴗ ˗ ˗ ᴗ ˗ ˗ ˗ ᴗ ˗ ᴗ ᴗ ᴗ ᴗ ˗ ˗ ᴗ ˗ ˗ ˗ ᴗ ˗ ᴗ ᴗ	ᴗ ᴗ ˗ ˗ ᴗ ˗ ˗ ˗ ˗ ˗ ᴗ ᴗ ᴗ ˗ ˗ ᴗ ˗ ˗ ˗ ˗ ˗ ᴗ

ตัวอย่าง**อุปัฏฐิตาฉันท์ ๑๑ แปลง**** มีดังนี้

หนุ่มจึงจรกลับ มิประทับจิตถือ
พิษสง ณ กระสือ ก็ละลืมและละลาย
กลับคือนครา และก็มาเพราะจะหมาย
หาสาวสะเสาะสาย พิศวาส ณ ชีวี[๑๓]

ทั้งนี้ สืบเนื่องจากชื่อฉันท์รูปแบบใหม่ที่เกิดจากการปรับแปลงฉันท์เดิมด้วยการลดและเพิ่มจำนวนคำครุลหุดังกล่าว ผู้วิจัยกำหนดเรียกใหม่จากตัวบทฉันทลักษณ์โดยเทียบเคียงกับชนิดของฉันท์ในวรรณคดีและตำราการประพันธ์เพื่อให้สอดคล้องกับคำอธิบายฉันทลักษณ์ของกวี

๒) การผสมฉันท์ ๒ ชนิดเป็นฉันท์เดี่ยวแบบใหม่

การปรับแปลงฉันท์โดยผสมฉันท์เดิม ๒ ชนิดให้เป็นฉันท์เดี่ยวแบบใหม่เป็นกลวิธีการสร้างฉันทลักษณ์ที่น่าสนใจในทำนองเดียวกับ**โคลงสิบสุภาพ***ที่ผสมโคลงย่อย ๒ ชนิดคือโคลงสี่สุภาพและโคลงห้าพัฒนา

ด้วยเหตุที่ฉันท์ไทยมีอยู่เป็นจำนวนมาก การผสมฉันท์ ๒ ชนิดด้วยวิธีการต่าง ๆ จึงทำให้เกิดฉันท์อีกอย่างน้อย ๙ ชนิดคือ**อีทิสังสัททุลวิกกีฬิตฉันท์ ๓๙****อุเปนทรวังสัฏฐฉันท์ ๒๓* วงศ์วิเชียรฉันท์ ๒๓* ภุชงควสันตดิลกฉันท์ ๒๖** อินทรวงศ์วังสัฏฐฉันท์ ๑๒* ภุชงควิเชียรฉันท์ ๑๒* วิเชียรภุชงค์ฉันท์ ๑๒* อินทรวสันตฉันท์ ๒๕*** และ**วสันตดิลกวงศ์ฉันท์ ๑๕**** มีรายละเอียดดังนี้

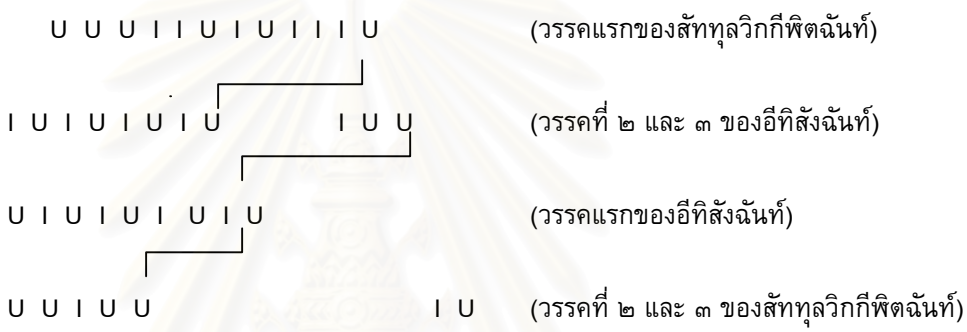
---

[๑๒] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๘๑.

[๑๓] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๘๐.

อีทิสังสัททุลวิกกีฬิตฉันท์ ๓๙** คมทวน คันธนูสร้างสรรค์ขึ้นโดยนำวรรคของสัททุลวิกกีฬิตฉันท์ ๑๙ มาสลับใช้รวมกันกับอีทิสังฉันท์ ๒๐ แล้วกำหนดชื่อเรียกเฉพาะว่า**ทวนไฟฉันท์ ๓๙** กล่าวคือขึ้นต้นด้วยวรรคแรกของสัททุลวิกกีฬิตฉันท์ ตามด้วยวรรคที่ ๒, ๓ และวรรคแรกของอีทิสังฉันท์ และลงท้ายด้วย ๒ วรรคหลังของสัททุลวิกกีฬิตฉันท์ตามลำดับไป

ดังนั้น **อีทิสังสัททุลวิกกีฬิตฉันท์****บทหนึ่งจึงมี ๓๙ คำ อันเกิดจากการรวมจำนวนคำของฉันท์ ๑๙ และฉันท์ ๒๐ บทหนึ่งมี ๔ บาท บาทแรกและบาทที่ ๓ มีบาทละ ๑ วรรค บาทที่ ๒ และบาทที่ ๔ มีบาทละ ๒ วรรค กำหนดสัมผัสในบท ๒ ชุด ชุดแรกคือคำสุดท้ายของบาทแรกส่งสัมผัสไปยังคำสุดท้ายของวรรคแรกบาทที่ ๒ ชุดที่ ๒ คือคำสุดท้ายของบาทที่ ๒ ส่งสัมผัสไปยังคำสุดท้ายของบาทที่ ๓ และคำสุดท้ายของวรรคแรกบาทที่ ๔ กำหนดให้คำสุดท้ายของบทส่งสัมผัสไปยังคำสุดท้ายของวรรคแรกบาทที่ ๑ ในบทต่อไป เป็นสัมผัสระหว่างบท ดังแผนผังนี้



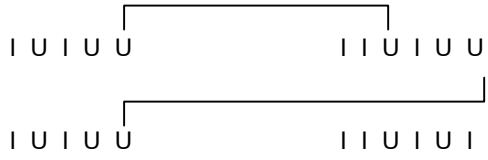
มีตัวอย่าง**อีทิสังสัททุลวิกกีฬิตฉันท์ ๓๙**** ดังต่อไปนี้

แค่นี้กูก็ประจักษ์กะตาพิษสตรี
ก็เหมือนธุมาบ่รอบ่รี จะลอยลม
ดังอุทกะธารสะอ้านนิยม
ต่ำใต้สิโคลนตม เตอะตา
งูเฉยยังมิหวั่นเสมอสมรชา
พิฆาตบุรุษเพราะมารยา ยะยักย้าย
เถิดพิกุลจะกรุ่นเพราะอายบ่อาย
ลืมชื่อและลืมชาย ก็เชิญ[๑๔]

อุเปนทรวังสัฏฐฉันท์ ๒๓* คมทวน คันธนูสร้างขึ้นโดยนำอุเปนทรวิเชียรฉันท์ ๑๑ มาผนวกกับวังสัฏฐฉันท์ ๑๒ บาทแรกเป็นอุเปนทรวิเชียร และบาทที่ ๒ เป็นวังสัฏฐ ฉันท์ทั้ง ๒ ชนิดเป็นฉันท์ ๑๑ และ ๑๒ เมื่อนำมาผสมกันกวีจึงใช้จำนวนคำในบททั้งหมดมาเรียกชื่อฉันท์แทนที่จะเรียกเฉพาะจำนวนคำในแต่ละบาทเป็นพื้นอย่างฉันท์ทั่วไป ฉันท์ชนิดนี้มีระบบสัมผัสเหมือนกับกาพย์ยานี ๑๑ ดังแผนผัง

---

[๑๔] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๓๔ – ๓๕.



(บาทแรกของอุเปนทรวิเชียรฉันท์)

(บาทแรกของวังสัฏฐฉันท์)

มีตัวอย่าง**อุเปนทรวังสัฏฐฉันท์ ๒๓*** ดังนี้

พระเดชวิเศษดุจ จตุรภุชพะเพริศเพรง
พระคุณก็ครื้นเครง อดิเรกดิลกดำรง
พระเกียรติคือกัส- สปชัด ณ โพชฌงค์
พระบุญเสมือนบง- กชแย้มขจรขยาย[๑๕]

วงศ์วิเชียรฉันท์ ๒๓* คมทวน คันธนูสร้างสรรค์ขึ้นเช่นเดียวกับ**อุเปนทรวังสัฏฐฉันท์ ๒๓*** โดยนำเอาอินทรวิเชียรฉันท์มาผนวกกับอินทรวงศ์ฉันท์ ดังแผนผัง

(บาทแรกของอินทรวิเชียรฉันท์)

(บาทแรกของอินทรวงศ์ฉันท์)

มีตัวอย่าง**วงศ์วิเชียรฉันท์ ๒๓*** ดังนี้

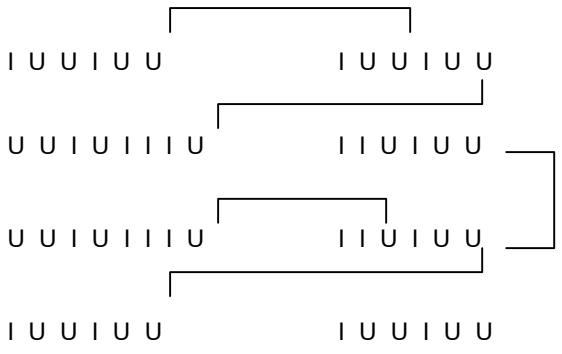
ดิ้นรนประจญแรง และตะแบงเพาะเบื้องบูรพ์
อ้างเกียรติอังกูร ก็กบฏกระบิดกระบวน
น้ำเหือดระเหยเหิด จะละเมิดมิมองประมวล
เคยร่ำ ณ สำรวล เสาะเสวยแสวงวัน[๑๖]

ภุชงควสันตดิลกฉันท์ ๒๖** คมทวน คันธนูสร้างสรรค์ขึ้นแล้วกำหนดชื่อเรียกว่า **นาคเล่นน้ำฉันท์ ๒๖** กวีผสมระหว่างภุชงคประยาตฉันท์ ๑๒ กับวสันตดิลกฉันท์ ๑๔ แต่คนละแบบกับ**อุเปนทรวังสัฏฐฉันท์*** และ**วงศ์วิเชียรฉันท์*** เพราะฉันท์นี้บทหนึ่งมี ๔ บาท บาทละ ๒ วรรค บาทแรกและบาทที่ ๔ มีลักษณะครุ ลหุ เป็นภุชงคประยาต ส่วนบาทที่ ๒ และ ๓ เป็นวสันตดิลก ส่วนระบบสัมผัสยังคงไม่เปลี่ยนแปลง แม้จะมี ๔ บาทใน ๑ บทก็ตาม แผนผังมีดังนี้

---

[๑๕] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๔๔.

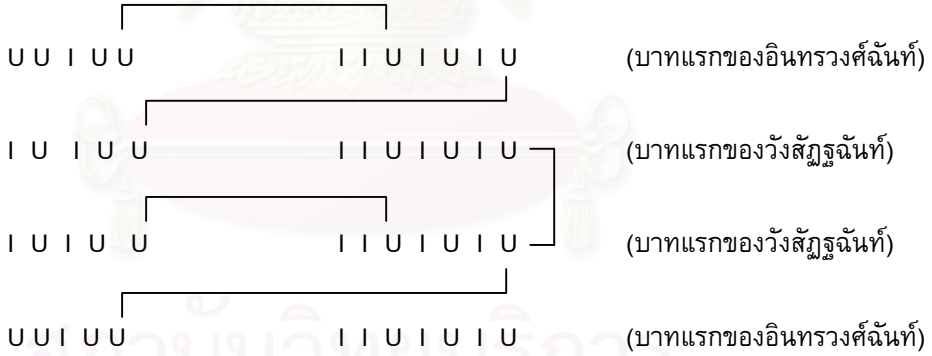
[๑๖] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๕๑.



มีตัวอย่าง**ภุชงควสันตดิลกฉันท์ ๒๖**** ดังนี้

จะแข็งข้อจะขอแช่ง จะยุทธแย้งจะยันยืน
ถึงตัวจะตายจิตจะตื่น บ่วิตกเพราะตนกลัว
ทั้งคำจะคงและก็จะคง ดุจธงสะบัดทั่ว
ประกาศแล้วก็รรรรัว ตะโกนถ้อยประณามถึง[๑๗]

อินทรวงศ์วังสัฏฐฉันท์ ๑๒* คมทวน คันธนูได้สร้างขึ้น โดยผสมระหว่างอินทรวงศ์ฉันท์ ๑๒ กับวังสัฏฐฉันท์ ๑๒ เป็นการผสมผสานในลักษณะเดียวกับ**ภุชงควสันตดิลกฉันท์**** กล่าวคือบทหนึ่งมี ๔ บาท บาทละ ๒ วรรค บาทแรกและบาทที่ ๔ เป็นฉันท์อินทรวงศ์ ส่วนบาทที่ ๒ และบาทที่ ๓ เป็นฉันท์วังสัฏฐ มีระบบสัมผัสทั้งในบทและระหว่างบทแบบเดิม ดังแผนผัง



มีตัวอย่าง**อินทรวงศ์วังสัฏฐฉันท์ ๑๒*** ดังนี้

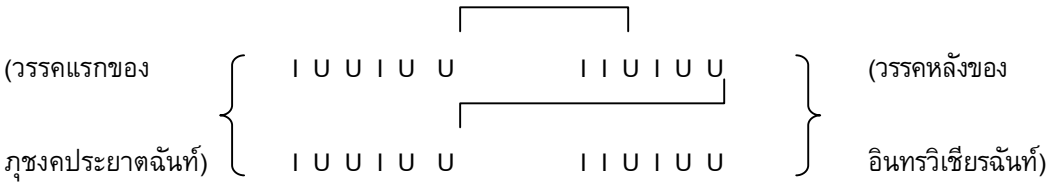
บิดาและมารดา มิอะร้าอร่ามเมลือง
ทำงานซะงกเงือง ทรมานสม่ำเสมอ
เพื่อลูกและเพื่อลูก ธ ก็ปลูกจะปรนจะเปรอ
บ่พล่ามบ่พร่ำเพ้อ คุณเลี้ยงดำรงดำรู[๑๘]

---

[๑๗] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๕๙.

[๑๘] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๖๓ – ๖๔.

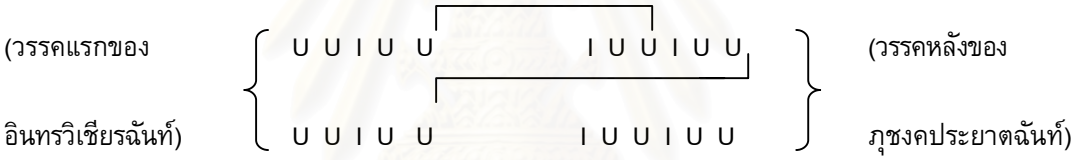
ภุชงควิเชียรฉันท์ ๑๒* เป็นของคมทวน คันธนู สร้างสรรค์ขึ้นด้วยการนำวรรคแรกของภุชงคประยาตฉันท์ ๑๒ นำแล้วตามด้วยวรรคหลังของอินทรวิเชียรฉันท์ ๑๑ ดังแผนผังและระบบสัมผัสต่อไปนี้



มีตัวอย่าง**ภุชงควิเชียรฉันท์ ๑๒*** ดังนี้

บิดาคาดบ่สมคิด เพราะชีวิตน่ะสังเวย
กะโรคร้ายมะเร็งเผย ขณะลมก็สิ้นลับ
ประหนึ่งโลกจะลาล่วง ประหนึ่งดวงตะวันดับ
เสมือนธรณีทับ กลจิตจะขาดใจ[๑๙]

วิเชียรภุชงคฉันท์ ๑๑* เป็นของคมทวน คันธนู มีลักษณะเดียวกันกับ**ภุชงควิเชียรฉันท์*** คือนำวรรคแรกของอินทรวิเชียรฉันท์ตามด้วยวรรคหลังของภุชงคประยาตฉันท์ดังแผนผัง



มีตัวอย่าง**วิเชียรภุชงคฉันท์ ๑๑*** ดังนี้

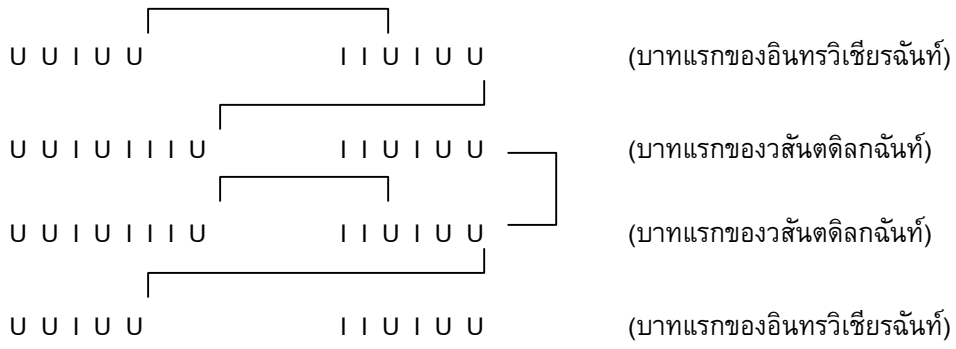
คิดครั้งจะครองคู่ อดีตดูก็ดายเดียว
รักสูญมิเหลือเสี้ยว สวาทให้พิไรหวน
หญิงใดจะได้ดี เพราะสามีก็มีมวล
ทรัพย์ถือ ณ มือถ้วน บุราณว่าและขานไว้[๒๐]

อินทรวสันตฉันท์ ๒๕* คมทวน คันธนูสร้างสรรค์ขึ้นด้วยการนำอินทรวิเชียรฉันท์ผนวกกับวสันตดิลกฉันท์ ผสมเช่นเดียวกันกับ**อินทรวังสัฏฐฉันท์*** กล่าวคือบทหนึ่งมี ๔ บาท บาทละ ๒ วรรค บาทที่ ๑ และ ๔ เป็นอินทรวิเชียรฉันท์ บาทที่ ๒ และ ๓ เป็นวสันตดิลกฉันท์ ดังแผนผัง

---

[๑๙] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๖๕.

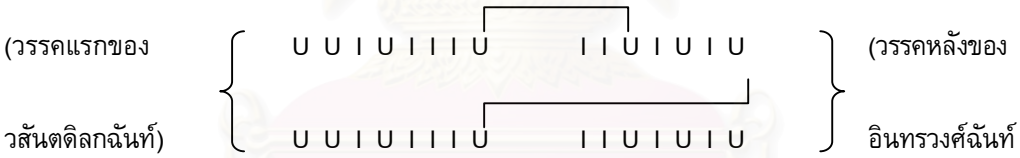
[๒๐] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๙๐ – ๙๑.



มีตัวอย่าง**อินทรวสันตฉันท์ ๒๕*** ดังนี้

หวังชัยประชาชน เพราะจะดลจะดาลใน
บทต้นและเต็มอธิปไตย ณ ประเทศจะทอแสง
เป็นทรายและเศษสวะผสม ขณะลมน่ะโหมแรง
เป็นผิวเกาะกำแพง เพราะมิใช่ศิลาชั้น[๒๑]

วสันตดิลกวงศ์ฉันท์ ๑๕** คมทวน คันธนู ได้สร้างสรรค์ขึ้นโดยผสมระหว่างวสันตดิลกฉันท์ ๑๔ กับอินทรวงศ์ฉันท์ ๑๒ ด้วยการนำวรรคแรกของวสันตดิลกฉันท์มาต่อท้ายด้วยวรรคหลังของอินทรวงศ์ฉันท์แล้วเรียกชื่อว่า**เหมันตดิเรกฉันท์ ๑๕** ฉันท์นี้บาทหนึ่งจึงมี ๑๕ คำ ใช้ระบบสัมผัสเดียวกับกาพย์ยานี ๑๑ ดังแผนผัง



มีตัวอย่าง**วสันตดิลกวงศ์ฉันท์ ๑๕**** ดังต่อไปนี้

อกธรณีก็วิปโยค ทวิโศกบ่จืดบ่จาง
สามแม่ระโหยวิจลคราง จลครวญระครั่นระครึม
ครั้นยามยะเยือกติณยะเยียบ ดลเงียบสงัดงะงึม
แดดอับชระอ่ำสถลทึม ทุรโยค ณ สนธยา[๒๒]

เฉพาะฉันท์ผสมใหม่ทั้ง ๙ ชนิดนี้ มีหลักการผสมที่สรุปได้ดังนี้

๑. การผสมฉันท์ ๒ ชนิดทั้งบท คือการสลับวรรคใน ๑ บทของสัททุลวิกกีฬิตฉันท์ ๑๙ กับอีทิสังฉันท์ ๒๐ กลายเป็น**อีทิสังสัททุลวิกกีฬิตฉันท์ ๓๙****

---

[๒๑] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๗๓.

[๒๒] คมทวน คันธนู, **บนถนนและทางผ่าน,** หน้า ๒๑.

ข้อสังเกต: *เป็นการสลับวรรคระหว่างฉันท์ ๒ ชนิด ที่ ๑ บทมี ๓ วรรค*

๒. การผสมฉันท์ ๒ ชนิดทั้งบาท ได้แก่

- บาทหนึ่งของอุเปนทรวิเชียรฉันท์ ๑๑ ตามด้วยบาทหนึ่งของวังสัฏฐฉันท์ ๑๒ กลายเป็น**อุเปนทรวังสัฏฐฉันท์ ๒๓***
- บาทหนึ่งของอินทรวิเชียรฉันท์ ๑๑ ตามด้วยบาทหนึ่งของอินทรวงศ์ฉันท์ ๑๒ กลายเป็น**วงศ์วิเชียรฉันท์ ๒๓***

ข้อสังเกต: *เป็นการผสมแบบตัดบาทต่อบาท ฉันท์ที่นำมาประสมมีครุ ลหุ ในบาทที่ ๑ และ ๒ ตรงกัน*

๓. การผสมฉันท์ ๒ ชนิดทำนองอุปชาติฉันท์[๒๓]

- **ภุชงควสันตดิลกฉันท์ ๒๖**** บาทที่ ๑ และบาทที่ ๔ เป็นภุชงคประยาตฉันท์ ๑๒ ๑ บาท บาทที่ ๒ และบาทที่ ๓ เป็นวสันตดิลกฉันท์ ๑๔ ๑ บาท
- **อินทรวงศ์วังสัฏฐฉันท์ ๑๒*** บาทที่ ๑ และบาทที่ ๔ เป็นอินทรวงศ์ฉันท์ ๑๒ ๑ บาท บาทที่ ๒ และบาทที่ ๓ เป็นวังสัฏฐฉันท์ ๑๒ ๑ บาท
- **อินทรวสันตฉันท์ ๒๕*** บาทที่ ๑ และบาทที่ ๔ เป็นอินทรวิเชียรฉันท์ ๑๑ ๑ บาท บาทที่ ๒ และบาทที่ ๓ เป็นวสันตดิลกฉันท์ ๑๔ ๑ บาท

ข้อสังเกต: *ฉันท์ใหม่ที่ได้บทหนึ่งมี ๘ วรรคหรือ ๔ บาท บาทละ ๒ วรรค บาทที่ ๑ และ ๔ มีครุ ลหุเหมือนกัน และบาทที่ ๒ และ ๓ มีครุ ลหุ เหมือนกัน*

๔. การผสมฉันท์ ๒ ชนิดวรรคต่อวรรค

- วรรคแรกของภุชงคประยาตฉันท์ ๑๒ ตามด้วยวรรคหลังของอินทรวิเชียรฉันท์ ๑๑ กลายเป็น**ภุชงควิเชียรฉันท์ ๑๒***
- วรรคแรกของอินทรวิเชียรฉันท์ ๑๑ ตามด้วยวรรคหลังของภุชงคประยาตฉันท์ ๑๒ กลายเป็น**วิเชียรภุชงคฉันท์ ๑๑***
- วรรคแรกของวสันตดิลกฉันท์ ๑๔ ตามด้วยวรรคหลังของอินทรวงศ์ฉันท์ ๑๒ กลายเป็น**วสันตดิลกวงศ์ฉันท์ ๑๕****

ข้อสังเกต: *เป็นการผสมแบบตัดวรรคต่อวรรคให้เป็น ๑ บท*

มีฉันท์ชนิดใหม่ของคมทวน คันธนู ไปเหมือนกับฉันท์ที่กวีรุ่นก่อนได้ผสมไว้แล้ว ความเหมือนมี ๒ ลักษณะคือชื่อฉันท์ต่างกันรูปแบบเหมือนกัน และชื่อฉันท์และรูปแบบเหมือนกัน[๒๔]

ลักษณะแรกคือ***ชื่อฉันท์ต่างกันรูปแบบเหมือนกัน*** ได้แก่**วสันตดิลกวงศ์ฉันท์ ๑๕**** เหมือนกับ**วสันตวงศ์ฉันท์**และ**วิเชียรภุชงคฉันท์ ๑๑***เหมือนกับ**อินทรลิลาตฉันท์** ทั้ง**วสันตวงศ์**

---

[๒๓] อุปชาติฉันท์ ๑๑ ๑ บทมี ๔ บาท บาทละ ๒ วรรค วรรคแรก ๕ พยางค์ วรรคที่ ๒ ๖ พยางค์ บาทที่ ๑ และ ๔ เป็นอุปเปนทรวิเชียรฉันท์ บาทที่ ๒ และ ๓ เป็นอินทรวิเชียรฉันท์.

[๒๔] กรณีนี้ คมทวน คันธนู ไม่ได้แสดงให้เห็นว่าใช้ฉันท์ชนิดนี้ตามพระนิพนธ์กรมพระนราธิปฯ.

ฉันท์และ**อินทรลิลาตฉันท์**เป็นของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์[๒๕] ปรากฏในพระนิพนธ์*เฉลิมเกียรติกษัตรีคำฉันท์*[๒๖] ลักษณะที่ ๒ ***ชื่อและรูปแบบฉันท์ตรงกัน***คือ**ภุชงควิเชียรฉันท์ ๑๒*** ที่คมทวนกล่าวว่าเป็นการทดลองฉันท์รูปแบบใหม่[๒๗] ไปซ้ำกับชื่อและรูปแบบที่พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ทรงไว้แล้วในพระนิพนธ์เรื่องดังกล่าว ฉันท์ชนิดนี้จึงไม่ใช่ฉันท์ใหม่ดังความเข้าใจของกวีแต่อย่างใด

อนึ่ง ชื่อฉันท์ “อินทรวสันตฉันท์” ของคมทวนคล้ายคลึงกับอินทรวสันตดิลกฉันท์ของ ”ครูเทพ” ฉันท์ทั้ง ๒ ชนิด ผสมระหว่างอินทรวิเชียรฉันท์ ๑๑ กับวสันตดิลกฉันท์ ๑๔ ต่างกันที่ฉันท์ของ ”ครูเทพ” ***เป็นการแต่งสลับบท*** คือแต่งอินทรวิเชียร ๑ บท ตามด้วยวสันตดิลก ๑ บท สลับและมีสัมผัสร้อยกันเรื่อยไป ปรากฏในกวีนิพนธ์เรื่อง “น้ำตา”[๒๘] ใน*โคลงกลอนของครูเทพ เล่ม ๒*

ทั้งนี้ สืบเนื่องจากชื่อฉันท์ที่ได้รับการผสมให้เป็นฉันท์เดี่ยวแบบใหม่บางชนิด ผู้วิจัยกำหนดเรียกโดยอ้างอิงจากที่มาของฉันท์ตามคำอธิบายฉันทลักษณ์ของกวี

๓) การนำลักษณะเฉพาะของฉันท์มาใช้กับกาพย์

กวีร่วมสมัยได้นำกติกาบังคับเรื่องครุ ลหุ ของฉันท์ไปใส่ไว้ในกาพย์ทำให้กาพย์กลายเป็นฉันท์ชนิดใหม่ได้แก่**นิรนามฉันท์ ๒๐***ของคมทวน คันธนู มีที่มาและแผนผังดังนี้

นิรนามฉันท์ ๒๐* สร้างสรรค์ขึ้นโดยใช้รูปแบบของกาพย์ฉบังเป็นหลัก กำหนดจำนวนคำในวรรคที่ ๑ และวรรคที่ ๓ ที่แต่เดิมมีวรรคละ ๖ คำให้เป็นวรรคละ ๘ คำ ทำให้ ๑ บทมี ๒๐ คำ และกำหนดตำแหน่งครุลหุเพิ่ม ใช้สัมผัสแบบเดียวกับกาพย์ฉบัง ดังแผนผังเปรียบเทียบนี้

กาพย์ฉบัง ๑๖	**นิรนามฉันท์ ๒๐***
๑ ๒ ๓ ๔ ๕ ๖ ๑ ๒ ๓ ๔ ๑ ๒ ๓ ๔ ๕ ๖	U U I U I U I U U U I U U U I U I U I U

ตัวอย่าง**นิรนามฉันท์ ๒๐*** มีดังนี้

แลกาลก็ผ่านเพราะการณ์วิกล หลายเหตุและหน
ด้วยรัฐประหารทะยานอะหา

---

[๒๕] สุภาพร มากแจ้ง, **กวีนิพนธ์ไทย ๒** (กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์, ๒๕๓๕), หน้า ๖๙.

[๒๖] พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์, **เฉลิมเกียรติกษัตรีคำฉันท์** (กรุงเทพฯ: จงเจริญการพิมพ์, ๒๕๓๒).

[๒๗] คมทวน คันธนู, **กถาจรดปกาศิต (สามแพร่งชีวิตคำฉันท์)**, คำชี้นำ หน้า ๑๐.

[๒๘] เจ้าพระยาธรรมศักดิ์มนตรี, **โคลงกลอนของครูเทพ เล่ม ๒,** พิมพ์ครั้งที่ ๒ (กรุงเทพฯ: คุรุสภา, ๒๕๒๖), หน้า ๓๐ – ๓๑.

เจ้าเก่าก็ไปและใหม่ก็มา หลายครั้งและหลายคราว
เป็นวัฏจักรอะดักอดูร[๒๙]

ฉันท์ใหม่ทั้งหมดที่เกิดขึ้นจากฉันท์เดิมที่มีอยู่เป็นจำนวนมากนี้ให้ข้อสังเกตที่น่าสนใจประการหนึ่งว่าการคิดประดิษฐ์ฉันท์ด้วยวิธีจัดเรียงครุลหุ แล้วจัดวรรค จัดสัมผัสอาจเป็นวิธีการสร้างฉันท์ที่ดีวิธีหนึ่ง แต่การใช้ฉันท์เดิมเป็นพื้นฐานนำมาผสมผสานกันด้วยวิธีการต่างๆ ก็เป็นแนวทางสร้างฉันท์ที่ควรพิจารณาเช่นกัน การคิดสร้างคำประพันธ์ประเภทฉันท์ จึงนับได้ว่าเป็นกลวิธีการสร้างสรรค์คำประพันธ์ไทยที่ก่อให้เกิดฉันทลักษณ์ย่อยชนิดใหม่ได้มากที่สุด

๕.๑.๑.๓ การปรับแปลงกาพย์

การปรับแปลงกาพย์ชนิดต่างๆ ให้แตกแขนงเป็นกาพย์ชนิดใหม่นั้น พบว่ากาพย์ ๒ ชนิดซึ่งเป็นที่รู้จักกันดีคือกาพย์ยานี ๑๑ และกาพย์ฉบัง ๑๖ เป็นต้นแบบสำคัญในการสร้างกาพย์แบบใหม่ขึ้นอีกอย่างน้อย ๑๐ ชนิดได้แก่**กาพย์ยานี ๑๒* กาพย์ฉบัง ๒๘** กาพย์ฉบังฉบัด ๒๐* กาพย์ยานี ๙** กาพย์ยานี ๑๐** กาพย์ยานี ๑๖** กาพย์ยานี ๑๗** กาพย์ฉบัง ๑๔** กาพย์ยานี ๒๔**** และ**กาพย์ฉทุล ๑๒*** โดยปรับแปลง ๒ ลักษณะคือเพิ่มและลดจำนวนคำและผสมกาพย์กับฉันท์ให้เป็นกาพย์เดี่ยวแบบใหม่ มีรายละเอียดดังต่อไปนี้

๑) การเพิ่มและลดจำนวนคำ

การเพิ่มและลดจำนวนคำในกาพย์ มีทั้งการลดจำนวนคำเพียงอย่างเดียว เพิ่มเพียงอย่างเดียว และทั้งเพิ่มและลด ด้านการเพิ่มจำนวนคำ เกิดขึ้นทั้งในกาพย์ยานีและกาพย์ฉบัง ทำให้เกิดกาพย์ ๓ ชนิดคือ**กาพย์ยานี ๑๒* กาพย์ฉบัง ๒๘**** และ**กาพย์ฉบังฉบัด ๒๐*** สำหรับการลดจำนวนคำเกิดขึ้นเฉพาะกาพย์ยานีเป็นการลดจำนวนคำในแต่ละวรรคมีลักษณะการลดหลายรูปแบบทำให้เกิด**กาพย์ยานี ๙** , ๑๐** , ๑๖**** และ**กาพย์ยานี ๑๗**** และที่มีทั้งการเพิ่มและการลด เกิดทั้งในกาพย์ฉบังและกาพย์ยานีทำให้เกิด**กาพย์ฉบัง ๑๔**** และ**กาพย์ยานี ๒๔**** มีรายละเอียดดังต่อไปนี้

๑.๑) การเพิ่มและลดจำนวนคำในกาพย์ยานี ๑๑

การเพิ่มและลดจำนวนคำในกาพย์ยานี ๑๑ ทำให้เกิดกาพย์ชนิดใหม่ดังต่อไปนี้

กาพย์ยานี ๑๒* พบใน*เขียนแผ่นดิน*ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์จำนวน ๔ บท ดังนี้

เมื่อได้มาจึงได้รู้ เมื่อได้อยู่จึงได้ยล
ความขวักไขว่ความสับสน ของผู้คนอันปนเป

---

[๒๙] คมทวน คันธนู, **กถาจรดปกาศิต (สามแพร่งชีวิตคำฉันท์),** หน้า ๖๑.

เรือเทียบปลาขนปลาวาง และเรือหางเอาหางเห
ชุลมุนชุลเก ประเดคนประเดปลา
ระนองน้ำระนองคลื่น ระนองคนอยู่คล่ำคลา
คือชีวิตคือชีวา แห่งท่าน้ำเมืองระนอง
เพราะแผ่นฟ้ากำหนดน้ำ และแผ่นน้ำกำหนดคลอง
ทะเลนี้มีเจ้าของ ก็เพราะคนกำหนดคน[๓๐]

ใน “ลำดับบท” กวีเรียกคำประพันธ์ชนิดนี้ว่า**กาพย์ ๑๒** มีลักษณะเหมือนกับกาพย์ยานี ๑๑ ทุกประการ ยกเว้นจำนวนคำในวรรคหน้าที่เพิ่มจาก ๕ คำเป็น ๖ คำทำให้กาพย์ชนิดนี้มีจำนวนคำทุกวรรคเท่ากันหมด

ในกวีนิพนธ์*ที่ใดมีรัก ที่นั่นมีรัก*ของไพวรินทร์ ขาวงาม ผู้วิจัยพบฉันทลักษณ์ลักษณะนี้เช่นกัน เพียงแต่กวีแยกวรรคหนึ่งเป็น ๒ ส่วนส่วนละ ๓ คำ ถ้าจัดวรรคใหม่ให้มีวรรคละ ๖ คำ จะมีลักษณะสอดคล้องกับ**กาพย์ยานี ๑๒***ทุกประการดังนี้

ไม่ผ่านไฟ ไม่พบน้ำ
ไม่ผ่านถ้ำ ไม่พบผา
ไม่ผ่านดิน ไม่ผินฟ้า
ไม่ผ่านมา ไม่ผ่านไป
ไม่ผ่านศึก ไม่ฮึกเหิม
ไม่ผ่านเดิม ไม่เริ่มใหม่
ไม่ผ่านเข็ญ ไม่เห็นใจ
ไม่ผ่านวัย ไม่พบวาร
ไม่ผ่านเวร ไม่เห็นกรรม
ไม่ซอกช้ำ ไม่ฉายฉาน
ไม่ผลัดใบ ไม่ผลิบาน
ไม่กรำลาน ไม่กร้านลม
ไม่หลงทาง ไม่รู้ทาง
ไม่สะสาง ไม่สาสม
ไม่รวดร้าว ไม่รื่นรมย์
ไม่รู้ล้ม ไม่รู้ลุก![๓๑]

---

[๓๐] เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, **เขียนแผ่นดิน,** พิมพ์ครั้งที่ ๓ (กรุงเทพฯ: เกี้ยว - เกล้าพิมพการ, ๒๕๔๑), หน้า ๑๕๙.

[๓๑] ไพวรินทร์ ขาวงาม, **ที่ใดมีรัก ที่นั่นมีรัก** (กรุงเทพฯ: แพรวสำนักพิมพ์, ๒๕๔๕), หน้า ๒๓๑.

กาพย์ยานี ๙** พบในกวีนิพนธ์เรื่อง*ขวัญใจเจ้า*ของกานติ ณ ศรัทธา เป็นจำนวนทั้งสิ้น ๖ บท ดังนี้

ข้าคิดถึงเธอ น้ำตาเอ่อหยาดพราย
วันต้นข้าวยืนตาย เต็มท้องทุ่งนา
เธอกราบผืนทุ่ง แล้วก็มุ่งบ่ายหน้า
เมืองสวรรค์มายา ตั้งตาหางาน
เป็นสัตว์ตัวใหม่ ให้เขาใช้ดักดาน
ให้เขาเฒ่ียนหลังอาน ยิ่งกว่าวัวควาย
เธอมีชีวิต จึงไม่คิดยืนตาย
กับความแห้งแล้งร้าย ลามทุ่งลาญทาง
น้ำตาบ่าไหล วันลาไกลจากบาง
มองเบื้องหน้าอ้างว้าง เบื้องหลังเลือนไกล
เมืองโน้นเมืองหลวง แสนเป็นห่วงเหลือใจ
เธอจะเหลือค่าใด ให้ความเป็นคน[๓๒]

กาพย์นี้มีระบบสัมผัสภายในบทและระหว่างบทรูปแบบเดียวกับกาพย์ยานี มีการลดคำใน ๓ วรรคของกาพย์ยานีโดยบาทแรกวรรคที่ ๑ มี ๔ คำ วรรคที่ ๒ มี ๕ คำ บาทที่ ๒ วรรคแรกมี ๕ คำ (เท่ากับจำนวนคำของกาพย์ยานีเดิม) และวรรคที่ ๒ มี ๔ คำ

กาพย์ยานี ๑๐** พบใน*บันทึกแห่งดวงหทัย*ของศิวกานท์ ปทุมสูติ ดังนี้

ตะโกโกร๋นต้นนั้น พ้นผ่านวันเวลา
บนเนินดินหินกล้า กันดารแล้งแห้งโหย
ผ่านคราวหนาวร้าวราน คราวร้อนผลาญเผาโรย
กว่าฤดูฝนโปรย จะเยี่ยมเยือนเดือนปี
ฝากร่องรอยลำเค็ญ เร้นรอยเปลือกกระพี้
รอยขวานพร้าราวี หลากรอยย้ำกล้ำกราย
แต่อืดทนทรมาน ก้านกิ่งกอดยอดปลาย
จวบใบแห้งปลิวหาย ใบสุดท้ายทิ้งฤดู
ห้วงแล้งดินผินแล้ว ลมฝนแก้วแพร้วพรู
วสันต์เอื้อเฟื้อฟู ชีวิตฟื้นตื่นฝัน
ตำลึงอ่อนยอดอวบ บวบระดะแตกพันธุ์
เกี่ยวกระหวัดรัดขวัญ เรือนร้างกิ่งมิ่งตะโก

---

[๓๒] กานติ ณ ศรัทธา, **ขวัญใจเจ้า,** พิมพ์ครั้งที่ ๓ (กรุงเทพฯ: บริษัท ต้นอ้อ แกรมมี่ จำกัด, ๒๕๔๐), หน้า ๙๔.

เจ้ายอดเยาว์เถาน้อย รังสรรค์สร้อยร้อยโซ่
สานสุมทุมพุ่มโต บนต้นตายร่ายเริง
ระย้าดอกผลดก นกกาเกาะซุ้มเซิง
ปลุกชีพไพรไม้เพิง วัฏจักรพักพิง
ตะโกโกร่นต้นนั้น ร่มเรือนขวัญก้านกิ่ง
กี่รุ่นหลานเหลนอิง อาศัยเหย้าเหล่ากอ
แล้วกี่ไม้ตายต้น แห่งมณฑลทุกข์ท้อ
ที่จะเกื้อจะก่อ เกียรติยศงดงาม
โน่นแน่ะไม้ตายแห้ง เกลื่อนแขนงเรียวหนาม
เต็มลานโศกรกทราม น่าเสียดาย...เสียดาย[๓๓]

กาพย์นี้เหมือนกับกาพย์ยานีทุกประการยกเว้นจำนวนคำในวรรคหลังที่กาพย์ยานีมี ๖ คำ แต่ของศิวกานท์มี ๕ คำทุกวรรคทำให้มีจังหวะแน่นอน ในวรรคหนึ่งๆ แบ่งเป็น ๒ จังหวะ จังหวะละ ๓ และ ๒ คำตามลำดับ ปรากฏกวีนิพนธ์ลักษณะนี้เพิ่มเติมในงานของกวีส่วนอื่นๆ อยู่บ้างแต่มีจำนวนคำในวรรคไม่แน่นอนส่วนใหญ่พบวรรคละ ๕ คำ นอกจากนี้ยังพบในกวีนิพนธ์ของไพวรินทร์ ขาวงามด้วย มีลักษณะเดียวกับที่ได้อธิบายแล้ว พบใน*ฤดีกาล*บท “ปล่อยนก”[๓๔] และ “ไกลโพ้นเสรีภาพ”[๓๕] และแต่งต่อเนื่องใน*ถนนนักฝัน*และ*ที่ใดมีรัก ที่นั่นมีรัก*อีกด้วยดังตัวอย่าง

ช่างรื่นรมย์เพียงนั้น หนอนักฝันคนเศร้า
นั่งหัวเราะกับเงา ฟังเงาเล่านิทาน
บาทวิถีคนเมือง เท้าเขื่องเขื่องเดินผ่าน
ขมีขมันการงาน ลืมนิทานริมทาง
จะรีบร้อนไปไหน ไยไม่พักเสียบ้าง
ดูดวงตาอ้างว้าง ในท่ามกลางฝูงชน
ฟังนิทานหน่อยไหม จะฝากไว้ข้างถนน
นิทานของผู้คน กระเสือกกระสนค้นฝัน
ฝันแล้วฝันลับ มิอาจจับฝันมั่น
สิ่งที่ได้มานั้น เพียงนักฝันนิรนาม[๓๖]

กาพย์ยานี ๑๖** พบใน*แก่ขึ้นตามลำพัง*ของกานติ ณ ศรัทธา ดังต่อไปนี้

---

[๓๓] ศิวกานท์ ปทุมสูติ, **บันทึกแห่งดวงหทัย,** หน้า ๖๖ – ๖๗.

[๓๔] ไพวรินทร์ ขาวงาม, **ฤดีกาล,** พิมพ์ครั้งที่ ๒ (กรุงเทพฯ: แพรวสำนักพิมพ์, ๒๕๔๑), หน้า ๕๕.

[๓๕] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๑๐๙ – ๑๑๑.

[๓๖] ไพวรินทร์ ขาวงาม, **ถนนนักฝัน** (กรุงเทพฯ: แพรวสำนักพิมพ์, ๒๕๓๕), หน้า ๗๙.

รู้สึกเสมอ ว่าเธออยู่ใกล้ฉัน
เป็นน้ำใจชุ่มปัน แหล่งสมัย
อบอุ่นราวตะวัน ผันผ่านดวงหทัย
แม้เราอยู่แสนไกล สุดฟ้า
พบเธอท่องเมฆ ลอยวิเวกเวิ้งนภา
ไปชุ่มฝนชโลมนา ไร่ดิน[๓๗]

กาพย์ชนิดนี้กำหนด ๑ บทแบ่งเป็น ๔ วรรควรรคแรกมี ๔ คำ วรรคที่ ๒ และ ๓ วรรคละ ๕ คำ วรรคสุดท้ายมี ๒ คำ ซึ่งน่าจะเป็นการลดคำในกาพย์ยานี ๑๑ ทุกวรรค สัมผัสในบทกำหนดให้คำสุดท้ายวรรคแรกส่งสัมผัสไปยังคำที่ ๑ ที่ ๒ หรือที่๓ ของวรรคที่ ๒ คำสุดท้ายวรรคที่ ๒ ส่งสัมผัสไปยังคำสุดท้ายของวรรคที่ ๓ และสัมผัสระหว่างบทได้แก่คำสุดท้ายของบทต้น ส่งสัมผัสไปยังคำสุดท้ายของวรรคที่ ๒ ของบทต่อไป

กาพย์ยานี ๑๗** ปรากฏใน*ขวัญใจเจ้า*ของกานติ ณ ศรัทธา ๕ บท ดังนี้

เหมือนน้ำในลำธาร ไหลผ่านไม่กลับหลัง
เธอคือนกไม่มีรัง โบยบิน
ฉันอยากเป็นแผ่นฟ้า โอบกอดปีกกล้าอาจิณ
ฉันอยากเป็นแผ่นดิน รองธาร
โอ้ดอกรักร่วงระร้าว เมื่อลมหนาวพัดผ่าน
ฉันคือดินกันดาร ฟ้าดำ
ยามวันแล้งแรงร้อน ยามคืนย้อนเย็นย่ำ
โหยไห้เป็นลำนำ กวี
เธอหายไปกับขอบฟ้า เมื่อใบไม้ป่าเปลี่ยนสี
ฉันร่ำไห้อยู่ที่นี่ แสนนาน[๓๘]

จากตัวอย่างจะเห็นว่าคล้ายกับ**กาพย์ยานี ๑๖**** ทุกประการยกเว้นวรรคแรกแต่ละบทเพิ่มจำนวนคำจาก ๔ คำเป็น ๕ คำทุกบท

กาพย์ยานี ๒๔** พบใน*บันทึกแห่งดวงหทัย*ของศิวกานท์ ปทุมสูติ ดังนี้

เด็กโง่น้อยเอย เมื่อเจ้าไม่เคยเป็นนักเดินทาง
ก็เหมือนโง่ไปทุกอย่าง ในหย่อมย่านที่ยาวไกล

---

[๓๗] กานติ ณ ศรัทธา, **แก่ขึ้นตามลำพัง,** พิมพ์ครั้งที่ ๒ (กรุงเทพฯ: บริษัท ต้นอ้อ แกรมมี่ จำกัด, ๒๕๓๘), หน้า ๒๑.

[๓๘] กานติ ณ ศรัทธา, **ขวัญใจเจ้า,** หน้า ๑๐๒.

วันนี้พรุ่งนี้ มะรืนจะมีมะเรื่องมะไร
มีอะไรมาใหม่ใหม่ อีกมากมายให้รู้เรียน
คนดีของพ่อ จะต้องไม่ท้อต่อความพากเพียร
ดังโคแก้วที่เทียมเกวียน ไปสู่กรุงกาญจนา
เด็กโง่น้อยเอย เมื่อเจ้าไม่เคยก็ค่อยศึกษา
ฉลาดแม้เมล็ดงา จะลดโง่ที่งำใจ
เจ้าถ้วยชาสวย ไม่ล้นท้นถ้วยแห่งดวงหทัย
จะรู้ค่าชารสใหม่ เป็นกำไรไม่จืดจาง
จิบชารู้รสชา รู้รสชีวาในโลกแสนกว้าง
รสเหงื่อหยาดทุกหยาดพลาง ได้แผ้วทางแห่งมณฑล
เด็กโง่น้อยเอย ไม่คิดไม่เคยโง่ดูสักหน
ไฉนฤาจะรู้ตน เมื่อต่ำต้ื้นปัญญาตาย
รู้โง่แท้จริง รับรู้ว่าสิ่งไม่รู้มากหลาย
นั่นแหละคือความแยบคาย ของผู้รู้ฉลาดคม
ดั่งนี้เองเจ้า ที่ใครใครเขามักกล่าวนิยม
พ่อก็ชื่นพ่อก็ชม ว่าเช่นนั้นมิผันแปร
เด็กโง่เด็กโง่ เมื่อเจ้าโต้จะทวนกระแส
ไม่โถมใจให้จริงแท้ ฤาจะถามถึงความรู้
ดอกไม้ว่าหอม ไม่เด็ดมาดอมซิเพียงแต่ดู
ก็ดูแสนจะอดสู อยู่ห่างร้างจนโรยรา
เจ้าดวงใจเยาว์ พ่อหมายใจเจ้าจะรู้เดียงสา
รู้กวีบทนี้ว่า พ่อเขียนไว้ทำไมกัน[๓๙]

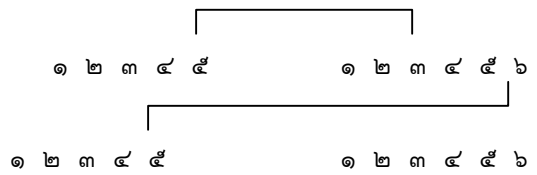
จากตัวอย่างจะเห็นได้ว่า ๑ บทมี ๔ วรรค วรรคแรกมี ๔ คำ วรรคที่ ๒ มี ๘ คำ วรรคที่ ๓ และ ๔ มีวรรคละ ๖ คำ บทหนึ่งจึงมี ๒๔ คำ กำหนดสัมผัสให้คำสุดท้ายวรรคแรกส่งสัมผัสไปยังคำที่ ๔ วรรคที่ ๒ คำสุดท้ายของวรรคที่ ๒ และวรรคที่ ๓ สัมผัสกัน ไม่บังคับว่าคำสุดท้ายวรรคที่ ๓ จะส่งสัมผัสไปยังวรรคที่ ๔ ส่วนระบบสัมผัสระหว่างบทเหมือนกาพย์ยานี

กาพย์ทั้ง ๖ ชนิดดังกล่าวมีแผนผังเปรียบเทียบกับกาพย์ยานี ๑๑ เดิม ดังต่อไปนี้

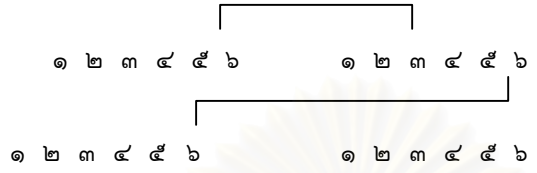
---

[๓๙] ศิวกานท์ ปทุมสูติ, **บันทึกแห่งดวงหทัย,** พิมพ์ครั้งที่ ๒ (กรุงเทพฯ: บริษัท ต้นอ้อ แกรมมี่ จำกัด, ๒๕๓๔), หน้า ๕๕ – ๕๖.

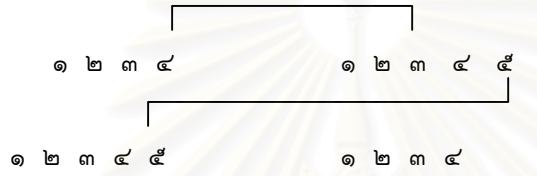
กาพย์ยานี ๑๑



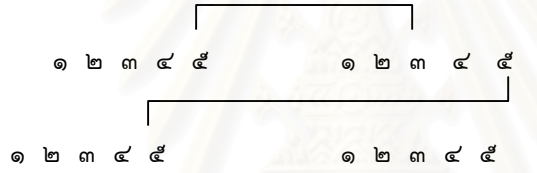
กาพย์ยานี ๑๒*



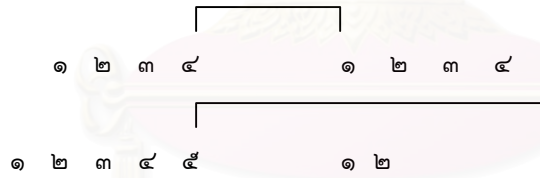
กาพย์ยานี ๙**



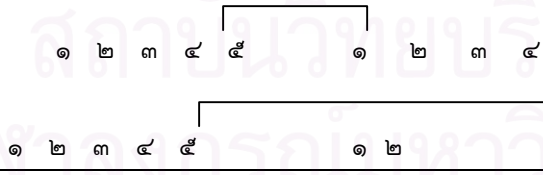
กาพย์ยานี ๑๐**



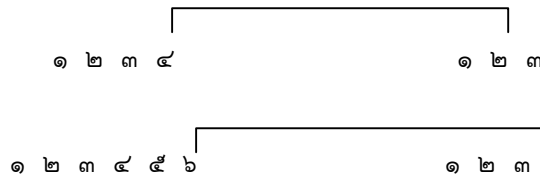
กาพย์ยานี ๑๖**



กาพย์ยานี ๑๗**



กาพย์ยานี ๒๔**



ด้านชื่อกาพย์ที่ปรากฏข้างต้นกวีไม่ได้กำหนดชื่อเรียกไว้ยกเว้น**กาพย์ยานี ๑๒*** ผู้วิจัยให้ชื่อจากเกณฑ์ต่อไปนี้

๑. การวางรูปแบบมีลักษณะคล้ายคลึงกับกาพย์ยานี ๑๑
๒. การส่งสัมผัสทั้งสัมผัสบังคับในบทและระหว่างบทคล้ายคลึงกับกาพย์ยานี ๑๑
๓. เมื่อพิจารณาตัวบทไม่ปรากฏข้อบังคับเรื่องเสียงหรือรูปวรรณยุกต์และข้อบังคับเรื่องคำครุลหุ จึงจัดให้เป็นกาพย์ได้

๑.๒) การเพิ่มและลดจำนวนคำในกาพย์ฉบัง ๑๖

การเพิ่มและลดจำนวนคำในกาพย์ฉบัง ๑๖ ทำให้เกิดกาพย์ชนิดใหม่ดังต่อไปนี้

กาพย์ฉบัง ๒๘** พบใน*มือนั้นสีขาว*ของศักดิ์สิริ มีสมสืบ ดังตัวอย่าง

ตะขลุกตะขลักสะบักสะบอมกระมอมกระแมม
เมื่อไหร่หลังคาจะโผล่จะแพลม
หลอมแหลมรำไรสักหลังสองหลัง
เจียนจะถึงครึ่งของครึ่งของทางหรือยัง
เกวียนกระแทกก้นแทบจะพัง
ลุงตอบว่ายังอีกหน่อยอีกร้อยหมาเยี่ยว[๔๐]

จากตัวอย่างจะเห็นได้ว่ามีลักษณะคล้ายคลึงกับกาพย์ฉบังมากที่สุดในเรื่องระบบสัมผัส แต่เรื่องจำนวนคำแต่ละวรรคไม่เคร่งครัดนัก โดยมีประมาณวรรคละ ๖ – ๑๒ คำ ส่วนใหญ่มักมี ๘ – ๑๐ คำ วรรคแรกกับวรรคที่ ๓ ของแต่ละบทมักใช้จำนวนคำที่ใกล้กัน วรรคที่ ๒ มักมีจำนวนคำน้อยกว่าอีก ๒ วรรค กวีให้จังหวะหนักเบาแบบกลบทตะเข็บไต่ขอนแต่ก็ไม่เคร่งครัด แผนผังของคำประพันธ์ซึ่งจะได้กล่าวถึงต่อไปผู้วิจัยได้จัดระบบโดยเทียบกับกาพย์ฉบัง ๑๖ และจากตัวบทคำประพันธ์ กำหนดในเบื้องต้นให้วรรคแรกและวรรคที่ ๓ มีวรรคละ ๑๐ คำ ส่วนวรรคที่ ๒ มี ๘ คำ ซึ่งเป็นการเพิ่มจำนวนคำในกาพย์ฉบังทุกวรรค

กาพย์ฉบังฉบัด ๒๐* เป็นงานสร้างสรรค์ของคมทวน คันธนู ดังตัวอย่าง

ดินแล้งแดงหลามทุกคามทุกขันธ์ บ่มพิษบิดผัน
แต่เปรมเต็มปรี่อิตถีออกถุน
ชุมโคกโชกคาวสมต้าวสมดุลย์[๔๑] แคมนำค้ำหนุน
รูช่องร่องโฉมควรโน้มค้อมเนือง[๔๒]

---

[๔๐] ศักดิ์สิริ มีสมสืบ, **มือนั้นสีขาว,** พิมพ์ครั้งที่ ๓ (กรุงเทพฯ: กะทิ กะลา, ๒๕๔๒), ไม่ปรากฏเลขหน้า.

[๔๑] คำว่า**สมดุลย์**ปรากฏแล้วในต้นฉบับที่ใช้อ้างอิง.

[๔๒] คมทวน คันธนู, **กฎบนกลบท,** หน้า ๗๑.

จากตัวอย่างจะเห็นได้ว่ากวีได้เพิ่มจำนวนคำในกาพย์ฉบังในวรรคที่ ๑ และวรรคที่ ๓ จากเดิมมี ๖ คำ เป็น ๘ คำ ส่วนลักษณะอื่นๆ เหมือนกาพย์ฉบังทุกประการ

กาพย์ฉบัง ๑๔** เป็นของแรคำ ประโดยคำ มีในกวีนิพนธ์*น้ำพุรุ้ง*ดังตัวอย่าง

ใบดกปกคลุมแต่งพุ่มใบ
เขียวเข้มเต็มละไม ให้เขียวขจี
กางใบเรียวหนามานานมี
กางร่มอารี คลี่ร่มเงา
ยืนต้นทนทานลานลำเนา
คล้ายขรึมซึมเซา ยืนเฝ้าลาน
เรียบเรียบเงียบพลังยังเฟ้นงาน
ร้อยช่อละอออบาน ตระกาลกล
ร้อยดอกแซมใบไม่ร้อนรน
ดอกขาวพราวทน ร้อยมนตรา
ร้อยรินกลิ่นหอมหลอมเวลา
หอมเย็นเร้นมา ช้าฉ่ำเย็น[๔๓]

และปรากฏฉันทลักษณ์นี้ต่อเนื่องใน*ในเวลา*อีกด้วยดังนี้

ดูปลอมปลอมเคลือบจับขับพักตรา
ชวนสมเพชเวทนา ทุกนาที
หากพวกมายาพักตร์มักได้ดี
เหมือนมายารัศมี ช่วยแผ้วมาร
ไม่เคยคิดปรารถนามีหน้าตระการ
แต่ปลอมสิ้นวิญญาณ เป็นมารยา
ยังหยิ่งในศักดิ์ศรีในอัตตา
ไม่อยากหลอกลวงอุรา รักจำแลง[๔๔]

จากตัวอย่างกวีกำหนด ๓ วรรคเป็น ๑ บท วรรคแรกมี ๗ คำ วรรคที่ ๒ มี ๔ คำ และวรรคสุดท้ายมี ๓ คำ รวม ๑ บทมี ๑๔ คำ มีสัมผัสบังคับเหมือนกับกาพย์ฉบัง ๑๖

ผู้วิจัยพบว่าถ้าพิจารณาตัวอย่างใน*ในเวลา*ซึ่งเป็นงานช่วงหลังของกวี นอกจากจะเห็นความต่อเนื่องในการใช้ฉันทลักษณ์ชนิดนี้แล้วยังเห็นได้ชัดว่าจำนวนคำในวรรคค่อนข้างจะคลี่คลาย วรรคแรกอาจมีมากถึง ๘ หรือ ๙ คำ ท้ายวรรคมีการเล่นคำหนักเบาคล้ายกลบทสะบัดสะบิ้งด้วย

---

[๔๓] แรคำ ประโดยคำ, **น้ำพุรุ้ง** (กรุงเทพฯ: รูปจันทร์, ๒๕๓๘), หน้า ๕๑.

[๔๔] แรคำ ประโดยคำ, **ในเวลา,** พิมพ์ครั้งที่ ๓ (กรุงเทพฯ: รูปจันทร์, ๒๕๔๑), หน้า ๗๒.

หากเกิดขึ้นไม่สม่ำเสมอ ปรากฏเป็นบางวรรคเท่านั้น วรรคที่ ๒ อาจมีมากถึง ๖ คำ อย่างไรก็ตาม สามารถอ่านให้อยู่ในกรอบจำนวนคำดังที่ปรากฏก่อนหน้านี้ได้

กาพย์ฉบัง ๓ ชนิดนี้ เขียนแผนผังโดยเทียบกับกาพย์ฉบัง ๑๖ เดิม ได้ดังต่อไปนี้

กาพย์ฉบัง ๑๖ ๑ ๒ ๓ ๔ ๕ ๖ ๑ ๒ ๓ ๔ ๑ ๒ ๓ ๔ ๕ ๖
กาพย์ฉบัง ๒๘** ๑ ๒ ๓ ๔ ๕ ๖ ๗ ๘ ๙ ๑๐ ๑ ๒ ๓ ๔ ๕ ๖ ๗ ๘ ๑ ๒ ๓ ๔ ๕ ๖ ๗ ๘ ๙ ๑๐
กาพย์ฉบังฉบัด ๒๐* ๑ ๒ ๓ ๔ ๕ ๖ ๗ ๘ ๑ ๒ ๓ ๔ ๑ ๒ ๓ ๔ ๕ ๖ ๗ ๘
กาพย์ฉบัง ๑๔** ๑ ๒ ๓ ๔ ๕ ๖ ๗ ๑ ๒ ๓ ๔ ๑ ๒ ๓

ส่วนชื่อของกาพย์ทั้ง ๓ ชนิดนอกจาก**กาพย์ฉบังฉบัด ๒๐*** ซึ่งกวีกำหนดชื่อเองแล้ว ชื่อกาพย์อีก ๒ ชนิด ผู้วิจัยตั้งโดยยึดหลักต่อไปนี้

๑. การกำหนดจำนวนวรรคใน ๑ บทเทียบได้กับกาพย์ฉบัง ๑๖

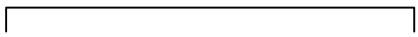
๒. การกำหนดสัมผัสบังคับทั้งสัมผัสในบทและสัมผัสระหว่างบทเหมือนกับกาพย์ฉบัง ๑๖

๓. เมื่อพิจารณาตัวบทไม่ปรากฏข้อบังคับเรื่องเสียงหรือรูปวรรณยุกต์และข้อบังคับเรื่องคำครุลหุจึงจัดให้เป็นกาพย์ได้

๒) การผสมกาพย์กับฉันท์ให้เป็นกาพย์เดี่ยวแบบใหม่

การผสมกาพย์กับฉันท์ให้เป็นกาพย์เดี่ยวแบบใหม่อาจเป็นเช่นเดียวกับความพยายามในการผสมกาพย์ฉบังกับลักษณะเฉพาะของฉันท์คือครุ ลหุ ทำให้ได้ฉันท์ชนิดใหม่คือ**นิรนามฉันท์ ๒๐*** ฉันท์ดังกล่าวกวีมุ่งเน้นเรื่องครุ ลหุ ทำให้กลายเป็นฉันท์ไป แต่ฉันทลักษณ์ต่อไปนี้ แม้ว่าจะผสมระหว่างกาพย์กับฉันท์ แต่กวีได้ลดทอนลักษณะเฉพาะของฉันท์ลง เหลือไว้แต่จำนวนคำและกล่าวถึงที่มาไว้อย่างชัดเจนเท่านั้น ฉันทลักษณ์ชนิดนี้ได้แก่**กาพย์ฉทุล ๑๒***

กาพย์ฉทุล ๑๒* เป็นของคมทวน คันธนูที่ได้ผสมกาพย์ฉบัง ๑๖ และสัททุลวิกกีฬิต ฉันท์ ๑๙ ส่วนที่มาจากกาพย์ฉบังได้แก่ ๒ วรรคแรก สำหรับวรรคท้ายนำเอา ๒ คำท้ายจากสัททุล วิกกีฬิตฉันท์แต่ไม่บังคับครุลหุ ฉะนั้นกาพย์ชนิดนี้ ๑ บท จึงมี ๓ วรรค วรรคแรกมี ๖ คำ วรรคที่ ๒ มี ๔ คำ และวรรคที่ ๓ มี ๒ คำ ส่วน ระบบสัมผัสมีลักษณะเช่นเดียวกับกาพย์ฉบัง มีแผนผังดังนี้



๑ ๒ ๓ ๔ ๕ ๖ ๑ ๒ ๓ ๔

๑ ๒

ตัวอย่าง**กาพย์ฉทุล ๑๒*** ในกวีนิพนธ์*กฎบนกลบท*มีดังนี้

ย้ำคิดย้ำคำย้ำไข สังวรซ่อนไว้
สรรเวียน
ร่ำแทงแรงถ้อยแรงเทียน ย่ำค่ำย่ำเขียน
ย่ำเค้น[๔๕]

จากการพิจารณาการสร้างสรรค์กาพย์รูปแบบใหม่ๆ โดยดัดแปลงกาพย์ฉบังและกาพย์ยานีซึ่งปรากฏในวรรณคดีมาตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนต้นแสดงว่าการเพิ่มและลดจำนวนคำคือกลไกสำคัญในการจัดระบบฉันทลักษณ์ร่วมสมัยที่แต่เดิมความไม่คงที่ของจำนวนคำในกาพย์ยานีและกาพย์ฉบังถือเป็นเรื่องปรกติโดยเฉพาะในวรรณคดีอยุธยา อาจกล่าวได้ว่าแบบแผนของการกำหนดรูปแบบฉันทลักษณ์ให้มีกรอบเกณฑ์ที่แน่นอนเมื่อมีตำราประพันธศาสตร์เพิ่มมากขึ้นได้กลายเป็นแนวทางสำคัญอีกประการหนึ่งในการสร้างความแตกต่างระหว่างการเพิ่มหรือลดคำจากฉันทลักษณ์ต้นแบบในแต่ละวรรคนำไปสู่การมีชนิดย่อยของคำประพันธ์มากขึ้น ดังเช่นกาพย์ยานีและกาพย์ฉบังซึ่งแต่เดิมมีแต่กาพย์ ๑๑ และกาพย์ ๑๖ เท่านั้น

๕.๑.๑.๔ การปรับแปลงกลอน

กลอนที่ได้รับการปรับแปลงในกวีนิพนธ์สมัยใหม่ปรากฏอยู่ ๑๒ ชนิดดังนี้ **กลอนสาม* กลอนเจ็ดวรรคสดับดอกสร้อย** กลอนเจ็ดวรรคสดับ ๕ คำ** กลอนแปดวรรคสดับ ๒ คำ** กลอนแปดวรรคสดับ ๓ คำ** กลอนแปดวรรคสดับ ๔ คำ** กลอน ๑๑** กลอนแปดแบบ ๕ – ๓** กลอนสุภาพประยุกต์** กลอนแปด ๔ จังหวะ** กลอนแปดปฏิยุกต์*** และ**กลอนแปดครึ่งโคลงสี่สุภาพ**** มีลักษณะการปรับแปลงอยู่ ๗ ประการด้วยกัน ได้แก่ การลดจำนวนคำ การเพิ่มจำนวนคำและวางรูปแบบใหม่ การแยกจำนวนคำแต่ละวรรคและวางรูปแบบใหม่ การตัดวรรคและวางรูปแบบใหม่ การจัดจังหวะใหม่ การนำข้อกำหนดของฉันท์มาใช้กับกลอน และการผสมกลอนกับโคลงสี่สุภาพให้เป็นกลอนเดี่ยวแบบใหม่ มีรายละเอียดดังนี้

---

[๔๕] คมทวน คันธนู, **กฎบนกลบท,** หน้า ๗๖.

๑) การลดจำนวนคำ

การลดจำนวนคำในกลอน พบการลดทุกวรรคในกลอนเพียงชนิดเดียวโดยลดลงเหลือเพียงวรรคละ ๓ คำ ได้แก่**กลอนสาม*** นอกนั้นลดจำนวนคำเฉพาะวรรคสดับหรือวรรคแรกของกลอน ทั้งในกลอนเจ็ดและกลอนแปด ทำให้เกิดกลอนที่มีจำนวนคำแน่นอนในวรรคสดับ ๕ ชนิดคือ **กลอนเจ็ดวรรคสดับดอกสร้อย** กลอนเจ็ดวรรคสดับ ๕ คำ** กลอนแปดวรรคดับ ๒ คำ กลอนแปดวรรคสดับ ๓ คำ** และ**กลอนแปดวรรคสดับ ๔ คำ** รายละเอียดมีดังต่อไปนี้

กลอนสาม* พบใน*เขียนแผ่นดิน*ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์จำนวน ๗ บท ดังนี้

เงินฉายฉาบ	ปลาบเปลวแสง
แต้มน้ำแต่ง	ทาทะเลเงิน
เรือลอยลำ	น้ำทูนเทิน
มาชวนเชิญ	ชมน้ำฟ้า
ฟ้าฟ่องเมฆ	ฟายเมฆมา
ทาบเทาทา	ไล้ทะเลเท
โขดเขาคอด	ทอดลงทะเล
มดปลวกประเด	สร้างรังประดัง
น้ำซับหาด	สาดคลื่นสั่ง
อยู่จีรัง	จำเรียงกาล
จำเรียงเรื่อง	เรื่องยาวนาน
หัวเขาขนาน	นามหัวหิน
สองฝั่งน้ำ	สองฝั่งดิน
สองเขายิน	วิญญาณทะเล[๔๖]

จากตัวอย่างจะเห็นได้ว่าบทหนึ่งมี ๔ วรรค วรรคละ ๓ คำ กำหนดให้คำสุดท้ายวรรคแรกส่งสัมผัสไปยังคำแรกวรรคที่ ๒ คำสุดท้ายวรรคที่ ๒ ส่งสัมผัสไปยังคำสุดท้ายวรรคที่ ๓ และจะส่งสัมผัสไปยังคำแรกวรรคที่ ๔ หรือไม่ก็ได้ กำหนดให้คำสุดท้ายของบทส่งสัมผัสไปยังคำสุดท้ายของวรรคที่ ๒ ของบทต่อไปด้วยทำนองเดียวกับกลอน แต่กวีไม่กำหนดข้อบังคับเสียงท้ายวรรคแต่อย่างใด

กลอนเจ็ดวรรคสดับ ๕ คำ** พบในกวีนิพนธ์ของกานติ ณ ศรัทธา ดังตัวอย่าง

เห็นไหมในหมู่มนุษย์	สูงค่าบริสุทธิ์และสับสน
ปอกลอกเลวดีมีปะปน	หมองหม่นทำไมในใจเรา
ป่วยการการด่าโลก	ป่วยแท้ซึมโศกในใจเศร้า
ดูสิไม้งามพรั่งพลามเงา	บอกว่าโง่เขลาแท้ความทุกข์

[๔๖] เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, **เขียนแผ่นดิน,** หน้า ๒๖๔.

เหนื่อยไหมใครด่าโลก ดูสิเศร้าโศกไม่เป็นสุข
ยับแย่ย่นท้อต่อทุรยุค เกินปลุกปลอบตนพ้นฝันร้าย[๔๗]

กลอนนี้มีจำนวนคำในวรรครับ วรรครอง และวรรคส่ง วรรคละ ๗ คำ มีจังหวะ ๒ – ๒ – ๓ แน่นอน ส่วนวรรคสดับมีเพียง ๕ คำ แบ่งจังหวะเป็น ๒ – ๓ คำสุดท้ายของวรรคส่งสัมผัสไปยังวรรครับเหมือนกลอนปรกติ

กลอนเจ็ดวรรคสดับดอกสร้อย** พบใน*ดิน น้ำ ลม ไฟ*ของแรคำ ประโดยคำดังต่อไปนี้

ในเอยในเมือง ในเบื้องบทเจริญดำเนินนั่น
มีนัยให้พบอย่างครบครัน ต่างชั้นชนบทต่างกฎเกณฑ์
ผู้เอยผู้หญิง ฟอกไฟได้จริงทิ้งเปลวเต้น
ร้อนเร่าลีลาค่อยมาเย็น เปลี่ยวเปล่าเหงาเร้นเป็นที่ทาง
เพื่อนเอยเพื่อนรัก นำชักชมไปในเมืองกว้าง
เก็บซับสีสันอันอำพราง เพื่อสร้างสีสันอันจริงแท้[๔๘]

จากตัวอย่างจะเห็นได้ว่าคล้ายกับกลอนดอกสร้อยเรื่องการขึ้นต้นซึ่งกำหนดวรรคสดับมี ๔ หรือ ๕ คำ คำที่ ๑ กับ ๓ ซ้ำกันมีคำว่า**เอย**หรือ**เอ๋ย**คั่นกลาง

กลอนชนิดนี้แตกต่างกับกลอนดอกสร้อยของเดิมในเรื่องจำนวนบท เดิมบทหนึ่งมักมี ๔ คำร้อง ถึง ๘ คำร้อง คำร้องในที่นี้คือกลอน ๒ วรรค[๔๙] แต่ของแรคำมีเพียง ๒ คำร้อง หรือ ๑ บทเท่านั้น นอกจากนี้กลอนดอกสร้อยมักไม่กำหนดจำนวนคำในวรรคที่แน่นอน มักอยู่ระหว่าง ๖ – ๙ คำ แต่**กลอนเจ็ดวรรคสดับดอกสร้อย**** กำหนดจำนวนคำแน่นอนมีวรรคละ ๗ คำเป็นส่วนใหญ่

กลอนแปดวรรคสดับ ๒ คำ** พบใน*จตุรงคมาลา*ของคมทวน คันธนู[๕๐] และ*แก่ขึ้นตามลำพัง*ของกานติ ณ ศรัทธา มีลักษณะบังคับเหมือนกับกลอนแปดเว้นแต่กำหนดจำนวนคำวรรคสดับไว้เพียง ๒ คำเท่านั้นดังตัวอย่างในกวีนิพนธ์ของกานติ ณ ศรัทธานี้

ความรัก คืออิฐหักที่ก่อกำแพงฝัน
คือเศษฟางบันไดไต่ตะวัน คือมือหยาบแบ่งปันกลีบดอกไม้
ความดี ย่อมเครื่องบัตรพลีที่เซ่นไหว้
ธูปเทียนบูชาว่ากันไป อีกถาดใส่เงินตรามารวมกอง

---

[๔๗] กานติ ณ ศรัทธา, **หมายเหตุจากสวนโมกข์** (กรุงเทพฯ: ดับเบิ้ลนายน์, ๒๕๔๔), หน้า ๖๓.

[๔๘] แรคำ ประโดยคำ, **ดิน น้ำ ลม ไฟ** (กรุงเทพฯ: คณาธร, ๒๕๓๕), หน้า ๘๔ – ๘๕.

[๔๙] พระยาอุปกิตศิลปสาร, **หลักภาษาไทย,** พิมพ์ครั้งที่ ๑๐ (กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช, ๒๕๔๔), หน้า ๓๖๘ – ๓๖๙.

[๕๐] คมทวน คันธนู, **จตุรงคมาลา**, หน้า ๖๐ – ๖๑.

ความรู้ คือประตูหน้าต่างซึ่งห่างห้อง
คือเหล้าย้อมใจคนจนลำพอง กับจองหองสีขนเกลื่อนกล่นเมือง
ความงาม คือม่วงครามถูกด่าว่าไม่เหลือง
เหมือนฝูงเมฆผิดรุ้งไม่รุ่งเรือง กับฝนเปลืองแวววาวในขันเพชร
ความจริง คือน้ำกลิ้งใบบอนบ่ห่อนเสร็จ
เป็นแว่นหมองฉวยใช้ไม่เคยเช็ด อีกเบ็ดเตล็ดเล็กน้อยค่อยค่อยลืม[๕๑]

กลอนแปดวรรคสดับ ๓ คำ** คล้ายคลึงกับ**กลอนแปดวรรคสดับ ๒ คำ**** แต่เพิ่มคำในวรรคสดับจาก ๒ คำ เป็น ๓ คำ มีตัวอย่างในกวีนิพนธ์ของไพวรินทร์ ขาวงาม ดังนี้

พเนจร เธอจะนอนเนาไหนในยามดึก
ไร้ดวงแก้วแววมณีที่จะนึก ร้าวรู้สึกทุกทิศที่เดินทาง
พเนจร จะเร่ร่อนไปไกลถึงไหนบ้าง
ได้เห็นเพียงดาวเดือนเกลื่อนนภางค์ คนรอบข้างใครเล่าจะเข้าใจ
พเนจร ถูกกัดกร่อนดวงใจไฉนนี่
ฤๅพ่ายแพ้แตกหักจากความดี ฤๅสังคมขดขยี้บีฑาเธอ
พเนจร จงพักผ่อนเย็บแผลที่พลาดเผลอ
เธอได้เจอสิ่งที่ใครเขาไม่เจอ จงยิ้มแย้มหยิ่งเผยอในคำเย้ย[๕๒]

และยังพบใน*บันทึกแห่งดวงหทัย*ของศิวกานท์ ปทุมสูติอีกด้วย[๕๓]

กลอนแปดวรรคสดับ ๔ คำ** คล้ายคลึงกับ**กลอนแปดวรรคสดับ ๒ คำ**** และ **๓ คำ**** ต่างกันที่ให้คำวรรคสดับ ๔ คำทุกบทมีในกวีนิพนธ์ของไพวรินทร์ ขาวงามดังตัวอย่างต่อไปนี้

มาแล้ว! มาแล้ว! เด็กเจี๊ยวแจ้ว เจี๊ยวแจ้ว มาแล้วเหวย!
ไอ้สัตว์บ้ากินหมา มาแล้วเว้ย! ใครไม่เคยได้เห็นจะเห็นกัน
อีแร้ง! อีแร้ง! มาเป็นฝูงมาแฝง ณ แหล่งฝัน
ณ ปลายนาหมาเน่าหนอนเหล่านั้น ยังชุมนุมแมลงวัน สาละวน
เด็กเด็กวิ่งเล่น แลกระโดดโลดเต้น เห็นแต่ต้น
กระพือปีกบินมา ท่าทางพิกล ดำระยับจับบนขอบคันนา
หมาเน่าเหม็นหึ่ง แร้งอร่อยตื่นตะลึง ทึ้งซากหมา
ชีวิต อนาถจิต อนิจจา! ชีวา อนาถจิต อนิจจัง![๕๔]

---

[๕๑] กานติ ณ ศรัทธา, **แก่ขึ้นตามลำพัง**, หน้า ๕๔.

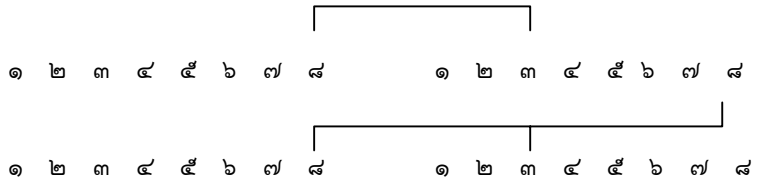
[๕๒] ไพวรินทร์ ขาวงาม, **ลำนำวเนจร,** พิมพ์ครั้งที่ ๓ (กรุงเทพฯ: แพรวสำนักพิมพ์, ๒๕๓๘), หน้า ๓๔.

[๕๓] ศิวกานท์ ปทุมสูติ, **บันทึกแห่งดวงหทัย,** หน้า ๓๖ – ๓๗.

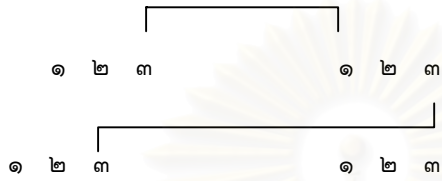
[๕๔] ไพวรินทร์ ขาวงาม, **ที่ใดมีรัก ที่นั่นมีรัก**, หน้า ๙๖.

กลอนชนิดต่างๆ ดังที่ได้กล่าวมาแล้ว มีแผนผังเปรียบเทียบกับกลอนแปด ดังต่อไปนี้

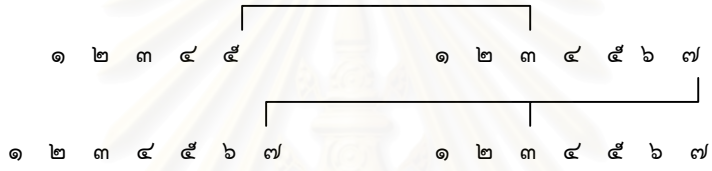
กลอนแปด



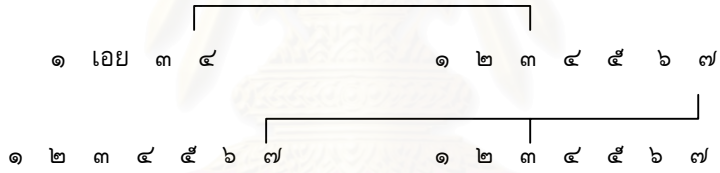
กลอนสาม*



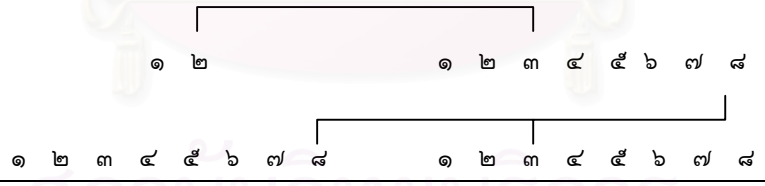
กลอนเจ็ดวรรคสดับ ๕ คำ**



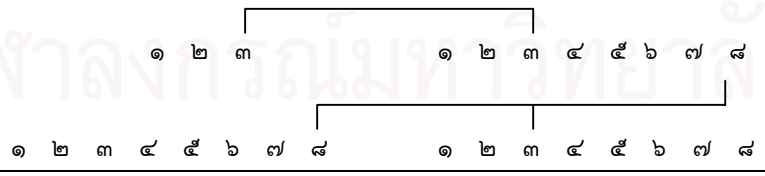
กลอนเจ็ดวรรคสดับดอกสร้อย**



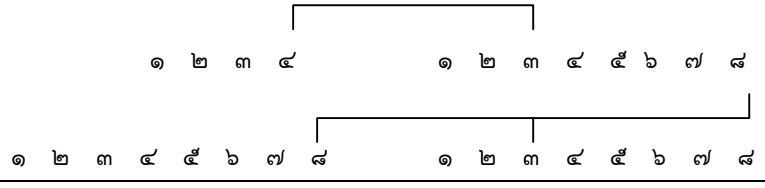
กลอนแปดวรรคสดับ ๒ คำ**



กลอนแปดวรรคสดับ ๓ คำ**



กลอนแปดวรรคสดับ ๔ คำ**



สำหรับชื่อกลอนแต่ละชนิดนอกจาก**กลอนสาม*** ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์แล้ว กลอนชนิดอื่นผู้วิจัยกำหนดชื่อโดยยึดลักษณะเด่นที่ปรากฏในวรรคสดับของกลอนอย่างต่อเนื่อง

๒) การเพิ่มจำนวนคำในวรรคและวางรูปแบบใหม่

ลักษณะนี้กวีเพิ่มจำนวนคำในกลอนทุกวรรคแล้ววางรูปแบบใหม่ได้แก่**กลอน ๑๑**** **กลอน ๑๑**** พบในกวีนิพนธ์ของไพวรินทร์ ขาวงาม ดังตัวอย่างต่อไปนี้

สู่ปลายฟ้า ปลายฝัน สู่ปลายจันทร์ ปลายดาว
สู่ปลายเมฆสีขาว ผ่านปลายเท้าสีฝุ่น
สุดปลายบาปอ้างว้าง สู่ปลายทางการุณย์
เหลียวไหนก็ใจคุ้น แสนอบอุ่นและคุ้นเคย
คราวนั้น ท่านบิดา เข้าวิวาห์กับบุตรี
สืบพันธุ์เพียงใจผี ผ่านวิธีที่เปิดเผย
น้ำผึ้งพระจันทร์หยด เป็นน้ำกรด รดโลกเย้ย
ข่าวขรม ลมรำเพย... “เงยหน้าหา...นางฟ้าน้อย!”[๕๕]

ฉันทลักษณ์นี้คล้ายกับกาพย์ยานีคือถ้าหากนับ ๒ วรรคเป็น ๑ บาท จะเห็นได้ว่าวรรคแรกมี ๕ คำ วรรคที่ ๒ มี ๖ คำ ๒ วรรคจึงมี ๑๑ คำ นอกจากนั้นจะเหมือนกลอนโดยเฉพาะถ้ารวม ๒ วรรคใน ๑ บาทเป็นวรรคเดียวจะเหมือนกลอนมากแม้กระทั่งการบังคับเสียงท้ายวรรคดังนี้

สู่ปลายฟ้า ปลายฝัน สู่ปลายจันทร์ ปลายดาว สู่ปลายเมฆสีขาวผ่านปลายเท้าสี**ฝุ่น**
สุดปลายบาปอ้างว้าง สู่ปลายทางการุณย์ เหลียวไหนก็ใจคุ้น แสนอบอุ่นและคุ้นเคย
คราวนั้น ท่านบิดา เข้าวิวาห์กับบุตรี สืบพันธุ์เพียงใจผี ผ่านวิธีที่เปิด**เผย**
น้ำผึ้งพระจันทร์หยด เป็นน้ำกรด รดโลกเย้ย ข่าวขรม ลมรำเพย...“เงยหน้าหา...นางฟ้าน้อย!”

ดังนั้นด้วยเหตุที่จำนวนคำในแต่ละวรรคมี ๑๑ คำและมีกำหนดเสียงท้ายวรรคชัดเจน ผู้วิจัยจึงเรียกฉันทลักษณ์นี้ว่า**กลอน ๑๑****

๓) การแยกจำนวนคำในวรรคและวางรูปแบบใหม่

การแยกจำนวนคำในวรรคและวางรูปแบบใหม่ไม่ได้สร้างความเปลี่ยนแปลงให้แก่จำนวนคำในกลอนเป็นแต่เพียงการย่อยวรรคของกลอนจากเดิมมี ๑ วรรคเพิ่มเป็น ๒ วรรค เพราะฉะนั้น กลอน ๑ บทจึงมีจำนวนวรรคเป็น ๘ วรรคได้แก่**กลอนแปดแบบ ๕ – ๓****

---

[๕๕] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๖๔ – ๖๕.

กลอนแปดแบบ ๕ – ๓** ปรากฏในกวีนิพนธ์*นครคับแคบ*ของศิวกานท์ ปทุมสูติ[๕๖] กวีแบ่งกลอนแต่เดิมวรรคละ ๘ คำให้แยกออกเป็น ๒ วรรค วรรคละ ๕ คำ และ ๓ คำ กลอนบทหนึ่งจึงมีถึง ๘ วรรค และมีวิธีวางรูปแบบดังตัวอย่างกลอน ๑ บทเทียบกับการวางรูปแบบเดิมต่อไปนี้

รูปแบบเดิม	รูปแบบใหม่	
สายลมนำความเย็นโลมใบหญ้า	สายลมนำความเย็น โลมใบหญ้า	วรรคสดับ
พลิ้วพรมใบไม้ป่าได้พาชื่น	พลิ้วพรมใบไม้ป่า ได้พาชื่น	วรรครับ
แม้ไม้หญ้าจะเงียบงันทุกวันคืน	แม้ไม้หญ้าจะเงียบงัน ทุกวันคืน	วรรครอง
ลมก็รื่นก็โลมพรมรำพาย	ลมก็รื่นก็โลม พรมรำพาย	วรรคส่ง

๔) การตัดวรรคและวางรูปแบบใหม่

การตัดวรรคและวางรูปแบบใหม่ในกลอนได้แก่**กลอนสุภาพประยุกต์****

กลอนสุภาพประยุกต์** พบในกวีนิพนธ์*ขวัญใจเจ้า*ของกานติ ณ ศรัทธา ดังนี้

เพียงชั่วที่หยุดหายใจนิ่ง สรรพสิ่งยังแปรเปลี่ยนไป
โลกห่อนหลับตาตักจักรวาล คืน, วัน – เป็นพยานการเคลื่อนไหว
ทุกเศษกรวดทรายทุกไม้ใบ ยังปรับรูปใหม่ตามนาที
ชีวิตเคลื่อนไหวทางไหนบ้าง มักได้อย่างเสียอย่างไปทุกที่
จะรักเกลียดชอบชังในดวงจิต ย่อมมีถูกมีผิดร่วมพิธี
แม้กระทั่งอยากอยู่กับความดี ความเลวบัดสียังขอพบ
นานาโลกนี้ล้วนอนิจจัง ผิดหวังสมหวังไม่รู้จบ
ปลงเถอะอย่ามั่นยึดมั่นถือ เรามีมือสองมือมาประกบ
มิใช่เพื่อตั้นตื้อถือปืนรบ แต่รวมเข้าสมทบค้นสัจธรรม
สัจธรรมมิใช่ทำด้วยคำพูด หาใช่การพิสูจน์อย่างเพ้อพร่ำ
หากคือวิญญาณอารยะ แสวงสิ่งสรณะทุกเช้าค่ำ
จนค้นพบความจริงอยู่ประจำ และกล้ากระทำตามความจริง
ดูนั่นดาวเราเห็นในคืนนี้ เป็นดวงเดียวกับที่เคยอ้อยอิ่ง
อยู่บนฟ้ามาเมื่อหมื่นปีก่อน ให้มนุษย์วานรชายหญิง
ได้เห็นแสงฉายพรายพริ้ง ไม่มีหรอกชิงคนเดียวครอง

---

[๕๖] ศิวกานท์ ปทุมสูติ, **นครคับแคบ,** พิมพ์ครั้งที่ ๒ (กรุงเทพฯ: บริษัท ต้นอ้อ แกรมมี่ จำกัด, ๒๕๔๐), หน้า ๗๘ – ๗๙.

แท้แล้วโลกหาใช่ไก่อยู่ในคอก ที่มีคนร้องบอกเป็นเจ้าของ
ทุกอย่างเป็นเจ้าในตัวเอง อย่าเลยเที่ยวอวดเบ่งเข้าจับจอง
ปล่อยสรรพสิ่งให้เรืองรอง ตามท่วงทำนองที่มันเป็น
เธอจงปิดตาลงสักครู่ เพื่อรับรู้เพื่อหยั่งเห็น
หยุดหายใจสักเสี้ยวนาที ให้ลมอิสระรี่โรยเย็น
ละวาง ละวาง ว่างเว้น เพื่อชีวิตจะได้เป็น – ชีวิต[๕๗]

กานติ ณ ศรัทธา ไม่ได้ให้คำอธิบายฉันทลักษณ์นี้ไว้ แต่ในคำนำสำนักพิมพ์ต้นเรื่องกวีนิพนธ์ มีข้อความตอนหนึ่งที่น่าสนใจว่า *"กานติ ณ ศรัทธา เป็นคนเขียนบทกวีรุ่นใหม่ ในด้านรูปแบบนอกจากยังคงฉันทลักษณ์แบบโบราณทั้งโคลง, ฉันท์, กาพย์, กลอนและร่ายเอาไว้แล้ว* ***เขายังคิดค้นฉันทลักษณ์รูปแบบใหม่ขึ้นมาอีกด้วย****..."*[๕๘] ไม่ว่าฉันทลักษณ์นี้จะเป็นการคิดค้นรูปแบบใหม่จริงหรือไม่ก็ตามดังข้อความข้างต้น แต่ลักษณะการจัดวางวรรคและบท การจัดระบบสัมผัส และรวมทั้งเรื่องจำนวนคำในวรรคมีหลักเกณฑ์ที่แน่นอน ใน*ประชุมลำนำ*มีคำประพันธ์ชนิดหนึ่งที่คล้ายกับฉันทลักษณ์ข้างต้นได้แก่**บทกานต์ ๗ สุภาพ** หลวงธรรมาภิมณฑ์ได้อรรถาธิบายไว้ว่า *"บทกานต์ ๗ สุภาพ บัญญัต ๗ บังคับ ๖ วรรคเป็นบท วรรค ๗ คำเท่ากันทุกวรรค"*[๕๙] บัญญัต ๗ หรือบัญญัติ ๗ เรียกตามจำนวนคำในวรรคซึ่งมีวรรคละ ๗ คำนั่นเอง เมื่อเทียบกับคำประพันธ์ของกานติ แม้จำนวนคำจะไม่แน่นอนนักอาจมีได้ ๗ – ๘ คำในแต่ละวรรค บางวรรคมีถึง ๙ คำและบางวรรคมีเพียง ๖ คำก็ตาม แต่ระบบสัมผัสเหมือนกัน และแม้หลวงธรรมาภิมณฑ์จะไม่ได้ให้ความกระจ่างเรื่องสัมผัสระหว่างบทเอาไว้ แต่ก็น่าเชื่อว่าคำสุดท้ายของบทต้นน่าจะส่งสัมผัสไปยังคำสุดท้ายวรรคที่ ๒ ของบทต่อไป กานติก็จัดระบบไว้เช่นนั้น

อย่างไรก็ตาม ผู้วิจัยเห็นว่าฉันทลักษณ์ดังกล่าวคล้ายคลึงกับกลอนสุภาพอยู่มาก กล่าวคือเหมือนกับกลอนซึ่งเขียนติดต่อกัน ๒ บทโดยตัดวรรคสดับและวรรครับของบทต้นไปและลดข้อบังคับเรื่องเสียงวรรณยุกต์ลง ผู้วิจัยจึงเรียกฉันทลักษณ์นี้ว่า**กลอนสุภาพประยุกต์**** [๖๐]

๕) การจัดจังหวะใหม่

การจัดจังหวะใหม่ในกลอนในที่นี้หมายถึงการเปลี่ยนแปลงจังหวะในกลอนซึ่งแต่เดิมคุ้นเคยกันแบบ ๓ – ๒ – ๓ ให้เป็นช่วงจังหวะแบบอื่น กลอนดังกล่าวได้แก่**กลอนแปด ๔ จังหวะ****

---

[๕๗] กานติ ณ ศรัทธา, **ขวัญใจเจ้า,** หน้า ๖๖ – ๖๘.

[๕๘] เรื่องเดียวกัน, คำนำสำนักพิมพ์.
การเน้นข้อความเป็นของผู้วิจัย.

[๕๙] รองอำมาตย์เอก หลวงธรรมาภิมณฑ์, **ประชุมลำนำ** (กรุงเทพฯ: สำนักนายกรัฐมนตรี, ๒๕๑๔), หน้า ๒๑๐.

[๖๐] ฉันทลักษณ์นี้คล้ายเพลงพื้นบ้านบางประการด้วยโดยเฉพาะเรื่องการส่งสัมผัสท้ายวรรค.

กลอนแปด ๔ จังหวะ** ผู้วิจัยพบมากในงานของไพวรินทร์ ขาวงาม ดังตัวอย่าง

ภูเขาไม้คาน ปานศิลาเหล็ก “พนมดองเร็ก” เฉกศิลาล่ม
หาบเลือด หาบเนื้อ หาบน้ำ หาบนม เงยเงย ก้มก้ม ลมลม แล้งแล้ง
ลมลม แล้งแล้ง แห่งความเป็นจริง ความฝันถูกทิ้ง ความจริงถูกแย่ง
เพียงสันติภาพ รับค่าตัวแพง ตกลงส่วนแบ่ง แต่งรูปสงคราม[๖๑]

จากตัวอย่างจะเห็นได้ว่ามีการปรับเปลี่ยนจังหวะในกลอนให้ต่างไปจากแต่เดิมที่แต่ละวรรคแบ่งออกเป็น ๓ จังหวะ (๓ – ๒ – ๓) ให้เป็น ๔ จังหวะ จังหวะละ ๒ คำ (๒ – ๒ – ๒ – ๒) การแบ่งจังหวะเช่นนี้ทำให้คำรับสัมผัสในวรรครับและวรรคส่งไปตกในคำที่ ๔ เสมอแทนที่จะเป็นคำที่ ๓ หรือคำที่ ๕ อย่างกลอนทั่วไป ลักษณะบังคับอื่นเหมือนกลอนทุกประการ

๖) การนำข้อกำหนดของฉันท์มาใช้กับกลอน

ลักษณะนี้กวีได้นำจุดเด่นของฉันท์มาบังคับใช้ในกลอนได้แก่**กลอนแปดปฏิยุกต์*** **กลอนแปดปฏิยุกต์*** ปรากฏใน*กฎบนกลบท*ของคมทวน คันธนูดังตัวอย่าง

พ่นพ่นมลพิษผิดวิสัย พล่ามพล่ามกามไหลพล่ามใฝ่ถวิล
ธาตุทาสธาตุแท้หวังแต่จะกิน ปลิ้นปลิ้นปล้อนปล้อนปลิ้นหลอนประชา
สร้างสร้างทางทรามสร้างความสถุล เพิ่มเพิ่มเติมหนุนเพิ่มพูนมุสา
เห็นเห็นเหม็นเบื่อเห็นเหลือระอา สภาพภาพหยาบช้าภาพน่าทุรัง[๖๒]

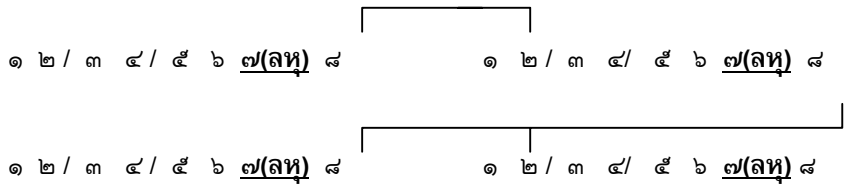
จากตัวอย่างกลอนนี้มีลักษณะบังคับสำคัญคือการแบ่งจังหวะในแต่ละวรรค จากแต่เดิมเป็น ๓ จังหวะจังหวะละ ๒ – ๓ คำ ไม่ว่ากลอนชนิดนั้นจะมีจำนวนคำแน่นอนหรือไม่ก็ตาม คมทวนนำมาปรับจังหวะใหม่โดยยังคงไว้วรรคละ ๓ จังหวะ แต่รักษาจำนวนคำใน ๒ จังหวะแรกเป็นจังหวะละ ๒ คำและจังหวะหลังเป็น ๔ คำ **กลอนปฏิยุกต์*** ๑ วรรคจึงแบ่งจังหวะได้เป็น ๒ – ๒ – ๔ การเคร่งครัดในเรื่องนี้ทำให้จำนวนคำในแต่ละวรรคแน่นอน เฉพาะส่วนที่มี ๔ คำ กวีกำหนดให้คำที่ ๓ ของจังหวะนี้หรือคำที่ ๗ ของวรรคให้เป็นลหุซึ่งเป็นจุดเด่นของกลอนนี้ ลักษณะบังคับอื่นเป็นไปตามกติกากลอนทุกประการ คมทวนอธิบายการสร้างสรรค์**กลอนปฏิยุกต์*** ว่า “...*คือกลอนที่หลีกเลี่ยงจังหวะ ๓ – ๒ – ๓ แบบกลอนสุนทรภู่ และจังหวะไม่แน่นอนแบบกลอนบทละครจึงแปลงจังหวะเป็น ๒ – ๒ – ๔ โดยบังคับคำที่ ๗ ของวรรคเป็นคำลหุเสียเพื่อให้จังหวะสุดท้ายอ่านสะดวกลื่นขึ้น นอกนั้นไม่ว่าการบังคับเสียงท้ายวรรคการส่งสัมผัสนอกก็ดี คงหลักเดิมของกลอนทั่วไปทุกประการ*”[๖๓] จากการประมวลคำอธิบายสามารถเขียนแผนผังได้ดังนี้

---

[๖๑] ไพวรินทร์ ขาวงาม, **ที่ใดมีรัก ที่นั่นมีรัก,** หน้า ๒๘.

[๖๒] คมทวน คันธนู, **กฎบนกลบท**, หน้า ๑๐๘.

[๖๓] เรื่องเดียวกัน**,** หน้า ๑๐๙.



อนึ่ง คำประพันธ์ลักษณะนี้ พบอยู่บ้างในกวีนิพนธ์ของแรคำ ประโดยคำ แต่มีจำนวนไม่มากนัก และไม่เกิดขึ้นในกลอนทั้งบท

๗) การผสมกลอนกับโคลงสี่สุภาพให้เป็นกลอนเดี่ยวแบบใหม่

ลักษณะนี้กวีผสมฉันทลักษณ์ ๒ ประเภทแบบตัดครึ่งบทมาเชื่อมประสานกันได้แก่ **กลอนแปดครึ่งโคลงสี่สุภาพ****

กลอนแปดครึ่งโคลงสี่สุภาพ** พบในกวีนิพนธ์ของศักดิ์สิริ มีสมสืบ ดังตัวอย่างนี้

“เรื่องฝีมือทำกับข้าวใครจะสู้ฉัน
คนเขาเลื่องลือกัน ทั้งเหนือใต้”
วันนี้ร่วมสุขสันต์ สาวหนุ่ม
หวานและคาวจัดไว้ ยั่วน้ำลายสอ
“ผัดเผ็ดแมวดำต้มยำช้าง
ทั้งแกงจืดเนื้อค่าง กับกอไผ่”
ทีเด็ดฉู่ฉี่คาง คกด้วย
ขวัญจิตศรีประจันต์ไซร้ ออกหน้าปรุงเสนอ[๖๔]

จากตัวอย่างจะเห็นว่ากวีผสมกลอนกับโคลงสี่สุภาพแบบครึ่งต่อครึ่ง ผู้วิจัยจึงเรียกว่า **กลอนแปดครึ่งโคลงสี่สุภาพ**** กล่าวคือ ๒ วรรคแรกเป็นกลอน ๑ คำกลอนแล้วต่อด้วยโคลงอีก ๒ บาท โดยกลอนวรรคที่ ๒ ถูกแยกออกเป็น ๒ ส่วนส่วนแรกมี ๕ คำเท่ากับจำนวนคำวรรคหน้าของโคลงสี่และส่วนหลังมี ๓ คำ ทั้งกลอนและโคลงแม้จะตัดบทมารวมกันแต่ยังคงลักษณะบังคับเอาไว้เหมือนเดิม สังเกตระบบสัมผัสได้จากแผนผังนี้

[๖๔] ศักดิ์สิริ มีสมสืบ, **ตู้เพลงลูกทุ่ง**, หน้า ๑๐๓.

แผนผังกลอนแปดและโคลงสี่สุภาพ	แผนผังกลอนแปดครึ่งโคลงสี่สุภาพ**
กลอนแปด ๑ ๒ ๓ ๔ ๕ ๖ ๗ ๘ ๑ ๒ ๓ ๔ ๕ ๖ ๗ ๘ ๑ ๒ ๓ ๔ ๕ ๖ ๗ ๘ ๑ ๒ ๓ ๔ ๕ ๖ ๗ ๘ **โคลงสี่สุภาพ** ๑ ๒ ๓ **อ ท** ๑ ๒ (๑ ๒) ๑ **อ** ๓ ๔ ๕ **อ ท** ๑ ๒ **อ** ๔ ๕ ๑ **อ** (๑ ๒) ๑ **อ** ๓ ๔ **ท** **อ ท** ๓ ๔	(กลอน) ๑ ๒ ๓ ๔ ๕ ๖ ๗ ๘ (กลอน) ๑ ๒ ๓ ๔ ๕ ๖ ๗ ๘ (โคลง) ๑ ๒ **อ** ๔ ๕ ๑ **อ** (โคลง) ๑ **อ** ๓ ๔ **ท** **อ ท** ๓ ๔

ผู้วิจัยพบว่าสัมผัสจากคำสุดท้ายวรรคแรกบังคับให้ส่งสัมผัสไปยังคำที่ ๕ วรรคที่ ๒ ตรงกับลักษณะบังคับในโคลงและไม่ผิดหลักสัมผัสของกลอนน่าจะเป็นฉันทลักษณสัมพันธ์ที่กวีเล็งเห็นและอาจนำมาเป็นแนวคิดในการสร้างสรรค์คำประพันธ์ชนิดนี้

จากการพิจารณาการปรับแปลงกลอนจะเห็นได้ว่ามีความหลากหลายกว่าคำประพันธ์อื่นมาก อาจเป็นไปได้ว่ากลอนมีจำนวนคำในบทมากแต่มีจำนวนวรรคน้อย ทำให้สามารถเพิ่มหรือลดจำนวนคำได้หลายระดับ ขณะเดียวกันก็สามารถแยกเป็นวรรคย่อยได้อย่างหลากหลาย การปรับแปลงกลอนหลายวิธียังสะท้อนให้เห็นความนิยมกลอนในกวีนิพนธ์สมัยใหม่อย่างกว้างขวางอีกด้วย

นอกจากฉันทลักษณ์ที่มีที่มาจากโคลง ฉันท์ กาพย์ และกลอน ฉันทลักษณ์เดี่ยวในกวีนิพนธ์สมัยใหม่บางส่วนยังได้รับการปรับแปลงมาจากกลอนหัวเดียวอันเป็นคำประพันธ์หลักที่ปรากฏอยู่ในเพลงพื้นบ้านภาคกลางของไทยหลายชนิด

ความพยายามจัดระบบกลอนหัวเดียวด้วยกลวิธีที่หลากหลายออกมาเป็นฉันทลักษณ์ที่มีจำนวนคำและวรรคในแต่ละบทที่แตกต่างกันโดยรักษาสัมผัสอันเป็นเอกลักษณ์ของกลอนหัวเดียวยืนยันความสนใจฉันทลักษณ์ของกวีประการหนึ่งและสะท้อนพัฒนาการการสร้างสรรค์ด้วย นอกจากนี้ยังกล่าวได้ด้วยว่ากลอนหัวเดียวที่ปรากฏคือกลไกการแปรมุขปาฐะให้เป็นลายลักษณ์โดยสมบูรณ์และกวีก็ได้แสดงให้เห็นชัดว่าฉันทลักษณ์นี้มีความสำคัญไม่ต่างไปจากร่าย โคลง ฉันท์ กาพย์และกลอนแต่เดิมซึ่งได้รับการสถาปนาให้เป็นคำประพันธ์ราชสำนักมาเป็นเวลานาน

ลักษณะเด่นของกลอนหัวเดียวคือการส่งสัมผัสท้ายบาทเป็นเสียงสระเดียวกัน มีคำเรียกสัมผัสโดยเฉพาะเช่นถ้าส่งสัมผัสเสียง อา เรียกว่า**กลอนลา** ถ้าส่งสัมผัสเสียง อี เรียกว่า**กลอนลี** ถ้าส่งสัมผัสเสียง ไอ เรียก**กลอนไล** มักพบในบทกล่อมเด็กและเพลงปฏิพากย์[๖๕] การร้องเพลงเหล่านี้ตามความเป็นจริงไม่เคร่งครัดในเรื่องเสียงสัมผัสมากนักโดยอาจให้สระเสียงยาวสามารถร้อยสัมผัสกับเสียงสั้นได้เช่นถ้าเป็น**กลอนไล**คำว่า***ใจ***ก็รับส่งสัมผัสกับ***กาย***ได้[๖๖]

การนำกลอนหัวเดียวมาปรับแปลงให้เป็นฉันทลักษณ์ชนิดต่างๆ ถือได้ว่าเป็นลักษณะเด่นประการหนึ่งของรูปแบบคำประพันธ์ร่วมสมัย ฉันทลักษณ์ที่สร้างสรรค์ขึ้นจากกลอนหัวเดียว เมื่อพิจารณาจากข้อมูลที่ใช้ในการวิจัยพบว่ามีดังต่อไปนี้

๑.	กลอนลดหลั่น ๒๐*	๒.	กลอนกล่อมพระพาย ๓๙*
๓.	กลอนขับเกวียน ๑๔*	๔.	กลอนคมเคียว ๒๐*
๕.	กลอนควายสะบัดหญ้า ๑๐*	๖.	กาพย์ดอกแคร่วง ๑๐*
๗.	กลอนดอกแคร่วง ๑๐*	๘.	กลอนดอกฝน ๑๓*
๙.	กลอนดอกโสน ๑๐ – ๑๓*	๑๐.	กลอนเต้นกำ ๑๖*
๑๑.	กลอนนางแซว ๑๗*	๑๒.	กลอนนางแซว ๑๘*
๑๓.	กลอนนางแซว ๑๗ – ๑๘*	๑๔.	กลอนรวงข้าว ๑๑*
๑๕.	กลอนสร้อยปี่ซัง ๑๐*	๑๖.	กลอนสาวกระทายข้าว ๑๔*
๑๗.	กลอนสาวหาบน้ำ ๑๓*	๑๘.	กลอนแสงตะวัน ๑๔*
๑๙.	กลอนหยาดน้ำค้าง ๗*	๒๐.	กลอนหิ่งห้อย ๑๐*
๒๑.	กลอนหิ่งห้อย ๑๐ – ๑๑*	๒๒.	กลอนทวาทศพากย์ ๑๒**
๒๓.	กลอนร้อยคำสัมผัสสระ ๘*	๒๔.	กลอนสุรางคนางค์ ๒๔**
๒๕.	ทศพากย์ฉันท์ ๑๐**		

หากจำแนกตามผลงานของกวีพบว่าเป็นผลงานของศิวกานท์ ปทุมสูติมากที่สุด มีถึง ๒๑ ชนิด นอกนั้นเป็นของคมทวน คันธนู ๑ ชนิดได้แก่**กลอนลดหลั่น ๒๐*** ของแรคำ ประโดยคำ ๑ ชนิดได้แก่**กลอนทวาทศพากย์ ๑๒**** ของไพวรินทร์ ขาวงาม ๑ ชนิดได้แก่**กลอนร้อยคำสัมผัสสระ ๘**** และของศักดิ์สิริ มีสมสืบ ๑ ชนิดได้แก่**กลอนสุรางคนางค์ ๒๔****

ฉันทลักษณ์ที่มาจากกลอนหัวเดียวหลายชนิด กวีร่วมสมัยกำหนดให้เป็นกาพย์ ในวิทยานิพนธ์ผู้วิจัยจะใช้คำว่า**กลอน**เรียกฉันทลักษณ์เหล่านี้เพื่อบ่งชี้ที่มาของฉันทลักษณ์ ส่วนชื่อเฉพาะที่กวีได้กำหนดเรียกจะใช้ตามที่กวีตั้งไว้ นอกจากนี้มีฉันทลักษณ์บางชนิดที่มีข้อยกเว้น ซึ่งผู้วิจัยจะได้กล่าวต่อไป มีรายละเอียดดังนี้

---

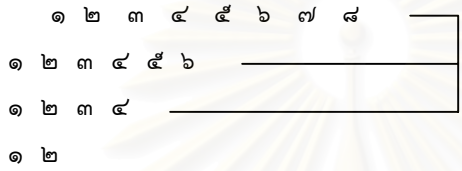
[๖๕] สุภาพร มากแจ้ง, **กวีนิพนธ์ไทย ๑** (กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์, ๒๕๓๕), หน้า ๙๙.

[๖๖] ในแง่ของข้อบังคับในร่าย โคลง ฉันท์ กาพย์ และกลอน ในตำราประพันธศาสตร์ถือว่ารับส่งสัมผัสกันไม่ได้ อาจถือเป็น “โทษ” ของคำประพันธ์เลยทีเดียว.

๑) การปรับแปลงกลอนหัวเดียวของคมทวน คันธนู

กลอนหัวเดียวที่ได้รับการปรับแปลงของคมทวน คันธนูได้แก่**กลอนลดหลั่น ๒๐*** มีที่มาและแผนผังดังนี้

กลอนลดหลั่น ๒๐* ๑ บทมี ๔ วรรค วรรคแรกมี ๘ คำ วรรคที่ ๒, ๓ และ ๔ มี ๖, ๔ และ ๒ คำตามลำดับ จะเห็นได้ว่าจำนวนคำในแต่ละวรรคในกาพย์ ๑ บทมีการลดลงทีละ ๒ คำจากมากไปหาน้อย และกวีให้วางรูปแบบเพียงบรรทัดละ ๑ วรรคด้วย ส่วนเรื่องสัมผัสบังคับในบทคือคำสุดท้ายของ ๓ วรรคแรกรับส่งสัมผัสกัน สัมผัสบังคับระหว่างบทกำหนดให้คำสุดท้ายของบทส่งสัมผัสไปยังคำท้ายวรรคแรกของบทต่อไปซึ่งเป็นลักษณะอย่างเดียวกับกลอนหัวเดียว ดังแผนผัง



ตัวอย่างกลอนลดหลั่น ๒๐ มีดังนี้

ประเทศประหลาดเพราะชาติไฉน
ประวัติศาสตร์มิไข
ณ นอก ณ ใน
ณ คน
ประเทศประหลาดเพราะชาติพิกล
มิเคยเฉลย ณ ผล
กระแสกุศล
กระสวน
ประเทศประหลาดพิฆาตขบวน
ประชาชะล้าชะรวน
ประมาณประมวล
สิหมาง
ประเทศประหลาดอุบาทย์สล้าง
สลอนกระฉ่อนฉวาง
ระโยงระยาง
ระยำ[๖๗]

[๖๗] คมทวน คันธนู, **กฎบนกลบท**, หน้า ๘๓.

๒) การปรับแปลงกลอนหัวเดียวของศิวกานท์ ปทุมสูติ

ดังที่ได้กล่าวไปแล้วว่าศิวกานท์ ปทุมสูติ เป็นกวีที่ดัดแปลงกลอนหัวเดียวไว้มากที่สุด อาจจำแนกได้เป็น ๓ ลักษณะ คือ ปรับแปลงให้เป็นกาพย์โดยใช้กาพย์ฉบัง ๑๖ เป็นแนวเทียบ ปรับแปลงให้เป็นฉันท์โดยกำหนดตำแหน่งคำครุ ลหุ และปรับแปลงโดยคงโครงสร้างสัมผัสแบบกลอนหัวเดียวแต่กำหนดจำนวนคำ และแบ่งวรรคใหม่ มีรายละเอียดดังนี้

๒.๑) ปรับแปลงให้เป็นกาพย์โดยใช้กาพย์ฉบัง ๑๖ เป็นแนวเทียบ

กลอนหัวเดียวที่ปรับแปลงให้เป็นกาพย์โดยใช้กาพย์ฉบังเป็นแนวเทียบได้แก่**กาพย์ดอกแคร่วง ๑๐***

กาพย์ดอกแคร่วง ๑๐* สร้างสรรค์จากเพลงเหย่อยหรือเพลงดอกแคร่วง ปรากฏครั้งแรกใน*เพื่อนแก้วคำกาพย์*แบ่งเป็น ๓ วรรคใน ๑ บท วรรคที่ ๑ และ ๒ มีวรรคละ ๔ คำ วรรคสุดท้ายมี ๒ คำ ๑ บทจึงมี ๑๐ คำ มีสัมผัสเหมือนกาพย์ฉบัง ดังแผนผังเปรียบเทียบนี้

กาพย์ฉบัง ๑๖	**กาพย์ดอกแคร่วง ๑๐***
๑ ๒ ๓ ๔ ๕ ๖ ๑ ๒ ๓ ๔ ๑ ๒ ๓ ๔ ๕ ๖ ๑ ๒ ๓ ๔ ๕ ๖ ๑ ๒ ๓ ๔ ๑ ๒ ๓ ๔ ๕ ๖	๑ ๒ ๓ ๔ ๑ ๒ ๓ ๔ ๑ ๒ ๑ ๒ ๓ ๔ ๑ ๒ ๓ ๔ ๑ ๒

นอกจากนี้ กวียังกำหนดลักษณะการวางรูปแบบเอาไว้ด้วยโดยให้วางวรรคแรกไว้บรรทัดบนและวางวรรคที่ ๒ และวรรคที่ ๓ ในบรรทัดถัดไปดังแผนผัง ด้วยเหตุผลที่ว่า "...*เพื่อให้เกิดความสมดุลสวยงามประการหนึ่งกับเพื่อให้สอดคล้องกับจังหวะการอ่านอีกประการหนึ่ง*..."[๖๘] ผู้วิจัยมีข้อสังเกตเพิ่มเติมด้วยว่าการวางรูปแบบฉันทลักษณ์เช่นนี้ คล้ายคลึงกับฉันทลักษณ์อีกหลายชนิดนอกจากกาพย์ฉบัง เช่น สัททุลวิกกีฬิตฉันท์ อีทิสังฉันท์ เป็นต้น

มีตัวอย่าง**กาพย์ดอกแคร่วง ๑๐*** ดังนี้

สิ้นแล้วสิ้นลม
อีกหนึ่งชีพถม โลกัย
ด่วนจากพรากไป
เวรกรรมไฉน พ่อคุณ

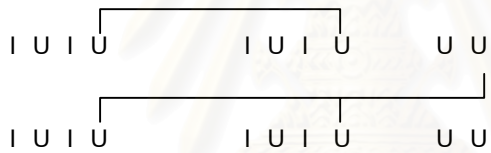
[๖๘] ศิวกานท์ ปทุมสูติ, **เพื่อนแก้วคำกาพย์,** พิมพ์ครั้งที่ ๔ (กรุงเทพฯ: บริษัท ต้ออ้อ แกรมมี่ จำกัด, ๒๕๓๙), หน้า ๒๒๔.

พิราบขาวรุ่น
เนื้อพ่อยังอุ่น อยู่เลย
ไร่เผือกมันเคย
ไยพ่อไม่เผย ตาดู
เพื่อนเอ๋ยเพื่อนกู
แค่นี้หรือชู ใจกัน[๖๙]

๒.๒) ปรับแปลงให้เป็นฉันท์โดยการกำหนดตำแหน่งคำครุ ลหุ

กลอนหัวเดียวที่กวีปรับแปลงให้เป็นฉันท์ โดยการกำหนดตำแหน่งครุ ลหุ ชัดเจน ได้แก่**ทศพากย์ฉันท์ ๑๐**** ดังนี้

ทศพากย์ฉันท์ ๑๐** ฉันท์ชนิดนี้มีการแบ่งวรรคและการรับส่งสัมผัสทำนองเดียวกับกาพย์ดอกแคร่วงโดยกำหนดคำครุลหุสลับกัน เดิมกวีเรียกเป็น**ฉันท์ดอกแคร่วง**เช่นเดียวกับกาพย์ ผู้วิจัยกำหนดชื่อเรียกใหม่ด้วยเห็นว่าในขนบวรรณคดีไทยไม่ว่าการกำหนดคำครุลหุจัดวรรค บาทและบทให้เป็นฉันท์ใหม่แบบใดก็ตาม กวีมักตั้งชื่อด้วยภาษาบาลีสันสกฤต รวมทั้งฉันท์นี้บทหนึ่งมี ๑๐ คำจึงเรียกว่า**ทศพากย์ฉันท์**** มีแผนผังดังนี้



๒.๓) ปรับแปลงโดยคงโครงสร้างสัมผัสแบบกลอนหัวเดียวแต่กำหนดจำนวนคำ และแบ่งวรรคใหม่

การปรับแปลงกลอนหัวเดียวโดยคงโครงสร้างสัมผัสไว้แต่กำหนดจำนวนคำและจัดวรรคใหม่ปรากฏจำนวนมากอยู่ในกวีนิพนธ์ ๒ เรื่องคือ*เสียงปลุกยามค่ำคืน*[๗๐]และ*ข้าวเม่ารางไฟ*[๗๑] ทั้ง ๒ เรื่องตีพิมพ์ห่างกัน ๓ ปี กวีได้สร้างคำประพันธ์เพิ่มขึ้นบางส่วน ในกวีนิพนธ์เรื่องแรกมีอยู่ ๑๕ ชนิดคือ**กลอนกล่อมพระพาย ๓๙* กลอนคมเคียว ๒๐* กลอนควายสะบัดหญ้า ๑๐* กลอนดอกฝน ๑๓* กลอนดอกโสน ๑๐ – ๑๓* กลอนเต้นกำ ๑๖* กลอนนางแซว ๑๗* และ ๑๘* กลอนรวงข้าว ๑๑* กลอนสร้อยปี่ซัง ๑๐* กลอนสาวกระทายข้าว ๑๔* กลอนสาวหาบน้ำ ๑๓* กลอนแสงตะวัน ๑๔* กลอนหยาดน้ำค้าง ๗*** และ**กลอนหิ่งห้อย ๑๐*** และสร้างสรรค์เพิ่มอีก ๔ ชนิดคือ **กลอนขับเกวียน ๑๔* กลอนดอกแคร่วง ๑๐* กลอนนางแซว ๑๗ – ๑๘*** และ**กลอนหิ่งห้อย ๑๐ –**

---

[๖๙] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๒๐๕.

[๗๐] ศิวกานท์ ปทุมสูติ, **เสียงปลุกยามค่ำคืน** (กรุงเทพฯ: บริษัท ต้นอ้อ แกรมมี่ จำกัด, ๒๕๔๑).

[๗๑] ศิวกานท์ ปทุมสูติ, **ข้าวเม่ารางไฟ** (กรุงเทพฯ: ดับเบิ้ลนายน์, ๒๕๔๔).

๑๑* สำหรับ**กลอนนางแซว***และ**กลอนหิ่งห้อย*** ปรับให้ยืดหยุ่นเรื่องจำนวนคำได้ ส่วน**กลอนดอกแคร่วง*** พัฒนามาจาก**กาพย์ดอกแคร่วง***ซึ่งปรากฏใน*เพื่อนแก้วคำกาพย์*ดังกล่าวแล้ว

ศิวกานท์ได้อธิบายเกี่ยวกับฉันทลักษณ์ที่สร้างสรรค์ขึ้นไว้ด้วย มีสาระสำคัญมุ่งเน้นขยายความเกี่ยวกับชื่อและผังคำประพันธ์ ส่วนใหญ่ปรากฏในภาคผนวกท้ายเรื่องกวีนิพนธ์แต่ละเรื่องโดยเฉพาะใน*เสียงปลุกยามค่ำคืน* กวีกล่าวไว้อย่างชัดเจนถึงที่มาของคำประพันธ์ การนำเพลงพื้นบ้านแบบกลอนหัวเดียวมาทำให้เป็นคำประพันธ์ลายลักษณ์ แต่ยังคงลักษณะบางประการของมุขปาฐะเอาไว้ ได้แก่อนุญาตให้ใช้สัมผัสซ้ำหรือสัมผัสสั้นยาวได้และเพิ่มหรือลดจำนวนคำตามความเหมาะสม[๗๒] ในส่วนที่เป็นแผนผังคำประพันธ์กวีใช้สัญลักษณ์ (๐) มีความหมาย ๒ ประการคือ ประการแรกเพื่อแสดงว่าคำในวรรคที่มี (๐) มักจะเพิ่มจากจำนวนคำที่กำหนดอย่างน้อยอีก ๑ คำ ส่วนอีกประการหนึ่งกลอนชนิดใดที่มีสัญลักษณ์ (๐) ในแต่ละบทมากกว่า ๑ แห่ง แสดงว่าสามารถเพิ่มคำในวรรคใดวรรคหนึ่งและลดคำในอีกวรรคใดวรรคหนึ่งชดเชยกันได้ แต่ก็มิใช่ว่าคำประพันธ์ใดที่ไม่มีสัญลักษณ์ (๐) จะเพิ่มหรือลดคำในแต่ละวรรคไม่ได้ ยังคงเพิ่มหรือลดได้ตามความจำเป็นและความเหมาะสมต่างแต่ว่ากลอนใดที่มีสัญลักษณ์ (๐) นั้น มักจะเพิ่มหรือลดคำสลับกันในโอกาสที่สูงกว่า[๗๓] คำกล่าวนี้แสดงว่าแม้กลอนหัวเดียวลักษณะต่างๆ ที่ได้สร้างสรรค์ขึ้นจะกลายเป็นส่วนหนึ่งของฉันทลักษณ์ลายลักษณ์ แต่ก็ยังผสมผสานเอกลักษณ์ของคำประพันธ์พื้นบ้านไว้อย่างกลมกลืน

ผู้วิจัยได้จำแนกกลอนหัวเดียวเหล่านี้โดยยึดจำนวนวรรคในบาทหนึ่งๆ เป็นหลัก จะได้ ๔ ประเภทดังนี้

๑. ๑ บาทมี ๒ วรรคได้แก่**กลอนควายสะบัดหญ้า ๑๐*** และ**หยาดน้ำค้าง ๗***

๒. ๑ บาทมี ๓ วรรคได้แก่**กลอนดอกแคร่วง ๑๐* ดอกฝน ๑๓* ดอกโสน ๑๐ – ๑๓* รวงข้าว ๑๑* สร้อยปี่ซัง ๑๐* แสงตะวัน ๑๔* หิ่งห้อย ๑๐*** และ**หิ่งห้อย ๑๐ – ๑๑***

๓. ๑ บาทมี ๔ วรรคได้แก่**กลอนขับเกวียน ๑๔* คมเคียว ๒๐* เต้นกำ ๑๖* นางแซว ๑๗* นางแซว ๑๘* นางแซว ๑๗ – ๑๘* สาวกระทายข้าว ๑๔*** และ**สาวหาบน้ำ ๑๓***

๔. ๑ บาทมี ๘ วรรคได้แก่**กลอนกล่อมพระพาย ๓๙***

และถ้าพิจารณาเรื่องสัมผัสระหว่างวรรคในบาทพบว่ากลอนเหล่านี้มีกำหนดสัมผัสบังคับ ๓ แบบ คือ

๑. ไม่ปรากฏสัมผัสในวรรคได้แก่**กลอนควายสะบัดหญ้า ๑๐* สร้อยปี่ซัง ๑๐*** และ**หยาดน้ำค้าง ๗***

---

[๗๒] ศิวกานท์ ปทุมสูติ, **เสียงปลุกยามค่ำคืน,** หน้า ๑๔๒ – ๑๔๓.

[๗๓] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๑๔๓.

๒. ปรากฏสัมผัส ๑ ชุดได้แก่**กลอนขับเกวียน ๑๔* คมเคียว ๒๐* ดอกแคร่วง ๑๐* ดอกฝน ๑๓* ดอกโสน ๑๐ – ๑๓* เต้นกำ ๑๖* นางแซว ๑๗* นางแซว ๑๘* นางแซว ๑๗ – ๑๘* รวงข้าว ๑๑* สาวกระทายข้าว ๑๔* สาวหาบน้ำ ๑๓* แสงตะวัน ๑๔* หิ่งห้อย ๑๐*** และ**หิ่งห้อย ๑๐ – ๑๑***

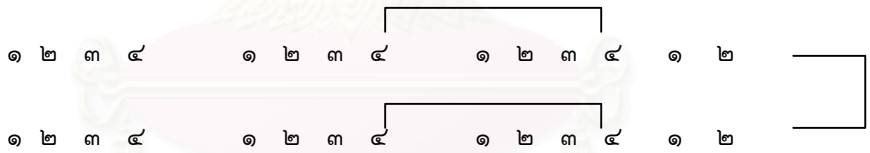
๓. ปรากฏสัมผัส ๓ ชุดได้แก่**กลอนกล่อมพระพาย ๓๙***

ผู้วิจัยพบว่าส่วนใหญ่ศิวกานท์ได้แบ่งจำนวนวรรคให้มีบาทละ ๓ – ๔ วรรคและมักกำหนดให้ ๑ บาทมีสัมผัส ๑ ชุด ถ้าเป็นบาทละ ๓ วรรค วรรคที่ ๑ จะส่งสัมผัสไปยังวรรคที่ ๒ ถ้าเป็นบาทละ ๔ วรรควรรคที่ ๒ จะส่งสัมผัสไปยังวรรคที่ ๓

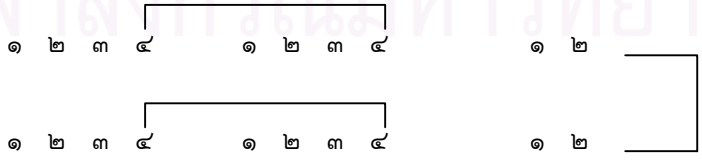
ส่วนเรื่องจำนวนคำแต่ละวรรคส่วนใหญ่มีวรรคละ ๒ – ๖ คำ ผู้วิจัยมีข้อสังเกตเพิ่มเติมว่าในบางวรรคของกลอนบางชนิดกวีกำหนดให้มีจำนวนคำเพียง ๑ คำ (หรือ ๑ พยางค์) ต่อ ๑ วรรค ซึ่งไม่พบในฉันทลักษณ์เดิม กลอนเช่นนี้ได้แก่**กลอนหยาดน้ำค้าง ๗***และ**กลอนหิ่งห้อย ๑๐***

ผู้วิจัยจะยกตัวอย่างแผนผังกลอนของศิวกานท์เพียง ๔ ชนิดที่กวีได้สร้างสรรค์ใหม่ใน *ข้าวเม่ารางไฟ*เพื่อแสดงลักษณะการจัดวรรคโดยคงรูปสัมผัสแบบกลอนหัวเดียวไว้แต่พอสังเขป[๗๔] ส่วนกลอนอื่นกวีได้อธิบายไว้อย่างละเอียดในตอนท้ายของ*เสียงปลุกยามค่ำคืน*แล้ว มีดังนี้

กลอนขับเกวียน ๑๔* ๑ บทมี ๑๔ คำ แบ่งเป็น ๔ วรรค วรรคแรกถึงวรรคที่ ๓ มีวรรคละ ๔ คำ ส่วนวรรคสุดท้ายมี ๒ คำ สัมผัสบังคับในวรรคกำหนดให้คำสุดท้ายของวรรคที่ ๒ และวรรคที่ ๓ ส่งรับสัมผัสกัน ส่วนสัมผัสบังคับระหว่างบทกำหนดให้คำสุดท้ายของแต่ละบทส่งสัมผัสกัน ดังแผนผัง



กลอนดอกแคร่วง ๑๐* ปรับมาจาก**กาพย์ดอกแคร่วง*** โดยปรับสัมผัสจากที่คำสุดท้ายบทต้นจะส่งสัมผัสไปยังคำสุดท้ายวรรคแรกบทต่อไปเช่นสัมผัสของกาพย์ฉบัง ให้เป็นคำสุดท้ายแต่ละบทส่งรับสัมผัสกันเหมือนกลอนหัวเดียวเป็นสัมผัสระหว่างบท โดยคงสัมผัสในวรรคไว้เช่นเดิม เขียนแผนผังได้ดังนี้

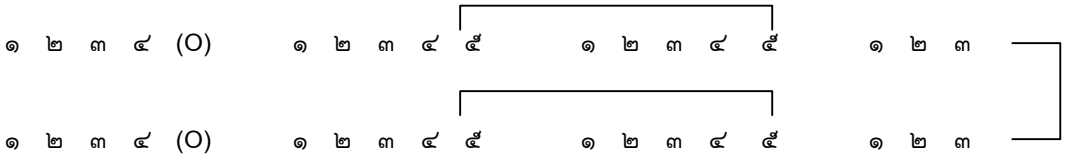


กลอนนางแซว ๑๗ – ๑๘* กวีนำเพลงอีแซวซึ่งเป็นเพลงพื้นบ้านของสุพรรณบุรีมาประยุกต์แต่งและคลี่คลายมาจาก**กลอนนางแซว ๑๗*** อีกชั้นหนึ่ง โดย**กลอนนางแซว ๑๗*** ๑ บท

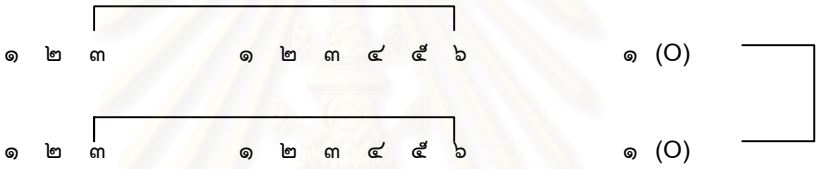
---

[๗๔] ส่วนตัวอย่างตัวบทกวีนิพนธ์ดูได้ใน***ภาคผนวก*** หน้า ๓๓๘.

กำหนดให้มี ๔ วรรค วรรคแรกมี ๔ คำ วรรคที่ ๒ และ ๓ มีวรรคละ ๕ คำและวรรคสุดท้ายมี ๓ คำ สัมผัสบังคับในบทกำหนดให้คำสุดท้ายของวรรคที่ ๒ และวรรคที่ ๓ ส่งรับสัมผัสกัน ส่วนสัมผัสระหว่างบทกำหนดให้คำสุดท้ายของบทสัมผัสกัน ทำให้เป็นกลอน ๑๗ – ๑๘ ด้วยการยืดหยุ่นคำในวรรคแรกโดยใช้ได้ ๔ หรือ ๕ คำ ดังแผนผัง



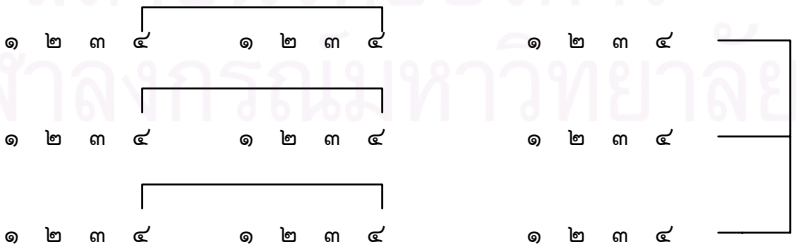
กลอนหิ่งห้อย ๑๐ – ๑๑* มาจาก**กลอนหิ่งห้อย ๑๐*** ซึ่ง ๑ บทมี ๓ วรรค วรรคแรกมี ๓ คำ วรรคที่ ๒ มี ๖ คำ และวรรคสุดท้ายมี ๑ คำ คำสุดท้ายของวรรคแรกส่งสัมผัสไปยังคำสุดท้ายของวรรคที่ ๒ เป็นสัมผัสบังคับชุดเดียวในบท สัมผัสระหว่างบทคือคำสุดท้ายของบทส่งสัมผัสไปยังคำสุดท้ายของบทต่อไปเหมือนกลอนหัวเดียว ทำให้เป็นกลอน ๑๐ – ๑๑ ด้วยการยืดหยุ่นให้คำสุดท้ายสามารถเพิ่มจาก ๑ เป็น ๒ คำได้ดังแผนผัง



๓) การปรับแปลงกลอนหัวเดียวของแรคำ ประโดยคำ

แรคำ ประโดยคำเป็นอีกผู้หนึ่งที่นำกลอนหัวเดียวมาปรับแปลงอย่างเป็นระบบ ได้แก่ **กลอนทวาทศพากย์ ๑๒**** ในบท “ดาวไถ” ใน*แรคำ* มีรายละเอียดดังนี้

กลอนทวาทศพากย์ ๑๒** ๑ บทมี ๓ วรรควรรคแรกจำนวนคำไม่แน่นอน จะมี ๓ – ๔ คำ วรรคที่ ๒ และ ๓ วรรคละ ๔ คำ คำสุดท้ายวรรคแรกส่งสัมผัสไปยังคำสุดท้ายของวรรคที่ ๒ สัมผัสระหว่างบทกำหนดให้คำสุดท้ายของแต่ละบทสัมผัสเสียงเดียวกันทั้งหมดซึ่งค่อนข้างคล้ายคลึงกับกลอนที่ศิวกานท์ ปทุมสูติได้สร้างสรรค์ไว้คือ**กลอนรวงข้าว*** และ**ดอกฝน*** ดังแผนผัง



ตัวอย่าง**กลอนทวาทศพากย์ ๑๒*** มีดังต่อไปนี้

คนมีดาว	มีรถคันยาว	ไว้รีดไว้ไถ
คนไม่มีดาว	ไม่มีรถคันยาว	ถูกรีดถูกไถ

คนมีดาว ชอบพูดชอบกล่าว ขอความเห็นใจ
คนไม่มีดาว ไม่พูดไม่กล่าว กระดากหัวใจ
คนมีดาว มีเรื่องยืดยาว ร่ำรี้รำไร
คนไม่มีดาว มีเรื่องยืดยาว อัดอั้นตันใจ
อยากถามอยากกล่าว คนที่มีดาว ให้จะแจ้งไป
ก่อนท่านมีดาว ท่านคิดหรือเปล่า ว่าท่านเป็นใคร
หากหลงกับดาว ดาวก็อาจร้าว แล้วหลุดลอยไป
เราไม่มีดาว แต่เราจะกล่าว เรื่องราวรีดไถ
คนมีดาว มีรถคันยาว จงหยุดรีดไถ
คนไม่มีดาว ไม่มีรถคันยาว จะสุขหัวใจ[๗๕]

สำหรับชื่อของฉันทลักษณ์ใช้เกณฑ์เดียวกับ**ทศพากย์ฉันท์ ๑๐****

๒) การปรับแปลงกลอนหัวเดียวของไพวรินทร์ ขาวงาม

ใน*ที่ใดมีรัก ที่นั่นมีรัก*ของไพวรินทร์ ขาวงามมีฉันทลักษณ์ประเภทหนึ่งคือ**กลอนร้อยคำสัมผัสสระ ๘**** ซึ่งสันนิษฐานว่าน่าจะได้รับอิทธิพลมาจากกลอนหัวเดียวอีกเช่นกันโดยสังเกตได้จากการส่งสัมผัสท้ายวรรคดังนี้

เฮ้ยรถไฟ ไปไหนมาวะ กะฉึก กะฉัก กะฉึ กะฉะ
นั่นขนใครมาจากไหนอีกล่ะ ก็เพิ่งขนคนแถวนี้ไปนี่นะ
เฮ้ยรถไฟ เป็นไงบ้างวะ กลับไปกลับมาเหนื่อยไหมล่ะ
ท่องทะยานราวชีวิตแสนอิสระ ที่แท้แกก็แสนทรมานในพันธะ
เฮ้ยรถไฟ หิวข้าวไหมวะ เหล้ายาปลาปิ้งสักหน่อยไหมล่ะ
วันสารทวันศีลกินบุญเดนพระ เสริมสิริมงคลเป็นระยะก็ดีว่ะ
เฮ้ยรถไฟ สบายดีไหมวะ แกช่างเป็นเพื่อนรักผู้เสียสละ
ปู่ย่าตายายข้าขอบใจแกนะ หลานชายขอบคุณครับ หลานสาวขอบคุณค่ะ
เฮ้ยรถไฟ นั่นจะรีบไปไหนวะ มาแล้วก็ไปเหนื่อยตายหะ
จะขนใครไปให้เมืองหลวงอีกล่ะ อยู่วารินชำราบกับข้าให้นานหน่อยซิวะ
โธ่เอ๋ยรถไฟ แกช่างหัวใจอิสระ แกล้งมาเยือนข้าเป็นวาระ
กะฉึก กะฉัก กะฉึ กะฉะ แล้วท่องทะยานจากไปในพันธะ
แกเบื่อไหมวะ เป็นข้าล่ะเบื่อตายหะ
โลกเหมือนถังขยะตะกละ ไร้สาระ มาบ้ากันหน่อยซิวะ ฮ่ะ ฮ่ะ ฮ่ะ![๗๖]

---

[๗๕] แรคำ ประโดยคำ, **แรคำ,** พิมพ์ครั้งที่ ๓ (กรุงเทพฯ: รูปจันทร์, ๒๕๔๔), หน้า ๓๓ – ๓๕.

[๗๖] ไพวรินทร์ ขาวงาม, **ที่ใดมีรัก ที่นั่นมีรัก,** หน้า ๑๒๐.

ผู้วิจัยพบว่าแต่ละวรรคมีประมาณ ๗ – ๙ คำ มีสัมผัสทำนองเดียวกับกลอนหัวเดียว ไม่เน้นสัมผัสใน ทั้งสัมผัสสระและพยัญชนะมากนักและถ้าย้อนกลับไปพิจารณา*ม้าก้านกล้วย*ของไพวรินทร์อันแต่งขึ้นก่อน*ที่ใดมีรัก ที่นั่นมีรัก*ก็ยังพบฉันทลักษณ์ทำนองนี้อยู่บ้าง[๗๗]

ด้านชื่อของคำประพันธ์กำหนดขึ้นจากลักษณะเด่นที่ปรากฏในตัวบทดังกล่าวแล้ว

๕) การปรับแปลงกลอนหัวเดียวของศักดิ์สิริ มีสมสืบ

กลอนหัวเดียวของ ศักดิ์สิริ มีสมสืบปรากฏใน “ช้อนกุ้ง”[๗๘] ในกวีนิพนธ์*มือนั้นสีขาว* ได้แก่**กลอนสุรางคนางค์ ๒๔ ****

กลอนสุรางคนางค์ ๒๔** มีสัมผัสท้ายวรรคที่สอดร้อยกันแสดงให้เห็นลักษณะกลอนหัวเดียว บทหนึ่งมี ๕ วรรค จำนวนคำในวรรคและบทไม่แน่นอน มีอยู่ ๒๒ – ๒๕ คำ และกวีให้ความสำคัญกับเสียงและรูปวรรณยุกต์ด้วยการเพิ่มให้เป็นส่วนหนึ่งของระบบสัมผัส ดังตัวอย่าง

กุ้งฝอยชักฝูง กรีดฟองฟ่องฝอย
ดีดตัวขึ้นหย็อย สุดแรงร่วงผล็อย เคลื่อนฝูงฟ่องฟ้อนย้อนน้ำ
พร่างพรายประกายทอง เรืองรองเป็นวงรุ้ง
ฟูฟ่องละอองฟุ้ง ไหนฝอยน้ำไหนฝอยกุ้ง เคลื่อนฝูงคล้อยคุ้งครึกครื้น

ผู้วิจัยกำหนดชื่อฉันทลักษณ์เลียนแบบกาพย์สุรางคนางค์ ๒๘ เพราะมีจำนวนคำในวรรคและจำนวนวรรคในบทใกล้เคียงกัน

นอกจากกลอนหัวเดียวที่ได้รับการปรับแปลงไปในลักษณะต่างๆ แล้ว กลอนสังขลิกและบทร้องประกอบการละเล่นก็ได้รับความสนใจจากกวีเช่นกันโดยใน “ใส่หน้ากาก” ซึ่งอยู่ใน*มือนั้นสีขาว*มีฉันทลักษณ์ที่มีลักษณะแบบกลอนสังขลิกอันเป็นรูปหนึ่งของกลอนมุขปาฐะดังนี้

ลิเกออกแขกแล้ว คนหลาย
หนังยังไม่ฉาย
หนูอยู่ร้านขาย หน้ากาก
เหลียวสบหน้าฝูงชน หมู่มาก
รูปลักษณ์หลายหลาก
หนูมองหน้ากาก เทียบเคียง
หน้ากากนุ่มนับร้อย วางเรียง

---

[๗๗] ไพวรินทร์ ขาวงาม, **ม้าก้านกล้วย,** พิมพ์ครั้งที่ ๒๐ (กรุงเทพฯ: แพรวสำนักพิมพ์, ๒๕๔๕), หน้า ๑๑๘ – ๑๒๒.

[๗๘] ศักดิ์สิริ มีสมสืบ, **มือนั้นสีขาว,** ไม่ปรากฏเลขหน้า.

แขวนซ้อนรายเคียง
หลายเท้าเดินเมียง มองมา[๗๙]

หากจัดวรรคใหม่ให้เป็นกลอนสังขลิกจะได้รูปคำประพันธ์ดังนี้

ลิเกออกแขกแล้วคนหลาย หนังยังไม่ฉายหนูอยู่ร้านขายหน้ากาก
เหลียวสบหน้าฝูงชนหมู่มาก รูปลักษณ์หลายหลากหนูมองหน้ากากเทียบเคียง
หน้ากากนุ่มนับร้อยวางเรียง แขวนซ้อนรายเคียงหลายเท้าเดินเมียงมองมา

ส่วนบทร้องประกอบการเล่นพบในกวีนิพนธ์ของแรคำ ประโดยคำ ผู้วิจัยจะยกตัวอย่างโดยเปรียบเทียบกับบทร้องประกอบการเล่นที่ สุภาพร มากแจ้ง ยกตัวอย่างไว้ ดังนี้

ตัวอย่างของสุภาพร มากแจ้ง		**ตัวอย่างของแรคำ ประโดยคำ**	
อะไรในขัน	มะดันแช่	อะไรอยู่ในจิต	ความริษยา
อะไรในแคร่	ไหเหล้าไหยา	อะไรอยู่ที่ตา	ความอาฆาต
อะไรในผ้า	จำปาซ่อนกลิ่น	อะไรอยู่ที่ประสาท	ความหลอกหลอน
.....		.....	
อะไรในเลน	กระเบนต้มยำ	อะไรอยู่ที่เพื่อน	ความโง่เขลา
อะไรแดงดำ	มะกล่ำตาหนู	อะไรอยู่ที่เรา	ความพินาศ
อะไรในรู	ปูม้าปูทะเล	อะไรอยู่ที่ชาติ	ความล่มจม[๘๑]
อะไรในเปล	ขนมแม่ลูกอ่อน[๘๐]		

แก่นของบทร้องข้างต้นคือการถาม – ตอบ มีการร้อยสัมผัสอย่างเป็นระบบ โดยขึ้นต้นคำถามว่า “*อะไรอยู่ที่*...” หรือ “*อะไรอยู่ใน*...” ตามด้วยคำ ๑ คำ และคำตอบคือคำนามที่ขึ้นต้นด้วยคำว่า “*ความ*...” ตามด้วยคำอีก ๒ คำ คำที่ตามมาของทั้ง ๒ วรรคนอกจากจะเป็นเนื้อหาของกวีนิพนธ์แล้ว ยังมีหน้าที่สำคัญในการส่งรับสัมผัสอีกด้วย

กวีนิพนธ์เรื่อง “แต่ช้าแต่” ใน*ลานชเล*ก็น่าจะมีลักษณะเดียวกันดังตัวอย่าง

แต่ช้าแต่ เขาแห่ยายมา พอถึงศาลา เขาก็วางยายลง
แต่ช้าแต่ เขาแห่ตามา พอถึงศาลา ตาก็ไม่ยอมลง
แต่ช้าแต่ เขาแห่ยายมา พอถึงหน้าบาร์ ยายก็ด่าส่ง
แต่ช้าแต่ เขาแห่ตามา พอถึงหน้าบาร์ ตาก็ดิ่งตรง[๘๒]

---

[๗๙] เรื่องเดียวกัน.

[๘๐] สุภาพร มากแจ้ง, **กวีนิพนธ์ไทย ๒,** หน้า ๑๖๑.

[๘๑] แรคำ ประโดยคำ, **ลานชเล,** พิมพ์ครั้งที่ ๒ (กรุงเทพฯ: บริษัท ต้นอ้อ จำกัด, ๒๕๓๖), หน้า ๑๒๔ – ๑๒๖.

[๘๒] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๙๔ – ๙๕.

จากตัวอย่างจะเห็นได้ว่า ๑ บทกวีแบ่งออกเป็น ๔ วรรค วรรคที่ ๑ มี ๓ คำ คือคำว่า “*แต่ช้าแต่*“ อีก ๓ วรรค มีวรรคละ ๔ คำ โดยวรรคที่ ๒ ขึ้นต้น ๒ คำแรกและคำลงสุดท้ายด้วยคำว่า “*เขาแห่...มา*” วรรคที่ ๓ ขึ้นต้น ๒ คำแรกด้วยคำว่า “*พอถึง...*” วรรคที่ ๔ คำที่ ๒ ใช้คำว่า “*ก็*” ตลอดทุกบท มีระบบสัมผัสกำหนดให้คำสุดท้ายวรรคหนึ่งส่งสัมผัสไปยังคำที่ ๒ วรรคที่ ๒ คำสุดท้ายวรรคที่ ๒ ส่งสัมผัสไปยังคำท้ายวรรคที่ ๓ ส่วนคำสุดท้ายวรรคที่ ๓ อาจไม่จำเป็นต้องส่งสัมผัสไปยังวรรคถัดไป โดยกำหนดให้คำท้ายของแต่ละวรรคร้อยสัมผัสกันโดยตลอดทำนองเดียวกับกลอนหัวเดียว

อาจกล่าวได้ว่าระบบสัมผัสแบบกลอนหัวเดียวคือหลักในการดัดแปลงฉันทลักษณ์ให้เป็นไปในลักษณะต่างๆ เป็นการสร้างสรรค์ที่นอกจากจะยืนยันได้ถึงความสำคัญของมุขปาฐะแล้วยังแสดงให้เห็นความสามารถและปัญญาของกวีในการประดิษฐ์คำประพันธ์ใหม่ๆ ด้วย

นอกจากนี้ ยังมีข้อน่าสังเกตเกี่ยวกับการปรับแปลงกลอนหัวเดียวของกวีด้วยประการหนึ่งเรื่องการตั้งชื่อฉันทลักษณ์ กวีร่วมสมัยส่วนหนึ่งแสดงเจตจำนงในการประดิษฐ์ฉันทลักษณ์ไว้อย่างชัดเจน โดยมีทั้งชื่อ แผนผัง ที่มา รวมทั้งตัวอย่าง แต่กวีอีกส่วนหนึ่งสร้างสรรค์ไว้แต่เพียงการแยกวรรคหรือจัดจำนวนคำเท่านั้น ผู้เสพจึงจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องใช้ปัญญาในการพิจารณาฉันทลักษณ์เหล่านั้นอย่างถี่ถ้วน

ความน่าสนใจในประเด็นการเล่นกับปัญญาในการสร้างฉันทลักษณ์ทั้งด้านการเล่นกับปัญญาระหว่างคน ๒ ฝ่ายคือกวีกับผู้เสพ และการเล่นกับปัญญาของคนฝ่ายเดียวได้แก่กวีนั้น ไม่เพียงปรากฏในกลอนหัวเดียวเท่านั้น ยังปรากฏในฉันทลักษณ์ประเภทกลบทอีกด้วย[๙๓]

การเล่นกลบทเป็นการแสดงความสามารถทางวรรณศิลป์ของกวีประการหนึ่ง เนื่องจากกลบทเป็นฉันทลักษณ์ที่มีกรอบเกณฑ์พิเศษมากกว่ากติกาบังคับทั่วไป ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่รูปแบบกลบทปรากฏอยู่หลากหลายโดยกวีมักปรับแปลงมาจากวิธีการสร้างกลบทแต่เดิม

กวีที่สร้างกลบทใหม่และมีบทบาทสำคัญได้แก่เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ คมทวน คันธนู ศิวกานท์ ปทุมสูติและไพวรินทร์ ขาวงาม กวีที่ได้กล่าวถึงนี้ คมทวนสร้างสรรค์กลบทไว้หลายชนิดมีทั้งคำอธิบายและชื่อกำกับไว้ กวีที่คล้ายกับคมทวนได้แก่ศิวกานท์ ส่วนเนาวรัตน์มีทั้งที่ตั้งชื่อและไม่ได้ตั้ง นอกจากนี้น่าสังเกตว่าเมื่อนำฉันทลักษณ์ในเพลงพื้นบ้านมาใช้อย่างกว้างขวาง ลักษณะการซ้ำคำซ้ำเสียงบางส่วนที่เป็นการสร้างความไพเราะด้านเสียงและเน้นความก็ยังคงปรากฏอยู่ อาจกล่าวได้เป็นการเล่นกลบทในฉันทลักษณ์อีกรูปแบบหนึ่ง

กวีร่วมสมัยมักเล่นกลบทในฉันทลักษณ์เดี่ยวประเภทโคลง ฉันท์ กาพย์และกลอน ส่วนร่ายอาจเนื่องมาจากเหตุผลที่ไม่ปรากฏใช้มากจึงไม่พบกลบทในร่ายมากนัก กลบทในโคลง ฉันท์ กาพย์และกลอนที่ปรับแปลงจากกลบทเดิม อาจแยกวิธีการสร้างสรรค์ได้เป็น ๒ ส่วน คือ ปรับแปลงลักษณะของกลบทเดิมและผสมลักษณะเด่นของกลบทเดิม ๒ ชนิด

---

[๙๓] ดูตัวอย่างการวิเคราะห์การเล่นกับปัญญาในการสร้างสรรค์ฉันทลักษณ์ได้ใน

ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต, “กวีนิพนธ์ฝ่าแฝด,” **วรรณลลิต** (กรุงเทพฯ: โครงการเผยแพร่ผลงานวิชาการ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๖), หน้า ๕๖ – ๕๗.

ทั้งนี้ สำหรับกลบทบางชนิดที่จำเป็นต้องเปรียบเทียบกับกลบทเดิมผู้วิจัยจะได้อ้างตัวอย่างกลบทจาก*กลบทศิริวิบุลกิตติ์*[๙๔] และ*เพลงยาวกลบทและกลอักษร*[๙๕] มีรายละเอียดดังนี้

๑. *การปรับแปลงลักษณะของกลบทเดิม*

การปรับแปลงลักษณะกลบทเดิมหมายถึงการปรับเปลี่ยนการซ้ำคำหรือเสียงซึ่งเป็นวิธีการสร้าง “กล” ที่มีมากที่สุดให้แปลกและต่างกับในตำรากลบท คมทวน คันธนูเป็นผู้สร้างสรรค์กลบทแบบนี้มากถึง ๖ ชนิดได้แก่**กลบททระลอกคลื่นระรื่นเคลื่อน* สลัดครอบรอบแคร่* ทวีสัตตางคนายก* อักษราอาภัสร์* ดุริยางค์จำแลง*** และ**กลบทกระแตไต่ไม้หมุน*** ส่วนกลบทของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ๓ ชนิดได้แก่**กลบทร้อยคำสัมผัสตก** สะบัดสะบิ้งทรงเครื่อง**** และ**ธงตามริ้ว**** กลบทของศิวกานท์ ปทุมสูติ ๕ ชนิดได้แก่**กลบทวัวพันหลักระหว่างบท** ฆ้อนสะท้อนทั่ง* อักษรคู่* อักษรซ่อนกล*** และ**มิตรภาพสัมพันธ์*** และกลบทของไพวรินทร์ ขาวงามได้แก่**กลบทสัมผัสซ้ำ*** รายละเอียดมีดังนี้

๑.๑ *กลบทของคมทวน คันธนู*

กลบททระลอกคลื่นระรื่นเคลื่อน* กวีกำหนดให้ ๔ คำแรกของวรรค ซ้ำเสียงกับ ๔ คำหลัง ให้คำที่ ๔ และคำที่ ๖ สัมผัสระกัน กวีใช้กลบทชนิดนี้กับสยามมณีฉันท์ ดังตัวอย่าง

ฉงาย ณ คนฉงน ณ คาบ สลัดสภาพเสาะลาภะผาย
กะเสพสะบั้นกะสันสบาย สลอนจะคายสลายจะคาน[๙๖]

กลบทนี้น่าจะเหมาะสมกับคำประพันธ์ที่แต่ละวรรคมี ๘ คำดังเช่นฉันท์ข้างต้น ฉันท์ที่พระราชวรวงศ์เธอ กรมหมื่นพิทยาลงกรณทรงประดิษฐ์ขึ้น เปษณนาทฉันท์หรือกลอนแปด เป็นต้น

กลบททวีสัตตางคนายก* พัฒนามาจากกลบทจตุรงคนายกซึ่งในกลอนกำหนดให้ซ้ำคำที่ ๑, ๓, ๕ และ ๗ ซ้ำเสียงพยัญชนะ ๒ คู่ ในคำที่ ๒ กับ ๔ และคำที่ ๖ กับ ๘ และซ้ำเสียงสระในคำที่ ๔ กับ ๖ ทุกวรรค ในที่นี้กวีสร้างขึ้นโดยน่าจะยึดกาพย์สุรางคนางค์เป็นแบบ ชื่อกลบทจึงผูกพันกับลักษณะของทั้งกาพย์และกลบท กล่าวคือมีคำว่า**สัตต**อันหมายถึง ๗ ซึ่งตรงกับจำนวนวรรคในสุรางคนางค์ ๑ บท และคล้องกับกระทู้ยืนต้นวรรคทุกวรรคใน ๑ บท ส่วน**ทวี**หมายถึง ๒ ตรงกับการซ้ำเสียงพยัญชนะในแต่ละวรรค โดยใช้พยัญชนะ ๒ เสียงซ้ำกันเป็น ๒ ชุดต่อ ๑ วรรค กำหนดคำที่ ๑ และ ๓ เป็นคำเดียวกัน เพราะฉะนั้น กาพย์สุรางคนางค์ ๑ บทที่ใช้กลบทนี้ คำที่ ๑ และ ๓ ของทุกวรรคใน ๑ บท จะเป็นคำคำเดียวกันหรือเสียงเดียวกันทั้งหมด ดังตัวอย่างเปรียบเทียบนี้

---

[๙๔] **วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๓** (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, ๒๕๓๑), หน้า ๓๖๐ – ๔๓๐.

[๙๕] **ศิลาจารึกวัดพระเชตุพน ภาควรรณคดี** (พระนคร: รุ่งเรืองธรรม, ๒๕๐๕).

[๙๖] คมทวน คันธนู, **กฎบนกลบท**, หน้า ๔๑.

กลบทจตุรงคนายกใน*กลบทศิริวิบุลกิตติ์*	กลบททวีสัตตางคนายก*
จักกรีดจักกรายจักย้ายจักย่อง ไม่เมินไม่มองไม่หมองไม่หมาง งามเนื้องามนิ่มงามยิ้มงามย่าง ดูคิ้วดูคางดูปรางดูปรุง ดั่งดาวดั่งเดือนดั่งจะเลื่อนดั่งจะลอย พิศแช่มพิศช้อยพิศสร้อยพิศสุง ช่างปลอดช่างเปลื่องช่างเรืองช่างรุ่ง ทรงแดงทรงดุ่งทรงวุ้งทรงแวว	คนทุกคนถ้วน คนมุ่งคนมวล คนล้วนคนหลาย คนดึงคนต้อย คนร้อยคนราย คนโฉดคนฉาย คนคนคนคน ในโลกในหล้า นัยตามนัยน์ตา ในห้วงในหน ในคาบในคิด ในจิตนัยน์จน ในไขนัยค้น นัยยากในเย็น[๘๗]

กลบทสลัดครอบรอบแคร่* กวีดัดแปลงมาจากกลโคลงสกัดแคร่[๘๘] ใช้กลบทชนิดกับวสันตดิลกฉันท์ ๑๔ ลักษณะเด่นจึงขึ้นกับกติกาของฉันท์ด้วย กำหนดให้คำที่ ๑ และ ๒ ของวรรคแรกแต่ละบาท ซ้ำกับ ๒ คำสุดท้ายวรรคที่ ๒ บาทเดียวกันในลักษณะสลับคำ กำหนดสัมผัสพยัญชนะโดยในวรรคแรกให้คำที่ ๒, ๔ และ ๘ สัมผัสกัน วรรคที่ ๒ ให้คำที่ ๓ และ ๖ ดังตัวอย่างเปรียบเทียบกับกลบทมังกรคาบแก้วซึ่งเน้นสลับที่ระหว่าง ๒ คำต้นและปลายวรรค ดังนี้

กลบทมังกรคาบแก้วใน*กลบทศิริวิบุลกิตติ์*	กลบทสลัดครอบรอบแคร่*
ให้กายแหงนแอ่นคองอกายให้ หัดฝึกได้ชำนาญการฝึกหัด กัดฟันกรอดออดอึกกึกฟันกัด รำดาบจัดจ้องท่าร่าดาบรำ	ใจหนาวและเหน็บอุระกระหน่ำ เพราะมิจำก็หนาวใจ หายาจะยาชีวิตไย นะมิเห็น ณ ยาหา ตามีเสมือนจะเฉอะแฉะมัว ดุจตัวมิมีตา แรงราคระรากสติสิรา ปะทุรากระราคแรง[๘๙]

กลบทอักษราอาภัสร์* กวีใช้ผ่าน**กาพย์ฉทุล ๑๒*** มีลักษณะเด่น ๒ ประการ ประการแรกคือกำหนดให้ซ้ำเสียงพยัญชนะเป็นคู่ทุกวรรค วรรคแรก ๑ ชุด วรรคที่ ๒ และ ๓ อีก ๑ ชุด ประการที่ ๒ คือถ้าแต่งติดต่อกันหลายบท ให้นับบทคู่ บทคี่ ในบทคู่วรรคแรกคำที่ ๓ และ ๕ เป็นคำคำเดียวกัน ในบทคี่ วรรคแรกคำที่ ๑ และ ๓ เป็นคำคำเดียวกัน ดังตัวอย่าง

เมืองทองเมืองไทยสมัยโถม โลกแห้งแล้งโหม ไล้หาว
สูญดินสิ้นเดือนสิ้นดาว หมักขมหมมคาว มืดคน
นายทุนนายท่าหน้าทน กำโพยโกยผล กุมพาล[๙๐]

---

[๘๗] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๖๕.

[๘๘] วันเนาว์ ยูเด็น อธิบายว่า**คำสกัดแคร่**คือการนำคำมาสับที่กันเช่น***ดอกไม้***เป็น***ไม้ดอก*** วันเนาว์ ยูเด็น, **กลอนกล** (กรุงเทพฯ: คุรุสภา, ๒๕๔๔), หน้า ๒๓.

[๘๙] คมทวน คันธนู, **กฎบนกลบท**, หน้า ๕๖.

[๙๐] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๗๔.

กลบทดุริยางค์จำแลง* กวีดัดแปลงมาจากกลอนเก้ากลบทดุริยางค์จำเรียง ซึ่งบังคับซ้ำคำ ๓ คู่ ในคำที่ ๑ กับ ๒, ๔ กับ ๕ และ ๗ กับ ๘ โดยซ้ำเสียงสระ ๒ คู่ในคำที่ ๓ – ๔ และ ๖ – ๗ ทุกวรรค และเลื่อนคำรับสัมผัสไปยังคำที่ ๖ แต่**กลบทดุริยางค์จำแลง*** กำหนดให้ซ้ำเสียงหน้าสลับเสียงหลังแต่ละวรรค พิจารณาคำประพันธ์ซึ่งกวีใช้แสดงกลบทชนิดนี้เทียบกับกลบทเดิม ดังนี้

กลบทดุริยางค์จำเรียงใน*กลบทศิริวิบุลกิตติ์*	**กลบทดุริยางค์จำแลง***
หวั่นหวั่นจิตคิดคิดไปใจใจหวล	นึกนึกครั้ง ยังเยาว์เยาว์
อ่อนอ่อนท้อรอรอรวนนวลนวลสมร	ใครใครเขลา สุขสมสม
ท้าวท้าวแนบแอบแอบน้องย่องย่องจร	ไม่ไหม้หมาง สร้างลมลม
เหนื่อยเหนื่อยนอนขอนขอนไม้ใต้ใต้ไทร	แล้งแล้งล่ม คับเคืองเคือง
เสียงเสียงนกกกกกกู่คูคูขัน	โหยโหยหนัก รักนานา
จักจักระจั่นกลั่นกลั่นเสียงเกลี้ยงเกลี้ยงใส	หิวหิวหา อยู่เนืองเนือง
แจ้วแจ้วจ้าร้าร้าร้องก้องก้องไพร	เย็นเย็นเหงา เปล่าเปลืองเปลือง
เรเรไรใสใสเสียงเกลี้ยงเกลี้ยงกลม	ย่ำย่ำเหลือง เฝ้าฝันฝัน[๙๑]

กลบทกระแตไต่ไม้หมุน* กวีดัดแปลงจากกลอนกลบทกระแตไต่ไม้ซึ่งแต่เดิมกำหนดบังคับซ้ำคำถอยหลังต้นวรรคกับท้ายวรรคทุกวรรค โดยวรรคแรกซ้ำคำถอยหลัง ๓ คำ วรรคที่ ๒ ซ้ำ ๒ คำ วรรคที่ ๓ ซ้ำ ๑ คำ วรรคที่ ๔ ซ้ำ ๓ คำ เริ่มต้นบทใหม่ซ้ำคำ ๒, ๑ และ ๓ เรียงเช่นนี้เรื่อยไป ส่วน**กลบทกระแตไต่ไม้หมุน*** ยึดลักษณะบทละ ๔ วรรคในกลอนเป็นหลัก การซ้ำคำถอยหลัง ๓ – ๒ – ๑ ในกลบทกระแตไต่ไม้เดิมจึงถูกปรับให้ลดลงอย่างมีระบบโดย “หมุน” ชัดเจนขึ้น กล่าวคือ ๓ วรรคแรกเหมือนกลบทแบบเดิมแต่วรรคที่ ๔ ไม่มีการซ้ำคำถอยหลัง กลบทของคมทวนจึงมีระบบเป็น ๓ – ๒ – ๑ – ๐ ตรงกับจำนวนวรรคในกลอนและวนในบทต่อไปให้เป็น ๐ – ๑ – ๒ – ๓ กลอนวรรคที่ ๑ บทแรกจึงซ้ำคำเหมือนกลอนวรรคที่ ๔ บทต่อไป วรรคที่ ๒ เหมือนวรรคที่ ๓ วรรคที่ ๓ เหมือนวรรคที่ ๒ และวรรคที่ ๔ บทแรกเหมือนวรรคแรกของบทต่อไป สังเกตได้จากอักษรเน้นในตัวอย่างเปรียบเทียบนี้

กลบทกระแตไต่ไม้ใน*เพลงยาวกลบทและกลอักษร*	**กลบทกระแตไต่ไม้หมุน***
คิดคืนค่ำซ่ำทรวง**ค่ำคืนคิด**	**หนาวเหน็บใจ**ในเหน็บ**ใจเจ็บหนาว**
ฝันเลมอเพ้อว่ามิตร์**เลมอฝัน**	**แสงลับ**ราวโลกอับโลก**ลับแสง**
จันทน์จรุงรวยรินหอมกลิ่น**จันทน์**	**แล้ง**ฟ้าฝนทนเห็นดินเข็ญ**แล้ง**
ตลึงหลงรับขวัญที่**หลงตลึง**	ใจแล้งแห้งฤๅจะเห็นความเป็นคน
ถวิลหาหน้านวลหวน**หาถวิล**	เมตตาสิ้นศีลธรรมเสื่อมความหมาย
ถึงแต่กลิ่นน้อยไยช้าไม่มา**ถึง**	**ผล**สุดท้ายทุกแห่งไล่แย่ง**ผล**
รึงอุราท่าร้อน**อุรารึง**	**วนเวียน**รั้งบังเหียนล่า**เวียนวน**
ตรงข้อขึ้งพี่สิ่งใดไข**ข้อตรง**	**ดึงกลเล่น**เกณฑ์ขน**เล่นกลดึง**[๙๒]

[๙๑] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๗๗.

[๙๒] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๑๐๔.

๑.๒ กลบทของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์

กลบทร้อยคำสัมผัสตก** ปรากฏใน*เขียนแผ่นดิน*กวีเรียกว่า**กลบทย้ำเสียง** โดยใช้ลักษณะที่ปรากฏมากในกลบทมาเล่นกับจังหวะในแต่ละวรรคในกลอนแปด กล่าวคือลักษณะที่มักปรากฏในกลบทก็คือการซ้ำเสียงพยัญชนะ กวีนำมากำหนดให้เข้ากับการแบ่งจังหวะในกลอนแปด ๓ – ๒ – ๓ โดยให้คำสุดท้ายของแต่ละจังหวะในวรรคหนึ่งถ้าเป็นกลอนแปด คือคำที่ ๓, ๕ และคำที่ ๘ มีเสียงพยัญชนะเดียวกัน โดยแต่ละวรรคไม่จำเป็นต้องซ้ำเสียงพยัญชนะชุดเดียวกัน แต่ในวรรคเดียวกันคำอื่นทั้งในจังหวะเดียวกัน และจังหวะอื่นสามารถใช้เสียงสัมผัสพยัญชนะอย่างที่บังคับท้ายจังหวะได้ ซึ่งทำให้เกิดความไพเราะด้านเสียงมากยิ่งขึ้น ตัวอย่างมีดังนี้

ถึงแม่**พิม**ขอ**พร**สุนทร**ภู่** ไหว้พ่อ**ครู**เพลง**คำ**เคยร่ำ**ขาน**

มาบ้าน**กร่ำ**เมือง**แกลง**แต่งกลอน**กานท์** ให้จด**จาร**อ่าน**จำ**ชื่น**ฉ่ำใจ**

ทะเล**รอบ**ขอบริ้ว**ล**มลิ่ม**ริ่น** เมื่อดึก**ดื่น**ดวง**ดาว**ราวเด็ด**ได้**

พอเช้า**ชื่น**คลื่น**ซ้อน**ค่อยชอน**ไช** สน**ธยา**ยอง**ใย**ให้เย็น**เย็น**[๙๓]

การเล่นคำลักษณะดังกล่าวเป็นกลวิธีทางวรรณศิลป์ที่ช่วยสร้างความไพเราะเรื่องเสียงที่ปรากฏมาเนิ่นนานแล้วในขนบการแต่งวรรณคดีไทย และยังไม่ได้มีการจัดระบบหรือตั้งชื่อเอาไว้ในฐานะกลบทประเภทหนึ่ง การให้ชื่อของกวีจึงให้ความชัดเจนอย่างน้อย ๒ ประการ ประการแรกบอกให้รู้ว่าระบบการถ่ายเทหรือยักเยื้องสัมผัส อันเกิดแต่คำประพันธ์ในวรรณคดีหรือถูกทำให้เป็นระเบียบแล้วในกลบท ยังคงสามารถจัดให้เป็น “กล” ได้ ไม่ว่าจะยากง่ายระดับใดก็ตาม และประการต่อมาคือใช้สัมผัสพยัญชนะให้มีความสัมพันธ์กับจังหวะในฉันทลักษณ์โดยแสดงให้รับรู้ในเบื้องต้นด้วยกลอนแปด ย่อมทำให้เชื่อได้ว่า**กลบทร้อยคำสัมผัสตก**** ***สามารถใช้กับฉันทลักษณ์ได้ทุกประเภท*** เพราะสัมผัสพยัญชนะและจังหวะไม่ใช่ข้อบังคับของฉันทลักษณ์ประเภทใดประเภทหนึ่งอย่างหนึ่งกับจังหวะเป็นสิ่งที่ปรากฏได้ในทุกวรรค มีบทบาทอย่างน้อยก็ช่วยกำกับเสียงของคำและกลุ่มคำในวรรคให้มีท่วงทำนองแน่นอน การผสานระหว่างเสียงพยัญชนะกับจังหวะจึงเป็นการร้อยเสียงให้เกาะเกี่ยวกันเรื่อยไป

ในกวีนิพนธ์ของกวีอื่นๆ ก็ปรากฏกลบทชนิดนี้อยู่มาก เช่นงานของคมทวน คันธนู ศิวกานท์ ปทุมสูติและไพวรินทร์ ขาวงาม เป็นต้น

ด้านชื่อของกลบท ผู้วิจัยกำหนดขึ้นจากลักษณะการซ้ำเสียงสัมผัสพยัญชนะซึ่งตกรับกับทุกตำแหน่งท้ายแต่ละจังหวะในแต่ละวรรคดังที่ได้อธิบายแล้ว

---

[๙๓] เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, **เขียนแผ่นดิน,** หน้า ๔๒๓.

กลบทธงตามริ้ว** ปรากฏใน*ข้างคลองคันนายาว กระบวนที่ ๔* คล้ายกลบทธงนำริ้วในตำรากลบทที่บังคับการซ้ำคำ ๒ คำต้นวรรคทุกวรรค แต่ของเนาวรัตน์ ซ้ำคำ ๒ คำปลายวรรคจึงมีลักษณะตรงข้ามกัน ดังตัวอย่างในตารางเปรียบเทียบกลบท ๒ ชนิดนี้

กลบทธงนำริ้วใน*เพลงยาวกลบทและกลอักษร*	**กลบทธงตามริ้ว****
นึกนึกจะใคร่ว่าให้สาสม	ฝนเพิ่งขาดเม็ดหมดไป**หมาดหมาด**
ไหนไหนก็ลมลิ้นหล่อนมันอ่อนหวาน	ที่ตลาดคนไปเป็น**หมู่หมู่**
ทำทำนองต้องตำราบูราณพาล	ทุเรียนปล้อนเนื้อปลิ้นเป็น**พูพู**
เหมือนเหมือนกับนิทานนางโสธร	เข่งปลาทูซ้อนกองเป็น**กองกอง**[๙๔]

ด้วยเหตุที่ซ้ำคำต่างที่กันผู้วิจัยจึงได้กำหนดชื่อกลบทนี้ว่า**กลบทธงตามริ้ว****

กลบทสะบัดสะบิ้งทรงเครื่อง** มีใน*เขียนแผ่นดิน ๔* บท กวีเรียกว่า**กลบททวารวดี**โดยเล่นกับจังหวะหนักเบาท้ายวรรคทำนองเดียวกับกลบทสะบัดสะบิ้ง แต่ได้เพิ่มจากกลบทสะบัดสะบิ้งอีกครึ่งหนึ่ง จังหวะหนักเบาจึงเคลื่อนเข้าเกือบถึงต้นวรรคของกลอน ดังนี้

กลบทสะบัดสะบิ้งใน*เพลงยาวกลบทและกลอักษร*	**กลบทสะบัดสะบิ้งทรงเครื่อง****
ตระกองเกยเชยโฉม***ประโลมประเล้า***	เกลื่อนกลาด***กระจัดกระจายกระจร***
ยิ่งโศกเศร้าทรวงระทวย***ระหวยระหาย***	เมืองฟ้า***อมรนครสวรรค์***
จะจากจรอ่อนอารมณ์***เสียดมเสียดาย***	พริบพริบ***ไสวสว่างสุวรรณ***
สงสารสายสมรมิ่ง***ยังนิ่งยังนอน***	คลุ้มคลุ้ม***คละควันคละเคล้าคละคลา***
จนเวลากากระเหว่า***ก็เร่าก็ร้อง***	แสงแก้ว***ก็แจ่มวะแวมฉวี***
เสียงแซ่ซ้องภุมรี***วะหวี่วะว่อน***	ฤๅกรอง***ธุลีสลัว ณ หล้า***
ทั้งแสงทองส่องไข***อำไภอำภร***	รำไร***พะพรายพระเจ้าพระยา***
ศะศิธรอ่อนอับ***พยับพโยม***	ทอดลำ***ชลาตะวันจะวาย***[๙๕]

จากตัวอย่างจะเห็นว่าเฉพาะ ๒ คำแรกของวรรคเท่านั้นที่เป็นคำหนักติดกัน อาจกล่าวได้ว่า**กลบทสะบัดสะบิ้งทรงเครื่อง**** เป็นกลบทที่ทำให้จังหวะของกลอนวรรคหนึ่งมีความเร็วมากกว่าเดิม

ผู้วิจัยกำหนดชื่อของกลบทด้วยเหตุผล ๒ ประการ ดังนี้

๑. กลบทนี้คล้ายคลึงกับกลบทสะบัดสะบิ้งดังที่กล่าวแล้ว

๒. กลบทนี้เพิ่มการซ้ำเสียงซ้ำคำอย่างที่เพิ่มการซ้ำเสียงซ้ำคำในกลบทนาคบริพันธ์เป็นกลบทนาคบริพันธ์ทรงเครื่อง[๙๖]

---

[๙๔] เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, **ข้างคลองคันนายาว กระบวนที่ ๔,** พิมพ์ครั้งที่ ๒ (กรุงเทพฯ: ห้องสมุดคุณยาย, ๒๕๔๑), หน้า ๑๒ – ๑๓.

[๙๕] เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, **เขียนแผ่นดิน**, หน้า ๔๗๔.

[๙๖] สุภาพร มากแจ้ง แสดงความเห็นเกี่ยวกับกลบทนาคบริพันธ์ทรงเครื่องว่า "*...ใกล้เคียงกับกลบทนาคบริพันธ์ผสมกับกลบทช้างประสานงา*"

สุภาพร มากแจ้ง, **กวีนิพนธ์ไทย ๒**, หน้า ๓๐๒.

๑.๓ *กลบทของศิวกานท์ ปทุมสูติ*

กลบทวัวพันหลักระหว่างบท** กวีเรียกว่า**กลบทต่อบทต่อคำ** กำหนดคำท้ายบทแรกเป็นคำๆ เดียวกับคำต้นบทที่ ๒ คำท้ายบทที่ ๓ เป็นคำๆ เดียวกับคำต้นบทที่ ๓ บทต่อๆ ไปก็ให้เป็นไปในทำนองเดียวกันต่อเนื่องกันเรื่อยไป ผู้วิจัยจะยกตัวอย่างโดยเปรียบเทียบกับกลบทวัวพันหลักซึ่งกำหนดให้ “พันหลัก” ทุกวรรค ดังนี้

กลบทวัวพันหลักใน*เพลงยาวกลบทและกลอักษร*	**กลบทวัวพันหลักระหว่างบท****	
นานเนิ่นเกินขวบปีไม่มี***ช่อง***	ฟ้าค่ำน้ำค้างลง	กาพย์ยังคงข่มตานอน
ช่องช่วยรับประคับประคองสมร***สมาน***	พลิกกายและกลับหมอน	ไม่หลับได้ใจครุ่น***คิด***
สมานมิตร์สนิดน้องช่วงตรอง***การ***	***คิด***ภาพก็ภาพแก้ว	แล้วภาพคำในดวงจิต
การเหนนานตามเดือนก็เบือนไป	ดื่มดำแห่งดำฤษ -	ณารัดหัท***ยา...***[๙๗]

กลบทนี้น่าจะเป็นแบบเดียวกับ**กลบทร้อยคำสัมผัสตก**** ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ เพราะกวีให้ความสำคัญกับการสร้างความงามในลักษณะการซ้ำคำข้ามบทซึ่งในอดีตก็มีอยู่ในคำประพันธ์บางเรื่องเช่นกัน ขณะที่ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่เนาวรัตน์เองก็เคยสร้างสรรค์คำประพันธ์ลักษณะนี้ไว้ ดูได้ในกวีนิพนธ์*เพียงความเคลื่อนไหว*[๙๘] และ*เขียนแผ่นดิน*[๙๙]

ด้านชื่อของกลบทชนิดนี้ผู้วิจัยกำหนดโดยเลียนแบบกลบทวัวพันหลักของเดิม[๑๐๐]

กลบทม้อนสะท้อนทั่ง* ปรากฏใน*หนึ่งทรายมณี*ใช้ในกลอนหกโดยกำหนดให้คำท้ายวรรครับเป็นคำเดียวกับคำรับสัมผัสในวรรคส่ง ดังตัวอย่าง

เมื่อรักจะก้าวต้องกล้า	ก้าวหน้าแม้เพียงก้าว***หนึ่ง***
ย่อมเน้นเช่นนำคำนึง	ว่าได้ก้าว***หนึ่ง***ก้าวนำ
เมื่อสาวเท้าก้าวเท้าต่อ	ฤาจะระย่อเท้า***ย่ำ***
บุกฝ่าหนามขวากตรากตรำ	ไม่มัวแต่***ย่ำ***ซ้ำรอย
เมื่อตั้งปณิธานมั่น	สร้างสรรค์ปืนสูงมุ่ง***สอย***
มุ่งทางสร้างธรรมล้ำลอย	สุด***สอย***สุดธรรมล้ำลือ[๑๐๑]

---

[๙๗] ศิวกานท์ ปทุมสูติ, **เพื่อนแก้วคำกาพย์,** หน้า ๖๘.

[๙๘] เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, **เพียงความเคลื่อนไหว,** พิมพ์ครั้งที่ ๙ (กรุงเทพฯ: เกี้ยว – เกล้า พิมพการ, ๒๕๔๔), หน้า ๑๑๖.

[๙๙] เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, **เขียนแผ่นดิน,** หน้า ๑๔๗.

[๑๐๐] สุภาพร มากแจ้ง ก็เคยแสดงเห็นนี้ไว้เช่นกัน

สุภาพร มากแจ้ง, **กวีนิพนธ์ไทย ๒,** หน้า ๓๐๑.

[๑๐๑] ศิวกานท์ ปทุมสูติ, **หนึ่งทรายมณี,** พิมพ์ครั้งที่ ๒ (กรุงเทพฯ: บริษัท ต้นอ้อ แกรมมี่ จำกัด, ๒๕๔๐), หน้า ๑๓๒.

เพราะฉะนั้น***คำรับสัมผัสในวรรคส่งจะไม่มีการใช้คำที่มีเสียงวรรณยุกต์สามัญและตรีเหมือนกับกติกาบังคับเสียงท้ายวรรครับ*** นอกจากนี้ ในกลบทชนิดนี้จะเห็นได้ว่ากวีเล่นกับกฎข้อห้ามการรับสัมผัสของกลอนซึ่งไม่นิยมใช้คำซ้ำกันระหว่างชุดสัมผัสเดียวกัน

กลบทอักษรคู่* ปรากฏในกวีนิพนธ์*ทุ่งดินดำ แผ่นดินธรรม แผ่นดินทอง*ผ่านโคลงสี่สุภาพ กำหนดให้แต่ละบาทใช้อักษรสูงกับอักษรต่ำที่เป็นอักษรคู่กันโดยไม่กำหนดตำแหน่ง คล้ายกับกลบทอักษรล้วนที่ปรากฏในวรรณคดีโบราณ อย่างไรก็ตาม ทั้งอักษรล้วนและอักษรคู่ มีลักษณะร่วมกันที่เน้น “เล่น” กับเสียงของพยัญชนะในภาษาไทย มีตัวอย่างเปรียบเทียบดังนี้

กลบทอักษรล้วนในเพลงยาวกลบทและกลอักษร	**กลบทอักษรคู่***
คิดคำเคืองแค้นคำคำคมคิด	เสร็จสมซ่อมเสร็จไซร้ สุขสม
เหนหันเหียนเหี้ยนหดให้หวรโหย	ชื่นฉ่ำฉายชื่นชม ชีพเชื้อ
โอ้อกเอ๋ยอกโอ้อกโอย	ท่ามทุกข์ที่ทับถม ทอดถ่าย
ช่างชมโชยชายเชือนเช่นเชิงชี้	ฝักฝ่ายใฝ่ฝึกเฟื้อ เฟื่องฟื้นฝันฟู[๑๐๒]

อนึ่ง ในตำราภาษาไทยบางเล่มก็มีการกล่าวถึงกลบทอักษรคู่ไว้เช่นใน*หลักภาษาไทย*ของกำชัย ทองหล่อ หรือ*กวีนิพนธ์ไทย*ของสุภาพร มากแจ้ง[๑๐๓] เป็นต้น

กลบทอักษรซ่อนกล* มีใน*ทุ่งดินดำ แผ่นดินธรรม แผ่นดินทอง* กำหนดให้ ๔ คำแรกของบาทที่ ๒ และ ๔ เหมือนกัน กำหนดให้คำที่ ๖ บาทที่ ๒ และ ๔ เป็นคำเดียวกัน กลบทชนิดนี้จึงเป็นการซ้ำคำระหว่างบาทในลักษณะการเล่นล้อความให้สอดรับกันดังตัวอย่าง

สัมพันธ์อันเกิดกล้ำ น้ำใจ
น้ำจิตมิตรภาพใด **ดั่ง**ปั้น
โดยเปี่ยมปริ่มหทัย อุทิศ
น้ำจิตมิตรภาพนั้น ***ดั่ง***เน้นสนิทสนม[๑๐๔]

กลบทมิตรภาพสัมพันธ์* มีใน*ทุ่งดินดำ แผ่นดินธรรม แผ่นดินทอง* กำหนดให้คำที่ใช้ในบาทที่ ๑ นำไปใช้ในบาทที่ ๒ ไม่ต่ำกว่า ๒ คำ นำคำที่ใช้ในบาทที่ ๓ ไปใช้ในบาทที่ ๔ ไม่ต่ำกว่า ๒ คำเช่นกัน และกำหนดคำสุดท้ายของบาทสัมผัสพยัญชนะกับคำแรกบาทต่อไป ด้วยการเกาะเกี่ยวกันของทั้งคำและเสียงใน ๑ บททำให้กวีตั้งชื่อกลบทว่า “มิตรภาพสัมพันธ์” ดังตัวอย่าง

ฝากใจโยมอยู่ช้า ชอบชม
ชมชอบธรรมนิยม อยู่ช้า

---

[๑๐๒] ศิวกานท์ ปทุมสูติ, **ทุ่งดินดำ แผ่นดินธรรม แผ่นดินทอง** (กรุงเทพฯ: กรมวิชาการ กระทรวงศึกษาธิการ, ๒๕๓๘), หน้า ๔๑.

[๑๐๓] สุภาพร มากแจ้ง อ้างถึงกลบทอักษรคู่โดยได้ยกตัวอย่างจากที่กำชัย ทองหล่อ ได้เคยกล่าวไว้.

[๑๐๔] ศิวกานท์ ปทุมสูติ, **ทุ่งดินดำ แผ่นดินธรรม แผ่นดินทอง**, หน้า ๑๓๘.

เชิดชูสู่ธรรมสม – บูรณ์สุข
สุขสู่ชูเชิดหน้า สนิทโน้มสมบูรณ์[๑๐๕]

๑.๔ *กลบทของไพวรินทร์ ขาวงาม*

กลบทสัมผัสซ้ำ* มุ่งเล่นกับข้อห้ามเรื่องสัมผัสของกลอน กำหนดการรับสัมผัสซ้ำ ๒ คู่คู่แรกคือวรรคสดับกับวรรครับและคู่ที่ ๒ คือวรรครองกับวรรคส่ง พิจารณาลักษณะกลบทดังกล่าวได้ดังนี้

เราแลกเปลี่ยนกุหลาบกัน ท่านกับข้า ข้ากับท่าน ปรารถนากาละฝัน
ท่านกับข้า โหยหากาละนิรันดร์ ข้ากับท่าน หลงนิรันดร์ไม่รู้โรย
โดยเหตุว่า ข้ากับท่าน เชื่อมั่นกุหลาบ กุหลาบคือ ชีวิตชีวา ระหว่างระโหย
กุหลาบคือ จิตวิญญาณ บานลมโบย กลีบโบกโบยในสายลมแห่งอำลา
กุหลาบข้ารานร่วงในทรวงท่าน กุหลาบท่านรานร่วงในทรวงข้า
เย็นเยียบ เงียบเชียบ ช้าช้า ช้าช้า เงียบเงียบ เยียบเย็น
กุหลาบข้า มอบในนามของความรัก กุหลาบท่าน ก็ด้วยรัก และจากเข็ญ
เคยกาละกุหลาบบาน ต้านลำเค็ญ เหลือลำเค็ญกุหลาบร้าง ช่างกระไร![๑๐๖]

๒. *การผสมลักษณะเด่นของกลบทเดิม ๒ ชนิด*

กวีที่สร้างสรรค์กลบทด้วยวิธีนี้เป็นจำนวนมากพร้อมทั้งตั้งชื่อและมีคำอธิบายชัดเจน คือคมทวน คันธนู ปรากฏใน*กฎบนกลบท*ทั้งสิ้น ๗ ชนิดคือ**กลบทกินนรเก็บบัวบริพันธ์* บัวบานก้านต่อดอก** เบญจวรรณวัวพันหลัก** งูกระหวัดสะบัดสะบิ้ง* พยัคฆ์ซ่อนเล็บ** พิณระลอกแก้ว**** และ**กลบทธงนำสามริ้ว*** ทั้งหมดเกิดจากการผสมกลบทเดิม ๒ ชนิดดังตาราง

	กลบทชนิดใหม่	**กลบทแบบเดิม ๒ ชนิด**
๑.	กลบทกินนรเก็บบัวบริพันธ์**	กลบทกินนรเก็บบัว + กลบทนาคบริพันธ์
๒.	กลบทบัวบานก้านต่อดอก**	กลบทบัวบานกลีบขยาย + กลบานก้านต่อดอก
๓.	กลบทเบญจวรรณวัวพันหลัก**	กลบทเบญจวรรณห้าสี + กลบทวัวพันหลัก
๔.	กลบทงูกระหวัดสะบัดสะบิ้ง*	กลบทงูกระหวัดหาง + กลบทสะบัดสะบิ้ง
๕.	กลบทพยัคฆ์ซ่อนเล็บ**	กลบทพยัคฆ์ข้ามห้วย + กลบทเสือซ่อนเล็บ
๖.	กลบทพิณระลอกแก้ว**	กลบทพิณประสานสาย + กลบทระลอกแก้วกระทบฝั่ง
๗.	กลบทธงนำสามริ้ว*	กลบทธงนำริ้ว + กลบทตรียมก

[๑๐๕] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๑๔๖.

[๑๐๖] ไพวรินทร์ ขาวงาม, **ที่ใดมีรัก ที่นั่นมีรัก,** หน้า ๒๓๒.

กลบทกินนรเก็บบัวบริพันธ์** เกิดจากกลบทกินนรเก็บบัวผสมกับกลบทนาคบริพันธ์ กวีเรียกชื่อว่า**กลบทเก็บบัวบริพันธ์** นำเอาลักษณะเด่นเรื่องคำที่ ๑ หรือ ๒ ต้องเป็นคำเดียวกับคำที่ ๓ หรือ ๔ ในวรรคของกลบทกินนรเก็บบัว และลักษณะเด่นของกลบทนาคบริพันธ์เรื่องการซ้ำ ๒ คำท้ายวรรคแรกกับ ๒ คำต้นวรรคต่อไป คำแรกที่ซ้ำเป็นคำเดียวกัน คำที่ ๒ ใช้การซ้ำเสียงพยัญชนะเท่านั้น กวีใช้ในโคลงสี่สลับ ดังนี้

กลบทกินนรเก็บบัวใน*เพลงยาวกลบทและกลอักษร*	**กลบทกินนรเก็บบัวบริพันธ์****
นิจาน้องไฉนน้องไม่ตรองบ้าง	หั่นทั่วโหมทั่วพื้น ภพสรวง
มาด่วนร้างด่วนรานพาลห่างเหิน	พบสำผีสำพวง พวกปล้น
หฤๅซ้ำใจซ้ำคำที่ก้ำเกิน	พวกปลวกพรรคปลวกทะลวง ทิ้งแหลก
สมเพลินเผลอเพลินจึงเขินระคาง	ทิ้งโลกทั้งโลกล้น ลากไส้ไพศาล
กลบทนาคบริพันธ์*เพลงยาวกลบทและกลอักษร*	ภัยแทรกแผ่แทรกกลุ้ม เกลื่อนหาว
เทวษคร่ำรำพึงคำนึงนุช	เกลื่อนหื่นกลั้นหื่นฉาว ชั่วใคร่
คำนึงนานมิได้หยุดละห้อยหวน	ชั่วครูใช่ครูหนาว ช่วงผนึก
ละห้อยหาผู้เมตตาก็แปรปรวน	ช่วงนึกชีพนิ่งได้ ดั่งหวัง[๑๐๗]
ก็ปรวนแปรแต่ล้วนเห็นเลื่อนลอย	

กลบทบัวบานก้านต่อดอก** เกิดจากการผสมระหว่างกลบทบัวบานกลีบขยายกับกลบทก้านต่อดอก กวีเรียกว่า**กลบทบานกลีบต่อดอก** โดยนำเอาลักษณะเด่นของกลบทบัวบานกลีบขยายเรื่องการซ้ำคำหน้าทุกวรรค[๑๐๘] ผสมกับลักษณะเด่นของกลบทก้านต่อดอกเรื่องการใช้คำที่มีเสียงสระเดียวกัน ๒ คำท้ายวรรคทุกวรรค มีใช้ในโคลงห้าพัฒนา[๑๐๙] ดังตัวอย่าง

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

---

[๑๐๗] คมทวน คันธนู, **กฎบนกลบท,** หน้า ๑๑.

[๑๐๘] หากพิจารณาจากตัวบทประกอบกับคำอธิบายฉันทลักษณ์ของกวี ผู้วิจัยพบว่าเป็นการซ้ำคำเพียงคำเดียวหน้าวรรคเท่านั้น แท้จริงแล้วการซ้ำคำเพียงคำเดียวอย่างต่อเนื่องในลักษณะเช่นนี้เป็นจุดเด่นของกลบทบุษบงแย้มผกา ส่วนกลบทบัวบานกลีบขยายซ้ำคำต้นวรรค ๒ คำดังตัวอย่างที่อ้างมาจากเพลงยาวกลบท (กลบทที่คล้ายคลึงกันอีกชนิดหนึ่งได้แก่กลบทหงษ์ทองลีลา) กวีอาจนำมาแต่เพียงลักษณะการซ้ำอย่างต่อเนื่องเท่านั้นโดยไม่เคร่งครัดจำนวนคำ.

[๑๐๙] กวีเรียกอีกชื่อหนึ่งว่าโคลงจิตรลีลา เป็นชื่อใหม่ที่ตั้งเพื่อเป็นเกียรติแก่จิตร ภูมิศักดิ์.

กลบทบัวบานกลีบขยายใน*เพลงยาวกลบทและกลอักษร*	
เจ้างามนาษายลดังกลขอ	
เจ้างามสอเหมือนคอสุวรรณ์หงษ์	**กลบทบัวบานก้านต่อดอก****
เจ้างามกรรณ์กลกลีบบุษบง	เมืองที่เปลื้อง สกปรก
เจ้างามวงวิลาดเรียบระเบียบไร	เมืองลามก มั่งคั่ง
กลบทก้านต่อดอกใน*เพลงยาวกลบทและกลอักษร*	เมืองฉวยฉก พิษฉีด
ตั้งแต่พรากจากเจ้ามาวันนั้น	เมืองเฝ้ารั้ง ร่านผลาญ[๑๑๐]
ไม่เว้นวายคลายกระสรรต์รันจวญหวร	
โอ้โฉมงามงามเสงี่ยมสงวนนวล	
พี่เจียมจิตร์มิดมวนอารมณ์กรม	

กลบทเบญจวรรณวัวพันหลัก** กวีผสมกลบทเบญจวรรณห้าสีกับวัวพันหลัก แล้วเรียก**กลบทเบญจวรรณพันหลัก** นำลักษณะเด่นของกลบทเบญจวรรณห้าสีเรื่องการใช้คำที่มีเสียงพยัญชนะเหมือนกัน ๕ เสียงต่อเนื่องกัน และลักษณะเด่นของกลบทวัวพันหลักเรื่องบังคับคำท้ายวรรคต้นเป็นคำเดียวกับคำต้นวรรคต่อมา กวีใช้ในโคลงดั้นบาทกุญชร ดังตัวอย่าง

กลบทเบญจวรรณห้าสีใน*เพลงยาวกลบทและกลอักษร*	
หลงละเลิงลมลิ้นไม่กินแหนง	
สานสนสื่อเสกแสร้งช่วยเดินเหิร	**กลบทเบญจวรรณวัวพันหลัก****
โน่นนี่นั่นแนะนำแล้วทำเมิล	เคยคิดเคยค้นค่า ไขสมัย
ชักชวนเชิญเชือนไชไม่เหลียวแล	สมัยเมื่อมากมวลหมอง หม่นกลุ้ม
กลบทวัวพันหลักใน*เพลงยาวกลบทและกลอักษร*	กลุ้มจนจักจ่อมใจ เจียนดับ
นานเนิ่นเกินขวบปีไม่มีช่อง	ดับสิ่งซุกซ่อนสุ้ม สิ่งผลาญ[๑๑๑]
ช่องช่วยรับประคับประคองสมรสมาน	
สมานมิตร์สนิดน้องช่วงตรองการ	
การเหนนานตามเดือนก็เบือนไป	

กลบทงูกระหวัดสะบัดสะบิ้ง* กลบทนี้ผสมระหว่างกลบทงูกระหวัดหางกับกลบทสะบัดสะบิ้ง นำลักษณะเด่นของกลบทงูกระหวัดหางเรื่องการส่งสัมผัสพยัญชนะของคำสุดท้ายและคำแรกของวรรคนำและวรรคตาม และลักษณะเด่นของกลบทสะบัดสะบิ้งที่บังคับเสียงหนักเบาท้ายวรรค ๒ คู่ ดังตัวอย่าง

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

---

[๑๑๐] คมทวน คันธนู, **กฎบนกลบท,** หน้า ๑๖.

[๑๑๑] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๑๘.

กลบทงูกระหวัดหางใน*กลบทศิริวิบุลกิตติ์*	**กลบทงูกระหวัดสะบัดสะบิ้ง***
โพธิสัตวตรัสฟังแจ้งจังจิตร	แสงทองก็ส่องก็สาด สายพาด ณ พื้นนภา
ใจเจ้าคิดแช่มชื่นรื่นเริงแสน	พากรุ่นพิกุลผกา แกมหอมละม่อมละไม
สุดเหมือนหมายคลายโศกวิโยคแค้น	หมู่นกน่ะผกแน่ะผัน ผายบรรลุใกล้ลุไกล
คิดหนักแน่นถึงคุณการุณรัก	กรายผ่านผสานพิสัย ซ้องศัพท์สดับแสดง[๑๑๒]
กลบทสะบัดสะบิ้งใน*เพลงยาวกลบทและกลอักษร*	
ตระกองเกยเชยโฉมประโลมประเล้า	
ยิ่งโศกเศร้าทรวงระทวยระหวยระหาย	
จะจากจรอ่อนอารมณ์เสียดมเสียดาย	
สงสารสายสมรมิ่งยังนิ่งยังนอน	

กลบทพยัคฆ์ซ่อนเล็บ** กวีผสมกลบทพยัคฆ์ข้ามห้วยกับเสือซ่อนเล็บ แต่กลับเรียกชื่อว่า**กลบทจักรวาลซ่อนเล็บ**โดยนำลักษณะเด่นของกลบทพยัคฆ์ข้ามห้วยเรื่องการซ้ำคำที่ ๓ กับคำสุดท้ายของวรรค แต่ในที่นี้ให้ซ้ำคำแรกและคำสุดท้ายของบทแทน[๑๑๓] และลักษณะเด่นของกลบทเสือซ่อนเล็บที่ให้คำที่ ๒ กับคำที่ ๖ ของวรรคซ้ำกัน ปรากฏในอีทิสังฉันท์ ๒๐ ดังนี้

กลบทพยัคฆ์ข้ามห้วยใน*เพลงยาวกลบทและกลอักษร*	**กลบทพยัคฆ์ซ่อนเล็บ***
สู้ถนอมแนบเนื้อนี้เหลือถนอม	ลมวสันต์ฤดูวะวู่วะหวิว
ก็เหตุไฉนใยไม่ออมเสน่ห์ไฉน	ทยอยระลอกกระฉอกละลิ่ว พิสัยลม
เมื่ออาไลยยังไม่ลืมปลื้มอาไลย	น้ำถะถั่งประดังถนนก็จม
ช่างเด็ดรอนรักษ์ได้ไปรอนรอน	พิรุณมิหยุดมรุตผสม กระแสน้ำ[๑๑๔]
กลบทเสือซ่อนเล็บใน*เพลงยาวกลบทและกลอักษร*	
เอาใจหวังฟังข่าวหนาวใจนัก	
ให้อกข้อนร้อนรักหนักอกเอ๋ย	
หมายจักชมสมสนิทคิดจักเชย	
ฤๅควรเฉยเลยไปไม่ควรเป็น	

กลบทพิณระลอกแก้ว** เกิดจากการผสมระหว่างกลบทพิณประสานสายกับระลอกแก้วกระทบฝั่ง กวีเรียกชื่อว่า**กลบทประสานฝั่ง** โดยนำเอาลักษณะเด่นของกลบทพิณประสานสายเรื่องกำหนดซ้ำคำที่ ๑, ๔ และ ๗ และซ้ำเสียงพยัญชนะคำที่ ๒, ๕ และ ๘ ชุดหนึ่ง กับคำที่

---

[๑๑๒] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๕๙.

[๑๑๓] ผู้วิจัยมีความเห็นว่าน่าจะคล้ายคลึงกับกลบทครอบจักรวาลมากกว่า เพราะการซ้ำคำแรกของวรรคกับคำสุดท้ายของวรรคในกลบทนี้ ยักเยื้องหรือเปลี่ยนแปลงได้ตามลักษณะคำประพันธ์ เช่นถ้าเป็นในกลอนก็ “ครอบ” เฉพาะในวรรค แต่ถ้าเป็นในโคลงก็ “ครอบ” ในบาท และคงไม่แปลกถ้าหากนำมาใช้กับอีทิสังฉันท์ ๒๐ โดย “ครอบ” เฉพาะคำแรกและคำสุดท้ายของบท ซึ่งก็น่าจะสอดคล้องกันดีกับชื่อที่กวีตั้งไว้ว่า **จักรวาลซ่อนเล็บ** อย่างไรก็ตาม ในส่วนนี้จะยึดคำอธิบายของกวีเป็นสำคัญ.

[๑๑๔] คมทวน คันธนู, **กฎบนกลบท,** หน้า ๖๒.

๓, ๖ และ ๙ อีกชุดหนึ่ง และลักษณะเด่นของกลบทระลอกแก้วกระทบฝั่งเรื่องการซ้ำเสียงพยัญชนะ ๓ เสียง ๒ ชุดใน ๑ วรรค ปรากฏใช้ผ่านกลอน ดังตัวอย่าง

กลบทพิณประสานสายใน*เพลงยาวกลบทและกลอักษร*	**กลบทพิณระลอกแก้ว****
ฉะลมชมฉะเล้นเช่นแฉล้มแช่ม ทำแย้มแซมทำยลซนทำยวนสรวล กระบิดหนิดกระบอยหน่อยกระบวนนวล ประมวญกวนประเมินเกินประมาณการ	ทุเรศเขตทุเรศคนทุรนขี่ ระริกริกระริกรี้ระรี่ร่าง ไสวไหลไสวเลยเสวยล้าง มิเห็นเบนมิเห็นบ้างมิห่างเบียน
กลบทระลอกแก้วกระทบฝั่งใน*กลบทศิริวิบุลกิตติ์*	เพราะคำซ้ำเพราะคำสัตย์เพราะคัดสรร ก็เต็มเข้มก็เต็มขั้นก็ตันเขียน ลำบากพากย์ลำบากผลลำบนเพียร เพราะเวียนเศียรเพราะเวียนใส่เพราะวัยทรุด[๑๑๕]
นายชายพรานหนึ่งชาญไพรล้ำใหญ่ขยับ ได้ยินกลอนเดิรย่องกลับดูขับขัน มือป้องหน้ามุ่งป่าแน่วเข้าแถวัน สุนัขย่องสุดมองขยันติดพันตาม	

กลบทธงนำสามริ้ว* เกิดจากการผสมระหว่างกลบทธงนำริ้ว กับกลบทตรียมกหรือตรีพิธพรรณนำเอาลักษณะเด่นของกลบทธงนำริ้วเรื่องการซ้ำคำ ๒ คำต้นวรรค และลักษณะเด่นของกลบทตรียมกเรื่องการซ้ำคำในวรรค ๓ คำ ปรากฏใช้ใน**กลอนแปดปฏิยุกต์*** ดังตัวอย่าง

กลบทธงนำริ้วใน*เพลงยาวกลบทและกลอักษร*	**กลบทธงนำสามริ้ว***
นึกนึกจะใคร่ว่าให้สาสม ไหนไหนก็ลมลิ้นหล่อนมันอ่อนหวาน ทำทำนองต้องตำราบูราณพาล เหมือนเหมือนกับนิทานนางโสธร	สร้างสร้างทางธรรมสร้างความสถุล เพิ่มเพิ่มเติมหนุนเพิ่มพูนมุสา เห็นเห็นเหม็นเบื่อเห็นเหลือระอา สภาพภาพหยาบช้าภาพน่าทุรัง
กลบทตรียมกหรือตรีพิธพรรณใน*กลบทศิริวิบุลกิตติ์*	ถึงถึงซึ่งพ่ายถึงกายจะแพ้ แต่แต่ตัวไซร้แต่ใจมิหนี คงคงทนถือคงซื่อฉะนี้ คงคงทนที่คงมีทนง[๑๑๖]
นางศรียอดศรีศรียะมะดี อัญชุลียกชุลีชุลีสอด ขึ้นเหนือเศียรอ่อนเศียรน้อมเศียรทอด พระกายกอดบาทร่ำร่ำรำพัน	

ชื่อของกลบททั้ง ๗ ชนิด นอกจาก**กลบทงูกระหวัดสะบัดสะบิ้ง***และ**กลบทธงนำสามริ้ว***แล้ว ผู้วิจัยได้ปรับใหม่ให้สอดคล้องและแสดงที่มาของกลบทให้ชัดเจนขึ้น

สำหรับการใช้กลบทกับประเภทฉันทลักษณ์พบว่าอาจแบ่งได้เป็น ๓ ลักษณะคือกลบทแบบเดิมกับฉันทลักษณ์รูปแบบใหม่ กลบทชนิดใหม่กับฉันทลักษณ์ตามขนบเดิม และกลบทชนิดใหม่กับฉันทลักษณ์รูปแบบใหม่ มีรายละเอียดดังนี้

---

[๑๑๕] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๑๒๐.

[๑๑๖] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๑๐๘.

กลบทแบบเดิมกับฉันทลักษณ์รูปแบบใหม่ ในที่นี้จะได้กล่าวถึงเพื่อบ่งชี้สถานะของฉันทลักษณ์รูปแบบใหม่ว่าสามารถใช้ “เล่นกล” ได้ไม่ต่างกับรูปแบบเดิม และน่าจะเป็นการยืนยันชัดเจนของกวีในการสร้างมาตรฐานวรรณศิลป์มารองรับคำประพันธ์ที่สร้างสรรค์ขึ้น คมทวน คันธนู เป็นกวีที่มีลักษณะดังกล่าวชัดที่สุด ฉันทลักษณ์ใหม่กับกลบทตามขนบที่ปรากฏในกวีนิพนธ์เรื่อง*กฎบนกลบท*น่าจะเป็นหลักฐานพิสูจน์สมมติฐานดังกล่าว พิจารณาข้อมูลนี้

กลบทแบบเดิม[๑๑๗]	**ฉันทลักษณ์รูปแบบใหม่**
๑. กลบทอักษรสลับ	โคลงสี่ดั้นจัตวาวิวิธมาลี** กระทู้ดั้น
๒. กลบทฟักพันร้าน	โคลงห้าสลับ[๑๑๘]
๓. กลบทยัติภังค์สังโยค[๑๑๙]	วิชชุมมาลาฉันท์ ๑๐**
๔. กลอักษรนกกางปีก	วิเชียรภุชงคฉันท์ ๑๑*
๕. กลบทกบเต้นต่อยหอย	กาพย์โกสุม ๒๔*[๑๒๐]
๖. กลบทนารายณ์ทรงเครื่อง	กาพย์ฉบังฉบัด ๒๐*
๗. กลบทตะเข็บไต่ขอน	กลอนลดหลั่น ๒๐*

จากตารางจะเห็นได้ว่ากลบทที่ปรากฏมักเป็นกลบทที่ “เล่นกล” ด้วยการซ้ำคำและซ้ำเสียงอันเป็นชนิดกลบทส่วนมากในตำรา และน่าสังเกตว่าฉันทลักษณ์ใหม่ที่นำมา “เล่นกล” มีกาพย์และฉันท์เป็นส่วนใหญ่ แต่เดิมทั้ง ๒ ประเภทมักไม่พบการใช้กลบทนัก การสร้างสรรค์ฉันทลักษณ์ที่แสดงออกพร้อมกับกลวิธีทางวรรณศิลป์เช่นนี้น่าจะเป็นการประกาศชัดถึงความรู้ความเชี่ยวชาญในฉันทลักษณ์ของกวีร่วมสมัย

ส่วน***การใช้กลบทชนิดใหม่กับฉันทลักษณ์ตามขนบเดิม***น่าจะเป็นไปในทำนองเดียวกับประเด็นที่ได้กล่าวไว้ข้างต้นคือการนำฉันทลักษณ์ตามขนบเป็นหลักก่อนที่จะสร้างกลบทชนิดใหม่ๆ มารองรับ ดังข้อมูลในตารางนี้

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

---

[๑๑๗] ในที่นี้มีกลบท ๒ ชนิดที่ปรากฏใช้เฉพาะฉันทลักษณ์ชนิดใหม่ ผู้วิจัยจึงนำมากล่าวถึงเฉพาะในบทนี้ ไม่ปรากฏในบทที่ ๔ ได้แก่ กลบทนารายณ์ทรงเครื่อง และกลอักษรนกกางปีก.

[๑๑๘] ดูเพิ่มเติมเกี่ยวกับ**โคลงห้าสลับ**ในหัวข้อ ๕.๑.๒.๑.

[๑๑๙] หมายถึงกลบทยติภังค์.

[๑๒๐] ดูรายละเอียดของ**กาพย์โกสุม ๒๔*** ได้ในหัวข้อ ๕.๒.๑.๒.

กลบท	ประเภทฉันทลักษณ์[๑๒๑]				ชนิดฉันทลักษณ์[๑๒๒]
	โคลง	ฉันท์	กาพย์	กลอน	
๑. กลบทระลอกคลื่นระรื่นเคลื่อน*		✓			สยามมณีฉันท์ ๘
๒. กลบทสลัดครอบรอบแคร่*		✓			วสันตดิลกฉันท์ ๑๔
๓. กลบททวีสัตตางคนายก*			✓		กาพย์สุรางคนางค์ ๒๘
๔. กลบทกระแตไต่ไม้หมุน*				✓	กลอนแปด
๕. กลบทร้อยคำสัมผัสตก**				✓	กลอนแปด
๖. กลบทสะบัดสะบิ้งทรงเครื่อง**				✓	กลอนเจ็ด
๗. กลบทธงตามริ้ว**				✓	กลอนแปด
๘. กลบทวัวพันหลักระหว่างบท**	✓		✓		กาพย์ยานี ๑๑, โคลงสี่สุภาพ
๙. กลบทฆ้อนสะท้อนทั่ง*				✓	กลอนหก
๑๐. กลบทอักษรคู่*	✓				โคลงสี่สุภาพ
๑๑. กลบทอักษรซ่อนกล*	✓				โคลงสี่สุภาพ
๑๒. กลบทมิตรภาพสัมพันธ์*	✓				โคลงสี่สุภาพ
๑๓. กลบทบัวบานก้านต่อดอก**	✓				โคลงห้าพัฒนา
๑๔. กลบทเบญจวรรณวัวพันหลัก**	✓				โคลงสี่ดั้นบาทกุญชร
๑๕. กลบทพยัคฆ์ซ่อนเล็บ**		✓			อีทิสังฉันท์ ๒๐
๑๖. กลบทพิณระลอกแก้ว**				✓	กลอนเก้า
๑๗. กลบทสัมผัสซ้ำ*				✓	กลอนแปด

การสร้างกลบทโดยใช้ฉันทลักษณ์รูปแบบเดิมมารองรับ แสดงว่ากวีรู้และเข้าใจหลักในการเล่นกับข้อบังคับคำประพันธ์เป็นอย่างดี ฉันทลักษณ์หลากหลายรูปแบบที่ปรากฏโดยเฉพาะกลอนและโคลงยืนยันว่าการสร้างสรรค์กลบทโดยผ่านคำประพันธ์ทั้ง ๒ ประเภทเช่นที่เคยปรากฏมาแล้วในอดีตใน*กลบทศิริวิบุลกิตติ์ เพลงยาวกลบทและกลอักษร* และกลโคลงจำนวนมากที่ยังสืบทอดแนวคิดมาอย่างต่อเนื่อง น่าจะสะท้อนให้เห็นลักษณะร่วมของกลอนและโคลงโดยเฉพาะโคลงสี่บางประการ เป็นต้นว่าทั้ง ๒ ประเภทมีข้อบังคับเหมือนกันอยู่ นั่นคือมีความเกี่ยวพันกับรูปและเสียงวรรณยุกต์ ทั้ง ๒ ประเภทแบ่งเป็น ๔ ส่วนใน ๑ บท คือกลอนมีบทละ ๔ วรรค ส่วนโคลงมีบทละ ๔ บาทแม้จะแยกย่อยเป็นบาทละ ๒ วรรคก็ตาม แต่วรรคที่ ๒ ก็มีจำนวนคำส่วนใหญ่เพียงวรรคละ ๒ คำ และจำนวนคำในกลอนโดยเฉพาะกลอนแปดและโคลงโดยเฉพาะโคลงสี่สุภาพก็มี ๓๒ คำเท่ากัน จึงทำให้เชื่อได้ว่ากลอนและโคลงมีความเหมาะสมและสามารถรองรับการเพิ่มข้อบังคับที่เคร่งครัดนอกเหนือจากกติกาเดิมได้ดี นอกจากกลบทแบบใหม่ดังกล่าวแล้ว ผู้วิจัยเชื่อว่า**กวีนิพนธ์ฝ่าแฝด**ที่เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ได้ทำไว้คือการตอกย้ำถึงฉันทลักษณสัมพันธ์ระหว่างกลอนและโคลงอย่างดี

---

[๑๒๑] ไม่พบการใช้กลบทกับร่าย จึงมีประเภทฉันทลักษณ์เพียง ๔ ชนิดเท่านั้น.

[๑๒๒] เฉพาะฉันทลักษณ์ที่มีประเภทย่อยเท่านั้น.

สำหรับ***กลบทชนิดใหม่กับฉันทลักษณ์รูปแบบใหม่***ปรากฏไม่มากนักและมีเฉพาะในงานของคมทวน คันธนูเท่านั้นดังข้อมูลนี้

กลบทชนิดใหม่	ฉันทลักษณ์รูปแบบใหม่
๑. กลบทอักษราอาภัสร์*	กาพย์ฉทุล ๑๒*
๒. กลบทดุริยางค์จำแลง*	กาพย์โกสุม ๒๔*
๓. กลบทกินนรเก็บบัวบริพันธ์**	โคลงสี่สลับ
๔. กลบทงูกระหวัดสะบัดสะบิ้ง*	อินทรธนูฉันท์ ๑๒* [๑๒๓]
๕. กลบทธงนำสามริ้ว*	กลอนแปดปฏิยุกต์*

ข้อมูลนี้สอดคล้องกับข้อสรุปก่อนหน้านี้ที่ว่ากวีอาจใช้ฉันทลักษณ์รูปแบบเดิมเพื่อรองรับกลบทชนิดใหม่ได้เท่ากับที่จะสร้างฉันทลักษณ์ชนิดใหม่ขึ้นเพื่อรองรับกติกาของกลบทแบบเดิม เหล่านี้พัฒนาไปเป็นการสร้างสรรค์กลบทชนิดใหม่กับการสร้างฉันทลักษณ์รูปแบบใหม่ที่นอกจากจะแสดงถึงความงอกงามทางความคิดและวิวัฒนาการฉันทลักษณ์แล้ว ยังเกี่ยวข้องชัดเจนกับลักษณะเฉพาะของกวีนิพนธ์สมัยใหม่เรื่องความเป็นปัจเจกของกวีร่วมสมัย เพราะการสร้างสรรค์ดังกล่าวน่าจะถือเป็นการประกาศความรอบรู้ในเรื่องภาษา ความเชี่ยวชาญทางวรรณศิลป์และความศรัทธาในขนบของกวีร่วมสมัยที่ยังดำรงอยู่ควบคู่กับการแปรสภาพ " *...'อลังการอันวิจิตร'ซึ่งมุ่งความเป็นเลิศในเชิงวรรณศิลป์มาเป็นอิสรภาพอันลึกซึ้งซึ่งมุ่งสร้างสรรค์คุณค่าและคุณธรรมแก่จิตใจของมนุษย์ผู้แสวงหา*"[๑๒๔] อย่างชัดเจน

จากตารางแม้จะเชื่อได้ว่าลักษณะกลบทและการตั้งชื่อเป็นกลวิธีการ "เล่นกล" แบบใหม่ แต่ความใหม่ดังกล่าวก็ยังยืนยันว่าขนบที่มีอยู่มากมายเป็นพื้นฐานที่ผสานระหว่างกลบทกับฉันทลักษณ์แต่ละประเภทได้อย่างมีประสิทธิภาพดังเช่น**กลบทงูกระหวัดสะบัดสะบิ้ง***ที่เล่นกับจังหวะหนักเบาท้ายวรรคของ**อินทรธนูฉันท์ ๑๒*** จึงอาจกล่าวได้ว่าการแสดงออกเหล่านี้เป็นรูปแบบใหม่ที่มีลักษณะการสร้างสรรค์หรือแนวคิดซึ่งสืบทอดวิธีของกวีในอดีตมาอย่างสมบูรณ์

การ "เล่นกล" ต่างๆ ที่พบในฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่ ส่วนหนึ่งยังผ่านกลอนหัวเดียวอันเป็นฉันทลักษณ์ที่กวีให้ความสนใจด้วย ในกลอนหัวเดียวแต่เดิมการเล่นคำด้วยการซ้ำเสียงซ้ำคำทำนองกลบทมีปรากฏอยู่แล้ว สุกัญญา สุจฉายา ชี้ว่า "*ความนิยมเช่นนี้พบได้ทั้งในวรรณคดีลายลักษณ์และในวรรณกรรมมุขปาฐะ แสดงว่าเป็นนิสัยประจำชาติทั้งชาววังและชาวบ้านมีความสำนึกสูงในเรื่องภาษาและชอบเล่นกับถ้อยคำ*"[๑๒๕] เช่น การเล่นซ้ำคำว่า**ห่วง**ในเพลงอีแซวที่ว่า "*ที่เขาใส่**ห่วง**คอคล้ายเหมือนคนติดคุก นั่นแหละ**ห่วง**เมีย**ห่วง**ลูก**ห่วง**ข้าวของอีกมากหลาย **ห่วง**มือ*

---

[๑๒๓] ดูรายละเอียดของ**กาพย์โกสุม ๒๔*** และ**อินทรธนูฉันท์ ๑๒*** ได้ในหัวข้อ ๕.๒.

[๑๒๔] ดูการวิเคราะห์ปณิธานและศรัทธาของกวีร่วมสมัยได้ใน สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา, "ปณิธานและศรัทธาของกวีสมัยใหม่," **วารสารอักษรศาสตร์** ๑๗ (กรกฎาคม ๒๕๒๘): ๗๑ – ๘๒.

[๑๒๕] สุกัญญา สุจฉายา, **เพลงพื้นบ้านศึกษา,** พิมพ์ครั้งที่ ๒ (กรุงเทพฯ: โครงการเผยแพร่ผลงานวิชาการ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๕), หน้า ๑๕๑.

ห่วง*แม่คนแก่คนเฒ่า* ***ห่วง****หนุ่ม****ห่วง****สาวไอ้ที่แก้มใสใส*"[๑๒๖] การซ้ำคำใดคำหนึ่งให้มีอยู่ทุกวรรคโดยไม่กำหนดตำแหน่งตรงกับลักษณะของกลบทพวงแก้วกุดั่นในตำราประพันธศาสตร์ ส่วนการซ้ำเสียงควบกล้ำ /กล/ ดังตัวอย่างที่จะได้ยกต่อไปนี้ก็มีลักษณะคล้ายคลึงกับกลบทที่เน้นการซ้ำเสียงหลายชนิด "*หน้า****กลม****เนื้อ****เกลี้ยง****พูดจา****กล้องแกล้ง*** *พ่อหน้า****กลม****เสียงแกร่งจะขับเข้า****ใกล้*** *พ่อหน้า****กลม*** *เสียงแกร่งเดี๋ยวแม่เหวี่ยงเสียด้วย****กล่อง*** *ไอ้หน้า****กลม****เหมือน****กลอง****ลูกเมื่อปี****กลาย****"**[๑๒๗]

คำประพันธ์รูปแบบใหม่ ๆ ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่ที่มีหลักฐานยืนยันได้ว่ามีรากฐานวรรณศิลป์มาจากกติกาของเพลงพื้นบ้านบางประการที่ซ้ำคำซ้ำเสียงคล้ายคลึงกับกลบท ดังเช่น "ความคิดคำนึงของเด็กหนุ่มชาวนา"[๑๒๘] ซึ่งเป็นงานของแรคำ ประโดยคำ กวีซ้ำคำว่า "ทุ่ง" ท้ายวรรคอันเป็นตำแหน่งเดียวกับระบบสัมผัสรูปแบบกลอนหัวเดียว ในกวีนิพนธ์บางเรื่องของศักดิ์สิริ มีสมสืบก็พบลักษณะนี้อยู่บ้าง ดังเช่น

เออ...กะละมังที่มีดอก ใส่ข้าวดูน่ากินออก
ดูดีกว่ากะละมังไม่มีดอกดอกกระ***มัง***
ยังมีกะละมังที่ไม่มีดอก ไม่ค่อยมีข้าวจะใส่หรอก
เพราะไม่มีดอกประดับประดากะละ***มัง***
กะละมังท่านมีดวงมีดอก คาวจึงพูนหวานจึงพอก
มากมายจนล้นออกนอกกระ***มัง***
ช้อนเคาะกะละมังที่พราวดอก เสียงกังวานน่าฟังออก
ดีกว่าเสียงกะละมังไม่มีดอกกระ***มัง***[๑๒๙]

การซ้ำคำแบบนี้ยังพบใน*นครคับแคบ*[๑๓๐] ของศิวกานท์ ปทุมสูติและ*ฤดีกาล*[๑๓๑] ของไพวรินทร์ ขาวงามด้วย นอกจากนี้บางส่วนยังซับซ้อนขึ้นโดยใน ๑ บทอาจซ้ำเกาะเกี่ยวกันถึง ๓ วรรคดังนี้

ทวดของเจ้าถูก***จองจำ*** ปู่ย่าตายายของเจ้าถูก***จองจำ***
แม่และพ่อก็ถูก***จองจำ*** ซ้ำมากี่ชั่วคนแล้วลูกเอ๋ย เจ้านิ่งเฉยอยู่ได้ไฉน
ทวดของเจ้า***ตาบอด*** ปู่ย่าตายายของเจ้า***ตาบอด***
พ่อและแม่ก็***ตาบอด*** ไปไหนไม่รอดแล้วลูกเอ๋ย เจ้าต้องเป็นดวงตาพาไป

---

[๑๒๖] เรื่องเดียวกัน.

[๑๒๗] เรื่องเดียวกัน.

[๑๒๘] แรคำ ประโดยคำ, **แรคำ,** หน้า ๒๓ – ๒๘.

[๑๒๙] ศักดิ์สิริ มีสมสืบ, **มือนั้นสีขาว,** ไม่ปรากฏเลขหน้า.

[๑๓๐] ศิวกานท์ ปทุมสูติ, **นครคับแคบ,** หน้า ๒๒ – ๒๓ และ ๓๖.

[๑๓๑] ไพวรินทร์ ขาวงาม, **ฤดีกาล,** หน้า ๑๑๖ – ๑๑๗.

ทวดของเจ้า***พูดไม่เป็น*** ปู่ย่าตายายของเจ้า***พูดไม่เป็น***
แม่และพ่อก็***พูดไม่เป็น*** เจ้าเห็นใช่ไหมว่าลำบาก เจ้าต้องเปิดปากให้ได้[๑๓๒]

การซ้ำคำท้ายวรรคอย่างต่อเนื่องเช่นนี้อาจมีลักษณะร่วมกับกลบทบางชนิดที่เน้นซ้ำคำต้นวรรคในลักษณะกระทู้เช่นกลบทบุษบงแย้มผกา บัวบานกลีบขยายและทศประวัติ เป็นต้น ซึ่งก็ปรากฏใช้ในฉันทลักษณ์รูปแบบนี้อยู่แล้วเช่นในกวีนิพนธ์บางบทของไพวรินทร์ ขาวงามที่ซ้ำคำ ๒ คำต้นวรรคทำนองเดียวกับกลบทบัวบานกลีบขยาย ดังนี้

ใครใคร่เดิน มีดิน **ใครใคร่**บิน มีฟ้า
ใครใคร่อาบน้ำใส ลัดเลาะพฤกษ์ไพรหาสายธารา
ใครใคร่เฟื่องฟุ้ง มีนาคร **ใครใคร่**พักผ่อน มีพฤกษา
ใครใคร่ฝันถึงดวงไฟ แหงนดูฟ้าได้รายดวงดาริกา
ใครใคร่รัก มีชีวิต **ใครใคร่**ครุ่นคิด มีปรัชญา
ใครใคร่ชังเชิญเถิด จะปิดหรือเปิด ณ เบื้องทวารา
ใครใคร่ทำ จงเป็น **ใครใคร่**เห็น จงหา
ใครใคร่จินตนาการ จงโบกปีกผ่านไปสู่อิสรา
ใครใคร่ปลูก มีต้นไม้ **ใครใคร่**บาน มีบุปผา
ใครใคร่หอมทวนลม จงให้ใจห่มบ่มรสสุคนธา
ใครใคร่ลึก มีห้วงสมุทร **ใครใคร่**สูงสุด มียอดผา
ใครใคร่คับแคบ มีห้อง ขังใจไว้ครองตำแหน่งนิทรา
ใครใคร่ใหญ่โต เป็นไศล **ใครใคร่**เรียบง่าย เป็นต้นหญ้า
ใครใคร่ชุ่มฉ่ำเป็นน้ำค้าง สวยรอรุ่งสางจักกล่าวอำลา
ใครใคร่เดิน มีดิน **ใครใคร่**บิน มีฟ้า
ใครใคร่ดื่มน้ำใส ลึกลงในใจ มีสายธารา[๑๓๓]

นอกจากการซ้ำคำต้นวรรคและท้ายวรรค การซ้ำคำข้ามวรรคอันมีลักษณะคล้ายกลบทวัวพันหลักก็มีในกวีนิพนธ์ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์เช่นบท “ฉ่อยเฉาะ” ใน*ข้างคลองคันนายาว กระบวนที่ ๑๐* ดังตัวอย่าง

มาจะว่าเพลงฉ่อยกันสักหน่อยนะวันนี้ ถึงลูกคู่จะไม่มี**ไม่เป็นไร**
ไม่เป็นไรเป็นเรื่องอย่าได้เคืองข้องขัด จะอ่อนซ้อมอ่อนหัด**ก็ว่าได้**
ก็ว่าได้ดีเรื่องมันมีอยู่มาก เรื่องประหลาดหลายหลากใน**เมืองไทย**

---

[๑๓๒] ศิวกานท์ ปทุมสูติ, **นครคับแคบ,** หน้า ๗๕.

[๑๓๓] ไพวรินทร์ ขาวงาม, **ฤดีกาล**, หน้า ๘๓.

ว่า**เมืองไทย**เมืองทุกข์โทษติดคุกวันนี้ ติดเป็นแสนแสนปี**ก็ติดได้**
ก็ติดได้ติดดีเป็นยอดสตรีแห่งคุก ต้องไปลงกินเนสบุ๊ค**บานตะไท**
บานตะไทบันทึกทั้งเรื่องลึกแต่ไม่ลับ ถึงล้วงตัวล้วงตับแต่**จับไม่ได้**
จับไม่ได้ไปด้วยไปได้รวยไปได้โลด ต้องไปกันด้วยรีโมตจึง**ทันสมัย**
ทันสมัยไปหมดทั้งเรื่องรถเรื่องราง ถึงก็ช่างไม่ถึงก็ช่างนะชาติชัย...[๑๓๔]

กลบทในกลอนหัวเดียวเป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นว่าคำประพันธ์เหล่านี้ได้รับการยอมรับอย่างสมบูรณ์จากกวีร่วมสมัย การพบเฉพาะกลบทที่เน้นการซ้ำคำหรือการซ้ำเสียงนอกจากจะมีความสัมพันธ์กับกลบทในตำราประพันธศาสตร์ยังสะท้อนกระบวนการสร้างความงามทางวรรณศิลป์ที่สามารถเกิดขึ้นได้ในฉันทลักษณ์ไทยทุกประเภทด้วย

ในส่วนที่เป็นกลบทในโคลง ฉันท์ กาพย์และกลอน ผู้วิจัยได้กล่าวไปบ้างแล้วถึงฉันทลักษณสัมพันธ์ระหว่างคำประพันธ์ ๒ ชนิด คือกลอนและโคลงสี่สุภาพ มีความสัมพันธ์อีกประการหนึ่งที่ควรพิจารณา นั่นคือการเล่นล้อความระหว่างกลอนแปดกับโคลงสี่สุภาพซึ่งเป็น***การใช้ข้อความชุดเดิมมาแต่งคำประพันธ์เดี่ยว ๒ ชนิด*** ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต เรียกคำประพันธ์ที่มีลักษณะเช่นนี้ว่า**กวีนิพนธ์ฝาแฝด**

การเล่นล้อความหมายถึงการล้อเล่นกับความหรือการซ้ำความ[๑๓๕] เป็นการเล่นแบบประเทืองปัญญาของกวีไทยที่มีมาแต่ครั้งอดีต มีทั้งการล้อเล่นกับความเดิมด้วยวิธีการซ้ำคำเดิมหรือซ้ำกลุ่มคำเดิม ด้วยวิธีการใช้คำใหม่ที่มีความหมายคงเดิมและด้วยวิธีการซ้ำทั้งคำเดิมหรือกลุ่มคำเดิม[๑๓๖] **กวีนิพนธ์ฝาแฝด**ก็เป็นลักษณะของการเล่นล้อความอย่างหนึ่ง มีความหมายชัดเจนเมื่อใช้กล่าวถึงงานเขียน ๒ ชิ้นที่กวีจงใจเผยแพร่ให้ผู้อ่านเห็นพร้อมกัน อาจเห็นด้วยตาหรือด้วยปัญญาและงาน ๒ ชิ้นนี้ใช้คำเหมือนกันแต่ปรากฏเป็นรูปแบบการเขียนหรือรูปแบบคำประพันธ์ที่แตกต่างกัน[๑๓๗] เป็นความหมายที่ชลดา เรืองรักษ์ลิขิตได้นิยามไว้เมื่อได้ศึกษาการเล่นกับถ้อยคำรูปแบบหนึ่งของไทยที่มีอยู่ในการประพันธ์ไทยซึ่งยังไม่มีผู้ใดตั้งชื่อ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

---

[๑๓๔] เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, **ข้างคลองคันนายาว กระบวนที่ ๑๐,** หน้า ๖๖ – ๖๗.

[๑๓๕] ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต, " 'ชาติปิยานุสร': การสืบทอดและการสร้างสรรค์กลวิธีการเล่นล้อความระหว่างฉันทลักษณ์ต่างชนิด," **วารสารภาษาและวรรณคดีไทย** ๑๙ (ธันวาคม ๒๕๔๕): ๒.

[๑๓๖] เรื่องเดียวกัน.

[๑๓๗] ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต, "กวีนิพนธ์ฝาแฝด," หน้า ๕.

กวีนิพนธ์ฝ่าแฝดมีมาตั้งแต่สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น[๑๓๘] เป็นพระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ๒ บทคือโคลงดอกสร้อยบูราณและโคลงลันโลงลิลิต กวีนิพนธ์ของชิตบุรทัต ๕ เรื่อง คือ “เบื้องหน้าชีวิตมนุษย์,” “เลิกความคิดชนิดเขลาหลงเสีย,” “นางสาวไทย,” “เออ, ท่านจักอ่านใน - - วิธีไหนก็ตามที!” และ “สละกันเพราะแต่งงาน”

ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่มี**กวีนิพนธ์ฝ่าแฝด**เช่นกันเป็นของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์และศิวกานท์ ปทุมสูติ เฉพาะงานของเนาวรัตน์เล่นล้อระหว่างโคลงกับกลอน ถ้าเขียนเป็นโคลงแล้วอ่านเป็นกลอนได้เรียก***โคลงกลอน*** ถ้าเขียนเป็นกลอนแล้วอ่านเป็นโคลงเรียก***กลอนโคลง***พบใน*ชักม้าชมเมือง*แห่งเดียว ๔ บท[๑๓๙] ไม่พบในงานอื่นของเนาวรัตน์อีกเลยดังตัวอย่าง

โคลงกลอน	**กลอนโคลง**
พิเศษสารเสกสร้าง รังสรรค์ สารประจงจารฉันท ภาคพริ้ง พรายฉายเฉกเพชรพรรณ เพราเฉิด เลิศแล ลายระยับสายสะอิ้ง ส่องสร้อยกรองทรวง	พิเศษสารเสกสร้างรังสรรค์สาร ประจงจารฉันทภาคพริ้งพรายฉาย เฉกเพชรพรรณเพราเฉิดเลิศแลลาย ระยับสายสะอิ้งส่องสร้อยกรองทรวง

---

[๑๓๘] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๖ - ๒๗.

ผู้วิจัยพบว่าในหนังสือ*โคลงกลบทวัดพระเชตุพน*ปรากฏ**กลโคลงสักวา**งานนิพนธ์ของกรมหมื่นไกรสรวิชิต ๒ บทความว่า

สักวาทราบสารดาลเดือดแค้น เคืองคิดแสนสลดรันทดจิตร
ขุ่นข้องใครหนอปัจามิตร มาลอบลักเสน่ห์สนิจนิ่มน้อง
นิราศร้างห่างเรียมเกรียมเทวศ ชลเนตรหยดย้อยศร้อยเศร้าหมอง
ภักตร์คล้ำช้ำจิตรสุดคิดจพร้อง จบอกใครๆ จะช่วยร้องท่องทวนเอย

ศาสตราจารย์ ดร. ประเสริฐ ณ นคร ได้ถอดกลอนสักวานี้เป็นโคลงเฉลย ๒ บทคือ

- ทราบสารดาลเดือดแค้น เคืองคิด
แสนสลดรันทดจิตร ขุ่นข้อง
ใครหนอปัจจามิตร มาลอบ
ลักเสน่ห์สนิจนิ่มน้อง นิราศร้างห่างเรียม
- เรียมห่างร้างนิราศน้อง นิ่มสนิจ
เสน่ห์รักลอบมามิตร ขุ่นข้อง
รันทดสลดแสนคิด แค้นเดือด
ช้ำจิตรสุดคิดจพร้อง ช่วยร้องท่องทวน

แม้ว่าจะจัดให้เป็น**กวีนิพนธ์ฝ่าแฝด**ได้ไม่สนิทนัก แต่ผู้วิจัยมีความเห็นว่างานนิพนธ์ข้างต้นบ่งชี้ความสัมพันธ์ระหว่างฉันทลักษณ์ต่างประเภทโดยเฉพาะกลอนและโคลงได้ในระดับหนึ่ง กวีในอดีตคงเข้าใจเรื่องนี้เป็นอย่างดีจึงได้แสดงแนวคิดให้เป็นที่ประจักษ์ชัด.

นิยะดา เหล่าสุนทร, **โคลงกลบท วัดพระเชตุพน** (กรุงเทพฯ: บริษัท อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด (มหาชน), ๒๕๔๔), หน้า ๗๓.

[๑๓๙] เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, **ชักม้าชมเมือง** (กรุงเทพฯ: บริษัท เกี้ยว – เกล้า จำกัด, ๒๕๔๕), หน้า ๕๑ – ๕๔.

กวีนิพนธ์ฝาแฝดปรากฏต่อเนื่องในงานของศิวกานท์ ปทุมสูติซึ่งได้กล่าวย้ำเสมอว่านำมาจากการสร้างสรรค์ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ มีอยู่ในกวีนิพนธ์ ๓ เรื่องได้แก่ใน*หนึ่งทรายมณี* ๓ บท[๑๔๐] *สร้อยสันติภาพ* ๔ บท[๑๔๑] และ*ทุ่งดินดำ แผ่นดินธรรม แผ่นดินทอง*อีก ๓ บท[๑๔๒]

แนวคิดดังกล่าวมีอิทธิพลอย่างสูงต่อศิวกานท์ ปทุมสูติ เพราะยังผลให้กวีนำไปสร้างเป็นกลโคลงกาพย์โดยใช้โคลงสี่สุภาพกับกาพย์ธนัญชยางค์ ปรากฏในกวีนิพนธ์เรื่อง*ทุ่งดินดำ แผ่นดินธรรม แผ่นดินทอง*[๑๔๓] ดังนี้

รูปโคลง		**รูปกาพย์**	
หมางคำน้ำขุ่นข้อง	ขัดใจ จุนแล	หมางคำน้ำขุ่น	ข้องขัดใจจุน
เหตุจักวุ่นจักไหว	วูบค้าง	แลเหตุจักวุ่น	จักไหววูบค้าง
กรุ่นควันเกิดหมอกไฟ	คลอกฟู่	กรุ่นควันเกิดหมอก	ไฟคลอกฟู่ฟาง
ฟางสู่ไฟมอดมล้าง	เปล่าล้วนควรฤๅ	สู่ไฟมอดมล้าง	เปล่าล้วนควรฤๅ
มือหมัดก่อนมุ่งท้า	ทุ่มกระ - ทุ้งพ่อ	มือหมัดก่อนมุ่ง	ท้าทุ่มกระทุ้ง
ผู้ใหญ่ยุ่งใจปะ -	ทะยื้อ	พ่อผู้ใหญ่ยุ่ง	ใจปะทะยื้อ
แยกทุษฐ์หยุดโทษละ	โกรธล่ม	แยกทุษฐ์หยุดโทษ	ละโกรธล่มรื้อ
รื้ออัคคีอักอื้อ	รอดมื้อฮือโหม[๑๔๔]	อัคคีอักอื้อ	รอดมื้อฮือโหม

ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต ได้แบ่ง**กวีนิพนธ์ฝาแฝด**เป็น ๒ ประเภท[๑๔๕] คือแบบไข่ใบเดียวกันและแบบไข่คนละใบ งานของเนาวรัตน์และศิวกานท์จัดอยู่ในประเภทฝาแฝดแบบไข่ใบเดียวกัน คือเป็นกวีนิพนธ์ ๒ รูปแบบที่ใช้ถ้อยคำตรงกันทุกประการ อันเป็นส่วนใหญ่ของ**กวีนิพนธ์ฝาแฝด**

ส่วนการเล่นกับรูปแบบคำประพันธ์ใน**กวีนิพนธ์ฝาแฝด**แบ่งได้เป็น ๒ ประเภท[๑๔๖] คือการเล่นกับรูปแบบคำประพันธ์ระหว่างร้อยแก้วกับร้อยกรองและการเล่นกับรูปแบบคำประพันธ์ระหว่างร้อยกรองกับร้อยกรอง

---

[๑๔๐] ศิวกานท์ ปทุมสูติ, **หนึ่งทรายมณี,** หน้า ๒๐.

[๑๔๑] ศิวกานท์ ปทุมสูติ, **สร้อยสันติภาพ,** พิมพ์ครั้งที่ ๓ (กรุงเทพฯ: บริษัท ต้นอ้อ แกรมมี่ จำกัด, ๒๕๓๙), หน้า ๗๘.

[๑๔๒] ศิวกานท์ ปทุมสูติ, **ทุ่งดินดำ แผ่นดินธรรม แผ่นดินทอง**, หน้า ๑๙.

[๑๔๓] กวีได้อธิบายการสร้างสรรค์โคลงกาพย์นี้ว่า *"กลบทชนิดนี้ อาศัยกาพย์ธนัญชยางค์ ๓๒ มาแฝงไว้ในโคลงสี่สุภาพ วิธีแต่งกำหนดให้มีสร้อยบาทที่ ๑ งดสร้อยบาทที่ ๓ ให้คำที่ ๔ บาทที่ ๑ สัมผัสกับสร้อยคำหน้าของบาทเดียวกันและคำที่ ๓ บาทที่ ๒ ให้คำที่ ๗ บาทที่ ๒ สัมผัสกับคำที่ ๑ และคำที่ ๕ บาทที่ ๔ ให้คำที่ ๔ บาทที่ ๓ สัมผัสกับคำที่ ๖ บาทเดียวกัน ถ้าแต่งเกิน ๑ บทให้คำท้ายบทส่งสัมผัสไปยังคำที่ ๗ บาทที่ ๒ ของบทต่อไป ลักษณะอื่นๆ ตามฉันทลักษณ์โคลงสี่สุภาพ..."*

[๑๔๔] ศิวกานท์ ปทุมสูติ, **ทุ่งดินดำ แผ่นดินธรรม แผ่นดินทอง**, หน้า ๒๒

[๑๔๕] ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต, "กวีนิพนธ์ฝาแฝด," หน้า ๕๐.

[๑๔๖] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๕๓.

งานของเนาวรัตน์และศิวกานท์จัดอยู่ในประเภทที่ ๒ คือเล่นระหว่างโคลงสี่สุภาพกับกลอนสุภาพและระหว่างโคลงสี่สุภาพกับกาพย์ธนัญชยางค์สะท้อนฉันทลักษณสัมพันธ์ระหว่างโคลงสี่สุภาพกับกลอนสุภาพและกาพย์ธนัญชยางค์ โดยโคลงสี่สุภาพบทหนึ่งมีจำนวนคำตั้งแต่ ๒๘ – ๓๒ คำซึ่งใกล้เคียงกับจำนวนคำ ๓๒ คำในกลอนสุภาพ ๑ บทและกาพย์ธนัญชยางค์ ๑ บท[๑๔๗]

นอกจากนี้ **กวีนิพนธ์ฝ่าแฝด**ยังถือเป็นการเล่นกับปัญญาด้วย การเล่นกับปัญญาในงานดังกล่าวสามารถจำแนกได้เป็น ๒ ประเภท[๑๔๘] คือการเล่นกับปัญญาของคน ๒ ฝ่ายและการเล่นกับปัญญาของคนฝ่ายเดียว งานของเนาวรัตน์และศิวกานท์เป็นการเล่นกับปัญญาของกวีเพียงฝ่ายเดียวอาจเนื่องมาจาก *"...เพราะไม่เชื่อว่าผู้อ่านจะสามารถถอดให้เป็นรูปแบบคำประพันธ์อีกประเภทหนึ่งได้ กล่าวได้ว่าลักษณะนี้กวีต้องการอวดฝีมือตนเองเป็นสำคัญ"*[๑๔๙] ซึ่งสอดคล้องและสะท้อนให้เห็นความเป็นปัจเจกของกวีร่วมสมัยอันเป็นลักษณะเฉพาะกวีนิพนธ์สมัยใหม่อย่างชัดเจนที่สุด

กวีนิพนธ์ฝ่าแฝดในกวีนิพนธ์สมัยใหม่ นอกจากจะสืบทอดกลวิธีการเล่นล้อความระหว่างฉันทลักษณ์ต่างประเภทซึ่งเกิดมีขึ้นมาตั้งแต่สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นแล้ว ยังเป็นการยืนยันชัดเจนถึงความรู้ ความเข้าใจและความเชี่ยวชาญศิลปะการประพันธ์ร้อยกรองทุกรูปแบบของกวีร่วมสมัยที่ไม่เพียงสืบทอดหรือต่อยอดกวีนิพนธ์โบราณเท่านั้น แต่ยังสร้างให้กลายเป็นขนบวรรณศิลป์ร่วมสมัยที่มีผู้ยึดถือและสร้างสรรค์ตาม เห็นได้ในกรณีของศิวกานท์ที่สืบทอด**กวีนิพนธ์ฝ่าแฝด**ของเนาวรัตน์และนำไปสร้าง**กวีนิพนธ์ฝ่าแฝด**แบบใหม่

การสร้างสรรค์ฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่ส่วนที่เป็นการปรับแปลงจากรูปแบบฉันทลักษณ์เดี่ยวของไทย โดยเฉพาะโคลง ฉันท์ กาพย์ และกลอน ทำให้เห็นความงอกงามทางปัญญาของกวีที่ได้ศึกษาคำประพันธ์มาเป็นอย่างดี ทำให้เกิดฉันทลักษณ์แบบใหม่ที่แตกแขนงออกไปอีกเป็นจำนวนมาก น่าสังเกตว่าฉันทลักษณ์บางชนิดซึ่งในอดีตมีอยู่เพียงรูปแบบเดิม ไม่มีแบบที่แยกย่อยออกไป ดังเช่นถ้าเอ่ยถึงกาพย์ยานีหรือกาพย์ฉบังก็มักเข้าใจว่าเป็นกาพย์ยานี ๑๑ และกาพย์ฉบัง ๑๖ เท่านั้น แต่ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่ ด้วยกลวิธีที่หลากหลายเช่นการเพิ่มและลดจำนวนคำ เป็นต้น ได้ส่งผลให้ทั้งกาพย์ยานีและฉบังแตกแขนงเป็นชนิดย่อยอีกมาก

นอกจากการเล่นกับกติกาฉันทลักษณ์ซึ่งยักเยื้องหรือถ่ายเทให้เกิดรูปแบบใหม่ๆ แล้ว กรอบเกณฑ์พิเศษที่กวีในอดีตรังสรรค์ไว้เป็นจำนวนมากอย่างฉันทลักษณ์ประเภทกลบทก็ได้รับความสนใจ นำมาเป็นต้นเค้าในการสร้างกลบทชนิดใหม่อีกหลายชนิด

กวีร่วมสมัยยังเล็งเห็นฉันทลักษณสัมพันธ์ระหว่างกลอนแปดกับโคลงสี่สุภาพโดยเล็งเห็นทั้งด้าน***วิธีการ***ถอดถ่ายเนื้อความเดียวกันผ่านฉันทลักษณ์ ๒ ชนิดเช่นที่เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์และศิวกานท์ ปทุมสูติได้สร้างสรรค์ และเล็งเห็นด้าน***ความสัมพันธ์***ระหว่างฉันทลักษณ์ต่างประเภทที่ทำให้สืบโยงไปถึงการคิดสร้างวิธีการถอดถ่ายเนื้อความเดียวกันผ่านฉันทลักษณ์คู่ใหม่

---

[๑๔๗] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๕๕.

[๑๔๘] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๕๖ - ๕๗.

[๑๔๙] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๕๗.

กลอนหัวเดียวในกวีนิพนธ์สมัยใหม่ยังได้รับการสถาปนาให้มีความสำคัญไม่น้อยไปกว่าฉันทลักษณ์ลายลักษณ์อื่นๆ โดยพิจารณาได้จากการใช้ การปรับแปลง และการเล่นกลบท

ฉันทลักษณ์เดี่ยวที่ได้รับการสร้างสรรค์เหล่านี้มีทั้งในกวีนิพนธ์ขนาดสั้นและขนาดยาว อาจสรุปการปรากฏได้ว่าในกวีนิพนธ์ขนาดสั้นเกิดการปรับแปลงฉันทลักษณ์เดี่ยวของไทยที่มีอยู่แล้วอย่างหลากหลายและมีเป็นจำนวนมาก มีทั้งที่กวีแสดงและไม่ได้แสดงให้เห็นอย่างชัดเจน สังเกตได้ในงานของกวีร่วมสมัยที่ใช้ในการวิจัย ส่วนในกวีนิพนธ์ขนาดยาวเกิดการปรับแปลงฉันทลักษณ์เพียงบางส่วนเช่น*ชักม้าชมเมือง*และ*เขียนแผ่นดิน*ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ *ทุ่งดินดำ แผ่นดินธรรม แผ่นดินทอง*ของศิวกานท์ ปทุมสูติ เป็นต้น และเกิดการปรับแปลงฉันทลักษณ์ทั้งเรื่องและเป็นเจตนาของกวีด้วยเช่น*กฎบนกลบท*และ*จตุรงคมาลา*ของคมทวน คันธนู *เสียงปลุกยามค่ำคืน* และ*ข้าวเม่ารางไฟ*ของศิวกานท์ ปทุมสูติ เป็นต้น

การศึกษาวิเคราะห์การสร้างสรรค์ฉันทลักษณ์เดี่ยวด้วยวิธีปรับแปลงฉันทลักษณ์เดี่ยวรูปแบบเดิมทำให้กล่าวได้ว่า “ขนบฉันทลักษณ์” เป็นเครื่องมือสำคัญที่กวีร่วมสมัยได้เรียนรู้และนำมาสร้าง “ฉันทลักษณ์รูปแบบใหม่” ได้อย่างมีประสิทธิภาพและสะท้อนความเชื่อมโยงระหว่างฉันทลักษณ์ไทยต่างสมัยที่สอดประสานส่งอิทธิพลถึงกันโดยไม่สามารถแยกขาดจากกันได้

๕.๑.๒ การสร้างสรรค์โดยผสมฉันทลักษณ์รูปแบบเดิม

ดังที่ได้กล่าวไปแล้วว่าฉันทลักษณ์ประสมมีหลายชนิด ฉันทลักษณ์รูปแบบนี้มักเกิดจากการผสมคำประพันธ์ ๒ ประเภทเข้าด้วยกันเช่นร่ายผสมกับโคลงเป็นลิลิต เป็นต้น บางประเภทเกี่ยวร้อยกันด้วยสัมผัสได้แก่ลิลิตและคำฉันท์ ส่วนกาพย์ห่อโคลงและกาพย์ขับไม้มักแสดงความสัมพันธ์ด้วยการเลียนเนื้อความ อย่างไรก็ตาม อาจปรากฏฉันทลักษณ์ประสมที่มากกว่า ๒ ประเภท เช่นคำหลวงและกวีวัจนะแต่พบไม่มากนักในขนบการแต่งวรรณคดีไทย

ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่ผู้วิจัยพบฉันทลักษณ์ประสมที่หลากหลายมากกว่ากวีนิพนธ์ในอดีตเป็นอย่างมาก สามารถจำแนกได้เป็น ๒ ประเภทคือการผสมระหว่างฉันทลักษณ์ประเภทเดียวกันและการผสมระหว่างฉันทลักษณ์ต่างประเภท

๕.๑.๒.๑ การผสมฉันทลักษณ์รูปแบบเดิมประเภทเดียวกัน

การผสมฉันทลักษณ์รูปแบบเดิมประเภทเดียวกันนั้นมีหลากหลายนับตั้งแต่การผสมกันเพียง ๒ ชนิดและผสมกันมากกว่า ๒ ชนิด

การผสมฉันทลักษณ์รูปแบบเดิมประเภทเดียวกัน ๒ ชนิดมีลักษณะเด่นตรงที่บางส่วนกวีได้ให้ชื่อกำกับไว้อย่างชัดเจน คมทวน คันธนู น่าจะเป็นผู้มีบทบาทสำคัญในเรื่องนี้ เนื่องจากพบว่าฉันทลักษณ์ประสมประเภทเดียวกัน ๒ ชนิด กวีนำมาแต่งสลับและให้ชื่อกำกับไว้อย่างชัดเจน เช่น**โคลงสี่สลับ** กวีได้เคยให้คำอธิบายไว้ว่า “*...คือโคลงที่ขึ้นต้นด้วยโคลงสี่สุภาพตามด้วยบาท*

กุญชร (หรืออาจเป็นโคลงดั้นวิวิธมาลีก็ได้) *สลับกันไป ดังนั้นบทโคลงจึงเป็นเลขคู่เสมอ*"[๑๕๐] นอกจากจะเป็นผู้สร้างแล้ว กวียังใช้ฉันทลักษณ์นี้แต่งกวีนิพนธ์มาอย่างต่อเนื่องตั้งแต่ช่วงแรกๆ จนกระทั่งปัจจุบัน ตัวอย่าง**โคลงสี่สลับ**ในกวีนิพนธ์*นาฏกรรมบนลานกว้าง*เช่น

สายหยุดหยุดกลิ่นฟุ้ง ยามสาย
สายบ่หยุดกระหน่ำหาย ห่างเศร้า
กี่วันกี่คืนวาย วางทวิ เทวษเพื่อน
ถวิลทุกขวบค่ำเช้า หยุดได้ใดเลย
ตราบขุนคิริข้น ขาดสลาย
แค้นบ่หายตราบระเหย ระเหิดฟ้า
วีรภาพพลุ่งกำจาย จารึก
ไฟแล่นล้างทั้งหล้า เรื่องขจร
รอนรอนสุริยะโอ้ อัสดง
เรื่อยเรื่อยลับเมรุลง ค่ำแล้ว
รอนรอนเมื่อเสียงสงฆ์ สมณะ สวดเอย
เรื่อยเรื่อยไฟแลบเรื้อง โอบไล้โลงผวา
กรุงเทพมหานครนี้ นามระบิล
เอาเลือดกรุงธนฯ ทา ทาบสร้าง
แผ่นดินต่อแผ่นดิน ผ่านอดีต
เลือดท่วมนองท้องช้าง ชุ่มเนือง[๑๕๑]

รอยต่อระหว่างโคลงสี่สุภาพตามด้วยโคลงดั้นบาทกุญชร คือการจัดคำในโคลงสุภาพ ๒ ตำแหน่งให้เชื่อมสัมผัสกับโคลงดั้นบทต่อไป ตำแหน่งแรกคือคำสุดท้ายซึ่งกำหนดให้เป็นคำเอกท้ายวรรคที่ ๓ ส่งสัมผัสไปยังคำในวรรคแรกบาทแรกของโคลงดั้น อีกตำแหน่งหนึ่งคือคำสุดท้ายของบทโคลงสี่สุภาพ ส่งสัมผัสไปยังคำสุดท้ายวรรคแรกบาทที่ ๒ ของโคลงดั้น การกำหนดเช่นนี้ทำให้สัมผัสระหว่างบทของโคลง ๒ ชนิดมีลักษณะอย่าง "บาทกุญชร" โคลง ๒ บทจึงขาดกันไม่ได้ และน่าจะนำไปสู่การกำหนดกติกาบังคับโดยเฉพาะที่ว่า***บทโคลงจะต้องปรากฏเป็นเลขคู่เสมอ*** ส่วนรอยต่อระหว่างโคลงดั้นบาทกุญชรที่จะเชื่อมไปยังโคลงสี่สุภาพบทต่อไป กระทำในลักษณะการร้อยบท กล่าวคือคำสุดท้ายของโคลงดั้น ส่งสัมผัสไปยังคำที่ ๑, ๒ หรือ ๓ ของโคลงสี่บทต่อไป

ระบบที่คมทวน คันธนู ได้จัดสรรไว้ใน**โคลงสี่สลับ**สืบโยงถึงฉันทลักษณ์ประสมอีกชนิดหนึ่งคือ**โคลงห้าสลับ**อันผสมผสานระหว่างโคลงห้าแบบ*โองการแช่งน้ำ*กับโคลงห้าพัฒนาโดย

---

[๑๕๐] คมทวน คันธนู, **กฎบนกลบท,** หน้า ๑๔.
ข้อความในวงเล็บเป็นของผู้วิจัย.

[๑๕๑] คมทวน คันธนู, **นาฏกรรมบนลานกว้าง** (เชียงใหม่: มิ่งเมือง, ๒๕๔๑), หน้า ๒๐ – ๒๑.

ขึ้นต้นด้วยโคลงห้าแบบ*โองการแช่งน้ำ*และตามด้วยโคลงห้าพัฒนา[๑๕๒] ทำนองเดียวกับ**โคลงสี่สลับ** ทั้งยังใช้ระบบสัมผัสที่คล้ายคลึงกัน ดูตัวอย่างโคลงนี้ได้ในกวีนิพนธ์*จตุรงคมาลา*[๑๕๓]

เฉพาะการสลับกันระหว่างโคลงสี่สุภาพกับโคลงสี่ดั้น ไพวรินทร์ ขาวงามมีแนวคิดแบบนี้เช่นกัน พิจารณาได้จาก “โคลงจร” ใน*คำใดจะเอ่ยได้ดั่งใจ* แม้ไม่สลับกันบทต่อบทและมีกำหนดเรื่องบทโคลงต้องเป็นเลขคู่แต่ไพวรินทร์ก็แสดงความเข้าใจฉันทลักษณ์อย่างดี **โคลงสี่สลับ**แบบไพวรินทร์ถ้าพิจารณาจากเรื่องนี้จะเห็นว่ากวีได้แยกเป็นเรื่องย่อยๆ บรรยายความทำนองนิราศ มีตัวเลขกำกับหน้าบททั้งโคลงสี่สุภาพและโคลงดั้น รวมทั้งความสอดคล้องของการดำเนินเรื่องยืนยันว่าเรื่องย่อยๆ ใน “โคลงจร” คือส่วนหนึ่งของกวีนิพนธ์ทั้งหมดที่เชื่อมต่อเป็นเรื่องใหญ่เรื่องเดียว ใช้ฉันทลักษณ์สลับไปมาระหว่างโคลงทั้ง ๒ ชนิดโดยไม่กำหนดจำนวนบทแน่นอน[๑๕๔]

เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์เป็นกวีอีกผู้หนึ่งที่สร้างคำประพันธ์ลักษณะนี้ไว้ กวีมักไม่ตั้งชื่อ ฉันทลักษณ์ประเภทเดียวกันที่เนาวรัตน์นำมาผสมกันก็คือกลอน การผสมระหว่างกลอนแปดกับกลอนหก ในบท “เพลงขลุ่ยผิว” ในกวีนิพนธ์*คำหยาด*[๑๕๕] แสดงให้เห็นลีลาที่ต่างกันอย่างชัดเจนระหว่างกลอน ๒ ชนิด แต่ด้วยธรรมชาติของกลอนที่ไม่ว่าจะถูกแยกเป็นกี่ประเภทก็ตามสัมผัสหลักยังคงอยู่ เนาวรัตน์จึงได้เชื่อมต่อระหว่างกลอนแปดกับกลอนหกนี้ด้วยข้อบังคับสัมผัสระหว่างบทของกลอนได้แนบเนียน

นอกจากกวีนิพนธ์ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ คมทวน คันธนู และไพวรินทร์ ขาวงามแล้วยังพบว่ามีการผสมฉันทลักษณ์ประเภทเดียวกัน ๒ ชนิดแบบอื่นๆ อีกเช่นการผสมระหว่างกาพย์ฉบัง ๑๖ กับกาพย์สุรางคนางค์ ๒๘ ใน “เฉลิมจรรโลงโมลี” จากกวีนิพนธ์*ในเวลา*[๑๕๖] และการผสมระหว่างกาพย์ยานี ๑๑ กับกาพย์ธนัญชยางค์ ๓๒ ใน “หวัง” จากกวีนิพนธ์*น้ำพุรุ้ง*ของแรคำ ประโดยคำ[๑๕๗] การผสมระหว่างกาพย์ธนัญชยางค์ ๓๒ กับกาพย์ยานี ๑๑[๑๕๘] ในจตุรงคมาลาบางส่วนซึ่งคมทวน คันธนูกำหนดชื่อไว้ชัดเจนว่าเป็น**กาพย์สลับ**เหล่านี้เป็นต้น

ส่วนการผสมฉันทลักษณ์ประเภทเดียวกันมากกว่า ๒ ชนิดส่วนใหญ่มักเกิดกับฉันทลักษณ์ที่แยกเป็นชนิดย่อยได้หลายชนิดคือฉันท์ ส่วนกับฉันทลักษณ์อื่นพบบ้างแต่มีจำนวนน้อย ในส่วนนี้จะได้ยกตัวอย่างกลอนและฉันท์ผสมของคมทวน คันธนูประกอบแต่พอสังเขป

---

[๑๕๒] ในบางครั้งคมทวนจะเรียกโคลงห้าพัฒนาว่า**โคลงจิตรลีลา.**

[๑๕๓] คมทวน คันธนู, **จตุรงคมาลา,** หน้า ๕๔ – ๕๕.

[๑๕๔] ไพวรินทร์ ขาวงาม, **คำใดจะเอ่ยได้ดั่งใจ,** พิมพ์ครั้งที่ ๓ (กรุงเทพฯ: แพรวสำนักพิมพ์, ๒๕๓๙), หน้า ๓๕ – ๓๖.

[๑๕๕] เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, **คำหยาด,** พิมพ์ครั้งที่ ๗ (กรุงเทพฯ: เกี้ยว – เกล้าพิมพการ, ๒๕๔๔), หน้า ๑๙๕ – ๑๙๗.

[๑๕๖] แรคำ ประโดยคำ, **ในเวลา,** หน้า ๙๒ – ๙๓.

[๑๕๗] แรคำ ประโดยคำ, **น้ำพุรุ้ง,** หน้า ๕๖ – ๕๗.

[๑๕๘] คมทวน คันธนู, **จตุรงคมาลา,** หน้า ๑๔๔ – ๑๔๕.

ในกวีนิพนธ์ของคมทวนพบว่ากวีเรียกคำประพันธ์ชนิดหนึ่งว่า**กลอนสลับ** เมื่อพิจารณาตัวบทดังนี้

ไปเถิดเปิดท้าสาไถย เปิดใจเห็นแจ้งแห่งจิต
ถือเคียงเรียงคู่รู้คิด ชีวิตความหวังดังตะวัน
โลกสวยด้วยสีที่ใส่ โลกใสโดยสีที่สรร
ยามยลสนธยาสายัณห์ มองมันทุกเมื่อเหนือมวล
เหนือมันเท่าเราถือเราสื่อถ่าย ถึงพับพ่ายสัมพันธ์ใช่ผันผวน
คงหาค่าหาคู่ควรรู้ควร จักรู้สู้รู้สวนรู้ถ้วนซับ
แล้วปลูกตัวทั่วตนเติมผลแต่ง เพื่อทอแสงแทงสายท้าทายสรรพ
ใดทุกข์ที่บีฑาโถมถาทัพ จงเข้มขับเคี่ยวขันแตกผลคา
ดอกเอ๋ยดอกรัก เจ้าสดสวยด้วยศักดิ์ที่รักษา
หอมรอบลานบานสลอนไม่อ่อนล้า เหนือทะเลเวลาเหนือฟ้าล้อม
บานไปเถิดเปิดทิศเคยปิดถม บานไปห่มทุกแห่งห่มแรงหอม
ให้วันวัยไหวหวามขึ้นวามวอม เต็มรักออมถนอมเอื้อทุกเมื่อเอย[๑๕๙]

ผู้วิจัยพบว่ากวีผสมกลอน ๓ ชนิดคือกลอนหก กลอนแปดและกลอนดอกสร้อยซึ่งเชื่อมต่อกันด้วยสัมผัสระหว่างบท

นอกจากนี้ยังมี**ฉันท์สลับ**ที่ผสมฉันท์ ๗ ชนิดไว้ด้วยกันโดยมีฉันท์ที่กวีสร้างขึ้นใหม่ ๑ ชนิดได้แก่วสันตดิลกฉันท์ ๑๔ อินทรวิเชียรฉันท์ ๑๑ **วิชชุมมาลาฉันท์ ๑๐**** ภุชงคประยาตฉันท์ ๑๒ อีทิสังฉันท์ ๒๐ สัททุลวิกกีฬิตฉันท์ ๑๙ และฉันท์สุรางคนางค์ ๒๘[๑๖๐] เห็นได้ชัดว่าเมื่อนำมาแต่งด้วยกัน กวียังรักษาแนวคิดการเชื่อมต่อคำประพันธ์ด้วยสัมผัสไว้อย่างต่อเนื่อง ดังต่อไปนี้

[๑๔]หากใจไสวจิตสว่าง ฤ จะร้าง ณ ร่องรอย
หลายอย่างจะย่างพละทยอย ภาวะเห็นมิเร้นหาย
[๑๑]ฉันนั้น ณ วันนี้ ขณะที่จะถือทาย
ธงพัดสะบัดพราย สติมั่นมิหวั่นมวล
[๔๐]มองเล่ห์ทะเลไหล มองให้ทะลวงเห็น
มองย้ำลุย่ำเย็น ถ้วนทิศพินิจทวน
หวนคิดพินิจค่า หลายคราผิว์ใคร่ครวญ
บางเหตุเทวษหวน นานเกินประเมินการณ์
[๑๒]ฉะนี้เมื่อจะเหลือหมอง ก็แสงทองกะสายธาร
ผิว์ไหวหวั่น ณ วันวาร ก็ไม่เหลือจะเบื่อแล

---

[๑๕๙] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๑๔๖ – ๑๔๗.

[๑๖๐] เฉพาะส่วนนี้ ยึดตามการเรียกของกวี.

[๒๐]ตั้งเพราะหวังและหวังจะตั้งมิแปร
มิเปลี่ยนมิเวียนมิวนกระแส พิสัยสม
[๑๙]ทางสายกลางระยะทางน่ะทอดระยะภิรมย์
จึงคมนาคม จะไข
[๒๘]รหัสละแห่ง
มิหวาดระแวง ระวังระไว
ละที่ละทิศ ละจิตละใจ
ฉะนี้ไฉน ระร่านระเริง[๑๖๑]

การพิจารณาฉันทลักษณ์ประสมประเด็นนี้โดยเฉพาะกวีนิพนธ์ของคมทวน คันธนู มีความน่าสนใจอยู่ประการหนึ่งคือเรื่องการตั้งชื่อคำประพันธ์โดยใช้คำว่า**สลับ**ประกอบ ทั้ง**โคลงสลับ กลอนสลับ กาพย์สลับ**และ**ฉันท์สลับ** การสลับน่าจะมีความสัมพันธ์กับการผสมด้านการเชื่อมรอยต่อระหว่างฉันทลักษณ์ย่อยๆ ของคำประพันธ์แต่ละประเภทไม่ให้ตัดบทขาดจากกันโดยสิ้นเชิง

การใช้ระบบสัมผัสมาทำให้ฉันทลักษณ์แต่ละบทเกาะเกี่ยวกันแม้จะต่างประเภทกันทำให้ประจักษ์ว่าการสลับอาจเป็นจุดเริ่มต้นของการผสมก็เป็นได้และการที่คมทวนแสดงให้เห็นว่าการสลับฉันทลักษณ์เฉพาะชนิดย่อยๆ นี้จะต้องใช้ฉันทลักษณ์มากกว่า ๑ ชนิดเป็นส่วนใหญ่เช่น**กลอนสลับ**หรือ**ฉันท์สลับ**ข้างต้น ยิ่งตอกย้ำหนักแน่นว่าไม่ว่าจะนำฉันทลักษณ์ใดมาเรียงร้อยกันจำเป็นยิ่งที่จะต้องทำให้เกิดเสียงสัมผัสคล้องจองต่อเนื่องกันเรื่อยไป

๕.๑.๒.๒ การผสมฉันทลักษณ์รูปแบบเดิมต่างประเภท

ในส่วนนี้ แบ่งการอธิบายเป็น ๒ ประเด็น จะกล่าวถึงการผสมระหว่างฉันทลักษณ์ ๕ ประเภท ก่อนการผสมระหว่างฉันทลักษณ์ ๕ ประเภทกับกลอนหัวเดียว มีรายละเอียดดังนี้

ในประเด็นแรกที่เป็นการผสมระหว่างฉันทลักษณ์ ๕ ประเภทพบว่าใช้อย่างกว้างขวางและหลากหลายรูปแบบ แต่ละรูปแบบมีลักษณะเหมือนที่ได้กล่าวไปแล้วคือร้อยสัมผัสต่อเนื่องกันอย่างเป็นระเบียบทำให้คำประพันธ์ไม่ขาดตอน บางชนิดกวีกำหนดชื่อเรียกไว้อย่างน่าสนใจด้วยดัง เช่น**กาพย์ห่อโคลง - โคลงห่อกาพย์**ของคมทวน คันธนูที่มีในจตุรงคมาลาดังนี้

กาพย์ห่อโคลง
เกิดง่ายตายยากแท้ เทียวหนา
อยู่อยู่ก็ริษยา อยู่เบื้อง
จู่จู่ก็เจตนา ในจิต
คิดแค่คืบแค่เปลื้อง ปลิดให้หายกระสัน

[๑๖๑] คมทวน คันธนู, **จตุรงคมาลา**, หน้า ๑๔๒ – ๑๔๓.

เกิดง่ายเหลือคล้ายงอก ขึ้นพูนพอกและพัวพัน
เกิดแผลงกลั่นแกล้งพลัน เป็นอัตตาบังหน้าตน
คิดแคบแถมแอบข้อง ขุ่นยิ่งหมองยิ่งมืดมน
อิจฉาตั้งตาฉล แต่ต่ำใต้เข้าใส่ตัว
บอดใบ้หัวใจบิด เพราะผลพิษที่พันพัว
เห็นหนมิพ้นหัว แม่ตีนตน (ไม่พ้นตีน)
ปีนตัดต้นอัตตะ อย่าเปะปะโหนป่ายปีน
อย่าแสร้งจำแลงศีล จำลองสวมล้นท่วมเศียร
ยากจากใช่ยากจบ ขอเพียรพบในพากเพียร
วุ่นวายมิหายเวียน คือหายนะคือกระนี้!

โคลงห่อกาพย์

คนเกลื่อนถึงเกลื่อนกล เข้าเผาคนดังอัคคี
มีเพื่อนก็เหมือนผี เฝ้าลวงหลอกกลิ้งกลอกหลอน
ยึดตนยึดผลตัว เปิดช่องชั่วเป็นบัญชร
โลภาคืออาภรณ์ ใส่สมโภชสวมโคตรพงศ์
ตัวน้อยต้องคอยเหนี่ยว รู้หลบเลี้ยวรู้ขึ้นลง
เหมหรรษ์ไต่พันธุ์หงส์ รอเลื่อนเผ่าเคลมเจ้าพื้น
ทั้งมวล – ทุกส่วนหมาย แผ่เครือข่ายทุกวันคืน
ใครแข่งใครแข็งขืน ก็ฆ่าเพื่อจักเอื้อผลฯ
หน่อหนอกจึงพอกหนา เพาะอัตตาสุมตัวตน
ทรามเกลื่อนโหมเคลื่อนกล เต็มฝั่งฟ้าเต็มฝ้าแฝง
สำแดงอิทธิเดชขึ้น ขับขาน
แผลงดุจแผลงสันดาน ดิบห้อม
ความชั่วยิ่งช่วงฉาน ผกายโฉด
โอโลกไยแวดล้อม สำล้วนทรามเหลือ[๑๖๒]

การกลับลักษณะคำประพันธ์แบบเดิมแสดงให้เห็นอย่างชัดเจนถึงการ “เล่น” กับขนบฉันทลักษณ์ประสม การตั้งชื่อน่าจะสะท้อนความเป็นปัจเจกของกวีร่วมสมัยในเรื่องการเป็นอิสระจากรูปแบบเดิมหลังจากที่ได้สั่งสมภูมิปัญญาวรรณศิลป์มามากแล้ว

สำหรับกวีอื่นๆ ก็ผสมฉันทลักษณ์ลายลักษณ์เอาไว้ในลักษณะต่างๆ กันไป ส่วนใหญ่ไม่ได้กำหนดชื่อเรียกที่ชัดเจน

---

[๑๖๒] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๔๖ – ๔๙.

ในกวีนิพนธ์เรื่อง*เขียนแผ่นดิน*มีคำประพันธ์ชนิดหนึ่งที่กวีเรียกว่า**กลอนผสม** เมื่อพิจารณาตัวบทจะเห็นว่าเฉพาะบทแรกที่เป็นตัวเน้นเป็น**กาพย์ยานี ๑๒*** คือมีวรรคละ ๖ คำ เชื่อมต่อกันกับกลอนได้อย่างสนิทดังนี้

ปักไหมเขียวเป็นภูเขา ***ปักไหมเทาเป็นฟ้าหม่น***
สอดสีแดงเป็นภูวดล ***เศกผู้คนให้เคลื่อนคลา***
...โรยควันหมอกนุ่มคลุมทั่ว เกลี่ยกลั้วเกลื่อนกระจายลงลายผ้า
ครึ้มคลุ้มพุ่มภูสะพรั่งพา ฟากฟ้ามาใกล้แผ่นดินแดน
นกการ่าร้องประสานรับ เชิญตะวันประทับเหนือภูแท่น
ขับหมอกขับไม้พรายรำแพน เผยแผ่นภูวดลพิสดาร
ปักไหมสีเข้มเป็นขุนเขา สีเทาซ้อนเทาสอดประสาน
เหย้าเรือนผู้คนทนทาน วิญญาณและเสน่ห์แห่งเบตง[๑๖๓]

คำว่า**กลอนผสม**ของกวีอาจชวนให้คิดได้ว่าเป็นการผสมระหว่างกลอนต่างประเภทหรือไม่ คือเป็นการลดจังหวะในกลอนหกจากเดิม ๓ จังหวะให้เหลือเพียง ๒ จังหวะและมีการเลื่อนสัมผัสในวรรครับ และวรรคส่งให้เข้ากับจังหวะที่เปลี่ยนไป ถือเป็นการจัดระบบกลอนหกใหม่

อย่างไรก็ตาม พิจารณาจากตัวบทข้างต้นแม้จะมีสิ่งอันควรให้เชื่อได้เช่นนั้น แต่ลักษณะดังกล่าวกลับไปตรงกับฉันทลักษณ์อีกประเภทหนึ่งที่กวีได้สร้างสรรค์ขึ้นนั่นคือ**กาพย์ยานี ๑๒*** สิ่งที่ช่วยยืนยันว่าเป็น**กาพย์ยานี ๑๒*** ก็คือการอ่านที่สามารถแบ่งจังหวะแต่ละวรรคออกเป็น ๒ ส่วนอย่างไม่เสียเนื้อความและลักษณะการใช้สัมผัสระหว่างวรรคที่สอดคล้องกลมกลืนกัน ดังนี้

ปักไหมเขียว / เป็นภู***เขา*** ปักไหม***เทา*** / เป็นฟ้าหม่น
สอดสีแดง / เป็นภูว<u>ดล</u> เศกผู้<u>คน</u> / ให้เคลื่อนคลา

จากตัวอย่างจะเห็นได้ว่าการรับสัมผัสโดยเฉพาะจากวรรคแรกมาวรรคที่ ๒ และจากวรรคที่ ๓ ไปวรรคที่ ๔ นั้น สัมผัสตกที่คำที่ ๓ ทั้งสิ้น ซึ่งถ้าเป็นกลอนหก ควรจะตกที่คำที่ ๒ หรือ ๔ ของวรรคเท่านั้น จึงจะถือกันว่าไพเราะและสอดประสานกับจังหวะในการอ่านและด้วยธรรมชาติฉันทลักษณ์ของกาพย์ที่ไม่บังคับเสียงวรรณยุกต์ท้ายวรรคจึงน่าเชื่อว่าคำประพันธ์ข้างต้นคือ**กลอนผสม**ที่เป็นการผสมระหว่างกาพย์กับกลอนมากกว่า ถือเป็นการสร้างลักษณะเด่นให้กวีนิพนธ์และเป็นการหลอมรวมฉันทลักษณ์ ๒ ประเภทที่มีระบบวรรณศิลป์คล้ายคลึงกันได้อย่างกลมกลืน

นอกจากนี้ยังมีฉันทลักษณ์ประสมอีกหลายรูปแบบเช่นการผสมโคลงสินธุมาลี, กาพย์ยานี ๑๑ และโคลงสี่สุภาพใน “ที่ราบแล้ง ณ แหล่งลุ่ม”[๑๖๔] จาก*เพียงความเคลื่อนไหว*ของเนาวรัตน์

---

[๑๖๓] เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, **เขียนแผ่นดิน,** หน้า ๒๗.
การเน้นตัวบทกวีนิพนธ์เป็นของผู้วิจัย.

[๑๖๔] เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, **เพียงความเคลื่อนไหว,** หน้า ๕๓ – ๕๕.

พงษ์ไพบูลย์ การผสมโคลงสี่สุภาพ, เวสสเทวีฉันท์, วิชชุมมาลาฉันท์และกลอนแปด ใน “ลอยกระทง” จาก*คำหยาด*[๑๖๕] ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ การผสมวสันตดิลกฉันท์ ๑๔, โคลงสี่สุภาพ, กาพย์ยานี ๑๑, กลอนเจ็ดและกาพย์สุรางคนางค์ ๒๘ ใน “ทาส”[๑๖๖] จาก*ลานชเล* ของแรคำ ประโดยคำ การผสมระหว่างกาพย์ฉบัง ๑๖, กาพย์ยานี ๑๑, กาพย์สุรางคนางค์ ๒๘, โคลงสามสุภาพ, โคลงสี่สุภาพ, โคลงดั้นบาทกุญชร, กลอนหก, กลอนแปดและวสันตดิลกฉันท์ ๑๔ ใน “มหากาพย์แห่งขุนเขา”[๑๖๗] จาก*หมายเหตุจากสวนโมกข์*ของกานติ ณ ศรัทธา เป็นต้น

คมทวน คันธนูน่าจะเป็นกวีร่วมสมัยที่มีบทบาทสำคัญในการประกาศแนวคิดการผสมฉันทลักษณ์มากกว่า ๒ ประเภทไว้ด้วยกัน กวีนิพนธ์ช่วงแรกนับเนื่องถึง*จตุรงคมาลา*ยืนยันความต่อเนื่อง การสร้างสรรค์และความงอกงามของการผสมฉันทลักษณ์ทั้งแบบเดิมและแบบที่คิดสร้างใหม่ให้แตกแขนงออกไปโดยมีแกนสำคัญคือสัมผัสคอยเชื่อมต่อฉันทลักษณ์เอาไว้ ตัวอย่างที่ยืนยันว่าคมทวนคือผู้พัฒนาการผสมคำประพันธ์ให้มีลักษณะเด่นคือ “บทละครร้อยกรองจินตลีลา กองเพลิงอันเริงโรจน์”[๑๖๘] ใน*บนถนนและทางผ่าน* บทละครเรื่องนี้ผสมร่าย โคลง ฉันท์ กาพย์และกลอนไว้ในลักษณะบทละครสื่อเรื่องราวความทุกข์ของมวลชน ฉันทลักษณ์ที่ใช้มีดังนี้

ฉันทลักษณ์หลัก	**ฉันทลักษณ์ชนิดย่อย**
ร่าย	ร่ายสุภาพ
โคลง	โคลงสองสุภาพ, โคลงสามสุภาพ, โคลงสี่สุภาพ, โคลงห้าพัฒนา, โคลงสี่ดั้นวิวิธมาลี
ฉันท์	วิชชุมมาลาฉันท์ ๘, อีทิสังฉันท์ ๒๐, วสันตดิลกฉันท์ ๑๔, อินทรวิเชียรฉันท์ ๑๑, อินทรวงศ์ฉันท์ ๑๒, ภุชงคประยาตฉันท์ ๑๒
กาพย์	กาพย์ฉบัง ๑๖, กาพย์ยานี ๑๑
กลอน	กลอนหก, กลอนแปด

ฉันทลักษณ์ที่กวีใช้มีการสอดร้อยสัมผัสระหว่างแต่ละประเภทอย่างเป็นระบบ คุณค่าเฉพาะด้านรูปแบบของบทละครฉันทลักษณ์ประสมเรื่องนี้น่าจะได้แก่การพัฒนาบทละครให้ดำเนินเรื่องด้วยฉันทลักษณ์หลากรูปแบบ อาจเป็นวิวัฒนาการจากบทละครเรื่อง*มัทนะพาธา*ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวก็เป็นได้

ส่วนกวีอื่นๆ แม้ปริมาณการผสมฉันทลักษณ์จะไม่มากเท่ากันกับคมทวน แต่ความหลากหลายของคำประพันธ์ที่สื่อเนื้อหาของกวีนิพนธ์แม้เรื่องย่อยๆ เรื่องเดียวยืนยันชัดเจนถึงความเชี่ยวชาญศิลปะการประพันธ์ ในบางกรณีนอกจากจะแสดงความสามารถในการแต่งคำประพันธ์ได้

---

[๑๖๕] เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, **คำหยาด,** หน้า ๘๙ - ๙๓.

[๑๖๖] แรคำ ประโดยคำ, **ลานชเล,** หน้า ๑๑๘ – ๑๒๑.

[๑๖๗] กานติ ณ ศรัทธา, **หมายเหตุจากสวนโมกข์**, หน้า ๗๖ – ๙๕.

[๑๖๘] คมทวน คันธนู, **บนถนนและทางผ่าน,** หน้า ๓๑ – ๖๕.

หลายรูปแบบ ฉันทลักษณ์ได้กลายเป็นส่วนหนึ่งที่ใช้สร้างความงามทางวรรณศิลป์และเป็นส่วนสำคัญอย่างยิ่งในการสร้างอารมณ์ความรู้สึกในเนื้อความได้เป็นอย่างดี[๑๖๙]

สำหรับประเด็นการผสมระหว่างฉันทลักษณ์ ๕ ประเภทกับกลอนหัวเดียวเป็นวิธีที่ย้ำความสำคัญของกลอนหัวเดียวที่กลายเป็นฉันทลักษณ์ลายลักษณ์ประเภทหนึ่งไปแล้วอย่างสมบูรณ์ การผสมระหว่างฉันทลักษณ์ไทย ๕ ประเภทกับกลอนหัวเดียวที่เน้นเฉพาะการผสมกัน ๒ ประเภทนั้น มีตัวอย่างปรากฏให้เห็นอยู่เป็นจำนวนมากเช่น***กลอนกับเพลงร้องเล่น***ใน “ฝนตก”[๑๗๐] จาก*ที่ใดมีรัก ที่นั่นมีรัก*ของไพวรินทร์ ขาวงาม ***กลอนกับเพลงอีแซว***ใน “แม่ศรีอีแซว”[๑๗๑] จาก*เขียนแผ่นดิน* ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ***กลอนกับเพลงขอทาน***ใน “ขอทานบรรดาศักดิ์”[๑๗๒] จาก*นาฏกรรมบนลานกว้าง*ของคมทวน คันธนู ***กลอนกับเพลงชาน้อง***ใน “เพลงชาน้อง”[๑๗๓] จาก*ข้างคลองคันนายาว กระบวนที่ ๑๐* ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ***กลอนกับเพลงขอทาน***ใน “เพลงขอทาน”[๑๗๔] จาก*ข้างคลองคันนายาว กระบวนที่ ๕* ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ***กลอนกับเพลงกล่อมเด็ก***ใน “ไกวเปล”[๑๗๕] จาก*ข้างคลองคันนายาวกระบวนที่ ๕* ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ***กลอนกับเพลงกล่อมเด็กอีสาน***ใน “เพลงกล่อมก่อนแม่จะมา”[๑๗๖] จาก*คำใดจะเอ่ยได้ดั่งใจ*ของไพวรินทร์ ขาวงาม เป็นต้น

การผสมลักษณะนี้มีข้อน่าสังเกตอยู่ประการหนึ่งคือกลอนลายลักษณ์ถูกกำหนดให้เป็นฉันทลักษณ์หลักเพื่อแต่งร่วมกับกลอนหัวเดียวเสมอ อาจเป็นไปได้ว่ากลอนมีธรรมชาติคล้ายกับกลอนหัวเดียวเช่นเรื่องสัมผัส เรื่องจำนวนคำในแต่ละวรรคที่เอื้อให้บรรจุเนื้อความได้มาก และมีจำนวนคำใกล้เคียงกัน เป็นต้น ส่วนด้านการเชื่อมต่อฉันทลักษณ์ ๒ ประเภทเข้าด้วยกันยังใช้ระบบสัมผัสเกี่ยวร้อยกันไว้อย่างต่อเนื่อง สำหรับกวีร่วมสมัยที่มักแต่งคำประพันธ์ลายลักษณ์คู่กับกลอนหัวเดียวไว้มากน่าจะได้แก่เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์

ส่วนการผสมระหว่างฉันทลักษณ์ราชสำนักกับกลอนหัวเดียวที่มีความหลากหลายโดยมีมากกว่า ๒ ประเภทขึ้นไปเป็นลักษณะเฉพาะที่สำคัญของกวีนิพนธ์สมัยใหม่อีกประการหนึ่ง การผสานระหว่างลายลักษณ์กับกลอนหัวเดียวคือการประกาศชัดถึงความเป็นลายลักษณ์ที่สมบูรณ์ของกลอนหัวเดียวที่ดำรงอยู่ในฐานะส่วนหนึ่งของวรรณศิลป์ไทย มีสัมผัสเชื่อมต่อที่แน่นอน มีบทบาท

---

[๑๖๙] ดูรายละเอียดได้ในบทที่ ๖ ของวิทยานิพนธ์.

[๑๗๐] ไพวรินทร์ ขาวงาม, **ที่ใดมีรัก ที่นั่นมีรัก,** หน้า ๑๙๐.

[๑๗๑] เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, **เขียนแผ่นดิน,** หน้า ๒๒๒.

[๑๗๒] คมทวน คันธนู, **นาฏกรรมบนลานกว้าง,** หน้า ๑๑ – ๑๔.

[๑๗๓] เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, **ข้างคลองคันนายาว กระบวนที่ ๑๐**, หน้า ๙๔ – ๙๕.

[๑๗๔] เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, **ข้างคลองคันนายาว กระบวนที่ ๕,** หน้า ๑๒ – ๑๓.

[๑๗๕] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๔๘ – ๔๙.

[๑๗๖] ไพวรินทร์ ขาวงาม, **คำใดจะเอ่ยได้ดั่งใจ,** หน้า ๑๒๑ – ๑๒๒.

สำคัญในสื่อความและเป็นหลักฐานที่ดีในการอธิบายความสัมพันธ์ระหว่างฉันทลักษณ์กับการสร้างความงามทางวรรณศิลป์[๑๗๗]

การผสมฉันทลักษณ์แบบดังกล่าวปรากฏในกวีนิพนธ์หลายเรื่องเช่น “นาฏกรรมบนลานกว้าง”[๑๗๘] จาก*นาฏกรรมบนลานกว้าง*ของคมทวน คันธนูอันประกอบด้วย ***เพลงช้าเจ้าหงส์, เพลงโคราช, กลอนลำอีสาน, ผญา, สารโศลก*** ๖ และ***กลอนแปด*** “โศกนาฏกรรมแห่งความฝัน”[๑๗๙] จาก*คำใดจะเอ่ยได้ดั่งใจ*ของไพวรินทร์ ขาวงามประกอบด้วย***กาพย์ฉบัง ๑๖, กาพย์ยานี ๑๑*** และ***กลอนหัวเดียว*** “เพื่อนเราเผาเรือน”[๑๘๐] จาก*ลานชเล*ของแรคำ ประโดยคำมี***กลอน ๔, กาพย์ยานี ๑๑, กาพย์สัตตพากย์ ๒๑**, กลอน ๘, กวีนิพนธ์ไฮกุ***และ***เพลงพิษฐาน*** “พาราสาวัตถี”[๑๘๑] จาก “บทกวี” ใน*วิเคราะห์วรรณกรรม วิจารณ์วรรณกร*ของคมทวน คันธนูประกอบด้วย***เพลงรำลาว กระทบไม้, กลอนบทละคร, เพลงกล่อมเด็ก, เพลงแม่ศรี, เพลงพิษฐาน, กลอนดอกสร้อย, ร่ายสุภาพ, โคลงสี่สุภาพ, ร้อยแก้วเลียนเนื้อความในศิลาจารึกหลักที่ ๑*** และ***กาพย์ยานี ๑๑*** เป็นต้น

การสร้างสรรค์โดยผสมฉันทลักษณ์รูปแบบเดิมทั้ง ๒ ลักษณะข้างต้นปรากฏทั้งในกวีนิพนธ์ขนาดสั้นและขนาดยาวแต่ในกวีนิพนธ์ขนาดยาวมีความหลากหลายมากกว่าอาจเป็นเพราะกวีสามารถนำฉันทลักษณ์มาเป็นเครื่องมือเพื่อเปลี่ยนเนื้อความได้ประการหนึ่ง[๑๘๒] และการเปลี่ยนฉันทลักษณ์ยังสะท้อนให้เห็นความรู้ความสามารถเรื่องการแต่งคำประพันธ์ของกวีร่วมสมัยด้วย

๕.๒ การสร้างสรรค์โดยคิดรูปแบบฉันทลักษณ์ใหม่

ในหัวข้อนี้ผู้วิจัยจะกล่าวถึงโดยแยกเป็น ๒ ประเด็นคือการคิดรูปแบบฉันทลักษณ์เดี่ยวขึ้นใหม่ และการคิดรูปแบบฉันทลักษณ์ประสมขึ้นใหม่ มีรายละเอียดดังนี้

๕.๒.๑ การคิดรูปแบบฉันทลักษณ์เดี่ยวขึ้นใหม่

การคิดรูปแบบฉันทลักษณ์เดี่ยวขึ้นใหม่พบว่าเกิดขึ้นกับรูปแบบของฉันท์และกาพย์เท่านั้น ทั้งนี้อาจเป็นเพราะว่ากาพย์เป็นฉันทลักษณ์ที่มีลักษณะบังคับเพียงเรื่องจำนวนคำ วรรค และสัมผัส เท่านั้น ไม่มีการบังคับเรื่องเสียงหรือรูปวรรณยุกต์เช่นในกลอนและโคลง ส่วนฉันท์มีข้อ

---

[๑๗๗] ดูรายละเอียดได้ในบทที่ ๖ ของวิทยานิพนธ์.

[๑๗๘] คมทวน คันธนู, **นาฏกรรมบนลานกว้าง,** หน้า ๘๕ – ๑๐๐.

[๑๗๙] ไพวรินทร์ ขาวงาม, **คำใดจะเอ่ยได้ดั่งใจ,** หน้า ๑๘๕ – ๒๐๗.

[๑๘๐] แรคำ ประโดยคำ, **ลานชเล,** หน้า ๑๐๐ – ๑๐๗.

[๑๘๑] คมทวน คันธนู, **วิเคราะห์วรรณกรรม วิจารณ์วรรณกร** (กรุงเทพฯ: ดอกหญ้า, ๒๕๓๐), หน้า ๒๑๙ – ๒๔๙.

[๑๘๒] การเปลี่ยนฉันทลักษณ์มีความสัมพันธ์กับเนื้อหาที่กวีต้องการสื่อ ดูรายละเอียดได้ในบทต่อไป.

บังคับเพิ่มเติมที่ต่างไปจากกาพย์เรื่องการใช้คำครุ ลหุ ดังนั้น การจัดจำนวนคำ วรรค หรือกำหนดครุ ลหุ ขึ้นใหม่ จึงค่อนข้างมีอิสระ เอื้อให้กวีคิดรูปแบบขึ้นใหม่ได้อีกหลายชนิด ดังนี้

๕.๒.๑.๑ การคิดรูปแบบฉันท์ขึ้นใหม่

เนื่องจากฉันท์มีครุ ลหุอันสามารถนำมาจัดเรียงให้เป็นวรรค บาทและบทใหม่ได้มาก วิธีการสลับครุลหุเพื่อสร้างฉันท์ใหม่ในปัจจุบันได้รับความสนใจจากกวี ฉันท์ใหม่ที่น่าจะกล่าวถึงเนื่องจากเป็นฉันทลักษณ์ที่ใช้วิธีการจัดองค์ประกอบคำประพันธ์ใหม่อย่างโดดเด่นคือ**จันทรกานตฉันท์ สูรยกานตฉันท์**และ**สรัสวตีเทวีฉันท์** ทั้ง ๓ ชนิดเป็นผลงานของศักดิ์ศรี แย้มนัดดาซึ่งได้กล่าวถึงที่มาของการแต่งฉันท์เหล่านี้ว่า

> ฉันท์แบบที่ ๑ (จันทรกานตฉันท์) และที่ ๒ (สูรยกานตฉันท์) ประดิษฐ์ขึ้นเมื่อราว ๓๐ ปีมาแล้ว ส่วนชนิดที่ ๓ (สรัสวตีเทวีฉันท์) คิดขึ้นเมื่อปลายปี พ.ศ. ๒๕๒๓ ฉันท์จันทรกานต์ และฉันท์สูรยกานต์ เป็นแบบฉันท์ที่ประดิษฐ์ขึ้นเพื่อใช้แต่งถวายพระพรพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช ในสมัยเมื่อครั้งทรงตั้งวิทยุ อ.ส. ขึ้นใหม่ๆ และบางครั้งทรงทำหน้าที่เป็นโฆษกของสถานีวิทยุแห่งนั้นเอง ฉันท์แบบใหม่ทั้งสองแบบดังกล่าวจึงใช้แต่งทูลเกล้าฯ ถวายในฐานะที่ทรงเป็นโฆษกบางครั้งบางคราวของวิทยุ อ.ส. ... ฉันท์แบบที่ ๓ คือ สรัสวตีเทวีฉันท์ มีชื่อตั้งตามนามของพระสรัสวตีผู้เป็นเทวีแห่งอักษรศาสตร์ แบบฉันท์นี้ใช้แต่งทูลเกล้าฯ ถวายสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ ในพระราชวโรกาสวันขึ้นศกใหม่ พ.ศ. ๒๕๒๔ ในนามคณาจารย์คณะอักษรศาสตร์[๑๘๓]

ฉันท์ใหม่ทั้ง ๓ ชนิด มีแผนผังและตัวอย่างดังต่อไปนี้

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

---

[๑๘๓] ศักดิ์ศรี แย้มนัดดา, “การประดิษฐ์แบบแผนคำประพันธ์ร้อยกรองสมัยรัตนโกสินทร์,” **อักษรศาสตร์** ๑๔ (กรกฎาคม ๒๕๒๕): ๑๓ – ๑๕.

แผนผัง	ตัวอย่าง
จันทรกานตฉันท์ ๑๕ U U I U I U U U I I U I U I U U U I U I U U U I I U I U I U	**ตัวอย่างจันทรกานต์ฉันท์ ๑๕** เสียงใดละเวงสดับจับจิต เสนาะนิตย์ระรื่นอุรา ปานเสียงสวรรค์ประทานส่งมา ณ ประชานิกรชน เสียงใด ณ วิชชุออกอากาศ สิริวาทวิสุทธิ์วิมล อ.ส. เสนอสนองนำคน มนะมุ่งกุศลวิถี
สูรยกานตฉันท์ ๑๖ U U I U I I U U I I I U I U I U U U I U I I U U I I I U I U I U	**ตัวอย่างสูรยกานตฉันท์ ๑๖** อ้า ! ในทิวา ณ ฉนำใหม่ ศุภพิสัยดิถีบรม ชยเชิญพระไตรรตโนดม สรณะมิ่งประชานิกร จุ่งได้ประสาทสิริพรให้ ธ นิรภัยเกษมบวร ยืนยง ณ ชีวนิรันดร ดุจนภาและเมทินี
สรัสวตีเทวีฉันท์ ๑๘ U U U I I U I U U I U U I U U I U U	**ตัวอย่างสรัสวตีเทวีฉันท์ ๑๘** ขอทรงเทียรฆพระชนม์และไพบูลย์ พระพรรณเลิศประเสริญพูน พลากร

ส่วนข้อมูลกวีนิพนธ์สมัยใหม่พบว่าฉันท์ที่ได้รับการสร้างสรรค์ด้วยวิธีที่คล้ายคลึงกันนี้มีอยู่ ๓ ชนิดได้แก่**อินทรวงศ์ฉันท์ ๑๓** มุทิงคนาทฉันท์ ๑๒**** และ**อินทรธนูฉันท์ ๑๒***

อินทรวงศ์ฉันท์ ๑๓** พบในกวีนิพนธ์ของกานติ ณ ศรัทธา ดังตัวอย่างนี้

หลากสีธุลีทะเล ณ ทะลักวิมานทลาย
ใสแดดดุส่องประกาย เกาะประกบประกับวิไล
ผืนโลกผลิรัศมี ธรณีอนาถสมัย
ฟ้าตื่นสะอื้นคละไอ ชรอุ่มพิรุณละออง
อาบฝันเกษียรสมุทร บริสุทธิ์จะผ่าวและหมอง
มืดคนพิกลคะนอง คณะไหนก็สุดคะเน[๑๘๔]

ฉันท์นี้มีข้อบังคับสำคัญคือ ๑ บทมี ๒ บาท บาทละ ๒ วรรค วรรคหน้ามีครุ ลหุ ๖ คำ คือ “U U I U I U” และวรรคหลังมีครุ ลหุ ๗ คำ คือ “I I U I U I U” มีสัมผัสทำนองเดียวกับกาพย์ยานี ๑๑

เมื่อพิจารณาตำราประพันธศาสตร์ผู้วิจัยพบว่าฉันท์ ๑๓ โดยเฉพาะฉันท์มาตราพฤติปรากฏฉันท์ ๑๓ อยู่ ๒ ชนิดคือปหาสินีฉันท์ ๑๓ และรุจิราฉันท์ ๑๓ ซึ่งมีครุ ลหุ ไม่ตรงกับฉันท์ข้างต้น และเมื่อนำการจัดวางครุลหุของกานติไปเทียบกับในตำราการประพันธ์ เฉพาะวรรคหลังของแต่ละบาทพบว่าตรงกับวรรคหลังของวังสัฏฐฉันท์ ๑๒ และอินทวงศ์ฉันท์ ๑๒ ส่วนวรรคหน้าพบว่าตรงกับการจัดครุ ลหุในแต่ละวรรคของ**อินทรธนูฉันท์***ของคมทวน คันธนูซึ่งจะได้กล่าวถึงในลำดับต่อ

[๑๘๔] กานติ ณ ศรัทธา, **แก่ขี้นตามลำพัง,** หน้า ๔๙.

ไป ฉะนั้น ฉันท์ ๑๓ ชนิดนี้จึงน่าจะเป็นคำประพันธ์ที่กวีสร้างสรรค์ขึ้นด้วยการจัดวางครุ ลหุใหม่ โดยไม่ซ้ำกับฉันท์โบราณ มีแผนผังเปรียบเทียบกับอินทรวงศ์ฉันท์เดิมดังต่อไปนี้

อินทรวงศ์ฉันท์ ๑๒	**อินทรวงศ์ฉันท์ ๑๓****
⌐¬ ⌐¬ ᴗᴗ ı ᴗᴗ ı ı ᴗ ı ᴗ ı ᴗ ⌐¬ ⌐¬ ᴗᴗ ı ᴗᴗ ı ı ᴗ ı ᴗ ı ᴗ	⌐¬ ⌐¬ ᴗᴗ ı ᴗ ı ᴗ ı ı ᴗ ı ᴗ ⌐¬ ⌐¬ ᴗᴗ ı ᴗ ı ᴗ ı ı ᴗ ı ᴗ

มุทิงคนาทฉันท์ ๑๒** อยู่ใน*แก่ขึ้นตามลำพัง*ของกานติ ณ ศรัทธามีจำนวนทั้งสิ้น ๑๓ บท ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ณ ลักษณ์ละมุนละไม ระดวงฤทัยริถาม
ไยหนอนิยมนิยาม เพราะแก้วกะนามมนุษย์
ฤ เพราะไพเราะเพราะพริ้ง ฤ แท้น่ะสิ่งวิสุทธิ์
เสมอสวรรค์วรุฒ วิไลใสดุจมณี
ก็โลกเฉลิมฉลอง เคาะแก้วและกลองวิถี
วิเวกสลับวลี เสนาะรุจีรำพัน[๑๘๕]

จากตัวอย่าง ฉันท์ชนิดนี้มีครุลหุสลับกันไปทำนองเดียวกับอีทิสังฉันท์ ๒๐ ฉันท์ใหม่ ๓ ชนิดพระนิพนธ์พระราชวรวงศ์เธอ กรมหมื่นพิทยาลงกรณ และมีลักษณะคล้ายคลึงกับมุทิงคนาทฉันท์ ๑๔ มากที่สุดกล่าวคือมุทิงคนาทฉันท์วรรคหนึ่งมี ๗ คำ มีครุ ลหุ สลับกัน ลงท้ายเป็นครุคู่ ดังนี้ “ı ᴗ ı ᴗ ı ᴗ ᴗ” มีระบบสัมผัสแบบฉันท์ที่มีบทละ ๔ วรรค ดังแผนผังเปรียบเทียบต่อไปนี้

มุทิงคนาทฉันท์ ๑๔	**มุทิงคนาทฉันท์ ๑๒****
⌐¬ ⌐¬ ı ᴗ ı ᴗ ı ᴗ ᴗ ı ᴗ ı ᴗ ı ᴗ ᴗ ⌐¬ ⌐¬ ı ᴗ ı ᴗ ı ᴗ ᴗ ı ᴗ ı ᴗ ı ᴗ ᴗ	⌐¬ ⌐¬ ı ᴗ ı ᴗ ı ᴗ ı ᴗ ı ᴗ ⌐¬ ⌐¬ ı ᴗ ı ᴗ ı ᴗ ı ᴗ ı ᴗ

ชื่อของทั้ง**อินทรวงศ์ฉันท์ ๑๓**** และ**มุทิงคนาทฉันท์ ๑๒**** ผู้วิจัยกำหนดขึ้นจากการเปรียบเทียบฉันท์รูปแบบใหม่กับฉันท์ที่มีและใช้กันในวรรณคดีไทย

อินทรธนูฉันท์ ๑๒* เป็นของคมทวน คันธนู กำหนดให้มีบาทละ ๒ วรรค วรรคละ ๖ คำโดย ๔ คำหลังของแต่ละวรรคได้มาจาก ๔ คำหลังของวรรคหลังของอินทรวงศ์ฉันท์ ๑๒ มีแผนผังเปรียบเทียบกันดังนี้

---

[๑๘๕] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๙๓.

อินทรวงศ์ฉันท์ ๑๒	อินทรธนูฉันท์ ๑๒*
∪∪ ı ∪∪ ∪ ı ı ∪ ı ∪ ı ∪ ∪∪ ı ∪∪ ∪ ı ı ∪ ı ∪ ı ∪	∪∪ ı ∪ ı ∪ ∪∪ ı ∪ ı ∪ ∪∪ ı ∪ ı ∪ ∪∪ ı ∪ ı ∪

มีตัวอย่าง**อินทรธนูฉันท์*** ดังนี้

หุงข้าวประชดกะหมา ปิ้งปลาประชดกะแมว
ย่อมไร้ประโยชน์และแนว ดังตดประชดทมิฬ
ใครหนอจะนั่งพินิจ หรือจะคิดคะนึงและยิน
ใจคนน่ะโหดน่ะหิน เกินกว่าจะมาประเมิน[๑๙๖]

ผู้วิจัยมีข้อสังเกตว่าแม้กวีร่วมสมัยจะจัดเรียงครุลหุให้มีรูปแบบที่แตกต่างไปจากฉันท์เดิม และแสดงความพยายามเช่นนี้อยู่เนืองๆ แต่ก็ยังหลีกเลี่ยงความคล้ายคลึงกับฉันท์ที่มีอยู่แล้วไม่พ้น ฉันท์ ๓ ชนิดข้างต้นจึงยังเทียบเคียงได้กับฉันท์รูปแบบเดิม แม้กวีจะแสดงเจตนาชัดเจนว่าได้ “ประดิษฐ์” ฉันท์ใหม่ขึ้นแล้วก็ตาม

๕.๒.๑.๒ การคิดรูปแบบกาพย์ขึ้นใหม่

การคิดรูปแบบกาพย์ใหม่นอกจากจะจัดเรียงจำนวนคำ จัดวรรคและกำหนดสัมผัสบังคับขึ้นเองแล้วยังน่าสนใจว่ากวีได้คิดกาพย์จากฉันทลักษณ์ต่างชาติด้วย รายละเอียดมีดังนี้

๑) การคิดรูปแบบกาพย์โดยจัดคำ จัดวรรค และกำหนดสัมผัสบังคับใหม่

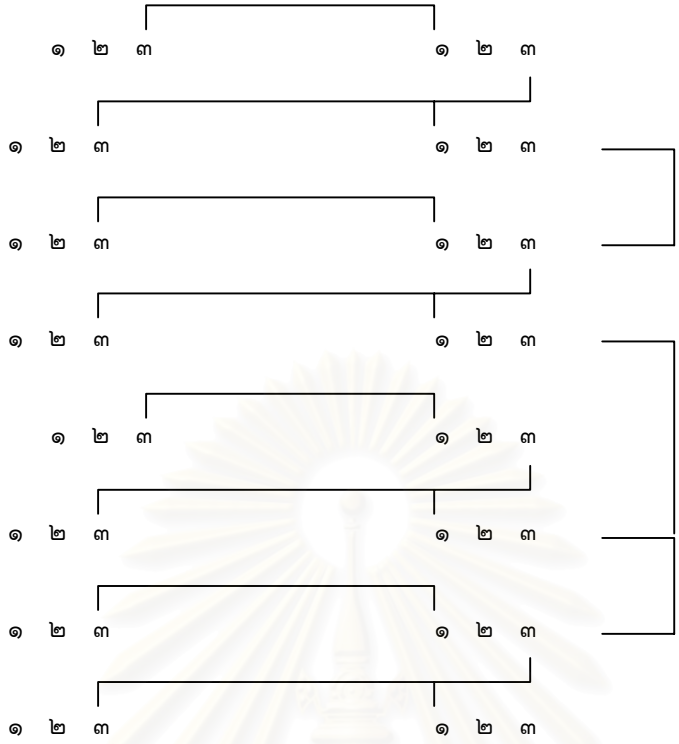
กาพย์ที่ใช้วิธีการนี้ได้แก่**กาพย์โกสุม ๒๔*** และ**กาพย์สัตตพากย์ ๒๑****

กาพย์โกสุม ๒๔* มีข้อบังคับสำคัญคือ ๑ บทมี ๘ วรรค วรรคละ ๓ คำ ๑ บทจึงมี ๒๔ คำ การนับจำนวนคำทั้งหมดเพื่อเป็นส่วนหนึ่งในการเรียกชื่อกาพย์มีลักษณะเดียวกันกาพย์ฉบัง ๑๖ กาพย์สุรางคนางค์ ๒๘ กาพย์ธนัญชยางค์ ๓๒ และอาจรวมถึงกาพย์ขับไม้ ๓๖ ด้วย

สัมผัสบังคับทั้งหมดของ**กาพย์โกสุม*** ๑ บทมี ๔ ตำแหน่ง ตำแหน่งแรกคือ คำสุดท้ายวรรคที่ ๑ ส่งสัมผัสไปยังคำแรกวรรคที่ ๒ ตำแหน่งที่ ๒ คือ คำสุดท้ายวรรคที่ ๒ ส่งสัมผัสไปยังคำสุดท้ายวรรคที่ ๓ และมีคำแรกวรรคที่ ๔ คอยรับสัมผัสอยู่ด้วย ตำแหน่งที่ ๓ คือคำสุดท้ายของวรรคที่ ๔ ส่งสัมผัสไปยังคำสุดท้ายวรรคที่ ๖ วรรคที่ ๗ โดยมีคำแรกวรรคสุดท้ายของบทรับสัมผัสด้วย และตำแหน่งสุดท้ายคือคำสุดท้ายวรรค ๕ ส่งสัมผัสไปยังคำแรกวรรคที่ ๖ ส่วนสัมผัสระหว่างบทคือคำสุดท้ายบทต้น ส่งสัมผัสไปยังคำสุดท้ายวรรคที่ ๔ ในบทต่อไป ดังแผนผัง

---

[๑๙๖] คมทวน คันธนู, **กถาจรดปกาศิต (สามแพร่งชีวิตคำฉันท์),** หน้า ๙๖.



มีตัวอย่าง**กาพย์โกสุม ๒๔*** ดังต่อไปนี้

โลกวันนี้ มีรอยร่อง
ให้ไตร่ตรอง ถึงร่องรอย
เจ็บเพียงไหน ไม่สำออย
ไม่เหงาหงอย ลอยล่องฝัน
โลกวันนี้ มีหัวใจ
ให้เพื่อให้ ปันในปัน
แผลกี่แผล ดูแลกัน
สรรห่มสรร บรรเทาถอน[๑๘๗]

กาพย์สัตตพากย์ ๒๑** ปรากฏใน*ลานชเล*ของแรคำ ประโดยคำดังตัวอย่างนี้

เพื่อนกลุ่มหนึ่งจึงทุ่มใจกาย สืบความรู้ที่พลัดพราย
ด้วยความรู้สึกกระวนกระวาย
เพื่อนอีกกลุ่มไม่ยอมน้อยหน้า แบ่งพรรคแบ่งพวกออกไล่ล่า
หวังเอาความรู้ให้ยิ่งกว่า

[๑๘๗] คมทวน คันธนู, **จตุรงคมาลา,** หน้า ๙๖.

เพื่อนอีกหลายกลุ่มไม่ซุ่มซ่อน พากันออกเที่ยวซอกซอน
ทั่วแผ่นดินไทยตะลอนตะลอน
เพื่อนที่ต่างทั้งผิวต่างทั้งเผ่า ต่างโลภกันทั่วหน้าจะมาเอา
โบราณิกสมบัติของไทยเรา[๑๘๘]

กวีให้คำอธิบายเกี่ยวกับฉันทลักษณ์นี้ไว้ในเชิงอรรถชัดเจนว่า "*จากฉันทลักษณ์ประดิษฐ์ใหม่ของวิทยา วงษ์ดีไทย*"[๑๘๙]

วิทยา วงษ์ดีไทย เขียนบทความเรื่อง "รูปแบบใหม่ของร้อยกรองไทย" ไว้เมื่อปี พ.ศ. ๒๕๒๒ ประสงค์จะเสนอรูปแบบใหม่ของร้อยกรอง ๖ รูปแบบ คำประพันธ์ของแรคำที่ได้แสดงไว้นั้นเป็นแบบที่ ๒ วิทยาอธิบายว่า "*...บทหนึ่งมีสามวรรค คำสุดท้ายของแต่ละวรรคสัมผัสซึ่งกันและกันช่วงของการอ่านขึ้นอยู่กับข้อความ แต่ส่วนมากแล้วมีเพียงหนึ่งจังหวะหรือหนึ่งช่วง เพราะใช้คำน้อย วรรคหนึ่งใช้ประมาณ ๕ – ๗ คำ เช่นเดียวกับรูปแบบที่หนึ่ง การสัมผัสท้ายคำในแต่ละบทจบในตัว ไม่มีการเกี่ยวเนื่องสัมผัสต่อกับบทอื่น*" [๑๙๐] มีตัวอย่างและแผนผังเปรียบเทียบดังนี้

แผนผัง	ตัวอย่าง
๑ ๒ ๓ ๔ ๕ ๖ ๗ ๑ ๒ ๓ ๔ ๕ ๖ ๗ ๑ ๒ ๓ ๔ ๕ ๖ ๗	หญิงชรารอข้ามถนน ถนนเต็มไปด้วยรถยนต์ และแกไม่อาจข้ามพ้น แกยืนรอ ๆ รี ๆ ไม่รู้จะทำยังไงดี ถนนมีแต่รถราขับขี่

การสร้างสรรค์ตามประมวลฉันทลักษณ์ของนักวิชาการของกวีร่วมสมัย สะท้อนให้เห็นความสนใจในรูปแบบที่แตกต่างกับที่เคยรู้จักกันดี แสดงถึงความหลากหลายของคำประพันธ์สมัยใหม่ที่มีให้ใช้หรือปรับแปลงได้อย่างอิสระ และด้วยบทบาทของนักวรรณคดีก็สามารถคิดสร้าง หรือรวบรวมคำประพันธ์ใหม่ ๆ เพื่อให้กวีหยิบยกไปใช้หรือสร้างความงอกงามทางวรรณศิลป์ต่อไป

ส่วนชื่อกาพย์นี้ผู้วิจัยใช้เกณฑ์เดียวกับ**กลอนทวาทศพากย์**** และ**ทศพากย์ฉันท์****

๒) การคิดรูปแบบกาพย์โดยประยุกต์ข้อบังคับของฉันทลักษณ์ญี่ปุ่น

กาพย์นี้ได้แก่**กาพย์ไฮกุ ๑๗**** มีที่มา รายละเอียดและตัวอย่างดังนี้

กาพย์ไฮกุ ๑๗** ปรากฏในกวีนิพนธ์เรื่อง "*ลานชเล*" ของแรคำ ประโดยคำ บทหนึ่งมี ๓ วรรค วรรคแรกและวรรคสุดท้ายมีวรรคละ ๕ คำ วรรคที่ ๒ มี ๗ คำ คำสุดท้ายวรรคแรกส่งสัมผัสไป

---

[๑๘๘] แรคำ ประโดยคำ, **ลานชเล**, หน้า ๑๐๑ – ๑๐๒.

[๑๘๙] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๑๐๑.

[๑๙๐] วิทยา วงษ์ดีไทย, "รูปแบบใหม่ของร้อยกรองไทย," **วารสารมนุษยศาสตร์ ฉบับวรรณกรรม** ๙ (เมษายน – มิถุนายน ๒๕๒๒): ๕๐ – ๖๒.

ยังคำที่ ๑ หรือ ๒ ของวรรคที่ ๒ กำหนดให้เป็นสัมผัสในบท กำหนดให้คำสุดท้ายของบทส่งสัมผัสไปยังคำสุดท้ายของวรรคที่ ๒ ของบทต่อไปเป็นสัมผัสบังคับระหว่างบทดังแผนผังและตัวอย่าง

แผนผัง	ตัวอย่าง
๑ ๒ ๓ ๔ ๕ ๑ ๒ ๓ ๔ ๕ ๖ ๗ ๑ ๒ ๓ ๔ ๕ ๑ ๒ ๓ ๔ ๕ ๑ ๒ ๓ ๔ ๕ ๖ ๗ ๑ ๒ ๓ ๔ ๕	เพียงเพื่อนเอาเงินหว่าน วิญญาณทุกอย่างก็ตื่นหวัง จิกเงินไปหายใจ เล่าเรื่องได้เหมาะเหมาะ เพราะว่าอามิสพิสมัย ละเลยศักดิ์ศรีตน[๑๙๑]

แรคำ ประโดยคำกล่าวถึงที่มาของฉันทลักษณ์นี้ว่ามาจาก "*...การประยุกต์กวีนิพนธ์ไฮกุของญี่ปุ่น โดยพยายามคงจำนวนคำไว้ตามแบบไฮกุ กล่าวคือ วรรคที่ ๑ และ ๓ วรรคละ ๕ คำ วรรคที่ ๒ ๗ คำแต่ได้เพิ่มสัมผัสระหว่างวรรคและระหว่างบทเข้าไป*"[๑๙๒]

ปิยะจิต ทาแดงให้ความรู้เกี่ยวกับกวีนิพนธ์ไฮกุว่า "*ไฮกุ (Haiku) จะใช้คำรวม ๑๗ พยางค์ ผู้ประพันธ์จึงต้องใช้คำที่สั้นที่สุด กระชับที่สุด เพื่อเสนออารมณ์ให้ตรงกับภาพในใจ...*"[๑๙๓] กวีนิพนธ์ไฮกุ ๑ บทประกอบด้วยตัวอักษร ๑๗ ตัว แบ่งเป็น ๓ จังหวะหรือ ๓ วรรค วรรคแรกมีจำนวน ๕ ตัวอักษร วรรคที่ ๒ มี ๗ ตัวอักษร และวรรคสุดท้ายมี ๕ ตัวอักษร (๕ – ๙ – ๕) [๑๙๔] ดังตัวอย่าง

Yuku haru ya tori naki uo no me wa namida : Basho[๑๙๕]

ยุคุ ฮะรุ ยะ โทะริ นะคิ อุโอะ โนะ เมะ วะ นะมิดะ : บะโฆ

(๕) (๗) (๕)

ฤดูใบไม้ผลิกำลังจะจากไป นกร้องไห้, นัยน์ตาของปลา ก็ชุ่มไปด้วยน้ำตา[๑๙๖]

---

[๑๙๑] แรคำ ประโดยคำ, **ลานชเล,** หน้า ๑๐๒ – ๑๐๓.

[๑๙๒] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๑๐๓.

[๑๙๓] ปิยะจิต ทาแดง, **คะวะบะตะ ยะซุนะริ: ลักษณะลีลาและการใช้จินตภาพ** (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๖), หน้า ๘๗.

[๑๙๔] ศศิธร ลิ้มอภิบาล, "การศึกษาเปรียบเทียบกวีนิพนธ์ของพจนา จันทรสันติ กับกวีนิพนธ์ไฮกุของญี่ปุ่น" (วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาวรรณคดีเปรียบเทียบ ภาควิชาวรรณคดีเปรียบเทียบ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๐), หน้า ๑๙.

[๑๙๕] Basho, Matsuo, **A haiku Journey: Basho's Narrow Road to a Far Province,** translate and introduced by Dorothy Britton (Tokyo: Kodansho International, 1986), p.30.

Loath to let spring go. Birds cry, and even fishes' Eyes are wet with tears.

อ้างถึงใน เรื่องเดียวกัน, หน้า ๑๙.

[๑๙๖] เรื่องเดียวกัน.

จากตัวอย่างจะเห็นได้ว่าแรคำยึดรูปแบบของไฮกุเป็นหลักโดยเฉพาะเรื่องจำนวนคำ และการแบ่งวรรค โดยนำมาปรับให้เป็นกวีนิพนธ์ไทยด้วยการสร้างระบบสัมผัสใหม่ ทำให้กล่าวได้ว่ากวีมีความรู้เรื่องกวีนิพนธ์ไฮกุ สามารถนำมาปรับแปลงให้เข้ากับลักษณะคำประพันธ์ไทยและสร้างความหลากหลายให้แก่ฉันทลักษณ์ได้เป็นอย่างดี

การสร้างสรรค์ฉันทลักษณ์ด้วยวิธีการดังกล่าว โดยเฉพาะฉันท์ ยืนยันว่าองค์ประกอบของฉันทลักษณ์สามารถถูกนำมาสร้างสรรค์รูปแบบใหม่ ๆ ได้อย่างไม่จำกัด การสร้างสรรค์ที่มีมาอย่างต่อเนื่องนี้ให้ข้อสรุปที่น่าคิดอยู่ประการหนึ่งว่าฉันทลักษณ์ไทยมีความงอกงาม และพัฒนาขึ้นจากการเรียนรู้อย่างถ่องแท้และเข้าใจธรรมชาติภาษาไทยเป็นอย่างดี

การสร้างสรรค์ฉันทลักษณ์ดังกล่าวปรากฏทั้งในกวีนิพนธ์ขนาดสั้นและกวีนิพนธ์ขนาดยาวด้วยโดยเฉพาะในงานของคมทวน คันธนูและกานติ ณ ศรัทธา

นอกจากการคิดรูปแบบฉันทลักษณ์ที่มีกฎเกณฑ์แบบปรกติขึ้นใหม่แล้ว ผู้วิจัยพบว่ายังมีการคิดสร้างข้อบังคับแบบพิเศษหรือฉันทลักษณ์ประเภทกลบทขึ้นใช้ในคำประพันธ์ด้วย

กลบทที่ควรสังเกตในกวีนิพนธ์สมัยใหม่มีอยู่ ๓ ลักษณะ ลักษณะแรกเป็นกลบทที่เกิดจากชุดเสียงวรรณยุกต์ ลักษณะต่อมาเป็นกลบทที่เกิดจากชุดมาตราตัวสะกดและลักษณะสุดท้ายเป็นกลบทที่เกิดจากการผวนคำ น่าสังเกตว่ากลบทเหล่านี้เกิดขึ้นจากการเรียนรู้ธรรมชาติของภาษาเป็นอย่างดี จึงนำมา “เล่นกล” ได้อย่างเป็นระบบและมีหลักการสอดคล้องกับฉันทลักษณ์แต่ละชนิด อย่างไรก็ตาม ทั้งการเล่นเสียงวรรณยุกต์ การเล่นคำผวนและการเล่นกับมาตราตัวสะกดก็ปรากฏมีอยู่แล้วในวรรณคดีโบราณ แต่การหยิบยกมาจัดระบบและสร้างแบบแผนในกวีนิพนธ์สมัยใหม่มีความชัดเจนและถือเป็นกฎหรือกติกาของกลบทได้ มีรายละเอียดดังต่อไปนี้

๑. *กลบทที่เกิดจากชุดเสียงวรรณยุกต์*

ในกวีนิพนธ์ของศักดิ์สิริ มีสมสืบ กวีได้สร้างสรรค์คำประพันธ์ที่มีลักษณะเด่นที่เน้นการเล่นกับเสียงวรรณยุกต์เพียงประการเดียว ปรากฏทั้งในกลอนเปล่า และที่เห็นได้ชัดว่าเป็นกลอนมีผู้กล่าวถึงการเล่นเสียงรูปแบบนี้ไว้บ้างแล้วเช่นสกาวรัตน์ หาญกาญจนสุวัฒน์ เคยให้ข้อเสนอแนะว่า “*งานวรรณกรรมของศักดิ์สิริ มีสมสืบ ยังมีคุณค่าควรแก่การศึกษาอีกหลายด้าน เช่นในแง่ของฉันทลักษณ์ที่จงใจเล่นกับเสียงวรรณยุกต์ จนอาจเรียกได้ว่าเป็น ‘กลบท’...*”[๑๙๗] แต่ก็ยังไม่มีผู้อธิบายอย่างชัดเจนมากนัก

ในที่นี้ผู้วิจัยจะได้แสดงให้เห็นว่าการเล่นเสียงเช่นนี้มีในกวีนิพนธ์ของศักดิ์สิริจริง และจะเรียกว่า**กลบทวรรณยุกต์สลับ**** เนื่องจากมีจุดเด่นเรื่องการสลับเสียงวรรณยุกต์โดยยกตัวอย่างกวีนิพนธ์ ๒ เรื่อง คือ “ฝนฝัน” และ “ปีศาจตัวเก่า” จากกวีนิพนธ์*คนสอยดาว*ดังนี้

---

[๑๙๗] สกาวรัตน์ หาญกาญจนสุวัฒน์, “วรรณกรรมของศักดิ์สิริ มีสมสืบ: กลวิธีทางวรรณศิลป์กับการตีความ” (วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาภาษาไทย ภาควิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๔), หน้า ๓๐๔.

เก็บฝนแห่งฝันใส่ถัง หยาดหวานดั่งหวังดั่งหมาย
ตักเติมตักเติมเกือบตาย ตุ่มดินกลับกลายตูดกลวง
สับสนตักฝนกลับถัง ตักหวังตักฝันหวั่นหวง
เกือบตายตักตวงตักตวง ตะกอนขุ่นควงก่อเกลียว
บ่อฝันบ่เหลือหยาดใส หวั่นไหวสับสนสั่นเสียว
บ่อซึมบ่ซึมโศกเซียว โดดเดี่ยวเปลี่ยวดายหน่ายใน
หยาดฝนหยาดหลงหยดติ๋ง ต่องหนิงต่องหนิงสดใส
อึดใจหยดทีอึดใจ หยุดไปอึดใจหยดที
จวบฝนปริ่มขันหนึ่งขัน สู่ฝันเปี่ยมขวัญสุขขี
หยดเติมปริ่มเต็มเปี่ยมระตี ดื่มซีดื่มซีที่รัก[๑๙๘]

มาลาราแรงราโรย เถาเหลืองแขนโหยขืนโหน
ลิบลิบพันโพ้นฟ้าโน้น แร้งโล้นร้องเร้ารับแล้ง
ร่อนล่องฟ่องท่องจ้องล่าง ซากเน่าเฝ้าข้างห้วยแห้ง
ลมลงรมลานแรงแรง ดินแคลนแดนแคลงคร่างคราง
หญ้าแห้งไห้ร่ำเร่าเร่า เฉาเฉาฉ่ำฉาหลังฉาง
มาลีราแรงรายทาง โคนยางนองยางยืนตรอม
เค้าพายุโพ้นพายัพ แอบขลุกขยุกขยับเขย่ากล่อม
ลึกลับเร้นฤทธิ์ร้ายล้อม โชยโชยรอมชอมราวชม
กลับพร่า “หมู่บ้านไผ่อ้อม” ไผ่ห้อมหลุบลู่หักล่ม
แตะรั้วผักร้านอ่อนล้ม แรงลมรานลานพาลเรือน
กรีดทุ่งหวีดพลุ่งหวั่นหวั่น บ้านช่องครั่นลั่นเคลื่อนเลื่อน
โหมมนต์โหงพรายกระหายเยือน เถือรอนถอนเรือนเฉือนวาย
พายุคืนฟ้าพายัพ หลับหลับอ่อนเอื่อยเหนื่อยหน่าย
ตาลยืนทรงคอตรงตาย เฉียบลมปาดปลายขาดคอ
เรือนรายรวนเรโรยแรง ผายแผงหายเผยฝ่าผลอ
แคเอนอิงกันยันคลอ หญ้าพ้อพ่ายร้ายร่างพลิ้ว
เจ้ากรายเข้ามาครู่คราว เหี้ยมห้าวกร้าวกร้าวเกรี้ยวกริ้ว
หลังคาฝาลอยผล็อยปลิว คาดริ้วป้ายร้ายแล้วล่าเร้น
แต่ปีศาจตัวเก่ายังอยู่ เราท่านรู้รู้และเห็นเห็น[๑๙๙]

---

[๑๙๘] ศักดิ์สิริ มีสมสืบ, **คนสอยดาว,** พิมพ์ครั้งที่ ๒ (กรุงเทพฯ: บ้านไร่เรือนพิมพ์, ๒๕๓๖),หน้า ๑๑.

[๑๙๙] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๔๒ – ๔๓.
กวีนิพนธ์เรื่องนี้จบเรื่องแบบตัดบาท.

กลอนทั้ง ๒ เรื่องข้างต้น อาจสรุปวิธีเล่นเสียงวรรณยุกต์ได้ ๒ ลักษณะ คือเล่นเสียงสลับกันในวรรคและเล่นเสียงใดเสียงหนึ่งทั้งวรรค สลับกันเรื่อยไป ในบท “ฝนฝัน” สลับระหว่างเสียงเอกและเสียงจัตวา ๑ คู่ วรรคหนึ่งมี ๖ คำจึงมี ๓ คู่ ปรากฏในวรรคสดับและวรรครับและการสลับกันระหว่างเสียงเอกกับสามัญอีก ๑ คู่ วรรคหนึ่งจึงมี ๓ คู่ ปรากฏในวรรครองและวรรคส่ง ดังแผนผัง[๒๐๐]

อ จ อ จ อ จ　　อ จ อ จ อ จ

อ ส อ ส อ ส　　อ ส อ ส อ ส

ขณะที่ใน “ปีศาจตัวเก่า” เล่นเสียงสลับกันในวรรค เล่นเสียงทั้งวรรคสลับกันในบทและเล่นเสียงทั้ง ๒ ชนิดสลับกันในบท ดังนี้

๑. การเล่นเสียงสลับกันในวรรคมีลักษณะเดียวกับ “ฝนฝัน” เสียงวรรณยุกต์ที่เข้าคู่กันมีความหลากหลาย ใน “ฝนฝัน” เข้าคู่ระหว่างเสียงเอกกับเสียงจัตวาและสามัญ พัฒนาเป็นการเข้าคู่หลายรูปแบบมากขึ้น ใน “ปีศาจตัวเก่า” จะเห็นได้ว่าเสียงเอกจะจับคู่ได้กับเสียงโทและเสียงตรีเพิ่มขึ้น เสียงโทจับคู่ได้ทั้งเสียงสามัญและเสียงตรี ส่วนเสียงจัตวาพบการจับคู่กับเสียงสามัญ และเสียงสามัญพบว่าจับคู่กับเสียงตรีได้

๒. การเล่นเสียงทั้งวรรคสลับกันภายในบท แม้กลอน ๑ บทมี ๔ วรรคแต่จากตัวบทพบว่าเฉพาะการเล่นเสียงเช่นนี้ บทหนึ่งมีไม่ถึง ๔ เสียงโดยจะมีเสียงใดเสียงหนึ่งซ้ำกันอย่างน้อย ๑ คู่ วรรคที่เล่นเสียงวรรณยุกต์พบได้ทุกเสียงตั้งแต่สามัญ เอก โท ตรีและจัตวา

๓. การเล่นเสียงสลับกันในวรรคกับการเล่นเสียงทั้งวรรคสลับกันภายในบท ไม่จำกัดว่าจะเล่นเสียงสลับกันตายตัวว่าบทหนึ่งจะเล่นกี่วรรค

ผลการวิเคราะห์แสดงว่ากวีเล่นเสียงอย่างหลากหลาย ผู้วิจัยมีข้อสังเกตว่าแม้ความหลากหลายอันเกิดจากการสลับเสียงวรรณยุกต์ในหลายระดับทั้งระบบวรรคและระดับบทจะดำเนินไปอย่างไม่มีกฎแน่นอน แต่ก็ยังอิงอยู่กับข้อบังคับเรื่องเสียงท้ายวรรคอย่างเคร่งครัด โดยเฉพาะในวรรครับ วรรครองและวรรคส่ง กวีจะไม่ใช้เสียงที่ไม่นิยมใช้ท้ายวรรคของกลอนดังตารางนี้

วรรค	เสียงที่นิยมท้ายวรรค	การเล่นเสียงวรรณยุกต์	
		สลับกันในวรรค	เล่นเสียงทั้งวรรค
วรรครับ	เอก, โท, จัตวา	อ – จ, อ – ท	อ, ท, จ
วรรครอง	สามัญ, ตรี	อ – ส, อ – ต, จ - ส	ส, ต
วรรคส่ง	สามัญ, ตรี	อ – ส, จ – ส, ท - ต	ส, ต

[๒๐๐] แผนผังเฉพาะส่วนการเล่นเสียงวรรณยุกต์นี้ กำหนดให้ **ส** แทนเสียงสามัญ, **อ** แทนเสียงเอก, **ท** แทนเสียงโท, **ต** แทนเสียงตรี และ **จ** แทนเสียงจัตวา.

การเล่นเสียงวรรณยุกต์แต่เดิมพบในกลบทบางชนิด ได้แก่ในโคลงอักษรสามหมู่ซึ่งเป็นวรรณคดีอยุธยาและกลบทตรีประดับหรือตรีเพ็ชรพวงที่กำหนดให้ใช้เสียงวรรณยุกต์เอก โทและตรีเรียงกัน ๓ เสียงและกลบทอุภะโตโกฏิวิลาศที่กำหนดให้ใช้วรรณยุกต์เอกวรรคหนึ่งวรรณยุกต์โทวรรคหนึ่งโดยไม่ปะปนกัน[๒๐๑] การเล่นเสียงวรรณยุกต์เป็นกลบทในกวีนิพนธ์ของศักดิ์สิริ มีสมสืบจึงแสดงพัฒนาการการใช้เสียงวรรณยุกต์อันเป็นองค์ประกอบหนึ่งของฉันทลักษณ์ให้เป็นกลบทซึ่งเป็นข้อกำหนดที่ซับซ้อนกว่าข้อกำหนดของฉันทลักษณ์ทั่วไป

๒. *กลบทที่เกิดจากชุดมาตราตัวสะกด*

กวีที่สร้างสรรค์กลบทโดยเล่นกับชุดมาตราตัวสะกดในไวยากรณ์ของภาษาไทย ได้แก่ศิวกานท์ ปทุมสูติคือ**กลบทเก้าแม่*** มีดังต่อไปนี้

กลบทเก้าแม่* ใช้ในโคลงสี่สุภาพใน*ทุ่งดินดำ แผ่นดินธรรม แผ่นดินทอง* ดังนี้

นโมภควะไหว้	ภควา
ขอสิริแก่ศิรา	สิไร้
ผิระย่อและท้อมา –	นะสติ
สิริใดจะได้	แก่ผู้งอมือ
ซื่อโศกตกยากเศร้า	พรากสุข
เพรียกเสกเอกลักษณ์บุค –	ลิกกล้า
เกลือกทุกข์จักแบกทุกข์	ลุกยาก
ยากหากจักลุกถ้า	ลุกได้หลักดี
มีหวังยังทุ่งแล้ง	แรงปอง
ทางรุ่งทุ่งรวงทอง	ถ่องเรื้อง
เร่งถางช่องทางผอง	ตรองแต่ง
แก่งแย่งแข่งแย้งเยื้อง	ยุ่งยั้งวางเสีย
เพลียจิตมิดมืดแม้	มนัสทัศน์
ปลดปลอดรอดเหตุมัด	มืดกล้ำ
หลุดทาสบาศโทษบัด	เนตรบอด
ยอดสุดยอดยศย้ำ	ญาติผู้พัฒนา

---

[๒๐๑] **วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๓,** หน้า ๔๐๘ – ๔๐๙.
ดังตัวอย่าง

ครั้น**ค่อย**คืน**ตื่นต่อ**สติมี	ก็พูนทวีโศก**สิ้น**ฤไทยหลง
เอียงพระเกษกอดบาท**ร่ำว่า**องค์	พระมาปลงชีพ**แด้ว**เดียวในดอน
ลูก**ไม่**ทราบเหตุผลยุบล**เรื่อง**	**รู้ข้อแค้น**ขัดเคืองอนุสร
ว่าจะสุดพระชนม์ชีวนวร	**โอ้**โอ่พระมามรณ์นิจจาเอย.

อย่าหยันอันถิ่นแคว้น กันดาร
ดินเถื่อนเกลื่อนแก่นสาร ซ่อนพื้น
เพียรผลก่อนการงาน สรรส่วน
พรวนหมั่นฟันฝุ่นฟื้น ฝุ่นนั้นเงินเนา
เหย้ายอบบอบยุบโย้ ยวบแยบ
เทิบทาบทับทึบแคบ แทบคู้
คับบีบชีพคับแบบ เพียบบุบ
หลุบงอบจอบจับสู้ สิบพร้าสับไพร
ใฝ่ชุมนุมกลุ่มน้อม ยอมงาม
เอมอิ่มยิ้มยอมความ ร่วมอุ้ม
ออมชอมซ่อมโทรมทราม ขามเสื่อม
เขือมข่มตรมถมกลุ้ม กล่อมปลื้มเปรมปรีดิ์
คลี่คลายคลายค่อยคล้อย ถ่อยคลาย
ถอยร่อยถ่อยร้อยราย พ่ายร้อย
พ่ายโรยช่วยโหยหาย หมายช่วย
ด้วยฝ่ายหลายฝ่ายด้อย ปล่อยร้ายปลายมือ
สื่อสาวชาวบ่าวข้าว คราวเคียว
นิ้วกิ่วทิวนิ้วเรียว เกี่ยวน้าว
เกี่ยวเกี้ยวเกี่ยวเกลียวเหนียว เกลียวเหนี่ยว
เทียวแน่วเทียวแนวก้าว ท่าวก้าวยาวสาว[๒๐๒]

กลบทชนิดนี้กำหนดมาตราสะกดตามอักขรวิธีไทยทั้ง ๙ มาตรา กลบทเก้าแม่ ๑ ชุด แยกเป็น ๙ ส่วนมีกติกาบังคับ ๔ ประการ[๒๐๓] ดังนี้

๑. กล ก กา ให้ใช้คำในแม่ ก กา ล้วนๆ
๒. กลกก กลกบ กลกด ให้คำต้นบทและท้ายบทกับคำในที่บังคับโทเป็นคำในแม่ ก กา
๓. กลกง กลกน กลกม กลเกย และกลเกอว ให้ใช้คำทุกคำในบทตรงตามมาตรา ยกเว้นคำต้นบทและท้ายบทเป็นคำในแม่ ก กา
๔. คำสร้อยในโคลงให้คำหลังเป็นแม่ ก กา ทุกตำแหน่ง

สืบเนื่องจากหลักดังกล่าวผู้วิจัยพบข้อควรสังเกต ๒ ประเด็น ประเด็นแรกกลทั้ง ๙ มาตราอาจแต่งแยกบทได้โดยเฉพาะกลกง กลกน กลกม กลเกยและกลเกอว เพราะกวีให้ข้อกำหนดเรื่องคำต้นบทและท้ายบทสอดคล้องกับข้อกำหนดโคลงที่ไม่นิยมลงท้ายบทด้วยคำตาย ประเด็นที่

---

[๒๐๒] ศิวกานท์ ปทุมสูติ, **ทุ่งดินดำ แผ่นดินธรรม แผ่นดินทอง**, หน้า ๔๒ – ๔๔.

[๒๐๓] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๑๖๗.

๒ การกำหนดให้คำขึ้นต้นบทและลงท้ายบทของกลกก กลกดและกลกบด้วยคำที่เป็นแม่ ก กา ซึ่งน่าจะเป็นคำแม่ ก กา ที่เป็นคำเป็นด้วย กับกำหนดคำโทของกลเหล่านี้และคำที่ ๒ ของคำสร้อยแต่ละตำแหน่งให้เป็นแม่ ก กา คำเป็นเป็นกติกากลบทที่ยืนยันความรู้ข้อบังคับโคลงเป็นอย่างดี

นอกจากนี้ เมื่อพิจารณาการเล่นกับมาตราตัวสะกด การสร้างสรรค์ของศิวกานท์ เชื่อได้ว่ามีรากฐานชัดเจนมาจากตำรากลบทแต่เดิมที่บังคับใช้มาตราใดมาตราหนึ่งในงานประพันธ์เรื่องหนึ่ง หรือบังคับใช้เฉพาะกลุ่มมาตราต่องานประพันธ์ ๑ เรื่อง รวมทั้งอาจได้แนวคิดมาจากกาพย์พระไชยสุริยา หรือแบบเรียนภาษาไทยในอดีตซึ่งแต่งคำประพันธ์อันเป็นบทอ่านที่สอนการใช้มาตราตัวสะกด พัฒนาการสำคัญน่าจะอยู่ที่การตั้งชื่อให้เป็น**กลบทเก้าแม่*** ซึ่งไม่เพียงเห็นลักษณะเฉพาะของกลบท แต่ยังแสดงว่าต้องแต่งเป็นชุด ๙ มาตราเท่านั้น จึงจะเรียกว่าเป็นกลบทนี้ได้

๓. กลบทที่เกิดจากการผวนคำ

การสร้างสรรค์นี้เป็นของคมทวน คันธนูได้แก่**กลบทคำผวนแผลง*** กวีเล่นกับลักษณะเฉพาะของภาษาไทยเรื่องคำผวน กำหนดให้แทรกไว้ในคำประพันธ์ ๑ คำต่อ ๒ วรรค คำผวนที่ใช้ต้องเข้ากันได้กับลักษณะคำประพันธ์และจะต้องมีความหมายทั้งก่อนและหลังผวนดังคำที่ผู้วิจัยเน้นให้เห็นในตัวอย่างดังนี้

สาวน้อยจัก***สอย, น้าว***	ณ ดวงดาวไปฉันใด
ให้รักอัน***หักไร้***	ซึ่งสัตย์ซื่อเขาถือทราม
เขาล่อเธอ, ***ขอเล่า***	อย่าหลงเงาแค่เห็นงาม
หนามแล่นปัก***แน่นหลาม***	จึงพับพ่ายมลายผล
ใจเธอมิ*เจอไท*	ยิ่งหมองไหม้ยิ่งมืดมน
จนติดฝัง***จิตตน***	ก็ยากถอนฤาผ่อนทัณฑ์[๒๐๔]

๕.๒.๒ การคิดรูปแบบฉันทลักษณ์ประสมขึ้นใหม่

การคิดรูปแบบฉันทลักษณ์ประสมขึ้นใหม่ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่มีลักษณะเด่นอยู่ ๒ ประการคือการผสมระหว่างร้อยกรองกับเพลงและการผสมระหว่างร้อยกรองกับร้อยแก้ว

การผสมระหว่างร้อยกรองกับเพลงนั้น เพลงที่พบเป็นเพลงลูกทุ่ง อาจเป็นไปได้ตามประเด็นที่มักอธิบายเพลงลูกทุ่งในลักษณะภาพสะท้อนชีวิตของคนส่วนใหญ่ในสังคม โดยเฉพาะชีวิตที่เจ็บปวด ผิดพลาด หมดหวัง หรือยากจน ต้องยอมรับว่าสถานะของกวีนิพนธ์สมัยใหม่ส่วนหนึ่งก็มีลักษณะเช่นนั้น การผสมระหว่างเพลงกับกวีนิพนธ์จึงเป็นโครงสร้างคำประพันธ์ที่ตอกย้ำการขยายกรอบฉันทลักษณ์ให้ก้าวข้ามไปจากโครงสร้างดั้งเดิม เป็นไปได้อีกด้วยว่าอาจเป็นแนวคิด

---

[๒๐๔] คมทวน คันธนู, **กฎบนกลบท**, หน้า ๘๖.

ที่ซ้ำกับที่เคยนำคำประพันธ์มุขปาฐะมาจัดระบบให้เป็นลายลักษณ์โดยสมบูรณ์ มีตัวอย่างการผสมระหว่างร้อยกรองกับเพลงจากกวีนิพนธ์ของแรคำ ประโดยคำและไพวรินทร์ ขาวงาม ดังนี้

โดดเดี่ยวสุดแดนสุดดั้นดั้น แต่ใช่สุดแสงตะวันจะเวียนจับ
แม้ความอ้างว้างจะวางทับ ก็ยังยิ้มระยับได้ยั่งยืน
“โอ แม่สอดสาวเอย ซบลำน้ำเมยกอดเกยปลอบขวัญวันคืน
โถ ทรวงช้ำข้าจำฝืน ขมขื่นจะซบสะอื้นกับอ้อมอกใคร”[๒๐๕]
อ้อมเขตอ้อมเขาอ้อมเงาฟ้า จึงอุ่นอ้อมอกป่าอ้อมฟ้าใหม่
อุ่นอ้อมอกแม่อุ่นแต่ไกล อุ่นกว่าอ้อมอกใดในแผ่นดิน
และนี่คือมนตร์แห่งแม่สอด เสกการอยู่รอดไม่จบสิ้น
เสกไกลให้ใกล้ให้คุ้นชิน คอยคนต่างถิ่นไปเยี่ยมยล[๒๐๖]

...เขานั้นบอกลาไปหางานทำ ใช่คิดใจดำ หรือทำแกล้งหลบไปไหน
เมืองบางกอกคงผูกพันใจ นับแต่จากไป ไม่เห็นคืนบ้านนา
ถึงปีใหม่หมายใจจะเห็นหน้ามน ตรุษจีนผ่านพ้น ไม่เคยได้ยลแก้วตา
สงกรานต์ผ่านไปอย่างไร้วิญญาณ์ ขวัญตาเจ้าไม่รู้ไปไหน...

เขาร้องเพลงลูกทุ่งให้เมืองฟัง เมืองจะยังฟังเพลงของเขาไหม
เพลงเศร้าของเขาเร้าใจ ยากไร้ยังร้องเพลงรัก
เพลงรักของเขาเศร้าสะทก เสียงจากทรวงอกสะอื้นกระอัก
ลูกคอล้อคำคึกคัก ลำเค็ญเสียนักหนอสัญญา
“สัญญาปลายนากับน้อง พี่ป่ายกับน้อง น้องว่า
มือไวใจไวไยหนา หน้านาปีนี้น้ำดี
ปลูกข้าวหาปลาหาผัก เรื่องรักน้องยังรักพี่
เรื่องปากเรื่องท้องตรองที อีกปีรอหน่อยเป็นไร
อีกปี กี่ปีนี่ละหนอ สัญญาต้องรอนานไหม
กี่ปีน้องหนีพี่ไป ดอกข้าวตรอมใจแล้วเอย”
...เคยจับเคียวเกี่ยวคู่กัน น้องลืมวันเคยสุขสันต์เริงร่า ถึงคราวมีงาน
สงกรานต์บ้านเรา เคยชื่นอุรา เคยตักบาตรร่วมขัน เคียงคู่กันมา
สงกรานต์เดือนห้า ขวัญตาอยู่ไหนกัน...

เขาร้องเพลงลูกทุ่งให้เมืองฟัง ดึกแล้วเมืองยังไม่หลับไหล
ข้างถนน – เชิงสะพาน ผ่านไป ฟังซิใคร ร่ำไห้ทวงสัญญา

---

[๒๐๕] แรคำอธิบายว่าเป็นตอนหนึ่งของเพลง “แม่สอดสะอื้น” รุ่งฤดี แพ่งผ่องใส เป็นผู้ขับร้อง.

[๒๐๖] แรคำ ประโดยคำ, **ลานชเล,** หน้า ๗๔ – ๗๕.
การเน้นข้อความเป็นของผู้วิจัย

...ขายข้าวตั้งเก้าเกวียนกว่า สร้างหอรอท่า น้ำตาเปื้อนหมอน เรือนหอ
บ้านป่า ไม่ปรารถนาแนบนอน เจ้าผินบินร่อนไปนอนเตียงทอง...
ฟังซิใครร่ำไห้ทวงสัญญา...
ฟังซิใครร่ำไห้เป็นเพลงนา...[๒๐๗]

เฉพาะกวีนิพนธ์ของไพวรินทร์ ขาวงามกวีให้รายละเอียดเกี่ยวกับเพลงที่อ้างถึงไว้ว่าเป็นเพลง "*ร้องไห้ปลายนา*" คำร้อง – ทำนอง โดยทินกร ทิพมาศ และขับร้องโดยรังษี เสรีชัย และเอกชัย ศรีวิชัย เพลง "*รอทั้งปี*" คำร้อง – ทำนอง โดยฉลอง ภู่สว่าง และขับร้องโดยศรชัย เมฆวิเชียร และเพลง "*พรุ่งนี้พี่จะร้องไห้*" คำร้อง – ทำนองโดยชลธี ธารทอง และขับร้องโดยเสรี รุ่งสว่าง[๒๐๘]

ส่วนร้อยกรองกับร้อยแก้วเป็น**การผสมแบบสลับความ**ซึ่งร้อยแก้วสื่อความสลับไปกับร้อยกรองและ**การผสมแบบเลียนความ**ซึ่งชิต บุรทัตก็เคยสร้างสรรค์ไว้บ้างแล้ว[๒๐๙]

คำว่า**ร้อยแก้ว**ในที่นี้ใช้ในความหมายที่เป็นข้อเขียนที่คัดสรรคำอย่างประณีตต่างไปจากภาษาทั่วไปแต่อาจไม่มีลีลาการแต่งคล้ายร้อยกรองและมีอลังการสูงดังเช่นร้อยแก้วในพระปฐมสมโพธิกถาพิจารณาตัวอย่าง**การผสมแบบสลับความ**ต่อไปนี้

ผ่านทางวันหนึ่ง, พบผีเสื้อมีดวงตาอยู่บนสองปีกกำลังบินพรมใบไม้...

"ตาเหลือเผื่อสองปีก *ไว้หลบหลีกเภทภัยใด*
ฤาเพื่อกะพริบใคร *เมื่อยามทักไถ่ถามทาง*
เธอมาจากป่าแล้ง *หรือทุ่งแห้งโหมฝุ่นฟาง*
มาฟ้อนแดดอ่อนบาง *หรือมาฝันวันแจ่มฟ้า"*

ข้าพเจ้าหยุดมองผีเสื้อ, สบตาบนแผ่นปีก โอ้หนอ – เราไม่รู้จักกัน

"ถามเวลานาทีที่ใบพฤกษ์ *ความรู้สึกซ่อนเร้นตามเส้นหญ้า*
ในสองดวงใจมองสองคู่ตา *เราเป็นคนแปลกหน้าหรืออย่างไร*
พบกันแล้วแลเห็นเหมือนไม่เห็น *ยิ้มกันอยู่ก็เป็นเช่นยิ้มใบ้*
นี่ฤายุคน้ำฝนแห่งกลไก *ตกลงรดหัวใจให้รุ่มร้อน"*

ข้าพเจ้ายื่นมือออกทักทาย, ผีเสื้อตกใจบินหนีไป ข้าพเจ้ามิรู้ว่าดวงตาบนแผ่นปีก หรือตาคู่ใดกันแน่ที่มองเห็น "มือร้ายแห่งมิตร" ของข้าพเจ้า

"คล้ายว่ารู้จักรักแล้ว *คล้ายอุ่นอกแก้วคืนก่อน*
คล้ายคล้ายท่องฝันนิรันดร *แลคล้ายยอกย้อนอกตน*

---

[๒๐๗] ไพวรินทร์ ขาวงาม, **ม้าก้านกล้วย,** หน้า ๖๒ – ๖๔.

[๒๐๘] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๖๔.

[๒๐๙] ดูรายละเอียดเรื่องนี้ได้ใน ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต, " 'ชาติปิยานุศร': การสืบทอดและการสร้างสรรค์กลวิธีการเล่นล้อความระหว่างฉันทลักษณ์ต่างชนิดของชิต บุรทัต," หน้า ๑ – ๕๘.

หนาวจิตคิดเจ็บเหน็บรัก หนาวหนักน้ำใจในฝน
คล้ายคล้ายสะอื้นตื่นตน กังวลชีวิตวุ่นวาย”

ข้าพเจ้ารู้จักผีเสื้อหรือไม่, นี่คือคำถาม หากวันหนึ่ง ผีเสื้อมีตาบนสอง ปีกบินมาพรมใบไม้ที่ชายเรือน ข้าพเจ้าจะหลบตาทั้งสอง หรือแอบมองสักนิดหนึ่งดี.[๒๑๐]

จากตัวบทเห็นได้ว่าร้อยแก้วและร้อยกรองสลับความกัน ถ้าขาดร้อยแก้วหรือร้อยกรองประการใดประการหนึ่ง เนื้อความจะไม่สมบูรณ์ คำรำพันของ “ข้าพเจ้า” ในร้อยแก้ว กับคำถามที่อาจไม่ต้องการคำตอบ ไม่มีผู้ตอบหรือไม่จำเป็นต้องถูกตอบในร้อยกรองประเภทกาพย์และกลอน น่าจะใช้ลักษณะการประพันธ์สร้างความซับซ้อนให้แก่ตัวบทได้

โครงสร้างการผสมคำประพันธ์รูปแบบเช่นนี้ ไม่มีข้อกำหนดตายตัวว่าจะต้องจัดวางร้อยแก้วในลักษณะใด ในกวีนิพนธ์บางเรื่องเช่น “ใช่ ไม่ใช่” ของศักดิ์สิริ มีสมสืบ ร้อยแก้วที่ปรากฏผสมอย่างกลมกลืนกับร้อยกรองสะท้อนให้เห็นหน้าที่ในกวีนิพนธ์เช่นกัน ดังตัวอย่าง

โบสถ์ใหญ่เหยียดช่อฟ้าชูสง่า
กรุ่งกริ่งกระดิ่งชายคา
กระจกประดับประดา วูบวาบ วูบวาบ
ร่มโพธิ์ เนิบนาบ เนิบนาบ
กำแพงโอบอ้อมอบอุ่น
ประตูเหนือเปิดกว้างทุกคืนวัน
อีกด้านผู้คนเคาะเรียก
วะวับวูบวาบกระเบื้อง ศาลา
สะท้อนเข้านัยนา กรอบไหม้
สองเสียงเถียงเรื่องใช่ ไม่ใช่
ปืนเปรี้ยงยิงตัดไส้ ขาดยุ่ย กระจุยผง[๒๑๑]

จากตัวบท ความสงบเงียบในวัดอันเกิดจากการใช้ถ้อยคำที่มีเสียงยาว ให้ภาพเคลื่อนไหวแช่มช้า ตัดกับการเปลี่ยนมาใช้โคลงที่มีถ้อยคำกระชับ มีเสียงคล้องจอง จังหวะค่อนข้างเร็ว ภาพที่ได้จากการอ่านจึงแตกต่างกับเนื้อความในร้อยแก้ว สอดคล้องกับลักษะขัดกันระหว่าง “นอก” กับ “ใน” วัด ที่เพียงกำแพงกั้น ก็ไม่มีผลในการระงับความขัดแย้งระหว่างผู้คนที่เกิดเพียงเพราะเรื่อง “ใช่ ไม่ใช่” เท่านั้น

---

[๒๑๐] กานติ ณ ศรัทธา, **แก่ขึ้นตามลำพัง,** หน้า ๖๔ – ๖๕.
การเน้นข้อความปรากฏแล้วในต้นฉบับที่ใช้อ้างอิง.

[๒๑๑] ศักดิ์ศิริ มีสมสืบ, **คนสอยดาว,** หน้า ๓๙.

ส่วน**การผสมแบบเลียนความหมาย**ถึงการสร้างเนื้อความระหว่างร้อยแก้วกับร้อยกรองให้มีความหมายคล้ายคลึงกัน ในร้อยแก้วอาจเป็นการบรรยายหรือพรรณนาเรื่องราว แล้วใช้ร้อยกรองเลียนความหรือขยายเนื้อความบางส่วนให้ละเอียดลึกซึ้งขึ้น โดยมีถ้อยคำบางส่วนที่ตรงกัน พบว่าเป็นลักษณะเด่นประการหนึ่งในกวีนิพนธ์ของโกศล กลมกล่อม

ในกวีนิพนธ์*บ้าน: บ้านภายใน เงาภายนอก*ของโกศล กลมกล่อมซึ่งแบ่งเป็น ๔ ตอน คือ *เงียบสะท้อน บ้านภายใน คลื่นสะท้อน* และ *เงาภายนอก* แต่ละตอนเริ่มด้วยร้อยแก้ว ก่อนจะแต่งร้อยกรองเป็นเรื่องย่อยๆ อีกครั้งหนึ่ง ร้อยกรองส่วนใหญ่มักจะเป็นกลอน กาพย์ และโคลง ร้อยแก้วที่แต่งนำมาผู้วิจัยพบว่ามีลักษณะเป็น***เรื่องเล่าประสบการณ์ของกวี***ซึ่งถูกนำไปขยายความคิดในบางด้านให้กว้างขวาง ลึกซึ้ง สิ่งที่พรรณนาถึงในร้อยแก้วกับที่ได้รับการขยายความในร้อยกรองมักเป็นภาพชีวิตผู้คน ความเคลื่อนไหว และความงดงามของธรรมชาติ ใช้มิติพุทธธรรมเป็นแกนหลักในการกลั่นกรองและสื่อความคิด ตัวอย่างเนื้อความในร้อยแก้วและร้อยกรองที่มีลักษณะใกล้เคียงกันและเห็นได้ชัดว่าร้อยกรองทำหน้าที่เปิด “สาร” ให้ซับซ้อนมีดังนี้

ตัวอย่างที่ ๑ หลังคืนพายุหนัก ยามเช้าเด็กยืนรอเรือประมงกลับมา หมอกลอยเบื้องหน้า ลมอ่อนพัดหมอกจางลง ทะเลเหมือนบ้านอีกหลัง ชาวประมงเดินทางออกค้นหา ไม่หวั่นภยันอันตราย เรือกลับพร้อมปลาเต็มลำ พายุกลายเป็นเม็ดเหงื่อ[๒๑๒]	**พายุในใจ** ภาพเงาเช้าชื่นตื่นตา เรือลอยแล่นมา คลื่นวับจับพราวก้าวเห็น ก้าวข้ามคืนค่ำลำเค็ญ ฉ่ำเหงื่อเรื่อเย็น ได้ปลามาเป็นเต็มลำ เต็มใจไปสู้ประจำ พายุอธรรม โถมถั่งภายในใจเจอ ใจคือเงียบงามสม่ำเสมอ โลกงามเลิศเลอ เพียงก้าวเข้าไปให้ถึง ให้ใจได้ผ่อนเชือกตึง ปล่อยไว้ไม่ดึง ได้หยุดยึดมั่นลำเค็ญ ลำแสงส่องพราวก้าวเห็น พายุกลายเป็น เม็ดเหงื่อเรื่อติดนิดเดียว[๒๑๓]
ตัวอย่างที่ ๒ โรงเรียนอยู่หน้าวัดร้าง มีบึงน้ำอยู่ด้านหลัง ต้นไม้ใหญ่ทอดเงาเย็น ผมชอบนั่งมองภาพสะท้อนของแมลงปอไต่ขึ้นไต่ลงบนพื้นน้ำ เงาหญ้าเอนซ้อนกับก้อนเมฆ[๒๑๔]	**บึงใจ** ใบไม้ทั้งหมดสดเขียว สดใสไหวเกรียว เย็นลมเบาอ่อนผ่อนเบา แมลงปอทักทายใกล้เรา ใกล้แวะแตะเงา ใบไม้ฉายฉ่ำน้ำใส สะท้อนซ้อนภาพเพียงใด เพียงแตะน้ำไหว กระจายแล้ววับกลับคืน กลับสุขแล้วช้ำกล้ำกลืน ภาพไม่ยั่งยืน ใจวับจับเป็นเช่นบึง[๒๑๕]

การเลียนล้อเนื้อความด้วยลีลาการเขียนต่างรูปแบบ อาจพบได้ในการแต่งกาพย์ห่อโคลงโดยเฉพาะโคลงและกาพย์บทแรกหรือในงานของชิต บุรทัตหรือ**กวีนิพนธ์ฝาแฝด** แต่รูปแบบการประพันธ์ดังที่ได้ยกตัวอย่างไปบ่งชี้ว่า***การเลียนล้อเนื้อความระหว่างการประพันธ์ต่างรูปแบบมีพัฒนาการอย่างเห็นได้ชัด*** ร้อยแก้วอาจถือเป็นบทประพันธ์หลักที่สื่อความเป็นจริงหรือ

---

[๒๑๒] โกศล กลมกล่อม, **บ้าน: บ้านภายใน เงาภายนอก** (กรุงเทพฯ: ดับเบิ้ลนายน์, ๒๕๔๓), หน้า ๙๔.

[๒๑๓] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๑๑๐ – ๑๑๑.

[๒๑๔] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๙๕.

[๒๑๕] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๑๑๓.

ภาพบรรยายได้กระจ่างแจ้ง ขณะที่ร้อยกรองมีมิติทางวรรณศิลป์ มีหลักเกณฑ์การประพันธ์ที่ซับซ้อนคลุมทับเนื้อความ และน่าจะเป็นส่วนหนึ่งที่เปิดโอกาสให้คัดสรรถ้อยคำอย่างประณีต ทุกคำต้องมีความหมาย การสื่อความคิดหรือขยายความด้วยร้อยกรองจึงย่อมต้องสร้าง “สุนทรียะ” ให้เกิดขึ้นทั้งในด้านรูปแบบและเนื้อหาอย่างแน่นอน

จากการวิเคราะห์ฉันทลักษณ์ประสมในกวีนิพนธ์สมัยใหม่ ทำให้เห็นการพัฒนาแนวคิดการสร้างคำประพันธ์ที่หลากหลายยิ่งขึ้น กวีได้ข้ามโครงสร้างฉันทลักษณ์เดิมไปสู่มุขปาฐะ ร้อยแก้ว และบทเพลง เหล่านี้เป็นวิวัฒนาการด้านรูปแบบในกวีนิพนธ์ที่นอกจากจะยืนยันถึงความสมบูรณ์ของวัสดุที่ใช้ในการสร้างสรรค์แล้ว ยังบ่งชี้ความสามารถของกวี ลักษณะเด่นของงานสมัยใหม่ และความงอกงามของฉันทลักษณ์ที่ยังคงมีสัมผัสเป็นรากฐานและระบบวรรณศิลป์สำคัญ

อนึ่ง การผสมฉันทลักษณ์รูปแบบดังที่ได้อธิบายแล้วปรากฏทั้งในกวีนิพนธ์ขนาดสั้นและขนาดยาว เฉพาะการผสมระหว่างร้อยกรองกับร้อยแก้วในลักษณะเลียนความปรากฏในงานขนาดยาวเท่านั้นคือในกวีนิพนธ์ของโกศล กลมกล่อม

ด้วยความหลากหลายของการสร้างสรรค์ฉันทลักษณ์ดังที่ได้วิเคราะห์แล้ว อาจสรุปลักษณะการสร้างสรรค์ได้หลายประการ เช่น ฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่เกิดจากการปรับแปลงและจัดระบบเดิม เกิดจากการปรับฉันทลักษณ์ต่างชาติ เกิดจากการประสมคำประพันธ์ เกิดจากการพัฒนาและจัดระบบฉันทลักษณ์จากเพลงพื้นบ้านให้เป็นลายลักษณ์โดยสมบูรณ์ เกิดจากการให้ความสำคัญแก่ระบบวรรณศิลป์ที่ซับซ้อนของ “กล” เกิดจากการสร้างตำราประพันธศาสตร์ประเภทปฏิบัติ มีการแสดงความสัมพันธ์ชัดเจนระหว่างชื่อฉันทลักษณ์และแนวคิดในการสร้างฉันทลักษณ์กับความเป็นปัจเจกของกวีร่วมสมัยซึ่งสะท้อนให้เห็นความคิดสำคัญเรื่องการสืบทอดขนบวรรณศิลป์เดิมอันมีอิทธิพลอย่างสูงและการสืบทอดขนบวรรณศิลป์ร่วมสมัย

การปรับแปลงฉันทลักษณ์เดิมเกิดในประวัติวรรณคดีไทยอย่างต่อเนื่อง ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่น่าจะถือได้ว่ามีพัฒนาการที่เห็นได้ชัดเจนที่สุดเพราะฉันทลักษณ์ส่วนใหญ่ถูกใช้เป็นต้นแบบในการประยุกต์ข้อบังคับให้เปลี่ยนแปลงไปโดยที่ยังสามารถเห็นเค้าของคำประพันธ์เดิมอยู่เช่น การลดจำนวนคำวรรคสดับในกลอนอย่างต่อเนื่องทุกวรรค การลดจำนวนคำในกาพย์ยานีวรรคหลังทุกวรรคให้มี ๕ คำเท่ากับวรรคหน้า หรือการเพิ่มจำนวนคำในวรรคหน้าให้มี ๖ คำเท่ากับวรรคหลังการเพิ่มจำนวนคำในกลอนแล้วจัดวรรคใหม่ เหล่านี้เป็นต้น

ฉันทลักษณ์บางประเภทกวีให้ความสำคัญกับจังหวะในวรรค อาจแบ่งได้เป็น ๒ ระดับ ระดับแรกมักไม่เคร่งครัด กล่าวคือกวีไม่ได้ดำเนินตามขนบว่ากลอนจะต้องแต่งเป็นจังหวะ ๓ – ๒ – ๓ เท่านั้น กวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์คือตัวอย่างที่ดี อีกระดับหนึ่งเป็นการกำหนดจังหวะใหม่อย่างมีระบบเช่นจังหวะในกาพย์ยานีวรรคหน้า ๕ คำที่มักแบ่งเป็น ๒ – ๓ ก็อาจเปลี่ยนเป็น ๓ – ๒ ได้ดังเช่นที่ปรากฏในกวีนิพนธ์ของไพวรินทร์ ขาวงาม ส่วนในกลอนของคมทวน คันธนู ก็เล่นกับจังหวะใหม่โดยกำหนดให้เป็น ๒ – ๒ – ๔ จังหวะหลังสุดมีการกำหนดเพิ่มเติมให้คำที่ ๓ เป็นลหุอีกด้วย กวีเรียกฉันทลักษณ์นี้ว่าเป็น**กลอนแปดปฏิยุกต์***

ฉันท์เป็นคำประพันธ์ที่บังคับครุลหุและมีชนิดย่อยเป็นจำนวนมาก กวีร่วมสมัยใช้คณะฉันท์ สร้างฉันท์ชนิดใหม่เพิ่มอีกหลายชนิด และยังปรับฉันท์เดิมให้เป็นฉันท์ชนิดใหม่ด้วยคมทวน คันธนู เป็นกวีที่มีบทบาทในเรื่องนี้ เช่นการแทรกลหุกลางวรรคทุกวรรคของวิชชุมมาลาฉันท์ ๘ กลายเป็น**วิชชุมมาลาฉันท์ ๑๐**** เป็นต้น

การประยุกต์ฉันทลักษณ์เดิมยังเกิดขึ้นด้วยการเชื่อมต่อฉันทลักษณ์เดิม ๒ ประเภทเข้าด้วยกัน ทั้งที่เป็นชนิดย่อยของฉันทลักษณ์ประเภทเดียวกันและต่างประเภท ในส่วนที่เป็นชนิดย่อย นอกจากฉันท์แล้วก็ยังประสานระหว่างโคลงสี่สุภาพกับโคลงห้าพัฒนา โดยนำ ๒ บาทของโคลงสี่มาเชื่อมต่อกับ ๒ บาทของโคลงห้าพัฒนาในลักษณะสลับกันและสร้างกฎเกณฑ์เรื่องจำนวนบทและสัมผัสมารองรับ ทำให้ฉันทลักษณ์ที่สร้างสรรค์ใหม่ซับซ้อนขึ้นอีก ในส่วนที่เป็นฉันทลักษณ์ต่างประเภทได้แก่**กลอนแปดครึ่งโคลงสี่สุภาพ**** ของศักดิ์สิริ มีสมสืบที่นำกลอนและโคลงมาเชื่อมต่อกันแบบตัดกลางบท กล่าวคือตัด ๒ วรรคแรกมาจากวรรคสดับและวรรครับของกลอน เชื่อมต่อกับส่วนที่ตัดมาจากโคลงสี่ คือ ๒ บาทสุดท้าย

ฉะนั้น จึงกล่าวได้ว่าฉันทลักษณ์หลักทั้ง ๕ ประเภทของไทยคือขนบวรรณศิลป์สำคัญที่กวีสามารถประยุกต์ได้อย่างอิสระถ้าตระหนักรู้ในธรรมชาติและลักษณะเฉพาะคำประพันธ์

นอกจากนี้ ฉันทลักษณ์ต่างชาติยังคงอยู่ในความสนใจของกวีทุกสมัย ฉันทลักษณ์ของกวีนิพนธ์ไฮกุของญี่ปุ่นได้รับการปรับให้เป็นคำประพันธ์อีกประเภทหนึ่งของไทย ดังเช่นที่แรคำประโดยคำได้ทำไว้ น่าสังเกตว่าฉันทลักษณ์ต่างชาติไม่ว่าจะในสมัยใดก็ตาม เมื่อนำมาประยุกต์ให้เป็นของไทยจะต้องใช้ระบบสัมผัสเชื่อมต่อแต่ละวรรคและแต่ละบทอย่างมีระเบียบทำให้เชื่อได้ว่าสัมผัสคือหัวใจของฉันทลักษณ์ไทยอย่างแท้จริง

ส่วนการผสมฉันทลักษณ์กล่าวได้ว่ามีวิวัฒนาการมากที่สุดเนื่องจากมีความหลากหลายนับตั้งแต่การผสมประเภทเดียวกัน ผสมต่างประเภท การผสมระหว่างเพลงพื้นบ้านกับฉันทลักษณ์ลายลักษณ์ และแม้แต่การผสมร้อยกรองกับร้อยแก้ว ลักษณะเนื้อหาก็มีตั้งแต่ลำดับเรื่องราวตามรูปแบบคำประพันธ์และการเลียนล้อเนื้อความซึ่งกันและกัน

ฉันทลักษณ์จากเพลงพื้นบ้านอย่างกลอนหัวเดียวมีพัฒนาการเช่นกัน การตัดแบ่งและจัดวรรคให้หลากหลายและสร้างกฎเกณฑ์รองรับดังเช่นที่ศิวกานท์ ปทุมสูติได้ทำไว้ทำให้เห็นวิวัฒนาการการใช้ฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่ที่พ้นไปจากรูปแบบเดิม

ส่วนฉันทลักษณ์ประเภทกลบท หลายชนิดที่กวีได้สร้างสรรค์ขึ้นทั้งที่ตั้งชื่อและมีคำอธิบายฉันทลักษณ์ชัดเจนและที่ไม่ได้ตั้งชื่อหรือให้คำอธิบายไว้แต่มีเกณฑ์การแต่งที่ชี้ว่าเป็นกลบทชนิดหนึ่ง สะท้อนความซับซ้อนและความหลากหลายของระบบวรรณศิลป์ที่มีอยู่ ส่งผลให้กวีร่วมสมัยนำมายักเยื้องปรับแปลงได้อีกหลายลักษณะ ทั้งลดข้อบังคับบางประการของกลบทบางประเภทเพิ่มข้อบังคับ ผสมข้อบังคับกลบทแต่ละประเภทเข้าด้วยกันหรือแม้แต่คิดข้อบังคับใหม่

การให้ความสำคัญกับกลบทจึงเป็นการให้ความสำคัญกับระบบวรรณศิลป์ที่เกี่ยวข้องกับฉันทลักษณ์ทั้งหมด ไม่ว่าจะเป็นเรื่องเสียงทั้งเสียงวรรณยุกต์ เสียงสัมผัส เรื่องคำทั้งการซ้ำ สลับผวน กระบวนการดังกล่าวแม้ว่ามีระบบที่ชัดเจนและมีกติกาที่มากกว่าฉันทลักษณ์เดิม แต่ก็ยังคง

ทำหน้าที่สื่อสารเนื้อหาได้เหมือนกับคำประพันธ์ทั่วไป ลักษณะดังกล่าวแสดงให้เห็นความเชี่ยวชาญฉันทลักษณ์และความรอบรู้ในภาษาของกวี

นอกจากนี้ในมิติที่ซับซ้อนขึ้น ตำราประพันธศาสตร์ประเภทปฏิบัติคือตำราที่ไม่ได้มุ่งเน้นอธิบายคำประพันธ์เพียงอย่างเดียวแต่ใช้แนวปฏิบัตินิยมคือแต่งให้เห็นเป็นแบบอย่าง แต่เดิมอาจกล่าวได้ว่า*กลบทศิริวิบุลกิตติ์*และ*ตำราฉันท์มาตราพฤติและวรรณพฤติ*คือตำราการประพันธ์ประเภทนี้ ในปัจจุบันผู้วิจัยเชื่อว่ากวีนิพนธ์ร่วมสมัยบางส่วนอาจนับว่าเป็นตำราประพันธศาสตร์ประเภทปฏิบัติได้เช่นกันเช่นกวีนิพนธ์*ชักม้าชมเมือง*ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ *กฎบนกลบท*และ*จตุรงคมาลา*ของคมทวน คันธนู *สมเด็จพระภัทรมหาราชคำฉันท์*และ*ทุ่งดินดำ แผ่นดินธรรม แผ่นดินทอง*ของศิวกานท์ ปทุมสูติ กวีนิพนธ์เหล่านี้น่าจะถือเป็นแม่บทการแต่งคำประพันธ์ประเภทต่างๆ ได้เพราะผู้วิจัยพบว่าทุกเรื่องกวีให้ความสำคัญกับการแต่งให้ถูกกฎเกณฑ์ฉันทลักษณ์ ทั้งกฎเกณฑ์ที่มีมาแต่เดิมและกฎเกณฑ์ที่ปรับประยุกต์ขึ้นอย่างมีแบบแผน มีความพริ้งพรายในการเล่นสัมผัสระบบต่างๆ มีการใช้กลบทตามขนบเดิม บางส่วนเป็นการทดลองนำเสนอกลบทชนิดใหม่ๆ นอกจากนี้บางเรื่องยังมีลักษณะเด่นที่ไม่ปรากฏมาก่อนเลยในตำราประเภทปฏิบัติเดิมทั้ง ๒ เรื่องเช่นความพยายามในการเสนอแนวคิดแบบ**จตุรงคมาลา**ของคมทวน คันธนูที่ยืนยันชัดเจนว่าฉันทลักษณ์ ๔ ประเภทได้แก่ โคลง ฉันท์ กาพย์และกลอนสามารถแต่งร่วมกันได้ทั้งรูปแบบเดิมและรูปแบบที่กวีคิดและนำเสนอไว้ในกวีนิพนธ์เรื่องก่อนหน้านี้

ผู้วิจัยพบว่าคำอธิบายฉันทลักษณ์ที่ปรากฏในกวีนิพนธ์หลายเรื่องและมีบางส่วนที่ถูกแยกไว้ต่างหากเช่น*ดังนั้นฉันจึงเขียน*และ*เรียงร้อยถ้อยคำ*ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ และ*ตำราฉันทลักษณ์กับหลักการใหม่*ของคมทวน คันธนู อาจยืนยันได้ว่ากวีร่วมสมัยบางส่วนกำลังนำเสนอทฤษฎีวรรณศิลป์ที่ได้รับการสังเคราะห์จากการศึกษาฉันทลักษณ์และวรรณคดีไทยมาอย่างต่อเนื่องและจากการสร้างสรรค์กวีนิพนธ์ไว้เป็นจำนวนมากซึ่งเรื่องนี้อาจขยายมโนทัศน์ในการสร้างตำราการประพันธ์ที่ส่วนใหญ่นักวรรณคดีผู้ศึกษาวรรณคดีจะเป็นผู้สังเคราะห์และนำเสนอ ผู้วิจัยเห็นว่าน่าจะมีการอธิบายประเด็นนี้ให้ละเอียดลึกซึ้งต่อไปเพื่อให้เห็นแนวคิดในการสร้างตำราซึ่งเกิดจากการเรียนรู้ผสมผสานกับประสบการณ์ในการสร้างสรรค์ที่เป็นรูปธรรมของกวีร่วมสมัย

ด้านชื่อฉันทลักษณ์ สืบเนื่องจากผู้วิจัยเห็นว่ากวีหลายคนได้ให้ชื่อฉันทลักษณ์ประเภทต่างๆ ที่ได้สร้างสรรค์เพื่อประกอบการให้คำอธิบายหรือยกตัวอย่างตัวบทไว้ชัดเจน ชื่อดังกล่าวมีจำนวนมาก สะท้อนให้เห็นแนวคิดการสร้างฉันทลักษณ์ได้เป็นอย่างดี อย่างไรก็ตาม แม้ในอดีตพบว่ากวีให้ชื่อฉันทลักษณ์ที่สร้างไว้บ้างแต่ก็มักพบเฉพาะฉันท์เท่านั้นและการตั้งชื่อก็มีไม่มากนักเมื่อเทียบกับระยะเวลาการสร้างวรรณคดีร้อยกรองของไทย การตั้งชื่อฉันทลักษณ์ของกวีร่วมสมัยดังกล่าวอาจแบ่งได้เป็น ๔ ลักษณะคือตั้งชื่อโดยพัฒนามาจากฉันทลักษณ์ต้นแบบ ตั้งชื่อโดยบ่งชี้คุณลักษณะบางประการของฉันทลักษณ์อย่างชัดเจน ตั้งชื่อตามความประสงค์ของกวีโดยไม่ได้ให้เหตุผลและไม่อาจเทียบเคียงกับฉันทลักษณ์ใดได้ และตั้งชื่อโดยอาศัยความประทับใจของกวีที่มีต่อธรรมชาติ

การตั้งชื่อโดยพัฒนามาจากฉันทลักษณ์ต้นแบบปรากฏอยู่ค่อนข้างมากและเป็นการประกาศชัดถึงฉันทลักษณ์ต้นแบบที่ได้รับการปรับแปลงหรือประยุกต์ให้แตกต่างไป ตัวอย่างเช่น **กาพย์ฉทุล ๑๒*** ของคมทวน คันธนูคือกาพย์ที่ผสมระหว่างกาพย์ฉบัง ๑๖ กับสัททุลวิกกีฬิตฉันท์ การให้ชื่อฉันทลักษณ์ชนิดใหม่คือนำส่วนหนึ่งของชื่อต้นแบบมาผนวกกัน ส่วนฉันท์และกลบทหลายชนิดของคมทวนก็ผสมวรรคของฉันท์ ๒ ชนิดหรือลักษณะเด่นของกลบท ๒ ชนิดแล้วตั้งชื่อโดยแสดงให้เห็นว่านำมาจากฉันท์หรือกลบทเดิมชนิดใดเช่น**อุเปนทรวังสัฏฐฉันท์* อินทรวงศ์วังสัฏฐฉันท์* อินทรวสันต์ฉันท์* ภุชงควิเชียรฉันท์*** กลบทบานกลีบต่อดอก (**บัวบานก้านต่อดอก****) เก็บบัวบริพันธ์ (**กินนรเก็บบัวบริพันธ์****) และเบญจวรรณพันหลัก (**เบญจวรรณวัวพันหลัก****) เป็นต้น โคลงกลอน – กลอนโคลงและกลโคลงกาพย์ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ และศิวกานท์ ปทุมสูติ ก็เป็นชื่อ**กวีนิพนธ์ฝาแฝด**ที่คล้ายคลึงกัน

ส่วนการตั้งชื่อที่บ่งชี้คุณลักษณะบางประการของฉันทลักษณ์แม้จะปรากฏอยู่ไม่มากนักแต่ก็แสดงลักษณะเด่นของฉันทลักษณ์ให้ปรากฏเช่นกาพย์ลดหลั่น (**กลอนลดหลั่น***) ของคมทวน คันธนูที่เน้นการวางรูปแบบของวรรคแต่ละวรรคที่มีจำนวนคำไม่เท่ากันใน ๑ บทให้เรียงลดหลั่นลงมา **กลอนสลับ โคลงสลับ ฉันท์สลับ** และ**กาพย์สลับ**ของคมทวนที่ชี้ว่าแต่งสลับระหว่างฉันทลักษณ์ย่อย กลบทย้ำเสียง (**กลบทร้อยคำสัมผัสตก****) และ**คำผวนแผลง***ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์และคมทวน คันธนูตามลำดับที่เล่นกับการย้ำเสียงสัมผัสและการผวนคำ เป็นต้น

การตั้งชื่อฉันทลักษณ์ตามความประสงค์ของกวีร่วมสมัยซึ่งไม่ปรากฏอย่างชัดเจนว่านำมาจากต้นแบบใดเช่นฉันท์และกลบทหลายชนิดของคมทวน คันธนู กลบทบางชนิดของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ เป็นต้น แสดงให้เห็นอิสระในการสร้างสรรค์อย่างสูงของกวีร่วมสมัยซึ่งสอดคล้องกันดีกับความเป็นปัจเจกของกวีร่วมสมัยที่แสดงออกผ่านกวีนิพนธ์

การตั้งชื่อฉันทลักษณ์โดยนำความประทับใจที่มีต่อธรรมชาติน่าจะเป็นการประกาศชัดถึงความสัมพันธ์ระหว่างกวีกับธรรมชาติที่ปรากฏอยู่ทุกสมัย ศิวกานท์ ปทุมสูติ เป็นกวีที่มีบทบาทในเรื่องนี้ สังเกตได้จากฉันทลักษณ์ที่ปรับแปลงมาจากกลอนหัวเดียวที่มีชื่อเป็นภาพความงามของธรรมชาติและการใช้ชีวิตเรียบง่ายแบบพื้นบ้าน

จากที่กล่าวมาทั้งหมดนำไปสู่ข้อสรุปที่ว่า***กวีร่วมสมัยกำลังเล่นกับปัญญาในการสร้างคำประพันธ์***ซึ่งน่าจะแบ่งได้เป็น ๒ ประการคือการเล่นกับปัญญาของกวีเองและการเล่นกับปัญญาของผู้เสพกวีนิพนธ์

ด้านการเล่นกับปัญญาของกวีเองนับว่าเป็นการประกาศปณิธานและศรัทธาของกวีอย่างเด่นชัด มีฉันทลักษณ์หลายชนิดที่กวีประกาศหลักเกณฑ์ กติกาและที่มาของการสร้างสรรค์นั้นๆ ซึ่งทำให้เห็นภูมิปัญญาวรรณศิลป์อันสั่งสมมาจากการศึกษาวรรณคดีและฉันทลักษณ์ไทยมาแล้วเป็นอย่างดี

ส่วนการเล่นกับปัญญาของผู้เสพแสดงผ่านการทดลองสร้างฉันทลักษณ์บางประเภทซึ่งไม่ได้ประกาศหรืออธิบายว่าเป็นประเภทใด ผู้เสพวรรณคดีจึงต้องใช้ทั้งประสบการณ์และปัญญาเพื่อขบคิดพินิจพิเคราะห์ผ่านตัวบทอย่างมีเหตุผลและเต็มไปด้วยความรอบคอบ

การพิจารณาการสร้างสรรค์ฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่ทำให้ประจักษ์ว่ากวีร่วมสมัยสร้างสรรค์ฉันทลักษณ์อย่างโดดเด่นและมีวิวัฒนาการที่ต่อเนื่องจากฉันทลักษณ์ตามขนบเป็น “กิจกรรมทางปัญญา” ที่สะท้อนความสำเร็จของระบบวรรณศิลป์ที่ได้รับการวางรากฐาน สร้างเสพ และพัฒนามาเป็นเวลานาน และแสดงให้เห็นด้วยว่าคำกล่าวหาที่ว่ากวีร่วมสมัย *“เขียน ‘กลอน’ ผิดฉันทลักษณ์”*[๒๑๖] นั้นอาจเป็นคำกล่าวหาที่เลื่อนลอยและปราศจากความตระหนักในคุณค่าของขนบและความประสานของรูปแบบและเนื้อหาในกวีนิพนธ์

---

[๒๑๖] ดู “ปฏิกิริยาต่ออังคาร กัลยาณพงศ์ เมื่อ พ.ศ. ๒๕๐๙ ในข้อหาเขียน ‘กลอน’ ผิดฉันทลักษณ์” ใน “ชายคนนี้นี่หรือคือกวี นัดพบอังคาร กัลยาณพงศ์,” **โลกหนังสือ** ๔ (พฤษภาคม ๒๕๒๔): ๓๐ – ๓๑.

ผู้วิจัยมีข้อสังเกตด้วยว่ากวีบางคนเช่นประกาย ปรัชญากล่าวว่าได้ “*...เสาะหาขุมคลังฉันทลักษณ์จากงานของกวีรุ่นใหม่*” แท้จริงแล้วขุมคลังฉันทลักษณ์ที่ “กวีรุ่นใหม่” ผู้นี้อ้างถึงก็ยังคงเป็นมรดกสะสมจากขุมคลังวรรณศิลป์ในอดีตทั้งสิ้น เพียงแต่ได้ผ่านการคัดกรองและสร้างสรรค์ของกวีร่วมสมัยอีกชั้นหนึ่ง ***การศึกษางานกวีนิพนธ์ของกวีร่วมสมัยเดียวกันจึงเป็นการเรียนรู้ขนบเดิมหรือเป็นการศึกษาขนบจากงานวรรณศิลป์ร่วมสมัยนั่นเอง*** และการศึกษารูปแบบนี้น่าจะน้อมนำหรือชักชวนใจให้ “กวีรุ่นใหม่” ได้ย้อนกลับไปศึกษาฉันทลักษณ์ใน “งานรุ่นเก่า” เพื่อนำมาผสมผสานถักทอเข้ากับผลงานของตนและก่อให้เกิดความงอกงามต่อไป

ดูบทสัมภาษณ์ ประกาย ปรัชญา ใน

๑. ไพลิน รุ้งรัตน์, “วรรณกรรมพินิจ,” **สยามรัฐสัปดาหวิจารณ์** ๓๘ (๑๒ – ๑๘ เมษายน ๒๕๓๕): ๓๙ – ๔๐.

๒. ไพลิน รุ้งรัตน์, “วรรณกรรมพินิจ,” **สยามรัฐสัปดาหวิจารณ์** ๓๘ (๑๙ – ๒๕ เมษายน ๒๕๓๕): ๔๐ – ๔๑.

บทที่ ๖

ฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่กับการสร้างความงามทางวรรณศิลป์

วรรณศิลป์หมายถึงศิลปะการเรียบเรียงถ้อยคำหรือศิลปะในการแต่งหนังสือ[๑] เมื่อ *"ภาษาที่ใช้ในวรรณคดีเป็นภาษาที่มีการแต่งมีการประดับให้บรรเจิดเพริศพริ้งยิ่งกว่าภาษาพูดธรรมดาซึ่งโดยปรกติไม่พูดกัน"*[๒] วิธีที่จะสร้างความงามสูงสุดจึงต้องแต่งอย่างประณีต ผสมผสานความงามทุกอย่างไว้ด้วยกันอย่างกลมกลืนเป็นเอกภาพ[๓]

ดังที่ได้กล่าวแล้วว่าฉันทลักษณ์เป็นข้อกำหนดในการแต่งกวีนิพนธ์ที่มีความสัมพันธ์กับความงามทางวรรณศิลป์ เนื่องจากฉันทลักษณ์คือการจัดความประสานของเสียงและคำ ในระดับของเสียงกวีไทยจะเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะ สัมผัสสระ และสัมผัสวรรณยุกต์ ในระดับของคำจะนิยมเล่นคำซ้ำ คำซ้อนหรือคำพ้อง การเลือกสรรเหล่านี้นำไปสู่ระดับของบทที่เกิดขึ้นจากการจัดเสียงและคำให้มีความหมายใดความหมายหนึ่ง แต่ละบทมีเนื้อความสอดร้อยรวมกันเป็นกวีนิพนธ์เรื่องใดเรื่องหนึ่ง มีเนื้อหาสั้นหรือยาวก็ขึ้นอยู่กับความต้องการของกวีหรือสารที่จะสื่อ[๔]

ในบทนี้ผู้วิจัยจึงประสงค์ที่จะแสดงว่าฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่ทั้งที่ได้รับการสืบทอดและสร้างสรรค์มีส่วนสำคัญในการสร้างความงามทางวรรณศิลป์เช่นเดียวกับกวีนิพนธ์ในอดีต เสียงและคำในฉันทลักษณ์ซึ่งประสานกันเป็นอย่างดียังคงนำไปสู่ "สุนทรียะ" อันเป็นวัตถุประสงค์สูงสุดของกวีนิพนธ์ ผู้วิจัยได้แบ่งการวิเคราะห์เป็น ๒ หัวข้อดังต่อไปนี้

๖.๑ การสร้างความงามทางวรรณศิลป์จากการเล่นเสียงในฉันทลักษณ์

๖.๒ การสร้างความงามทางวรรณศิลป์จากการเล่นคำในฉันทลักษณ์

---

[๑] สิทธา พินิจภูวดล และคณะ, **ความรู้ทั่วไปทางวรรณกรรมไทย** (กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยรามคำแหง, ๒๕๑๕), หน้า ๗.

[๒] ศักดิ์ศรี แย้มนัดดา, "ภาษาวรรณคดี," **วิทยารัตนากร: รวมบทความวิชาการอักษรศาสตร์ของศาสตราจารย์ ดร. ศักดิ์ศรี แย้มนัดดา** (กรุงเทพฯ: บริษัท อมรินทร์พริ้นติ้ง แอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด, ๒๕๔๕), หน้า ๔๐.

[๓] ดูรายละเอียดใน

๑. สิทธา พินิจภูวดล และคณะ, **ความรู้ทั่วไปทางวรรณกรรมไทย,** หน้า ๗.

๒. ดวงมน จิตร์จำนงค์, **สุนทรียภาพในภาษาไทย,** พิมพ์ครั้งที่ ๓ (กรุงเทพฯ: ศยาม, ๒๕๔๑), หน้า ๒๙ – ๓๙.

[๔] จิตรลดา สุวัตถิกุล, "หน่วยที่ ๔ วรรณคดีวิจารณ์แนวสุนทรียศาสตร์," **เอกสารการสอนชุดวิชาภาษาไทย ๗ การวิจารณ์สำหรับครู หน่วยที่ ๑ – ๖,** พิมพ์ครั้งที่ ๒ (นนทบุรี: สาขาวิชาศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, ๒๕๓๒), หน้า ๒๑๔.

๖.๑ การสร้างความงามทางวรรณศิลป์จากการเล่นเสียงในฉันทลักษณ์

ในส่วนนี้แบ่งการอธิบายเป็น ๒ หัวข้อ คือวรรณศิลป์จากการเล่นเสียงแบบที่ไม่ใช่กลบทและวรรณศิลป์จากการเล่นเสียงแบบกลบท แบบแรกคือที่ปรากฏตั้งแต่วรรณคดีในอดีตและยังสืบทอดถึงปัจจุบัน แบบกลบทคือการเล่นเสียงที่ซับซ้อนและมีกฎเกณฑ์ที่เห็นได้ชัด ดังนี้

๖.๑.๑ การสร้างความงามทางวรรณศิลป์จากการเล่นเสียงในฉันทลักษณ์ที่ไม่ใช่กลบท

การเล่นเสียงในฉันทลักษณ์ที่ไม่ใช่กลบทก็คือการเล่นเสียงสัมผัส ผู้วิจัยจัดสัมผัสบางส่วนตามของหลวงธรรมาภิมณฑ์ แต่จะไม่ใช้ชื่อที่หลวงธรรมาภิมณฑ์ตั้งไว้ ด้วยเหตุผลที่ว่าชื่อดังกล่าวไม่ได้สร้างความชัดเจนหรือบ่งชี้ระบบสัมผัสที่เด่นชัด ทำให้การนำมาใช้ต้องแปลความเทียบอีกชั้นหนึ่ง สังเกตได้จากตำราการประพันธ์สมัยใหม่บางเล่มที่แม้จะยึดแนวการจัดระบบสัมผัสเช่นนี้ แต่ก็อธิบายชื่อเทียบกันทุกครั้ง ในฉันทลักษณ์ของพระยาอุปกิตศิลปสารแม้เชื่อว่ามีเนื้อหาและแนวคิดสืบทอดจาก*ประชุมลำนำ*[๕] แต่เรื่องสัมผัสพระยาอุปกิตฯ กลับมีแนวคิดในการตั้งชื่อที่ต่างกันและน่าจะให้ความชัดเจนได้มากกว่า ผู้วิจัยจะกล่าวถึงสัมผัสเฉพาะที่ปรากฏมากและเกิดอย่างต่อเนื่องโดยแบ่งการวิเคราะห์เป็น ๓ ส่วน คือการเล่นเสียงสัมผัส เสียงวรรณยุกต์ และการเชื่อมเสียงของคำและกลุ่มคำ มีรายละเอียดและตัวอย่างดังนี้

๑. วรรณศิลป์จากการเล่นเสียงสัมผัส

การเล่นเสียงสัมผัสมีทั้งการเล่นเสียงสัมผัสสระ และการเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะ การเล่นเสียงสัมผัสสระแบ่งได้เป็นหลายรูปแบบเช่น สัมผัสชิด ๒ คำ สัมผัสชิด ๓ คำ สัมผัสชิด ๒ คู่ สัมผัสชิดมีเสียงอื่นคั่นกลาง เป็นต้น สำหรับสัมผัสชิดมีเสียงอื่นคั่นกลาง หลวงธรรมาภิมณฑ์แบ่งออกเป็นคั่นกลาง ๑ คำ และคั่นกลาง ๒ คำ กำหนดชื่อเรียกต่างกัน ผู้วิจัยเห็นว่าลักษณะสัมผัสแบบนี้ปรากฏมากและค่อนข้างจะไม่โดดเด่นเท่ากับอีก ๓ ประเภท อีกทั้งการแยกเป็นคั่นกลาง ๑ คำหรือ ๒ คำก็ไม่จำเป็นมากนัก จึงได้รวมไว้กลุ่มเดียวกัน ส่วนสัมผัสสระที่ติดกันมากกว่า ๓ คำก็เช่นกัน คือพบไม่มากนัก และไม่นิยมแม้แต่ในกลบทเพราะถือว่าจะทำให้เสียงของคำประพันธ์เลือนไป การเล่นเสียงสัมผัสสระเหล่านี้พบในงานกวีนิพนธ์ของกวีทุกคน มีตัวอย่างดังนี้

---

[๕] ธเนศ เวศร์ภาดา, “ตำราประพันธศาสตร์ไทย: แนวคิดและความสัมพันธ์กับขนบวรรณศิลป์ไทย” (วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาภาษาไทย ภาควิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๓), หน้า ๒๐๓.

ชนิดสัมผัส	ตัวอย่าง
สัมผัสสระชนิดกัน ๒ คำ	กวีนิพนธ์เรื่อง*คำใดจะเอ่ยได้ดั่งใจ*[๖] ๑. พิสูจน์**ว่าถ้า**เธอยังร่วมทุกข์ รักจะ**ปลอบชอบ**จะปลุกไปทุกที่ ๒. แม้นสิ้น**แรงแห่ง**มหาประชานี้ จะหาสิทธิ์เสรีจากที่ไหน ๓. ในความเงียบเสียงร้อง**ไห้ไม่**เคยเงียบ คลื่นเลียบทะเล**ใจไล้**เรือนร่าง ๔. ลมพลิกพลิ้วบรร**เลงเพลง**ใบข้าว เคลียหยาดหนาวน้ำ**ฟ้ามา**ค้างติด เหนืออกแม่**ธรณีที่**อุทิศ แม่โพสพโอบผลิตชีวิตนั้น
สัมผัสสระชิดกัน ๓ คำ	กวีนิพนธ์เรื่อง*ปีกสองแห่งความรัก*[๗] ๑. สายลมห่ม**ให้ใบไม้**สั่น ๒. ตรงกิ่งคาคบ**ไม้ในไพร**กว้าง ๓. แม่ยากไร้แต่**ไม่ไร้ใน**ความรัก
สัมผัสสระชิดกัน ๒ คู่	กวีนิพนธ์เรื่อง*ขวัญใจเจ้า*[๘] ๑. ขอ**ทานการไหว้ไร้**ผล ๒. หงอย**เหงาเขาหงายกาย**ทอด ๓. ดั่ง**ดาวพราวแก้วแวว**วาม
สัมผัสสระชิดกันมีเสียงสระอื่นคั่นกลาง	กวีนิพนธ์เรื่องลำนำวเนจร[๙] ๑. เด็ดดอกไม้ป่า**นี้**สัก**กี่**ดอก จึงจะบอกรา**คา**ของ**ป่า**ได้ ปลิดใบไม้ป่า**นี้**สัก**กี่**ใบ จึงจะใช้คุณ**ค่า**ของ**ป่า**ครบ ๒. เป็นความเงียบความ**งาม**และ**ความ**เหงา เป็นบทเพลงของ**เขา**ที่**เคล้า**ขับ เป็นบทเพลงของ**เรา**ที่**เร้า**รับ หลอมรู้สึกลึก**ลับ**อยู่**กับ**เพลง ๓. ถึง...ที่รักของฉัน คืนและวันพาเธอ**ล้า**โดย**หน้า**ที่ ความรักฉันอยู่**ใน**ความ**ใฝ่**ดี พักใจลงตรง**นี้**ก่อน**ที่**รัก

ส่วนการเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะอาจแบ่งได้หลายรูปแบบ เช่นสัมผัสชิด ๒ คำ สัมผัสชิด ๓ คำ มากกว่า ๓ คำ มากกว่า ๑ คู่ สัมผัสชิดมีเสียงอื่นคั่นกลาง สัมผัสชุดพยัญชนะ สัมผัสพยัญชนะข้ามวรรค เป็นต้น

การเล่นเสียง**สัมผัสพยัญชนะชิดกัน ๒ คำ** ได้กล่าวไปแล้วว่ามีสัมพันธลักษณ์ทางไวยากรณ์ ๓ ลักษณะคือ***เป็นคำคู่ เป็นวลี*** ประกอบด้วยคำนามกับคำขยาย คำกริยากับคำขยาย หรือคำขยายกับคำขยาย บางคำอาจจะเรียงลำดับคำสับที่กัน และ***เป็นภาคแสดง*** ประกอบด้วยกริยากับกรรม ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่ปรากฏทั้งที่มีและไม่มีความสัมพันธ์กันทางไวยากรณ์

---

[๖] ไพวรินทร์ ขาวงาม, **คำใดจะเอ่ยได้ดั่งใจ,** พิมพ์ครั้งที่ ๓ (กรุงเทพฯ: แพรวสำนักพิมพ์, ๒๕๓๙).

[๗] กานติ ณ ศรัทธา, **ปีกสองแห่งความรัก** (กรุงเทพฯ: บริษัท ต้นอ้อ จำกัด, ๒๕๓๒).

[๘] กานติ ณ ศรัทธา, **ขวัญใจเจ้า,** พิมพ์ครั้งที่ ๓ (กรุงเทพฯ: บริษัท ต้นอ้อ แกรมมี่ จำกัด, ๒๕๔๐).

[๙] ไพวรินทร์ ขาวงาม, **ลำนำวเนจร,** พิมพ์ครั้งที่ ๓ (กรุงเทพฯ: แพรวสำนักพิมพ์, ๒๕๓๘).

ส่วน**สัมผัสพยัญชนะชิดติดกัน ๓ คำ มากกว่า ๓ คำ** และ**มากกว่า ๑ คู่** พบได้ในฉันทลักษณ์ทุกประเภท อาจแบ่งย่อยได้เป็น ๒ ลักษณะ คือในฉันทลักษณ์ทั่วไปก็มีการใช้สัมผัสพยัญชนะแบบนี้อยู่แล้วกับในบางประเภทที่ใช้สัมผัสพยัญชนะเหล่านี้ทั้งวรรคแต่ไม่มีระบบถึงขั้นจะจัดให้เป็นรูปแบบกลบทได้ พบในฉันทลักษณ์ที่วรรคหนึ่งมีจำนวนคำประมาณ ๔ – ๖ คำ เช่น ฉันท์บางชนิด โคลง และกาพย์ รวมทั้งฉันทลักษณ์ส่วนหนึ่งที่กวีร่วมสมัยได้สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ด้วย

สัมผัสชิดมีเสียงอื่นคั่นกลางเป็นการสร้างความไพเราะเรื่องเสียงในฉันทลักษณ์ให้มีความต่อเนื่องกันภายในวรรค การกระทบกันของเสียงพยัญชนะเสียงเดียวกันในวรรคหนึ่งมีมาตั้งแต่ในวรรณคดีอยุธยาแล้ว และยังปรากฏอย่างต่อเนื่องเป็นจำนวนมากในกวีนิพนธ์สมัยใหม่ ทั้งที่มีเสียงอื่นคั่นกลางและสัมผัสกันอย่างไม่เป็นระบบ และที่มีเสียงอื่นคั่นกลางและสัมผัสกันเป็นทำนองย้ำเสียงอย่าง**กลบทร้อยคำสัมผัสตก****ที่เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ได้เคยสร้างไว้ แต่อาจไม่ได้เกิดขึ้นติดต่อกันหลายบทเช่นกลบทดังกล่าวเท่านั้น

สัมผัสอีกลักษณะหนึ่งคือ**สัมผัสชุดพยัญชนะ**หมายถึงการเล่นเสียงพยัญชนะ ๒ เสียงติดกัน ๑ คู่เช่นการเล่นเสียงอักษร ฉ และ ว นี้ "*กลับกระฉอกฉาดฉัด**ฉวัดเฉวียน***" หรือการเล่นเสียงอักษร ม และ ช ในวรรคหลังของโคลงบาทนี้ "*นานหน่อยค่อยตกช้า **หมดเชื้อมีชุม***"

นอกจากนี้ยังมี**สัมผัสพยัญชนะข้ามวรรค**ซึ่งก็คือสัมผัสจากท้ายวรรคหนึ่งไปยังต้นวรรคต่อไปคล้ายคลึงกับกลบทงูกระหวัดหางที่กำหนดให้คำสุดท้ายของวรรคส่งสัมผัสพยัญชนะไปยังคำแรกของวรรคต่อไปทั้งบท สัมผัสพยัญชนะข้ามวรรคเป็นวิธีการสร้างความไพเราะด้านเสียงที่เกาะเกี่ยวระหว่างวรรคด้วยกันอย่างกลมกลืน อาจไม่ได้เกิดขึ้นทุกวรรคในบทหนึ่งๆ เช่นกลบทหรืออาจเป็นการผสานสัมผัสพยัญชนะที่ติดต่อกันในวรรคต้นให้สอดร้อยเพิ่มเติมไปยังวรรคต่อไปด้วย ทั้งในด้านของสัมผัสชิดและสัมผัสชุดพยัญชนะ

สัมผัสพยัญชนะต่างๆ ดังกล่าวมีตัวอย่างในกวีนิพนธ์สมัยใหม่ดังต่อไปนี้

ชนิดสัมผัส	ตัวอย่าง
สัมผัสพยัญชนะชิดกัน ๒ คำแบบไม่มีความสัมพันธ์ทางไวยากรณ์	กวีนิพนธ์เรื่อง*ประคำกรอง*[๑๐] ๑. อันความ**รักระ**หว่างแม่**แลลูก**นั้น ๒. แต่สัตว์**นั้นน้ำ**ตาไหลได้อย่างเดียว ๓. เหี้ยมโหดถึงเพียง**นี้หนอ**ชีวิต
สัมผัสพยัญชนะชิดกัน ๒ คำแบบมีความสัมพันธ์ทางไวยากรณ์	กวีนิพนธ์เรื่อง*บางกอกแก้วกำศรวลหรือนิราศนครศรีธรรมราช*[๑๑] ๑. จักเปล่าเปลี่ยววิญญาณ **หดหู่** ๒. ไปมุ่งศึกษาศิลป์ **เพริศแพร้ว** ๓. สายธาราซ่าซึ้ง **เสียงใส**

[๑๐] เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, **ประคำกรอง** (กรุงเทพฯ: เกี้ยว – เกล้าพิมพการ, ๒๕๔๔).

[๑๑] อังคาร กัลยาณพงศ์, **บางกอกแก้วกำศรวลหรือนิราศนครศรีธรรมราช,** พิมพ์ครั้งที่ ๒ (กรุงเทพฯ: ศยาม, ๒๕๓๔).

	กวีนิพนธ์เรื่อง*เพลงขลุ่ยเหนือทุ่งข้าว*[๑๒] ๑. ตระบัดสัตย์ตะแบงสิทธิ์ ก็**ปกปิด**ก็**ปรวนแปร** และ**ลดเลี้ยวมิเหลียวแล** ประหลาดล้วนประลัยลาญ ๒. ไม่มีที่**ผ่อนพัก** กระอักโทมนัสสา **เคืองขัด**อยู่อัตรา กับอัตตาอัน**ตรึงตน**
สัมผัสพยัญชนะชิดกัน ๓ คำ	กวีนิพนธ์เรื่อง*ตากรุ้งเรืองโพยม*[๑๓] ๑. คือสุ**หร่ายโรยริน** ณ ถิ่นแล้ง ๒. ละ**อองไออา**กาศสะอาดสด น้ำค้าง**หยดยองใย**บนใบหญ้า ๓. แตรรถ**ลั่นแล่นเลื่อน**เคลื่อนกระดิบ
สัมผัสพยัญชนะชิดกัน มากกว่า ๓ คำ	กวีนิพนธ์เรื่อง*ฤดีกาล*[๑๔] ๑. ระฆังวัด**ง่วงเหงางะหง่างเหง่ง** ๒. ยุคส**มัยเมื่อมิ่งไม้มาไหม้หม่น** ๓. **ที่ที่ทุ่งทั้งทุ่ง**นั้นเป็นของเรา
สัมผัสพยัญชนะชิดกัน ทั้งวรรคของฉันทลักษณ์	กวีนิพนธ์เรื่อง*ลิลิตหล้ากำสรวล*[๑๕] ๑. **ยินยะเยือกย่อยำเยง** สยดยอด สยดแฮ ๒. อวดหัวหางแง่เขี้ยว **เลื้อยลดเลี้ยวหลั่นแลก** ๓. **ตายแต่ตัวตากเตือน** ศพเต้น
สัมผัสพยัญชนะชิดกัน ๒ คู่	กวีนิพนธ์เรื่อง*ทิพยสุคนธ์ดนตรีไทย*[๑๖] ๑. **กราดกรอล่อเลี้ยว**จะเกี่ยวแก้ว ๒. **ดอกดวงพวงพุ่ม**พิกุลกรอง ๓. ให้**แย้มยิ้มอิ่มแอบ**แนบจำนรรจ์
สัมผัสพยัญชนะชิด มีเสียงอื่นคั่นกลาง	กวีนิพนธ์เรื่อง*รุ้งสายอันรายสรวง*[๑๗] ๑. ขอ**รู้ร่วมรวมแรง**เลิกแฝง**เร้น** ขออย่า**เห็น**แรง**หืน**แรง**หื่น**กระ**หาย** ขอหัว**ใจ**ไสวกระ**จ่าง**สว่างกระ**จาย** ขอรัก**ฉายฉัน**ช่**วง**เหนือปวง**ชน** ๒. **สงสาร**ภา**ษา**เผ่าถูกเงาแผ่ บดเหลื่อม**แง่**ราก**เง่า**จน**เหงาหงอย** ต้อง**ซุกซ่อนซอนซอก**ตามตรอก**ซอย** ด้วยเลือด**ไทย**ไหล**ถอย**โดนลอย**ทิ้ง**
สัมผัสพยัญชนะเป็นชุด	กวีนิพนธ์เรื่อง*ข้างคลองคันนายาว กระบวนที่ ๑*[๑๘]

---

[๑๒] เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, **เพลงขลุ่ยเหนือทุ่งข้าว,** พิมพ์ครั้งที่ ๕ (กรุงเทพฯ: เกี้ยว – เกล้าพิมพการ, ๒๕๔๑).

[๑๓] เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, **ตากรุ้งเรืองโพยม,** พิมพ์ครั้งที่ ๗ (กรุงเทพฯ: เกี้ยว – เกล้าพิมพการ, ๒๕๔๑).

[๑๔] ไพวรินทร์ ขาวงาม, **ฤดีกาล,** พิมพ์ครั้งที่ ๒ (กรุงเทพฯ: แพรวสำนักพิมพ์, ๒๕๔๑).

[๑๕] กานติ ณ ศรัทธา, **ลิลิตหล้ากำสรวล** (กรุงเทพฯ: แพรวสำนักพิมพ์, ๒๕๔๑).

[๑๖] เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, **ทิพยสุคนธ์ดนตรีไทย** (กรุงเทพฯ: เกี้ยว – เกล้าพิมพการ, ๒๕๔๔).

[๑๗] คมทวน คันธนู, **รุ้งสายอันรายสรวง** (กรุงเทพฯ: บริษัท ต้นอ้อ แกรมมี่ จำกัด, ๒๕๓๙).

	๑. หนามก็**ตามยอกตำอยู่**เต็มตีน ๒. ไม่**รู้จักรับจ้าง**เหมือนอย่างจีน ๓. **มีเรือนใหญ่รถยาว**พราวราศี
สัมผัสพยัญชนะข้ามวรรคของฉันทลักษณ์	กวีนิพนธ์เรื่อง*ชักม้าชมเมือง*[๑๙] ๑. เย็นลมลง**ชักม้า** **ชมเมือง** ลูกเด็กเล็ก**น้อยเนือง** **แนบ**เคล้า อย่า**ขุ่น**อย่า**แค้นเคือง** **คำ**พ่อ มาพ่อ**จัก**พา**เจ้า** **จอดรั้ง**ยังสถาน ๒. ใครเอยร้องไห้**ยุ่ง** **โยเย** ใครไม่**กิน**ข้าว**เก** **แก่นแก้ว** ใครไม่เชื่อฟัง**เขว** **ขวักไขว่** ยักษ์จะมาจับแล้ว เร่งรู้ระวังตัว ๓. เลอ**พักตร์พิศพักตร์พริ้ง** **เพียง**เขียน **นา**สิก**เนื่องขนงเนียน** **หน่วงน้าว** นิลเนตรเพชร**ผจงเจียร** ไน**จิต** วิ**จิตร**แม่ โอษฐ์อิ่มปริ่มปริ**ร้าว** **ร่วง**คล้อยคำหอม

จากการวิเคราะห์การเล่นเสียงสัมผัสสระและสัมผัสพยัญชนะในกวีนิพนธ์สมัยใหม่ดังกล่าวยังคงปรากฏอยู่คู่กับฉันทลักษณ์ทั้งที่ได้สร้างสรรค์ขึ้นใหม่และที่ดำเนินตามขนบ การเลือกใช้ดังกล่าวบ่งชี้ว่าสัมผัสยังคงเป็นเครื่องบำรุงเสียงในคำประพันธ์ให้ไพเราะอยู่ทุกสมัย นอกจากจะบำรุงเสียงในกวีนิพนธ์แล้ว เสียงสัมผัสดังกล่าวยังทำหน้าที่สื่อความไปพร้อมกับการสร้างความเสนาะอย่างกลมกลืน ดังตัวอย่างนี้

เงาน้ำปาดป้ายเป็นลายริ้ว พลิ้วพลิ้วกระเพื่อมใบไผ่ไหว
ช่อฟ้าชี้ฟ้าอ่าอำไพ อยู่ในน้ำระยับระยิบยิบ
โค้งขาวราวสะพักสะพานเชื่อม เหลื่อมเลื่อมกระเพื่อมพริ้มประปริ่มปริบ
ก้ามปูแผ่ร่มเพียงพรมทิพย์ ลิบลิบลายเริงเป็นเชิงชุ้ม
ดอกอ้อล้อเรียงเพียงเงาเงิน โนนเนินแนบน้ำระเนนนุ่ม
เรือนรวงร่วงโรยกลับเริงรุม กระจัดกระจายกลายกลุ่มเป็นชุมชน
น้ำเขียวเข้มคล้ายเงาไม้เขียว น้ำนิ่งกลิ้งเกลียวเข้มเขียวข้น
น้ำใจน้ำตามาเปื้อนปน สะท้อนบนเงาฉ่ำน้ำแม่วัง[๒๐]

---

[๑๙] เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, **ข้างคลองคันนายาว กระบวนที่ ๑ – ๑๐,** พิมพ์ครั้งที่ ๒ (กรุงเทพฯ: หญ้าหอม, ๒๕๔๑).

[๑๙] เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, **ชักม้าชมเมือง** (กรุงเทพฯ: บริษัท เกี๋ยว – เกล้า จำกัด, ๒๕๔๕).

[๒๐] เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, **เขียนแผ่นดิน,** พิมพ์ครั้งที่ ๓ (กรุงเทพฯ: เกี๋ยว – เกล้าพิมพการ, ๒๕๔๑), หน้า ๙๕.

เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ใช้ทั้งสัมผัสสระและพยัญชนะตามที่ได้กล่าวไว้แล้วอย่างค่อนข้างครบถ้วน คำว่า**ราว**ในวรรคสดับและคำว่า**เพียง**ในวรรครองของบทที่ ๒ น่าจะเป็นตัวอย่างอันดีถึงการเลือกใช้คำเอื้อสัมผัส **ราว**รับสัมผัสสระกับ**ขาว** และ**เพียง**ก็ส่งสัมผัสพยัญชนะสอดรับกับ**พรม**ที่ตามมา ทั้ง ๒ คำใช้เมื่อต้องการเปรียบของ ๒ สิ่งที่เหมือนกัน เป็นภาพพจน์ประเภทอุปมา คำอุปมาในภาษาไทยมีอยู่เป็นจำนวนมาก การเลือกใช้ย่อมแสดงให้เห็นประการหนึ่งว่ากวีใส่ใจในการบำรุงเสียงให้ไพเราะอย่างแน่นอน

ในวรรคสดับและวรรครับบทที่ ๔ ที่ว่า “*น้ำเขียวเข้มคล้ายเงาไม้เขียว น้ำนิ่งกลิ้งเกลียวเข้มเขียวข้น*” การใช้เสียงพยัญชนะ ข ในคำว่า**เข้ม เขียว**และ**ข้น** นอกจากจะสัมผัสพยัญชนะกันดีแล้วยังชี้ถึงทั้งการบอกสีและการเปรียบเทียบสำทับหนักแน่นว่าแม่น้ำวังนั้นมีสีเขียวเข้ม และนิ่งชวนให้เชื่อได้ถึงความมั่นคง คุณประโยชน์ของแม่น้ำ และยังสอดรับกับ ๒ วรรคสุดท้ายซึ่งมีเนื้อความแสดงความรักของผู้คนริมฝั่งที่มีต่อแม่น้ำ อีกทั้งยังเน้นความสำคัญด้านระยะเวลาด้วย

๒. วรรณศิลป์จากการเล่นเสียงวรรณยุกต์

การเล่นเสียงวรรณยุกต์หมายถึงการนำคำที่มีพยัญชนะต้นเสียงเดียวกัน มีสระและมาตราตัวสะกดเดียวกันต่างกันแต่เพียงเสียงวรรณยุกต์มาวางไว้ใกล้กัน สัมผัสเช่นนี้แม้จะปรากฏไม่มากนักในขนบวรรณศิลป์ไทย และมีลักษณะสอดคล้องกับสัมผัสพยัญชนะที่ได้กล่าวถึงแล้ว แต่ก็มีมาอย่างต่อเนื่องถึงกวีนิพนธ์สมัยใหม่ และแสดงให้เห็นลักษณะเฉพาะของภาษาในกวีนิพนธ์ที่สามารถหยิบคำต่างระดับเสียงมาวางไว้ใกล้กันโดยทำให้เกิดทั้งความไพเราะเรื่องเสียงและความเหมาะสมเรื่องความ ดังตัวอย่างต่อไปนี้

รุมไฟมื้อใหม่**ข้าว**	**ขาว**หอม
เจียวไข่ดุจดาวปลอม	ยั่วฟ้า
น้ำเมฆใส่กระออม	ชิมชื่น
กินเพื่ออยู่ดูหล้า	น่าสร้างเป็นสวรรค์[๒๑]

จากตัวอย่าง **ข้าว**และ**ขาว**เป็นทั้งสัมผัสพยัญชนะและสัมผัสสระข้ามวรรค ขณะเดียวกันก็มีระดับเสียงวรรณยุกต์ต่างกันและมีความสัมพันธ์ทางไวยากรณ์กันด้วย คำขยาย**ขาวหอม**ของ**ข้าว**ที่ถูก**รุมไฟ**จึงให้รายละเอียดเพิ่มขึ้นพร้อมๆ กับเชื่อมเสียงของคำอย่างมีลีลา ทั้ง ๒ คำยังปรากฏใช้ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่เรื่องอื่นๆ อีกมาก ดังตัวอย่าง

---

[๒๑] อังคาร กัลยาณพงศ์, **กวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์**, พิมพ์ครั้งที่ ๕ (กรุงเทพฯ: เคล็ดไทย, ๒๕๒๙), หน้า ๓๔.

กวีนิพนธ์	ตัวอย่าง
กวีนิพนธ์ของอังคารฯ	วักทะเลเทใส่จาน รับประทานกับ**ข้าวขาว** เอื้อมเก็บบางดวงดาว ไว้คลุกเคล้าซาวเกลือกิน[๒๒]
ข้างคลองคันนายาวกระบวนที่ ๕	๑. ทัพพีแหลกขันหล่นจากขอนรับ ร่างยายยับพับพ่างกลางกองข้าว บาตรพระโปรดเปิดสดับรับเรื่องราว **ข้าวสีขาว**เลือดสีแดงแห่งแผ่นดิน[๒๓] ๒. แม่กวาด**ข้าว**กันขันออกหว่าน**ขาว** เหมือนดอก**ข้าว**พราวดอกประดับถิ่น ไก่เกรียวกรูพรูพราวบนลานดิน อานิสงส์ส่งสิ้นสำเร็จทาน[๒๔]
ข้างคลองคันนายาวกระบวนที่ ๑๐	เหมือนข้าวปลูกข้าวพันธุ์ข้าวขวัญมิ่ง แม่ไม่ทิ้งตำนาน**ข้าว**สาร**ขาว** ชีวิตแม่มีนิยายหลายเรื่องราว มีการก้าวมีการหยุดมีจุดแปร[๒๕]
ม้าก้านกล้วย	๑. เธอเจ้าสาวใบตองในร่องสวน เคยขอนวลมาพอห่อ**ข้าวขาว** จะออกทุ่งออกทางทุกครั้งคราว ต้องห่อข้าวห่อของแล้วท่องไป[๒๖] ๒. เขียวเอยใบข้าวประคอง เหลืองเรืองรวงรอง ขาวเอยคำ**ข้าวขาว**หอม[๒๗] ๓. รักด้วยเหงื่อเรื่อรดด้วยรวดร้าว ฝันคำ**ข้าวขาว**หอมไม่จางหาย ให้โลกหอมคำข้าวทุกคำคาย ให้ทุ่งหอมความหมายของเหงื่อคน[๒๘]
เงียบสะท้อน	เม็ด**ขาว**คือ**ข้าว**หอม ในหม้อพร้อมหุงสุกรอ ข้าวนิ่มจักอิ่มพอ ได้แรงพาให้ทำงาน[๒๙]

การเล่นคำ**ข้าว**และ**ขาว**จึงเป็นการเล่นคำที่มีเสียงสัมผัสวรรณยุกต์ได้อย่างเข้าใจลักษณะภาษาไทย ความพยายามในการขยายความให้**ข้าว**มีความ**ขาว** จึงแสดงลักษณะเฉพาะของคำนามกับคำขยายที่ปรากฏร่วมกันได้อย่างกลมกลืนในคำประพันธ์[๓๐] โดยให้ความงามทั้งความหมายและเสียง นอกจากคำนี้แล้วยังใช้คำอื่นอีกด้วย ดังตัวอย่าง

---

[๒๒] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๙๘.

[๒๓] เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, **ข้างคลองคันนายาว กระบวนที่ ๕,** หน้า ๑๑.

[๒๔] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๓๘.

[๒๕] เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, **ข้างคลองคันนายาว กระบวนที่ ๑๐,** หน้า ๒๙.

[๒๖] ไพวรินทร์ ขาวงาม, **ม้าก้านกล้วย,** พิมพ์ครั้งที่ ๑๙ (กรุงเทพฯ: แพรวสำนักพิมพ์, ๒๕๔๔), หน้า ๕๖.

[๒๗] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๔๔.

[๒๘] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๖๐.

[๒๙] โกศล กลมกล่อม, **เงียบสะท้อน,** พิมพ์ครั้งที่ ๓ (กรุงเทพฯ: บริษัท ดับเบิ้ลนายน์ พริ้นติ้ง จำกัด, ๒๕๔๒), หน้า ๘๖.

[๓๐] เพราะในภาษาพูดหรือภาษาร้อยแก้วทั่วไปเราไม่จำเป็นต้องขยายความหรือเน้นย้ำผ่านภาษาให้ฟุ่มเฟือยว่า**ข้าว**นั้น**ขาว**เนื่องจากเป็นความรับรู้ที่เข้าใจกันดี.

ตัวอย่าง	เสียงวรรณยุกต์ในคำ
กวีนิพนธ์เรื่อง*บางกอกแก้วกำศรวลหรือนิราศนครศรีธรรมราช*[๓๑]	
๑. ปวงจักร**วาลหว่าน**ไว้	สามัญ – เอก
๒. เปลวอัค**นีนี่**ไหม้	สามัญ – โท
๓. ชลา**ลัยไหล**เคลื่อนคล้อย	สามัญ – จัตวา
๔. จิตกา**ธารถ่าน**ไหม้	สามัญ – เอก
กวีนิพนธ์เรื่อง*ข้างคลองคันนายาว กระบวนที่ ๕*[๓๒]	
๑. ปีเก่าไป**ใหม่**มา**ไม่**ช้าเชื่อง	เอก – โท
๒. ยะเยือกลมเย็น**ร่ำ**พัด**รำ**เพย	โท – สามัญ
๓. จนตำรวจฆ่าตำ**รวจรวด**สามศพ	เอก – โท
๔. ยังประหวัดใจ**หวาม**อยู่**วาม**แวว	จัตวา – สามัญ
๕. ทางชีวิตวัน**เวย์**ว้า**เหว่**นัก	สามัญ – เอก
กวีนิพนธ์เรื่อง*ข้างคลองคันนายาว กระบวนที่ ๑๐*[๓๓]	
๑. ข้างปี่**จุมจุ่ม**เจื้อยระเรื่อยเร้า เคียงช่างซอคลอ***เคล้า***อยู่***เคล่า***คล่อง	สามัญ – เอก, ตรี – โท
๒. สิงสรรพสู่สาร**พัด**สัม**ผัส**คำ	ตรี – เอก
๓. กายทุกส่วนสงบ**วางว่าง**ท่าที	สามัญ – โท
๔. คือวงของความ**ว่างสว่าง**วรรณ	โท – เอก
๕. สรรพสิ่งนิ่ง**วาง**และ**ว่าง**อยู่	สามัญ – โท

๓. วรรณศิลป์จากการเชื่อมเสียงของกลุ่มคำ

การเล่นสัมผัสหลายลักษณะดังที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้นมีความกลมกลืนกันดีกับการเชื่อมเสียงของคำและกลุ่มคำที่ปรากฏในวรรคตามขนบเดิมดังตัวอย่างคำประพันธ์นี้

ระลอกน้อยร้อยร่วงระริกไหล หยาดกระเซ็นเย็นใสอยู่สดชื่น
ฉ่ำพระพายชายแพร้วผะแผ่วพื้น เป็นคลื่นครื้นเครงรับกระชับกระชั้น
ละลิ่วริ้วเริงรัวระรัวร่ำ มาเย้ายั่วหยอกย้ำในความฝัน
ให้แย้มยิ้มอิ่มแอบแนบจำนรรจ์ รำลึกวันเวลายิ่งอาลัย[๓๔]

จากตัวอย่างจะเห็นว่ากวีได้ใช้สัมผัสเชื่อมคำและกลุ่มคำไว้ด้วยกันเช่นในวรรคแรกอาจแบ่งกลุ่มคำได้เป็น***ระลอกน้อย / ร้อยร่วง / ระริกไหล*** แต่ละกลุ่มเกาะเกี่ยวกันด้วยสัมผัสต่างรูปแบบเช่นวรรคแรกกลุ่มคำ***ระลอกน้อย***กับ***ร้อยร่วง*** มีการส่งสัมผัสระกันในคำว่า**น้อย – ร้อย**

---

[๓๑] อังคาร กัลยาณพงศ์, **บางกอกแก้วกำศรวลหรือนิราศนครศรีธรรมราช**"

[๓๒] เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, **ข้างคลองคันนายาว กระบวนที่ ๑ – ๑๐**.

[๓๓] เรื่องเดียวกัน.

[๓๔] เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, **ทิพยสุคนธ์ดนตรีไทย,** หน้า ๒๑.

และเสียง /ร/ อันเป็นเสียงสุดท้ายของกลุ่มยังทอดไปรับสัมผัสพยัญชนะดังคำว่า**ร่วง – ระริก** ในวรรคอื่นๆ ลักษณะดังกล่าวนี้เกิดขึ้นอย่างต่อเนื่อง

การเล่นสัมผัสในลักษณะย้ำเสียงซึ่งเป็นการทอดท้ายจังหวะในแต่ละวรรคด้วยคำที่มีเสียงพยัญชนะเดียวกันก็เป็นที่นิยม[๓๕] เช่นวรรครับและรองของบทแรก *หยาดกระ**เช็น**เย็น**ใส**อยู่สดชื่น ฉ่ำพระ**พาย**ชาย**แพร้ว**ผะแผ่วพื้น* คำว่า**เช็น – ใส**และ**พาย – แพร้ว**มีเสียงพยัญชนะเดียวกัน

พระลบลาลับแล้ว ลงรอน รอนเอย
จันทร์จะสาดอัมพร สพรั่งฟ้า
มาจะกล่าวกรองกลอน เพลงกล่อม
เพลงพระจันทร์เจ้าข้า จุ่งเข้าใจฟัง[๓๖]

ในโคลงสี่สุภาพข้างต้น คำว่า**พระลบ**มีเสียง /ล/ ท้ายคำ กลุ่มคำที่ตามมาคือ ***ลาลับแล้ว*** ก็เป็นกลุ่มคำที่ใช้เสียง /ล/ ทั้งหมด ทั้งยังทอดเสียงดังกล่าวไปยังวรรคต่อไปอีกด้วย ขณะที่ในบาทสุดท้าย การใช้สัมผัสพยัญชนะเป็นชุดข้ามวรรคในคำว่า**เจ้าข้า**และ**จุ่งเข้า**... ก็ช่วยให้เสียงของโคลงเรียงร้อยต่อเนื่องกันอย่างไพเราะ

ในคำประพันธ์ที่ดัดแปลงมาจากเพลงพื้นบ้านของศิวกานท์ ปทุมสูติ ปรากฏลักษณะนี้เช่นกันเช่นใน**กลอนนางแซว ๑๗*** บทนี้

เมื่อนางแซวเพรียกกู่ กาลฤดูสู่สม
มันก็หมายได้ชม ในคู่ชื่น
ช่วยกันสร้างรังรัก ในฟูมฟักเลือดเนื้อ
มันกระทำไปเพื่อ รักเริงรื่น
จนเกิดลูกผูกรัก แล้วก็จากก็จาง
โบยบินสู่โลกกว้าง ไม่กลับคืน
ไม่ได้คิดว่ารัก จะต้องฟักฟูมเฝ้า
อยู่เพียงรังรักเก่า เฝ้าทนฝืน
ไม่ได้คิดว่ารัก จะต้องหลากในรส
ไม่มีเกณฑ์มีกฎ มันกลมกลืน

---

[๓๕] อาจเกิดจากความเชื่อที่ว่าในวรรคของฉันทลักษณ์หลายประเภทมีจังหวะที่ถูกแบ่งไว้ตายตัว เช่น กลอนจะต้องแบ่งเป็น ๓ – ๒ – ๓ กาพย์ยานีวรรคแรกต้องเป็น ๒ – ๓ ทำให้กวีกำหนดเสียงสัมผัสพยัญชนะท้ายแต่ละจังหวะเป็นเสียงเดียวกัน เมื่ออ่านต่อเนื่องกันไปจะได้ยินเสียงพยัญชนะตกกระทบทอดรับกันเรื่อยไปอย่างเป็นจังหวะจะโคน ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่ คมทวน คันธนู นิยมเล่นเสียงเช่นนี้มากและปรากฏในคำประพันธ์ทุกประเภททั้งที่สืบทอดและที่กวีสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ ความเชื่อนี้อาจทำให้***การเล่นเสียงในฉันทลักษณ์เป็นกลไกวรรณศิลป์ที่คาดเดาได้***แบบฉันทลักษณ์ซึ่งมีกรอบเกณฑ์กำหนดแน่นอนแล้วอย่างกลบท.

[๓๖] เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, **ชักม้าชมเมือง,** หน้า ๒๑๙.

ไม่มีนกใจดี ไม่มีนกใจร้าย
มีแต่นกทั้งหลาย ที่หลบปืน[๓๗]

แม้ว่าการเล่นสัมผัสแบบเชื่อมเสียงของกลุ่มคำดังกล่าวไม่ใช่ลักษณะบังคับ แต่ “การเล่น” ที่ปฏิบัติมาเป็นเวลานานก็ยืนยันชัดเจนถึงความเข้ากันได้ระหว่าง “สาร” ที่กวีต้องการสื่อกับ “เสียง” ของคำประพันธ์ที่ผสานสอดรับเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน และชี้ความตั้งใจของกวีในการคัดสรรคำเพื่อให้ภาษาในกวีนิพนธ์มีความหมายต่อทุกสัมผัสของผู้เสพ

๖.๑.๒ การสร้างความงามทางวรรณศิลป์จากการเล่นเสียงในฉันทลักษณ์ประเภทกลบท

การเล่นเสียงแบบกลบทคือการเล่นเสียงแบบที่ต้องกำหนดกติกาการเล่นเพิ่มขึ้นนอกเหนือจากการจัดคำให้อยู่ตามกรอบของฉันทลักษณ์ อาจแยกกล่าวได้เป็น ๒ ส่วนคือ ความงามจากเสียงสัมผัสคล้องจองและความงามจากจังหวะเสียง

ในส่วนความงามจากเสียงสัมผัสคล้องจองผู้วิจัยพบว่ามีกลบทหลายชนิดเน้นเรื่องการเล่นเสียงสัมผัสทั้งสัมผัสพยัญชนะและสัมผัสสระซึ่งทำให้เกิดความไพเราะคล้องจองนอกเหนือไปจากสัมผัสอันเป็นจุดบังคับ อีกส่วนหนึ่งที่เป็นความงามจากจังหวะเสียงนอกจากจะเล่นสัมผัสทั้ง ๒ รูปแบบแล้ว ยังเกี่ยวเนื่องไปถึงจังหวะในแต่ละวรรค บาท หรือแต่ละบทซึ่งสอดคล้องและสร้างความคล้องจองไพเราะมากยิ่งขึ้น

กลบทที่เน้นความงามจากเสียงสัมผัสคล้องจอง แต่เดิมอาจเป็นการจัดวางถ้อยคำให้เกิดเสียงกระทบกันภายในวรรค หรือข้ามวรรค ซึ่งเมื่อกวีเลือกใช้ก็สามารถสร้างความไพเราะเรื่องเสียงเพิ่มขึ้นอย่างมีระบบ

ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่ กลบทงูกระหวัดหางยังคงเป็นการเล่นเสียงพยัญชนะที่ประสบความสำเร็จในแง่ของการเกี่ยวร้อยเสียงของคำประพันธ์แต่ละวรรคไว้อย่างกลมกลืนและต่อเนื่องซึ่งจะพบได้ในกวีนิพนธ์ของกวีร่วมสมัยแทบทุกคน

นอกจากนี้ การนำกลบทงูกระหวัดหางไปผสานกับกลบทอื่นๆ ที่เน้นการเล่นเสียงทั้งเสียงพยัญชนะและเสียงสระก็ยิ่งช่วยสร้างความไพเราะให้คำประพันธ์เพิ่มขึ้นด้วย

ในกวีนิพนธ์เรื่อง*ชักม้าชมเมือง*กวีใช้กลบทหลายชนิด อาจเป็นตัวอย่างที่ดีในการให้ความไพเราะด้วยการเล่นเสียง โดยเฉพาะกลบทก้านต่อดอก[๓๘] และกลบทโตเล่นหางดังนี้

---

[๓๗] ศิวกานท์ ปทุมสูติ, **ข้าวเม่ารางไฟ** (กรุงเทพฯ: ดับเบิ้ลนายน์, ๒๕๔๔), หน้า ๗๑.

[๓๘] ได้อธิบายไปแล้วในส่วนที่เป็นการสืบทอดขนบกลบทว่ากลบทก้านต่อดอกในกวีนิพนธ์เรื่อง*ชักม้าชมเมือง*มีลักษณะตรงกับกลบทอักษรสังวาส ด้วยเหตุที่กลบททั้ง ๒ ชนิดไม่มีความแตกต่างกันมากนัก ในที่นี้จึงยึดตามคำของกวี.

กลบทก้านต่อดอก

เพราเลาลำขลุ่ยพริ้ว **พรายฉาย**
แสบแปลบราวเพลิงราย **ผ่อนร้อน**
โรยโหยระเหิดราหาย **เหินเนิ่น**
ลอยค่อยคละคล้อยฟ้อน ฟ่องพลิ้ว**ไผ่ไหว**[๓๙]

กลบทโตเล่นหาง

ฉิวเฉื่อยเรื่อย**ฉิ่งชิ้ง** ฉิ่งฉับ
หรีดหริ่งกระ**ชับรับ** เรื่อยช้า
กวาดประกบ**กรับจับ** จังหวะ
วับวับแช่**ช้าว้า** ฉาบไว้เชิงไหว[๔๐]

กลบททั้ง ๒ ชนิดโดดเด่นในการใช้คำที่มีเสียงสระเดียวกันวางไว้ติดกัน ๑ คู่ ในตำแหน่งต่างๆ ของวรรค โดยกลบทก้านต่อดอกของเนาวรัตน์เกิดขึ้นต้นและท้ายบาทของโคลง ส่วนกลบทโตเล่นหางเกิดขึ้นท้ายวรรคแรกของทุกบาทซึ่งทำให้คำประพันธ์เน้นหนักในการทอดเสียงคล้องจองเพิ่มขึ้น นอกจากนี้ การใช้สัมผัสพยัญชนะข้ามวรรคในรูปแบบของกลบทงูกระหวัดหางยังทำให้เสียงของโคลงมีความเกี่ยวร้อยกันมากยิ่งขึ้น ดังนี้

เพราเลาลำขลุ่ย**พริ้ว** — **พราย**ฉาย
แสบแปลบราวเพลิง**ราย** — ผ่อน**ร้อน**
โรยโหยระเหิดรา**หาย** — **เหิน**เนิ่น
ลอยค่อยคละคล้อย**ฟ้อน** — **ฟ่อง**พลิ้วไผ่ไหว
ฉิวเฉื่อยเรื่อยฉิ่ง**ชิ้ง** — **ฉิ่ง**ฉับ
หรีดหริ่งกระชับ**รับ** — **เรื่อย**ช้า
กวาดประกบกรับ**จับ** — **จัง**หวะ
วับวับแช่ช้า**ว้า** — ฉาบ**ไว้**เชิงไหว

---

[๓๙] เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, **ชักม้าชมเมือง,** หน้า ๑๗๔.

[๔๐] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๑๗๕.

กลบทชนิดใหม่ก็สัมพันธ์กับการเพิ่มความไพเราะเรื่องเสียงในกวีนิพนธ์เช่นกันเช่น **กลบทอักษรคู่*** ของศิวกานท์ ปทุมสูติแสดงกลวิธีการเลือกคำที่มีเสียงพยัญชนะเดียวกันมาไว้ด้วยกันเพื่อสื่อความมีลักษณะเดียวกับกลบทอักษรล้วนแต่เดิม

กลบทกินนรเก็บบัวบริพันธ์**ซึ่งผสมระหว่างกลบทกินนรเก็บบัวกับกลบทนาคบริพันธ์และ**กลบทบัวบานก้านต่อดอก****ที่ผสมระหว่างกลบทบัวบานกลีบขยายกับกลบทก้านต่อดอกเป็นของคมทวน คันธนูก็น่าจะเกิดจากการเล็งเห็นลักษณะการเล่นเสียงในกลบทแบบเดิม ๒ ชนิดที่สามารถนำมาผสมผสานกันได้ทำให้ฉันทลักษณ์เล่นระบบเสียงซับซ้อนยิ่งขึ้น ทั้งนี้ มีข้อน่าสังเกตด้วยว่าการสร้างสัมผัสเสียงข้ามวรรคอย่างกลบทงูกระหวัดหางยังถูกนำมาใช้อย่างสม่ำเสมอด้วย[๔๑] ดังตัวอย่าง**กลบทกินนรเก็บบัวบริพันธ์****และ**บัวบานก้านต่อดอก**** ตามลำดับดังนี้

ตลบ*ถี่*ตะแลง*ถี่*ข้าม **คาหัว**

คา*หื่น*เค้น*หื่น*มัว **มืดเบ้า**

มืด*บด*มุ่ง*บด*สลัว **สลอนอสัตย์**

สลอน*แซ่*สลับ*แซ่*เคล้า เคลือบเวิ้งจักรวาล[๔๒]

เมืองเมื่อรั้ง ร่านผลาญ

เมืองนั่นหัว ปล่อยห้อย

เมืองไหนกลัว เกลื่อนเถื่อน

เมืองนั่นง่อย งั่งฝัง[๔๓]

[๔๑] กลบทงูกระหวัดหางเป็นกลวิธีการสร้างความไพเราะในโคลงได้เป็นอย่างดี กวีไทยทั้งในอดีตและปัจจุบันเข้าใจเรื่องนี้อย่างแน่นอนเพราะโคลงที่ปรากฏในวรรณคดีไทยไม่ว่ายุคสมัยใดมีลักษณะการเชื่อมสัมผัสข้ามวรรคเช่นนี้อยู่เสมอ.

[๔๒] คมทวน คันธนู, **กฎบนกลบท** (เชียงใหม่: มิ่งเมือง, ๒๕๔๑), หน้า ๑๓.

[๔๓] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๑๕.

กลบท**บัวบานก้านต่อดอก**** เกิดจากการผสมระหว่างกลบทบัวบานกลีบขยายกับกลบทก้านต่อดอกเฉพาะกลบทบัวบานกลีบขยายในกวีนิพนธ์ของคมทวน คันธนู กวีน่าจะนำมาเฉพาะลักษณะการซ้ำคำต้นวรรคเท่านั้น ตามตำราแล้วกลบทนี้ต้องซ้ำ ๒ คำ ถ้าซ้ำ ๑ คำจะเป็นกลบทบุษบงแย้มผกา.

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ในกวีนิพนธ์ของศักดิ์สิริ มีสมสืบมี**กลบทวรรณยุกต์สลับ**** ที่ไม่เพียงจะมีลักษณะเด่นเรื่องเสียงแล้ว ยังมีส่วนสำคัญในการสื่อความบางประการอีกด้วย โดยเฉพาะบท “ฝนฝัน”

เก็บฝนแห่งฝันใส่ถัง หยาดหวานดั่งหวังดั่งหมาย
ตักเติมตักเติมเกือบตาย ตุ่มดินกลับกลายตูดกลวง
สับสนตักฝนกลับถัง ตักหวังตักฝันหวั่นหวง
เกือบตายตักตวงตักตวง ตะกอนขุ่นเคืองก่อเกลียว
บ่อฝันบ่เหลือหยาดใส หวั่นไหวสับสนสั่นเสียว
บ่อซึมบ่ซึมโศกเซียว โดดเดี่ยวเปลี่ยวดายหน่ายใน
หยาดฝนหยาดหลงหยดติ๋ง ต่องหนิงต่องหนิงสุดใส
อึดใจหยดทีอึดใจ หยุดไปอึดใจหยดที
จวบฝนปริ่มขันหนึ่งขัน สู่ฝันเปี่ยมขวัญสุขขี
หยดเติมปริ่มเต็มเปี่ยมระตี ดื่มซีดื่มซีที่รัก[๔๔]

เสียงวรรณยุกต์อย่างมีจังหวะในกลอนที่มีจำนวนคำที่แน่นอน ผนวกกับเนื้อความที่กล่าวถึงการตกของหยดน้ำ ทำให้นอกจากจะเข้าใจเนื้อความจากการอ่านถ้อยคำแล้ว ยังมีผลทำให้ได้ยินเสียงฝนตกเป็นจังหวะอีกด้วย อาจกล่าวได้ว่ากวีได้สร้างกลบทที่เน้นเรื่องการเล่นเสียงวรรณยุกต์มาสื่ออารมณ์ความรู้สึกของกวีนิพนธ์ได้อย่างแยบคาย

นอกจากกลบทที่เน้นเรื่องเสียงของกวีนิพนธ์แล้ว การเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะหรือสัมผัสสระโดยขึ้นอยู่กับจังหวะการแต่งในแต่ละวรรคของคำประพันธ์ด้วยก็ช่วยให้การเล่นเสียงในคำประพันธ์มีความไพเราะ มีจังหวะเสนาะหูเพิ่มขึ้น

แต่เดิมกลบทที่มีลักษณะดังกล่าวเช่น กลบททบเต้นกลางสระบัว กบเต้นสามตอน เจ้าเซ็นเต้นต้ำบุด สุรางค์ระบำ พิณประสานสาย และสะบัดสะบิ้ง เป็นต้น กลบทเหล่านี้ยังคงปรากฏใช้ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่อย่างต่อเนื่อง ตัวอย่างเช่นกลบททบเต้นกลางสระบัวของคมทวน คันธนูที่ว่า

ร้อนไฟไร้ฝนสู้ทนร้อน เปลี่ยนผลปรนผ่อนปรับร้อนเปลี่ยน
เอียนโลภโอบไล้หรือใครเอียน คลุมหื่นคลื่นเหียนแนบเนียนคลุม[๔๕]

กลอนข้างต้นมีวรรคละ ๗ คำ นอกจากจะบังคับซ้ำคำต้นและท้ายวรรค ยังซ้ำเสียงสัมผัสพยัญชนะ ๒ เสียง ๑ คู่ วรรคละ ๒ ชุดด้วย และบังคับในจังหวะที่ ๑ และ ๒ ของวรรค เพราะฉะนั้น กลอนเจ็ดกลบททบเต้นกลางสระบัว ๔ คำแรก จึงมีสัมผัสพยัญชนะกระทบกัน ๒ จังหวะทุกวรรค ดังนี้

---

[๔๔] ศักดิ์สิริ มีสมสืบ, **คนสอยดาว,** พิมพ์ครั้งที่ ๒ (กรุงเทพฯ: บ้านไร่เรือนพิมพ์, ๒๕๓๖), หน้า ๑๑.

[๔๕] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๙๐.

ร้อนไฟ / ไร้ฝน / สู้ทน**ร้อน**　　**เปลี่ยน**ผล / ปรนผ่อน / ปรับร้อน**เปลี่ยน**

ส่วนกลบทที่กวีร่วมสมัยได้สร้างสรรค์ขึ้นใหม่เช่น**กลบทร้อยคำสัมผัสตก**** ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ก็มีลักษณะสอดคล้องกันระหว่างสัมผัสและจังหวะเช่นกัน ดังตัวอย่าง

โอ้พิมน้อยพลอยเนื้อระเรื่อนิ่ม　　ทะเลอิ่มฟ้าสะอาดหาดทรายอ่อน
ตะวันทอทาบทาเหมือนอาทร　　ฝากเพลงพรกลอนพร้อมกล่อมแม่พิม[๔๖]

จากตัวอย่างจะเห็นว่ากลบทนี้สร้างสัมผัสพยัญชนะในทุกคำสุดท้ายแต่ละจังหวะในแต่ละวรรค ดังนั้นถ้าเป็นกลอนวรรคหนึ่งๆ แต่ละจังหวะจะมีเสียงพยัญชนะคอยรับกันโดยตลอด

โอ้พิม**น้อย** / พลอย**เนื้อ** / ระเรื่อ**นิ่ม**　　ทะเล**อิ่ม** / ฟ้าสะ**อาด** / หาดทราย**อ่อน**

วรรณศิลป์จากการเล่นเสียงทั้งแบบไม่ใช่กลบทซึ่งพบได้ในฉันทลักษณ์ทุกประเภทและที่เกิดจากการจัดให้เป็นกลบทปรากฏอยู่ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่อย่างที่เรียกได้ว่า “อุดมสมบูรณ์” กวียังสืบสานสุนทรียะด้านเสียงในกวีนิพนธ์อย่างต่อเนื่องและอาจสรุปได้ว่าเป็นการสืบสานการ “เล่น” เสียงในกวีนิพนธ์ได้อย่างไม่ขาดสายและสามารถเชื่อมกับวรรณคดีในอดีตได้อย่างแนบเนียน

๖.๒ การสร้างความงามทางวรรณศิลป์จากการเล่นคำในฉันทลักษณ์

ในหัวข้อนี้จะได้อธิบายวรรณศิลป์จากการเล่นคำแบบที่ไม่ใช่กลบทและแบบกลบท ดังนี้

๖.๒.๑ การสร้างความงามทางวรรณศิลป์จากการเล่นคำในฉันทลักษณ์ที่ไม่ใช่กลบท

การ “เล่น” กับภาษาในกวีนิพนธ์มีอยู่หลายรูปแบบในที่นี้ผู้วิจัยจะได้อธิบายเฉพาะการเล่นคำซ้ำและการเล่นคำพ้องซึ่งโดดเด่นและพบมากมาตั้งแต่วรรณคดีในอดีตและปรากฏอยู่ในแบบที่ไม่ได้บังคับให้เป็นกฎพิเศษถึงขั้นกลบท ทั้งการเล่นคำซ้ำและคำพ้องไม่ใช่การอวดฝีมือหรือภูมิรู้ภาษาเพียงอย่างเดียวของกวี แต่ได้ชี้ให้เห็นว่าคำเหล่านั้นสัมพันธ์กับ “สาร” ที่ต้องการสื่อเช่นเดียวกับวรรณคดีโบราณ นอกจากนี้ จะได้อธิบายการใช้คำที่เหมาะกับเนื้อหาเพิ่มเติมด้วย

คำซ้ำ ในที่นี้หมายถึงการเลือกใช้คำซ้ำกันต้นวรรค ต้นบาท หรือต้นบทเพื่อสื่อความอย่างใดอย่างหนึ่ง โดยการเลือกซ้ำคำไม่ได้เป็นระบบแบบกลบทหรือแต่งต่อเนื่องกันหลายบท ดังตัวอย่างต่อไปนี้

---

[๔๖] เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, **เขียนแผ่นดิน**, หน้า ๔๒๓.

ยาวนานในคำนึง ค่อยเครียดตึงต่อดำเนิน
จวบจนได้เผชิญ กับบันไดที่ใฝ่ปอง
สถิตนิ่งอยู่ตรงหน้า คู่ควรค่าบันไดทอง
หลากขั้นตามครรลอง ประหนึ่งเชิญเดินขึ้นไป
ขึ้นลงอลวน คือผู้คนแห่งบันได
บ้างขึ้นอย่างตั้งใจ ทีละขั้นตามจำนง
บ้างก็ก้าวข้ามขั้น **บ้าง**เบียดดั้นไม่พะวง
บ้างเหยียบขั้นมั่นคง ยากขยับเขยื้อนกาย
บ้างลงอย่างยินดี ใบหน้ามียิ้มระบาย
บ้างเซ็งซังกะตาย **บ้าง**รวดร้าวก้าวลงมา
บ้างดูเรียบระเรื่อย **บ้าง**เหน็ดเหนื่อยอิดระอา
แตกต่างกิริยา สวนสลับสับสนกัน
ยืนเพ่งพิศบันได แทบท้อใจขึ้นประจัน
มาดขรึมซึมเหงื่อครัน ยิ่งร้อนรุมควบคุมตน[๔๗]

การซ้ำคำว่า**บ้าง**ต้นวรรคหรือต้นบาทในตัวอย่างแสดงลักษณะการจำแนกกิริยาอาการของคนที่ขึ้นหรือลงบันได[๔๘] ว่ามีลักษณะดีหรือร้ายแตกต่างกันออกไป

พลัดกอ**พลัด**กิ่งพร้อม พัดกาย
พลัดพรากเพียง**พลัด**ตาย แต่นั้น
พลัดแดนพ่างพัดตาย โดยเดี่ยว
พลัดสุข**พลัด**เกิดกลั้น ยิ่งกลั้นพัดไกล
พลัดกอ**พลัด**ก้านกิ่ง **พลัด**ทุกสิ่งสุดกลืนกลั้น
พลัดแดนแสนผูกพัน **พลัด**โดยเดี่ยวดูเดียวดาย[๔๙]

การซ้ำคำกริยา**พลัด**ข้างต้นตอกย้ำการจากพรากทุกอย่างไปอย่างน่าจะไม่มีวันกลับ มีนัยยะถึงความอาลัยอาวรณ์และสภาวะทางอารมณ์ที่หลั่งล้นความรู้สึกออกมาอย่างรวดเร็วอีกด้วย

คำพ้อง หมายถึงคำที่มีรูปเขียนเหมือนกันแต่ความหมายต่างกัน พบมากในวรรณคดีไทยน่าจะได้แก่ในบทชมหรือพรรณนาสิ่งต่างๆ เช่นพรรณนาธรรมชาติ ในอดีตอาจพบในวรรณคดีนิราศ ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่กวีนิยมเล่นคำพ้องเช่นกันดังตัวอย่างบท “ไม้แก้ว” ดังนี้

---

[๔๗] แรคำ ประโดยคำ, **ในเวลา,** พิมพ์ครั้งที่ ๓ (กรุงเทพฯ: รูปจันทร์, ๒๕๔๑), หน้า ๘๓.

[๔๘] เป็นไปได้ว่า**บันได**ในกวีนิพนธ์นี้อาจมีความหมายที่ซับซ้อนมากกว่าสิ่งที่ใช้ขึ้นลงระหว่างชั้น.

[๔๙] แรคำ ประโดยคำ, **แรคำ,** พิมพ์ครั้งที่ ๓ (กรุงเทพฯ: รูปจันทร์, ๒๕๔๔), หน้า ๑๑๕.

โอ้ช่อ**แก้ว**พะแพร้วลมหอม อ้อมกายเราเอาใจนัก
แก้วดั่ง**แก้ว**สูงศักดิ์ อนรรฆมณีที่จับใจ
ไม้**แก้ว**ชูช่อแพร้ว ลมไหว
หอมกรุ่นอ้อมเอาใจ ไปแล้ว
รัตนาค่าเลอสมัย เสมอว่า
คุณค่าของต้นแก้ว เจื่อยแจ้วสรรเสริญ
ช่อ**แก้ว**กัลยา ทั่วใต้หล้าชะแง้แลหาย
อาภัพอับใจตาย สาวไร้สิ้นดินแดนไตร
ไม้**แก้ว**นึกแต่แก้ว กินรี
หาทั่วฟ้าปฐพี นี่แล้ง
อาภัพกว่าชีวี อื่นอื่น
อกเปล่าเหงาใจแห้ง เหี่ยวไหม้สลายขวัญ
ช่อ**แก้วแก้ว**ตาเรา ว่างเปล่าแววเสียแล้วหรือ
กาพย์**แก้ว**อันบันลือ ยังชื่อซึ้งตรึงวิญญาณ
ไม้**แก้ว**ลืมล่วงแล้ว เสียเถิด
กาพย์ว่า**แก้ว**ประเสริฐ เลิศฟ้า
อธิษฐานเมื่อไปเกิด ภพใหม่
ให้เปรื่องปราชญ์ล้ำหล้า เก่งกล้าฉมังขลัง[๕๐]

การเล่นคำว่า**แก้ว**ข้างต้นนี้มีความหมายถึงทั้งดอกไม้ ดวงแก้ว นางแก้ว และรวมถึงแก้วในความหมายของสิ่งที่ดีที่สุดด้วย การเลือกคำ**แก้ว**อันเป็นคำพ้องเสียงพ้องรูปที่มีความหมายมากมายนี้ แสดงความรู้ความเข้าใจในภาษาและเลือกที่จะหยิบคำมาเล่นได้อย่างคมคาย

ไม่ว่า “ธรรมชาติ” ของกวีร่วมสมัยจะมีความหมายโดยตรง ความหมายซับซ้อน หรือมีนัยยะในการเสียดสีบุคคลหรือสิ่งใดก็ตาม แต่ก็ถือได้ว่ากลวิธีการเล่นกับภาษาเช่นคำพ้องยังคงประสบความสำเร็จและสร้างความโดดเด่นให้แก่คำประพันธ์ได้เท่ากับความชัดเจนในการสื่อความ

นอกจากการเล่นคำซ้ำและคำพ้องแล้ว การใช้คำเหมาะกับเนื้อหาก็เป็นกระบวนการแต่งคำประพันธ์ที่กวีจะต้องคำนึงถึงไปพร้อมกับการให้ความสำคัญแก่ลักษณะของฉันทลักษณ์ประเภทต่างๆ ที่เลือกมานำเสนอ “สาร” ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่ การแต่งคำประพันธ์ของกวีก็ยังคงมีแนวปฏิบัติเช่นนี้ พิจารณาได้จากคำประพันธ์ต่อไปนี้

กาพย์กลอนอ่อนหวานปานน้ำผึ้ง เจ้ารู้ซึ้งว่าคืออะไรไหม
ฤๅตามืดหูมิดไร้จิตใจ ไม่รู้รสทิพย์ฝันวรรณคดี

---

[๕๐] อังคาร กัลยาณพงศ์, **ลำนำภูกระดึง,** พิมพ์ครั้งที่ ๓ (กรุงเทพฯ: ศยาม, ๒๕๓๔), หน้า ๗๓ – ๗๔.

เพชรพลอยแห่งถ้อยคำทิพย์ จิบดื่มดุจอำมฤตวิเศษศรี
พร้อมแง่ญาณปัญญาบารมี ลำนำดนตรีเพริศพริ้งพราย
ลายสือขวัญอันหลั่งไหลหอม ย่อมเป็นกาพย์กลอนอันเฉิดฉาย
พร้อมคติธรรมลึกซึ้งคมคาย ซ่อนไว้ประเสริฐสวยด้วยอารมณ์
ดั่งดาริการะย้าระยับสวรรค์ นั้นคือกาพย์กลอนสวยซึ้งสม
รจนาจากฟากฟ้ามหาพรหม ณ ครั้งปฐมกัปป์จับใจรัก
กลอนกาพย์ซาบซึ้งไพเราะเลิศ เกิดจากวิญญาณอันสูงศักดิ์
เสียสละปัญญายิ่งยงนัก ประณีตรักค่าวิสุทธิ์ยุติธรรม
โลกนี้มีกาพย์กลอนซ่อนนิ่ง ในสรรพสิ่งสุนทรีย์ลึกล้ำ
ทุกดินน้ำลมไฟเก็บงำ คติธรรมอมตะสะอาดงาม[๕๑]

คำประพันธ์นี้กล่าวเปรียบเทียบถึงคุณค่าของกวีนิพนธ์ กวีมีน้ำเสียงยกย่อง และชี้ให้ผู้อ่านเห็นความงดงามหรือ “สุนทรียะ” ของการเสพกวีนิพนธ์ ผ่านการคัดสรรถ้อยคำอย่างประณีต และทำให้เกิดจินตภาพที่ชัดเจน เช่นการเปรียบ**กาพย์กลอน**ว่ามีความไพเราะอ่านหวานดุจ**น้ำผึ้ง** ซึ่งเป็นผัสสะที่เกิดจากการเทียบกับการรับรู้รสชาติของน้ำผึ้งจากลิ้น ขณะที่เมื่อกล่าวถึง**ลายสือขวัญ**ที่หลั่งไหลออกจากความตั้งใจประณีตในการรจนากาพย์กลอนของกวี สิ่งที่ถูกกลั่นออกมายัง**หลั่งไหลหอม**อีกด้วย ผัสสะในลักษณะต่าง ๆ นี้ทำให้ผู้อ่านรับรู้กวีนิพนธ์ไปพร้อมกับการเชื่อมโยงให้เข้ากับประสบการณ์ของตน ซึ่งท้ายที่สุดแล้วก็จะนำไปสู่ความเข้าใจตรงกันระหว่างกวีกับผู้อ่านว่ากาพย์กลอนคือ “คุณ” หรือสิ่งที่ยอดเยี่ยมที่สุดที่**ซ่อนนิ่ง**อยู่ในทุกสรรพสิ่ง อันผู้อ่านหรือผู้เสพต้องค้นหา**สุนทรีย์ลึกล้ำ**นั้นด้วยประสบการณ์หรือผัสสะของตนเท่านั้น

ทัพอีสานอาศัยหัวใจสู้ จึงบากหน้ามาสู่เมืองแสงสี
อยู่อดอยากยากเข็ญอยู่เช่นนี้ แม้นับเดือนนับปีก็ยอมทน
จะเหลียวหน้าหาใครเข้าใจถึง ความปวดร้าวลึกซึ้งทุกขุมขน
ลอยล่องคล้ายเศษขยะเข้าปะปน กับมนุษย์เบื้องบนผู้สบาย
หนุ่มตามหาสาวอีสานนานนักหนา ที่จะได้พบหน้านั้นอย่าหมาย
ต่างคนต่างแตกพลัดกระจัดกระจาย กลายเป็นเหยื่อป้อนถวายเมื่อปลายทาง
คิดว่าโง่คิดว่าเงียบ “เขา” เหยียบย่ำ ร่วมกันก่อนาฏกรรมบนลานกว้าง
เงาขยายเป็นโขยงระโยงระยาง รุมกันเสพย์รุมกันสร้างความหลอกลวง
จะเหลียวหน้าหาใครพูดไม่ออก ไม่มีใครช่วยดอกในเมืองหลวง
ความปวดร้าวลึกซึ้งปักถึงทรวง คนอีสานทั้งปวงต้องช่วยกัน
พวกเฮาคือบทโศลกที่ราบสูง จักเร้นแฝงรวมฝูงและใฝ่ฝัน
ทะนงในเลือดเราสืบเผ่าพันธุ์ รื้อสวรรค์ผู้เสวยความเคยตัว

[๕๑] อังคาร กัลยาณพงศ์, **กวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์**, หน้า ๑๕๓.

เฮาสร้างอาณาจักรขึ้นจากหมู่ เพื่อรวมกันต่อสู้กับความชั่ว
จะงดงามเงยงอกเหมือนดอกบัว ที่บานขึ้นเหนือหัวพวกเต่าปลา
จึงมีชีวิตมิใช่เช่นเศษขยะ ขอคารวะคนอีสานผู้หาญกล้า
นาฏกรรมบนลานกว้างต้องร้างรา พร้อมน้ำตาชาวอีสานแห่งบ้านเฮา[๕๒]

การใช้ถ้อยคำเพื่อสื่อความถึงความยากลำบากของชาวอีสานในกวีนิพนธ์ข้างต้นนี้ นอกจากกวีจะใช้คำที่เข้าใจง่ายแล้ว ภาษาถิ่นยังดูเหมือนว่าจะมีบทบาทสำคัญที่ทำให้ความหมายของกวีนิพนธ์นี้มีความเข้มข้นสอดคล้องกับเนื้อหามากยิ่งขึ้น

จากตัวอย่างที่ได้ยกมา ยืนยันชัดเจนถึงการคัดสรรถ้อยคำให้เหมาะสมกับทั้งเนื้อหาและรูปแบบคำประพันธ์ที่ยังดำรงอยู่ในการสร้างสรรค์วรรณศิลป์ของกวีร่วมสมัย ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่เรื่องอื่นๆ ก็ยังปรากฏลักษณะดังกล่าวอยู่ เช่นในนิราศคำกลอนของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ และศิวกานท์ ปทุมสูติมีถ้อยคำพรรณนาถึงสถานที่ที่เดินทางผ่านไปพบเห็นอย่างเหมาะสมทำนองเดียวกับนิราศสมัยเก่าไปพร้อมกับคร่ำครวญถึงนางผู้เป็นที่รัก หรือในกวีนิพนธ์บางเรื่องที่ประพันธ์ไว้เพื่อเทิดพระเกียรติพระมหากษัตริย์เช่น*สมเด็จพระภัทรมหาราชคำฉันท์*ของศิวกานท์ กวีใช้คำราชาศัพท์ คำบาลีสันสกฤตทำนองยกย่องพระบารมี พระมหากรุณาธิคุณของพระมหากษัตริย์อย่างมีอลังการทางภาษาเช่นเดียวกับวรรณคดียอพระเกียรติก่อนหน้านี้

ส่วนการใช้ฉันทลักษณ์ที่มีที่มาจากเพลงพื้นบ้านในกวีนิพนธ์สมัยใหม่มีข้อที่น่าสังเกตอยู่ประการหนึ่ง คือเรื่องการใช้ถ้อยคำและเนื้อหา ถ้อยคำที่ใช้กับฉันทลักษณ์เหล่านี้มักเป็นถ้อยคำที่เข้าใจง่าย ไม่ทิ้งท่วงทำนองของเพลงพื้นบ้านที่ร้องสื่อความกันด้วยภาษาที่เข้าใจได้ทันที ส่วนด้านเนื้อหายังคงเป็นเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับชาวบ้าน

อย่างไรก็ตาม สิ่งที่น่าสังเกตก็คือกวีเป็นจำนวนมากนิยมฉันทลักษณ์อันมีที่มาจากเพลงชาวบ้านนี้สื่อสารเนื้อหาได้อย่างแยบคาย กวีน่าจะไม่เพียงต้องการแสดงฝีมือในการประพันธ์เท่านั้น แต่ยังยอมรับความเรียบง่ายในสังคมสามัญ นำไปสู่ความพยายามเป็นตัวแทนสื่อความงามและเรียกร้องความยุติธรรมให้แก่สังคมเมื่อเห็นว่าเกิดความไม่ยุติธรรม เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์และศิวกานท์ ปทุมสูติ น่าจะเป็นกวีที่มีบทบาทในเรื่องดังกล่าวชัดเจนที่สุด

อาจกล่าวได้ว่ากวีร่วมสมัยยังมีความสามารถในการคัดสรรถ้อยคำให้เข้ากับเนื้อหาได้เป็นอย่างดี และเมื่อพิจารณาการคัดสรรถ้อยคำให้เข้ากับกฎเกณฑ์ฉันทลักษณ์ประกอบ ก็จะยิ่งทำให้เห็นถึงความสามารถทางวรรณศิลป์ของกวีร่วมสมัยมากขึ้น

การเลือกคำให้เข้ากับรูปแบบฉันทลักษณ์ แยกอธิบายได้เป็น ๓ หัวข้อคือ การสรรรูปคำให้เหมาะกับจำนวนคำ การเปลี่ยนรูปคำเพื่อสัมผัส และการเปลี่ยนรูปคำเพื่อลักษณะเฉพาะของฉันทลักษณ์บางประเภท ดังนี้

---

[๕๒] คมทวน คันธนู, **นาฏกรรมบนลานกว้าง,** พิมพ์ครั้งที่ ๘ (เชียงใหม่: มิ่งขวัญ, ๒๕๔๑), หน้า ๙๙ – ๑๐๐.

๑. *รูปคำกับจำนวนคำในฉันทลักษณ์*

สุดน้ำต่อน้ำน่านนที เจ้าพระยาวารี
รื่ออกมหาสมุทรไทย
เรือล่องท่องท่าคลาไคล คลื่นพลิ้วพลิ้วไหว
วะวาบวะวาบฉาบแสง
ส่งสะท้านซ้อนอดีตสำแดง ปืนพาดผาดแผลง
ผลาญล่มไพรีกลางชเล
ป้อมปืนยืนประดังถั่งเท ถั่งทหารบมิเห
บมิห่างพระจุลจอมป้อมพระจุล
หน้าด่านปราการสมุทรคุณ น้ำต่อน้ำหนุน
เนืองนองอำนรรฆปากน้ำ
สินนอกสินในสินนำ สร้างด้าวแดนธรรม
พิทักษ์แก้วเมืองสมุทรปราการ[๕๓]

ฉันทลักษณ์ข้างต้นเป็นกาพย์ฉบัง ๑๖ ซึ่งกำหนดให้วรรคแรกและวรรคที่ ๓ มีวรรคละ ๖ คำ ส่วนวรรคที่ ๒ มี ๔ คำ กาพย์ตัวอย่างในบางวรรค เช่น *ส่งสะท้านซ้อนอดีตสำแดง* และ *พิทักษ์แก้วเมืองสมุทรปราการ* คำว่า**สำแดง**และคำว่า**สมุทรปราการ**ในทางภาษานับเป็น ๑ คำเท่านั้น แต่ในกาพย์ตำแหน่งที่กวีใช้คำทั้ง ๒ คำนั้น ในฉันทลักษณ์กำหนดเป็น ๒ คำ การใช้คำดังกล่าวในลักษณะเช่นนี้ในวรรณคดีโบราณพบได้อย่างต่อเนื่อง และถ้านับให้เกี่ยวเนื่องกับจังหวะ ทั้ง**สำแดง**และ**สมุทรปราการ**ก็นับให้เป็นจังหวะหนึ่งในกาพย์ฉบังได้

พระปฏิมาประทับนั่งยังสงบ สง่าครบยังเห็นเด่นตระหง่าน
เสมือนไม่สนใจกับภัยพาล พระพักตร์ซ่านปิติสุขยังปลุกพลัง
พระเนตรเมตตาอาทรยิ่ง ยังทอดนิ่งลึกล้ำเนตรนำหวัง
นำน้อมศรัทธาไต่ตาระวัง ไต่กระทั่งสุดพระศกตระหนกใจ
ไม่พบรัศมีอยู่ที่นั่น อัศจรรย์รัศมีอยู่ที่ไหน
ใครลักรัศมีไปที่ใด อเนจอนาถให้หัวใจราน
เฉวียงผ้าห่มพระสะบัดพลิ้ว ระบายริ้วไหวไหวให้สถาน
ไหวทองของผ้าอยู่ช้านาน ชวนให้ไหวสะท้านทุกม่านตา
รอบรอบวิหารแสนรานร้าง อ้างว้างปรากฏแทบหมดค่า
เครือเถาทอดเลื้อยระเรื่อยมา ทึบหนาครึ้มเขียวลัดเรียวขจี[๕๔]

---

[๕๓] เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, **เขียนแผ่นดิน,** หน้า ๔๕๑.

[๕๔] แรคำ ประโดยคำ, **น้ำพุรุ้ง** (กรุงเทพฯ: รูปจันทร์, ๒๕๓๘), หน้า ๖๓.

ในทำนองเดียวกับกาพย์ฉบังของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ข้างต้น กลอนที่มีจำนวนคำไม่แน่นอนดังตัวอย่างที่ ๒ นี้ คำว่า**พระปฏิมา ยังปลุกพลัง**และ**ลัดเรียวขจี**ก็มีจำนวนคำในทางภาษาที่หลากหลาย แต่ในกลอนข้างต้นล้วนเกาะเกี่ยวให้ลงจังหวะ ๓ คำในกลอนทั้งสิ้น

๒. รูปคำกับการเปลี่ยนแปลงเพื่อสัมผัสในฉันทลักษณ์

ละเมอหอมอ้อมฟ้าฝั่งฝัน **รสสุคันธ์**สวรรค์วิเวกหอมสมัย
ใต้หล้าเทวษหาโศกาลัย อับจนใจเปื่อยเห็นหินดินดาน[๕๕]

คำว่า**รสสุคันธ์**ในกวีนิพนธ์นี้เปลี่ยนให้รับกับสัมผัสกับ**ฝัน**ในกลอนวรรคหน้า การเปลี่ยนแปลงดังกล่าวไม่ได้ทำให้ความหมายของคำเปลี่ยนไปด้วยโดยยังคงทราบว่ามาจาก**รสสุคนธ์** แสดงให้เห็นว่ากวีให้ความสำคัญกับข้อบังคับของกลอนอยู่ไม่น้อย

พิไรพิลาปสร้อย สีดา
หวนแต่ให้คนึงหา ห่างเผ้า
โอ้ราม**ลักษมาณา** แรมพนัส
ไฉนจักดันดุ่มเข้า เขตเงื้อมมือทมิฬ[๕๖]

โคลงบทนี้คำรับสัมผัสในวรรคแรกบาทที่ ๓ ซึ่งเป็นชื่อพระอนุชาของพระรามคือพระลักษมณ์ถูกปรับให้มีเสียงสระ –า ทอดท้ายคำเพื่อให้สอดคล้องกับระบบสัมผัสเป็น**ลักษมาณา** การเปลี่ยนคำรับสัมผัสด้วยการเพิ่มเสียงสระ –า ท้ายคำนี้ กล่าวได้เป็นลักษณะที่ปรากฏอยู่มากอีกประการหนึ่งในวรรณคดีไทยเช่นคำว่า**พักตร์ – พักตรา**, **พจน์ – พจนา**, **รส – รสา**, **ทัศน – ทัศนา**, **ยักษ์ – ยักษา**และ**วงศ์ – วงศา** เป็นต้น

๓. รูปคำกับการเปลี่ยนแปลงเพื่อลักษณะเฉพาะในฉันทลักษณ์

เขาว่ากาลน่ะมิโกงฉะนั้นก็มิคะนึง
อินทร์พรหมะยมพึง ผวา
เขาว่ากาลน่ะประหาร ณ สรรพะชิวะมา
ไร้เล่ห์เพราะเวลา ก็ลับ
เขาว่ากาลน่ะจะหว่านและหวานมธุระกับ
ผู้สู่และรู้ซับ ผสม[๕๗]

---

[๕๕] อังคาร กัลยาณพงศ์, **ลำนำภูกระดึง,** หน้า ๒๔๔.

[๕๖] เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, **ชักม้าชมเมือง,** หน้า ๑๑๖.

[๕๗] คมทวน คันธนู, **จตุรงคมาลา** (กรุงเทพฯ: มิ่งมิตร, ๒๕๔๐), หน้า ๔๐.

ฉันท์เป็นคำประพันธ์ที่บังคับคำครุ – ลหุ จากตัวอย่างชี้ว่ากวีให้ความสำคัญเป็นพิเศษในการเรียงลำดับครุ – ลหุของสัททุลวิกกีฬิตฉันท์ การเพิ่มรูปสระ –ะ ในคำว่า**พรหม สรรพ** หรือ **มธุร** ประกาศความใส่ใจในเรื่องกติกาดังกล่าว และอีกนัยยะหนึ่งก็แสดงอิทธิพลกลวิธีการแต่งฉันท์ที่เน้นรูปคำที่เป็นครุ – ลหุชัดเจนเช่นวรรณคดีสมัยรัชกาลพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว โดยเฉพาะพระราชนิพนธ์ซึ่งต่อมาได้กลายเป็นลักษณะการแต่งฉันท์ที่กวีส่วนหนึ่งโดยเสด็จพระราชนิยม ในงานของกวีร่วมสมัยพิจารณาได้จากกวีนิพนธ์ของคมทวน คันธนู และศิวกานท์ ปทุมสูติ

สันดานสัตว์ชอบเนื้อ ในพนา นั่นแล
หวานนักเลือดเล็งตา ตื่นเต้น
คิดมวลหมู่มฤคา ควรปาก
กินเสร็จเหลิงลัด**เหล้น** ละโลดบ้าเกินเบา[๕๘]

โคลงมีลักษณะเฉพาะเรื่องคำเอกคำโท ในอดีตมีการเปลี่ยนแปลงรูปคำประเภทหนึ่งคือทำให้คำที่มีรูปวรรณยุกต์เอกให้กลายเป็นวรรณยุกต์โท และวรรณยุกต์โทให้กลายเป็นวรรณยุกต์เอก ประการใดประการหนึ่ง เรียกคำเหล่านั้นว่า**คำเอกโทษ**หรือ**คำโทโทษ** เพื่อให้ตรงกับข้อบังคับเรื่องรูปวรรณยุกต์ของโคลง วิธีการเช่นนี้ถือเป็นการปรับแปลงคำให้ตรงกับกฎคำประพันธ์เป็นสำคัญ ตัวอย่างการเปลี่ยนคำเช่นคำว่า**ช่วย – ฉ้วย**และ**ข้าม – ค่าม** เป็นต้น อย่างไรก็ตาม แม้การเปลี่ยนคำรูปแบบนี้จะยังทำหน้าที่สื่อความได้ แต่ก็ถือกันว่าไม่ใช่ลักษณะที่กวีควรปฏิบัติ

ข้อบังคับอันมีอยู่มากมายในฉันทลักษณ์จึงน่าจะไม่ใช่อุปสรรคในการแต่งคำประพันธ์ของกวีร่วมสมัยผู้เรียนรู้ เข้าใจ และตระหนักในคุณค่าของวรรณคดี และการศึกษามรดกวรรณศิลป์มาอย่างถี่ถ้วน การเล่นกับ “คำ” จึงยังคงสื่อสารความหมายได้อย่างสมบูรณ์

๖.๒.๒ การสร้างความงามทางวรรณศิลป์จากการเล่นคำในฉันทลักษณ์ประเภทกลบท

ดังที่ได้ทราบกันดีว่าฉันทลักษณ์ประเภทกลบทในขนบวรรณศิลป์ไทยมีลักษณะสำคัญในการสร้างกติกาบังคับด้วยการซ้ำเสียงหรือซ้ำคำเป็นส่วนใหญ่ การซ้ำเสียงสามารถสร้างความไพเราะให้แก่ตัวบทอย่างหลากหลายมาตั้งแต่ในอดีตกระทั่งถึงปัจจุบัน กลบทที่เน้นความไพเราะในด้านเสียงก่อให้เกิดความคล้องจองเมื่ออ่านเป็นทำนองเสนาะ ขณะที่ถ้าเสพด้วยการอ่านหรือด้วยตา การซ้ำคำก็อาจเป็นการสื่อสารที่น่าสนใจ เน้นความหมายของคำประพันธ์ และตอกย้ำสารที่กวีต้องการสื่อ นอกจากนี้ การใช้กลบทที่เน้นซ้ำคำในบางแห่งยังสร้างอารมณ์สะเทือนใจทำให้ผู้อ่านมีความรู้สึก เห็นเหตุการณ์หรือได้ยินเสียงจากกวีนิพนธ์มากยิ่งขึ้น

ในด้านการเสริมเนื้อความให้ชัดเจนขึ้น มักจะเป็นกลบทที่เน้นซ้ำคำในลักษณะต่าง ๆ เช่น กลบทบัวบานกลีบขยายในกวีนิพนธ์ของไพวรินทร์ ขาวงาม

---

[๕๘] กานติ ณ ศรัทธา, **ลิลิตหล้ากำสรวล,** หน้า ๓๓.

กลบทบัวบานกลีบขยายมีลักษณะเด่นคือซ้ำคำ ๒ คำต้นวรรคทุกวรรค การซ้ำคำในตัวอย่างต่อไปนี้แสดงให้เห็นการแจกแจงสิ่งที่กวีกำลังกล่าวถึงอย่างละเอียด

"***ข้าเป็น***หนึ่งเม็ดทรายแห่งชายหาด" "***ข้าเป็น***ฝนหนึ่งหยาดแห่งห่าฝน"
"***ข้าเป็น***ลมหนึ่งวูบที่พัดวน" "***ข้าเป็น***ไม้หนึ่งต้นแห่งพงไพร"
"***ข้าเป็น***หนึ่งเปลวแห่งตะวันร้อน" "***ข้าเป็น***หินหนึ่งก้อนแห่งเขาใหญ่"
"***ข้าเป็น***หนึ่งประกายแสงแห่งดวงไฟ" "***ข้าเป็น***ดาวหนึ่งในบรรดาดาว" [๕๙]

"หนังสือเดินได้" ***บางเล่ม***คือสะพานใจไต่รุ้งหวัง
บางเล่มคือเปลวตะวัน กลั่นพลัง ***บางเล่ม***คือบุปผาสะพรั่ง หอมระลึก
บางเล่มคือโคมทองของคนแท้ ***บางเล่ม***คือคลื่นกระแสความรู้สึก
บางเล่มคือคันฉ่องส่องสำนึก ***บางเล่ม***คืออึกทึกศึกอารมณ์
บางเล่มคือบทเรียนอันเร่าร้อน ***บางเล่ม***คือบทละครอันขื่นขม
บางเล่มคือคู่แค้นอันแสนคม ***บางเล่ม***คือคู่สมอันสวยซึ้ง [๖๐]

ส่วนในด้านการเสริมอารมณ์ความรู้สึก ในกวีนิพนธ์ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ กวีใช้**กลบทธงตามริ้ว**** ซึ่งเป็นกลบทซ้ำคำท้ายวรรคก็น่าจะเป็นการหยิบยกเอาลักษณะเด่นของภาษาไทยเรื่องการซ้ำคำที่มีหลายลักษณะมาจัดระบบให้เป็นกลบท ทำให้เกิดความโดดเด่น สร้างความหมายที่ชัดเจน ทำให้ผู้อ่านมีอารมณ์สะเทือนใจไปตามเหตุการณ์ รู้สึกถึงช่วงเวลา น้ำเสียงของตัวละคร เสียงของสถานการณ์ความวุ่นวายและภาพผู้คนที่สับสนดังนี้

ฝนเพิ่งขาดเม็ดหมดไป**หมาดหมาด** ที่ตลาดคนไปเป็น**หมู่หมู่**
ทุเรียนปล้อนเนื้อปลิ้นเป็น**พูพู** เข่งปลาทูซ้อนกองเป็น**กองกอง**
ลูงเกิดนุ่งขาก๊วยตัว**เก่าเก่า** เสื้อสีเทายับยู่ดู**หมองหมอง**
ปล่อยตะกร้าลงวางนั่ง**ยองยอง** ดีดฟักทองแตงไทยไป**พลางพลาง**
"แหมบวบยายสดดีดู**อ่อนอ่อน**" แกเลือกซ้อนสี่ใบไว้**ข้างข้าง**
"เก็บเมื่อเช้าสีนวลยัง**จางจาง**" ลูงเกิดคลี่ห่อสตางค์นั่ง**นับนับ**
"สิบสลึงแหละไอ้ทิดคิด**ถ้วนถ้วน**" ยายแกบ้วนน้ำหมากปาก**หยับหยับ**
โจงกระเบนดอกคร่ำอยู่**ยับยับ** เสื้อกระเช้ากระเป๋ากลับดอก**ดวงดวง**
"ยายเอาผักจากไหนได้**สดสด**" ผักบุ้งทอดยอดระชดเป็น**ช่วงช่วง**
มะเขือเปราะมะเขือพวงเป็น**พวงพวง** ยายแกล้วงเศษสตางค์อย่าง**ช้าช้า**
"โน่นมาแต่อ่างทองตอน**ตรู่ตรู่** นั่งรถตู้รถไฟสาย**กว่ากว่า**
ต้องขึ้นรถไฟไปไป**มามา** ก็อย่างว่าค่ารถไม่**ลดลด**

---

[๕๙] ไพวรินทร์ ขาวงาม, **ฤดีกาล,** หน้า ๘๑ – ๘๒.

[๖๐] ไพวรินทร์ ขาวงาม, **ที่ใดมีรัก ที่นั่นมีรัก** (กรุงเทพฯ: แพรวสำนักพิมพ์, ๒๕๔๕), หน้า ๑๗๒.

ออกข่าวทีมีแต่จะ**ขึ้นขึ้น** มันมึนมึนเหมือนเชือดเลือด**สดสด**
ถั่วฝักยาวบ้านข้าว่า**คดคด** ก็ยังขดฝักขายได้**ยาวยาว**
รถไฟยาวยิ่งขนคน**เยอะเยอะ** กลับเลอะเทอะเบอะบานกัน**ฉาวฉาว**
ร้องขาดทุนจุ่นจู่อยู่**ปาวปาว** ออกเป็นข่าวคอยจะขึ้นอยู่**โครมโครม**”
ลมส่งฝนต้นฤดูพรู**พร่างพร่าง** ฟ้ายังคร้างคึกคึกฮึก**โหมโหม**
ผักกระเฉดเฉาลมซม**โทรมโทรม** ตำลึงโลมกระทกรกที่**รกรก**
ทั้งคนขายคนซื้อมือ**เหี่ยวเหี่ยว** ยังมีเรี่ยวมีแรงอยู่**หลกหลก**
ทำแต่งานส่งแต่เงินอยู่**งกงก** เหมือนหมักหมกนรกฝังทั้ง**เป็นเป็น**[๖๑]

การเล่นคำแบบกลบทจึงเป็นการแสดงความสามารถของกวีอีกวิธีหนึ่งเกี่ยวกับการคัดเลือกคำให้เข้ากับทั้งกฎของฉันทลักษณ์และหลักการของกลบท โดยทั้งคำและความช่วยให้เนื้อหาของกวีนิพนธ์ชัดเจนและสร้างอารมณ์ร่วมได้อย่างดี

ผู้วิจัยมีข้อที่น่าสังเกตเพิ่มเติมเมื่อพิจารณาวรรณศิลป์ทั้งจากการเล่นเสียงและเล่นคำในฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่ประกอบกับการวิเคราะห์การใช้ฉันทลักษณ์หลากชนิดในกวีนิพนธ์เรื่องเดียว กวีได้ใช้เสียง จังหวะและบท รวมทั้งประสบการณ์ในการรับรู้การปรากฏของฉันทลักษณ์ประเภทนั้นๆ มาสื่อสารเนื้อหาได้อย่างแยบคายโดยผู้วิจัยได้เลือกกวีนิพนธ์ของไพวรินทร์ ขาวงามและศักดิ์สิริ มีสมสืบ มาเป็นตัวอย่างในประเด็นนี้

๑. “โศกนาฏกรรมแห่งความฝัน” ของไพวรินทร์ ขาวงาม

“โศกนาฏกรรมแห่งความฝัน”[๖๒] ประกอบด้วยฉันทลักษณ์ ๒ ประเภทคือกาพย์และกลอนหัวเดียว สำหรับกาพย์แบ่งออกเป็นกาพย์ยานี ๑๑ และกาพย์ฉบัง ๑๖ มีลำดับฉันทลักษณ์และเนื้อความโดยสรุปกวีนิพนธ์ตอนย่อยๆ ดังตารางต่อไปนี้

ตอนที่	ฉันทลักษณ์	เนื้อหา
๑. เมือง	กาพย์ฉบัง ๑๖	พรรณนาสภาพของเมือง
๒. แม่	กาพย์ยานี ๑๑	“แม่” เล่าเรื่องความสวยงามของชนบทให้ลูกฟัง
๓. ลูกสาว	กาพย์ยานี ๑๑	“ลูกสาว” ตอบแม่และรับคำว่าจะอยู่บ้าน
๔. มนุษย์	กาพย์ฉบัง ๑๖	ธรรมชาติและการดิ้นรนต่อสู้ของมนุษย์
๕. ชายหนุ่ม	กลอนหัวเดียว	“ชายหนุ่ม” เข้ามาทักทาย “ลูกสาว” และชวนไปเที่ยว
๖. หญิงสาว	กลอนหัวเดียว	“ลูกสาว” ปฏิเสธ และไม่ต้องการยุ่งเกี่ยวด้วย
๗. ชายหนุ่ม	กลอนหัวเดียว	“ชายหนุ่ม” โกรธและกล่าวอาฆาตไว้ก่อนจากไป
๘. หญิงสาว	กลอนหัวเดียว	“ลูกสาว” บริภาษ “ชายหนุ่ม”

[๖๑] เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, **ข้างคลองคันนายาว กระบวนที่ ๔,** หน้า ๑๒ – ๑๓.

[๖๒] ไพวรินทร์ ขาวงาม, **คำใดจะเอ่ยได้ดั่งใจ,** หน้า ๑๘๕ – ๒๐๗.

๙.	หญิง – ชาย	กาพย์ฉบัง ๑๖	คุณค่าของชาย – หญิง
๑๐.	ลูกสาว	กาพย์ยานี ๑๑	ทักทาย “แม่” และเล่าเรื่องที่เกิดขึ้นให้ฟัง
๑๑.	แม่	กาพย์ยานี ๑๑	แสดงความน้อยเนื้อต่ำใจเพราะมีคนเหยียดหยาม
๑๒.	ลูกสาว	กาพย์ยานี ๑๑	ย้ำความคิดความฝันที่ต้องการไปจากเมืองใหญ่
๑๓.	แม่	กาพย์ยานี ๑๑	ปลอบ “ลูกสาว” และบอกว่าแท้จริงแล้วไม่มีที่ไป
๑๔.	ฝันกลางเมือง	กาพย์ฉบัง ๑๖	ความขัดแย้งระหว่างความฝันกับสภาพชีวิตในเมือง
๑๕.	แม่	กาพย์ฉบัง ๑๖	“แม่” กล่อมลูกให้หลับฝันดี
๑๖.	คนพเนจร	กาพย์ฉบัง ๑๖	ความวุ่นวายเพราะที่เกิดขึ้นเพราะเสียงปืน
๑๗.	ชาวเมืองในเมือง	กลอนหัวเดียว	เสียงลือว่า “แม่” ซึ่งเป็นโสเภณียิง “ลูกสาว” และฆ่าตัวตาย

จากตาราง กวีนิพนธ์เรื่องนี้ถูกแบ่งเป็นตอนย่อยๆ ด้วยโครงสร้างการเล่าเรื่องผ่านฉันทลักษณ์ประเภทต่างๆ อาจแยกได้เป็น ๓ ส่วนคือ ***กาพย์ฉบัง*** มีเนื้อความกล่าวถึงเมือง สภาพของเมืองและคนในเมือง ใช้ฉันทลักษณ์นี้เหมือนเสียงเล่าของกวี ***กาพย์ยานี*** มีเนื้อความเป็นการสนทนาระหว่างแม่กับลูก ***กลอนหัวเดียว*** เป็นถ้อยคำตอบโต้ระหว่างหญิงสาวกับชายหนุ่ม ซึ่งแสดงว่ากวีรู้และเข้าใจบทบาทของคำประพันธ์เป็นอย่างดี เนื้อหาของกวีนิพนธ์เป็นเรื่องที่เกิดขึ้นในสังคมเมืองเป็นภาพชีวิตของชนชั้นล่าง การใช้กาพย์มาสื่อความอาจสืบโยงความคิดได้ถึงกวีนิพนธ์แนวเพื่อชีวิตร่วมสมัยเป็นจำนวนมากที่มักใช้กาพย์และกลอนสื่อความทุกข์ยากของผู้คน กาพย์ทั้งกาพย์ยานีและกาพย์ฉบังมีลักษณะเด่นในเรื่องจังหวะซึ่งถ้ากวีสามารถเลือกคำมาใช้ได้ดีก็จะทำให้มีท่วงทำนองที่หนักแน่นชัดเจน มีตัวอย่างดังนี้

ฉันทลักษณ์	**ตัวอย่าง**
กาพย์ฉบัง: การเล่าเรื่อง	บังรุ้งนั่นคือกำแพง อารยธรรมจำแลง สูงยอดสอดเหยียดเสียดฟ้า บังเมฆนั่นคือหมอกหนา แห่งควันพิษทา ทาบทั่วมัวทิศมัวทาง บังแดดนั่นคือตึกร้าง ร้างเรื้อเจือจาง ในห้องสี่เหลี่ยมลึกลับ ตึกสูงมีชั้นอันอับ จำนวนเทียบกับ อวัยวะมนุษย์เกินกัน โอ้นครใต้แสงตะวัน แต่แบ่งแสงปัน ส่องลอดสอดไล้ไปถึง
กาพย์ยานี: ตัวแทนบทสนทนา	ลูกจำดูชิลูก ดูตุ๊กแกมันไล่กัน บ้านเช่าของเรานั้น เริ่มจะเก่าลงทุกที ได้ข่าวว่าเจ้าของ เขาจะรื้อเร็วเร็วนี้ สร้างตึกที่ดีดี เพื่อแบ่งเช่าราคาแพง นี่เรายังลำบาก เพิ่มภาระมาอีกแรง งานแม่ก็ถูกแย่ง เอาแขกไปเป็นประจำ ..... รีบกลับนะแม่นะ ลูกรักแม่ทุกใจจำ ดึกดื่นยิ่งคืนค่ำ ลูกยิ่งกลัวอันตราย ลูกยิ่งเป็นห่วงแม่ ต้องไปเสี่ยงกับผู้ชาย พวกเขาจะซื้อขาย จะหักหาญจะข่มเหง อยู่บ้านลูกจะเตรียม ปูที่นอนรอแม่เอง

	กลับมาจะร้องเพลง นกขมิ้นเพื่อปลอบใจ
กลอนหัวเดียว: คำตอบโต้ของชาย – หญิง	**ชายหนุ่ม** พี่เป็นชายหนุ่ม คนหนุ่มอย่างพี่ รูปก็ดูหล่อดี เล่นหนังได้ พี่เป็นชายหนุ่ม คนหนุ่มอย่างพี่ เกิดมาได้สบายดี ไม่ทุกข์ใจ พี่มาชวนไปเที่ยว อยากจะบอกน้องว่า อันปัจจัยที่ห้า พี่สร้างได้ เรื่องเงินเงินทองทอง ไม่ต้องหวาดต้องกลัว เชื่อพี่เถิดทูนหัว จะตามใจ โถพี่ก็เจ้าชู้ ไม่ตามเรื่องตามราว แต่พี่รักน้องสาว มากกว่าใคร นี่แม่ก็ไม่อยู่ เราไปดูหนังด้วยกัน แล้วจะได้ไปสวรรค์ กี่ชั้นก็ได้ พี่ไปขี่รถเก๋ง ไปฟังเพลงฮิตฝรั่ง อยู่บ้านผุผุพังพัง อยู่ได้ยังไง มีเงินให้ไปเที่ยว ให้หรูหรูหราหรา ทั้งในคลับในบาร์ จะพาไป พี่เป็นหนุ่มเจ้าสำราญ บางทีก็รำราญเป็น มาเถิดมาเนื้อเย็น อย่าขัดใจ เพราะพี่รักจึงมา เมื่อมาแล้วก็อ้อน พี่เป็นหนุ่มใจร้อน อยากจะได้ **หญิงสาว** ออกไปเถอะชายหนุ่ม อย่ามายุ่งมาตอแย สันดานคนอย่างแก ไปไกลไกล พอทีแม่ไม่อยู่ แกก็ชอบมาทำยุ่ง นี่ใจแกจะมุ่ง มาเอาอะไร ก็รู้ว่ารวยเหลือล้น ว่าเป็นคนมีเงิน แต่ใจฉันนั้นเกิน จะซื้อได้ ฉันฝันมากกว่านี้ มากกว่าเงินที่แกบอก ฝันไปถึงบ้านนอก ฝันถึงทุ่งดอกไม้ อีกหน่อยฉันจะไป ไกลจากเมืองมันเลวทราม แกจะได้ไม่ตาม ไปกวนใจ เราน่าจะต่างอยู่ และเราน่าจะต่างเป็น ทางใครใครก็เห็น เป็นทางใคร ผิดทางก็ผิดธรรม พอผิดธรรมก็ผิดที่ ผิดความปรารถนาดี มันผิดใจ อย่ามาเที่ยวดูถูกกัน เห็นว่าฉันเป็นผู้หญิง ผู้ชายอย่างแกถ้าแน่จริง ก็ออกไป ถ้าฉันยอมแกอีกคน แกก็คงไม่รู้คิด ไม่รู้พอไม่รู้ผิด ยิ่งได้ใจ ไม่เชื่อฉันจะร้อง บอกชาวบ้านให้รู้ทั่ว ตำรวจจะได้มาลากตัว คอยดูใจ

การแบ่งโครงสร้างระหว่างฉันทลักษณ์ประสมแต่ละชนิดแสดงให้เห็นว่าฉันทลักษณ์กับการสื่อสารเนื้อหาบางประการยังคงมีความสำคัญอยู่ นอกจากนี้ การแบ่งเนื้อหาอย่างเป็นระเบียบด้วยการแยกใช้ฉันทลักษณ์ก็สะท้อนความตั้งใจของกวีที่จะสร้างความโดดเด่นและให้ความสำคัญแก่เนื้อหาแต่ละส่วนอย่างเท่าๆ กัน การเลือกใช้ฉันทลักษณ์ประสมมาสื่อสารจึงเป็นการเลือกโดยมีวัตถุประสงค์แยบคาย ไม่ใช่เป็นการแสดงฝีมือกวีเพียงอย่างเดียว

๒. "รักข้ามลูก" ของศักดิ์สิริ มีสมสืบ

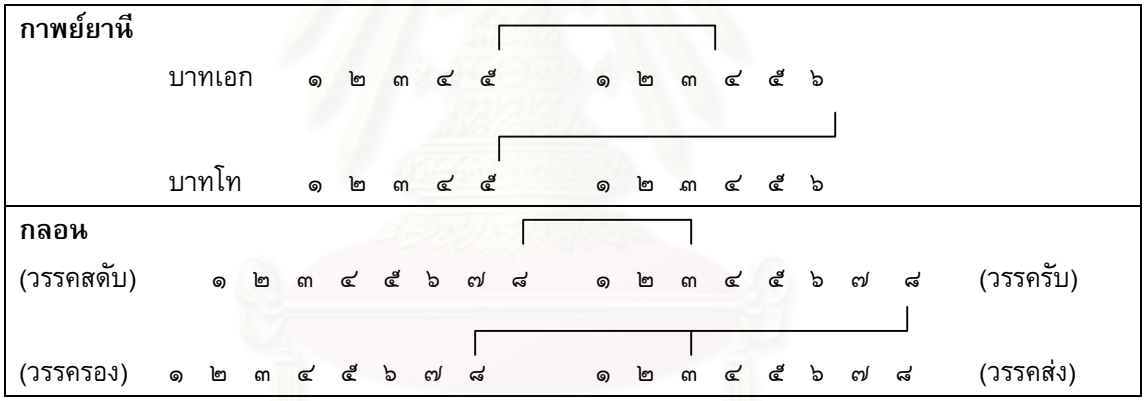
มีตัวบทกวีนิพนธ์ดังนี้

เหมือนคนละฟากฟ้า อา...อยู่คนละฟากฟูก
กั้นกลางด้วยร่างลูก สามคนคั่นเป็นเขตแดน
ส่งสายเนตรสอดแนม แวมวาวราวตาตั๊กแตน
เสียงหนูขลุกขลัก...แค้น ในถังข้าวเปล่า...โถ
ฟุ้งฝันบนฟูกแฟบ ในห้องแคบหลังคาโหว่
เรือนไม้โกโรโกโส ผุกร่อนคร่ำ...สลัม...ฝัน

เหมือนคนละฟากฟ้า
แม่พ่อพลิกกายพลัน
ห้องเช่าก็ทั้งแคบ
หลังคาฟ้าเจาะรู
เสียงเกราะเคาะสองยาม
ข้างห้อง...ใครป่วยไข้...
ผัวรู้เมียไม่หลับ
ถ้าหลับ...ท่าเรือนาง
คอยดึกค่อยกระดีบ
โค้งแขนข้ามลูกน้อย
ข้าศึกยังดูท่า
ภูทรวงสะเทื้อนสะท้าน
อีกเนินนุ่มเนียนนั้น
คือฐานที่มั่นถือ
ข้าศึกเริ่มเคลื่อนไหว
อยากขยี้บี้ตระโบม
ติดลมระดมพล
หวังฮึดบุกยึดเนิน
ลากปืนใหญ่ข้ามฟูก...
เลยจ๋อยต้องถอยทัพ
หูเอียงฟังเสียงมอด
ปลวกไชเสาไม้มุด
คิดหนัก “รักข้ามลูก”
หิ่งห้อยวาบมาปุ๊บ
อ้ายโตพลิกตัวหงาย
อ้ายกลางก่ายขาทับ
ครืนครืนพื้นเรือนสะท้าน
คุดคู้อยู่โก้งโค้ง
ถังข้าวดังขลุกขลัก
ฮึดฮัดขึ้นหุนหัน
ลนลานคลานข้ามลูก
รุกโรมเข้าโจมจู่
ขลุกขลัก...รำคาญใจ
ปืนใหญ่กระสุนด้าน
อนิจจาแค่ลูกคั่น
โต, กลาง, เล็ก เด็กแสนรู้
ยอบแยบเจียนไปเจียนอยู่
ดาวแอบดูอยู่รำไร
ตามด้วยเสียงกระแอมไอ
เสียงรถไฟเที่ยวดึกคราง
ตาวาววับมิวายวาง
ต้องออกเรือกลไฟลอย
ค่อยรุกคืบทีละหน่อย
มือค่อยค่อยคลำคลำ...ควาน
ตาโพลงในรัตติกาล
ตระหง่านชูขึ้นสู้มือ
เนินสำคัญนั่นแหละคือ
ฐานทัพใหญ่ให้จู่โจม
จึงรุกไล่เร่งไฟโหม
ไม่กล้าโถมทุ่มแรงเกิน
ปล้นสะดมไปพลางเพลิน
ให้ขัดเขินเครียดแค้นคับ
ลูกพลิกตัว เกาหัวหมับ
ข้ามแดนกลับปรับกลยุทธ์
แทะฝากรอดไม่มีหยุด
รอเสื่อมทรุดลงยอบยุบ
เผลอตบฟูกอยู่ตับตุบ
ไล่ตะครุบขยี้ยับ
ดูดน้ำลายดังจั๊บจั๊บ
เจ้าเล็กหลับในคลุมโปง
รถไฟผ่านมาโคล่งโคล่ง
โย่งโยเครียดรำคาญครัน
เหงื่อพรูพลั่กหน้าผากพลัน
ไม่สำคัญแล้วอ้ายหนู
เข่าย้ำฟูกจนฟ่ามฟู
ปืนใหญ่จ่อประจัญบาน
แค้นหนูในถังข้าวสาร
พาลเหี่ยวหดหมดแรงดัน

เงื่องหงอยต้องถอยทัพ ถอยหมอนกลับคืนที่มั่น
คิดสะระตะภาระที่ผูกพัน
วันพรุ่งต้องมุ่งมั่นให้ได้มา
ก่อนก้าวพันชายคา จูบลาลูก
สั่งเมียปะชุนฟูกเสียหน่อยหนา
นอกจากนม, ข้าวสาร, และน้ำปลา
อย่าลืมยานอนหลับกำชับตน
เหนื่อยทั้งวันยันทั้งคืนต้องเครียดคิด
ไม่เคยหลับสนิทได้สักหน
รักข้ามลูกจนฟูกฟอนให้ร้อนรน
ยังไม่เคยประสบผลเลยสักที[๖๓]

ศักดิ์สิริใช้ฉันทลักษณ์ ๒ ประเภทคือกาพย์ยานี ๑๑ และกลอนแปดได้อย่างเป็นประโยชน์โดยคำนึงถึงฉันทลักษณสัมพันธ์ของกาพย์และกลอน พิจารณาแผนผังเปรียบเทียบของกาพย์ยานีและกลอนประเภทละ ๑ บทดังต่อไปนี้



จากแผนผังจะเห็นว่าทั้งกาพย์ยานีและกลอนมีความคล้ายคลึงกันสามารถสรุปได้ดังนี้

๑. กลอนและกาพย์ยานีมีจำนวนวรรคในแต่ละบทที่เท่ากันคือ ๔ วรรค

๒. กลอนและกาพย์ยานีมีสัมผัสในบท ๒ ชุด

๒.๑ ในกลอนให้คำสุดท้ายวรรคที่ ๑ ส่งสัมผัสไปยังคำที่ ๓ หรือ ๕ วรรคที่ ๒ ให้คำสุดท้ายวรรคที่ ๒ ส่งสัมผัสไปยังคำสุดท้ายวรรคที่ ๓ และคำที่ ๓ หรือ ๕ วรรคที่ ๔

๒.๒ ในกาพย์ยานีให้คำสุดท้ายของวรรคที่ ๑ ส่งสัมผัสไปยังคำที่ ๑ ๒ หรือ ๓ วรรคที่ ๒ (สัมผัสจุดนี้ในกาพย์ยานีในวรรณคดีโบราณพบว่ากวีไม่

---

[๖๓] ศักดิ์สิริ มีสมสืบ, **ตู้เพลงลูกทุ่ง** (กรุงเทพฯ: แพรวสำนักพิมพ์, ๒๕๔๓), หน้า ๑๓๑ – ๑๓๓. การเน้นข้อความเป็นของผู้วิจัย.

เคร่งครัดนัก) ให้คำสุดท้ายวรรคที่ ๒ ส่งสัมผัสไปยังคำสุดท้ายวรรคที่ ๓ (และยังสามารถส่งมายังคำที่ ๑ ๒ หรือ ๓ ของวรรคที่ ๔ ได้ด้วย แต่ไม่เคร่งครัดนัก)

การกำหนดจำนวนวรรคและลักษณะสัมผัสในบทเหล่านี้ทำให้กาพย์ยานีและกลอนสามารถเชื่อมต่อกันได้อย่างกลมกลืน ดังคำประพันธ์ที่ปรากฏในกวีนิพนธ์บทนี้

(กาพย์ยานี ๒ วรรคแรก) เงื่องหงอยต้องถอยทัพ ถอยหมอนกลับคืนที่มั่น

(กลอน ๒ วรรคหลัง) คิดสะระตะภาระที่ผูกพัน วันพรุ่งต้องมุ่งมั่นให้ได้มา

ซึ่งสะท้อนว่ากวีเข้าใจเรื่องนี้เป็นอย่างดีและยังเชื่อมโยงถึงความสัมพันธ์ระหว่างจำนวนคำในวรรคกับการเลือกคำเพื่อสื่อความให้สอดคล้องกับสารที่กวีต้องการสื่ออีกด้วย

ความสัมพันธ์ระหว่างฉันทลักษณ์กับเนื้อความดังกล่าว ผู้วิจัยพบว่ากาพย์ยานีมีลีลาและจังหวะที่ชัดเจน ขณะที่กลอนให้จังหวะที่ชัดเจนเช่นกันแต่มีจำนวนจังหวะในแต่ละวรรคที่มากกว่าทำให้มีลีลาช้ากว่ากาพย์ กวีน่าจะคำนึงถึงจุดนี้ เมื่อบรรยายถึงเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในห้องแคบๆ ระหว่างสามีกับภรรยาที่จะแสดงความรักต่อกัน แต่ไม่อาจกระทำได้โดยสะดวกเพราะมีลูก ๓ คนนอนคั่นกลางอยู่ ความปรารถนาที่เกิดขึ้นจากภาวะธรรมชาติของมนุษย์ระคนกับความละอายหากลูกทั้ง ๓ คนตื่นขึ้นมาพบเห็นพฤติกรรมของพ่อแม่ ผนวกกับแรงกดดันจากสภาพที่อยู่และสังคมแวดล้อมที่สร้างความตึงเครียดให้อย่างไม่รู้ตัว ความรู้สึกเหล่านี้ผสมผสานเป็นความตื่นเต้นระทึกใจ กวีใช้กาพย์ดำเนินเรื่องอย่างมีจังหวะกระชับ ชัดเจน แต่เมื่อถึงตอนที่ตัวละครเปลี่ยนอารมณ์ กวีก็เปลี่ยนฉันทลักษณ์ด้วย จังหวะกระชับชัดเจนของกาพย์ยานีที่ดำเนินมาแต่ต้นเรื่องจึงคลี่คลายเป็นจังหวะที่แช่มช้า อ่อนและเอื่อยลง โดยผู้อ่านไม่รู้สึกสะดุดเพราะกาพย์ยานีและกลอนมีลักษณะร่วมกันอยู่แล้ว การใช้คำระหว่างจุดเชื่อมต่อในวรรคนี้ ***ถอยหมอนกลับคืนที่มั่น คิดสะระตะภาระที่ผูกพัน*** จะเห็นได้ว่ากวีเลือกคำว่า**สะระตะ**อันเป็นคำตายมาทำให้วรรคนี้กระตุกและสะดุดลงเหมือนเป็นสัญญาณของการเปลี่ยนฉันทลักษณ์และถ้อยคำที่ค่อยทอดช้าลงจนกระทั่งสิ้นสุดวรรค และเรื่อยไปเป็นกลอนจนกระทั่งจบเรื่อง เป็นการย้ำอารมณ์ของตัวบทจากที่ตื่นเต้น กระชับ ค่อยคลายลงและจบเรื่องลงอย่างเนิบช้าพร้อมกับความคิดที่สับสนของสามี[๖๔]

ตัวอย่างคำประพันธ์แสดงว่ากวีใส่ใจกับ “บท” ในคำประพันธ์และรู้จักนำมา “เล่น” ได้อย่างสอดคล้องกับเนื้อหาที่กวีต้องการสื่อ ทำให้ผู้เสพเกิดอารมณ์สะเทือนใจไปกับการดำเนินเรื่องของกวี ความหลากหลายของฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์จึงอาจมีผลต่อ “สาร” ที่กวีต้องการจะสื่อซึ่งผู้เสพจำต้องพินิจใคร่ครวญอย่างละเอียด

---

[๖๔] ผู้วิจัยมีความเห็นเพิ่มเติมว่าการใช้ภาษาในจุดที่เกิดการเปลี่ยนฉันทลักษณ์มีคำอยู่หลายคำที่***ท้าทาย***ต่อการแปลความหมายและการตีความของผู้อ่านไม่น้อย ทั้งการใช้สัญลักษณ์ ภาพพจน์ และคำผวน.

จากการพิจารณาฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่ในฐานะที่มีความสัมพันธ์แน่นอนกับการสร้างความงามวรรณศิลป์แสดงผลชัดเจนว่าฉันทลักษณ์ยังเป็นสื่อเสนอความงามได้หลากหลายรูปแบบ และองค์ประกอบของฉันทลักษณ์ก็มีส่วนสำคัญในการสร้างความซับซ้อนและเอื้อต่อการตีความสิ่งที่กวีต้องการจะสื่อ นอกจากนี้ พัฒนาการการเสพกวีนิพนธ์ที่หันมาเน้นการอ่านด้วยตาก็ทำให้ฉันทลักษณ์มีบทบาทเป็นเครื่องทดลองทางวรรณศิลป์ของกวีมากยิ่งขึ้น

ดังนั้น ฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่ทั้งองค์ประกอบย่อยคือเสียงและคำและองค์ประกอบใหญ่คือวรรค บาทและบทจึงยังสมบูรณ์ทั้งในการนำเสนอเนื้อหาและแสดงความสามารถทางวรรณศิลป์ของกวี

ความน่าสนใจของกวีนิพนธ์สมัยใหม่อีกประการหนึ่ง หากพิจารณาฉันทลักษณ์ในฐานะรูปแบบก็จะพบว่า***รูปแบบของการนำเสนอกวีนิพนธ์ผ่านฉันทลักษณ์อันหลากหลายล้วนมีความสัมพันธ์อย่างเป็นเอกภาพกับเนื้อหา***และยังมีส่วนสำคัญที่ทำให้กวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่เชื่อมต่อกับวรรณคดีในอดีตได้และมีความงามทางวรรณศิลป์ไม่ต่างกัน

หากวิเคราะห์แนวคิดเรื่องความเป็นเอกภาพระหว่างรูปแบบกับเนื้อหา เป็นที่ทราบกันดีว่ารูปแบบและเนื้อหาของวรรณคดีจำเป็นจะต้องเหมาะสมกลมกลืน ไม่สามารถแยกจากกันโดยเด็ดขาดได้[๖๕] เมื่อพิจารณาการสร้างสรรค์วรรณคดีไทยจะพบว่ากวีตระหนักและเข้าใจเรื่องนี้เป็นอย่างดี อย่างไรก็ตามก็ขึ้นอยู่กับความสามารถทางวรรณศิลป์อย่างยิ่งของกวีในการเลือกเฟ้นถ้อยคำอย่างประณีตมาสร้าง***ความประสาน***ผ่านคำประพันธ์ชนิดต่างๆ ให้ได้ดีด้วย

นอกจากนี้ เรายังเชื่อกันว่าไม่จำเป็นจะต้องจำกัดชนิดฉันทลักษณ์ไว้สำหรับเนื้อหาบางประเภทเช่นวรรณคดีคำโคลงอาจมีเนื้อหาได้ทั้งยอพระเกียรติและนิราศ ขณะที่บทละครก็สามารถใช้ทั้งกลอนและฉันท์มาแต่งได้

เมื่อไทยได้รับอิทธิพลตะวันตกซึ่งส่งผลกระทบต่อการสร้างสรรค์วรรณศิลป์ของกวีไทยค่อนข้างมาก ความเปลี่ยนแปลงทางด้านการเลือกรูปแบบมาเสนอเนื้อหาของกวีค่อนข้างจะคลี่คลายไปสู่แนวทางเดียวกัน นั่นคือการใช้กลอนนำเสนอเนื้อหาแนวก้าวหน้า อวยพร มิลินทางกูร ได้สรุปบรรยากาศการใช้รูปแบบคำประพันธ์ของกวีก่อน พ.ศ. ๒๕๐๑ ไว้อย่างน่าสนใจ ตอนหนึ่งว่า

> ในด้านรูปแบบของคำประพันธ์ร้อยกรอง “พาหะของความคิดนึก” นั้น ปรากฏในรูปกลอนสุภาพเป็นส่วนมากนักประพันธ์จำนวนไม่น้อยมุ่งเสนอแต่เนื้อหาโดยละเลยการพิจารณาความเหมาะสมระหว่างลีลาของคำประพันธ์กับเนื้อหานั้นนักประพันธ์สมัยหลังบางคนเริ่มตระหนักว่ารูปแบบคำประพันธ์ร้อยกรองมีความสำคัญต่อเนื้อหาอย่างมาก รูปแบบหนึ่งๆ สามารถถ่ายทอดอารมณ์ไปสู่ผู้อ่านได้ในลักษณะหนึ่งๆ เช่น ***กลอนให้ความเรียบง่ายไพเราะ พรรณนาความที่ดำเนินไปเรียบ ๆ ให้อารมณ์ที่ไม่รุนแรงนัก***

---

[๖๕] อวยพร มิลินทางกูร, “ลักษณะคำประพันธ์ร้อยกรองไทยตั้งแต่ พ.ศ. ๒๔๗๕ – ๒๕๐๑” (วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต แผนกวิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๑๙), หน้า ๓.

ขณะที่กาพย์ยานีให้เสียงเป็นจังหวะ เร้าอารมณ์ให้ตื่นเต้น เคียดแค้น เสียดสี ให้สะเทือนอารมณ์ได้ดีกว่ากลอน

นักประพันธ์บทร้อยกรองส่วนมากเคร่งครัดในฉันทลักษณ์ที่มีมาแต่เดิม (โคลง ฉันท์ กาพย์ กลอน หรือร่ายตามฉันทลักษณ์เดิม) จึงไม่คิดจะหารูปแบบใหม่ ๆ มาใช้ในการเสนอเนื้อหา ขณะเดียวกันก็มีนักประพันธ์บางท่านพยายามสร้างความสัมพันธ์กับผู้อ่าน โดยการสร้างลักษณะชาวบ้านในผลงานของเขา นั่นก็คือการริเริ่มนำรูปแบบเพลงพื้นบ้านมาใช้เพื่อสร้างบรรยากาศที่เป็นกันเองระหว่างผู้ประพันธ์และผู้อ่าน ทำให้การสื่อความคิดเป็นไปได้ง่ายขึ้น...[๖๖]

เป็นความจริงที่ว่ากลอนมีข้อกำหนดเรื่องจำนวนคำที่เอื้อให้แต่ละวรรคบรรจุคำได้มากกว่าฉันทลักษณ์ประเภทอื่นๆ เช่นเดียวกับที่เชื่อว่ากาพย์ยานีมีลักษณะเด่นในเรื่องจังหวะที่กระชับ ความนิยมฉันทลักษณ์ทั้ง ๒ ประเภทและความนิยมในเพลงพื้นบ้านประเภทกลอนหัวเดียวซึ่งถูกนำมาถ่ายทอดเนื้อหากวีนิพนธ์สมัยใหม่ในช่วงแรกๆ นี้ อาจพิจารณาลักษณะร่วมของฉันทลักษณ์แต่ละประเภทซึ่งน่าจะมีส่วนสำคัญกับการเลือกคำและเลือกเนื้อหาหลายประการ ดังนี้

๑. กลอนแปดมีจำนวนคำในแต่ละวรรคมากกว่าฉันทลักษณ์ประเภทอื่นทำให้เอื้อต่อการพรรณนาความ
๒. กาพย์มีจังหวะที่แน่นอนอาจช่วยในการบรรยายหรือพรรณนาความที่กระชับ รวดเร็ว
๓. กลอนและกาพย์โดยเฉพาะกาพย์ยานีมีชุดสัมผัสคล้ายคลึงกันดังที่ได้กล่าวแล้ว
๔. กลอนและเพลงพื้นบ้านมีรากฐานมาจากมุขปาฐะอันเป็นการสื่อสารด้วยถ้อยคำที่เรียบง่ายและมีวรรณศิลป์โดยไม่ต้องขึ้นอยู่กับการคัดสรรศัพท์บาลีสันสกฤตที่ยากต่อการแปลความหรือที่เรียกว่าเป็นการสร้าง “อลังการทางภาษา”
๕. กลอน กาพย์และเพลงพื้นบ้านมีลักษณะเฉพาะเน้นเรื่องจำนวนคำ เสียงของคำและสัมผัส มากกว่าการมุ่งเน้นรูปของคำเช่น โคลง ฉันท์และร่าย
๖. กลอนและกาพย์ใกล้ชิดกับผู้เสพมากกว่าฉันทลักษณ์ชนิดอื่นอันเนื่องมาจากกระบวนการเสพวรรณคดี เช่นการเล่นสักวา กลอนดอกสร้อย เพลงยาว การอ่าน – ฟังกลอนนิทาน การร้องเพลงพื้นบ้าน เพลงกล่อมเด็ก การชมมหรสพต่างๆ เป็นต้น ขณะที่ฉันทลักษณ์อื่นเกี่ยวข้องกับวรรณคดีราชสำนักและมีอลังการทางภาษาสูง ทำให้ “ยาก” จะรับรู้สำหรับผู้เสพบางคน เมื่อเทียบกับสภาพสังคมในช่วงหลังรับอิทธิพลตะวันเรื่อยมาด้วยแล้ว น่าจะมีผลทำให้เสื่อมความนิยม

---

[๖๖] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๒๔๓ – ๒๔๔.

การเน้นข้อความและข้อความในวงเล็บเป็นของผู้วิจัย,

รูปแบบที่ใช้มากที่สุดในยุคแรกของกวีนิพนธ์สมัยใหม่จึงเป็นคำประพันธ์ประเภทกลอนซึ่งใช้ถ่ายทอดเนื้อหาสะท้อนสังคม และแนวคิดในทางการเมืองเป็นส่วนมาก ซึ่งเชื่อได้ว่ามีเอกภาพเป็นอย่างดีเพราะทั้งลักษณะคำประพันธ์อยู่ในความคุ้นเคยของผู้คนและกระบวนการเสพวรรณศิลป์ไทยอยู่แล้ว และเนื้อหา หรือ “สาร” ที่กวีต้องการสื่อก็สอดคล้องกับความประสงค์ของกวีที่จะให้ผู้รับหรือผู้เสพเข้าถึงหรือรับรู้ได้อย่างรวดเร็ว

การปรากฏกวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์ ความอิ่มตัวของกวีนิพนธ์พาฝันซึ่งเกิดมาอย่างต่อเนื่องเป็นเวลาหลายปี การเกิดวรรณรูปของจ่าง แซ่ตั้ง และความขัดแย้งทางการเมืองที่ค่อยคลี่คลายไปในทางที่ดีขึ้นโดยเฉพาะหลังปี ๒๕๒๐ เรื่อยมา ทั้งหมดมีส่วนกระตุ้นความสนใจในเรื่องฉันทลักษณ์มากยิ่งขึ้น กวีซึ่งสร้างสรรค์กวีนิพนธ์หลังจากนั้นจึงค่อนข้างมีความหลากหลายในการเลือกรูปแบบเท่ากับความหลากหลายของเนื้อหาที่ไม่ใช่มีแต่เพียงแนวเพื่อชีวิตเท่านั้น

อย่างไรก็ตาม กลอนก็ยังเป็นฉันทลักษณ์ที่ได้รับความนิยมสูงสุด โดยเนื้อหาอาจถูกขยายกรอบให้กว้างขวางและลุ่มลึกมากขึ้นด้วยการพูดถึงสภาพสังคมที่เน้นความเลวร้ายของสังคมเมือง ความดีงามของชนบท สภาพจิตของมนุษย์ รวมทั้งสะท้อนพุทธธรรมในแง่มุมที่ซับซ้อน และก็ยังคงปรากฏเนื้อหาแนวพาฝันด้วย

นอกจากกลอน กาพย์ และเพลงพื้นบ้านที่ได้รับความนิยมอย่างยิ่งในกวีนิพนธ์สมัยใหม่ โคลงและฉันท์ก็มีบทบาทไม่ต่างกัน แม้จะไม่ได้รับความนิยมเหมือนฉันทลักษณ์ประเภทดังกล่าว การแต่งโคลงหรือฉันท์ให้เป็นวรรณคดีเรื่องยาวโดยเฉพาะผลงานของกวีร่วมสมัยที่มีบทบาทสำคัญในการสร้างงานอันมีเนื้อหาอย่างสมัยใหม่น่าจะเป็นการสะท้อนพัฒนาการการประพันธ์อีกประการหนึ่ง ตัวอย่างเช่นเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์และศิวกานท์ ปทุมสูติ มีผลงานเป็นจำนวนมากที่มีเนื้อหาสะท้อนความเป็นไปของสังคมร่วมสมัยสื่อผ่านกลอนก็ได้สร้างสรรค์โคลงหรือฉันท์ให้เป็นกวีนิพนธ์เรื่องยาวเช่น*ชักม้าชมเมือง*และ*อาทิตย์ถึงจันทร์*ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์และ*สมเด็จพระภัทรมหาราชคำฉันท์*และ*ทุ่งดินดำ แผ่นดินธรรม แผ่นดินทอง*ของศิวกานท์ ปทุมสูติ เป็นต้น ให้เผยแพร่ในวงกว้าง เป็นสิ่งรับรองได้ว่ากวีมีอิสระอย่างยิ่งในการเลือกรูปแบบมานำเสนอเนื้อหา เลือกที่จะเผยแพร่กวีนิพนธ์เหล่านั้นและทำให้เห็นความหลากหลายของฉันทลักษณ์ในวงวรรณศิลป์ร่วมสมัยที่มีเพิ่มขึ้นมากกว่าในยุคแรกๆ

ผู้วิจัยพบว่ากวีร่วมสมัยใหม่หลายคนเคยแสดงความคิดเห็นในเชิงรับรู้ว่าโคลงเป็นฉันทลักษณ์ชั้นสูง ใช้แต่งเมื่อมีโอกาสพิเศษ เช่นเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์กล่าวไว้ในร่ายนำใน*อาทิตย์ถึงจันทร์*ถึงเหตุผลหนึ่งที่เลือกใช้โคลงสี่ดั้นบาทกุญชรว่า “*...ฟ้าเหลืองตะวันเลือด เดือนเดือดดาวดิ่งดับ ไทยขับไทยเข่นฆ่า ป่าช้าประชาชน จลาจลประจัญบาน* ***จักจารจดแค้นคั้นโคลงสี่ดั้นบาทกุญชร เชิงประกาศ ยาตรบาทย่างย้ำไว้ อย่าวายฯ***”[๖๗] และแสดงทรรศนะยกย่องโคลงสี่ไว้ในกวีนิพนธ์เรื่อง*ชักม้าชมเมือง*ว่า

---

[๖๗] เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, **อาทิตย์ถึงจันทร์,** พิมพ์ครั้งที่ ๔ (กรุงเทพฯ: เกี้ยว – เกล้าพิมพการ, ๒๕๔๔), หน้า ๑๕.

การเน้นตัวบทเป็นของผู้วิจัย.

ครรลองโคลงเคร่งใช้ ฉันทลักษณ์
ที่เอกที่โทพิทักษ์ ถี่ถ้วน
สัมผัสรับส่งศักดิ์ สิทธิ์เศก
ละบทละบาทล้วน ระเบียบเบื้องเบาราณ[๖๘]

ขณะที่ไพวรินทร์ ขาวงามกล่าวในทำนองออกตัวในบันทึกของผู้แต่งในกวีนิพนธ์เรื่อง *เจ้านกกวี*ว่า *"ผู้รู้บางท่านกรุณาบอกว่าโคลงเป็นของสูง เป็นของศักดิ์สิทธิ์ จะเอามาทำเป็นเล่นไม่ได้ ผมฟังท่านด้วยความนับถือ แต่ผมไม่ได้รู้สึกอย่างนั้นเสียทีเดียว..."*[๖๙]

ความรับรู้ดังกล่าวมาข้างต้นอาจยืนยันว่าความคิดความเชื่อเรื่องโคลงคือฉันทลักษณ์ชั้นสูงมีอยู่จริง แต่ที่เป็นเช่นนั้นน่าจะมาจากความคุ้นเคยกับลิลิตหรือคำโคลงในอดีตที่มักใช้แต่งเรื่องราวที่เกี่ยวกับการสดุดีวีรกรรมหรือยอพระเกียรติเช่น*ยวนพ่ายโคลงดั้น*และ*ลิลิตตะเลงพ่าย* เป็นต้น เนื้อหาและอลังการทางภาษารวมทั้งความสามารถอย่างสูงของกวีในการคัดสรรถ้อยคำอย่างประณีตสื่อผ่านข้อบังคับของโคลง เหล่านี้น่าจะเป็นแรงผลักดันในการสร้างความคิดอันเป็นมายาคติที่ว่าโคลงไม่ใช่ฉันทลักษณ์ที่หยิบยกมาแต่งเรื่องทั่วไปได้ทั้งที่แท้จริงแล้ววรรณคดีลิลิตหรือคำโคลงทั้งหลายได้รับการยกย่องก็เพราะอัจฉริยลักษณ์ของกวีในการสร้างเอกภาพเรื่องรูปแบบและเนื้อหาให้แก่วรรณคดีนั่นเองและวรรณคดีเหล่านั้นบางส่วนก็มีเนื้อหาอื่นๆ ที่ไม่ใช่การสดุดีวีรกรรมหรือยอพระเกียรติด้วย

ความพยายามของกวีในการเลือกใช้โคลงมาสื่อเนื้อหาบางประการ นอกจากจะเป็นการ *"...ปรุงชีวิตชีวาใหม่ๆ ให้โคลง ลดและหลีกเลี่ยงศัพท์แสง เขียนถึงสิ่งที่อยากเขียนถึง..."*[๗๐] แล้ว ยังแสดงว่าโคลงโดยเฉพาะโคลงสี่ใช้สื่อเนื้อหาร่วมสมัยได้ทั้งกวีนิพนธ์เรื่องสั้นและเรื่องยาวดังตัวอย่างกวีนิพนธ์ของเนาวรัตน พงษ์ไพบูลย์ดังนี้

แผลบแผลบแลบลิ้นจก จับแมลง
ขยอกขยอกกลอกกลืนแขยง แขยะขย้ำ
แผลบแผลบแลบลิ้นแดง แผลบแผลบ
พุงป่องย่องย่องซ้ำ ซุ่มซุ้มประตูแฝง
แมงเล็กแมงน้อยว่อน วนไฟ
หวู่หวู่วับวับไหว ฉวัดหว้อง
เรื่องเรื่องเรื่อเรื่องไร เริงเล่น
เล่นโรจน์เรืองโรจน์ร้อง ร่าร้องคะนองแสง

---

[๖๘] เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, **ชักม้าชมเมือง,** หน้า ๒๒๙.

[๖๙] ไพวรินทร์ ขาวงาม, **เจ้านกกวี** (กรุงเทพฯ: แพรวสำนักพิมพ์, ๒๕๔๑), บันทึกของผู้แต่ง.

[๗๐] เรื่องเดียวกัน.

แฝงฝาฝาฉาบเปื้อน เปรอะสี
ด่างด่างดำดำดี ด่างด้วย
ปรับเปรอะเปลี่ยนแปลงที ท่าสนิท
สนิทชิดกระชับฉ้วย ฉาบพื้นผิวหนัง
บังไฟไต่แตะต้วม เตี้ยมเตรียม
ฉกตวัดกวัดกวาดเลียม แลบลิ้น
ผันเผด็จเท็จแท้เทียม เคร่าท่า คอยท่า
แผลบแผลบแอบอิ่มปลิ้น ป่องปล้นเปรมเกษม
เอมโอชแอบโอษฐ์พริ้ม พุงขยาย
ปุบปับพับเดียวหาย เหือดห้อง
ฉมังเล็บเก็บเล็บหงาย แมวหง่าว
ฆาตกฎฆาตกรก้อง ฉกาจก้องประกบโฉม![๗๑]

เนาวรัตน์ใช้โคลงบทนี้เล่าเรื่องที่เกิดขึ้นเพียงชั่วระยะเวลาสั้นๆ คือจิ้งจกกำลังจะกินแมลง จิ้งจกกินแมลง และแมวตะปบจิ้งจก กวีใช้ลักษณะโคลงคือการแบ่งวรรคและจังหวะของคำและกลุ่มคำให้เป็นประโยชน์ด้วยการใช้คำที่ทำให้เกิดจินตภาพเคลื่อนไหวรวดเร็ว จบจังหวะแรกของวรรคแรกในแต่ละบาทด้วยคำตาย เช่น *แผลบ**แผลบ**แลบลิ้นจก, แมง**เล็ก**แมงน้อยว่อน, เล่น**โรจน์**เรืองโรจน์ร้อง, ปรับ**เปรอะ**เปลี่ยนแปลงที, สนิท**ชิด**กระชับฉ้วย, ฉก**ตวัด**กวัดกวาดเลียม, ปุบ**ปับ**พับเดียวหาย* และ *ฉมัง**เล็บ**เก็บเล็บหงาย* เป็นต้น ทำให้การทิ้งจังหวะของกลุ่มคำปิดไม่ทอดเสียงยาว เสริมความให้เด่นขึ้นเพราะกำลังบรรยายถึงเหตุการณ์ที่น่าตื่นเต้นระหว่างผู้ล่ากับผู้ถูกล่า กวียังสร้างสัมผัสสระเชื่อมแต่ละจังหวะและแต่ละกลุ่มคำไว้ด้วยทำให้คำประพันธ์ยิ่งกระชับมากยิ่งขึ้น

ส่วนโคลงที่แต่งเป็นกวีนิพนธ์เรื่องยาวโดยเฉพาะที่มีเนื้อหาเล่าเรื่องสังคมสมัยใหม่ ไม่ใช่มีลีลาอย่างนิราศหรือสดุดีวีรกรรม แต่เล่าเรื่องเมืองหรือถ่ายทอดความเป็นไปของสังคมชาวบ้านอย่างกวีนิพนธ์เรื่อง*เจ้านกกวี*และ*ทุ่งดินดำ แผ่นดินธรรม แผ่นดินทอง*ของไพวรินทร์ ขาวงามและศิวกานท์ ปทุมสูติตามลำดับน่าจะเป็นหลักฐานที่ชัดเจนในการประกาศว่าโคลงมีสถานะเท่ากับฉันทลักษณ์ประเภทอื่นได้แก่ กลอน กาพย์ และเพลงพื้นบ้าน คือใช้ถ่ายทอดเนื้อหาได้หลากหลาย โดยความสำเร็จของกวีนิพนธ์คือความกลมกลืนที่เกิดจากการสร้างสรรค์อย่างประณีตไม่ใช่การเลือกใช้ฉันทลักษณ์ตามรูปแบบที่เคยนิยมกันเพียงถ่ายเดียว

ลีลาการใช้โคลงเพื่อเล่าเรื่องเมืองของไพวรินทร์ ขาวงาม อาจประสบความสำเร็จด้านที่แม้จะกล่าวถึงมุมต่างๆ ของสังคมที่สับสนวุ่นวายซึ่งกวีอีกหลายคนมักใช้กลอนสื่อความ แต่ก็ยังมีท่วงทำนองของนิราศ ส่วนหนึ่งคือการถ่ายทอดทัศนะของกวีที่มีต่อสิ่งที่ได้พบเห็น นอกจากนี้ การใช้บทสนทนาในโคลงก็ยังมีโครงสร้างที่ชัดเจนเพราะกวีคำนึงถึงความสำคัญของแต่ละบาทเป็นอย่างดี บทสนทนาจึงมีลักษณะสลับกันทุก ๒ บาทอย่างเป็นระบบ ขณะที่*ทุ่งดินดำ แผ่นดินธรรม แผ่นดิน*

---

[๗๑] เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, **ตากรุ้งเรืองโพยม,** หน้า ๒๐๖ – ๒๐๗.

*ทอง*ของศิวกานท์ ปทุมสูติ ใช้โคลงสี่สุภาพแต่งตลอดเรื่อง โดยถ่ายทอดเรื่องราวของสังคมชนบท มีโครงเรื่อง ความขัดแย้ง ตัวละคร ฉาก บทสนทนา ด้วยภาษาที่เข้าใจง่ายอาจเพราะเป็นเรื่องราวของชาวบ้านแต่แฝงอลังการวรรณศิลป์แบบที่คุ้นเคยผ่านสัมผัสและกลบท กวีน่าจะใช้ความเคร่งครัดเรื่องจังหวะและจำนวนคำของโคลงมาเป็นส่วนสำคัญที่ทำให้การดำเนินเรื่องค่อนข้างรวดเร็ว ทั้ง *เจ้านกกวี*และ*ทุ่งดินดำ แผ่นดินธรรม แผ่นดินทอง*จึงอาจเป็นกวีนิพนธ์เรื่องยาวที่สร้างมโนทัศน์ใหม่ๆ ในการนำเสนอเนื้อหาให้แก่โคลงได้ในระดับหนึ่ง

ฉันทลักษณ์กับ “สาร” ของกวีร่วมสมัยจึงยังคงมีความสัมพันธ์เอื้อต่อกันและสะท้อนความคิดเรื่องรูปแบบและเนื้อหาในกวีนิพนธ์ซึ่งจะเกิดขึ้นได้ก็ต่อเมื่อกวีประสานองค์ประกอบต่างๆ เข้าไว้ด้วยกันอย่างประณีตและกลมกลืน โดยกลอนและกาพย์ยังคงมีบทบาทโดดเด่นในการนำเสนอเนื้อหาอย่างกวีนิพนธ์สมัยใหม่ มีโคลง ฉันท์และร่าย รวมทั้งฉันทลักษณ์ที่สร้างสรรค์ให้แตกต่างออกไปมีบทบาทรองลงมา ส่วนการเลือกรูปแบบคำประพันธ์กับเนื้อหา ก็มีทั้งการกำหนดการนำเสนออย่างที่เคยเกิดมาแล้วในอดีตเป็นต้นว่าใช้โคลง ฉันท์ หรือลิลิตเป็นเครื่องมือถ่ายทอดเนื้อหาสดุดีวีรกรรมเช่น*อาทิตย์ถึงจันทร์*ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ เล่าเรื่องการต่อสู้ของนักศึกษาและประชาชน *กถาจรดปกาศิต (สามแพร่งชีวิตคำฉันท์)* ของคมทวน คันธนูเป็นบทบันทึกประวัติศาสตร์ตั้งแต่ พ.ศ. ๒๔๔๕ ถึงช่วงเหตุการณ์เดือนตุลาคม พ.ศ. ๒๕๑๖ *ลิลิตหล้ากำสรวล*ของกานติ ณ ศรัทธา มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับเหตุการณ์พฤษภาทมิฬ *สมเด็จพระภัทรมหาราชคำฉันท์*ของศิวกานท์ ปทุมสูติ กล่าวถึงพระราชประวัติ พระราชกรณียกิจและพระมหากรุณาธิคุณของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลปัจจุบัน ใช้กลอนหรือโคลงแต่งเป็นนิราศอย่างกวีนิพนธ์บางส่วนของอังคาร กัลยาณพงศ์ เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์และศิวกานท์ ปทุมสูติ นอกจากนี้ก็ยังเลือกรูปแบบฉันทลักษณ์เพื่อนำเสนอเนื้อหาที่ต่างออกไปกว่าที่เคยเกิดขึ้นมาแล้วเช่นศิวกานท์ ปทุมสูติใช้กาพย์หลายชนิดทั้งตามขนบและที่กวีสร้างขึ้นแต่งเป็นกวีนิพนธ์เรื่องยาว*เพื่อนแก้วคำกาพย์*ที่สื่อความรักของหนุ่มสาวในสังคมชนบทได้อย่างน่าสนใจ

จากการศึกษาการใช้ฉันทลักษณ์ของกวีร่วมสมัย นอกจากจะยืนยันว่ากวีสืบทอดและนำขนบวรรณคดีไทยมาสร้างความงามทางวรรณศิลป์ในหลายแง่มุมได้ดีไม่ต่างจากกวีรุ่นก่อนแล้ว หากพิจารณาในด้านลีลาการประพันธ์ ผู้วิจัยพบว่า***ฉันทลักษณ์ซึ่งมีความสัมพันธ์กับการสร้างความงามทางวรรณศิลป์คือเครื่องมือสำคัญที่กวีเลือกนำมาสร้างลีลาที่โดดเด่นเฉพาะตัว***

กวีที่มีบทบาทน่าจะได้แก่อังคาร กัลยาณพงศ์ การปรากฏงานกวีนิพนธ์แบบอังคารในช่วงแรกได้รับกระแสต่อต้านว่ากวีแต่งคำประพันธ์ผิดฉันทลักษณ์ แท้จริงแล้วเรื่องดังกล่าวน่าจะเกิดจากความเข้าใจหรือความคุ้นเคยกับวรรณศิลป์แบบเดิมโดยเฉพาะกลอนสุนทรภู่ที่ได้กลายเป็นแม่แบบในการแต่งกลอนไปโดยยึดถือสืบทอดต่อเนื่องกันมาเป็นเวลานาน

หากพิจารณาโดยละเอียดแล้วจะเห็นว่ากวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์มีสิ่งที่เรียกได้ว่า “ผิดฉันทลักษณ์” น้อยมาก เช่นกวีอาจไม่ลงเสียงท้ายวรรคบางวรรคของกลอนตามขนบนิยม การไม่ยึดติดกับข้อบังคับเรื่องคำโทหรือคำเอกในโคลง ความคลาดเคลื่อนทางฉันทลักษณ์ที่ทำให้ฉันทลักษณ์โดยเฉพาะกลอนของอังคารกลายเป็นประเด็นวิพากษ์น่าจะได้แก่การนำไปเปรียบเทียบ

กับกลอนสุนทรภู่โดยเฉพาะการเทียบลักษณะบังคับเพียงประการเดียวโดยไม่คำนึงถึงมิติของความหมายที่เคลือบคลุมรูปแบบอยู่

ความไม่คุ้นเคยของผู้นิยมหรือเคร่งครัดในฉันทลักษณ์จนไม่อาจรับรูปแบบใหม่ ๆที่เกิดขึ้นกับงานของอังคารน่าจะได้แก่เรื่องจังหวะและจำนวนคำโดยเฉพาะในกลอนและกาพย์ที่คลาดเคลื่อนไปจากจังหวะและจำนวนคำที่คุ้นเคยหรือเป็น***กลไกวรรณศิลป์ที่สามารถคาดเดาจังหวะและจำนวนคำได้***[๗๒] ทำให้ฉันทลักษณ์ทั้ง ๒ ประเภทก้ำกึ่งกัน รื่นฤทัย สัจจพันธุ์เคยแสดงทรรศนะเรื่องนี้ว่ากวี "*...ไม่ได้แบ่งแยกความแตกต่างระหว่างกาพย์และกลอน*"[๗๓]

ขณะที่เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์สร้างสรรค์ผลงานกวีนิพนธ์ในระยะแรกมีลีลาทั้งการเล่นเสียงสัมผัสและช่วงจังหวะของกลอนคล้ายคลึงกับกลอนสุนทรภู่ แต่เมื่อเวลาผ่านไปเนาวรัตน์ได้พัฒนางานให้มีลักษณะเฉพาะตัวมากยิ่งขึ้น จะเห็นได้ว่ากวีใช้ประโยชน์จากสัมผัสที่มีรูปแบบหลากหลายมาทำให้ "เสียง" ในกวีนิพนธ์ไพเราะทั้งเสียงพยัญชนะ เสียงสระ และเสียงวรรณยุกต์ผนวกกับอัจฉริยภาพในการคัดสรรถ้อยคำที่สื่อเนื้อหาได้อย่างดียิ่ง และความสามารถในการแต่งคำประพันธ์ได้อย่างหลากหลาย ทำให้กวีนิพนธ์ของเนาวรัตน์คือแบบฉบับวรรณศิลป์ที่เป็นตัวแทนการสร้างสรรค์สมัยใหม่ซึ่งยึดโยงเชื่อมต่อกับวรรณคดีในอดีตได้อย่างบริบูรณ์ที่สุด และกวีรุ่นหลังก็ให้ความศรัทธาและเลียนแบบเช่นที่ศิวกานท์ ปทุมสูติ กล่าวถึงกวีนิพนธ์ฝ่าแฝดอย่างโคลงกลอน – กลอนโคลงของเนาวรัตน์เสมอ

คมทวน คันธนู เป็นกวีผู้หนึ่งที่มีลีลาฉันทลักษณ์ที่เคร่งครัด ความเชี่ยวชาญทั้งในด้านลักษณะบังคับต่าง ๆ และในด้านการสร้างความไพเราะแก่กวีนิพนธ์ของกวีคือลีลาการประพันธ์ที่ปรากฏอย่างสม่ำเสมอ ความโดดเด่นอีกประการหนึ่งคือการสร้างสรรค์ฉันทลักษณ์รูปแบบใหม่ขึ้นเป็นจำนวนมาก ทั้งฉันทลักษณ์เดี่ยว ฉันทลักษณ์ประสมและกลบทชนิดต่าง ๆ อย่างไรก็ตาม ความเคร่งครัดในรูปแบบของคมทวนก็มีส่วนทำให้กลไกหรือระบบวรรณศิลป์ของกวีเป็นสิ่งที่คาดเดาได้ เช่นการเล่นสัมผัสแบบต่าง ๆ ความแน่นอนอันเกิดจากการเล่นกับรูปแบบอย่างเคร่งครัดดังกล่าว ทำให้เนื้อหาในกวีนิพนธ์ถูกกลบกลืนไปด้วยรูปแบบ โดยเฉพาะระยะหลังที่กวีหันมาเล่นกับรูปแบบมากขึ้น กวีนิพนธ์ที่ถูกนำเสนอออกสู่ผู้เสพจึงคล้ายมีสถานะเป็นตำราการประพันธ์หรือแบบทดลองฉันทลักษณ์ซึ่งสามารถรับรู้ได้ถึงความเชี่ยวชาญ และประสบการณ์การค้นคว้าฉันทลักษณ์และเรียน

---

[๗๒] เป็นทรรศนะของดวงมน จิตร์จำนงค์ อ่านรายละเอียดได้ใน

"เสวนาเรื่อง ๖๐ ปี อังคาร กัลยาณพงศ์," **ปาจารยสาร ๖๐ ปี อังคาร กัลยาณพงศ์ แวววีวีฤาจะแล้งแห้งหาย** ๑๔ (มกราคม – กุมภาพันธ์ ๒๕๓๐).

ผู้วิจัยมีความเห็นเพิ่มเติมว่า "จังหวะ" ในฉันทลักษณ์อาจไม่ได้หมายถึงการแบ่งกลอนแต่ละวรรคเป็น ๓ – ๒ – ๓ ฯลฯ เพียงเท่านั้น แต่อาจคลุมความถึง**กลุ่มคำ**ที่ปรากฏในวรรคของฉันทลักษณ์ด้วย กลุ่มคำดังกล่าวน่าจะสัมพันธ์กับการเสพวรรณคดีด้วยการฟังหรือการนำเสนอวรรณคดีด้วยการอ่านมีทำนองไม่มากก็น้อย วรรณคดีอยุธยาน่าจะเป็นตัวอย่างได้ดี ขณะที่ในงานสร้างสรรค์ร่วมสมัยอาจศึกษาได้จากกวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์.

[๗๓] รื่นฤทัย สัจจพันธุ์, "นวลักษณ์ (NOVELTY) จากกรอบของนิราศที่ปรากฏในลำนำภูกระดึงและบางกอกแก้วกำศรวล," **ศาสตร์และศิลป์แห่งวรรณคดี** (กรุงเทพฯ: ประพันธ์สาส์น, ๒๕๓๗), หน้า ๑๘๒.

รู้วิธีสร้างสุนทรียภาพทางวรรณศิลป์โดยมีกติกาบังคับเป็นมาตรฐานสำคัญ แน่นอนว่าการเสพกวีนิพนธ์ของคมทวนคือการเสพลักษณะเด่นเรื่องรูปแบบร่วมสมัยที่ชัดเจนที่สุด

ฉันทลักษณ์ใหม่ที่เกิดเป็นจำนวนมากนอกจากจะด้วยความเชี่ยวชาญของคมทวนแล้ว ศิวกานท์ ปทุมสูติก็เป็นอีกผู้หนึ่งที่ตระหนักในคุณค่าเพลงพื้นบ้าน และนำมาสร้างฉันทลักษณ์ใหม่โดยเฉพาะรูปแบบที่เป็นกลอนหัวเดียว กวีนำมาปรับแปลง จัดวรรค บาท บท และสร้างสัมผัสเชื่อมแต่ละวรรคอย่างเป็นระเบียบพร้อมทั้งให้ชื่อฉันทลักษณ์กำกับ และสร้างผลงานด้วยฉันทลักษณ์ดังกล่าวเพื่อถ่ายทอดความงดงามของสังคมชนบทเป็นจำนวนมาก ทำให้กวีนิพนธ์มีลักษณะเด่นและเป็นตัวอย่างที่ตอกย้ำความเชื่อมโยงระหว่างลายลักษณ์แบบเดิมกับมุขปาฐะให้เป็นภาพที่ชัดเจนดังทรรศนะของกวีที่ว่า "*...สิ่งที่มี 'คุณค่า' แท้จริงนั้นไม่ว่าจะมาจากต้นกำเนิดใดก็ย่อมยังคงมีคุณค่าอยู่สืบไป...*"[๗๔] และ "*ฉันทลักษณ์ต้องมีชีวิต...งอกงามได้*"[๗๕]

แรคำ ประโดยคำเป็นกวีที่สร้างผลงานด้วยฉันทลักษณ์ที่หลากหลายเช่นกัน ส่วนใหญ่มักเป็น กาพย์ กลอน โคลง ฉันท์และร่าย กล่าวได้ว่ากวีสืบทอดฉันทลักษณ์ลายลักษณ์ไว้ได้อย่างครบถ้วน นอกจากนี้ก็ยังสร้างสรรค์ฉันทลักษณ์รูปแบบใหม่อีกด้วย ลีลาการประพันธ์ของกวีไม่เพียงแต่จะโดดเด่นในเรื่องการสืบทอดขนบแล้ว ยังพบว่ากลอนของกวีบางส่วนมีลักษณะเฉพาะตัวทำนองกลบทสะบัดสะบิ้งซึ่งเกิดจากการให้จังหวะหนักเบาสี่คำท้ายวรรคซึ่งกวีใช้มากและค่อนข้างต่อเนื่องโดยไม่ได้ทำให้จำนวนคำในแต่ละวรรคของกลอนเกินไปจากกติกาบังคับ

ส่วนไพวรินทร์ ขาวงามใช้ฉันทลักษณ์และสุนทรียภาพทางวรรณศิลป์สร้างลีลาการประพันธ์ไว้ค่อนข้างหลากหลายเช่นกัน ไม่ว่าจะเป็นการนำโคลงมาเล่าเรื่องเมืองอย่างต่อเนื่อง ถือเป็นการให้น้ำหนักแก่ฉันทลักษณ์ทุกประเภทเท่าๆ กัน มีการสร้างสรรค์ฉันทลักษณ์ไว้หลายชนิด มีการสืบทอดฉันทลักษณ์รูปแบบเดิมและฉันทลักษณ์มุขปาฐะอย่างมีลีลา ทั้งหมดกวียังรักษาความพริ้งพรายเรื่องเสียงของกวีนิพนธ์ไว้อย่างไม่ขาดตกบกพร่อง ความหลากหลาย ความต่อเนื่องและพัฒนาการการสร้างงานทำให้กวีนิพนธ์ของไพวรินทร์ ขาวงามเป็นกวีนิพนธ์สมัยใหม่ที่มีคุณค่าและความโดดเด่นกว่ากวีร่วมสมัยอื่นๆ ไม่น้อย

ศักดิ์สิริ มีสมสืบเป็นกวีที่โดดเด่นด้านการใช้เสียงในกวีนิพนธ์โดยเฉพาะการเล่นกับเสียงวรรณยุกต์อย่างมีลีลาและต่างไปจากความคุ้นเคย ขณะที่โกศล กลมกล่อมยึดถือฉันทลักษณ์ตามขนบและสร้างงานด้วยกลอนและกาพย์ไว้เป็นจำนวนมากโดยมีเนื้อหาสื่อสารความคิดแบบพุทธธรรมอย่างลุ่มลึก ถ่ายทอดผ่านถ้อยคำที่เรียบเรียงอย่างง่ายๆ มีอลังการทางภาษาที่เกิดจากการใช้จินตภาพไม่ใช่การปรุงศัพท์ กวีที่มีผลงานโดดเด่นอีกผู้หนึ่งคือ กานติ ณ ศรัทธาที่สร้างงานด้วยฉันทลักษณ์ที่หลากหลายเช่นเดียวกันทั้งที่ตามขนบและที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ซึ่งทั้งหมดยังคงมีกระบวนการสร้างความงามทางวรรณศิลป์ที่เอื้อให้กวีนิพนธ์มีเสียงและจังหวะที่หนักแน่น

---

[๗๔] ศิวกานท์ ปทุมสูติ, "ว่าด้วย 'ฉันทลักษณ์ศักดินา – ฉันทลักษณ์ไพร่'," **สยามรัฐสัปดาหวิจารณ์** ๔๖ (๒๙ สิงหาคม – ๔ กันยายน ๒๕๔๒): ๖๙.

[๗๕] ศิวกานท์ ปทุมสูติ, " 'ฉันทลักษณ์' ต้องมีชีวิต...งอกงามได้," **นิตยสารไรเตอร์** ๖ (สิงหาคม ๒๕๔๐): ๔๒ – ๔๔.

อาจกล่าวได้ว่าความหลากหลายของการสร้างงานของกวีร่วมสมัยอันเกิดจากการตระหนักรู้ในคุณค่าของฉันทลักษณ์และสุนทรียภาพได้ส่องสะท้อนภูมิปัญญาทางวรรณศิลป์และความมีอิสระในภาวะของการเป็นกวีอย่างชัดเจนโดยสามารถสร้างลีลาฉันทลักษณ์ให้เกิดลักษณะเด่นจำเพาะ ไม่ใช่การเลียนแบบหรือหาวิธีการแต่งให้เหมือนเพียงประการเดียว แต่เป็นการศึกษาค้นคว้า กลั่นกรอง คัดเลือกและสร้างสรรค์อย่างประณีตด้วยความเข้าใจลึกซึ้ง

ความสัมพันธ์ระหว่างฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่กับการสร้างความงามทางวรรณศิลป์ที่ผู้วิจัยได้วิเคราะห์และแสดงให้เห็นไว้นี้เป็นสิ่งยืนยันว่าความงดงาม ความสมบูรณ์ และความหลากหลายของฉันทลักษณ์ไทยยังได้รับการสืบสานและสร้างสรรค์ต่อด้วยความซาบซึ้งในคุณค่าของขนบและอำนาจของถ้อยคำที่ผ่านการเลือกเฟ้นและสร้างความประสานมาแล้วเป็นอย่างดี กวีร่วมสมัยส่วนใหญ่มีความรู้ เปี่ยมไปด้วยความเข้าใจ รัก และตระหนักในรากฐานวรรณศิลป์ที่หยั่งรากมั่นคง สามารถนำมาสร้างลีลาที่***เป็น***และ***พิสูจน์***มาตรฐานเฉพาะตนเหมือนกับกวีในอดีตและยังสื่อ “สาร” เพื่อ “สุนทรียะ” ของสังคมร่วมสมัยได้เป็นอย่างดี

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ ๗

สรุปผลการวิจัยและข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่ทั้งด้านการสืบทอด การสร้างสรรค์และความสัมพันธ์กับสุนทรียภาพทางวรรณศิลป์ได้ผลสรุปดังนี้

ในส่วนของการสืบทอดขนบฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่พบว่ากวีร่วมสมัยนิยมใช้ฉันทลักษณ์ตามขนบทุกประเภทคือ ร่าย โคลง ฉันท์ กาพย์และกลอน โดยใช้แตกต่างกันไป กลอนได้รับความนิยมมากที่สุด รองลงมาคือกาพย์ได้แก่กาพย์ยานีและกาพย์ฉบัง ส่วนโคลง มักนิยมโคลงสี่สุภาพเป็นหลัก ฉันทลักษณ์อีกประเภทหนึ่งคือร่ายไม่ค่อยปรากฏใช้ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่มากนัก นอกจากฉันทลักษณ์ทั้ง ๕ ประเภทแล้วยังปรากฏว่ากวีนิยมสร้างสรรค์งานประพันธ์โดยใช้กลอนหัวเดียว เพลงพื้นบ้านและฉันทลักษณ์ที่ปรากฏในวรรณกรรมท้องถิ่นเช่นค่าว กลอนลำ และสารโศลก เป็นต้น รวมทั้งฉันทลักษณ์ประเภทกลบทด้วย

การสืบทอดฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่มักเป็นการสืบทอดที่ยังคงรักษารูปแบบเดิมไว้อย่างครบถ้วน แสดงว่าฉันทลักษณ์ในวรรณคดีก่อนได้รับอิทธิพลตะวันตกและฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่เชื่อมโยงต่อเนื่องถึงกันโดยไม่ขาดตอน แม้ว่าความนิยมฉันทลักษณ์บางประเภทในบางยุคสมัยอาจจะแตกต่างกันไปบ้างก็ตาม นอกจากนี้ ยังยืนยันได้ว่ากวีมีความรู้ความเข้าใจในธรรมชาติของภาษาและฉันทลักษณ์จึงเชี่ยวชาญฉันทลักษณ์หลากหลายประเภท สะท้อนว่ากวีน่าจะได้ศึกษาวรรณคดีและตำราประพันธศาสตร์ในอดีตมาอย่างดี

ด้านการสร้างสรรค์พบว่าหลากหลายมากกว่าในอดีต ฉันทลักษณ์ที่สร้างสรรค์กวีมักปรับแปลงมาจากรูปรอยของฉันทลักษณ์โบราณทั้งสิ้น ฉันทลักษณ์ที่พบว่าได้รับการปรับแปลงมากที่สุดคือ กลอน ฉันท์ กาพย์ และโคลงตามลำดับ โดยมีกลอน ๓๕ ชนิด ฉันท์ ๑๘ ชนิด กาพย์ ๑๔ ชนิด และโคลง ๕ ชนิด ฉันทลักษณ์เหล่านี้มีลักษณะการปรับแปลงดังต่อไปนี้

ฉันทลักษณ์	ลักษณะการปรับแปลง
๑. กลอน	๑. การลดจำนวนคำ ๒. การเพิ่มจำนวนคำในวรรคและวางรูปแบบใหม่ ๓. การแยกจำนวนคำในวรรคและวางรูปแบบใหม่ ๔. การตัดวรรคและวางรูปแบบใหม่ ๕. การจัดจังหวะใหม่ ๖. การนำข้อกำหนดของฉันท์มาใช้กับกลอน ๗. การผสมกลอนกับโคลงสี่สุภาพให้เป็นกลอนเดี่ยวแบบใหม่
๒. ฉันท์	๑. การเพิ่มและลดจำนวนคำ ๒. การผสมฉันท์ ๒ ชนิดให้เป็นฉันท์เดี่ยวแบบใหม่

	๓. การนำลักษณะเฉพาะของฉันท์มาใช้กับกาพย์
๓. กาพย์	๑. การเพิ่มและลดจำนวนคำ ๒. การผสมกาพย์กับฉันท์ให้เป็นกาพย์เดี่ยวแบบใหม่
๔. โคลง	๑. การลดจำนวนคำ ๒. การสร้างสัมผัสแบบคู่ขนาน ๓. การผสมโคลง ๒ ชนิดให้เป็นโคลงเดียวแบบใหม่

จากตารางจะเห็นได้ว่ากลอนมีลักษณะการปรับแปลงหลากหลายกว่าฉันทลักษณ์ประเภทอื่นมาก เนื่องจากกลอนมีจำนวนคำในแต่ละวรรคโดยเฉลี่ยวรรคละ ๘ คำ ทำให้กวีสามารถลดเพิ่ม หรือแยกคำในวรรคได้หลายรูปแบบ โดยเฉพาะกลอนเพลงพื้นบ้าน และแม้ว่ากวีจะแยกกลอนให้เป็นฉันทลักษณ์ย่อยจำนวนมากเท่าใดก็ตาม แต่ลักษณะเฉพาะของกลอนก็ยังปรากฏอยู่ได้แก่ข้อบังคับเรื่องเสียงท้ายวรรคและสัมผัสบังคับ

กวีผู้มีบทบาทในการสร้างสรรค์ฉันทลักษณ์มากที่สุดตามลำดับได้แก่คมทวน คันธนู ศิวกานท์ ปทุมสูติ กานติ ณ ศรัทธา ไพวรินทร์ ขาวงาม แรคำ ประโดยคำ ศักดิ์สิริ มีสมสืบ และเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ กวีเหล่านี้ได้สร้างสรรค์ฉันทลักษณ์ไว้จำแนกได้ดังตารางนี้

กวี	**ฉันทลักษณ์**			
	โคลง	**ฉันท์**	**กาพย์**	**กลอน**
คมทวนฯ	๔ ชนิด	๑๕ ชนิด	๓ ชนิด	๓ ชนิด
ศิวกานท์ฯ		๑ ชนิด	๓ ชนิด	๒๑ ชนิด
กานติฯ		๒ ชนิด	๓ ชนิด	๓ ชนิด
ไพวรินทร์ฯ			๒ ชนิด	๕ ชนิด
แรคำฯ			๓ ชนิด	๒ ชนิด
ศักดิ์สิริฯ	๑ ชนิด		๑ ชนิด	๒ ชนิด
เนาวรัตน์ฯ			๑ ชนิด	๑ ชนิด

นอกจากโคลง ฉันท์ กาพย์ และกลอน ฉันทลักษณ์ประเภทกลบทก็ได้รับการปรับแปลงด้วยเช่นกันโดยมีลักษณะสำคัญ ๒ ประการคือการลดหรือเพิ่มข้อบังคับของกลบทเดิม และการผสมลักษณะเด่นของกลบท ๒ ชนิดให้กลายเป็นกลบทชนิดใหม่ ผู้ที่มีบทบาทในเรื่องดังกล่าวนี้มากที่สุดได้แก่ คมทวน คันธนู เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ และศิวกานท์ ปทุมสูติ

ปรากฏการณ์การสร้างสรรค์ที่น่าสนใจอีกประการหนึ่งได้แก่การสร้างสรรค์กวีนิพนธ์ฝาแฝดซึ่งเป็นการวิเคราะห์คุณลักษณะฉันทลักษณ์แต่ละประเภทและค้นพบฉันทลักษณสัมพันธ์บางประการที่แสดงให้เห็นว่าฉันทลักษณ์หนึ่งอาจถูกแปรไปเป็นอีกประเภทหนึ่งโดยใช้ถ้อยคำชุดเดียวกัน ในอดีตพบการสร้างสรรค์กวีนิพนธ์ฝาแฝดในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น การสืบทอดและสร้างสรรค์ของกวีร่วมสมัยโดยเฉพาะเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์และศิวกานท์ ปทุมสูติ สะท้อนให้เห็นความสามารถของกวีร่วมสมัยอย่างชัดเจนและน่าพิศวง

กวีร่วมสมัยไม่เพียงสร้างสรรค์โดยปรับแปลงรูปรอยของฉันทลักษณ์เดิมเท่านั้น แต่ยังได้คิดรูปแบบฉันทลักษณ์ขึ้นใหม่จากข้อบังคับของฉันทลักษณ์เดิม จากข้อบังคับของฉันทลักษณ์ต่างชาติและสร้างสรรค์ขึ้นจากฉันทลักษณ์ที่นักวรรณคดีได้เก็บรวบรวมข้อมูลไว้อีกด้วย ให้เป็นกาพย์และฉันท์เดี่ยวแบบใหม่ ฉันทลักษณ์กลบทก็เช่นกัน กวีได้นำลักษณะเฉพาะของภาษาไทย คือเสียงวรรณยุกต์ มาตราตัวสะกดและคำผวนมาจัดให้เข้ากับข้อบังคับฉันทลักษณ์และกำหนดแบบแผนให้เป็นกลบทรูปแบบใหม่ได้อย่างน่าสนใจ นอกจากนี้ ยังพบว่ากวีได้ผสมฉันทลักษณ์ร้อยกรองกับร้อยแก้วและเพลง โดยทั้งร้อยแก้วและเพลงกับร้อยกรองต่างก็มีบทบาทในการสื่อสารเช่นเดียวกัน เป็นลักษณะการแต่งคำประพันธ์ที่แตกต่างและขยายกรอบการผสมฉันทลักษณ์จากเดิมที่มักผสมฉันทลักษณ์ร้อยกรอง ๕ ประเภทเข้าด้วยกัน

การสร้างสรรค์ฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่จึงเป็นพัฒนาการฉันทลักษณ์ที่ต่อเนื่องกับอดีต แสดงการรับส่งภูมิปัญญาด้านวรรณศิลป์ของกวีร่วมสมัยที่รับมรดกฉันทลักษณ์ที่ปรากฏในอดีตอย่างสมบูรณ์มาเป็นเครื่องมือสร้างสรรค์กวีนิพนธ์สมัยใหม่ และส่งต่อการสร้างสรรค์ร่วมสมัยที่เกิดจากการค้นคว้า คิดสรรและถ่ายทอดอย่างประณีตไปยังผู้สร้างและเสพวรรณกรรมรุ่นต่อไป ฉันทลักษณ์ที่ปรากฏในกวีนิพนธ์สมัยใหม่จึงมีคุณค่าและมีความสำคัญกับการศึกษาเรียนรู้พัฒนาการวรรณคดีไทยอย่างแท้จริง

กรอบเกณฑ์หรือข้อบังคับของฉันทลักษณ์แต่ละประเภทยังไม่เป็นอุปสรรคในการสร้างความไพเราะในกวีนิพนธ์โดยเฉพาะความไพเราะอันเกิดจากการสร้างความประสานของเสียงให้สอดคล้องกับ “สาร” หรือความหมายอันเข้มข้นของตัวบท ดังนั้นจึงเห็นได้ว่าแม้ฉันทลักษณ์จะมีแบบแผนมาตรฐานที่ถูกกำหนดไว้อย่างแน่นอน หรือมีกติกาซับซ้อนพิเศษขึ้นในระดับกลบท ล้วนแต่สัมพันธ์กับการสร้างความงามทางวรรณศิลป์อย่างแนบแน่น กวีในอดีตแต่ละสมัยสามารถคัดสรรถ้อยคำมาเรียงร้อยกันอย่างประณีตและมีศิลปะ กล่าวคือนอกจากจะสื่อความได้และอยู่ในกรอบเกณฑ์ฉันทลักษณ์แล้วยังกระทบ ทอดและหยุดเสียงและจังหวะของคำ ของวรรคและของบท ทำให้กวีนิพนธ์ทั้งรูปแบบและเนื้อหาไพเราะสมบูรณ์ มรดกวรรณศิลป์ในฉันทลักษณ์ได้รับการสืบทอดอยู่ในฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่ด้วยเช่นกัน แม้การเสพวรรณคดีร่วมสมัยจะเปลี่ยนแปลงไปจากที่เคยเสพด้วยการฟังเป็นเสพด้วยการอ่านอย่างแท้จริง แต่เสียงที่ผู้เสพได้ยินเมื่อได้อ่านกวีนิพนธ์สมัยใหม่ก็ยังสร้าง “สุนทรียะ” ได้เช่นเดียวกับวรรณคดีในอดีต

ความงามทางวรรณศิลป์ที่ปรากฏในฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่อาจแบ่งได้เป็น ๒ ลักษณะได้แก่ความงามที่เกิดจากการใช้เสียงและความงามที่เกิดจากการใช้คำ ทั้งฉันทลักษณ์ที่ไม่ใช่กลบทและฉันทลักษณ์ประเภทกลบท

ความงามทางวรรณศิลป์ที่เกิดจากเสียงสื่อความหมาย เกิดจากจากนำเสียงของถ้อยคำมาสอดร้อยกัน ทั้งในรูปแบบการเล่นเสียงสัมผัสสระ สัมผัสพยัญชนะ เสียงวรรณยุกต์และการเชื่อมเสียงของกลุ่มคำ สิ่งเหล่านี้ทำให้แต่ละวรรค บาทและบทของกวีนิพนธ์พริ้งพรายและมีความเสนาะไพเราะอันเกิดจากการเรียบเรียงเสียงดังกล่าวโดยไม่ลดทอนความหมายกวีนิพนธ์แต่สนับสนุนให้กวีนิพนธ์มีคุณค่าและแตกต่างกับการส่งสารทั่วไป

ส่วนความงามทางวรรณศิลป์ที่เกิดจากการเล่นคำจะเห็นได้ว่ากวีมีวิธีการสร้างความไพเราะให้แก่กวีนิพนธ์และสร้างความเข้มข้นให้แก่เนื้อหาได้อย่างหลากหลาย ทั้งด้านวิธีการ “ปรับ” คำให้เข้ากับข้อบังคับของฉันทลักษณ์แต่ละประเภทอย่างแนบเนียน ด้านวิธีการ “เล่น” กับกลบทให้เสียงของกวีนิพนธ์มีจังหวะลีลาโดยคงไว้ซึ่งความหมายที่ต้องการสื่อ และด้านการผสมฉันทลักษณ์แต่ละประเภทไว้ด้วยกันทำให้เนื้อหาแต่ละส่วนในฉันทลักษณ์ให้อารมณ์ความรู้สึกที่แตกต่างกันไปตามจังหวะของการแบ่งวรรค แบ่งบาทและบทของคำประพันธ์ ความซับซ้อนของวิธีการประพันธ์ดังกล่าวสะท้อนลักษณะเฉพาะของกวีนิพนธ์สมัยใหม่อย่างชัดเจนว่าไม่เพียงสืบทอดวิธีสร้างความงามทางวรรณศิลป์ที่มีอยู่ในระบบวรรณศิลป์ไทยเท่านั้น แต่ได้นำมาใช้เพื่อให้เกิดความสมบูรณ์ของการส่งและรับสารของกวีได้อย่างน่าสนใจโดยไม่ทำลายโครงสร้างของฉันทลักษณ์

ความงามทางวรรณศิลป์ทั้งหลายยังได้นำไปสู่ความเป็นเอกภาพของรูปแบบและเนื้อหาในกวีนิพนธ์สมัยใหม่ ชี้ว่าฉันทลักษณ์ไม่ใช่เครื่องมือการประพันธ์ที่แยกกันอย่างเด็ดขาดกับการคัดสรรถ้อยคำเพื่อสื่อความ จะเห็นว่ารูปแบบฉันทลักษณ์หนึ่งไม่ได้มีไว้เพื่อรองรับเนื้อหาใดเนื้อหาหนึ่ง ความเหมาะสม ความกลมกลืนหรือความประสานของรูปแบบและเนื้อหาเกิดจากความรู้ความเข้าใจในธรรมชาติฉันทลักษณ์และความพิถีพิถันในการคัดเลือกคำมาเรียงร้อยเข้าด้วยกัน

ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่ ร่าย โคลง ฉันท์ กาพย์ กลอน กลอนหัวเดียว ฉันทลักษณ์จากวรรณคดีท้องถิ่น ฉันทลักษณ์ประเภทกลบททั้งที่สืบสานและสร้างสรรค์จึงล้วนแต่สื่อความได้ครบถ้วนพร้อมกับมีความไพเราะเรื่องเสียงดังเช่นกวีนิพนธ์ในอดีต

นอกจากนี้ ฉันทลักษณ์และการสร้างความงามทางวรรณศิลป์ในฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่ยังมีส่วนสำคัญในการแสดงความเป็นเอกลักษณ์ทางวรรณศิลป์ของกวีร่วมสมัย จะเห็นได้ว่าเมื่อพิจารณาผลงานของกวีร่วมสมัยเปรียบเทียบกัน กวีแต่ละคนมีลีลาฉันทลักษณ์ต่างๆ กันไป สิ่งนี้ชี้ว่านอกจากกวีจะมีอิสระในการสืบทอดและเลือกสรรฉันทลักษณ์แล้ว ยังมีอิสระในการปรับแปลงและสร้างสรรค์ให้เป็นแบบเฉพาะตนด้วยวิธีการคัดเลือกคำ ดัดแปลงจังหวะหรือวิธีการอื่นๆ ซึ่งล้วนเกิดจากเงื่อนไขเดียวกันคือการรับและเรียนรู้วรรณคดีและตำราประพันธศาสตร์ไทยอย่างลึกซึ้งจนเข้าใจในคุณค่าความงาม เข้าถึงในความรู้และพร้อมที่จะเชิดชูมรดกวรรณศิลป์ด้วยความภาคภูมิ

ฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์ไทย “สมัยใหม่” จึงสมบูรณ์ทั้งด้านการสืบทอด การสร้างสรรค์ รวมทั้งการสร้างความงามทางวรรณศิลป์ซึ่งสามารถเชื่อมโยงต่อเนื่องกับวรรณคดีไทย “สมัยเก่า” ได้อย่างกลมกลืน ทำให้ได้ภาพของการใช้ฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์ที่ต่อเนื่อง สะท้อนความงอกงามทางวรรณศิลป์ที่ไม่เสื่อมสูญและพร้อมที่จะเป็นมรดกวรรณศิลป์ของผู้สร้างรุ่นต่อไป

ข้อเสนอแนะ

ผู้วิจัยเห็นว่ากลบทในกวีนิพนธ์สมัยใหม่เมื่อเทียบกับกลบทในทั้งตำราประพันธศาสตร์และวรรณคดีโบราณมีพัฒนาการชัดเจน ควรศึกษาฉันทลักษณ์กลบทในเรื่องพัฒนาการการสืบสานและการสร้างสรรค์ลักษณะเด่นทางวรรณศิลป์ในวรรณคดีไทยอันจะนำไปสู่ข้อสรุปในแง่มุมที่กว้าง

และลึกขึ้น และควรศึกษาและเปรียบเทียบแนวคิดเรื่องการสร้างกลบททั้งกลบทแบบเดิมและชนิดใหม่ของกวีต่างสมัยที่สัมพันธ์กับทั้งฉันทลักษณ์และการสร้างความงามทางวรรณศิลป์ นอกจากนี้การปรากฏกลบทบางชนิดในตอนใดตอนหนึ่งของวรรณคดีเรื่องยาวหลายเรื่องก็มีส่วนสัมพันธ์กับเนื้อหาตอนนั้นๆ อย่างเห็นได้ชัดซึ่งน่าจะได้วิเคราะห์กันต่อไป

ฉันทลักษณ์บางประเภทมีความสัมพันธ์กันอย่างชัดเจนโดยเฉพาะโคลง กลอนและกาพย์ น่าจะได้ศึกษา “ฉันทลักษณสัมพันธ์” ของคำประพันธ์ทั้ง ๒ แบบในด้านลึกต่อไป

วิทยานิพนธ์นี้ผู้วิจัยศึกษาวิเคราะห์โดยใช้แนวคิดการสืบทอดขนบวรรณคดี แนวคิดเรื่องฉันทลักษณ์และแนวคิดเรื่องการสร้างความงามทางวรรณศิลป์ที่ล้วนมีความสัมพันธ์กันเป็นสำคัญ ให้น้ำหนักในเรื่องรูปแบบค่อนข้างมาก แต่ในส่วนเนื้อหานั้นยังคงน่าสนใจและมีประเด็นชวนให้คิดและตั้งคำถามเพื่อหาคำตอบที่ชัดเจนและลุ่มลึกอีกมาก

สำหรับการศึกษาผลงานของกวีเฉพาะบุคคล ผู้วิจัยเห็นว่าเรื่องเสียงวรรณยุกต์ในกวีนิพนธ์เป็นประเด็นที่ควรศึกษา เนื่องจากสัมพันธ์กับความไพเราะของกวีนิพนธ์ไม่น้อยไปกว่าเรื่องคำ รวมทั้งในบางแง่มุมยังสอดคล้องกับการเสนอเนื้อหาด้วยโดยเฉพาะ “ลำนำของเสียง” ในงานของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์และศักดิ์สิริ มีสมสืบ

ในกวีนิพนธ์ของแรคำ ประโดยคำ การศึกษาเรื่องกลวิธีทางวรรณศิลป์กับการตีความมีความน่าสนใจไม่น้อย เนื่องจากพบว่ากวีใช้ภาษาและกลวิธีทางวรรณศิลป์เป็นเครื่องมือสำคัญในการสร้างความซับซ้อนของ “สาร” เช่น การเล่นล้อกับขนบวรรณคดีโบราณ และการ “วาง” รูปแบบกวีนิพนธ์ เป็นต้น

กวีร่วมสมัยใช้เพลงทั้งเพลงไทยสากล เพลงลูกทุ่ง และเพลงพื้นบ้านเพื่อสื่อนัยยะสำคัญ น่าจะศึกษาลักษณะการปรากฏและวิเคราะห์สาระสำคัญที่กวีต้องการสื่อ

ในฐานะที่กวีนิพนธ์สมัยใหม่เป็นส่วนหนึ่งที่สามารถใช้สืบโยงความคิดและเชื่อมต่อมรดกวรรณศิลป์ระหว่างอดีตกับปัจจุบัน ผู้วิจัยเห็นว่าการสร้าง “ตำรา” เกี่ยวกับกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่โดยเฉพาะเพื่อต่อยอดประวัติวรรณคดีร้อยกรองไทยขึ้นมานั้นน่าจะมีโอกาสเกิดขึ้นได้เนื่องจากปัจจุบันการค้นคว้าวิจัยเกี่ยวกับเรื่องนี้ได้รับความสนใจจากผู้ศึกษาวรรณคดีไทยอย่างกว้างขวาง

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

กระแสร์ มาลยาภรณ์. **วรรณกรรมไทยปัจจุบัน.** กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์, ๒๕๓๐.

กฤษณาสอนน้องคำฉันท์ พระนิพนธ์สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส และวินิจฉัยเรื่องกฤษณาสอนน้องคำฉันท์ พระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว. กรุงเทพฯ: มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, ๒๕๓๓.

กานติ ณ ศรัทธา. **กับคืนวันที่ผันผ่าน.** กรุงเทพฯ: ผลึก, ๒๕๓๐.

กานติ ณ ศรัทธา. **แก่ขึ้นตามลำพัง.** พิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพฯ: บริษัท ต้นอ้อ แกรมมี่ จำกัด, ๒๕๓๘.

กานติ ณ ศรัทธา. **ขวัญใจเจ้า.** พิมพ์ครั้งที่ ๓. กรุงเทพฯ: บริษัท ต้นอ้อ แกรมมี่ จำกัด, ๒๕๓๒.

กานติ ณ ศรัทธา. **ขวัญฟ้าทะเลฝัน.** พิมพ์ครั้งที่ ๓. กรุงเทพฯ: บริษัท ต้นอ้อ แกรมมี่ จำกัด, ๒๕๓๑.

กานติ ณ ศรัทธา. **ปีกสองแห่งความรัก.** กรุงเทพฯ: บริษัท ต้นอ้อ จำกัด, ๒๕๓๒.

กานติ ณ ศรัทธา. **ลิลิตหล้ากำสรวล.** กรุงเทพฯ: แพรวสำนักพิมพ์, ๒๕๔๑.

กานติ ณ ศรัทธา. **หมายเหตุจากสวนโมกข์.** กรุงเทพฯ: ดับเบิ้ลนายน์, ๒๕๔๔.

กาพย์เรื่องพระไชยสุริยา โดยสุนทรภู่. กรุงเทพฯ: ม.ป.พ., ๒๕๒๙.

กำชัย ทองหล่อ. **หลักภาษาไทย.** กรุงเทพฯ: จรัลสนิทวงศ์, ๒๕๑๕.

กุสุมา รักษมณี. “วรรณคดีร้อยกรองกับปริบททางสังคมและความนิยมของยุคสมัย.” **วารสารอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ฉบับครบรอบ ๒๐ ปี “ภาษาและวรรณกรรม.”** ๒๐ (มิถุนายน ๒๕๔๐ – พฤษภาคม ๒๕๔๑): ๒๒ – ๓๖.

โกศล กลมกล่อม. **คือพันธะ.** กรุงเทพฯ: บริษัท ต้นอ้อ จำกัด, ๒๕๓๔.

โกศล กลมกล่อม. **เงาบนเมฆ.** พิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพฯ: กล้วยไม้, ๒๕๓๘.

โกศล กลมกล่อม. **เงาบนสายน้ำ.** กรุงเทพฯ: ประพันธ์สาส์น, ๒๕๓๕.

โกศล กลมกล่อม. **เงียบสะท้อน.** พิมพ์ครั้งที่ ๓. กรุงเทพฯ: บริษัท ดับเบิ้ลนายน์ พริ้นติ้ง จำกัด, ๒๕๔๒.

โกศล กลมกล่อม. **บ้าน: บ้านภายใน เงาภายนอก.** กรุงเทพฯ: ดับเบิ้ลนายน์, ๒๕๔๓.

คมทวน คันธนู. **กฎบนกลบท.** เชียงใหม่: มิ่งขวัญ, ๒๕๔๑.

คมทวน คันธนู. **กถาจรดปกาศิต (สามแพร่งชีวิตคำฉันท์).** กรุงเทพฯ: ฉับแกระ, ๒๕๓๑.

คมทวน คันธนู. **กำสรวลโกสินทร์.** กรุงเทพฯ: อาทิตย์, ๒๕๒๖.

คมทวน คันธนู. **จตุรงคมาลา.** กรุงเทพฯ: มิ่งมิตร, ๒๕๔๖.

คมทวน คันธนู. **ซับทรวงเป็นสรวงสร้อย.** เชียงใหม่: มิ่งขวัญ, ๒๕๔๑.

คมทวน คันธนู. **นาฏกรรมบนลานกว้าง.** พิมพ์ครั้งที่ ๘. เชียงใหม่: มิ่งขวัญ, ๒๕๔๑.

คมทวน คันธนู. **บนถนนและทางผ่าน.** กรุงเทพฯ: ดอกหญ้า, ๒๕๒๖.

คมทวน คันธนู. **รุ้งสายอันรายสรวง.** กรุงเทพฯ: บริษัท ต้นอ้อ แกรมมี่ จำกัด, ๒๕๓๙.

คมทวน คันธนู. **เรียงถ้อยขึ้นร้อยถัก.** เชียงใหม่: มิ่งเมือง, ๒๕๔๑.

คมทวน คันธนู. **วรรณวิเคราะห์ ตำนานฉันทลักษณ์กับหลักการใหม่.** กรุงเทพฯ: สุขภาพใจ, ๒๕๔๕.

คมทวน คันธนู. **วิเคราะห์วรรณกรรม วิจารณ์วรรณกร.** กรุงเทพฯ: ดอกหญ้า, ๒๕๓๐.

คมทวน คันธนู. **สำนึกขบถ.** กรุงเทพฯ: กอไผ่, ๒๕๒๓.

จารุวรรณ ธรรมวัตร. “ศึกษาอีสานจากวรรณกรรมคำสอน.” **รายงานการวิจัยตามโครงการปริวรรตวรรณกรรมอีสานจากหนังสือผูก.** ม.ป.พ., ๒๕๒๘.

จิตร ภูมิศักดิ์. **โองการแช่งน้ำและข้อคิดใหม่ในประวัติศาสตร์ไทยลุ่มน้ำเจ้าพระยา.** กรุงเทพฯ: ดวงกมล, ๒๕๒๔.

จินดาศิริ เทียมเดช. “วิเคราะห์บทร้อยกรองของเจ้าพระยาธรรมศักดิ์มนตรี (สนั่น เทพหัสดิน ณ อยุธยา).” ปริญญานิพนธ์ปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต วิชาเอกภาษาไทย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร, ๒๕๒๔.

เจียรนัย ศิริสวัสดิ์. “ร้อยกรองรูปแบบใหม่.” กาญจนาภา**: รวมบทความวิชาการด้านภาษาและวรรณคดีไทย.** กรุงเทพฯ: บริษัท อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด (มหาชน), ๒๕๔๐. (เนื่องในวาระเกษียณอายุราชการ ศาสตราจารย์ ดร. กาญจนา นาคสกุล ภาควิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ๓๐ กันยายน ๒๕๔๐).

ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต. “ ‘ชาติปิยานุศร’: การสืบทอดและการสร้างสรรค์กลวิธีการเล่นล้อความระหว่างฉันทลักษณ์ต่างชนิดของชิต บุรทัต.” **วารสารภาษาและวรรณคดีไทย** ๑๙ (ธันวาคม ๒๕๔๕): ๑ – ๕๘.

ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต. **ชีวประวัติและผลงานของสุนทรภู่.** พิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพฯ: โครงการเผยแพร่ผลงานวิชาการ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๕.

ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต. “วรรณคดีไทยเรื่องอนิรุทธ์: การศึกษาวิเคราะห์.” วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต ภาควิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๕.

ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต. **วรรณคดีอยุธยาตอนต้น: ลักษณะร่วมและอิทธิพล**. กรุงเทพฯ: โครง-การเผยแพร่ผลงานวิชาการ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๔.

ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต. **วรรณลลิต รวมบทความวิจัยเกี่ยวกับวรรณคดีและคำประพันธ์ไทย.** กรุงเทพฯ: โครงการเผยแพร่ผลงานวิชาการ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๖.

ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต. “อัตลักษณ์ในกาพย์ฉบังของสุนทรภู่และที่มาของกาพย์ฉบังแบบสุนทรภู่.” **วารสารภาษาและวรรณคดีไทย** ๒๐ (ธันวาคม ๒๕๔๖): ๑๒๖ – ๑๖๗.

ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต, รื่นฤทัย สัจจพันธุ์ และดวงมน จิตร์จำนงค์. **ทอไหมในสายน้ำ ๒๐๐ ปี วรรณคดีวิจารณ์ไทย.** พิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพฯ: ประพันธ์สาส์น, ๒๕๔๑.

ชลธิรา สัตยาวัฒนา. “วรรณกรรมคำสอนของครูเทพ.” **ครูเทพ.** พิมพ์ครั้งที่ ๓. กรุงเทพฯ: โครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์ สมาคมสังคมศาสตร์แห่งประเทศไทย, ๒๕๒๖.

“ชายคนนี้นี่หรือคือกวี นัดพบอังคาร กัลยาณพงศ์.” **โลกหนังสือ** ๔ (พฤษภาคม ๒๕๒๔): ๒๐ – ๓๙.

ญาดา อรุณเวช. “พัฒนาการของฉันท์ในวรรณกรรมคำฉันท์.” วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต ภาควิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๙.

ดวงมน จิตร์จำนงค์. **คุณค่าและลักษณะเด่นของวรรณคดีไทยสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น.** พิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, ๒๕๔๔.

ดวงมน จิตร์จำนงค์. “คุณค่าและลักษณะเด่นของวรรณคดีไทยสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (พ.ศ. ๒๓๒๕ – ๒๓๙๔).” วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต ภาควิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๔.

ดวงมน จิตร์จำนงค์. **สุนทรียภาพในภาษาไทย.** พิมพ์ครั้งที่ ๓. กรุงเทพฯ: ศยาม, ๒๕๔๑.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าวรวงศ์เธอ กรมพระยา. **ชีวประวัติและผลงานของสุนทรภู่.** พิมพ์ครั้งที่ ๑๕. กรุงเทพฯ: บรรณาคาร, ๒๕๔๓.

ตรีศิลป์ บุญขจร. “วรรณกรรมประเภทกลอนสวดภาคกลาง: การศึกษาเชิงวิเคราะห์.” วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต ภาควิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๐.

ถนอมวงศ์ สุกโชติรัตน์. “บทละครของครูเทพ.” **ครูเทพ.** พิมพ์ครั้งที่ ๓. กรุงเทพฯ: โครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์ สมาคมสังคมศาสตร์แห่งประเทศไทย, ๒๕๒๖.

เทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี, สมเด็จพระ. “กาพย์ขับไม้กล่อมพระศรีนารัฐราชกิริณี.” **ประชุมฉันท์ดุษฎีสังเวยกล่อมช้าง.** กรุงเทพฯ: คุรุสภา, ๒๕๓๓.

ธเนศ เวศร์ภาดา. “ขนบวรรณศิลป์ในกวีนิพนธ์ซีไรต์ไทย.” **งามคำหวาน ลานใจถวิล**. กรุงเทพฯ: คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยหอการค้าไทย, ๒๕๔๖. (ที่ระลึกในงานเกษียณอายุ ดร. มานิต บุญประเสริฐ, อาจารย์เรณู ผลสวัสดิ์ และ ดร. สุนี ธนสารสมบัติ)

ธเนศ เวศร์ภาดา. “ตำราประพันธศาสตร์ไทย: แนวคิดและความสัมพันธ์กับขนบวรรณศิลป์ไทย.” วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาวรรณคดีไทย ภาควิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๓.

ธเนศ เวศร์ภาดา. **ทะเลปัญญา.** กรุงเทพฯ: ศยาม, ๒๕๔๓.

ธรรมธิเบศร, เจ้าฟ้า. **พระประวัติและพระนิพนธ์บทร้อยกรอง.** พิมพ์ครั้งที่ ๔. กรุงเทพฯ: ศิลปาบรรณาคาร, ๒๕๑๓.

ธรรมศักดิ์มนตรี, เจ้าพระยา. **โคลงกลอนของครูเทพ เล่ม ๑ – ๓.** พิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพฯ: คุรุสภา, ๒๕๒๖.

ธรรมาภิมณฑ์, หลวง. **ประชุมลำนำ.** กรุงเทพฯ: สำนักนายกรัฐมนตรี, ๒๕๑๔.

นราธิปประพันธ์พงศ์, พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระ. **เฉลิมเกียรติกษัตรีคำฉันท์.** กรุงเทพฯ: จงเจริญการพิมพ์, ๒๕๓๒.

นราธิปพงศ์ประพันธ์, พลตรีพระเจ้าวรวงศ์เธอ กรมหมื่น. **ภาษา วรรณคดี และวิทยาการ.** พระนคร: ก้าวหน้า, ๒๕๐๔.

นราธิปพงศ์ประพันธ์, พลตรีพระเจ้าวรวงศ์เธอ กรมหมื่น. **วิทยาวรรณกรรม.** พิมพ์ครั้งที่ ๒ กรุงเทพฯ: แพร่พิทยา, ๒๕๑๔.

นันทา ขุนภักดี. "ฉันท์: ประดิษฐการทางรูปแบบ." **วารสารอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร** ๗ (๒๕๒๗ – ๒๕๒๘): ๑๕ – ๓๖.

นันทา ขุนภักดี. **รายงานการวิจัยการวิเคราะห์ความเชื่อของชายไทยในสวัสดิรักษา.** พิมพ์ครั้งที่ ๒. นครปฐม: ศูนย์วิจัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, ๒๕๓๐.

นายนรินทร์ธิเบศร์ (อิน). **โคลงนิราศนรินทร์.** พิมพ์ครั้งที่ ๕. ธนบุรี: ศิลปาบรรณาคาร, ๒๕๑๓.

นิตยา มาศะวิสุทธิ์. "เมื่อปลิงเกาะสวรรค์และหนอนกินพระจันทร์." **๒๕ ปีซีไรต์ รวมบทวิจารณ์คัดสรร.** กรุงเทพฯ: สมาคมภาษาและหนังสือแห่งประเทศไทย, ๒๕๔๗.

นิธิ เอียวศรีวงศ์. **ปากไก่และใบเรือ ว่าด้วยการศึกษาประวัติศาสตร์ – วรรณกรรมต้นรัตนโกสินทร์.** พิมพ์ครั้งที่ ๓. กรุงเทพฯ: แพรวสำนักพิมพ์, ๒๕๔๓.

นิยะดา เหล่าสุนทร. **โคลงกลบท วัดพระเชตุพน.** กรุงเทพฯ: บริษัทอมรินทร์พริ้นติ้ง แอนด์ พับลิชชิ่ง จำกัด (มหาชน), ๒๕๔๔.

เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์. **ข้างคลองคันนายาวกระบวนที่ ๑ – ๑๐.** พิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพฯ: ห้องสมุดคุณยาย, ๒๕๔๑.

เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์. **เขียนแผ่นดิน.** พิมพ์ครั้งที่ ๓. กรุงเทพฯ: เกี้ยว - เกล้าพิมพการ, ๒๕๔๑.

เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์. **คำหยาด.** พิมพ์ครั้งที่ ๗. กรุงเทพฯ: เกี้ยว – เกล้าพิมพการ, ๒๕๔๔.

เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์. **ชักม้าชมเมือง.** กรุงเทพฯ: บริษัทเกี้ยว – เกล้า จำกัด, ๒๕๔๕.

เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์. **เชิญดอกไม้.** กรุงเทพฯ: บริษัทเกี้ยว – เกล้า จำกัด, ๒๕๔๖.

เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์. **ตากรุ้งเรืองโพยม.** พิมพ์ครั้งที่ ๗. กรุงเทพฯ: เกี้ยว – เกล้าพิมพการ, ๒๕๔๑.

เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์. **ทิพยสุคนธ์ดนตรีไทย.** กรุงเทพฯ: เกี้ยว – เกล้าพิมพการ, ๒๕๔๔.

เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์. **ประคำกรอง.** กรุงเทพฯ: เกี้ยว – เกล้าพิมพการ, ๒๕๔๔.

เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์. **เพลงขลุ่ยผิว.** พิมพ์ครั้งที่ ๔. กรุงเทพฯ: ด่านสุทธา, ๒๕๓๕.

เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์. **เพลงขลุ่ยเหนือทุ่งข้าว.** พิมพ์ครั้งที่ ๕. กรุงเทพฯ: เกี้ยว – เกล้าพิมพการ, ๒๕๔๑.

เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์. **เพียงความเคลื่อนไหว.** พิมพ์ครั้งที่ ๙. กรุงเทพฯ: เกี้ยว – เกล้าพิมพการ, ๒๕๔๔.

เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์. **มุมมอง.** กรุงเทพฯ: บริษัท ด่านสุทธาการพิมพ์ จำกัด, ๒๕๓๕.

เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์. **วารีดุริยางค์.** กรุงเทพฯ: บรรณกิจ, ๒๕๓๔.

เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์. **อาทิตย์ถึงจันทร์.** พิมพ์ครั้งที่ ๔. กรุงเทพฯ: เกี้ยว – เกล้าพิมพการ, ๒๕๔๔.

บุญเหลือ เทพยสุวรรณ, หม่อมหลวง. **วิเคราะห์รสวรรณคดีไทย.** พิมพ์ครั้งที่ ๓. กรุงเทพฯ: ศยาม, ๒๕๔๓.

ปรมานุชิตชิโนรส, สมเด็จพระมหาสมณเจ้า. **ลิลิตตะเลงพ่าย.** พิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพฯ: บรรณาคาร, ๒๕๑๕.

ปรมาภรณ์ ลิมป์เลิศเสถียร. “ร้อยกรองของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์: วัจนลีลากับความคิดของกวี.” วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาภาษาไทย ภาควิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๙.

ประคอง นิมมานเหมินท์. “กาพยสารวิลาสินี และกาพยคันถะ: ตำราฉันทลักษณ์ไทยที่เขียนเป็นภาษาบาลี.” **กตัญชลี: ที่ระลึกในงานเกษียณอายุ รองศาสตราจารย์ ดร. ศักดิ์ศรี แย้มนัดดา.** กรุงเทพฯ: คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๔.

ประคอง นิมมานเหมินท์. **ลักษณะวรรณกรรมภาคเหนือ**. กรุงเทพฯ: กรุงสยามการพิมพ์, ๒๕๑๗.

ประทีป เหมือนนิล. **วรรณกรรมไทยปัจจุบัน.** พิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพฯ: เจริญวิทย์การพิมพ์, ๒๕๒๓.

ประเทือง คล้ายสุบรรณ์. **ร้องกรองชาวบ้าน.** กรุงเทพฯ: สุทธิสารการพิมพ์, ๒๕๒๘.

ประเมิน เชียงเถียร. “วิเคราะห์วรรณกรรมร้อยกรองของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์.” ปริญญานิพนธ์ปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต วิชาเอกภาษาไทย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร, ๒๕๒๒.

ประยูร พิศนาคะ. **ชีวิตและผลงานของศรีปราชญ์ – สุนทรภู่.** กรุงเทพฯ: สำนักงานหอสมุดกลาง ๐๙, ๒๕๑๕.

ประสิทธิ์ กาพย์กลอน. **แนวทางศึกษาวรรณคดี: ภาษากวี การวิจักษณ์และวิจารณ์.** กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช, ๒๕๑๘.

ปาจารยสาร ๖๐ ปี อังคาร กัลยาณพงศ์ แววชีวาฤาจะแล้งแห้งหาย ๑๔ (มกราคม – กุมภาพันธ์ ๒๕๓๐).

ปิยะจิต ทาแดง. **คะวะบะตะ ยะซุนะริ: ลักษณะลีลาและการใช้จินตภาพ.** กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๖.

พรพิมล พิมสวัสดิ์. “สุนทรียภาพในวรรณกรรมร้อยกรองของไพวรินทร์ ขาวงาม.” ปริญญานิพนธ์ปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต สาขาภาษาไทย มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, ๒๕๔๒.

พระคลัง (หน), เจ้าพระยา. **วรรณคดีเจ้าพระยาพระคลัง (หน).** พิมพ์ครั้งที่ ๓. พระนคร: แพร่พิทยา, ๒๕๑๕.

พระวรเวทย์พิสิฐ. **คู่มือลิลิตพระลอ.** พิมพ์ครั้งที่ ๓. กรุงเทพฯ: คุรุสภา, ๒๕๓๐.

พิทยา เหรียญสุวรรณ. “ศิลปะการใช้ภาษาในกวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์.” ปริญญานิพนธ์ปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร, ๒๕๒๐.

พิทยาลงกรณ, พระราชวรวงศ์เธอ กรมหมื่น. **สามกรุง**. กรุงเทพฯ: คลังวิทยา, ๒๕๑๘.

พุทธเลิศหล้านภาลัย, พระบาทสมเด็จพระ. **บทละครในเรื่องอิเหนา.** พิมพ์ครั้งที่ ๑๑. กรุงเทพฯ: ศิลปาบรรณาคาร, ๒๕๑๔.

เพ็ญพักตร์ สูงสุมาลย์. “การวิเคราะห์บทร้อยกรองของไพวรินทร์ ขาวงาม.” ปริญญานิพนธ์ปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต วิชาเอกภาษาไทย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร, ๒๕๔๔.

ไพลิน รุ้งรัตน์. “วรรณกรรมพินิจ.” **สยามรัฐสัปดาหวิจารณ์** ๓๘ (๑๒ – ๑๘ เมษายน ๒๕๓๕): ๓๙ – ๔๐.

ไพลิน รุ้งรัตน์. “วรรณกรรมพินิจ.” **สยามรัฐสัปดาหวิจารณ์** ๓๘ (๑๙ – ๒๕ เมษายน ๒๕๓๕): ๔๐ – ๔๑.

ไพวรินทร์ ขาวงาม. **คำใดจะเอ่ยได้ดังใจ.** พิมพ์ครั้งที่ ๓. กรุงเทพฯ: แพรวสำนักพิมพ์, ๒๕๓๙.

ไพวรินทร์ ขาวงาม. **คือแรงใจและไฟฝัน.** พิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพฯ: แพรวสำนักพิมพ์, ๒๕๔๐.

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

ไพวรินทร์ ขาวงาม. **ถนนนักฝัน.** กรุงเทพฯ: แพรวสำนักพิมพ์, ๒๕๓๕.

ไพวรินทร์ ขาวงาม. **ที่ใดมีรัก ที่นั่นมีรัก.** กรุงเทพฯ: แพรวสำนักพิมพ์, ๒๕๔๕.

ไพวรินทร์ ขาวงาม. **ม้าก้านกล้วย.** พิมพ์ครั้งที่ ๑๙. กรุงเทพฯ: แพรวสำนักพิมพ์, ๒๕๔๔.

ไพวรินทร์ ขาวงาม. **ฤดีกาล.** พิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพฯ: แพรวสำนักพิมพ์, ๒๕๔๑.

มงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. **พระนลคำหลวง.** กรุงเทพฯ: บรรณาคาร, ๒๕๑๗.

มารศรี ศุภวิไล. “การศึกษาเชิงวิเคราะห์คำประพันธ์ประเภทฉันท์สมัยอยุธยา.” วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๒๘.

ราชบัณฑิตยสถาน. **พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พุทธศักราช ๒๕๒๕.** พิมพ์ครั้งที่ ๖. กรุงเทพฯ: อักษรเจริญทัศน์, ๒๕๓๙.

ราชบัณฑิตยสถาน. **พจนานุกรมศัพท์วรรณกรรม อังกฤษ – ไทย.** กรุงเทพฯ: อรุณการพิมพ์, ๒๕๔๕.

รื่นฤทัย สัจจพันธุ์. **วรรณกรรมปัจจุบัน.** พิมพ์ครั้งที่ ๑๓. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยรามคำแหง, ๒๕๔๔.

รื่นฤทัย สัจจพันธุ์. **ศาสตร์และศิลป์แห่งวรรณคดี.** กรุงเทพฯ: ประพันธ์สาส์น, ๒๕๔๔.

แรคำ ประโดยคำ. **ดิน น้ำ ลม ไฟ.** กรุงเทพฯ: คณาธร, ๒๕๓๕.

แรคำ ประโดยคำ. **น้ำพุรุ้ง.** พิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพฯ: รูปจันทร์, ๒๕๓๘.

แรคำ ประโดยคำ. **ในเวลา.** พิมพ์ครั้งที่ ๓. กรุงเทพฯ: รูปจันทร์, ๒๕๔๑.

แรคำ ประโดยคำ. **แรคำ.** กรุงเทพฯ: คนวรรณกรรม, ๒๕๒๘.

แรคำ ประโดยคำ. **ลานชเล.** พิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพฯ: บริษัท ต้นอ้อ จำกัด, ๒๕๓๖.

วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๑. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, ๒๕๒๙

วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๒. พิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, ๒๕๔๕.

วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๓. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, ๒๕๓๑.

วรางคณา ศรีกำเหนิด. “สุนทรียภาพในคำประพันธ์กลบทในพระนิพนธ์ของสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส.” วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาภาษาไทย ภาควิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๓.

วัชรี รมยะนันทน์. **ลิลิตและนิราศ.** กรุงเทพฯ: พิฆเนศ, ๒๕๑๗.

วันเนาว์ ยูเด็น. **กลอนกล.** กรุงเทพฯ: คุรุสภา, ๒๕๔๔.

วิทย์ ศิวะศริยานนท์. **วรรณคดีและวรรณคดีวิจารณ์.** พิมพ์ครั้งที่ ๖. กรุงเทพฯ: ธรรมชาติ., ๒๕๔๔.

วิทยา วงษ์ดีไทย. "รูปแบบใหม่ของร้อยกรองไทย." **วารสารมนุษยศาสตร์ ฉบับวรรณกรรม** ๙ (เมษายน - มิถุนายน ๒๕๒๒): ๕๐ – ๖๒.

วิภา กงกะนันทน์. **วรรณคดีศึกษา.** พิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช, ๒๕๓๓.

ศรีสุนทรโวหาร (น้อย), พระยา. "กาพย์ขับไม้ กล่อมพระเสวตวรวรรณ." **ประชุมฉันท์ดุษฎีสังเวย เล่ม ๒.** กรุงเทพฯ: คุรุสภา, ๒๕๐๓.

ศศิธร ลิ้มอภิบาล. "การศึกษาเปรียบเทียบกวีนิพนธ์ของพจนา จันทรสันติ กับกวีนิพนธ์ไฮกุของญี่ปุ่น." วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาวรรณคดีเปรียบเทียบ ภาควิชาวรรณคดีเปรียบเทียบ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๐.

ศักดิ์ศรี แย้มนัดดา. "การประดิษฐ์แบบแผนคำประพันธ์ร้อยกรองสมัยรัตนโกสินทร์." **อักษรศาสตร์** ๑๔ (กรกฎาคม ๒๕๒๕): ๑ – ๑๕.

ศักดิ์ศรี แย้มนัดดา. **วรรณวิทยา.** กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๔. (จัดพิมพ์เป็นที่ระลึกเนื่องในวาระเกษียณอายุราชการ พ.ศ. ๒๕๓๔.)

ศักดิ์ศรี แย้มนัดดา. **วิทยารัตนากร: รวมบทความวิชาการอักษรศาสตร์ของ ศาสตราจารย์ ดร. ศักดิ์ศรี แย้มนัดดา.** กรุงเทพฯ: บริษัท อมรินทร์พริ้นติ้ง แอนด์ พับลิชชิ่ง จำกัด, ๒๕๔๕. (สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าโปรดกระหม่อมให้จัดพิมพ์เผยแพร่เป็นที่ระลึกในการพระราชทานเพลิงศพศาสตราจารย์ ดร. ศักดิ์ศรี แย้มนัดดา ม.ป.ช., ม.ว.ม., ต.จ.ว. ณ วัดโสมนัสวิหาร วันอาทิตย์ที่ ๑๓ มกราคม พ.ศ. ๒๕๔๕.)

ศักดิ์ศรี แย้มนัดดา. **ศักดิ์ศรีนิพนธ์ รวมงานนิพนธ์ของ ดร. ศักดิ์ศรี แย้มนัดดา.** กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์, ๒๕๑๗.

ศักดิ์สิริ มีสมสืบ. **ก็พอใจอยากจะรักให้นักหนา.** กรุงเทพฯ: แพรวสำนักพิมพ์, ๒๕๔๑.

ศักดิ์สิริ มีสมสืบ. **คนสอยดาว.** พิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพฯ: บ้านไร่เรือนการพิมพ์, ๒๕๓๖.

ศักดิ์สิริ มีสมสืบ. **ตุ๊กตารอยทราย.** พิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพฯ: เกี่ยวก้อย, ๒๕๓๖.

ศักดิ์สิริ มีสมสืบ. **ตู้เพลงลูกทุ่ง.** กรุงเทพฯ: แพรวสำนักพิมพ์, ๒๕๔๓.

ศักดิ์สิริ มีสมสืบ. **มือนั้นสีขาว.** พิมพ์ครั้งที่ ๓. กรุงเทพฯ: กะทิกะลา, ๒๕๔๒.

ศิลปากร, กรม. **ครรภครรลองร้อยกรองไทย.** กรุงเทพฯ: บริษัท เอดิสัน เพรส โพรดักส์ จำกัด, ๒๕๔๔.

ศิลาจารึกวัดพระเชตุพน ภาควรรณคดี. พระนคร: รุ่งเรืองธรรม, ๒๕๐๕. (สมโภชสุพรรณบัฏสมเด็จพระวันรัต วัดพระเชตุพน สังฆมนตรีว่าการองค์การเผยแผ่ ๒๘ – ๒๙ มีนาคม ๒๕๐๕).

ศิวกานท์ ปทุมสูติ. **ข้าวเม่ารางไฟ.** กรุงเทพฯ: ดับเบิ้ลนายน์, ๒๕๔๔.

ศิวกานท์ ปทุมสูติ. **คลื่นซัดฝั่งทราย.** กรุงเทพฯ: สุวีริยาสาส์น, ๒๕๓๐.

ศิวกานท์ ปทุมสูติ. " 'ฉันทลักษณ์' ต้องมีชีวิต...งอกงามได้." **ไรเตอร์** ๖ (สิงหาคม ๒๕๔๐): ๔๒ – ๔๔.

ศิวกานท์ ปทุมสูติ. **ดอกจันในดวงใจ.** กรุงเทพฯ: ต้นอ้อ, ๒๕๓๑.

ศิวกานท์ ปทุมสูติ. **ทุ่งดินดำ แผ่นดินธรรม แผ่นดินทอง.** กรุงเทพฯ: คุรุสภา, ๒๕๓๘.

ศิวกานท์ ปทุมสูติ. **นครคับแคบ.** กรุงเทพฯ: บริษัท ต้นอ้อ จำกัด, ๒๕๓๗.

ศิวกานท์ ปทุมสูติ. **นิราศปรารถนา.** กรุงเทพฯ: สุวีริยาสาส์น, ๒๕๓๑.

ศิวกานท์ ปทุมสูติ. **บทกวีร่วมสมัย.** กรุงเทพฯ: สุวีริยาสาส์น, ๒๕๒๘.

ศิวกานท์ ปทุมสูติ. **บันทึกแห่งดวงหทัย.** พิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพฯ: บริษัท ต้นอ้อ แกรมมี่ จำกัด, ๒๕๓๔.

ศิวกานท์ ปทุมสูติ. **เพลงรักพื้นบ้าน.** กรุงเทพฯ: สุวีริยาสาส์น, ๒๕๓๐.

ศิวกานท์ ปทุมสูติ. **เพื่อนแก้วคำกาพย์.** พิมพ์ครั้งที่ ๔. กรุงเทพฯ: บริษัท ต้นอ้อ แกรมมี่ จำกัด, ๒๕๓๙.

ศิวกานท์ ปทุมสูติ. **รักนั้นเป็นฉันใด.** กรุงเทพฯ: ต้นอ้อ, ๒๕๓๔.

ศิวกานท์ ปทุมสูติ. “ว่าด้วย ‘ฉันทลักษณ์ศักดินา – ฉันทลักษณ์ไพร่’.“ **สยามรัฐสัปดาหวิจารณ์** ๔๖ (๒๙ สิงหาคม – ๔ กันยายน ๒๕๔๒): ๖๘ – ๖๙.

ศิวกานท์ ปทุมสูติ. **สมเด็จพระภัทรมหาราชคำฉันท์.** พิมพ์ครั้งที่ ๓. กรุงเทพฯ: บริษัท ต้นอ้อ แกรมมี่ จำกัด, ๒๕๓๙.

ศิวกานท์ ปทุมสูติ. **สร้อยสันติภาพ.** พิมพ์ครั้งที่ ๓. กรุงเทพฯ: บริษัท ต้นอ้อ แกรมมี่ จำกัด, ๒๕๓๙.

ศิวกานท์ ปทุมสูติ. **เสียงปลุกยามค่ำคืน.** กรุงเทพฯ: บริษัท ต้นอ้อ แกรมมี่ จำกัด, ๒๕๔๑.

ศิวกานท์ ปทุมสูติ. **หน้าต่างดอกไม้.** พิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพฯ: บริษัท ต้นอ้อ แกรมมี่ จำกัด, ๒๕๔๐.

ศิวกานท์ ปทุมสูติ. **หนึ่งทรายมณี.** พิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพฯ: บริษัท ต้นอ้อ แกรมมี่ จำกัด, ๒๕๔๐.

สกาวรัตน์ หาญกาญจนสุวัฒน์. “วรรณกรรมของศักดิ์สิริ มีสมสืบ: กลวิธีทางวรรณศิลป์กับการตีความ.” วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาภาษาไทย ภาควิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๔.

สายทิพย์ นุกูลกิจ. **วรรณกรรมไทยปัจจุบัน.** พิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ บางเขน, ๒๕๓๗.

สิทธา พินิจภูวดล และคนอื่นๆ . **ความรู้ทั่วไปทางวรรณกรรมไทย.** กรุงเทพฯ: ดวงกมล, ๒๕๒๐.

สุกัญญา สุจฉายา. **เพลงพื้นบ้านศึกษา.** พิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพฯ: โครงการเผยแพร่ผลงานวิชาการ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๕.

สุขกมล รัตนสุภา. “การวิเคราะห์บทร้อยกรองของศิวกานท์ ปทุมสูติ.” ปริญญานิพนธ์ปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต วิชาเอกภาษาไทย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร, ๒๕๑๖.

สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา. “ปณิธาน และศรัทธาของกวีสมัยใหม่.” **วารสารอักษรศาสตร์** ๑๗ (กรกฎาคม ๒๕๒๘): ๗๑ – ๘๒.

สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา. **พุทธธรรมในกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่.** กรุงเทพฯ: โครงการเผยแพร่ผลงานวิชาการ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๔.

สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา. **หวังสร้างศิลป์นฤมิตเพริศแพร้ว: การสืบทอดขนบกับการสร้างสรรค์วรรณศิลป์ในกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่.** กรุงเทพฯ: โครงการตำราคณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์-มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๑.

สุจิรา คุปตารักษ์. "วิเคราะห์บทร้อยกรองของ 'นายผี'." ปริญญานิพนธ์ปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร, ๒๕๒๖.

สุภาพร พลายเล็ก. "นิราศสมัยรัตนโกสินทร์: การสืบทอดขนบวรรณศิลป์จากพระนิพนธ์เจ้าฟ้าธรรมธิเบศร." วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาภาษาไทย ภาควิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๑.

สุภาพร มากแจ้ง. **กวีนิพนธ์ไทย ๑.** กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์, ๒๕๓๕.

สุภาพร มากแจ้ง. **กวีนิพนธ์ไทย ๒.** กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์, ๒๕๓๖.

สุภาพร มากแจ้ง. "การศึกษาวิเคราะห์ฉันทลักษณ์ของกวีนิพนธ์ไทย." **วารสารวิชาการ – อุดมศึกษา** ๒ (กันยายน – ธันวาคม ๒๕๓๕): ๖๔ – ๘๕.

สุมาลี กียะกูล, เรืออากาศตรีหญิง. "สมุทรโฆษคำฉันท์ส่วนที่แต่งในสมัยกรุงศรีอยุธยา: การศึกษาและวิจารณ์เชิงประวัติ." วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต แผนกวิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๑๙.

สุมาลี วีระวงศ์ และคนอื่นๆ. **กวีนิพนธ์ไทยร่วมสมัย: บทวิเคราะห์และสรรนิพนธ์.** กรุงเทพฯ: ศยาม, ๒๕๔๔.

เสฐียรโกเศศ. **การศึกษาวรรณคดีแง่วรรณศิลป์.** พิมพ์ครั้งที่ ๕. กรุงเทพฯ: ศยาม, ๒๕๔๖.

อวยพร มิลินทางกูร. "โคลงกลอนของครูเทพ: ศิลปะเพื่อชีวิต." **ครูเทพ.** พิมพ์ครั้งที่ ๓. กรุงเทพฯ: โครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์ สมาคมสังคมศาสตร์แห่งประเทศไทย, ๒๕๒๖.

อวยพร มิลินทางกูร. "ลักษณะคำประพันธ์ร้อยกรองไทยตั้งแต่ พ.ศ. ๒๔๗๕ – ๒๕๐๑." วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต แผนกวิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๑๙.

อังคาร กัลยาณพงศ์. **กวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์.** พิมพ์ครั้งที่ ๕. กรุงเทพฯ: เคล็ดไทย, ๒๕๒๙.

อังคาร กัลยาณพงศ์. **กวีศรีอยุธยา.** กรุงเทพฯ: เคล็ดไทย, ๒๕๔๒.

อังคาร กัลยาณพงศ์. **บางกอกแก้วกำศรวลหรือนิราศนครศรีธรรมราช.** พิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพฯ: ศยาม, ๒๕๓๔.

อังคาร กัลยาณพงศ์. **บางบทจากสวนแก้ว.** กรุงเทพฯ: ศึกษิตสยาม, ม.ป.ป. (พิมพ์ในโอกาสที่อังคาร กัลยาณพงศ์ ได้รับรางวัลในฐานะกวีดีเด่นเป็นคนแรกของมูลนิธิเสฐียรโกเศศ – นาคะประทีป).

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

อังคาร กัลยาณพงศ์. **ลำนำภูกระดึง.** พิมพ์ครั้งที่ ๓. กรุงเทพฯ: ศยาม, ๒๕๓๔.

อังคาร กัลยาณพงศ์. “วักทะเล.” **สังคมศาตร์ปริทัศน์** ฉบับที่ ๑ (มิถุนายน ๒๕๐๖): ๓๙.

อุปกิตศิลปสาร, พระยา. **หลักภาษาไทย**. พิมพ์ครั้งที่ ๑๐. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช, ๒๕๔๔.

เอกสารการสอนชุดวิชาพัฒนาการวรรณคดีไทย หน่วยที่ ๑ – ๑๕. พิมพ์ครั้งที่ ๓. นนทบุรี: สาขาวิชาศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, ๒๕๔๔.

เอกสารการสอนชุดวิชาภาษาไทย ๒ การประพันธ์ไทยหน่วยที่ ๑ – ๑๕. พิมพ์ครั้งที่ ๒. นนทบุรี: สาขาวิชาศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, ๒๕๓๓.

เอกสารการสอนชุดวิชาภาษาไทย ๗ การวิจารณ์สำหรับครู หน่วยที่ ๑ – ๖. พิมพ์ครั้งที่ ๒. นนทบุรี: สาขาวิชาศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, ๒๕๓๒.

ภาษาอังกฤษ

Abram, M.H.. **A Glossary of Literary Terms.** 3nd ed. New York: Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1971.

Boonkhachorn, Trisilpa. **“**Intertextuality in Thai Literary and Social Contexts: A Study of Contemporary Poets**.”** A dissertation submitted for the Ph.D Degree of the University of Michigan, 1992.

Chongstitvatana, Suchitra. “Modern Thai Poetics: Pride and Purpose in Modern Thai Poetry.” **Manusya Journal of Humanities** 3 (September 2000): 17.

Cuddon, J.A.. **The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory.** 4th edition published. London: Blackwell Publisher Ltd., 1998.

Quinn, Edward. **A dictionary of Literature and Thematic Terms.** New York: Checkmark Books, 2000.

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บรรณานุกรม

ภาษาไทย

กานติ ณ ศรัทธา. “ภาพรวมของคุณภาพบทกวีปี ๒๕๔๐.” **ไรเตอร์** ๗ (เมษายน ๒๕๔๑): ๓๒ – ๔๒.

กุสุมา รักษมณี. **ดั่งรัตนะแห่งโกสินทร์.** กรุงเทพฯ: ศยาม, ๒๕๓๗.

กุหลาบ มัลลิกะมาส. **วรรณคดีไทย.** กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยรามคำแหง, ๒๕๑๗.

กุหลาบ มัลลิกะมาส. **วรรณคดีวิจารณ์.** กรุงเทพฯ: คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยรามคำแหง, ๒๕๒๒.

จี ศรีนิวาสัน. **สุนทรียศาสตร์: ปัญหาและทฤษฎีเกี่ยวกับความงามและศิลปะ.** แปลและเรียบเรียงโดย สุเชาว์ พลอยชุม. พิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพฯ: มหามกุฏราชวิทยาลัย, ๒๕๔๕.

จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. **วงศ์เทวราช**. กรุงเทพฯ: คุรุสภา, ๒๕๑๕.

เจตนา นาควัชระ. **ทฤษฎีเบื้องต้นแห่งวรรณคดี.** พิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพฯ: ศยาม, ๒๕๔๒.

ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต. **ตะเลงพ่าย ศรีมหากาพย์.** กรุงเทพฯ: คณะสงฆ์วัดพระเชตุพน. ๒๕๔๑.

ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต. “ ‘ร่าย’ และ ‘คำสร้อยในร่าย’ ในวรรณคดีเรื่องลิลิตพระลอ.” **วารสารภาษาและวรรณคดีไทย** ๑๕ (ธันวาคม ๒๕๔๑): ๑๐๒ – ๑๑๘.

ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต. **อ่านโองการแช่งน้ำ.** กรุงเทพฯ: ภาควิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๑.

ชลธิรา สัตยาวัฒนา. **ผจงถ้อยร้อยเรียง.** กรุงเทพฯ: ปลาตะเพียน, ๒๕๓๐.

ชวน เพชรแก้ว. **ร้อยกรองสมัยใหม่.** นครศรีธรรมราช: ภาควิชาภาษาไทย คณะมนุษยศาสตร์ และสังคมศาสตร์ วิทยาลัยครูนครศรีธรรมราช, ๒๕๒๓.

ชัยอนันต์ สมุทวณิช. **ชีวิตและงานของเทียนวรรณและ ก.ศ.ร. กุหลาบ.** พิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพฯ: บรรณกิจ, ๒๕๒๔.

เชน นคร, บรรณาธิการ. **คุยกับกวี.** กรุงเทพฯ: ศยาม, ๒๕๓๔.

ฐะปะนีย์ นาครทรรพ. **การประพันธ์.** พิมพ์ครั้งที่ ๒. พระนคร: อักษรเจริญทัศน์, ๒๕๒๐.

ดวงมน จิตร์จำนงค์. “ปณิธานกวี กู้ดวงใจเหนือสวรรค์อนันตกาล.” **ภาษาและหนังสือ** ๒๕ (เมษายน ๒๕๓๕ – มีนาคม ๒๕๓๖): ๘๗ – ๘๓.

ตรีศิลป์ บุญขจร. **พัฒนาการการศึกษาค้นคว้าและวิจัยวรรณคดีไทย.** กรุงเทพฯ: คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๐.

ธนิต เพ็ญชาลี. “วิเคราะห์ร้อยกรองของคมทวน คันธนู.” ปริญญานิพนธ์ปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต สาขาภาษาไทย มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, ๒๕๓๔.

ธเนศ เวศร์ภาดา. “บทบาทของงานร้อยกรอง.” **สยามรัฐสัปดาหวิจารณ์** ๓๘ (๒๔ – ๓๐ พฤษภาคม ๒๕๓๕): ๕๖ – ๕๗.

ธัญญา สังขพันธานนท์. **ปรากฏการณ์แห่งวรรณกรรม.** ปทุมธานี: นาคร, ๒๕๓๘.

บุญเตือน ศรีวรพจน์. **การประพันธ์โคลงสี่สุภาพ.** กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, ๒๕๔๑.

บุญเหลือ เทพยสุวรรณ, หม่อมหลวง. **แว่นวรรณกรรม.** พิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพฯ: บริษัท อมรินทร์พริ้นติ้ง แอนด์ พับลิชชิ่ง จำกัด (มหาชน), ๒๕๓๙.

พรทิพย์ แฟงสุด. **ฉันทลักษณ์ไทย.** กรุงเทพฯ: ฟิสิกส์เซ็นเตอร์, ๒๕๔๔.

พิทยาลงกรณ, พระราชวรวงศ์เธอ กรมหมื่น. **กนกนคร.** พิมพ์ครั้งที่ ๔. กรุงเทพฯ: คลังวิทยา, ๒๕๑๔.

ยอซ เซเดส์. **ประชุมจารึก ภาคที่ ๑.** กรุงเทพฯ: บรรณกิจ, ๒๕๒๖.

ราชบัณฑิตยสถาน. **พจนานุกรมศัพท์วรรณกรรม: ภาพพจน์ โวหาร และกลการประพันธ์.** กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน, ๒๕๓๙.

รื่นฤทัย สัจจพันธุ์. **อิทธิพลวรรณกรรมต่างประเทศที่มีต่อวรรณกรรมไทย.** พิมพ์ครั้งที่ ๗. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยรามคำแหง, ๒๕๔๓.

รื่นฤทัย สัจจพันธุ์ และไพลิน รุ้งรัตน์. **๒๕ ปี ๑๔ ตุลา มองผ่านวรรณกรรมเพื่อชีวิต และภาพโดยรวมของกวีนิพนธ์เพื่อชีวิต (ยุคที่สอง) ๑๔ ตุลา ๒๕๑๖ – ๖ ตุลา ๒๕๑๙.** กรุงเทพฯ: คณะกรรมการโครงการ ๒๕ ปี ๑๔ ตุลา, ๒๕๔๑.

วราภรณ์ บำรุงกุล. **ร้อยกรอง.** กรุงเทพฯ: พิมพ์ครั้งที่ ๒. บริษัท ต้นอ้อ จำกัด, ๒๕๓๗.

วันเนาว์ ยูเด็น. **การศึกษาเรื่องกลอน.** กรุงเทพฯ: อักษรเจริญทัศน์, ๒๕๓๒.

วิเชียร เกษประทุม. **ลักษณะคำประพันธ์ไทย.** กรุงเทพฯ: พัฒนาศึกษา, ๒๕๔๔.

วิโรฒ ศรีนครินทร์. “กวีนิพนธ์รางวัลซีไรต์ ๒๕๓๕: พัฒนาการอีกก้าวหนึ่งของกวีนิพนธ์ไทยร่วมสมัย.” **ไรเตอร์** ๑ (ตุลาคม ๒๕๓๕): ๑๔ – ๑๖.

ศิลปากร, กรม. **ชุมนุมตำรากลอนฉบับหอพระสมุดวชิรญาณ**. กรุงเทพฯ: คุรุสภา, ๒๕๑๙.

ศิลปากร, กรม. **ประชุมจารึกวัดพระเชตุพน.** กรุงเทพฯ: หจก. ศิวพร, ๒๕๑๗.

เศรษฐ พลอินทร์. **ลักษณะคำประพันธ์ไทย.** กรุงเทพฯ: หน่วยศึกษานิเทศก์ กรมการฝึกหัดครู, ๒๕๒๔.

สรรพวิทยา ๑ รวมบทความวิทยานิพนธ์ภาษาไทยและวรรณคดีไทย. นครปฐม: ภาควิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, ๒๕๔๗.

สายวรุณ น้อยนิมิตร. **นวทัศน์แห่งวรรณกรรมไทย.** กรุงเทพฯ: ชย อิมเปค อินเตอร์เนชั่นแนล, ๒๕๔๑.

สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา. “กวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์: ศาสนาแห่งสุนทรีย์.” **ปาจารยสาร ๖๐ ปี อังคาร กัลยาณพงศ์** ๑๔ (มกราคม – กุมภาพันธ์ ๒๕๓๐): ๓๕ – ๕๑.

สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา. “ลักษณะของกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่จากงานของอังคาร กัลยาณพงศ์ เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ และสุจิตต์ วงษ์เทศ.” **วารสารอักษรศาสตร์** ๑๘ (มกราคม ๒๕๒๙): ๑๘๙ – ๑๙๒.

สุพรรณ ทองคล้อย. “แนวคิดใหม่เกี่ยวกับการกำหนดลักษณะบังคับของร้อยกรองไทย.” **โลกหนังสือ** ๖ (ตุลาคม ๒๕๒๕): ๒๒ – ๒๖.

สุมาลี วีระวงศ์. “ปัญหาของวรรณคดีไทยศึกษา: ข้อสังเกตที่ได้จากการวิจัยกวีนิพนธ์ไทยร่วมสมัย.” **วารสารศิลปศาสตร์.** ๑ ฉบับที่ ๒ (กรกฎาคม – ธันวาคม ๒๕๔๔): ๑๔๘ – ๑๖๘.

สุรพล บัณฑุเศรณี. “อังคาร กัลยาณพงศ์: การฟื้นอดีตความอับจนของถ้อยคำ.” **สยามรัฐสัปดาหวิจารณ์** ๔๖ (๒๖ กันยายน – ๒ ตุลาคม ๒๕๔๒): ๗๖ – ๗๗.

เสถียร จันทิมาธร. **สายธารวรรณกรรมเพื่อชีวิตของไทย.** กรุงเทพฯ: เจ้าพระยา, ๒๕๒๔.

เสถียร จันทิมาธร. **หนอนหนังสือ.** พระนคร: เจริญวิทย์การพิมพ์, ๒๕๑๙.

อรพินทร์ บำรุงเมือง. “วิเคราะห์สุนทรียภาพในวรรณกรรมร้อยกรองของแรคำ ประโดยคำ.” ปริญญานิพนธ์ปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต สาขาภาษาไทย มหาวิทยาลัยทักษิณ, ๒๕๔๔.

อัศนี พลจันทร. **รวมบทความว่าด้วยทัศนวิจารณ์ทางการประพันธ์ วรรณคดี และภาษา.** กรุงเทพฯ: สามัญชน, ๒๕๔๑.

อำไพ จันทร์จิระ. **วิวัฒนาการการพิมพ์หนังสือในประเทศไทย.** พระนคร : วรรณศิลป์, ๒๕๑๖.

ภาษาอังกฤษ

Chitakasem, Manas, ed. **Thai Literary Traditions.** Bangkok: Chulalongkorn University Printing House, 1995.

Hudak, Thomas John. **“**The Indigenization of Pali Meters in Thai Poetry**.”** A dissertation in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy (Linguistics) in the University of Michigan, 1981.

Jones, Robert B. and Ruchira C. Mendiones. **Introduction to Thai Literature.** New York : Cornell University Southeast Asia Program, 1970.

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาคผนวก

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตัวอย่างฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่

ตัวอย่างฉันทลักษณ์ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่ใน**ภาคผนวก**ของวิทยานิพนธ์นี้ประกอบด้วย

๑. ตัวอย่างการสืบทอดฉันทลักษณ์ประเภทร่าย
๒. ตัวอย่างการสืบทอดฉันทลักษณ์ประเภทโคลง
๓. ตัวอย่างการสืบทอดฉันทลักษณ์ประเภทกาพย์
๔. ตัวอย่างการสืบทอดฉันทลักษณ์ประเภทกลอน
๕. ตัวอย่างการสืบทอดฉันทลักษณ์ประเภทกลบท
๖. ตัวอย่างการสืบทอดฉันทลักษณ์จากเพลงพื้นบ้าน
๗. ตัวอย่างการสืบทอดฉันทลักษณ์จากวรรณกรรมท้องถิ่น
๘. ตัวอย่างการสร้างสรรค์ฉันทลักษณ์ประเภทโคลง
๙. ตัวอย่างการสร้างสรรค์ฉันทลักษณ์ประเภทกาพย์
๑๐. ตัวอย่างการสร้างสรรค์ฉันทลักษณ์ประเภทกลอน
๑๑. ตัวอย่างการสร้างสรรค์ฉันทลักษณ์ประเภทกลอนหัวเดียว
๑๒. ตัวอย่างการสร้างสรรค์ฉันทลักษณ์ประเภทกลบท
๑๓. ตัวอย่างการสร้างสรรค์กวีนิพนธ์ฝาแฝด
๑๔. ตัวอย่างการผสมฉันทลักษณ์

การยกตัวอย่างฉันทลักษณ์แต่ละประเภทมีส่วนประกอบ ๓ ส่วน ดังนี้

๑. *ชื่อฉันทลักษณ์* ชื่อฉันทลักษณ์บางส่วนมีเครื่องหมาย * และ ** ต่อท้ายซึ่งเป็นไปตามข้อตกลงเบื้องต้นในบทนำของวิทยานิพนธ์
๒. *ตัวบทคำประพันธ์* ตัวบทคำประพันธ์บางส่วนปรากฏใช้เครื่องหมายวรรคตอน การเน้นข้อความหรือถ้อยคำและการสะกดคำซึ่งต่างกับที่มีในพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน จะคงไว้ตามต้นฉบับที่อ้างอิง
๓. *ชื่อกวี, กวีนิพนธ์, หมายเลขหน้า* กวีนิพนธ์ที่ใช้คือตัวเล่มที่ปรากฏในรายการอ้างอิงของวิทยานิพนธ์

๑. ตัวอย่างการสืบทอดฉันทลักษณ์ประเภทร่าย

ร่ายสุภาพ

สรวมสิทธิโสตถี อัญชลีพระไตรรัตน์ มนัสนบบิดามารดร ผคมดิศรทรงธรรม์ เทิดศิลป์สรรพ์คเณศ ปารเมศกวีบูรพ์ คุรุกูลเกิดชีพแก้ว ระลึกแล้วคุณาลัย ณ โลกัยปฐพี นทีนภากาศ ภิญโญภาสภากร ศศิธรดาริกา วาตัคคีธาตุประคับ กาลกัปกัลป์ประคอง ผองมนุษยชน ยลมนุษยธรรม วิบากกรรมกลับกลาย วิบัติคลายคลาดคล้อย คุงสิริแก่ข้าน้อย หนึ่งบ้างทางบุญ บารนี

(ศิวกานท์ ปทุมสูติ, *ทุ่งดินดำ แผ่นดินธรรม แผ่นดินทอง*, ๑)

๑ กราบพระผู้นฤพาน รานโลกีย์โรยหล่น ร่นกาลโลกเรืองสกาว ตากรุ้งราวอำไพ ใสจริยะพระองค์ คงบัวบานพิสุทธิ์ ดุจบัวบานบริษัท พระตรัสรู้ตรัสเห็น เป็นอริยะหยั่งแจ้ง ในลาญแล้งโลกสาม พระตามตกสายฝน ดินชุ่มชนระรื้น ทวยเทพยังสะอื้น อิ่มน้ำตาเกษม

๒ เปรมใจนอบพระธรรม จำอะคร้าวสัจจะ เท็จมละเลือนสูญ เหลือจำรูญจำรัส พระตรัสไว้ดีแล้ว หนึ่งแก้วในดวงสาม ตามปกติวิสัย ธรรมะในธรรมชาติ เช่นธาตุเชิงวิชา เช่นพฤกษาในไพร ง่ายงามใจประจักษ์ ชูตระหนักถ่องฟ้า ราวเบิกสุริย์จ้า จัดพันพันแสง

๓ แจงคำไหว้พระสงฆ์ พระผู้ทรงศีลศักดิ์ พระผู้มักศีลศรี ศิษย์ผู้มีพระภาค ลับเลยจากกิเลส เครื่องเทวษเศร้าหมอง ครองพรหมจรรย์โศภิต ชีพชิดชั้นโสภา กัลปนารูปเนื้อ เกื้อกองบุญบริวาร

โอยธรรมทานทวยฤดี แจกศรีสวัสดิ์โลกไว้ ราวล่องลมลูบไล้ แหล่งล้วนเหลือสลาย ไปแล ฯ

(กานติ ณ ศรัทธา, *ลิลิตหล้ากำสรวล*, ๑๗)

ร่ายยาว

ปางพระศาสดาจารย์เจริญจริโยภาสบำเพ็ญ ทุกข์เข็ญกิริยาธารเพื่อถึงอมตธรรม แต่ละพระองค์ทรงกุศลกรรมดำเนินไปในมัคคันดรประเทศ อันดารดาษปริเทวษวิปโยคาดูร พูนพระกรุณาอเนกอนันต์อนรรฆในวรหทัย ธ ทุ่มเท หวังทอดเท้าก้าวข้ามทะเลหลวงจากทักษิณโลกล่วงประลุอุดรทวีป จุดโคมคามตามประทีปประจิมทิศาสู่บูรพาภพพิศาล ทวนมหาโอฆะทะยานมิย่อท้อ นั้นแล ...

(ศิวกานท์ ปทุมสูติ, *สร้อยสันติภาพ*, ๗๖).

๒. ตัวอย่างการสืบทอดฉันทลักษณ์ประเภทโคลง

โคลงสี่สุภาพ

ปณิธานกวี

ฉันเอาฟ้าห่มให้ หายหนาว
ดึกดื่นกินแสงดาว ต่างข้าว
น้ำค้างพร่างกลางหาว หาดื่ม
ไหลหลั่งกวีไว้เช้า ชั่วฟ้าดินสมัย
พลีใจเป็นป่าช้า อาถรรพณ์
ขวัญลิ่วไปเมืองฝัน ฟากฟ้า
เสาะทิพย์ที่สวรรค์ มาโลก
โลมแผ่นทรายเส้นหญ้า เพื่อหล้าเกษมศานต์
นิพนธ์กวีไว้เพื่อกู วิญญาณ
กลางคลื่นกระแสกาล เชี่ยวกล้า
ชีวีนี่มินาน เปลืองเปล่า
ใจเปล่งแววทิพย์ท้า ตราบฟ้าดินสลาย
จิตกาธารกรุ่นไหม้ โฉมไป ก็ดี
กาพย์ร่ำหอมแรงใจ ไป่แล้ว
จุติที่ภพไหน ภพนั่น
ขวัญท่วมทิพย์รุ้งแก้ว ร่วงน้ำมณีสมัย
ลายสือไหววิเวกให้ หฤหรรษ์
ฝนห่าแก้วจากสวรรค์ ดับร้อน
ใจปลิวลิ่วไปฝัน โลกอื่น
หอมภพนี้สะท้อน ภพหน้ามาหอม
ข้ายอมสละทอดทิ้ง ชีวิต
หวังสิ่งสินนฤมิต ใหม่แพรัว
วิชากวีจุ่งศักดิ์สิทธิ์ สูงสุด
ขลังดั่งบุหงาป่าแก้ว ร่วงฟ้ามาหอม

(อังคาร กัลยาณพงศ์, *กวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์*, ๓๒ – ๓๓)

ชมไม้

ด่วนเดินดูหมู่ไม้ ระเมียรตา
เขียวโขดเขินเนินศิลา เลื่อมรุ้ง

คิดไม้มิ่งพฤกษา สวนหย่อม
อยู่กระถางคาคุ้ง ค่อยตั้งแต่งตาม
งามใบงามต้นฝาก ฝ้ายคำ
มือหนึ่งปลูกพืชกำ หนดเกล้า
ปลูกจิตปลูกใจสำ นึกจด
เพื่อนใฝ่เพื่อนฝังเฝ้า ฝากฝ้ายคำแฝง
แห้งจิตหักจิตปั้น จำปูน
ยืนเดี่ยวยิ่งอาดูร เดี่ยวย้ำ
ไม้ป่าปลูกเมืองสูญ สง่าป่า
รังแต่เหี่ยวเฉาช้ำ ช่อไม้ใบเหลือง
พลับพลึงเปลื้องกลีบแก้ว เกสร
ใบดาบปลาบปรกงอน ระชดช้อย
ปรงปลิวลิ่วอรชร แตกช่อ
รสสุคนธ์ดอกน้อย หนึ่งน้ำใจหอม
แก้วเจ้าจอมแจกก้าน ใบกลม
เกลื่อนกระเจิงเริงลม ลู่ริ้ว
ศรีตรังแตกใบสม เสมอกิ่ง
ละเอียดเพียงแพรพริ้ว กระเพื่อมโต้ตะวันฉาย
ส่วนใบโบกระบัดเจ้า เมืองตรัง
คือพัดโบกบังสูรย์ สง่าป้อง
หมากหอมหมากแดงดัง แดงชาติ
ขาวผ่องพวงเงินต้อง แตกเส้นแดงสี
ช้องนางคลี่ระส่ายเส้น เกษา
สวยสิบสองปันนา ประหนึ่งสร้อย
ไทรแคระคลี่ใบหนา ใบนิด
ใบซ่อนใบซ้อนซ้อย เชิดชั้นชุมใบ
ไม้ป่าจากป่าแก้ว กลางกรุง
หอมป่าปลอมปรนปรุง ป่าไม้
พอชื่นฉ่ำบำรุง บริรักษ์
เห็นชื่อหอมฉ่ำให้ ห่างช้าลาหาย

(เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, *ชักม้าชมเมือง*, ๙๑ – ๙๓)

แม่น้ำแห่งขุนเขา

ชมพญานาคราชเลื้อย ลอองค์
งามมิ่งขวัญประสงค์ แห่งฟ้า
ตัวยาวใหญ่ยืนยง ยืนหยัด เลื้อยฮา
พราวเกล็ดฉายทายท้า ท่วงท้าวสุรีย์ศรี
มโหรีในป่าน้อม คารวะ
คือเหล่าเสียงลมปะทะ แมกไม้
ปนเพลงนกในขณะ สงบนิ่ง ใจเอย
ถวายแด่จอมนาคไว้ บ่เว้นวันคืน

ใครยืนบนยอดด้าว แดนเขา
แลเพ่งเกล็ดงามเงา แห่งนั้น
บัดเดียวเบิกใจเบา มาบ่า ชีพแล
เห็นชีพตนแสนสั้น บ่สู้สรรพสถาน
นานไฉนในร่างนี้ นามมนุษย์
หลงชื่นชมสมมุติ มืดแท้
ใจดวงหนึ่งบริสุทธิ์ สมค่า ไฉนโฮย
ไยเปลี่ยนผันพลันแพ้ พ่ายพลั้งกิเลสหนา
ระอาอกฤาสักครั้ง คราวไหม
วันหนึ่งพลันตายไป เปล่าแล้ว
เสียทีเกิดเสียใจ เสียจิต เปล่าแล
เสียรูปหวังดังแก้ว ก่อเนื้อนามคน
วนระยะมาอีกครั้ง มโหรี
เสียงเสนาะทิพย์ดนตรี เด่นซึ้ง
ไพเราะกว่าโลกมี ไพเราะ โลกเอย
หวานยิ่งหวานหยาดซึ้ง หยดน้ำเกสร
สถาพรนาคราชห้อม หุบเขา
แปรเกล็ดงามพรายเพรา เพริศพริ้ง
สายลมชะลอเบา บานจิต
เพลงกล่อมขวัญพลันทิ้ง ทอดไว้ในฝัน

(กานติ ณ ศรัทธา, *หมายเหตุจากสวนโมกข์*, ๘๖ – ๘๗)

โคลงสี่สุภาพจัตวาทัณฑี

ส่วนใบโบกระบัดเจ้า เมือง***ตรัง***
คือพัดโบก***บัง***สูรย์ สง่าป้อง
หมากหอมหมากแดงดัง แดงชาติ
ขาวผ่องพวงเงินต้อง แตกเส้นแดงสี

(เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, *ชักม้าชมเมือง*, ๙๒)

สามัคคีราษฎร์พร้อม เพรียง***กัน***
ปุ๋ยหมักห้า***ธัน***วา นอบเกล้า
ตังวายเพิ่มกุศลสรรค์ ไพเศษ
โดยเสด็จกุศลเต้า ติลกล้ำอำไพ

(ศิวกานท์ ปทุมสูติ, *ทุ่งดินดำ แผ่นดินธรรม แผ่นดินทอง*, ๑๑๒)

โคลงสี่สุภาพตรีพิธพรรณ

ปากกาทิพย์วาดฟ้า จักร***วาล***
ในแก่น***สาร***วรรณศิลป์ สิ่งแก้ว
เทอดมนุษย์ค่าแท้นาน อมตะ
ใหญ่ยิ่งประโยชน์แล้ว เพื่อหล้าเลิศสมัย

(อังคาร กัลยาณพงศ์, *บางกอกแก้วกำศรวลหรือนิราศนครศรีธรรมราช*, ๓๓๘)

ฝันสันติสุขสั่งฟ้า สบ***สมัย***
เพื่อชื่น***ใจ***มนุษย์สัตว์ ทั่วสิ้น
ลบยุคแห่งจัญไร อำมหิต
อันห่ามหฤโหดดิ้น ดิ่งเวิ้งอเวจี

(อังคาร กัลยาณพงศ์, *บางกอกแก้วกำศรวลหรือนิราศนครศรีธรรมราช*, ๓๓๙)

โคลงสี่ดั้น

เคลื่อนทัพแบกท้องว่าง ตัวโหวง
หนังแนบกระดูกดู ดุจก้าง
ย่ำฝุ่นฝุ่นฟุ้งโขมง ม้วนตรลบ
ขวัญเตลิดลอยคว้างขึ้น ขาดหวิว
เด็กเล็กสมทบร้อง ระงมโหย
ภาพแห่งความโหยหิว ละเหี่ยละห้อย
ชีพผากแต่เลือดโผย ลงพลั่ก
ที่ราบสูงแท้ต้อย ต่ำเหลือ

(คมทวน คันธนู, *นาฏกรรมบนลานกว้าง*, ๓๔)

สามย่านยลควิ่วควิ้ว ควิวตา
เคยคิดแข่งขันโผ ผกเข้า
แต่เบื่อระบบสา – มิภักดิ์สิ่ง
ห้าสิ่งซึ่งสร้างเบ้า บ่มสมอง
ทั้งเกรงทั้งกริ่งพลั้ง พลาดถลำ
สามย่านสาวลำยอง ย่านกว้าง
สดสวยแค่สบสัม – พัทธ์ส่อง
ใจแล่นเตลิดค้างคว้าง ควั่งหวิว

(คมทวน คันธนู, *กำสรวลโกสินทร์*, ๕๘)

โคลงสินธุมาลี

แสงฟ้าสาดฟ้าฟาด แผ่นดิน
เปล่งประกายธรณิน ถิ่นนี้
ลิบลิบเทือกภูผิน ผงาดเมฆ
ควันค่อยลอยคล้อยลี้ ยะลา
ผาพาดดาดไม้คล่ำ ชะอุ่มเขียว
ฉ่ำชื่นกลืนกลมเกลียว เกลื่อนเหย้า
มรรคาวิถีเทียว ทางถ่อง
เมืองสู่เมืองเรื้องเร้า แหล่งยะลา
หัทยามัสยิดตั้ง ตูมพนม
บุญบ่มเมืองมาสม สั่งสร้าง
ชนเมืองเชิดเมืองชม ชวนสงบ
สงบอยู่อย่ารู้ร้าง ยะลา
แสงฟ้าส่องฟ้าส่อง ใจเมือง
งามสง่าอ่าองค์เรือง รักป้อง

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ประทีปแห่งทิพย์ประเทือง ภูมิประเทศ
เพรียกแผ่นดินฟ้าร้อง เรียกยะลา

(เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, *เขียนแผ่นดิน*, ๒๔)

ที่ราบแล้ง ณ แหล่งลุ่ม

ปลาตีนปีนไต่เต้น ตมตีน
ตีนเตอะตมจมปีน ป่ายจ้อง
ปูดำหลับจำศีล ปาริสุทธิ์
คลื่นไป่ครืนครื้นคล้อง ขลาดโหม
เหือดโพยมล่มแล้งทั่ว ทะเลหนาว
หอมกลิ่นโคลนปนคาว คละคลุ้ง
เวิ้งว้างว่างวายยาว ยืนเหยียด
ฟ้าจดฟ้าเฟื้อยฟุ้ง ฝั่งฝัน
เงียบวันยันค่ำคล้อย ความตาย
ดึกดื่นดื่นดาวราย หรี่แล้ง
ตาแห่งห่าโหงพราย พร่าผุด
อำมหิตโหดเหี้ยมแห้ง หุ่นผี
เสียงสีเสียงส่ายแสร้ว ใบสน
เสียงปิศาจสวดมนต์ มี่ซร้อง
เสียงสาบสั่งบังหน หกคว่ำ
คว่ำบาตรบาปบ้ายต้อง ติดดิน
อย่ายินอย่ารู้เรื่อง ใดเลย
สูประชาชนเฉย ชืดชื้น
เช่นนั้นนั่นเทียวเหวย หวามนุษย์
กี่ชาติกี่ชั้นตื้น ต่ำทราม

(เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, *เพียงความเคลื่อนไหว*, ๕๓ – ๕๔)

โคลงห้า

พืดภูวัว

ผาพืดเพี้ยง กำแพง
ภูผาแดง ดาดด้าว
ไฟเริงแรง ลามทุ่ง
เนิบไม้น้าว วินาศภู
ภูพืดนี้ ภูวัว
แว่วกระดึงรัว ร่ำร้อย
สนธยามัว พยับเมฆ
ควายต้อยต้อย ไต่ตาม
ตามน้ำตก ตาดสะแนน
เจ็ดสีแสน สว่างรุ้ง
ขัวหินแขวน ขวางโขด
ข้ามห้วยคุ้ง ข่วงธาร

ธารห้วยย่ำ ตีนภู
ไม้กรายกรู แกร่งกร้าน
พิสดารดู ดงดึก ดำบรรพ์เวย
ไพรด้าวด้าน ด่านโขง

(เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, *เขียนแผ่นดิน*, ๓๐๔)

กรุงเทพฯ เว้ย เมืองสวรรค์
เมืองอาถรรพณ์ เทพสร้าง
เมืองกระสันต์ สังวาส
ไม่รู้ร้าง ราคเสียว
ไนท์คลับฟุ้ง คาวหื่น
เงินดอลล์กลืน กลบไหม้
ต่างชาติยืน เหยียบขย่ม
เมืองร้องไห้ เหือดขวัญ
น้ำเชื้อชุ่ม โชกหาว
น้ำเงินฉาว โฉ่ทั่ว
น้ำตาสาว ซกอาบ
น้ำกามกลั้ว ซ่องกาม
ควันมืดคลุ้ม คลุมหัว
กดจนกลัว เกลื่อนหน้า
หนทางมัว มนมืด
ปากค้างอ้า อกเอ๋ย
กรุงเทพฯ เว้ย เมืองสวรรค์
เขาจัดสรร แสบไส้
ทิ้งเปิบกัน เป็นกลุ่ม
ใครแย้งใช้ มีดเฉือนปืนเฉือน

(คมทวน คันธนู, *บนถนนและทางผ่าน*, ๓ – ๔)

น้ำฟ้าตก เต็มหาว
ผลักขุนโจร เจ็ดขึ้น
พายุหนาว โหมหนัก
ฟ้าทรหมื้น เมฆหนา
ขุนยักษ์เจ้า จักรวรรดิฯ
ขุนเงินตรา แต่งให้
ขุนเจ็ดซัด กำซาบ
ขุนถ้วนไท้ เทพเสย
ตายลาภแล้ว รศ.
ปิดยิ่งเผย ผ่าไส้
แบมือขอ ผูกขาด
ลิ้นแลบไล้ กระหวัดเลีย

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เห็นทาส โอ่ชาติเชื้อ ฉาวฉม
บ่ยอมเสีย ศักดิ์ให้
เห็นทาส บ่ยอมสม สู่เสพ
ต่างด้าวได้ เด็ดบัว

(คมทวน คันธนู, *นาฏกรรมบนลานกว้าง*, ๑๑๘ – ๑๑๙)

ต่างเลือดก้อนเดียวกัน

มลพิษพร้อย แพร่งสมัย
มืดเมาห์สิง สติหล้า
พิสุทธิ์ใส พิรุณอาบ
หมอกเมื้อฝ้า ฝุ่นหาย
ไคลคราบค้าง เพิงคา
ขยะขยุยราย รอบเหย้า
ล้างด้วยวา - รินทวีป
ปานแผ้วเท้า จรดผม
อวยชีพแม้น โกมล
ปราศโสมม เมื่อนั้น
หนึ่งมนต์ฝน ฟ้าฟอก
ดินฟ้ากั้น กีดไฉน
ในนอกเนื้อ มณีถนอม
ดับร้อนไฟ โลกฟื้น
ธาเรศหอม ฤๅเหือด
หกแล้งตื้น ตากระแหง
ต่างเลือดก้อน เดียวกัน
ทิฐิแทง ทิ่มช้ำ
ประชวมฉัน - ทาคติ
มิเกื้อน้ำ จิตหนี
ดำริได้ ดั่งเพ็ญ
ศศิธรรพี เพริศแพร้ว
อบอุ่นเย็น อุทกหยาด
ยิ่งรุ้งแก้ว ดื่มกสานติ์ โสตถิแล

(ศิวกานท์ ปทุมสูติ, *สร้อยสันติภาพ*, ๔๘ – ๔๙)

โคลงกระทู้

โปรย อิสรภาพพ้น พันธนา – การเอย
โปรย รักกลบชักพา เพื่อนพ้อง
โปรย สันติภาพมา ระงับศึก
โปรย รับเพลงขับร้อง รดน้ำฉ่ำใจ

(ไพวรินทร์ ขาวงาม, *คำใดจะเอ่ยได้ดั่งใจ*, ๖๑)

มั่ง คั่งนอนนั่งยิ้ม แย้มสรวล เฮฮา
มี เพื่อนฝูงคำนวณ ไป่สิ้น

ศรี สาวส่งส่วยกาม เช้าค่ำ
สุข สั่งโลกลวงดิ้น ดับแร้งรุมเผา
(อังคาร กัลยาณพงศ์, *บางกอกแก้วกำศรวลหรือนิราศนครศรีธรรมราช*, ๑๐๒)

ผี สิงผีสู่ไข้ ดินขม
ซ้ำ เคราะห์เกาะระทม ทุ่งแล้ง
ด้ำ ดิบโผล่โสมม รุมเมือก
พลอย เถือกพลอยแถกแว้ง วุ่นว้าถาโถม
(ศิวกานท์ ปทุมสูติ, *ทุ่งดินดำ แผ่นดินธรรม แผ่นดินทอง*, ๓)

ไม่ใช่ เติมแต่งชั้น ฉกฉวย
ไม่ใช่ จัดฉากสวย ฉาบแสร้ง
ไม่ใช่ เอกอำนวย อำนาจ
ไม่ใช่ ข้อขัดแย้ง ยุติข้อกังขา
(คมทวน คันธนู, *เรียงถ้อยขึ้นร้อยถัก*, ๑๕๕)

ใครเล่าที่ เลือดท้น ท่วมดิน
ใครเล่าที่ เหื่อริน ราดพื้น
ใครเล่าที่ ถูกกิน ถูกกด
ใครเล่าที่ สะอึกสะอื้น โอดร้องลำเค็ญ
(คมทวน คันธนู, *นาฏกรรมบนลานกว้าง*, ๑๗)

กราบ ศรีรัตนสร้อย โกสินทร์
ปราชญ์ เอกศรีแผ่นดิน แผ่นกว้าง
เสฐียร ธรรมสถิตวิญ ญาณยุค
โกเศศ โกศลสร้าง เสกรู้แรงใจ
(ไพวรินทร์ ขาวงาม, *ฤดีกาล*, ๓๘)

อัง กูรกวีหนึ่งแก้ว กลางสมัย
คาร วะนอบน้อมใจ หนึ่งบ้าง
กัลยาณ มิตรใน มวลมิตร
พงศ์ พึ่งพิงโลกกว้าง ไป่ร้างกวีศรี
(ไพวรินทร์ ขาวงาม, *ฤดีกาล*, ๔๒)

แผ่นดิน นี้ที่เกื้อ คุณากร
ธรรม ญาติราษฎร ร่วมด้าว
แผ่นดิน หนึ่งใดอมร เสมอเทียบ – เทียมฤๅ
ทอง อุไรทุ่งข้าว อะเคื้อแหล่งคาม
(ศิวกานท์ ปทุมสูติ, *ทุ่งดินดำ แผ่นดินธรรม แผ่นดินทอง*, ๑๔๑)

ทะ เลหลากท่วมเวิ้ง หนหาว
ลุ่ม ลิ่วจมดาวหนาว แหล่งหล้า
ปุ่ม หินเปื่อยเบาราว ปุยนุ่น
ปู ไต่เมฆข้ามฟ้า เที่ยวเฟ้นกินสวรรค์
ทุ รคามานั่งเงื้อม ผาขาว
สุ หร่ายโปรยเป็นดาว ร่วงแพร้ว

มุ มนต์เป่าไปพราว ไฟพร่าง
ดุ สั่งฝนห่าแก้ว หลั่งแล้วลับหาย
อุ ษาโยคดุเหว่าแจ้ว เสียงหวาน
สา หร่ายบึงบัวบาน ชื่นช้อย
นา ทีนี่สุคันธมาลย์ รวยรื่น
รี รี่ลมน้อยน้อย เป่าฟ้ามาหอม
โก กิลาแก้วเจื่อยแจ้ว สรวงสวรรค์
วา หนึ่งเอื้อมถึงจันทร์ แจ่มจ้า
ปา ใจเปลี่ยวไปฝัน โลกอื่น
เปิด ปล่อยฝันบินบ้า บ่ายฟ้าไปหาย
จก ทรายถมร่างไว้ เป็นดิน
จี้ เร่งวิญญาณบิน สู่ฟ้า
รี้ รี้เรื่อยเรื่อยยิน ครวญคร่ำ
ไร ร่ำหลงใหลหล้า ป่าช้าอาถรรพณ์

(อังคาร กัลยาณพงศ์, *กวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์*, ๖๐)

ทะ ยานเหินเหาะได้ ดั่งใจ
ลุ่ม หลากชเลไหล ท่วมหล้า
ปุ่ม ยอดหิมาลัย เกินหยั่ง ก็ดี
ปู ปีกหลีกเล่นฟ้า ไต่รุ้งเริงสรวง
ทุ รนดวงจิตด้าว แท้มนุษย์
สุ โนกกินนรครุฑ คล่ำคล้อย
มุ มุ่งทุ่งหมอกมุด พิมานเมฆ ระหึ่มเฮย
ดุ อสนีบาตพร้อย แพร่งรู้ฤดูกาล
อุ ทกธารถั่งท้อง ทุ่งวสันต์ เจิ่งแฮ
สา แก่แล้งโรมรัน โลกแล้ว
นา ไร่เรือกสวนอนันต์ อนาถล่ม นาแม่
รี รี่หยาดเพชรแพร้ว ผุดตื้นตมสมัย
โก มุทไสวน่านเวิ้ง จักรวาล
วา เรศปริ่มคคนานต์ โอบเอื้อ
ปา ริชาต ณ อุทยาน ทิพสะพรั่ง นะพ่อ
เปิด ม่านนฤมิตเกื้อ เกียรติฟ้าเกียรติดิน
จก จินตภาพห้วง มหรรณพ
จี้ จิตวิญญาณทบ ทอดข้าม
รี้ พลเพื่อสันติภพ พร้อมสรรพ
ไร เล่าฉุดรั้งห้าม หากสร้อยใจประสาน

(ศิวกานท์ ปทุมสูติ, *สร้อยสันติภาพ*, ๘๘ – ๘๙)

ทะ เยอทะยานไปหว่านฟ้า ปลูกฝัน
ลุ่ม ลึกดวงใจนิรันดร์ ร่มแก้ว

ปุ่ม		หินปุ่มดินพัน	ผูกวิจิตร
ปู		ลาดอุดมคติแผ้ว	ผ่องเนื้อในกวี
	ทุ	รชาติขลาดจักชี้	ชมธรรม
สุ		คติถูกปิดงำ	โง่ใบ้
มุ		ทะลุดุดันดำ	เนินเผด็จ การเอย
ดุ		แต่ดวงดอกไม้	หม่นสิ้นสวนขวัญ
	อุ	ดมคติปันแก่หล้า	มหาศาล
สา		แก่ชาติเกิดกาล	หนึ่งสั้น
นา		พิกาโลกไขลาน	โดยโลก
รี		หรี่โคมรักนั้น	สว่างห้วงหัทยา
	โก	กิลาหนึ่งเจื้อยแจ้ว	กลางใจ สมัยเอย
วา		ระระหว่างวันวัย	ชีพน้อย
ปา		ใจสู่ใจไป	เปี่ยมปีติ
เปิด		มรรควิธีคล้อย	เคลื่อนท้าทายธรรม
	จก	ธรรมธาตุจากเวิ้ง	จักรวาล
จี้		จดจินตนาการ	จากหล้า
รี้		พลแห่งวิญญาณ	ยังขบถ
ไร		แดดดวงสุริยะฟ้า	ฝากฟื้นมโนฝัน

(ไพวรินทร์ ขาวงาม, *ฤดีกาล*, ๔๙ – ๕๐)

๓. ตัวอย่างการสืบทอดฉันทลักษณ์ประเภทกาพย์

กาพย์ยานี ๑๑

หนทางแห่งหอยทาก

ในหญ้ารกนั้นมีทาง เปลี่ยวอ้างว้างไร้คนเดิน
ทากน้อยจึงทาเงิน เป็นเงางามวะวามไว้
รอว่าสักวันหนึ่ง ซึ่งตะวันอันอำไพ
จะเกรี้ยวกราดและฟาดไฟ ประลัยหญ้าลงย่อยยับ
เมื่อนั้นแหละเงินงาม รวีวามจะตามจับ
เพชรผกายจะฉายวับ ขับเงินยวงแห่งช่วงทาง
และทากน้อยจะถมเนื้อ เพื่อภาวะแห่งผู้สร้าง
ระเหิดหายละลายร้าง อย่างเคยเคยทุกคราวครั้ง
ทางนั้นจึงปรากฏ ทอดไปจรดที่ใจหวัง
ตราบใดที่หญ้ายัง ก็บังใจที่ไขว่คว้า
การเกิดต้องเจ็บปวด ต้องร้าวรวดและทรมา
ในสายฝนมีสายฟ้า ในผาทึบมีถ้ำทอง
มาเถิดมาทุกข์ยาก มาบั่นบากกับเพื่อนพ้อง
อย่าหวังเลยรังรอง จะเรืองไรในชีพนี้
ก้าวแรกที่เราย่าง จะสร้างทางในทุกที่
ป่าเถื่อนในปฐพี ยังมีไว้รอให้เดิน

(เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, *เพียงความเคลื่อนไหว*, ๗๔ - ๗๕)

คือแม่แลคือหญิง

คือแม่คือมารดา แห่งโลกหล้าที่แสนงาม
คือหญิงคือนิยาม อันฝังจำถึงน้ำใจ
เป็นภพเป็นแผ่นดิน ปลุกแผ่นพื้นให้อำไพ
เป็นน้ำซึ่งฉ่ำไหล เป็นทุกอย่างเพื่อสร้างสรรค์
เป็นแม่เหนือปวงแม่ โดยเที่ยงแท้แลเที่ยงธรรม์
คือแม่แต่ปางบรรพ์ โดยจักเป็นอยู่เช่นนี้
สวรรค์สร้างหนทางสู่ ทุกผองผู้เพราะยอมพลี
ทุกภายไม่หน่ายหนี เพราะเป็นแม่ผู้แผ่พร้อม
แต่ค่าบนสังคม กลับถูกข่มให้สมยอม
ยากไร้คนใฝ่ถนอม หรือเชิดชูค่าบูชา
ในธรรมแฝงตำนาน ทุกทุกด้านของมารดา
ธรรมจักรโอบรักษา และผูกพันมิผันผวน
ในธรรมจึงนำถือ ว่าหญิงคือธรรมค่าควร
เทียมกันโดยธรรม์มวล เพราะเป็นแม่ผู้แผ่ธรรม
คือแม่คือมารดา และคือมาตุคามนำ
ในพุทธพิสุทธิ์สัม – โพธิแผ่อย่างแท้จริง!

(คมทวน คันธนู, **เรียงถ้อยขึ้นร้อยถัก,** ๑๓๖ – ๑๓๘)

เทพไท้เธอ อุรส ธิดา

แม้นเธอจอมเทพไท้ เป็นใหญ่ในจักรวาล
จุ่งบุญญาภิบาล บำรุงเกื้อประชากร
เกลื่อนภาพในไตรภพ ล้วนท่าวทบกระเทือนถอน
ฝั่งฟากวิบากฟอน ยังฟ้อนฟาดอุบาทย์ไฟ
ฟ่อนฟางกับร่างฟืน ยังขมขื่นราวเข็ญไข้
ร้อนหนาวร้าวรานใน หทัยเนื้ออนาถอนันต์
กามภพก็พบกาม อันหลากหลามเกี้ยวกามฉันท์
กามาวจรจรัล เทวษโรมเสียอ่อนแรง
รูปภพก็พบรูป อันซูบเซียวแลเหี่ยวแห้ง
รูปหวาดระแวงแคลง คือซี่โครงระโยงระยาง
อรูปภพท่าม นามธรรมทุกสำ่สร้าง
สมมติสุดรางชาง นั้นไฉนญาติไท้เธอ
แม้นเธออุรสเทพ ธิดาไท้วิไลเลอ
สนองแลเสนอ วรกุศโลบาย
นอนสูงสินอนคว่ำ หากนอนต่ำสินอนหงาย
เนตรวัชรินทร์ฉาย ชัชวาลชวาลา
ปัญหารับรู้เห็น จะมิเห็นเป็นปัญหา
ทุกภาคทุกภพพา อนุภาคสัมพันธ์หลอม
รู้ท่านรู้เธอถึง เทวธรรมอันงามพร้อม
ประชวมร่วมรอมชอม ถนอมค่าแห่งฟ้าดิน

บาดาลถึงดวงดาว จรดเวิ้งหาวแห่งเมืองอินทร์
สุดหวังใจถวิล มิสิ้นหวังอันรังรอง

(ศิวกานท์ ปทุมสูติ, *สร้อยสันติภาพ*, ๑๐๔ – ๑๐๕)

เสียศูนย์และสูญเสีย

เร็วมากยากขัดขืน ประจักษ์ปืนที่พร้อมเปรี้ยง
จากคนอยู่ข้างเคียง จะหลีกเลี่ยงได้อย่างไร
สติเตลิดหลง จึงเงอะงงเป็นครู่ใหญ่
หวาดหวั่นขึ้นทันใด และเปลี้ยไปในทันที
ลำแสงเลยวูบส่าย ก่อนข่มกายให้คงที่
ดำดาษราษตรี ก็เข้มคลี่ไม่มีคน
ไม่เพียงผู้โดยสาร ซ่อนสันดานมาแต่ต้น
ซ่อนท่าสาธุชน มาแปรปล้นคนด้วยกัน
เสียดายเป็นชายชาติ ดูองอาจดูคมสัน
ไม่น่าจะอาธรรม์ ก็กลับฝันกล้าผิดทาง
เสียดายสิ่งแวดล้อม ไยหล่อหลอมให้กระด้าง
ไม่น่ามาอำพราง ให้เยี่ยงอย่างที่เลวทราม
เสียใจไม่ยั้งคิด จึงจนจิตเมื่อถูกหยาม
เหลือทุกข์ถูกคุกคาม เหลือหักห้ามความร้อนรุม
เสียใจจะไร้รถ อนาคตจะเกินกลุ้ม
ค่างวดยังกวดกุม เกินความหนุ่มจะคุ้มครอง
แล้วจึงถึงที่สุด สัตว์มนุษย์จะรุดล่อง
เปรี้ยงปืนครืนคะนอง ปราดรถก้องโลดทะยาน
ไฟท้ายก็วายวับ ดึกก็กลับมาแก่กร้าน
หนึ่งร่างยังคร่างคลาน ยังคอยกาลมากล่อมเกลา

(แรคำ ประโดยคำ, **แรคำ,** ๙๗ – ๙๙)

ทิวาประดับตะวัน

เปลวแดดแผดเปลวเต้น ระริกเล่นเน้นทำนอง
เปล่งทอละอองทอง ท่องตะวันอันอำไพ
เบิกม่านวิมานเมฆ ประจงเสกรังสีใส
เบิกโดยทิวาใด ทิวานั้นบรรเจิดนัก
ถักร้อยสร้อยแดดรุ่ง เลื่อมรุ่งเงาเสลาสลัก
โรยธรรมชาติรัก ระยิบระยับประดับประดา
เปลวแดดแผดเปลวแรง เริงร่ายแสงอันแรงกล้า
เวียนแวดแผดทิวา เผาชีวิต ผลิตชีวัน
ชีวีวิจิตรหล้า เนาโลกาหามิ่งขวัญ
โลหิตและเหงื่อปัน เป็นกระแสแผ่โลกแล้ง
ดั้นด้นเดินตากแดด ไปอาบเหงื่อที่เรื่อแรง
กันดารด่านฝุ่นแดง ไปเปิดด่านกันดารดง

เกิดใต้ดวงตะวัน มิหวั่นแดดที่แผดลง
เติบโตโต้เที่ยงตรง ผจงร้อยสร้อยทิวา
จงแสงแห่งชีวิต เปล่งนฤมิตจิตเจิดจ้า
จงดวงวิญญาณท้า ทุรยุคอยู่ทุกสมัย
ราตรีประดับดาว นภาพราวผ่องฉันใด
ทิวาประดับไฟ แห่งตะวันฉันนั้นเทอญ

(ไพวรินทร์ ขาวงาม, *ฤดีกาล*, ๔๕)

มองตน

แยกตนมามองตน มองเหตุผลทั้งต้นปลาย
มองภาพอันสลาย มองก่อเกิดกำเนิดมี
มองในหัวใจเต้น มองหลีกเร้นเส้นเลือดสี
มองสูญสิ้นชีวี หายหัวใจไร้ร่องรอย
มองเนื้อมังสาหนัง เป็นรูปตั้งขึ้นรอคอย
ความตายมาใช้สอย เลือกจับจ่ายเอาตามใจ
มองเห็นความคิดเห็น ล้วนแต่เป็นลมพัดไป
สิ้นสุดที่ตรงไหน สิ้นที่โลกอันม้วยมรณ์
มองเห็นแม้ความรัก อันลึกนักทุกช่วงตอน
รักแท้แน่อาวรณ์ กับรักเศร้าฤๅเท่าเทียม
แยกตนมามองตน มองเหตุผลคนจัดเตรียม
มองใจให้รู้เจียม ต่อความจริงทุกสิ่งไว้
รู้โลกนี้ไม่แน่ ห่อนเที่ยงแท้ผันแปรไป
สิ้นสุด ณ ที่ใด สิ้นที่จิตไม่ไหวตาม
นี้คือความสุขแท้ ใช่สุขแค่พยายาม
สุขสุกไปตามนาม ตามรูปเศร้าที่เราเป็น

(กานติ ณ ศรัทธา, *หมายเหตุจากสวนโมกข์*, ๒๔ – ๒๕)

เงาของโลก

ผ่านไปโลกไม่จริง ผ่านทุกสิ่งไม่สนใจ
คลื่นถามมาทำไม มาไร้มิตรชีวิตหลง
คืนฝันถึงบ้านเสมอ ร่ำละเมอมาก้าวลง
ยืนนั่งทุกข์ยังคง ทุกข์เป็นเงาให้ก้าวหนี
มองเรือเบื้องหน้างาม เรือฝ่าข้ามพายุมี
นับวันนับเดือนปี นับกี่คราวยังก้าวยืน
เพราะหวังจึงยังหา อวนลากปลาไปทั้งคืน
เงียบน้ำทนกล้ำกลืน ทนไปต่อจนพอเพียง
ทะเลคือโลกงาม ให้เรือข้ามเข้ารายเรียง
คลื่นแผ่วมาแว่วเสียง มาถามฉันเห็นบ้านไหม
เงยหน้าขึ้นมาเห็น ทะเลเป็นโลกกว้างไกล
สมดุลทุกแห่งไป ทุกเช้าค่ำทุกชีวี

ปล่อยวางทุกอย่างลง ทางถูกหลงกลับไม่มี
สะท้อนเงาทันที เงาบ้านตนเคยค้นหา

(โกศล กลมกล่อม, *บ้าน: บ้านภายใน เงาภายนอก,* ๑๐๘ – ๑๐๙)

กาพย์ฉบัง ๑๖

อปริหานิยธรรม

อปริหานิยธรรมเลอเลิศ หลักแก้วประเสริฐ เทอดสังคมอิสรชัย
หนึ่งปริศนาปัญหาใด สติปัญญาใส สว่างซึ้งลึกปรึกษากัน
สองพร้อมประชุมสมานฉันท์ เอกภาพสำคัญ หมายมั่นร่วมขวัญหนึ่งใจ
สามกฎแก้วจารีตไหน บรรพบุรุษผลึกสมัย วิจัยวิจารณ์ชัดมหัศจรรย์
สี่ภันเตอาวุโสขวัญ นอบน้อมฟังกัน หมั่นคิดวิสุทธิ์ทัศน์สุนทรีย์
ห้าบูชาชนกชนนี บุตรฯ ภริยาภาคี เมตตาปรานีต่อกัน
หกมหาสถูปเจดีย์ขวัญ เกียรติยศแก้วนั้น กราบไหว้บูชาอาลัย
เจ็ดอัจฉริยอรหันต์ใด รัฐแว่นแคว้นไหน ใจใสเชิดชูปูชนีย์
อปริหานิยธรรมเลิศดี มนุษย์สามัคคี โลกนี้เกษมสันต์นิรันดร

(อังคาร กัลยาณพงศ์, *กวีศรีอยุธยา*, ๑๑๗ – ๑๑๘)

ปางสมภพศุภสมัย ภัทรภูวนัย สืบไวกูณฐ์วงศ์ทรงเมือง
ณ ห้าธันวาประเทือง รุ่งพุทธศกเรือง สองพันสี่ร้อยเจ็ดสิบ
ยังเคมบริดจ์เมืองเลื่องลิบ ประสูตินราธิป มลรัฐแมสซาซูเสตส์
สหรัฐประเทศ พาเหียรนิเวศน์ เจริญเพศภิญโญนโรดม
ในมหิตลาธิเบศรสม อดุลยเดชวิกรม พระบรมราชชนกนาถ
ศรีนครินทราบรมราช ชนนีศรีชาติ ดลบาทบพิตรอดิศร
พระจุลจอมเกล้าบวร อัยกาทร ร่วมพันวัสสาอัยยิกา
ปฐมพระนามทรงฐา – นันดรศักดา “พระวรวงศ์เธอ พระองค์ –
เจ้าชายภูมิพล” รัชพงศ์ “อดุลยเดช” ทรง มิ่งมงคลชัยชนินทร์

(ศิวกานท์ ปทุมสูติ, *สมเด็จพระภัทรมหาราชคำฉันท์*, ๓๓ – ๓๔)

พิลาปพิไรครวญ

เปลี่ยวจิตจำเจเอกา อับเฉาเหย้าอุรา เปลี่ยวเปล่าเหงาหมองครองวัย
เปล่าว่างร้างการงานใด เปล่าเปลืองคิดไป อ้างว้างอารมณ์จมคะนึง
คิดเล่ห์เสน่หาตราตรึง ระกำรำพึง วังเวงว้าเหว่เสน่ลวง
คิดอดีตขื่นขมระทมทวง ช้ำชอกยอกทรวง เจ็บอดีตลำดับอัประมาณ
สมเพชใฝ่เผยอทะเยอทะยาน ไขว่คว้าช้านาน ใฝ่เพื่อเลือนมลายปลายทาง
ถวิลฝันบันดาลหวานพราง หวานจรฝันจาง จดจำฝุ่นฝันพรรณราย

(แรคำ ประโดยคำ, *ในเวลา*, ๙๕)

นักฝันแห่งมีนาคม (แด่มิตรหนุ่มสาวนักแสวงหา)

เมฆแห่งคิมหันตฤดูหวน จู่ครื่นครื้นครวญ รัญจวนหยาดน้ำเมฆมา
น้ำตาแห่งเดือนมีนา คมแห่งเวลา กรีดร่องปรารถนาแห่งเรา
ภูสูงแห่งเมืองสีเทา พราวพืดมืดเงา งำเราเมาร่ำเมรัย
ยามสองยามสามย่ำไป หลีบลึกพฤกษ์ไพร เปลี่ยวในมหาวนา – นาคร
สัตว์กลยนต์เหล็กตะลอน สัตว์เลือดเนื้อจร สุ่มเสี่ยงเคียงคอนกรีตคา

กายเราชุ่มหยาดน้ำตา แห่งเมฆมีนา ราวว่าชุ่มใจเฉกกัน
เธอสองผู้มาพร้อมบรร เจิดแห่งแรงฝัน เยี่ยมฉัน ลาฉัน ดั้นเดิน
ฝันหนุ่มชุ่มเลือดเนื้อเผชิญ ตีนเดิน ใจเหิน ย่ำดิน บินละลิ่ว ละลิบงาม
ความฝันถูกเธอต้อยตาม เพราะฝันคือความ จริงแจ้งแห่งดวงวิญญาณ
เธอว่าเธอหวังแวววาร ลาเคหสถาน ลึกรานใจญาติบาดคม
เธอว่าเธอหวังโต้ลม ลาเคหอุดม ซอกร่อนซ่อนเร่เสรี
เธอว่าเธอหวังยังมี คำตอบ ความดี ความงาม ความจริง ซ่อนใจ
จึงเธอเลือกเดินทางไกล หมายเคลื่อนภายใน ฝันพร้อมน้อมใช้แรงงาน
แวะทักถามฉันบันดาล ใจกอดขณะกาล ขับขานเรื่องราวร้อยเรียง

(ไพวรินทร์ ขาวงาม, *ม้าก้านกล้วย*, ๖๕ – ๖๖)

ณ ท้องที่ – มีท้องธาร

ณ ที่ – มีท้องธารา ลำใสไหลมา รินลึกระลึกรวยริน
อารมณ์เอื่อยราอาจิณ อาขยานผืนดิน น้ำท่อง – นกร้อง – ไพรฟัง
โขดหินแข่งเรียงเสียงดัง เคาะสังคีตสัง – วาลสร้อยร้อยเม็ดพวงน้ำ
รุ้งแก้วบินงามเงางำ จังหวะจะพรำ จะพร่างพลิ้วพร้อยร้อยสาย
ใสแดดประกวดประกาย หย่อนเทพนิยาย ลงลึกเล่าน้ำหมู่ปลา
เกล็ดเงินเกลี่ยท่องไปมา ณ ท้องธารา เป็นรางวัลรับจับใจ
หัวเราะเริงร่ายไม้ใบ หลุดพลัดลาไพร ลงท่องล่องน้ำลำพัง
เรื่อยรอนอ่อนเร่เซซัง ฝากหวังเต็มหวัง สู่ห้วงป่าเมฆเสกสี
แปลกดี – สุดวิเศษ – แปลกดี แท่งแก้วมณี สามารถรินไหลรวยริน
ลึกลึกระลึกชีวิน อาขยานผืนดิน นกร้องท่วมใจ – ใครฟัง?

(กานติ ณ ศรัทธา, *แก่ขึ้นตามลำพัง*, ๑๔ – ๑๕)

จดหมายถึงเพื่อน

เมื่อคืนตื่นเต้นเห็นเธอ ฉันนอนละเมอ ถึงเพื่อนเยือนใกล้ได้เห็น
ได้ตื่นชื่นลมเยือนเย็น เพื่อนหายกลายเป็น ภาพข้างหน้าต่างกว้างหนาว
เต็มตาฟ้ามีเมฆยาว เมฆหยาดน้ำพราว หิ่งห้อยชวนข้ามตามไป
ตามเพื่อนอยู่ร้างแรมไกล แรงทางทิศไหน กลางสุขทุกข์ใดฝากหา
ฝากเมฆส่งใจให้มา เขียนด้วยน้ำตา ต้องสู้ต้องกล้าอย่าถอย

(โกศล กลมกล่อม, *เงียบสะท้อน*, ๑๐๗)

กาพย์สุรางคนางค์ ๒๘

ห่อทองคำ

ริ้วก้านเรียวก่าย เป็นลวดเป็นลาย ไขว้รับไขว้รอง
รัดสอดลอดสาน เชี่ยวชาญช่ำชอง มือมั่นตามอง ประคองความงาม
เจ้าทองผักตบ ห่อมือแม่ทบ ห่อทองคำทาม
เชื่อมน้ำเชื่อมดิน เชื่อมถิ่นเชื่อมคาม เลี้ยงเหย้าเลี้ยงยาม ประจำประจน
เปลโยนระย้า ถาดไก่ตะกร้า เล็กใหญ่เยี่ยมยล
ชดช้อยร้อยรัด กระหวัดเวียนวน จากต้นต่อต้น ตบแต่งตบใจ

มือแม่มือมั่น สร้างความสำคัญ ทุกยุคทุกสมัย
จากน้ำจากดิน แม่ชินแม่ใช้ ละมุนละไม นี้มือมารดร

(เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, *เขียนแผ่นดิน*, ๓๒๘)

คำสัตย์ปฏิญาณ กึกก้องกังวาน จากเหนือจรดใต้
ตะวันตกตะวันออก ข้างนอกข้างใน ดินน้ำลมไฟ พลันค้อมหัวลง
อำนวยอวยพร ด้วยภราดร - ภาพอันมั่นคง
พิราบนับล้าน ประสานจำนง เจตนายืนยง ยืนหยัดท้าทาย
สองปีกหวังปอง สันติภาพผอง ตราบร่างว่างวาย
จดจำคำหนึ่ง ซึ่งมีความหมาย “สันติภาพพราวพราย ต้องได้ด้วยปืน!”
เพลงของสงคราม ยังคงคำราม ทุกวันทุกคืน
“นิยายแผ่นดิน” จำสิ้นสุดฝืน เขียนคำกล้ำกลืน เหมือนจนใจเจียม

(คมทวน คันธนู, *บนถนนและทางผ่าน*, ๒๕ – ๒๖)

อดีตชาติ ลึกล้ำอำนาจ มนุษย์จิตวิสัย
เพรงกรรมนำหนุน บาปบุญเป็นไป ล่ำสัตว์โลกัย ว่ายวนโลกีย์
กรรมตัวของตัว ทำชั่วได้ชั่ว ทำดีได้ดี
แต่ความดีชั่ว พันพัวชีวี ใช่หมายเพียงที่ ทันเห็นทันตา
ไม่รู้ไม่เห็น อีกหลายประเด็น ปุถุชนปัญญา
กิเลสยังหลอม ชุมย้อมอัตตา หมอกควันตัณหา มืดอารมณ์เมาห์

(ศิวกานท์ ปทุมสูติ, *เพื่อนแก้วคำกาพย์*, ๒๐๘)

พันลึกพันลือ

บ่ายเท้าเบี่ยงหนี จากบาทวิถี อันคับคั่งคน
เดินไม่สะดวก กีดพวกร้อนรน พาให้ใจตน ร้างรื่นชื่นบาน
เบื่อต้องคอยหลบ กระทั่งกระทบ กระเทือนรำคาญ
หน้าเท้าชะงัก กลัวยักษ์กลัวมาร ดุ่มหนลนลาน หลากล้วนสวนมา
เบื่อต้องซวดเซ เขาชนจนเขว แทบพลัดรัถยา
หน่ายข่มฉิวฉุน เคืองขุ่นอุรา เบื่อข้องกังขา ทุกก้าวครรไล
หน่ายเสียงสรรพยนต์ คำรามคำรน เนื่องสนั่นกันไป
เบื่อความจอแจ อัดแอสมัย หน่ายฝืนนิสัย เบื่อเบียดดำเนิน

(แรคำ ประโดยคำ, *ในเวลา*, ๘๖ – ๘๗)

นกเถื่อนกลางพง พบถิ่นบินลง ริมน้ำอื้ออึง
เรียนรู้อยู่นาน สิ่งผ่านนั้นจึง เกลาใจกลมกลึง ดังกรวดทรายแวว
สะท้อนภาพเห็น อดีตจักเป็น ภาพเปิดทางแนว
อนาคตไร้รอย คนถ่อยชักแถว ขึ้นยืนเพริศแพรว เหนือความเป็นธรรม
กับดักแมงมุม ขึงข่ายขวางคลุม แอบข้างรอนำ
เหยื่อติดดิ้นรัว เสียงกลัวทุกคำ ผีเสื้อจงจำ จรดใจให้ดี
กรรมย่อมย้อนคืน คนทำอาจฝืน กฎเป็นไม่มี
เถิดให้ร่องรอย ย้ำถ้อยชีวี เขายกชีพพลี เพื่อปวงประชา

(โกศล กลมกล่อม, *เงาบนสายน้ำ*, ๖๓)

ดอกไม้บานแล้ว ไม่เคยคลาดแคล้ว พลัดแผ่วผกผัน
ร่วงโรยลาลง มิคงลาวัณย์ ในงามอัศจรรย์ มีเสื่อมโศกโทรม
ดอกไม้แห่งป่า ใครเห็นคุณค่า คราลมพัดโหม
ร่วงลงซบหิน ซบดินตระโบม หิ่งห้อยจุดโคม บินข้ามผ่านไป
กลางวันผีเสื้อ ปีกงามระเรื่อ บินเหนือกิ่งไม้
มิเคยมองเห็น ลำเค็ญของใคร ลับแล้วแลไกล บ่ได้หวนคืน
มีเพียงต้นไม้ เจ็บช้ำร่ำไห้ ในหลับในตื่น
คิดถึงกลีบดอก อีกระลอกสะอื้น ยากล้นทนฝืน สิ่งหนาวร้าวใจ
ขุนเขาขบคิด เห็นแท้ชีวิต สะกิตเตือนไป
เมื่อหลงยึดมั่น สิ่งนั้นสิ่งไหน “ของตน” เมื่อใด ย่อมได้โศกจริง
คือคำขุนเขา เงียบเงียบเบาเบา หนักเร้าใจยิ่ง
เตือนหมู่แมกไม้ เตือนให้โศกทิ้ง เตือนเสร็จทุกสิ่ง นิ่งงันเงียบงัน

(กานติ ณ ศรัทธา, *หมายเหตุจากสวนโมกข์*, ๘๐ – ๘๑)

สุรางคนางค์กากคติ

สั่ามนุษย์สุดคะนึง

มนุษย์ไฉน มิครวญมิใคร่ มิไตร่มิตรอง
มนุษย์ฉะนี้ ผิว์มีสมอง จะมีก็มอง สมองมิมี
เพราะอัตตะอัน พิลึกพิลั่น ฉะนั้นฉะนี่
ละผู้ละผู้ เสาะดูจะดี ก็ที่วิถี วิธีกระทำ
ผิว์เมื่อลุมรณ์ จะจากจะจร กระฉ่อนรีช้ำ
จะลับจะเหลือ จะเหนือจะนำ จะวาบจะหวำ จะฉ่ำจะฉาว
จะอยู่จะยืด ณ ผลประพฤติ มิยืดมิยาว
เพราะหมดสมัย จะไข ณ คาว ประเดี๋ยวประดำาว ก็ท่าวกระทง
สมัยสมอง น่ะแคล่วน่ะคล่อง เพราะจ้องเจาะจง
กะฉวยกะฉก ถลกแทะลง ลุสมประสงค์ ก็ตรงประตู
จะปิดจะเปิด วิจิตรประเจิด เพราะเชิดเพราะชู
อสัตย์วิสัย มิไร้ ณ รู ก็เริ่ดและหรู เขม็งขมัง
วิสัยอสัตย์ สิแน่นขนัด ผิว์ฟัดมิฟัง
กรุณก็ไร้ อะไรก็รั้ง ประดาษประดัง คละฝังคละแฝง
เพราะในมนุษย์ มิยั้งมิหยุด ก็รุดเพราะแรง
กิเลสตลบ ประจบประแจง ทะยานทแยง แสวงมิวาง
อสัตย์วิสัย ผิว์ครอง ณ ใคร ณ ใจก็จาง
เขมือบโขมง ระโยงระยาง ณ มิตรก็หมาง และรางสลัว
อมิตตพุทธ อมิตร (ะ) ผุด ประยุทธยะยั้ว
ประหารสหาย ระร่ายระรัว เพราะตนและตัว น่ะติดและตรึง
มนุษย์ไฉน นะรักนิไร้ ณ ใจก็จึง
ระเหิดระเหย มิเคยคะนึง วิถีจะถึง มนุษย์นิรันดร์

(คมทวน คันธนู, *เรียงถ้อยขึ้นร้อยถัก*, หน้า ๑๓๐ – ๑๓๒)

รหัสละแห่ง มิหวาดระแวง ระวังระไว
ละที่ละทิศ ละจิตละใจ ฉะนี้ไฉน ระร่านระเริง

(คมทวน คันธนู, *จตุรงคมาลา*, ๑๔๓)

กาพย์ธนัญชยางค์ ๓๒

ถมทบกลบเตา ที่คุแต่เค้า รุ่มเพลิงเริงเผา เหย้าปฐพี
กลบหมอกกลบควัน กัมมันตรังสี ยุคมิคสัญญี พรุ่งนี้นิรันดร์
กวาดขีปนาวุธ ที่ยั่วแต่ยุทธ กระหน่ำมนุษย์ สุดหล้าอาธรรม์
จึ่งกรองกระดูก ผูกอนุสติขวัญ เป็นอนุพันธ์ สันติภราดา

(ศิวกานท์ ปทุมสูติ, *สร้อยสันติภาพ*, ๑๑๖)

ศรีศรีพิสุทธิ์ ข้าไหว้พระพุทธ พระผู้ผ่องผุด วิมุตโลกัย
แจ้งธรรมปรมัตถ์ อริยสัจเวไนย ทุกข์สมุทัย นิโรธมรรคา
ศรีศรีสวัสดิ์ล้ำ ข้าไหว้พระธรรม หลักแกนแก่นนำ ดำเนินชีวา
เลื่อมใสอริยสัจ ธรรมรัตน์ศึกษา โลกมีธรรมา ไม่ร้ายลำเค็ญ
ศรีศรีพุทธพงศ์ ข้าไหว้พระสงฆ์ ผู้สืบธำรง ศีลธรรมบำเพ็ญ
คงพระศาสนา โลการ่มเย็น ผ่อนยุคขุกเข็ญ คลายร้อนรุนแรง

(ศิวกานท์ ปทุมสูติ, *เพื่อนแก้วคำกาพย์*, ๒๕)

เวียนว่ายไปงาม

หึ่งหึ่งผึ้งวน ผึ้งปลุกทุกหน ดอกหญ้าอวดตน บานจนงามพลัน
ทุ่งฉ่ำน้ำหวาน อาหารกลับกัน มีกายใจฝัน ไม่หันไม่หาย
ผึ้งสอนชีวี พอใจหนักมี ฝากวันเดือนปี ความดีก่อนตาย
หน้าที่ที่ทำ ต้อยต่ำเพียงกาย สุขอย่างง่ายดาย เวียนว่ายไปงาม

(โกศล กลมกล่อม, *เงียบสะท้อน*, ๑๓๓)

กาพย์ขับไม้

นบพระไตรรัตน์ มงคลปรมัตถ์ มาดแม้นแก่นกัลป์
เทพไท้ลับสถิต ประทับสารทิศ ศักดิ์สิทธิ์มหันต์
เวไนยสามัญ ศรัทธานิรันดร์ น้อมกตัญชลี
ช่วยดลบันดาล ให้ตนพ้นมาร โดยดุษณี
นฤทุกข์นฤโศก นฤภัยนฤโรค พูนโภคโชคดี
สุขเกษมเปรมปรีดิ์ ตราบสิ้นชีวี อย่าห่วงอาลัย

(แรคำ ประโดยคำ, *ในเวลา*, ๕๗)

๔. ตัวอย่างการสืบทอดฉันทลักษณ์ประเภทกลอน

กลอนหก

ฟูเฟื่องเครื่องมือคือมีด จ่อทาสทั้งอดีตหยุดดิ้น
คือโซ่ล่ามเขาหากิน ของเจ้าที่ดินดั้งเดิม
ตราบทกฎหมายหลายดวง ทอดช่วงยิ้มแฉ่งแต่งเสริม
ลามหนังดังเรื้อนเกลื้อนเริม มิให้ทาสเหิมเกริมคิดคด
อาลักษณ์ – ลูกขุนดุลถ่วง อ้างธรรมทั้งปวงเป็นกฎ
ธรรมใครให้คงทรงยศ ใครทำกำหนดกดนาน

ควรหรือถือนามตามอ้าง เป็นกลางเกียรติแกร่งแห่งศาล
ควรหรือชื่อใช้อัยการ อยู่ในตำนานแห่งทนาย

(คมทวน คันธนู, *นาฏกรรมบนลานกว้าง*, ๑๑๒)

สายหยุดหยุดกลิ่นยามสาย ลาหยุดปลิวหายไร้ห่าง
ลมแล้งแล้งปลิวอ้างว้าง ซบข้างกรวดหินดินทราย
เบญจมาศคาดสีเหลืองอ่อน เทวีแห่งภมรร่อนหาย
พิกุลกรุ่นกลิ่นกำจาย ฟ้อนฟ้าเวี่ยรายสุนทรีย์
กุหลาบหนีหนามอ้างว้าง ลั่นทมตรมร้างคว้างรี่
ปวดกลีบชอกช้ำจำปี โศกที่จำปาอาวรณ์

(ไพวรินทร์ ขาวงาม, *คำใดจะเอ่ยได้ดั่งใจ*, ๖๗)

หรี่แรงแสงส่องหมองเศร้า แรเงาผู้ชายรายหนึ่ง
สีหน้าหมกมุ่นครุ่นคะนึง จนคล้ายเครียดตึงบึ้งไป
ผมเผ้ายุ่งเหยิงกระเซิงยิ่ง ทอดทิ้งทรงอันทันสมัย
เสื้อผ้าดูยับอับไคล ร้างนัยเคยเรียบระเบียบมี
นั่งอยู่บนพื้นชื้นด้าน มองจานตรงหน้าตาหรี่
กินกับในจานนานที แต่กรอกเหล้าถี่ทีเดียว
ถอนใจซ้ำซ้ำย้ำถอน เหมือนทอนทุกข์เหงาเปล่าเปลี่ยว
ภายหลังกลับนั่งเหม่อเชียว เงียบอยู่โดดเดี่ยวเดียวดาย
นานนักที่นั่งตรงนั้น เมามันกรอกเหล้าเหลือหลาย
กรอกจนเหล้าเกลี้ยงเอียงกาย ผงะหงายหลังผลึ่งแผ่ลง

(แรคำ ประโดยคำ, *น้ำพุรุ้ง*, ๓๐)

ว่างเปล่าเงาเอ๋ยเคยคิด ชีวิตนี้มาจากไหน
เหตุนั้นจึงมีที่ไป ที่สุดที่ใดไม่รู้
เรียกขานควานหาฟ้าบอก ลมไล่ระลอกหดหู่
ผืนดินเหตุใดไม่ชู ให้ชื่นรื่นสู่ความจริง
ฉันเก้อเพ้อฝันจันทร์ฉาย ดาวเรียงดวงรายไล่วิ่ง
หมายรู้บนฟ้าจ้าพริ้ง แก่นแท้ทุกสิ่งคือใด
โลกเอ๋ยเคยค้นไม่พบ แม้จบสุดหล้าฟ้าใส
ส่งคิดลึกซึ้งภายใน เงียบใจสุดเศร้าวังเวง

(กานติ ณ ศรัทธา, *แก่ขึ้นตามลำพัง*, ๙๕)

กลอนเจ็ด

ปรากฏการณ์

ซ่าแล้วซ่าเล่าเข้ามาซ่า ไล่ล้อลีลามาแตกซ่าน
คืนคลื่นยอดขาวที่ร้าวราน คืนห้วงชลธารที่ทอดไกล
ร่อนทรายสีเทาซึ่งเหงาเงียบ ร่อนลัดจัดระเบียบจนเรียบใหม่
ร่อนฟองฟ่องพราวจนหายไป ร่อนลิ่วเลื่อนไหลสู่ทะเล
เนาอยู่สงบนิ่งอย่างจริงแท้ หากลมเหลียวแลมารุมเห่
นิ่งเนาเริ่มร่ายเริ่มถ่ายเท เกิดการหันเหอยู่เรรวน
สร้างคลื่นตื่นเต้นเป็นทิวทอด แปรเปลี่ยนโดยตลอดให้ปั่นป่วน

เป็นระลอกไล่รุกทุกกระบวน คลี่คลื่นคร่ำครวญอยู่เค็มคาว
เคลื่อนไหวในท่ามความว่างเวิ้ง ดูราวรื่นเริงโดยคร่าวคร่าว
ก่อเกลียวกำลังดังกราวกราว ก่อนพรัดเกล็ดพราวผ่านทยอย
คือปรากฏการณ์กำหนดกฎ ระบุ, แสดงบทเห็นได้บ่อย
ตอบคำถามคนซึ่งรอคอย รูปลักษณ์เลื่อนลอยแห่งสายลม

(แรคำ ประโดยคำ, *ลานชเล*, ๔๘ – ๔๙)

มองยังสังคมที่ซมไข้ มองไปเห็นปมที่ขมขื่น
มองย้อนก่อนกาลถึงวานซืน ยากขืนคิดย้อนถึงก่อนมา
สิ้นหวังทั้งที่หวังมิสิ้น แทบดิ้นแดโดยในโหยหา
ตาตกอกช้ำอุ้มน้ำตา เหมือนว่าชีวิตโดนปิดตาย
หนาวในใจนักเกินหักหนาว เหงาร้าวราวร้างไม่ห่างหาย
สนสับจับต้นมิชนปลาย แผลรวดปวดร้ายเข้าข่ายวน
เต็มวิ่นสิ้นหวังเต็มสังเวช ไร้ขอบรอบเขตไร้เหตุผล
มืดหมองครองทั่วบนตัวตน ไหลทันท่วมทางที่ย่างเท้า
ค่ำคืนขื่นขมดังซมไข้ วันวันสั่นไหวด้วยใจเศร้า
มองไปไม่พ้นตัวตนเรา ยากห้ามความเหงากับเงามัน
ทันใดใจนึกรำลึกเห็น ความเป็นทั้งปวงมีช่วงสั้น
ความตายคล้ายมีช่วงนิรันดร์ พลันเห็นเช่นนั้นจึงพลันรู้

(คมทวน คันธนู, *จตุรงคมาลา*, ๓๖ – ๓๗)

นกฟ้ากลางสายฝน

เป็นเยี่ยงนกฟ้ากลางสายฝน หยัดปีกแปลกปนกับฝนฝอย
ขึ้นฟ้าน้ำฉายอยู่ปรายปรอย ฉวัดเวียนนกน้อยระเริงน้ำ
เย็นยอลงย้อมอยู่เย็นเยียบ ลมหวิวฉิวเฉียบยะเยือกย่ำ
เรียวปีกยังร่ายยังเริงรำ ปัดฝนฟ้าพรำอย่างเพริศเพรียว
สูงฟ้าสูญฝันที่ชั้นไหน แสวงหาสิ่งใดกลางลมเปลี่ยว
มาเหน็ดเหนื่อยกายอยู่ดายเดียว มาโหมแรงเรี่ยวบินทวนทาง
ห้วงหาวไม่เห็นตั้งคำถาม แลครึ้มทะเลครามเหมือนเคลื่อนห่าง
ห่างนกแลลิบอยู่เลือนลาง ห่างฟ้าแรกว้างเปรียวน้ำน้อย
ไม่เห็นฟ้าไหนให้คำตอบ อธิบายเขตขอบแห่งฝนฝอย
ลมหนาวล่องนานกว่าผ่านคล้อย บอกร่องรอยฝันใดไม่เห็นมี
แต่เยี่ยงนกฟ้ากลางสายฝน ยิ่งน้ำวกลมวนเกลี่ยวคลื่นคลี่
ยิ่งเมฆมืดทบม่านสะท้านทวี ย่อมปีกปัดตีอยู่ข้างตัว

(กานติ ณ ศรัทธา, *ขวัญใจเจ้า*, ๖๒ – ๖๓)

ใครคือผู้กระทำ

ฟ้าสูงเมฆขาวเป็นราวฉาก เคลื่อนจากเวิ้งฟ้ามาห่มเขา
นกเถื่อนบินออกเหมือนหยอกเย้า ตามเข้าฉีกเมฆอยู่นานวัน
หนาวสั่นวันนี้หนอชีวิต ทุกทิศทุกทางล้วนร้างฝัน
ละใบไหวคว้างลงทบกัน ที่นี่ที่นั่นแลดาษดา
ห่มเมฆเท่าใดไม่หายหนาว ตราบกลิ่นคลุ้งคาวคงปลายหญ้า

คือเหงื่อคือเลือดคือน้ำตา ของผู้ถูกฆ่าลงเกลื่อนทาง
เสียงปืนเสียงไฟไหม้ปะทุ โชนคุเลือดเนื้อเจ้าเรือนร่าง
ภาพนี้เพื่อจำหรือปล่อยวาง ทิ้งให้อยู่อย่างเช่นใบไม้
หนาวสั่นพรุ่งนี้ก็รอฝัง ไยยังปกปิดความสดใส
ห่มร่างอุ่นร่างแต่หนาวใจ เมื่อฟ้ายังไม่เปิดเผยกล
ใดกันก่อการณ์ฤดูนั่น แปลบปลาบไหม้ฝันทุกแห่งหน
ไล่นกเป็นเถื่อนทุกตัวตน ใครคนกระทำในฟ้านี้
เรายังโบยบินสู่ถิ่นเมฆ รู้เฉกค้นทั่วฉากชั้นที่
แม้ตัวผู้ทำจะไม่มี แต่รอยเร้นหนีคงอยู่เต็ม

(โกศล กลมกล่อม, *คือพันธะ*, ๕๓ – ๕๔)

กลอนแปด

ถ้าขวากขวางทางเท้าที่ก้าวทอด จะไม่ถอดถอนเท้าจากราวถนน
ถ้าเรียวหนามล่ามรักล้อมปักกล จะไม่ทนก้าวทอดขอถอดเท้า
ยอมหลีกลี้หนีเดินบนเขินโขด ถึงทางโหดหนทางคงว่างเปล่า
ถึงแตกเนียนเสี้ยนสากก็ยากเดา มิถอยแดดแผดเผาเต็มเร่าร้อน
คนเคยฝันวันนี้ไม่มีฝัน ฝังกับวันเวลาอันล้าอ่อน
พอแสงมัวหัวขลุกลงซุกนอน ความมืดสอนให้ซึ้งเหงาถึงทรวง
ไม่เห็นแสงแทงใจเพราะไม่เห็น กอดความเย็นเยือกแทนความแหนหวง
เหมือนหมดบทหมดหวังหมดทั้งปวง หมดเงาร่วงสูญรสซ้ำหมดแรง
ในความมืดยืดเยื้อใกล้เหนือจิต จึงใจคิดขืนสู้เพ่งดูแสง
ใดสิ้นสูญหมุนเวียนใดเปลี่ยนแปลง ใจแข็งแกร่งด้วยกล้าสานตาดู
ไม่มีรักจักใช่ถึงไร้รัก ถึงรักไร้ใช่จักห้ามรักอยู่
พอค่อยค่อยถอยใจไกลจึงรู้ มีทางเท้าก้าวคู่เห็นอยู่เคียง

(คมทวน คันธนู, *จตุรงคมาลา*, ๑๕๓ – ๑๕๔)

สามโคก

มะขามร่มห่มพื้นแผ่นดินเย็น เกลื่อนกระเด็นอิฐดีสีแดงคร่ำ
คืออิฐมอญก่อนเก่าที่เขาทำ ด้วยแรงน้ำแรงดินรินเหงื่อลง
มาปูพื้นรื่นเรียบให้เหยียบย่ำ มากั้นก่อหอคำให้ร่ำหลง
มาปั้นพระปฏิมาศรัทธาทรง มาเป็นองค์เจดีย์ที่บูชา
เป็นสามโคกอิฐเผาเตาโอ่งอ่าง แต่รกร้างชำรุดสุดรักษา
คงแต่นามสามโคกโศกอุรา ที่ริมฝั่งเจ้าพระยานามธานี
คือสามโคกสามคราราชวงศ์ เป็นแหล่งหลักปักลงธำรงศรี
ที่งามน้ำงามแดนแผ่นดินดี ที่คนมือใจงามล้ำดอกบัว

(เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, *เขียนแผ่นดิน*, ๔๖๗)

ผจงสารเสาวเลขเอกใบศรี
ขอเชิญโฉมชื่นใจในวาที หนึ่งมณีเนาวรัตน์จำรัสเรียง
สวาทหวังวรนุชวิสุทธิ์ศักดิ์ เอาความรักร้อยต่างสังวาลย์เสียง
เห่ถนอมกล่อมน้องประคองเคียง ชื่นสำเนียงเสน่หามาลัยกลอน
ถึงโดยคำมิใช่คมคารมหลวง ก็สู้ดวงสัตยาอ่าอักษร

สัจจังจิตเจิมประจักษ์ทุกวรรคตอน
ขอเชิญเนตรสบเนตรสังเกตบ้าง
ขอเชิญคำตอบตำที่จำนง
ฤๅจำเพาะพ้องเล่ห์บุพเพผล
จึงขวัญคล้อยลอยโพยมให้ชมเชย
งามเสงี่ยมซึ้งสง่าบุญราศี
พระศรีรัตนศาสดาราม
พิมพาภรณ์เพียงสุวรรณแผ่นบรรยง
อย่าเมินหมางไมตรีที่ประสงค์
อย่าผิดหลงว่าลวงล่วงล้ำเลย
ส่วนกุศลส่งแล้วแก้วพี่เอ๋ย
หวนระเหยหอมเย็นมิเว้นยาม
บุญมณีมรกตยศสยาม
บุญพระงามสงบส่งเจิมมงคล

(เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, *คำหยาด*, ๑๔ – ๑๕)

ใบศรี

เหมือนไข่มุกด์เมื่อหล่นบนจานหยก
มธุรสโอษฐ์ฉะอ้อนประอรเอียง
รอยลักยิ้มริมแก้มเมื่อแย้มยิ้ม
ช้อนชะม้ายชายมาพาพะวง
เกล้ากระหวัดรัดเกี้ยวเกลียวเกศแก้ว
เจ้าปักปิ่นปัทมาค่าเคียงควร
เทียบทุกคำที่เขียนคือเทียนไข
ยิ่งค่าความงามเทิดเจิดแจรง
อย่าให้เหมือนใบศรีที่เบิกขวัญ
ถนอมหน่อยอย่าลอยร้างไปอย่างเคย
วณิพกพ่ายสิ้นเพียงยินเสียง
ดาลเผดียงดาเรศเนตรอนงค์
พิศยิ่งพิมพ์ใจพึงตะลึงหลง
อยากผจงจุมพิตสนิทนวล
รอยไรแนวเนียนระดับรับถี่ถ้วน
ชดช้อยชวนเชยหวังระวังแวง
ผู้เผาไหม้ตัวเองเพื่อเปล่งแสง
ยิ่งเสียดแทงหัทยางค์ให้ร้างเลย
พอเสร็จพลันเป็นใบตองนะน้องเอ๋ย
เก็บไว้เชยเมื่อช้ำเช็ดน้ำตา

(เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, *คำหยาด*, ๒๓ – ๒๔)

คำประกาศของคนถือปากกา

เกิดขึ้นกลางกรงเล็บความเจ็บปวด
ผ่านแผลพิษ – ริษยามาสารพัด
เหมือนแสงเทียนศรัทธาท่ามพายุ
ขอส่องทางล้าง – ล่าปวงอาธรรม์
มิอาจหลงตัวเลิศประเสริฐวิเศษ
เหตุคือเพื่อปลอบปลุกผู้ทุกข์ทน
ทุกถ้อยของคำพูดพิสูจน์สิ้น
สำหรับผู้ทรยศต้องย่อยยับ
ณ ท่ามกลางกรงเล็บความเจ็บแปลบ
จึงคนล้มจมคว่ำเป็นธรรมดา
กระหน่ำโหมเข้ามาเถิดพายุ
ขึ้นโอบล้อมหลอมไหม้เผาไกปืน
ล้อมรอบกายฝูงตะกวดตะกายกัด
ขยายเงื้อมเงาวิบัติจนปัจจุบัน
ที่โหมคุประกายไฟโดยไม่พรั่น
ตราบถึงวันแห่งมหาประชาชน
เพราะอยู่ใต้ข่ายเขตของเหตุผล
และไม่ขอยอมจำนนเป็นผลลัพธ์
ว่าใครลวงเล่นลิ้นหรือสับปลับ
ถูกกลืนหายไปกับกาลเวลา
ฝูงสัตว์ความคิดแคบคอยแอบฆ่า
แต่แนวทางปากกาต้องหยัดยืน
ประกายไฟจะปะทุเป็นทิวคลื่น
“เราไม่มีทางอื่นเลือกอีกแล้ว”

(คมทวน คันธนู, *นาฏกรรมบนลานกว้าง*, ๓๑ – ๓๒)

ก้อนดินในอุ้งมือช่างปั้น

ถ้าครูคือช่างปั้นในวันนี้
ล้วนหลายหลากจากท้องไร่ – ท้องนา
จะปั้นเป็นเช่นไรได้เช่นนั้น
ฝากวิญญาณสำนึกอันลึกล้ำ
ก้อนดินที่ครูปั้นนั้นมีค่า
ถึงร่มรายชายป่าอารยธรรม
จะสร้างสรรค์หรือจะขยี้ขยำ
ขณะคลุกดินคลำในกำมือ

ดินบางก้อนอาจเหมาะจะปั้นหม้อ บางก้อนก่อปั้นอิฐคอนกรีตที่อ
บ้างถ้วยชามงามศิลป์ระบิลระบือ จักปั้นปรือฉันใดให้ตรองดู
อย่าปั้นวัวปั้นควายให้เกลื่อนกลาด แต่ปั้นปราชญ์ปรุงเมืองให้เรืองหรู
ปั้นคุณธรรมความคิดจิตใจฟู ปั้นความรู้ความรักหลักความดี
ปั้นดินให้เป็นดาว – ถ้าเป็นได้ ย่อมเป็นความภูมิใจในศักดิ์ศรี
ปั้นคนให้เป็นคนพันราคี ปั้นชีวีความหวังรุ่งรังรอง
ก้อนดินในอุ้งมือที่ถือกำ คือก้อนตาดำดำ – งามผุดผ่อง
เมื่อรักปั้นปั้นชมให้สมปอง อย่าให้ต้องเสียชื่อมือชั้นครู

(ศิวกานท์ ปทุมสูติ, *หนึ่งทรายมณี*, ๑๓๐ – ๑๓๑)

ต้นไม้สอน

ละกิ่งแตกแยกไปเป็นใบเขียว ใบนิดเดียวรวมกลุ่มพุ่มใหม่เริ่ม
ใบแก่หล่นลงเกื้ออยู่เจือเจิม เป็นดินเพิ่มพอเพียงเลี้ยงรากไว้
รากต้อยต่ำค่ำชีวีเติบชีวิต เกาะแน่นติดตั้งยืนขึ้นสดใส
เกาะแน่นติดตั้งมั่นทุกวันไป จนโตใหญ่หยัดท้าพายุลม
รากเลี้ยงต้น สละใบ ให้เลี้ยงราก ร่วมลำบากตั้งมั่นผสานผสม
สูงฤาต่ำค้ำชูอยู่เกลียวกลม ยืนทอดร่มงามเงาให้เรารู้

(โกศล กลมกล่อม, **บ้าน: บ้านภายใน เงาภายนอก,** ๖๗)

กลอนเก้า

เพราะสิ่งเดียวเทียวที่ติดฝังจิตมนุษย์ ยากถอนขุดยากลิดรอนยากถอนโค่น
ชอนไชเลื้อยเรื่อยไหลหลากแตกรากโคน จนผกโผนโจนผกผันแผ่พันพัว
คือตัณหา พาให้คนถือตนหา – อำนาจมากำในมือยึดถือชั่ว
ขอเพียงมีดีหรือร้ายก็ไม่กลัว ได้ขึ้นหัวเด่นขึ้นหาวเอาทั้งนั้น
แถมยกธรรมนำแผ้วทางชูหางให้ ยิ่งสูงไปยิ่งป่ายขึ้นยิ่งหื่นหรรษ์
ไม่ว่าใครไพร่หรือฟ้าเจ้าสามัญ ต่างบรรเลงเพลงกระสันทุกวันไป
ตามวิถีที่จะถือให้ล่อเลือก ต่างกลิ้งเกลือกในกรงกามตามวิสัย
ไม่รู้หนำซ้ำมิคิดถึงพิษภัย เพลินหลงใหลสิ่งจำลองของจำแลง
โลกทุกวันนั้นจึงวุ่นเสียดุลย์หนัก ไร้ความรักแต่ไม่ไร้ความใคร่แฝง
โหมกระหน่ำซ้ำซ้ำอีกจนพลิกแพลง บดบังแสงแห่งเมตตาเสียพร่าเลือน

(คมทวน คันธนู, **เรียงถ้อยขึ้นร้อยถัก,** ๘๙ – ๙๐)

กลอนดอกสร้อย

เด็กเอ๋ยเด็กน้อย ประสบการณ์เธอยังด้อยค่อยฝึกฝน
ฝึกวิชาช่วยตัวให้พอตน ทั้งช่วยคนคับแค้นในแผ่นดิน
ช่วยโลกมีสันติภาพสันติสุข สันติธรรมปล้ำปลุกไม่ปลอกปลิ้น
จงเป็น “หนึ่งทรายมณี” หลอมชีวิน สร้างสรรค์ถิ่นเหย้าทรายสดใสเอย

(ศิวกานท์ ปทุมสูติ, *หนึ่งทรายมณี*, ๑๔๗ – ๑๔๘)

กลอนสักวา

สักวาเพลินฟังยังจำได้ เสียงขับไม้มโหรีที่วังหลวง
ทั้งกาพย์เห่เรือหงส์ประยงค์ยวง ลอยโพยมโลมล่วงพระทรวงไทร

ภูเขาทองนองน้ำเคยย้ำทุ่ง เก็บผักบุ้งสันตะวาราน้ำใส
สร้อยดอกรักสักวาโอ้อาลัย เป็นห่วงใจอยุธยาลับลาเอย

(เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, *เขียนแผ่นดิน*, ๒๒๘)

กลอนเสภา

มาจะขับเสภาร่วมสมัย ปีงบประมาณใหม่งบดุลหนุน
ตุลาคมดิถีราศีตุล วุ่นวุ่นตาชั่งไม่ตราชู
สองขั้น – สองขั้น...ใครลิงโลด ผลประโยชน์ยุ่งยักอักขู
ลูบหน้าปะจมูกมีรู ประตูแคบคับคนมากมาย
คราวนั้นแม่พิมพ์ผู้อาภัพ พูดกับแม่พิมพ์ผู้แพ้พ่าย
โลกนี้อยุติธรรมกล้ำกราย หน่ายพายเรือจ้างอุดมการณ์
ไม่รู้กระดิกหางอย่างเรือหาง เฝือทางแจวจ้ำลำละหาน
ไม่รู้เล่ห์ไหลสายธาร ดักดานขั้นเดียวทั้งตาปี
จึงโฉมแม่พิมพ์ผู้ฟังเพื่อน พลางเอื้อนปลอบว่าอย่าหมองศรี
หัวอกเดียวกันสองเรานี้ ทำดีย่อมได้ดีที่ศรัทธา
มิใช่ทำดีหมายได้ชอบ รับมอบรางวัลเสน่หา
ปิดทองหลังองค์พระปฏิมา เชื่อเถิดว่าทองจะยังหลังพระ
เมื่อเป็นผู้ให้ต้องไม่ขอ ผู้รอต้องไม่เร่งจังหวะ
อึดทนข่มโทสะโลภะ ชำนะโมหะได้สบายเบา
ปณิธานของครูผู้สอนสั่ง มุ่งหวังขจัดความขลาดเขลา
กล้าอุปสรรคทั้งหนักเอา เบาสู้ทุกเช้าค่ำครู
ครั้นแล้วแม่พิมพ์ผู้น้อยใจ ได้ฟังคำมิตรให้อดสู
เออหนอคราวพรั่งกิเลสพรู มาประชดหดหู่มิสมควร
พลางหยิบชอล์กครึ่งแท่งทู่หัก ลากเส้นหนักบนกระดานหันหวน
เป็นบทกวีลำนำสำนวน ห้วนห้วนแต่ก็ให้ความหมายลึก
“ข้าขอสัญญาต่ออาชีพ จะเป็นดวงประทีปในยามดึก
เป็นตะวันเมื่อทิวากล้าสำนึก สู้ศึกภาระโหมโรมรัน
จะเข็นครกขึ้นภูผาหิน ถึงม้วนดินเกลือกล้ากลั่น
จะกี่ยากกี่ย้ำไม่สำคัญ กี่ปีกี่ขั้น – ไม่สนใจ”

(ศิวกานท์ ปทุมสูติ, *หนึ่งทรายมณี*, ๑๒๖ – ๑๒๙)

กลอนมีจำนวนคำโดยประมาณ

นกอยู่ฟ้ามักไม่ได้เห็นฟ้า เพราะใกล้ตาใกล้ตนจนไม่เห็น
ปลาอยู่น้ำมิเห็นน้ำความเคยเป็น เพราะน้ำเย็นอยู่ชิดติดตามัว
ดุจไส้เดือนซอนดินชินดินอยู่ ย่อมมิรู้จักดินถิ่นท่วมหัว
อาจมคูถนอนเคลียอยู่เนียนัว ไม่รู้ตัวว่าตกหมกอาจม
คนอยู่โลกล้วนไม่ได้เห็นโลก รู้สุขโศกตามประสาพาหมักหมม
จึงตามโลกติดโลกแต่โศกตรม ไม่ใฝ่ชมชอบเชื่อเหนือกว่านั้น

(เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, *ประคำกรอง*, ๕๒)

ความในใจของฝูงเรา

พวกเราถูกจับมาวางขาย เป็นศพปลาตายเหงือกซีดขาว

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

รอการชั่งกิโลเป็นคราวคราว เพื่อไปอยู่จานข้าวอยู่หม้อแกง
เพื่อถูกทอดในกระทะนอนตาเหลือก อย่างหดหายทางเลือกทุกหนแห่ง
ให้เขากินทิ้งก้างอย่างร้างแล้ง ชีวิตแพงไม่แพงใครไม่รู้
รู้เพียงว่าตัวหนึ่งไม่กี่บาท ซื้อง่ายง่ายขายขาดเห็นเห็นอยู่
เพราะพวกเรามีค่าแค่ปลาทู ต่ำชั้นกว่าปลาตู้สีเหลืองแดง
ถูกขอดเกล็ดไม่เคยเล็ดน้ำตาร่ำ ยากกล่าวหาปรักปรำว่าใครแกล้ง
ปลงสิ้นทั้งเรือนร่างทั้งเรี่ยวแรง เกิดชาติหนึ่งสุดแสวงหาเสรี
ไม่อยากคิดถึงคลื่นเห่ทะเลกว้าง ตามเส้นทางว่ายไหวไปเรื่อยรี่
เพราะบัดนั้นมันผิดกับบัดนี้ ซึ่งยากนักคืนมีมาวิญญาณ
ทำไงได้เป็นปลาทูตามรู้สึก อยู่น้ำตื้นน้ำลึกก็ถูกกว้าน
กับตังเกหนีได้ที่ไหนนาน เพราะเขาตามรังควานอยู่ทุกที

(กานติ ณ ศรัทธา, *ขวัญใจเจ้า*, ๙๐ – ๙๑)

ปลดเปลื้องอาภรณ์ดำระบำสะบัด แล้วกรายสู่เศวตรฉัตรสุริยฉาย
วามวาวอุทัยวรรณพรรณราย พูดง่ายง่ายก็ได้ว่าฟ้าสางแล้ว
ดรุณีสกุณาผวาถวิล เจ็บจินต์เจียนวายหายใจแขม่ว
มณีรัตน์ฤดีดรุณเจ้าขุ่นแวว เมลืองแก้วมลานพ่ายมลายแพ้
ล้มทอดร่าง...น้ำค้างร่วง...ดาวสรวงหรี่ พระธุดงค์ถอยกลดหนี...ภูตผีแห่
นรกหยันสวรรคาลัยไร้ตาแล กะพริบแค่ดาริกามาดูใจ
แก้วสกุณดรุณกานต์มารานร้าว มาดับด่าวทอดร่างกลางสมัย
...ทั้งหมดนี้ที่พรรณนามาจับใจ คือ...เด็กจัญไรมันยิงนกตกตายเอย

(ศักดิ์สิริ มีสมสืบ, *ตู้เพลงลูกทุ่ง*, ๖๙)

๕. ตัวอย่างการสืบทอดฉันทลักษณ์ประเภทกลบท

กลบทสะบัดสะบิ้ง

บุปผชาติสะอาดระรื่นระรวย ลมช่วยอ้อมหอมสุดวูบสุดหวาน
สุมาลีคลี่กลีบจะเบิกจะบาน หึ่งหึ่งผึ้งผ่านแสงทิพย์แสงทอง
อรุโณทัยใสแสงเนื้อแก้วเนื้อสิบ ลิบลิ่วสุดพู่นฟ้าผุดแผ้วผุดผ่อง
รุ้งโค้งรอบขอบฟ้าละออละออง พระศุกร์ส่องพร่างช่างงดช่างงาม

(อังคาร กัลยาณพงษ์, *บางกอกแก้วกำศรวลหรือนิราศนครศรีธรรมราช*, ๑๘๑)

แล้วนายหนังขึงหนังนั่งแกะรูปหนัง ลงอาคมมนต์ขลังฉมังเฉมือน
หนุมานหาญหาวเป็นดาวเป็นเดือน อาทิตย์ทรงรถเลื่อนสะเทือนสะท้าน
เป็นองค์อินทรชิตก็บิดก็เบือน ช้างสามเศียรส่ายเสมือนสะเทือนสถาน
ละเอียดลายไหวฉนตระกลตระการ มีวิญญาณเนรมิตชีวิตชีวา
ผสานศัพท์กรับโหม่งละโหน่งละเหน่ง ทั้งอ้ายเท่งอ้ายทองพูดสองภาษา
วะไหววาบฉาบฉาดไม่คลาดไม่คลา ตาต่อตามาจ่อที่จอที่ใจ
จากหนังโครูปโคไหว้โคไหว้ครู ไหว้พ่อปู่ฤาษีที่ยิ่งที่ใหญ่
หนังพ่อครูสุชาติฉกาจฉไกร ฝากชื่อไว้ให้ยลนี่คนนคร

(เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, *เขียนแผ่นดิน*, ๒๗๘)

ภูผาซ่อมผาซ้อนสลอนสลับ เป็นทิวเทือกเกลือกทับขยับขยาย
ปานแก้วเก็จเพชรรัตน์กระจัดกระจาย ระลอกรายชายฟ้าระย้าระยับ

ละลิ่วโล่งลมเริงกระเจิงกระเจิด ใบไม้เริดร่วงพลัดสลัดสลับ
และกิ่งร่ายก่ายรั้นกระชั้นกระชับ ดาดประดับภูดอยทยอยทะยาน
ให้น้ำร่ำฉ่ำเฉื่อยระเรื่อยละล่อง ให้แดดส่องดอยสวยละห้วยละหาน
ให้ดอกฝนดับไฟประไพประพาพ ให้น้ำน่านเนืองขนัดกระพัดกระพือ
จึงสร้างเขื่อนเลื่อนรับประคับประคอง จึงน่านนองจำนงประสงค์เป็นสื่อ
จึงพราวแดนแผ่นดินระบิลระบือ จึงได้ชื่อเขื่อนงามพระนามประทาน

(เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, *เขียนแผ่นดิน*, ๒๘๖)

กลบทนาคบริพันธ์

จำเรียงซอด้วงดำ ดื่มหวาน
ดื่มหวั่นวิเวกพาน พะพริ้ง
พะพรายเพริศผจงจาร บรรเจิด
บรรจบบรรจงทิ้ง ทอดเนื้อทำนอง
ทำนุน้องแน่งเนื้อ ถนอมหอม
ถนอมห่วงดวงแก้วจอม แจ่มแก้ว
แจ่มเกินจักไกลกรอม กรองเสน่ห์
กรองเสนาะไพเราะแพร้ว เพริศพริ้งพรายซอ

(เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, *ชักม้าชมเมือง*, ๑๗๒)

วันวัยชีวิตพ้น ผ่านวาร
ผ่านวิทยาลัยการ เกษตรเน้น
เกษตรหนุ่มทุ่งดินดาน ดำดิบ
ดำด่างใดซ่อนเร้น ซ่อนร้ายใฝ่จรูญ

(ศิวกานท์ ปทุมสูติ, *ทุ่งดินดำ แผ่นดินธรรม แผ่นดินทอง*, ๑๒)

กลบทธงนำริ้ว

นานา – ประเทศนิยมผู้ ปริรู้วิชาดล
เขลาเขลา – เพราะร้างวิริยะตน ก็จะต้องตระหนักอาย
เรืองเรือง – อนาคตวิโรจ - (จะ) นโชติการหมาย
มุ่งมุ่ง – จะสมสุขสบาย บมิพานมิเชือนเฉย

(ศิวกานท์ ปทุมสูติ, *สมเด็จพระภัทรมหาราชคำฉันท์*, ๗๙)

กลบทช้างประสานงา หรืออักษรบริพันธ์

ระทึกถี่ถะถั่งทุ้ม ทำนอง
ทันเนื่องคละคล้องจอง แจกขั้น
จะเข้รับครรลอง เรียงไล่
ระลอกหยอกล้อกั้น กรีดนิ้วคะนองสาย
คะนึงโศกหายโศกชี้ ชมดง
ชวนดัดระบัดบง บ่งแย้ม
บรรยายอย่างเยือนหงส์ เหมเล่น
หวนล่องลอยนิ้วแต้ม แตะน้อยเสนาะเสียง

(เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, *ชักม้าชมเมือง*, ๑๗๑)

สำหนึ่งนำบาปสร้าง เผดิมสุม
โดยศักดิโนดม เผด็จเสี้ยน
ผดุงสรรอดีตซึ่งกุม เกาะติด
ก็ไต่นั่งแป้นเฟี้ยม ฝุบแฝง

(คมทวน คันธนู, *กำสรวลโกสินทร์*, ๕๙)

เมื่อเมฆฝนมาฟ้าโรยราแสง รุ้งรังสีเจิดแจรงจึงลับหาย
จนแลเห็นร่างแหกางแผ่ขจาย กางเพื่อขจัดดาวพรายแสงแพรวพราว
ซ้ำพรั่นพรึงเพราะมือผู้ถือสาก พ่นธรรมศีลหลังฉากล้วนเรื่องฉาว
หลายเรื่องชั่วกลัวแผลจักแผ่คาว จึงพาลคิดปิดข่าวทุกคราวครา
ทุกคราวครั้งฝังเล่ห์กระเท่ขู่ กระทืบคนจนคู้เข่าลู่ถลา
เข้าไล่ถล่มโหมกระชากถอนปากกา ทิ้งปากไก่ใส่หน้าหนังสือพิมพ์

(คมทวน คันธนู, *กฎบนกลบท*, ๑๐๑)

กลบทบุษบารักร้อย

ทั่วถ้วนครบครบครื้น เครงครัน
ทุกเครื่องทุกทุกอัน เอกเอื้อน
พริ้งพร้อมพรั่งพรั่งพัน ไพเราะ
เพชรร่วงร่วงรินสะเทื้อน สะทกน้ำเพชรไหว
ครรไลเร่งเร่งเร้า รัวเสียง
ฉิ่งฉับรับรับเรียง หริ่งร้อย
ซอสอดฉอดฉอดเคียง จะเข้ขลุ่ย
ลูกหมดหมดฉับช้อย ชื่นน้ำใจถวิล

(เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, *ชักม้าชมเมือง*, ๑๗๗)

ลมหนาวหนาวสนิทเนื้อ ซอนหนัง
ผ้าห่มห่มหายยาม ยะเลือกกลุ้ม
หนาวเรื่องเรื่องหนหลัง ฤๅเหือด
ผ้าห่มล้านล้านหุ้ม บ่หาย

(คมทวน คันธนู, *กำสรวลโกสินทร์*, ๓๙)

ครรไลลับลับแล้ว ความหลัง
ลับเหตุทุกข์ทุกข์ขัง ข่ายคุ้ง
คล้อยค่ำมืดมืดยัง อุษาโยค
ตราบโลกไรไรรุ้ง แอร่มฟ้าโรยฝัน

(ศิวกานท์ ปทุมสูติ, *ทุ่งดินดำ แผ่นดินธรรม แผ่นดินทอง*, ๑๓๘)

ขยับปีกปีกไป เหนือภูภูไหน ผ่านพ้นพ้นพลัน
ลมพัดพัดแรง ฝ่าข้ามข้ามกัน เรียนรู้รู้ทัน เล่ห์รอบรอบตน

(โกศล กลมกล่อม, *เงียบสะท้อน*, ๑๒๙)

กลบทกินนรเก็บบัว

จำกลิ่นจางกลิ่นให้ เคยหอม
จักห่างไปห่างตรอม เหือดร้าง
มีดอกร่วงดอกดอม ดารดาษ

จักเหี่ยวจักเฉาว้าง จักว้าจักไหว
พรากไม้พบไม้ใหญ่ ในพนา
ริ้นไต่ไรไต่พา พรากเหย้า
ดาวดาดจักดาดตา จุดต่าง ไต้เฮย
หักจิตหักใจเข้า หักร้างหักลา

(เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, *ชักม้าชมเมือง*, ๑๖๙)

ออหนุ่มเหน้าหนุ่มกล้า วิชาการ
เชื่อมั่นยึดมั่นฐาน ถูกต้อง
จริงใจมุ่งใจงาน หาญหัก
ทักขัดอันขัดข้อง ขุ่นค้างใจคน

(ศิวกานท์ ปทุมสูติ, *ทุ่งดินดำ แผ่นดินธรรม แผ่นดินทอง*, ๒๑)

กลบทพยัคฆ์ข้ามห้วย

ซึ่งกงล้ออนาคตหมุดบดล้อ ขยี้หาวเร่งห้อยขยี้หาว
ด้วยดวงดาวรับช่วงสู่ดวงดาว ชัยชนะจะนานยาวเหนือชัยชนะ
อย่าท้อถอย, ถ้าสู้ต้องรู้ถอย ทุกจังหวะต้องคอยหาจังหวะ
เหนือวาระข้างหน้าคือภาระ จงขานรับอย่าผละ จงแบกรับ
ความกล้าหาญเป็นพลังใช้สังหาร ถึงชีพดับปณิธานไม่เคยดับ
ทุกข์กองทับถมนองเป็นกองทัพ ผองคนจนจงโจมจับอย่าอับจน

(คมทวน คันธนู, *สำนึกขบถ*, ๘๖)

กลบทโตเล่นหาง

ฉิวเฉื่อยเรื่อยฉิ่งชิ้ง ฉิ่งฉับ
หรีดหริ่งกระซับรับ เรื่อยช้า
กราดประกบกรับจับ จังหวะ
วับวับแช่ช้าว้า ฉาบไว้เชิงไหว
สำราญไพรดั่นดั้น เดินดง
กรองเก็บผกาลงปลง ประดับร้อย
ฉิ่งฉับกระซับวงตรง เตือนเร่ง
ดวงดอกไม้น้อยห้อย แห่งห้วงทำนอง

(เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, *ชักม้าชมเมือง*, ๑๗๕)

ครรลองธรรมร่ำย้ำ ยิ่งคะนึง
นึกกล่อมเกล่ารึงกลึง กิจแกล้ว
แนวสุจริตขึงตึง ดังเชือก
ใดเลือกถูกแล้วแผ้ว ผ่านร้ายกลายดี

(ศิวกานท์ ปทุมสูติ, *ทุ่งดินดำ แผ่นดินธรรม แผ่นดินทอง*, ๙๑)

กลบทตะเข็บไต่ขอน

กระอุกกระอึกกระอักกระอ่วนกระเอื้อน กระอิดกระไอ
แสยงสยดทหารทะยานประเดี๋ยว กระเดือกกระด้าง
มโนมนุษย์ประยุทธประลุไสว สลัดสวะ
ประดุจประดับธวัชระย้าสล้าง สลักเสลา

ฉะนี้ไฉนอะไรชนะชะสิ้น อสัตย์อสูร
คณาคณะขนัดขณะเขลา เผด็จทแกล้ว
จรัลเจริญจรลิ่วจรุงจรูญ แจรงจรัส
พสกพิเศษพิศาลจะเจื้อยจะแจ้ว ขจัดทมิฬ

(คมทวน คันธนู, *กำสรวลโกสินทร์*, ๔๙)

กลบทก้านต่อดอก

เพราเลาลำขลุ่ยพริ้ว พรายฉาย
แสบแปลบราวเพลิงราย ผ่อนร้อน
โรยโหยระเหิดราหาย เหินเนิ่น
ลอยค่อยคละคล้อยฟ้อน ฟ่องพลิ้วไผ่ไหว
ไรไรระเร่งนิ้ว ราวหนาว
เช็ดเม็ดน้ำตาพราว ผ่องน้อง
จากพรากใช่จากราว ลวงล่วง
มาอย่าร้องไห้พ้อง แผ่วเน้นนิ้วหวิว

(เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, *ชักม้าชมเมือง*, ๑๗๕)

กลบทวัวพันหลัก

ร่ารั้นรันทดซร้อง สามสาย
สายหนึ่งหน่วงบรรยาย ยากย้ำ
ย้ำย้อนผ่อนระบาย รินบอก
บอกโศกสายสองซ้ำ ส่ายเคล้าคลอสอง
สองสายร่ายนิ้วชื่น ฉ่ำหวาน
หวานเสนาะเพราะพริ้งพาน แผ่วพริ้ม
พริ้มหยาดพาดสายผสาน สลับสอด
สอดส่งสายสายลิ้ม รสเศร้าสุขสี

(เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, *ชักม้าชมเมือง*, ๑๗๐)

วอมแวมวอมวับพร้อย พรายแสง
แสงสลับสลัวเลือน ลับไม้
ไม้ยางหยัดยอดแทง แถวถ่อง
ถ่องเถือกเปลือกเปลื้องให้ เลือดยาง
ยางกรีดมีดแกรกเลี้ยว ร่องริน
รินเกรอะกรึงดึงพลาง เด็ดเส้น
เส้นยางเก่าพรากผิน เพิ่มร่อง
ร่องใหม่ยางใหม่เร้น เลือดขาว
ขาวขาวดั่งเร่งน้ำ นมไหล
ไหลเพื่อปากท้องชาว เพื่อนพ้อง
พ้องเพื่อนป่าพงไพร เพื่อนถิ่น
ถิ่นป่ายางเปลี่ยนต้อง ตัดเตียน
เตียนร่มตระหง่านครึ้ม สวนยาง
ยางใหม่มาเปลี่ยนเวียน ชีพแล้ว

แล้วลับดับประทีปทาง เทิดพ่อ
พ่อพระยาตรังแก้ว กัปกัลป์

(เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, *เขียนแผ่นดิน*, ๑๔๗)

ฝ้าเฟือนเลือนรางสางสาย สายหมอกดอกฝ้ายชายฉ่ำ
ฉ่ำน้ำค้างชุ่มนุ่มน้ำ น้ำนมดอกคำเชียงคาน
คานน้ำลำโขงโค้งคุด คุดคู้กู่กุดแก่งย่าน
ย่านผ้าห่มภูพลิ้วพาน พานพอกหมอกม่านมุงเมือง
เมืองหนาวน้ำหนาวภูหนาว หนาวดาวหนาวตะวันนานเนื่อง
เนื่องน้ำโขงคล้อยลอยเรือง เรืองรายร่ายเรื่องราวไกล
ไกลลิบไกลเลยไกลลับ ลับเลือนเหมือนกลับมาใกล้
ใกล้เลยใกล้แล้วใกล้ใจ ใจไม่ไปจากเลยเลย

(เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, *เขียนแผ่นดิน*, ๒๙๙)

กลบทสารถีชักรถ

กลองถี่ระทึกกระทั้น ถี่กลอง
ดั้นเดาะสองไม้ปอง เดาะดั้น
ทั่งติ่งทั่งติ่งตรอง ติ่งทั่ง
ตริงตรึดกรีดนิ้วค้น คะครึกเต้นตรึดตริง
วางประวิงประหวั่นไว้ ประวิงวาง
เกรี้ยวกระเหม่นทมัดพลาง กระเหม่นเกรี้ยว
โลดเริงกระเจิงปาง เริงโลด
รัวถี่กระทั้นเลี้ยว เลาะถ้อยถี่รัว

(เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, *ชักม้าชมเมือง*, ๑๗๖)

เชิญรักมาถักร้อย รักเชิญ
พร้อมรักเพื่อรักเพลิน รักพร้อม
ภาพมิตรไม่คิดเมิน มิตรภาพ
งามยิ่งยลยิ่งย้อม จิตแย้มยิ่งงาม

(ศิวกานท์ ปทุมสูติ, *ทุ่งดินดำ แผ่นดินธรรม แผ่นดินทอง*, ๓๘)

ทรงศรี – วิสิฐฐา – นะพระราช – ศรีทรง
งามยิ่ง – พระยศยง สิริบงพระ – ยิ่งงาม
ยามยุค – นิยมกาล กลจาร ณ – ยุคยาม
ไทยรัฐ – จรูญนาม ก็เพราะราม ณ - รัฐไทย

(ศิวกานท์ ปทุมสูติ, *สมเด็จพระภัทรมหาราชคำฉันท์*, ๕๒)

กลบทอักษรสังวาส

ไม่ใช่คนบ่นบ้า บอหนอ
เห็นเช่นนั้นพลันเฉลย เล่าเฝ้า
สยามยามทุกข์จุกสอ สุมซุ่ม
จักผลักไสให้เศร้า สร่างสาง
เดือดเลือดรุมรุ่มร้อน เริงเถลิง
เสร็จเผด็จการมารหมอง หม่นปล้น

คนึงถึงเพื่อนเฟือนเพลิง พลุ้งพลุ่ง
เหือดเลือดเนืองเบื้องต้น ตกหาย
(คมทวน คันธนู, *กำสรวลโกสินทร์*, ๔๔)

กลบทตรีประดับ

หลานหลวงลวงล่วงล้วง หลวงหลาน
ใครหลอกใครพกลม ล่มล้ม
รูปรายร่ายร้ายสมาน สมัครท่า
โอโอ่โอ้เจ้าต้ม แต่งหลาน
(คมทวน คันธนู, *กำสรวลโกสินทร์*, ๕๖)

กลบทหงส์ทองลีลา

สื่อฯ ใดใฝ่ลวงผวงราษฎร์ สื่อฯ นั้นนำชาติฉิบหาย
สื่อฯ ใดใฝ่เกราะบังกาย สื่อฯ นั้นอย่าหมายพึ่งพา
สื่อฯ ใดไม่ทำหน้าที่ สื่อฯ นั้นหรือมีความกล้า
สื่อฯ ใดไม่สรรปัญญา สื่อฯ นั้นย่อมฆ่าผู้คน
สื่อฯ ใดใช้ช่องฉวยฉก สื่อฯ นั้นป้องปกโจรปล้น
สื่อฯ ใดใช้กุมขุมกล สื่อฯ นั้นย่อมหม่นหมองคาว
(คมทวน คันธนู, *กฎบนกลบท*, ๑๑๖)

กลบทจตุรงคประดับ

กำหนดดินหินผาอย่าให้เคลื่อน กำหนดเดือนดาวตะวันให้ผันผ่าน
กำหนดน้ำฉ่ำไหลในแก่งธาร กำหนดไม้ให้บานตามฤดู
กระทั่งดินหินผาไม่คลาเคลื่อน กระทั่งเดือนดาวตะวันผ่านผันอยู่
กระทั่งน้ำฉ่ำไหลในคลองคู กระทั่งไม่ถึงฤดูก็รู้บาน
(เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, *เพลงขลุ่ยผิว*, ๑๕)

กลบทบุษบงแย้มผกา

จะวักดื่มกษีราจากสาคเรศ จะกอบเก็บแก้วพิเศษจากกรวดหิน
จะถางทางท่องไปในปัถพิน จะจูบใจหอมจินตนาการ
จะเหินหาวราววิหคแสวงหา จะย่ำรุ่งสู่ทุ่งหญ้าอย่างกล้าหาญ
จะย่ำเย็นวนาหาผกาบาน จะย่ำดึกบันดาลฝันสกาว
(ไพวรินทร์ ขาวงาม, *ฤดีกาล*, ๔๔)

นักคิดแห่งชีวิตผีเสื้อตะวัน นักฝันแห่งทุ่งดอกหญ้าไหว
นักรบแห่งสมรภูมิหัวใจ นักผจญภัยแห่งหุบเขาจิตวิญญาณ

นักแสวงหาผู้พบเห็นห้วงอ้างว้าง นักเดินทางผู้กัมเก็บกรวดแก่นสาร
นักรักผู้ทำร้ายพ่ายรักราน นักขับขานผู้ขัดข้องของเพลงลา
(ไพวรินทร์ ขาวงาม, *ที่ใดมีรัก ที่นั่นที่รัก*, ๒๒๔)

กลบทอักษรล้วน

ตรองไตร่ตรับตรีต้อง ตามตรง
อย่างยักอย่าเยื้องยง หยัดย้ำ
เห็นหงส์ห่อนให้หงส์ ให้ห่าน

จริงเจาะจริงจี้จ้ำ จะแจ้งใจจริง

(เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, *ชักม้าชมเมือง*, ๘๔)

ไป่ปองปกปิดป้อง เป็นไป
น้ำหนึ่งนอกนั้นใน เน่าเนื้อ
หลงลือเล่าหลงใหล แล่นโลด
บงบอดบอกใบ้เบื้อ บทเบื้องบิดบัง
สั่งเสร็จสอนสรรพสิ้น สงสาร
พระเพ่งพระพิศพาน พักตร์พ้อง
ดับดวงดับแดดาล ดิ้นดับ
ร่ำร่ำโรยราร้อง เรียกเร้ารอนรอน

(เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, *ชักม้าชมเมือง*, ๑๒๑)

ช่วงโชติฉ้อ ฉลชู
มักมากหมาย มุ่งมั่น
เห็นหาวหู หัวหด
ใช้เชิงชั้น ฉกฉวย
ยื้อยศยิ้ม ขยิ่มหยาม
โกยกอบกาม กึกก้อง
ลืมหลังหลาม หลายแหล่
ซ้ำแซ่ซ้อง สำอสูรสัตย์สูญ

(คมทวน คันธนู, *กฎบนกลบท*, ๒๘)

กีดกันกันกัดก้าง กันกิน
ดาษดื่นดงดอนดิน ดับด้อย
ชวดชมชอกช้ำชิน ชนชาติ
ราษฎร์รัฐเรี่ยราดร้อย ร่วงร้าวฤๅรมย์

(ศิวกานท์ ปทุมสูติ, *ทุ่งดินดำ แผ่นดินธรรม แผ่นดินทอง*, ๑๓)

กลบทกบเต้นสามตอน

ย้อนเขลาเยาว์ครั้งยังแคลง เมื่อไฟไหม้แฝง ครั้งหลังครั้งล่าคร่าล้ม
โศกคุมสุมไข้ไส้ขม หนีซ่อนนอนซม วูบหล่นวนเล่ห์เวลา
หาใครให้ครวญหวนครา คร่ำไห้ใคร่หา โลกกลับลับกลายทลายเกลียว

(คมทวน คันธนู, *กฎบนกลบท*, ๘๑)

กลบทพระจันทร์ทรงกลด

โลกหมุนเรื่อยเรื่อยแล้ว โลกหมุน
ล่วงชีพฉุดฉุดฉวย ชีพล่วง
นำผ่านภพพบหนุน นำผ่าน
สมัยแห่งล้ำล้ำห้วง แห่งสมัย
คัดสรรซ้ำซ้ำส่ง คัดสรร
ทิ้งสาดทุกทุกไสย ศาสตร์ทิ้ง
พาสู่ยุคประยุกต์ผัน พาสู่
เหลือเพริศหล้าล่าพริ้ง เพริศเหลือ

(คมทวน คันธนู, *กฎบนกลบท*, ๒๑)

กลบทยติภังค์

กาพย์สาวเยาวนา รีโสภาพิสุทธิ์กุล
สตรีผู้มีคุณ สมบัติพร้อมทั้งรูปสม
บัติด้วยเพียงส่วนทรัพย์ สมบัติอัปภาคย์ขม
ขื่นไข้ยากไร้กรม เกรียมแต่เกิดกำเนิดกำ
กำพร้าพ่อร่มโพธิ์ชี วิตจึงมีเพียงแม่ลำ
เค็ญฝ่าชะตาอำ มหิตซ้ำกระหน่ำรา
วีอยู่ไม่รู้บรร เทาฉะนั้นชั่วนาตา
ปีตราบกัลปา วสารหรือจึงสิ้นเว
ราร้ายนิราพา ลาหลีกพ้นพวกคนเส
เพลพบประสบเน รมิตสุขสุขสมใจ

(ศิวกานท์ ปทุมสูติ, *เพื่อนแก้วคำกาพย์*, ๘๘)

กลบทนาคเกี้ยวกระหวัด

ลาดพร้าวทางแพร่งสร้าง ซ้อนสาย
สายซ่อนสืบเรือนหอ หกห้วง
ห้วงหกละลายหาย เหือดเลือด
เลือดเหือดแต่งให้ช่วง ชัชวาล

(คมทวน คันธนู, *กำสรวลโกสินทร์*, ๖๓)

โดยเดียวเดี่ยวโดด คนโหดลามโหม
โหมลามทรามโลม เบียดเบียนเฒี่ยนโบย
โบยเฒี่ยนเวียนฆ่า ไป่ราโหดโรย
โรยโหดโลดโหย ขึงห้วงบ่วงแห
แหบ่วงห่วงบาศ พลิกพาดพลิ้วพัน
พันพลิ้วลิ่วผัน ลาไล่ให้แล
แลให้ใจหาย คนหลายถูกแล่
แล่ถูกสุขแท้ ทรัพย์จมสมใจ

(คมทวน คันธนู, *กฎบนกลบท*, ๕๐)

กลบทเสือซ่อนเล็บ

เมื่อสิ้นคำขอกินคือสิ้นเกียรติ คล้ายขยะเขาเหยียดขยะแขยง
พอสิ้นคำขอกินแทบสิ้นแรง เสียดท้องเหมือนมีดแทงเข้าท้องน้อย
ลูกโหยหิวโหยไห้ร้องโหยหวน แท้ท้อครวญครางขอจนท้อถอย
น้ำตาเอ่อเหม่อหาเงินตาลอย ทีละภาพคือร่วงผล็อยทีละคน
สายธาร “คาราวานขอทาน” เคลื่อน จากท้องนามาเกลื่อนเต็มท้องถนน
ตายก็ฝังยังก็ขอหิวก็ทน ทุกเส้นขนเหลือลำเค็ญตามเส้นทาง

(คมทวน คันธนู, *นาฏกรรมบนลานกว้าง*, ๑๓)

กลบทงูกระหวัดหาง

อำนาจพินาศได้ ดุจกัน
น้ำเซาะกระเทาะหิน หักได้
หญ้าแทรกแหวกดินดัน เดาะอิฐ

ไม้กวาดกวาดผู้ใช้ เฉดถลา

(เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, *อาทิตย์ถึงจันทร์*, ๒๖)

กลบทกบเต้นสลักเพชร

ร่ำขอวักรักขึ้นหวังรั้งคนไว้ โดยผลซ่านดาลภพใสได้แผ่สม
เพื่อสร้างค่าพาสังเคราะห์เพาะสังคม ล้างแล้งใจไล่ล่มจมล้มแล้งจาน
สองเท้าคีบสืบทั่วขุมสุ่มทิศค้น ฝูงเมฆมาฟ้ามัวหม่นฝนมืดหมาง
หรือเบื่อท้อรอเบนเท้าร้าวบนทาง ขอยืนยงคงเหยียบย่างค้างหยัดยืน
โลกเลื่อนเปื้อนเลื่อนไหลปนลนลานป้อง ครอบเลวผ่าคร่าแหล่งผ่องครองโลกย์ผืน
ยิ่งกรายกล้ำย้ำเกลื่อนกลิ้งยิ่งกลบกลืน คาบโฉ่ฉาวคาวแฉะชื้นขึ้นชูชัย

(คมทวน คันธนู, *กฎบนกลบท*, ๑๑๐)

กลบทอักขระโกศล

ชรดาษชรดื่นคว้า ความหวาน
ชรอ่ำชรอับเสย โศกไข้
ชรบาปชรบอบฉาน ฉรหุก
ชรล่องชรล้ำใกล้ เกลือกเหว

(คมทวน คันธนู, *กำสรวลโกสินทร์*, ๕๒)

กลบทครอบจักรวาฬ

คลอเสียงเอียงอกเคล้า อู้คลอ
ดั้นดัดลัดลดรอ โลดดั้น
ระอุเอ็ดเด็ดดุละออ ละเอียดระอุ
โอยสะอึกสะอื้นอั้น โอดอื้อกระอักโอย
ปรายโปรยโรยนิ้วเฉื่อย ฉ่ำปราย
ร้างลับแล้วกลับกลาย ก่อนร้าง
ขยับเขยื้อนเคลื่อนขยักขยาย ขยักขยับ
เขาอยู่ใช่ร้างข้าง ขัดข้องเคืองเขา

(เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, *ชักม้าชมเมือง*, ๑๗๔)

ดำเนินความหมู่บ้าน ดินดำ
ฟื้นกิจการกสิกรรม เร่งฟื้น
แลกแรงผ่อนแรงลำ - เค็ญแลก
หาทรัพย์หลักแหล่งพื้น ภพแผ้วเพียรหา

(ศิวกานท์ ปทุมสูติ, *ทุ่งดินดำ แผ่นดินธรรม แผ่นดินทอง*, ๖๙)

กาล – ทรงอุปสม บทศรีวิสิฐ – กาล
ทรง – มอบกิจการ วรราชินี – ทรง
องค์ – เอกอรนาถ ก็สนับสนุน – องค์
รา – ชาธประสงค์ กิจสั่งพระพา - รา

(ศิวกานท์ ปทุมสูติ, *สมเด็จพระภัทรมหาราชคำฉันท์*, หน้า ๕๙)

กลบทนาคราชแผลงฤทธิ์

เสพหนังสือและก็สื่อตะละแขนง แข่งนำจะสำแดง ประเด็น

เป็นดังเชื้อขยะเหลือ กเลวระ และเหม็น เล่นมอมสมองเล่น ละคร
หลอนคนให้สติไร้, - มิไร้พิษสลอน ซ้อนเล่ห์กระเท่ซ้อน ผสาน

(คมทวน คันธนู, *กฎบนกลบท*, ๕๓)

กลบทพิณประสานสาย

หมั่นประมาณการณ์ประมวลมิควรประมาท ถ้าพลังพลาดเผลอไผลย่อมไพล่ผล
ไม่สังเกตมิสังกาก็เสียคน ถูกจำนองต้องจำนนฝังจำนาน
มาเถิดรามาเถิดเรามาโถมร่าง ทุกมวลมิตรอย่าเมินหมางสมัครสมาน
ผงาดง้ำงามงดเป็นงัวงาน เพื่อสืบทอดสายธารแห่งศรัทธา
จึงโลกมืดล้างมาเป็นโลกใหม่ ตำนานเลือดนองไหลที่ในหล้า
จักจารึกว่าเลือดชาวประชา ต้องชะเลือดชั่วช้า...ผู้ปกครอง

(คมทวน คันธนู, *สำนึกขบถ*, ๘๗)

กลบทบัวบานกลีบขยาย

“ข้าเป็นหนึ่งเม็ดทรายแห่งชายหาด” “ข้าเป็นฝนหนึ่งหยาดแห่งห่าฝน”
“ข้าเป็นลมหนึ่งวูบที่พัดวน” “ข้าเป็นไม้หนึ่งต้นแห่งพงไพร”
“ข้าเป็นหนึ่งเปลวแห่งตะวันร้อน” “ข้าเป็นหินหนึ่งก้อนแห่งเขาใหญ่”
“ข้าเป็นหนึ่งประกายแสงแห่งดวงไฟ” “ข้าเป็นดาวหนึ่งในบรรดาดาว”
“ข้าเป็นหนึ่งต้นหญ้าแห่งทุ่งหญ้า” “ข้าเป็นหนึ่งต้นกล้าแห่งทุ่งข้าว”
“ข้าเป็นหนึ่งหยาดของน้ำค้างพราว” “ข้าเป็นหนึ่งเม็ดวาวแห่งอัญมณี”
“ข้าเป็นหนึ่งพันธุ์ภมรว่อนปีกไหว” “ข้าเป็นหนึ่งดอกไม้รายกลีบคลี่”
“ข้าเป็นหนึ่งถ้อยรสแห่งบทกวี” “ข้าเป็นแสดหนึ่งสีแห่งรุ้งทอง”
“ข้าเป็นนกตัวหนึ่งในท้องฟ้า” “ข้าเป็นหนึ่งคู่ตาที่เฝ้าจ้อง”
“ข้าเป็นหนึ่งบทเพลงในทำนอง” “ข้าเป็นหนึ่งเสียงร้องอันอึงอล”
“ข้าเป็นสิ่งสิ่งหนึ่งในหลายสิ่ง” “ข้าเป็นหนึ่งความจริงในเหตุผล”
“ข้าเป็นคนหนึ่งคนในหมู่คน” “ข้าเป็นฝันหนึ่งดันร่วมโลกเดียว”

(ไพวรินทร์ ขาวงาม, *ฤดีกาล*, ๘๑ – ๘๒)

ตื้น ลึก หนา บาง ต่างหนังสือ บางเล่มสื่อแก่นสาร อ่านง่าย
บางเล่มอ่านยาก สุดบรรยาย บางเล่มปรายตาผ่าน ไม่อ่านมัน
บางเล่มรูปทรงสวย แต่ไร้สาระ บางเล่มรูปทรงขยะ แต่สร้างสรรค์
บางเล่มบอกไม่ถูกแต่ผูกพัน บางเล่มประทับขวัญ แต่ผ่านไกล
บางเล่มประดับหิ้งชั้นสูงสุด บางเล่มชำรุดซ่อมไม่ได้
บางเล่มอ่านแล้วก็แล้วไป บางเล่มอ่านใหม่ได้หลายครั้ง
“หนังสือเดินได้” บางเล่มคือสะพานใจไต่รุ้งหวัง
บางเล่มคือเปลวตะวัน กลั่นพลัง บางเล่มคือบุปผาสะพรั่ง หอมระลึก
บางเล่มคือโคมทองของคนแท้ บางเล่มคือคลื่นกระแสความรู้สึก
บางเล่มคือคันฉ่องส่องสำนึก บางเล่มคืออึกทึกศึกอารมณ์
บางเล่มคือบทเรียนอันเร่าร้อน บางเล่มคือบทละครอันขื่นขม
บางเล่มคือคู่แค้นอันแสนคม บางเล่มคือคู่สมอันสวยซึ้ง

(ไพวรินทร์ ขาวงาม, *ที่ใดมีรัก ที่นั่นที่รัก*, ๑๗๒)

กลบทกบเต้นกลางสระบัว

คนปรือคือปลวกทิ้ง แทะคน
ซุ่มร่างสร้างรังพูน พิษสุ้ม
เจ็บหนักจักหนีจน หายเจ็บ
ฦๅใช่ไล่ชั้นหุ้ม ห่อฦๅ

(คมทวน คันธนู, *กำสรวลโกสินทร์*, ๕๕)

ร้อนแสงแรงสาดเกรี้ยวกราดร้อน ฉายรานฉานรอนแผดซ้อนฉาย
ร้ายพิษฤทธิ์แผลงสำแดงร้าย แทงลำทำงายเมื่อฉายแทง
ทุกหนองท้องนาไหลบ่าทุกข์ แห้งโรมโหมรุกผาสุกแห้ง
แล้งยุคลุกขยายจรดหลายแล้ง ฟ้ากล้าฟ้าแกล้งน่าแหนงฟ้า
ซ้ำมนุษย์สุดจะนึกเล่ห์ลึกซ้ำ ป่าเถื่อนเปื้อนอธรรมผลาญย่ำป่า
ค้าผลขันพิษเฝ้าคิดค้า มารยามาอยู่เหนือหมู่มาร

(คมทวน คันธนู, *กฎบนกลบท*, ๘๙)

กลบทเจ้าเซ็นเต้นต่ำบุด

สิ้น “เขา” เศร้าแค่นแสนขื่นซ้ำ เคยซับขับส่ำคำเสพย์ไข
สานคืบสืบเค้าสาวค้นไซร้ คิดใส่คัดใส่ไขสร้างคุณ
สังคมสมควรสวน – โค่น – สาป เขาเศร้าเขาทราบคับทรวงขุ่น
สู่เขตสิงขรซอนเข้าซุน ขอสืบคืนสุนทร์คุ้นโศกค้ำ
เสียงขานสานคือสื่อคิดส่ง ค่าทรงคุณสรรพคาบสายค่ำ
ทรงค่าสำคัญสรรพคุณซ้ำ คุณส่ำเขาทรงคงศักดิ์ครอง

(คมทวน คันธนู, *กฎบนกลบท*, ๙๒)

กลบทสุรางค์ระบำ

วะว่อนไฟวะไหวฟ้อน ระบำร่อนตระโบมราย
วะวาบแปลบวะแวบปราย สว่างแสงแสวงสี
กระหน่ำโหมสิโน้มเห็น กระอุกเข็ญ ณ อัคคี
ผิว์หมองไหม้ก็ไม่มี อุทกพล่านจะทานเพลิง
เพราะโลกเราเพาะเหล่าโรค ชะซุ่มโชกแฉะฉาวเชิง
ขยิ่มร่ายขยายเริง ทะลักถึงทะลึ่งถม

(คมทวน คันธนู, *กฎบนกลบท*, ๔๗)

กลบทดวงเดือนประดับดาว

คืนค่ำซ้ำซากเงื่อง เหงาฉงาย
เท็จท่วมสวมศีลราย รอบรั้ง
แลเหลียวเดี่ยวโดดหาย หัวหอก
ฟันฝ่ากล้าแกร่งตั้ง ต่อต้านต่อเติม
เริ่มแรกแปลกเปลี่ยวสู้ สวนกระแส
จนจบพบเพื่อนแปร เปลี่ยนเปลื้อง
เอนเอกเขนกเหนือแถ เถือกถ่อง
เขี้ยวขบตลบตะแลงเยื้อง ยักยิ้มขยิ่มขยาย

(คมทวน คันธนู, *กฎบนกลบท*, ๒๕ - ๒๖)

กลบทม้าเทียมรถ

ทางกว้างข้างหน้าเลือนราง เลือนรางเท้าวาง ประทับพื้นพราวก้าวเดิน
ก้าวเดินข้างหน้าหญ้าเชิญ หญ้าเชิญมองเพลิน ชูดอกนิดใกล้ให้ฉัน
ให้ฉันก้าวอยู่ทุกวัน ทุกวันอาธรรม์ ท้าข้ามพ้นห่างกว้างไกล

(โกศล กลมกล่อม, *เงียบสะท้อน*, ๑๑๗)

กลบทพวงแก้วกุดั่น

ปูมเหตุอาเพศแล้ง เหตุรุม
เหตุเริ่มเหตุเดิมสุม เหตุซ้ำ
เหตุร้อนเหตุร้ายชุม – นุมเหตุ
เหตุขาดเหตุผลค้ำ เหตุไขว้เหตุเขว

(ศิวกานท์ ปทุมสูติ, *ทุ่งดินดำ แผ่นดินธรรม แผ่นดินทอง*, ๒๐)

ล้วนครูใหญ่ชื่อย้ำ ครูประชา
พึงเชิดประชาพา ชอบพร้อม
ประชาร่วมปรึกษา ประชาราษฎร์
บทบาทประชาค้อม คบค้าประชาชน

(ศิวกานท์ ปทุมสูติ, *ทุ่งดินดำ แผ่นดินธรรม แผ่นดินทอง*, ๔๑)

สำสัตว์ฮึดฮัดสู้ ประสาสัตว์
สัตว์กับสัตว์ย่อมซัด สัตว์ได้
สัตว์คนสัตว์เมืองกัด สัตว์เก่ง
สัตว์ประเสริฐสัตว์ให้ เหตุสร้างสัตว์เสมอ

(เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ด, *ชักม้าชมเมือง*, ๘๔)

กลอักษรคมในฝัก

หน้าเขาหนาหน้าเขาด้านมานากนัก งานเขาเหนื่อยงานเขาหนัก (หนักฉิบ -)
“ถือคันไถถือเตารีดเดินกรีดกราย” บารมี! บา! กระจายครอบคลุมเมือง
ใครคัดค้านใครเก่งกล้าก็ฆ่าเสีย เขาขุน (เหี้ -) เขาฝึกหัดเป็นสัตว์เชื่อง
เขาผลัดขึ้นเขาผลัดเข้าชำเราชำเลือง เขากระเดื่องเขาอยากดังไปทั้งฟ้า
เขาขอทานเขาขูดทั่วคนหัวหด เกียรติยศเกียรติศักดิ์มีหนักบ่า
เสพย์เมถุนเสพย์ทุกที่กามกรีฑา รู้กันทั่วรู้กันว่า “เขา” บ้ากาม
เขาเป็นใครเขาคือใครรู้ไหมเพื่อน? เขาชอบเอื้อนเขาขอบเอ่ยชอบเย้ยหยาม
พวกเขาคิดพวกเขาทำแต่ต่ำทราม อ่านย้อนความอ่านย้อนเข้ารู้ “เขา” เอย

(คมทวน คันธนู, *นาฏกรรมบนลานกว้าง*, ๑๔)

กลอักษรลิ้นตะกวดคะนอง

กลอักษรลิ้นตะกวดคะนองอ่านได้ ๒ แบบ ดังตัวอย่างนี้

ลิ้นตกวด (แบบที่ ๑)	ลิ้นตกวด (แบบที่ ๒)
หนาวลมที่***โลมเหน็บ***	หนาวลมที่***เหน็บโลม***
สิโหมเจ็บ ณ ***ห้วงใจ***	สิเจ็บโหม ณ ***ใจห้วง***
เสียดแน่นถึง***ทรวงใน***	เสียดแน่นถึง***ในทรวง***
ผิว์ถดถอยก็***แท้ท้อ***	ผิว์ถดถอยก็***ท้อแท้***
หยัดยืนไม่***ย่นแยก***	หยัดยืนไม่***แยกย่น***
จะวนแหวกมิ***แววอ***	จะแหวกวนมิ***วอแว***
รอยแผลซึ่ง***แผ่รอ***	รอยแผลซึ่ง***รอแผ่***
จะท่วมทันก็***ทนทานฯ***	จะท่วมทันก็***ทานทนฯ***

(คมทวน คันธนู, *กฎบนกลบท*, ๔๔)

กลอักษรม้าลำพอง

จิตหมองไหม้ไยจะต้องไหม้หมองจิต แผลพิษซึ่งรึงฤทธิ์ซึ่งพิษแผล
แพ้รู้จงทนสู้จงรู้แพ้ ใครจริงแท้แท้ยิ่งแท้จริงใคร
โลกเหลือร้ายหมายเหยื่อร้ายเหลือโลก ไหลเปื้อนโชกเลือดเฉือนโชกเปื้อนไหล
ใช้พวกมากลากสะดวกมากพวกใช้ เกมจบไสผลักศพไสจบเกม
เหยื่อเป็นเราเขาเห็นเราเป็นเหยื่อ เข้มเนื้อหวานซ่านเหลือหวานเนื้อเข้ม
เอมอิ่มล่าฆ่ากระหยิ่มล่าอิ่มเอม ปรีดิ์เปรมเหยื่อเถือเคลมเหยื่อเปรมปรีดิ์

(คมทวน คันธนู, *กฎบนกลบท*, ๙๕)

กลอักษรถอยหลังเข้าคลอง

หมองรักจักเศร้าเหงาหนัก หนักเหงาเศร้าจักรักหมอง
ใจครองผองทุกข์รุกปอง ปองรุกทุกข์ผองครองใจ
ใช่หรือซื่อโลกโศกถือ ถือโศกโลกซื่อหรือใช่?
ล้วนไฟไหม้เราเผาใน นัยเผาเราไหม้ไฟล้วน
หวนคิดพิษแรงแฝงมิตร มิตรแฝงแรงพิษคิดหวน
ชมชวนถ้วนทั่วชั่วชวน ชวนชั่วทั่วถ้วนชวนชม

(คมทวน คันธนู, *กฎบนกลบท*, ๙๘)

กลอักษรงูกินหาง

เสียงคนยากมากล้นเสียงคนยาก ลำบากหาอ้าปากลำบากหา
ใครเยียวยามาเหลียวใครเยียวยา คล้ายหมาจรซ่อนหน้าคล้ายหมาจร
โลกนั้นเปลี่ยนเวียนผันโลกนั้นเปลี่ยน คอยเบียนบ่อนหลอนเฒ่ียนคอยเบียนบ่อน
เหมือนไฟฟอนร้อนไล้เหมือนไฟฟอน กัดกร่อนเนื้อเถือต้อนกัดกร่อนเนื้อ
นายทุนหว่านร่านขุนนายทุนหว่าน ตั้งฐานเอื้อเหนือพรานตั้งฐานเอื้อ
เหยื่อเป็นเบือเมื่อเห็นเหยื่อเป็นเบือ แพร่เชื้อทุนหนุนเพื่อแพร่เชื้อทุน

(คมทวน คันธนู, *กฎบนกลบท*, ๑๑๓)

กลบทอักษรสลับ

จบครูจับเครื่องเจื้อย ครอบเจิม

ตามแบบเตือนบอกเติม บทตั้ง
สายขึ้นสอดไขเสริม ขานส่ง
เรียงเทียบรันทดรั้ง ทอดรู้เทอญรา
ลำดวนลาด่วนแล้ว เดินแล
พุ่มเกดพิกุลแพ ก่อนพ้อง
ปรวนรักปรักรวนแปร รสปร่า
ใจป่วนจำปีจ้อง ไป่แจ้งปีจำ

(เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, *ชักม้าชมเมือง*, ๑๖๘)

๖. ตัวอย่างการสืบทอดฉันทลักษณ์จากเพลงพื้นบ้าน

เพลงพิษฐาน

เพลงพิษฐาน

พิษฐานเอย มือหนึ่งถือพาน พานเอาดอกสะเดา
เกิดชาติหน้าฉันใด ขอให้ได้เป็นเขยโรงเหล้า
ไม่ว่างานอะไร พี่ไทยก็ได้แต่เมา
ค่านิยมไทยเรา คือเมาลูกเดียวเท่านั้นเอย
พิษฐานเอย มือหนึ่งถือพาน พานเอาดอกชะเอม
เกิดชาติหน้าฉันใด ขอให้ได้นายกชื่อเปรม
ยิ้มซื่อลูกเดียว ทุกอย่างประเดี๋ยวก็เกม
ทำหน้าเหมือนเหม ก็โนพลอบเบลมเท่านั้นเอย
พิษฐานเอย มือหนึ่งถือพาน พานเอาช่อดอกสลิด
เกิดชาติหน้าฉันใด ขอให้ได้เป็นเขยคึกฤทธิ์
กระดิกตัวแต่ละที ก็มีคนเก็บไปคิด
เหมือนดวงอาทิตย์ อยู่ชิดก็ร้อนอยู่ห่างก็หนาวเอย
พิษฐานเอย มือหนึ่งถือพาน พานเอาช่อดอกอ้อย
เกิดชาติหน้าฉันใด ขอให้ได้เป็นเขยแม่ชะม้อย
ซุปเปอร์ไฮเวย์ เทมาแต่แบ็งค์ห้าร้อย
ปลาซิวปลาสร้อย ทำตาปรอยปรอยไปเอย
พิษฐานเอย มือหนึ่งถือพาน พานเอาดอกบัวตอง
เกิดชาติหน้าฉันใด ขอให้ได้อยู่แผ่นดินทอง
ชั่วชั่วดีดี ก็ยังนับพี่นับน้อง
รักใคร่ปรองดอง ฉลองปีใหม่ สมใจเอย
พิษฐานเอ๋ยวานไหว้ ให้ได้ดั่งที่คิด...เถิด...พิษฐานเอย

(เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, *ข้างคลองคันนายาว กระบวนที่ ๕*, ๙๔ – ๙๕)

เพลงเหย่อย

อ้อนออด

นกเอี้ยง – เสียงหวาน เกาะคอนแล้วขานคำเอย
คำจ๊ะ คำจ๋า มันชื่นอุรา ชายเอย
มาลัยลอยล่อง รับเหย่ยพี่ร้องอีกเพลงเอย
เอี้ยงอ่ออี๊เอียง อย่าบ่ายให้เบี่ยงเบนเอย

โกรกกรากโกรกกรวด น้องอย่าให้ปวดใจเอย
โกรกกรวดโกรกกราก พบแล้วอย่าพรากกันเอย
ข้าวยากหมากแย่ พี่หมายใจแม่คุณเอย
หลบร้อนพึ่งเย็น แม่อย่าให้เข็ญใจเอย
แม่แก้มเป็นไฝ อย่ากีดให้ไกลกันเอย
แม่น้ำบ่อหน้า ไหนไหนก็มาแล้วเอย
ถึงหัวกระได ฤๅแม่จะไสส่งเอย
นกเอี้ยงเสียงดี ช่วยเอ็นดูพี่สักคนเอย
คบชายหลายชาย คบพี่สักรายเถอะน้องเอย
พี่ตั้งใจตั้ง อย่าให้ผิดหวังเลยเอย
หวังตายดาบหน้า ไม่กลับบ้านนา แล้วเอย
นาล่มนาแล้ง นาเช่าเขาแพงนักเอย
ข้าวปีข้าวปรัง ขาดทุนทุกถังน้องเอย
โกรกกรากกระท่อมจาก มันสุดจะยากจนเอย
โกรกกรวดเรือนไทย น่าอยู่อาศัยน้ำใจเอย
ถามหน่อยได้ไหม อาชีพอะไรกันเอย
พี่อยากทำบ้าง ทำกินข้างข้างนกเอี้ยงเอย
นกเอี้ยงเสียงใส ฟังแล้วให้ไขคำเอย
นกเอี้ยงเลี้ยงควาย อย่าให้พี่อายคนเอย

(ศิวกานท์ ปทุมสูติ, *เพลงรักพื้นบ้าน*, ๑๕ – ๑๗)

ลมหายใจแห่งป่า

เพลงเกี้อกล่อมไพร ยามแว่วยามไหวใจเอย
กาเหล่าเสียงหวาน เชิญขับรับขานอีกเพลงเอย
เอี้ยงอ่ออี๊เอี้ยง รินร่ำสำเนียงเคียงเอย
แก้วกลางดง อย่าเงียบให้งงงันเอย
ขุนทองจ๊ะจำ ช่วยปลุกชีพป่าไพรเอย
กระทาทักทาย ทักถามความหมายกันเอย
มิ่งโพระดก กู่ชวนมวลนกพนาเอย
ขมิ้นเหลืองอ่อน อย่าร้างห่างจรใจเอย
ร้อยเสียงพันเสียง แซ่ส่ำสำเนียงเดียวเอย
หมื่นแสนล้านเปล่ง อุโฆษแต่เพลงชีวิตเอย
ต้นไม้ใบหญ้า วิหคนกป่าทุกตัวเอย
ภูเขาน้ำตก ห้วยธารอุทกหลากเอย
กรวดหินดินดำ ทุกก้อนทุกกำมือเอย
ธรรมชาติหลอม ทะนุถนอมเสน่ห์เอย
แจ้วจักจั่น คืนค่ำสำคัญประโคมเอย
หริ่งเรไรเรียก สำนึกสำเหนียกนั้นเอย
พฤษภกาสร มฤคผู้รอนแรมเอย
พยัคฆ์คชา ผองชีพพนาลัยเอย

ป่าใดไหนเล่า งามเท่าป่าลมหายใจเอย

(ศิวกานท์ ปทุมสูติ, *สร้อยสันติภาพ*, หน้า ๙๔ – ๙๕)

เพลงเรือ

เพลงเรือวังหน้า

ชะลอเรือลอยชะล่า มาถึงท่าพระจันทร์ ก็ผูกเรือเร็วพลัน แล้วลดพาย
นี่น่ะหรือประตูแดง ว่ากำแพงเหลือง เคยขึ้นชื่อลือเลื่อง อยู่หลากหลาย
อยู่หลายหลากมากมี สองร้อยปีโดยประมาณ ว่าเป็นเขตพระราชฐาน ถิ่นอันตราย
เป็นดินแดนต้องสาป เสรีภาพต้องห้าม มากนิยมมากนิยาม มากนิยาย
พระลุยดาบรอบแดน เผด็จแสนศึกเหี้ยน ถวายดาบเป็นราวเทียน เหมือนเสี่ยงทาย
เป็นตำนานการต่อสู้ ต้านศัตรูด้วยศาสตรา หรือสู้แบบอหิงสา ล้วนเสี่ยงตาย
เอาปืนเล็กออกมาไล่ เอาปืนใหญ่ออกมายิง หรือจะนั่งนิ่งนิ่ง หรือนอนหงาย
ไม่ทันแจวก็ต้องจอด ล้วนแต่วอดชีวาตม์ สู้อภิมหาอำนาจ นั้นไม่ง่าย
แต่ยอดโดมสูงเด่น เป็นเสากระโดงธรรมศาสตร์ ชี้ถูกทิศไม่ผิดพลาด ไม่แพ้พ่าย
ลอยนาวาฝ่าคลื่น ด้วยแรงยืนแรงหยัด มือต่อมือกำหมัด ทมัดหมาย
ถึงจะฝนแสนห่า เราจะฝ่าแสนหน นั่น ! ธงชัยประชาชน สะบัดชาย
เรือเราเพียบพร้อมแล้ว ทั้งฝีแจวฝีพาย เชิญพี่น้องหญิงชาย ช่วยกันไชโยเอย

(เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, *ตากรุ้งเรืองโพยม*, ๑๔๕ – ๑๔๖)

เพลงฉ่อย

มาจะว่าเพลงฉ่อยกันสักหน่อยนะวันนี้ ถึงลูกคู่จะไม่มีไม่เป็นไร
ไม่เป็นไรเป็นเรื่องอย่าได้เคืองข้องขัด จะอ่อนซ้อมอ่อนหัดก็ว่าได้
ก็ว่าได้ดีเรื่องมันมีอยู่มาก เรื่องประหลาดหลายหลากในเมืองไทย
ว่าเมืองไทยเมืองทุกข์โทษติดคุกวันนี้ ติดเป็นแสนแสนปีก็ติดได้
ก็ติดได้ติดดีเป็นยอดสตรีแห่งคุก ต้องไปลงกินเนสบุ๊คบานตะไท
บานตะไทบันทึกทั้งเรื่องลึกแต่ไม่ลับ ถึงล้วงตัวล้วงตับแต่จับไม่ได้
จับไม่ได้ไปด้วยไปได้รวยไปได้โลด ต้องไปกันด้วยรีโมตจึงทันสมัย
ทันสมัยไปหมดทั้งเรื่องรถตกราง ถึงก็ช่างไม่ถึงก็ช่างนะชาติชัย...

(เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, *ข้างคลองคันนายาว กระบวนที่ ๑๐*, ๖๖ – ๖๗)

เพลงอีแซว

อีแซวเดือนสาม

ย่างเดือนสามน้ำลดหมอกเริ่มหมดเริ่มจาง ช่อมะม่วงริมทางเป็นสีทอง
ปลากระดี่กระดุกกระดิกขยุกขยิกนั่นปลาแขยง ปลาชะโดตีแปลงที่ปลายคลอง
ทุ่งบางกอกรถติดทุ่งรังสิตคลองตัน ที่ไหนที่ไหนทั้งนั้นเริ่มเน่าพอง
ถามผู้รู้ครูบาเขาว่าเป็นโรค “ไฮ – เทค” โรค “นิค – นิค – เนค – เนค” มันบ่านอง
ยังนุ่งโจงห่มจีบยังนั่งหนีบหมากเคี้ยว แต่หลานหลานมันสุดเปรี้ยวมะปริงดอง
ใต้ยังไม่ร่มเย็นอีสานยังเป็นสีเทา เหนือก็เนื้อยังเน่ากลางยังหนอง
อะไรอะไรก็ไม่ว่าขอเรือกนาไร่สวน หนูอย่ากัดวัดอย่ากวนก็พอคล่อง
อันพื้นฐานบ้านไทยดีด้วยไร่ด้วยนา อย่าลากไปลากมานะ...ป้าต้องมอง
เอย...ป้าต้องมอง

(เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, *ข้างคลองคันนายาว กระบวนที่ ๙*, ๑๒ – ๑๓)

สินสอดทองหมั้น

ลมแห้งปลิวหายน้ำฝนละลายฝุ่นเลือน พายุใหญ่มาเยือนโยกเสาเรือนนารี
ว่าลมแรงลมรักโหมเข้าหักกังหัน หลบทางไม่ทันฉันคงจะต้องเสียที
เสียท่าคาคมเอ๋ยพ่อคมคำร่ำ พ่อหนวดดำดำช่างพูดแต่คำดีดี
อ้อมค้อมคดเคี้ยวแล้วพ่อก็เลี้ยวว่ารัก ลวดลายร้ายรักจักให้ฉันปรานี
รักเร่เล่ห์ลึกฉันเกรงสะอึกอกอ่วม ฝนมาฟ้าท่วมกันไปทุกถิ่นที่
ไม่ผิดโบราณหมายท่านว่าชายข้าวเปลือก ตกไหนไม่เลือกพอขึ้นเทือกงอกถี่
แต่หญิงข้าวสารมีแต่ฉานอื้อฉาว ถูกน้ำก็จะเน่าเสื่อมเศร้าราศี
ฉันจึงต้องระวังเชื่อฟังโบราณ เชื่อคำร่ำขานว่าคงไม่บานบุรี
พ่อปากเปราะใบปรงอย่าหลอกให้หลงถลำ ดูพูดแต่ละคำช่างล่วงล้ำพาที
จะปลูกเรือนร่วมฝาเจียวหรือพ่ออารมณ์ฝัน จะลามปามข้ามขั้นกันไปหน่อยแล้วพี่
ขอเป็นญาติคู่เรือนขอเป็นเพื่อนคู่เรียง เพื่อนหมอนเพื่อนเตียงแน่ะปาก...น่าตี
น่าตบสักฉาดแล้วก็ฟาดอีกฉับ แต่โกรธแล้วก็กลับเป็นอารี
เห็นเรียวหนวดงามฉันก็ทำไม่ลง จึงทำได้แค่ส่งค้อนให้หนึ่งที
พ่อบ้านไกลโกรกกรากจะมาลำบากร่วมบุก ว่าร่วมทนร่วมทุกข์ทุกข์เท่าไหนไม่หนี
ว่าจริงจังตั้งใจฉันกลัวจะไม่เหมือนจริง กลายเป็นวอกกลอกกลิ้งเกลื่อนดงพงพี
ทำซื่อว่าโสดอย่าลวงให้โปรดใจเปลี้ย รูปหล่อคลอเคลียฉันเกรงว่าเมียจะมี

(ศิวกานท์ ปทุมสูติ, *เพลงรักพื้นบ้าน*, ๒๘ – ๓๒)

เพลงขอทาน

สิบนิ้วลูกขอกราบ ก้มหัวราบลงกับดิน
แทบเท้าทุกท่านที่เดินผ่าน โปรดช่วยทำทานให้ทรัพย์สิน
ข้าผอมแห้งหมดแรงจะลุก ตกทุกข์ได้ยากลำบากสิ้น
หอบลูกหอบเมียง่อยเปลี้ยเสียขา มีแต่น้ำตาต่างข้าวซาวกิน
เดินไปเดินมาถ้าท่านได้ยิน ให้เสื้อผ้าสักชิ้นก็ยังเอ๋ยดี

(คมทวน คันธนู, *นาฏกรรมบนลานกว้าง*, ๑๑)

๗. ตัวอย่างการสืบทอดฉันทลักษณ์จากวรรณกรรมท้องถิ่น

กลอนลำ

ขิดศรีฐาน

โอหาโอ นโมเป็นเจ้า ข้อยสิเว้า ศรีบ้านศรีฐาน
อยู่ในย่าน อำเภอป่าติ้ว ชั่วลัดนิ้ว จากเมืองยโส
ลายหมากโม หมากนัดหมากหุ่ง แม่มาปรุง หมอนขิดหมอนขวาน
เล่าตำนาน พื้นบ้านพื้นเวียง ไทยลาวเฉียง คือชนไทยลาว
สืบเชื้อลาว พระตาพระวอ ลายขิดขอ ขอน้อยขอใหญ่
ขิดตีนไก่ ขิดลายผีเสื้อ ขิดลายเจือ ดอกจอกดอกจันทน์
นครเขื่อนขันธ์ กาบแก้วบัวบาน จนเป็นบ้าน เมืองยโสธร
แสนออนซอน ฟ้อนบั้งไฟสวย ขิดช้างช่วย ชมบ้านศรีฐาน

(เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, *เขียนแผ่นดิน*, ๗๕)

ลำสงคราม

ไม้ครึ้มเขียว คือลำไผ่ไหล ลมบ่ไหว ใบไผ่บ่หวิว

พร้อยพริ้วพริ้ว คือผีเสื้อสวย เมฆสลวย สลับสลาย
ออนซอนสาย เป็นฟ้า เป็นฝน น้ำนองหน คือน้ำนองหาว
ไหลตกด้าว ตกผาภูพาน ไหลตกย่าน เป็นลำน้ำอูน
ไหลค้ำคูณ เป็นลำสงคราม ป่าครามงาม คือลำครามไหล
เอิบเอ่อไล้ มาเลี้ยงฝั่งสอง ไหลตกของ เป็นลำโขงขลัง
แดงอุกอั่ง คือเลือดดินหลอม เสียงโห่ห้อม แห่บ้องไฟแสน
ส่วนฟ้าแถน ถิ่นไชยบุรี เป็นมิ่งศรี ถวายท่าอุเทน

(เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, *เขียนแผ่นดิน*, ๒๐๑)

กลอนเพลงตันหยง

รองแง้ง

ลูกเอยลูกไฟ ลูกไฟน้อยน้อย จะลอยลับตา
เสียงกลองบรานอ ซอยูลา หวานแว่วแว่วมา มารำรองแง้ง
ลูกเอยลูกสาว ลูกสาวชาวเล ไม่เปลี่ยนไม่แปลง
มาลัยระย้า ผ้าลายแดง มีเรี่ยวมีแรง มีรักยืนยาว
กระท่อมใบพร้าว เป็นเงารำไร อยู่ใต้ร่มพร้าว
เมื่อยามลมพัด สะบัดพราว เหม่อดูดวงดาว วับวามแวววไว
คลื่นเอยลมเอย มาชื่นมาเชย เถิดอย่าไปไหน
ทะเลเป็นสาว เจ้ายิ้มใส ชื่นชวนยวนใจ เสียจริงจริงเอย

(เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, *เขียนแผ่นดิน*, ๔๕)

เพลงตันหยง

ตันหยงตันหยง หยงไหรเล่าน้อง หยงดอกจำปูน
น้ำท่วมนาสารบ้านกะทูน ราพณาสูรทั้งคีรีวงศ์
พี่เอยน้องเอยเพื่อเอ๋ยจงมา เจ้าอย่าไหลหลง
ตะวันจมน้ำตกต่ำลง ไร่นาป่าดงใครจะดูแล
ตันหยงตันหยง หยงไหรเล่าน้อง หยงดอกสะแก
เคยแกงปลาบอกกับดอกแค วันนี้มีแต่ คนมาทาน
เจ้าเอยนายเอย เอ๋ยเวทนา อย่าเพียงสงสาร
อย่าปกอย่าป้องพวกหมู่มาร ปล่อยให้ล้างผลาญรังควานพวกเรา
ตันหยงตันหยง หยงไหรเล่าน้อง หยงดอกสะเดา
จะชื่นจะชมจะชมเชา ไม่เงียบไม่เหงาน้ำใจไยดี
นั่นนกอะไรมันร้องก้องไพร ทั่วป่าพงพี
เจ้านกบินหลากล้าต่อดี ด้วยแรงเรานี้มีกำลังใจ
ตันหยงตันหยง หยงไหรเล่าน้อง หยงดอกมะไฟ
เหนื่อยเหน็ดเสดสาจะฝ่าภัย ไม่หวั่นไม่ไหวได้รู้ได้เรียน
พี่เอยน้องเอย เพื่อนเอ๋ยเพื่อนไทย เพื่อนได้ส่องเทียน
ฝากเพลงตันหยงมาเยี่ยมเยียน กำกงกำเกวียนเวียนไวไม่นาน

(เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, *ข้างคลองคันนายาว กระบวนที่ ๙*, ๑๐๒ – ๑๐๓)

๘. ตัวอย่างการสร้างสรรค์ฉันทลักษณ์ประเภทโคลง

โคลงสิบสุภาพ*

ยินเรื่องครั้ง คราสมัย นานนา
ยุคพรานไพร พิราบน้อย
จารึกศึกซึ่งไหว – หวาดหวั่น ไหวเอย
เลือดทุกหยดรดร้อย เรื่องให้คนเห็น
เป็นประวัติศาสตร์เหี้ยม โหดฉมัง
คราวพิราบหวงรวงรัง ราบดิ้น
จอมพรานฝัง แผลฝาก
ฆ่าล้างสิ้น – สุดบ่หายโหดกระหาย
“ตายเพื่อสู้ สืบสาน ศักดิ์อา
ตายเพื่อหาญ อริเหี้ยน
ตายเพื่อจักเผาผลาญ อธรรมพ่าย พังเอย
ตายเพื่อกำจัดเสี้ยน เศษเสี้ยวสังคม”
อุดมการณ์นั้นกลับ กระเด็นหวือ
มือแห่งความชั่วถือ ถ่อยถ้อย
สันติภาพคือ สันติพาบ
ด้วยพิราบน้อย ซื่อสนอง
ผองประจักษ์ผู้ พยานสาม แม่แม่
หนึ่งแม่งาม ยอดง้ำ
สองแม่ธรณีหลาม เลือดหลั่ง แลแล
สามแม่ที่ถั่งน้ำ ดั่งน้ำตาหนอ
พอควันปืนม้วนห่าง จางหาย
สามแม่หมาดด้วยสาย – เลือด, สะอื้น
พิราบตาย ตกเกลื่อน
หญ้าราบชื้น ชุ่มฉานโชนฉาน
พรายขยิ่มยิ้ม สยดสยอง
กลางฟ้าหมอง มืดครึ้ม
สั่งหมาล่าเนื้อลอง เขี้ยวเล่น
หมาเห่ารับคำหึ้ม ฮึ่มแห้แห่หอน
จ่อฟอนไฟย่างทั้ง – เป็นเถือ
ลิงโลดเลวร้ายเหลือ รับได้
หนาวลมเหนือ โหมกระหน่ำ
กลับซ้ำไหม้ เมื่อเห็นภาพเห็น
เย็นเยือกเข้า ขุมขน ขวัญเอย
มือตีนตน ตกห้อย
ตาพิราบเถลือกถลน ถูกถลก แขวนโอย
หยาดเลือดหยดไหลย้อย หยาดย้อยยังสนาม

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ความเจ็บแค้นเคียดขึ้ง ขื่นขม
ทุกแห่งห้องใจถม ท่วมห้อง
พิราบระทม ถึงเพื่อน
พิลาปไห้ร้อง ร่ำหารนหา

(คมทวน คันธนู, *บนถนนและทางผ่าน*, ๑๗ – ๑๙)

๙. ตัวอย่างการสร้างสรรค์ฉันทลักษณ์ประเภทกาพย์

กาพย์ไฮกุ ๑๗**

เพียงเพื่อนเอาเงินหว่าน วิญญาณทุกอย่างก็ตื่นหวัง จิกเงินไปหายใจ
เล่าเรื่องได้เหมาะเหมาะ เพราะว่าอามิสพิศมัย ละเลยศักดิ์ศรีตน
ปากพาเป็นเศรษฐี ได้ดีกับข้อมูลชั้นต้น กับเพื่อนที่ไกลตัว
ไม่ปลูกแต่เก็บผล คนอย่างเพื่อนจึงมิใช่ชั่ว ชาญฉลาดในลู่ทาง
วัฒนธรรมไทย ไปอยู่กับเพื่อนตั้งกี่อย่าง เพื่อนต้องเสียกี่เงิน?
คติชนของชาติ คาดเป็นสินค้าออกนานเนิ่น ขาดทุนมาทุกปี

(แรคำ ประโดยคำ, *ลานชเล*, ๑๐๒ – ๑๐๓)

๑๐. ตัวอย่างการสร้างสรรค์ฉันทลักษณ์ประเภทกลอน

กลอน ๑๑**

บิดาวิวาห์กับบุตรี

หนังสือพิมพ์กรอบรุ่ง อ่านข่าวยุ่งสังคมเหยิง
กะจิตกะใจกระเจิดกระเจิง ในชั้นเชิงสังคมฉาว
ศรัทธาระเนนล้ม ในคลื่นลมสังคมคาว
ขมขื่นตกเป็นข่าว “พ่อชำเราลูกสาวตน!”
บ้านมิเป็นบ้านใจ บ้านมิใช่วิมานสวรรค์
เหมือนบ้านใครบ้านมัน ใต้แสงตะวันสีหม่น
พ่อแม่ของสังคม มิใช่พรหมของผู้คน
จึงซับซ้อนซ่อนกล ละครคนพิกลพิการ
คราวนั้น ท่านบิดา เข้าวิวาห์กับบุตรี
คราวนั้น เจ้าดรุณี เพียงเวทีและทางผ่าน
คราวนั้น ท่านมารดา เพียงเบือนหน้าด้วยล้าราน
คราวนั้น บ้านทั้งบ้าน เพียงวิมานแห่งสนธยา
คราวนั้น บุตรีน้อย เจ้าล่องลอยไปลี้ลับ
คราวนั้น เจ้านอนหลับ ฝันลึกลับไร้เดียงสา
คราวนั้น เจ้าพร้อมพรั่ง ทั้งบิดาและมารดา
คราวนั้น เจ้านางฟ้า เข้าวิวาห์กับองค์อินทร์
คราวนั้น ทุกแขกเหรื่อ เลี้ยงเลือดเนื้ออิ่มสนาน
คราวนั้น ต่างร่วมงาน สำเริงสำราญทุกย่านถิ่น
คราวนั้น มนุษย์ สัตว์ กำหนดกำหนัดทั้งแผ่นดิน
คราวนั้น ต่างได้ยิน เสียงร้องดิ้นดนตรีใจ
เจ้าโชคดีที่สุด เจ้าบุตรีน้อยน้อย
กี่ชาติที่รอคอย? กี่บุญร้อยร่วมเรียงได้?

ต่างอิจฉาริษยา เก็บตาร้อนซ่อนเอาไว้
ต่างหัวเราะหัวใคร่ ส่งเข้าไปสู่ปลายบุญ
สู่ปลายฟ้า ปลายฝัน สู่ปลายจันทร์ ปลายดาว
สู่ปลายเมฆสีขาว ผ่านปลายเท้าสีฝุ่น
สุดปลายบาปอ้างว้าง สู่ปลายทางการุณย์
เหลียวไหนก็ใจคุ้น แสนอบอุ่นและคุ้นเคย
คราน้ัน ท่านบิดา เข้าวิวาห์กับบุตรี
สืบพันธุ์เพียงใจผี ผ่านวิธีที่เปิดเผย
น้ำผึ้งพระจันทร์หยด เป็นน้ำกรด รดโลกเย้ย
ข่าวขรม ลมรำเพย... “เงยหน้าหา...นางฟ้าน้อย!”

(ไพวรินทร์ ขาวงาม, *ที่ใดมีรัก ที่นั่นที่รัก*, ๖๔ – ๖๕)

๑๑. ตัวอย่างการสร้างสรรค์ฉันทลักษณ์ประเภทกลอนหัวเดียว

กลอนกล่อมพระพาย ๓๙*

เจ้านกทุ่ง...เอย ตะวันรุ่งแรมรอน ไปจากทุ่งเคยนอน ไปจากคอนเคยเนา
จากสะเดาเคยพุ่ม ทิ้งกระทุ่มแก่เฒ่า ไปดั้นด้นดุ่มเดา ทึบเทาในตรอกซอกมายา
ฝันเอย...ฝันฟ่อง ฝันแต่ทองเงินพูน อนาคตเจ้าคูณ แต่ศฤงคารทะยานใจ
เป็นรุ่นแล้วรุ่นเล่า เฝ้าแต่พากันไป ไปเสาะหาคว้าไขว่ ไปชีพมลายเป็นโกลา
ผกเอย...ผกผิน ไปร่อนบินลำบาก ในดงหนามดงขวาก หัวเจ้าปักเจ้าปำ
เจ้าก็ยังบินบ่าย มุ่งไปอยู่คลาคล่ำ ไปสู่ชะตา...เอ๋ยกรรม กับดักของนคราฯ

(ศิวกานท์ ปทุมสูติ, *ข้าวเม่ารางไฟ*, ๑๓๔)

กลอนขับเกวียน ๑๔*

เมื่อวัวยังหนุ่ม เมื่อเกวียนยังแน่น เคยเข็นไม้แก่น ร้อยเที่ยว
ทั้งขับลงทุ่ง ทั้งมุ่งขึ้นป่า กำลังวังชา ปราดเปรียว
เป็นคืนที่ผ่าน เป็นวันที่พราก ก่อนรั้งก่อนลาก ลดเลี้ยว
บางรูปบางเงา เกวียนเก่าวัวแก่ ในกาลกระแส โดดเดี่ยวฯ

(ศิวกานท์ ปทุมสูติ, *ข้าวเม่ารางไฟ*, ๖๘)

กลอนคมเคียว ๒๐*

เสียงคะครื้น...เครง บทเพลงนักดื่ม พอกรึ๊บเข้าไปกรึ่มกรึ่ม ก็ฮัมก็ฮึมครึ้มใจ
พื้นนอกชาน...เรือน รวมเพื่อนน้องพี่ เมื่อตรุษสงกรานต์งานปี ก็เมากันทีพื้นไทยฯ

(ศิวกานท์ ปทุมสูติ, *ข้าวเม่ารางไฟ*, ๖๑)

กลอนควายสะบัดหญ้า ๑๐*

เมื่อไม้กลายเป็นถ่าน และถ่านกลายเป็นเถ้า ระหว่างไฟไหม้ไม้ และไหม้ถ่านในเตา
แตงพะเนียงระอุ แรงปะทุแผดเผา มีน้ำเดือดในกา มีน้ำตาในเบ้า
มีอะไรอะไร ในไฟแต่ละเตา จากข้าวเม่าข้าวตอก ถึงข้าวกระบอกกรอกเผา
จากเชิงกรานมดลูก ถึงกระดูกผงเถ้า ได้กินถ่านกินไฟ แล้วก็ไฟกินเปล่า
เพียงเท่านั้นละหรือ ชั่วไฟฮือลมเป่า จำเป็นหรือไม้ต้องเป็นถ่าน จำเป็นหรือถ่านต้องเป็นเถ้าฯ

(ศิวกานท์ ปทุมสูติ, *ข้าวเม่ารางไฟ*, ๑๑๑)

กลอนดอกแคร่วง ๑๐*

ฝุ่นฟุ้งสองฝาก – ทางที่เราลาก ลำไผ่

ลำปล้องแขนง เรียวก้างรั้งแรง รูดไป
จับคนละกิ่ง เธอและฉันวิ่ง ไหวไหว

(ศิวกานท์ ปทุมสูติ, *ข้าวเม่ารางไฟ*, ๓๐)

กลอนดอกฝน ๑๓*

ภาพนั้นค่อยแจ่มชัด เมื่อชาวบ้านเดินลัด แปลงจัดสรร
ที่ดงกกรกร้าง เป็นผืนนาทิ้งว่าง มานานวัน
ไหวไหวตะวันเรือง สาดส่องทองประเทือง เพียงภาพฝัน
กุมไถคล้อยควายทุ่ง ภิกษุแห่งอรุณรุ่ง อัศจรรย์

(ศิวกานท์ ปทุมสูติ, *ข้าวเม่ารางไฟ*, ๑๓๙)

กลอนดอกโสน ๑๐ – ๑๓*

...มายาพลุพะเนียง เกือบแตกตะเกียง สองเบ้าตา
อ้ายเปียอ้ายจุก คืนนั้นสนุก... แต่ตอนท้าย 'ไม่ฮา'

(ศิวกานท์ ปทุมสูติ, *ข้าวเม่ารางไฟ*, ๑๑๔)

กลอนเต้นกำ ๑๖*

ดวงเดือนนอนฝัน ดวงตะวันนอนหลับ ดวงดาวเข้าหับ ไม่รู้ไม่เห็น
ขุนทองตายแล้ว นกแก้วป่วยไข้ จักจั่นเป็นใบ้ ไม่ร้อนไม่เย็น
ใบไม้ไม่ไหว พระพายไม่วก แมงมุมกุมอก แอบกายซ่อนเร้น
กบก็ไม่ร้อง เขียดก็ไม่เริง ร่างผอมซุกเพิง ภายค่ำลำเค็ญ

(ศิวกานท์ ปทุมสูติ, *ข้าวเม่ารางไฟ*, ๖๔)

กลอนนางแซว ๑๗*

จากผ้าป่าบุญ จังหวะคุ้นเคยเพลง อีกหลายงานมีเอ็ง ก็มีข้า
จวบกาลกฐิน แว่วได้ยินเครื่องไฟ ว่าวัดจัดงานใหญ่ กว่าทุกครา

(ศิวกานท์ ปทุมสูติ, *ข้าวเม่ารางไฟ*, ๓๙)

กลอนนางแซว ๑๘*

อ้อบัวเขียว...บัวขาว ได้ผุดพราวรับตะวัน เพราะชาวบ้านสามัญ ยังไม่ตาย
แม้เพียงมืดเพียงเดียว เมื่อน้าวเหนี่ยวแรงคลื่น ก็พับโค่นล้มครืน ปืนสะพาย
แม่น้ำหวานน้ำไหว เชิญดับไฟลามทุ่ง เปลี่ยนเลือดเป็นสายรุ้ง พรรณราย

(ศิวกานท์ ปทุมสูติ, *ข้าวเม่ารางไฟ*, ๕๐)

กลอนนางแซว ๑๗ – ๑๘*

เขาเที่ยวร้องไป ในถิ่นย่านชานเรือน เป็นนับปีนับเดือน ยังโดดเดี่ยว
บ้างก็ฟังแล้วยิ้ม เหมือนจะพิมพ์พ้องใจ แต่พอร้องร้องไป ก็เปล่าเปลี่ยว
สาวใหญ่สาวเล็ก ทั้งเด็กเด็กเมียงมอง คล้ายว่าเขาบ้าบ๊อง ไม่ข้องเกี่ยว

(ศิวกานท์ ปทุมสูติ, *ข้าวเม่ารางไฟ*, ๗๙)

กลอนรวงข้าว ๑๑*

ตะเกียงแสงไต้ ใครจุดแขวนไว้ ที่ปลายฟ้า
ทุ่งทางช้างเผือก ขอช้างสักเชือก ช่วยนำพา
ขอความใจงาม ไม่สับขอทราม นะเจ้าข้า
ขอภูพระสุเมรุ ไว้ไต่ไว้เล่น เก็บเมฆา
นาไร่สายรุ้ง ข้าวเม่าข้าวหุง เต็มกระบุงตะกร้า

วัวแก้วควายแก้ว ช้างม้าเป็นแถว ชีวิตชีวา
ปลายฟ้าปลายฝัน ตื่นคว้าไม่ทัน โอ้...ตื่นช้า

(ศิวกานท์ ปทุมสูติ, *ข้าวเม่ารางไฟ*, ๒๐)

กลอนสร้อยปี่ซัง ๑๐*

บางที บางสิ่งในโลกนี้ ที่สุดสุด
สุดโต่ง สุดขั้วก็อาจโยง จะยุด
ถักทอ ความต่างกันด้วยตะกอ รั้งฉุด...

(ศิวกานท์ ปทุมสูติ, *ข้าวเม่ารางไฟ*, ๘๔)

กลอนสาวกระทายข้าว ๑๔*

ครกข้าวเม่า ดังแว่วมา ทุกครั้งใจข้า ก็ไหวสะทก
สะทกคิด คะนึงคราว ช่วยเอ็งตำข้าว จนเหงื่อข้าหก
ข้าจำภาพ เอ็งติดตา ทุกท่วงทีท่า สากกระทบครก

(ศิวกานท์ ปทุมสูติ, *ข้าวเม่ารางไฟ*, ๔๓)

กลอนสาวหาบน้ำ ๑๓*

ชีวิต ในเรือนไฟ เรามีหัวใจ เป็นสิ่งเดิมพัน
ไฟร้อน ใช่ไฟร้าย ไฟมีความหมาย แก่เธอและฉัน
วันคืน พื้นถิ่นเนา ลำคลองสายเก่า มีรักแจกปัน
หลังฝน พายุฟาด ฝันที่เธอวาด เธออาจเอื้อมฝัน
บางเศร้า บางเหงาลึก ค่ำคืนดื่นดึก มีเสียงสะอื้นสั่น
เรือนหมอง แม่ร้องไห้ น้ำตาแม่ไหล แม่เธอ – แม่ฉัน
ชีพรส เราคือไฟ กลางยุคสมัย แห่งคลองสายนั้น

(ศิวกานท์ ปทุมสูติ, *ข้าวเม่ารางไฟ*, ๑)

กลอนแสงตะวัน ๑๔*

โกนจุกหรือบวชนาค ขึ้นบ้านใหม่...ยกขันหมาก ประเพณี
พี่น้องต้องบอกกล่าว มาสู่เรือนมาเยือนเหย้า ร่วมยินดี
'ช่วยงาน' กันครื้นใจ ใครถนัดช่วยอะไร ไม่รอรี
ต้มแกงพะแนงผัด ขนมจีนน้ำยาจัด เผาแป้งจี่
คาวเลิศหวานอร่อย ด้วยความรักที่ถักร้อย รอยวิถี...

(ศิวกานท์ ปทุมสูติ, *ข้าวเม่ารางไฟ*, ๖๕)

กลอนหยาดน้ำค้าง ๗*

ตาย แล้วก็เกิดใหม่นะที่รัก
เกิด ในไร่ในนา...นะที่รัก
ไร่ ที่เธอเข้าใจประจักษ์
นา ที่เธอจะฟูมจะฟัก
ดิน ที่เธอจะรู้ค่ารัก
น้ำ ที่เธอจะป้องพิทักษ์
ข้าว ทุกเม็ดจะหอมพร้อมพรัก

(ศิวกานท์ ปทุมสูติ, *ข้าวเม่ารางไฟ*, ๑๒๘)

กลอนหิ่งห้อย ๑๐*

ข้าวเม่าราง ชีวิตคั่วอยู่กลาง ไฟ
ไฟและฟืน พันธะแห่งวันและคืน ใคร
มือซ้ายขวา ครกสากกระทะกระจ่า ใจ
โป๊ก ปี๊ก ปั๊ก บ้างแบนและบ้างก็หัก ใน
รางทั่วถึง แบนหักก็จักหอมพึง ใจ

(ศิวกานท์ ปทุมสูติ, *ข้าวเม่ารางไฟ*, ๑๔๒)

กลอนหิ่งห้อย ๑๐ – ๑๑*

ทิวาหนึ่ง แมลงปอจะคิดถึง ดอกหญ้า
ราตรีกาล หิ่งห้อยน้อยจะทะยาน ฟ้า
ข้ามฤดู เทือกผาป่าแก้วจะรู้ ค่า
ลมหายใจ จะหลอมละลายอยู่ใน อมตา
ลับตะวัน จะสืบวิญญาณแห่งจัน – ทรา
สัมปรายภพ จะมีผู้ส่องแสงคบ คล่ำคลา

(ศิวกานท์ ปทุมสูติ, *ข้าวเม่ารางไฟ*, ๕๕)

กลอนสุรางคนางค์ ๒๔**

กุ้งฝอยชักฝูง
กรีดฟองฟ่องฝอย ดีดตัวขึ้นหย็อย
สุดแรงร่วงผล็อย เคลื่อนฝูงฟ่องฟ้อนย้อนน้ำ
พร่างพรายประกายทอง
เรืองรองเป็นวงรุ้ง ฟูฟ่องละอองฟุ้ง
ไหนฝอยน้ำไหนฝอยกุ้ง เคลื่อนฝูงคล้อยคุ้งครึกครื้น
พริ้งพรายประกายตา
เทพธิดาท้องทุ่ง เห็นขบวนเพชรรุ่ง
ไหวละอองพลิ้วพลุ่ง ถือตะแกรงช้อนกุ้งประคองคอย
ขบวนพลิ้วละอองวาว
กะพริบราวเพชรรุ่ง กะพริบพรายกะพริบพลุ่ง
เทพธิดาท้องทุ่ง ค้างตะแกรงช้อนกุ้งตะลึงแล
กระเตงตะแกรงว่างกลับ
ตะพายตะข้องไร้กุ้ง หทัยยังพร่างเพชรรุ่งมิวายเลย

(ศักดิ์สิริ มีสมสืบ, *มือนั้นสีขาว*, ไม่ปรากฏเลขหน้า)

๑๒. ตัวอย่างการสร้างสรรค์ฉันทลักษณ์ประเภทกลบท

กลบทระลอกคลื่นระรื่นเคลื่อน*

ฉงาย ณ คนฉงน ณ คาบ สลัดสภาพเสาะลาภซะผาย
กะเสพสะบั้นกะสันสบาย สลอนจะคายสลายจะคาน
ตะเบ็งแถลงตะแบงถล่ม ขยิกผสมขย่มผสาน
ละลืมก็เฉยละเลยก็ชาญ สะเริงสถานสราญสะท้อน

(คมทวน คันธนู, *กฎบนกลบท*, ๔๑)

กลบทสลัดครอบรอบแคร่*

ใจหนาวและเหน็บอุระกระหน่ำ เพราะมิจำก็หนาวใจ
หายาจะยาชีวิตใย นะมิเห็น ณ ยาหา
ตามีเสมือนจะเฉอะแฉะมัว ดุจตัวมิมีตา
แรงราคระรากสติสิรา ปะทุรากระราคแรง

(คมทวน คันธนู, *กฎบนกลบท*, ๕๖)

กลบททวีสัตตางคนายก*

คนทุกคนถ้วน คนมุ่งคนมวล คนล้วนคนหลาย
คนดึงคนด้อยคนร้อยคนราย คนโฉดคนฉลาย คนคนคนคน
ในโลกในหล้า นัยตามนัยน์ตา ในห้วงในหน
ในคาบในคิด ในจิตนัยน์จน ในไขนัยคัน นัยยากในเย็น

(คมทวน คันธนู, *กฎบนกลบท*, ๖๕)

กลบทอักษราอาภัสร์*

เมืองทองเมืองไทยสมัยโถม โลกแห้งแล้งโหม ไล้หาว
สูญดินสิ้นเดือนสิ้นดาว หมักขมหมมคาว มืดคน
นายทุนนายท่าหน้าทน กำโพยโกยผล กุมพาล
ล้วนเหี้ยมล้วนโหดโลดหาญ แหวกทางวางฐาน ไว้เถือ

(คมทวน คันธนู, *กฎบนกลบท*, ๗๔)

กลบทดุริยางค์จำแลง*

นึกนึกครั้ง ยังเยาว์เยาว์ ใครใครเขลา สุขสมสม
ไม่ไหม้หมาง สร้างลมลม แล้งแล้งล่ม คับเคืองเคือง
โหยโหยหนัก รักนานา หิวหิวหา อยู่เนืองเนือง
เย็นเย็นเหงา เปล่าเปลืองเปลือง ย่ำย่ำเหลือง เฝ้าฝันฝัน

(คมทวน คันธนู, *กฎบนกลบท*, ๗๗)

กลบทกระแตไต่ไม้หมุน*

หนาวเหน็บใจในเหน็บใจเจ็บหนาว แสงลับราวโลกอับโลกลับแสง
แล้งฟ้าฝนทนเห็นดินเข็ญแล้ง ใจแล้งแห้งฤๅจะเห็นความเป็นคน
เมตตาสิ้นศีลธรรมเสื่อมความหมาย ผลสุดท้ายทุกแห่งไล่แย่งผล
วนเวียนรั้งบังเหียนล่าเวียนวน ดึงกลเล่นเกณฑ์ขนเล่นกลดึง

(คมทวน คันธนู, *กฎบนกลบท*, ๑๐๔)

กลบทร้อยคำสัมผัสตก**

ถึงแม่พิมขอพรสุนทรภู่ ไหว้พ่อครูเพลงคำเคยร่ำขาน
มาบ้านกร่ำเมืองแกลงแต่งกลอนกานท์ ให้จดจารอ่านจำชื่นฉ่ำใจ
ทะเลรอบขอบริ้วลมลิ่มรื่น เมื่อดึกดื่นดวงดาวราวเด็ดได้
พอเช้าชื่นคลื่นซ้อนค่อยซอนไซ สนธยายองใยให้เย็นเย็น
เจ้าดวงแสดแดดสาดกับหาดทราย ก็แลหาแลหายไปห่างเห็น
กลับซ่าซัดซ้ำซ้ำน้ำกระเซ็น มาแวะเว้นว่างวายให้อาวรณ์
โอ้พิมน้อยพลอยเนื้อระเรื่อนิ่ม ทะเลอิ่มฟ้าสะอาดหาดทรายอ่อน

ตะวันทอทาบทาเหมือนอาทร ฝากเพลงพรกลอนพร้อมกล่อมแม่พิม

(เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, *เขียนแผ่นดิน*, ๔๒๓)

กลบทสะบัดสะบิ้งทรงเครื่อง**

เกลื่อนกลาดกระจัดกระจายกระจร มืองฟ้าอมรนครสวรรค์
พริบพริบไสวสว่างสุวรรณ คลุ้มคลุ้มคละควันคละเคล้าคละคลา
แสงแก้วก็แจ่มวะแวมฉวี ฤๅกรองธุลีสลัว ณ หล้า
รำไรพะพรายพระเจ้าพระยา ทอดลำชลาตะวันจะวาย
เขียวเขียวคะครึ้มคะคลับคะคล้อย แผ่นดินระร่อยละลายสลาย
ตึกลิวละโลดและโบสถ์ระบาย รถจุกกระจายกระจอกกระแจ
กรุงเทพทวารวดี สิ่งสรรพศรีระส่ำกระแส
ทั้งคืนและวันมิผันมิแปร เมืองมิ่งพระแม่พระธรณี

(เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, *เขียนแผ่นดิน*, ๔๗๔)

กลบทธงตามริ้ว**

ฝนเพิ่งขาดเม็ดหมดไปหมาดหมาด ที่ตลาดคนไปเป็นหมู่หมู่
ทุเรียนปล้อนเนื้อปลิ้นเป็นพูพู เข่งปลาทูซ้อนกองเป็นกองกอง
ลุงเกิดนุ่งขาก๊วยตัวเก่าเก่า เสื้อสีเทายับยู่ดูหมองหมอง
ปล่อยตะกร้าลงวางนั่งยองยอง ดีดฟักทองแตงไทยไปพลางพลาง
“แหมบวบยายสดดีดูอ่อนอ่อน” แกเลือกซ้อนสี่ใบไว้ข้างข้าง
“เก็บเมื่อเช้าสีนวลยังจางจาง” ลุงเกิดคลี่ห่อสตางค์นั่งนับนับ
“สิบสลึงแหละไอ้ทิดคิดถ้วนถ้วน” ยายแกบ้วนน้ำหมากปากหยับหยับ
โจงกระเบนดอกคร่ำอยู่ยับยับ เสื้อกระเช้ากระเป๋ากลับดอกดวงดวง
“ยายเอาผักจากไหนได้สดสด” ผักบุ้งทอดยอดระชดเป็นช่วงช่วง
มะเขือเปราะมะเขือพวงเป็นพวงพวง ยายแกล้วงเศษสตางค์อย่างช้าช้า
“โน่นมาแต่อ่างทองตอนตรู่ตรู่ นั่งรถตู้รถไฟสายกว่ากว่า
ต้องขึ้นรถไฟไปไปมามา ก็อย่างว่าค่ารถไม่ลดลด
ออกข่าวทีมีแต่จะขึ้นขึ้น มันมึนมึนเหมือนเชือดเลือดสดสด
ถั่วฝักยาวบ้านข้าว่าคดคด ก็ยังขดฝักขายได้ยาวยาว
รถไฟยาวยิ่งขนคนเยอะเยอะ กลับเลอะเทอะเบอะบานกันฉาวฉาว
ร้องขาดทุนจุ่นจู่อยู่ปาวปาว ออกเป็นข่าวคอยจะขึ้นอยู่โครมโครม”
ลมส่งฝนต้นฤดูพรูพร่างพร่าง ฟ้ายังคร่างคึกคึกฮึกโหมโหม
ผักกระเฉดเฉาลมซมโทรมโทรม ตำลึงโลมกระทกรกที่รกรก
ทั้งคนขายคนซื้อมือเหี่ยวเหี่ยว ยังมีเรี่ยวมีแรงอยู่หลกหลก
ทำแต่งานส่งแต่เงินอยู่งกงก เหมือนหมักหมกนรกฝังทั้งเป็นเป็น

(เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, *ข้างคลองคันนายาว กระบวนที่ ๔*, ๑๒ – ๑๓)

กลบทวัวพันหลักระหว่างบท**

ฟ้าค่ำน้ำค้างลง กาพย์ยังคงข่มตานอน
พลิกกายและกลับหมอน ไม่หลับได้ใจครุ่นคิด
คิดภาพก็ภาพแก้ว แล้วภาพคำในดวงจิต
ดื่มดำแห่งดำฤษ - ณารัดหัทยา

ยาชีพประหลาดชื่น ประหวัดฝืนตื่นผวา
ฝันทั้งไม่นิทรา กระนี้หรือคือความรัก

(ศิวกานท์ ปทุมสูติ, *เพื่อนแก้วคำกาพย์*, ๖๘)

เม็ดน้ำค้างคว้างลิ่ว ลงดิน
ปลีเปล่าป่าวข่าวอินทร์ เอิกอ้า
เจดีย์ละเอียดภิน – ทนาเภท นาพ่อ
กี่กัปกี่กัลป์ล้า ล่มแล้งแรงฝัน
ฝันใฝ่ไปสุดคุ้ง แควฝัน
อาจดื่มดาวเอาจันทร์ แจกได้
เสกสิ่งสรรพสารพัน โพ้นพ่อ
ปลงป่าเป็นเมืองไว้ วิเศษแม้นแมนสรวง
สรวงเปล่าสูญเปล่าสร้าง เสียสรวง
สงัดศัพท์สำเนียงปวง เปลี่ยวเศร้า
ปราสาทรัตนาดวง ตรีประดับ
ดับทุกดวงเร่งเร้า เร่งสร้างเร่งสูญ

(เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, *เพียงความเคลื่อนไหว*, ๑๑๖)

กลบทม้อนสะท้อนทั่ง*

เมื่อรักจะก้าวต้องกล้า ก้าวหน้าแม้เพียงก้าวหนึ่ง
ย่อมเน้นเช่นนำคำนึง ว่าได้ก้าวหนึ่งก้าวนำ
เมื่อสาวเท้าก้าวเท้าต่อ ฤาจะระย่อเท้าย่ำ
บุกฝ่าหนามขวากตรากตรำ ไม่มัวแต่ย่ำซ้ำรอย
เมื่อตั้งปณิธานมั่น สร้างสรรค์ปีนสูงมุ่งสอย
มุ่งทางสร้างธรรมล้ำลอย สุดสอยสุดธรรมล้ำลือ

(ศิวกานท์ ปทุมสูติ, *หนึ่งทรายมณี*, ๑๓๒)

กลบทอักษรคู่*

เสร็จสมซ่อมเสร็จไซร้ สุขสม
ชื่นฉ่ำฉายชื่นชม ชีพเชื้อ
ท่ามทุกข์ที่ทับถม ทอดถ่าย
ฝักฝ่ายใฝ่ฝึกเฟื้อ เฟื่องฟื้นฝันฟู

(ศิวกานท์ ปทุมสูติ, *ทุ่งดินดำ แผ่นดินธรรม แผ่นดินทอง*, ๔๑)

กลบทอักษรซ่อนกล*

สัมพันธ์อันเกิดกล้ำ น้ำใจ
น้ำจิตมิตรภาพใด ดั่งปั้น

โดยเปี่ยมปริ่มหทัย อุทิศ
น้ำจิตมิตรภาพนั้น ดั่งเน้นสนิทสนม

(ศิวกานท์ ปทุมสูติ, *ทุ่งดินดำ แผ่นดินธรรม แผ่นดินทอง*, ๑๓๘)

กลบทมิตรภาพสัมพันธ์*

ฝากใจโยมอยู่ช้า ชอบชม

ชมชอบธรรมนิยม อยู่ช้า
เชิดชูสู่ธรรมสม – บูรณ์สุข
สุขสู่ชูเชิดหน้า สนิทโน้มสมบูรณ์

(ศิวกานท์ ปทุมสูติ, *ทุ่งดินดำ แผ่นดินธรรม แผ่นดินทอง*, ๑๔๖)

กลบทสัมผัสซ้ำ*

เราแลกเปลี่ยนกุหลาบกัน ท่านกับข้า ข้ากับท่าน ปรารถนากาละฝัน
ท่านกับข้า โหยหากาละนิรันดร์ ข้ากับท่าน หลงนิรันดร์ไม่รู้โรย
โดยเหตุว่า ข้ากับท่าน เชื่อมั่นกุหลาบ กุหลาบคือ ชีวิตชีวา ระหว่างระโหย
กุหลาบคือ จิตวิญญาณ บานลมโบย กลีบโบกโบยในสายลมแห่งอำลา
กุหลาบข้ารานร่วงในทรวงท่าน กุหลาบท่านรานร่วงในทรวงข้า
เย็นเยียบ เงียบเชียบ ช้าช้า ช้าช้า เงียบเงียบ เยียบเย็น
กุหลาบข้า มอบในนามของความรัก กุหลาบท่าน ก็ด้วยรัก และจากเข็ญ
เคยกาละกุหลาบบาน ต้านลำเค็ญ เหลือลำเค็ญกุหลาบร้าง ช่างกระไร!

(ไพวรินทร์ ขาวงาม, *ที่ใดมีรัก ที่นั่นที่รัก*, ๒๓๒)

กลบทกินนรเก็บบัวบริพันธ์*

หั่นทั่วโหมทั่วพื้น ภพสรวง
พบสำผีสำพวง พวกปลัน
พวกปลวกพรรคปลวกทะลวง ทิ้งแหลก
ทิ้งโลกทั้งโลกลัน ลากไส้ไพศาล
ภัยแทรกแผ่แทรกกลุ้ม เกลื่อนหาว
เกลื่อนหื่นกลั้นหื่นฉาน ชั่วใคร่
ชั่วครูใช่ครูหนาว ช่วงผนึก
ช่วงนึกชีพนิ่งได้ ดั่งหวัง

(คมทวน คันธนู, *กฎบนกลบท*, ๑๑)

กลบทบัวบานก้านต่อดอก**

เมืองที่เปลื้อง สกปรก
เมืองลามก มั่งคั่ง
เมืองฉวยฉก พิษฉีด
เมืองเฝ้ารั้ง ร่านผลาญ
เมืองมืดค้าน คลื่นขืน
เมืองกอดปืน ส่องป้อง
เมืองไหนยืน หยัดอสัตย์
เมืองนั่นล่อง พ่ายสลายพังสลาย

(คมทวน คันธนู, *กฎบนกลบท*, ๑๖)

กลบทเบญจวรรณวัวพันหลัก**

เคยคิดเคยค้นค่า ไขสมัย
สมัยเมื่อมากมวลหมอง หม่นกลุ้ม
กลุ้มจนจักจ่อมใจ เจียนดับ
ดับสิ่งซุกซ่อนสุ้ม สิ่งผลาญ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ผลาญนานเนานับเนื่อง หนักไฉน
ไฉนขาดคนเคียงขาน ขับร่วม
ร่วมฝันฝ่าฟอนไฟ ฝ่าเหล่า
เหล่าทุกข์ที่ทันท่วม ถั่งฝัง

(คมทวน คันธนู, *กฎบนกลบท*, ๑๘)

กลบทงูกระหวัดสะบัดสะบิ้ง*

แสงทองก็ส่องก็สาด สายพาด ณ พื้นนภา
พากรุ่นพิกุลผกา แกมหอมละม่อมละไม
หมู่นกน่ะผกแน่ะผัน ผายบรรลุใกล้ลุไกล
กรายผ่านผสานพิสัย ซ้องศัพท์สดับแสดง

(คมทวน คันธนู, *กฎบนกลบท*, ๕๙)

กลบทพยัคฆ์ซ่อนเล็บ**

ลมวสันต์ฤดูวะวู่วะหวิว ทยอยระลอกกระฉอกละลิ่ว พิสัยลม
น้ำถะถั่งประดังถนนก็จม พิรุณมิหยุดมรุตผสม กระแสน้ำ

(คมทวน คันธนู, *กฎบนกลบท*, ๖๒)

กลบทพิณระลอกแก้ว**

ทุเรศเขตทุเรศคนทุรนขี่ ระริกริกระริกรี้ระรี่ร่าง
ไสวไหลไสวเลยเสวยล้าง มิเห็นเบนมิเห็นบ้างมิห่างเบียน
เพราะคำซ้ำเพราะคำสัตย์เพราะคัดสรร ก็เต็มเข้มก็เต็มขั้นก็ตันเขียน
ลำบากพากย์ลำบากผลลำบนเพียร เพราะเวียนเศียรเพราะเวียนใส่เพราะวัยทรุด

(คมทวน คันธนู, *กฎบนกลบท*, ๑๒๐)

กลบทธงนำสามริ้ว*

สร้างสร้างทางธรรมสร้างความสถุล เพิ่มเพิ่มเติมหนุนเพิ่มพูนมุสา
เห็นเห็นเหม็นเบื่อเห็นเหลือระอา สภาพภาพหยาบช้าภาพน่าทุรัง
ถึงถึงซึ่งพ่ายถึงกายจะแพ้ แต่แต่ตัวไซร้แต่ใจมิหนี
คงคงทนถือคงซื่อฉะนี้ คงคงทนที่คงมีทนง

(คมทวน คันธนู, *กฎบนกลบท*, ๑๐๘)

กลบทวรรณยุกต์สลับ**

เก็บฝนแห่งฝันใส่ถัง หยาดหวานดั่งหวังดั่งหมาย
ตักเติมตักเติมเกือบตาย ตุ่มดินกลับกลายตูดกลวง
สับสนตักฝนกลับถัง ตักหวังตักฝันหวั่นหวง
เกือบตายตักตวงตักตวง ตะกอนขุ่นควงก่อเกลียว
บ่อฝันบ่เหลือหยาดใส หวั่นไหวสับสนสั่นเสียว
บ่อซึมบ่ซึมโศกเซียว โดดเดี่ยวเปลี่ยวดายหน่ายใน
หยาดฝนหยาดหลงหยดติ๋ง ต่องหนิงต่องหนิงสดใส
อึดใจหยดทีอึดใจ หยุดไปอึดใจหยดที
จวบฝนปริ่มขันหนึ่งขัน สู่ฝันเปี่ยมขวัญสุขขี
หยดเติมปริ่มเต็มเปี่ยมระตี ดื่มซีดื่มซีที่รัก

(ศักดิ์สิริ มีสมสืบ, *คนสอยดาว*, ๑๑)

มาลาราแรงราโรย เถาเหลืองแขนโหยขืนโหน
ลิบลิบพันโพ้นฟ้าโน้น แร้งโล้นร้องเร้ารับแล้ง
ร่อนล่องฟ่องท่องจ้องล่าง ซากเน่าเฝ้าข้างห้วยแห้ง
ลมลงรมลานแรงแรง ดินแคลนแดนแคลงคร่างคราง
หญ้าแห้งไห้ร่ำเร่าเร่า เฉาเฉาฉำฉาหลังฉาง
มาลีราแรงรายทาง โคนยางนองยางยืนตรอม
เค้าพายุโพ้นพายัพ แอบขลุกขยุกขยับเขย่ากล่อม
ลึกลับเร้นฤทธิ์ร้ายล้อม โชยโชยรอมชอมราวชม
กลับพร่า “หมู่บ้านไผ่อ้อม” ไผ่ห้อมหลุบลู่หักล่ม
แตะรั้วผักร้านอ่อนล้ม แรงลมรานลานพาลเรือน
กรีดทุ่งหวีดพลุ่งหวั่นหวั่น บ้านช่องครั่นลั่นเคลื่อนเลื่อน
โหมมนต์โหงพรายกระหายเยือน เถือรอนถอนเรือนเฉือนวาย
พายุคืนฟ้าพายัพ หลับหลับอ่อนเอื่อยเหนื่อยหน่าย
ตาลยืนทรงคอตรงตาย เฉียบลมปาดปลายขาดคอ
เรือนรายรวนเรโรยแรง ผายแผงหายเผยฝ่าผลอ
แคเอนอิงกันยันคลอ หญ้าพ้อพ่ายร้ายร่าวพลิ้ว
เจ้ากรายเข้ามาครู่คราว เหี้ยมห้าวกร้าวกร้าวเกรี้ยวกริ้ว
หลังคาฝาลอยผล็อยปลิว คาดริ้วป้ายร้ายแล้วล่าเร้น
แต่ปีศาจตัวเก่ายังอยู่ เราท่านรู้รู้และเห็นเห็น

(ศักดิ์สิริ มีสมสืบ, *คนสอยดาว*, ๔๒ – ๔๓)

กลบทเก้าแม่

นโมภควะไหว้ ภควา
ขอสิริแก่ศิรา สิไร้
ผิระย่อและท้อมา – นะสติ
สิริใดจะได้ แก่ผู้งอมือ
ซื่อโศกตกยากเศร้า พรากสุข
เพรียกเสกเอกลักษณ์บุค – ลิกกล้า
เกลือกทุกข์จักแบกทุกข์ ลุกยาก
ยากหากจักลุกถ้า ลุกได้หลักดี
มีหวังยังทุ่งแล้ง แรงปอง
ทางรุ่งทุ่งรวงทอง ถ่องเรื้อง
เร่งถางช่องทางผอง ตรองแต่ง
แก่งแย่งแข่งแย้งเยื้อง ยุ่งยั้งวางเสีย
เพลียจิตมิดมืดแม้ มนัสทัศน์
ปลดปลอดรอดเหตุมัด มืดกล้ำ
หลุดทาสบาศโทษบัด เนตรบอด
ยอดสุดยอดยศย้ำ ญาติผู้พัฒนา
อย่าหยันอันถิ่นแคว้น กันดาร
ดินเถื่อนเกลื่อนแก่นสาร ซ่อนพื้น

เพียรผลก่อนการงาน สรรส่วน
พรวนหมั่นฟันฝุ่นฟื้น ฝุ่นนั้นเงินเนา
เหย้ายอบบอบยุบโย้ ยวบแยบ
เทิบทาบทับทึบแคบ แทบคู้
คับบีบชีพคับแบบ เพียบบุบ
หลุบงอบจอบจับสู้ สิบพร้าสับไพร
ใฝ่ชุมนุมกลุ่มน้อม ยอมงาม
เอมอิ่มยิ้มยอมความ ร่วมอุ้ม
ออมชอมซ่อมโทรมทราม ขามเสื่อม
เขือมข่มตรมถมกลุ้ม กล่อมปลื้มเปรมปรีดิ์
คลี่คลายคลายค่อยคล้อย ถ่อยคลาย
ถอยร่อยถ่อยร้อยราย พ่ายร้อย
พ่ายโรยช่วยโหยหาย หมายช่วย
ด้วยฝ่ายหลายฝ่ายด้อย ปล่อยร้ายปลายมือ
สื่อสาวชาวบ่าวข้าว คราวเคียว
นิ้วกิ่วทิวนิ้วเรียว เกี่ยวน้าว
เกี่ยวเกี้ยวเกี่ยวเกลียวเหนียว เกลียวเหนี่ยว
เทียวแน่วเทียวแนวก้าว ท่าวก้าวยาวสาว

(ศิวกานท์ ปทุมสูติ, *ทุ่งดินดำ แผ่นดินธรรม แผ่นดินทอง*, ๔๒ – ๔๔)

กลบทคำผวนแผลง

สาวน้อยจักสอย, น้าว ณ ดวงดาวไปฉันใด
ให้รักอันหักไร้ ซึ่งสัตย์ซื่อเขาถือทราม
เขาล่อเธอ, ขอเล่า อย่าหลงเงาแค่เห็นงาม
หนามแล่นปักแน่นหลาม จึงพับพ่ายมลายผล
ใจเธอมิเจอไท ยิ่งหมองไหม้ยิ่งมืดมน
จนติดฝังจิตตน ก็ยากถอนฤาผ่อนทัณฑ์

(คมทวน คันธนู, *กฎบนกลบท*, ๘๖)

๑๓. ตัวอย่างการสร้างสรรค์กวีนิพนธ์ฝ่าแฝด

กวีนิพนธ์ฝ่าแฝดของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์

พิเศษสารเสกสร้าง รังสรรค์
สารประจงจารฉันท ภาคพริ้ง
พรายฉายเฉกเพชรพรรณ เพราเฉิด เลิศแล
ลายระยับสายสะอิ้ง ส่องสร้อยกรองทรวง
ดวงดอกไม้มิ่งแก้ว โกมุท
มาศเอี่ยมสะอาดพิสุทธิ์ ฉ่ำซึ้ง
คำหลวงโรจน์รุ่งดุจ ดาวฤกษ์ เบิกรา
ดวงประดับรวงผึ้ง ร่ำน้ำคำกวี
ชีวิตนิดหนึ่งน้อย นี้หนัก
นักปราชญ์ประจักษ์หลัก แน่ล้วน

หน่ายหนีทุกข์สุขศักดิ์ สรรพทั่ว ชั่วแล
ดีใช่ดีถี่ถ้วน เท็จล้วนเลศนัย
ใช้ชีพนี้ชี้เช่น เป็นแบบ
บทประจงจดแนบ เนื่องร้อย
เรื่องไขหลากข้อแยบ ยลคิด จิตฤๅ
ใจจักสอดใส่สร้อย สว่างไว้ทางกวี

(เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, *ชักม้าชมเมือง*, ๕๑ – ๕๒)

พิเศษสารเสกสร้างรังสรรค์สาร ประจงจารฉันทภาคพริ้งพรายฉาย
เฉกเพชรพรรณเพราเฉิดเลิศแลลาย ระยับสายสะอิ้งส่องสร้อยกรองทรวง
ดวงดอกไม้มิ่งแก้วโกมุทมาศ เอี่ยมสะอาดพิสุทธิ์ฉ่ำซึ้งคำหลวง
โรจน์รุ่งดุจดาวฤกษ์เบิกราดวง ประดับรวงผึ้งร่ำน้ำคำกวี
ชีวิตนิดหนึ่งน้อย นี้หนักนัก ปราชญ์ประจักษ์หลักแน่ล้วนหน่ายหนี
ทุกข์สุขศักดิ์สรรพทั่วชั่วแลดี ใช่ดีถี่ถ้วนเท็จล้วนเลศนัย
ใช้ชีพนี้ชี้เช่นเป็นแบบบท ประจงจดแนบเนื่องร้อยเรื่องไข
หลากข้อแยบยลคิดจิตฤๅใจ จักสอดใส่สร้อยสว่างไว้ทางกวี

(เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, *ชักม้าชมเมือง*, ๕๓ – ๕๔)

กวีนิพนธ์ฝาแฝดของศิวกานท์ ปทุมสูติ

ใดฤๅอิสระเลี้ยง พรรณราย
รุ่งร่ำอำรุงผกาย ภพพื้น
โอบอุ้มปุ่มภูสาย แร่สมุทร สุดแล
คลุมหาดภพชุ่มชื้น ฉ่ำน้ำมณีแสดง
ใดฤๅแสงแดดกล้า ลมเกลา
สกัดผลัดพิรุณเพรา เพริศแพร้ว
เฉิดแสงกลอกแสงเงา รุ้งร่วง น้อยฤๅ
แพงค่าแท้แห่งแก้ว ก่ำเรื้องรำไพ
ใดนั้นกำเนิดเกื้อ แก่นสาร
รัตน์ร่วงมณีวิญญาณ หยัดฟ้า
ดินสมัยจักสมาน ฝันโลก หล้าเอย
ไยแก่นเนื้อใจหล้า โศกแล้งโลกลืม

(ศิวกานท์ ปทุมสูติ, *หนึ่งทรายมณี*, ๒๐)

ใดฤๅอิสระเลี้ยงพรรณรายรุ่ง ร่ำอำรุงผกายภพพื้นโอบอุ้ม
ปุ่มภูสายแร่สมุทรสุดแลคลุม หาดภพชุ่มชื้นฉ่ำน้ำมณีแสดง

ใดฤๅแสงแดดกล้าลมเกลาสกัด ผลัดพิรุณเพราเพริศแพร้วเฉิดแสง
กลอกแสงเงารุ้งร่วงน้อยฤๅแพง ค่าแท้แห่งแก้วก่ำเรื้องรำไพ
ใดนั้นกำเนิดเกื้อแก่นสาร รัตน์ร่วงมณีวิญญาณหยัดฟ้าดินสมัย
จักสมานฝันโลกหล้าเอยไย แก่นเนื้อใจหล้าโศกแล้งโลกลืม

(ศิวกานท์ ปทุมสูติ, *หนึ่งทรายมณี*, ๒๑)

ถลาล้มโค่นแล้ว ลุกยืน
หยัดเพื่อทานทัดฝืน ทุกข์ไว้
มิโค่นมิล้มครืน พังพาบ พับแล
โอนอ่อนใช่โงนไร้ ศักดิ์สู้ชีวัน
อันชีพน้อยหนึ่งนี้ นึกดู
เถิดชีพประเสริฐสู เพิ่มสร้าง
เสริมสรรพ์ศักดิ์วิญญู – ชนค่า ยิ่งนา
อนันต์ค่าแท้นั้นกว้าง กว่ากว้างท้าทาย
หมายถึงซึ่งขอบฟ้า ฝั่งดิน
ฝันย่อมฝ่าฟันริน เหงื่อย้อย
เมื่อหมายจะแบกหิน ขึ้นบ่า กล้าเนอ
กายหนักสบายคล้อย คาบหน้าตราบนาน
ศุภวารกาลจักร้อย สร้อยศักดิ์
ศรีปัฐพีพิทักษ์ เกียรติหล้า
กสานติ์สุดทางนัก สู้บุก เบิกเอย
งานอุดมการณ์ถ้า ชนะแล้วเจริญ

(ศิวกานท์ ปทุมสูติ, *สร้อยสันติภาพ*, ๗๘)

ถลาล้มโค่นแล้วลุกยืนหยัด เพื่อทานทัดฝืนทุกข์ไว้มิโค่น
มิล้มครืนพังพาบพับแลโอน อ่อนใช่โงนไร้ศักดิ์สู้ชีวัน
อันชีพน้อยหนึ่งนี้นึกดูเถิด ชีพประเสริฐสูเพิ่มสร้างเสริมสรรพ์
ศักดิ์วิญญูชนค่ายิ่งนาอนันต์ ค่าแท้นั้นกว้างกว่ากว้างท้าทาย
หมายถึงซึ่งขอบฟ้าฝั่งดินฝัน ย่อมฝ่าฟันรินเหงื่อย้อยเมื่อหมาย
จะแบกหินขึ้นบ่ากล้าเนอกาย หนักสบายคล้อยคาบหน้าตราบนาน
ศุภวารกาลจักร้อยสร้อยศักดิ์ศรี ปัฐพีพิทักษ์เกียรติหล้ากสานติ์
สุดทางนักสู้บุกเบิกเอยงาน อุดมการณ์ถ้าชนะแล้วเจริญ

(ศิวกานท์ ปทุมสูติ, *สร้อยสันติภาพ*, ๗๙)

ฝุ่นดินมัวมืดฟุ้ง แรงลม
ฟ้าแดดดิบอารมณ์ แปลบร้อน
แทบดิ้นแทบดับกรม - เกรียมอก โลกฤๅ
ภินท์ร่อยกรวดหินก้อน เกลื่อนกลิ้งกลาดกราว
ชาวไสยเวทเภทเพี้ยน ทางพุทธ
พร่ำบริกรรมอุต - ส่าห์อ้าง
ฉ่าฉาวแช่งประทุษ คนถ่อย ถ้วนแล
คราวทุเรศร้าวร้าง แหล่งน้ำแปลงนา
ประดาความเชื่อเบื้อง บูรพ์แนว
บ้างก็จับนางแมว แห่ร้อง
แห่ว่าแม่แมวแปว แปวร่ำ สิแม่
วิพาร์เรียกฝนฟ้าต้อง โตรกพื้นโลกภูมิ

(ศิวกานท์ ปทุมสูติ, *ทุ่งดินดำ แผ่นดินธรรม แผ่นดินทอง*, ๑๙)

ฝุ่นดินมัวมืดฟุ้งแรงลมฟ้า แดดดิบอารมณ์แปลบร้อนแทบดิ้น
แทบดับกรมเกรียมอกโลกฤๅภินท์ ร่อยกรวดหินก้อนเกลื่อนกลิ้งกลาดกราว
ชาวไสยเวทเภทเพี้ยนทางพุทธพร่ำ บริกรรมอุตส่าห์อ้างฉ่าฉาว
แช่งประทุษคนถ่อยถ้วนแลคราว ทุเรศร้าวร้างแหล่งน้ำแปลงนา
ประดาความเชื่อเบื้องบูรพ์แนวบ้าง ก็จับนางแมวแห่ร้องแห่ว่า
แม่แมวแปวแปวร่ำสิแม่วิพาร์ เรียกฝนฟ้าต้องโตรกพื้นโลกภูมิ

(ศิวกานท์ ปทุมสูติ, *ทุ่งดินดำ แผ่นดินธรรม แผ่นดินทอง*, ๒๐)

หมางคำน้ำขุ่นข้อง ขัดใจ จุนแล
เหตุจักวุ่นจักไหว วูบค้าง
กรุ่นควันเกิดหมอกไฟ คลอกฟู่
ฟางสู่ไฟมอดมล้าง เปล่าล้วนควรฤๅ
มือหมัดก่อนมุ่งท้า ทุ่มกระ - ทุ้งพ่อ
ผู้ใหญ่ยุ่งใจปะ - ทะยื้อ
แยกทุษฐ์หยุดโทษละ โกรธล่ม
ริ้ออัคคีอักอื้อ รอดมื้อฮือโหม

(ศิวกานท์ ปทุมสูติ, *ทุ่งดินดำ แผ่นดินธรรม แผ่นดินทอง*, ๒๒)

หมางคำน้ำขุ่น ข้องขัดใจจุน แลเหตุจักวุ่น
จักไหววูบค้าง กรุ่นควันเกิดหมอก ไฟคลอกฟู่ฟาง
สู่ไฟมอดมล้าง เปล่าล้วนควรฤๅ
มือหมัดก่อนมุ่ง ท้าทุ่มกระทุ้ง พ่อผู้ใหญ่ยุ่ง
ใจปะทะยื้อ แยกทุษฐ์หยุดโทษ ละโกรธล่มริ้อ
อัคคีอักอื้อ รอดมื้อฮือโหม

(ศิวกานท์ ปทุมสูติ, *ทุ่งดินดำ แผ่นดินธรรม แผ่นดินทอง*, ๒๒)

๑๔. ตัวอย่างการผสมฉันทลักษณ์

โคลงสี่สลับ

สายหยุดหยุดกลิ่นฟุ้ง ยามสาย
สายบ่หยุดกระหน่ำหาย ห่างเศร้า
กี่วันกี่คืนวาย วางทวิ เทวษเพื่อน
ถวิลทุกขวบค่ำเช้า หยุดได้ใดเลย
ตราบขุนคิริข้น ขาดสลาย
แค้นบ่หายตรายระเหย ระเหิดฟ้า
วีรภาพพลุ่งกำจาย จารึก
ไฟแล่นล้างทั้งหล้า เรื่องขจร
รอนรอนสุริยะโอ้ อัสดง
เรื่อยเรื่อยลับเมรุลง ค่ำแล้ว
รอนรอนเมื่อเสียงสงฆ์ สมณะ สวดเอย
เรื่อยเรื่อยไฟแลบเรื้อง โอบไล้โลงผวา
กรุงเทพมหานครนี้ นามระบิล
เอาเลือดกรุงธนฯ ทา ทาบสร้าง

แผ่นดินต่อแผ่นดิน ผ่านอดีต
เลือดท่วมนองท้องช้าง ชุ่มเนือง
เรืองเรืองไตรรัตน์พัน พันแสง
ปากพร่ำพระธรรมแสดง ค่ำเช้า
ตกสายสั่งไล่แทง ถีบเร่ง ฆ่าแล
สามหมื่นเลี้ยงแก้วเก้า แก่นหล้าเรอผาย
ธรณีภพนี้เพ่ง ทิพยญาณ หนึ่งรา
เราผิดสมควรตาย แต่เบื้อง
เราถูกถูกสังหาร เหี้ยมโหด
หนี้นี่เราต้องเปลื้อง ปลดใคร?

(คมทวน คันธนู, *นาฏกรรมบนลานกว้าง*,๒๐ – ๒๑)

โคลง ๕ สลับ

ไกลใกล้ลำ รนหา
หาเพื่อเห็น เพื่อให้
เกิดแผ่นผา พลภาพ
ห้อมแหนไว้ หว่างสองวัยสอง
สองสร้างหนึ่ง ในสอง
หนึ่งร่วมครอง ครอบด้าว
หนึ่งรวมผอง ธารแผ่
ก้าวต่อก้าว ต่อกัน
ตราบแก่เฒ่า ธารสาย
คงไหลปัน เปี่ยมด้วย
อาทรฉาย ฉานห่ม
ตราบเท่าม้วย มอดถึงมาถึง
จึงพร้องเรียก รักถือ
มือกุมมือ มุ่งหน้า
เรืองแรงหรือ ริบหรี่
ท้าทายท้า ทุกสถาน
สุขเท่าที่ ถือสุข
สานใจสาน สอดสร้าง
ทุกข์เท่าทุกข์ ถือสติ
ง้างเงื่อนง้าง เงื่อนงำเงางำ

จำเพื่อแก้ ใช่เก็บ
จำเพื่อเจ็บ ใช่จ้อง
จำแม้เหน็บ หนาวจิต
จำแม้ต้อง ตกใน

(คมทวน คันธนู, *จตุรงคมาลา*, ๕๔ – ๕๕)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

กลอนแปดกับกลอนหก

ว่าวดุ๊ยดุ่ยดุ่ยดันบนปลายไผ่ ฉวัดไกวกังหันไม่ทันสิ้น
พอลมหวน ขลุ่ยก็โหยมาโรยริน ซอเสียงพิณไผ่สี ระรี่รับ
แล้งละห้อยร้อยเศร้า เริ่มเข้าค่ำ ก็พลันฉ่ำชื่นเสียงจำเรียงขับ
ระบำนิ้วเน้นระบาย กรายกระซับ แล้วทอดแผ่วเพียงประทับ แนบนับนิ้ว
หมาดกระไอละอองฟาง จางจางกลิ่น หอมเนินดินดอกหญ้า มาเฉื่อยฉิว
ระบัดพร้อยพวงไผ่ สยายปลิว เพลงขลุ่ยพลิ้วพริ้งพราย ในสายลม
โอ้หนอค่ำนี้นอนไหน *สุมทุมพุ่มไม้มาห่ม*
นับดาวน้าวเดือนเพื่อนชม *พรมฟากมุ้งฟ้าหมอนฟาง*
ดอกเอยดอกอ้อ *คำหอมกล่อมหอเหินห่าง*
ดอกรักดาวเรืองร่วงร้าง *พิกลกลิ่นจางกระแจะจันทน์*
เคียวเดือนอย่างเคียวคิ้วน้อง *นิ้วต้องแตะน้อยหนึ่งฝัน*
ตากระพริบเพียงดาวชีวัน *ใกล้กันก็จะไม่มารบกวน*
จุมพิตเพียงขลุ่ยค่อยผิว *แนวนิ้วแนบจีบประจงหวน*
โหยแผ่วเพลงรักรัญจวน *อย่าด่วนเด็ดสวาทขาดใย*
ระโอยโอดสะอื้นออด กระอักเสียว หนาวสำเนียงนิ้วปร่า ประหวั่นไหว
โอละเห่โหยหาห้องหอใคร เอละช้าชื่นใจเจ้าเนื้อทอง
โอ้ว่าดึกแล้วหนอ จะหนาวอก เดือนก็ตกดาวต่ำ น้ำค้างต้อง
กังหันเงียบ ไผ่เหงาสงัดคลอง แล้วค่อยล่องมาเร่ง จบเพลงรัก

(เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, *คำหยาด*, ๑๙๕ – ๑๙๗)

กลอนกับเพลงเรือ

เดือนสิบเอ็ดเสร็จกฐินสิ้นพรรษา สนธยาย่างเยื้อนเดือนสิบสอง
โสนน้อยร่อยลู่อยู่ริมคลอง หญ้าคากรองน้ำขังอยู่กลางนา

“พี่พายเรือกระดาษ	ค่อยวาดพายมาพ้อง	จึงจำเรียงเสียงร้อง	ไม่รอรา
อย่าไปเลยเรือบิน	เดี๋ยวจะบิ่นระเบิด	มาลงเรือพี่เถิด	ปลอดภัยกว่า
อย่าไปเลยรถยนต์	เดี๋ยวจะโดนรถชิ่ง	รถมูลนิธิก็จะวิ่ง	แห่กันมา
อย่าไปเลยดิสโก้	วีดีโอมิวสิค	สาวรำวงดุ๊กดิ๊ก	อายุสิบห้า
มาลงเรือพี่เถิด	ถึงไม่มีเบิร์ดกะเต๋อ	พี่ก็ไม่เพ้อเจ้อ	ใจวาจา
มาลงเรือกระดาษ	วาดความหวังแจ๋วแหว๋ว	โรงเรียนจะเปิดแล้ว	มาเถิดมา

เดือนสิบสองน้ำทรงปลาหลงน้ำ อย่าหลงรำหลงร้องเลยน้องหนา
พอเดือนยี่น้ำลงในคงคา เจ้าเป็นปลาเจ้าก็คงลงหม้อแกง

(เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, *ข้างคลองคันนายาว กระบวนที่ ๗*, ๘๘ – ๘๙)

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

นายกีรติ ธนะไชย เกิดเมื่อวันที่ ๒๔ พฤศจิกายน ๒๕๒๑ ที่อำเภอเมือง จังหวัดชุมพร สำเร็จการศึกษาระดับมัธยมศึกษาจากโรงเรียนศรียาภัย จังหวัดชุมพร ได้รับพระราชทานปริญญาอักษรศาสตรบัณฑิต วิชาเอกภาษาไทย ภาควิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ณ พระราชวังสนามจันทร์ นครปฐม ระหว่างศึกษาได้รับทุนศาสตราจารย์หม่อมหลวงบุญเหลือ เทพยสุวรรณ สาขาภาษาไทย (ปีการศึกษา ๒๕๔๓) และเข้าศึกษาต่อในระดับปริญญามหาบัณฑิตที่ภาควิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในปีการศึกษา ๒๕๔๔ ระหว่างศึกษาได้รับทุนพัฒนาอาจารย์ สาขาภาษาไทย มหาวิทยาลัยมหาสารคาม ปัจจุบันเป็นอาจารย์ประจำภาควิชาภาษาไทยและภาษาตะวันออก คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย