วารสารราชบัณฑิตยสถาน
ปีที่ ๓๙ ฉบับที่ ๓ ก.ค.-ก.ย. ๒๕๕๗

อิทธิพลสำคัญต่อการสร้างสรรค์ศิลปะ*

วิทย์ พิณคันเงิน
ภาคีสมาชิก สำนักศิลปกรรม
ราชบัณฑิตยสถาน

คำว่า อิทธิพล (influence) หมายถึง กำลัง หรือ พลัง ที่ยังผลให้สำเร็จ เช่น อำนาจของรัฐบาลซึ่งปกครองประเทศ อำนาจของบุคคลที่สามารถดลบันดาลให้เป็นไปตามความประสงค์ หรืออำนาจที่สามารถบันดาลให้ผู้อื่นคล้อยตามหรือทำตาม ตลอดจนอำนาจที่สามารถบันดาลให้เป็นไปได้ต่าง ๆ

อิทธิพลในทางศิลปะ จึงหมายถึงอำนาจหรือพลังแห่งความยอมรับของฝ่ายหนึ่งซึ่งมีต่ออีกฝ่ายหนึ่ง เป็นการยอมรับนำสิ่งนั้น ๆ มาใช้ มาปรับแก้ มาประยุกต์ และมาผสมผสานให้เข้ากันกับของตน หรือสร้างสรรค์ตามกระแสอิทธิพลเหล่านั้น จึงทำให้ลักษณะรูปแบบของผลงานศิลปะปรากฏออกมาให้เห็นได้ชัดเจน มากน้อยขึ้นอยู่กับอิทธิพลที่ได้รับว่ามีมากน้อยกว่ากันเพียงไร โดยไม่จำกัดว่าจะเป็นการตกอยู่ในอิทธิพลทางแนวความคิดหรือรูปแบบ

อิทธิพลด้านความคิด นั้นสามารถสร้างสรรค์ได้โดยไม่ปรากฏให้เห็นเป็นอิทธิพลแบบที่เรียกกันว่า “อิทธิพลที่มองไม่เห็น” เพราะกลมกลืนไปกับรูปแบบศิลปะดั้งเดิม จึงหมายถึงการใช้ปัญญาความคิดของผู้สร้างสรรค์จนสามารถรักษาเอกลักษณ์แห่งศิลปะของตนไว้ได้อย่างมั่นคง แต่หากใช้ปัญญาความคิดเพียงเล็กน้อยหรือไม่ใช้เลย ก็จะปรากฏลักษณะรูปแบบฟ้องตัวเองว่าไม่สามารถรักษาเอกลักษณ์ไว้ได้และอาจเรียกได้ว่า “อิทธิพลที่มองเห็น” อิทธิพลทางด้านต่าง ๆ มีดังนี้

อิทธิพลทางสภาพภูมิศาสตร์ จากการที่มนุษย์อาศัยอยู่ในที่โล่งแจ้ง ไม่ได้อยู่ในถ้ำอีกต่อไปแล้วนั้น ทำให้พบว่ามีชุมนุมที่อยู่รวมกันเป็นกลุ่ม เป็นสังคม เพราะมีผู้ขนานนามมนุษย์ว่า “สัตว์สังคม” ซึ่งนอกจากจะอยู่อาศัยแล้ว ยังได้ทำมาหากินในบริเวณใกล้ที่อยู่อาศัยนั้นด้วย ถึงจะไกลออกไปก็ไม่มากนัก จะเห็นได้จากตัวอย่างที่ค้นพบในทะเลสาบแห่งหนึ่ง ที่ประเทศสวิสเซอร์แลนด์ ปลูกที่อยู่อาศัยกันโดยมีเสาสูง แม้พวกที่อยู่อาศัยตามฝั่งแม่น้ำหลายแห่ง ก็สร้างที่อยู่อาศัยบนเสาสูงเช่นกัน ยิ่งในบางท้องถิ่นมีน้ำท่วมล้นฝั่งทุกปี เช่นในแถบลุ่มแม่น้ำของประเทศไทยก็ทำให้ต้องสร้างบ้านเรือนมีเสาสูง ในต่างประเทศหรือประเทศอื่น ๆ อาจแตกต่างกันไปบ้างเพราะมีภูมิประเทศไม่เหมือนกัน

---

* บรรยายในการประชุมสำนักศิลปกรรม เมื่อวันที่ ๒๐ มิถุนายน พ.ศ. ๒๕๕๖

บางท้องถิ่นที่อยู่ในที่ราบสูง อยู่ในถิ่นมีภูเขามาก ผู้คนก็จะสร้างที่อยู่อาศัยกันตามเชิงเขา เชิงดอย หรืออาจเจาะหน้าผาเข้าไปทำให้เป็นที่อยู่อาศัยก็ได้ แต่ก็ขึ้นอยู่กับความนิยมอีกด้วย จะเห็นตัวอย่างได้จากในประเทศไทย แม้ว่าจะอยู่ในพื้นที่ใดก็ตาม ก็มักจะมีเสาสูง เพราะต้องการพื้นเรือนเรียบเป็นที่นั่งที่นอนไปในตัว ไม่เหมือนบางประเทศเขาจะทำที่นอนไว้ต่างหากโดยการยกพื้นที่นอนให้สูงขึ้น เพราะปลูกที่อยู่อาศัยติดพื้นดิน ไม่มีเสา

ในถิ่นที่เป็นทะเลทราย การสร้างที่อยู่อาศัยก็จะไม่สร้างอย่างถาวร มักจะเป็นรูปของกระโจมหรือเต็นท์ เช่น ในแถบมองโกเลีย หรือชาวอินเดียนแดงในสมัยโบราณ แม้ว่าจะอยู่ตามป่าเขาก็ยังสร้างที่อยู่อาศัยรูปกระโจม เพราะจะต้องโยกย้ายไปตามแหล่งที่อุดมสมบูรณ์ นอกจากนั้นยังมีกระท่อมน้ำแข็งของชาวเอสกิโมที่เรียกว่าอิ๊กลูอีกด้วย ทั้งหมดนี้ก็แสดงให้เห็นว่า สภาพทางภูมิศาสตร์มีส่วนบันดาลให้การสร้างที่อยู่อาศัยของมนุษย์มีความแตกต่างกันไป แต่อย่างไรก็ตาม แม้อิทธิพลทางภูมิศาสตร์จะบันดาลให้เป็นไปส่วนหนึ่ง แต่ความนิยมซึ่งมีมาตั้งแต่ดั้งเดิมก็ยังคงมีส่วนช่วยทำให้เกิดความแตกต่างออกไปอีกด้วยเหมือนกัน

อิทธิพลจากสภาพดินฟ้าอากาศ หรือเรียกว่า ภูมิอากาศ ก็เป็นเหตุให้ลักษณะรูปแบบของศิลปะแตกต่างกันไปด้วย โดยผู้คนที่อยู่ในเขตอบอุ่น เขตร้อน เขตหนาว ก็จะสร้างสรรค์ศิลปะเพื่อช่วยแก้ปัญหาในการดำเนินชีวิตให้เหมาะสมกลมกลืนไปกับสภาพทางดินฟ้าอากาศได้ ในประเทศที่มีฝนชุก บ้านเรือนหรือสิ่งก่อสร้างอื่น ๆ มักจะมีหลังคาใหญ่ กว้าง แผ่คลุมสิ่งที่อยู่ใต้หลังคานั้นอย่างมิดชิด รูปของหลังคาก็จะเป็นจั่วแหลม (gable roof) เพื่อให้ลมพัดพาเอาความร้อนอบอ้าวจากภายในที่อยู่อาศัยออกไปได้อย่างรวดเร็ว เช่น เรือนของไทยสมัยก่อน เป็นเรือนที่มีเสาสูง มีหลังคารูปจั่วสูงประดับด้วยแผ่นไม้ปั้นลม ตรงข้ามกับประเทศที่ไม่มีฝนแต่อากาศร้อนจัดหรือหนาวจัด บ้านเรือนที่อยู่ในภูมิอากาศร้อนที่อยู่อาศัยก็จะต้องทึบมาก ๆ เพื่อกันลมพัดพาเอาความร้อนเข้ามา หลังคามักจะแบน (flat roof) ฝาบ้านอาจทำด้วยแผ่นดินดิบ เพราะไม่ต้องกลัวฝนทำให้ดินอ่อนตัว ในแถบยุโรปและอเมริกาตอนเหนือ ก็จะสร้างที่อยู่อาศัยเพื่อป้องกันลมหนาวได้ดี สมัยโบราณมีที่อยู่อาศัยแบบกระท่อมไม้ซุง เรียกว่า “log cabin” ภายในก็จะมีเตาผิงโดยการก่อไฟตรงที่เป็นเตา มีปล่องสูงผ่านหลังคาขึ้นไป เพื่อให้เกิดความอบอุ่น ผลงานศิลปะทางด้านอื่น ๆ ก็แตกต่างออกไปจากแหล่งที่มีอากาศอุ่นหรือร้อน เช่นในประเทศในเขตร้อนจะมีแสงสว่างจากดวงอาทิตย์แจ่มจ้าอยู่ตลอดปี อากาศก็แจ่มใสเป็นส่วนมาก จะมีบ้างก็ในคราวเกิดวิปริตเท่านั้น การใช้สีของคนในถิ่นเหล่านี้จึงสดในจนถึงฉูดฉาดและรุนแรง ตรงข้ามกับประเทศหนาวซึ่งมีแสงแดดน้อยอากาศค่อนข้างทึบสลัวการใช้สีย่อมจะลดความสดใสลงไปด้วย แต่ทั้งนี้ย่อมขึ้นอยู่กับความคลี่คลายเปลี่ยนแปลงของส่วนประกอบอีกหลายอย่าง เช่นความนิยมที่เป็นสากลหรือร่วมสมัย จึงเห็นได้ว่าสภาพทางดินฟ้าอากาศเป็นสิ่งมีอิทธิพลต่อการสร้างสรรค์ศิลปะให้แตกต่างกันออกไป

อิทธิพลทางการเมืองและการปกครอง การที่มนุษย์ร่วมกันอยู่เป็นสังคมประเทศชาติ ก็จะต้องมีระเบียบแบบแผนการปกครองให้ทุกคนได้มีชีวิตความเป็นอยู่ที่สงบสุข ได้รับความยุติธรรมเสมอหน้ากัน และมีเสรีภาพเท่าที่จะสามารถอำนวยให้ได้ในแต่ละสมัย แต่กระนั้นก็ยังมีความแตกต่างกันอยู่ไม่น้อย เพราะบางชาติมีอำนาจมากด้วยประชาชนมีจำนวนมากกว่าชาติอื่น พลอยให้กลายเป็นมหาอำนาจครอบครองดินแดนที่อุดมสมบูรณ์กว้างใหญ่ไพศาล บางชาติระเหเร่ร่อนแต่โหดเหี้ยมและกล้าหาญ มีความแข็งแกร่งในการต่อสู้กับธรรมชาติ หรือบางครั้งก็ยกกองทัพบุกตะลุยเข้าไปในประเทศใหญ่ ๆ ที่เคยสงบสุขจนสามารถชิงอำนาจการปกครองได้ และก็ยังมีอีกไม่น้อยที่มีความสัมพันธ์กันอย่างดี ทำให้สามารถแยกลักษณะของชาติต่าง ๆ อันจะบ่งชี้ถึงลักษณะของศิลปกรรมได้อีกด้วย การระเหเร่ร่อนของบางชาตินี้เองที่มีส่วนทำให้ไม่สามารถสร้างสรรค์สิ่งต่าง ๆ ให้ถาวรได้ เช่น ไม่มีสิ่งก่อสร้างแสดงถึงความรู้ความสามารถทางด้านสถาปัตยกรรม ไม่มีผลงานประติมากรรมที่งาม ๆ อันเป็นถาวรวัตถุ นอกจากการประดิษฐ์สิ่งของเครื่องใช้ที่สามารถพกพาติดตัวไปมาได้สะดวก

ลักษณะสภาพทางการเมืองและการปกครอง อาจเป็นสิ่งบังคับให้การสร้างสรรค์และรูปแบบของศิลปกรรมเป็นไปตามความต้องการของผู้มีอำนาจได้ไม่น้อย เช่นสมัยที่ผู้นำประเทศเป็นผู้ชอบความยิ่งใหญ่ ความสง่างามของเกียรติยศ ศักดิ์ศรี ก็จะบังเกิดอนุสาวรีย์ต่าง ๆ ขึ้นอย่างในอาณาจักรโรมัน แต่ถ้าผู้นำประเทศเกิดความลังเลใจในการสร้างสรรค์ของศิลปินบางคนที่พยายามถ่ายทอดชีวิตความเป็นอยู่ของผู้คนในสมัยของตนออกมาในทางไม่ดีนัก ก็อาจสั่งจับหรือขับไล่ศิลปินออกไปจากประเทศได้ เหมือนฮิตเลอร์แห่งอาณาจักรนาซี เคยขับไล่และมีทีท่าไม่ยอมรับผลงานของศิลปินชาวเยอรมันหลายคน จนต้องลี้ภัยออกไปอยู่นอกประเทศทำให้ความรู้ความสามารถในทางศิลปะไปเจริญขึ้นที่อื่น แทนที่จะเจริญอยู่ภายในประเทศ

จากสงครามที่เกิดขึ้นภายในประเทศไม่สร่างซา มีการรบราฆ่าฟันกันเอง เปลี่ยนราชวงศ์ปกครองประเทศกันบ่อย ๆ เช่นในประเทศจีน พลอยให้ศิลปกรรมคงรูปเดิมอยู่เป็นเวลาช้านานเพราะมีการเผาทำลายสิ่งก่อสร้างกันอยู่เสมอมา เมื่อมีการสร้างขึ้นใหม่ก็ยังคงอยู่ในรูปเดิมเสียส่วนมาก จะเปลี่ยนแปลงบ้างก็ส่วนที่เป็นการตกแต่งความละเอียดระยิบระยับอย่างฟุ่มเฟือยมากขึ้น ซึ่งมีประเทศจีนเป็นตัวอย่าง นอกจากจะเรียกชื่อตามราชวงศ์หรือนามของกษัตริย์

สหรัฐอเมริกาซึ่งผู้คนในประเทศล้วนแต่อพยพย้ายถิ่นฐานมาจากประเทศอื่นในยุโรปก็ไม่มีแบบอย่างทางศิลปกรรมที่แน่ชัดเป็นของตนเอง จึงต้องนำแบบอย่างของประเทศในยุโรปมาใช้ แต่ก็ได้พยายามแก้ไขสร้างสรรค์ขึ้นใหม่เป็นอันมาก ถึงอย่างไรก็ไม่พ้นจากแบบอย่างของยุโรปไปได้ เช่นการก่อสร้างอาคารหลังใหญ่ ๆ ที่ใช้หินอ่อนและเสาตามแบบของโรมันและกรีก

ประเทศไทยเป็นประเทศที่สงวนรักษาขนบธรรมเนียมประเพณีมาก ดังนั้นการอนุรักษ์ผลงานศิลปกรรมจึงเป็นสิ่งสำคัญของประเทศ แต่ก็ยังมีกลุ่มก้าวหน้าสร้างสรรค์งานศิลปะในรูปแบบใหม่อยู่อีกหลายกลุ่ม ซึ่งก็ได้อุดมการณ์และรูปแบบการเปลี่ยนแปลงมากจากตะวันตกนั่นเอง จึงทำให้ศิลปกรรมทั้งเก่าและใหม่ดำเนินร่วมกันไปอย่างช้า ๆ เพราะต่างคนต่างทำ ไม่มีความเปลี่ยนแปลงที่รวดเร็วและเป็นอุดมการณ์ของแต่ละกลุ่ม จะมีก็เป็นไปตามแนวทางของแต่ละคน ทั้งนี้คงเป็นเพราะอิทธิพลทางการเมืองและการปกครองด้วยเช่นกัน เพราะเดิมมีการปกครองแบบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ ต่อมาจึงเปลี่ยนเป็นระบอบประชาธิปไตย ศิลปินมีอิสระในการสร้างสรรค์อย่างกว้างขวาง

จึงเห็นได้ว่า การเมืองและการปกครองที่เป็นผู้สร้างประวัติศาสตร์ให้ชาติต่าง ๆ นั้นสามารถมีอิทธิพลต่อผลงานศิลปะอยู่ไม่น้อยเลย

อิทธิพลทางความเชื่อและศาสนา ศาสนาเป็นสิ่งแวดล้อมทางวิญญาณของมนุษย์มาตั้งแต่ดึกดำบรรพ์แล้ว บางลัทธิหรือบางศาสนาชักนำเหนี่ยวโน้มให้คนเป็นคนอดทนกล้าหาญ บางลัทธิก็ชักนำให้ศรัทธาเชื่อถือในพระเป็นเจ้าและพวกพ้องอย่างรุนแรงเพราะถือว่าล้วนเป็นญาติกันในทางศาสนาทั้งสิ้น นอกจากนั้นยังได้วางระเบียบแบบแผนเป็นจารีตอย่างเคร่งครัดมากจนถึงขั้นมีโทษผิดเมื่อไม่ประพฤติตาม แต่บางลัทธิก็อบรมสั่งสอนให้บังเกิดอุปนิสัยที่อ่อนโยนมีเมตตาธรรม เนื่องจากพื้นฐานของศาสนาแตกต่างกันคนละแนวนั่นเอง จึงทำให้ผลงานศิลปะของแต่ละแห่งที่นับถือแต่ละศาสนาแตกต่างกันไปด้วย เพราะช่างหรือศิลปินก็มีส่วนช่วยอย่างสำคัญในการจรรโลงเชิดชูคำสั่งสอนอันมีอุดมการณ์และจุดหมายที่แท้จริงของลัทธิศาสนาเด่นชัดขึ้น โดยสร้างผลงานศิลปะทั้งจิตรกรรม ประติมากรรม และสถาปัตยกรรม ผลงานศิลปะเหล่านี้ล้วนเป็นสื่อสำคัญที่จะประสานความเข้าใจและชักนำผู้คนให้บังเกิดความเลื่อมใสศรัทธาอย่างแน่นแฟ้นขึ้น เช่น พระพุทธรูปในศาสนาพุทธ ก็ได้รับการสร้างสรรค์ขึ้นเพื่อเป็นที่เคารพนอบน้อมระลึกถึงองค์พระสัมมาสัมพุทธเจ้าโดยตรง แต่ก็เป็นเพียงสิ่งแทนเท่านั้นหาใช่รูปที่เหมือนพระองค์ไม่ เทวรูปในศาสนาพราหมณ์หรือฮินดูก็มุ่งหมายให้ผู้คนถวายความเคารพเฉพาะพระผู้เป็นเจ้า และเทวรูปนั้นเป็นสื่อให้บังเกิดจิตร่วมกันรำลึกถึง รูปพระคริสต์ในศาสนาคริสต์ก็เน้นในพระเมตตาที่ทรงแผ่บุญไถ่บาปแทนมนุษย์ หรือทรงทนทรมานแทนมนุษย์เสียเอง แต่ศาสนาอิสลามไม่มีรูปพระมุฮัมมัดหรือรูปพระเป็นเจ้าที่เรียกว่าอัลลอฮ์ เพราะถือว่าพระองค์อยู่สูงกว่าที่จะใช้รูปมนุษย์แทนได้ ดังนั้นศิลปะของศาสนาต่าง ๆ จึงได้รับการสร้างสรรค์ขึ้นตามแนวทางเฉพาะของตนเอง ทำให้ศิลปะมีความแตกต่างกันไปตามกระแสอิทธิพลของศาสนาด้วย

อิทธิพลทางศาสนาและวัฒนธรรม เมื่อมนุษย์ได้รวมตัวกันเข้าเป็นกลุ่มชนใหญ่ตามเชื้อชาติและภาษาเดียวกันแล้ว ก็ย่อมจะมีเงื่อนไขและกติกาตามข้อตกลงของการอยู่ร่วมกัน ทั้งนี้เพื่อประโยชน์

สุขร่วมกันในสังคม เงื่อนไขและกติกาก็นับเนื่องมาจากการประพฤติปฏิบัติอย่างเดียวกัน ประกอบการงานประสานประโยชน์กัน และมีสิ่งยึดเหนี่ยวอย่างเดียวกัน เช่นขนบประเพณีต่าง ๆ (ประเพณีแยกออกเป็นขนบประเพณี ธรรมเนียมประเพณี จารีตประเพณี) มีพื้นฐานอย่างเดียวกันมาก่อนแล้วสืบทอดต่อกันมาช้านาน แม้ว่าจะค่อย ๆ เปลี่ยนแปลงไปบ้าง แต่ก็ยังรักษารูปแบบดั้งเดิมไว้ได้ สภาพทางสังคมจึงมีสภาพเหมือนสื่อกลางประสานความสามัคคีกลมเกลียวกันในกลุ่ม เช่น คนไทยยึดมั่นในการประพฤติดีประพฤติชอบ ยังคงยอมรับในความเคารพชาติ ศาสนา พระมหากษัตริย์ หรือการร่วมบุญร่วมกุศลในการบำเพ็ญประโยชน์ร่วมกันต่อหมู่ชนที่ต้องตกระกำลำบาก หรือต่อศาสนา การประกอบพิธีสมรสตามแบบแผนที่นับถือกันต่อ ๆ มา ตลอดจนจิตรกรรมทางศาสนาและสังคม ประติมากรรมแบบต่าง ๆ ตลอดจนสถาปัตยกรรมก็เป็นไปตามลักษณะของสังคม (บ้านชาวเหนือ มีเรือนน้ำปิดมิดชิด บ้านชาวภาคกลางโปร่งมาก ทำใต้ถุนสูงให้สามารถใช้งานได้ด้วย) ศิลปะการทำเครื่องประดับ เครื่องแต่งกาย ก็ออกจะแตกต่างกันไปเป็นอย่างมาก แต่เท่าที่ทำกันในปัจจุบันนี้ มีลักษณะเป็นสากลเพื่อให้ทุกชาติทุกภาษาใช้ได้ด้วย จึงเห็นได้ว่าสภาพทางสังคมวัฒนธรรมมีอิทธิพลช่วยสร้างสรรค์ให้ศิลปะมีลักษณะพิเศษเป็นของตนเองโดยเฉพาะอย่างแท้จริง

อิทธิพลทางวัสดุอุปกรณ์ วัสดุอุปกรณ์ประกอบศิลปะ หมายถึงสรรพสิ่ง ทรัพยากรต่าง ๆ (มีคำใหม่ที่ใช้แทนวัสดุอุปกรณ์คือ “ทัศนธาตุ”) ที่มีอยู่ตามธรรมชาติหรือประดิษฐ์ขึ้นใช้ในท้องถิ่นแต่ละแห่งแต่ละประเทศ จนสามารถนำเอามาประกอบเป็นผลงานศิลปะได้ ซึ่งโดยความเป็นจริงแล้วแต่ละท้องถิ่นประเทศ ย่อมมีทรัพยากรประจำอยู่ในท้องถิ่นของตนเองแต่ละแห่งแตกต่างกันไป ช่างหรือศิลปินจึงใช้สติปัญญานำเอามาใช้ประกอบเป็นผลงานศิลปะขึ้น ดังนั้นจึงมีสิ่งที่แสดงให้เห็นความแตกต่างกันดังกล่าวแล้ว เช่น ในประเทศที่มีไม้มากก็จะใช้ไม้เป็นสิ่งสำคัญทั้งในงานก่อสร้างและอื่น ๆ ส่วนในประเทศที่มีหินมากก็จะใช้หินเป็นสิ่งก่อสร้างและทำอย่างอื่น ๆ ด้วย ดังนั้นในการสร้างสรรค์งานศิลปะจึงมักจะใช้แนวคิดคำนึงถึงวัสดุอุปกรณ์ในท้องถิ่นเป็นหลักก่อน สิ่งสังเกตได้ง่ายเช่นในประเทศไทย หรือประเทศที่อยู่ในเขตอบอุ่นจะมีไม้ไผ่มาก ก็จะมีการนำเอาไม้ไผ่มาทำสิ่งของเครื่องใช้ แต่ในประเทศแถบยุโรปไม่มีไม้ไผ่ จึงไม่มีสิ่งของเครื่องใช้ที่ทำด้วยไม้ไผ่ ส่วนมากที่จะนำเอาวัสดุอุปกรณ์จากแหล่งอื่น ๆ เข้ามาประกอบก็จะมีอยู่บ้างแต่ก็น้อยกว่าปริมาณของวัสดุที่มีอยู่เองในท้องถิ่น เพราะอาจจะเป็นของหายาก ไม่สะดวกแก่การสรรหาและผู้ทำเองอาจไม่เข้าใจถึงธรรมชาติของวัสดุอุปกรณ์ท้องถิ่นก็ได้ ดังนั้นการประกอบผลงานศิลปะโดยใช้วัสดุอุปกรณ์แตกต่างกันออกไป นับตั้งแต่วิธีการประดิษฐ์ ลักษณะรูปแบบ กรรมวิธีหรือกระบวนการ จึงเห็นได้ว่าอิทธิพลทางด้านวัสดุอุปกรณ์ทำให้ผลงานศิลปะแตกต่างกันออกไป ในขณะเดียวกันก็สามารถควบคุมลักษณะรูปแบบของผลงานศิลปะในท้องถิ่นเดียวกันให้เป็นแนวเดียวกันได้อีกด้วย

อิทธิพลของศิลปะจากแหล่งอื่น จากการสัมพันธ์ของกลุ่มคนจะโดยการสัมพันธ์เกี่ยวข้องกันในทางใดก็ตาม ย่อมจะส่งอิทธิพลทางรูปแบบของศิลปะสู่กันได้ ยิ่งการคมนาคมในปัจจุบันสะดวกยิ่งขึ้นกว่าแต่ก่อนก็ทำให้อิทธิพลทางรูปแบบของศิลปะขยายตัวกว้างขวางขึ้น การถ่ายทอดรูปแบบทางศิลปะ กลายเป็นเรื่องของการศึกษาค้นคว้ามิใช่การลอกเลียนแบบอย่างเดียว สาเหตุที่ทำให้เกิดอิทธิพลทางรูปแบบของศิลปะนี้ ก็อาจเกิดจากเหตุการณ์หรือพฤติกรรมต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

- โดยทางศาสนา ความเชื่อต่าง ๆ นับได้ว่าเป็นสิ่งสำคัญดังได้กล่าวแล้วในเรื่องของอิทธิพลทางศาสนา เมื่อมีการเผยแผ่ศาสนาเกิดขึ้น จึงทำให้สิ่งต่าง ๆ ที่เป็นกระบวนการของศาสนา อันเป็นส่วนช่วยการเผยแผ่เข้ามาด้วย สิ่งเหล่านี้ได้แก่ศิลปวัตถุที่นำติดตัวมาได้ สิ่งของที่ระลึกตลอดจนสิ่งที่เป็นสัญลักษณ์แสดงถึงศาสนานั้น ๆ เช่นการสร้างสรรค์พระพุทธรูปที่เคยมีในอินเดียมาแต่เดิม จึงมีการสร้างสรรค์ขึ้นตามกระแสความเคารพนับถืออันเป็นสิ่งแสดงออกซึ่งความเคารพและยอมรับไปในตัว ส่วนความเชื่อนั้น เป็นพลังอย่างหนึ่งที่ทำให้เกิดการเลียนแบบกัน ตัวอย่างเช่นภาพและรูปพระพิฆเนศวร ซึ่งมีการนับถือในกลุ่มชาวไทยอย่างกว้างขวางและแม้ว่าจะได้รับอิทธิพลจากอินเดีย แต่การสร้างสรรค์องค์เทพเจ้าดังกล่าวก็มีลักษณะต่างกันตามแบบอย่างทางศิลปะ เช่น ศิลปะอินเดีย ศิลปะไทย สมัยหนึ่งในยุโรปเมื่อเกิดมีแบบอย่างศิลปะรุ่งเรืองขึ้นในประเทศอิตาลี (กรีก โรมัน) ก็ได้กลายเป็นแบบอย่างที่นิยมกันไปทุกประเทศ แล้วก็ได้รับการสร้างสรรค์ขึ้นในประเทศนั้น ๆ แต่ก็ไม่วายที่จะแสดงออกตามกระแสความคิดของแต่ละประเทศ การร่วมกันจรรโลงศิลปะแต่ละแบบร่วมกันได้กลายเป็นสิ่งแสดงอารยธรรมแห่งมนุษยชาติแต่ละยุคสมัย

- โดยการประยุกต์ลักษณะรูปแบบ เนื่องมาจากการได้รับอิทธิพลทางลักษณะรูปแบบมาจากแหล่งอื่น ทำให้บังเกิดความนิยมยอมรับเข้ามาใช้ในประเทศของตนบ้าง (เช่น โค้งแหลมของยุโรปที่มีใช้ในสมัยอยุธยา) แต่การยอมรับนั้นศิลปินมักสร้างสรรค์ลักษณะรูปแบบขึ้นใหม่ โดยเลือกเอาเฉพาะสิ่งดี ๆ หรือสิ่งที่สามารถประยุกต์เข้ากันได้กับรูปแบบดั้งเดิมของตน จึงทำให้เกิดรูปแบบใหม่ ขยายตัวออกไปได้อีกกว้างขวางขึ้นกว่าที่มีอยู่แต่ดั้งเดิม

- โดยการยอมรับตามคติสากลนิยม นับได้ว่าเป็นอิทธิพลทางลักษณะรูปแบบที่มีพลังมากกว่าอิทธิพลอื่น ๆ เพราะความตื่นตัวตามสากลนิยม เป็นสิ่งที่บังเกิดขึ้นตามกาลสมัยและไม่มีใครบังคับ แต่ก็เป็นสิ่งที่สากลเห็นว่าเป็นของแปลกใหม่ ไม่เคยมีมาก่อน หรือเคยมีมาก่อนแต่หายไปพักหนึ่งแล้วกลับมานิยมใหม่ ยิ่งในสมัยปัจจุบันการคมนาคมระหว่างประเทศเป็นไปอย่างรวดเร็ว ความนิยมที่เป็นสากลก็ยิ่งแผ่ขยายออกไปรวดเร็วขึ้นทุกคน ทุกประเทศ จึงมีโอกาสแลกเปลี่ยนสิ่งสร้างสรรค์กันได้รวดเร็วขึ้น ในบางประเทศที่มีแบบอย่างศิลปะดั้งเดิมของตนอยู่แล้วก็จะเกิดแนวทางสร้างสรรค์อย่างน้อย ๒ แนวทาง

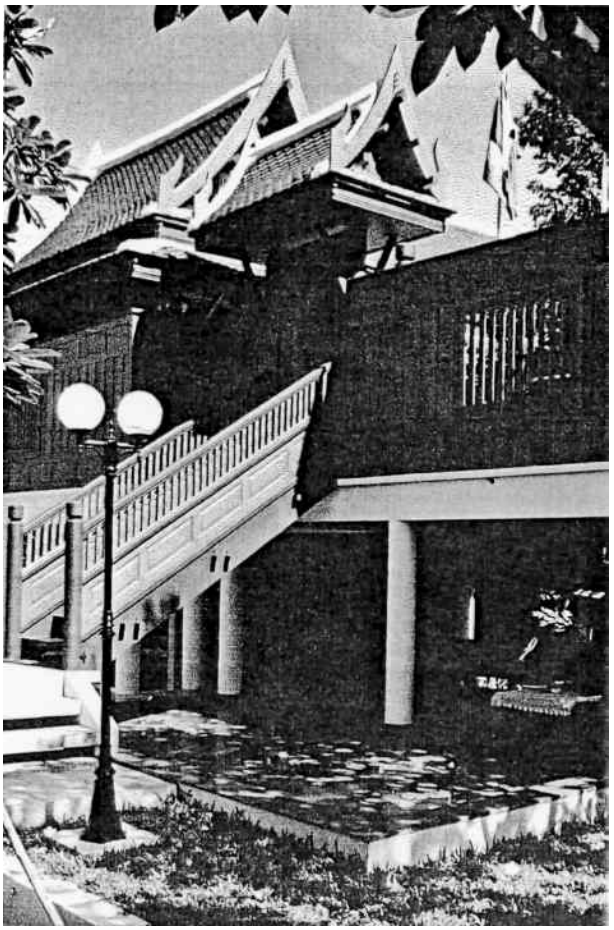
คือแบบดั้งเดิมแนวหนึ่งและแบบที่เป็นสากลอีกแนวหนึ่ง ซึ่งเรามักเรียกกันว่า “ศิลปะร่วมสมัย” เช่น ภาพเขียนในลักษณะรูปแบบต่าง ๆ ตามที่นิยมกันว่าเป็นแบบก้าวหน้าอยู่ในปัจจุบัน

สรุปได้ว่า อิทธิพลต่าง ๆ ที่มีส่วนบันดาลให้ศิลปะมีการสร้างสรรค์ในลักษณะรูปแบบแตกต่างกันออกไปนี้ เป็นแนวทางที่ช่วยให้การสร้างสรรค์งานศิลปะดำเนินไปตามยุคสมัยและกาลเวลาได้ แต่สิ่งที่ศิลปินหรือผู้สร้างสรรค์งานศิลปะไม่ควรลืมคือ การไม่ลอกเลียนแบบจนปรากฏรูปลักษณะตามแบบอิทธิพลนั้น ๆ อย่างชัดเจน จนไม่มีอะไรแสดงว่าเป็นตัวของตัวเอง เพราะแสดงให้เห็นว่าขาดสติปัญญาที่จะสร้างสรรค์ได้ด้วยตนเอง จึงต้องศึกษาโดยพินิจพิจารณาอย่างถี่ถ้วน รอบคอบ จึงจะทำให้อิทธิพลทุกทางเป็นไปอย่างมีประสิทธิภาพในผลงานของตนเอง

The Journal of the Royal Institute of Thailand
Vol. 39 No. 3 Jul-Sep 2014

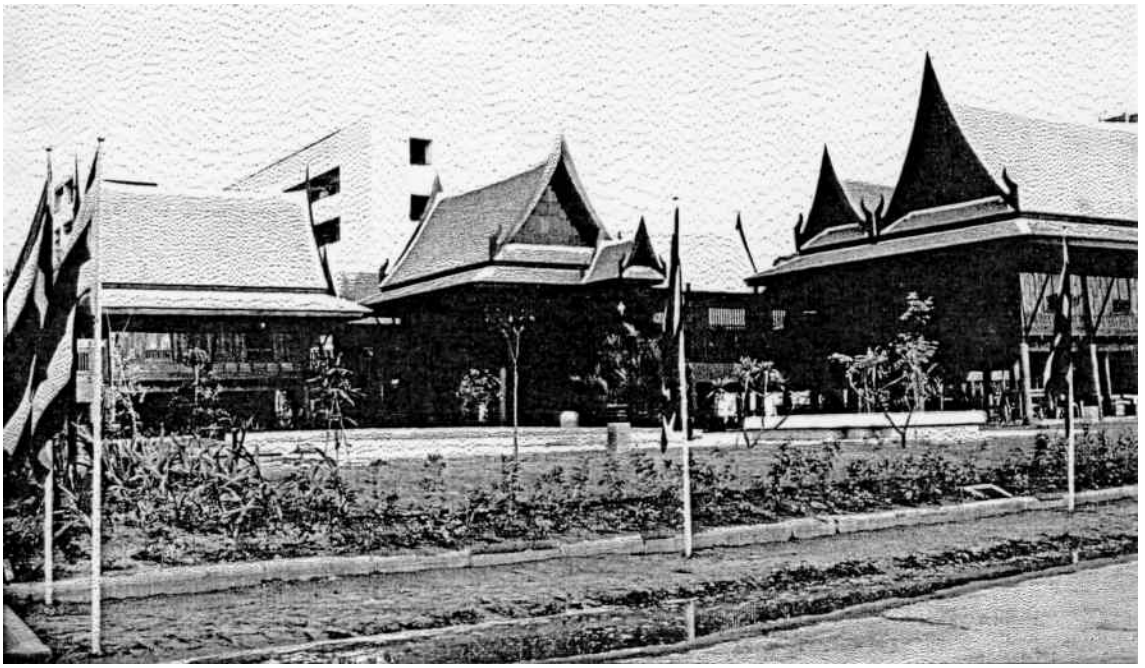
เรือนเครื่องสับ

ภิญโญ สุวรรณคีรี
ราชบัณฑิต สำนักศิลปกรรม
ราชบัณฑิตยสถาน



ภาพที่ ๑ *เรือนไทยพักอาศัย รองศาสตราจารย์ ดร.ภิญโญ สุวรรณคีรี*

เรือนเครื่องสับ หรือที่เรียกว่า **เรือนถาวร** หรือ **เรือนเครื่องประดุ** เรือนประเภทนี้สร้างขึ้นเมื่อเจ้าของมีฐานะดีขึ้น หรือมีหน้าที่การงานมั่นคง และครอบครัวขยายเพิ่มขึ้น แต่เดิมเป็นเรือนของข้าราชบริพาร ตลอดจนผู้มีบรรดาศักดิ์ทั้งหลายตั้งแต่ข้าราชการระดับสูง เจ้านายไปจนถึงกษัตริย์เท่านั้น ราษฎรเพิ่งจะสร้างเรือนไม้จริงสำหรับอยู่อาศัยได้ก็เมื่อปลายสมัยอยุธยานี้เอง



ภาพที่ ๒ *ผลงานการออกแบบเรือนไทยหมู่ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย โดยรองศาสตราจารย์ ดร.ภิญโญ สุวรรณคีรี*

ประเภทของเรือนแบ่งตามการใช้งาน

เรือนไทยสามารถแยกประเภทออกตามลักษณะที่สอดคล้องกับกิจกรรมใช้งานได้เป็นหลายหมวดหมู่ ตั้งแต่เรือนที่เป็นที่พักอาศัยอย่างเดียว จนถึงเรือนที่ใช้เป็นที่ประกอบกิจกรรมอื่น ๆ นอกจากพักอาศัย เช่น การค้าขาย เรือนแบ่งได้เป็น

๑. เรือนพักอาศัย

๑.๑ เรือนครอบครัวเดี่ยว

เป็นเรือนของครอบครัวขนาดเล็ก ประกอบด้วย พ่อ แม่ และลูกที่ยังไม่ได้แต่งงาน เรือนประเภทนี้ประกอบด้วย เรือนนอน ๑ หลัง เรือนครัว ระเบียงและชานร่วม คือ ในตอนแรกจะมีเพียง “หอนอน” หรือ “หอกลาง” ซึ่งเป็นที่อยู่ของพ่อแม่ ในลักษณะเดี่ยวแล้วจะขยายตัวเป็นเรือนหมู่ในอนาคต

๑.๒ เรือนหมู่สำหรับครอบครัวขยาย

เมื่อครอบครัวมีลูก พ่อแม่ก็จะสร้างเรือนขึ้นใหม่ให้ลูกพักแยกอยู่ต่างหากเรียกว่า “หอรี” มักพบในครอบครัวที่มีฐานะ ก็จะกลายเป็นครอบครัวขยาย ซึ่งทำให้เกิดการขยายของตัวเรือนออกไปด้วย

การขยายเรือนหรือสร้างเรือนหมู่ที่มีความซับซ้อนมากขึ้นจนกลายเป็นเรือนคหบดี จะมีองค์ประกอบต่าง ๆ ดังนี้

- ***เรือนนอน*** เป็นเรือนประธานที่สร้างขึ้นเรือนแรก ที่เรียกว่า “หอนอน” หรือ “หอกลาง” สำหรับเป็นที่อยู่อาศัยของพ่อแม่
- ***หอรี*** เป็นเรือนของลูก มักมีขนาดย่อลงมา จะปลูกด้านตรงข้ามกับเรือนนอน ซึ่งเป็นเรือนรีในทิศทางเดียวกัน
- ***หอขวาง*** ใช้เป็นส่วนต้อนรับแขก ทำบุญเลี้ยงพระ พักผ่อน และใช้เป็นที่ประกอบพิธีตามประเพณีต่าง ๆ หอขวางประกอบด้วยฝา ๓ ด้าน โดยด้านที่เปิดโล่งติดอยู่กับชาน จะวางตำแหน่งอยู่กลางบ้านหรือไม่ก็ได้ ถ้าเป็นกุฏิเรียกว่า “หอฉัน” หรือ “หอสวดมนตร์” มีลักษณะเป็นเรือนโปร่งและปลูกขวางเรือนนอน
- ***เรือนครัว*** เป็นเรือนบริการขนาดเล็ก ตั้งอยู่ทางด้านปลายนอกชาน ด้านทิศตะวันตก เพราะสามารถรับแสงแดดได้ ตัวเรือนจะขวางกับเรือนนอน ฝาเรือนเป็นฝาขัดแตะโปร่ง หน้าจั่วตีเป็นไม้เว้นร่องหรือเป็นแบบรัศมี เพื่อการระบายอากาศและควันไฟ
- ***หอนก****หรือ****หอนั่ง*** เป็นส่วนที่ใช้ทำกิจกรรมพักผ่อนและงานอดิเรกต่าง ๆ เช่น เลี้ยงนก เลี้ยงปลากัด เลี้ยงไม้ดัด บัว ว่าน บอนสี และอาจใช้เป็นที่ต้อนรับแขกได้ด้วย หอนกมีลักษณะเป็นเรือนขนาดเล็ก โดยมากมักมีลักษณะโปร่ง ตั้งอยู่กลางนอกชาน

เนื่องจากพื้นที่ใช้สอยหลักเป็นเรือนอยู่ชั้นบน เรือนทั้งหมดจึงเชื่อมต่อกันด้วยชานเปิดโล่ง ที่กลางชานนิยมปลูกต้นไม้ใหญ่ โดยเจาะช่องกลางชานให้ต้นไม้โผล่ขึ้นมาจากพื้นดิน เพื่อให้ร่มเงาแก่พื้นที่ส่วนชานและไม้กระถางที่วางตกแต่งในส่วนชาน

ลักษณะเด่นของการขยายตัวของเรือนไทย คือทำให้ต่อเติมได้โดยไม่มีผลกระทบต่อผู้อยู่อาศัยและไม่เป็นอันตราย เพราะการรับน้ำหนักของอาคารจะขยายออกไปทางด้านข้าง

๒. เรือนร้านค้าริมน้ำ

สร้างขึ้นเพื่อกิจกรรมค้าขายอยู่ร่วมกับการพักอาศัย จึงมีประโยชน์ใช้สอยแตกต่างจากเรือนพักอาศัยทั่วไป คือ จะมีพื้นที่หลัก ๒ ส่วน ด้านหน้าเปิดเป็นร้านค้า มีพื้นที่สำหรับค้าขาย และวางสินค้า ส่วนหลังเป็นที่อยู่อาศัย ประกอบด้วยห้องโถง ห้องนอน เรือนครัว และที่รับประทานอาหาร ด้านหน้าในส่วนค้าขายจะเชื่อมกันด้วยสะพานทางเดิน ถัดออกไปจะทำสะพานยื่นออกไปเป็นท่าน้ำเพื่อให้เรือนเทียบท่าขนถ่ายสินค้า

๓. เรือนร้านค้าริมทาง

ลักษณะคล้ายกับเรือนร้านค้าริมน้ำ แต่จะตั้งอยู่ริมทางสัญจรทางบก โดยมีส่วนหนึ่งเป็นที่พักและส่วนด้านหน้าทำเป็นระเบียงใช้เป็นบริเวณขายสินค้า

๔. เรือนแพ

พบมากบริเวณชุมชนริมน้ำภาคกลางในอดีต สามารถโยกย้ายไปมาได้ง่าย ส่วนใหญ่ทำเป็นส่วนค้าขายอยู่ร่วมกับที่พักอาศัย เรือนหันหน้าออกสู่ลำน้ำ ทำเป็นร้านค้าหรือส่วนรับแขก ส่วนกลางเป็นส่วนนอน ส่วนหลังหันสู่ฝั่งจะเป็นครัวและที่รับประทานอาหาร ตัวเรือนลอยอยู่บนผิวน้ำโดยมีแพรองรับ แบ่งเป็น ๒ ชนิด คือ แพไม้ไผ่ที่เรียกว่า “แพลูกบวบ” และแพที่เรียกว่า “โป๊ะ” คือ ใช้โครงไม้อย่างลักษณะท้องเรือ

๕. กุฏิ

กุฏิ หมายถึง ที่อยู่เฉพาะรูป คือ เป็นที่อยู่ของพระสงฆ์ โดยมีความมุ่งหมายให้อยู่ได้เพียงรูปเดียว ห้ามสะสมสิ่งของที่เกินความจำเป็นในการดำรงชีวิต แบ่งออกเป็น ๒ ลักษณะ ได้แก่

- กุฏิของวัดอยู่ใกล้เคียงกับชุมชนหรืออยู่ในเขตเมือง (คามวาสี) มีการวางผัง และรูปร่างคล้ายเรือนไทยแบบเรือนหมู่ เชื่อมต่อกันด้วยชาน
- กุฏิของวัดที่อยู่ในป่า (อรัญวาสี) มักเป็นหลังเดียวโดด ๆ ตั้งอยู่ห่างกันพอสมควรตามลักษณะภูมิประเทศ แสดงลักษณะของความสันโดษออกมาอย่างเด่นชัด

ภาพที่ ๓ *ผลงานการออกแบบเรือนไทยหมู่ มหาวิทยาลัยกรุงเทพ โดยรองศาสตราจารย์ ดร.ภิญโญ สุวรรณคีรี*

ลักษณะและรูปแบบของเรือนไทยภาคกลาง

เรือนไทยภาคกลางมีเอกลักษณ์เฉพาะตัวอันเป็นผลมาจากปัจจัยต่าง ๆ ตั้งแต่สภาพภูมิประเทศ ภูมิอากาศ วัสดุในท้องถิ่น วิธีการก่อสร้าง ผสมผสานกับวัฒนธรรมของชุมชนที่ตอบสนองความเป็นอยู่เรียบง่ายจนทำให้เกิดรูปแบบเฉพาะ ได้แก่

๑. เรือนไม้ชั้นเดียวที่ยกพื้นใต้ถุนสูง

ตัวเรือนมีชั้นเดียว ยกพื้นสูงจากระดับดินในระยะที่พ้นศีรษะประมาณ ๒.๐๐-๒.๕๐ เมตร รวมทั้งยกระดับระเบียงและนอกชาน โดยมีจุดประสงค์ดังนี้

- เพื่อความปลอดภัยและป้องกันภัยจากสัตว์ร้ายและขโมยในเวลาค่ำคืน
- เพื่อป้องกันน้ำท่วม
- เพื่อใช้ประโยชน์จากที่ว่างที่เกิดจากการยกใต้ถุนสูง เช่น ใช้เป็นที่ประกอบกิจกรรม หรือหัตถกรรมในครัวเรือน เป็นที่เก็บสิ่งของและเครื่องมือเครื่องใช้ในการทำกสิกรรม หรือเป็นที่เลี้ยงสัตว์ เป็นต้น
- เพื่อการระบายอากาศ

๒. หลังคาทรงสูงและชายคายื่นยาว

ทรงหลังคาเป็นสามเหลี่ยมที่เรียกว่า “ทรงมะนิลา” หรือ “จั่วทรงสูง” โครงสร้างเป็นไม้ มักมุงด้วยกระเบื้องดินเผา หลังคาทรงสูงช่วยระบายน้ำฝนที่ตกลงมาได้อย่างรวดเร็ว และช่วยลดปริมาณความร้อนที่ถ่ายเทจากหลังคาสู่ที่พักอาศัย ชายคายื่นยาวช่วยป้องกันแดดฝน ทำให้ช่วยยืดอายุการใช้งานของวัสดุที่เป็นไม้ได้นานขึ้น

๓. ชานเรือน

ทำหน้าที่เชื่อมตัวเรือนต่าง ๆ เข้าด้วยกัน ใช้เป็นพื้นที่อเนกประสงค์ เป็นที่ประกอบกิจกรรมต่าง ๆ รวมทั้งเป็นที่พักผ่อนจัดงานประเพณีต่าง ๆ นอกจากนี้ยังเชื่อมสภาพแวดล้อมธรรมชาติภายนอกเข้าสู่เรือน เช่น การเจาะกลางชานเพื่อให้ต้นไม้สามารถผ่านขึ้นมาให้ร่มเงาแก่ส่วนนอกชานได้

๔. การล้มเสาของเรือน

เสาเรือนสอบเข้าด้านบน ทำให้เกิดความมั่นคงแข็งแรง และช่วยเรื่องการทรงตัวทำให้สามารถต้านทานแรงลมและกระแสน้ำหลากได้ดี

๕. เรือนไม้สำเร็จรูป

มีลักษณะกึ่งสำเร็จรูป ทำเป็นชิ้นส่วนสำเร็จ ทำให้สะดวกในการประกอบหรือขนย้ายรื้อถอน

องค์ประกอบของเรือนเครื่องสับ

เรือนเครื่องสับประกอบด้วยส่วนหลัก ๆ ๓ ส่วน ได้แก่ “เดี่ยวล่าง” “เดี่ยวบน” และ “ส่วนของหลังคา” ส่วนองค์ประกอบของเรือนมีดังนี้

๑. ฐานราก

ฐานรากของเรือนเครื่องสับมีการสร้างได้ ๒ วิธี คือ

- ใช้เป็น “งัว” คือ มีไม้ ๓ หรือ ๔ ท่อนวางเรียงซ้อนกันและตั้งเสาไว้ด้านบน
- ใช้เป็น “แระ” คือ ตัดแผ่นไม้เป็นสี่เหลี่ยมบ้าง กลมบ้าง รองลงไปในก้นหลุม

ฐานรากจะรับน้ำหนักของเสา เสาจะอยู่บนแระ ส่วนที่เป็นฐานรากเป็นงัว จะต้องมีไม้กงพัดวางลงไป จะสังเกตเห็นว่าการสร้างเรือนนั้นส่วนของนอกชานกับตัวเรือนแยกกัน เนื่องจากต้องรับน้ำหนักผนังและส่วนหลังคา รวมทั้งกระเบื้อง จึงต้องรับน้ำหนักมากกว่าส่วนชาน

๒. เสา

เสาแต่เดิมใช้ไม้เนื้อแข็ง เช่น เต็ง รัง เนื่องจากมีแก่นอยู่ตรงกลางทำให้เป็นประโยชน์ในการทำ “หัวเทียน” ด้วยการกลึงปลายเสาไม้ให้เหลือเป็นแก่นกลม ๆ สำหรับสวมกับขื่อ ซึ่งเป็นไม้หน้าตัดสี่เหลี่ยมผืนผ้า กว้าง ๖-๘ นิ้ว หนา ๒ นิ้ว ช่วงตอนกลางเสาจะถูกเจาะทะลุ และยึดระหว่างเสาให้อยู่ด้วยส่วนที่เรียกว่า “รอด” ซึ่งเป็นไม้ขนาด ๒ × ๘ นิ้ว โดยรอดจะวางตามขวางของตัวเรือนและเป็นตัวรองรับพื้น

๓. พื้น

พื้นแต่เดิมใช้ไม้หน้ากว้าง (๑๒-๑๖ นิ้ว) หนาประมาณ ๑ นิ้ว ความยาวพาดระหว่างรอดถึงรอดเนื่องจากพื้นไม้มีน้ำหนักของตัวเอง บางทีอาจเกิดการแอ่นหรือตกท้องช้าง จึงทำตัว “รา” ไว้กลางพื้นระหว่างเสาถึงเสา แนวเดียวกับรอด แต่ราจะยึดติดกับ “พรึง” และพรึงจะวางอยู่บนรอด พรึงทำหน้าที่หลักคือรัดรอบเสาไม้ไม่ให้เสาเคลื่อนตัวและรับน้ำหนักของฝาผนังทั้งหมดด้วย แต่ถ้าเป็นอาคารขนาดใหญ่ก็จะใช้ “ตง” ช่วย ปรกติจะวางห่างกันเป็นระยะ ๕๐ เซนติเมตร และมีตัว “พุก” กับ “คาน” รองรับอีกทีหนึ่ง เพื่อให้หลังตงเท่ากับหลังรอด จะได้ปูพื้นได้สนิท เนื่องจากว่าส่วนปลายสุดของไม้มีรอดรับหัวไม้ทั้งหัว-ท้ายของอาคาร จึงมีไม้พื้นอยู่ ๓ จุด ที่ไม่มีตัวรับ คือ ริมฝาผนังทั้ง ๒ ด้าน และตัวกลางที่ไปชนกับ “เสาดั้ง” บริเวณข้างล่างจะทำเป็น “ฝักมะขาม” ซึ่งก็คือ พุกที่โค้งรอบเสา เพื่อจะรับน้ำหนักหัวกระดานและมีที่นั่งของหัวไม้กระดานภายใน

๔. ฝาผนัง

๔.๑ รูปแบบของฝาผนัง มีอยู่หลายรูปแบบ เช่น

- ฝากระดานเรียบ ฝาตีตามนอนเรียงกันขึ้นไป
- ฝาสายบัว ฝาตีตามตั้งแล้วตีทับด้วยไม้ทับแนวอีกทีหนึ่ง

- ฝาปะกน ประกอบด้วยลูกตั้งกับลูกเซงและฝา ความกว้างไม่เกิน ๙ นิ้ว หนาประมาณ ๑.๕ นิ้ว ส่วนตัวลูกฟักจะบางลงไป อาจใช้ไม้ ๖ หุน
- ฝาปะกนลูกฟักบัวหลังเจียด สำหรับอาคารที่เจ้าของมีฐานันดรสูงขึ้นมาหรือมีฐานะดีขึ้น ฝาปะกนทำลูกฟักใหญ่ขึ้น แล้วใช้เป็นบัวหลังเจียด ภายหลังเรียก “ลูกฟักกระดานดุน”
- ฝาสำหรวด ตัวฝาตีเป็นตารางภายในกรุด้วยใบตาล ใบลาน
- ฝาไหล มีช่องเปิดปิดสามารถเลื่อนได้ คล้ายกับหน้าต่างเป็นซี่ ๆ เวลาเลื่อนบานหน้าต่างให้แผ่นไม้กระดานตรงกันก็จะเห็นเป็นช่อง

๔.๒ *ประเภทของฝาผนัง*

สามารถแบ่งประเภทตามการใช้สอยและตำแหน่งที่ใช้ได้อีก ๙ ประเภท ได้แก่

- ฝาหุ้มกลอง อยู่ด้านสกัดหัว-ท้ายอาคาร
- ฝาประจำห้อง อยู่ภายในด้านยาว มีช่องประตูสำหรับเดินเข้าห้อง
- ฝาขนาน อยู่ทางด้านข้างที่มีช่องหน้าต่างของตัวเรือน
- ฝาประจัน ฝาระหว่างห้อง ถ้าเป็นเรือนใหญ่มีการกั้นห้อง บริเวณที่กั้นจะมีเสาดั้งลงมาเพื่อรับฝาประจัน
- ฝาเสี้ยว อยู่ด้านสกัด แต่จะอยู่ช่วงที่เป็นระเบียงต่อจากฝาหุ้มกลองออกมา
- ฝานอกชาน อยู่บริเวณนอกชาน มีช่องให้ลมผ่านได้และมองเห็นทัศนวิสัยโดยรอบได้
- ฝาเชี่ยน เป็นฝาเล็ก ๆ อยู่ต่อจากฝาประจำห้อง สำหรับห้องโถงจะมีฝาเชี่ยนออกมาด้านหนึ่ง แต่เดิมคนนิยมกินหมาก ช่างก็จะประมาณพื้นที่ไว้ ๕๐ เซนติเมตร สำหรับวางเชี่ยนหมากไม่ให้หล่น
- ฝาแม่ม่าย ฝาที่มีกรอบเช็ดหน้าโดยรอบ แต่ไม่มีประตู
- ฝาขัดแตะ ใช้เป็นฝาของส่วนครัวที่ไม่มีช่องหน้าต่าง แต่จะใช้ฝาขัดแตะนี้โดยรอบเพื่อช่วยในการระบายอากาศ

๔.๓ *องค์ประกอบของฝาผนัง*

มี ๔ ส่วน ซึ่งประกอบสำเร็จรูปจากข้างล่าง แล้วจึงนำขึ้นไปติดตั้ง คือ

- ร่องตีนช้าง เป็นเชิงฝาคล้าย ๆ กับกรอบฝาที่อยู่ตอนล่าง
- กรอบรัดเกล้า เป็นส่วนของฝาคล้าย ๆ กับกรอบฝาที่อยู่ตอนบน
- เนื้อฝา เป็นส่วนที่เป็นพื้นที่ฝา ซึ่งอาจเป็นฝาปะกน ฝาสายบัว ฯลฯ

- กรอบเช็ดหน้า กรอบหน้าต่างประกอบด้วย ธรณีล่าง ธรณีบน บานหน้าต่าง และหย่องหน้าต่าง

เมื่อนำทั้ง ๔ ส่วนนี้มาประกอบรวมกันจะเรียกว่าเป็น “ฝา ๑ กระแบะ”

๕. หลังคา

๕.๑ องค์ประกอบของหลังคา หลังคาของเรือนเครื่องสับมี ๓ ส่วน คือ

- หลังคาเรือน หรือหลังคาเอก หรือหลังคาจั่ว ซึ่งเห็นได้ชัดเจนจากสันอกไก่ลงมาจนมาสิ้นสุดที่เชิงกลอนที่เต้ารับเชิงกลอน
- หลังคาปีกนก เนื่องจากเชิงกลอนของหลังคาเอกต่ำลงมา ๓๕-๔๐ เซนติเมตร จากแปหัวเสาจึงต้องมีหลังคาสกัดหัวท้ายเรียกว่า “หลังคาปีกนก”
- หลังคากันสาด คือ หลังคาส่วนที่ซ้อนอยู่ใต้หลังคาเอก มีลักษณะเป็นปีกชายคายื่นยาวรอบตัวเรือน

๕.๒ วัสดุมุงหลังคา กระเบื้องมุงหลังคาใช้กระเบื้อง ๔ ชนิด ได้แก่

- กระเบื้องหางเหยี่ยว
- กระเบื้องหางมน
- กระเบื้องหางตัด
- กระเบื้องว่าวหรือขนมเปียกปูน

กระเบื้องทั้ง ๔ ชนิด มีตัวจบเป็นกระเบื้องหางตัด โดยจะวางอยู่บนสะพานหนูเพื่อให้ดูเรียบร้อย การมุงกระเบื้องนั้นจะมีการมุงอยู่ ๒ วิธี ได้แก่

- ใช้กระเบื้องตัวผู้กับตัวเมีย
- ใช้กระเบื้องตัวเมียอย่างเดียว

๕.๓ การตกแต่งหน้าจั่ว

หน้าจั่วเป็นแผงไม้รูปสามเหลี่ยมใต้ปั้นลม เพื่อปิดช่องว่างสามเหลี่ยมของหลังคาด้านสกัด หรือด้านขื่อของเรือน จั่วของเรือนไทยภาคกลางส่วนใหญ่ทำอยู่ ๕ แบบ ได้แก่

- ไม้ตีเรียบ
- ตีซ้อนเกล็ด (ตามนอน)
- ลูกฟักหน้าพรหม เรียกว่า “จั่วหน้าพรหม” หรือ “จั่วพรหมพักตร์” ทำเป็นลูกฟักมีลูกตั้ง ลูกเซง เหมือนฝาปะกนแต่ขนาดโตกว่า
- จั่วรัศมีอาทิตย์ ตรงรัศมีอาทิตย์เจาะเป็นช่อง มักใช้กับตัวเรือนครัวเพื่อการระบายอากาศ

- จั่วใบปรือ เข้าใจว่ามาจากเรือนเครื่องผูก ซึ่งจะมีใบตาลหรือใบจากกรุอยู่ข้างใน เมื่อนำมาใช้กับเรือนเครื่องสับจึงทำเป็นแกนติดทับตัวดั้งในแนวของใบดั้ง มีกรอบแว่นโดยรอบ และทำเป็นเกล็ดไม้เล็ก ๆ ตีซ้อนกันขึ้นไปคล้ายฝาซ้อนเกล็ด

เมื่อมุงกระเบื้องเสร็จก็มีหลบปูนเชิงกระเบื้องโดยรวม ที่หน้าจั่วมีรูระแนงเรียงกันลงมาเพื่อเป็นการกั้นนกหนูเข้าไปในรูระแนง จึงปิดทับด้วย “ไม้ปั้นลม” โดยวางอยู่บนแปลาน

๖. ตัวอาคาร

ตัวอาคารแบ่งออกเป็น ๓ ส่วน ได้แก่

- ส่วนเดี่ยวล่าง คือ ส่วนจากพื้นดินถึงหลังรอด
- ส่วนเดี่ยวบน คือ ส่วนจากหลังรอดไปถึงท้องเต้าราย
- ส่วนหลังคา คือ ส่วนจากหลังเต้ารายถึงสันหลังคา

การทำสัดส่วนของอาคารเรือนไทยนั้นถือกันว่า ถ้าเป็นเครื่องสับของภาคกลางโดยทำเนียบช่างราชสำนักนั้น การทำสัดส่วนมีความสำคัญมาก คือ ส่วนเดี่ยวล่างกับเดี่ยวบนต้องได้สัดส่วนที่พอดีกัน ถ้าส่วนบนเตี้ยแต่เสาสูงมาก เรียกว่า “อาคารหอบพื้น” และถ้าช่วงล่างเสาเตี้ยข้างบนสูงเรียกว่า “อาคารข่มพื้น” ซึ่งถือว่าไม่เป็นมงคล ไม่เหมาะสำหรับอยู่อาศัย ดังนั้น ไม่ว่าจะเป็นอาคารเล็กหรือใหญ่ต้องสร้างให้ได้สัดส่วนที่สัมพันธ์กัน

๗. บริเวณนอกชาน

ส่วนนอกชานจะมีเสาขึ้นมารับ เรียกว่า “เสาตอม่อ” หมายถึงเสาที่ขึ้นมาจากพื้นดินมารับแค่รอดเป็นช่วง ๆ โดยรอบนอกชานจะตั้งเสาคร่อมรอดทะลุพื้นขึ้นมา เพื่อเอาฝานอกชานมาติด

การวางพื้นนอกชานจะวางตามแนวยาวของตัวเรือน เช่นเดียวกับพื้นห้องนอนพื้นระเบียง และเป็นการวางขวางกับทางเดิน เนื่องจากไม้พื้นอยู่ไปนาน ๆ ตากแดดตากฝน เนื้อเยื่อของไม้จะสึกหรอลงไปเหลือแต่เสี้ยน ถ้าเราเดินขวางเสี้ยนก็จะไม่เป็นอันตราย

ส่วนรอบ ๆ นอกจากจะมีรั้วนอกชานหรือฝานอกชานแล้ว ส่วนใหญ่จะตีเป็นไม้สายบัว มีร่องตีนช้างและกรอบรัดเกล้าเหมือนกับฝาเรือนใหญ่ แต่ส่วนของฝาจะเจาะเป็นช่วงเพื่อให้ระบายอากาศได้ เวลาอยู่บนนอกชานจะสามารถมองออกไปภายนอกได้

๘. บันได

ส่วนมากจะทำชานพักบันได โดยนำอิฐมาเรียงกัน เอาทรายอัดให้แน่นแล้วโบกปูน เนื่องจากคนสมัยก่อนไม่นิยมสวมรองเท้าจึงทำเป็นที่สำหรับล้างเท้าอยู่ทางด้านขวา จากนั้นเป็นแม่บันไดอยู่ ๒ ข้าง ลูกบันได บรรจุไว้ในแม่บันไดโดยจะมีตัวลูกบันได ๒ ตัวหัวท้ายเป็นตัวยึด ตรึงบันไดด้วยการเจาะเดือยทะลุแผ่นแม่บันได แล้วใส่ลูกสลักกันหลุด ส่วนตัวลูกนอนบันไดที่เหลือก็เป็นตัวฝากไม่เจาะทะลุขั้นบันได จะมีประมาณ ๕-๗ ขั้น โดยใช้ลูกตั้งประมาณ ๑๘ เซนติเมตร

บันไดที่ใช้ขึ้นนอกชานเรือน มีซุ้มประตูสำหรับทางเข้าออก ซึ่งจะมีกรอบเช็ดหน้า มีบานประตูที่ตีอกเลาเรียบร้อย ซุ้มประตูทำเป็นหลังคามุงกระเบื้องขนาดไม่ใหญ่นัก พอให้หลบฝนได้ และแสดงว่าเป็นทางเข้าบ้าน

๙. วิธีการประกอบตัวเรือน

ช่างจะยึดตัวไม้เข้าด้วยกันโดยการเข้าสลัก เข้าเดือย ซึ่งมีหลายแบบ เช่น เดือยหางเหยี่ยว สำหรับแรงดึง เดือยเข็นสำหรับแรงอัด โดยจะไม่มีการใช้ตะปู เพราะถือว่าเหล็กเป็นสนิมและจะขาดก่อน/ไม้สลักหรือลิ่มจะใช้ไม้เนื้อแข็ง เช่น เต็งรัง หรือโคนไม้ไผ่ที่มีความแข็งแรงคงทนมาก

เรือนไทยแต่เดิมจะทำสำเร็จรูป เวลายกเสาขึ้นเป็นคู่ ๆ ก็จะมีรอดร้อยติดเสาขึ้นไป เอาขื่อสวมกับเสา แล้วติดเชิงกลอนและโครงสร้างหลังคามีแปหัวเสา จันทัน อกไก่ แปลาน กลอน ระแนง และกระเบื้องตามลำดับ การทำงานลักษณะนี้ต้องใช้ช่างที่มีความชำนาญงาน และใช้ไม้ที่มีคุณภาพดีเพื่อให้มีอายุการใช้งานนาน บางแห่ง เช่น ภาคเหนือ ภาคอีสาน อาจใช้กระเบื้องไม้ที่ทำจากไม้สัก ไม้ตะเคียนทองมามุงหลังคา ซึ่งทางภาคเหนือเรียกว่า “เกล็ดแป้น” แต่ทางภาคกลางมีดินเหนียวมาก จึงนิยมนำดินมาพิมพ์เป็นแผ่นกระเบื้องแล้วเผาตามกรรมวิธีจนได้เป็นกระเบื้องมุงหลังคา จนวิวัฒนาการมาใช้กระเบื้องเคลือบในการมุงหลังคา ซึ่งไม่ทำให้เกิดราบนหลังคา

ภาพที่ ๔ *ผลงานการออกแบบเรือนไทยหมู่ ณ ประเทศแคนาดา โดยรองศาสตราจารย์ ดร.ภิญโญ สุวรรณคีรี*

The Journal of the Royal Institute of Thailand
Vol. 39 No. 3 Jul-Sep 2014

ความสับสนในงานสถาปัตยกรรมไทย*

สมใจ นิ่มเล็ก
ราชบัณฑิต สำนักศิลปกรรม
ราชบัณฑิตยสถาน

การเรียกชื่อองค์ประกอบต่าง ๆ ของสถาปัตยกรรมไทย สถาปัตยกรรมไทยแบบประเพณี และสถาปัตยกรรมที่เกี่ยวเนื่อง สร้างความลำบากใจให้แก่ผู้สอน นักศึกษาผู้เรียน บรรดาช่าง และบุคคลทั่วไปเป็นอย่างมาก การเรียกชื่อจะเรียกผิดแผกแตกต่างกันไป แม้จะเรียกในสิ่งเดียวกันก็ตาม ช่างโบราณต่างสำนัก ต่างถิ่น ต่างคนต่างเรียก แม้แต่สถานศึกษาที่สอนวิชาสถาปัตยกรรมไทย ผู้สอนแต่ละท่านต่างก็ศึกษามาคนละสำนักก็ยังเรียกต่างกันทำความลำบากใจกับผู้สอน เมื่อสอนไปแล้วจะขัดแย้งกับอาจารย์ท่านอื่นหรือไม่

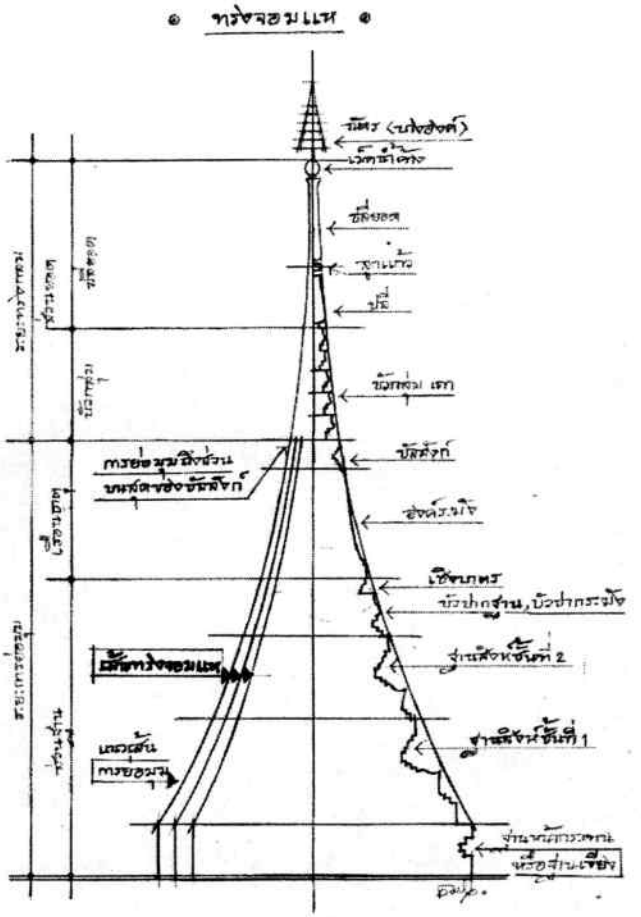
บทความและการเรียกชื่อองค์ประกอบต่าง ๆ ดังต่อไปนี้ได้สอบทานกับผู้สอนที่ศึกษาจากสำนักเดียวกัน โดยมีฐานการศึกษาเริ่มแรกคือ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ หรือ สมเด็จครูแห่งวงการสถาปัตยกรรมไทย ผู้สืบทอดต่อมาคือ ท่านอาจารย์พระพรหมหรือศาสตราจารย์พระพรหมพิจิตร ราชบัณฑิต ผู้ก่อตั้งคณะสถาปัตยกรรมไทย และดำรงตำแหน่งคณบดีคนแรก ปัจจุบันคือคณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ซึ่งเป็นคณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ คณะที่ ๒ ของประเทศไทย ผู้เขียนได้รับการถ่ายทอดวิชาสถาปัตยกรรมไทยจากท่านอาจารย์พระพรหมอยู่หลายปี ขณะที่สอน ท่านจะกล่าวถึงสมเด็จครูอยู่ตลอดเวลา ด้วยความยกย่อง เทิดทูน ทั้งเรื่องส่วนพระองค์และเรื่องผลงานทางสถาปัตยกรรมไทย ทำให้เหมือนกับผู้เขียนและเพื่อน ๆ ได้ศึกษากับสมเด็จครูโดยตรง หลังจากจบการศึกษาแล้ว ในการสอนหรือทำงานก็ยังยึดถือแนวทางการสอน และการทำงานของอาจารย์พระพรหมตลอดมาจนถึงปัจจุบัน

ศัพท์ต่าง ๆ หรือชื่อองค์ประกอบมิได้ตั้งขึ้นเอง แต่ยึดถือแนวทางของท่านอาจารย์พระพรหมอย่างเคร่งครัด ในทางกลับกันก็ไม่สามารถระบุได้ว่าองค์ประกอบต่าง ๆ ของช่างอาจารย์ต่างสถาบันนั้นผิด การเรียกจะผิดแผกแตกต่างกันบ้าง แต่ก็ยังอยู่ในสายของสถาปัตยกรรมไทย ที่น่าวิตกก็คือนักวิชาการปัจจุบันที่มิได้มีพื้นฐานโดยตรงทางสถาปัตยกรรมไทย แต่เขียนหนังสือเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ และสถาปัตยกรรมไทย เมื่อเขียนถึงสิ่งหนึ่งสิ่งใดโดยไม่ทราบว่าสิ่งนั้นเรียกอะไรก็จะตั้งชื่อขึ้นเอง นับว่าเป็นอันตรายต่อวงการสถาปัตยกรรมไทยเป็นอย่างยิ่ง

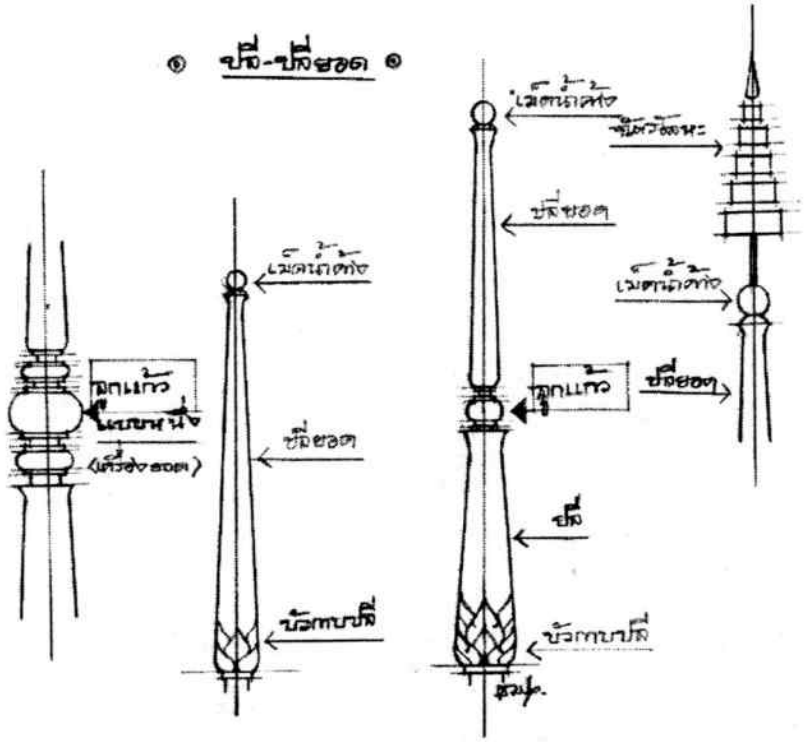
---

* บรรยายในการประชุมสำนักศิลปกรรม เมื่อวันที่ ๑๕ สิงหาคม พ.ศ. ๒๕๕๖

ในที่นี้จะยกตัวอย่างองค์ประกอบของสถาปัตยกรรมไทยที่ยังเรียกสับสนกันอยู่ ได้แก่ พุทธเจดีย์ทรงกลม หรือเจดีย์เหลี่ยมย่อมุม ตรงส่วนปลียอด จะมีความยาวมากหรือน้อยขึ้นอยู่กับทรง ซึ่งเชื่อและยึดถือกันว่ามาจากแห ช่างไทยคงนำวิธีตากแหโดยเอาก้นแหที่มีเชือกผูกติดกับปลายไม้ไผ่ หรือคล้องกับกิ่งไม้ที่มีความสูงมากกว่าความยาวของแห แล้วปล่อยปากแหที่มีโซ่ตะกั่วลอยอยู่เหนือพื้น ใช้ท่อนไม้ค้ำให้ปากแหถ่างออก ไม้ยาวมากปากแหก็กว้างมาก รูปทรงของแหก็จะสั้น ปากแหหรือฐานของเจดีย์ก็จะกว้าง ถ้าไม้ถ่างปากแหสั้น ปากแหหรือฐานของเจดีย์ก็จะแคบ ทรงของแหก็จะชะลูด ทรงที่ชะลูดนี้เองเมื่อเป็นทรงของเจดีย์ตรงส่วนปลียอดก็จะยาวมาก จึงต้องแบ่งเป็น ๒ ส่วน มีองค์ประกอบรูปทรงกลมแป้นคล้ายผลของลูกจันคั่นอยู่ตรงส่วนแบ่ง เรียกองค์ประกอบนี้ว่า **ลูกแก้ว** ช่างจะยึดถือชื่อนี้ตลอดมา นักวิชาการบางคนกลับเรียกลูกแก้วนี้เป็นอย่างอื่น ปลีนี้ถ้าไม่ยาวมากจะมีช่วงเดียวตลอด เรียก **ปลียอด** ถ้ายาวมากจะมีลูกแก้วคั่น เรียกส่วนล่างว่า **ปลี** และเรียกส่วนบนว่า **ปลียอด** ส่วนโคนของปลีมีลวดลายเรียก **บัวกาบปลี**

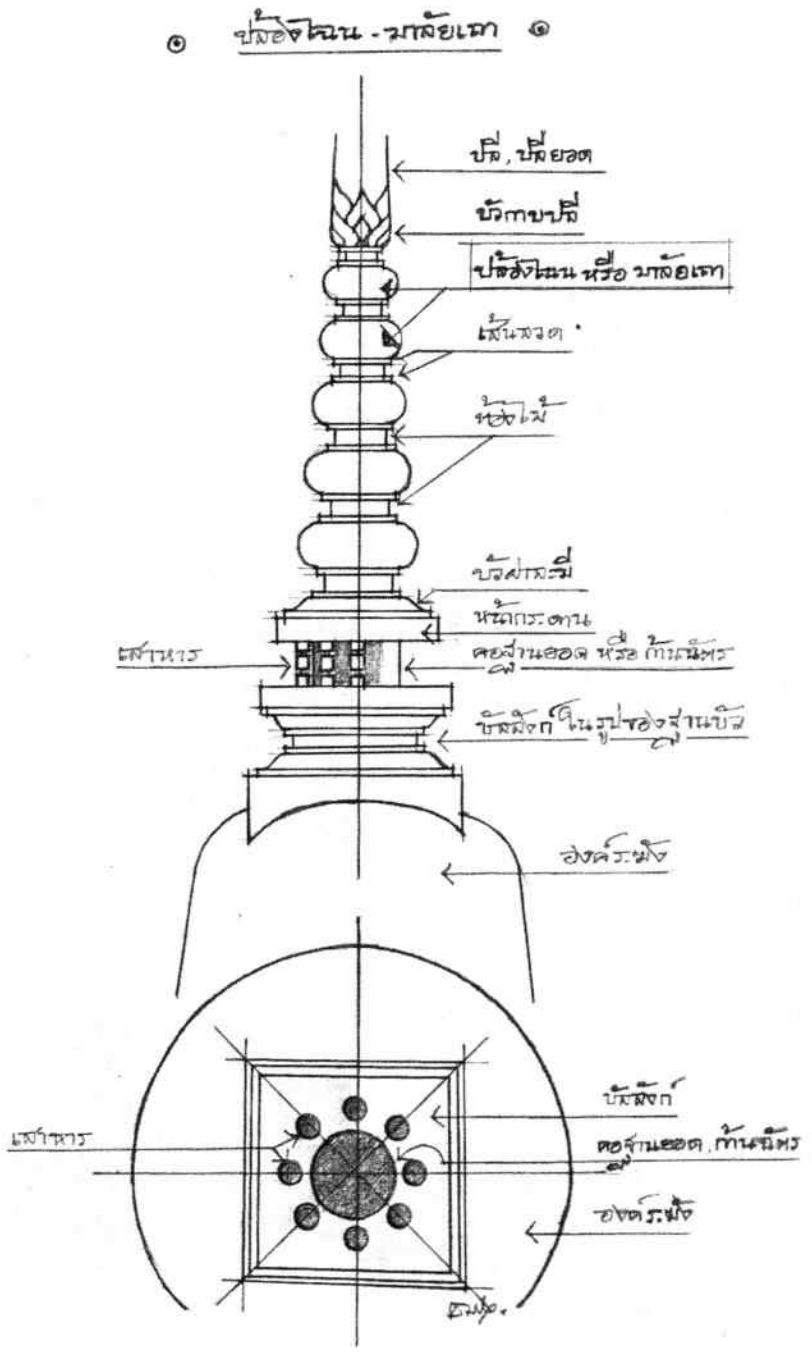


ภาพที่ ๑ *ทรงจอมแห*

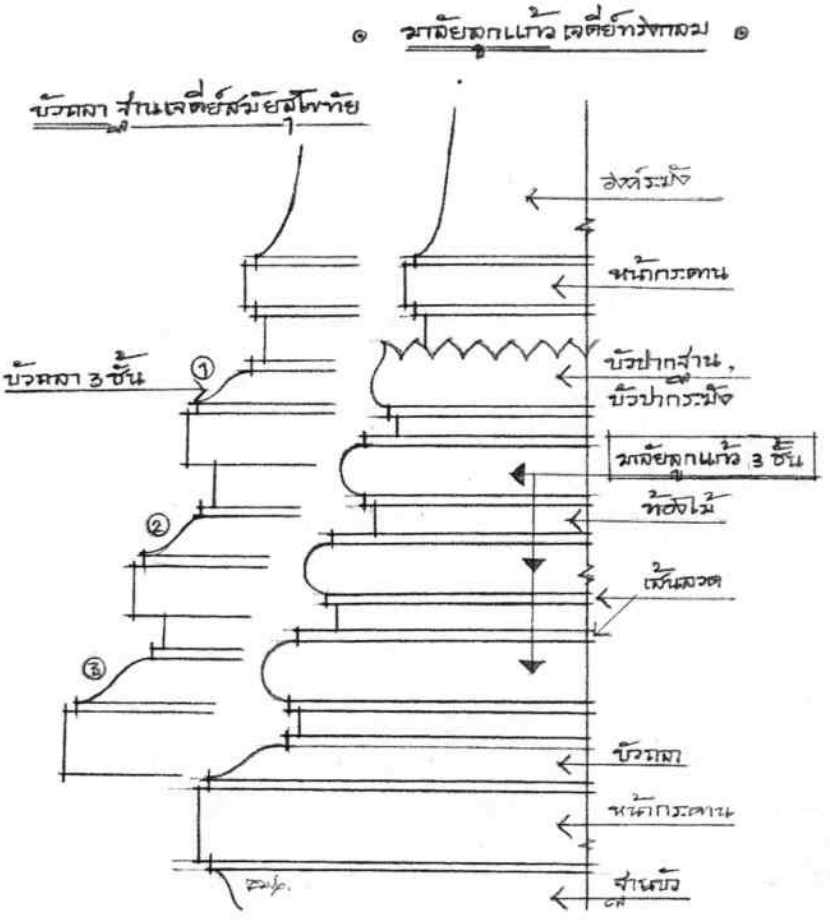


ภาพที่ ๒ *ปลี, ปลียอด*

ส่วนฐานของเจดีย์ทรงกลม ตรงใต้บัวปากระฆังหรือบัวปากฐานมีองค์ประกอบเป็นลูกแก้วขนาดใหญ่ ซ้อนกัน ๓ ชั้น องค์ประกอบนี้เรียกว่า **มาลัยลูกแก้ว** ซึ่งอยู่ตรงตำแหน่งเดียวกับบัวถลา ทั้ง ๓ ชั้น ของเจดีย์ทรงกลมในสถาปัตยกรรมสมัยสุโขทัย มาลัยลูกแก้วนี้มักเรียกสับสนกับ **มาลัยเถา** หรือ **ปล้องไฉน** ที่อยู่เหนือบัลลังก์ และอยู่ใต้ปลีหรือปลียอด ดังกล่าวมาแล้ว

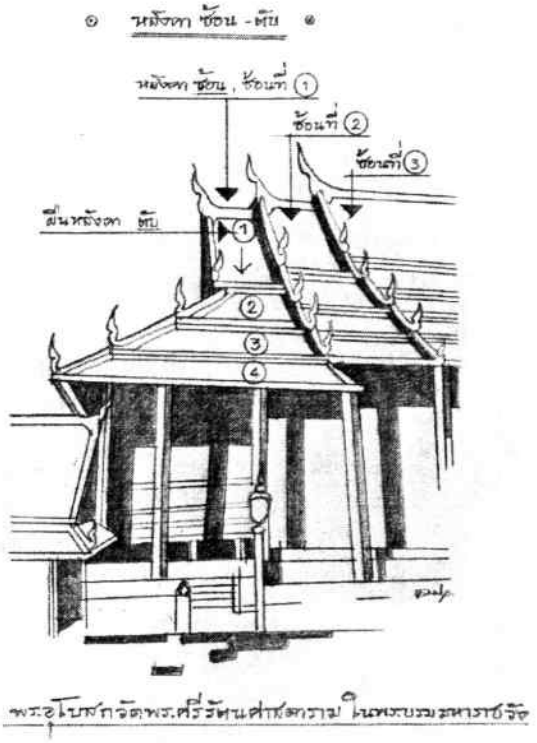


ภาพที่ ๓ *ปล้องไฉน, มาลัยเถา*



ภาพที่ ๔ *มาลัยลูกแก้ว*

การเรียกชื่อรูปแบบหลังคาของอาคารสถาปัตยกรรมไทย ยังแตกต่างกันอยู่มาก เช่น การซ้อนของหลังคาไม่ว่าจะเป็นหลังคาของอุโบสถ วิหารหรือการเปรียญ หลังคาล่างสุดจะต้องเรียก **ซ้อนที่ ๑** แล้วจึงเรียก **ซ้อนที่ ๒ ซ้อนที่ ๓** และ**ซ้อนที่ ๔** ตามลำดับ ในแต่ละซ้อนมีระยะห่างของสันหลังคาใกล้เคียงกัน จากน้อยไปหามากในซ้อนบนสุด บางอาคารสันหลังคาของซ้อนที่ ๑ ห่างหรือต่ำกว่าซ้อนที่ ๒ มาก ต้องเรียกหลังคาซ้อนที่ ๑ ว่า **หลังคาลด** หรือ **หลังคาชั้นลด** ตัวอย่างเช่น หลังคามุขเด็จของพระที่นั่งดุสิตมหาปราสาทในพระบรมมหาราชวัง กรุงเทพมหานคร มุขเด็จของพระอุโบสถวัดหน้าพระเมรุราชิการามและของวัดกษัตราธิราช จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ส่วนอาคารที่มีผังพื้นเป็นมุข และมีหลังคาลด ต้องเรียกหลังคานี้ว่า **มุขลด** ได้แก่ มุขลดของพระพุทธปรางค์ปราสาทหรือปราสาทพระเทพบิดรในพระบรมมหาราชวัง



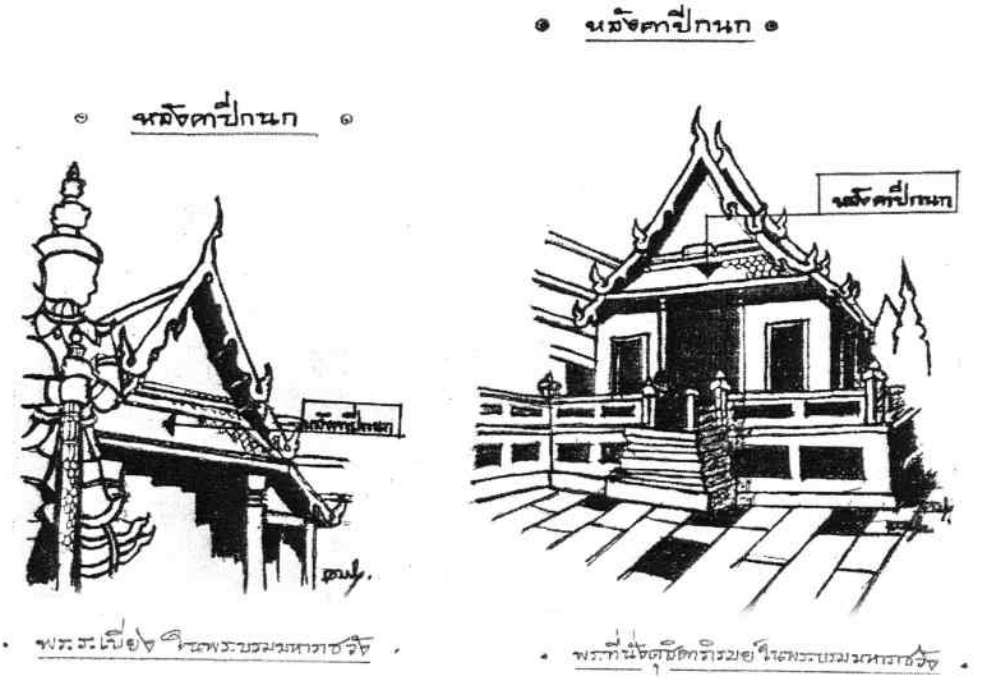
ภาพที่ ๕ *หลังคา ซ้อน, ผืนหลังคา ตับ*

ภาพที่ ๖ *หลังคา ชั้นลด มุขลด*

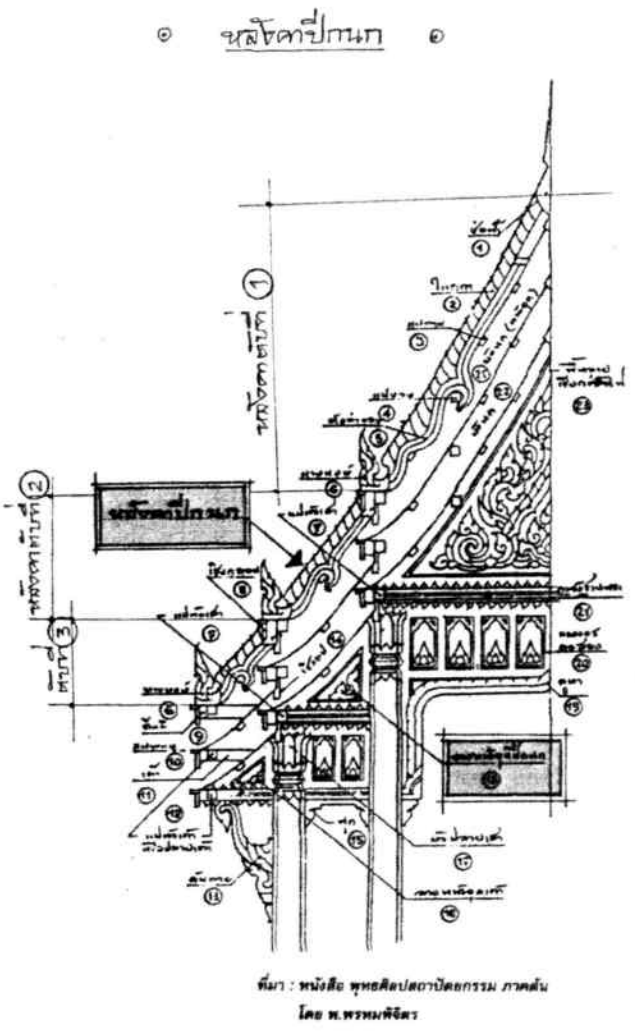
องค์ประกอบของหลังคาที่เรียกกันหลากหลายและสับสนมากที่สุดคือ หลังคาปีกนก หลังคากันสาด และหลังคาพาไลหรือหลังคาพะไล คำว่าหลังคาปีกนกนั้นสมควรให้สับสน คงต้องศึกษาจากหลังคาด้านหน้าจั่วซึ่งเป็นส่วนยื่นของไขราหน้าจั่ว ผืนหลังคานี้เริ่มจากใต้แผงหน้าจั่วเหนือ **ขื่อเผล้** ลาดลงมาถึงเชิงกลอน ซึ่งเชิงกลอนด้านนี้จะเชื่อมต่อกับเชิงกลอนซ้ายขวาของหลังคาด้านข้าง หลังคาดังกล่าวนี้คือ **หลังคาปีกนก** การที่ต้องทำหลังคาปีกนกก็เพื่อให้มีชายคารอบตัวเรือนนั่นเอง

นอกจากหลังคาปีกนกของเรือนไทยภาคกลางแล้ว ยังมีหลังคาปีกนกด้านหน้าบันของพระอุโบสถ วิหาร การเปรียญหลวงของวัดราชนัดดาราม รวมทั้งปีกนกของหมู่มหามณเฑียร พระที่นั่งดุสิดาภิรมย์ และหอศาสตราคม ในพระบรมมหาราชวัง

คำว่าหลังคา **ปีกนก** ที่ทำให้สับสนมากที่สุดคือ หลังคาพระอุโบสถที่เป็นจั่วเปิด ชนิดหลังคา ๓ ตับหลังคาตับที่ ๒ ของผืนหลังคาทั้ง ๒ ข้าง ก็เรียกว่า **หลังคาปีกนก** ดังที่หนังสือพุทธศิลปสถาปัตยกรรม ภาคต้นของ พ.พรหมพิจิตร หรืออาจารย์พระพรหม ท่านเรียกแผงปิดจั่วใต้หลังคาตับที่ ๒ ที่มีลวดลายตกแต่งว่า **ลายหน้าอุดปีกนก** ฉะนั้น หลังคาเหนืออุดปีกนกหรือหลังคาตับที่ ๒ ก็ต้องเป็น **หลังคาปีกนก** ด้วย โดยสรุปหลังคาปีกนก มีอยู่ ๓ ตำแหน่ง คือ หลังคาปีกนกของเรือนไทยภาคกลาง หลังคาปีกนกใต้หน้าบันของพระอุโบสถและพระวิหารแบบจั่วปิด และหลังคาปีกนกของหลังคาตับที่ ๒ ของพระอุโบสถและพระวิหารแบบจั่วเปิด



ภาพที่ ๗-๘ หลังคา ชั้นลด มุขลด

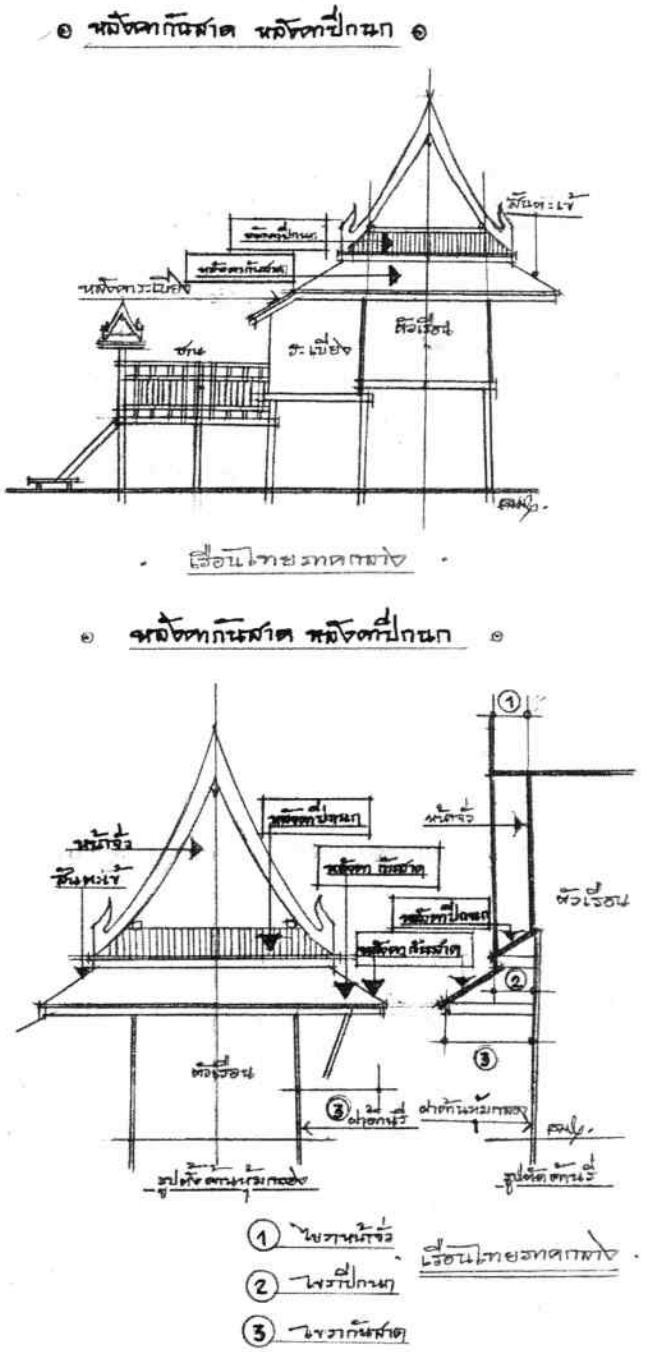


ภาพที่ ๙ *หลังคาปีกนก*

กันสาด หรือ **หลังคากันสาด** หมายถึง หลังคาที่มีชายคาเพื่อป้องกันฝนสาดถูกตัวอาคาร และป้องกันแดดส่อง เป็นหลังคาที่ต้องมีชายคาให้น้ำฝนไหลลง ชายคาคลุมโดยรอบหรือคลุมเป็นส่วนมาก อาจมีหลังคามาบรรจบกันตอนหักมุมเป็นสันตะเข้ และตะเข้ราง หลังคากันสาดนี้ได้แก่หลังคากันสาดของเรือนไทยภาคกลางทั้ง ๓ ด้าน และบรรจบกับหลังคากันสาดที่ยืนยาวคลุมพื้นที่ที่เป็นระเบียง เรียก **หลังคาระเบียง**

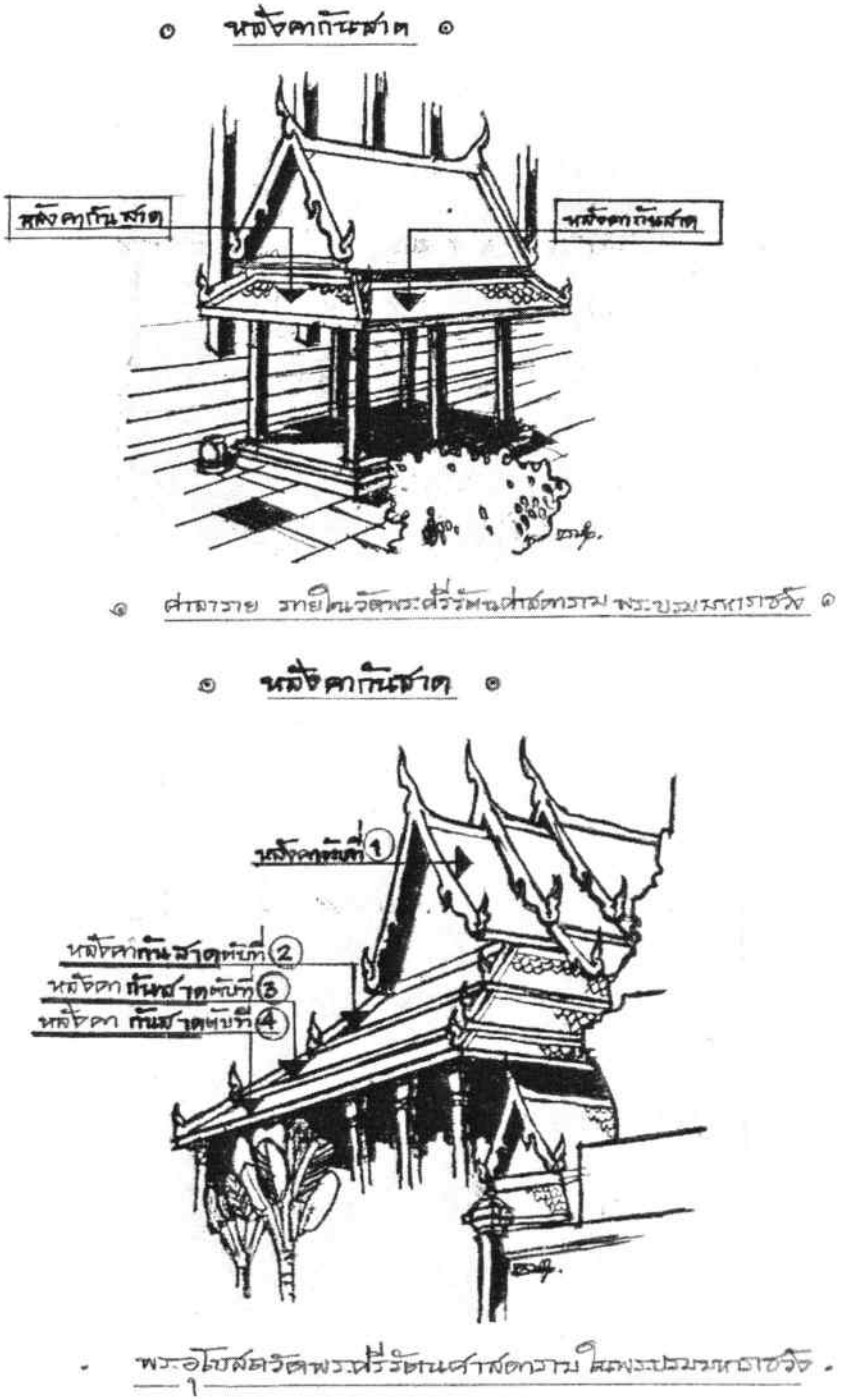
หลังคากันสาดบางอาคารมีผืนหลังคามากกว่า ๑ ตับ ได้แก่ หลังคาคลุมพื้นระเบียงโดยรอบหลังคากันสาดตับที่ ๒ และตับที่ ๓ คลุมพื้นที่เฉลียงทั้งด้านหน้าและด้านหลัง หลังคากันสาดดังกล่าวได้แก่ หลังคาของพระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม ในพระบรมมหาราชวัง กรุงเทพมหานคร

การทำหลังคากันสาดถึง ๓ ตับ เป็นความชาญฉลาดของช่างไทย แทนที่จะทำกันสาดตับเดียว ก็ทอนให้เป็น ๓ ตับ ปริมาตรของผืนหลังก็มีความลดหลั่นกัน เกิดความสมบูรณ์ลักษณ์ทางสถาปัตยกรรมไทย

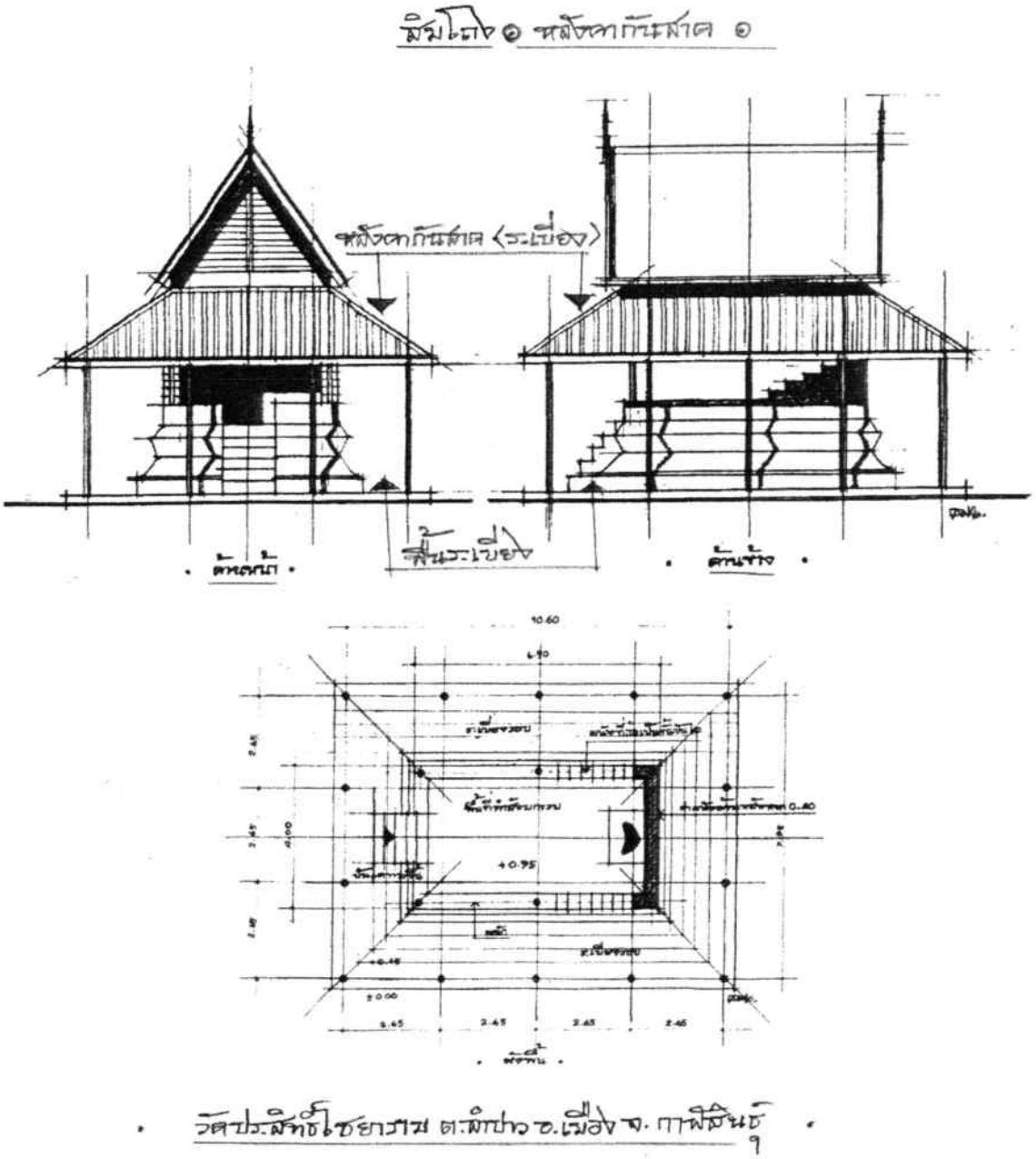


ภาพที่ ๑๐-๑๑ *หลังคากันสาด, หลังคาปีกนก*

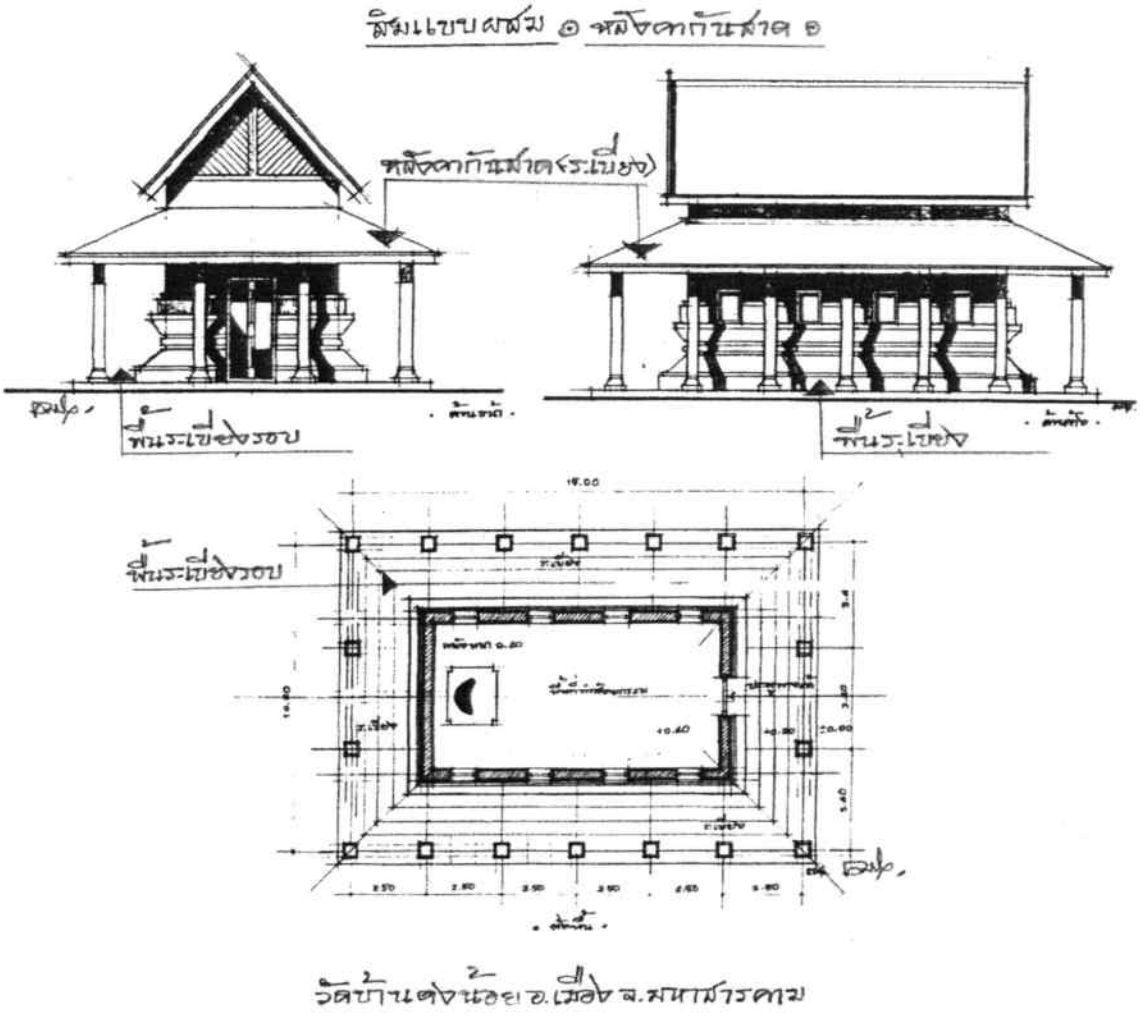
ภาพที่ ๑๒-๑๓ *หลังคากันสาด, หลังคาปีกนก*



ภาพที่ ๑๔-๑๕ *หลังคากันสาด*



ภาพที่ ๑๖ *หลังคากันสาด*



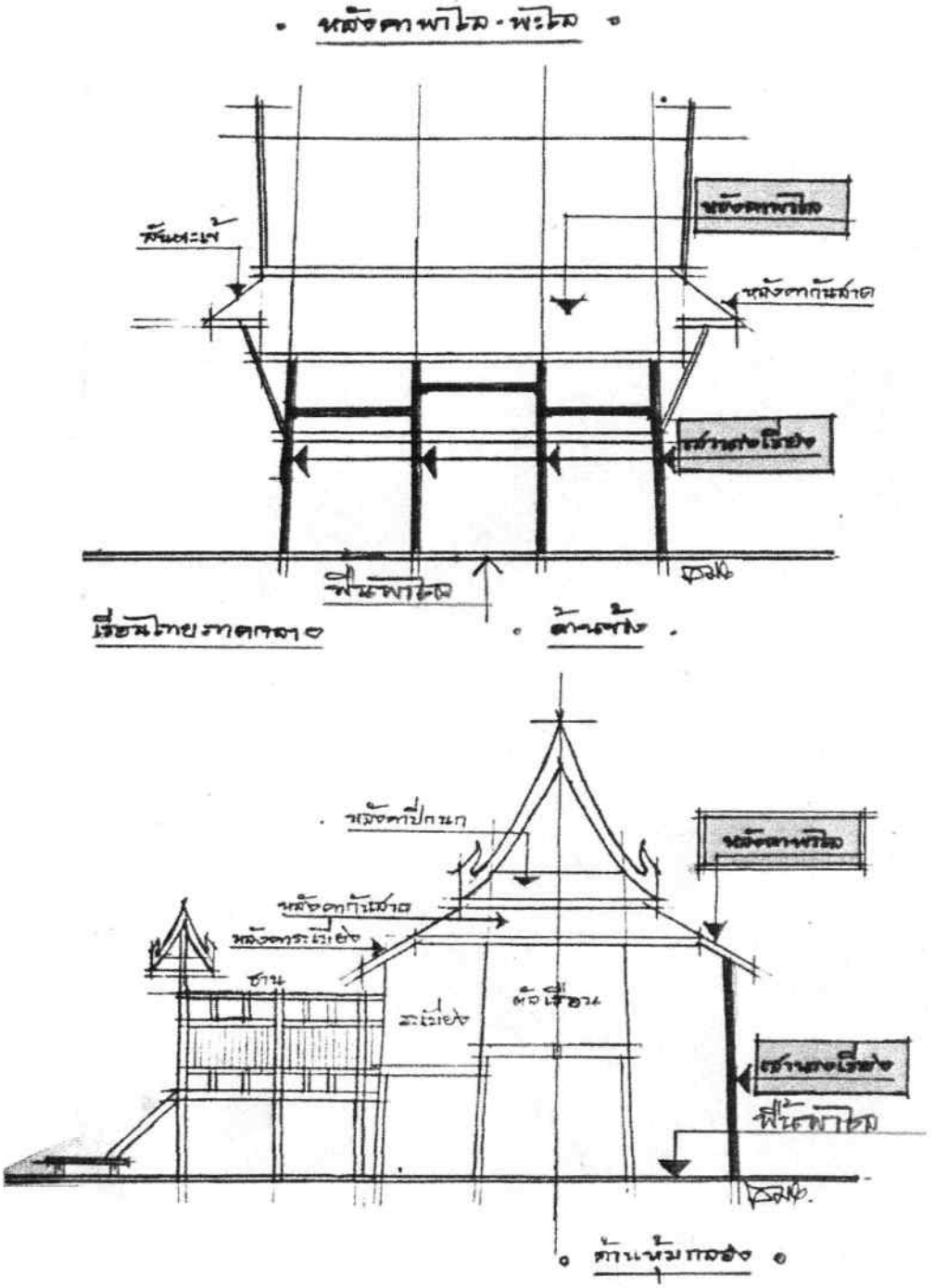
ภาพที่ ๑๗ *หลังคากันสาด*

ภาพที่ ๑๘ *หลังคากันสาด*

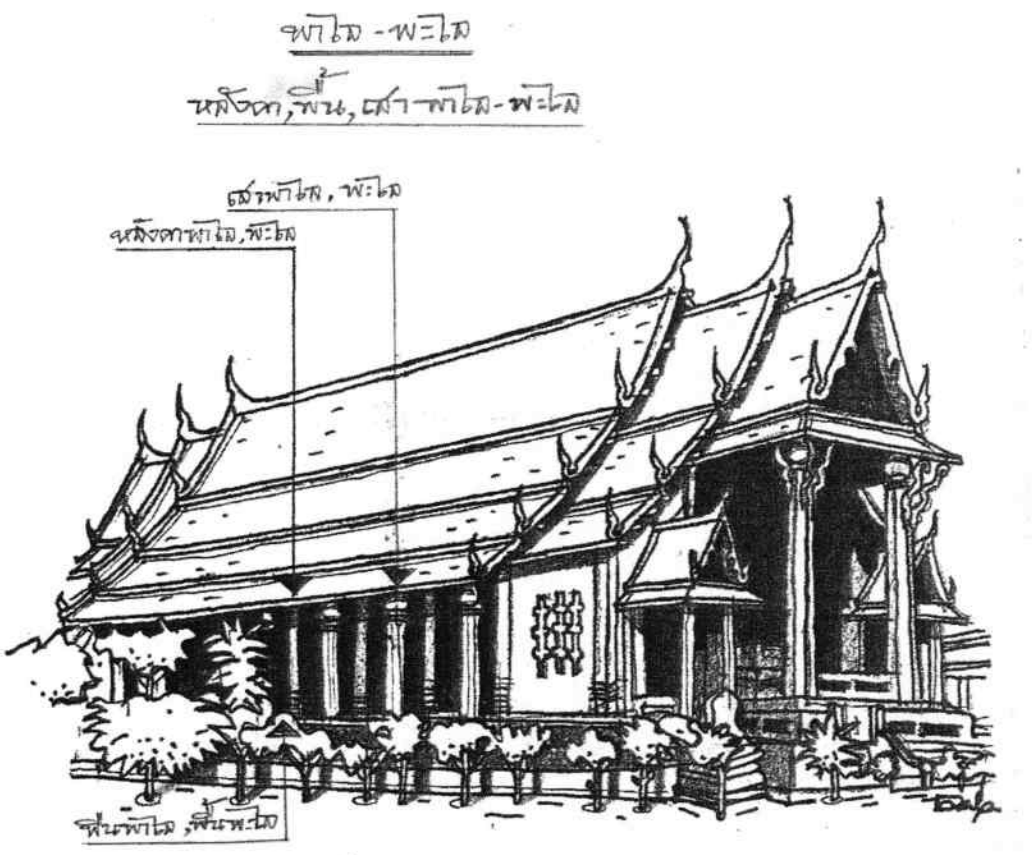
พื้นพาไลหรือ**พื้นพะไล** คือ พื้นของเรือนไทยภาคกลางด้านข้างระดับพื้นดิน และพื้นของอาคารทางศาสนา เช่น พระอุโบสถที่อยู่ด้านนอกซึ่งเป็นด้านข้างของตัวพระอุโบสถ คล้ายกับระเบียงแต่ไม่มีทางเข้าไปในตัวพระอุโบสถโดยตรง

สำหรับพื้นพาไลของเรือนไทยภาคกลางอยู่ระดับพื้นดินโดยมีหลังคายื่นยาวออกมาจากหลังคากันสาดมีเสาตั้งรับ เพราะไม่สามารถใช้ไม้เท้าแขนหรือเหล็กแขนนางรองรับได้ หลังคาที่ยื่นยาวคลุมพื้นพาไลนี้เรียกว่า **หลังคาพาไล** หรือ**หลังคาพะไล** เสาที่รองรับหลังคาพาไล เรียกว่า **เสานางเรียง** เช่น กุฏิสงฆ์วัดใหญ่สุวรรณาราม จังหวัดเพชรบุรี

ส่วนพระอุโบสถที่มีพื้นต่อออกไปด้านข้างและมีหลังคาพาไลคลุมพื้นพาไลเพราะไม่มีหน้าต่างมีแต่ช่องแสงเล็ก ๆ เพื่อให้แสงผ่านและอากาศถ่ายเทเท่านั้น หลังคาพาไลสร้างคลุมเสาที่รองรับหลังคาซึ่งเรียกว่า **เสาพาไล** หรือ **เสาพะไล** ดังเช่นพระอุโบสถวัดหน้าพระเมรุราชิการาม จังหวัดพระนครศรีอยุธยา



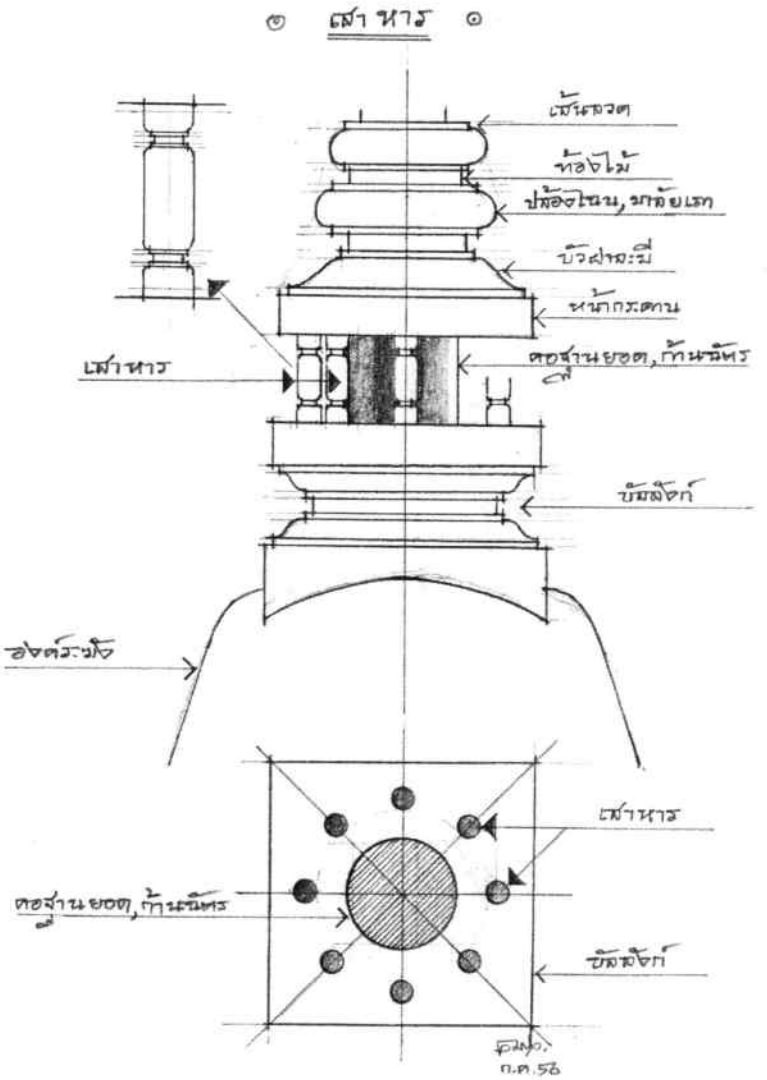
ภาพที่ ๑๙ *พาไล, พะไล*



ภาพที่ ๒๐ *พาไล, พะไล*

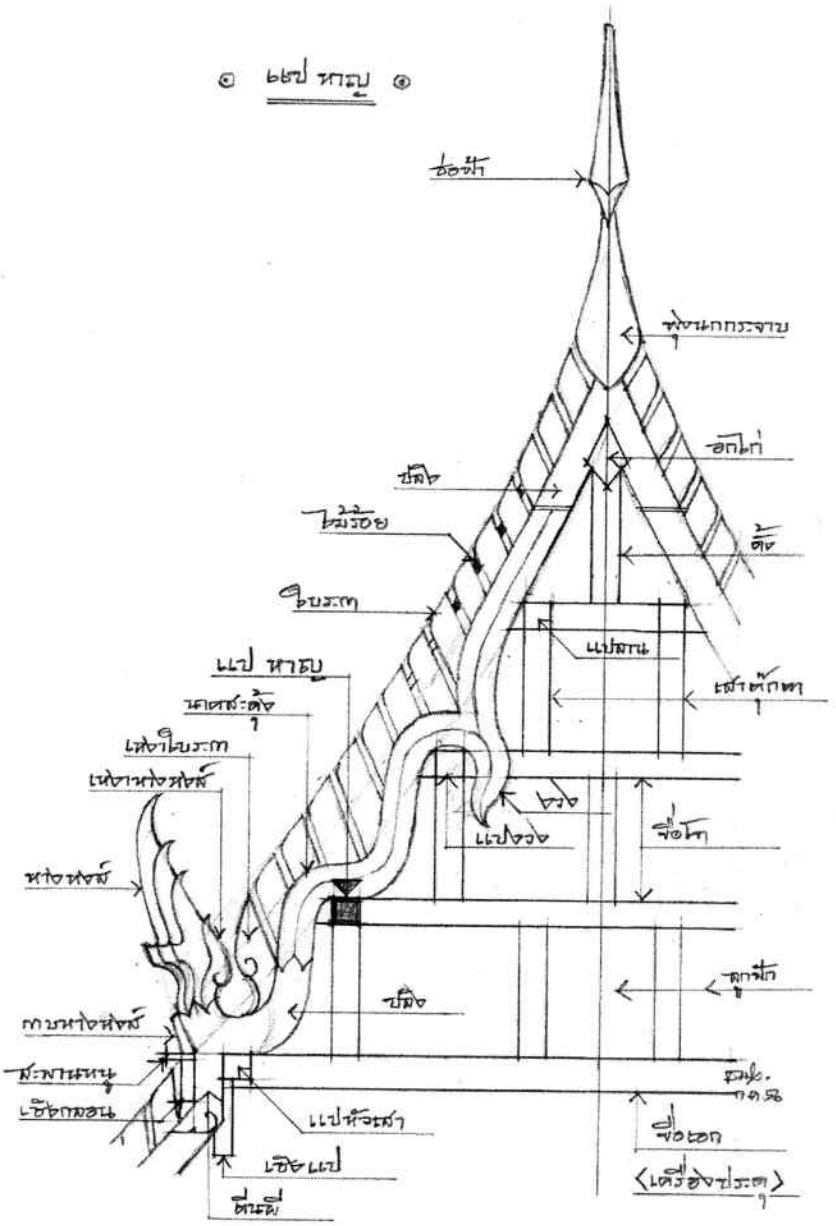
องค์ประกอบของสถาปัตยกรรมไทยแบบประเพณีที่ออกเสียงเหมือนกันสร้างความสับสนให้ทั้งสถาปนิก นักวิชาการ นักศึกษา และประชาชนทั่วไป เรียกสลับกันทั้งความหมายและตำแหน่ง นั่นคือ **หาร หาญ** และ **หาน**

หาร คือเสาที่ตั้งอยู่เหนือพื้นของบัลลังก์ของเจดีย์ต่าง ๆ โดยมากมักมีจำนวน ๘ ต้น อยู่รอบ ๆ **คอฐานยอด** หรือ **ก้านฉัตร** ปลายของเสาหารนี้รองรับหน้ากระดานใต้บัวฝาละมี เจดีย์ของสถาปัตยกรรมสมัยสุโขทัยไม่มีเสาหาร เสาหารเริ่มมีตั้งแต่สมัยอยุธยาเป็นต้นมา



ภาพที่ ๒๑ *เสาหาร*

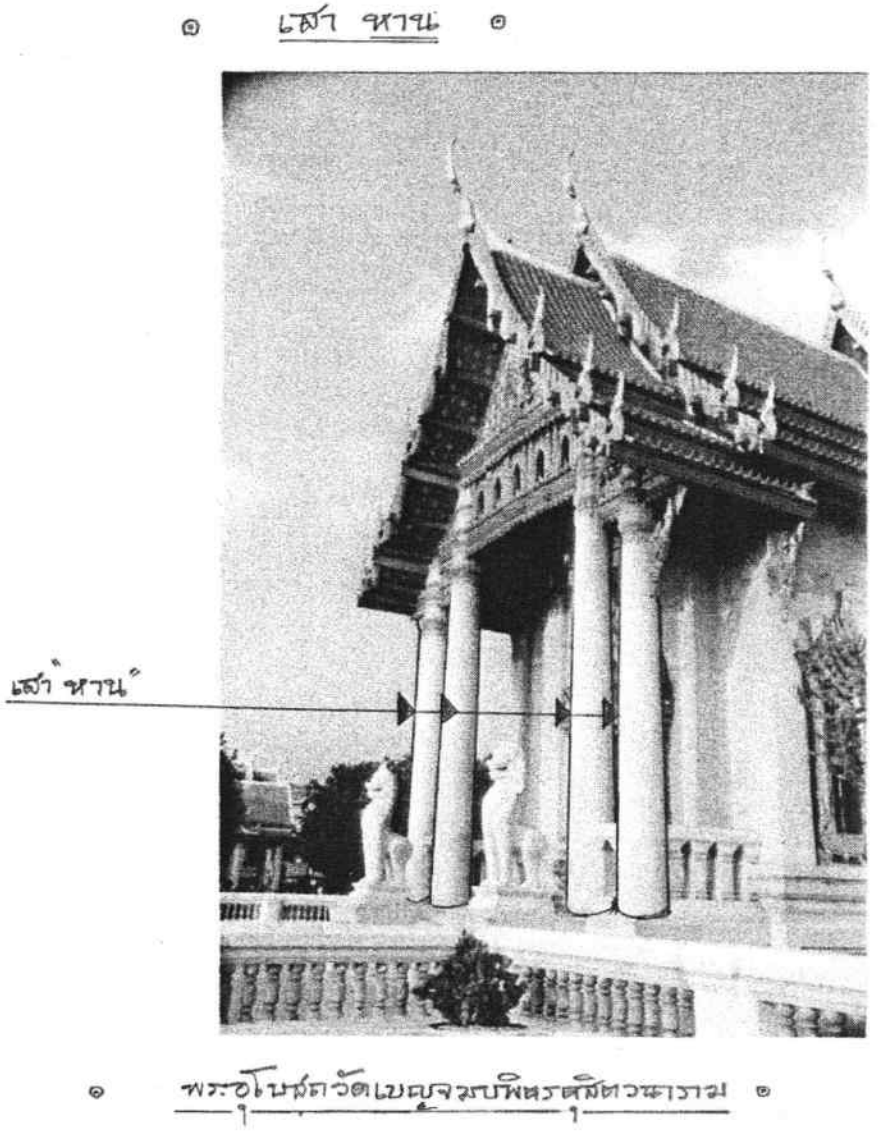
หาญ คือองค์ประกอบของโครงสร้างหลังคาสถาปัตยกรรมไทยที่เครื่องปิดเครื่องมุง ชนิด**เครื่องลำยอง** แปที่อยู่เหนือแปหัวเสาขึ้นไป ตัวที่ ๑ ที่รองรับ**นาคสะดุ้ง**เรียกว่า **แปหาญ** ถ้าอาคารมีขนาดใหญ่ ขื่อมีความกว้างมาก จำนวนแปก็มีมากด้วย ถ้ามีแปหาญตัวเดียว ตัวลำยองที่ทอดตัวถึงอกไก่จะมีความยาวมากไม่สวยงาม จึงต้องมีนาคสะดุ้ง ๒ ครั้ง ทำให้ต้องมี**แปหาญ** ๒ ตัวตามจำนวนของนาคสะดุ้ง



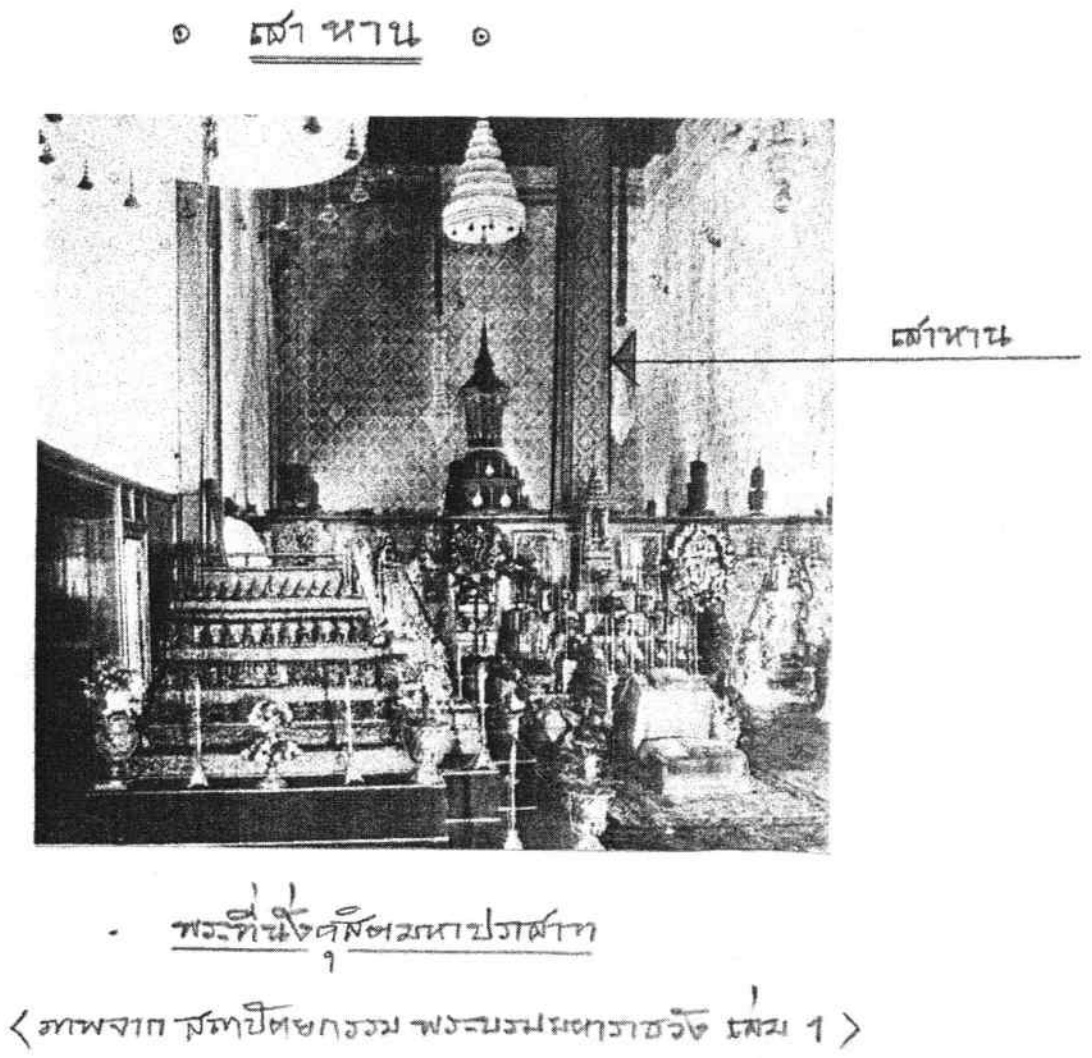
ภาพที่ **๒๒** *แปหาญ*

หาน คือ เสาลอยด้านหน้าหรือด้านหลังของอาคารที่มีมุขหน้าและมุขหลังของอาคารชนิด**จั่วเปิด** โดยมากมีจำนวน ๔ ต้น เสาหานนี้มีทั้งเป็นเสาสี่เหลี่ยม เสาสี่เหลี่ยมย่อมุม เสาแปดเหลี่ยม และเสากลม ปลายเสาที่รับขื่อมักมีบัวหัวเสา

พระที่นั่งดุสิตมหาปราสาท ในพระบรมมหาราชวัง แต่เดิมมี **เสาหาน** ตั้งอยู่กลางมุขทั้ง ๔ ด้าน เพื่อรองรับหลังคาที่ซ้อนกันถึง ๒ ซ้อน และมีเครื่องยอดทรงมณฑปถึง ๗ ชั้นเชิงกลอน ต่อมาถูกตัดออก ในสมัยรัชกาลที่ ๖ เพราะบดบังและกีดขวางในการตั้งพระบรมศพ



ภาพที่ ๒๓ *เสาหาน*



ภาพที่ ๒๔ *เสาหาน*

สรุป การเรียกชื่อองค์ประกอบของสถาปัตยกรรมไทยและสถาปัตยกรรมไทยประเพณี ที่บรรดาช่าง ครู อาจารย์ นักวิชาการ ต่างคนต่างเรียกจนทำให้เกิดความสับสนและเข้าใจผิดยังมีอีกมาก บทความนี้คงทำให้วงการช่างวงการการศึกษา นักวิชาการ และบุคคลทั่วไปเข้าใจในองค์ประกอบของสถาปัตยกรรมไทยตรงกัน

The Journal of the Royal Institute of Thailand
Vol. 39 No. 3 Jul-Sep 2014

การก่อสร้างอาคาร*

มติ ตั้งพานิช
ราชบัณฑิต สำนักศิลปกรรม
ราชบัณฑิตยสถาน

บทคัดย่อ

การก่อสร้างอาคารมีแนวทางหลักอยู่ ๓ วิธี ซึ่งแต่ละวิธีมีเป้าหมายเดียวกันคือ การก่อสร้างอาคารให้แล้วเสร็จในเวลาที่กำหนดและงบประมาณที่มีอยู่ ไม่มีกฎเกณฑ์หรือขอบเขตของงานในแต่ละประเภทว่าต้องมีสัดส่วนหรือปริมาณงานจำนวนเท่าใดจึงจะนับเป็นการก่อสร้างวิธีนั้น การเลือกวิธีการก่อสร้างวิธีใดวิธีหนึ่งหรือหลายวิธี การแบ่งประเภทหรือปริมาณงานที่ต้องทำในสถานที่ก่อสร้างหรืองานที่ต้องเตรียมทำจากแหล่งภายนอก ซึ่งล้วนมีผลต่อการบริหารจัดการงานก่อสร้างนั้นขึ้นอยู่กับดุลยพินิจของผู้รับผิดชอบในงานก่อสร้าง ที่จะพิจารณาจากปัจจัยสภาวะแวดล้อมและเงื่อนไขที่มีอยู่ ซึ่งรวมทั้งแบบก่อสร้างของสถาปนิก การก่อสร้างอาคารแต่ละหลังแต่ละโครงการ ในแต่ละสถานที่ จึงอาจใช้วิธีการก่อสร้างที่เหมาะสมที่สุดวิธีเดียว หรือใช้วิธีการก่อสร้างที่ผสมผสานกันได้

วิธีการก่อสร้างอาคารแต่ละวิธีจึงมีความสำคัญต่อการออกแบบ ที่สถาปนิกจำเป็นต้องรู้และเข้าใจ เพื่อให้การออกแบบที่จะนำไปใช้ในงานก่อสร้างนั้นเหมาะสมกับการก่อสร้างแต่ละวิธี และทำให้การก่อสร้างอาคารดำเนินการไปให้แล้วเสร็จอย่างถูกต้อง เรียบร้อย ตามกำหนดการและเป้าหมาย

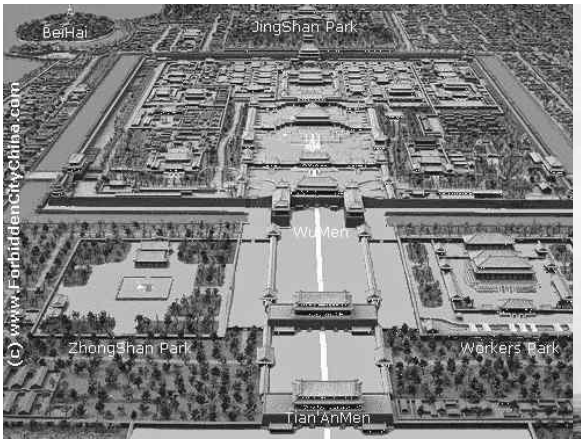
คำสำคัญ : **การก่อสร้างอาคารวิธีปรกติ, การก่อสร้างอาคารวิธีประกอบชิ้นส่วนสำเร็จรูป, การก่อสร้างอาคารวิธีระบบอุตสาหกรรม, ชิ้นส่วนสำเร็จรูป, มอดูล**

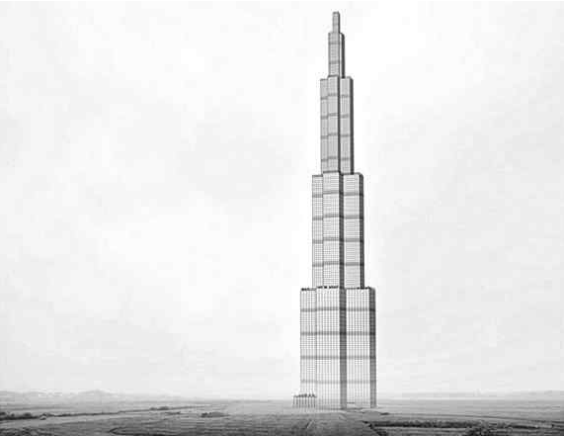
การก่อสร้างอาคาร คือกระบวนการขั้นตอนในการบริหารจัดการนำวัสดุก่อสร้าง ช่างฝีมือแรงงาน เครื่องมือ และอุปกรณ์ มาทำการก่อสร้างให้เป็นอาคารตามรูปแบบ ภายในเวลาที่กำหนด และงบประมาณที่ได้รับ การก่อสร้างอาคารเป็นอุตสาหกรรมประเภทหนึ่ง สถานที่ก่อสร้างอาคารเหมือนโรงงานก่อสร้างที่มีเครื่องมือเครื่องจักร วัตถุดิบ แรงงาน และการบริหารจัดการผลิตตัวอาคารอย่างเป็นระบบ ต่างกับโรงงานทั่วไปที่ส่งผลิตภัณฑ์ที่ผลิตเสร็จแล้วออกจากโรงงานซึ่งยังคงอยู่กับที่ ไม่ย้ายไปไหน แต่ผลผลิตของอุตสาหกรรมก่อสร้างซึ่งคือตัวอาคารกลับตั้งอยู่กับที่แทนโรงงานที่ย้ายออกไปเมื่อผลิตตัวอาคาร

* บรรยายในการประชุมสำนักศิลปกรรม เมื่อวันที่ ๖ กันยายน พ.ศ. ๒๕๕๖

แล้วเสร็จ การก่อสร้างอาคารเป็นอุตสาหกรรมในระบบอุตสาหกรรมก่อสร้างที่มีขนาดใหญ่ และมีความสำคัญมากในการสร้าง และพัฒนาประเทศ

การก่อสร้างอาคารมีแนวทางหรือวิธีการก่อสร้างหลายวิธี ขึ้นอยู่กับรูปแบบ รูปทรง การใช้วัสดุ การใช้เครื่องมือ และแรงงาน ซึ่งมีกระบวนการ ขั้นตอน ความรู้ ความเชี่ยวชาญของผู้ทำการก่อสร้างที่ไม่เหมือนกัน การก่อสร้างอาคารจึงเป็นศาสตร์ที่มีความละเอียดซับซ้อนเกี่ยวกับการบริหารจัดการทุน ทรัพย์ วัสดุ ช่างฝีมือ แรงงาน อุปกรณ์ เครื่องมือ เครื่องกล และเทคโนโลยีในการก่อสร้าง มาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน การก่อสร้างอาคารได้พัฒนาไปตามความเจริญก้าวหน้าของแต่ละยุคสมัยที่อาจมีวิธีการที่คล้ายกันหรือแตกต่างกันไปตามการเปลี่ยนแปลงของรูปแบบ ประเภท ขนาด และความซับซ้อนของอาคาร สถานที่ตั้ง และสิ่งแวดล้อม เงื่อนไข และกฎเกณฑ์ของกฎหมาย ค่านิยมทางการเมือง เศรษฐกิจ และสังคม ของแต่ละชนชาติ ท้องถิ่น และวัฒนธรรม การก่อสร้างอาคารมีหลายระบบ และหลายวิธีการ โดยอาจแบ่งออกเป็น ๓ วิธีหลัก คือ วิธีปรกติ วิธีประกอบชิ้นส่วนสำเร็จรูป และวิธีระบบอุตสาหกรรม

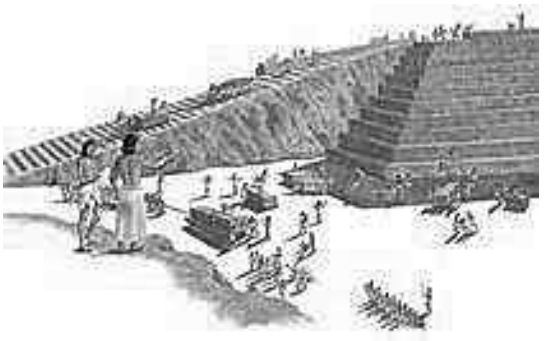


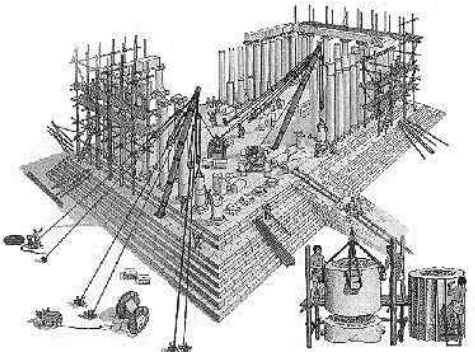


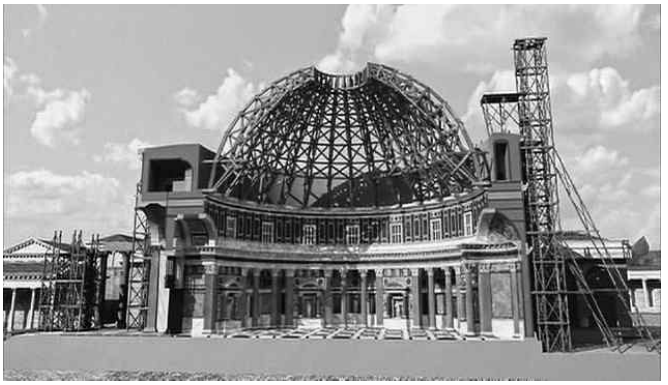
การก่อสร้างอาคารวิธีปรกติ (Conventional Building Construction)

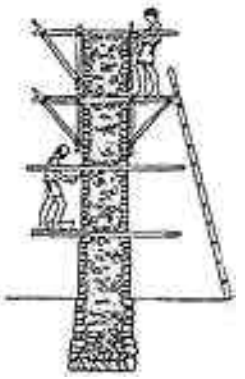
การก่อสร้างอาคารวิธีปรกติ คือ กระบวนการของงาน และขั้นตอนในการก่อสร้างทั้งหมดกระทำในสถานที่ที่อาคารนั้นตั้งอยู่ โดยอาจมีการนำวัสดุที่ต้องเตรียม และนำมาจากแหล่งที่ห่างไกลออกไป อย่างในสมัยโบราณที่ต้องนำก้อนหินหรือแผ่นหินจากเหมืองที่ห่างไกล เช่น การก่อสร้างพีระมิดของชาวอียิปต์ การก่อสร้างวิหารของชาวกรีกโบราณ หรืออย่างในสมัยปัจจุบันที่ต้องนำวัสดุอุปกรณ์ เช่น เหล็ก ปูนซีเมนต์ ก้อนอิฐ แผ่นวัสดุ สุขภัณฑ์ โคมไฟ เครื่องปรับอากาศ ปั้นจั่น ที่ผลิตมาจากโรงงานที่ไกลออกไป มายังสถานที่ก่อสร้าง แต่งานส่วนใหญ่ที่จะทำให้วัสดุอุปกรณ์เหล่านั้นใช้งานได้ก็ยังต้องกระทำการในบริเวณที่ก่อสร้าง วิธีนี้เป็นวิธีการก่อสร้างที่เห็นกันอยู่ทั่วไป และใช้กันมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน

ต้องใช้พื้นที่กว้างขวางเพื่อเก็บวัสดุ อุปกรณ์ เครื่องมือ และเครื่องจักรกล รวมทั้งเป็นที่ตระเตรียมงานในแต่ละขั้นตอนต่อไป ในบางหน่วยงานก่อสร้างอาจต้องมีสถานที่พักแรมของแรงงานอยู่ด้วย เพราะขั้นตอนของงานก่อสร้างทุกชนิด ทุกประเภท ต้องนำวัสดุและช่างเข้ามาทำในสถานที่ก่อสร้างจนแล้วเสร็จ ตั้งแต่งานฐานรากซึ่งรวมถึงงานเสาเข็มในบางพื้นที่จนถึงงานโครงสร้าง และงานหลังคา ซึ่งมีทั้งงานก่อ งานฉาบแต่ง งานผนัง งานฝ้าเพดาน งานประตูหน้าต่าง งานไม้ งานเหล็ก งานแกะสลัก งานสี งานตกแต่งทั้งภายนอกภายใน และงานอื่น ๆ รวมถึงงานวิศวกรรมระบบต่าง ๆ เช่น ไฟฟ้า ประปา สุขาภิบาล เครื่องปรับอากาศ จนถึงงานหลังคาและส่วนยอด

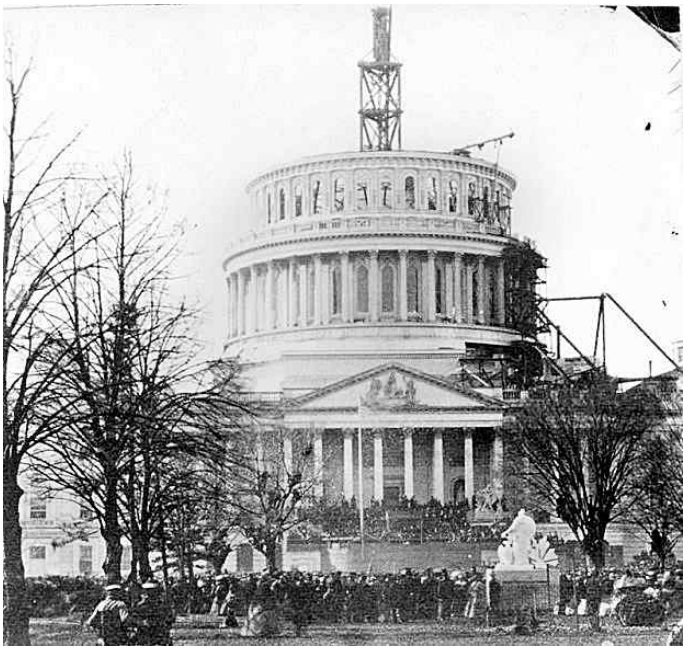








การก่อสร้างอาคารด้วยวิธีนี้ มักสร้างปัญหาและผลกระทบต่อชุมชนในเรื่องฝุ่นละออง เสียง การจราจร ความปลอดภัย ทำให้กฎเกณฑ์หรือเงื่อนไขในการอนุญาตหรือควบคุมการก่อสร้างอาคารเข้มงวดขึ้น ส่งผลให้การก่อสร้างอาคารแบบวิธีปรกตินี้มีต้นทุนสูงขึ้นในปัจจุบัน งานมักล่าช้าไม่ทันตามกำหนด แต่เนื่องจากเป็นวิธีการก่อสร้างที่บริหารง่ายไม่ซับซ้อน หาช่างและแรงงานได้ง่าย เป็นวิธีการก่อสร้างที่ปฏิบัติจนเคยชิน และยังใช้ก่อสร้างอาคารที่มีรูปทรงหรือรูปแบบอิสระต่าง ๆ ได้ดี สถาปนิก เจ้าของอาคาร หรือผู้มีส่วนเกี่ยวข้องจะทำการเปลี่ยนแปลงแก้ไขรูปแบบ วัสดุ หรืองานต่าง ๆ ในระหว่างการก่อสร้างได้ง่ายกว่าการก่อสร้างอาคารด้วยวิธีอื่น การก่อสร้างแบบวิธีปรกติจึงยังคงเป็นที่นิยม และแพร่หลายกันอยู่

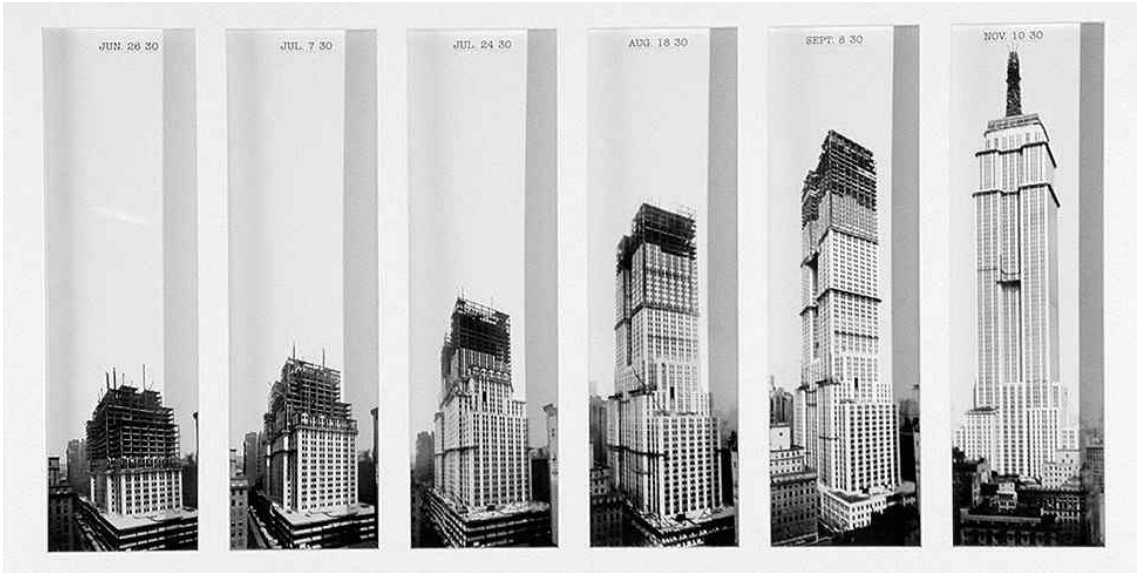


การออกแบบสถาปัตยกรรมเพื่อใช้ในการก่อสร้างด้วยวิธีนี้มีกระบวนการ และขั้นตอนที่พัฒนามาจากแนวปฏิบัติในอดีตที่สถาปนิกต้องมีความรู้และความเข้าใจพื้นฐานในการก่อสร้างอาคาร มีความรู้ทางวิชาช่าง รู้จักปริมาณงานแต่ละชนิด ประเภทงาน วิธีการทำงาน และการใช้งานเครื่องมือ และอุปกรณ์ต่าง ๆ ฝีมือช่าง และแรงงาน ตลอดจนผลที่จะเกิดขึ้นจากสิ่งเหล่านั้น จึงจะสามารถนำความรู้ความเข้าใจนั้นมาออกแบบเพื่อนำไปใช้ในการก่อสร้างได้ มีรายละเอียดของรูปแบบ การเลือกใช้วัสดุก่อสร้างตามคุณสมบัติ ธรรมชาติและผลที่จะเกิดขึ้นจากวัสดุนั้น ซึ่งมีทั้งความแข็งแรง ทนทาน และสวยงามได้อย่างเหมาะสม การกำหนดรายละเอียดประกอบแบบ รายการประกอบการก่อสร้าง ตามกระบวนการขั้นตอนของงานก่อสร้าง และวิธีการก่อสร้างของงานแต่ละประเภทอย่างครบถ้วน ถูกต้อง และชัดเจน สถาปนิกต้องมีความสามารถในการสื่อสาร ถ่ายทอด แนะนำ ประสานความคิดในงานออกแบบกับบุคลากรทุกระดับ งานก่อสร้างจึงจะสามารถดำเนินการไปตามกำหนดการได้อย่างราบรื่น มีคุณภาพ และมาตรฐานที่ดี

การก่อสร้างอาคารวิธีประกอบชิ้นส่วนสำเร็จรูป (Pre-Fabrication Building Construction)

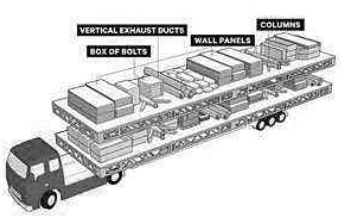
การก่อสร้างอาคารวิธีนี้เป็นการนำชิ้นส่วนหรือส่วนประกอบอาคารที่ทำสำเร็จรูปจากแหล่งผลิตนอกสถานที่ มาประกอบหรือติดตั้งกับอาคารในสถานที่ก่อสร้างอาคาร ซึ่งทำเฉพาะงานที่จำเป็น งานก่อสร้างแบ่งออกเป็น ๒ ส่วน ส่วนแรก คืองานที่ทำในสถานที่ก่อสร้างอย่างงานเสาเข็ม งานฐานราก งานโครงสร้างสำคัญ เช่น โครงสร้างของแกนอาคารในอาคารสูง เป็นงานที่ทำเพื่อเตรียมรองรับงานติดตั้งที่ส่งมาจากแหล่งผลิต ส่วนที่ ๒ คืองานที่ผลิตเป็นชิ้นส่วนสำเร็จรูปซึ่งอาจเป็นชิ้นส่วนของโครงสร้างอย่าง เสา คาน พื้น ผนัง ที่ทำด้วยไม้ เหล็ก คอนกรีตเสริมเหล็ก ชิ้นส่วนของสถาปัตยกรรม เช่น ผนังภายนอกหรือภายในอาคาร บันได ประตูหน้าต่าง ห้องน้ำสำเร็จรูป เฉลียง ระเบียง ราวกันตก ชายคา กันสาด แผงกันแดด ชิ้นส่วนของชุดหน้าต่างภายนอก หรือผิวอาคารที่เป็นหน้าต่าง ม่านกระจกหรือผนังอาคารที่บุด้วยแผ่นโลหะ เป็นวัสดุที่ทำด้วยไม้ คอนกรีตเสริมเหล็ก โลหะ และวัสดุสังเคราะห์ ทั้งนี้แล้วแต่รูปแบบของสถาปนิกหรือรูปแบบผลิตภัณฑ์ของโรงงานผลิตชิ้นส่วนสำเร็จรูปซึ่งมีวิธีติดตั้งไม่เหมือนกันในแต่ละอาคาร

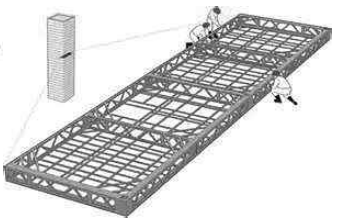
การก่อสร้างวิธีนี้พัฒนาจากการก่อสร้างอาคารวิธีปรกติ โดยมีเป้าหมายที่จะลดกระบวนการขั้นตอนของงาน และเวลาในสถานที่ก่อสร้างให้น้อยลง เพื่อลดปริมาณงานที่ก่อให้เกิดมลภาวะ และผลกระทบต่อชุมชน และอาคารใกล้เคียง รวมทั้งความแออัดของบริเวณก่อสร้าง การนำชิ้นส่วนสำเร็จรูปจากแหล่งผลิตจึงช่วยลดปริมาณงาน จำนวนช่าง และการขนส่งได้เป็นอย่างมาก งานก่อสร้างแล้วเสร็จรวดเร็วขึ้น วิธีประกอบชิ้นส่วนสำเร็จรูปเป็นวิธีการก่อสร้างที่เริ่มใช้ในสมัยหลังปฏิวัติอุตสาหกรรม อาคารสมัยสถาปัตยกรรมนวยุค

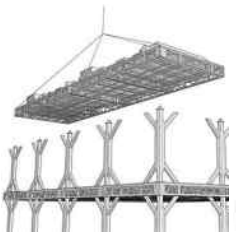

JUN. 26 30
JUL. 7 30
JUL. 24 30
AUG. 18 30
SEPT. 8 30
NOV. 10 30

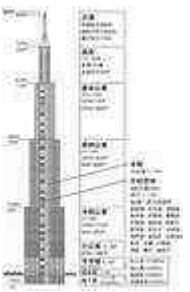
โดยเฉพาะการก่อสร้างอาคารสูงที่เป็นโครงเหล็กในสหรัฐอเมริกา สมัยเศรษฐกิจรุ่งเรือง และสมัยหลังสงครามโลกครั้งที่ ๒ ในยุโรปที่ต้องก่อสร้างอาคารจำนวนมากอย่างเร่งด่วนเพื่อทดแทนอาคารบ้านเรือนที่ถูกทำลายในระหว่างสงคราม เป็นอาคารที่พักอาศัยหลายชั้นในรูปแบบของแฟลตหรืออาคารชุด ซึ่งยังคงมีหลงเหลือให้เห็นอยู่ในประเทศแถบยุโรปตะวันออก รัสเซีย และจีน ความเร่งรีบในช่วงเวลานั้นทำให้การผลิตชิ้นส่วนสำเร็จรูปไม่เรียบร้อย อาคารที่ก่อสร้างไม่ได้คุณภาพมาตรฐานที่ดี สถาปัตยกรรมมีองค์ประกอบดูซ้ำซากน่าเบื่อ เมื่อความเร่งด่วนในการก่อสร้างลดลง การก่อสร้างวิธีประกอบชิ้นส่วนสำเร็จรูปจึงขาดช่วงของความนิยมไป และกลับมาเป็นที่นิยมอีกครั้งในสมัยปัจจุบัน เมื่อชิ้นส่วนสำเร็จรูปได้รับการพัฒนาให้มีคุณภาพมาตรฐานที่ดีขึ้น มีหลายระบบให้เลือกทั้งรูปแบบ และวิธีการติดตั้ง การนำวิธีประกอบชิ้นส่วนสำเร็จรูปมาใช้ในการก่อสร้างจึงเป็นที่นิยม และนำกลับมาใช้ใหม่ เนื่องจากความจำเป็นในการก่อสร้างอาคารให้รวดเร็วขึ้นประกอบกับการก่อสร้างอาคารวิธีปรกตินั้นมีราคาสูงขึ้น และสร้างปัญหามลภาวะ และสิ่งแวดล้อมในชุมชนมากขึ้น

การก่อสร้างอาคารวิธีประกอบชิ้นส่วนสำเร็จรูปมีหลายระบบ แต่ละระบบมีรูปแบบ และขนาดของชิ้นส่วนสำเร็จรูปไม่เหมือนกัน ใช้เครื่องมือ วิธีการต่อเชื่อมหรือวิธีการติดตั้งต่างกัน แต่ละระบบต่างมีการพัฒนามาตรฐานคุณภาพ และวิธีการติดตั้งให้ง่ายและรวดเร็วมากขึ้น เช่น ชิ้นส่วนสำเร็จรูปมีขนาดที่ใหญ่ขึ้น แต่น้ำหนักเบา งานตกแต่งของชิ้นส่วนเรียบร้อยมากขึ้น





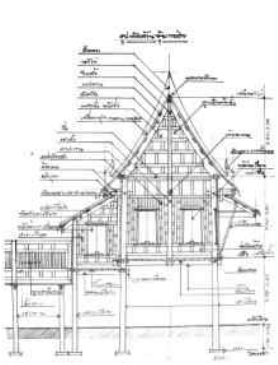
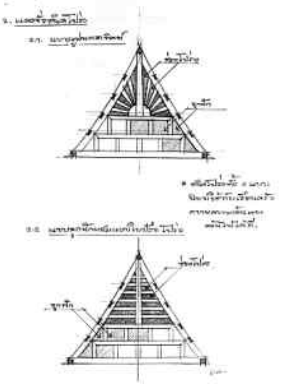
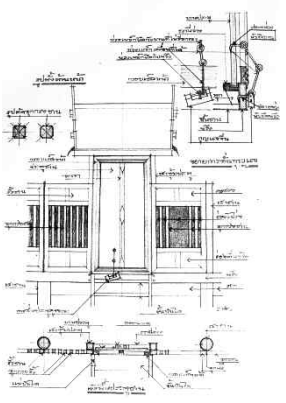
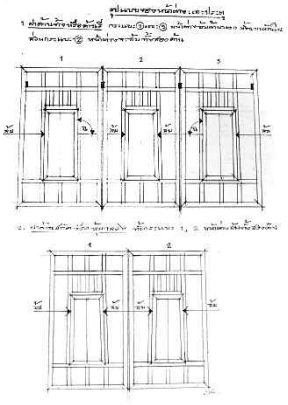




ประเทศจีนมีระบบที่สามารถจะก่อสร้างอาคาร Sky City สูง ๒๒๐ ชั้น ความสูง ๘๓๘ เมตร ให้แล้วเสร็จได้ภายในเวลา ๓ เดือน อาคารดังกล่าวจะก่อสร้างที่เมือง Changsha เมื่อแล้วเสร็จจะเป็นอาคารสูงที่สุดในโลก สูงกว่าอาคาร BurjKhalifa ที่เมืองดูไบ ซึ่งเป็นอาคารที่สูงสุดในปัจจุบัน มี ๑๖๓ ชั้น ความสูง ๘๒๙ เมตร และใช้เวลาในการก่อสร้างถึง ๖ ปี

การก่อสร้างวิธีประกอบชิ้นส่วนสำเร็จรูปต้องมีผู้บริหารจัดการงานที่เข้าใจกระบวนการขั้นตอนในงานก่อสร้างอย่างแท้จริง เข้าใจเรื่องการเตรียมแรงงาน อุปกรณ์ เครื่องมือ การประกอบติดตั้งชิ้นส่วนสำเร็จรูปแต่ละชิ้นให้ประกอบกันอย่างลงตัวซึ่งต้องประสานจังหวะของงานแต่ละขั้นตอน บุคลากรทุกระดับในงานก่อสร้างวิธีนี้ต้องมีประสบการณ์หรือได้รับการฝึกให้มีความรู้ความเข้าใจ และระเบียบวินัยในการทำงาน สถาปนิกต้องมีความรู้ความเข้าใจในระบบ ตั้งแต่การออกแบบชิ้นส่วนที่ต้องยึดมั่นในพิกัดของขนาดวัสดุ มาตรฐานการผลิต การทดลอง ทดสอบ และการติดตั้งที่แตกต่างไปจากการก่อสร้างอาคารวิธีปรกติ จึงสามารถเตรียมแบบก่อสร้างและรายละเอียดของรอยหรือจุดเชื่อมต่อที่ต้องปลอดภัย ไร้ปัญหาของการรั่วซึม และไม่มีปัญหาในการก่อสร้าง การเปลี่ยนแปลงแก้ไขแบบทำได้ยากหรือต้องเสียค่าใช้จ่ายมาก

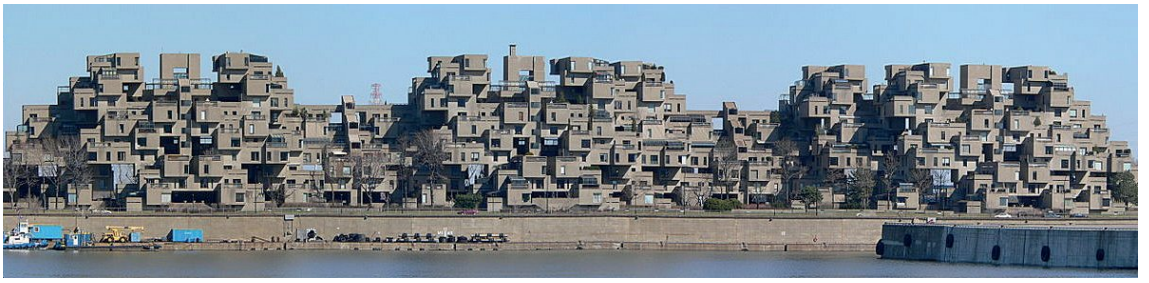
สถาปัตยกรรมที่ก่อสร้างแบบวิธีประกอบชิ้นส่วนสำเร็จรูปนี้มักมีลักษณะรูปทรง และองค์ประกอบเป็นเส้นสายที่ตรงไปตรงมาซึ่งเกิดจากการเชื่อมต่อของชิ้นส่วนสำเร็จรูป เช่น รูปทรงสี่เหลี่ยม รูปทรงกลม โดมครึ่งวงกลม องค์ประกอบสถาปัตยกรรมส่วนใดส่วนหนึ่งหรือส่วนใหญ่ซ้ำกันมาก เช่น หน้าต่างอาคารสูง โครงสร้างสามเหลี่ยม ในปัจจุบันสถาปัตยกรรมที่ก่อสร้างด้วยวิธีนี้มีอยู่ทั่วไปในเมืองต่าง ๆ ทั่วโลก ส่วนมากเป็นอาคารสูงหรืออาคารขนาดใหญ่ที่มีชิ้นส่วนสำเร็จรูปเป็นหน่วยซ้ำหรือเหมือนกัน เช่น ชิ้นส่วนของด้านวิศวกรรมโครงสร้างที่เป็นเสา คาน หรือพื้น และชิ้นส่วนสำเร็จรูปด้านสถาปัตยกรรม เช่น ผนังและหน้าต่าง ห่อหุ้มอาคาร ผนังภายใน อาคารสูงประเภทอาคารชุดจำนวนมากที่กำลังก่อสร้างอยู่ในกรุงเทพมหานครขณะนี้ส่วนมากก่อสร้างด้วยวิธีประกอบชิ้นส่วนสำเร็จรูปในสัดส่วนไม่มากก็น้อย

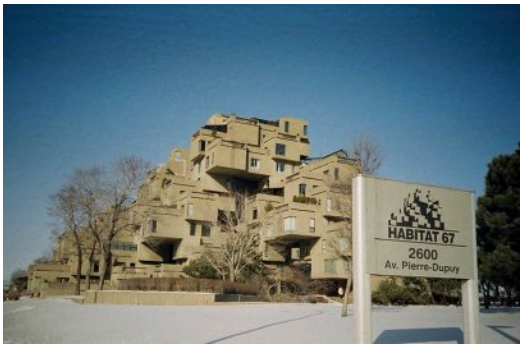





ช่างก่อสร้างไทยใช้วิธีประกอบชิ้นส่วนสำเร็จรูปในการก่อสร้างเรือนไทยมาช้านานแล้ว โดยเฉพาะเรือนไทยภาคกลาง โดยการใช้ชิ้นส่วนต่าง ๆ ของเรือนเช่นฝาเรือน ที่ทำสำเร็จรูปเตรียมไว้ก่อน มาประกอบหรือปรุงเป็นตัวเรือนในที่ก่อสร้าง ชิ้นส่วนสำเร็จรูปเหล่านั้นยังสามารถถอดออกแล้วนำไปประกอบใหม่ได้ในกรณีที่ต้องการจะย้ายตัวเรือนไปตั้งใหม่ที่อื่น นับเป็นภูมิปัญญาของบรรพบุรุษไทยที่สามารถคิดวิธีการก่อสร้างโดยนำชิ้นสำเร็จรูปมาประกอบกัน ซึ่งเป็นระบบล้ำสมัยของโลกที่ไทยคิดได้ก่อนเป็นเวลาหลายร้อยปี อีกทั้งยังเป็นระบบที่ถอดย้ายได้อีกด้วย

การก่อสร้างวิธีระบบอุตสาหกรรม (Industrialized Building System)

วิธีการก่อสร้างที่กระบวนการและขั้นตอนของงานก่อสร้างอาคารเกือบทั้งหมดหรือส่วนใหญ่เป็นชิ้นส่วนสำเร็จรูปขนาดใหญ่ของอาคาร ที่ถูกออกแบบและผลิตอย่างเป็นระบบให้แล้วเสร็จในโรงงาน มีลักษณะเป็นหน่วยเรียกว่า มอดูล (module) ซึ่งประกอบด้วยงานโครงสร้าง งานสถาปัตยกรรม งานวิศวกรรมระบบต่าง ๆ และงานตกแต่งภายในทั้งหมด ลักษณะรูปทรงและโครงสร้างเหมือนกล่องขนาดใหญ่ คล้ายตู้สินค้า ในบางแห่งจึงอาจเรียกระบบนี้ว่า ระบบกล่องหรือตู้คอนเทนเนอร์ตั้งซ้อนกัน แต่ละหน่วยมอดูลมีโครงสร้างที่อาจเป็น เหล็ก หรือ คอนกรีตเสริมเหล็กที่มีความแข็งแรง เป็นโครงสร้างอยู่ได้ด้วยตัวเองหรือรับน้ำหนักของหน่วยมอดูลที่ติดตั้งซ้อนอยู่ด้านบนได้ โดยโรงงานผลิตหน่วยมอดูลเหล่านี้ซึ่งเป็นส่วนต่าง ๆ ของพื้นที่ใช้สอยของอาคารที่สร้างสำเร็จรูปจำนวนมากเท่าที่ต้องการ แล้วนำไปติดตั้งซ้อนกันในที่ตั้งอาคาร หรือตั้งไว้บนโครงสร้างของอาคารในสถานที่ก่อสร้างที่อาจมีเพียงงานฐานรากหรือโครงสร้างส่วนล่างของอาคารที่สร้างเตรียมไว้รองรับ

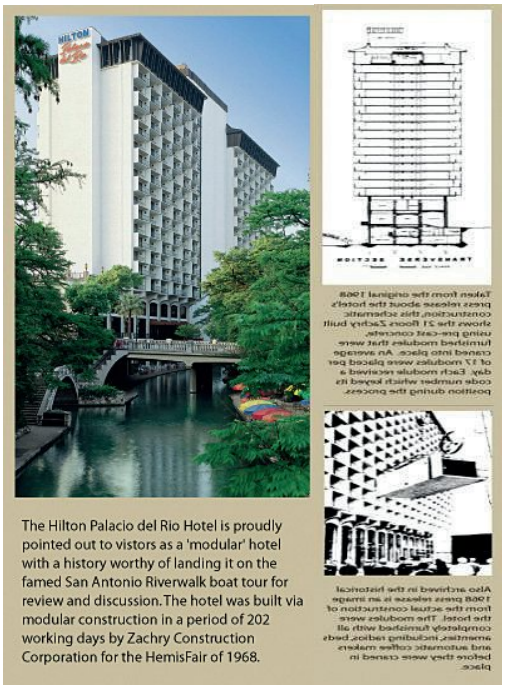




การก่อสร้างอาคารวิธีระบบอุตสาหกรรมมีหลายระบบ แต่ละระบบมีรูปแบบหรือกรรมวิธีในการผลิตและกรรมวิธีในการติดตั้งที่ไม่เหมือนกัน เช่น ขนาด หน่วยพิกัด และวัสดุ รวมทั้งเครื่องมือ อุปกรณ์และการยึดต่อ เป็นวิธีการที่พัฒนาควบคู่กันมาอย่างต่อเนื่องกับการก่อสร้างอาคารแบบประกอบชิ้นส่วนสำเร็จรูป โดยมีเป้าหมายที่จะลดขั้นตอนการทำงานและใช้เวลาในสถานที่ก่อสร้างให้น้อยที่สุด วิธีการ

ก่อสร้างระบบอุตสาหกรรมนี้ได้รับความสนใจมากที่สุดใน ค.ศ. ๑๙๖๗ เมื่อ โมเช ซัลดี (Moshe Saldie) สถาปนิกชาวแคนาดาเชื้อสายอิสราเอล ออกแบบ Habitat 67 เป็นศาลาและห้องพักนักกีฬาโอลิมปิก เมืองมอนทรีออล ประเทศแคนาดา เป็นหน่วยมอดูลที่ทำด้วยกล่องคอนกรีตเสริมเหล็กผลิตสำเร็จรูปจากโรงงาน นำมาตั้งซ้อนกันในที่ตั้งอาคาร แต่ละหน่วยมอดูลมีพื้นที่ใช้งานส่วนต่าง ๆ เช่น ห้องนอนหรือห้องนั่งเล่น มาต่อกันเป็นห้องพักอาศัย Habitat 67 นับเป็นสถาปัตยกรรมที่มีชื่อเสียงมากในสมัยนั้น

การก่อสร้างอาคารวิธีนี้พัฒนาก้าวไกลกว่าการก่อสร้างวิธีประกอบชิ้นส่วนสำเร็จรูป เพราะสามารถลดกระบวนการขั้นตอนงานก่อสร้างในสถานที่ก่อสร้างให้ลดน้อยลงไปได้จนเกือบหมด ใช้วัสดุอุปกรณ์อย่างประหยัด ไม่เสียเศษ และไม่สิ้นเปลือง สามารถควบคุมมาตรฐาน และคุณภาพงานที่ผลิตในโรงงานได้อย่างทั่วถึงและมีประสิทธิภาพดีกว่า กำหนดระยะเวลาในการก่อสร้างได้แน่นอน แต่การก่อสร้างอาคารวิธีระบบอุตสาหกรรมต้องลงทุนสูง ต้องใช้ทักษะในการบริหารจัดการงานก่อสร้างที่แตกต่างจากวิธีการก่อสร้าง ๒ วิธีแรก รวมทั้งยังต้องมีสถาปนิกและวิศวกรที่เข้าใจวิธีการออกแบบ และการก่อสร้างที่เป็นระบบ จึงจะสามารถทำให้การก่อสร้างดำเนินไปอย่างราบรื่น และปลอดภัย กระบวนการขั้นตอนของการก่อสร้างวิธีนี้จึงมีความสำคัญตั้งแต่การออกแบบเพื่อการผลิต และการติดตั้งหน่วยมอดูลอย่างเป็นระบบ รูปแบบต้องมีรายละเอียดในการเชื่อมต่อ ติดตั้ง การป้องกันการรั่วซึม โรงงานผลิตหน่วยมอดูลต้องมีอุปกรณ์ เครื่องมือ เครื่องกลที่ใช้ในการผลิต ทดลอง ทดสอบ และติดตั้งโดยเฉพาะต้องรู้ข้อจำกัดของขนาดที่ไม่เป็นปัญหาต่อการขนส่ง เครื่องมือที่ใช้ในการติดตั้ง แบบก่อสร้างไม่เหมือนกับแบบที่ใช้กับการก่อสร้างอาคารวิธีอื่น สถาปนิกและวิศวกรต้องทำงาน และมีส่วนร่วมกับการผลิตตั้งแต่ต้น ช่างฝีมือและแรงงานต้องมีความเชี่ยวชาญ มีประสบการณ์สูง หรือผ่านการฝึกอบรมให้ทำงานเป็นระบบในสภาพแวดล้อมและลักษณะงานที่แตกต่างกับงานก่อสร้างทั่วไป การบริหารจัดการกระบวนขั้นตอนในการผลิต และงบประมาณต้องเป็นระบบอุตสาหกรรม โรงงานขนาดใหญ่ที่สามารถผลิตหน่วยมอดูลจำนวนมากพอกับความคุ้มทุน ในปัจจุบันโรงงานต่าง ๆ ที่รับก่อสร้างอาคารด้วยวิธีนี้มักมีแบบอาคารที่ก่อสร้างด้วยระบบที่เป็นหน่วยมอดูลของตนเอง



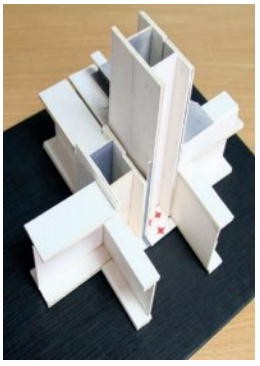
The Hilton Palacio del Rio Hotel is proudly pointed out to vistors as a 'modular' hotel with a history worthy of landing it on the famed San Antonio Riverwalk boat tour for review and discussion. The hotel was built via modular construction in a period of 202 working days by Zachry Construction Corporation for the HemisFair of 1968.

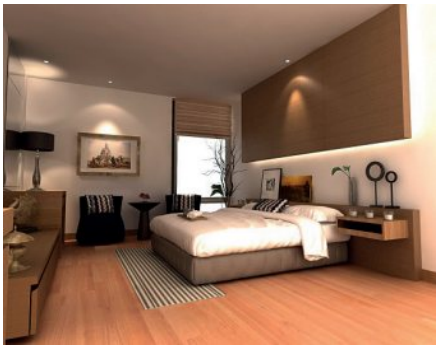
การก่อสร้างวิธีระบบอุตสาหกรรมเป็นวิธีที่เลือกใช้ในกรณีที่ต้องการก่อสร้างอาคารให้แล้วเสร็จอย่างเร่งด่วน มักเป็นอาคารที่ตอบสนองความต้องการในการใช้งานได้อย่างทันความต้องการ ไม่เน้นรูปลักษณ์และความงามที่แปลกตามากนัก และเป็นวิธีการก่อสร้างอาคารทางเลือกในกรณีต่อไปนี้

๑. ต้องการใช้อาคารอย่างฉุกเฉินเมื่อเกิดภัยพิบัติ เช่น กรณีจัดหาอาคารที่พักอาศัยจำนวนมากภายหลังเกิดภัยสึนามิในประเทศอินโดนีเซียและญี่ปุ่น หรือที่พักผู้ลี้ภัยสงครามในประเทศแถบแอฟริกา

๒. การก่อสร้างอาคารในพื้นที่ที่มีปัญหาขาดแคลนวัสดุก่อสร้างหรือไม่สามารถหาช่างฝีมือและแรงงานก่อสร้างได้ เช่น กรณีการก่อสร้างอาคารในประเทศพม่าที่มีความต้องการใช้อาคารประเภทต่าง ๆ จำนวนมาก เช่น โรงแรม ที่ทำการ ที่พักอาศัย ซึ่งการก่อสร้างวิธีอื่นไม่สามารถทำได้ทันความต้องการ

๓. การก่อสร้างอาคารในพื้นที่ที่มีปัญหาค่าแรงของช่างฝีมือและแรงงานสูงมากหรือค่าบริหารจัดการงานก่อสร้างในสถานที่ก่อสร้างมีเงื่อนไขและข้อจำกัดมาก อย่างเช่นกรณีค่าแรงและค่าก่อสร้างในออสเตรเลีย ญี่ปุ่น อังกฤษ หรือสหรัฐอเมริกา





๔. ความต้องการก่อสร้างอาคารให้แล้วเสร็จอย่างรวดเร็วเพื่อให้ทันกับโอกาส และผลตอบแทนทางเศรษฐกิจและการเมือง เช่นกรณีในประเทศพม่าและจีน

๕. ความจำเป็นต้องใช้อาคารในพื้นที่ที่ทุรกันดารหรือห่างไกลความเจริญ มีปัญหาการขนส่งหรือจัดหาวัสดุช่าง และแรงงาน เช่น กรณีที่พักในเหมืองกลางป่าหรือหุบเขา หรือบ่อขุดเจาะน้ำมันกลางทะเลทรายหรือกลางทะเลลึก

๖. เมื่อการก่อสร้างวิธีอื่นไม่สามารถกระทำได้

ลักษณะสถาปัตยกรรมที่ก่อสร้างด้วยวิธีระบบอุตสาหกรรมในยุคแรกมักมีรูปแบบหรือรูปทรงที่มีหน่วยหรือองค์ประกอบสถาปัตยกรรมที่ดูน่าเบื่อ เพราะออกแบบเพื่อประโยชน์ในการใช้งานได้อย่างรวดเร็ว และเป็นแบบที่ต้องทำตามระบบการผลิตของโรงงาน จำนวนในการผลิต ข้อจำกัดของขนาด พิกัดวัสดุ และการขนส่ง จึงอาจดูเป็นอาคารที่ไม่มีสุนทรีย์และไม่ได้รับความสนใจ แต่ในปัจจุบันระบบและรูปแบบการก่อสร้างวิธีระบบอุตสาหกรรมได้พัฒนาก้าวหน้าและดีขึ้นมาก มีการใช้สีสันและวัสดุใหม่ รูปแบบของหน่วยมอดูลรวมทั้งการใช้งานปรับเปลี่ยนได้หลากหลาย ทำให้อาคารมีลักษณะสถาปัตยกรรมที่ดีและมีคุณค่าได้ แต่ข้อจำกัดอื่น เช่น น้ำหนักของหน่วยมอดูล การขนส่ง และการก่อสร้างอาคารด้วยวิธีนี้ใช้ได้ผลอย่างมีประสิทธิภาพกับอาคารเพียงบางประเภทและบางรูปแบบเท่านั้น ทำให้ขาดความจูงใจในการลงทุน การก่อสร้างอาคารวิธีระบบอุตสาหกรรมจึงยังไม่ใช่ทางเลือกที่จำเป็นและยังไม่เป็นที่นิยมแพร่หลาย

Abstract **Constructing an Edifice**

Mati Tungpanich
Fellow of the Academy of Arts,
The Royal Institute, Thailand

There are three main methods to construct an edifice, each of which has the same purpose, that is, to finish the construction within the specified time according to the budget in hand. There are no regulations or limits concerning the ratio or amount of work involved in each method. The choice of construction method or methods, the division of types or amount of work that should be done on the construction site or that should be prepared beforehand from elsewhere, all of which bearing an effect on the management of the construction, depend on the judgment of the person responsible for the construction. He would have to take into consideration factors such as surroundings and existing conditions, as well as the architect's design. Thus, the construction of each building and each project in each place may use only one method which is most suitable or a composite method.

Therefore, it is necessary for the architect to know and understand each method of constructing an edifice in order to design an appropriate plan for each method of construction for the edifice to be well built and finish within the specified time and suit the purpose.

Keywords**:** ordinary method of constructing an edifice, constructing an edifice by using ready-made parts, constructing an edifice by using industrial method, ready-made parts, module

วารสารราชบัณฑิตยสถาน
ปีที่ ๓๙ ฉบับที่ ๓ ก.ค.-ก.ย. ๒๕๕๗

พินิจกามิกศิลป์*

วิบูลย์ ลี้สุวรรณ
ราชบัณฑิต สำนักศิลปกรรม
ราชบัณฑิตยสถาน

บทคัดย่อ

พินิจกามิกศิลป์เป็นการพิจารณาทบทวนศิลปะประเภทหนึ่งที่เกี่ยวข้องกับกามารมณ์ ซึ่งมีมาแต่โบราณและวิวัฒนาการมาเป็นลำดับ ทั้งในโลกตะวันออกและตะวันตก ซึ่งมีรูปแบบและแนวคิดแตกต่างกัน โลกตะวันออกสร้างงานศิลปะแบบอุดมคติ ชาวตะวันตกสร้างงานศิลปะแบบเหมือนจริง กามิกศิลป์ตะวันออกที่มีชื่อเสียงและเป็นศิลปกรรมที่มีคุณค่ายิ่งคือ ประติมากรรมศิลาจำหลักที่*เทวาลัยขชุรโห* (Khajuraho) รัฐมัธยประเทศ ประเทศอินเดีย ระหว่าง ค.ศ. ๙๕๐-๑๐๕๐ ประกอบด้วยเทวาลัย ๘๕ หลัง ปัจจุบันเหลือเพียง ๒๒ หลัง เทวาลัยเหล่านี้ได้รับการออกแบบให้ประสานกลมกลืนกันระหว่างงานสถาปัตยกรรมกับประติมากรรม ชาวอินเดียให้ความสำคัญเรื่องกามารมณ์มานานกว่า ๓,๐๐๐ ปี มีนักคิดหลายคนพยายามตั้งคำถามและแสวงหาคำตอบมาตลอด เช่น ความปรารถนาทางกามารมณ์เป็นอย่างไร ทำอย่างไรจะสนองความต้องการนั้นอย่างมีความสุข ในศาสนาพราหมณ์เรียกความต้องการทางเพศว่า *กาม* หรือ *กามะ* (Kama) เช่นเดียวกับ *กาม* ในภาษาไทย ชาวอินเดียพยายามแสวงหาแนวทางแห่งความพึงใจในกามเรื่อยมา จนมีผู้คิดประดิษฐ์ท่าทางการร่วมเพศอย่างพึงพอใจเป็นสูตรเรียก *กามสูตร* (Kama Sutra) ซึ่งเป็นทั้งศาสตร์และศิลป์ นักปราชญ์ชาวอินเดียเห็นว่ากามารมณ์เป็นเรื่องละเอียดอ่อน ไม่ใช่เรื่องของสัญชาตญาณเท่านั้น หากเข้าใจเรื่องกามจะช่วยชีวิตการครองเรือนยั่งยืน

กามิกศิลป์ตะวันออกปรากฏในงานจิตรกรรม ภาพพิมพ์ เช่น ญี่ปุ่นเรียกศิลปะที่ยั่วยวนทางเพศว่า ชุงงะ (shunga) ในคริสต์ศตวรรษที่ ๑๓ ส่วนมากเป็นภาพพิมพ์แกะไม้ ภาพชุงงะอาจได้รับอิทธิพลจิตรกรรมกามิกศิลป์ของจีนสมัยราชวงศ์ถัง (Tang Dynasty : 618-907) ที่เรียกว่า ชุง (Shung-significan) ซึ่งแสดงท่าร่วมเพศ ๑๒ ท่า เมื่อแพร่เข้าไปในประทศญี่ปุ่นออกเสียงเป็นชุงงะ ภาพลักษณะนี้มักเป็นภาพชีวิตในราชสำนักที่มีแต่ความรื่นรมย์ในกามารมณ์ ภาพชุงงะพัฒนาเรื่อยมา มีทั้งที่เป็นภาพพิมพ์และจิตรกรรมแขวน มีข้อเขียนประกอบด้วย

ในศิลปะไทยไม่ปรากฏภาพกามิกศิลป์ชัดเจน เพราะวัฒนธรรมไทยถือว่าเรื่องกามารมณ์เป็นเรื่องเฉพาะบุคคลไม่ควรเปิดเผย ในงานศิลปะไทยจึงมีเพียงภาพแสดงความรัก ไม่มีภาพการร่วมเพศ ต่างจากศิลปะตะวันตกซึ่งมีภาพการร่วมเพศมาแต่โบราณ ตั้งแต่สมัยก่อนประวัติศาสตร์ สมัยประวัติศาสตร์ จนถึงศิลปะสมัยใหม่ ศิลปินสร้างงานกามิกศิลป์ในรูปแบบต่าง ๆ กัน

คำสำคัญ : **กามิกศิลป์, กามาวิจิตร, กามสูตร, กามเทวะ, ภาพชุงงะ**

---

* บรรยายในการประชุมสำนักศิลปกรรม เมื่อวันที่ ๑๖ มกราคม พ.ศ. ๒๕๕๗

เรื่อง*พินิจกามิกศิลป์* ต้องการพิจารณาความเป็นมาและเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับกามารมณ์ที่ปรากฏในงานศิลปะ ซึ่งมีอยู่ในทุกชาติทุกภาษา กามิกศิลป์ชาวตะวันตกเรียก *erotic art*[๑] มาพิจารณาว่า รูปแบบและเนื้อหาของศิลปะประเภทนี้เป็นอย่างไร ทั้งในโลกตะวันออกและตะวันตก ศิลปะประเภทนี้ไม่ใคร่จะได้รับการกล่าวถึงมากนัก โดยเฉพาะวัฒนธรรมของชาวตะวันออกถือว่า เรื่องเพศเป็นความลับ ทั้งที่เป็นเรื่องของมนุษย์ทุกผู้ทุกนาม ในวัฒนธรรมไทยเรื่อง *“กาม”* เป็นสิ่งต้องห้าม จึงไม่ปรากฏศิลปะที่เกี่ยวข้องกับกามหรือกามารมณ์ชัดเจน

กามิกศิลป์ หมายถึง ภาพหรือเรื่องราวที่แสดงความรักหรือการร่วมเพศ *(scenes of love-making)* อาจเป็นภาพเหมือนจริงหรือภาพเชิงสัญลักษณ์ ปรากฏในงานจิตรกรรม ประติมากรรม ภาพพิมพ์ วาดเส้น ดนตรี และวรรณกรรม ซึ่งมีมาตั้งแต่สมัยก่อนประวัติศาสตร์ พบภาพเขียนบนผนังถ้ำ ประติมากรรมไม้และหินในทวีปแอฟริกา ภาพบนภาชนะดินเผาของกรีกโบราณ กามิกศิลป์ในวัฒนธรรมตะวันตกสืบต่อเรื่อยมาจากศิลปะกรีกโบราณจนถึงปัจจุบัน

ในภาษาไทย *กามิกศิลป์* บัญญัติจากภาษาอังกฤษ *erotic art* โดยคำ *“กาม”* และ *“ศิลปะ”* มารวมกัน หมายถึง ศิลปะที่เกี่ยวข้องกับกามหรือกามารมณ์ คำนี้จึงดูจะเป็นคำที่มีนัยเชิงลบ เพราะในวัฒนธรรมไทย *กาม* มีความหมายที่หลากหลาย เช่น *กาม* (กามะ) หมายถึง *ความใคร่ทางเมถุน* ซึ่งมีคำที่เกี่ยวเนื่องอีกหลายคำ ล้วนแต่เป็นคำต้องห้ามแทบทั้งสิ้น เช่น *กามคุณ* สิ่งที่น่าปรารถนา ๕ ประการ คือ *รูป เสียง กลิ่น รส* และ*สัมผัส กามตัณหา* ความอยากในกามคุณทั้ง ๕ รวมทั้งคำที่เกี่ยวข้องกับกามต่าง ๆ ที่แนวคิดในพระพุทธศาสนาเห็นว่าเป็นสิ่งที่ต้องหลีกเลี่ยงและละเว้น แท้จริงแล้วเรื่องของ *กาม* หรือ *กามารมณ์ กามตัณหา* เป็นเรื่องของมนุษย์ที่ยากจะปฏิเสธ แต่พระพุทธศาสนาพยายามชี้ให้เห็นความมัวเมาในกามคุณเป็นทุกข์ ผู้ที่ปรารถนาความสุขขั้นสูงจึงต้องหลีกเลี่ยง *กามคุณ กามราคะ* และหลีกให้พ้นจาก *กามาพจร* หรือสิ่งที่ยังข้องอยู่ในกาม ดังนั้น แนวคิดของชาวพุทธจึงไม่เกี่ยวข้องกับกามิกศิลป์ เพราะการแสดงความรักหรือการร่วมเพศอย่างเปิดเผยเป็นสิ่งต้องห้าม

เรื่องกามารมณ์ในทางพระพุทธศาสนาถือว่าเป็นสิ่งที่ไม่พึงปรารถนา เพราะยังข้องอยู่ในโลกียสุข เห็นว่า กามารมณ์เป็นความสุขของมนุษย์ที่ไม่สามารถหลุดพ้นไปสู่โลกุตรสุขได้ แต่นักปราชญ์บางกลุ่มในประเทศอินเดียกลับเห็นว่า ทำอย่างไรจะให้กามารมณ์เป็นเรื่องรื่นรมย์และสร้างสรรค์ โดยเฉพาะขณะที่เกิดทุพภิกขภัยประชากรลดจำนวนลง การสร้างงานศิลปะเพื่อกระตุ้นให้เกิดอารมณ์ทางเพศอาจเพิ่มจำนวนประชากรได้ แต่ด้วยความสามารถของศิลปินทำให้ภาพที่แสดงการร่วมเพศเป็นศิลปะที่งดงาม

---

[๑] erotic มาจากชื่อเทพแห่งความรัก (Eros) ของกรีกโบราณ สมัยโรมันเรียก คิวปิด (cupid) ซึ่งเป็นเทพเจ้าแห่งความรัก แสดงด้วยรูปเด็กทารก เปลือยกาย มีปีก ถือธนูและศร

ศิลปินหรือผู้สร้างสรรค์งานศิลปะเป็นผู้สะท้อนความเป็นไปและความรู้สึกนึกคิดของมนุษย์ จึงไม่แปลกที่ศิลปินจะสร้างงานศิลปะที่เกี่ยวเนื่องกับกามารมณ์ แต่ศิลปินเป็นผู้แปลความสิ่งที่ไม่น่าชมให้กลายเป็นสิ่งงดงามน่ารื่นรมย์ ดังนั้น ศิลปินจึงสร้างภาพการเสพสังวาสของมนุษย์ให้เป็นภาพที่งดงาม

อย่างไรก็ตาม ในโลกศิลปะ ภาพที่เกี่ยวข้องกับเรือนร่างมนุษย์ถูกวิพากษ์วิจารณ์เสมอมาแทบทุกยุคทุกสมัย โดยเฉพาะภาพเปลือยเป็นที่ถกเถียงกันถึงความเหมาะสมหรือไม่ ขัดศีลธรรมหรือไม่ ทั้งในโลกวันตกและตะวันออกมาหลายร้อยปี เมื่อโลกเปิดกว้าง คนยอมรับว่าภาพเปลือยที่แสดงเรือนร่างมนุษย์ถือว่าเป็นงานศิลปะที่ศิลปินต้องการนำเสนอความงามผ่านเรือนร่างของมนุษย์ ศิลปินชาวตะวันตกสร้างรูปเปลือยแบบเหมือนจริง ในขณะที่ศิลปินชาวตะวันออกสร้างภาพเปลือยทั้งแบบเหมือนจริงและแบบอุดมคติ[๒] ศิลปินสร้างภาพเปลือยด้วยกลวิธีต่าง ๆ ตั้งแต่งานจิตรกรรม ประติมากรรม ภาพพิมพ์ วาดเส้น จนถึงงานภาพถ่าย ปัจจุบันผู้เสพงานศิลปะยอมรับว่าภาพเปลือยที่ศิลปินสร้างขึ้นเป็นงานศิลปะไม่ใช่สิ่งลามกอนาจาร (pornography) การยอมรับของประชาชนหรือผู้เสพศิลปะนั้น ค่อยเป็นค่อยไปตั้งแต่การยอมรับว่าภาพเปลือยเป็นงานศิลปะจนถึงการแสดงการร่วมเพศอย่างที่ปรากฏในงานกามิกศิลป์

กามิกศิลป์ในตะวันตกมีมาตั้งแต่สมัยอียิปต์โบราณ กรีกและโรมัน เป็นภาพที่แสดงความพึงพอใจของมนุษย์ตามธรรมชาติและปรากฏในบทสวดเพื่อบูชาเทพเจ้า ที่ยกย่องสตรีเพศว่าเป็นบ่อเกิดของปัญญากามารมณ์ทำให้โลกรื่นรมย์ แนวคิดนี้มีอยู่ทั่วโลก

ผลงานศิลปะที่แสดงการร่วมเพศเห็นอวัยวะเพศหรือกิริยาอาการที่แสดงการร่วมเพศถูกวิพากษ์วิจารณ์มาช้านาน แม้ปัจจุบันก็ยังเถียงกันไม่จบว่า ศิลปะประเภทนี้เป็นศิลปะ หรือเป็นสิ่งลามกอนาจาร เพราะเส้นแบ่งระหว่างความเป็นศิลปะกับอนาจารนั้นบอบบาง ในทางศิลปะศิลปินสร้างภาพเปลือย เพื่อนำเสนอความงามด้วยเรือนร่างของมนุษย์ ไม่มีวัตถุประสงค์ให้เกิดการกระตุ้นความรู้สึกทางเพศแต่อย่างใด แต่ต้องการให้ผู้ชมได้เสพสุนทรียรสของศิลปะอีกรูปแบบหนึ่ง ผลงานกามิกศิลป์ที่แสดงการร่วมเพศอย่างโจ่งแจ้ง หากพิจารณาให้ดีก็จะเห็นว่า ศิลปินใช้ความสามารถและชั้นเชิงทางศิลปะนฤมิตให้เป็น *กามาวิจิตร* มากกว่าความอุจาดลามก

กามิกศิลป์ ปรากฏทุกชาติทุกภาษา แต่วัตถุประสงค์และรูปแบบการนำเสนอแตกต่างกันไป กามิกศิลป์ของชาวตะวันออกสมัยโบราณที่รู้จักกันดีคือ *ประติมากรรมที่เทวาลัยขชุราโห* (Khajuraho) รัฐมัธยประเทศ ประเทศอินเดีย ระหว่าง ค.ศ. ๙๕๐-๑๐๕๐ ประกอบด้วยเทวาลัย ๘๕ หลัง ปัจจุบันเหลือเพียง ๒๒ หลัง เทวาลัยเหล่านี้ได้รับการออกแบบให้ประสานกลมกลืนกันระหว่างงานสถาปัตยกรรมกับ

---

[๒] การสร้างงานศิลปะของชาวตะวันตกมักเป็นงานแบบเหมือนจริง (realistic) แต่ชาวตะวันออกสร้างงานศิลปะแบบอุดมคติ (idealistic) มากกว่าเหมือนจริง

ประติมากรรม ซึ่งเป็นการประสานกันระหว่างสถาปนิกกับประติมากร เฉพาะงานประติมากรรมหินแกะสลักแบบนูนสูง (high relief) สามารถมองเห็นได้จากระดับพื้นดิน สูงขึ้นไปจนระดับทิพยวิมาน เป็นประติมากรรมรูปหญิงชายเปลือยกายร่ายรำและร่วมเพศในอิริยาบถต่าง ๆ งานประติมากรรมที่อยู่ในระดับสายตาเป็นฝีมือช่างชั้นสูง เพื่อเสนอให้เห็นฝีมือและชั้นเชิงการสร้างสรรค์ศิลปะชั้นสูง ข้ามพ้นความอนาจารไปสู่ความบริสุทธิ์ ส่วนที่อยู่ในระดับสูงเป็นฝีมือช่างชั้นรองเพราะเห็นไม่ชัดเจน กามิกศิลป์ที่เทวาลัยขชุราโหเป็นไปตามแนวคิดของลัทธิตันตระ[๓] หรือตันตริกผสมกับลัทธิไศวนิกาย[๔] และไวษณพนิกาย[๕] ในศาสนาพราหมณ์ แสดงความสัมพันธ์ระหว่างชายกับหญิงขณะที่มีเพศสัมพันธ์รวมกันเป็นเอกภาพ ความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับจักรวาล เข้าสู่ความเป็นสากลเรื่องอาตมันและปรมาตมัน ตามคัมภีร์กามสูตร โดยเพิ่มแนวคิดเรื่องความสมบูรณ์ ความประสานกลมกลืน (harmony) ของเรือนร่างมนุษย์ รูปสลักกามิกศิลป์ที่เทวาลัยขชุราโหแสดงให้เห็นการบรรลุความสำเร็จสูงสุดของช่างชาวอินเดียในพุทธศตวรรษที่ ๕-๖

นอกจากภาพสลักที่เทวาลัยขชุราโหแล้วในประเทศอินเดียยังมีภาพสลักกามิกศิลป์ที่ภูวเนศวและเทวาลัยพระสุริยเภพที่โคนารัก รัฐโอริสา เป็นเทวาลัยที่งดงามด้านสถาปัตยกรรมและประติมากรรมศิลาจำหลักภาพกามิกศิลป์

ชาวอินเดียให้ความสำคัญเรื่องกามารมณ์มานานกว่า ๓,๐๐๐ ปี มีนักคิดหลายคนพยายามตั้งคำถามและแสวงหาคำตอบตลอดมา เช่น ความปรารถนาทางกามารมณ์เป็นอย่างไร ทำอย่างไรจะสนองความต้องการนั้นอย่างมีความสุข ในศาสนาพราหมณ์เรียกความต้องการทางเพศว่า *กาม* หรือ *กามะ* (Kama) เช่นเดียวกับ *กาม* ในภาษาไทย ชาวอินเดียพยายามแสวงหาแนวทางแห่งความพึงใจในกามเรื่อยมา จนมีผู้คิดประดิษฐ์ท่าทางการร่วมเพศเป็นสูตรเรียก *กามสูตร* (Kama Sutra) ซึ่งเป็นทั้งศาสตร์และศิลป์ นักปราชญ์ชาวอินเดียเห็นว่ากามารมณ์เป็นเรื่องละเอียดอ่อน ไม่ใช่เรื่องของสัญชาตญาณเท่านั้น หากเข้าใจเรื่องกามจะช่วยชีวิตการครองเรือนยั่งยืน

ในศาสนาพราหมณ์มีเทพที่เกี่ยวข้องกับความรักคล้ายกับคิวปิดของชาวตะวันตกแต่เรียกว่า *กามเทวะ* (Kama deva) ผิวกายสีเขียว ประทับบนหลังนกแก้ว ถือศรที่ปลายเป็นดอกไม้ ๕ ดอก แต่ละดอกเป็นสัญลักษณ์ของความต้องการทางเพศ ๕ อย่างคือ รูป รส กลิ่น เสียง และสัมผัส ในทางพระพุทธศาสนาอาจนำมาปรับเป็นกามคุณที่ไม่พึงปรารถนา

---

๓ ลัทธิตันตระหรือตันตริก นิกายในศาสนาพุทธแบบมหายาน ในทิเบต ภูฏาน และจีน

๔ ไศวนิกาย เป็นนิกายในศาสนาพราหมณ์ที่นับถือพระอิศวรเป็นเทพสูงสุด

๕ ไวษณพนิกาย เป็นนิกายในศาสนาพราหมณ์ที่นับถือพระพรหมเป็นใหญ่

คัมภีร์กามสูตร (The Kama Sutra) ที่สำคัญเขียนเป็นภาษาสันสกฤตชื่อ "วาตสยายน กามสูตร" ว่าด้วยการศึกษาเรื่องเพศและพฤติกรรมทางเพศของมนุษย์ เขียนโดยวาตสยายน (วาด-สะ-ยา-ยะ-นะ, Vatsayayana มีชีวิตอยู่ราวคริสต์ศตวรรษที่ ๑ หรือ ๖ อาจอยู่ในสมัยคุปตะ) ซึ่งยอมรับกันว่าเป็นมาตรฐานการแสดงความรักและความพึงพอใจทางเพศขั้นสูง แสดงท่าทางการร่วมเพศไว้ ๖๔ ท่า เรียกว่า *ศิลปะทั้ง ๖๔ ท่า* วาตสยายนเชื่อว่ากามสูตรไม่ใช่สิ่งผิดหรือลามกอนาจาร เพราะไม่ผิดศีลธรรมหากกระทำในระหว่างคู่ครองของตนและเป็นความพึงพอใจในกามารมณ์ (sensual or sexual pleasure) ร่วมกัน แนวคิดนี้จิตรกรได้แสดงออกเป็นภาพจิตรกรรมในรูปแบบต่าง ๆ กัน และแปลเป็นท่าต่าง ๆ ส่วนมากเลียนแบบมาจากพฤติกรรมของสัตว์บ้าง ท่าเปรียบเทียบบ้าง เช่น animal position, cow position, crab position, lotus position, swing position อย่างไรก็ตาม ภาพกามิกศิลป์ของอินเดียมีทั้งภาพของสามัญชนและภาพในราชสำนัก โดยเฉพาะจิตรกรรมสกุลช่างมุคัล (Mughal)[๖] ได้รับอิทธิพลมาจากศิลปะเปอร์เซียเป็นจิตรกรรมระบายสีเรียบ ๆ แต่แสดงรายละเอียดที่งดงามทั้งเส้น สี และองค์ประกอบมีลักษณะเป็นภาพเหมือนจริงแบบตะวันออก โดยเฉพาะภาพฝีมือจิตรกรราชสำนักจะประณีตเป็นพิเศษ ภาพบุคคลเป็นภาพลอยตัวและมีมิติตามกลวิธีโบราณที่ถ้ำอชันตะ[๗] (Ajanta Caves) ซึ่งจิตรกรมุคัลได้รื้อฟื้นขึ้นใหม่ จิตรกรรมมุฆัลมีทั้งภาพขนาดเล็กประกอบคัมภีร์ทางศาสนาและภาพกามิกศิลป์ที่งดงามจนน่าจะเรียกว่า *กามาวิจิตร*

กามิกศิลป์ของชาวเอเชียไม่ได้มีเฉพาะในประเทศอินเดียเท่านั้น ยังปรากฏอีกหลายประเทศ เช่น กามิกศิลป์ในประเทศจีน ปรากฏในสมัยราชวงศ์หมิง (Ming Dynasty) ราวปลายคริสต์ศตวรรษที่ ๑๗ มักเป็นภาพที่เสนอความงามของสตรีเพศทั้งสามัญชนและสตรีในราชสำนักมากกว่าเรื่องเพศ ต่อมาจึงคลี่คลายเป็นภาพกามิกศิลป์ จิตรกรรมจีนแนวนี้แต่เดิมมักเรียกว่า *จิตรกรรมฤดูใบไม้ผลิในพระราชวัง* (spring palace painting) ซึ่งหมายถึง การเริ่มผลิบานของหนุ่มสาวในราชสำนัก ภาพจิตรกรรมกามิกศิลป์ของจีนมีทั้งที่เขียนบนผ้า ผ้าไหม มีขนาดเล็ก รูปแบบของภาพเป็นแบบจิตรกรรมตะวันออกคือ ระบายสีเรียบ ๆ แสดงรูปทรงด้วยเส้นรอบนอก

ญี่ปุ่นเป็นอีกประเทศหนึ่งที่มีงานกามิกศิลป์โดดเด่น ได้รับอิทธิพลมาจากจีน โดยเฉพาะภาพพิมพ์จากแม่พิมพ์ไม้ (woodblock print) ที่เรียกว่า *อุกิโยะเอะ* (ukiyo-e) ซึ่งเป็นภาพพิมพ์จากแม่พิมพ์แกะไม้ที่นำเสนอ *โลกที่ล่องลอยไป* (The Floating World) หรือโลกที่ไม่ยั่งยืน

---

[๖] จักรวรรดิมุคัล (Mughal Empire) ปกครองอินเดียระหว่างคริสต์ศตวรรษที่ ๑๖-๑๗ มีทั้งประชากรที่นับถือศาสนาอิสลามและฮินดู มุคัล ภาษาไทยเขียนหลายแบบ เช่น โมคุล โมกุล

[๗] Ajanta Caves อยู่ในจังหวัดอุรังกาบาด รัฐมหาราษฏระ ประเทศอินเดีย ประกอบด้วยถ้ำจำนวนมาก หลายถ้ำมีภาพจิตรกรรมฝาผนังเรื่องราวในพระพุทธศาสนา มีอายุราว ๒๐๐ ปีก่อนคริสต์ศักราชและคริสต์ศตวรรษที่ ๕-๖ เป็นจิตรกรรมต้นแบบของอินเดีย

ภาพอุกิโยะเอะบรรลุความสำเร็จสูงสุดของภาพพิมพ์ญี่ปุ่นทั้งรูปแบบและเนื้อหา จึงเข้าไปมีอิทธิพลต่อการสร้างงานจิตรกรรมสมัยใหม่ในยุโรปช่วงคริสต์ศตวรรษที่ ๑๙ เกิด *ลัทธิญี่ปุ่นนิยม* (Japonism) ศิลปินกลุ่มอิมเพรชชันนิสต์[๘] และโพสต์อิมเพรชชันนิสต์หลายคน เช่น ปีแยร์ บงนาร์ (Pierre Bonnard: 1876-1947) ฟินเซนต์ ฟาน ก็อก (Vincent van Gogh: 1853-1890) ศิลปินยุโรปที่สร้างงานจิตรกรรมตามแนวทางของภาพพิมพ์ญี่ปุ่น เช่น ระบายสีเรียบไม่ใช้ฝีแปรง จัดองค์ประกอบศิลป์อย่างภาพพิมพ์ ภาพพิมพ์อุกิโยะเอะเป็นความเคลื่อนไหวของวงการศิลปะญี่ปุ่นสมัยเอโดะ (Edo period,1603-1867) อย่างสำคัญทั้งด้านรูปแบบและแนวคิด รวมถึงการเกิดกระแสนิยมในหมู่สามัญชน เพราะราคาไม่สูง พิมพ์ได้เป็นจำนวนมาก ประชาชนทั่วไปสามารถเป็นเจ้าของได้ ต่างกับงานจิตรกรรมที่มีจำนวนจำกัด ราคาสูงจึงไม่เป็นที่นิยมของสามัญชน ภาพพิมพ์อุกิโยะเอะพิมพ์จากแม่พิมพ์ไม้ (woodblock) มีหลายสี *ซุซุกิ ฮะรูโนะบุ* (Suzuki Harunobu: 1724-1792) เป็นผู้คิดภาพพิมพ์หลายสีขึ้นโดยใช้แม่พิมพ์แยกสี แม่พิมพ์แผ่นหนึ่งพิมพ์สีหนึ่ง เรียกว่า *นิชิกิเอะ* (nishiki-e) ทำให้ภาพพิมพ์คล้ายงานจิตรกรรม เนื้อหาที่นำเสนอมีทั้งภาพทิวทัศน์ ภาพชีวิตของสามัญชนในเอโดะหรือโตเกียวสมัยนั้น ศิลปินที่มีชื่อเสียงมีหลายคน เช่น *คิตะกะวะ อุตะมะโระ* (Kitagawa Utamaro: 1753-1806) ผลงานส่วนใหญ่เป็นภาพทิวทัศน์วิถีชีวิตของชาวเอโดะเสมือนสมุดบันทึกภาพชีวิตประจำวันของชาวเอโดะ *คะสึชิกะ โฮกุไซ* (Katsushika Hokusai: 1760-1849) ผู้สร้างงานภาพพิมพ์เป็นชุดชุดละ ๑๐๐ รูป เช่น ทิวทัศน์ภูเขาฟูจิ ๑๐๐ ภาพ นิทาน ๑๐๐ เรื่อง รวมทั้งภาพพิมพ์กามิกศิลป์ด้วย เช่น ภาพความฝันของภรรยาชาวประมง (The Dream of the Fisherman's Wife) เป็นภาพภรรยาชาวประมงฝันว่าถูกปลาหมึกเล้าโลม และ *ฮิชิกาวะ โมโรโนบุ* (Hishikawa Moronobu: 1618-1694) *อูตากาวะ คิโรชิเงะ* (Utagawa Hiroshige: 1796-1858)

อย่างไรก็ตาม เนื้อหาของภาพพิมพ์อุกิโยะเอะที่โดดเด่นอีกประเภทหนึ่งคือ การนำเสนอชีวิตของเกอิชา นักแสดง ชาวเมือง ที่มีลักษณะเป็นการยั่วยวนทางเพศ การร่วมเพศ เรียก ชุงงะ (shunga) ในคริสต์ศตวรรษที่ ๑๓ ส่วนมากเป็นภาพพิมพ์แกะไม้ ภาพชุงงะอาจได้รับอิทธิพลจากจิตรกรรมกามิกศิลป์ของจีนสมัยราชวงศ์ถัง (Tang Dynasty:618-907) ที่เรียกว่า ชุง (Shung-significan) ซึ่งแสดงท่าร่วมเพศ ๑๒ ท่า เมื่อแพร่เข้าไปในประทศญี่ปุ่นออกเสียงเป็นชุงงะ ซึ่งปรากฏในงานวรรณกรรม จิตรกรรม และภาพพิมพ์

---

[๘] การบัญญัติคำภาษาไทยที่มาจากศัพท์ศิลปะภาษาอังกฤษมีปัญหาค่อนข้างมาก เพราะไม่ใช่การแปลจากภาษาอังกฤษเป็นภาษาไทย หากแต่เป็นการจับความจากภาษาอังกฤษแล้วบัญญัติเป็นภาษาไทยให้มีความหมายตรงกับคำนิยามของศัพท์นั้น คำที่ไม่สามารถหาคำในภาษาไทยได้ก็ใช้ทับศัพท์ เช่น บาโรก (baroque) กลุ่มออร์ฟิสต์ (orphism) ศิลปะโรโกโก (rococo) แต่ก็มีหลายคำที่บัญญัติศัพท์แล้วไม่ตรงกับเนื้อหาของศัพท์ภาษาอังกฤษ เช่น Impressionism บัญญัติว่า ลัทธิประทับใจ, abstract art บัญญัติว่า ศิลปะนามธรรม คำที่ลงท้ายด้วย -ism มักบัญญัติเป็นภาษาไทยว่า ลัทธิ หรือ คติ

ในวรรณกรรมมักเสนอภาพชีวิตในราชสำนักที่มีแต่ความรื่นรมย์ในกามารมณ์ ภาพชุงงะพัฒนาเรื่อยมาในคริสต์ศตวรรษที่ ๑๘ มีทั้งที่เป็นภาพพิมพ์และจิตรกรรมแบบม้วนสำหรับแขวน (scroll painting) และภาพลายเส้นแบบการ์ตูนเป็นเล่ม ๆ (comic book) บางทีมีข้อเขียนประกอบด้วย ผู้มีฐานะดีมักสะสมภาพเขียนที่มีราคาสูงกว่าภาพพิมพ์ แต่ภาพพิมพ์แพร่หลายมากกว่า ในคริสต์ศตวรรษที่ ๑๙ ภาพชุงงะได้รับความนิยมกว้างขวางในสังคมทุกระดับ ภาพชุงงะมีทั้งภาพการร่วมเพศระหว่างชายหญิง พวกรักร่วมเพศ นักบวชในศาสนา คนกับสัตว์ที่แสดงสันดานดิบของมนุษย์ กามารมณ์กับความตาย จนถึงภาพแสดงอารมณ์ขัน ศิลปินที่สร้างงานชุงงะเป็นกลุ่มเดียวกับศิลปินที่สร้างงานอุกิโยะเอะที่มีชีวิตอยู่ระหว่างคริสต์ศตวรรษที่ ๑๗ และ๑๘ งานอุกิโยะเอะและชุงงะแม้จะแสดงภาพที่ล่อแหลมระหว่างศิลปะกับอนาจาร แต่ด้วยชั้นเชิงและความสามารถของศิลปินทำให้ผลงานศิลปะเหล่านั้นให้ความรู้สึกรื่นรมย์ด้วยเส้น สี และองค์ประกอบศิลป์ที่เปล่งประกายของสุนทรียภาพที่น่าชื่นชม

ภาพชุงงะได้รับความสนใจอย่างมากในยุโรปและอเมริกาเหนือเช่นเดียวกับภาพอุกิโยะเอะ ศิลปินชาวยุโรปหลายคนได้รับอิทธิพลจากภาพชุงงะ เช่น กุสตาฟ คลิมท์ (Gustav Klimt: 1862-1918) ศิลปินชาวออสเตรียผู้สร้างงานในแนวนวศิลป์ (art nouveau) อับเบรย์ เบียดสเลย์ (Aubrey Beardsley: 1872-1898) นักเขียนภาพประกอบชาวอังกฤษ นอกจากภาพชุงงะจะให้อิทธิพลแก่ศิลปินแล้ว กระแสนิยมศิลปะญี่ปุ่นในยุโรปทำให้มีนักสะสมภาพพิมพ์ชุงงะและอุกิโยะเอะจำนวนหนึ่งเก็บรักษาผลงานศิลปะชุงงะไว้ ปัจจุบันงานศิลปะประเภทนี้ได้รับความสนใจและมีผู้เห็นคุณค่าอย่างกว้างขวาง

คริสต์ศตวรรษที่ ๑๙ เมื่อมีผู้ประดิษฐ์กล้องถ่ายรูป ทำให้ภาพเขียนประเภทต่าง ๆ ได้รับผลกระทบชั่วระยะหนึ่ง เพราะภาพถ่ายสามารถนำเสนอภาพเปลือยและภาพแสดงการร่วมเพศได้ชัดเจน จึงทำให้ภาพถ่ายมีลักษณะเป็นภาพอนาจารมากกว่าเป็นงานศิลปะ

ภาพพิมพ์ญี่ปุ่นอีกประเภทหนึ่งที่แสดงการร่วมเพศอย่างโจ่งแจ้งหรือเห็นเรือนร่างบางส่วนของสตรี จนถึงกิจวัตรประจำวัน เช่น อาบน้ำ สระผม แต่งหน้า เรียก อะบุนะเอะ (abuna-e) มาจากคำว่า “abunai” หมายถึง อันตรายหรือไม่เหมาะสม (dangerous or risqué) เป็นภาพพิมพ์สีเหมือนกับภาพชุงงะ อาบูนะ-เอะหรือภาพอาบูนะสร้างขึ้นราว ค.ศ. ๑๗๗๒ หลังจากนั้นถูกห้ามเผยแพร่ไประยะหนึ่ง แต่กลับมาได้รับความนิยมอีกครั้งหนึ่งในคริสต์ศตวรรษที่ ๑๘ เพราะประชาชนเห็นว่าเป็นศิลปะที่แสดงแก่นแท้ของมนุษย์ได้ดีกว่าภาพชุงงะ ศิลปินภาพพิมพ์ที่สร้างงานอะบุนะมีหลายคน เช่น *อิชิกะวะ โตโยโนบุ* (Ishikawa Toyonobu: 1711-85) *โตริ คิโยมิสึ* (Tori Kiyomithsu: 1735-85) *คิโยฮิโร* (Kiyohiro: 1737-76) *อิโซดะ คิโยมิสึ* (Isoda Kiyomitsu: 1735-85)

กามิกศิลป์ในซีกโลกตะวันตก หมายถึง ผลงานศิลปะที่นำรูปคนและสัตว์มาเป็นสื่อในการแสดงออกทางเพศมีมาตั้งแต่สมัยก่อนประวัติศาสตร์ ทั้งที่เป็นงานจิตรกรรมบนผนังถ้ำ งานประติมากรรม

เริ่มจากสร้างรูปร่างคร่าว ๆ ไม่มีรายละเอียด จนถึงรูปเหมือนจริงตามแนวคิดของศิลปินในโลกตะวันตก โดยเฉพาะรูปมนุษย์ที่เปลือยเปล่าหรือนูด (nude มาจากภาษาละติน Nudus หมายถึง เปลือยเปล่า) ให้เป็นความงดงาม ศิลปินกรีกจึงสร้างรูปเทพเจ้าต่าง ๆ ขึ้นในรูปมนุษย์ที่มีสัดส่วนเรือนร่างสมบูรณ์ตามคตินิยมในแต่ละยุคแต่ละสมัย จนถึงสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยา[๙] ศิลปินหลายคนใช้เรือนร่างมนุษย์ที่มีสัดส่วนสมบูรณ์เป็นสื่อในการนำเสนอ เช่น ผลงานจิตรกรรมและประติมากรรมของมีเกลันเจโล บูโอนาร์ร็อตติ[๑๐] ภาพคนที่ปรากฏเป็นเพียงสื่อในการนำเสนอตามเนื้อหา ไม่ได้แสดงเรือนร่างที่เปลือยเปล่าชัดเจน อย่างที่เรียก *นูด* (nude) จนถึงคริสต์ศตวรรษที่ ๑๘ นูดจึงหมายถึง *ภาพเปลือยในเชิงสุนทรียะ* ชัดเจน แต่ภาพเปลือยที่ศิลปินสร้างขึ้น จะมีท่าทางที่หมดจดงดงาม ต่างจากรูปเปลือย (naked) หรือการเปลือยกายโดยไม่มีเป้าหมายและมักส่อไปทางอนาจาร เคนเนท คลาร์ก (Kenneth Clark: 1903-83) นักประวัติศาสตร์ศิลป์และนักวิจารณ์ศิลปะชาวอังกฤษ ให้ความเห็นว่า *ภาพเปลือยหรือนูดเป็นสิ่งที่ศิลปินสร้างคุณค่าของเรือนร่างมนุษย์ให้สมบูรณ์ด้วย เส้น สี รูปทรงและองค์ประกอบศิลป์* เพราะศิลปินเห็นว่า สิ่งที่ปรากฏอยู่ในธรรมชาติ รวมทั้งเรือนร่างมนุษย์นั้น ยังไม่งามตามอุดมคติของตน รูปทรงที่ศิลปินสร้างขึ้น ไม่เกี่ยวข้องกับกามารมณ์หรือความรู้สึกทางเพศ แต่เป็นการสร้างภาพผ่านเรือนร่างมนุษย์ โดยเฉพาะเรือนร่างของสตรีเพศที่ศิลปินเห็นว่า มีความงดงามอ่อนช้อยน่ารื่นรมย์มากกว่าเรือนร่างของชาย ดังนั้นภาพเปลือยส่วนมากจึงเป็นรูปสตรีแทบทั้งสิ้น แต่กลุ่มเฟมินิสต์ (feminism) กลับเห็นว่าการใช้เรือนร่างสตรีเป็นสื่อในการสร้างงานศิลปะหรือเป็นสื่อเชิงพาณิชย์ต่าง ๆ นั้นเป็นการไม่ให้เกียรติสตรีจึงออกมาต่อต้านการนำเรือนร่างสตรีมาใช้เป็นวัตถุทางเพศหรือเพื่อการค้า ดังนั้นช่วงทศวรรษ ๑๙๘๐ การสร้างรูปผู้หญิงเปลือยจึงใช้มือหรือใบไม้ปิดอวัยวะเพศ แต่กลับเป็นการเย้ายวนทางเพศ เรียกว่า *“Pudica Pose”* มากกว่า

ศิลปินชาวตะวันตกได้แสดงออกเรื่องเพศมาแต่โบราณ แม้ถึงช่วงศิลปะสมัยใหม่ในคริสต์ศตวรรษที่ ๑๙-๒๐ ศิลปินหลายคนได้แสดงออกเรื่องเพศหลายคน เช่น กุสตาฟ กูเบร์ (Gustave Courbet: 1819-77) ศิลปินชาวฝรั่งเศส เขียนภาพ *L’Origine du momde* (ค.ศ. ๑๘๖๖) เขียนภาพอวัยวะเพศของผู้หญิงอย่างชัดเจน แน่นอนว่าได้รับการวิพากษ์วิจารณ์อย่างกว้างขวาง และการตำหนิติเตียนมีมากกว่าคำนิยม เช่นเดียวกับ เอดูอาร์ มาเน (Edouard Manet: 1832-1883) ศิลปินในกลุ่มอิมเพรสชันนิสต์ (Impressionist) ผู้เขียนภาพหญิงสาวเปลือยระหว่างผู้ชายในสวน ซึ่งได้รับการวิจารณ์เชิงตำหนิว่าไม่เหมาะสมอย่างยิ่งและเป็นภาพอนาจาร นอกจากนี้ยังมีศิลปินในยุโรปอีกหลายคนที่เขียนภาพแนวกามิกศิลป์ เช่น อีกอน ชิลเลอร์ (Egon Schiele: 1890-1918) แสดงออกด้วยภาพเปลือยและภาพการ

---

[๙] สมัยฟื้นฟูศิลปวิทยา (Renessance) ราวคริสต์ศตวรรษที่ ๑๔-๑๖ เริ่มในประเทศอิตาลีแล้วแพร่ไปในประเทศต่าง ๆ ในยุโรป

[๑๐] มีเกลันเจโล บูโอนาร์ร็อตติ (Michelangelo Buonarroti: 1475-1564) ศิลปินชั้นครูชาวอิตาลี มีผลงานจิตรกรรม ประติมากรรม และสถาปัตยกรรมเป็นจำนวนมาก

ร่วมเพศ โดยแสดงด้วยเส้นและสีอย่างง่าย ๆ การนำเสนอภาพที่เปลือยเปล่าของสตรีของชิลเลอร์ไม่ใช่การแสดงเรือนร่างที่งดงาม หากแต่เป็นการนำเสนอภาพสตรีเพศที่ไม่น่าดู แต่ในความน่าเกลียดนั้นกลับงามด้วยเส้น น้ำหนัก องค์ประกอบศิลป์ ภาพเปลือยของชิลเลอร์ไม่ให้ความรู้สึกทางกามารมณ์ แต่ให้ความรู้สึกของความเป็นอนิจจัง ความไม่เที่ยงแท้ของสังขาร ดังนั้น ภาพเปลือยของสตรีเพศจึงไม่ใช่ความงาม ความสดใสของเนื้อหนัง ทรวดทรง ทั้งหมด แต่ศิลปินบางคนนำเสนอในแง่มุมที่กลับกัน เช่น ฟิลิป เพิร์ลสตีล (Philip Pearlstein: 1924) จิตรกรชาวอเมริกัน ที่นำเสนอภาพเรือนร่างที่เปลือยเปล่าของตนเองและภรรยา แสดงให้เห็นความไม่เที่ยงของสังขาร กามารมณ์กลายเป็นเรื่องน่าสะอิดสะเอียน ไม่รื่นรมย์

เช่นเดียวกับ ลูเซียน ฟรอยด์[๑๑] (Lucian Freud: 1922-2011) จิตรกรชาวอังกฤษ ที่นำเสนอภาพเปลือยของตนเองและภรรยา และภาพเปลือยของสตรีที่ไม่ใช่สาวรุ่น แต่เป็นภาพสตรีสูงอายุที่เนื้อหนังมังสาเหี่ยวย่น ต้องการแสดงให้เห็นสัจธรรมของสังขารที่เกิดขึ้น ตั้งอยู่ และดับไป แม้ศิลปินเหล่านี้จะไม่ได้ศึกษาหลักพระพุทธศาสนา แต่พวกเขาเข้าใจกฎของธรรมชาติที่ไม่สามารถปฏิเสธได้ ดังนั้น ความเป็นมนุษย์ที่ไม่สามารถแยกเป็นตะวันออก ตะวันตก ไม่ว่าผิวขาว ผิวเหลือง ผิวดำ แท้จริงแล้วคือมนุษย์ที่ต้องกิน นอน สืบพันธุ์เหมือนกัน ต่างกันที่การแสดงออกทางศิลปะ

นอกจากผลงานจิตรกรรมแล้ว ยังมีภาพถ่ายแนวกามิกศิลป์ด้วย เช่น ผลงานของรอเบิร์ต เมปเพลโทป (Robert Mepplethope: 1946-89) ช่างภาพชาวอเมริกัน ที่นำเสนอภาพถ่ายอวัยวะเพศชายอย่างโจ่งแจ้ง ได้รับการวิพากษ์วิจารณ์อย่างกว้างขวาง แม้จะเป็นอวัยวะเพศชาย แต่ด้วยการใช้แสงและเงาอย่างแยบยลจนอวัยวะเพศชายดูเป็นประติมากรรม ผลงานของเขาเป็นการเปิดโลกของการแสดงออกทางศิลปะอย่างอิสระในคริสต์ศตวรรษที่ ๒๐

อย่างไรก็ตาม ภาพเปลือยถูกกล่าวถึงและถูกวิพากษ์วิจารณ์เรื่อยมาว่า เหมาะสมหรือไม่ ขัดต่อศีลธรรมหรือไม่ ทั้งในโลกตะวันตกและตะวันออกมานานหลายร้อยปี เมื่อโลกเปิดกว้าง คนยอมรับว่าภาพเปลือยที่แสดงเรือนร่างมนุษย์ถือว่าเป็นงานศิลปะที่ศิลปินต้องการนำเสนอความงามผ่านเรือนร่างของมนุษย์ ศิลปินชาวตะวันตกสร้างรูปเปลือยแบบเหมือนจริง ในขณะที่ศิลปินชาวตะวันออกสร้างภาพเปลือยทั้งแบบเหมือนจริงและแบบอุดมคติ[๑๒] ศิลปินสร้างภาพเปลือยด้วยกลวิธีต่าง ๆ ตั้งแต่งานจิตรกรรมประติมากรรม ภาพพิมพ์ วาดเส้น จนถึงงานภาพถ่าย ปัจจุบันผู้เสพงานศิลปะยอมรับว่าภาพเปลือยที่ศิลปินสร้างขึ้นเป็นงานศิลปะไม่ใช่สิ่งอนาจาร การยอมรับของประชาชนหรือผู้เสพศิลปะนั้น ค่อยเป็นค่อยไปตั้งแต่การยอมรับว่าภาพเปลือยเป็นงานศิลปะจนถึงการแสดงการร่วมเพศอย่างที่ปรากฏในงานกามิกศิลป์

---

๑๑ หลานปู่ของซิกมุนด์ ฟรอยด์ (Sigmund Freud: 1856-1939) นักจิตวิทยาผู้คิดทฤษฎีจิตวิทยาเกี่ยวกับจิตใต้สำนึกของมนุษย์

๑๒ การสร้างงานศิลปะของชาวตะวันตกเป็นงานแบบเหมือนจริง (realistic) แต่ชาวตะวันออกสร้างงานศิลปะแบบอุดมคติ (idealistic) มากกว่าเหมือนจริง

ในประเทศไทยไม่พบกามิกศิลป์ที่ชัดเจน มีเพียงภาพที่แทรกอยู่ในงานจิตรกรรมฝาผนังโบสถ์วิหาร แสดงอารมณ์ขันของศิลปินมากกว่าแสดงอารมณ์ทางเพศชัดเจน เช่น ภาพมารผจญผนังภายในด้านสกัดหน้าพระประธานของอุโบสถเป็นภาพมารที่เสื้อผ้าหลุดเห็นเรือนร่างและอวัยวะเพศ เช่น จิตรกรรมฝาผนังอุโบสถวัดชมภูเวก อำเภอเมืองฯ จังหวัดนนทบุรี ศิลปะอยุธยา สกุลช่างนนทบุรี จิตรกรรมฝาผนังพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม เขตบางกอกน้อย กรุงเทพมหานคร ศิลปะรัตนโกสินทร์ จิตรกรรมฝาผนังอุโบสถที่น่าสนใจอีกแห่งหนึ่งคือ จิตรกรรมที่ผนังด้านล่างช่องหน้าต่างอุโบสถวัดราชบูรณะ อำเภอเมืองฯ จังหวัดพิษณุโลก ศิลปะรัตนโกสินทร์ เขียนเรื่อง *กามกรีฑา* ซึ่งหมายถึง ชั้นเชิงทางกาม

นอกจากนี้ ภาพจิตรกรรมที่มีนัยทางกามมักพบในงานจิตรกรรมฝาผนังโบสถ์วิหารพื้นบ้าน ซึ่งเป็นฝีมือช่างชาวบ้านที่ต้องการสื่ออารมณ์ขันหรือแสดงจิตใต้สำนึกของมนุษย์ที่ไม่สามารถก้าวข้ามกามารมณ์ไปได้ แม้ภาพประเภทนี้จะไม่แสดงออกทางเพศอย่างชัดเจน แต่ช่างพยายามแทรกไว้ในเนื้อหาหลักเพื่อแสดงอารมณ์ขันและนัยทางเพศที่ซ่อนเร้นอยู่ในจิตใต้สำนึกของช่าง

ทำอย่างไรให้เรื่องเพศงดงาม มีความสุข แต่ด้วยข้อจำกัดทางวัฒนธรรม จิตรกรไม่สามารถเขียนการร่วมเพศชัดเจน แม้จะแสดงออกอย่างงดงามก็ตาม ทั้งนี้เพราะวัฒนธรรมไทยถือว่ากามารมณ์แม้เป็นธรรมชาติแต่ก็เป็นเรื่องลับ ไม่พึงแสดงต่อผู้อื่นหรือสาธารณชน จึงมักปรากฏเป็นเพียงภาพการเกี้ยวพาราสีกัน ในขณะเดียวกันกลับเห็นว่าเป็นโทษ โดยเฉพาะการประพฤติผิดประเวณี ผิดลูกผิดเมียเป็นบาป จึงมีภาพหญิงชายรูปร่างน่าเกลียดน่ากลัวในนรกภูมิ ซึ่งมักเขียนไว้บนผนังอุโบสถด้านหลังพระประธานเพื่อเตือนใจให้เกรงกลัวต่อบาป

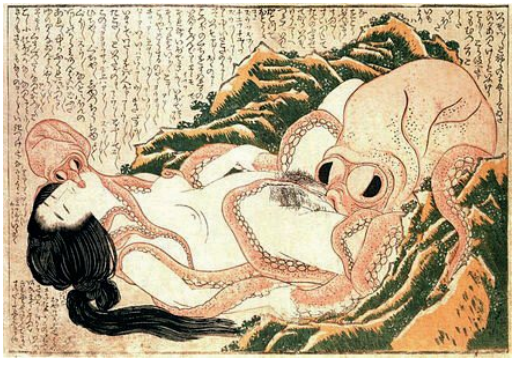
กามิกศิลป์เป็นงานศิลปะประเภทหนึ่งที่แสดงให้เห็นธรรมชาติและความต้องการของมนุษย์เกี่ยวกับเรื่องกามารมณ์ ศิลปินเป็นผู้แปรความต้องการทางเพศที่ถือเป็นเรื่องลับต้องปิดบัง ให้เป็นภาพที่งดงาม ทำให้เรื่องเพศมีสุนทรียภาพ การนำเสนอเรื่องนี้จึงเป็นอีกช่องทางหนึ่งของการเข้าถึงศิลปะ

อย่างไรก็ตาม กามิกศิลป์ในรูปแบบต่าง ๆ ดังที่กล่าวแล้วเป็นศิลปะประเภทหนึ่งที่เกี่ยวข้องกับชีวิตและธรรมชาติที่มีอยู่ในทุกผู้ทุกนาม ศิลปินถ่ายทอดออกมาเป็นงานศิลปะ สามารถนำมาพินิจหรือตรวจสอบว่าวิวัฒนาการมาอย่างไร ทั้งในโลกตะวันออกและตะวันตก กามิกศิลป์เป็นศิลปะประเภทหนึ่งที่ไม่ใครได้รับความสนใจ โดยเฉพาะในสังคมไทยที่ยังถือว่าเรื่องเพศเป็นเรื่องลับ ศิลปินก็ไม่กล้าแสดงออกอย่างตรงไปตรงมา การพินิจกามศิลป์จึงเป็นการนำเสนอเชิงวิชาการอีกแง่มุมหนึ่ง

ภาพที่ ๑ *ประติมากรรมศิลาจำหลักที่เทวาลัยขชุราโห*

ภาพที่ ๒ *จิตรกรรมกามิกศิลป์สมัยมุคัลของอินเดีย*

ภาพที่ ๓ *จิตรกรรมกามิกศิลป์ของจีน สีน้ำบนผ้าไหม*



ภาพที่ ๔ *ภาพพิมพ์แม่พิมพ์ไม้ ชื่อ Kinoe-no-komasu โดย คะสึชิกะ โฮกุไซ ค.ศ. ๑๘๑๔*

ภาพที่ ๕ *จิตรกรรมแขวนผนัง โดยศิลปินนิรนาม ราวต้นคริสต์ศตวรรษที่ ๑๘*

ภาพที่ ๖ *จิตรกรรมสีน้ำมันบนผ้าใบ ชื่อ The Virgin ขนาด ๑๙๐ × ๒๐๐ เซนติเมตร โดย กุสตาฟ คลิมท์ ค.ศ. ๑๙๑๓*

ภาพที่ ๗ *จิตรกรรมแขวนผนัง โดยศิลปินนิรนาม กลางคริสต์ศตวรรษที่ ๑๗*

ภาพที่ ๘ *Luncheon on the Grass สีน้ำมันบนผ้าใบ โดย เอดูอาร์ มาเน ขนาด ๒๑๔ x ๒๗๐ เซนติเมตร ค.ศ. ๑๘๖๒*

ภาพที่ ๙ *Woman with Blonde Hair Lying Down สีทึบ สีน้ำและดินสอ โดย อีกอน ชิลเลอร์ ขนาด ๓๑.๗ x ๔๘.๕ เซนติเมตร ค.ศ. ๑๙๑๔*

ภาพที่ ๑๐ *ศิลปินกับภรรยา สีน้ำมันบนผ้าใบ โดย ฟิลิป เพิร์ลสตีล*

ภาพที่ ๑๑ *จิตรกรรมกามิกศิลป์ฝาผนังพระอุโบสถวัดภูมินทร์ อำเภอเมืองฯ จังหวัดน่าน ศิลปะล้านนา*

ภาพที่ ๑๒ *จิตรกรรมกามิกศิลป์ฝาผนังพระอุโบสถวัดมัชฌิมาวาส อำเภอเมืองฯ จังหวัดสงขลา ศิลปะรัตนโกสินทร์ สมัยรัชกาลที่ ๓*

ภาพที่ ๑๓ *ภาพการร่วมหลับนอนของยักษ์ จิตรกรรมฝาผนังพระระเบียงพระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม กรุงเทพมหานคร ศิลปะรัตนโกสินทร์*

บรรณานุกรม

ราชบัณฑิตยสถาน. ๒๕๔๑. *พจนานุกรมศัพท์ศิลปะ อังกฤษ-ไทย.*

Chilvers, Ian, Osborne, Harold, Farr, Dennis. 1987. *The Oxford Dictionary of Art.* Oxford University Press.

Chilvers, Ian, Glaves-Smith, John. 2009. *A Dictionary of Modern and Contemporary Art,* Second edition. Oxford University Press.

Delius, Perter. 1999. *Egon Schiele.* Konemann Verlagsgesellschaft mBH Bonner Strasse, Cologne.

Fliedl, Gotteried. 1991. *Gustav Klimt*. Benedikt Taschen, Germany.

Jennings, Guy. 1996. *Impressionist Paintings*. Chancellor Press.

Shagan, Ofer. 2023. *Japanese Erotic Art*. Thames & Hudson.

Abstract **Examining Erotic Art**

Vibul Leesuwan
Fellow of The Academy of Arts,
The Royal Institute, Thailand

Examining erotic art is the act of exploring a genre of art dealing with sex which has been in existence since ancient time and has continually developed in both Eastern and Western worlds with differences in format and concept. The Eastern world creates an idealistic art while Westerners create realistic art. The stone sculptures found at Khajuraho Temple in Madhaya Pradesh, India, are considered the most renowned and valuable Eastern erotic art. Built around 950-1050 A.D., the temple consisted of 85 buildings, of which only 22 remain at present. These buildings have been designed to blend in architecture with sculpture. The Indians have been putting an importance on sex for more than 3,000 years. Some thinkers have tried to ask questions about the nature of sexual desire and how to requite it with pleasure, and seek answers for these questions. In Hinduism sexual desire is called kama, the same word as kam in Thai. The Indians have been trying to seek a way to fulfill sexual desire until positions for pleasurable intercourse have been invented called Kama Sutra, which is both science and art. Indian philosophers view sex as a sensitive issue, not just a matter of instinct. An understanding about sex would lead to a sustainable married life.

Eastern erotic art appears in painting and prints. The Japanese call sexually arousing art shunga. In the 13th Century most shunga were woodblock prints. They might have been influenced by the erotic art of the Tang Dynasty (618-907 A.D.) called Shung-significan which depicts 12 positions of intercourse. When spread into Japan the word becomes shunga. Most of the shunga depict life in the court with an emphasis on sexual pleasure. The shunga have been continually developed as prints and scroll paintings, accompanied by writings.

In Thai art erotic art is not so evident due to the Thai culture which holds that sex is a personal matter that should not be publicly expressed. So in Thai art there are only pictures of people expressing their love, but none showing them having sexual intercourse, which differs from Western art in which scenes of intercourse have been depicted since ancient time from prehistoric age, historic age, to modern art. Several artists create their erotic art in various forms.

Keywords**:** erotic art, exquisite sex, Kama Sutra, Kama Deva, shunga

วารสารราชบัณฑิตยสถาน
ปีที่ ๓๙ ฉบับที่ ๓ ก.ค.-ก.ย. ๒๕๕๗

อนุสาวรีย์นักโทษการเมืองที่ไม่มีใครรู้จัก

นนทิวรรธน์ จันทนะผะลิน
ภาคีสมาชิก สำนักศิลปกรรม
ราชบัณฑิตยสถาน

จุดมุ่งหมายของการก่อสร้างอนุสาวรีย์ก็เพื่อเป็นอนุสรณ์ให้ระลึกถึงคุณธรรม ความดี ทั้งของบุคคลและเหตุการณ์ต่าง ๆ ที่ได้กระทำไปแล้ว มิให้ลืมเลือนไปตามกาลเวลา เป็นสิ่งที่คอยเตือนใจ เป็นแรงบันดาลใจ และเป็นตัวอย่างแห่งการดำรงชีวิตที่จะทำความดี สร้างคุณประโยชน์ต่อสังคมยิ่ง ๆ ขึ้นไป อันจะนำมาซึ่งความเอื้ออาทรต่อกันและความสันติสุขของสังคม เช่น พระบรมราชานุสาวรีย์พระบาทสมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราช *(รูปที่ ๑)* ผู้ทรงกอบกู้เอกราชของชาติไทย ในภาพทรงประทับอยู่บนหลังม้าชูพระแสงดาบขึ้นเป็นสัญญาณให้เหล่าทหารนักรบพร้อมที่ตะลุยฟันฝ่าไปข้างหน้าเพื่อปราบเหล่าอริราชศัตรูให้ย่อยยับด้วยความกล้าหาญเด็ดเดี่ยว ตลอดรัชสมัยพระองค์ทรงตรากตรำสละความสุขส่วนตัวเพื่อความเป็นปึกแผ่นมั่นคงของสยามประเทศ เมื่อเราเห็นพระบรมราชานุสาวรีย์ของพระองค์จะทำให้เรารู้สึกรักชาติที่บรรพชนแลกมาด้วยเลือดเนื้อและชีวิต และช่วยกันรักษาดูแลชาติของเราให้เจริญมั่นคงยิ่ง ๆ ขึ้นไป หรืออนุสาวรีย์ชัยสมรภูมิเป็นอนุสรณ์ให้เราระลึกถึงทหารที่ยอมพลีชีพเพื่อชาติให้ดำรงคงอยู่ ไม่ตกเป็นเมืองขึ้นของใคร หรือในประเทศเกาหลี เนื่องในโอกาสครบรอบ ๕๐ ปีของสงครามเกาหลีที่ได้รับความร่วมมือจากพันธมิตรในการต่อสู้จนได้รับชัยชนะ ก็ได้ทำโครงการปฏิบัติการทางด้านประติมากรรมโดยการเชิญประติมากรจากประเทศพันธมิตรเหล่านั้นมาร่วมสร้างประติมากรรมสลักหินคนละ ๑ ชิ้น เพื่อติดตั้งเป็นสวนประติมากรรม เป็นต้น

การสร้างอนุสาวรีย์ส่วนใหญ่จะใช้ประติมากรรมเป็นหลัก เพราะประติมากรรมสามารถติดตั้งได้ทุกสถานที่ที่มีที่ว่าง ตั้งแต่บนฝาผนังที่ใช้ประติมากรรมนูนต่ำ นูนสูง หรือลอยตัว ซึ่งสามารถติดตั้งได้ทั้งภายในและภายนอกอาคาร รวมทั้งในสิ่งแวดล้อมที่เป็นธรรมชาติ สิ่งแวดล้อมในเมืองที่เป็นอาคารสิ่งก่อสร้างหรือชุมชน ด้วยข้อดีอันหลากหลายนี้เอง สอดคล้องกับแนวความคิดในการสร้างอนุสาวรีย์ที่ต้องการให้อยู่ใกล้ชิดและผูกพันกับวิถีชีวิตของประชาชน เพื่อกระตุ้นการสร้างจิตสำนึก และทัศนคติที่ดีงามให้เกิดขึ้นในสังคม

เมื่อ พ.ศ. ๒๔๙๖ สถาบันศิลปะร่วมสมัยแห่งกรุงลอนดอน ประเทศอังกฤษ ได้มีการจัดประกวดระดับนานาชาติสำหรับอนุสาวรีย์ขึ้น โดยมีหัวข้อว่า “นักโทษการเมืองที่ไม่มีใครรู้จัก” (The Unknown

Political Prisoner) โดยมีจุดมุ่งหมายที่จะให้ประชาคมโลกได้ตระหนักและรับรู้ถึงพิษภัยอันร้ายแรงและซ่อนเร้นที่โหดร้ายของสงครามโลกครั้งที่ ๒ ที่ผ่านมาเป็นเวลา ๕ ปี โดยมีศิลปินจากทั่วโลกส่งผลงานเข้าร่วมการประกวดจำนวน ๓,๕๐๐ ชิ้น แต่มีจำนวน ๒๐๐ ชิ้นเท่านั้นที่ได้รับการคัดเลือกให้เข้าร่วมแสดง ผลงานที่ชนะการประกวดเป็นผลงานของประติมากรชาวอังกฤษชื่อ เรก บัตเลอร์ (Reg Butler) (พ.ศ. ๒๔๕๖-๒๕๒๔) *(รูปที่ ๒)* รูปแบบของผลงานเป็นลักษณะหอคอยที่ตั้งอยู่ด้วยขา ๓ ขา สูงขึ้นไปในความว่างของอากาศ เน้นย้ำด้วยเส้นตรงเส้นเดียวตรงส่วนยอด เป็นรูปทรงในลักษณะโครงสร้าง (constructivism) แสดงออกด้วยเส้นที่ไม่มีพื้นผิวมาปิดบัง ให้ความสำคัญกับที่ว่างเป็นเนื้อหาหลัก ทำให้เกิดความรู้สึกที่เวิ้งว้างว่างเปล่า ยิ่งกว่านั้นในส่วนของฐานที่ตั้งของหอคอย เป็นรูปทรงแท่งทึบตันหนักและแน่น เป็นองค์ประกอบในเชิงเปรียบเทียบเน้นย้ำให้ความเวิ้งว้างว่างเปล่ามีความชัดเจนขึ้น บนฐานแท่งทึบมีรูปทรงของมนุษย์ ๒ คน ที่บริเวณฐานหอคอย เป็นการเพิ่มให้เนื้อหาของผลงานมีความเกี่ยวโยงกับสังคมมนุษย์ที่มีลักษณะเหมือนการรอคอย และการค้นหาที่ไร้ขอบเขต รูปทรงมีลักษณะเป็นกึ่งนามธรรมที่สื่อความหมายด้วยทัศนธาตุที่บริสุทธิ์มากกว่าความเป็นสัจนิยม

ผลงานอีก ๔ ชิ้นที่ได้รับรางวัลที่ ๒ คือ ชิ้นที่ ๑ ผลงานของศิลปินชาวรัสเซีย ชื่อ นาอุม กาโบ (Naum Gabo) *(รูปที่ ๓)* เป็นรูปทรงนามธรรมในลักษณะโครงสร้างที่ไม่มีพื้นผิวมาห่อหุ้ม เผยให้เห็นโครงสร้างของรูปทรงในทางตั้ง แผ่นระนาบที่นำมาประกอบทั้ง ๒ ด้านเป็นวัสดุโปร่งใส ทำให้เห็นโครงสร้างของแผ่นระนาบนั้น มีแกนของรูปทรงเป็นแท่งทึบอยู่ตรงกลางภายในรูปทรง เกิดเป็นรูปทรงภายในที่ถูกห่อหุ้มด้วยรูปทรงภายนอกที่โปร่งใสและสลับซับซ้อนซ่อมปมที่น่าค้นหา

ผลงานชิ้นที่ ๒ ของศิลปินชาวอิตาลี ชื่อ มีร์โค บาซัลเดลลา (Mirko Basaldella) *(รูปที่ ๔)* เป็นรูปแบบกึ่งนามธรรมในลักษณะโครงสร้างที่ไม่มีพื้นผิวห่อหุ้มชวนให้นึกถึงโครงสร้างของอาคารสิ่งก่อสร้างที่ให้ความรู้สึกเหมือนถูกทำลายผุพังไป เป็นรูปทรงทางตั้งสูงขึ้นไปในความว่างของอากาศ รูปทรงก่อตัวด้วยเส้นมีลักษณะเหมือนตาข่ายที่สามารถมองทะลุไปถึงด้านหลัง มีความสลับซับซ้อน ภายนอกมีรูปทรงของมนุษย์ที่กำลังก้าวเข้าไปในโครงสร้างที่ซับซ้อนนั้น ทั้งหมดตั้งอยู่บนฐานของรูปทรงที่ทึบตันลักษณะคล้ายบันไดที่มีลักษณะเป็นเส้นแนวนอนหลายเส้นซ้อนกัน เป็นการช่วยให้รูปทรงโครงสร้างในแนวตั้งมีความเด่นชัดมากขึ้น

ผลงานชิ้นที่ ๓ เป็นของศิลปินหญิงชาวอังกฤษ ชื่อ บาร์บารา เฮปเวิร์ท (Barbara Hepworth) *(รูปที่ ๕)* เป็นลักษณะรูปทรงแท่งทึบ ๓ รูปทรงในลักษณะจัดวางเคียงกัน โดยอาศัยที่ว่างระหว่างรูปทรงเป็นส่วนเชื่อมโยงรูปทรงด้านข้างทั้งสองมีการบากและเจาะเข้าไปในรูปทรง ส่วนรูปทรงตรงกลางมีทั้งการบากให้เว้าเข้าไปในรูปทรง และส่วนที่เจาะทะลุตรงกลางมีเส้นเหมือนตาข่ายลูกกรง เป็นรูปทรงนามธรรม

ที่ใช้ความหมายของเทคนิควิธีการและรูปสัญลักษณ์มาเป็นเนื้อหาในการสื่อความหมายได้อย่างกลมกลืนและมีเอกภาพ

ผลงานชิ้นที่ ๔ เป็นผลงานของศิลปินชาวรัสเซีย ชื่อ อ็องตวน เพฟเนอร์ (Antoine Pevsner) *(รูปที่ ๖)* เป็นผลงานนามธรรมบริสุทธิ์ เป็นลักษณะโครงสร้างที่ไม่มีพื้นผิว สร้างรูปทรงด้วยการใช้เส้นประกอบกันเป็นโครงสร้างหลัก แล้วเชื่อมโยงโครงสร้างเหล่านั้นด้วยเส้นที่ขึงเรียงกันจนเป็นแผ่นระนาบบิดพลิ้วไปตามโครงสร้าง ทำให้เกิดรูปทรงภายในและรูปทรงภายนอก รวมทั้งที่ว่างภายในและภายนอกที่มีความประสานเชื่อมโยงผูกพันกันอย่างกลมกลืนงดงาม ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของวิธีการสร้างรูปทรงของเพฟเนอร์ ที่ไม่เหมือนใคร

อย่างไรก็ตาม ประติมากรที่ได้รับรางวัลเหล่านี้ กาโบ, เฮปเวิร์ท และ เพฟเนอร์ ล้วนเป็นประติมากรที่มีชื่อเสียงระดับโลกที่ถูกจารึกอยู่ในประวัติศาสตร์ของการสร้างสรรค์ประติมากรรม และจากจำนวนผู้เข้าร่วมส่งผลงานจากทั่วโลก จำนวน ๓,๕๐๐ คน จึงนับได้ว่าการประกวดอนุสาวรีย์ในหัวข้อ “นักโทษการเมืองที่ไม่มีใครรู้จัก” จึงเป็นการประกวดในระดับโลกอย่างแท้จริง และผลงานที่ส่งเข้าประกวดส่วนใหญ่เป็นผลงานศิลปะร่วมสมัย ซึ่งส่วนใหญ่สร้างสรรค์ด้วยรูปทรงนามธรรม การประกวดครั้งนี้จึงถือเป็นมิติใหม่ของการสร้างสรรค์อนุสาวรีย์ในรูปแบบศิลปะร่วมสมัยที่แสดงออกด้วยรูปทรงนามธรรม ซึ่งก่อนหน้านั้นนิยมใช้รูปแบบสัจนิยม (realistic) และการใช้รูปคนเป็นหลัก

สิ่งที่น่าภูมิใจสำหรับประเทศไทยอย่างยิ่งคือที่การประกวดนานาชาติในครั้งนี้มีศิลปินไทยส่งผลงานเข้าประกวดด้วย และยิ่งกว่านั้นยังได้รับรางวัลชมเชยในงานนี้ด้วย ประติมากรผู้นั้นคือ ผู้ช่วยศาสตราจารย์เขียน ยิ้มศิริ *(รูปที่ ๗)* ประติมากรผู้มีชื่อเสียงที่สุดคนหนึ่งในประวัติศาสตร์ศิลปะร่วมสมัยของประเทศไทย ท่านเกิดเมื่อ พ.ศ. ๒๔๖๕ ที่ตำบลบ้านช่างหล่อ ซึ่งเป็นย่านงานปั้นหล่อที่สำคัญที่สุดในยุคนั้น พ.ศ. ๒๔๘๑ ได้เข้าศึกษาศิลปะในโรงเรียนประณีตศิลปกรรม กรมศิลปากร หลักสูตร ๔ ปี โดยมีศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ประติมากรผู้ยิ่งใหญ่จากนครฟลอเรนซ์ อิตาลี และผู้บุกเบิกศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทยเป็นผู้อำนวยการสอน ท่านจบการศึกษาทางสาขาประติมากรรม พ.ศ. ๒๔๘๕ เข้ารับราชการที่แผนกหัตถศิลป์ ในกรมศิลปากร ต่อมา พ.ศ. ๒๔๙๓ ย้ายไปรับราชการที่กองโบราณคดี และเมื่อศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ได้ริเริ่มให้มีการจัดการประกวดงานศิลปกรรมแห่งชาติขึ้นใน พ.ศ. ๒๔๙๒ ท่านก็ได้รับรางวัลเกียรตินิยมอันดับ ๑ เหรียญทองในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ ๑ ด้วยผลงานประติมากรรม ชื่อ “ขลุ่ยทิพย์” *(รูปที่ ๘)* พ.ศ. ๒๔๙๓ ได้รับรางวัลเกียรตินิยมอันดับ ๑ เหรียญทองในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ ๒ ด้วยผลงานประติมากรรม ชื่อ “ดินแดนแห่งความยิ้มแย้ม” *(รูปที่ ๙)* พ.ศ. ๒๔๙๔ ได้รับรางวัลเกียรตินิยมอันดับ ๒ เหรียญเงินในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ ๓

ด้วยผลงานประติมากรรม ชื่อ “เริงระบำ” *(รูปที่ ๑๐)* และ พ.ศ. ๒๔๙๖ ได้รับรางวัลเกียรตินิยมอันดับ ๒ เหรียญเงินในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ ๔ ด้วยผลงานประติมากรรม ชื่อ “แม่กับลูก” *(รูปที่ ๑๑)* และได้รับการยกย่องให้เป็นศิลปินชั้นเยี่ยมสาขาประติมากรรม เมื่อ พ.ศ. ๒๔๙๖

ในปีเดียวกันนั้นก็ได้รับทุนของกระทรวงศึกษาธิการทุนของรัฐบาลอิตาลีไปศึกษาและดูงานในประเทศอิตาลี โดยเข้าศึกษาในสถาบันศิลปะของกรุงโรมเป็นเวลา ๒ ปี เมื่อจบการศึกษาแล้วได้ดูงานศิลปะในยุโรปด้วย พ.ศ. ๒๕๐๒ แต่งงานกับหม่อมราชวงศ์นารี มีธิดา ๒ คน พ.ศ. ๒๕๐๕ ดำรงตำแหน่งหัวหน้าแผนกวิชาประติมากรรม คณะจิตรกรรม และประติมากรรม มหาวิทยาลัยศิลปากร พ.ศ. ๒๕๐๗ รักษาการในตำแหน่งคณบดีคณะจิตรกรรม และประติมากรรม มหาวิทยาลัยศิลปากร และได้ถึงแก่กรรม เมื่อ พ.ศ. ๒๕๑๔

ผลงานการสร้างสรรค์ของผู้ช่วยศาสตราจารย์เขียน ยิ้มศิริ มีลักษณะที่เป็นเอกลักษณ์โดดเด่น ที่มาของความบันดาลใจ อาศัยคุณค่าทางสุนทรียภาพที่อ่อนช้อยงดงามที่ได้มาจากศิลปะไทยตามแบบประเพณีนิยม ทั้งจากจิตรกรรมและประติมากรรม รูปแบบการสร้างสรรค์เป็นแบบอุดมคติ (idealistic) และเนื้อหาของผลงานก็นำมาจากดนตรีไทย ชีวิตไทยและการละเล่นของไทยเป็นหลัก โดยเฉพาะผลงานที่ชื่อ “ขลุ่ยทิพย์” (Musical Rhythm) เป็นผลงานที่โดดเด่นและมีชื่อเสียงที่สุดของท่าน เป็นผลงานที่แสดงเนื้อหาในทางนามธรรมโดยอาศัยรูปทรงที่เป็นรูปธรรมเป็นสื่อ สาระหลักของการแสดงออกคือการใช้กิริยาอาการอันอ่อนไหวงดงามของรูปร่างกายมนุษย์ รวมทั้งมือ เท้า และเครื่องนุ่งห่ม ได้แสดงออกถึงความพลิ้วไหวของเสียงขลุ่ยทิพย์ได้อย่างงดงาม รวมทั้งรูปแบบของความเป็นไทยที่ได้ช่วยสื่อเน้นความไพเราะงดงามของเพลงไทยให้มีความเป็นทิพย์ได้อย่างสมบูรณ์แบบ

เมื่อ พ.ศ. ๒๔๙๖ ที่ท่านได้ไปศึกษาที่อิตาลีนั้น ท่านก็ได้ส่งผลงานเข้าร่วมการประกวดในการประกวดอนุสาวรีย์ “นักโทษการเมืองที่ไม่มีใครรู้จัก” นี้ด้วย *(รูปที่ ๑๒)* จะเห็นได้ว่าผลงานที่ท่านส่งเข้าประกวดนั้นเป็นรูปแบบที่แตกต่างหรือเกือบจะตรงกันข้ามกับลักษณะที่เป็นเอกลักษณ์ของท่านโดยสิ้นเชิง คือ เป็นรูปทรงของมนุษย์ ๒ คน สื่อความหมายถึงความหลากหลาย เป็นรูปร่างของมนุษย์ที่มิได้เป็นรูปแบบตามธรรมชาติ มีลักษณะเป็นแท่งตรงกลมมน อยู่ในอิริยาบถคุกเข่า ลำตัวยืดตรง แขนและมือทั้งสองยื่นตรงไปด้านหน้า ทำให้เกิดการเคลื่อนไหวไปในทิศทางด้านหน้า ให้ความรู้สึกของการอ้อนวอนเรียกร้องให้เกิดความรู้สึกเข้าใจและเห็นใจ จากลำตัวลงมาถึงหัวเข่า มีการคว้านให้ลึกเข้าไปเพื่อให้เกิดที่ว่างเว้าเข้าไปในรูปทรง ให้ความรู้สึก ๒ ส่วน ในส่วนรูปธรรมเพื่อสื่อความหมายของความเป็นขาสองข้างที่แสดงกิริยาอาการของการคุกเข่า แต่ในส่วนของนามธรรมให้ความรู้สึกถึงความอดอยากหิวโหยทุกข์ทรมาน ใบหน้าทำให้เรียบมีสันจมูกอยู่ตรงกลางสื่อความไม่มีตัวตน เป็นมนุษย์นิรนาม แหงนหน้าขึ้นเพื่อการเรียกร้องขอความเป็นธรรมต่อมวลมนุษยชาติ รูปแบบของการสร้างสรรค์ของผลงานนี้แสดง

ให้เห็นถึงความเข้าใจอย่างลึกซึ้งของการสร้างสรรค์ศิลปะและความไม่ติดยึดในความเป็นตัวตนของท่าน ท่านสามารถที่จะเรียบเรียงกระบวนการสร้างสรรค์ของท่านได้อย่างเป็นขั้นเป็นตอน โดยการกำหนดเป้าหมายทางความคิดและความรู้สึกเป็นอันดับแรก หลังจากนั้นท่านจึงเลือกสรรรูปแบบที่มีเนื้อหาตรงกับเป้าหมายมาผสมผสานกันอย่างครบถ้วน เป็นประติมากรรมที่สื่อความหมายสอดคล้องกับแนวความคิดและแนวความรู้สึกได้อย่างบริสุทธิ์

ในโลกนี้ยังมีสิ่งที่มีค่าอีกมากมายที่ไม่มีใครรู้จัก เช่นเดียวกับนักโทษการเมืองที่ล้มหายตายจากไปด้วยความโหดร้ายทารุณของมนุษย์ด้วยกันเองในสงครามโดยไม่มีใครรู้จัก

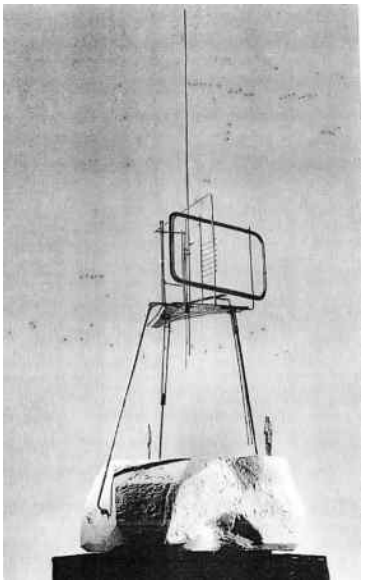
บรรณานุกรม

๕ ทศวรรษศิลปกรรมแห่งชาติ. หอศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, ตุลาคม ๒๕๔๔.

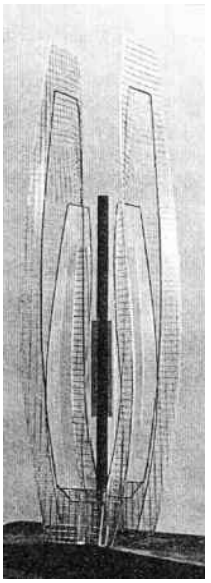
สมุดภาพประติมากรรมกรุงรัตนโกสินทร์. คณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร จัดพิมพ์เป็นที่ระลึกเนื่องในโอกาสสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ ๒๐๐ ปี พุทธศักราช ๒๕๒๕, สำนักพิมพ์กราฟฟิคอาร์ต, ๒๕๒๕.

Sculpture, from the Renaissance to the Present Day. TASCHEN.

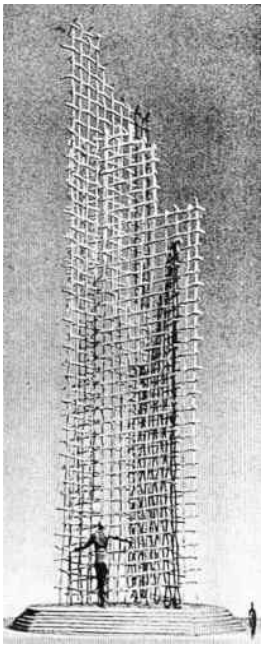
รูปที่ ๑



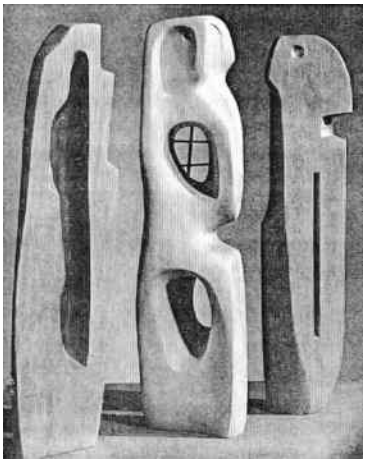
รูปที่ ๒



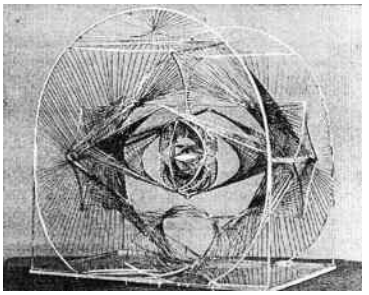
รูปที่ ๓



รูปที่ ๔



รูปที่ ๕



รูปที่ ๖

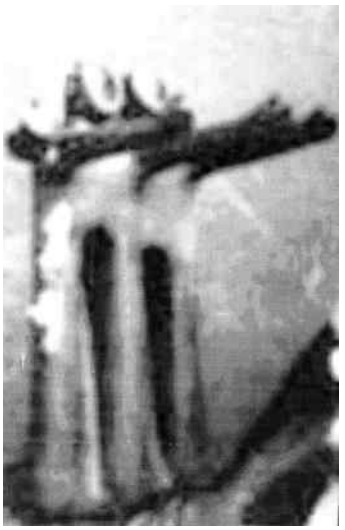
รูปที่ ๗

รูปที่ ๘

รูปที่ ๙

รูปที่ ๑๐

รูปที่ ๑๑



รูปที่ ๑๒

The Journal of the Royal Institute of Thailand
Vol. 39 No. 3 Jul-Sep 2014

พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว และศิลปะสมัยใหม่*

วิรุณ ตั้งเจริญ
ภาคีสมาชิก สำนักศิลปกรรม
ราชบัณฑิตยสถาน

บทคัดย่อ

พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงปฏิรูปสังคมไทยในทุกด้าน พระองค์เสด็จประพาสยุโรป ๒ ครั้ง ครั้งแรกเสด็จประพาสประเทศเพื่อนบ้านเมื่อ ๗ เมษายน พ.ศ. ๒๔๔๐ ถึง ๑๖ ธันวาคม พ.ศ. ๒๔๔๐ ครั้งที่ ๒ เมื่อ ๒๗ มีนาคม พ.ศ. ๒๔๕๐ ถึง ๑๗ พฤศจิกายน พ.ศ. ๒๔๕๐ เสด็จประพาสอิตาลี สวิตเซอร์แลนด์ เยอรมนี ฝรั่งเศส อังกฤษ เบลเยี่ยม เดนมาร์ก และนอร์เวย์ มีพระราชหัตถเลขา รวม ๔๓ ฉบับ โปรดเกล้าฯ ให้สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพจัดพิมพ์เป็น *"พระราชนิพนธ์ไกลบ้าน"* ในพุทธศักราช ๒๔๕๐ นอกจากพระองค์จะทรงศึกษาทั้งด้านสภาพแวดล้อมของบ้านเมือง สังคม เศรษฐกิจ และการดำรงชีวิตแล้ว ยังสนพระราชหฤทัยทางด้านศิลปวัฒนธรรมและศิลปกรรม ดังเช่น ดนตรี ศิลปะการแสดง ทัศนศิลป์ เครื่องปั้นดินเผา และทรงบันทึกวิเคราะห์ศิลปะตะวันตก โดยเฉพาะอย่างยิ่งศิลปะสมัยใหม่ที่ขณะนั้นกำลังเฟื่องฟูอยู่ในเยอรมนีและฝรั่งเศส และทรงวิพากษ์วิจารณ์อย่างตรงไปตรงมา สะท้อนให้เห็นความแตกต่างกันระหว่างสังคมตะวันตกกับสังคมไทยอย่างน่าศึกษายิ่ง

คำสำคัญ : **พระราชนิพนธ์ไกลบ้าน, ศิลปะการแสดง, ทัศนศิลป์, ศิลปะสมัยใหม่**

พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว มีสายพระเนตรอันกว้างไกล ทรงสถาปนาสังคมสมัยใหม่ให้กับสังคมไทย และทรงขับเคลื่อนไทยภิวัตน์จากสังคมเก่ามาสู่สังคมใหม่อย่างมีความหมายยิ่ง พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ที่ประชาชนแซ่ซ้องสรรเสริญถวายพระราชสมัญญาว่า **"พระปิยมหาราช"** พระองค์ทรงบรรพชาเป็นสามเณรเมื่อครั้งยังทรงดำรงพระอิสริยยศเป็นสมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอ เจ้าฟ้าจุฬาลงกรณ และทรงผนวชเป็นพระภิกษุระหว่างทรงครองราชย์เป็นพระองค์แรกอีกด้วย พระองค์ทรงครองราชย์ยาวนาน ตั้งแต่พุทธศักราช ๒๔๑๑ ถึงพุทธศักราช ๒๔๕๓ ตลอดห้วงเวลายาวนานนั้นทรงปฏิรูปสังคมไทยอย่างอเนกอนันต์ยิ่ง

---

* บรรยายในการประชุมสำนักศิลปกรรม เมื่อวันที่ ๑๗ ตุลาคม พ.ศ. ๒๕๕๖

ท่ามกลางการปกครองระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ที่สืบทอดมายาวนาน ในห้วงเวลาดังกล่าวย่อมเป็นคุณยิ่งแก่การปฏิรูป และการที่ต้องตัดสินพระราชหฤทัยในการปรับรื้อสังคมไทย สังคมไทยที่นับวันจะมีความซับซ้อนยิ่งขึ้นทุกขณะ นอกจากนั้นแล้วพระองค์ยังได้ทรงตั้งสภาที่ปรึกษาราชการแผ่นดินและทรงเรียกทับศัพท์ภาษาอังกฤษว่า “เคาน์ซิลออฟสเตต” (Council of State) ตั้งแต่ช่วงต้นรัชกาล เชื่อได้ว่าสภาที่ปรึกษาราชการแผ่นดินซึ่งเป็นต้นทางของพฤฒิสภา เป็นคณะบุคคลที่ทรงคุณแก่การปฏิรูปสังคมไทยในรัชกาลของพระองค์ด้วย

การปฏิรูปบ้านเมืองที่พลิกจากสังคมไทยในอดีตมาสู่สังคมไทยที่ก้าวหน้าสอดผสานกับอารยประเทศ นับเป็นคุณมหาศาลแก่สังคมไทยสืบมาจนถึงทุกวันนี้ ไม่ว่าจะเป็นการจัดระเบียบการบริหารราชการแผ่นดิน การทำนุบำรุงบวรพุทธศาสนา การพัฒนาวัฒธรรมประเพณีนิยมให้ทันสมัย การที่ทรงประกาศเลิกทาสและไพร่ในสังคมไทย การพัฒนากองทัพไทยอย่างตะวันตก การพัฒนาระบบการศึกษาอย่างสากล การให้กำเนิดโรงเรียนหลวง และโรงเรียนเพื่อทวยราษฎร์ การสร้างหลักสูตรที่ทันสมัย การพัฒนาเศรษฐกิจ สินค้าไทยที่ส่งออกสู่ตลาดโลก การพัฒนาโครงสร้างพื้นฐานเพื่อการดำรงชีวิตและพื้นฐานทางเศรษฐกิจ การคมนาคม การสร้างถนน การขุดคลอง การชลประทาน การสร้างเขื่อน การสร้างทางรถไฟ ระบบรถไฟ รถราง รถยนต์ การสื่อสาร ไปรษณีย์ โทรเลข โทรศัพท์ วิทยุ ถนนสายหลักมากมายในพระนคร สะพานที่สวยงามมากมาย การจัดการทางด้านสาธารณูปโภค ระบบสุขาภิบาล การประปา โปรดเกล้าฯ ให้มีพระราชบัญญัติเกี่ยวกับเรื่องเหล่านี้ การปฏิรูปทางด้านการรักษาความปลอดภัย การขยายงานของตำรวจ การจัดการทางด้านสาธารณสุข การนำวิทยาการทางด้านการแพทย์แผนใหม่เข้าสู่สังคมไทย การจัดตั้งสถานพยาบาลและองค์กรรับผิดชอบสุขภาพอนามัยของประชาชน การพัฒนาการจัดเก็บภาษีอากรเป็นรายได้แผ่นดิน การพัฒนาการศาลและกฎหมายให้เป็นสากล และการปฏิรูปหรือการยกเครื่องอีกมากมายหลายอย่าง

การที่พระองค์เสด็จประพาสต้นและเสด็จประพาสหัวเมืองเพื่อทรงศึกษาและทรงสัมผัสชีวิตประชาชนชาวไทยรากหญ้า ชาวไร่ชาวนาที่เป็นรากฐานสำคัญยิ่งของสังคมไทย ย่อมส่งผลต่อพระบรมราช-วินิจฉัยในการพัฒนาบ้านเมืองไทยโดยแท้

พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จประพาสประเทศเพื่อนบ้าน เพื่อทรงศึกษาเปรียบเทียบและทรงกำหนดพระราชวิสัยทัศน์ของพระองค์ในการพัฒนาประเทศ โดยเสด็จประพาสสิงคโปร์ ปัตตาเวีย สมารังหรือชวา เป็นครั้งแรกเมื่อพุทธศักราช ๒๔๑๓ เป็นเวลา ๔๗ วัน ปีถัดมาเสด็จประพาสพม่าและอินเดียเป็นเวลา ๓ เดือน เพื่อศึกษาพม่าและอินเดียในฐานะที่เป็นเมืองขึ้นของอังกฤษ

การเสด็จประพาสยุโรป ๒ ครั้ง ครั้งแรกเมื่อ ๗ เมษายน พ.ศ. ๒๔๔๐ ถึง ๑๖ ธันวาคม พ.ศ. ๒๔๔๐ เสด็จฯ ไปยังคลองเอเดน สุเอซ อิสไมล์เลีย ปอตไซค์ เวนิส อิตาลี สวิตเซอร์แลนด์ เจนีวา เซนต์ปีเตอร์โรม ออสเตรีย รัสเซีย เดนมาร์ก อังกฤษ เบลเยี่ยม เยอรมนี ฮอลแลนด์ สเปน โปรตุเกส มอนติคาโล เนเปิล อียิปต์ และการเสด็จประพาสยุโรปครั้งแรกนี้ พระองค์ทรงฉายพระบรมฉายาลักษณ์คู่กับพระเจ้าซาร์นิโคลาสที่ ๒ แห่งราชวงศ์โรมานอฟ ประเทศรัสเซีย ซึ่งเท่ากับเป็นการที่พระองค์ทรงตัดไม้ข่มนามนักล่าอาณานิคมตะวันตกไปพร้อมกัน

การเสด็จประพาสยุโรปครั้งที่ ๒ เมื่อ ๒๗ มีนาคม พ.ศ. ๒๔๕๐ ถึง ๑๗ พฤศจิกายน พ.ศ. ๒๔๕๐ เสด็จประพาสสิงคโปร์ อิตาลี สวิตเซอร์แลนด์ เยอรมนี ฝรั่งเศส อังกฤษ เบลเยี่ยม เดนมาร์ก และนอร์เวย์ ระหว่างเสด็จประพาสยุโรปครั้งที่ ๒ นี้ พระราชทานพระราชหัตถเลขาถึง “สมเด็จหญิงน้อย” สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้านิภานภดล กรมขุนอู่ทองเขตขัตติยนารี ผู้ซึ่งสนองพระเดชพระคุณสมเด็จพระบรมชนกนาถ ในตำแหน่งเลขาธิการฝ่ายใน รวม ๔๓ ฉบับ โปรดเกล้าฯ ให้สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพจัดพิมพ์เป็น *“พระราชนิพนธ์ไกลบ้าน”* พุทธศักราช ๒๔๕๐

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยได้จัดพิมพ์พระราชนิพนธ์ไกลบ้าน ฉบับที่ ๑๙-๓๔ ช่วงที่เสด็จประพาสเยอรมนี ฝรั่งเศส อังกฤษ พร้อมทั้งแปลเป็นภาษาเยอรมัน ฝรั่งเศส และอังกฤษ ตามภาษาและประเทศที่เสด็จประพาส ซึ่งพระราชนิพนธ์ไกลบ้านทั้ง ๑๖ ฉบับนั้นได้สะท้อนให้เห็นพระปรีชาสามารถในการที่ทรงศึกษาแสวงหาประสบการณ์ ทั้งด้านสภาพแวดล้อมของบ้านเมือง สังคม เศรษฐกิจ และการดำรงชีวิตของผู้คน โดยพร้อมที่จะทรงปรับประยุกต์สิ่งที่พระองค์ทรงพบเห็น อันนำมาสู่การพัฒนาปรับปรุงเปลี่ยนแปลงบ้านเมืองให้เจริญรุ่งเรืองวัฒนาสถาพรสู่การเป็นอารยประเทศให้จงได้

กล่าวเฉพาะทางด้านศิลปวัฒนธรรมและศิลปกรรม นอกจากพระปรีชาสามารถที่ทรงใช้ภาษาไทยอย่างงดงาม คมชัด ตรงไปตรงมา ในพระราชหัตถเลขาไกลบ้านแล้ว พระราชหัตถเลขาของพระองค์ได้สะท้อนให้เห็นพระราชวิสัยทัศน์และพระราชนิยมอันสูงส่งประณีตงดงามทางด้านศิลปกรรม พระองค์ได้เสด็จฯ ไปทอดพระเนตรศิลปะการแสดง ดนตรี นิทรรศการศิลปะ ศิลปะภาพถ่าย มากมายหลายครั้งด้วยความโสมนัสยิ่งนัก และทุกครั้งที่เสด็จฯ ไปทอดพระเนตรนั้น ทรงบันทึกวิเคราะห์วิพากษ์วิจารณ์อย่างตรงไปตรงมา บนบริบทศิลปวัฒนธรรมประเพณี บนพื้นฐานสังคม และความเป็นจริงของสังคมไทยในช่วงเวลานั้น ความเป็นจริงที่แตกต่างกันมากมายระหว่างสังคมตะวันตกกับสังคมไทย ทรงวิเคราะห์เปรียบเทียบศิลปะการแสดงตะวันตกกับไทยอย่างมีประเด็นยิ่ง ด้วยความที่พระองค์ใฝ่พระราชหฤทัยในการศึกษากับครูฝรั่งตั้งแต่ครั้งยังทรงพระเยาว์ ทั้งด้านภาษา วัฒนธรรมประเพณี ศิลปกรรม และเรื่องราวต่าง ๆ ของชาวตะวันตก ทำให้พระบรมราชวินิจฉัยวิเคราะห์วิพากษ์วิจารณ์เรื่องต่าง ๆ ตรงไปตรงมาและแหลมคมนัก

ในที่นี้ขอเชิญพระราชนิพนธ์ไกลบ้านบางตอนที่เกี่ยวข้องกับการที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวใฝ่พระราชหฤทัยในการเสด็จฯ ไปทรงเยี่ยมชมศิลปกรรมทางด้านต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นดนตรี ศิลปะการแสดง จิตรกรรม ประติมากรรม ศิลปะภาพถ่าย เครื่องปั้นดินเผา ศิลปหัตถกรรม โบราณวัตถุ ศิลปวัตถุ ดังตัวอย่างพระราชนิพนธ์บางตอนต่อไปนี้

ประเทศเยอรมนี

“จนเวลาบ่าย ๕ โมง จึงได้ออกเดินไปซื้อโปสก๊าดที่ร้านใกล้เรือนนี้ แล้วเดินต่อไปดูร้านขายรูปภาพ ซื้อรูปสองแผ่น...แล้วลงมาเที่ยวร้านที่ทำไว้สองแถวใกล้คอนเวอเซซองเฮาส์นั้น ร้านนี้ได้เคยเที่ยวแต่คราวก่อนแล้ว ยายชาวบ้านยังจำได้ มีช่างตัดรูปด้วยกระดาษดำอยู่ที่นั่น ชายอุรุพงษ์อยากให้ตัดเต็มที่ เข้าไปทีหนึ่งแล้วคนแน่นไม่สำเร็จ อีกครั้งหนึ่งก็กำลังถ่ายรูปกันทั้งมืด ๆ รออยู่หน่อยหนึ่งจึงได้ตัด มันตัดไวจริง ๆ ทีเดียวสองรูปเพราะซ้อนกระดาษสองชั้น ค่าจ้างรูปละแฟรงก์” (เมืองบาเดน บาเดน เยอรมนี ๓๐ พฤษภาคม ๒๔๕๐)

“แลทั้งเปนวันแรกที่จะให้ค่อยเปนค่อยไปด้วย กลับมาอยู่ที่พักจนถึง ๕ โมง ไปถ่ายรูปตามที่ได้นัดเขาไว้ ตาช่างถ่ายรูปแก่คนนี้ได้เคยถ่ายแต่ครั้งก่อน เคยถ่ายรูปเอมเปอเรอวิลเลียม กิงเอดเวอด แลแกรนด์ดุ๊ก แกรนด์ดัชเชส แลผู้มีบรรดาศักดิ์อื่น ๆ แต่ดูแกคนเดียวไม่มีผู้ช่วย มีแต่ผู้หญิงอิกสองคนสำหรับส่งกระจก ไม่ค็กคักเหมือนมอนตะโบนีที่เปนสามสี่คน ถ่ายรูปแล้วกลับมาพอถึงเวลากินเข้า” (เมืองบาเดน บาเดน เยอรมนี ๓๑ พฤษภาคม ๒๔๕๐)

“พ่อไปยืนให้ช่างกระดาษตัดรูป มันตัดเร็วจริง ๆ ถ้าเข้าไปงานวัดเบญจมบพิตรคงจะรวยแกตัดทีหนึ่งได้ถึงสามรูป วน ๆ เวียน ๆ อยู่เหล่านั้นจนบ่าย มันสบายที่จะต้องการอะไรไปที่เรสเตอรองต์ได้ทั้งสิ้น เดินนิดเดียวถึง กินตับห่านแลไส้กรอกที่ทำสด ๆ เดี๋ยวนั้นทั้งสองอย่าง แล้วให้ไปซื้อตั๋วจะเข้าไปดูในคอนเวอเซซะนัลฮอล แมเนเยอเจ้าของโรงนั้นไม่เอาเงิน ยอมให้เข้าเปล่า ซ้ำต้อนรับออกหรู ด้านข้างน่าเปนห้องใหญ่ยาวกว้างขวางมาก มีแท่นแลตั้งเก้าอี้มากเห็นจะเปนที่ร้องเพลง ถัดเข้าไปข้างในอิกห้องหนึ่งเปนแกละรี โชรูปภาพเขียนแลภาพหล่อ ได้ซื้อรูปภาพเขียนสองแผ่น ตุ๊กตาสามตัว ตาแมเยอนั้นให้รูปเมืองบาเดน บาเดน อย่างเก่าแผ่นหนึ่ง” (เมืองบาเดน บาเดน เยอรมนี ๑ มิถุนายน ๒๔๕๐)

“มิศเตอชูแมนที่เคยเข้าไปถ่ายรูปในกรุงทพฯ นานมาแล้ว มาหาแต่วานนี้ต้องการจะถ่ายรูปนัดให้มาวันนี้ แต่ฝนมันช่างตกไม่หยุด ตกเหมือนบางกอก แต่ตาชูแมนก็สาหัส เอากล้องไปตั้งไว้กลางฝนกระทำทุกรกิริยาอยู่เช่นนั้นจนสงสาร จะออกไปให้ถ่ายฤาก็เปียกจริง ๆ จนต้องไปขอให้แกหลบเสียสักทีหนึ่งก่อน ต่อเที่ยงฝนจึงได้ขาดเม็ดออกไปให้ถ่ายปลื้มกระไรเลย ช่างเขียนของจรูญมาดูที่สำหรับเขียนรูปจะแต่งธรรมดาออกไม่สู้เต็มใจ เขาอยากเขียนเต็มยศ แต่ครั้นนึกไปก็ชอบกลดี แต่งเปนธรรมดามันเปน

รูปฝรั่ง ไม่เหมือนอยู่บ้าน จึงตกลงยอมจะใส่เสื้อทหารมหาดเล็กเช่นเคยเห็นอยู่ในบางกอกเปนจำนวนมาก"
(เมืองบาเดน บาเดน เยอรมนี ๒ มิถุนายน ๒๔๕๐)

"เมืองไฮเดนแบ็กนี้มีคนสี่หมื่นเศษ ตั้งอยู่ริมแม่น้ำเนกกา มีเขาเปนเทือกใหญ่อยู่ทั้งสองฝั่ง เมืองตั้งอยู่ในหว่างเขาสองฟากน้ำ...มีมิวเซียมที่สำหรับเก็บรูปแลสิ่งของเก่า ๆ กับทั้งแผนที่แลหนังสือเก่าที่เขียนตั้งพันปีแล้วยังเก็บไว้ได้ สิ่งที่เปนของขันอยู่นั้นคือถังเหล้าใหญ่สองถังแลรูปคนเตี้ยซึ่งเปนคนกินเหล้าจุ เปนตลกหลวงของเจ้าผู้ครองเมืองในเวลานั้น ถังเหล้านั้นจุเหล้าถึงสี่พันแคลัน บนแคเซอลนี้เปนที่แลดูวิ้วเมืองไฮเดลแบ็กได้งามดี มีส่วนที่เรียบไปตามไหล่เขา มีที่สำหรับดูเมือง แลมีเรสเตอรองต์มีแตรเป่า ได้เดินดูจนตลอด มีคนไปคอยถ่ายรูปแลไปดูมาก กลับลงมาตามทางเดิม แวะไปที่ร้านแห่งหนึ่งซื้อรูปแลที่รฦกเมืองไฮเดลแบ็กเล็กน้อย...เวลาทุ่มครึ่งไปกินเข้าที่ร้านปรินซซาลส์ซึ่งอยู่ตรงคาเซอลลงมา เจ้าหญิงแลลูกสาวต้อนรับอย่างดียิ่ง...เจ้าหญิงเป็นคนชอบรูปช้าง ไม่ว่าช้างชาติใดภาษาใดทำด้วยสิ่งใดมีเปนกอง ทั้งเล็กทั้งใหญ่ว่าเก็บเล่นมาแต่เด็ก ๆ ข้างลูกสาวนั้นชอบรูปลิง ที่นี่สูบบุหรี่ไม่ห้ามกันเลย ใช้บุหรี่ตัวใหญ่ ดูเหมือนจะสูบซิกาเรต แต่ผู้หญิง นั่งพูดกันเพลิน รังสิตเล่าเรื่องเมืองไทยไว้เสียหมดแล้ว นับปีชวดฉลูคล่องทุกคน เจ้าหญิงลูกสาวนั้นเปนช่างเขียน ให้รูปที่เธอเขียนเองแก่พ่อแผ่นหนึ่ง แลเซนชื่อในสมุด"
(เมืองไฮเดลแบ็ก เยอรมนี ๔ มิถุนายน ๒๔๕๐)

"ขากลับลงมาสักครึ่งชั่วโมงก็กลับมาถึงที่อยู่ แกรนดุ๊กให้มาบอกให้ที่ดูลครแต่วานนี้สองบ๊อก วันนี้ดูหนังสือพิมพ์ว่าอิสซาโดราดันแคนเปนผู้หญิงชาวอเมริกันจะออกเล่น ได้ฟังแว่ว ๆ ถึงเรื่องนางคนนี้เปนที่เลื่องฦา จึงให้ไปบอกที่โรงละครว่าจะไปดู แต่มัวกินเข้าแลพูดกันเล่นอะไรเหลวอยู่เสียไม่ได้ไปจนกระทั่งจวนจะสิ้นเรื่องเพราะเขาลงมือสองทุ่ม สักสี่ทุ่มฤาเท่าไรก็หมด เราไปม่านหลังที่สุดกำลังปิดฉากเลยดูโรงลคร โรงนี้กะทัดรัดน่าเอ็นดู ที่จริงไม่สู้กระไรนักเมืองเราทำได้แท้ ๆ โรงละครดึกดำบรรพ์ แต่อยู่ข้างจะต้น คนดูเปน ๗ ชั้น แต่มันลักชั้นกันอยู่ในตัวเสียสามชั้น ที่เปนตัวชั้นจริง ๆ สี่ชั้น คนเต็มพอใช้แต่ไม่ใคร่มีใครแต่งตัว เปิดฉากไม่เห็นมีม่านหลัง เอาผ้าคล้าย ๆ กับฉนวนกั้นเตนต์วงเข้าไว้ข้างหลัง ไม่มีเครื่องโรงอะไรแต่สักสิ่งเดียว ออเครสตราทำเพลงมีผู้หญิงแต่งตัวเสื้อบาง ๆ หลวมโพลกเพลก ไม่สวมถุงเท้ารองเท้า ออกมากระโดดโลดเต้นทำหน้าทำมือต่าง ๆ เปนทีเหมือนเก็บลูกหมากรากไม้บ้าง ดีดสีตีเป่าบ้างเล่นปาอะไรบ้าง ไหว้พระบ้าง ไม่เข้าอกเข้าใจว่าทำอะไร เต้นอยู่แต่คนเดียวไม่มีมากกว่านั้นเลยตั้งแต่ต้นจนปลาย เปลี่ยนเครื่องแต่งตัวต่าง ๆ พวกบาง ๆ หย่อน ๆ ทั้งนั้น เวลาจะจบก็จบไม่มีมูล ปิดม่านลงไปเฉย ๆ รวบรวมใจความมันเหลือที่จะเข้าใจได้อยู่ดังนี้ คือตั้งว่าเล่นเรื่องกรีกโบราณ ตอนใดตอนหนึ่งซึ่งจะเล่าเรื่องก็ได้มิเล่าก็ได้เพราะแกไม่ได้ทำบทตามเรื่อง แกทำตามทำนองเสียงแลจังหวะของเพลงที่นึกหน้าตาว่าทำมันเปนอะไร ไม่ใช่นึกตามแผนที่ตั้งไว้เช่นเชิดแล้วคงจะเดิน กราวคงจะเต้น แกนึกของแกอย่างใหม่ว่าหน้าตามันเปนอย่างไรเช่นกับเด็ก ๆ นึกว่าสวากขาโตหน้าตามันเปนคนขาโต ๆ เดินตุบ

ตับ อุชุหน้างอ ๆ ญายะหน้าโต ๆ สามีหน้าดำ ๆ เช่นนี้ ยายนี่แกนึกเช่นนั้นเหมือนกัน แกนึกว่าเพลงนี้หน้าตาเช่นนั้นก็ทำเช่นนั้น แต่เลียนอย่างซึ่งนึกในใจว่าคนกรีกครั้งโบราณตามที่กล่าวไว้ในหนังสือนั้นเปนอย่างไร ชอบเล่นเต้นรำโลดโผนในกลางแจ้งอันเปนเหตุให้เกิดศุขสำราญแก่ร่างกาย ด้วยได้ยื่นแขนเหยียดขาออกแรง ทั้งได้อยู่ในกลางแจ้งกลางแดดทำให้โลหิตเดินสมบูรณ์ ข้อซึ่งไม่แต่งตัวให้รัดตึงในที่แห่งใดแลไม่ใช้ผ้าที่หนาหนัก ใช้แต่เปนเสื้อยาว ๆ อย่างพระเยซูใส่ หรือเปนเสื้อผู้หญิงก็ถลกขาถลกแข้งไม่ว่า ยิ่งแนบเนื้อลงไปจนเห็นรูปภายในยิ่งดีเพราะเห็นรูปมนุษย์เปนรูปอันงามที่ไม่ควรจะปกคลุมหรือเปลี่ยนแปลงเสีย เท้าก็ไม่ควรจะสวมรองเท้าให้บีบรัดเสียรูป ถ้าเวลาเล่นเต้นรำใช้เท้าเปล่า อยู่ปรกติก็สวมแต่รองเท้าบาง ๆ เสื้อหลวม ๆ ยายคนนี้เป็นคนมีผัวแลคิดตั้งโรงเรียนฝึกหัดเด็กผู้หญิงให้รู้ภาษาดนตรีอย่างเช่นที่แกนึกใส่ใจเห็น โลดเล่นเต้นรำให้ถูกกับสำเนียงของเพลง เมื่อดู ๆ ไปไม่มีอะไรนอกจากที่จะลงท้ายเห็นว่าบ้า เว้นแต่ไม่ใช่บ้า เพราะบ้าแล้วคงจะเปลี่ยนเปนขณะ นี่แกไม่เปนขณะแกเข้าใจของแกได้เสมอ ผู้ซึ่งได้เคยพบปะถึงได้กินเข้าด้วยกับแกกล่าวว่าบ้านิด ๆ แต่ไม่ใช่บ้าพร่ำพรูฟุ้งซ่านเปนบ้าอย่างหัวเขว ๆ คนที่ดูด้วยกันโดยมากคงจะเห็นต่างกัน ตั้งแต่เห็นเข้าก็กวดว่ายายนี่บ้า ทำอะไรก็ไม่รู้ ไม่สนุกไปจนกระทั่งถึงว่าชอบกลดีอยู่หรอก ได้ส่งบทกลอนเข้ามาให้ซึ่งแรกทำให้เข้าใจว่าจะร้องตามนั้นก็เปล่าไม่ร้องซ้ำไม่เกี่ยวด้วยบทกลอนนี้ เปนแจกแถมพกเล่นเฉย ๆ มีอีกแผ่นหนึ่งที่เปนทีว่าโปรแกรมมีเรื่องคนนั้นคนนี้มาก ๆ คนก็มีเช่นกับทหารทั้งกองออก ชาวบ้านออกมาเต้นรำ ดูเหมือนอย่างตัวละครสักห้าสิบหกสิบคน แต่เปล่าไม่มีใคร ยายนั่นคนเดียวเท่านั้น ออกมาทำคนโน้นบ้างคนนี้บ้าง ฟู่เต็มที” (เมืองบาเดน บาเดน เยอรมนี ๗ มิถุนายน ๒๔๕๐)

“วันนี้ได้ตำน้ำพริกจิ้มไข่เจียวอร่อยเพลินเปนอันมาก แต่พริกที่แช่น้ำปลามานั้นมหาแหลกกกเขาไม่เข้าใจ หยิบพริกสำหรับกินกับปลากุเราเมื่อวานนี้เทน้ำปลาทิ้งเสียหมด เอาไว้แต่พริกเปล่า ๆ เหี่ยวปอดแปด ไม่มีอย่างอื่นนอกจากที่จะฟาดเคราะห์ทำอะไรต่าง ๆ แล้วเขียนรูป” (เมืองบาเดน บาเดน เยอรมนี ๙ มิถุนายน ๒๔๕๐)

“กินเข้าแล้วเวลาบ่าย ๒ โมงตรง แอริดิตารีแกรนด์ดุ๊กมารับขึ้นรถ ต้องใช้รถปิดเพราะกำลังฝนตกมีพยุ แรกไปปีกเชอแกละรีก่อน แกละรีนี้ได้สร้างขึ้นในแผ่นดินแกรนด์ดุ๊กองค์นี้เมื่อแรก ๆ แต่รูปภาพในนั้นเปนของที่ได้เก็บสะสมมาช้านานจนกระทั่งถึงที่พึ่งเขียนใหม่ ๆ มีรูปงามเปนอันมาก มีพวกรูปใหม่ ๆ เข้าไปปนอยู่ไม่กี่แผ่น แต่ถึงจะเปนรูปใหม่ก็อย่างดีไม่ใช่ฟุ้งส้านเต็มที่ มีอย่างใหม่มากแต่ชั้นล่างซึ่งเปนที่โปรเฟสเซอโธมา ผู้ดูการแกละรีนั้นเขียนเองนำไปแขวนไว้ ตัวโปรเฟสเซอมารับอยู่ในที่นั้นด้วย การไปดูรูปมีข้อรำคาญอย่างเดียวแต่ไปเห็นรูปเก่า ๆ อดชมไม่ได้ เห็นรูปใหม่ ๆ อคติไม่ได้ เจ้าของผู้ที่เขียนมักจะไปกำกับอยู่ตามรูปเหล่านั้นจะไม่ชมก็เกรงใจ จะชมก็ไม่ถนัดปาก เลยไปนิ่ง ๆ แต่แกรนด์ดุ๊กแลแอริดิตารีแกรนด์ดุ๊กแลแกรนด์ ดัชเชซมีความเห็นเหมือนพ่อทั้งสี่คนด้วยกัน แสดงความหวังใจว่านานไปคงจะเปลี่ยน

กลับลงเปนอย่างเก่า ที่นี่มีโรงฝึกหัดช่างเขียนเปนสามโรงล้วนแต่ตึกใหญ่ ๆ แต่รูปไปออกเอกสหิบิเชนเสียมากจึงไม่ใคร่จะมีเหลืออยู่ ในที่นี้มีรูปตุ๊กตาศิลาถ่ายปลาสเตอเปนอันมาก ออกจากแกละรีรูปภาพแล้วไปที่มิวเซียมซึ่งได้เคยเห็นแล้วครั้งก่อน มิวเซียมนี้ได้จัดตกแต่งใหม่ เรียบเรียงของดีมาก เสียดายที่ไม่มีของเมืองเรา ของเมืองจีนเมืองยี่ปุ่นมีบ้าง แต่ไม่ใช่ของวิเศษทีเดียวนัก มีถ้วยชามในยุโรปมาก พ่อชอบใจดูที่เหรียญทองแดงต่าง ๆ ฝีมือดี ทำที่นี่เปนที่รวกในการต่าง ๆ" (เมืองคาลสรูห์ เยอรมนี ๑๒ มิถุนายน ๒๔๕๐)

"เวลาเช้าไปถ่ายรูปที่สวนเปนการทดลองเพราะพ่อได้กล้องมาใหม่เรียกว่าปัลโมส์ เปนกล้องตั้งม่านใช้ง่ายเปนที่สุดและรูปได้ดีที่สุด รักเหลือเกิน เปนกล้องที่คิดจะเอาไปใช้ที่นอรเว พอได้ถ่ายเห็นดีเข้าคิดถึงกรมดำรงก่อนคนอื่นหมดเพราะเปนคนเล่นถ่ายรูปไม่รู้จักเบื่อเหมือนคนอื่น ตกลงใจว่ากล้องชักรูปอย่างนี้เปนของควรหาไปฝากพวกที่เล่นชักรูปด้วยกันได้ จะวานหมอฟิสเตอสั่ง ออกนึกว่าตาหมอแกจะเห็นเราคลั่งอะไร ต้องอธิบายเสียก่อนว่าจะเอาไปให้พวกพ้องที่ชอบถ่ายรูปด้วยกัน เพราะเราสั่งหลายกล้อง ราคาอันละสามร้อยม้ากเศษเท่านั้น ถ้ารู้ราคาจะดูถูกว่ากล้องเลวแต่จะรับสัญญาได้ว่าถ้าไม่ดีให้โยนน้ำ รูปที่พ่อถ่ายวันนี้ไปล้างยังแช่อยู่ จะไปพิมพ์ที่ปารีส ถ้าพอพิมพ์ได้จะส่งเข้าไปให้ดูเปนตัวอย่าง พ่อเชื่อว่าผู้หญิงถ่ายได้ดีที่สุดเปนแน่ ขนาดก็ได้เลือกขนาดที่หากระจกง่ายในบางกอก คือเก้ากับสิบสองเซนติเมเตอร์ ถ้าหากว่าจะเสียได้ด้วยอย่างหนึ่งอย่างใดก็เสียด้วยกระจกเมืองเรามันไกลนัก ถึงกระจกจะไวสักเท่าใดไปถึงเข้ามันอ่อนไปหมด ที่นี่กระจกอะไร ๆ ไม่ว่า ออกจะใช้ได้เสียทั้งนั้น แต่มันก็มีถอยหลังอยู่บ้าง ในการที่ล้างแลพิมพ์อยู่ข้างจะช้ากว่าในบางกอกมาก ข้อนี้ก็เปนแต่เขาบอกเล่าเพราะพ่อไม่ได้ล้างเอง ถึงเมืองไหนต้องคบช่างถ่ายรูปเมืองนั้น แต่จะได้ลองทำเองเวลาไปเรือ ได้เข้ามือกันกับหมอฟิสเตอให้หมอถือกล้องใหญ่ พ่อจะถือกล้องเล็ก" (เมืองบาเดน บาเดน เยอรมนี ๑๗ มิถุนายน ๒๔๕๐)

ประเทศอังกฤษ

"วันนี้ลมในห้องน้ำรั่ว หนาวสั่นต้องถึงขึ้นที่นอน เวลา ๔ โมงไปห้องเมเปอล ของมันมากมายเหลือเกิน เหลือที่จะเล่าว่ามีอะไรเพราะมันเปนสตอร์เก็บของสารพัดในนั้น แต่ข้อที่ประหลาดนั้นซื้อเครื่องลายครามได้เปนอันมาก เก่า ๆ ดี ๆ ประหลาดที่เขาตั้งราคาถ้าชิ้นโต ๆ ฤๅชิ้นคู่ ฤๅพื้นคราม ไม่ว่าผิดฝา ฤๅขาดฝา เรียกราคาแพง ถ้าเปนชิ้นเล็ก ๆ เช่น ชาม จาน ไม่ว่าดีว่าเลว ราคาอยู่ใน ๓๐ ชิลลิงปอนด์หนึ่ง ช่างเพลิดเพลินใจเสียนี่กระไร ถ้าของมีหลายชิ้น ราคาเพียง ๓ บาท ๔ บาท ข้อลำบากยากเย็นนั้นมีอยู่สิ่งเดียวแต่เพียงจะห้ามไม่ให้ดุ๊กร้องซี๊ด ร้องชิชิ จุ๊จุ๊ กรรมการสองคน คือดุ๊กแลบริพัตรกับผู้ชี้ขาด ได้เลือกโดยเต็มกำลัง เกือบจะคุมเปนโต๊ะจับช่ายได้โต๊ะหนึ่ง เว้นแต่ขาดหลัก คือลับแลกระถาง เจ้าของร้านแลดูด้วยความพิศวงเปนอันมาก ฝรั่งกำลังคลั่งเล่นปอสเลนจัดของใหม่ ๆ ที่ขายบางกอกไม่ได้ ออกมาอยู่เมืองฝรั่งตั้งครึ่งไปแทบทุกร้าน จำได้ว่าอ้ายของที่เราสั่งนั้นเอง ชิ้นใหม่ ๆ แล้วมีทุกสิ่งทุกอย่าง อย่าได้หมาย

มาเรียกผ้าแดงเลยเปนอันขาด พระยาวิสูตรซื้อไว้ในลิเคชั่นนี้ตั้งออกดื่นไป หมายว่าเปนของซื้อครั้ง กรมนเรศร์ อยากจะกลับไปเอาแต้มให้จงได้ แกบอกว่าแกซื้อเองก็ต้องยกโทษ ประหลาดที่ทำไมของเก่า ๆ เราซื้อทางตะวันออกแพงเหลือเกิน ฝรั่งขายถูกที่สุด เห็นจะเปนด้วยซื้อรวมกันมามาก ๆ แล้วมาตั้งราคาตามใจฝรั่ง ฝรั่งเขาไม่ถือผิดฝาขาดฝาแลไม่บังคับลาย ความจริงที่เขาดูไปดูมา เห็นสู้ชิ้นฝรั่งไม่ได้ กิงเอดเวอดกำลังทรงชิ้นฝรั่งมาก ที่เปนน่าพิศวงอีกอย่างหนึ่งก็ของยี่ปุ่น ฝีมือดีอย่างประเสริฐเครื่องงาฝรั่งทำไมไม่ได้ ไม่ได้ตั้งใจจะซื้อของยี่ปุ่น เพราะไม่ได้ไปเมืองยี่ปุ่น แต่ไปเดิน ๆ ดูอดซื้อไม่ได้ ได้สิงโตแลกิเลนเกาหลีคู่หนึ่งเป็นของเก่าฝีมืองามมาก ได้ซื้อรูปสีน้ำ แลเครื่องของเก่า ๆ ที่เปนชิ้นหลายสิ่ง” (เมืองลอนดอน อังกฤษ ๒๖ มิถุนายน ๒๔๕๐)

ประเทศฝรั่งเศส

“แล้วไปดูที่ทำงาน ที่จริงการทำปอสเลนนี้ก็ได้เห็นที่นี่เองคราวก่อนครั้งหนึ่ง ที่ไมเซนเมืองเดสเดนครั้งหนึ่ง ในอิตาลีแลรัสเซีย เดนมาร์กครั้งนี้ก็ได้เห็น แต่เล่าซ้ำไว้เสียหน่อยก็ดี การขึ้นรูปสิ่งที่กลมใช้ถีบแป้นเหมือนอย่างปั้นหม้อ ถ้าเปนตุ๊กตาใช้รูปพิมพ์ ถ้าเป็นเครื่องขาวไม่ได้เคลือบก็เข้าไฟทีเดียว ถ้าเปนขาวเคลือบชิ้นเล็ก ๆ ที่ควรจะยกจุ่มลงในน้ำเคลือบได้ก็จุ่มลง แล้วยกขึ้น น้ำเคลือบจะแห้งทันทีด้วยถ้วยข้างในซึ่งยังไม่ได้เผานั้นสูบ ถ้าเปนเขียนสีเปนสองอย่าง อย่างหนึ่งเขียนก่อนชุบน้ำเคลือบ อย่างหนึ่งเคลือบแล้วจึงเขียนด้วยน้ำเคลือบนั้นเอง เพื่อจะได้หนาขึ้นเปนหลายซ้อน ส่วนเขียนลายทองนั้นแกะพิมพ์ลงในแผ่นเหล็กแล้วถูยาดำให้ฝังอยู่ในร่องลายแกะ เช็ดพื้นที่ราบเสียให้สะอาด แล้วเอากระดาษบางทาบเข้าเครื่องอัด ยาดำที่ในพิมพ์นั้นกลับมาติดอยู่ที่กระดาษบาง แล้วเอากระดาษบางทาบลงในจานที่เคลือบ แล้วใช้ยางอินเดียรับเบอคลึงหลังกระดาษ ยาดำกลับลงไปติดอยู่ในถ้วยแล้วก็โรยทอง ทองก็เฉพาะติดแต่ที่ยาดำ เหตุด้วยที่อื่นเปนถ้วยเกลี้ยงแล้วก็เข้าไฟได้ ถ้าจะซ้อนทองให้หนาแห่งใด ต้องเติมทองอีกครั้นเมื่อสำเร็จแล้วออกจากเตาต้องขัดเงาด้วยเนียมจึงจะเปนอันแล้วสำเร็จ การมันก็ประดักประเดิดอยู่มากทำด้วยมือจริง ๆ ทุกระยะไม่ได้ทำด้วยตีนเลย ในการที่จะเคลือบของใหญ่ซึ่งยกขึ้นชุบไม่ได้ เขาใช้หลอดแก้วพ่นอย่างเช่นฉีดน้ำหอม ถ้าจะปั้นของบางเช่นถ้วยบาง ๆ ใช้หล่อด้วยพิมพ์ทำรูปเหมือนเบ้า แล้วแต่จะเอารูปถ้วยอย่างไร แล้วตักดินถ้วยซึ่งละลายน้ำมากรอก ช้าเวลาตามที่จะให้ หนาให้บางเท่าใดพอแห้งก็ถอดออกมาเปนรูปถ้วย แต่เปราะเต็มทีแตกง่าย เวลาเข้าเตามีเบ้ารูปเหมือนแร่ง เอาสิ่งของบรรจุลงในนั้นแล้วจึงเข้าเตา ใช้ไฟอย่างแรงสุมค้างคืน วันนี้เห็นเขาเปิดเตาเอาของที่เผาแล้วออก แลได้เห็นทำจานแลถ้วยน้ำชาของเราซึ่งยังทำไม่แล้วหมด พ่ออยากได้ไก่หนึ่งซึ่งได้เห็นเวลาเอาออกจากเตาเขาว่าเปนของเมียเสนาบดีว่าการต่างประเทศ แลได้ซื้อตุ๊กตาสำหรับโต๊ะกินเข้าสำรับหนึ่ง ฝีมือทำดีจริง ๆ ที่ไมเซนทำดีเหมือนกันในเชิงเนื้อแลเคลือบ แต่รูปพรรณท่วงทีไม่สู้แบบบางเหมือนของฝรั่งเศส” (เมืองเซฟว์ ฝรั่งเศส ๑๖ สิงหาคม ๒๔๕๐)

"โรงใหม่นี้ทำแผ่นดินนะโปเลียนที่สาม การเล่นออปรานี้ ขาดทุนทั้งนั้นไม่ว่าแห่งใดรัฐบาลต้องออกเงินอุดหนุนจึงตั้งอยู่ได้ คนไปติดออปราคอมมิกฤาเทียเตอเสียมาก ออปราคอมมิกนั้นตรงกับยี่เกทีเดียว อันที่จริงละครฝรั่งมันไม่ผิดกันกับละครเราอย่างไรคงรูปกันได้แต่ต่างวิธี เช่น ออปราใหญ่เช่นนี้มันก็ร้องแลรำ ไม่มีเจรจานั้นเอง คำที่ว่ารำนั้นรำจริง ๆ คือยกแขนสูง ๆ ไขว้ขาไปไขว้ขามา โอนตัว เอี้ยวตัว แต่ฝรั่งมีกระโดดโลดโผน ข้อที่ฝรั่งไปเห็นวิธีรำของเราเปนขบเปนขันอะไรจนเห็นเปนน่าเกลียดได้ ถ้าเราแลดูบ้างด้วยความเห็นอย่างไทย แท้ก็เห็นน่าเกลียดน่าอายได้เหมือนกัน นุ่งกระโปรงสั้น ๆ หิ้วเลิกเวิกวาก เต้นโลดเปนลิงแสม น่าอายที่ผู้หญิงจะต้องทำเช่นนั้น ในการร้องก็ดี ใช้บทก็ดี มันก็ลักษณะเดียวกัน เว้นแต่ อย่างเดียวกับเครื่องดนตรี ฝ่ายของเราพิณพาทย์ราตตะโพนมีข้อบังคับเสียหมด จะเล่นให้แปลกให้กว้างออกไปก็ผิดแบบฟังไม่ได้ การรำเต้นก็มีแบบวางไว้เสียหมดจะออกนอกแบบไปไม่ได้ มันมีที่สุดทั้งพิณพาทย์ทั้งรำ ข้างฝรั่งไม่มีที่สุด เพลงจะผูกขึ้นใหม่กี่ร้อยกี่พันก็ผูกได้ตั้งแต่ดังไปจนกระทั่งเบาที่สุด แล้วรื้อดังตั้งแต่เรวที่สุดไปจนกระทั่งช้าที่สุด จะเอาอะไรคั่นอะไรสุดแต่นึกขึ้นมาเปนใช้ได้ ถ้าเข้าทีก็เพราะการรำเต้นก็เหมือนกันมันยักย้ายหันไปหาเพลงได้ เครื่องแต่งตัวเล่า ถ้าเปนละครแบบเช่นนี้ก็อยู่ในแต่งให้วาว ๆ วาบ ๆ แลแต่งอย่างโบราณทั้งนั้น ไม่ได้แต่งอย่างทุกวันนี้เลย ของเราก็แต่งอย่างโบราณแลแวบ ๆ วาบ ๆ เหมือนกัน ในที่สุดคนที่ไปดูก็ชอบฟัง เพราะดูงามอย่างเดียวกัน ส่วนเจ้าพวกยี่เกฤาพวกละครพูดมันก็อย่างเดียวกัน เปนแต่ภาษาต่างนิสัย ความรู้แลความคิดน้อยกว่ากัน ที่บังคับกว้างแลที่บังคับแคบกว่ากันเท่านั้น ละครที่เล่นวันนี้เรื่องอาเรียน ท้องเรื่องเปนผู้หญิงพี่น้องสองคนรักร่วมผู้ชายคนเดียวกัน ครั้นเมื่อรู้กันเข้าก็เสียใจฤาโกรธกันอย่างไร นางน้องสาวไปทำอะไรกับรูปวีนัส วีนัสล้มลงมาทับตายแห่ศพมาเข้าโบสถ์ พี่สาวออกไปอ้อนวอนวีนัสอยู่ในเวลากลางคืน วีนัสมาปรากฏแล้วใช้ให้นางผีมาพาไปในที่ซึ่งเปนที่อยู่อันพวกผีปีศาจต่าง ๆ ขึ้นมาเต้นรำขับร้องนางนั่นไปหาวีนัสเอาดอกไม้ไปถวายขอให้นางกลับเปนขึ้นมา วีนัสก็ให้น้องกลับเปนขึ้นมา ครั้นนางคนน้องกลับเปนขึ้นมาแล้วก็ไปรักใคร่กันกับผู้ชายคนนั้นอีก นางพี่สาวเปนบ้าเลยเดินลงทเลตาย แต่พ่อไปดูฉากที่ ๒ เสียแล้ว แลกลับมาเสียก่อนไม่ทันจบเรื่อง ฉากเขาทำงามดี ใช้แสงไฟหรูหรามาก เวลากลางคืนทำดีนัก กลับมาเวลา ๕ ทุ่ม" (เมืองเซฟว์ ฝรั่งเศส ๑๖ สิงหาคม ๒๔๕๐)

ศิลปะสมัยใหม่ที่เยอรมนี

พัฒนาการศิลปะสมัยใหม่ (modern art) ในยุโรป ทางด้านทัศนศิลป์โดยเฉพาะอย่างยิ่งทางด้านจิตรกรรมได้เปลี่ยนแปลงจากอดีตอย่างถอนรากถอนโคน ศิลปะสมัยใหม่ที่เป็นผลผลิตของสังคมสมัยใหม่ ผลสะท้อนจากปรัชญาสมัยใหม่ที่ตอกย้ำถึงเสรีภาพ การก้าวรุกของระบอบประชาธิปไตย การเมือง ระบบทุนนิยม ความก้าวหน้าของวิทยาศาสตร์ ความก้าวหน้าของเทคโนโลยีและเครื่องจักรกล

การปฏิวัติอุตสาหกรรม การปฏิรูปทางด้านการศึกษา ลัทธิสมัยใหม่ ศิลปะสมัยใหม่เติบโตแพร่หลายไปทั่วเป็นกระแสที่แพร่ระบาดไปทั่วยุโรป มากหรือน้อยแตกต่างกันออกไป ศิลปินน้อยใหญ่ สถาบันการศึกษาทางศิลปะได้ร่วมขับเคลื่อนการเปลี่ยนแปลงอย่างถ้วนหน้า พิพิธภัณฑ์ศิลปะ สถานแสดงผลงานศิลปะ แกลเลอรีศิลปะ จัดนิทรรศการศิลปะกันทั่วไป แต่ละแห่งย่อมมีศิลปินชั้นแนวหน้าหรือศิลปินที่อยู่ในกระแส มากหรือน้อยแตกต่างกันออกไป ผู้อุปถัมภ์และผู้ชื่นชมศิลปะในแต่ละพื้นที่ก็ย่อมชื่นชมศิลปะสมัยใหม่ ศึกษาศิลปะสมัยใหม่ หรือต่อต้านศิลปะสมัยใหม่ อย่างเป็นธรรมดาโลก ศิลปะสมัยใหม่ในช่วงรอยต่อช่วงการปรับเปลี่ยน ย่อมท้าทายการชื่นชม ท้าทายการวิพากษ์วิจารณ์ และท้าทายต่อการที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวจะทรงวิเคราะห์วิพากษ์วิจารณ์ศิลปะสมัยใหม่ด้วยเช่นกัน

ศิลปะสมัยใหม่ลัทธิคลาสสิกใหม่ (neo-classicism) ศิลปะจินตนิยม (romanticism) ศิลปะสัจนิยม (realism) ศิลปะลัทธิประทับใจ (impressionism) ศิลปะลัทธิประทับใจใหม่ (neo-impressionism) ศิลปะลัทธิประทับใจยุคหลัง (post-impressionism) แล้วก็พัฒนามาสู่ศิลปะลัทธิแสดงพลังอารมณ์ “expressionism” หรือนักวิชาการทางประวัติศาสตร์ศิลป์บางสำนักก็เรียกว่า ศิลปะลัทธิแสดงพลังอารมณ์เยอรมัน “German expressionism” ในเยอรมนี และศิลปะคติโฟวิสต์ “fauvism” ในฝรั่งเศส ช่วงรอยต่อคริสต์ศตวรรษที่ ๑๙ และต้นคริสต์ศตวรรษที่ ๒๐ ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จประพาสยุโรปครั้งที่ ๒ โดยเฉพาะอย่างยิ่งพระราชนิพนธ์ที่ทรงบันทึกไว้ในพระราชหัตถเลขาไกลบ้านนั้น ได้ทรงบันทึกวิพากษ์วิจารณ์ศิลปะสมัยใหม่ไว้อย่างแสบ ๆ คัน ๆ เมื่อประทับอยู่ในเยอรมนี จริงอยู่ในห้วงเวลาดังกล่าว ศิลปะสมัยใหม่ลัทธิต่าง ๆ ก่อนหน้านั้นก็ยังคงสำแดงบทบาทอยู่ ไม่ว่าจะเป็น realism, impressionism, neo-impressionism, post-impressionism หรือศิลปะลัทธิใหม่ ๆ หลังจากช่วงเวลานั้นก็เริ่มแสดงบทบาทขึ้นด้วย ไม่ว่าจะเป็นศิลปะบาศกนิยม (cubism) ในฝรั่งเศส ศิลปะอนาคตนิยม (futurism) ในอิตาลี ศิลปะลัทธิรูปทรงแนวใหม่ (neo-plasticism) ในเนเธอร์แลนด์ เป็นต้น

เมื่อได้พินิจพิจารณาพระราชหัตถเลขาในพระราชนิพนธ์ไกลบ้าน ช่วงที่เสด็จประพาสอยู่ในเยอรมนี ตามที่พระองค์ได้ทรงวิพากษ์วิจารณ์ไว้อย่างเป็นรูปธรรมนั้น น่าจะเป็นการที่พระองค์ได้ทรงเยี่ยมชมศิลปะแนว “German expressionism” ของศิลปินเยอรมันเป็นประการสำคัญ และอาจมีศิลปะแนว “fauvism” ตามสมควร รวมทั้งการที่พระองค์ได้เสด็จฯ ต่อไปยังอังกฤษ ฝรั่งเศส และประเทศอื่น ๆ ในยุโรปด้วยเช่นกัน

ศิลปะลัทธิแสดงพลังอารมณ์เยอรมัน (German expressionism) มุ่งเน้นการแสดงออกทางศิลปะที่แสดงออกจากอารมณ์ความรู้สึกภายในที่ปะทะต่อสังคม สภาพแวดล้อม ผู้คน แสดงออกด้วยสีสัน ริ้วรอย พู่กันที่เข้มแข็งรุนแรง แสดงออกหรือระบายสีอย่างฉับไว ทันทีทันใด ไม่ว่าจะเป็นภาพคนหรือภาพทิวทัศน์

ศิลปินที่มีบทบาท เช่น มักซ์ เบคมันน์ (Max Beckmann) แอ็ร์นส์ท ลุดวิก เคียร์ชเนอร์ (Ernst Ludwig Kirchner) ฌอร์ช รูโอ (Georges Rouault) วาซิลี คันดินสกี (Wassili Kandinsky) ศิลปะคติโฟวิสต์ (fauvism) ที่เริ่มเฟื่องฟูขึ้นในฝรั่งเศส นักวิจารณ์ที่ต่อต้านความรุนแรงในการแสดงออกด้วยสีสันจัดจ้านของศิลปินกลุ่มนี้ เรียกขานว่า “ศิลปะสัตว์ป่า” ศิลปินกลุ่มนี้แสดงออกทางจิตรกรรมด้วยสีสันและสีสรรพ์ที่สดใส สีที่ตัดหรือขัดแย้งกันอย่างรุนแรง แสดงออกจากโลกภายนอก อ๊องรี มาติสส์ (Henri Matisse) ผู้นำศิลปินกลุ่มนี้เคยกล่าวว่า “สีคือการแสดงออก” ต่างนิยมเขียนภาพคน ทิวทัศน์ ศิลปินที่มีบทบาทในกลุ่มนี้ เช่น มาติสส์ อองเดร เดอแรง (Andre Derain), ราอูล ดูฟี (Raoul Dufy)

โปรดพิจารณาพระราชหัตถเลขาไกลบ้านของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ที่พระองค์ทรงวิพากษ์วิจารณ์ศิลปะสมัยใหม่ ดังตัวอย่างพระราชนิพนธ์บางตอนดังนี้

“เวลาบ่าย ๕ โมงจะมีรถหลวงไปรับที่เอกสหิบิเชนอะไร ๆ ยืดยาวต่าง ๆ...เอกสหิบิเชนนั้นได้ตั้งอยู่กลางเมืองมีหอสูงของเดิมอยู่กลาง แล้วทำเปนสวนรอบ แต่งปลูกไม้สี มีปีกเชอแกละรีทำขึ้นใหม่ใช้ศิลามาก กระไดกลางทำด้วยศิลาแท่งใหญ่ ๆ ที่จริงงามดีแต่แลดูอ้วน ๆ หนัก ๆ รูปพรรณสัณฐานนั้นก็เปนสามขาตั้งทั้งรูปหล่อรูปศิลาแลรูปภาพ มีรูปหล่อที่ดี ๆ พอดูได้อยู่บ้าง แต่รูปภาพนั้นเต็มที ที่เปนรูปเขียนอย่างเก่าอยู่ไม่เท่าใด นอกนั้นเปนอย่างโมเดอนซึ่งเหลือที่จะเล่าว่ารูปอะไรเป็นอย่างไร มันหนักขึ้นไปกว่าเมืองเวนิศ บางแผ่นน้ำยาเหมือนรูปหอยแครงหยอดเกาะ ๆ กันไปเปนรูปพร่า ๆ บางแห่งเหมือนเอาเส้นแมกกาโรนีย้อมสีแดงสีเขียวสีเหลืองกองไว้ตามแต่จะนึกว่ารูปอะไร ยังมีอิกอย่างหนึ่งนั้นเปนดินสอดำเส้นเดียวลากเหมือนกันกับเด็ก ๆ มันเขียนเล่นที่เมรุฤๅที่ศาลาวัด สับเยกต์ที่จะเขียนนั้นคงจะหาให้น่าเกลียดที่สุดตามที่จะหาได้ ฤๅแกล้งเขียนให้มันบ้า ๆ เช่นกับถ้าจะเขียนรูปผู้หญิงคงจะหาที่หน้าตาเสยะฟันเขยินตาลึกท้องคอด คล้าย ๆ กับเขียนเปรตหลังโบสถ์ ถึงเขียนสีก็เลือกเอาสับเยกต์ที่เลวที่สุดที่ไม่ดีเปนการเก๋ สีก็ใช้สีที่แปร๋ปร๋ำเงาก็ไม่ต้องมี ระบายก็ไม่ต้องระบายป้ายลงไปเฉย ๆ เส้นก็ไม่ต้องเดินดู ๆ ก็เปนที่ท้อใจ คำที่ว่าอาตนั้นกลายเปนไม่มีอาตในนั้นสักนิดเดียว จะว่าเหมือนก็ไม่เหมือน จะว่างามก็ไม่งาม ถ้าจะเขียนให้เหมือนก็เลือกเอาเหมือนที่อย่างไม่ดีที่สุด คือหมอกมัวมืดควันกระหลบ ถ้าจะแปร๋ก็พระอาทิตย์เปนสีทับทิม สีม่วง ต้นไม้สีม่วง พื้นแผ่นดินเปล่า ๆ สีเขียวอะไรโสกกระโดกต่าง ๆ เช่นนี้ถ้าไม่ชมฤๅติก็ว่าดูไม่เป็น แต่ได้ลองสนทนากับคนธรรมดาที่ไม่ได้อวดดีว่าเปนช่างดูไม่ได้สักคนเดียวจนนึกวิตกว่าถ้าช่างเขาเห็นดีกันไปเสียเช่นนี้หมดนานไปรูปเขียนจะหาซื้อไม่ได้ จะกลายเปนแต่รูปป้ายรูปปารูปเปะฤๅรูปขีดเท่านั้น อ้ายรูปเช่นนี้มันมีแต่เมื่อคราวก่อน ๑๐ ปีมาแล้วเดี๋ยวนี้มากขึ้นกว่าก่อนสักสิบเท่า นี่เกิดเล่นอะไรกันขึ้นเช่นนี้ มาอุ่นใจอยู่อย่างหนึ่งที่เขียนกันมาถึง ๑๐ ปีแล้ว ปีหนึ่งก็มาก ๆ มันหายไปไหนหมด ไม่เห็นใครแขวนที่แห่งใดปะไนยตาเลยสักแผ่นเดียวน่าจะขายไม่ได้ จะเขียนมาแขวนสะลองแล้วก็เลยเจ้าของเอากลับไป ได้ยินพูดด้วยซ้ำไปว่าเปนรูปชนิดที่สำหรับแขวนสะลองไม่ใช้

แขวนเรือน จึงค้นหาต้นเหตุว่ามันจะเปนด้วยอะไรคนถึงได้นิยมมากขึ้น ได้ความว่าเพราะรูปเช่นนี้ได้รางวัลเหรียญทองที่ปารีสคนจึงได้ฮือเขียนกันขึ้นบ้าง จึงนึกคาดใจว่านี่ท่านช่างเขียนครูบาอาจารย์แกจะเห็นดีกันจริง ๆ ฤาจึงได้ให้รางวัลรูปชนิดนี้ คาดว่าแรกที่จะเกิดขึ้นคงจะมีตาช่างเขียนวิเศษอะไรคนหนึ่งซึ่งมีชื่อเสียงดีแล้ว เขียนแผลงออกไป แต่คงจะไม่ยับเยินเหมือนอย่างนี้ ของแกคงดีจริงจึงได้รางวัลไม่ฉะนั้นกรรมการผู้ที่ตัดสินรางวัลจะเห็นรูปดี ๆ มันมากดื่นไนยตา เห็นรูปบ้า ๆ มันเข้าทีอยู่บ้างแกล้งให้รางวัลให้แผลงเล่นเช่นนั้น แล้วพูดยกย่องสรรเสริญต่าง ๆ คราวนี้คนก็อยากได้รางวัลขึ้นมาเขียนตาม ท่านผู้ตรวจรางวัลครั้นจะไม่ให้บ้างก็ดูจะไม่เปนช่างแท้สู้ตาคนที่แกเคยให้ไม่ได้ ต้องพยายามหารูปบ้า ๆ ให้รางวัลบ้าง มันจึงเลยกระพือกันใหญ่ ช่างที่เกิดขึ้นใหม่ ๆ เขียนยังไม่ทันจะได้ดี ครั้นจะไปเรียนเขียนให้มันวิจิตรอย่างเก่าเขียนก็ไม่ไหว เรียนอย่างใหม่มันง่ายหัดสักหน่อยหนึ่งก็ออกได้ จึงได้เกิดขึ้นมากรวดเร็วนัก คนที่ชั้นใหม่ ๆ อยากจะอวดว่าเปนช่าง ตาเปนนักเลงดูแต่อ้ายรูปพรรณอย่างนี้ชินตาหนักเข้าก็จะเห็นงามไปได้จริง ๆ ข้อซึ่งเปนที่อุ่นใจนั้นอย่างเดียว เมื่อไม่มีใครแขวนเรือนก็มีแต่เขียนมาหลอกกรรมการเอารางวัล เมื่อขายไม่ได้หนักเข้าบางทีก็จะเลยจืดไปบ้าง บางแผ่นถึงกับน่าสงไสยว่าผู้เขียนได้ตั้งใจมาล้อกรรมการ เปรสิเดนต์แลไวสเปรสิเดนต์ของเอกสหิบิเชนนี้ เปนพวกที่ชอบรัว ๆ เช่นนี้ทั้งสองคน ชวนให้ดูเสมอ แกชี้รูปแผ่นหนึ่งซึ่งเปนอย่างเปรอะเปรอะ เช่นนี้บอกว่าเจ้าของตายเสียแล้วพ่อออดไม่ได้หันมาพูดทางหนึ่งว่าไม่สู้น่าเสียดาย แกได้ยินเข้าออกฉุน ๆ เดินอ่อนใจเปล่าไม่เป็นที่น่าดูสักแผ่นเดียว แต่ตุ๊กตาหล่อมีดี ๆ ได้กา ๆ ชื่อไว้แต่ไม่รู้ราคา เลยหมดเวลาเสียไม่ได้ถาม” (เมืองมันไฮม์ เยอรมนี ๕ มิถุนายน ๒๔๕๐)

ด้วยพระปรีชาสามารถของล้นเกล้าล้นกระหม่อม ประสบการณ์ และการที่พระองค์มีพระราชนิยมทางศิลปะที่ลึกซึ้งและหลากหลาย โปรดการถ่ายภาพ โดยเฉพาะอย่างยิ่งภาพถ่ายที่แปลกใหม่และสร้างสรรค์ ย่อมท้าทายให้พระองค์จะตัดสินพระราชหฤทัยซื้อจิตรกรรมสมัยใหม่ แม้จะยังคงข้องในพระราชหฤทัยก็ตาม ท่ามกลางการที่พระองค์ทรงซื้อศิลปวัตถุที่มีคุณค่ามากมาย ดังตัวอย่างพระราชนิพนธ์บางตอนดังนี้

“มีเรื่องนักปราชญ์คิดเลขรางวัลรถอย่างหนึ่งซึ่งขันดีอยู่ควรจะเล่าในที่นี้ คือตั้งเอาแรงรถเปนประมาณ คราวนี้รถไหนที่แรงมากต้องคิดหักทอนลงมาหารถที่มีกำลังน้อย คิดไปคิดมาลงปลาย รางวัลที่ ๑ ได้แก่อ้ายรถที่มาหลังที่สุด ซึ่งมีแรงม้าแต่ ๖ แรงม้า รถที่มีแรงมากตั้ง ๑๒๐ แรงม้าก็แพ้ จะว่าคิดผิดก็ไม่ได้ คิดถูกโดยทางกระบวนเลขแต่ผลมันไพล่ไปออกเช่นนั้น เรื่องรางวัลรูป คงมีตาผู้ใดผู้หนึ่งแกคิดขลุกขลักขึ้นมาให้รางวัลบ้าง ๆ ก็เลยบ้ากันใหญ่ แต่เหรียญทองมันมากมันจึงไม่เกิดเหตุลุกลามเหมือนอย่างเช่นรถโมเตอคาร์ซึ่งแย่งกันเป็นที่ ๑ เลยตะกลามเหรียญทองกัน กระพือไปจนกระทั่งรูปเขียนเปนเช่นนี้” (เมืองมันไฮม์ เยอรมนี ๖ มิถุนายน ๒๔๕๐)

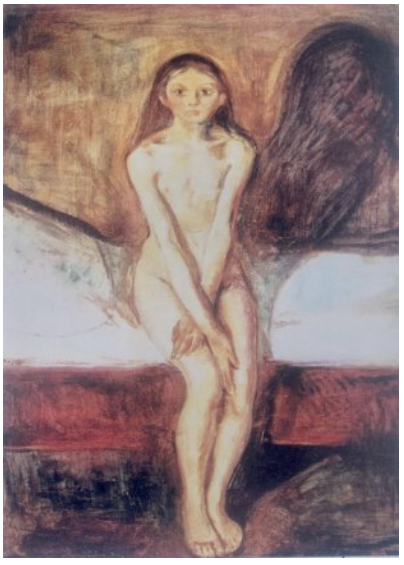
"รังสิตมาจากไฮเดลแบ็ก หมอให้มารักษาตัวอาบน้ำที่นี่ ได้นำรูปซึ่งถ่ายพร้อมกันที่บ้านเจ้าไวมาร์มาให้ลงชื่อ เขาลงกันหมดแล้วกับรูปที่เจ้าหญิงโซไฟถ่าย แลรูปดอกไม้ที่เธอให้มาส่ง รูปที่ช่างถ่ายที่ไฮเดลแบ็กเล่นแสงสว่างเปนช่องนั้นเข้าทีมาก เขาเล่นกระดาษต่าง ๆ ออกจะครึ ๆ ถ้าคนดูธรรมดาเห็นจะไม่ใคร่จะเห็นงามต้องดูอย่างเก๋ อ้ายการที่เล่นรูปต่าง ๆ เช่นนี้ มันเหมือนกันกับเขียนรูปอย่างใหม่ ๆ ที่พ่อเกลียดแต่เพราะพ่อชอบเล่นถ่ายรูปจึงได้ชอบรูปแผลง ๆ ไปนึกถึงอกตาช่างเขียนแกคงเบื่ออ้ายเขียนตามเคยจึงได้ยักเขียนบ้า ๆ ได้ตั้งใจจะซื้ออ้ายบ้า ๆ ไปให้เห็นสักแผ่นหนึ่งว่าบ้าเพียงไหน แต่จับเข้าก็เสียดายเงินเคยตั้งใจกัดฟันว่าจะซื้อสักแผ่นหนึ่งให้ได้ พอออกปากว่าจะซื้อคนที่ยืนอยู่ใกล้ ๆ ร้องจุ๊ ๆ ทั่วกันหมดเลยซื้อไม่ได้เช่นนี้มาหลายคราวนักหนาแล้ว" (เมืองบาเดน บาเดน เยอรมนี ๑๓ มิถุนายน ๒๔๕๐)

ด้วยพระปรีชาสามารถและสายพระเนตรอันกว้างไกล ถ้าไม่มีข้าราชบริพารที่ตามพระองค์ไม่ทัน จนกระทั่งพระองค์ต้องทรงบันทึกไว้ว่า *"พอออกปากว่าจะซื้อคนที่ยืนอยู่ใกล้ ๆ ร้องจุ๊ ๆ ทั่วกันหมดเลยซื้อไม่ได้เช่นนี้มาหลายคราวนักหนาแล้ว"* พระองค์คงตัดสินพระราชหฤทัยซื้อจิตรกรรมสมัยใหม่ ซึ่งอาจมีคุณค่าและประเมินค่าสูงมาก มาแขวนไว้ในพระบรมมหาราชวังหรือที่ใดสักแห่งหนึ่งในประเทศไทย

ศิลปกรรมทางด้านสถาปัตยกรรม พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวโปรดเกล้าฯ ให้สร้างพระที่นั่งอนันตสมาคมช่วงปลายรัชกาลของพระองค์ เพื่อเป็นสถานที่ประกอบพระราชพิธี รัฐพิธี รัฐสภาสำหรับอนาคตซึ่งพระที่นั่งอนันตสมาคมเป็นศิลปกรรม เป็นสถาปัตยกรรมตามแบบแผนสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยา (Renaissance) ยุคที่รุ่งเรืองของอิตาลี สร้างด้วยกระบวนการวิศวกรรมตะวันตกที่ก้าวหน้าในสมัยนั้น ออกแบบโดย มาริโอ ตามัญโญ สถาปนิกและช่างจากอิตาลีมาดำเนินการ หินอ่อนที่มีคุณภาพสูงจากเมืองการ์รารา จิตรกร การ์โล รีโกลี เขียนภาพผนังปูนเปียก (fresco) อันงดงามบนเพดานโดม พระที่นั่งอนันตสมาคมย่อมสะท้อนสายพระเนตรอันกว้างไกลในการบูรณาการโลกตะวันตกและโลกตะวันออกเข้าไว้ด้วยกันอย่างมีนัยสำคัญ

ศิลปกรรมทางด้านวรรณกรรม พระปรีชาสามารถทางด้านวรรณกรรมมากมาย เช่น บทละครเรื่องเงาะป่า ลิลิตนิทราชาคริต คำเจรจาละครเรื่องอิเหนา โคลงพระราชพิธีแห่โสกันต์ โคลงรามเกียรติ์ โครงสุภาษิต ฯลฯ ล้วนมีความงดงามไพเราะยิ่ง ซึ่งนับว่าพระองค์มีพระปรีชาสามารถทางด้านวรรณกรรมอย่างเลอเลิศด้วยเช่นกัน

พระบรมฉายาลักษณ์ พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงฉายพร้อมด้วยสมเด็จพระนางเจ้าเสาวภาผ่องศรีพระบรมราชินี
(waw art collection)



เอดวาร์ด มุงก์
วัยเจริญพันธุ์ สีน้ำมันบนผ้าใบ ๒๔๓๗

แอ็ร์นส์ท ลุดวิก เคียร์ชเนอร์
บนถนนกรุงเบอร์ลิน สีน้ำมันบนผ้าใบ ๒๔๕๗

อองเดร เดอแรง
ถนนเลี้ยวกลับ สีน้ำมันบนผ้าใบ ๒๔๔๙

ราอูล ดูฟี
เรือใบที่ท่าโดวิลล์ สีน้ำมันบนผ้าใบ ๒๔๗๘

บรรณานุกรม

คณะกรรมการจัดทำหนังสือ พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว พระเจ้ากรุงสยาม. (๒๕๓๔). *สมเด็จพระจุลจอมเกล้า พระเจ้ากรุงสยาม.* กรุงเทพมหานคร : แสงศิลป์การพิมพ์.

จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. (ไม่ปรากฏปีที่พิมพ์). *ไกลบ้าน.* กรุงเทพมหานคร : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

แน่งน้อย ศักดิ์ศรี, ศาสตราจารย์ ม.ร.ว. (๒๕๓๗). *มรดกสถาปัตยกรรมกรุงรัตนโกสินทร์.* กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์กรุงเทพ.

วิรุณ ตั้งเจริญ. (๒๕๓๕). *ทัศนศิลป์สมัยใหม่.* กรุงเทพมหานคร : บริษัท ต้นอ้อ จำกัด.

สุดใจ ทันตมโน, พระอาจารย์ และคณะ. (๒๕๕๑). *คลังหลวงแห่งประเทศไทย.* กรุงเทพมหานคร : ศิลป์สยามบรรจุภัณฑ์ และการพิมพ์.

The Journal of the Royal Institute of Thailand
Vol. 39 No. 3 Jul-Sep 2014

นโยบายการตั้งถิ่นฐานระยะยาวของประเทศไทย กับผลกระทบจากภัยธรรมชาติเหตุโลกร้อน

เดชา บุญค้ำ
ภาคีสมาชิก สำนักศิลปกรรม
ราชบัณฑิตยสถาน

บทคัดย่อ

ภาวะโลกร้อนมีผลกระทบที่สำคัญต่อเมืองขนาดใหญ่ที่ตั้งในที่ราบลุ่ม ชายฝั่งทะเล รวมทั้งพื้นที่เสี่ยงภัยจากน้ำป่าและดินถล่ม ภัยธรรมชาติมีความรุนแรงขึ้นเป็นลำดับ ซึ่งมูลค่าความเสียหายจะสูงมากน้อยตามระดับของการพัฒนาและความหนาแน่นของประชากรบนพื้นที่นั้น ประเทศไทยจึงควรหยุดการขยายพื้นที่เมืองเดิม และห้ามมิให้มีเมืองใหม่เกิดขึ้นในพื้นที่เสี่ยงภัย มีความเป็นไปได้ใน ๕๐ ปีข้างหน้า ที่ประเทศไทยอาจมีประชากรเมือง (Urban population) ประมาณ ๔๘ ล้านคน หรือร้อยละ ๖๕ จากประชากร ๗๕ ล้านคน เพิ่มจากปัจจุบัน ๒๖ ล้านคน พื้นที่เมืองที่เพิ่มใหม่ต้องไม่อยู่บนพื้นที่เสี่ยงภัยธรรมชาติอีกต่อไป และควรพัฒนาให้เป็นเมืองคาร์บอนต่ำ เป็นเมืองนิเวศที่ยั่งยืน ร่มรื่นน่าอยู่ เดินทางไป-กลับน้อยและใช้พลังงานต่ำ การมีวิสัยทัศน์และแผนระยะยาวไม่อาจเกิดขึ้นได้โดยปราศจากนโยบายระดับชาติที่รองรับด้วยกฎหมาย และจะต้องมีหน่วยงานระดับชาติกำกับดูแลการพัฒนาเชิงพื้นที่ให้เป็นไปอย่างยั่งยืน จุดเริ่มต้นที่เป็นกุญแจดอกสำคัญได้แก่การกำหนดให้มีนโยบายแห่งชาติที่กำกับโดยกรรมการระดับสูง จะต้องยกระดับหน่วยงานผังเมืองที่อยู่ใต้สังกัดกรมให้เป็นสำนักงานคณะกรรมการทำหน้าที่เป็นหน่วยงานวางแผนกลางแห่งให้กระจายสู่ท้องถิ่นอย่างมีบูรณาการ และต้องจัดให้มีกรรมาธิการถาวรเกี่ยวกับการตั้งถิ่นฐานและการผังเมืองในรัฐสภา เนื่องจากการผังเมืองของประเทศในช่วง ๘๐ ปีที่ผ่านมาติดขัดด้านกฎหมายที่ไม่เอื้อต่อการวางแผนระยะยาวและไม่เอื้อต่อการแก้ไขปรับปรุงเมืองปัจจุบันให้น่าอยู่

คำสำคัญ : ภาวะโลกร้อน, นโยบายการตั้งถิ่นฐานระยะยาวของประเทศไทย

ภาพที่ ๑ *บทเรียนราคาแพงจากเหตุการณ์น้ำท่วม พ.ศ. ๒๕๕๔ เหตุจากการเอานาที่ดีที่สุดมาทำนิคมอุตสาหกรรมทันสมัยที่มีมูลค่าสูง*

บทนำ

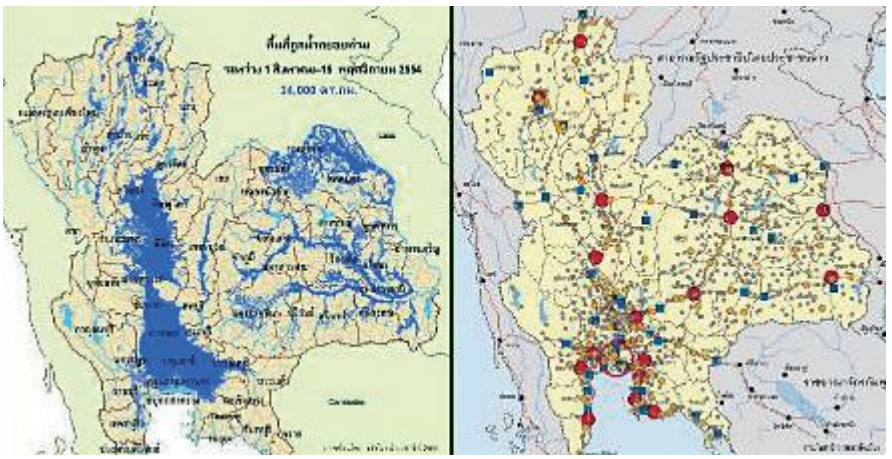
น้ำที่หลากท่วมรวมน้ำป่า-ดินถล่มและทั่วประเทศเมื่อ พ.ศ. ๒๕๕๔ แม้จะยังน้อยกว่าที่เคยเกิดเป็นปรกติมาแต่ดึกดำบรรพ์หลายเท่า แต่เหตุที่มูลค่าความเสียหายต่อชีวิตและทรัพย์สินกลับมากถึง ๑.๔ ล้านล้านบาทนั้น เกิดจากการพัฒนาผิดที่ ในอดีตพื้นที่เชิงเขาและทุ่งรับน้ำ (flood plain) ยังเป็นที่ว่างเปล่าหรือมีการตั้งถิ่นฐานเบาบาง ไม่มีเมือง ไม่มีนิคมอุตสาหกรรม และไม่มีถนนและสิ่งปลูกสร้างขวางทางน้ำและแย่งที่พักน้ำ มูลค่าความเสียหายจึงน้อย พายุไต้ฝุ่นไห่เหยี่ยนเมื่อปีที่แล้วได้คร่าชีวิตชาวฟิลิปปินส์ไปมากกว่า ๖,๐๐๐ คนนับเป็นตัวอย่างของภาวะความสุดโต่งของภูมิอากาศที่มีต่อการตั้งถิ่นฐานในพื้นที่เสี่ยงภัย รายงานของสหประชาชาติ ค.ศ. ๒๐๑๓[๑] ชี้ว่ามูลค่าความเสียหายทางเศรษฐกิจจากภัยธรรมชาติทุกประเภทของโลกรวมกันมากถึง ๑๙๐ พันล้านเหรียญสหรัฐ (ประมาณ ๖.๖๕ ล้านล้านบาท) และมีแนวโน้มที่จะเพิ่มในปีต่อ ๆ ไป วิบัติภัยอันเป็นปรากฏการณ์ปรกติทางธรรมชาติยังต้องเกิดต่อไปอีกนับแสนปี... ทางเดียวที่จะหลีกเลี่ยงความสูญเสีย คือการไม่ไปตั้งหรือขยายถิ่นฐานที่อยู่พื้นที่เสี่ยงภัยเหล่านั้นอีก นอกจากนี้ยังมีภัยระยะยาวที่ยากแก่การแก้ไขมาซ้ำเติม ได้แก่ ความเสียหายจากระดับน้ำทะเลที่กำลังเพิ่มขึ้น คาดว่าภายใน ค.ศ. ๒๑๐๐ หรืออีก ๘๖ ปีข้างหน้า ระดับน้ำทะเลจะเพิ่มระหว่าง ๐.๖๐-๑.๒๐ เมตร ซึ่งความเสียหายจากภัยธรรมชาติทุกประเภทมีมูลค่าสูงขึ้นเป็นทวีคูณตามจำนวนประชากรและทรัพย์สินที่ตั้งบนพื้นที่เสี่ยงภัยเหล่านั้น ดังนั้น หากประเทศไทยปล่อยให้เมืองและโครงสร้างพื้นฐานราคาแพงเพื่อรองรับประชากรเมืองที่เพิ่ม เกิดขึ้นบนพื้นที่เสี่ยงภัยที่เห็นได้ชัดเจนอยู่แล้ว ความทุกข์ยากย่อมตกอยู่กับคนรุ่นลูกหลาน ทั้ง ๆ ที่ประเทศไทยยังมีพื้นที่ที่ปลอดภัยให้เลือกสำหรับการตั้งถิ่นฐานได้อย่างเหลือเฟือ

---

[๑] UN GAR Global Assessment Report on Disaster Risk Reduction 2013.

การเพิ่มประชากรเมืองกับการตั้งถิ่นฐานของประเทศไทย

การสำรวจสำมโนประชากรครั้งแรกเมื่อ ๑๐๐ ปีก่อน ประเทศไทยมีประชากรเพียง ๘ ล้านคน เป็นประชากรเมืองเพียงร้อยละ ๕-๑๐ อยู่อาศัยในเมืองและชุมชนเมืองขนาดเล็กบนที่ดอนใกล้ที่ทำนาและใกล้ทางน้ำ ปัจจุบันประชากรทั้งประเทศเพิ่มเป็น ๖๗ ล้านคนหรือ ๘ เท่า แต่ประชากรเมืองเพิ่ม ๔๒-๔๕ เท่า (ประมาณ ๒๒ ล้านคนจาก ๔-๕ แสนคน) ส่วนใหญ่ยังคงอยู่อาศัยในเมืองหรือชุมชนฐานเกษตรบนที่ราบน้ำท่วมถึง กรมโยธาธิการและผังเมืองคาดว่าภายในปี ๒๖๐๐ ประเทศไทยจะต้องมีเนื้อที่ ๑๒ ล้านไร่ (๑๙,๐๐๐ ตารางกิโลเมตร) รวมเนื้อที่เมืองเดิมเพื่อรองรับประชากรเมือง และจะกินเนื้อที่ที่ใช้พัฒนาเป็น “เนื้อเมือง” เพียงร้อยละ ๕ ของประเทศ ดังนั้น การกำหนดให้มีนโยบายและแผนระยะยาวด้านการตั้งถิ่นฐานและการผังเมืองจึงมีความสำคัญยิ่งต่อความมั่นคงปลอดภัยและความผาสุก และสามารถลดความสูญเสียต่อชีวิตและทรัพย์สินสำหรับทุกประเทศที่ตั้งถิ่นฐานในพื้นที่เสี่ยงภัย หลายประเทศได้ตระหนักและเริ่มเตรียมการรับมือแล้วอย่างจริงจัง



ภาพที่ ๒ ซ้าย *พื้นที่สะสมที่ถูกน้ำท่วมทั่วประเทศเมื่อ พ.ศ. ๒๕๕๔*
ขวา *ที่ตั้งเมืองระยะยาวตามผังประเทศไทย พ.ศ. ๒๖๐๐ ที่อยู่ในเขตน้ำท่วมภาคกลาง*

ผลการศึกษาเกี่ยวกับการกระจายตัวประชากรที่สมดุลใน พ.ศ. ๒๖๐๐ ตามทฤษฎีศูนย์กลางการกระจายตัวประชากร (Central place) เสนอว่านอกจากกรุงเทพมหานครที่ไม่ควรมีประชากรเกิน ๑๒.๕ ล้านคน และประเทศไทยควรมีเมืองขนาดประชากร ๑-๕ ล้านคนอีก ๕ เมือง, ๑-๕ แสนคนอีก ๒๘ เมือง, เมืองขนาด ๐.๕-๑ แสนคน ๑๗๐ เมือง และ ๑-๕ หมื่นคนอีก ๑,๐๒๐ เมือง และที่เหลือจะเป็นเมืองขนาด ๑ หมื่นคน[๒] และข้อน่าวิตกก็คือ หากเมืองต่าง ๆ ในอนาคตเหล่านี้ไปตั้งในพื้นที่เสี่ยงภัย

[๒] ผังประเทศไทย พ.ศ. ๒๖๐๐ กรมโยธาธิการและผังเมือง

ความเสียหายเหตุจากภาวะโลกร้อนย่อมเกิดขึ้น ดังนั้น การหลีกเลี่ยงจึงเป็นวิธีที่ดีที่สุด แต่น่าเสียดายที่ประเทศไทยยังไม่ตระหนักถึงภัยระยะยาวนี้ และยังไม่มีนโยบายและแผนระดับชาติที่สอดคล้องกับธรณีสัณฐานของประเทศ เพื่อเตรียมรับมือภัยคุกคามจากภาวะโลกร้อน ดังจะเห็นการวางแผนระยะยาวที่ยังคงปล่อยให้เมืองชุมนุมอยู่หนาแน่นในพื้นที่เสี่ยงภัย

ภัยคุกคามจากน้ำท่วมและดินถล่ม

สหประชาชาติได้ยกมหาอุทกภัยที่เกิดในประเทศไทยเมื่อ พ.ศ. ๒๕๕๔ เป็นตัวอย่างมูลค่าความเสียหายทางเศรษฐกิจว่าสูงเป็นอันดับ ๑ ของโลกประเภทภัยน้ำท่วมจากแม่น้ำ ในกรณีนี้ แม้จะมีจำนวนผู้เสียชีวิตน้อย แต่มีผลกระทบความเสียหายต่อเศรษฐกิจของโลกในด้านอุตสาหกรรมสูงมาก เพราะอุตสาหกรรมชาติต่าง ๆ จำนวนมากต้องพึ่งพาการผลิตชิ้นส่วนจากประเทศไทย เช่น อุตสาหกรรมรถยนต์ ชิ้นส่วนคอมพิวเตอร์ และชิ้นส่วนอื่น ๆ ทำให้การผลิตทางอุตสาหกรรมของโลกชะงักงันและถอยหลังร้อยละ ๒.๕ (J.P. Morgan) เพราะว่าเขตอุตสาหกรรมส่งออกที่สำคัญส่วนใหญ่ของประเทศไทยตั้งอยู่ในเขตน้ำท่วมเกือบทั้งหมด[๓] นอกจากนี้อุทกภัยใหญ่ครั้งนั้นยังสร้างความเสียหายในปีเดียวกันในอีก ๖๖ จังหวัดทั่วประเทศ แม้การสูญเสียชีวิตจะมีน้อยเพราะการท่วมของน้ำจากแม่น้ำในที่ราบจะไม่รุนแรง และมีระบบการบรรเทาสาธารณภัยที่ดี แม้กระนั้นก็ยังมีจำนวนผู้เสียชีวิตรวม ๘๑๕ คน ที่ส่วนใหญ่อยู่อาศัยในชุมชนเชิงเขาในเขตดินโคลนถล่ม รายงานของสหประชาชาติชี้ว่ามูลค่าความเสียหายทางเศรษฐกิจจากการเสียหายทางทรัพย์สิน การเสียโอกาส และค่าประกันภัยที่เพิ่มจะกลายเป็นปัจจัยสำคัญที่ลดขีดความสามารถในการลงทุนของประเทศไทย

นอกจากนี้ ยังเป็นที่สงสัยกันว่ากำแพงกั้นน้ำคอนกรีตที่นิคมอุตสาหกรรมต่าง ๆ สร้างขึ้นที่คำนวณว่าสูงมากพอแล้วจะกั้นน้ำท่วมในอนาคตได้หรือไม่ เพราะหากน้ำเหนือที่แม้จะมากเท่าปี ๒๕๕๔ ที่ดันไล่หลังมาก็อาจล้นข้ามกำแพงเหล่านี้ได้เพราะถูกกีดขวางจากระบบป้องกันน้ำท่วมจำนวนมากที่สร้างขึ้นนั้นเสียเอง นอกจากนี้ช่องทางแคบ ๆ ที่น้ำไปได้จะเชี่ยวจนเป็นอันตรายต่อชีวิตผู้คนมากขึ้น

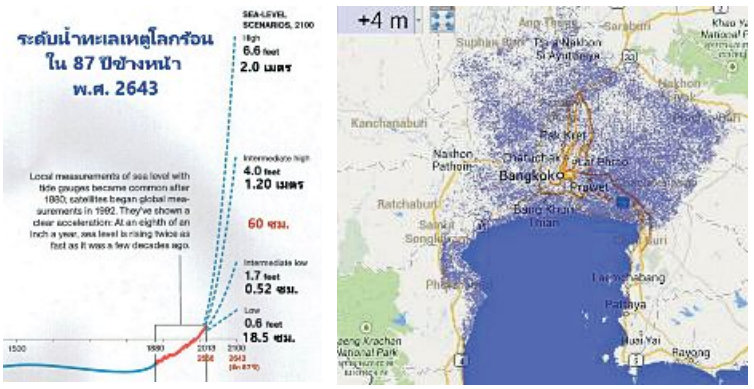
ภัยคุกคามถิ่นฐานมนุษย์บนพื้นที่ชายฝั่งจากระดับน้ำทะเลที่สูงขึ้นในอนาคต

ในรอบ ๑๐๐ ปีที่ผ่านมาระดับน้ำทะเลสูงขึ้น ๒๐ เซนติเมตร เฉลี่ยปีละ ๒ มิลลิเมตร แต่อัตราเพิ่มปัจจุบันเริ่มเป็นกราฟเส้นโค้งขึ้นเป็นปีละ ๓ มิลลิเมตร และเห็นแนวโน้มการเพิ่มต่อปีสูงขึ้นเป็นลำดับ โดยที่การเพิ่มเป็นไปอย่างช้า ๆ ไม่ฉับพลันอย่างภัยธรรมชาติอื่น ทำให้เกือบทุกประเทศละเลยปล่อยให้เมือง

---

[๓] The Economist, Counting the cost of calamities, Jan 14th 2012: http://www.economist.com/node/21542755

และชุมชนในพื้นที่เสี่ยงชายฝั่งทะเลขยายตัว ปล่อยให้มีการปลูกสร้างอาคารและโครงสร้างพื้นฐานในพื้นที่เสี่ยงนั้นต่อไปเรื่อย ๆ ทั้ง ๆ ที่มีพื้นที่ปลอดจากภัยธรรมชาติมากมายให้เลือก ต่างจากหมู่เกาะมัลดีฟส์และเมืองเวนิสที่ไม่มีทางเลือก นักวิทยาศาสตร์คาดว่าหากน้ำแข็งทั้งโลกละลาย ระดับน้ำทะเลจะสูงขึ้นอีก ๗๐ เมตร แต่จะเมื่อใดยังไม่มีผู้ใดบอกได้ แต่มีการคาดคะเนจากแนวโน้มปัจจุบันว่าเมืองสำคัญชายฝั่งทั่วโลกจะถูกน้ำทะเลท่วมจากการละลายทั้งหมดของน้ำแข็ง แต่ก็อีกยาวนานมากคือประมาณ ๕๐๐,๐๐๐ ปี



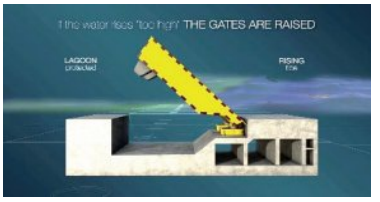
ภาพที่ ๓ ซ้าย *สถานการณ์จำลอง ๔ แบบของระดับน้ำทะเลใน ค.ศ. ๒๑๐๐ โดย NOAA*
ที่มา: National Geographic ฉบับเดือนกันยายน ๒๐๑๓
ขวา *ภาพจำลองพื้นที่เหนืออ่าวไทยถูกน้ำทะเลท่วมที่ระดับ ๔ เมตร*
ที่มา: geology.com

การเพิ่มของระดับน้ำทะเลกับภาวะโลกร้อนเป็นเรื่องน่าวิตกเกินจริงหรือไม่

มีการถกเถียงทางวิทยาศาสตร์ว่าปรากฏการณ์โลกร้อนเกิดตามธรรมชาติดังที่เคยเกิดมาแล้วในยุคดึกดำบรรพ์หรือเกิดจากฝีมือมนุษย์ และจะเป็นการวิตกเกินเหตุไปหรือไม่ แต่ผลการตรวจปริมาณคาร์บอนไดออกไซด์ (CO_2) ที่จากแท่งน้ำแข็งที่เจาะลึกลงไปที่ขั้วโลกพบว่าในช่วงเวลา ๕๐๐,๐๐๐ ปีที่ผ่านมาปริมาณคาร์บอนไดออกไซด์ ในบรรยากาศไม่เคยสูงกว่าค่าที่วัดได้ใน ค.ศ. ๑๙๕๒ มาก่อน แต่มาเพิ่มรวดเร็วหลังการปฏิวัติอุตสาหกรรม ข้อมูลของหน่วยงานต่าง ๆ ทั่วโลกชี้ว่าภายใน ค.ศ. ๒๑๐๐ หรือในอีก ๘๖ ปีข้างหน้า ระดับน้ำทะเลจะสูงขึ้นอย่างน้อยสุด ๑๘.๕ เซนติเมตรและมากสุดที่ ๒ เมตร โดยมีค่าเฉลี่ยอย่างสูงที่ ๑.๒๐ เมตรและค่าเฉลี่ยอย่างต่ำที่ ๕๒ เซนติเมตรหรือเฉลี่ยรวมที่ประมาณ ๖๐ เซนติเมตร ค่าเฉลี่ยดังกล่าววัดจากระดับน้ำทะเลปานกลาง[๔] ดังนั้น หากรวมกับน้ำเหนือหลากขณะน้ำทะเลขึ้นสูงสุดและเกิดคลื่นจากพายุซัดฝั่งอาจมีความเป็นไปได้ที่พื้นที่ราบลุ่มใกล้ชายฝั่งอ่าวไทยในอีก

[๔] วารสาร National Geographic ฉบับเดือนกันยายน ๒๐๑๓

๘๐-๙๐ ปีข้างหน้า อาจถูกน้ำทะเลท่วมเป็นครั้งคราวได้สูงถึงระหว่าง ๒-๔ เมตร พายุแซนดี (Hurricane Sandy) เมื่อเดือนตุลาคม ๒๕๕๕ สามารถยกน้ำทะเลโถมท่วมชายฝั่งแมนฮัตตัน นครนิวยอร์กสูงได้ถึง ๔.๒๕ เมตร สูงมากกว่าสองเท่าจากระดับสูงสุดที่เคยเกิดกับเมืองเวนิสเมื่อ ๔๕ ปีก่อนหน้านั้น



ภาพที่ ๔ *MOSE Project โครงการป้องน้ำทะเลท่วมเมืองเวนิส (๒๕๓๐-๒๕๕๙) มูลค่าโครงการ ๗,๐๐๐ ล้านยูโร (๓.๑ แสนล้านบาท) ที่มา: http://en.wikipedia.org/wiki/MOSE_Project*

เมื่อ พ.ศ. ๒๕๐๙ เมืองเวนิสสูงถูกคลื่นพายุซัดฝั่งพาน้ำทะเลโถมท่วมถึง ๑๙๔ เซนติเมตร และขณะนี้ยังถูกท่วมจากน้ำทะเลขึ้นน้ำลงตามปรกติมากกว่าปีละ ๑๐๐ ครั้ง ระดับการถาโถมของพายุแซนดีที่นิวยอร์กได้เพิ่มความวิตกแก่วิศวกรโครงการป้องกันน้ำทะเลท่วมเวนิส[๕] มากยิ่งขึ้น มีการคาดการณ์ว่าร้อยละ ๗๗ ของผืนแผ่นดินของหมู่เกาะมัลดีฟส์จะถูกน้ำทะเลท่วมภายใน ค.ศ. ๒๑๐๐ การแก้ไขปัญหาน้ำทะเลท่วมเมืองจึงเป็นสิ่งที่ทำได้ยากและมีมูลค่าสูงกว่าการป้องกันระยะยาวนับพันเท่า ขณะนี้โครงการเวนิสดังกล่าวยังไม่แล้วเสร็จและมีปัญหาด้านการระดมทุน แต่เวนิสเป็นมรดกโลกที่ล้ำค่าจึงได้รับความช่วยเหลือจากนานาชาติ

นอกจากการคุกคามจากน้ำทะเลท่วมเมืองในอนาคตแล้ว ปัจจุบันประเทศไทยก็กำลังเผชิญปัญหาการกัดเซาะชายฝั่งที่รุนแรงขึ้น มีที่ดินชายฝั่งทั้งฝั่งอ่าวไทยและฝั่งอันดามันยาวรวม ๒๙๔ กิโลเมตร ถูกกัดเซาะหายไประหว่าง ๑-๕ เมตร/ปี รวมแล้วประเทศสูญเสียพื้นที่ชายฝั่งที่มีค่าไปแล้ว ๑๑,๘๐๐ ไร่ นอกจากการสูญเสียพื้นที่แล้ว สิ่งปลูกสร้างต่าง ๆ ก็ได้รับความเสียหายรุนแรงขึ้นทุกปีด้วย การออกกฎหมายให้มีเขตถอยร่นจากชายหาดด้วยเหตุผลด้านความปลอดภัยจึงมีความจำเป็น

ประเทศไทยควรเตรียมแผนรับภัยธรรมชาติเหตุโลกร้อนอย่างไร

คณะกรรมาธิการวิสามัญศึกษาการตั้งถิ่นฐานและการผังเมือง วุฒิสภา ได้เสนอให้ประเทศไทยมีนโยบายแห่งชาติว่าด้วยการตั้งถิ่นฐานและการพัฒนาเมืองในระยะยาวเมื่อ ปี ๒๕๕๕ ไว้ พอสรุปได้ดังนี้

๑. ห้ามพัฒนาเมืองใหม่และขยายชุมชนเดิมในพื้นที่เสี่ยงภัยธรรมชาติที่กำลังรุนแรงขึ้นจากภาวะโลกร้อน และให้ชะลอการเจริญเติบโตของเมืองเดิมที่ตั้งบนพื้นที่เสี่ยงภัย

---

[๕] MOSE Project (MOdulo Sperimentale Elettromeccanico, *Experimental Electromechanical Module*)

๒. สงวนพื้นที่ที่เหมาะสมกับการเกษตร โดยเฉพาะที่นาซึ่งเป็นที่ราบน้ำท่วมถึงและให้เป็นพื้นที่รับน้ำและเป็นทางน้ำผ่าน (Flood plains and floodways) ตลอดจนพื้นที่สงวนประเภทอื่น ๆ

๓. ห้ามพัฒนาเมืองและชุมชนในพื้นที่ที่มีคุณค่าทางศิลปะและวัฒนธรรมรวมทั้งพื้นที่ธรรมชาติที่มีความสวยงามและเหมาะกับการท่องเที่ยว ยกเว้นการพัฒนาที่เป็นสิ่งอำนวยความสะดวก

๔. กำหนดนโยบายการกระจายตัวของประชากรเพื่อลดความแตกต่างระหว่างเมืองและชนบท (Urban-rural disparity) ชะลอการเติบโตของกรุงเทพมหานคร สนับสนุนให้มีเมืองขนาดใหญ่ในพื้นที่ที่เหมาะสมมากขึ้นเพื่อการกระจายประชากรและความเจริญที่สมดุล

๕. กำหนดแนวทางการพัฒนาชุมชนเมืองใหม่และฟื้นฟูเมืองเดิมเพื่อเตรียมรองรับประชากรเมืองที่มีแนวโน้มเพิ่มเป็น ๖๐ ล้านคน จากจำนวน ๒๒ ล้านคนในปัจจุบัน โดยคาดว่าประเทศไทยจะมีประชากร ๗๕ ล้านคนใน ๕๐ ปีข้างหน้า และมีแนวโน้มประชากรเมืองอย่างต่ำร้อยละ ๖๕

๕.๑ เมืองที่จะเกิดใหม่เพื่อรองรับประชากรเมือง ๓๘ ล้านคนจะต้องเป็นเมืองที่กระชับ มีความหนาแน่นสูง เพื่อลดเดินทางและประหยัดพลังงาน และต้องให้เป็นเมืองน่าอยู่อย่างยั่งยืน ร่มรื่น มีระบบการเชื่อมโยงกับสิ่งอำนวยความสะดวกที่มีประสิทธิภาพ

๕.๒ ให้หยุดขยายเมืองเดิมที่รองรับประชากร ๒๒ ล้านคนอยู่นั้นในทางราบ แต่ให้เพิ่มความหนาแน่นในส่วนกลางของเมืองที่เหมาะสม (ไม่ทำลายย่านประวัติศาสตร์) โดยใช้มาตรการฟื้นฟูเมือง เพิ่มที่เว้นว่างและจัดวางระบบทางเดินเท้า-จักรยาน (รวมทางเดินเชื่อมระหว่างอาคารพาณิชย์) และระบบขนส่งมวลชน

๖. ให้มีการพัฒนาชุมชนเกษตรสำหรับประชากร ๑๕ ล้านคนให้มั่นคง มีคุณภาพชีวิตที่ดี มีความสามารถในการผลิตที่แข่งขันในระดับนานาชาติได้ด้วยการจัดรูปที่ดินตามความเหมาะสมของสมรรถนะที่ดินและโครงสร้างพื้นฐาน

๗. ให้มีคณะกรรมการด้านแผนพัฒนาเชิงพื้นและการผังเมืองแห่งชาติ ที่ทำงานเชิงบูรณาการอย่างใกล้ชิดสอดคล้องกับกับคณะกรรมการด้านแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ

ความล้มเหลวในการทำแผนระยะยาวให้เป็นจริงของการผังเมืองไทย

ผังลิชฟิลด์ เมื่อ ๕๕ ปีก่อน “ผังลิชฟิลด์” หรือ “ผังนครหลวง ๒๕๐๓-๒๕๔๓” กำหนดให้กรุงเทพฯ และปริมณฑล (รวมบางส่วนของนนทบุรี ปทุมธานี สมุทรปราการ และนครปฐม) ให้มีประชากรรวมรวมแล้วไม่เกิน ๔.๕ ล้านคน โดยในขณะนั้นกรุงเทพฯ มีประชากรเพียง ๑.๒ ล้านคน โดยให้เหตุผลว่าถ้ามีขนาดใหญ่กว่านี้ ค่าใช้จ่ายในการป้องกันน้ำท่วมและค่าโครงสร้างพื้นฐานจะแพงมาก

และสิ่งที่น่าเสียดายยิ่งที่ควรกล่าวถึง ได้แก่ *“คลองผันน้ำจากแม่น้ำเจ้าพระยาฝั่งตะวันตกและฝั่งตะวันออก”* เพื่อลดปัญหาน้ำเหนือบ่าท่วมกรุงเทพฯ ที่สามารถใช้เป็นเส้นทางขนส่งทางน้ำสำหรับเรือลากจูงสินค้าหนักส่งออกได้ด้วย ซึ่งหากได้มีการขุดคลองทั้งสองสายตามแผนนี้ไว้ในขณะที่ที่ดินยังรกร้างราคาถูก เหตุการณ์น้ำท่วมใหญ่เหมือนปี ๒๕๕๔ และก่อนหน้านั้นคงไม่เสียหายมากเท่านี้ รวมทั้งค่าใช้จ่ายด้านการขนส่งสินค้าเกษตรส่งออกจะต่ำกว่าปัจจุบัน อุปสรรคที่ทำให้ผังลิชฟิลด์เป็นจริงไม่ได้นั้น เกิดจากการขาดนโยบายแห่งชาติระยะยาวที่มีกฎหมายรองรับ รวมทั้งการขาดหน่วยงานวางแผนกลางคอยกำกับดูแลนั่นเอง

ภาพที่ ๕ *ผังนครหลวง พ.ศ. ๒๕๐๓-๒๕๔๓ แผนพัฒนากรุงเทพฯ และปริมณฑล ๓๐ ปี ที่เรียกกันโดยทั่วไปว่า “ผังลิชฟิลด์”*

ผังประเทศไทย พ.ศ. ๒๖๐๐ เมื่อ พ.ศ. ๒๕๕๐ “กรม” โยธาธิการและผังเมืองได้ประกาศใช้ “ผังประเทศไทย พ.ศ. ๒๖๐๐” ซึ่งเป็นแผน *“แผนพัฒนาเชิงพื้นที่ระดับชาติระยะ ๕๐ ปี”* ที่นับได้ว่าเป็นครั้งแรกในประวัติศาสตร์ไทย ที่เริ่มมีการวางแผนเชิงพื้นที่ระยะยาวทั้งประเทศตามมติคณะรัฐมนตรี เมื่อปี ๒๕๔๕ ซึ่งขณะนี้เวลาการดำเนินแผนได้ลุล่วงมาแล้ว ๗ ปี โดยไม่มีความคืบหน้าที่เห็นเป็นรูปธรรม และยังมีแนวโน้มที่จะซ้ำรอยเช่นเดียวกับผังลิชฟิลด์ คือ ล้มเหลวจากการขาดกฎหมายที่มีประสิทธิภาพในการบังคับใช้ และขาดการดูแลกำกับเหตุจากการไม่มีนโยบายแห่งชาติ กฎหมายผังเมืองปี ๒๕๑๘ ที่ “ผังประเทศไทย” จำต้องใช้เป็นหลักอิงในขั้นยุทธวิธีการทำให้เป็นจริงนั้น แม้จะแก้ไขมาแล้วบ้าง แต่ก็ล้าสมัยตามหลังการพัฒนาจนไม่มีทางเอื้อให้เกิดความเป็นจริงขึ้นมาได้ นอกจากนี้ยังเป็นสังเกตได้อีกว่า “ผังประเทศ” ฉบับนี้ให้ความสำคัญด้านผลกระทบจากปัญหาโลกร้อนน้อยไปดังจะเห็นได้จากตำแหน่งของเมืองต่าง ๆ ยังคงให้มีการกระจุกตัวในพื้นที่ที่น้ำเหนือหลากท่วม และในพื้นที่ที่น้ำทะเล (ในอนาคต) ท่วมถึง และในพื้นที่ปลูกข้าวชั้นดีของโลกที่ทับซ้อนกัน (ดูรูปที่ ๒)

สรุป

ภาวะโลกร้อนและการเพิ่มขึ้นของระดับน้ำทะเลเป็นปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นจริง แต่ที่ว่าจริงหรือไม่จริงเป็นการโต้เถียงว่าเกิดจากฝีมือมนุษย์หรือเกิดจากธรรมชาติดังที่เคยเป็นมา การเพิกเฉยไม่เตรียมการล่วงหน้า ปล่อยให้การตั้งถิ่นฐานใหม่เพื่อรองรับประชากรเมืองในอนาคตทั้ง ๆ ที่ทราบแล้วว่าจะต้องเกิดขึ้นอย่างแน่นอนตามพื้นที่เสี่ยงภัย ย่อมเท่ากับเป็นการสร้างความทุกข์ยากและภาระหนักให้แก่ชนรุ่นหลัง จึงนับเป็นการกระทำที่ขาดความรับผิดชอบ มาตรการยิ่งยวดที่ควรทำทันทีได้แก่ การกำหนดนโยบายการตั้งถิ่นฐานระดับชาติที่แน่วแน่ การปรับปรุงกลไกด้านการผังเมืองให้มีประสิทธิภาพ และการเปิดช่องทางให้เอื้อต่อการออกและแก้ไขปรับปรุงกฎหมาย (ผังเมือง) เพื่ออนาคตให้สามารถทำได้รวดเร็วล่วงหน้าการพัฒนา คือจุดเริ่มต้นที่มีความสำคัญยิ่งยวด

เอกสารอ้างอิง

กรมโยธาธิการและผังเมือง, กระทรวงมหาดไทย. *ผังประเทศไทย. พ.ศ. ๒๖๐๐.*

กรรมาธิการวิสามัญศึกษาการตั้งถิ่นฐานและการผังเมือง, วุฒิสภา. *รายงานผลการศึกษา. พ.ศ. ๒๕๕๕.*

ข่าวสารสำนักผังเมือง, กระทรวงมหาดไทย. *ผังนครหลวง พ.ศ. ๒๕๐๓-๒๕๔๓.* ภาพปก ฉบับ ๑๔ ตุลาคม ๒๕๐๙.

Folger, Tim; Steinmetz, George. *Rising Sea. National Geographic.* September, 2013.

Geoscience News and Information, *Sea Level Rise Maps,* http://geology.com/sea-level-rise/

MOSE Project (MOdulo Sperimentale Elettromeccanico, Experimental Electromechanical Module), http://en.wikipedia.org/wiki/MOSE_Project

The Economist, *Counting the cost of calamities,* Jan 14th 2012: http://www.economist.com/node/21542755\

UN GAR, *Global Assessment Report on Disaster Risk Reduction,* 2013.

Abstract **Thailand National Long Range Policy on Human Settlement And Natural Disasters Caused by Global Warming**

Decha Boonkham
Associate Fellow of the Academy of Arts,
The Royal Institute, Thailand

Extreme climates caused by global warming have increased impact on urban development on low lands, coast lines, and flash flood-landslide risk areas worldwide. Future damages will be steady high in proportion to density of population and assets values on it. Thailand must stop expanding existing urban areas and prohibit new settlement on every risk area in the country. Urban population could be double and reach 48 million within the next 50 years, or 65% of 75 million population. There by require new urban areas to accommodate 26 million more urban people. The future cities and towns are need not to sit on those risk areas. Furthermore, the new urban development should be low carbon cities, green and compact with short commuting distance, energy efficient and with complete amenity. Pedestrian, bike and transit should be major modes of travel. These are universal planning practice of today world. These visions will never be materialized unless Thailand establish National Spatial Development Policy governed by a national committee together with long range development plans that backed by laws. The down-graded central planning agency under the Public Works Department must be upgraded and attached under the Prime Minister Office and acts as secretariat to the Committee. A standing committee on Human Settlement and Spatial Development in the parliament is also essential. These measures are essential for preventing the 80 years of national spatial development plans failures to repeat again.

Keywords**:** global warming, Thailand national long range policy of human settlement

วารสารราชบัณฑิตยสถาน
ปีที่ ๓๙ ฉบับที่ ๓ ก.ค.-ก.ย. ๒๕๕๗

นาฏยทฤษฎี*

สุรพล วิรุฬห์รักษ์
ราชบัณฑิต สำนักศิลปกรรม
ราชบัณฑิตยสถาน

บทคัดย่อ

นาฏยทฤษฎี หมายถึง หลักคิดและหลักปฏิบัติของสาขาวิชานาฏกรรม เพื่อเป็นแนวทางสร้างสรรค์ความงามและความสำเร็จของการแสดง โดยข้อมูลคือการปฏิบัติของนาฏกรรมที่สั่งสมมานานทั้งข้อดีและข้อเสีย มาวิเคราะห์และสังเคราะห์โดยนักคิดแล้วจารึกไว้เป็นตำราสำหรับผู้มุ่งศึกษาด้านนาฏยศาสตร์สืบมา นาฏยทฤษฎีที่นิยมนำมาศึกษา ๔ ทฤษฎี คือ ๑. โพเอติกา ของอะริสโตเติล กรีก ๒. นาฏยศาสตรา ของภรตมุนี อินเดีย ๓. ฟุจิคะเด็ง ของโมะโตะกิโย เซอะมิ ญี่ปุ่น ๔. สตานิสลาฟสกีซิสเตม ของคอนสแตนติน เซร์เกเยวิช สตานิสลาฟสกี รัสเซีย นอกจากนี้ยังมีอีกหลายทฤษฎีที่ผู้ศึกษาด้านนาฏยศิลป์ต้องเรียนรู้เพื่อนำมาใช้ในการสร้างสรรค์การแสดงให้สำเร็จ ได้แก่ ทฤษฎีดุริยางคศิลป์ ทฤษฎีทัศนศิลป์ ทฤษฎีจลนศิลป์ ทฤษฎีนิเทศศิลป์ และเพื่อให้ผู้ศึกษาประกอบกิจการทางนาฏกรรมได้อย่างมีประสิทธิภาพและประสิทธิผล ผู้ศึกษาก็ต้องมีความรู้ที่เกี่ยวเนื่องกับงานนาฏกรรม ได้แก่ ประวัติศาสตร์ นิติศาสตร์ พานิชยศาสตร์ สังคมศาสตร์ และวิทยาศาสตร์ การสร้างหลักสูตรสาขาวิชานาฏยศาสตร์แบ่งกลุ่มวิชาออกเป็น ๒ ประเภทใหญ่ ๆ คือ กลุ่มวิชาบรรยาย กลุ่มวิชาปฏิบัติบรรยายและปฏิบัติบรรยายสร้างสรรค์ กลุ่มวิชาบรรยายมีเนื้อหาหลัก ๑๐ วิชาคือ นาฏยประวัติ (History) นาฏยวิจัย (Research) นาฏยรังสรรค์ (Design) นาฏยธุรกรรม (Management) นาฏยประดิษฐ์ (Choreography) นาฏยวรรณกรรม (Literature) นาฏยดุริยางค์ (Music) การแสดงและการกำกับการแสดงละคร (Acting and Directing) นาฏยทฤษฎี (Theory) กลุ่มวิชาปฏิบัติบรรยาย มีเนื้อหาหลัก ๒ กลุ่มวิชาคือ นาฏยกรรมแบบประเพณี นาฏกรรมแบบสร้างสรรค์ จากวิชาต่าง ๆ ที่กล่าวมาในเบื้องต้น แสดงให้เห็นว่าการศึกษาด้านนาฏยศิลป์ต้องมีเนื้อหาของวิชาสาขาต่าง ๆ อย่างมากเพื่อให้ผู้ศึกษาได้นำไปประกอบอาชีพนาฏกรรมสาขาต่าง ๆ ได้สำเร็จผลตามที่ตนถนัดและสนใจ

คำสำคัญ : **นาฏยทฤษฎี, ความสำเร็จ, แสดง**

---

* บรรยายในการประชุมสำนักศิลปกรรม เมื่อวันที่ ๑๕ มีนาคม พ.ศ. ๒๕๕๕

นาฏกรรม เป็นคำที่สำนักศิลปกรรม ราชบัณฑิตยสถาน กำหนดเรียกวิชาสาขาหนึ่งที่ในปัจจุบันมีการจัดการศึกษาด้านนาฏกรรมในระดับอุดมศึกษา โดยมีการเรียกเป็นหลายชื่อ เช่น นาฏศิลป์ นาฏยศิลป์ ศิลปะการแสดง ศิลปการแสดง ศิลปการละคร เนื้อหาของหลักสูตรมีรายวิชาตามเกณฑ์ของสำนักการอุดมศึกษา คือ วิชาการศึกษาทั่วไป ๓๐ หน่วยกิต วิชาเลือกเสรี ๖ หน่วยกิต และประมาณการ วิชาแกนคณะ ๙ หน่วยกิต วิชาเอกบังคับ ๔๘ หน่วยกิต วิชาเอกเลือก ๑๘ หน่วยกิต วิชาบูรณาการ ๖ หน่วยกิต รวมทั้งสิ้นไม่น้อยกว่า ๑๒๐ หน่วยกิต ซึ่งหลักสูตรสาขาวิชานาฏกรรมมักจัดให้นิสิตนักศึกษาเรียนประมาณ ๑๓๒-๑๓๖ หน่วยกิต ลดลงจากเดิมซึ่งเคยเรียนถึง ๑๔๘ หน่วยกิตก็มี การผลิตบัณฑิตสาขานี้มีวิชาที่บังคับเรียน ๙ หมวดคือ นาฏยประวัติ (History of Performing Arts) นาฏยวิจัย (Performing Arts Research) นาฏยรังสรรค์ (Performing Arts Design and Construction) นาฏยธุรกรรม (Performing Arts Management) นาฏยประดิษฐ์ (Choreography) นาฏยวรรณกรรม (Performing Arts Literature) นาฏยดุริยางค์ (Music) การแสดงและการกำกับการแสดงละคร (Acting and Directing) นาฏยทฤษฎี (Performing Arts Theory) สำหรับวิชาการฝึกทักษะ (Dance Studios) ซึ่งนิยมแบ่งเป็น ๔ ประเภท คือ นาฏกรรมไทย (Thai Classical Dance and Dance Drama) นาฏกรรมพื้นบ้าน (Folk Dance and Drama or Ethnic Dance and Drama) นาฏกรรมสากล (Western Dance, Ballet and Contemporary Dance) นาฏยประดิษฐ์ (Choreography) การแสดงละคร (Acting) การกำกับการแสดง (Directing) นิสิตนักศึกษาต้องทำปริญญานิพนธ์เป็นการสอบออก (Exit Examination) ๓ หมวด คือ การสอบการแสดงเดี่ยว การสอบการสร้างสรรค์งานนาฏกรรม และรายงานการค้นคว้าวิจัยเกี่ยวกับการสร้างสรรค์นาฏกรรมของแต่ละคน เมื่อพิจารณาจากหลักสูตรดังกล่าวจะพบว่าการศึกษาสาขานาฏกรรมระดับอุดมศึกษา มีสาระครอบคลุมศิลปศาสตร์หลายสาขาทั้งโดยรอบและโดยลึก ดังจะกล่าวพอเป็นสังเขปดังนี้

นาฏยปริทัศน์ คือ การให้ความรู้ในภาพรวมของการศึกษาสาขาวิชานาฏกรรม บทบาท หน้าที่ รูปแบบ เนื้อหา การออกแบบ การประกอบสร้าง ศิลปศาสตร์สาขาต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องโดยตรงกับวิชาการทางนาฏกรรม

นาฏประวัติ (History) คือ ความเป็นมาของนาฏกรรมของโลกตะวันออกและตะวันตก ประวัตินาฏกรรมตะวันออกไม่สามารถบูรณาการเป็นเนื้อหาเดียวกันได้ จึงต้องจัดแบ่งไปตามกลุ่มประเทศซึ่งอิงกับชนเผ่าของโลกตะวันออก ได้แก่ กลุ่มตะวันออกกลาง กลุ่มเอเชียใต้ กลุ่มเอเชียตะวันออก กลุ่มเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ สำหรับโลกตะวันตกเน้นยุโรปและอเมริกา เริ่มตั้งแต่อียิปต์จนถึงปัจจุบัน โดยจัดเนื้อหาตามการจัดสมัยของศิลปะตะวันตก เช่น สมัยกรีกและโรมัน (Classic) สมัยกลาง (Medieval) สมัยฟื้นฟู

ศิลปวิทยา (Romanesque and Renaissance) สมัยใหม่ (Modern) สมัยปัจจุบัน (Contemporary) และหลังสมัยใหม่ (Post Modern) นอกนั้นยังมีกลุ่มที่ยังไม่ได้จัดความรู้ให้มากพอสำหรับการศึกษาในประเทศไทย ได้แก่ กลุ่มแอฟริกา กลุ่มละตินอเมริกา และกลุ่มโพลีนิเซีย

นาฏยวิจัย (Research) คือ หลักการและวิธีการศึกษาค้นคว้าหาข้อมูลด้วยระเบียบวิธีการวิจัยเชิงปริมาณ เชิงคุณภาพ และแบบผสมผสานทั้งปริมาณและคุณภาพ การวิจัยในแนวประวัติศาสตร์ แนวทดลอง แนวสร้างสรรค์ แนวอาศรมศึกษา การวิเคราะห์ การสังเคราะห์ ข้อค้นพบ การสรุปความรู้ที่น่าจะเป็นข้อค้นพบใหม่ ๆ

นาฏยรังสรรค์ (Design) คือ หลักการออกแบบและก่อสร้างฉาก อุปกรณ์ฉาก เครื่องแต่งกาย อุปกรณ์การแต่งกาย การแต่งหน้า รูปแบบของฉากและเครื่องแต่งกายยุคต่าง ๆ สไตล์ต่าง ๆ คือแบบสมจริง แบบธรรมชาตินิยม แบบนามธรรมนิยม แบบปริมาตรนิยม แบบหน่วยประกอบสร้าง แบบอนาคตนิยม

นาฏยธุรกรรม (Management) คือ หลักการและวิธีการจัดการอาคารการแสดง คณะแสดง การแสดงในสถานที่และนอกสถานที่ การจัดการสถานศึกษาด้านนาฏกรรม การตลาด การโฆษณา ประชาสัมพันธ์ การจัดการทรัพยากรณ์ การจัดการบุคคลากร กฎหมายแพ่งและพานิชย์ กฎหมายแรงงาน กฎหมายลิขสิทธิ์ กฎหมายทรัพย์สินทางปัญญา

นาฏยประดิษฐ์ (Choreography) คือ หลักการและวิธีการเคลื่อนไหวร่างกายเพื่อการฟ้อนรำ การหาข้อมูล แรงบันดาลใจ นวัตกรรมการออกแบบและประกอบสร้าง การกำหนดแนวคิดของเนื้อหาและรูปแบบ การพัฒนาการออกแบบท่าทาง การเคลื่อนไหว แนวทางและการวิเคราะห์ดนตรี ความสัมพันธ์ของการแสดงกับฉาก เครื่องแต่งกาย แสงสีเสียง อุปกรณ์การแสดง การคัดเลือกผู้แสดง การฝึกซ้อม

นาฏยวรรณกรรม (Literature) คือ รูปแบบและเนื้อหาของวรรณกรรมทางการแสดงที่เป็นตัวอย่างที่ดีของวงวิชาการนาฏกรรม การวิเคราะห์โครงสร้างของเรื่อง เนื้อเรื่อง บทเจรจา บุคคลิกลักษณะตัวละคร บริบททางสังคมวัฒนธรรม บัญญัตินิยมของนาฏกรรมแต่ละประเภท การเขียนบทเพื่อการแสดงประเภทต่าง ๆ

นาฏยดุริยางค์ (Music) คือ หลักการและวิธีการใช้ดนตรีในนาฏกรรม ลักษณะของเสียงดนตรี การสื่อความหมายทางอารมณ์ของเสียงดนตรี การวิเคราะห์ทำนองและจังหวะของดนตรีที่นำมาใช้ในนาฏกรรม การเปล่งเสียง การขับร้อง บัญญัตินิยมของการใช้ดนตรีในนาฏกรรม รูปแบบของดนตรีแนวต่าง ๆ และยุคต่าง ๆ เพื่อสร้างสรรค์นาฏกรรม

การแสดงและการกำกับการแสดงละคร (Acting and Directing) คือ บทบาทหน้าที่และวินัยของนักแสดง หลักการและวิธีการแสดง สาตวิกศิลป์หรือศิลปะแห่งการเลียนแบบ (Imitation Arts) การตีบท การสร้างและส่งอารมณ์ให้ตัวละครอื่นและผู้ดู ปฏิสัมพันธ์ของตัวละครบนเวที บทบาทหน้าที่และวิธีการเป็นผู้กำกับการแสดง การวิเคราะห์บท การปรับปรุงบท การวิเคราะห์ตัวละคร การวิเคราะห์สถานการณ์ของเรื่อง การกำหนดแนวการแสดง การคัดเลือกนักแสดง การสื่อสารกับผู้ร่วมงานด้านต่าง ๆ

นาฏยทักษะ (Studio) คือ การฝึกการแสดงตามแต่ละสาขาตั้งแต่ขั้นพื้นฐานจนถึงขั้นสูงเป็นลำดับ มีทั้งหมด ๗-๘ วิชา วิชาทักษะนี้เป็นวิชาปฏิบัติบรรยายที่ต้องมีครูกำกับอย่างใกล้ชิดตลอดเวลา ครูเป็นผู้ปฏิบัติโดยอธิบายและสาธิตเป็นต้นแบบให้นิสิตนักศึกษาทำตามและครูคอยปรับแก้ให้ถูกต้อง พร้อมอธิบายความผิดถูกให้เข้าใจและทำซ้ำจนซึมซับเข้าไปในกายตนตั้งแต่ง่ายไปหายาก สำหรับการฝึกด้านการแสดงละครพูดนั้น เป็นการฝึกหัดแสดงบทที่ง่ายเรื่อยไปจนถึงบทที่ต้องแสดงอารมณ์และกิริยาท่าทางของตัวละครอันมีชั้นเชิงซับซ้อน นอกจากนี้ในปัจจุบันยังต้องมีความรู้เรื่องการแสดงทางสื่อต่าง ๆ อีกด้วย

วิชาเลือกที่สำคัญ นอกจากนี้บางหลักสูตร มีวิชาเลือกที่เกี่ยวข้อง เช่น วิชาสรีรวิทยา (Anatomy) เพราะร่างกายนับเป็นเครื่องมือที่ใช้ในการแสดงและผู้เรียนควรรู้ วิชานาฏยบำบัด (Dance Therapy) สำหรับการใช้นาฏยศิลป์รักษาหรือฟื้นฟูผู้ป่วยทำนองเดียวกันกับดนตรีบำบัด และวิชานาฏยอุบัติเหตุ (Dance Injury) เพื่อป้องกันและปฐมพยาบาลหากเกิดอุบัติเหตุจากการฝึกการซ้อมและการแสดง และเพื่อให้ผู้ศึกษาประกอบกิจการทางนาฏกรรมได้อย่างมีประสิทธิภาพและประสิทธิผล ผู้ศึกษาก็ต้องมีความรู้ที่เกี่ยวเนื่องกับงานนาฏกรรม ได้แก่ ประวัติศาสตร์ นิติศาสตร์ พานิชยศาสตร์ สังคมศาสตร์ และวิทยาศาสตร์

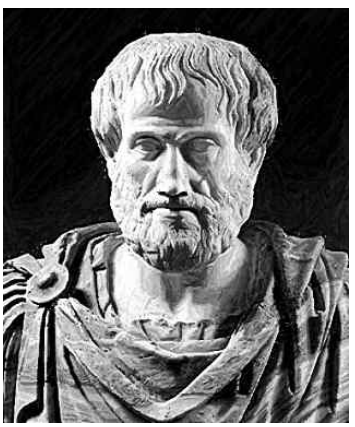
ความรู้ด้านต่าง ๆ ทางนาฏกรรมที่กล่าวนำมาในเบื้องต้นโดยสังเขปก็เพื่อให้เห็นภาพรวมของสรรพวิชาที่ประกอบกันเป็นนาฏยศาสตร์ สำหรับนาฏยทฤษฎีที่เป็นวิชาสำคัญวิชาหนึ่ง จะได้พรรณนาโดยละเอียดให้เห็นจุดเด่นเป็นพิเศษว่า นาฏกรรมก็มีศาสตร์ชั้นสูงที่ลุ่มลึกของตนโดยเฉพาะ ไม่ใช่เป็นเพียงวิชา “เต้นกินรำกิน” อย่างที่เข้าใจกันโดยทั่วไป

นาฏยทฤษฎี คือ หลักคิดและหลักปฏิบัติของสาขาวิชานาฏกรรม เพื่อเป็นแนวทางสร้างสรรค์ความงามและความสำเร็จของการแสดง นาฏยทฤษฎีเกิดจากการนำข้อมูลทางนาฏกรรมคือปฏิบัติการทางการแสดงที่สั่งสมมานานหลายพันปีทั้งข้อดีและข้อเสีย มาวิเคราะห์และสังเคราะห์โดยนักคิดแล้วจารึกไว้เป็นตำราสำหรับผู้มุ่งศึกษาด้านนาฏยศาสตร์สืบมา นาฏยทฤษฎีอาจแบ่งสาระออกได้เป็น ๓ ประการ คือ ๑. ปรัชญาของการแสดง ๒. บัญญัตินิยมของการแสดง ๓. วิธีฝึกตนให้บังเกิดสัมฤทธิผลทางการแสดง

นาฏยทฤษฎีที่นิยมนำมาศึกษามี ๔ ทฤษฎี คือ ๑. โพเอติกา ของอะริสโตเติล (กรีก) ๒. นาฏยศาสตรา ของภรตมุนี (อินเดีย) ๓. ฟุจิคะเด็ง ของโมะโตะกิโย เซอะมิ (ญี่ปุ่น) ๔. สตานิสลาฟสกีซิสเตม ของคอนสแตนติน เซร์เกเยวิช สตานิสลาฟสกี (รัสเซีย) นอกจากนี้ยังมีอีกหลายทฤษฎีที่ผู้ศึกษาด้านนาฏยศิลป์ต้องเรียนรู้เพื่อนำมาใช้ในการสร้างสรรค์การแสดงให้สำเร็จ ได้แก่ ทฤษฎีดุริยางคศิลป์ ทฤษฎีทัศนศิลป์ ทฤษฎีจลนศิลป์ (Kinetic Arts) และทฤษฎีนิเทศศิลป์ (Communication Arts)

โพเอติกา ของ อะริสโตเติล

อะริสโตเติล (Aristotle) เป็นนักปราชญ์ชาวกรีก (พ.ศ. ๑๕๙-๒๒๑) เกิดที่เมืองสตากิรา เมื่อ พ.ศ. ๑๕๙ เมื่ออายุได้ ๑๘ ปีก็เดินทางมาเมืองเอเธนส์เพื่อเป็นศิษย์ของเพลโตและอยู่ ๒๐ ปี จนเพลโตเสียชีวิตจึงเดินทางไปรับใช้พระราชาแห่งเฮอมิอาส ๓ ปี จากนั้นก็ไปรับใช้พระเจ้าฟิลลิปส์แห่งมาซิโดเนียและเป็นอาจารย์ของพระเจ้าอะเล็กซานเดอร์มหาราชอยู่ ๘ ปี เมื่อพระเจ้าฟิลลิปส์สิ้นพระชนม์ อะริสโตเติลได้ตั้งโรงเรียนชื่อไลเซียม ที่เอเธนส์ นาน ๑๒ ปี อะริสโตเติลสิ้นชีวิตเมื่อ พ.ศ. ๒๒๑ อะริสโตเติลเขียนตำราวิชาการเชิงปรัชญาไว้ในหลายสาขา ฟิสิกส์ เมตาฟิสิกส์ บทกวี การละคร ตรรกวิทยา วาทวิทยา ภาษาศาสตร์ การเมือง การปกครอง จริยธรรม ชีววิทยา และสัตววิทยา อะริสโตเติลเป็นปราชญ์ที่มีอิทธิพลอย่างมากต่อปรัชญาตะวันตกตราบเท่าทุกวันนี้



อะริสโตเติล
important-persons-of-the-world-blogspot.com

นาฏยทฤษฎี โพเอติกา
library.usyd.edu.au

โรงละครกรีก
historyoftheancientworld.com

ละครแบบกรีก
sthesouthgargoile.com

โพเอติกา (Poetica) เป็นนาฏยทฤษฎีที่อะริสโตเติลเขียนขึ้นโดยอาศัยบทละครอันเป็นผลงานของกวีกรีกในสมัยนั้น แต่ผลการวิเคราะห์และสังเคราะห์ของอริสโตเติลนั้นเกิดเป็นทฤษฎีที่นำมาใช้ได้กับการละครโดยทั่วไป โพเอติกาฉบับย่อมีปรากฏอยู่ทั่วไปในยุคกลางและเผยแพร่มาจนกระทั่ง จอร์โจ วัลลุลา แปลเป็นภาษาละตินและตีพิมพ์ในเวนิสเมื่อ พ.ศ. ๒๐๔๑ ต่อมาอาละดิน ได้พิมพ์ฉบับภาษากรีกขึ้นเมื่อ พ.ศ. ๒๐๕๑ จากนั้นมาโพเอติกาก็แพร่หลายไปทั่วยุโรปและมีการแปลเป็นภาษาต่าง ๆ อีกทั้งนำไปใช้อย่างกว้างขวาง โพเอติกานับเป็นนาฏยทฤษฎีเก่าที่สุดและเป็นหลักวิชาการละครของโลกตะวันตกมาจนถึงปัจจุบัน *(European Theories of the Drama. Barrett H. Clark. Cincinnati: Stewart & Kidd Company, 1918.)*

โพเอติกา มีสาระพอสรุปได้ดังนี้

๑. Imitation การเลียนแบบ มนุษย์มีสัญชาติญาณของการลียนแบบและแสดงออกด้วยการพูด การเขียน การทำท่าทาง เมื่อจะแสดงตนเป็นตัวละครก็ต้องใช้ศิลปะแห่งการเลียนแบบให้เหมาะสม

๑.๑ Medium คือ สื่อในการแสดงผลของการเลียนแบบ ซึ่งมีสื่อหลายประเภท เช่น สื่อภาษา สื่อภาพ สื่อเสียง

๑.๒ Objects คือ ตัวต้นแบบที่ผู้แสดงเลือกมาใช้ในการเลียนแบบเพื่อสร้างตัวละครที่ตนจะสวมบทบาท ดังนั้นตัวต้นแบบอาจมีหลายตัวที่ผู้แสดงเลือกแง่มุมของตัวต้นแบบที่ตนเห็นเหมาะมาผสมผสานกันเป็นตัวละคร

๑.๓ Manner คือ วิธีนำเสนอการเลียนแบบซึ่งมีหลายวิธี เช่น การเล่าเรื่อง การขับร้อง การแสดงละคร

๒. Poetry คือ กวีนิพนธ์ที่มนุษย์พัฒนาจากการเลียนแบบให้เป็นระบบที่สื่อความหมายได้ชัดเจนงดงาม เกิดจินตนาการและอารมณ์คล้อยตาม

๒.๑ Comedy คือ กวีนิพนธ์ที่มุ่งเลียนแบบเพื่อให้เกิดความสนุกสนาน โดยใช้ตัวต้นแบบเป็นมนุษย์ที่ต่ำต้อย มีกิริยาที่หยาบ มีความคิดที่โง่เขลา เป็นกวีนิพนธ์ที่ใช้การแสดงเป็นละคร มีการลงไม้ลงมือในการแสดงออกแต่ต้องไม่จริงจังเพราะคนดูจะรู้สึกเจ็บปวดไปกับตัวละครผู้โดนกระทำแล้วจะไม่ขบขัน ภาษาไทยเรียกว่า สุขนาฏกรรม

๒.๒ Epic คือ กวีนิพนธ์ที่ใช้การเล่าเรื่องด้วยบทพรรณนาร้อยกรองขนาดยาว ใช้ฉันทลักษณ์ชนิดเดียว ตัวละครเอกเป็นมนุษย์ผู้สูงส่งมีภารกิจที่ยิ่งใหญ่ ไม่จำกัดเวลาในท้องเรื่อง ภาษาไทยเรียกว่า มหากาพย์ ซึ่งมีความหมายต่างไปจากรูปแบบหนึ่งของกวีนิพนธ์สันสกฤต

๒.๓ Tragedy คือ กวีนิพนธ์ที่มุ่งเลียนแบบเพื่อให้เกิดความโศกเศร้าสะเทือนใจ เป็นกวีนิพนธ์ใช้การแสดงละครที่จริงจัง ต้องจบการแสดงให้เห็นผลกรรมของตัวละครเอกอย่างสมบูรณ์ ต้องทำให้คนดูเกิดความเห็นใจในชะตากรรมของตัวละครและเกิดความหวั่นใจว่าผลกรรมเช่นนั้นจะเกิดกับตนได้ ภาษาไทยเรียกว่า โศกนาฏกรรม

๓. Elements of Tragedy ปัจจัยของโศกนาฏกรรม

๓.๑ Plot คือ โครงเรื่อง เป็นการลำดับความคิดและเหตุการณ์สำคัญในการดำเนินเรื่อง

๓.๑.๑ Unity of Plot เอกภาพของโครงเรื่อง

๓.๑.๒ Law of Probability or Necessity การดำเนินเรื่องต้องมีความเป็นไปได้จริงสมเหตุสมผล ไม่บิดเบือน

๓.๑.๓ Simple and Complex Plot การดำเนินเรื่องมี ๒ แบบคือ แบบตรงกับแบบซ่อนเงื่อนหรือการแสดงความยอกย้อนของชะตากรรมของตัวละคร

๓.๑.๔ Peripeteia เป็นการพลิกชะตากรรมของตัวละครไปในทางตรงกันข้ามอย่างกะทันหัน เช่นการสรรเสริญกลับเป็นผลร้ายแก่ผู้ได้รับการสรรญเสริญ

๓.๑.๕ Recognition เป็นสัญญะบางอย่างซึ่งทำให้ชะตากรรมของตัวละครเปลี่ยนไปในทางตรงกันข้าม เช่น ปาน แผลเป็น สร้อยที่ได้รับมาแต่เยาว์ ข้อมูลที่ค้นพบใหม่

๓.๑.๖ Complication and Unraveling เป็นการสร้างเรื่องที่ต้องชวนติดตามมีความซับซ้อนซ่อนเงื่อน และมีการค่อย ๆ เปิดเผยความลับทีละน้อย

๓.๑.๗ Plot Structure ลำดับขั้นของโครงเรื่อง ตั้งแต่เริ่มต้นจนจบการแสดงแบ่งเป็น ๕ ส่วน คือ เริ่มเรื่องและปูพื้นเรื่อง เกิดความขัดแย้งและดำเนินเรื่องเข้มข้นขึ้นเป็นลำดับ เหตุการณ์

ที่ทำให้วิถีชีวิตของตัวละครเริ่มเปลี่ยนไป เหตุการณ์ที่ดำเนินต่อมาและทำให้ความลับคลี่คลาย จุดแตกหักระหว่าง ๒ ฝ่ายและความลับถูกเปิดเผย (Climax) การสรุปเรื่องให้จบลงอย่างสมบูรณ์ (Conclusion)

๓.๑.๘ Pity and Fear คือ ความเห็นใจและความหวั่นใจ ซึ่งเหตุการณ์ที่ทำให้เกิดความรู้สึกดังกล่าว มี ๔ ลักษณะคือ ๑) การกระทำนั้นตัวละครรู้ตัวและจำเป็นต้องทำโดยไม่มีทางเลือก ๒) การกระทำนั้นเกิดจากความไม่รู้และมาพบความจริงในภายหลัง ๓) ต้องลงมือกระทำแต่ทำไม่ได้เพราะรู้ว่าผู้ที่ตนจะลงมือกระทำเป็นใคร ๔) เกือบลงมือกระทำเพราะไม่รู้ แต่พบความจริงก่อนลงมือกระทำ

๓.๒ Character คือ กวีต้องสร้างตัวละครที่มีรูปร่าง นิสัย ความคิด และพฤติกรรมอย่างสมเหตุผล เป็นความจริง ไม่มีปาฏิหาริย์ ตัวละครในโศกนาฏกรรมต้องเป็นมนุษย์ผู้ยิ่งใหญ่ มีอุดมการณ์ มีความมุ่งมั่น มีความกล้าหาญ เสมอต้นเสมอปลาย

๓.๓ Thought คือ กวีต้องแสดงความคิดของเรื่องให้สื่อได้ด้วยคำพูดและท่าทางของตัวละครทั้งทางตรงและทางอ้อม

๓.๔ Diction คือ กวีต้องสร้างคำพูดของตัวละครที่แสดงความคิดและอารมณ์ต่อสถานการณ์ที่เกิดขึ้นได้อย่างเหมาะสม ทั้งการพูดตรง ๆ พูดโดยอ้อม พูดแบบเปรียบเปรย

๓.๕ Song คือ การพูดอย่างมีลีลา การขับลำนำ การขับร้อง และการบรรเลงดนตรี มีบทบาทสำคัญในการให้รสชาติแก่การแสดง จึงต้องใช้ฉันทลักษณ์อย่างเหมาะสมกับบุคคล กาลเทศะ

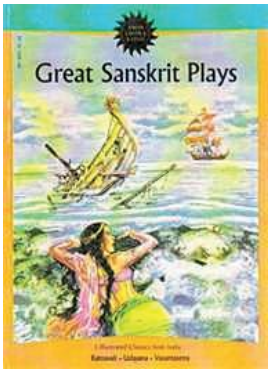
๓.๖ Spectacle คือ ความตระการตา ได้แก่ ฉาก เครื่องแต่งกาย อุปกรณ์การแสดงที่ทำให้การแสดงมีความงดงามตระการตา แลดูสมจริงมากยิ่งขึ้น

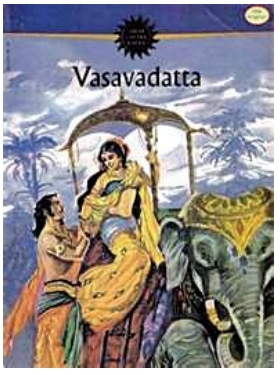
๔. Purgation of Emotion เป็นคุณสมบัติของโศกนาฏกรรม เมื่อจบการแสดงแล้วต้องทำให้คนดูเกิดความรู้ความเข้าใจและความรู้สึกโล่งใจว่าตนได้ผ่านพ้นวิกฤติที่จำลองให้เห็นบนเวทีนั้นมาได้

นาฏยศาสตรา โดย ภรตมุนี

นาฏยศาสตรา (Natyashastra) เป็นนาฏยทฤษฎีที่รจนาโดยภรตมุนี (Bharat Muni) สันนิษฐานว่ารจนาขึ้นระหว่างพุทธศักราช ๒๐๐-๗๐๐ และน่าจะเป็นผลงานรจนาของมุนีหลายท่าน แล้วถ่ายทอดด้วยปากเปล่ามานานหลายศตวรรษ ต่อมาจึงได้จารึกเป็นลายลักษณ์อักษร และมีนักวิชาการบางคนเชื่อว่านาฏยศาสตราฉบับเขียนน่าจะเป็นผลงานเขียนของมุนีเพียงท่านเดียว มีความยาวถึง ๖,๐๐๐ โศลก มีสำนวนคล้ายคลึงกันทั้งหมด มีการจัดระเบียบของเนื้อหาอย่างมีเอกภาพ แบ่งเป็น ๓๒ อัธยายหรือบท นาฏยศาสตราเป็นนาฏยทฤษฎีที่รจนาขึ้นจากการวิเคราะห์และสังเคราะห์การละครสันสกฤตของอินเดียโบราณ แต่สามารถนำมาประยุกต์กับการแสดงละครในปัจจุบันได้เป็นอย่างดี นักปราชญ์อินเดียให้ความเห็นทางหนึ่งว่าเป็นการประมวลความรู้จากพระเวททั้ง ๔ คือ ฤคเวท สามเวท ยชุรเวท และ

อถรวเวท เกิดเป็นพระเวทที่ ๕ คือ นาฏยเวท ซึ่งถ่ายทอดออกมาเป็น นาฏยศาสตร อีกชั้นหนึ่ง ส่วนความเห็นอีกทางหนึ่งคือ นาฏยศาสตราเป็นการพัฒนามาจาก คนธรวเวท ซึ่งเป็นภาคผนวกของสามเวท นอกจากนี้นักทฤษฎีอินเดียในสมัยหลังหลายท่านได้แต่งตำราอภิปรายขยายความนาฏยศาสตรออกไป โดยพิสดาร เช่น Matanga's Brihaddesi, Abhinavagupta's Abhinavabharati, Sharngadeva's Sangita Ratnakara, Vishnu Narayan Bhatkhande's, Hindustani's Sangeetha Padhath และ นาฏยศาสตร์ (ตำรารำ) โดยแสง มนวิทูร (เปรียญ) แปลจากฉบับสันสกฤตเป็นภาษาไทย ๗ จาก ๓๒ อัธยาย (บท) จัดพิมพ์โดยกรมศิลปากร เมื่อ พ.ศ. ๒๕๑๑ แต่ไม่แพร่หลาย นาฏยศาสตรามีเนื้อหาครอบคลุมกิจกรรมต่าง ๆ ของการแสดงละครอย่างละเอียด ซึ่งพอสรุปได้ดังนี้





๑. กำเนิด

๑.๑ กำเนิดนาฏยศาสตร์ พระพรหมนำวรรณศิลป์จากฤคเวท ดนตรีจากสามเวท ท่าทางจากยชุรเวท ราสะหรืออารมณ์จากอถรวเวท มาสร้างนาฏยเวท แล้วถ่ายทอดให้ภรตมุนี ซึ่งถ่ายทอดต่อให้บุตรหรือศิษย์ ๑๐๐ คน

๑.๒ กำเนิดฟ้อนรำ พระศิวะฟ้อนรำขึ้นในโลก ๓ วาระ คือ ๑. ตานฑวะตามสิกะ เมื่อพระศิวะปราบฤษีที่ไม่บูชาพระองค์คือการทำลายอวิชชา ๒. สนธยามฤตะ เมื่อพระศิวะดื่มด่ำกับความงามยามสนธยา ณ เขาไกรลาส ๓. นาทานตะ เมื่อพระศิวะฟ้อนรำตามคำทูลขอของอธิเศศนาคราช ณ จิฑัมพาราม ในแคว้นทมิฬนาฑ

๑.๓ กำเนิดละคร พระอินทร์จัดการแสดงละครขึ้นเป็นครั้งแรกในโลก แสดงเรื่องธรรมาธรรมะสุรสงคราม ที่ฝ่ายแทตย์แพ้ฝ่ายเทวาในการรบเพื่อชิงครองสวรรค์ ฝ่ายแทตย์ใช้เวทมนต์ทำให้การแสดงผิดเพี้ยน พระอินทร์จึงโบกธงอินทรธวัชไปยังเหล่าอสูรให้แก่หง่อม การแสดงจึงดำเนินต่อไปได้ ธงนี้ละครชาตรีเมืองเพ็ชรยังใช้ธงโบกไล่เสนียดในพิธีทำโรงในปัจจุบัน

๑.๔ กำเนิดโรงละคร พระพรหมให้พระวิศวกรรมเป็นเทวสถาปนิกสร้างโรงละครขึ้นในโลก ให้มีขนาดเหมาะสม ดูภาพและฟังเสียงได้ชัดเจน มีการระบายอากาศที่ดี มีการตรวจตรามิให้อสูรเข้าไปรบกวนการแสดง

๒. ภาวะ คือ สภาพที่ผู้แสดงกระทำผ่านระบบสาตวิกะคือศิลปะแห่งการเลียนแบบซึ่งคนดูสัมผัสได้ในขณะแสดงนาฏกรรม

๒.๑ สถายีภาวะ คือ สภาพของความรู้สึกที่สถิตย์อยู่ภายในเมื่อมีสิ่งภายนอกมากระทบจึงจะมีปฏิกริยาตอบสนองมาสู่ภายนอก

๒.๒ วิภาวะ คือ ปฏิกริยาตอบสนองต่อสิ่งภายนอกที่มากระทบเกิดเป็นอาการภายใน

๒.๓ วิยภิจารีภาวะ คือ สิ่งส่งเสริมภายนอก เช่น ดนตรี เสื้อผ้า บรรยากาศที่นำปรุงแต่งภาวะ >>>>>>> สาตวิกะ (ศิลปะการเลียนแบบตัวตนและเหตุการณ์) >>>>>>>ราสะ

๓. ราสะ คือ รสหรืออารมณ์ ที่ ผู้แสดงรับส่งกันในการแสดง และที่ผู้แสดงต้องส่งไปให้เกิดขึ้นในใจของคนดู

รติภาวะ	ทำให้เกิด	ศฤงคารราสะ	(รสจากความรัก)
หาสะภาวะ	ทำให้เกิด	หาสยะราสะ	(รสจากความขบขัน)
โศกะภาวะ	ทำให้เกิด	กรุณาราสะ	(รสจากความกรุณา)
โกรธะภาวะ	ทำให้เกิด	เราทระราสะ	(รสจากความดุร้าย)
อุตสาหะภาวะ	ทำให้เกิด	วีระราสะ	(รสจากความกล้าหาญ)
ภยะภาวะ	ทำให้เกิด	ภยานกะราสะ	(รสจากความกลัว)
ชุคุปสะภาวะ	ทำให้เกิด	พีภัตสะราสะ	(รสจากความเบื่อ)
วิสมายะภาวะ	ทำให้เกิด	อัทภุตะราสะ	(รสจากความตื่นเต้น)
ศานตะภาวะ	ทำให้เกิด	ศานติราสะ	(รสแห่งความโล่งใจ)

๔. ตัวละคร คือ มนุษย์ที่มีชีวิตดำเนินเรื่องราวในละคร ได้แก่ นายกะ กับ ประตินายกะ (ฝ่ายตรงข้ามซึ่งไม่จำเป็นต้องเป็นผู้ร้ายเสมอไป) นอกจากนี้ยังแบ่งตัวละครเป็น ๓ ระดับชนชั้น ได้แก่

๔.๑ อุตมะ คือ ชนชั้นสูง ผู้มีอุดมคติสูง มีรูปร่างงดงาม มีความชำนาญในศิลปศาสตร์ มีปัญญามาก มีความกล้าหาญ มีความเสียสละ มีความโอบอ้อมอารีย์ และมีความอดทนสูง

๔.๒ มัธยะ คือ ชนชั้นกลาง มีความรู้ในศิลปศาสตร์ มีความรู้ทางโลก มีการศึกษา วัฒนธรรม และจริยธรรม

๔.๓ อัธมะ คือ ชนชั้นต่ำ มีกิริยามารยาทหยาบกระด้าง จิตใจต่ำ ตระหนี่ โลภ อารมณ์ร้าย ชอบทำลาย ชอบส่อเสียด

๕. ผู้แสดง

๕.๑ สูตรธาระ ชายผู้เป็นหัวหน้าคณะ นายโรง เป็นผู้ทำพิธี เป็นผู้แสดงนำ

๕.๒ นที นางเอก

๕.๓ กวี ผู้เขียนบท

๕.๔ ปาริปารวศกะ ผู้กำกับเวที

๕.๕ นายกะ พระเอก

๕.๖ นิยกะ นางเอก

๕.๗ วิฑูษกะ ตัวตลก

๕.๘ วิตะ นางอิจฉา

๕.๙ ชีตะ ตัวรอง

๕.๑๐ ศการะ ตัวเบ็ดเตล็ด ผู้แสดงต้องมีร่างกายสมบูรณ์แข็งแรง แสดงกิริยาต่าง ๆ ได้ มีเสียงดี กล้าในการแสดง มีสติปัญญาตีบทได้ ต้องมีสาตวิกะคือแสดงเป็นตัวละครที่ตนต้อง “สวมวิญญาณ” ตัวละครได้

๖. บทละคร (รูปะ คือบทละคร รูปกะ คือการแสดงละคร) มี ๑๐ ประเภท ที่สำคัญคือ นาฏกะ และ ประกรณะ

๖.๑ นาฏกะ คือ บทละคร ๕-๑๐ องก์ ที่เป็นเรื่องราวอิงประวัติศาสตร์หรือเทพปกรณัม ที่ทราบกันทั่วไป มีตัวละครเอกเป็นวีรบุรุษผู้กล้าหาญ โอบอ้อมอารีย์และเสียสละ และมีลักษณะอื่น ๆ ครบถ้วน มีวิริยราสะและริราสะเป็นหลัก

๖.๒ ประกรณะ คือ บทละคร ๕-๑๐ องก์ ที่เป็นเรื่องจินตนาการ มีเรื่องราวผูกพันกับสภาพสังคมทั่วไป มีตัวละครเอกและตัวประกอบเป็นสามัญชน ตัวละครเอกเป็นผู้กล้าหาญและเสียสละ มีรติราสะเป็นหลัก

๖.๓ อังคะ

๖.๔ วยาโยคะ

๖.๕ ภาณะ

๖.๖ สามวาการะ

๖.๗ วิถี

๖.๘ ประหัสนะ

๖.๙ ฑิมะ

๖.๑๐ อีหัมริกะ

๗. การเขียนบทละคร

๗.๑ สันธิ ช่วงของการแสดงละครเรื่องหนึ่ง ซึ่งแบ่งเป็น ๕ ช่วงคือ

๗.๑.๑ มุขะ คือ การเปิดเรื่องแนะนำตัวละคร ความเดิมของเรื่อง ความปราถนาของตัวละคร

๗.๑.๒ ประติมุขะ คือ ดำเนินเรื่องให้เห็นพฤติกรรมของตัวละคร และการลงมือกระทำการตามแรงปรารถนา

๗.๑.๓ การภะ คือ แสดงความมุ่งมั่นเป็นขั้นตอนให้ความปรารถนาสำเร็จ แสดงความขัดแย้งระหว่างนายกะและประตินายกะ

๗.๑.๔ อวมรศะ คือ นายกะตกอยู่ในสถานการณ์ที่ลำบาก ต้องทำการเอาชนะความยากลำบากเพื่อให้สำเร็จสมปรารถนา

๗.๑.๕ นิรวานะ คือ ความสำเร็จสมปรารถนา

๗.๒ สันธยานกะ คือ การจัดโครงสร้างการดำเนินเรื่องในแต่ละองก์ตามแบบสันธิ

๗.๓ ลักษณะ คือ ฉันทลักษณ์ ๓๖ แบบที่นำมาใช้ให้เหมาะสมกับสถานภาพและการแสดงออกของตัวละครนั้น ๆ

๘. การแสดงออก

๘.๑ วฤติ คือ หลักการแสดงออก ๔ วิธี

๘.๑.๑ ภารตีวฤติ การใช้วาจา

๘.๑.๒ สาตวตีวฤติ การจำลองตัวละครทั้งบุคคลิกและอารมณ์

๘.๑.๓ ไกศิกีวฤติ การใช้ความประณีตอย่างสตรีเพศ

๘.๑.๔ อารภตีวฤติ การใช้ความขึงขังอย่างบุรุษเพศ

๘.๒ โลกธรรมี การแสดงแบบสมจริงตามธรรมชาติ

๘.๓ นาฏยธรรมี การแสดงอย่างมีจารีตหรือแบบแผน (สไตล์)

๘.๔ อภินายะ การสื่อความหมายด้วยกาย วาจา อารมณ์ การแต่งกายแต่งหน้า

๙. การฟ้อนรำ

๙.๑ ประเภทของการฟ้อนรำ

๙.๑.๑ นาฏยะ การฟ้อนรำพร้อมกับการแสดงอารมณ์

๙.๑.๒ นฤตะ การฟ้อนรำที่เป็นการเคลื่อนไหวของร่างกายล้วน ๆ (เทคนิค)

๙.๑.๓ นฤตยะ การฟ้อนรำที่สื่อความหมาย เป็นประโยคสั้น ๆ ตอนสั้น ๆ หรือเป็นละครทั้งเรื่อง

๙.๒ การใช้อวัยวะในการฟ้อนรำ

๙.๒.๑ อังคะ อวัยวะหลัก คือ ศีรษะ มือ เอว อก แขน ขา เท้า

๙.๒.๒ อุปอังคะ อวัยวะรอง คือ นัยน์ตา คิ้ว จมูก ริมฝีปาก แก้ม คาง

๙.๒.๓ ปรัตยังคะ อวัยวะอื่น ๆ คือ ไหล่ หลัง หน้าท้อง

๙.๓ โครงสร้างของการฟ้อนรำ

๙.๓.๑ กรณะ ท่ารำ มี ๑๐๘ ท่า เป็นพยัญชนะ

๙.๓.๒ มาตริกะ ท่ารำสองมาตริกะ เป็นคำ

๙.๓.๓ องคาหระ ท่ารำสององคาหระ เป็นวลี

๙.๓.๔ ปิณฑิพันธะ ท่ารำหลายองคาหระเป็นรำชุด

๙.๔ คุณลักษณะของการฟ้อนรำ

๙.๔.๑ ตานฑวะ คือ การรำด้วยท่าทางที่รุกร้นรุนแรงดุดัน เช่นการรำท่ายักษ์และลิงในโขน

๙.๔.๒ ลัศยะ คือ การรำด้วยท่าทางที่อ่อนโยนเช่นการรำของตัวพระและนางของละครใน

๑๐. เสียงและคำพูด

๑๐.๑ อธิภาษา ภาษาของมหาบุรุษ

๑๐.๒ อารยะภาษา ภาษาของผู้ทรงเกียรติ์

๑๐.๓ ชาติภาษา ภาษาของสามัญชน

๑๐.๔ ยูนยันตรีภาษา ภาษาของสัตว์

๑๑. ดนตรี

๑๑.๑ สวาระ คือ เสียงที่เกิดจากมนุษย์

๑๑.๒ อาโตธยะ คือ เสียงจากเครื่องดนตรี ๔ ประเภท คือ เครื่องสาย เครื่องเป่า เครื่องจังหวะ เครื่องตี

๑๑.๓ ปฏะ คือ เสียงผสมของมนุษย์ คือเนื้อร้องหรือธุรวากับเสียงดนตรี เรื่องดนตรีนี้มีทฤษฎีย่อยอีกมาก

๑๒. โรงละคร

๑๒.๑ ประเภทของเวที ตรัยศระ (สามเหลี่ยมด้าน) จตุรัศระ (สี่เหลี่ยมจัตุรัส) วิกฤษตะ (สี่เหลี่ยมผืนผ้า)

๑๒.๒ ขนาดของโรงละคร ชเยษฐะ (ใหญ่) มัธยมะ (กลาง) ขนิษฐะ(เล็ก)

๑๒.๓ การก่อสร้างและการแบ่งพื้นที่โรงละคร ที่นั่งคนดู เวที กรอบเวที ที่พักคอยแสดง ประตูผู้แสดงเข้าออก ฉาก การระบายอากาศ ระบบเสียง

๑๒.๔ พิธีสร้างโรงละครและเวที

๑๓. ความสำเร็จของการแสดง ขึ้นอยู่กับปัจจัย ๔ ประการ

๑๓.๑ ความสำเร็จของการแสดง

ปาตระ คือ ความสามารถของผู้แสดง

ประยูรกะ คือ ความเหมาะสมของส่วนประกอบการแสดง

สัมฤทธิ คือ ความงดงามของการประดับตกแต่งการแสดง

๑๓.๒ ความล้มเหลวของการแสดง เกิดเหตุการณ์ไม่คาดคิด เกิดจากผิดกาลเทศะ
๑๓.๓ การแข่งขันการแสดง กติกา กรรมการ วิธีการตัดสิน
๑๓.๔ คนดู คุณสมบัติของคนดู ภูมิหลัง รสนิยม วุฒิภาวะ จิตวิทยา

ฟุจิคะเด็ง โดยเซอะมิ โมะโตะกิ

เซอะมิ โมะโตะกิโยะ (Zeami Motokiyo, พ.ศ. ๑๙๐๖-๑๙๘๖) เป็นบุตรของคังนามิ หัวหน้าคณะละครซะรุกะกุ เกิดเมื่อ พ.ศ. ๑๙๐๖ เมื่ออายุ ๑๑ ปี ได้แสดงละครถวายโชกุนอะชิคะงะโยะชิมิตสึ โชกุนโปรดปรานในความงามและความสามารถของเซอะมิ และให้ศึกษาปรัชญาและวรรณคดีราชสำนักของโชกุน เซอะมิแสดงละครต่อมาจนถึง พ.ศ. ๑๙๑๗ จึงได้รับการอนุเคราะห์จากโชกุนโยะชิมิตสึและเริ่มแสดงละครเป็นอาชีพ เมื่อบิดาเสียชีวิตเมื่อ พ.ศ. ๑๙๒๘ ท่านก็เป็นหัวหน้าคณะต่อมาและประสบความสำเร็จอย่างมาก เซอะมิมีความสามารถอย่างสูงในการประพันธ์บทละคร โดยใช้การผสมผสานเรื่องราวจากวรรณคดีดั้งเดิมกับเรื่องราวที่ร่วมสมัย ผนวกด้วยพุทธปรัชญานิกายเซน โดยการพัฒนาละครแบบซะรุกะกุของบิดาเกิดเป็นละครแนวใหม่เรียกว่า โนกะกุ หรือ โนะ เซอะมิประพันธ์บทละครโนะไว้ประมาณ ๓๐-๕๐ เรื่อง เซอะมิได้ปรับปรุงการแสดงโนะจากการเป็นรูปแบบของละครพื้นบ้านแสดงให้ประชาชนทั่วไปได้รับความบันเทิงจากความสนุกสนานตลกขบขัน มาเป็นละครของชนชั้นสูงที่มีภาษากวีอันไพเราะ มีการฟ้อนรำขับร้องและบรรเลงดนตรีที่ประณีตเปี่ยมด้วยความสุนทรีย์ของนาฏกรรม เซอะมิได้ประพันธ์นาฏยทฤษฎีไว้ ๒๑ บับรวมเป็น ๙ เล่มหลัก เล่มที่นับว่าสำคัญที่สุดชื่อ ฟุจิคะเด็ง ที่เซอะมิประพันธ์ขึ้นจากการวิเคราะห์และสังเคราะห์การแสดงของตนและจากการแสดงในยุคนั้น นาฏยทฤษฎีสันนิษฐานว่าเซอะมิบันทึกไว้เป็นศาสตร์ลับของครอบครัว จึงไม่มีใครรู้จักจนกระทั่งมีผู้ไปพบต้นฉบับในร้านหนังสือเก่า เมื่อ พ.ศ. ๒๔๕๑ ครั้นโชกุนอะชิคะงะโยะชิมิตสึสิ้นชีพ โชกุนอะชิคะงะโยะชิโมะชิไม่โปรดละครของเซอะมิ ท่านจึงต้องหันไปพึ่งการสนับสนุนจากพ่อค้าเศรษฐี ละครโนะของเซอะมิได้รับความนิยมมากในเวลานั้น แต่เมื่อโชกุนอะชิคะงะโยะชิโนะริขึ้นครองอำนาจ ก็ไม่โปรดเซอะมิอย่างยิ่งและถอดเซอะมิออกจากตำแหน่งหัวหน้าคณะละครชื่อคังเซ แล้วตั้งหลานชายเซอะมิชื่อโอนะมิเป็นหัวหน้าคณะแทน อีกทั้งเนรเทศเซอะมิไปอยู่ที่เกาะซาโดะอันห่างไกล เมื่อโชกุนโยะชิโนะริสิ้นชีพ เซอะมิจึงได้กลับมายังเมืองหลวงและสิ้นชีวิตเมื่อ พ.ศ. ๑๙๘๖ สำหรับเนื้อหาของทฤษฎีทั้ง ๙ เล่มโดยย่อมีดังนี้

๑. ชิคะโดะ (ทางแห่งบุปผา) พ.ศ. ๑๙๔๕ เน้นพื้นฐานศิลปะในตัวผู้แสดง และการบ่งชั้นของคุณภาพการแสดง

๒. คักเคียว (คันฉ่องส่องบุปผา) พ.ศ. ๑๙๖๗ พื้นฐานการแสดงโนะ ปรัชญาโนะ จิตวิทยาและปฏิกริยาตอบสนองของคนดู

๓. ยุคะคุ ชุโด ฟุเก็ง (หลักการเพื่อความอิ่มเอิบทางศิลปะ) พ.ศ. ๑๙๖๗ การนำพระพุทธศาสนาและลัทธิขงจื๋อมาอธิบายศิลปะการแสดงโนะที่ทำให้คนดูอิ่มเอิบใจ

๔. ซันโดะ (ปัจจัยทั้งสามในการแต่งบทละคร) พ.ศ. ๑๙๖๖ หลักปฏิบัติในการแต่งบทละครโนะพร้อมด้วยจารีตต่าง ๆ อย่างถูกวิธี

๕. คิวอิ (เก้าชั้น) พ.ศ. ๑๙๖๗ การแบ่งคุณภาพการแสดงโนะสูงส่งขึ้นไปเป็น ๙ ชั้นตามลำดับ

๖. ชูเคียวคุ โตะกะ (เพิ่มบุปผา) พ.ศ. ๑๙๗๑ การถามตอบเรื่องปรัชญาการแสดงโนะ ๖ หัวข้อ

๗. ชูโดโชะ (เรียนกลวิธี) พ.ศ.๑๙๗๓ การประมวลปัจจัยต่าง ๆ มาใช้ในการแสดงโนะ

๘. ชะรุกะกุคังงิ (ความคิดคำนึงในเรื่องศิลปะ) เป็นการบันทึกคำสอนของเซอะมิโดยโมะโตะโยะชิผู้เป็นบุตรในเรื่องต่าง ๆ ของการแสดงโนะ

๙. ฟุจิคะเด็ง (รูปแบบบุปผา) พ.ศ. ๑๙๔๕ ซึ่งมีเนื้อหาสำคัญที่สุด มีสาระพอสรุปได้ดังนี้

๑) อายุกับการปฏิบัติตน

๑.๑) อายุ ๗ ปี ปล่อยให้แสดงโดยอิสระ อย่าบังคับ อย่าเข้มงวด เพราะเด็กจะขาดความกระตือรือร้น อย่าสอนบทบาทการแสดงเพราะเด็กยังไม่เข้าใจ

๑.๒) อายุ ๑๑-๑๒ ปี หัดปรับเสียงได้เหมาะสม สอนศิลปะโนะอย่างง่าย มีความงามของเด็กชายทั้งรูปร่างและน้ำเสียง อย่าเพิ่งสอนการสวมบทบาทตัวละครเพราะประสบการณ์ยังไม่เพียงพอ ควรฝึกพัฒนาพื้นฐานให้สมบูรณ์

๑.๓) อายุ ๑๗-๑๘ ปี เป็นวัยที่เปลี่ยนเสียง ร่างกายก็เก้งก้าง ไม่ควรออกแสดง ควรมุ่งฝึกให้มาก อย่าฝืนธรรมชาติเพราะอาจทำให้เสียงเสียตลอดชีวิติ

๑.๔) อายุ ๒๔-๒๕ ปี ควบคุมมาตรฐานการแสดง รูปร่างสมบูรณ์ มุ่งความชำนาญขั้นสูง อย่าหลงคำชื่นชมเพราะความสำเร็จจากการแสดงเป็นเพียงการเริ่มต้น มิฉะนั้นจะไม่พัฒนาต่อ

๑.๕) อายุ ๓๔-๓๕ ปี ผู้แสดงมีความสมบูรณ์ทั้งร่างกายและความสามารถในการแสดง แต่ผู้แสดงบางคนก็ไม่อาจก้าวไปสู่ความเป็นผู้แสดงที่ยิ่งใหญ่ได้ วัยนี้ยังต้องรักษาวินัยอย่างเคร่งครัด นำสิ่งที่ร่ำเรียนกลับมาพัฒนา และวางแผนอนาคตของตน

๑.๖) อายุ ๔๔-๔๕ ปี วัยนี้ผู้แสดงที่สามารถสูงเท่านั้นจึงจะดำรงอยู่บนเวทีได้ แต่ต้องระวังตนว่ามีผู้แสดงรุ่นใหม่ที่พร้อมจะเข้ามาแทนที่ ควรเลือกบทที่เหมาะกับสรีระ ตน ไม่ทำอะไรที่แสดงจุดบกพร่องของตน ควรถ่ายทอดวิชาให้คนรุ่นใหม่

๑.๗) อายุ ๕๐ ปีขึ้นไป ควรแสดงในบทที่เหมาะสม และสามารถบ่งบอกถึงความสามารถขั้นสูงของตนได้อย่างงดงาม

๒. การสวมบทบาทตัวละคร ๙ ประเภทของโนะ คือ สตรี คนชรา พวกไม่สวมหน้ากาก คนบ้า พระ วิญญาณ นักรบ เทพ อสูร และคนจีน ตัวละครหลักเหล่านี้มีวิธีสวมบทบาทของแต่ละตัวแตกต่างกัน

๓. ความสำเร็จของการแสดง การเริ่มแสดง การแข่งขัน การเอาชนะผู้แสดงอาวุโส การจัดลำดับชุดการแสดง การสร้างจุดเด่นของตน การกำหนดความสามารถของตน ความสัมพันธ์ระหว่างการแสดงกับบทละคร ความงามสูงสุด (ชิอะโระ)

๔. กำเนิดโนะ สุริยเทวี “อะมะตาระสุ” ไม่พอพระทัยในความประพฤติเหลวไหลของพี่ชาย จึงปลีกตนเข้าไปซ่อนอยู่ในถ้ำทำให้โลกมืดมน เทพทั้งหลายมาชุมนุมกันเพื่อหาทางออก บางองค์ก็บรรเลงดนตรีศักดิ์สิทธิ์เพื่อประกอบการฟ้อนรำที่ตลกขบขัน ท่ามกลางบรรยากาศดังกล่าว เทวีอามะโนะอูซูเมะก็ออกมาแสดงหน้ากองไฟ มือหนึ่งถือกิ่งสน อีกมือหนึ่งถือผ้าบูชา ร่ายรำขับร้องจนเทพทั้งหลายขบขันครึกครื้น สุริยเทวีได้ยินเสียงก็เยี่ยมพระพักตร์ออกมาดู โลกก็สว่างอีกครั้ง การแสดงของเทวีอะมะโนะอุซุเมะถือกันว่าเป็นกำเนิดของซะรุกะกุโนะ อันเป็นบุพปัจจัยของโนะต่อมา นอกจากนี้ยังมีตำนานกำเนิดโนะอีกหลายเรื่อง

๕. หลักสำคัญในการแสดงโนะ ต้องปรับการแสดงทุกครั้งให้เหมาะกับสถานการณ์ กาละ เทศะ พยายามแสดงในรูปแบบต่างให้ได้มากที่สุดและชำนาญที่สุด สามารถเลือกนำรูปแบบต่าง ๆ มาแสดงในโอกาสที่เหมาะสมเพื่อให้คนดูเห็นความแปลกใหม่ และชื่นชมในความสามารถอันหลากหลายของตน

๖. การฝึกเพื่อความงาม ต้องเข้าใจบทบาทของตัวละครที่ตนจะแสดงให้ถ่องแท้ ความสามารถในการออกเสียง ความกลมกลืนของการขับร้องฟ้อนรำ การปรับการแสดงให้สอดคล้องกับรสนิยมคนดู ผู้แสดง สถานที่แสดง และโอกาสที่แสดงต้องประสานสัมพันธ์กัน

๗. ศาสตร์ลับของโนะ “ฮานะ” เปรียบเทียบการแสดงกับการเบ่งบานของดอกไม้ “ยูเก็ง” การนำหลักการสร้างความงามที่แฝงเร้นชวนพินิจมาเป็นแนวการแสดงให้คนดูใช้จินตนาการให้มาก “โมโนมาเน่” คือศิลปะการเลียนแบบที่คำนึงถึงทั้งกายใจและความคิด

ระบบสตานิสลาฟสกี โดยคอนสแตนติน เซร์เกเยวิช สตานิสลาฟสกี

russianmemory.com

washingtonian.com

สตานิสลาฟสกี (Constantin Sergeyevich Stanislavski) **(Russian: Константин Сергеевич Станиславский)** (พ.ศ. ๒๔๐๖-๒๔๘๑) เป็นนักแสดงและผู้กำกับการแสดงอาชีพชาวรัสเซีย ในยุคที่กำลังนิยมการแสดงแบบสมจริงตามธรรมชาติ สตานิสลาฟสกีประมวลข้อมูลและความคิดเห็นจากการแสดงละครคณะไมนิงเงิน (Meiningen) ประกอบกับการแสดงแนวธรรมชาตินิยม (naturalism) ของอังตวน (Antoine) และกระแสของแนวละครอิสระ (Independent Theatre Movement) ในขณะนั้นเป็นทฤษฎีการแสดงละครแบบสมจริง (realism) และใช้เป็นแนวทางในการกำกับการแสดงละครของตน บรรดาศิษย์ของสตานิสลาฟสกีชื่นชอบแนวคิดและการปฏิบัติทางการแสดงของสตานิสลาฟสกีมากจึงเผยแพร่ให้วงการแสดงละครได้ใช้วิธีการนี้อย่างกว้างขวางโดยเรียกวิธีการนี้ว่า ระบบสตานิสลาฟสกี (Stanislavski's System)

สตานิสลาฟสกีมีแนวคิดว่าการแสดงละครเป็นเรื่องจริงจัง ต้องอุทิศตนให้กับการทำงานอย่างเต็มที่ ต้องมีระเบียบวินัย ต้องมีความมุ่งมั่น การแสดงเป็นการทำงานสุนทรีย์ สตานิสลาฟสกีอุทิศตนศึกษาวิเคราะห์วิพากษ์การทำงานการแสดง เพื่อแสวงหาแนวทางปฏิบัติในการแสดงละครให้เหมาะสมที่สุดด้วยการนำสิ่งแวดล้อมภายในและภายนอกของตัวละคร เช่น จิตวิทยาบุคคล จิตวิทยาชุมชน จิตวิทยามวลชน จิตวิทยาสังคม ฯลฯ มาพิจารณาอย่างละเอียดลึกซึ้ง และกำหนดเรียกวิถีทางการแสดงของตนว่า Spiritual Realism (ความสมจริงทางจิตวิญญาณ) วิถีนี้มีความเข้าใจคลาดเคลื่อนว่าเหมือนกับวิถีของอเมริกันที่เรียกว่า The Method ซึ่งมุ่งเน้นเฉพาะจิตวิทยาบุคคลเท่านั้น นาฏยทฤษฎีของสตานิสลาฟสกีได้อิทธิพลจากกระแสความคิดในการปริวรรตศิลปะในรัสเซียและยุโรป อาทิ modernism, Avant-garde,

naturalism, symbolism, costructivism, Russian formalism, Yoga, Pavlovian behavioural psychology, James-Lange psychophysiology ตลอดจนความคิดของนักทฤษฎียุคนั้น เช่น Pushkin, Gogol และ Tolstoy อะริสโตเติลเขียนนาฏยทฤษฎีหลายเล่ม ที่สำคัญ คือ An Actor Prepares, An Actor's Work on a Role, และในประวัติชีวิตของตนคือ My Life in Art สำหรับเนื้อหานาฏยทฤษฎีของสตานิสลาฟสกี้ มีดังนี้

๑. The Magic "IF" สมมตภาวะ ผู้แสดงต้องเชื่อและทำให้คนดูเชื่อว่าการแสดงละครของตนเป็นจริง ผู้แสดงต้องใช้จินตนาการช่วยในการตัดสินใจว่า ตัวละครที่ตนสวมบทบาทอยู่นั้นจะมีปฏิกิริยาตอบสนองต่อเหตุการณ์ต่าง ๆ ในท้องเรื่องอย่างไร

๒. Given Circumstances สถานการณ์จำลอง คือ สถานที่ ยุค เวลาในรอบวัน ที่สมมุติขึ้นบนเวที เหล่านี้เป็นสิ่งที่ผู้แสดงต้องเข้าใจ เข้าถึงการตีบทให้ดูสมจริง

๓. Imagination จินตนาการที่ผู้แสดงต้องใช้อย่างมากในการสร้างความสมจริงให้แก่ตัวละครที่ตนกำลังแสดงอยู่

๔. Concentration of Attention การสร้างสมาธิ ซึ่งไม่ใช่การนั่งสงบจิตใจมิให้ฟุ้งซ่าน แต่เป็นการที่ผู้แสดงแต่ละคนต้องมุ่งจิตจดจ่อไปยังละครที่ตนกำลังแสดง ไม่วอกแวก ไม่สะดุดหยุดลงกลายเป็นตัวเดิมคือตนเอง ซึ่งจะทำให้กลับเข้าไปสู่สภาวะการเป็นตัวละครนั้นอีกได้ยาก

๕. Truth and Belief ความจริง และ ความเชื่อ ความจริงขณะแสดงละครไม่ใช่ความจริงในธรรมชาติ เป็นความจริงที่จำลองขึ้น (Virtual Reality) ผู้แสดงต้องทำให้ดูสมจริงให้จงได้

๖. Communion การสื่อสารกับผู้อื่น ผู้แสดงต้องมีกลวิธีในการสื่อสารกับผู้ชมให้รับทราบความในใจของตนอย่างแนบเนียน เช่น เสียงดังฟังชัด ท่าทางเข้าใจได้ทั้งทางตรงและทางอ้อม ไม่ใช่การบอกกับผู้ชมตรง ๆ เพราะจะทำให้มายาการของละครหมดไป

๗. Adaptation การปรับเปลี่ยน ผู้แสดงต้องปรับการแสดงของตนให้สอดคล้องกับสถานการณ์ที่เปลี่ยนไปเสมอ เพื่อให้การแสดงสดใหม่ประทับใจผู้ชมทุกครั้ง

๘. Tempo and Rhythm ความเร็ว และ จังหวะ เป็นเงื่อนไขของเวลาที่คนดูเกิดความรู้สึกได้ว่าการแสดงที่ตนสัมผัสอยู่นั้น มีความเร็ว มีจังหวะจะโคนสอดคล้องกัน ความเคยชินของตน ไม่ช้าหรือเร็วเกินไป ไม่ยืดยาดหรือรุกร้นจนรับไม่ได้

๙. Emotional Memory การรำลึกอารมณ์ เป็นกลวิธีในการแสดงละครที่ผู้แสดงอาจไม่มีประสบการณ์จริงเหมือนที่เกิดขึ้นกับตัวละคร เช่นการเสียใจที่คนรักตาย หากผู้แสดง "สร้าง" อารมณ์

นั้น ๆ มิได้ ผู้แสดงก็ต้องนำความรู้สึกที่ตนเองเคยสูญเสียสิ่งที่ตนรักและเคยเสียใจมากมาใช้ศึกษาและสร้างความรู้สึกดังกล่าวให้ได้

สตานิสลาฟสกีถือหลักสำคัญที่สุดคือ “ธรรมชาติเป็นครูของการแสดง”

จลนศิลป์ (Kinetic Arts)

joriteix.com

จลนศิลป์ คือ ศิลปะแห่งการเคลื่อนไหว เป็นทฤษฎีที่ใช้ในการฟ้อนรำและการกีฬา เป็นทฤษฎีที่มีประโยชน์มากสำหรับการออกแบบสร้างสรรค์การฟ้อนรำในปัจจุบัน ทั้งไทย สากล และร่วมสมัย จลนศิลป์ประกอบด้วยหลักการสำคัญคือ การใช้พลังของการเคลื่อนไหว (Energy) การใช้ความว่างของเวที (Space)

Energy การใช้พลังมี ๓ ประเภท คือ ความแรงของพลัง การเน้นด้วยพลัง ลักษณะของการใช้พลัง

๑. ความแรงของพลัง คือ ปริมาณของพลังที่ผู้แสดงใช้เคลื่อนไหวส่วนต่าง ๆ ของร่างกาย การใช้พลังมากก็จะเกิดกิริยาท่าทางที่เข้มแข้งรุนแรงรุกร้น ตรงกันข้ามกับการใช้พลังน้อยก็ทำให้เกิดการเคลื่อนไหวที่นุ่มนวลอ่อนโยนเชื่องช้า

๒. การเน้นพลังเป็นการเปลี่ยนปริมาณของพลังในขณะเคลื่อนไหวอย่างกระทันหัน เพื่อเปลี่ยนกระบวนท่าฟ้อนรำ เช่น ช้าลง เร็วขึ้น สะดุด กระทบจังหวะด้วยการข่มเข่า

๓. ลักษณะของการใช้พลังในการเคลื่อนไหวมี ๕ รูปแบบหลัก คือ

๓.๑ การแกว่งไกว เป็นการแกว่งลำตัวแขนขาอย่างต่อเนื่อง

๓.๒ การระเบิด เป็นการเคลื่อนไหวอย่างกระทันหันคล้ายการตีกลอง

๓.๓ การสืบเนื่อง เป็นการเคลื่อนไหวไปเรื่อย ๆ ไม่มีการกระทบจังหวะ ไม่มีจุดเริ่มหรือจุดจบ

๓.๔ การสั่นพลิ้ว เป็นการระเบิดอย่างรวดเร็วและต่อเนื่องคล้ายการรัวกลอง

๓.๕ การลอยตัว เป็นการโดดลอยตัว หรือการยกลอยไปในอากาศ

ลักษณะการเคลื่อนไหวดังกล่าวไม่ได้แบ่งแยกกันเด็ดขาด ในบางกรณีมีการผสมผสานกันด้วยการเคลื่อนไหวหลายลักษณะ การเคลื่อนไหวแต่ละลักษณะมีความหมายทางอารมณ์ที่ต่างกัน เช่นอารมณ์โกรธก็เคลื่อนไหวแบบการระเบิด อารมณ์กลัวก็เคลื่อนไหวแบบสั่นพลิ้ว อารมณ์รักก็เคลื่อนไหวแบบสืบเนื่อง

Space การใช้ความว่างของเวที

การเคลื่อนไหวใด ๆ ต้องใช้ความว่างที่มีปริมาตรตามสมควรทั้งความกว้าง ความยาว ความสูง ซึ่งกำหนดได้ด้วย

๑. ตำแหน่งของผู้แสดง

๒. ขนาดของการเคลื่อนไหว

๓. ทิศทางของการเคลื่อนที่จากตำแหน่งหนึ่งไปยังอีกตำแหน่งหนึ่ง

ลาบันโนเตชัน หรือโน้ตการเคลื่อนไหว ของรูดอล์ฟ ฟอน ลาบัน (Labannotation Rudolf von Laban)

รูดอล์ฟ ฟอน ลาบัน เป็นนายแพทย์ชาวออสเตรีย-ฮังการี (พ.ศ. ๒๔๒๒-๒๕๐๑) เป็นผู้ประดิษฐ์โน้ตสำหรับการเคลื่อนไหวหรือโน้ตสำหรับการฟ้อนรำขึ้นใน พ.ศ. ๒๔๗๑ เรียกว่าคีเนโตกราฟี (Kenetographie) เพื่อใช้แทนโน้ตต่าง ๆ ที่มีมาก่อนหน้า แต่ใช้ไม่ค่อยสะดวกเพราะการฟ้อนรำพัฒนาไปมากกว่าจะใช้ตัวโน้ตดั้งเดิมอีกต่อไป โน้ตของลาบันเป็นที่นิยมและมีผู้พัฒนาต่อมาคือ แอนน์ฮัตชินสัน เกสต์ (Ann Hutchinson Guest) ได้พัฒนาเป็นลาบันโนเตชัน (Labanotation) ในสหรัฐอเมริกา และ อัลเบรคท์ คนุสต์ (Albrecht Knust) ได้พัฒนาเป็น คีโนกราฟีลาบัน (Kenographie Laban) ทั้ง ๒ ระบบต่างกันในรายละเอียดเพียงเล็กน้อย ซึ่งต่อมาจึงเรียกรวมกันว่า ลาบันโนเตชัน เพื่อเป็นเกียรติ์แก่รูดอล์ฟ ฟอน ลาบัน ลาบันโนเตชันใช้บันทึกการเคลื่อนไหวของมนุษย์ได้อย่างละเอียดและเหมาะสำหรับบันทึกการฟ้อนรำทุกรูปแบบของโลก

ลาบันโนเตชัน เป็นโน้ตคล้ายโน้ตดนตรีสากลแต่เขียนเส้นกำกับเป็นแนวตั้ง ๓ แนว คือ แนวกลาง แนวขวา แนวซ้าย และอ่านจากล่างไปหาบน เริ่มจากจุดที่ผู้อ่านซึ่งเป็นผู้แสดงยืนอยู่

ตำรารำ พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก (พ.ศ. ๒๓๒๕-๒๓๕๒)

ตำรารำ กรมศิลปากร ฉบับพิมพ์ พ.ศ. ๒๕๔๐

นาฏยทฤษฎีของไทยมีเนื้อหาสาระมากมายทั้งที่เป็นแนวคิดและแนวปฏิบัติ แต่ยังขาดการวิเคราะห์สังเคราะห์และจัดระเบียบความรู้ขึ้นเป็นทฤษฎีอย่างเต็มรูปแบบ อย่างไรก็ดีในที่นี้ขอกล่าวถึงหนังสือที่จัดพิมพ์โดยกรมศิลปากรชื่อ “ตำรารำ” ที่รวบรวมภาพเขียนท่ารำไทยยุคต่าง ๆ ยุคแรกเป็นภาพเขียนในสมุดไทซึ่งพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกโปรดเกล้าฯให้สร้างขึ้นไว้เป็นตำราของแผ่นดิน โดยนำท่ารำมาตรฐานของไทยซึ่งน่าจะสืบทอดมาจากราชสำนักอยุธยาตอนปลาย ได้แก่ท่ารำแม่บทของนางนารายณ์หรือนารายณ์แปลงที่รำล่อหลอกนนทุกจนเผลอใช้นิ้วเพ็ชรที่พระอิศวรประทานชี้ตนเองสิ้นใจ ในเรื่องกำเนิดรามเกียรติ์ มาเป็นต้นแบบให้ช่างเขียนวาดเป็นลายเส้นลงสีในสมุดไทแสดงการร่ายรำแบบต่าง ๆ จำนวน ๓๖ ท่าไว้เป็น “ตำรารำ” สำหรับพระนคร ต่อมาได้มีการคัดลอกด้วยดินสอรงเป็นลายเส้นสีเหลือง ฉบับของพระบรมวงศ์เธอ พระองค์เจ้าสุดาสวรรค์ เป็นตำราภาพฟ้อนรำ

จำนวน ๖๑ ท่า ซึ่งนำมาเป็นต้นแบบในการพิมพ์เผยแพร่เป็นภาพลายเส้นในปัจจุบัน หนังสือเรื่องตำราฟ้อนรำนี้พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ นายกหอพระสมุดสำหรับพระนคร ทรงรวบรวมแบบแผนตำรารำ และจัดพิมพ์ขึ้นเพื่อพระราชทานแจกเป็นอนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงพระศพ สมเด็จเจ้าฟ้าจุฑาธุชธราดิลกกรมขุนเพ็ชรบูรณ์อินทราชัย ใน พ.ศ. ๒๔๖๖ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ จึงได้ทรงจัดให้บันทึกท่ารำดังกล่าวไว้เป็นภาพถ่ายขาวดำ โดยมีพระยานัฏกานุรักษ์ ครูใหญ่โขนละครกรมมหรสพในเวลานั้น เป็นผู้กำกับท่ารำ คุณหญิงอนินทิตา อาขุบุตร เมื่อครั้งเป็นนางสาวเสงี่ยม นาวีเสถียร แสดงท่ารำฝ่ายหญิง และ นายวง กาญจนวัจน ศิลปินในกรมมหรสพสมัยนั้น แสดงท่ารำฝ่ายชาย นอกจากนี้ยังมีภาพจิตรกรรมเป็นภาพจับเรื่องรามเกียรติ์ ฝีมือช่างสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ต้นฉบับจากสมุดไท ฉบับหลวงจำนวน ๕๖ ภาพ ซึ่งซื้อจากหม่อมหลวงแดง สุประดิษฐ์ พ.ศ. ๒๔๗๙ และตำราภาพจับขาวดำลายเส้น จำนวน ๓๓ ภาพ ซึ่งขุนชำนาญอักษร (อยู่ ทรงพันธุ์) เป็นผู้จำลองแบบฝีมือช่างที่มีชื่อและคัดไว้ มีนายทอง (เชิด ธรณี) เป็นผู้เขียนอักษรเมื่อวันที่ ๑๒ พฤศจิกายน พ.ศ. ๒๔๖๐ ตำราภาพจับดังกล่าวเป็นต้นเค้าของการแสดงท่าจับของยักษ์กับลิงในโขนสืบมาถึงปัจจุบัน

สิ่งที่กำลังพัฒนาเกี่ยวกับทฤษฎีนาฏศิลป์ไทยอีกทางหนึ่ง คือ การศึกษานาฏยศิลป์ไทยระดับบัณฑิตศึกษาที่เน้นการค้นคว้าวิจัย ในรูปของวิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทและปริญญาเอก และผลงานทางวิชาการรูปแบบต่าง ๆ ขณะนี้ (พ.ศ. ๒๕๕๔) มีผลงานดังกล่าวกว่า ๒๐๐ ชิ้น หากได้นำมาวิเคราะห์และสังเคราะห์ก็จะได้นาฏยทฤษฎีของไทยที่เป็นระบบมากขึ้น เป็นลายลักษณ์อักษรแทนการถ่ายทอดแบบมุขปาฐะดังที่เคยปฏิบัติมา เช่น ไวยากรณ์การฟ้อนรำ ภาษาท่ารำ การรำทำบท การสวมบทบาทตัวละคร การลอยลอยดอก การออกภาษา มุตโต (การตีบท) บัญญัตินิยมและธรรมเนียมการแสดง เกณฑ์สุนทรียภาวะในนาฏกรรมไทย

A Primer for Playgoers โดย Edward A. Wright

A Primer for Playgoers เป็นตำราที่เอดเวิร์ด เอ. ไรต์ (Edward A. Wright) ได้พยายามประมวลหลักวิชาการหรือทฤษฎีต่าง ๆ ที่มีประโยชน์ต่อวิชาการนาฏกรรมในปัจจุบัน ดังบทสรุปต่อไปนี้

หลัก ๓ ประการของโยฮันน์ วิ็อล์ฟกัง ฟอน เกอเทอ (Johann Wolfgang von Goethe)

๑. ศิลปินตั้งใจทำอะไร
๒. ศิลปินนั้นทำได้ดีเพียงไร
๓. ศิลปินสมควรทำสิ่งนั้นหรือไม่

หน้าที่ของละคร

๑. สร้างให้ผู้ชมเกิดอารมณ์ร่วม

๒. ให้ประสบการณ์ชีวิตมากกว่าที่ผู้ชมจะได้รับ

๓. สร้างมายาการให้สมจริง

๔. ทำให้ผู้ชมเชื่อในสิ่งที่เห็น

๕. ให้ภาพความเป็นจริงของชีวิตแก่ผู้ชมด้วยปัจจัยที่เลือกสรรค์และกลวิธีการละคร

หน้าที่ของผู้ชม

๑. เข้าไปดูละครด้วยความมีจินตนาการ

๒. รู้จักความมีอคติของตน

๓. สังเกตุและประเมินผลงานของผู้ผลิตทุกคนที่ช่วยกันทำให้ละครนี้เกิดขึ้นได้

๔. ให้สิทธิ์แก่ศิลปินทุกคนแสดงออกตามที่ตนปรารถนา

๕. ใช้หลักของเกอเทอในการพิจารณา

จิตวิทยาของผู้ชม

๑. เพลิดเพลินจนลืมเหตุผลและความฉลาดของตน

๒. มีอารมณ์มากกกว่าปัญญา

๓. มีเหตุผลและหลักการน้อยลง

๔. ต้องการความเร้าใจจากวีรกรรม ความดุเดือด ฯลฯ

๕. ต้องการเข้าข้างตัวละครบางตัว

๖. นิยมชมชอบเฉพาะเรื่อง เช่น บทรัก เครื่องแต่งกาย ความตระการตา

๗. สนใจเรื่องเฉพาะประเภท เช่น เรื่องรัก เรื่องรบ เรื่องลึกลับ เรื่องประวัติศาสตร์ ฯลฯ

๘. อนุรักษ์นิยม

๙. ไม่ค่อยใส่ใจในเนื้อหาสาระ

๑๐. คาดการณ์ไม่ได้

จรรยาบรรณของนักวิจารณ์

๑. รู้สำนึกในความมีอคติใด ๆ ของตน

๒. ต้องมีความรู้ทางวิชาการและประวัติการละคร

๓. มีสามัญสำนึกด้านการละครและความเป็นไปได้ของการผลิตละคร

๔. ต้องมีการประเมินอย่างมีมาตรฐานด้วยรสนิยมที่ถูกต้อง

๕. ต้องเข้าใจรูปแบบและเทคนิคของผลงานการแสดงนั้น ๆ

บัญญัติ ๑๐ ประการของการวิจารณ์ละคร

๑. ต้องใช้จินตนาการในการพิจารณา

๒. ต้องประเมินอคติของตนให้ถ่องแท้ก่อน

๓. ต้องประเมินละครให้ผู้ชมครบทุก ๆ ด้าน ผู้ชม บท การแสดง การกำกับ การออกแบบศิลป์

๔. ต้องประเมินผลงานในฐานะที่เป็นสิ่งสะท้อนชีวิต และด้วยความเข้าใจว่าศิลปินแต่ละคนที่ร่วมงานได้ทำให้งานดีหรือด้อยอย่างไร

๕. ต้องพิพากษาผลงานหลังจากใช้หลักทั้ง ๓ ของเกอเทออย่างรอบคอบแล้ว

๖. ศิลปินทุกแขนงได้สร้างผลงานของตนที่ทำให้สื่อความหมายได้ชัดเจนเพียงไร

๗. ศิลปินได้ใช้ปัจจัยต่าง ๆ ในการสร้างสรรค์ละครเรื่องนั้นอย่างไร

๘. ศิลปินได้แสดงความร่วมมือร่วมใจกันในการสร้างสรรค์ละครเรื่องนั้นให้ตรงตามเป้าหมายเดียวกัน

๙. ศิลปินแต่ละคนต้องแสดงความสามารถในการนำเสนอการตีความชีวิตในละครด้วยศิลปะของตนได้ดีที่สุดอย่างไร

๑๐. ท้ายที่สุดละครต้องทำให้ผู้วิจารณ์ตื่นเต้น เพลิดเพลิน โน้มน้าวใจ และอื่น ๆ อีกมาก แต่ละคร “ต้องไม่ทำให้น่าเบื่อ” เป็นอันขาด

ประเภทของละคร

โศกนาฏกรรม (Tragedy)

๑. ทุกสิ่งเกิดจากพรหมลิขิต

๒. ต้องแสดงผลของบาปที่เกิดจากความหยิ่งยะโส

๓. ต้องแสดงความไม่สมดุลของมนุษย์

๔. ต้องมีการลงโทษในอกุศลกรรมที่ได้ทำลงไป

ปัจจัยในการนำเสนอโศกนาฏกรรม

๑. ต้องเป็นเรื่องจริงจัง

๒. ตัวละครเอกต้องเป็นวีรบุรุษที่มีภาพลักษณ์ใหญ่กว่าคนธรรมดา

๓. เหตุการณ์ในท้องเรื่องต้องเป็นจริง อะไรควรเกิดก็ต้องเกิด

๔. อารมณ์หลักของเรื่องคือความเห็นใจในชะตากรรมของตัวเอกและความกลัวว่าชะตากรรมเช่นนั้นอาจเกิดกับเราได้

๕. ในที่สุดตัวละครเอกต้องพ่ายแพ้แก่ชะตากรรม แต่ก็เกิดคติที่นำไปใช้ดำรงชีวิต

Romeo Juliet (amoeba.com)

ละครประโลมโลก (Melodrama) มีลักษณะคล้ายโศกนาฏกรรม แต่ไม่เข้มข้นจริงจังเท่า และมีเหตุการณ์บังเอิญที่สอดแทรกเข้ามาเพื่อเพิ่มให้เรื่องมีรสชาติมากขึ้น และตัวละครเอกมักชนะและมีชีวิตต่อไปด้วยดี

สุขนาฏกรรม (Comedy) เป็นละครที่มีเนื้อหาสมจริงเช่นโศกนาฏกรรมและนาฏกรรมประโลมโลก แต่เน้นความสนุกสนาน ซึ่งมีแนวการสร้างสรรค์เป็น ๖ ลำดับจากต่ำไปหาสูง ได้แก่ ๑. ตลกลามก ๒. ตลกสังขาร ๓. ตลกโครงเรื่อง ๔. ตลกคำพูด ๕. ตลกบุคลิกตัวละคร ๖. ตลกความคิดและการเสียดสี

สุขนาฏกรรมเป็นเรื่องที่เน้นความสนุกสนานและจบลงด้วยความสุขของตัวเอก เป็นเรื่องที่เกิดขึ้นได้จริง มีเหตุการณ์บังเอิญที่ทำให้การดำเนินเรื่องสนุกสนาน

Cyrano De Bergerac (courttheatre.org)

La Cage Aux Folles (notrecinema.com)

ละครตลก (Farce) เป็นละครแนวตลกที่เหตุการณ์ในท้องเรื่องแทบเป็นไปไม่ได้ แต่เหตุการณ์เหล่านั้นกลับสร้างความตลกขบขันให้คนดูอย่างดี เน้นบุคลิกของตัวละครเป็นเครื่องแสดงความตลกขบขัน ตลกโปกฮา เป็นเรื่องเหลือเชื่อที่ชวนขบขัน มีการลงไม้ลงมือกันในระหว่างตัวละครให้ดูสมจริง แต่ต้องไม่ให้คนดูรู้สึกเจ็บปวด

Air Farce by Canadian Royal (airfarce.com)

โครงสร้างของบทละคร หรือ **การดำเนินเหตุการณ์ของเรื่อง (Dramatic Structure of a Play)**

๑. ฉากเกริ่นเรื่อง (Introduction) เป็นการแนะนำความเป็นมาของเรื่อง หากเป็นเรื่องราวที่คนดูคุ้นเคย ก็ไม่ต้องใช้เวลาในส่วนนี้นาน นอกจากนี้อาจมีการกล่าวนำเป็นปมปัญหาให้ผู้ชมฉงนใจใคร่ติดตาม (Prologue)

๒. การเกิดเรื่อง (Inciting Moment) เป็นเหตุการณ์ขัดแย้งผลประโยชน์ของ ๒ ฝ่าย

๓. การเดินเรื่อง (Rising Action) เห็นลำดับเหตุการณ์ที่ ๒ ฝ่ายต่างหาทางเอาชนะกันโดยที่ฝ่ายพระเอกเสียเปรียบมากเข้าทุกที เพื่อให้ผู้ชมติดตามเอาใจช่วยพระเอก

๔. การหักมุมเรื่อง (Turning Point) เป็นเหตุการณ์ที่ทำให้ฝ่ายพระเอกพบหนทางเอาชนะได้

๕. การคลี่คลายเรื่อง (Following Action) เป็นลำดับเหตุการณ์ที่ฝ่ายพระเอกได้เปรียบมากขึ้นทีละน้อยด้วยความกล้าหาญและความพยายามอย่างมาก เพื่อให้ผู้ชมติดตามเอาใจช่วยพระเอกอย่างใกล้ชิด

๖. การตัดสินเรื่อง (Climactic Scene) เป็นเหตุการณ์ปะทะขั้นสุดท้ายด้วยกำลังกาย กำลังใจ กำลังปัญญาของทั้ง ๒ ฝ่าย พระเอกเป็นฝ่ายต่อสู้อย่างสุดฤทธิ์และชนะอย่างเด็ดขาด

๗. การสรุปเรื่อง (Conclusion) เป็นเหตุการณ์แสดงความสุข ความสันติ ความสมหวังของฝ่ายชนะ แต่อาจมีสัญลักษณ์บางอย่างที่แสดงว่ายังไม่หมดศัตรูเพื่อให้ผู้ชมติดตามตอนต่อไป

คุณภาพของบทละคร

อมตะ หรือ วาระ (Universalism or Journalism)

บทละครอาจแบ่งได้เป็น ๒ ประเภท คือ

๑. บทละครที่มีเรื่องราวชี้นำหรือชี้แนะ หรือให้บทเรียนชีวิตแก่ผู้ชมได้ดีมาทุกยุคทุกสมัย จึงมีความเป็นอมตะ

๒. บทละครที่มีเรื่องราวประทับใจและเร้าใจผู้ชมในยุคหนึ่งสมัยหนึ่ง แต่เมื่อพ้นยุคไปแล้วก็ไม่อาจสร้างความประทับใจให้ผู้ชมต่างยุคต่างสมัยได้อีก เป็นบทละครที่นิยมตามวาระ

คุณภาพของผู้ประพันธ์บทละคร

๑. การสร้างตัวละครที่มีบุคคลิกลักษณะสมจริง
๒. การสร้างให้ผู้ทำดีได้รับผลกรรมที่ดี ไม่ใช่ตรงกันข้าม
๓. การสร้างให้ผู้ชมสำนึกในความดีและความชั่วได้อย่างชัดเจน

การแสดงละคร

๑. การแสดงที่เป็นเทคนิคและทางกาย
๒. การแสดงทางความคิดและสติปัญญา
๓. การแสดงทางอารมณ์และจิตวิญญาณ

การประเมินคุณภาพของการแสดง

๑. นักแสดงเข้าถึงบุคคลิก นิสัย กิริยา ของตัวละครได้ดี
๒. การแสดงดูสดใหม่เสมอ
๓. การแสดงต้องไม่ดูแข็งกระด้าง
๔. การแสดงดูราบรื่น
๕. การแสดงดูแล้วน่าเชื่อ
๖. การแสดงของนักแสดงคนนั้นเป็นส่วนหนึ่งของละครอย่างแยกออกไม่ได้

งานออกแบบและเทคนิค

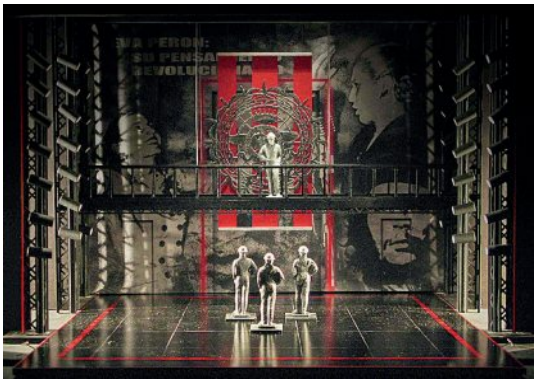
การออกแบบฉาก การออกแบบแสง การออกแบบเครื่องแต่งกาย

รูปแบบฉาก

ฉากสมจริง (Realism Scenery) เป็นฉากที่ออกแบบและสร้างให้ดูเหมือนสถานที่จริงให้มากที่สุด (will-lowry.com)

ฉากแบบอิมเพรสชันนิสม์ (Impressionism Scenery) เป็นฉากที่ออกแบบและสร้างให้แต่ละชิ้นส่วนให้ความรู้สึกถึงอารมณ์ส่วนลึกของการแสดง (bbsdesign.com)

ฉากแบบคิวบิสม์ (Cubism Scenery) เป็นฉากที่ออกแบบและสร้างให้มีรูปทรงโปร่งและเป็นเหลี่ยมแบบเรขาคณิต ทำให้ตัวละครโดดเด่น (mtshowspace.com)



ฉากแบบเอกซเพรสชันนิสม์ (Expressionism Scenery) เป็นฉากที่ออกแบบและสร้างให้องค์ประกอบต่าง ๆ แสดงออกซึ่งอารมณ์ของการแสดงอย่างโจ่งแจ้ง (flickr.com)

ฉากแบบซักเจสทิวิสม์ (Suggestivism Scenery) เป็นฉากที่ออกแบบและสร้างโดยใช้ชิ้นส่วนที่สำคัญของสถานที่ในท้องเรื่องมาติดตั้งให้ดูพอเข้าใจว่าเป็นสถานที่นั้น ๆ เป็นการประหยัดค่าใช้จ่าย (sallyday.com)

รูปแบบเครื่องแต่งกาย

เครื่องแต่งกายละคร อาจแบ่งได้เป็น ๓ ประเภทหลัก คือ แบบสมจริง แบบจารีตนิยม และแบบสร้างสรรค์

เครื่องแต่งกายแบบสมจริง (Period Costume) ต้องคำนึงถึงยุคสมัย ฐานะ รสนิยม การงานอาชีพ ของตัวละครด้วย เช่นชุดของพระนางแมรีอังตัวแนต พระมเหสีของพระเจ้าหลุยส์ที่ ๑๖ แห่งฝรั่งเศส (architectdesign-blogspot.com)

เครื่องแต่งกายแบบจารีตนิยม (Theatre Costume) เป็นเครื่องแต่งกายที่ออกแบบมาเพื่อการแสดงรูปแบบหนึ่งโดยเฉพาะ เช่น นางฮัวมูลันออกศึก ในอุปรากรจีนเรื่องขุนศึกตระกูลหยาง (samkokview.com)

เครื่องแต่งกายแบบสร้างสรรค์หรือออกแบบโดยเฉพาะ (Special Designed Costume) ต้องให้สอดคล้องกับแนวคิดและรูปแบบที่พึงประสงค์ของเรื่องนั้น ๆ โดยเฉพาะ (popsyturvy.deviantart.com)

รูปแบบเวที

เวทีละครมีหลายรูปแบบ ที่เป็นรูปแบบมาตรฐานได้แก่ เวทีแบบกรีกและโรมัน เวทีแบบเช็กสเปียร์ เวทีแบบคูหาดูได้ด้านเดียว เวทีแบบดูได้ ๓ ด้าน เวทีแบบดูได้ ๔ ด้าน และเวทีเฉพาะสำหรับการแสดงนั้น ๆ เช่น เวทีโนะ เวทีคะบุกิ เวทีโขน

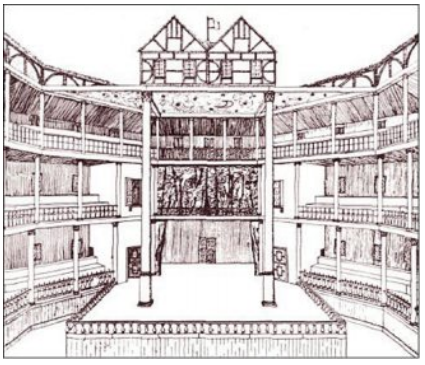
เวทีแบบกรีก (Greek Theatre and Stage) เป็นแท่นหินยกพื้น ลดชั้นเป็นระดับ ล่างเป็นลานหินครึ่งวงกลมใช้เป็นที่แสดงของพวกคอรัสคือผู้แสดงหมู่ ผู้ชมนั่งบนอัฒจันทร์ครึ่งวงกลม (historyoftheancientworld.com)

เวทีแบบโรมัน (Roman Theatre and Stage) เลียนแบบเวทีกรีกแต่มีขนาดใหญ่กว่ามาก โดยสกัดภูเขาเป็นที่นั่งจุได้ประมาณ ๕,๐๐๐-๑๐,๐๐๐ ที่นั่ง (livius.org)

เวทีแบบจอ (Proscenium Theatre and Stage) มีม่านเปิดปิดเพื่อเปลี่ยนฉาก การแสดงจึงต้องเปิดใบหน้าและเสียงให้ถึงคนดูด้านเดียวที่นั่งอยู่แถวหลังสุด การออกแบบฉากทำได้สมจริง (williamaarteblogspot360.com)

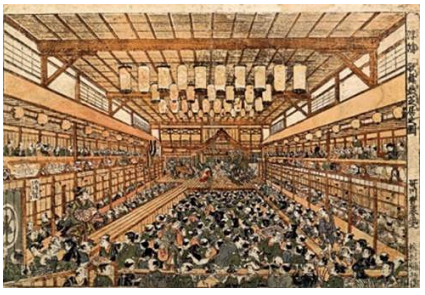
เวทีแบบสนามมวย (Arena Theatre andStage) มีผู้ชมรอบทั้ง ๔ ด้านการแสดงทำได้เหมือนธรรมชาติของการสนทนาคือตัวละครหันหน้าพูดกันโดยตรง แต่ต้องสลับตำแหน่งบนเวทีอยู่เสมอเพื่อให้ผู้ชมอีกด้านหนึ่งได้เห็น ผู้ชมจะได้ภาพของการแสดงไม่เหมือนกัน การออกแบบฉากทำได้เพียงการนำชิ้นส่วนมาวางให้เห็นสถานที่พอเป็นเค้า (dc.about.com)

เวทีแบบสามด้าน (Trust Theatre and Stage) ด้านที่ ๔ เป็นฉากหลัง ซึ่งมีลักษณะคล้ายเวทีแบบสี่ด้าน ตัวละครต้องเปิดหน้าและเสียงให้ผู้ชมทั้ง ๓ ด้าน การออกแบบฉากทำได้มากกว่าแบบเวทีสี่ด้าน (wiki.vpa.mtu.edu)



เวทีละครสมัยพระนางเจ้าเอลิซาเบทที่ ๑ แห่งอังกฤษ จึงเรียกกันว่า เอลิซาบีทันเทียเตอร์ หรือเรียกกันว่า เช็กสปีเรียนเทียเตอร์ ตามชื่อของวิลเลียม เช็กสเปียร์ ยอดนักประพันธ์บทละครในสมัยนั้น โรงละครสร้างด้วยไม้ ปิดมิดชิด สูง ๓ ชั้น มีลานกลมเปิดโล่งตรงกลางสำหรับผู้ชมที่ยืนดูและที่นั่งดูอีก ๓ ชั้น ที่นั่งผู้ชมพิเศษคือบนเวทีตรงมุมทั้ง ๒ ข้างเวทียื่นออกมาในลาน มีหลังคาคลุม ฉากหลังเป็นตัวอาคาร ๓ ชั้น นั่นเองสมมติเป็นหน้าต่างและเฉลียง (Shakespearean Theatre and Stage) (www-student.lboro.ac.uk)

เวทีโนะ (Noh Stage) เป็นเวทีโล่งมีหลังคาคลุมตั้งอยู่กลางแจ้งในบริเวณวัด ทางขวามือของภาพเป็นส่วนขยายใช้เป็นเวทีของนักดนตรีและนักร้อง ทางซ้ายของภาพเป็นทางเดินมีหลังคาสำหรับผู้แสดงเดินออกมาจากห้องแต่งตัวสู่เวที เวทีนี้มีความเป็นพิเศษคือตั้งอยู่ริมทะเลเมื่อน้ำขึ้นจะเห็นเป็นเวทีกลางน้ำ (miyajima-wch.jp)



เวทีคะบุกิ (Kabuki Theatre and Stage) เป็นเวทีขนาดใหญ่ภายในโรงละครที่มีที่นั่งหลายชั้น แต่ต่อมารัฐบาลให้สร้างได้ชั้นเดียว มีเวทีหมุนได้เพื่อให้การเปลี่ยนฉากสมจริงได้อย่างรวดเร็ว มีม่านกั้นเวลาเปลี่ยนฉาก มีสะพานให้ผู้แสดงออกตัวมาจากด้านหลังผู้ชม (brooklynmuseum.org)

หลักการแสดงละครโทรทัศน์และภาพยนตร์

ละครที่ผ่านการบันทึกทางโทรทัศน์และภาพยนตร์เป็นเรื่องที่มีเทคนิคการถ่ายทำ ธรรมชาติของกล้องถ่ายภาพ การแสดงที่ต้องสัมพันธ์กับเทคนิคและการเคลื่อนไหวของกล้อง การตัดต่อและลำดับภาพ การสื่อความหมายด้วยภาพคอมพิวเตอร์แอนนิเมชัน จิตวิทยาการชมของผู้ชมที่บ้านและที่โรงภาพยนตร์ เหล่านี้ล้วนมีทฤษฎีที่ต้องศึกษาอีกมาก

เอกสารอ้างอิง

Appa Rao, P.S.R. A Monograph on bharata's naaTya Saastra (INDIAN DRAMATOLOGY), Hyderabad: A Naatya Malaa Publication, 1967. (Translated from Telegu by P.S.R. Appa Rao and P. Sri Rama Sastri).

Asian theatre Journal, The official publication of the Association for Asian Performance, an affiliate of the Association for Theatre in Higher Education, Hawai'i: University of Hawai'I Press.

Dukore, Bernard, *Dramatic Theory and Criticism, Greeks to Grotowski,* New York: Holt, Rinehart and Winston,INC, 1974.

Hatchinson, Ann, *Labanotation, The System of Analyzing and recording Movement,* Third Edition, Revised, New York: Ronledge/Theatre Arts Books, 1989.

Karl Beckson, edited, *Great Theories in Literary Criticism,* New York: The Noonday Press, New York, 1963.

H.D. Albright, William P. Halstead, Lee Mitchell, *Principles of Theatre Arts,* second edition, Boston: Houghton Mifflin Company, 1968.

Wright, Edward A., *A Primer For Playgoer,* New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1958.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์, *หลักการแสดง-นาฏยศิลป์ปริทรรศน์,* กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๗

ตำรารำ, http://valuablebook.tkpark.or.th/image/TUMRA/tr.html

ปฏิจจสมุปบาท, http://www.snr.ac.th/sakyaputto/patija.htm

Drama Theory, http://web.media.mit.edu/~bkort/Drama.html

Brecht's Dramatic Theory and Practice, http://www.german.leeds.ac.uk/2600/Dreigrosche-noper/theory.html

Choreography, http://www.answers.com/topic/choreography

Choreography, http://www.britannica.com/EBchecked/topic/114504/choreography

Body-Dance-Cultural-Theory http://www.amazon.com/Body-Dance-Cultural-Theory/dp/0333724321

Dance Theory, http://www.contemporary-dance.org/dance-theory.html

Dramaturgy, http://language.home.sprynet.com/theatdex/whaturgy.htm

Abstract **Performing Arts Theories**
Surapone Virulrak
Fellow of The Academy of Arts,
The Royal Institute, Thailand

Performing Arts Theories mean principles and practices in the area of performing arts to be used as the general guidelines or specific code of conduct to create an aesthetic and a successful performance. The success and failure of dramatic performances have been criticized and synthesized by prominent philosophers and recorded them as the theories for those who wish to study performing arts since ancient time. Four world renowned dramatic theories are 1. "Poetica" by a Greek philosopher-Aristotle, 2. "Natyashatra" compiled by many sages of India under the name Bharatmuni, 3. "Fushikaden" by a Japanese Noh actor and playwright-Motokiyo Zeami, and 4. "Stanislavsky System" or "The Method" by Konstantin Sergeyevich Stanislavsky a Russian theatre actor and director. Other related theories that the students in performing arts should learn such as the theories of music, visual arts, kinetic arts and communication arts. Other areas of knowledge are also important to produce a perfect production including history, law, commerce, social sciences, and sciences. A curriculum for performing arts is divided into two groups: lecture and practicum. Lecture courses are history, research, design, management, choreography, literature, music, acting and directing, and theories. Practicum courses are tradition and contemporary. Performing arts study requires extensive knowledge from various disciplines for the students to comprehend for the success of their career according to their skills and interests.

Keywords**:** Performing Arts Theories, Success, Production

วารสารราชบัณฑิตยสถาน
ปีที่ ๓๙ ฉบับที่ ๓ ก.ค.-ก.ย. ๒๕๕๗

ความเกี่ยวข้องกันของศิลปะประเภทรมยศิลป์

วินัย ภู่ระหงษ์
ภาคีสมาชิก สำนักศิลปกรรม
ราชบัณฑิตยสถาน

บทคัดย่อ

ศิลปะ ๕ ประเภท คือ สถาปัตยกรรม ประติมากรรม จิตรกรรม ดุริยางคศิลป์ และวรรณคดี เกี่ยวข้องกันในลักษณะต่าง ๆ มีทั้งประสานกัน เสริมประกอบกัน ใช้เนื้อหาหรือใช้วิธีของศิลปะประเภทอื่นอย่างใดอย่างหนึ่งหรือหลายอย่าง กล่าวคือ

ประติมากรรมประสานกลมกลืนเข้ากับสถาปัตยกรรม อีกทั้งเสริมประกอบและตกแต่งให้สถาปัตยกรรมงดงามสมบูรณ์ นอกจากนี้ประติมากรรมยังใช้วิธีของจิตรกรรมสร้างเป็นภาพขึ้น

วรรณคดีใช้เนื้อหาจากสถาปัตยกรรม ประติมากรรม และจิตรกรรม เป็นเนื้อหาในบทพรรณนา ในทางกลับกันสถาปัตยกรรม ประติมากรรม และจิตรกรรม ใช้เนื้อหาจากวรรณคดีสร้างเป็นรูปศิลปะนั้น ๆ อีกประการหนึ่ง วรรณคดีประสานเนื้อหาของสถาปัตยกรรม ประติมากรรม หรือจิตรกรรมเข้าในเนื้อเรื่อง เพื่อประโยชน์ในการดำเนินเรื่อง เพื่อเสริมเรื่องให้สมบูรณ์ และเพื่อแสดงความนึกคิดบางประการ

จิตรกรรมกับวรรณคดีต่างมีลักษณะเหมือนกันอยู่คือ จิตรกรรมเล่าเรื่องด้วยภาพ และวรรณคดีสร้างภาพด้วยการเล่าเรื่อง นอกจากนี้จิตรกรรมและวรรณคดีต่างใช้วิธีของกันและกัน จิตรกรรมสร้างภาพให้มีลักษณะเป็นเรื่องราวให้สอดคล้องกับการคลี่คลายของเวลา ส่วนวรรณคดีบรรยายหลายเหตุการณ์ให้นึกเห็นเป็นภาพเกิดขึ้นในเวลาเดียวกัน

วรรณคดีกับดุริยางคศิลป์เหมือนกันหลายประการ ศิลปะทั้งสองเป็นศิลปะที่เกี่ยวกับเสียง เป็นศิลปะที่มีเงื่อนไขอยู่ในกรอบของเวลา และเป็นศิลปะที่มีลักษณะของกันและกันอยู่ ในด้านความเกี่ยวข้อง คือ การประสานกันของศิลปะทั้งสอง วรรณคดีนำดนตรีเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของการดำเนินเรื่อง และดนตรีนำเนื้อร้องมาเป็นเนื้อหาในการขับร้อง

คำสำคัญ : ความเกี่ยวข้องกัน, รมยศิลป์, สถาปัตยกรรม, ประติมากรรม, จิตรกรรม, ดุริยางคศิลป์, วรรณคดี

รมยศิลป์เป็นศิลปะลักษณะหนึ่ง หนังสือ*การศึกษาวรรณคดีแง่วรรณศิลป์* ของเสฐียรโกเศศ (พระยาอนุมานราชธน) นิยามว่า เป็นศิลปะ “เกี่ยวกับเรื่องความงามความไพเราะ” ทั้งนี้ได้อธิบายไว้ในตอนต้นว่า “เป็นเรื่องเกี่ยวกับจิตใจเป็นไปในทางบำรุงจิตใจให้มีความสดชื่นรื่นรมย์ ภาษาอังกฤษเรียกศิลปะตามลักษณะนี้ว่า Arts of Pleasure”

หนังสือ*การศึกษาวรรณคดีแง่วรรณศิลป์* อธิบายต่อไปว่า “ในบรรดาสิ่งที่สร้างขึ้นเกี่ยวกับศิลปะหรือศิลปกรรมเพื่อความบันเทิง (คือรมยศิลป์-ผู้เขียน) มีอยู่ ๕ ประเภท คือ

๑. สถาปัตยกรรม (architecture) เกี่ยวกับการก่อสร้างอาคารสถานที่ ปราสาท โบสถ์ วิหาร อนุสาวรีย์ และสถานที่อื่น ๆ อันมีลักษณะงามพึงตาพึงใจเป็นสถาปัตยศิลป์

๒. ประติมากรรม (sculpture) เกี่ยวกับการปั้นแกะสลักและหล่อให้เกิดเป็นพระพุทธรูป เทวรูป รูปคน เป็นต้น

๓. จิตรกรรม (painting) เกี่ยวกับการวาดการเขียนภาพ ระบายสีภาพ

๔. ดุริยางคศิลป์ (music) เกี่ยวกับดุริยางค์ดนตรีและการขับร้อง

๕. วรรณคดี (literature) เกี่ยวกับเรื่องแต่งหนังสือซึ่งมีวรรณศิลป์

ศิลปะ ๕ ประเภทนี้ รวมเรียกหมดด้วยกันว่า Fine Arts คำว่า fine ในที่นี้หมายความถึงคุณสมบัติที่มีลักษณะบริสุทธิ์ สมบูรณ์ เป็นที่เร้าใจคนดู คนฟัง เพราะด้วยความงาม ความไพเราะ คำว่า Fine Arts นี้ แต่เดิมในภาษาไทยใช้ว่า ประณีตศิลป์ แต่คำประณีต หมายถึงดียิ่ง ละเอียด อันเป็นไปทางฝีมือและเทคนิค ไม่ได้เกี่ยวกับเรื่องอารมณ์โดยตรง

ส่วนนาฏศิลป์ หนังสือ*การศึกษาวรรณคดีแง่วรรณศิลป์*กล่าวว่า “อนึ่ง ถ้าพิจารณาศิลปะทั้ง ๕ อย่างนี้ไม่มีศิลปะเกี่ยวกับละครหรือนาฏศิลป์ (dramatic arts) อยู่ด้วย ความจริงนาฏศิลป์ก็เป็นวิจิตรศิลป์โดยแท้ด้วยสาขาหนึ่ง แต่ที่ไม่แยกไว้เป็นเอกเทศ ก็เพราะนาฏศิลป์เป็นส่วนหนึ่งของวรรณคดี และของดุริยางคศิลป์ คือต้องมีเรื่องแต่งขึ้น ถ้าเรื่องนั้นมีดนตรีประกอบ ก็ต้องมีเรื่องแต่งดนตรีด้วย ส่วนการออกท่าร่ายรำ (acting and dancing) แม้เป็นศิลปะลักษณะหนึ่งโดยเฉพาะ แต่ก็เป็นเพียงส่วนหนึ่งของนาฏศิลป์เท่านั้น”

ศิลปะทั้ง ๕ ประเภทคือ สถาปัตยกรรม ประติมากรรม จิตรกรรม ดุริยางคศิลป์ และวรรณคดี เกี่ยวข้องกันในลักษณะต่าง ๆ มีทั้งประสานกัน เสริมประกอบกัน ใช้เนื้อหาหรือใช้วิธีของศิลปะประเภทอื่นอย่างใดอย่างหนึ่งหรือหลายอย่าง ดังนี้

๑. ประติมากรรมกับสถาปัตยกรรม

โบสถ์วิหารทางพระพุทธศาสนา หรือปราสาทพระที่นั่งตามแบบลักษณะสถาปัตยกรรมไทย ส่วนบนประกอบด้วยหลังคาเป็นองค์ประกอบหลัก และมีส่วนประกอบอื่น เช่น ช่อฟ้า บราลี ใบระกา หางหงส์ ซึ่งแต่ละอย่างอาจทำเป็นรูปลักษณะต่าง ๆ ทั้งช่อฟ้า บราลี ใบระกา และหางหงส์ โดยลักษณะเป็นประติมากรรม เพราะมีรูปทรงสมบูรณ์ในตัว อยู่โดยเอกเทศได้ เมื่อประสานเข้ากับสถาปัตยกรรมโดยประดับตรงตำแหน่งต่าง ๆ ของหลังคาอย่างเหมาะเจาะ ภาพของโบสถ์วิหารทางพระพุทธศาสนา หรือพระที่นั่งตามรูปแบบสถาปัตยกรรมไทยที่ปรากฏ หลังคาประกอบด้วยช่อฟ้า บราลี ใบระกา และหางหงส์ ประสานกลมกลืนเป็นลักษณะโดยรวมของรูปแบบสถาปัตยกรรม (ภาพที่ ๑)

นอกจากการประสานกันแล้ว ประติมากรรมยังเสริมหรือประกอบเข้าให้สถาปัตยกรรมสมบูรณ์ประดับตกแต่งให้งดงาม ประติมากรรมที่เสริมนั้น มีทั้งที่เป็นรูปทรงสมบูรณ์ ลายปูนปั้น และลายจำหลัก ประติมากรรมเหล่านี้ เช่น ทวยหรือคันทวย (ภาพที่ ๒) โบสถ์ วิหาร พระที่นั่ง ลายปูนปั้น และลายจำหลักหน้าบัน (ภาพที่ ๓-๔) พระอุโบสถ วิหาร และพระที่นั่ง ลายปูนปั้นซุ้มประตูและซุ้มหน้าต่าง (ภาพที่ ๕-๖) และลายจำหลักบานประตูและบานหน้าต่าง (ภาพที่ ๗-๘)

การประสานและการประกอบประติมากรรมเข้ากับสถาปัตยกรรมอย่างกลมกลืนเช่นนี้ ภาพของพระอุโบสถ วิหาร พระที่นั่ง ฯลฯ ที่ปรากฏแก่ตาของกวี จึงเป็นภาพรวมของสถาปัตยกรรมที่สมบูรณ์ด้วยรูปทรงและส่วนประกอบ ดังตัวอย่างบทพรรณนาพระมนเทียร พระที่นั่งที่ประทับ ใน*อิลราชคำฉันท์*ของพระยาศรีสุนทรโวหาร (ผัน สาลักษณ์) และในสามัคคีเภทคำฉันท์ ของนายชิต บุรทัต ตามลำดับ ดังนี้

เรืองรองพระมนทิรพิจิตร กลพิศพิมานบน
ก่องแก้วและกาญจนระคน รุจิเรขอลงกรณ์
ช่อฟ้าก็เฟื้อยกลจะฟัด ดลฟากทิฆัมพร
บราลีพิไลพิศบวร นพศูลสล้างลอย
เชิงบัทม์พระบัญชรเขบ็จ มุขเด็จก็พราวพลอย
เพดานก็ดารกะพระพรอย พิศเพียงนภาพลาม
สิงหาสน์จรูญจตุรมุข บมิแผกพิมานงาม
พื้นภาพอำพนพิพิธตาม ตะละเนื่องพนังนอง
ภาพครุฑก็ยุดอุรคแผ่ กรเพียงจะผาดผยอง
เทพนมขนัดกษณะมอง มรุเทพทิพาลัย
(อิลราชคำฉันท์)

อำพนพระมนทิรพระราช
อัพภันตรไพจิตรและพา
เล่ห์เลื่อนชะลอดุสิตฐา
มารังสฤษฏ์พิศนิยม
สามยอดตลอดระยะระยับ
ช่อฟ้าตระการกลจะหยัน
บราลีพิลาสศุภจรูญ
หางหงส์ผจงพิจิตรงอน
รอบด้านตระหง่านจตุรมุข
กาญจน์แกมมณีกนกไพ
บานบัฏพระบัญชรสลัก
เพดานก็ดารกะประกาย
เพ่งภาพตลอดตะละผนัง
มองเห็นสิเด่นประดุจมี
ภาพเทพประนมพินิศนิ่ง
ครุฑยุดภุชงค์วิยผยอง
ลวดลายระบายระบุกระหนาบ
แผ่เกี่ยวผกาบุษปวัล
สุนิวาสน์วโรฬาร์
หิรภาคก็พึงชม
นมหาพิมานรมย์
ผิจะเทียบก็เทียมทัน
วะวะวับสลับพรรณ
จะเยาะยั่วทิฆัมพร
นภศูลประภัสสร
ดุจกวักนภาลัย
พิศสุกอร่ามใส
ฑุรย์พร่างพะแพรวพราย
ฉลุลักษณ์เฉลาลาย
ระกะดาษประดิษฐ์ดี
ก็มลังเมลืองศรี
ชิวแม่นกมลครอง
นรสิงหลำยอง
และเผยอขยับผัน
กระแหนะภาพกระหนกพัน
ลิและวางระหว่างเนือง
(สามัคคีเภทคำฉันท์)

ความเกี่ยวข้องกันของประติมากรรมกับสถาปัตยกรรมอีกลักษณะหนึ่ง ประติมากรรมสร้างขึ้นเพื่อใช้ตกแต่งสถาปัตยกรรม กล่าวเฉพาะในประเทศไทย สมัยกรุงรัตนโกสินทร์ (หรือก่อนสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ตามหลักฐานที่มีอยู่) ในระยะต้น ๆ มีการสร้างประติมากรรมที่มีรูปแบบตามคตินิยมประเพณี และตามจินตนาการจากวรรณคดี ประดับตกแต่งพระบรมมหาราชวังและวัด เช่น รูปยักษ์จากเรื่องรามเกียรติ์ที่ตั้งประดับเป็นคู่ ๆ ตามประตูทางเข้าพระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม (ภาพที่ ๙) รูปครุฑจับนาคที่ประดับรอบฐานพระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม (ภาพที่ ๑๐) รูปสัตว์หิมพานต์ที่อยู่บนไพทีปราสาทพระเทพบิดร (ภาพที่ ๑๑)

สมัยต่อมา ได้มีการนำประติมากรรมตกแต่งอาคารสถานที่ราชการและตามอนุสาวรีย์ต่าง ๆ เพื่อประกอบให้ความหมายของสถานที่เหล่านั้นเด่นชัดขึ้น เช่น รูปปั้นครุฑประดับหน้าอาคารการสื่อสารแห่ง

ประเทศไทย (ภาพที่ ๑๒) รูปปั้นพระพลบดีประดับหน้าอาคารสนามกีฬาแห่งชาติ (ภาพที่ ๑๓) รูปปั้นทหารบก ทหารเรือ ทหารอากาศ ตำรวจ และพลเรือน ประดับรอบอนุสาวรีย์ชัยสมรภูมิ (ภาพที่ ๑๔) รูปปั้นนูนสูง ประดับอนุสาวรีย์ประชาธิปไตย (ภาพที่ ๑๕) รูปปั้นนูนต่ำรูปแสตมป์ชนิดต่าง ๆ ประดับภายในอาคารการสื่อสารแห่งประเทศไทย (ภาพที่ ๑๖) และรูปปั้นนูนสูงประดับสะพานมหาดไทยอุทิศ (ภาพที่ ๑๗)

ปัจจุบันมีการนำประติมากรรมไปประดับตกแต่งอาคารบ้านเรือนที่อยู่อาศัย มีทั้งที่เป็นรูปแบบเหมือนจริงและรูปแบบทางนามธรรม

๒. ประติมากรรมกับจิตรกรรม

ประติมากรรมชนิดนูนต่ำหรือลายจำหลักเป็นรูปหรือเรื่องราวต่าง ๆ อาจกล่าวได้ว่า ประติมากรรมใช้วิธีอย่างจิตรกรรมสร้างเป็นภาพขึ้น โดยคตินิยมประเพณีทางพระพุทธศาสนา (ในประเทศไทย) เรื่องราวพุทธประวัติหรือเรื่องราวที่เกี่ยวเนื่องด้วยคติหรือความเชื่อทางพระพุทธศาสนา เป็นเรื่องสำคัญที่จิตรกรในอดีตนิยมจำลองขึ้นเป็นภาพผนังในโบสถ์และวิหาร และคตินิยมนี้เอง น่าจะเป็นแรงบันดาลใจให้ประติมากรสร้างประติมากรรมเรื่องราวพุทธประวัติหรือเรื่องราวเกี่ยวเนื่อง ตัวอย่าง

- ประติมากรรมฝาผนังวัดบางกะพ้อม อำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม เป็นลักษณะนูนต่ำประดับอยู่ที่ผนังรอบพระวิหารพระพุทธบาททั้ง ๔ ด้าน เป็นเรื่องราวพุทธประวัติบางตอน และสถานที่ประดิษฐานพระพุทธบาท ๕ แห่ง (ภาพที่ ๑๘)

- ภาพจำหลักพุทธประวัติอยู่ในหอคำจำลอง เมืองโบราณ บางปู จังหวัดสมุทรปราการ เป็นภาพจำหลักไม้ เริ่มเรื่องตั้งแต่การจุติจากดุสิตลงสู่พระครรภ์พระพุทธมารดา จนถึงเสด็จดับขันธปรินิพพานและถวายพระเพลิง (ภาพที่ ๑๙)

๓. วรรณคดีกับสถาปัตยกรรม ประติมากรรม และจิตรกรรม

ความเกี่ยวข้องกันของวรรณคดีกับสถาปัตยกรรม ประติมากรรม และจิตรกรรม ในลักษณะที่ปรากฏโดยทั่วไปโดยเฉพาะวรรณคดีไทย วรรณคดีใช้เนื้อหาจากศิลปะเหล่านี้มาประพันธ์ในรูปบทพรรณนาฉายภาพของรูปศิลปะนั้น ๆ ให้ปรากฏขึ้นมาอันเป็นคุณค่าทางวรรณศิลป์ ทั้งนี้ ภาพที่ปรากฏจะสมบูรณ์หรือแจ่มชัดมากน้อยเพียงใด ขึ้นอยู่กับการเก็บรายละเอียดของเนื้อหาและกลวิธีการประพันธ์อันประณีตบรรจง ยกตัวอย่างบทพรรณนาพระมณฑปที่สวมรอยพระพุทธบาท จังหวัดสระบุรี รวมทั้งศิลปกรรมอื่นที่ประกอบอยู่ (ภาพที่ ๒๐) จาก*บุณโณวาทคำฉันท์* ของพระนาค วัดท่าทราย และจาก*นิราศพระบาท* ของสุนทรภู่ มาเทียบกัน

บุณโณวาทคำฉันท์ พรรณนาตั้งแต่หลังคาพระมณฑปลงไปจนถึงบันไดขึ้นพระมณฑปดังนี้

ปางปิ่นธเรศตรี-
อยุธเยศมหา
ทราบกิจกลรอย
มีราชฤไทยทวี
รดับเป็นพระมณฑป
เพียงวิชยันต์พิมาน
สฤษฎิสวมพระพุทธบาท
ยังยอดศิขรบรร-
ห้ายอดยเยี่ยมเมฆ
ชวลิตพรรณราย
กิ่งกาบททาบกาญ-
บราลีเยาวยง-
มีบรรทจัตุราช
เครือซ้อนสลับกัน
สุกรีกระหนาบชั้น
เศียรสัตวพรรณราย
กลีบเกล็ดกัจฉามาศ
สลับรัตนรูจี
ใบโพสุวรรณห้อย
ลมพัดกระดึงดัง
เสียงดุจสังคีต
เพียงเทพบรรเลง
พ่างพื้นที่ฐานบัตร
กรกุมสุกรีกราย
สิงห์อัดก็อมดวง
เทพนมขนัดกิน-
ศรเสวยสวรรยา
นครราชธานี
พุทธบาทชินศรี
กุศลมุ่งผดุงการ
วรรัตโนฬาร
อมรเทพปูนกัน
มุนินาถจอมธรรม์
พตพิศโพรงพราย
จรัสดวงวิเชียรฉาย
รยับโชติสุริยงค์
จนมณีเสตารหง
คช่อฟ้าปรงอนครัน
วรพาดกระหนกพัน
กแนะแก้วกนกกลาย
ก็ทงันผงาดหงาย
รดะดาษระดมดี
ประดับดาษจรุญศรี
กระจ่างจัดกระจังบัง
รยาบย้อยบรุงรัง
เสนาะศัพทอลเวง
อันดึงดีดประโคมเพลง
รเรื่อยจับระบำถวาย
เป็นครุฑอัดอุราผาย
จะกระหยับเผยอบิน
วชิรช่วงมณีนิล
นเรศฟ้อนชอ้อนรำ

อิสูรทมูลแบก
แยกเขี้ยวผงาดทำ
ผนังดาษกระจกแจ่ม
กลแก้วผลึกเพรา
ซุ้มสี่ทวารา
กาบพรหมสรไกร
ตาบแต้มณรักร้อย
เฉิดกลีบจงกลกลาย
หน้าบันเขบ็จบรร
ทรงไอยราตรี
ช้อยกรชูสัง-
แสงรัตนสุนทร
ใบบานทวาเรศ
เพียงพิษณุกรรม์สรรค์
แม่ลายแลบุตกหนาบ
เกี่ยวก้านกนกแผลง
คชสีหสิงหราช
องคตยศยง
สุครีพในเครือวัลย์
พาลีผู้เลิศชาย
ฉลักมุกทุกทวาร
ล้วนแล้วณเครือพรร-
พื้นในหิรัญลาด
ราบรอบพระบาทา
มณฑปเยาวในนั้น
พวงกลิ่นสุมาลี
ดาริจอัจกลับ
ฉัตรชั้นวิเชียรเรือง
ตระบองบิดก็กำยำ
ดุจมีมโนเนา
ชวลิตงามเงา
รลอกเลื่อนลลานไป
รจเรขเรืองไร
กระหนาบเสาพเพราพราย
ประดับพลอยมณีฉาย
บทนาคสดุ้งดี
ผจงปั้นเป็นโกสีย์
เศียรงามด้วยงางอน
ขสังวาลบวร
ประกายมาศเลื่อมกัน
รดับมุกดูพรายพรรณ
นฤมิตรประดิษฐ์แปลง
ฉลุช่อชวาลแสง
พิศสัตว์ชวัดวง
มยุเรศเหมหงส์
หณุมานทยานกาย
ก็กุมขรรคชูฉาย
ตระบะล้ำกระบิลครัน
อัษฐบาน บเพี้ยนกัน
ณรายพรายลลายตา
ก็สะอาดอลังการ์
ทศพลวิมลมี
คณพรรณมณีดี
รยาบย้อยอร่ามเรือง
วะแวบวับมลังเมลือง
รุกขชาติบูชา

ดอกดวงผกาแก้ว สลับศรีสุโสภา
จงกลพระบาทา นพรัตนกอบกาญจน์
เฟื่องฟุ้งขจรกลิ่น เสาวคนธโอฬาร
ดุจทิพพิมานสถาน อุบลราชเทวัญ
ปราการประกอบโคม สว่างแสงเสมอจันทร์
แจ่มแจ้งทิวาวัน บรู้รุ่งรู้ราตรี
บันไดไศลลาด อุรคราชเจ็ดศีร์-
ษเลิกพังพานมี พิษเพียงประไลยกัลป์
อาวาสพระลานเลี่ยน ดุจแว่นสุวรรณสรรค์
มีรูปพระสัจพัน- ธดาบศบรรพชา
ผดุงไว้จะหวังแจ้ง กิจโดยดำนานมา
คือองค์ดาบศอา- ราธนรอยพระบาทางค์
เวหารอุโบสถ พระสถูปอุตมางค์
รายโรงระฆังปราง อดิเรกรจนา
หน้าลานปราการกั้น สถลมารครัฐยา
ผู้เฝ้าทวารา อิสูรสองตระบองกุม
หน้าย่นแสยะโอษฐ ดุจโกรธประชาชุม
หากเดชพระจอมจุม- พลป้องบไภยันต์
(บุณโณวาทคำฉันท์)

ส่วนนิราศพระบาท พรรณนาตั้งแต่บันไดขึ้นพระมณฑป ฐานพระมณฑปไปจนถึงหลังคา (ภาพที่ ๒๑) ดังนี้

ทวาราที่ตรงหน้าบันไดนาค มีรูปรากษสสองอสูรขยัน
แสยะแยกโอษฐ์อ้าสองตามัน ยืนยิงฟันแยกเขี้ยวอยู่อย่างเป็น
บันไดนาคนาคในบันไดนั้น ดูผกผันเพียงจะเลื้อยออกโลดเล่น
ขย้ำเขี้ยวขบปากเหมือนนาคเป็น ตาเขม้นมองมุ่งสะดุ้งกาย
มีต้นกำมพฤกษ์ทานในลานวัด ลูกหมากยัดเงินทิ้งอุทิศถวาย
คนประชุมกลุ้มชิงทั้งหญิงชาย บ้างกอบปรายเบี้ยโปรยอยู่โกรยกราว

ทิศประจิมริมฐานมณฑปนั้น
นุ่งหนังพยัคฆาชฎายาว
ชั้นบันไดจะขึ้นไปมณฑปนั้น
ดูผาดเผ่นเหมือนจะเต้นไปตามทาง
ทั้งสาวหนุ่มเข้าประชุมกันแออัด
แต่เวียนเดินเพลินชมมาตามกัน
ทั้งซุ้มเสามณฑปกระจกแจ่ม
มีดอกจันก้านแย่งสลับลาย
พื้นผนังหลังบัวที่ฐานบัทม์
หยิกขยุ้มกุมวาสุกรีกำ
ใบระกาหน้าบันบนชั้นมุข
ดูยอดเยี่ยมเทียมยอดยุคนธร
นาคสะดุ้งรุงรังกระดึงห้อย
เสียงประสานกังสดาลกระดึงดัง
บานทวารลานแลล้วนลายมุก
เป็นนาครุฑยุดเหยี่ยวในเครือวัลย์
สิงโตอัดกัดก้านกระหนกเกี่ยว
ชมพูพานกอดก้านกระหนกรุม
รูปนารายณ์ทรงขี่ครุฑาเหิร
รูปอมรกรกำพระธำมรงค์
ผนังในมณฑปทั้งสี่ด้าน
จำเพาะมีสี่ด้านทวารบัง
มณฑปน้อยสวมรอยพระบาทนั้น
เพดานดาดลาดล้วนกระจกงาม
ตาข่ายแก้วปักกรองเป็นกรวยห้อย
หอมควันธูปเทียนตระหลบอยู่อบอาย
มีดาบสรูปปั้นยิงฟันขาว
ครังเคราคราวหนวดแซมสองแก้มคาง
สิงโตตันสองตัวกระหนาบข้าง
พี่ชมพลางขึ้นบนบันไดพลัน
ประนมหัตถ์ทักษิณเกษมสันต์
ตามช่องชั้นกำแพงแก้วอันแพรวพราย
กระจังแซมปลายเสาเป็นบัวหงาย
กลางกระจายดอกจอกประจำทำ
เป็นครุฑอัดยืนเหยียบภุชงค์ขยำ
กินนรรำรายเทพประนมกร
สุวรรณสุกเลื่อมแก้วประภัสสร
กระจังซ้อนแซมใบระกาบัง
ใบโพธิ์ร้อยระเรงอยู่เหง่งหงั่ง
วิเวกวังเวงในหัวใจครัน
น่าสนุกในกระหนกดูผกผัน
รูปยักษ์ยันยืนกอดกระบองกุม
เทพเหนี่ยวเครือกระหวัดหัตถ์ขยุ้ม
สุครีพกุมขรรค์เงื้อในเครือวง
พรหมเจริญเสด็จยังบัลลังก์หงส์
เสด็จทรงคชสารในบานบัง
โอฬาร์ฬารทองทาฝาผนัง
ที่พื้นนั่งดาดด้วยแผ่นเงินงาม
ล้วนสุวรรณแจ่มแจ้งแสงอร่าม
พระเพลิงพลามพร่างพร่างสว่างพราย
ระย้าย้อยแวววามอร่ามฉาย
ฟุ้งกระจายรื่นรื่นทั้งห้องทอง
(นิราศพระบาท)

ในทางกลับกัน ทั้งประติมากรรม จิตรกรรม และสถาปัตยกรรมได้ใช้เนื้อหาจากวรรณคดีสร้างเป็นรูปขึ้น ตัวอย่างประติมากรรม เช่น ภาพศิลาจำหลักเรื่องรามเกียรติ์ที่ประดับอยู่ที่พนักด้านนอกรอบพระอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม ภาพจำหลักศิลาเรื่องรามเกียรติ์นี้นำเนื้อหามาจากบทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช (ภาพที่ ๒๒)

อีกตัวอย่างหนึ่ง หากจะถือว่าคำเล่าขานเป็นวรรณคดีมุขปาฐะ คำเล่าขานถึงวีรกรรมของท้าวสุรนารี คุณหญิงภริยาเจ้าเมืองนครราชสีมาซึ่งฐานะนี้อาจทำให้นึกถึงบางสิ่งบางอย่างที่เกี่ยวข้อง เช่น รูปลักษณ์ คุณสมบัติเหล่านี้น่าจะเป็นเนื้อหาที่ศาสตราจารย์ศิลป พีระศรี ไปสร้างเป็นประติมากรรมรูปท้าวสุรนารี (ภาพที่ ๒๓) ซึ่งอาจารย์ชะลูด นิ่มเสมอ ได้ “แปลความหมาย” ไว้ในคำบรรยายถึงผลงานเอกของอาจารย์ศิลป (ในการสัมมนาในวาระครบ ๑๐๐ ปี ศาสตราจารย์ศิลป พีระศรี ที่มหาวิทยาลัยศิลปากร เมื่อวันที่ ๓ กันยายน พ.ศ. ๒๕๓๕) ดังนี้

“ท่าทางที่ยืนอย่างเรียบ ๆ ตามลักษณะกุลสตรีไทย มือหนึ่งเท้าสะเอว แสดงความไว้ตัว ความสูงศักดิ์ อีกมือหนึ่งถือดาบที่ซ่อนคมอยู่ในฝัก ปลายปักลงพื้น แสดงถึงอำนาจเด็ดขาด และอำนาจนั้นได้ใช้ไปแล้วจนได้รับชัยชนะ ใบหน้าที่ก้มเล็กน้อยและสายตาที่ทอดต่ำลง แสดงถึงสถานะที่สูงกว่าคู่กันไปกับความเมตตาปรานี ที่ท่านมีต่อชาวเมืองที่ร่วมเป็นร่วมตายกันมา แต่ในความรักความเมตตานั้นยังมีอำนาจมีวินัยแฝงอยู่ รูปหน้าที่งดงามตามแบบสตรีไทยท้องถิ่น โหนกแก้มสูง ริมฝีปากไม่บางจนเกินไป ขากรรไกรที่เด่นชัด กำลังแสดงความรู้สึก ๒ อย่างที่ต่างกันอย่างตรงกันข้ามออกมาพร้อมกัน คือ ความสวยงาม น่ารัก น่าเทิดทูน ฝ่ายหนึ่ง กับความน่าเกรงกลัว อีกฝ่ายหนึ่ง ในทรวดทรงที่นุ่มนวล แต่แข็งแรงในท่าทางที่เรียบง่าย อ่อนโยน แต่ให้ความรู้สึกของความเป็นผู้มีอำนาจ ช่างสมกับคำนิยมที่มีผู้มอบให้กับหญิงไทยไว้ว่า ‘เปลกโก็ว ดาบก็แกว่ง’ เสียจริง”

ตัวอย่างจิตรกรรม ภาพจิตรกรรมฝาผนังเรื่อง*รามเกียรติ์* วัดพระศรีรัตนศาสดาราม ซึ่งอยู่ที่ผนังด้านในพระระเบียงรอบพระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม (ภาพที่ ๒๔) ภาพจิตรกรรมฝาผนังเรื่องรามเกียรติ์นี้ นำเนื้อหามาจากบทละครเรื่อง*รามเกียรติ์* พระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช

ในประเทศไทย ประเพณีการนำเนื้อหาจากวรรณคดีหรือเรื่องราวที่เกี่ยวเนื่องกับวรรณคดี เช่น พุทธประวัติ (ภาพที่ ๒๕) เรื่องชาดก (ภาพที่ ๒๖) คติความเชื่อทางพระพุทธศาสนา (ภาพที่ ๒๗) ตลอดจนเรื่องราวที่นับเนื่องเป็นวรรณคดี เช่น พงศาวดาร ประวัติศาสตร์ (ภาพที่ ๒๘) เอกสารต่าง ๆ เหล่านี้มาสร้างเป็นรูปจิตรกรรม มีมาแต่โบราณจนในปัจจุบัน ทั้งนี้ ลักษณะงานจิตรกรรมที่มีมาแต่โบราณจนปัจจุบันนั้น ได้คลี่คลาย และเปลี่ยนแปลงไปตามประเพณีนิยมของยุคสมัยและอิทธิพลต่าง ๆ ทั้งภายในและภายนอก

งานสถาปัตยกรรมที่อาจนับเป็นตัวอย่างของความเกี่ยวข้องกันของวรรณคดีกับสถาปัตยกรรม ได้แก่ พระที่นั่งสรรเพชญปราสาท เมืองโบราณ บางปู จังหวัดสมุทรปราการ (ภาพที่ ๒๙) เมืองโบราณได้สร้างพระที่นั่งสรรเพชญปราสาทจำลองพระที่นั่งสรรเพชญปราสาทองค์เดิมที่สร้างขึ้นในสมัยสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ (พ.ศ. ๑๙๙๑-๒๐๓๑) ที่จังหวัดพระนครศรีอยุธยา พระที่นั่งองค์เดิมนี้ถูกเผาทำลายเหลือแต่ฐานเมื่อ พ.ศ. ๒๓๑๐ พระที่นั่งสรรเพชญปราสาทองค์จำลองนี้ เมืองโบราณได้สร้างขึ้น *“โดยค้นคว้าจากหลักฐานดั้งเดิมทั้งของไทยและต่างชาติ จากฐานที่เหลือลักษณะให้เห็นอย่างคร่าว ๆ มากำหนดเป็นผังขึ้น และหาหลักฐานจากภาพเขียน ไม้สลัก และโบราณวัตถุในสมัยอยุธยาที่มีทรวดทรงคล้ายกันเป็นจุดเริ่มต้น ประกอบกับหลักฐานจากเอกสาร เช่น จดหมายเหตุ ตำนาน พระราชพงศาวดาร เพื่อสอบค้นลักษณะภายในของปราสาท”*

หลักฐานที่อาจเชื่อได้ว่าเป็นเอกสารชิ้นเดียวกับเอกสารที่ใช้ประกอบส่วนหนึ่งในการสร้างพระที่นั่งสรรเพชญปราสาทจำลององค์นี้ คือ คำให้การขุนหลวงวัดประดู่ทรงธรรม ในเอกสารจากหอหลวง ตอนที่ ๒ ว่าด้วยพระราชวังหลวง เสนอโดย ปรีดา ศรีชลาลัย ดังมีข้อความกล่าวถึงพระที่นั่งสรรเพชญปราสาท ดังนี้

“พระที่นั่งสรรเพชญมหาปราสาทมียอดซุ้มมณฑปนพสูญเก้ายอด มีมุขสั้นสองด้าน มีมุขโถงออกมาจากปราสาทใหญ่ ไม่มียอด มีแต่หลังคา (ศร) สามชั้นน่าบัณประเจิด มีเสาครีพสิงหเทพนม มีนารายน์ยืนย้อยลงมาตามหน้าบัณ ในมุขโถงนั้นมีพระแท่นมณฑปบุษบกทองคำนั้งในมุขโถง เปนที่เสดจออกทรงพระราชปราไสยแก่แขกเมืองต่างประเทศถวายบังคมน่ามุขโถง ในกลางพระที่นั่งสรรเพชญมหาปราสาทนั้น มีพระแท่นปัญญงคกาญจนเนาวรัตนสามชั้นรูปอย่างพระเบญจา ไม่มีมณฑปมีพระมหาเสวตรฉัตรปักที่หลังแท่นปัญญงค ๆ นั้น ทำด้วยทองคำนพน้ำเก้า ประดับเพชรและพลอยต่าง ๆ มีค่าสูงสามศอกทองคำหุ้มหนักถึงเก้าสิบชั่งลงยาราชาวะดีประดับเนาวรัตนพร้อมทุกศี บนพื้นพระแท่นปัญญงคทองคำนั้นปูหนังราชสีห์ ซึ่งมีมาแต่โบราณนั้น เปนที่เสดจขึ้นนั่งออกรับแขกเมืองบ้าง ออกรับเจ้าประเทศราชบ้าง ออกขุนนางเมื่อวันราชาภิเศกบ้าง มีเครื่องสูงปักรอบพระแท่นปัญญงค...”

อนึ่ง *โคลงนิราศนครสวรรค์* ของพระศรีมโหสถ พรรณนาพระที่นั่งสรรเพชญปราสาทไว้ว่า

สรรเพชญปราสาทต้าน หาวหน
ชวยโชติพรายอำพล เพริศแพร้ว
มกุฏพิมานมณ ฑริเทพ เทียมฤๅ
เรียงเรียบโรงคชแก้ว ถี่ถ้วนงามสม

ความเกี่ยวข้องกันของวรรณคดีกับสถาปัตยกรรม ประติมากรรม และจิตรกรรม อีกลักษณะหนึ่ง คือ การประสานกัน วรรณคดีประสานเนื้อหาของสถาปัตยกรรม ประติมากรรม หรือจิตรกรรมเข้าในเรื่องวรรณคดี เพื่อประโยชน์ในการดำเนินเรื่อง เพื่อเสริมเรื่องให้สมบูรณ์ และเพื่อแสดงความนึกคิดบางประการ

ใน*อนิรุทธคำฉันท์* ตอนกล่าวถึงพระอนิรุทธ์ประพาสไพรและประทับแรมในป่า พระเทพารักษ์อุ้มพระอนิรุทธ์ไปสมนางอุษา ธิดาท้าวกรุงพาณ จวนรุ่งสางพระเทพารักษ์มาอุ้มพระอนิรุทธ์ซึ่งกำลังหลับกลับไปยังราชรถที่ประทับ พระอนิรุทธ์ตื่นบรรทมก็วิโยคโศกเศร้าถึงนาง แต่ต้องจำพระทัยยกทัพกลับ ฝ่ายนางอุษามีความเศร้าโศกถึงบุรุษที่มาในยามราตรี นางพิจิตรเลขาผู้เป็นพี่เลี้ยงได้ปลอบโยนถามเรื่องราว นางอุษาจึงเล่าความให้ฟัง นางพิจิตรเลขาทูลว่าเป็นความฝัน นางอุษาว่ามิใช่ฝันเพราะ

ผิวฝันบร้างช้ำ ชรลื้นแก้มอันย้ายวน
ทราบคนธอบอวน รสเศียรบหายหอม

นางอุษาขอให้นางพิจิตรเลขาวาดรูปเทพและท้าวต่าง ๆ เพื่อจะเหมือนกับบุรุษนั้น นางพิจิตรเลขาวาดรูปเทพท้าว ยักษ์ คนธรรพ์ กินนรต่าง ๆ นางอุษาก็เมิน บมิดู นางพิจิตรเลขา

จึงวาดนแน่งโฉม อนิรุทธราชา
นางเอาขดานมา บันทับทรวงก็ไห้โหย
อ้านี้แลรูปท้าว อันมาชมมาชายโชย
จำนองกระอืดโอย ทุกขทรวงรลวงกาม

แล้วนางก็บอกนางพิจิตรเลขาว่า

ผิวพี่เอ็นดูน้อง อันเชิญช่วยมาดับความ
ร้อนเร่าคือเพลิงลาม ลันลุงแลกำเดาดง

นางพิจิตรเลขาจึงไปยังเมืองทวาราวดี ร่ายมนตร์สะกดคนในปราสาทให้หลับ แล้วอุ้มพระอนิรุทธ์มาให้อยู่ร่วมกับนางอุษา

ใน*สมุทรโฆษคำฉันท์* มีจิตรกรรมแทรกประสานอยู่ในเนื้อเรื่อง ๒ แห่ง แห่งแรกตอนกล่าวถึงพระสมุทรโฆษเสด็จไปวังช้าง และประทับแรมในป่า พระเทพารักษ์อุ้มพระสมุทรโฆษไปสมนางพินทุมดีธิดา

ท้าวสีหนรคุปต์ เมืองรมยนคร จวนรุ่งสาง พระเทพารักษ์มาอุ้มพระสมุทรโฆษขณะกำลังหลับกลับไปยังราชรถที่ประทับ พระสมุทรโฆษตื่นบรรทมก็มีความเศร้าโศก เที่ยวค้นหานางตามที่ต่าง ๆ ในที่สุดพวกมนตรีทูลเตือนพระสมุทรโฆษให้เสด็จกับนคร

ฝ่ายนางพินทุมดี ครั้นตื่นขึ้นก็มีความเศร้าโศก นางรัตนธารีผู้เป็นพี่เลี้ยงปลอบโยนถามเรื่องราว นางพินทุมดีจึงเล่าเรื่องให้ฟัง นางรัตนธารีว่าเป็นความฝัน แต่นางพินทุมดียืนยันว่าเป็นความจริง และกล่าวแก่นางรัตนธารีว่า

แก้มน้องพพร่องใด และมาต้องพี่แลดู
รอยทันตอันตรู คือกุทัณฑสายสลาย
ริมโอษฐอ่อนช้ำ เพื่อภุชงคใดหมาย
ไหม้หมองจะปองตาย และบตายก็เปนตรอม
กลิ่นแก้มอันแปมปน รสคนธยังหอม
ไป่หายในอกออม รสรักอยู่ยาใจ

และขอให้นางรัตนธารีวาดรูปเทพ ท้าวพระยา ตลอดจนพวกนาค และกินนร เพื่อจะได้รู้ว่าเป็นผู้ใด นางรัตนธารีวาดรูปเทพทั้งหลาย ยักษ์ คนธรรพ์ กินนร นาค ครุฑ จนกระทั่ง

แล้ววาดโฉมพระราชา สมุทรโฆษา
ธิราชเรืองภุชพล
พักตราเตรียบจันทรพิมล คิ้วค้อมก่งกล
กุทัณฑตาต่างศร
เอวองค์อรรแถ้งทรวงสมร นางท้าวยื่นกร
แลพิศพบูบมิแปร
นางทายขดานผทับแด ไฟสมรลามแล
ลืมพาษปธารารายฯ

นางรัตนธารีปลอบนางพินทุมดีให้คลายความโศก แล้วเหาะไปยังเมืองพรหมนคร ทูลพระสมุทรโฆษให้ทรงทราบ และพามายังเมืองรมยนคร

อีกแห่งหนึ่ง ตอนกล่าวถึงพระสมุทรโฆษกับนางพินทุมดีพากันดั้นดงไปตามทุรสถานในป่าพิมพานต์ จนกระทั่งถึงห้วงน้ำใหญ่เกินกำลังที่ว่ายน้ำข้ามไปได้ ขณะรำพึงอยู่นั้น มีขอนไม้งิ้วลอยมา ทั้ง ๒ องค์จึงเกาะขอนไม้ลอยไปจนถึงกลางห้วงน้ำเกิดพายุโหมพัดพานคลื่นซัดขอนไม้ขาดกลางทำให้ทั้ง ๒ องค์พลัดกัน นางพินทุมดีขึ้นฝั่งได้และเดินทางไปจนถึงเมืองมัทราช อาศัยอยู่กับยายคนหนึ่ง มอบแหวนให้ยายไปขายเศรษฐี ได้เงินมาแล้วนางพินทุมดีให้สร้างโรงทานให้ช่างเขียนรูปบนผนังเป็นเรื่องราวของนางกับพระสมุทรโฆษ

ตั้งแรกแต่เทพโอบองค์ อดิศรสุริยวงศ์
มาวางในปรางค์สมสอง
เท่าถึงสองดลชลนอง เกาะขอนกรตระกอง
แลว่ายในสายสินธุธาร
เกิดมหาวาตะพะพาน คลื่นคลั่งบันดาล
ก็ฟัดก็ฟาดขาดขอน
สองเสวยทุกข์แทบเมือมรณ์ สองท่องชโลธร
ทั้งสองขจัดพลัดกัน

จากนั้น นางพินทุมดีให้จัดสิ่งของต่าง ๆ ทั้งเงินทอง เสื้อผ้าและอาหารสำหรับแจกให้ผู้ที่มาโรงทาน และสั่งพนักงานผู้จ่ายทานพาผู้ที่รับทานไปดูรูปวาด ใครดูแล้วร้องไห้ก็ให้มาบอก

ฝ่ายพระสมุทรโฆษซึ่งว่ายอยู่กลางทะเลนั้น บังเอิญนางเมขลาเหาะมาพบ และไปทูลพระอินทร์ พระอินทร์จึงสั่งให้นางเมขลาไปช่วยไว้ และมีเทวโองการให้พิทยาธรนำพระขรรค์ไปคืนพระสมุทรโฆษ พระสมุทรโฆษได้พระขรรค์แล้วก็แปลงเพศเป็นพราหมณ์ตามหานางพินทุมดีไปจนถึงเมืองมัทราช เมื่อเข้าไปในโรงทาน ได้เห็นรูปวาดก็กันแสง ผู้จ่ายทานจึงนำความไปแจ้งแก่นางพินทุมดี นางพินทุมดีได้ฟังก็ปลาบปลื้มออกไปที่โรงทาน และได้พบกับพระสมุทรโฆษในที่สุด

ในบทละครเรื่อง*สังข์ทอง* พระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ได้ประสานประติมากรรมไว้ในเรื่องอยู่แห่งหนึ่ง ตอนที่ท้าวยศวิมลกับนางจันท์เทวีมาตามพระสังข์ที่เมืองสามนต์ นางจันท์เทวีคิดวิธีที่จะได้พบพระสังข์โดยขอเข้าไปอยู่กับพวกวิเสทได้ทำเครื่องเสวยใด ๆ ก็เป็นพอพระทัยของพระสังข์เสมอ จนกระทั่งนางจันท์เทวี “จะแกล้งแกงฟัก”

จึงหยิบยกมาตั้งนั่งฝาน
แกะเป็นรูปขององค์นงลักษณ์
ชิ้นหนึ่งทรงครรภ์กัลยา
ชิ้นสองต้องขับเที่ยวเซซัง
ชิ้นสามเมื่ออยู่ด้วยยายตา
ชิ้นสี่กัลยามาแต่ไพร
ชิ้นห้าบิตุรงค์ทรงศักดิ์
ชิ้นหกจองจำทำประจาน
ชิ้นเจ็ดเพชฌฆาตเอาลูกยา
เป็นเจ็ดชิ้นสิ้นเรื่องอรไท
เอาวางไว้ในจานแล้วเจียนจัก
เมื่ออยู่กับผัวรักที่ในวัง
คลอดลูกออกมาเป็นหอยสังข์
อุ้มลูกไปยังพนาลัย
ลูกยาออกช่วยขับไก่
ทุบสังข์ป่นไปกับนอกชาน
ให้จับตัวลูกรักมาจากบ้าน
ให้ประหารฆ่าฟันไม่บรรลัย
ไปถ่วงลงคงคาน้ำไหล
ใครใครไม่ทันสงกา

เมื่อพระสังข์ตักชิ้นฟักขึ้นมาเห็นเป็นรูปสลักก็สงสัย วางไว้แล้วตักชิ้นใหม่ขึ้นมาก็เป็นรูปสลักเหมือนกัน จึงเลือกตักชิ้นฟักขึ้นมาทั้งหมดแล้วล้างน้ำ วางเรียงกันก็ “เห็นเป็นเรื่องนิยายหอยสังข์” พระสังข์แน่ใจว่าพระมารดาตามมาแล้ว จึงให้ไปพาผู้ที่แกงฟักเข้ามา ในที่สุดแม่ลูกที่พลัดพรากกันมานานก็ได้พบหน้ากัน

สถาปัตยกรรมที่ประสานเป็นเนื้อหาในเรื่องวรรณคดี ตัวอย่างในเสภาเรื่อง*ขุนช้างขุนแผน* ตอนกล่าวถึงพลายแก้วสร้างเรือนหอ ได้แสดงให้เห็นโครงสร้าง ส่วนประกอบ และขั้นตอนการสร้างเรือนไทย ดังนี้

คราน้ันจึงโฉมเจ้าพลายแก้ว
บอกแขกปลูกเรือนเพื่อนผู้ชาย
ให้ขุดหลุมระดับชักปักเสาหมอ
ตีสิบเอ็ดใกล้รุ่งฤกษ์สำคัญ
แล้วให้ลั่นฆ้องหึ่งโห่กระหน่ำ
สับขื่อพรึงติดสนิทดี
ใส่เต้าจึงเข้าแปลานพลัน
พาดกลอนผ่อนมุงกันยุ่งไป
บ้างเจาะถากถุ้งเถียงเสียงเอะอะ
บ้างผ่าฟันสนั่นอึงคะนึง
ศรีประจันแกเรียกบ่าวข้า
เลี้ยงดูสับสนคนทำงาน
ครั้นถึงกำหนดแล้วจึงนัดหมาย
มายังบ้านท่านยายศรีประจัน
เอาเครื่องเรือนมารอไว้ที่นั่น
ก็ทำขวัญเสาเสร็จเจ็ดนาที
ยกเสาใส่ซ้ำประจำที่
ตะปูตียกเสาดั้งตั้งขึ้นไว้
เอาจันทันเข้าไปรับกับอกไก่
จั่วใส่เข้าฝาเช็ดหน้าอึง
เกะกะกบไสไขเหล็กจี้ง
วันหนึ่งแล้วเสร็จสำเร็จการ
ให้ยกสำรับมาทั้งคาวหวาน
อิ่มแล้วไปบ้านด้วยทันใด

อีกแห่งหนึ่งใน*ร่ายยาวมหาเวสสันดรชาดก* กัณฑ์ชูชก ตอนกล่าวถึงชูชกซ่อมแซมกระท่อมที่อาศัยก่อนจะเดินทางไปหาพระเวสสันดร เพื่อขอพระราชทานพระโอรสและพระธิดา ดังนี้

“โส เคหทุพฺพลฏฺฐานำ ถิรำ กตฺวา ส่วนออเฒ่าพฤฒาทลิททก ให้อิดออดวิตกพะว้าพะวัง ด้วยอมิตตดาสิจะยังตัวสิจะไป ธชีมิไว้ใจด้วยเคหาเก่าคร่ำคร่ำชวนโซเซ อ่อนโอเอ้เอียงโอนเอน กลัวว่าจะคร่ำเครนครืนโครมลง โย้ให้ตรงกรานไม้ยัน ค้ำจดจันจุนจ้องไว้ เกลากลอนใส่ซีกครุคระ มุงจะจะจากปรุโปร่งแลตะละโล่งลอดเห็นฟ้า ขึ้นหลังคาครอบจากหลบ โก้งโค้งกบกดซีกกรอบ ผ่าไม้ครอบคร่อมอกไก่ไม้ข้างควายแขวะเป็นรู สอดเสียบหนูแน่นขันขัด ปั้มลมดัดเดาะหักห้อย กบทูย้อยแยกแครกคราก จั่วจุจากจัดห่าง ๆ ฝาหน้าต่างแต่งให้มิด ล่องหลวมปิดปกซี่ฟาก ตงรอดคราดเครียดรารัด ตอม่อขัดค้ำขึงขังทฺวารำ ปฏิสงฺขริตฺวา จักตอกมาขมวดเป็นเกลียว ผูกแน่นเหนียวหน่วงประตู ห่วงหิ้วชูฉวยชักชิด ปิดมืดมิดไม่เห็นห่าง ใส่กลอนกลางกลัดเหน็บแนม ลิ่มเสียดแซมซ้ำให้ชิด ไม่เคยปิดอย่าพักเปิด เถ้าถืบเถิดถูกไม่สิ้นบันไดลงขึ้นขันชะเนาะมั่นเหมาะเจาะจ้องจนซาน ทำลนลานโน่นนี่เสร็จ กอบกำสะเก็ดกวาดปัดแผ้ว”

ความเกี่ยวข้องกันของศิลปะอีกลักษณะหนึ่งคือ การใช้วิธีการของศิลปะอีกประเภทหนึ่ง กล่าวเฉพาะจิตรกรรมกับวรรณคดี นอกจากจิตรกรรมใช้เนื้อหาจากวรรณคดีมาสร้างเป็นรูปแล้ว ยังใช้วิธีการของวรรณคดีอีกด้วย ทั้งนี้จะเห็นได้จากภาพที่จิตรกรวาด ที่เหมาะที่จะบรรยายเรื่องราวให้สอดคล้องกับการคลี่คลายของเวลาตามลักษณะของวรรณคดี ตัวอย่างภาพจิตรกรรมฝาผนังเรื่อง*รามเกียรติ์วัดพระศรีรัตนศาสดาราม* ภาพในแต่ละห้องแสดง (หรือบรรยาย) ให้เห็นเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นต่อเนื่องในช่วงหนึ่ง ๆ ของเรื่องรามเกียรติ์ เช่น ภาพห้องที่ ๑ พระชนกฤษีทำพิธีบวงสรวง ไถดินพบผอบที่ใส่นางสีดาฝังไว้ แล้วลาผนวช เสด็จกลับเมืองมิถิลาพร้อมด้วยนางสีดา (ภาพที่ ๓๐)

ในทำนองเดียวกัน กล่าวได้ว่า วรรณคดีพยายามใช้วิธีการของจิตรกรรม คือ บรรยายภาพหรือเหตุการณ์ต่าง ๆ พร้อมกัน เพื่อให้ผู้อ่านเข้าใจหรือเห็นว่าภาพหรือเหตุการณ์นั้นเกิดขึ้นในเวลาเดียวกัน ตัวอย่าง บทละครเรื่อง*อิเหนา* พระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยที่บรรยายสภาพบ้านเมืองและความเป็นไปของเมืองทั้งสี่ คือ กุเรปัน ดาหา กาหลัง และสิงหัดส่าหรี พร้อมกันไป ดังนี้

อันสี่ธานีราชฐาน
เทเวศร์นฤมิตด้วยฤทธา
มีปราสาททั้งสามตามฤดู
หลังคาฝาผนังนอกใน
ภูเขาเงินรองฐานมีมารแบก
แก้วไพฑูรย์ทำเป็นลำยอง
กว้างใหญ่ไพศาลนักหนา
สนุกดั่งเมืองฟ้าสุราลัย
เสด็จอยู่โดยจินดาอัชฌาสัย
แล้วไปด้วยโมราศิลาทอง
ยอดแทรกยอดใหญ่ไม้สิบสอง
บัญชรช่องชัชวาลบานบัง

พระปรัศว์ซ้ายขวาอ่าโถง ท้องพระโรงรจนาหน้าหลัง
พระแท่นแก้วกุดั่นบัลลังก์ กางกั้งเศวตฉัตรอยู่อัตรา
บรรจถรณ์ที่ไสยาสน์อาสน์สุวรรณ มีฉากแก้วแพรวพรรณคั่นฝา
ที่เสวยที่สรงคงคา ที่นั่งเย็นอยู่หน้ามนเทียรทอง
พรรณไม้ดอกลูกปลูกกระถาง ไว้หว่างอ่างแก้วเป็นแถวถ้อง
ราบรื่นพื้นชาลาดังหน้ากลอง อิฐทองปูลาดสะอาดตา
มีทิมที่ล้อมวงองครักษ์ นอนกองเกณฑ์พิทักษ์รักษา
โรงแสงโรงภูษามาลา เรียงเรียบรัถยาหน้าพระลาน
โรงเครื่องเนื่องกันเป็นหลั่นลด โรงม้าโรงรถคชสาร
ติกาหรังสำหรับพระกุมาร อยู่นอกปราการกำแพงวัง

ประตูลักลงท่าชลาลัย มีโรงเรือเรียงไปริมฝั่ง
เรือศรีสุวรรณบัลลังก์ เรือแข่งเรือที่นั่งตั้งบนม้า
เรือกิ่งเอกชัยใส่บุษบก งามกระหนกลวดลายท้ายหน้า
พนักงานตำรวจใหญ่ไตรตรา เกณฑ์ไพร่ให้รักษานาวี
ตำหนักแพแลล้ำอำไพ มุขลดพาไลหลังคาสี
ช่อฟ้าหน้าบันปราลี ล้วนมณีเนาวรัตน์ชัชวาล
ข้างหน้าตำหนักน้ำนั้นทำกรง สำหรับราชสุริย์วงศ์สรงสนาน
เบื้องบนบังสาดดาดเพดาน ผูกม่านมู่ลี่ลายทอง
ฤดูเดือนสิบเอ็ดเสด็จลง ลอยกระทงทรงประทีปเป็นแถวถ้อง
ทอดทุ่นท้ายน้ำประจำซอง ตั้งกองล้อมวงพระทรงธรรม์
อันถนนหนทางท้องฉนวน ศิลาลายลาดล้วนเลือกสรร
มีตึกแถวทิมรอบขอบคัน เรือนสนมกำนัลเป็นหลั่นมา

จิตรกรรมกับวรรณคดีมีความสอดคล้องกันอย่างหนึ่งคือ ต่างมีลักษณะของกันและกันผสานอยู่ ซึ่งกล่าวได้ว่า จิตรกรรมเล่าเรื่องด้วยการวาดภาพ และวรรณคดีสร้างภาพด้วยการเล่าเรื่อง

ความสอดคล้องของจิตรกรรมกับวรรณคดีดังกล่าวนี้ ไซมอนิดิส (Simonides) (๕๕๖-๔๖๘ ก่อนคริสต์ศักราช) กวีลิริคของกรีกได้กล่าวเปรียบเทียบตามที่พลูทาร์ก (Plutarch) นักเขียนชีวประวัติชาวกรีก (ประมาณ ค.ศ. ๔๖-หลัง ค.ศ. ๑๑๙) ได้นำมากล่าวว่า “จิตรกรรมเป็นกวีนิพนธ์เงียบและกวีนิพนธ์เป็น

จิตรกรรมซึ่งพูด" (painting is mute poetry, poetry a speaking picture) และคำพูดที่ (นักวรรณคดีวิจารณ์ว่า) มีอิทธิพลมากที่สุดในการกล่าวถึงความเหมือนของจิตรกรรมกับวรรณคดี คือคำเปรียบเทียบของฮอเรซ (Horace) กวีชาวโรมัน (๖๕-๘ ก่อนคริสต์ศักราช) ที่ว่า

Ut pictura poesis: erit quae, si propias stes, te capiat magis, et quaedam, si longiusabstes (That is, some pictures are murals, and some minatures-and so with poems)
(กวีนิพนธ์ก็เช่นเดียวกับภาพเขียน ซึ่งบ้างก็เป็นจิตรกรรมฝาผนัง บ้างก็เป็นภาพจิ๋ว)

ต่อมาในคริสต์ศตวรรษที่ ๑๖ และ ๑๗ ได้เกิดทฤษฎีว่าด้วยความเหมือนกันของจิตรกรรมกับวรรณคดี ทั้งนี้ ชาร์ล อัลฟองส์ ดู เฟรสนัว (Charles Alphonse Du Fresnoy) จิตรกรชาวฝรั่งเศสได้กล่าวย้ำคำเปรียบเทียบของไซมอนิดิสและฮอเรซไว้ในเรื่อง *De Arte Graphica* ซึ่งเขียนเป็นภาษาละติน ว่า

Ut picture poesis erit; similisque Poesi
Sit Pictura; ...
...muta Poesis
Dicitur baec, Pictura loquens solet illa vocari.

ไดรเดน (Dryden) กวีชาวอังกฤษ (ค.ศ. ๑๖๓๑-๑๗๐๐) ได้แปลกวีนิพนธ์นี้เป็นภาษาอังกฤษใน ค.ศ. ๑๖๙๕ ว่า

A poem is like a picture; so a picture ought to try to be like a poem.
. . . a picture is often called silent poetry; and poetry a speaking picture.
(กวีนิพนธ์เหมือนกับภาพเขียน ดังนั้นภาพเขียนก็ควรพยายามให้เหมือนกวีนิพนธ์
... ภาพเขียนมักเรียกกันว่ากวีนิพนธ์เงียบ และกวีนิพนธ์ก็มักเรียกกันว่าภาพเขียนซึ่งพูดได้)

๔. วรรณคดีกับดนตรี

ศิลปะอีกประเภทหนึ่งได้แก่ดุริยางคศิลป์ คือ ดนตรีและการขับร้อง วรรณคดีกับดนตรีเหมือนกันหลายอย่าง กล่าวคือ

ประการแรก ดนตรีและวรรณคดีเป็นศิลปะที่เกี่ยวกับเสียง ดนตรีเป็นเสียงที่เรียบเรียงขึ้นอย่างเป็นระเบียบ เสียงเหล่านี้มีลักษณะต่าง ๆ มีระดับสูงต่ำ มีความเข้มหนักเบา มีระยะสั้นยาว และสีสันของน้ำเสียง ซึ่งประสานสอดคล้องกันเป็นทำนองลีลา และมีจังหวะผสาน

วรรณคดีเป็นถ้อยคำที่เรียบเรียงขึ้นอย่างเป็นระเบียบด้วยปริมาณระดับเสียงสูงต่ำ หนักเบา สั้นยาว ประสานสอดคล้องกันในลักษณะที่กำหนดไว้เป็นแบบรูป

โดยที่คำคือเสียง การเรียบเรียงถ้อยคำในวรรณคดีก็คือการเรียบเรียงเสียง ทั้งนี้จะเห็นได้จากวรรณคดีไทยแต่เดิมถ่ายทอดกันด้วยปาก เสียงจึงเป็นเครื่องมือสำคัญเช่นเดียวกับดนตรี

ประการที่ ๒ ดนตรีและวรรณคดีเป็นศิลปะที่มีเงื่อนไขอยู่ในกรอบของเวลา การฟังดนตรีต้องฟังตั้งแต่ต้นจนจบ การฟังเพียงเสียงแรกของดนตรีย่อมไม่อาจรับรสของดนตรีได้ เช่นเดียวกัน การอ่านวรรณคดีต้องอ่านตั้งแต่ต้นจนจบ เพราะมิฉะนั้นก็ไม่สามารถรู้เรื่องราวของวรรณคดีนั้น ๆ ได้

ประการที่ ๓ วรรณคดีและดนตรีต่างมีลักษณะของกันและกันผสานอยู่ คำในวรรณคดีมีเสียงสูงต่ำ หนักเบา สั้นยาวมีจังหวะ ซึ่งเป็นลักษณะของเสียงดนตรี วรรณคดีจึงสามารถใช้คำเลียนเสียงดนตรีได้โดยง่าย เช่น

ต้อยตะริดติ๊ดตี่เจ้าพี่เอ๋ย จะละเลยเร่ร่อนไปนอนไหน
แออีออยสร้อยฟ้าสุมาลัย แม้นเด็ดได้แล้วไม่ร้างให้ห่างเชย
ฉุยฉายชื่นรื่นรวยระทวยทอด จะกล่อมกอดกว่าจะหลับกับเขนย
หนาวน้ำค้างพร่างพรมลมรำเพย ใครจะเชยโฉมน้องประคองนวล
เสนาะดังวังเวงเป็นเพลงพลอด เสียงฉอดฉอดชดช้อยละห้อยหวน
วิเวกแว่วแจ้วในใจรัญจวน เป็นความชวนประโลมโฉมวัณฬา
(พระอภัยมณี)

การใช้คำซึ่งมีคุณภาพในทางเสียง และความหมายประกอบเข้าด้วยกันด้วยกลวิธีต่าง ๆ ในวรรณคดี ทำให้เห็นลักษณะต่าง ๆ ของดนตรี เช่น

(๑) สำรวลรื่นคลื่นราบดังปราบเรี่ยม ทั้งน้ำเปี่ยมป่าแสมข้างแควขวา
ดาวกระจายพรายพร่างกลางนภา แสงคงคาเต็มพราวราวกับพลอย
เห็นปลาว่ายกายสล้างกระจ่างแจ่ม แลแอร่มเรืองรุ่งจับกุ้งฝอย
เป็นหมู่หมู่ฟูฟ่องขึ้นล่องลอย ตัวน้อยน้อยนางมังกงขมงโกรย
ชื่นอารมณ์ชมปลาเวลาดึก หวนรำลึกแล้วเสียดายไม่วายโหย
แม้นเห็นปลาวารินจะดิ้นโดย ทั้งลมโชยเฉื่อยชื่นระรื่นเย็น
(นิราศเมืองเพชร)

การประสานเสียงสัมผัสสระสอดคล้องตลอดทุกจังหวะสม่ำเสมอภายในวรรคในกวีนิพนธ์บทนี้สร้างความรื่นไหลของเสียง เป็นลีลาดนตรีที่ดำเนินไปอย่างเรียบรื่นโดยตลอด

(๒) ในอุทยานนันทวันที่ประพาส
มณฑาไม้ทิพขจายจร
รกฟ้ารังฟุ้งหวนหอม
เสาวรสส่งรสสุมามาลย์
อุทยานมีมิ่งไม้สูงระหง
กุหลาบกาหลงแลยางทราย
พุดจีบพวงจาบพิมเสนสน
แคฝอยเค็ดฝิ่นโมกมัน
ควรพิศจิตลดาวันสถาน
ช้องนางช้างน้าวมลิลา
ยมโดยแย้มดอกออกสลอน
สายหยุดส่งเสาวรสไกล
อันปารุสกวันซึ่งทรงผล
พลวงหว้าพลับหวานม่วงมัน
แลยอลำไยเรียงขนัด
สวายสอไสวสีเรื่อเรือง
รุกขชาติร่มรื่นเกษมสลอน
แก้วซ้อนเกดแซมผกากาญจน์
ประยงค์เปรียงพะยอมกลิ่นหอมหวาน
ลมพานเลื่อนพวงลงร่วงราย
จันทน์แดงเดื่อดงขล้อขลาย
กุ่มงอกแกมหงายสลับกัน
จำปาจวงปนนมสวรรค์
กลำพอกลำพันคนทา
มะลิพันเลื้อยพานพฤกษา
มลุลีลอยฟ้าดอกสพรั่งไพร
อัญชันอ่อนช้อยยอดไสว
กล้วยไม้เกลื่อนหมู่เถาวัลย์
ปรางปนปริงปานดังรังสรรค์
เกดจันทน์กำจัดไฟเฟือง
ขวิดสละขว้างสลัดใบเหลือง
ชิดเนื่องเนินชั้นกัทลี
(สมบัติอมรินทร์คำกลอน)

เสียงสัมผัสพยัญชนะสลับ ๒ พยางค์ใน ๒ จังหวะแรกของวรรค เช่น มณฑา-ไม้ทิพ แก้วซ้อน-เกดแซม รกฟ้า-รังฟุ้ง ลมพาน-เลื่อนพวง กุหลาบ-กาหลง กุ่มงอก-แกมหงาย เป็นเสียงจังหวะหยุดสั้น ๆ ของเสียงเครื่องดนตรีต่างชนิดเล่นล้อกัน

(๓) ว่าพลางกางกรเข้าประคอง
ถีบทยานผ่านขึ้นโพยมหน
เฉี่ยวฉิบพริบตาในนาที
ตระกองโอบอุ้มแก้วกากี
ด้วยฤทธิรณแห่งราชปักษี
ก็ข้ามลีทันดรสะดวกดาย
(กากีกลอนสุภาพ)

การใช้คำเสียงสามัญเกือบทั้งหมดในบาทแรก ทำให้เกิดลีลาดำเนินไปอย่างช้า ๆ ความหมายของคำทำให้นึกเห็นภาพกิริยาอาการที่นุ่มนวล ในบาทที่ ๒ การเปลี่ยนระดับเสียงของคำ เลื่อนขึ้นสูงในแต่ละวรรค จังหวะเริ่มทวีความเร็วขึ้น การใช้คำตายเสียงสั้นที่มีสัมผัสต่อเนื่อง คือ ฉิบ กับ พริบ เป็นจังหวะเร็วกระชับกระชั้น เป็นลีลาต่อเนื่องที่เป็นไปอย่างรวดเร็ว และหยุดลงในทันที นอกจากนี้ คำ ถีบ และ ทะยาน ช่วยให้รู้สึกว่าการเป็นไปอย่างรวดเร็วนั้นมีกำลังแรงด้วย

(๔) อ้าอรุณแอร่มระเรื่อรุจี ประดุจมโนภิรมย์รตี ณแรกรัก
(มัทนพาธา)

เสียงหนักเบา สั้นยาวสลับกันสม่ำเสมอโดยตลอด เป็นเสียงดนตรีที่บรรเลงสั้นที่สุดสลับกับการหยุดเป็นจังหวะต่อเนื่องกัน

ส่วนลักษณะของวรรณคดีในดนตรี ได้แก่ เสียงดนตรีมีความหมาย เสียงที่ประสานดำเนินไปอย่างต่อเนื่องมีอำนาจต่ออารมณ์ และความนึกเป็นถ้อยคำ จินตภาพ หรือเรื่องราว ดนตรีจึงบรรยายเป็นถ้อยคำ หรือเล่าเรื่องอย่างวรรณคดีได้ ตัวอย่างนิทานคำกลอนเรื่องพระอภัยมณี เพลงปี่ที่พระอภัยมณีเป่าแต่ละครั้ง กระแสเสียง และลีลาบอกความหมายเป็นถ้อยคำที่เข้าใจได้ เช่น เพลงปี่ที่เป่าเรียกนางละเวงเมื่อพลัดกับทัพลังกา

... ให้วาบวับแว่วเพลงวังเวงหวาน
วิเวกโหวยโหยไห้อาลัยลาน โอ้ดึกป่านนี้แล้วแก้วกลอยใจ
แม่วัณฬานารีศรีสวัสดิ์ จะพรากพลัดไพร่พลไปหนไหน
น้ำค้างย้อยพรอยพรมพนมไพร จะหนาวในทรวงน้องจนหมองนวล
โอ้ยามสามยามนี้เจ้าพี่เอ๋ย พี่เคยเกยกอดน้องประคองสงวน
แม่ยอดหญิงมิ่งขวัญจะรัญจวน เสียดายนวลเนื้ออุ่นละมุนทรวง
เคยไสยาสน์อาสน์อ่อนบรรจถรณ์แท่น มาเดินแดนดงรังใช่วังหลวง
ขอเชิญแก้วแววตาสุดาดวง มาชมพวงมาลีด้วยพี่ยา
ล้วนชื่นแช่มแย้มบานทุกก้านกิ่ง ยิ่งคิดยิ่งหวนหอมบนจอมผา
พี่อยู่เดียวเปลี่ยวใจนัยนา แม่วัณฬาหลบแฝงอยู่แห่งไร
จนดาวเคลื่อนเดือนดับยิ่งลับน้อง เห็นแต่ห้องหิมวาพฤกษาไสว
มาหาพี่นี่หน่อยเถิดกลอยใจ จะกล่อมให้บรรทมได้ชมเชย
ถึงยากไร้ไม่มีที่พระแท่น จะกางกอดทอดแขนแทนเขนย

หนาวน้ำค้างพร่างพรมลมรำเพย ใครจะเชยโฉมน้องประคองเคียง
เคยอยู่วังฟังนางสุรางค์เห่ มาฟังเรไรเพราะเสนาะเสียง
วิเวกแว่วแจ้วเจื้อยเรื่อยสำเนียง เสนาะเพียงพิณเพลงบรรเลงลาน

ปี่ของพระอภัยมณีไม่ใช่ปี่วิเศษ แต่เป็นปี่ที่สร้างขึ้นอย่างวิเศษ มีความประณีตอย่างยิ่ง ประกอบกับพระอภัยมณีมีความสามารถเป็นเลิศ จึงใช้ศิลปะในการเป่าให้เพลงปี่มีอำนาจต่ออารมณ์ และความนึกคิดเป็นถ้อยคำได้ตามที่ต้องการ

โดยธรรมชาติ เสียงดนตรีอาจสะกดผู้ฟังให้เคลิบเคลิ้ม โน้มน้าวอารมณ์และจิตใจให้คล้อยไปตามเสียงดนตรีนั้น ๆ ดังคติของศาสนาพราหมณ์ซึ่งถือว่า *“การเปล่งเสียงที่ไพเราะบริสุทธิ์ติดต่อกันโดยไม่มีคำใด ๆ มาช่วยเหลือเลย ความละเมียดละไมแห่งเสียงที่ไพเราะบริสุทธิ์ ช่วยทั้งผู้ร้องและผู้ฟังให้มีจิตใจดื่มด่ำลงสู่ห้วยลึกแห่งภาวะของตนเอง”*

คำ ประกอบด้วยเสียงและความหมาย แต่ละส่วนมีคุณภาพที่จะก่อให้เกิดความงามทางวรรณศิลป์ ซึ่งมีอำนาจต่ออารมณ์และความนึกของผู้อ่านผู้ฟัง

ความเกี่ยวข้องกันของวรรณคดีกับดนตรี ประการแรก คือ การประสานงานกันของศิลปะทั้งสอง ได้แก่ บทเพลง บทลำคือ การประสานกันของบทกวีนิพนธ์กับทำนองดนตรี บทนาฏกรรมทั้งหลาย คือ การประสานเพลงร้องและเพลงดนตรีเข้ากับบทวรรณกรรมที่ผู้ประพันธ์แต่งเป็นเรื่องสำหรับแสดง การร้องเล่นดอกสร้อย สักรวา คือการประสานเพลงดนตรีเข้ากับบทดอกสร้อยหรือบทสักรวา เช่นเดียวกับการขับเสภาหรือการเห่ต่าง ๆ คือการประสานทำนองขับหรือทำนองเห่เข้ากับบทเสภาหรือบทเห่นั้น ๆ

ประการที่ ๒ วรรณคดีไทยบางเรื่องนำดนตรีเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของเรื่องบ้าง เป็นเครื่องมือช่วยในการดำเนินเรื่องบ้าง โดยแสดงคุณค่าและอำนาจของดนตรีไปด้วย

ในนิทานคำกลอนเรื่อง*พระอภัยมณี* ดนตรีเป็นส่วนหนึ่งของเรื่องตั้งแต่ต้นโดยตลอด พระอภัยมณีตัวเอกของเรื่อง พร้อมด้วยอนุชาชื่อศรีสุวรรณ เดินทางไปศึกษาวิชาความรู้สำหรับกษัตริย์ อันเป็นคุณสมบัติเบื้องต้นของผู้ที่จะปกครองบ้านเมือง ในการศึกษานั้น พระอภัยมณีตัดสินใจเลือกเรียนวิชาปี่ ด้วยเหตุผลที่กล่าวแก่ ศรีสุวรรณว่า

แต่ใจพี่นี้รักทางนักเลง หมายว่าเพลงดนตรีนี้ดีจริง
ถึงการเล่นเป็นที่ประโลมโลภ ได้ดับโศกสูญหายทั้งชายหญิง

ส่วนศรีสุวรรณเลือกเรียนวิชากระบี่กระบอง

พระอภัยมณีได้เรียนวิชาปี่กับพินทพราหมณ์เป็นเวลา ๗ เดือน มีความสามารถในการบรรเลงเพลงอย่างล้ำเลิศ ใครได้ยินได้ฟังก็รู้สึกไพเราะจับใจ ปล่อยอารมณ์ให้เคลิบเคลิ้มไปกับท่วงทำนอง และกระแสเสียงวิเวกหวานจนหลับไปในที่สุด

เมื่อพี่น้องทั้งสองเสร็จสิ้นการศึกษาก็ลาอาจารย์กลับบ้านเมือง ด้วยความภาคภูมิใจในวิชาความรู้เป็นเลิศที่ตนได้เลือกศึกษาเล่าเรียนมา แต่การณ์กลับปรากฏตรงกันข้าม เมื่อท้าวสุทัศน์พระบิดาได้ทราบถึงความรู้ที่โอรสทั้งสองได้ศึกษาไม่เป็นไปตามที่คาดหวัง เพราะวิชาดังกล่าวมิใช่วิชาสำหรับกษัตริย์ที่จะใช้ในการปกครองบ้านเมือง ก็ขัดเคืองพระทัยถึงกับขับไลโอรสทั้งสองออกจากบ้านเมืองไปทันที

ชีวิตของพระอภัยมณีต้องระหกระเหิน ประสบทั้งความทุกข์ความสุขเพราะเพลงปี่ จนได้รับความสุขในที่สุด ตลอดทั้งเรื่องพระอภัยมณีเป่าปี่ในโอกาสต่าง ๆ ๑๑ ครั้ง แยกตามเหตุการณ์เป่า ดังนี้

๑. เป่าลองวิชา ๑ ครั้ง
๒. เป่าสะกดทัพ ๔ ครั้ง
๓. เป่าปลุกทัพ ๒ ครั้ง
๔. เป่าเรียกคนที่ต้องการให้มาหา ๓ ครั้ง
๕. เป่าฆ่านางผีเสื้อ

และสินสมุทรเป่าทดลองวิชาให้ท้าวสิลราชและนางสุวรรณมาลีฟังอีก ๑ ครั้ง รวม ๑๒ ครั้ง ปรากฏว่าทุกครั้งประสบผลตามที่ประสงค์ทุกประการ

ในจำนวนเป่าปี่ ๑๒ ครั้ง ครั้งที่แสดงให้เห็นคุณค่า และอำนาจอันล้ำลึกของดนตรี ได้แก่ครั้งที่เป่าฆ่านางผีเสื้อเพื่อช่วยตนเอง และพวกสานุศิษย์ที่ติดตามให้รอดพ้นอันตราย และอีกครั้งหนึ่งคราวที่เป่าสะกดทัพฝ่ายลังกา เพื่อให้รอดพ้นกลไกที่นางละเวงทำลวงไว้

ใน*ลิลิตพระลอ* พระลอกษัตริย์เมืองแมนสรวงมีความงามเป็นเลิศ *“โฉมผจญสามแผ่นแพ้งามเลิศ งามล้วนแล้รูปต้องติดใจบารนี”* ทำให้บรรดาช่างซอต่างพากัน

ขับซอยอราชเที้ยร ทุกเมือง
ลือเล่าพระลอเลือง ทั่วหล้า
โฉมบาบพิตรเปลือง ใจโลก
สาวหนุ่มฟังเป็นบ้า อยู่เพี้ยงโหยหน

เล่าลือโฉมท้าวทั่ว เมืองสรอง
ขจรข่าวถึงหูสอง พี่น้อง
ระทวยดุจวัลย์ทอง ครวญใคร่ เห็นนา
โหยละห้อยในห้อง อยู่เหยี้ยมฟังสาร

พระแพงพระเพื่อนเพี้ยง พิศวง
นับอยู่ในใจจง จอดไท้
มลักเห็นดอกกลหลง ฉงนเงื่อน อยู่นา
อกอ่อนระทวยไหม้ สรากหน้าตาหมอง

เมื่อนางรื่น นางโรย พี่เลี้ยง รู้เหตุก็คิดใช้ซอเป็น “สื่อ” ส่งสาวใช้คนสนิทเดินทางไปยังเมืองแมนสรวง ขับซอยอโฉมพระเพื่อนพระแพง

ทุกเมืองมีลูกท้าว นับมี มากนา
บเปรียบสองกษัตรีย์ พี่น้อง
พระแพงแม่มีศรี สวัสดิ์ยิ่ง คณนา
พระเพื่อนโฉมยงหย้อง อยู่เพี้ยงดวงเดือน
โฉมสองเหมือนหยาดฟ้า ลงดิน
งามเงื่อนอัปสรอินทร์ สู่หล้า
อย่าคิดอย่าควรถวิล ถึงยาก แลนา
ชมยะแย้มทั่วหน้า หน่อท้าวมีบุญ
หมื่นขุนถ้วนหน้าสำ หัวเมือง ก็ดี
อย่าใคร่อย่าคิดเคือง สวาทไหม้
สมภารส่งสองเรือง สองรุ่ง มานา
สองราชควรท้าวไท้ ธิราชผู้มีบุญ

เมื่อพระลอได้ฟังก็หลงใหล ปรารถนาจะได้พระเพื่อนพระแพงมาเชยชม ผสมกับมนตร์เสน่ห์ของปู่เจ้าสมิงพราย ทำให้พระลอคลั่งไคล้ถึงกับทิ้งบ้านเมือง ละชายา เดินทางไปหาพระเพื่อนพระแพงที่เมืองสรอง

ใน*กากีกลอนสุภาพ* นาฏกุเวร คนธรรพ์ผู้ชาญพิณ พี่เลี้ยงท้าวพรหมทัต ใช้เพลงพิณแก้กลพญาครุฑที่ลักพากากีมเหสีท้าวพรหมทัตไปวิมานสิมพลี ให้หมางเมินนาง และพามาส่งคืน ระหว่างที่พญาครุฑในร่างของมาณพเล่นสกากับท้าวพรหมทัต นาฏกุเวรจึง

... จับพิณดีดประสานสำเนียงครวญ
แกล้งประดิษฐ์คิดขับเป็นกาพย์กลอน กระแสเสียงลอยร่อนโหยหวน

โอ้พระพายชายกลิ่นมารัญจวน หอมหวนนาสาเหมือนกากี
รื่นรื่นชื่นจิตที่จำได้ คราวเมื่อไปร่วมภิรมย์สมศรี
ในสถานวิมานสิมพลี กลิ่นยังซาบทรวงพี่ทั้งวรกาย
นิจจาเอ๋ยจากเชยมาเจ็ดวัน กลิ่นสุคันธรสรื่นก็เหือดหาย
ฤๅว่าใครแนบน้องประคองกาย กลิ่นสายสวาทซาบอุรามา

เมื่อนาฏกุเวรสังเกตเห็นว่าพญาครุฑโกรธ ก็ขับเพลงยั่วต่อ

โอ้ว่าแก้วกานดาพะงางาม ยามนี้เจ้าจะนิ่งอนาถองค์
ถ้าพี่อยู่จะได้ชูประคองชื่น สำราญรื่นร่วมมิตรพิศวง
เสียดายจากพรากเนื้อนวลผจง คิดจะใคร่คืนคงยังสิมพลี

พญาครุฑโกรธจนไม่อาจทนอยู่ได้ ต้องข่มใจและแสร้งถาม ถึงการไปวิมานสิมพลี โดยอ้างว่าอยากจะไปเพราะยังไม่เคยไป นาฏกุเวรจึงเปิดเผยความจริงว่า

อันเวทมนต์ฤทธิไกรไม่เชี่ยวชาญ แต่จิตหาญแทรกขนสุบรรณจร
พระยาครุฑครองชู้เป็นชายเฉา มาพาเราผู้ชู้ไปสู่สมร
ราตรีปักษีเข้าแนบนอน ทิวาจรเราแนบประจำนาง
ต่างชู้ต่างชื่นทุกคืนวัน แต่สุบรรณงมจิตไม่คิดหมาง
เป็นสัจจังดั่งพร้องไม่อำพราง ข้าระคางกลัวเกลือกจะมีครรภ์

แล้วขับพิณควญถึงกากียั่วพญาครุฑต่อ

ว่าพลางขับควญกระบวนพิณ โอ้กลิ่นกากีพี่หมายมั่น
เสียดายพักตร์รับพักตร์พี่เมียงมัน เสียดายกรรณรับรสพจนา
เสียดายขนงก่งพักตร์เมื่อยักยวน เสียดายเนตรนำชวนเสน่หา
เสียดายปรางช่างเบือนกระบวนมา ให้นาสาสูบรสรัญจวนใจ
เสียดายโอษฐ์อ่อนคำให้กำหนัด เสียดายกรกอดรัดกระหวัดไหว
เสียดายเต้าเคล้าชื่นอุราใน เสียดายใจน้ำใจทุกสิ่งอัน

นิจจาเอ๋ยชวดเชยเพราะสองชู้ ถ้าคงคู่ก็ไม่ร้างภิรมย์ขวัญ
เวทนาด้วยพระยาสุบรรณครัน ขับแล้วอภิวันทน์กษัตรา

พญาครุฑทั้งโกรธ ทั้งแค้น ทั้งอัปยศ ไม่อาจจะประมาณได้ จึงลาท้าวพรหมทัตกลับวิมานสิมพลี แล้วนำนางกากีมาคืน

ประการที่ ๓ มีเพลงไทยเป็นจำนวนมากที่นำเนื้อร้องมาจากวรรณคดีไทยเรื่องต่าง ๆ ทั้งที่นำเนื้อร้องมาจากวรรณคดีตอนใดตอนหนึ่งโดยตรง นำเนื้อร้องตอนใดตอนหนึ่งแล้วดัดแปลงแก้ไขบางแห่ง และนำเนื้อหาจากวรรณคดีมาปรุงแต่งขึ้นใหม่ รวมทั้งเพลงที่มีเนื้อหาพาดพิงหรือเกี่ยวข้องกับเนื้อหาตอนใดตอนหนึ่งของวรรณคดี เพลงไทยเหล่านี้มีทั้งประเภทที่เรียกกันว่า เพลงไทยและเพลงไทยสากล ตัวอย่าง

เพลงเชิดจีน เนื้อร้องตอนขุนแผนลักวันทองไปจากขุนช้าง

ว่าพลางทางจูงสีหมอกม้า เบาะอานพานหน้าดูงามสม
ดังจะปลิวลิ่วลอยไปตามลม อย่าปรารมภ์เลยนะเจ้ามาขี่ม้า
ปลอบพลางทางกอดกระซิบบอก ม้าสีหมอกตัวนี้มีสง่า
เนื้ออ่อนงอนง้อขอสมา อย่าให้พี่สีหมอกม้ากระเดื่องใจ
วันทองสองมือประนมมั่น พรั่นพรั่นหวั่นกลัวม้าไม่เข้าใกล้
พี่สีหมอกของน้องอย่าจองภัย จะขอขี่พี่ไปทั้งผัวเมีย
ขุนแผนพานางมาใกล้ม้า ลูบหลังอาชาให้เชื่องเสีย
หยิบมือลูบม้าว่าปลอบเมีย ม้าเลียมือหวีดประหวั่นกลัว

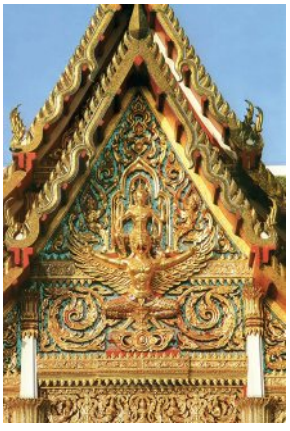
เพลงสารรัก เนื้อร้องจากบทละครเรื่อง*ท้าวแสนปม* เดิมเป็นเพลงทองย่อน เพลงสารรักใช้ทำนองเพลงเป็นแบบสมัยใหม่

ในลักษณ์นั้นว่าน่าประหลาด เป็นเชื้อชาตินักรบกลั่นกล้า
เหตุใฉนย่อท้อรอรา ฤาจะกล้าแต่เพียงวาที
เห็นแก้วแววววับที่จับจิด ไยไม่คิดอาจเอื้อมให้เต็มที่
เมื่อไม่เอื้อมจะได้อย่างไรมี อันมณีฤาจะโลดไปถึงมือ
อันของสูงแม้นปองต้องจิต ถ้าไม่คิดปีนป่ายจะได้หรือ
มิใช่ของตลาดที่อาจซื้อ ฤาแย่งยื้อถือได้โดยไม่ยอม
ไม่คิดสอยมัวคอยดอกไม้ร่วง คงชวดดวงบุปผชาติสะอาดหอม
ดูแต่ภุมรินเที่ยวบินดอม จึ่งได้ออมอบกลิ่นสุมาลี

ภาพที่ ๑

ภาพที่ ๒

ภาพที่ ๓



ภาพที่ ๔

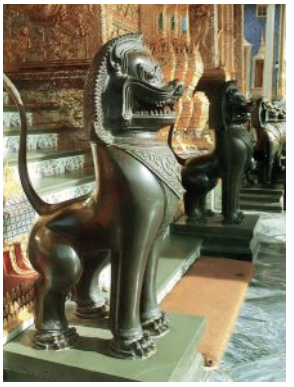
ภาพที่ ๕

ภาพที่ ๖

ภาพที่ ๗

ภาพที่ ๘

ภาพที่ ๙



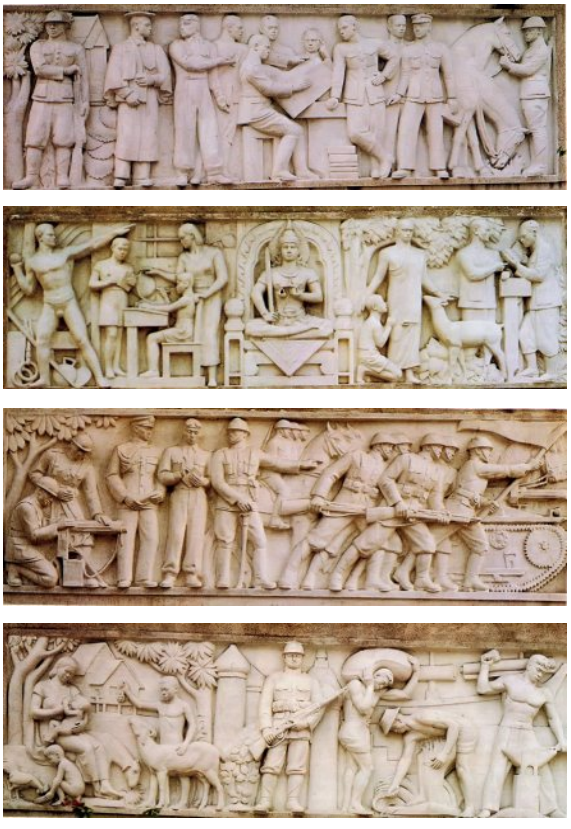
ภาพที่ ๑๐

ภาพที่ ๑๑

ภาพที่ ๑๒

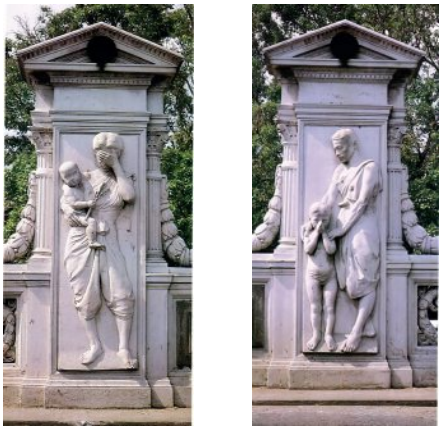
ภาพที่ ๑๓

ภาพที่ ๑๔



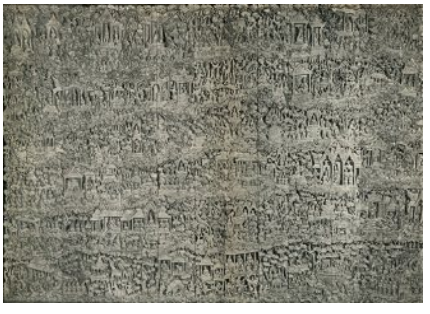
ภาพที่ ๑๕

ภาพที่ ๑๖



ภาพที่ ๑๗

ภาพที่ ๑๘



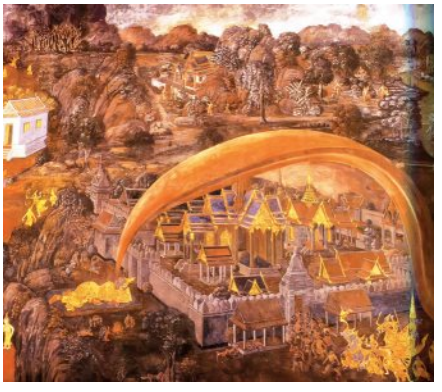
ภาพที่ ๑๙

ภาพที่ ๒๐

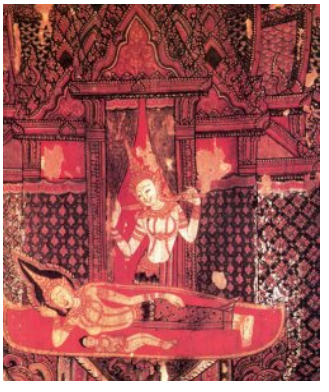
ภาพที่ ๒๑

ภาพที่ ๒๒

ภาพที่ ๒๓



ภาพที่ ๒๔



ภาพที่ ๒๕

ภาพที่ ๒๖

ภาพที่ ๒๗

ภาพที่ ๒๘

ภาพที่ ๒๙

ภาพที่ ๓๐

Abstract **The Relationship between the Arts of Pleasure**

Vinai Bhurahongse

Associate Fellow of the Academy of Arts,
The Royal Institute, Thailand

The five types of art: architecture, sculpture, painting, music, and literature are related in various ways in that they join or enhance one another, or use the subject matter or method of other art or arts.

Sculpture blends in with architecture and enhances the beauty of the architecture to perfection. Moreover, sculpture may employ the method of painting to create a picture.

Literature takes its subject matters from architecture, sculpture, and painting in its descriptive passages. On the other hand, architecture, sculpture, and painting employ the literary text to create the form of art in each respective field. Moreover, literature intersperses the context of architecture, sculpture, or painting in the story to tell the story smoothly, to enhance the plot, and to express some thoughts.

Painting and literature are in that painting tells a story with pictures and literature draws a picture by telling a story. Besides, both painting and literature reciprocally employ the method of each other. Painting creates pictures that conform with the unfolding of time, whereas literature narrates several incidents to make the reader imagine that they occur simultaneously.

Literature and music are similar in many aspects. Both arts involve sounds. They are conditioned by time frame and are related to each other in their connection. Literature takes in music as part of the storytelling and music employs lyrics as text for singing.

Keywords**:** relationship, arts of pleasure, architecture, sculpture, painting, music, literature

The Journal of the Royal Institute of Thailand
Vol. 39 No. 3 Jul-Sep 2014

คำนำหน้าชื่อบุคคล-คำนำหน้าคำนามย่อย*

กาญจนา นาคสกุล
ราชบัณฑิต สำนักศิลปกรรม
ราชบัณฑิตยสถาน

บทคัดย่อ

การเรียกชื่อบุคคลในสังคมไทย ต้องใช้คำนำหน้าชื่อที่เหมาะกับสถานะของบุคคลนั้น หรือเหมาะกับความสัมพันธ์ระหว่างบุคคลนั้นกับผู้เรียกชื่อ การใช้คำนำหน้าชื่อควบคู่กับชื่อเป็นมารยาทการใช้ภาษาในสังคมไทยที่ไม่อาจละเว้นได้ ชื่อของนก ปลา งู ต้นไม้ ดอกไม้หลายชนิดและชื่อสิ่งอื่น ๆ บางอย่างก็ต้องใช้คำนำหน้าคำย่อยบอกชื่อของนามนั้น ๆ คำนำหน้าคำนามย่อยบอกประเภทของนามเป็นส่วนประกอบของชื่อสัตว์ ต้นไม้ หรือสิ่งนั้น ๆ จึงเป็นสิ่งสำคัญที่ไม่สามารถละเว้นได้เช่นเดียวกัน

คำสำคัญ **: คำนำหน้าชื่อ, คำนำหน้าคำนามย่อย**

ภาษาเป็นเครื่องมือสำคัญที่มนุษย์ใช้ในการสื่อสารกัน ทำความเข้าใจกัน ภาษาทำให้มนุษย์สามารถดำรงชีวิต เรียนรู้ศิลปะวิทยาการ เรียนรู้สิ่งต่าง ๆ และพัฒนาสังคมมนุษย์จนก้าวหน้าถึงปัจจุบัน ภาษาที่มนุษย์ในแต่ละสังคมใช้ประกอบด้วยถ้อยคำที่มีเสียงและความหมายเป็นส่วนประกอบสำคัญ ถ้อยคำนั้นบ่งบอกถึงสิ่งต่าง ๆ ทั้งที่เป็นเรื่องชีวิต ความเป็นอยู่ การทำมาหากิน สิ่งแวดล้อม ที่อยู่อาศัย ประสบการณ์ ความสุข ความทุกข์ และทุกสิ่งที่เกี่ยวพันกับชีวิตของผู้ที่เป็นเจ้าของภาษานั้น ๆ ภาษาของคนกลุ่มใดย่อมมีความพอเพียงสมบูรณ์ที่จะใช้สื่อสารกันสำหรับคนในกลุ่มนั้น การใช้ภาษาของคนในทุกสังคมจะสะท้อนความคิด ความรู้สึก ความคาดหมาย จินตนาการ และสิ่งอื่น ๆ ที่เกี่ยวพันและเกี่ยวข้องกับชีวิต รวมทั้งประสบการณ์ของผู้ที่เป็นเจ้าของภาษานั้น สิ่งที่มีความผูกพันอย่างยิ่งสิ่งหนึ่งกับภาษาและการใช้ภาษาก็คือ **วัฒนธรรม** ที่ได้สั่งสมกันมาตลอดเวลาแห่งประวัติศาสตร์ของคนในสังคมนั้น วัฒนธรรมการใช้ภาษามีความสัมพันธ์กับวิถีชีวิต ประสบการณ์ ค่านิยม ความเชื่อ และสิ่งที่บรรพบุรุษรุ่นแล้วรุ่นเล่าสร้างและสะสมไว้ ในสังคมไทยมีข้อกำหนดในการใช้ภาษาที่เป็นไปตามวัฒนธรรมไทยหลายประการ เช่น การตั้งชื่อบุคคล การเรียกชื่อและการกล่าวขาน การใช้คำสรรพนาม การใช้คำสุภาพ

---

* ปรับปรุงจากการบรรยายในการประชุมสำนักศิลปกรรม เมื่อวันที่ ๖ สิงหาคม พ.ศ. ๒๕๕๖

คำหยาบ การใช้คำลงท้าย การใช้ภาษาในพิธีที่เกี่ยวกับชีวิต การใช้น้ำเสียง การเลี่ยงการใช้คำบางคำ หรือการจำต้องใช้คำบางคำในสถานการณ์หนึ่ง ๆ

บทความนี้จะเสนอลักษณะของวัฒนธรรมการใช้ภาษาที่เกี่ยวกับการเรียกชื่อบุคคล ชื่อพืช ชื่อสัตว์ องค์กร และสิ่งของบางชนิดในภาษาไทย โดยแยกเป็น คำนำหน้าชื่อบุคคล กับ คำนำหน้าคำนามย่อยอื่น ๆ คำนำหน้าชื่อบุคคลใช้กับชื่อเฉพาะของบุคคลคนหนึ่ง ๆ ส่วนคำนำหน้าคำนามย่อยใช้กับคำที่เป็นชื่อของพืช สัตว์ สถานที่และสิ่งของบางชนิด

๑. สามานยนามกับวิสามานยนาม

สามานยนาม หรือ คำนามสามัญ หมายถึง คำที่ใช้เรียกคน สัตว์ และสิ่งต่าง ๆ เป็นคำที่กำหนดให้เรียกสิ่งต่าง ๆ ที่มีอยู่ ใช้อยู่ หรือคิดถึงได้ในสังคม คำดังกล่าวนี้ ตำราไวยากรณ์ไทยเรียกว่า สามานยนาม หรือ คำนามสามัญ ในมโนทัศน์ของคนไทย สิ่งต่าง ๆ ที่เรียกด้วยคำที่เป็นสามานยนามอาจแบ่งพอให้เห็นเป็นกลุ่มต่าง ๆ ดังนี้

๑.๑ คำที่มีความหมายถึงคน มีทั้งคนที่ยังไม่เกิด เกิดแล้วไปจนถึงคนที่สิ้นชีวิตแล้ว เช่น ลูก เด็ก นักเรียน คน ทหาร แพทย์ กวี ตำรวจ ช่าง กรรมกร ฯลฯ รวมทั้งผู้ที่คนนับถือ เช่น กษัตริย์ เจ้า ภิกษุ สามเณร ฯลฯ

๑.๒ คำที่หมายถึงผู้ที่มีลักษณะพิเศษกว่าคนธรรมดา เช่น พระเจ้า พระเป็นเจ้า พรหม เทพ เทวดา นางฟ้า นักสิทธิ วิทยาธร ฯลฯ รวมทั้งสัตว์ในจินตนาการและอมนุษย์ต่าง ๆ เช่น ยักษ์ ครุฑ นาค หงส์ ราชสีห์ เปรต ฯลฯ

๑.๓ คำที่เป็นชื่อของสัตว์ทั้งหมด รวมทั้งกลุ่มย่อยที่แบ่งออกไปของสัตว์นั้น ๆ เช่น นก หนู งู ปลา แมลง หมา แมว ลิง เสือ ฯลฯ

๑.๔ คำที่เป็นชื่อของต้นไม้และพืชพรรณต่าง ๆ รวมทั้งส่วนต่าง ๆ ของพืชพรรณนั้น ๆ เช่น ต้น เถาใบ ดอก ฝัก เมล็ด เกสร กลีบ เปลือก ราก ฯลฯ

๑.๕ คำที่เป็นชื่อของสิ่งของเครื่องใช้ต่าง ๆ เช่น รถ เรือ หม้อ มีด ถ้วย ชาม ช้อน ฯลฯ

๑.๖ คำที่มีความหมายถึงความคิด มโนทัศน์ และจินตนาการของมนุษย์ เช่น ความคิด ความฝัน สวรรค์ นรก ความโกรธ ความรู้สึก รวมทั้งสิ่งที่มนุษย์อาจจับต้องได้ยาก เช่น คลื่นไฟฟ้า รังสี ความร้อน เวลา อวกาศ ดาว จักรวาล เชื้อโรค ฯลฯ

๑.๗ คำอื่น ๆ ที่เปลี่ยนความหมายหรือสร้างขึ้นเพื่อใช้ในการเปรียบเทียบหรือคำในบริบทต่าง ๆ เช่น สำนวน คำพังเพย คำขวัญ คำอ้างอิง โคลง กลอน ฯลฯ รวมทั้งสูตรและกฎทั้งหลาย

คำที่มีความหมายถึงสิ่งต่าง ๆ ดังกล่าวมานี้เป็นคำซึ่งในภาษาไทยจัดเป็น คำนามประเภทสามานยนาม และในตำราบางเล่ม เรียกว่า นามสามัญหรือคำนามสามัญ สามานยนามหรือนามสามัญบางคำอาจมีคำเรียกชื่อที่แยกย่อยออกไปของคำนั้น ๆ อีก เช่น สามานยนามว่า นก มีชื่อย่อยเป็น *นกเขา นกกระจอก นกแก้ว นกเอี้ยง นกกาบบัว นกเป็ดน้ำ* ฯลฯ สามานยนามว่า งู มีชื่อย่อยเป็น *งูเขียว งูแมวเซา งูดิน งูสามเหลี่ยม งูหลาม งูจงอาง* ฯลฯ ชื่อที่เรียกย่อยลงไปนั้นก็ยังคงจัดเป็นสามานยนาม

วิสามานยนาม คือ คำนามที่เป็นชื่อเฉพาะของบุคคลหนึ่ง ชื่อของสัตว์ตัวหนึ่ง สิ่งของชิ้นหนึ่ง หรือสิ่งหนึ่ง ชื่อเฉพาะของบุคคลเป็นวิสามานยนามที่บ่งบอกเฉพาะบุคคลว่าหมายถึงผู้ใด ชัดเจนอยู่แล้ว แต่ในวัฒนธรรมไทย การใช้ชื่อบุคคลโดยลำพังมักจะถือว่า ไม่สุภาพ ไม่เหมาะสม หรือไม่ให้เกียรติเจ้าของชื่อ ต้องมีคำนำหน้าชื่อที่เหมาะสมจึงจะเป็นการใช้ภาษาที่ถูกต้อง เช่น ***นาย****วิเชียร วิจิตรกุล* ***นาง****รัชนีกร บุญประสาท* ***นางสาว****กัลยาณี ประภัสสรสวัสดิ์* แม้ชื่อของเด็กชายเด็กหญิงก็มีคำนำหน้า เช่น ***เด็กชาย****นคบดี นัฏนารถ* ***เด็กหญิง****วิลาสินี ทิพยาพงศ์* เมื่อผู้ใหญ่เอ่ยชื่อเด็กในลักษณะที่ไม่เป็นทางการจึงจะละไม่ใช้คำนำหน้าชื่อ ชื่อของสัตว์ ชื่อของสถานที่ หรือชื่อของสิ่งของบางอย่างที่เป็นชื่อเฉพาะก็จำเป็นต้องใช้คำนำหน้าคำนามย่อยซึ่งบ่งบอกว่าสิ่งนั้น ๆ คืออะไร เช่น ***ม้า****สีหมอก* ***พลาย****มงคล* ***ถนน****ราชดำเนิน* ***ประตู****วิเศษไชยศรี* ***แม่น้ำ****เจ้าพระยา* ***คลอง****มอญ* ฯลฯ

บทความนี้เสนอเรื่องการใช้คำนามที่เป็น **คำนำหน้าชื่อบุคคล**ในภาษาไทย ส่วนคำนามที่นำหน้าชื่อสัตว์ สิ่งของ อาคารสถานที่ ชื่อทางภูมิศาสตร์ เป็นคำบอกประเภทของคำนาม จะเรียกว่า **คำนำหน้าคำนามย่อย** เช่น คำว่า ดำ แดง เขียว เหลือง ฉิด ทา ดม จิบ ต้ม ฯลฯ ที่ตามหลังคำว่า ยา เป็น *ยาดำ ยาแดง ยาเขียว ยาเหลือง ยาฉิด ยาทา ยาดม ยาจิบ ยาต้ม* ฯลฯ เป็นคำนามย่อยที่บอกว่ายานั้นเป็นยาอะไร คำว่า ยา ที่ประกอบกับคำขยายดังกล่าว เป็นคำบอกประเภทของคำนามหรือคำนำหน้าคำนามย่อย คำนำหน้าคำนามย่อยจะต้องรวมกับคำนามย่อยซึ่งเป็นชื่อต่าง ๆ นั้น ชื่อของสิ่งต่าง ๆ นั้นยังคงเป็นคำสามานยนาม ไม่ใช่วิสามานยนาม

๒. ชื่อของบุคคล

ชื่อของบุคคลเป็นคำที่สมมุติขึ้นให้เป็นคำประจำตัวของบุคคล เพื่อให้หมายรู้กันว่าเป็นผู้ใด ชื่อของบุคคลแต่ละคนเป็น**วิสามานยนาม** ในสังคมไทยเดิม ทารกแรกเกิดจะเสียชีวิตกันมาก เพราะความรู้ทางการแพทย์ยังไม่เจริญ ทั้งยังมีความเชื่อว่าเด็กที่เกิดมานั้นมาจากผีที่ส่งมาให้ทดลองดูก่อน ถ้าเด็กมีหน้าตาน่าเกลียด ขี้โรค ผอมแห้ง ผีก็ไม่ต้องการเด็กนั้นไปเป็นพวก เด็กก็จะมีชีวิตรอด ผีต้องการแต่เด็กที่สวย แข็งแรง อ้วนท้วนสมบูรณ์ ถ้าผีเอาไปก็หมายความว่าเด็กนั้นจะตาย จึงมีการใช้ภาษาหลอกผีด้วยการบอกว่าเด็กที่เกิดใหม่นั้น “น่าเกลียดน่าชัง” ภาษาที่ใช้ในการกล่าวถึงลักษณะของเด็กที่เกิดใหม่

จึงมีคำว่า *น่าเกลียดน่าชัง* ที่แปลว่า *น่ารัก* ด้วยคติความเชื่อนี้ทำให้ไม่มีการพูดถึงเด็กที่เกิดใหม่นั้นว่าอ้วนท้วนดี สมบูรณ์ดี หรือสวยงามน่ารัก ฯลฯ ปฏิบัติการหลอกผีอีกประการหนึ่ง คือ การตั้งชื่อเด็กด้วยคำที่มีความหมายถึงสัตว์ต่าง ๆ เช่น *หมา แมว เขียด กบ หนู เข้ กวาง นก เสือ กระต่าย กระแต* ฯลฯ แสดงว่าผู้ที่เกิดมาใหม่ไม่ใช่คน แต่เป็นสัตว์ ผีไม่ต้องการสัตว์ เด็กคนนั้นจึงมีชีวิตรอดต่อไป นอกจากนี้ยังมีการตั้งชื่อเด็กด้วยคำที่ไม่ไพเราะหรือคำที่มีความหมายถึงความอัปลักษณ์น่ารังเกียจหรือน่าเกลียด เช่น เบื๊อก บี้ เบี้ยว โอ่ง หัก ติ่ง ตี่ ตุ่ม หมึก และอื่น ๆ เมื่อเด็กโตจนแน่ใจว่ามีชีวิตรอดแล้ว จึงอาจจะตั้งชื่อใหม่ให้ไพเราะ มีความหมายดี และเป็นมงคลแก่ตัวเด็ก การตั้งชื่อจะพิจารณาใช้ตัวอักษรที่เป็นมงคล ให้ลาภ ให้อำนาจ และเลือกตัวอักษรที่ไม่เป็นกาลกิณีกับตัวเด็กตามคัมภีร์ทักษาปกรณ์ โดยพิจารณาจากเวลาตกฟากของเด็ก เป็นต้น ชื่อที่ใช้เมื่อแรกเกิดมักใช้เป็นชื่อเล่นในภายหลัง สังเกตได้ว่า ชื่อของคนไทยแต่เดิมเป็นคำไทยที่มีพยางค์เดียว เป็นคำเรียกสัตว์ต่าง ๆ เช่น *ไก่ นก เม่น ช้าง หมี* คำบ่งบอกลักษณะทั่วไป เช่น *อ้วน ขาว แดง ดำ เตี้ย ไว* หรือลำดับการเกิดของเด็ก เช่น *เอื้อย อ้าย อี่ อาม หนึ่ง สอง ต้น ต่อ ตาม* ฯลฯ ภายหลังมีความนิยมใช้ชื่อคนต่างชาติ โดยเฉพาะชื่อชาวยุโรปหรืออเมริกัน เช่น *แจ๊ก จอห์น แอน เจน เคน บอย ฟลุก จอนนี่ วินต้า บรุ๊ก เฟอร์บี้* ต่อมามีความนิยมใช้คำเรียกสิ่งต่าง ๆ ที่ไม่เคยใช้เป็นชื่อมาเป็นชื่อเล่น เช่น *รถเมล์ รถไฟ วุ้นเส้น ขนมจีน ต้มยำ ปั้นจั่น ก๋วยเตี๋ยว บุ้งกี๋ ผัดไทย ส้มตำ เส้นหมี่ ปูเค็ม ใต้ฝุ่น ชมพู่ ปูเปี้ยว ส้มโอ* ฯลฯ หรือใช้คำภาษาต่างประเทศ เช่น *แพนเค้ก สปีตหนิก ไรเฟิ้ล ครีม อะตอม คุกกี้ โดนัท ฮะเก๋า* ฯลฯ

ในปัจจุบันมีความนิยมตั้งชื่อโดยใช้ตัวอักษรที่คำนวณออกเป็นตัวเลข ซึ่งเมื่อรวมตัวเลขแล้วต้องได้จำนวนที่เป็นมงคล ด้วยการคำนวณค่าของตัวอักษรดังกล่าวนี้ ทำให้มีการนำตัวพยัญชนะต่าง ๆ มาประกอบกันเป็นชื่อให้ได้ค่าเท่าที่ต้องการ ชื่อที่ตั้งขึ้นนั้นอาจเป็นคำที่มีความหมายหรือไม่มีความหมายก็ได้ เช่น *ชานัญชิดา พิชญ์ญาภัค ศุฆรรษตรา สรภัคสรณ์ พันพิสสา ชญานิศวร สุทธิ์ธนัชฉันท์ กัจนฐานียา ปันน์นลัท ปทิดากันย์ ปุญชรัศมิ์ กัญจนปกรณ์ กัญญ์ณรัณ จิณณ์ณัฏฐ์ จิรภัสสร ชญาณ์นันท์ ฐิภารินทร์ ณัฐฐ์ธเดชณ์ ณัฐฐาวีรนุท ดุษณียาภรณ์ ปัญญชัจจ์ ลัลล์ลลิล ศิริรัชภัทร อรพชรพรรณ อริญรดา* ฯลฯ

๓. การใช้คำนำหน้าชื่อบุคคล

การเรียกชื่อบุคคลเป็นวัฒนธรรมที่ต้องเรียนรู้และใช้ให้ถูกต้องในแต่ละวัฒนธรรม ในสังคมไทยการเรียกชื่อบุคคลโดยไม่มีคำนำหน้าชื่อจะใช้ได้เฉพาะเมื่อผู้ใหญ่เรียกเด็ก เจ้านายเรียกคนที่เป็นผู้รับใช้หรือบริวารของตน คนที่สนิทกัน และมีอายุรุ่นราวคราวเดียวกันเรียกกันเท่านั้น การเรียกชื่อบุคคลโดยไม่มีคำนำหน้าชื่อถือเป็นมารยาททราม แม้คนที่เด็กกว่าหรือมีฐานะต่ำต้อยกว่า ในสังคมไทยก็ยังมี

คำนำหน้าชื่อให้เหมาะแก่ฐานะของเขาด้วย เช่นเรียกว่า *หนูแดง พ่อเพิ่ม แม่พลอย ยายติ๋ม น้องแต๋ว เจ้าจุก* ส่วนการเรียกชื่อคนที่เป็นศัตรู คนที่เป็นคู่อริ คนที่เกลียดชังกัน ก็จะมีคำนำหน้าชื่อที่เป็นคำหยาบตามลักษณะของผู้นั้นด้วย

คำที่ใช้นำหน้าชื่อบุคคลในภาษาไทยมักเป็นไปตามลักษณะของบุคคล ซึ่งอาจแบ่งคร่าว ๆ ได้ดังนี้

ก. คำนำหน้าชื่อที่เป็นทางการ

๑) คำนำหน้าชื่อตามสกุลยศและฐานันดร เช่น *พระองค์เจ้า หม่อมเจ้า หม่อมราชวงศ์ หม่อมหลวง* รวมทั้งคำนำหน้าชื่อบุคคลสามัญที่ได้รับพระราชทานเครื่องราชอิสริยาภรณ์ เช่น *ท่านผู้หญิง คุณหญิง*

๒) คำนำหน้าชื่อบุคคลทั่วไปตามกฎหมาย เช่น *เด็กชาย เด็กหญิง นาย นางสาว นาง*

๓) คำนำหน้าชื่อตามตำแหน่งทางวิชาการ เช่น *ศาสตราจารย์กิตติคุณ ศาสตราจารย์ รองศาสตราจารย์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ อาจารย์*

๔) คำนำหน้าชื่อพระภิกษุตามสมณศักดิ์ เช่น *พระพรหม*คุณาภรณ์

ข. คำนำหน้าชื่อบุคคลที่ใช้ในภาษาพูดหรือในการใช้ภาษาอย่างลำลอง

๑) คำนำหน้าชื่อพระภิกษุ เช่น *พระ พระอาจารย์ ท่านอาจารย์ หลวงปู่ หลวงพ่อ หลวงพี่*

๒) คำนำหน้าชื่อบอกตำแหน่ง เช่น *นายก หัวหน้า ประธาน อธิบดี ผู้อำนวยการ อธิการบดี*

๓) คำนำหน้าชื่อบอกวุฒิการศึกษาขั้นปริญญาเอก ได้แก่ *ดร.* อ่านว่า ด๊อก-เต้อร์

๔) คำนำหน้าชื่อตามตำแหน่งและอาชีพ เช่น *ครู ช่าง หมอ คุณนาย เชฟ กุ๊ก โค้ช ดีดี บ๊อส นาย ผอ. [ผอ-ออ]*

๕) คำนำหน้าชื่อตามความสัมพันธ์ของบุคคล เช่น *ปู่ ตา ย่า ยาย ลุง ป้า น้า อา น้อง พี่ พ่อ แม่*

๖) คำนำหน้าชื่อตามสถานการณ์ เช่น *เสือ กัปตัน บ๋อย อาเจ็ก อาแป๊ะ เฮีย ตี๋ หมวย ซิ้ม เถ้าแก่ เถ้าแก่เนี้ย อาบัง*

๗) คำนำหน้าชื่อแบบจัดตั้ง เช่น *ปึ๊ก เสธ. เจ้าสัว หนุ่ม สาว*

๘) คำนำหน้าชื่อแสดงการยกย่อง เช่น *ท่าน คุณ*

นอกจากนี้ ยังมีคำว่า รอง นำหน้าชื่อผู้ที่ดำรงตำแหน่ง *รองนายก รองอธิบดี รองอธิการบดี* ด้วย

คำนำหน้าชื่อบุคคลเป็นคำที่จะช่วยบอกให้ทราบว่าบุคคลคนนั้นเป็นใคร มีฐานะใด มีอาชีพใด มีความรู้ในด้านใด มีความสัมพันธ์กับผู้พูดในฐานะใด เป็นต้น คำนำหน้าชื่อบุคคลที่เป็นทางการใช้ทั้ง

ในภาษาพูดและภาษาเขียน ส่วนคำที่ไม่เป็นทางการใช้เฉพาะในภาษาพูด คำนั้น ๆ อาจเป็นคำที่แสดงความสนิทสนม เป็นกันเอง ใช้อย่างย่อ หรือใช้ผิดเพี้ยนไปจากคำนำหน้าชื่อที่ใช้ในภาษาทางการ ความสัมพันธ์ที่บุคคลมีต่อกันและสถานการณ์ เป็นตัวกำหนดการใช้คำนำหน้าชื่อ

๔. การใช้คำนำหน้าชื่อบุคคลที่มีหลายคำ

ในทางการบุคคลคนหนึ่ง ๆ อาจมีคำนำหน้าชื่อหลายคำ การเรียงคำนำหน้าชื่อนั้น ๆ นิยมจัดลำดับตามความสำคัญและความสัมพันธ์ที่มีกับเจ้าของชื่อ ดังนี้

ก) คำนำหน้าพระนามพระมหากษัตริย์และพระราชวงศ์

คำแสดงพระอิสริยยศ

พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดชฯ

สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์

คำแสดงความเป็นพระประยูรญาติกับพระมหากษัตริย์ เช่น

สมเด็จ**พระราชชนนี**ศรีสังวาลย์

สมเด็จ**พระบรมโอรสาธิราชฯ** สยามมกุฎราชกุมาร

สมเด็จ**พระเจ้าลูกเธอ** เจ้าฟ้าจุฬาภรณวลัยลักษณ์ อัครราชกุมารี

สมเด็จ**พระเจ้าภคินีเธอ** เจ้าฟ้าเพชรรัตนราชสุดา สิริโสภาพัณณวดี

คำแสดงพระสกุลยศหรือพระอิสริยยศ

สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา **เจ้าฟ้า**มหาจักรีสิรินธร

พระเจ้าหลานเธอ **พระองค์เจ้า**พัชรกิติยาภา

พระราชวงศ์ทุกพระองค์จะมีคำนำหน้าพระนามเพื่อบ่งบอกพระอิสริยยศ คำแสดงความเป็นพระประยูรญาติหรือความสัมพันธ์ที่เกี่ยวกับพระมหากษัตริย์และพระสกุลยศ ปัจจุบัน มีการใช้คำนำหน้าพระนามที่แสดง*ตำแหน่งทางวิชาการ ยศทางทหาร และวุฒิการศึกษา* นอกเหนือจากคำแสดงพระอิสริยยศตามปรกติด้วย เช่น

พลเอก สมเด็จพระบรมโอรสาธิราช เจ้าฟ้ามหาวชิราลงกรณ สยามมกุฎราชกุมาร

ศาสตราจารย์ ดร. สมเด็จพระเจ้าลูกเธอ เจ้าฟ้าจุฬาภรณวลัยลักษณ์ อัครราชกุมารี

พลเรือเอก พระเจ้าบรมวงศ์เธอ พระองค์เจ้าอาภากรเกียรติวงศ์

พลตรี พระเจ้าวรวงศ์เธอ กรมหมื่นนราธิปพงศ์ประพันธ์

พลตรี หม่อมราชวงศ์ศุภวัฒย์ เกษมศรี

ศาสตราจารย์ แพทย์หญิง **หม่อมหลวง**ดาลัด สวัสดิวัฒน์

คำบอกสกุลยศของพระอนุวงศ์ เช่น **พระองค์เจ้า หม่อมเจ้า หม่อมราชวงศ์ หม่อมหลวง** หรือคำแสดงศักดิ์ตามเครื่องราชอิสริยาภรณ์ เช่น **คุณ คุณหญิง ท่านผู้หญิง** เช่น

ศาสตราจารย์ ดร. ทันตแพทย์หญิง **คุณหญิง**เพชรา เตชะกัมพุช

ศาสตราจารย์ ดร. **คุณ**บรรจบ พันธุเมธา

ศาสตราจารย์กิตติคุณ **ท่านผู้หญิง**พูนทรัพย์ นพวงศ์ ณ อยุธยา

ท่านผู้หญิงนิออน สนิทวงศ์ ณ อยุธยา

คุณหญิงกุลทรัพย์ เกษแม่นกิจ

ข) คำนำหน้าชื่อบุคคลสามัญ มีหลายคำ ดังนี้

๑) คำนำหน้าชื่อบุคคลตามกฎหมาย บุคคลจะใช้คำนำหน้าชื่อว่า **นาย นาง นางสาว เด็กชาย** หรือ **เด็กหญิง** เช่น

นายนิรันดร์ ทรรศนานุกิจ

นางสุจิตรา สรรเสริญวรคุณ

นางสาวศรัณยา บำรุงเกียรติ

เด็กชายนภัส ทุมมาศิริ

เด็กหญิงปญฺญปภา ประดิษฐ์นพคุณ

๒) คำนำหน้าชื่อที่ประกอบด้วยคำบ่งบอกสภาวะ ตำแหน่งทางวิชาการ ยศ และอื่น ๆ คำนำหน้าชื่อ บุคคลดังกล่าวนี้จะใช้แทนคำนำหน้าชื่อบุคคลตามกฎหมาย ดังนี้

อันดับที่ ๑ คือ คำบอกสภาวะสำหรับผู้ที่เป็น**พระภิกษุ สามเณร** และในภาษาปากมีคำว่า **แม่ชี** ด้วย เช่น

พระดุสิต ชวนปัญโญ

สามเณรเดชา ฤทธิดำรง

แม่ชีศิริกัญญา ศุภวัฒนา

พระภิกษุที่มีสมณศักดิ์จะใช้ชื่อตามสมณศักดิ์นั้น ๆ เช่น

พระพรหมคุณาภรณ์ (ป.อ.ปยุตฺโต) **พระธรรมกิตติวงศ์** (ทองดี สุรเตโช)

ข้าราชการที่ลาราชการไปบวชจะใช้คำบอกความเป็นพระภิกษุ นำหน้าชื่อ และนำเป็นอันดับแรก เนื่องจากการเป็นภิกษุของบุคคลนั้น ๆ เป็นสภาวะที่ไม่ยืนยาว การบวชจะสิ้นสุดเมื่อบุคคลนั้นสึกและกลับไปรับราชการตามเดิม เช่น

พระภิกษุ นาวาเอก สมควร กิตติปุณโณ
พระภิกษุ ดร.วิรุฬห์ ถาวรรักษ์

อันดับที่ ๒ คือ ตำแหน่งทางวิชาการ เช่น **ศาสตราจารย์กิตติคุณ ศาสตราจารย์เกียรติคุณ ศาสตราจารย์คลินิก ศาสตราจารย์ รองศาสตราจารย์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ อาจารย์** เช่น

ศาสตราจารย์กิตติคุณเดชา บุญค้ำ
ศาสตราจารย์เกียรติคุณศรีสุรางค์ พูลทรัพย์
ศาสตราจารย์ระพี สาคริก
รองศาสตราจารย์มาลิทัต พรหมทัตตเวที
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ปรียา แสงทองอุทัย
อาจารย์อัจฉรา มาลาทิพย์

คำว่า ครู ใช้เป็นคำเรียกขานเฉพาะในภาษาพูด ไม่ได้ใช้เป็นคำนำหน้าชื่อในภาษาทางการ

อันดับที่ ๓ คือ ยศของข้าราชการทหารตำรวจ เช่น **พลเอก พลเรือโท พลอากาศตรี พันเอก นาวาโท นาวาอากาศตรี** ฯลฯ

ศาสตราจารย์ **พลเรือเอก** วรงค์ ส่งศรีราษฎร์
ศาสตราจารย์ **พลตรีหญิง** อารยา วิชชาปานนท์
รองศาสตราจารย์ **นาวาเอก** จินดา กนกนิติธรรม

อันดับที่ ๔ คือ วุฒิการศึกษาขั้นปริญญาเอก ซึ่งใช้คำย่อว่า **ดร.** อ่านว่า ด๊อกเต้อร์ เช่น

ศาสตราจารย์กิตติคุณ **ดร.**วิจินตน์ ภาณุพงศ์
ศาสตราจารย์ **ดร.**รื่นฤทัย สัจจพันธุ์
ศาสตราจารย์ นาวาตรี **ดร.**กำจร มนุญปิจุ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ร้อยโท **ดร.**บรรจบ บรรณรุจิ

อันดับที่ ๕ คือ คำบอกคุณวุฒิพิเศษ **นายแพทย์ นายสัตวแพทย์ เภสัชกร เภสัชกรหญิง** ฯลฯ เช่น

ศาสตราจารย์ ดร. **นายแพทย์**เรือน สมณะ
ศาสตราจารย์ ดร. **เภสัชกรหญิง**ศศิมา จันทรสวัสดิ์
ศาสตราจารย์ ดร. **นายสัตวแพทย์**สงคราม เหลืองทองคำ
ศาสตราจารย์ **ทันตแพทย์**สิทธิ ส. ศรีโสภาค

๕. การใช้คำนำหน้าคำนามย่อย

คำที่ใช้เรียกชื่อสิ่งต่าง ๆ ในภาษาไทยมักจะมีคำบ่งบอกประเภทหรือชนิดของคำนามนั้นนำหน้า เช่น บอกว่าชื่อนั้นเป็นชื่อของ *นก หนู งู ปลา ต้นไม้ ดอกไม้ เรือ รถ ผ้า ขนม แกง* ฯลฯ โดยปรกติยังมีการตั้งชื่อ*สถานที่ อาคาร บ้าน ประตู พาหนะ สิ่งก่อสร้าง สถาบัน องค์กร หน่วยงานต่าง ๆ* เพื่อให้กำหนดหมายเรียกกันได้ถูกต้อง ในการใช้ภาษาจึงต้องใช้คำนำหน้าคำนามย่อยเพื่อบ่งบอกว่าชื่อนั้น ๆ เป็นชื่อของสิ่งใด ชื่อซึ่งเป็นที่รู้จักกันดีอาจจะละคำนำหน้าคำนามย่อยได้ ส่วนชื่อที่อาจซ้ำกับคำอื่นหรือชื่อที่ไม่เป็นที่รู้จักกันอย่างกว้างขวาง ยังต้องใช้คำนำหน้าคำนามย่อยควบไปกับชื่อเฉพาะของนามนั้น ๆ ด้วย เพื่อไม่ให้เกิดความสับสนหรือความไม่เข้าใจ ชื่อที่ยกมาเป็นตัวอย่างต่อไปนี้ มีคำนำหน้าคำนามย่อยรวมอยู่เป็นส่วนของชื่อ หากตัดคำนำหน้าคำนามย่อยออกจะไม่เข้าใจว่ากล่าวถึงสิ่งนั้น ๆ

คำนำหน้าคำนามย่อยอาจแยกเป็นกลุ่มต่าง ๆ ได้ ดังนี้

๑) คำนำหน้าชื่อเทวดา ผู้วิเศษ และอมนุษย์

๒) คำนำหน้าคำเรียกสัตว์

๓) คำนำหน้าคำเรียกพืช และส่วนต่าง ๆ ของพืช

๔) คำนำหน้าคำเรียกอาคาร สถานที่ และองค์กร

๕) คำนำหน้าคำเรียกสิ่งอื่น ๆ

๕.๑ คำนำหน้าชื่อเทวดา ผู้วิเศษ และอมนุษย์

คำที่ใช้นำหน้าชื่อเทวดา ผู้วิเศษโดยทั่วไปจะใช้คำยกย่องว่า พระ เช่น พระอิศวร พระนารายณ์ พระอินทร์ พระพรหม พระพิรุณ พระพาย พระยม พระธรณี พระคงคา พระภูมิ พระไทร พระฤๅษี

คำที่ใช้นำหน้าคำนามที่หมายถึงอมนุษย์ ใช้ว่า พญา เช่น พญาครุฑ พญาหงส์ พญานาค พญาฉัททันต์

๕.๒ คำนำหน้าคำเรียกสัตว์

สัตว์ที่เป็นสัตว์เลี้ยงซึ่งมีชื่อเฉพาะตัว อาจมีคำนำหน้าชื่ออย่างชื่อของบุคคล เช่น *เจ้าพระยาปราบไตรจักร พระเศวตอดุลยเดชพาหน คุณทองแดง แม่พังแป้น พลายพัธกอ พลายมงคล* แต่สัตว์มีชื่อเฉพาะซึ่งรู้จักกันแพร่หลายแล้ว และชื่อนั้นไม่ซ้ำกับคำที่อาจทำให้เข้าใจผิดเป็นอย่างอื่นก็อาจไม่ต้องใช้คำนำหน้า เช่น ย่าเหล โดยปรกติ คำเรียกชื่อสัตว์อื่น ๆ ในภาษาไทยจะจัดเป็นพวก ๆ สัตว์ที่มีลักษณะทั่วไปคล้ายคลึงกันจะถูกจัดเป็นสัตว์ชนิดเดียวกัน และเรียกชื่อที่เป็นคำเรียกร่วม เช่น *นก หนู งู ปลา หอย เต่า เสือ หมี แมลง (แมง)* ฯลฯ แต่ละประเภทจะมีคำเรียกชนิดย่อย เช่น

นก เช่น นกเขา นกแก้ว นกกระจอก นกเป็ดน้ำ นกเงือก นกยาง นกกก นกแก๊ก นกพริก ฯลฯ

หนู เช่น หนูตะเพา หนูนา หนูผี หนูถีบจักร หนูพุก หนูท้องขาว ฯลฯ

งู เช่น งูเขียว งูเห่า งูดิน งูหม้อ งูสามเหลี่ยม งูลายสอ งูแมวเซา ฯลฯ

ปลา เช่น ปลาทู ปลาเข็ม ปลาเงิน ปลาทอง ปลาค้าร์พ ปลาวาฬ ปลาหมึก ปลานิล ปลาทับทิม ปลาแรด ฯลฯ

หอย เช่น หอยขม หอยมือเสือ หอยเสียบ หอยเจดีย์ หอยหลอด หอยตลับ หอยทับทิม หอยโข่ง หอยแครง ฯลฯ

เต่า เช่น เต่าหับ เต่านา เต่าหวาย เต่าตนุ เต่าปูลู ฯลฯ

เสือ เช่น เสือดำ เสือดาว เสือโคร่ง เสือสมิง ฯลฯ

หมี เช่น หมีควาย หมีคน หมีขาว หมีขั้วโลก ฯลฯ

แมง เช่น แมงมุม แมงดา แมงเม่า แมงวัน แมงปอ แมงสาบ แมงทับ ฯลฯ

พยาธิ์ เช่น พยาธิ์ใบไม้ พยาธิ์ปากขอ พยาธิ์เส้นด้าย พยาธิ์แส้ม้า พยาธิ์ไส้เดือน ฯลฯ

ชื่อของสิ่งต่าง ๆ ที่ยกมาเป็นตัวอย่างข้างต้นนี้ ในภาษาไทยจะมีคำนามนำหน้าคำนามย่อยที่บอกประเภทประสมอยู่ด้วยทุกคำ ในหนังสือ *สัตวาภิธาน* ของพระยาศรีสุนทรโวหาร (น้อย อาจารยางกูร) มีคำกล่าวถึงปลาไว้ในคำบอกประเภทหรือชนิดของนาม คำที่นำหน้าคำเรียกปลาทั้งหลายนั้นนับเป็นส่วนของชื่อซึ่งจะปรากฏกับชื่อด้วย ถ้าไม่มีคำนำหน้าคำนามย่อยที่บอกประเภทผู้อ่านก็ต้องเดาเอาเองว่า คำนั้น ๆ เป็นชื่อปลาเช่นเดียวกันหรือไม่ เช่น คำในแม่ กน มีข้อความว่า

ขึ้นกนต้นนามกร วารีจรมีนานา
ปลาวาฬขึ้นในวา- รีโผนเผ่นเล่นชลธาร
กระเบนก็เบนหนี **ปลาอินทรี**หนี**ปลาวาฬ**
ยี่สนก็ลนลาน ลี้กายาในสาคร.

๕.๓ คำนำหน้าคำเรียกพืช และส่วนต่าง ๆ ของพืช เช่น

ต้น เช่น ต้นเข็ม ต้นยาง ต้นข้าว ต้นโพธิ์ ต้นไทร ต้นเต็ง ต้นสัก ต้นตึง ฯลฯ

ดอก เช่น ดอกเข็ม ดอกรัก ดอกหงอนไก่ ดอกบานเช้า ดอกบานเย็น ดอกสัก ฯลฯ

ผัก เช่น ผักชี ผักบุ้ง ผักกูด ผักแพว ผักกาด ผักหนาม ผักหนอก ฯลฯ

หญ้า เช่น หญ้าแพรก หญ้าขน หญ้าปล้อง หญ้าไซ หญ้าน้ำค้าง หญ้าขจรจบ ฯลฯ

๕.๔ คำนำหน้าคำเรียกชื่อสถานที่ เป็นคำนามที่บอกว่าชื่อที่ปรากฏนั้นเป็นชื่อของสิ่งใด ชื่อที่ปรากฏจัดเป็นชื่อเฉพาะ แต่หากใช้แต่ชื่อเฉพาะนั้นอาจจะไม่ทราบว่าคืออะไร คำนำหน้าชื่อนั้นต้องนับเป็นส่วนของชื่อด้วย เช่น คำนำชื่อสถานที่ต่อไปนี้

เกาะ เช่น เกาะพระ เกาะหนู เกาะเก้า เกาะมรกต เกาะสุรินทร์ เกาะลอย เกาะภูเก็ต เกาะสมุย ฯลฯ

คุ้ม เช่น คุ้มขุนแผน คุ้มเจ้าดารา ฯลฯ

ซอย เช่น ซอยพญานาค ซอยรางน้ำ ซอยละลายทรัพย์ ฯลฯ

ตรอก เช่น ตรอกไก่แจ้ ตรอกไผ่ ตรอกซุง ฯลฯ

ตึก เช่น ตึกสยามมินทร์ ตึกช้าง ตึกใบหยก ตึก ภปร. ตึก สก. ฯลฯ

ถนน เช่น ถนนราชดำเนิน ถนนประชาธิปก ถนนศรีอยุธยา ถนนรางน้ำ ถนนทรัพย์ ฯลฯ

ทะเลสาบ เช่น ทะเลสาบสงขลา ทะเลสาบเขมร ทะเลสาบหนองหาน ฯลฯ

ท่าน้ำ เช่น ท่าราชวรดิฐ ท่าพระจันทร์ ท่าพระอาทิตย์ ท่าเตียน ท่าช้าง ท่าข้าวกำนันทรง ฯลฯ

ธนาคาร เช่น ธนาคารชาติ ธนาคารออมสิน ธนาคารทหารไทย ธนาคารกสิกรไทย ธนาคารกรุงไทย ฯลฯ

บ้าน เช่น บ้านพิษณุโลก บ้านมนังคศิลา บ้านนรสิงห์ บ้านบาตร บ้านขมิ้น บ้านช่างหล่อ บ้านบุ ฯลฯ

บึง เช่น บึงมักกะสัน บึงทองหลาง บึงพลาญชัย บึงบอระเพ็ด ฯลฯ

พระที่นั่ง เช่น พระที่นั่งจักรี พระที่นั่งดุสิตฯ พระที่นั่งวิมานเมฆ พระที่นั่งอนันตสมาคม ฯลฯ

เพลง เช่น เพลงชาติ เพลงมหาชัย พลงมหาฤกษ์ เพลงสรรเสริญพระบารมี เพลงเขมรพวง ฯลฯ

ภูเขา เช่น ภูเขาทอง ภูเขาเขียว ภูเขาแดนลาว ภูเขาหิมาลัย ภูเขาแอลป์ ฯลฯ

ดอย เช่น ดอยอินทนนท์ ดอยคำ ดอยแม่ฟ้าหลวง ดอยห่มปก ฯลฯ

แม่น้ำ เช่น แม่น้ำเจ้าพระยา แม่น้ำโขง แม่น้ำเพชร แม่น้ำป่าสัก แม่น้ำตานี ฯลฯ

แยก เช่น แยกอโศกเพชร แยกรัชโยธิน แยกปทุมวัน ฯลฯ

สี่แยก เช่น สี่แยกประตูน้ำ สี่แยกปทุมวัน สี่แยกสะพานดำ ห้าแยกพลับพลาไชย สามแยกไฟฉาย ฯลฯ

เรือ เช่น เรือเจ้าแม่ตะคียนทอง เรือตานี เรือพิกุลทอง ฯลฯ

เรือพระที่นั่ง เช่น เรือพระที่นั่งสุวรรณหงส์ เรือพระที่นั่งนารายณ์ทรงสุบรรณ ฯลฯ

เรือรบหลวง เช่น เรือรบหลวงมกุฎราชกุมาร เรือรบหลวงจักรีนฤเบศร์ ฯลฯ

โรงพยาบาล เช่น โรงพยาบาลกรุงเทพ โรงพยาบาลธนบุรี โรงพยาบาลพญาไท โรงพยาบาลจุฬาลงกรณ์

โรงเรียน เช่น โรงเรียนวัดมกุฎกษัตริย์ โรงเรียนวัดดุสิตาราม โรงเรียนวัดธาตุทอง โรงเรียนราชินี โรงเรียนทอสี ฯลฯ

โรงแรม เช่น โรงแรมสุโขทัย โรงแรมพระรามเก้า โรงแรมมารวย โรงแรมดุสิตธานี โรงแรมตรัง โรงแรมมณเฑียร ฯลฯ

โรงละคร เช่น โรงละครแห่งชาติ โรงละครกรุงเทพ โรงละครรัชดาลัย ฯลฯ

วัง เช่น วังหลวง วังหน้า วังสวนผักกาด วังบ้านหม้อ วังคลองเตย วังจันทรเกษม ฯลฯ

วัด เช่น วัดพระศรีรัตนศาสดาราม วัดพระเชตุพนฯ วัดพระรามเก้า วัดมกุฎกษัตริยาราม ฯลฯ

วิทยาลัย เช่น วิทยาลัยในวัง วิทยาลัยแม่ฟ้าหลวง วิทยาลัยเพาะช่าง วิทยาลัยเกริก ฯลฯ

สนามบิน เช่น สนามบินดอนเมือง สนามบินสุวรรณภูมิ สนามบินโคราช สนามบินเชียงใหม่ ฯลฯ

สวน เช่น สวนสัตว์ดุสิต สวนจตุจักร สวนวชิรปราการ สวนรมณีนาถ ฯลฯ

สะพาน เช่น สะพานสมเด็จพระเจ้าตากสิน สะพานสมเด็จพระพุทธยอดฟ้า สะพานพระรามที่แปด ฯลฯ

สี่แยก เช่น สี่แยกคอกวัว สี่แยกเอสเอบี สี่แยกวรจักร สี่แยกสะพานดำ ฯลฯ

หนอง เช่น หนองประจักษ์ หนองสาหร่าย หนองแซง หนองหญ้าปล้อง ฯลฯ

หมู่บ้าน เช่น หมู่บ้านชลลดา หมู่บ้านกฤษดานคร หมู่บ้าน ปตอ. หมู่บ้านเศรษฐกิจ ฯลฯ

แหลม เช่น แหลมงอบ แหลมฟ้าผ่า แหลมสิงห์ แหลมฉบัง แหลมแม่พิมพ์ ฯลฯ

อนุสาวรีย์ เช่น อนุสาวรีย์ทหารอาสา อนุสาวรีย์ประชาธิปไตย อนุสาวรีย์ปราบกบฏ อนุสาวรีย์สุนทรภู่ ฯลฯ

อ่าว เช่น อ่าวดงตาล อ่าวพัทยา อ่าวไทย อ่าวคุ้งกระเบน ฯลฯ

นอกจากนี้ ชื่อเขตการปกครอง อำเภอ เมือง จังหวัด ประเทศ ตำบล หมู่บ้าน ชื่อสถานที่ทางภูมิศาสตร์ เช่น ที่ราบสูง สันเขา แม่น้ำ ทะเลสาบ ทะเลทราย ส่วนมากก็ต้องมีคำนำหน้าคำเรียกเพื่อบอกว่า ชื่อนั้น ๆ เป็นสิ่งใดด้วย ชื่อเขตการปกครอง ชื่อสถานที่ ชื่อถนนควรเป็นชื่อที่ไม่ซ้ำกัน แต่ก็พบบางชื่อที่ใช้เรียกทั้งอำเภอและจังหวัด เช่น อำเภอพระนครศรีอยุธยา จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

บางชื่อใช้ทั้งเป็นเขต และแขวง เช่น เขตบางนา แขวงบางนา บางชื่อใช้ทั้งเป็นเขตและถนน เช่น เขตพญาไท ถนนพญาไท ทำให้ต้องใช้คำนำหน้าคำนามบอกความหมายที่ต้องการด้วย เช่น อำเภอหนองขาหย่าง อำเภอหนองแค อำเภอหนองจิก อำเภอหนองบัว อำเภอบางกระทุ่ม เขตบางกอกน้อย อำเภอบางคนที เขตบางนา เขตบางซื่อ อำเภอบางบ่อ อำเภอบางบอน อำเภอบางระกำ อำเภอบางละมุง อำเภอบางสะพาน อำเภอบางเสาธง อำเภอบางใหญ่ เมืองจันทร์ เมืองตรัง เมืองนนท์ เมืองแพร่ เมืองตาก เมืองชล ฯลฯ เมืองจีน เมืองลาว เมืองเขมร เมืองพม่า เมืองแขก เมืองญวน ฯลฯ เป็นอัตลักษณ์เฉพาะตัวเท่านั้นที่อาจจะละคำนำหน้าชื่อได้

๕.๕ คำนำหน้าคำเรียกสิ่งอื่น ๆ เช่น

รถ เช่น รถเข็น รถไฟ รถราง รถเกราะ รถรับจ้าง รถกระบะ รถสามล้อ รถถีบ

ห้อง เช่น ห้องสมุด ห้องแถว ห้องพระ ห้องกินข้าว ห้องนอน ห้องละหมาด

หม้อ เช่น หม้อแปลง หม้อไฟ หม้ออวย หม้อแขก หม้อน้ำ หม้อเบา

ฯลฯ

คำเรียกสิ่งต่าง ๆ ในแต่ละภาษาเป็นไปตามภาพความรู้สึกและมโนทัศน์ของผู้เป็นเจ้าของภาษา เช่น ชาวยุโรปคิดถึงขนมปังว่าเป็นอาหาร แต่คนไทยอาจมองขนมปังว่าเป็นขนม และเรียกว่า ขนมปัง จะตัดเรียกเฉพาะ ปัง เท่านั้นไม่ได้ ในมโนทัศน์ของคนไทย สัตว์ที่ว่ายน้ำได้ ถ้าไม่ใช่กุ้ง ไม่ใช่เต่า ก็มักจะจัดเป็นปลาและเรียกว่า ปลา จึงมีชื่อเรียก *ปลาวาฬ ปลาหมึก ปลาพะยูน ปลาดาว ปลาโลมา ปลาฉลาม* สารเคมีที่ใช้ในการบำบัดโรค ขจัดสิ่งสกปรกโสโครก หรือทำสิ่งอื่น ๆ รวมเรียกว่า ยา จึงมีคำว่า *ยาสูบ ยาขัดรองเท้า ยากันยุง ยาฆ่าหญ้า ยาทาเล็บ ยาขัดเงา ยาย้อมผม ยาดับกลิ่น* ฯลฯ นอกเหนือจาก *ยาแดง ยาเขียว ยาดำ ยาเหลือง ยาหอม* จะเรียกสารเหล่านี้โดยไม่มีคำว่า ยา นำหน้า ไม่ได้ ถ้ายานั้นเป็นชนิดน้ำ เรียกว่า น้ำยา ก็ได้ เช่น *ยาสระผมหรือน้ำยาสระผม ยาลบหมึกหรือน้ำยาลบหมึก ยาล้างเล็บหรือน้ำยาล้างเล็บ ยาล้างกระจกหรือน้ำยาล้างกระจก* ฯลฯ คำเรียกสิ่งของเครื่องใช้ต่าง ๆ ในภาษาไทยหลายอย่างมีคำนำหน้าคำนามย่อยที่บอกประเภทของสิ่งนั้น ๆ คำนำหน้าคำนามที่บอกชื่อย่อยของสิ่งนั้น ๆ เป็นส่วนของชื่อ เป็นชื่อของสิ่งนั้น ๆ โดยตรง

ภาษาไทยเป็นภาษาคำโดด และเป็นภาษาที่นิยมใช้คำเปรียบ ชื่อย่อยของคำนามบางคำใช้คำเปรียบ และบางชื่อใช้กับคำนามหลายคำ ดังนั้น หากไม่มีคำนำหน้าคำนามย่อยที่ระบุให้แน่ชัดว่าชื่อนั้น ๆ เป็นชื่อของสิ่งใดก็อาจจะเกิดความเข้าใจที่คลาดเคลื่อนหรือเข้าใจผิดกันได้ ต้องนับว่าคำนำหน้าคำนามย่อยนั้น ๆ เป็นส่วนสำคัญส่วนหนึ่งของชื่อ การใช้คำนำหน้าคำนามย่อย จึงเป็นลักษณะที่สำคัญอย่างหนึ่งของภาษาไทยที่จะตัดทิ้งไม่กล่าวถึงมิได้เลย

บรรณานุกรม

รุ่งโรจน์ จุกมงคล. *คู่มือดูนก.* พิมพ์ครั้งที่ ๖. สำนักพิมพ์สารคดี, กุมภาพันธ์ ๒๕๔๙.

พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. ๒๕๕๔ เฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา ๗ รอบ ๕ ธันวาคม ๒๕๕๔.

พระยาศรีสุนทรโวหาร (น้อย อาจารยางกูร). “สัตวาภิธาน” ใน *ภาษาไทย เล่ม ๒.* สำนักพิมพ์คลังวิทยา, ๒๕๐๔.

สำนักงานเสริมสร้างเอกลักษณ์ของชาติ. *ราชาศัพท์.* พิมพ์ครั้งที่ ๔. เฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา ๗ รอบ ๕ ธันวาคม ๒๕๕๔.

Abstract **Titles and Generic Terms**

Karnchana Nacaskul
Fellow of The Academy of Arts,
The Royal Institute, Thailand

To address a person by name in the Thai society one has to use a title suitable to the status of the person or the relationship between that person and the addresser. Using the title together with the name is an etiquette of using the language in Thai society, such title cannot be omitted. Names of birds, fishes, snakes, trees, flowers etc. In Thai are coined by using their generic terms preceeding their names. Such generic terms in naming animals, trees, and certain other things to address the kinds of names cannot be also omitted.

Keywords**:** title, generic term

The Journal of the Royal Institute of Thailand
Vol. 39 No. 3 Jul-Sep 2014

อักษรไท : มรดกทางวัฒนธรรมอันล้ำค่าและเครื่องมือสืบทอดพระพุทธศาสนาของคนไท*

ประคอง นิมมานเหมินท์
ราชบัณฑิต สำนักศิลปกรรม
ราชบัณฑิตยสถาน

บทคัดย่อ

คนไทที่อาศัยอยู่ในประเทศต่างๆ หลายกลุ่มมีตัวอักษรของตนใช้สำหรับบันทึกเรื่องราวทางประวัติศาสตร์ ประเพณีพิธีกรรม และองค์ความรู้ด้านต่างๆ ตัวอักษรจึงเป็นมรดกวัฒนธรรมอันล้ำค่าและเครื่องแสดงอัตลักษณ์อย่างหนึ่งของคนไท ในสังคมไทที่นับถือพระพุทธศาสนา ตัวอักษรมีบทบาทเป็นสิ่งค้ำจุนพระพุทธศาสนาที่สำคัญมากอย่างหนึ่ง คนไทเชื่อกันว่าการถวายพระธรรมคัมภีร์ให้วัด โดยการคัดลอกเองหรือจ้างผู้อื่นคัดลอกถวายนับเป็นอานิสงส์ที่ยิ่งใหญ่ เอกสารตัวเขียนที่พบในวัดของคนไทส่วนใหญ่จึงเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับพระพุทธศาสนา

คำสำคัญ : **คนไท, อักษรไท, เอกสารตัวเขียนของคนไท, พุทธศาสนาในสังคมไท**

บทนำ

คำว่า คนไท ในที่นี้หมายถึงกลุ่มชนที่พูดภาษาตระกูลไทหรือเคยพูดภาษาตระกูลไทบางกลุ่ม ซึ่งอาศัยอยู่ในประเทศต่าง ๆ ได้แก่สาธารณรัฐอินเดีย เมียนมา สาธารณรัฐประชาชนจีน สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว และสาธารณรัฐสังคมนิยมเวียดนาม คนไทดังกล่าวมีตัวอักษรใช้ สมพงศ์ วิทยศักดิพันธุ์ แบ่งอักษรที่คนไทใช้ออกเป็น ๕ กลุ่ม คือ กลุ่มอักษรไทใหญ่ กลุ่มอักษรไทน้อย กลุ่มอักษรธรรม กลุ่มอักษรจ้วงโบราณ และกลุ่มอักษรที่เขียนด้วยตัวโรมัน รวมทั้งให้ข้อมูลว่า คนไทที่ใช้อักษรโรมันเขียนภาษาของตนได้แก่จ้วงในสาธารณรัฐประชาชนจีน และคนไทที่อยู่ในเขตภาคเหนือของเวียดนาม (สมพงศ์ วิทยศักดิ์พันธุ์ หน้า ๔ และ หน้า ๒๘๕-๒๘๗)

ประเสริฐ ณ นคร ผู้เชี่ยวชาญการอ่านอักษรไทแบ่งกลุ่มอักษรไทตามรูปลักษณะ และอักขรวิธีออกเป็น ๓ กลุ่ม คือกลุ่มอักษรไทอาหม กลุ่มอักษรพ่อขุนราม และกลุ่มอักษรธรรม ทั้งนี้โดยไม่รวมอักษรจ้วงโบราณ และอักษรโรมัน (ประเสริฐ ณ นคร. ๒๕๔๑, หน้า ๗๕) นอกจากนี้ยังได้เสนอข้อคิดเห็นที่

* ปรับปรุงจากการบรรยายในการประชุมสำนักศิลปกรรม เมื่อวันที่ ๑ ตุลาคม พ.ศ. ๒๕๕๖

น่าสนใจว่าหากแบ่งกลุ่มคนไทโดยพิจารณาจากตัวอักษรที่ใช้ร่วมกันแทนการแบ่งกลุ่มตามวิธีการทางภาษาศาสตร์ อาจช่วยให้เห็นความสัมพันธ์ทางประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมของคนไทแต่ละกลุ่มได้ไม่มากก็น้อย และได้แบ่งกลุ่มคนไทตามตัวอักษรที่ใช้ร่วมกันออกเป็น ๓ กลุ่มคือ ๑. กลุ่มที่ใช้ตัวอักษรไทอาหม ไทใหญ่ ไทเหนือ ๒. กลุ่มที่ใช้อักษรไทน้อย อักษรลาว อักษรไทดำ ไทขาวและไทแดง และ ๓. กลุ่มที่ใช้อักษรธรรม อักษรธรรมอีสาน อักษรธรรมไทในสิบสองพันนาและอักษรธรรมไทในพม่า (เรื่องเดิมหน้า ๘๓) ต่อมาเรณู วิชาศิลป์ ก็ได้แบ่งกลุ่มตัวอักษรไทตามรูปลักษณะและอักขรวิธีออกเป็น ๓ กลุ่มเช่นเดียวกับประเสริฐ ณ นคร แต่ได้ปรับเปลี่ยนชื่อของบางกลุ่มพร้อมทั้งให้รายละเอียดของกลุ่มอักษรแต่ละกลุ่มเพิ่มขึ้นดังนี้

๑. กลุ่มอักษรธรรม ได้แก่ อักษรธรรมล้านนา อักษรธรรมลาว/อีสาน อักษรธรรมลื้ออักษรธรรมเขิน

๒. กลุ่มอักษรไทฉาน ได้แก่ อักษรไทเมาในรัฐฉานของพม่า อักษรไทเหนือไทใต้คง[๑] ในยูนนาน ประเทศจีน อักษรไทใหญ่และไทคำตี่ในรัฐฉาน และรัฐคะฉิ่นเมียนมาอักษรไทอาหม อักษรไทคำตี่ อักษรไทอ่ายตอนในอัสสัม ประเทศอินเดีย

๓. กลุ่มอักษรไทย-ลาว ได้แก่ อักษรไทย (สยาม) อักษรฝักขาม อักษรไทน้อย อักษรลาว อักษรไทดำ อักษรไทขาว (เรณู วิชาศิลป์. ๒๕๔๘, หน้า ๔)

หากพิจารณาจากเอกสารตัวเขียนของคนไทแต่ละกลุ่มอย่างละเอียดก็จะพบว่า ตัวอักษรและอักขรวิธีที่คนไทแต่ละกลุ่มใช้นั้นไม่เหมือนกันทีเดียว มีลักษณะบางอย่างต่างกันไปบ้าง ทั้งนี้เนื่องมาจากสาเหตุต่าง ๆ เช่น วัสดุที่ใช้จารหรือเขียน ลายมือ และการดัดแปลงของคนในท้องถิ่น ดังจะเห็นได้ว่าอักษรไทเหนือในเขตปกครองตนเองใต้คง สาธารณรัฐประชาชนจีน และอักษรไทใหญ่ในเมียนมามีข้อแตกต่างกัน คืออักษรไทเหนือมีลักษณะเป็นตัวยาว เรียกกันว่า “ลึกตัวยาว” หรือ “ลึกถั่วงอก”[๒] ในขณะที่ตัวอักษรไทใหญ่มีลักษณะกลม เรียกว่า “ลึกมน” แต่ก็จัดว่าอยู่ในกลุ่มอักษรไทฉานด้วยกัน เพราะลักษณะส่วนใหญ่และอักขรวิธีเป็นแบบเดียวกัน นอกจากนี้ คนไทบางกลุ่มได้คิดตัวอักษรเพิ่มในภายหลัง จึงอาจทำให้ตัวอักษรของคนไทแต่ละกลุ่มมีจำนวนไม่เท่ากัน อักษรธรรมที่กลุ่มชนในล้านนา ไทลื้อ ไทขึน และลาวใช้ก็มีลักษณะบางประการแตกต่างกัน ผู้ชำนาญการอ่านตัวอักษรดังกล่าวจึงสามารถบอกได้ว่า เอกสารที่พบผู้จารหรือเขียนเป็นคนล้านนาไทขึน ไทลื้อ หรือลาว

อนึ่ง ถ้าพิจารณาตัวอักษรของคนไทแถบเมืองเง่อาน ในสาธารณรัฐเวียดนามจะเห็นว่ามีลักษณะคล้ายคลึงกับอักษรไทดำและอักษรไทขาว ต่างกันที่วิธีเขียนคือเขียนจากบนลงล่างแบบการเขียนอักษรจีน

---

[๑] หมายถึงไทในเขตปกครองตนเองใต้คงไท-กะฉิ่น มณฑลยูนนาน สาธารณรัฐประชาชนจีน

[๒] คำว่า ลึก มาจากภาษาบาลี ลิกฺข แปลว่า เขียน คนไทใช้หมายถึง ตัวอักษรหรือตัวหนังสือและหนังสือ

ตัวอักษรของคนไทกลุ่มนี้ก็อาจจัดอยู่ในกลุ่มอักษรไทยลาวด้วย ส่วนอักษรธรรมนั้น นอกจากใช้ในกลุ่มไทลื้อ ไทขืนหรือไทเขินในเมียนมาและไทลื้อในสิบสองพันนา สาธารณรัฐประชาชนจีนแล้ว เมื่อผู้เขียนเดินทางไปมณฑลยูนนาน สาธารณรัฐประชาชนจีนเมื่อ พ.ศ. ๒๕๕๔ พบว่าคนไทในหลายเมือง เช่น เมืองจิงกู่หรือเมืองบ่อ เมืองนิม เมืองติ่ง และเมืองแลม ก็ใช้ตัวอักษรธรรมบันทึกเรื่องราวทางพุทธศาสนาและเรื่องอื่น ๆ ด้วย การที่คนไทในดินแดนเหล่านี้ใช้อักษรธรรมก็เพราะรับพุทธศาสนาจากล้านนาผ่านเชียงตุง ที่เรียกกันว่า นิกายโยน หมายถึงนิกายยวน[๓] อย่างไรก็ดี บริเวณนี้โดยเฉพาะแถบเมืองกิ่งม้าพบเอกสารที่ใช้อักษรตัวลึกยาวแบบไทเหนือในเขตปกครองตนเองไต้คงจำนวนไม่น้อย แสดงให้เห็นความสัมพันธ์ของคนไทในเมืองนี้กับคนไทในเขตปกครองตนเองไต้คง ที่น่าสนใจคือวัดบางแห่งเช่น วัดกุนหนอง ที่เมืองติ่งพบทั้งเอกสารที่เขียนด้วยตัวลึกยาวแบบตัวไทเหนือ และเอกสารที่เขียนด้วยอักษรธรรม

บทความนี้มีวัตถุประสงค์ที่จะอภิปรายว่า ตัวอักษรที่คนไทใช้ในกลุ่มของตนนั้น มีฐานะเป็นมรดกทางวัฒนธรรมอันล้ำค่า และมีบทบาทเป็นเครื่องมือสำคัญในการค้ำจุนพระพุทธศาสนาอย่างไร ข้อมูลส่วนหนึ่งมาจากการศึกษาภาคสนามของผู้เขียนในถิ่นที่อยู่ของคนไทบางกลุ่มในสาธารณรัฐประชาชนจีนและสาธารณรัฐอินเดีย

ตัวอักษรในฐานะมรดกทางวัฒนธรรมอันล้ำค่าของคนไท

กลุ่มชนแต่ละกลุ่มมักจะมีสมบัติทางวัฒนธรรมที่แสดงเอกลักษณ์ของตน เช่น เครื่องแต่งกาย บ้านเรือน ภาษาที่ใช้สื่อสาร อาหารการกิน ความเชื่อและประเพณีพิธีกรรม แต่ละกลุ่มชนจึงมักภาคภูมิใจในสิ่งที่แสดงเอกลักษณ์ดังกล่าว ถือว่าเป็นมรดกที่รับสืบทอดมาจากบรรพบุรุษของตนกลุ่มชนใดมีตัวอักษรของตนเองใช้ก็ถือว่ามีความเจริญ มีอารยธรรม ด้วยเหตุนี้กลุ่มชาติพันธุ์หลายกลุ่มซึ่งไม่มีตัวอักษรใช้จึงมักมีตำนานในรูปแบบนิทานอธิบายเหตุชี้แจงว่า ในอดีตกลุ่มของตนก็เคยมีตัวอักษรโดยได้รับตัวอักษรมาจากเทพเจ้า แต่บังเอิญมีเหตุทำให้ตัวอักษรเกิดสูญหายไป เรื่องที่เล่ามักมีเนื้อเรื่องคล้ายกันสรุปได้ว่า ตัวอักษรที่ได้มานั้นเขียนไว้บนหนังสัตว์และสุนัขคาบหนังสัตว์นั้นไปกิน จึงทำให้กลุ่มของตนไม่มีตัวอักษรใช้ ชาวกะเหรี่ยงที่ตำบลสวนผึ้ง จังหวัดราชบุรี ตั้งถิ่นฐานอยู่ท่ามกลางชาวพุทธและภายหลังนับถือพระพุทธศาสนา มีตำนานเล่าความเป็นมาของตัวอักษรของตนว่า ในสมัยนานมาแล้วพระพุทธเจ้าเป็นผู้ให้ตัวอักษรแก่ชนชาติต่าง ๆ ทั้งไทย ฝรั่ง จีน แขก พม่า กะเหรี่ยง ชนกลุ่มต่าง ๆ พากันไปรับตัวอักษรด้วยมือของตนแล้วนำไปเรียน และสอนลูกหลานของตน เฉพาะชาวกะเหรี่ยงพระพุทธเจ้านำตัวอักษรมาให้ถึงไร่เลยทีเดียว แต่ขณะนั้นกะเหรี่ยงเจ้าของไร่ดายหญ้าอยู่จึงไม่ค่อยสนใจ ทูลพระพุทธเจ้าว่าให้โยนไว้

---

[๓] คนไทในเขตปกครองตนเองไต้คง มณฑลยูนนานรับพุทธศาสนาจากล้านนาด้วย เรียกนิกายนี้ว่า กึงโยน คือนิกายยวน

แถวนั้นก็แล้วกัน พอดายหญ้าเสร็จตัวอักษรก็แทบไม่เหลือแล้วเพราะตัวอักษรที่ได้มาเขียนบนหนังกวางและสุนัขคาบหนังกวางไปกินเกือบหมด เหลือเศษอยู่เล็กน้อย เลยมีตัวอักษรเหลือพอเป็นตัวอย่างเพียงบางตัวเท่านั้น[๔]

กลุ่มชนบางกลุ่มมีตัวอักษรใช้โดยไม่ทราบว่าในอดีตบรรพบุรุษรับตัวอักษรนั้น ๆ มาจากกลุ่มชนอื่นก็มักจะเล่าอย่างภาคภูมิใจว่าบรรพบุรุษของตนเป็นผู้คิดขึ้นใช้เองเป็นเวลานานมาแล้ว เช่น ไทดำและไทขาว ในสาธารณรัฐเวียดนามบางคนเคยเล่าให้ผู้เขียนฟังว่า บรรพบุรุษของตนมีตัวอักษรใช้มาเป็นพัน ๆ ปีแล้วซึ่งหากพิจารณารูปแบบและอักขรวิธีของตัวอักษรของคนไทสองกลุ่มดังกล่าวจะเห็นว่าคล้ายคลึงกับอักษรลาวหรืออักษรไทยน้อยมาก ประกอบกับหลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ของคนไท ๒ กลุ่มดังกล่าวกับลาวในอดีต ทั้งยังพบวรรณกรรมบางเรื่อง เช่น เรื่องขุนเจืองในกลุ่มไทดำและไทแดง เรื่องขุนทึงในกลุ่มไทดำและไทขาว ซึ่งเมื่อพิจารณารายละเอียดในด้านเนื้อเรื่องและการใช้ภาษาก็อาจกล่าวได้ว่า น่าจะเป็นไปได้ว่า ไทดำ ไทขาวตลอดจนไทแดงน่าจะรับตัวอักษรและวรรณกรรมหลายเรื่องไปจากลาว เมื่อหลายสิบปีมาแล้วไทลื้อในสิบสองพันนาบางคนก็เคยยืนยันกับคนไทยที่ไปเยือนว่า ตัวอักษรของตนมีมานานนับเป็นพันปีเช่นกัน เมื่อมีการศึกษารูปแบบตัวอักษร อักขรวิธี ตลอดจนความสัมพันธ์ทางประวัติศาสตร์ และวัฒนธรรมของสิบสองพันนากับล้านนา นักวิชาการด้านไทศึกษาในปัจจุบันจึงมีความเห็นว่า ไทลื้อในสิบสองพันนาน่าจะรับตัวอักษรไปจากล้านนาอาจรับจากล้านนาโดยตรงและ/หรือรับผ่านเชียงตุงด้วย ตัวอักษรจึงนับเป็นข้อมูลอย่างหนึ่งที่อาจใช้ในการจัดกลุ่มและศึกษาความสัมพันธ์ของกลุ่มชนตามข้อเสนอของประเสริฐ ณ นคร เพราะกลุ่มชนที่ใช้ตัวอักษรร่วมกันมักอยู่ใกล้เคียงกันและมีความสัมพันธ์กันอย่างใดอย่างหนึ่งในอดีต เช่น มีความสัมพันธ์ทางการเมืองการปกครองและ/หรือทางด้านวัฒนธรรมโดยเฉพาะอย่างยิ่งการเผยแผ่ และการรับอิทธิพลด้านความเชื่อ และประเพณี

คนไทหลายกลุ่มมีเอกสารตัวเขียนที่คัดลอกด้วยตัวอักษรของตนสืบต่อ ๆ กันมาเป็นจำนวนมาก คนไทที่ยังยึดถือความเชื่อและประเพณีพิธีกรรมแบบเดิมอยู่ เช่น ไทดำ ไทขาว และไทแดงใช้ตัวอักษรของตนบันทึกเรื่องราวต่าง ๆ เช่น ตำนานความเป็นมาของโลกและสรรพสิ่ง เรื่องการสร้างบ้านแปลงเมือง บทสวดในพิธีกรรมต่าง ๆ ฤกษ์ยามสำหรับประกอบพิธีกรรมและการทำมาหากิน ตำรายา ตลอดจนวรรณกรรมร้อยกรองสำหรับขับเป็นทำนอง[๕] เอกสารตัวเขียนดังกล่าวนี้นับว่าเป็นสมบัติที่ล้ำค่ายิ่งของกลุ่มชนเมื่อมีเหตุให้ต้องอพยพโยกย้ายถิ่นฐานไปอยู่ในดินแดนอื่นก็มักจะนำไปด้วย ดังจะเห็นได้จากการสำรวจพบว่าในหมู่บ้านคนไทยโซ่งหรือคนไทยเชื้อสายไทดำที่กระจายอยู่ในหลายจังหวัดในประเทศไทย

---

๔ วีรวัชร ปิ่นเขียน. นิทานกะเหรี่ยงอำเภอสวนผึ้ง จังหวัดราชบุรี. เอกสารอัดสำเนา. ๒๕๒๕ (หน้า ๒๐๓)

๕ ดูตัวอย่างวรรณกรรมไทดำใน ประคอง นิมมานเหมินท์ “วิถีชีวิตและวรรณกรรมไทดำ” ในไขคำแก้วคำแพง พินิจวรรณกรรมไทย-ไท. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๕๔ (หน้า ๘๓-๑๓๖)

มีเอกสารตัวเขียนบันทึกตำนานและตำราเกี่ยวกับพิธีกรรมต่าง ๆ ซึ่งบรรพบุรุษนำมาด้วยเป็นจำนวนไม่น้อย เอกสารตัวเขียนดังกล่าวล้วนบันทึกด้วยตัวอักษรไทที่ใช้ในกลุ่มของตน เมื่อผู้เขียนไปเยือนถิ่นที่อยู่ของคนไทพ่าเก ไทอ่ายตอน ในรัฐอัสสัมและไทคำตี่ในรัฐอรุณาจัลประเทศ สาธารณรัฐอินเดียก็พบว่าแต่ละกลุ่มมีเอกสารตัวเขียนจำนวนมาก บางเรื่องบรรพบุรุษนำมาจากถิ่นที่อยู่เดิม เช่นวัดแห่งหนึ่งของไทคำตี่มีเอกสารเป็นคัมภีร์ทางพุทธศาสนาชื่อ ธัมมสังคณี ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของพระอภิธรรม ชาวบ้านเล่าว่าบรรพบุรุษนำคัมภีร์นี้มาจากถิ่นเดิมในพม่ากว่า ๒๐๐ ปีมาแล้ว คัมภีร์ดังกล่าวนี้นับเป็นสมบัติอันหาค่ามิได้ของชุมชน ได้รับการเก็บรักษาไว้ในตู้เป็นอย่างดี ถึงคราวสงกรานต์ก็นำออกมาบูชา และเปลี่ยนผ้าที่ห่อ นอกจากนี้ เอกสารตัวเขียนบางเรื่องมีความสำคัญและเป็นสิ่งมีค่ายิ่งของวงศ์ตระกูล เจ้าฟ้าในหมู่บ้านไทคำตี่แห่งหนึ่งได้นำเอกสารที่เป็นพงศาวดารบันทึกการสืบเชื้อสายของตระกูลของตนออกมาอ่านให้ผู้เขียนและคณะที่ไปเยือนฟังอย่างภาคภูมิใจ

คนไทบางกลุ่มก็ภูมิใจและถือว่าตัวอักษรคือเครื่องแสดงอัตลักษณ์อย่างหนึ่งของตน จะเห็นได้ว่าวัดหลายแห่งในหมู่บ้านของคนไทในมณฑลยูนนานมักเขียนชื่อวัดเป็นอักษรไทควบคู่กับอักษรจีน และมีการสอนอักษรไทในวัด ผู้ผ่านการบวชเรียนมีบทบาทสำคัญในการสืบทอดตัวอักษรไททั้งในด้านการสอนและการคัดลอกคัมภีร์ทางศาสนา ผู้เฒ่าผู้แก่ไทลื้อในสิบสองพันนาบางคนเคยกล่าวกับผู้เขียนว่า “ตัวลื้อคือไทลื้อจะต้องรักษาไว้” คำว่า “ตัวลื้อ” นี้หมายถึงอักษรธรรมซึ่งมีรูปแบบตัวอักษร และอักขรวิธีซึ่งใช้สืบทอดกันมาแต่โบราณในสิบสองพันนา ผู้เฒ่าผู้แก่ไทลื้อหลายคนบ่นเสียดายที่หลังเปลี่ยนแปลงการปกครองใน ค.ศ. ๑๙๔๙ มีการเปลี่ยนแปลงรูปแบบตัวอักษรไทลื้อบางตัว และเปลี่ยนแปลงอักขรวิธีในการเขียนด้วย ตัวอักษรแบบใหม่นี้เรียกกันว่า “ตัวลื้อใหม่” หรือ “ตัวใหม่” และส่วนตัวอักษรที่สืบทอดมาแต่โบราณเรียกว่า “ตัวลื้อเก่า”หรือ “ตัวเก่า” อักษรไทลื้อใหม่มีตัวอักษรน้อยลง เขียนตามเสียง โดยจัดให้พยัญชนะ สระ และวรรณยุกต์อยู่บนบรรทัดเดียวกันหมด ข้อดีคือช่วยให้หัดอ่านหัดเขียนได้ง่ายขึ้น แต่มีข้อเสียคือคนรุ่นหลังที่เรียน “ตัวลื้อใหม่” ส่วนใหญ่ไม่สามารถจะอ่านวรรณกรรมที่สืบทอดมาแต่โบราณซึ่งเขียนด้วยตัวอักษรและใช้อักขรวิธีแบบเก่าได้ ปัจจุบันนี้มีหนังสือวรรณกรรมไทลื้อที่พิมพ์โดยใช้ตัวอักษรลื้อแบบเก่าออกเผยแพร่แต่ก็มีคนอ่านได้น้อยผู้เฒ่าผู้แก่ไทลื้อหลายคนจึงมักปรารภด้วยความเสียดายภูมิปัญญาที่บรรพบุรุษบันทึกไว้และคนรุ่นใหม่ไม่สามารถจะเข้าถึง

การพยายามฟื้นฟูภาษาและเรียนรู้ตัวอักษรตลอดจนการอนุรักษ์เอกสารโบราณของไทอาหมก็เป็นอีกตัวอย่างหนึ่งที่แสดงให้เห็นว่า ภาษา ตัวอักษร และเอกสารที่บรรพบุรุษได้บันทึกไว้เป็นมรดกล้ำค่า และเป็นเครื่องแสดงอัตลักษณ์ของกลุ่มตน ไทอาหมอพยพไปจากอาณาจักรเมืองมาวขึ้นไปอยู่ในรัฐอัสสัมของประเทศอินเดียเป็นเวลากว่า ๗๐๐ ปี สามารถก่อตั้งอาณาจักร และมีอำนาจเหนือชนพื้นเมืองเป็นเวลายาวนานจนกระทั่งตกเป็นเมืองขึ้นของอังกฤษ และรวมเป็นส่วนหนึ่งของประเทศอินเดีย การดำรง

ชีวิตอยู่อย่างยาวนานในอัสสัมทำให้ชาวไทอาหมได้รับอิทธิพลวัฒนธรรมจากอินเดียโดยเฉพาะอย่างยิ่งด้านภาษาจำเป็นต้องใช้ภาษาอัสสัมมีสซึ่งเป็นภาษาที่ใช้กันในอัสสัมจนทำให้คนไทอาหมมีโอกาสใช้ภาษาไทของตนน้อยลงเรื่อย ๆ จนในที่สุดไม่ได้ใช้เลย และไม่สามารถพูดหรือเขียนภาษาของตนได้อีก แม้ปัจจุบันยังสืบทอดวัฒนธรรมประเพณีไทบางอย่างอยู่ เช่น การบูชาผีบรรพบุรุษ และผีบ้านผีเมืองที่เรียกกันว่า “เมด๋ำเมผี” ตลอดจนยังมีความเชื่อเรื่องขวัญและประเพณีการทำขวัญอยู่ แต่ไม่สามารถจะพูดภาษาไทอย่างไรก็ดี ชาวไทอาหมมีความภาคภูมิใจในความเป็นคนไทของตนเป็นอย่างยิ่ง นอกจากจัดประชุมวิชาการเพื่อถ่ายทอดความรู้เรื่องประวัติความเป็นมาของกลุ่มตนแก่เยาวชนแล้ว นักวิชาการชาวไทอาหมหลายคนได้ศึกษาและเขียนหนังสือเผยแพร่ความรู้เกี่ยวกับประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมที่สืบทอดมาแต่โบราณ โดยเฉพาะอย่างยิ่งได้เกิดการเคลื่อนไหวของของกลุ่มชนชั้นนำและปัญญาชน มีการฟื้นฟูภาษาไทอาหม โดยก่อตั้งสมาคมฟื้นฟูวัฒนธรรมไทอาหมขึ้นมาชื่อว่า วันออกพับลิกเมืองไท (Ban Ok Pop Lik Mioung Tai) ตรงกับภาษาอังกฤษว่า Eastern Tai Literary Association ที่เมือง Dhemaji เมื่อวันที่ ๘ เมษายน ค.ศ. ๑๙๘๑ มีการรื้อฟื้นโรงเรียนภาษาไทที่บ้านปัตซากุและอีก ๓๕๐ หมู่บ้านทั่วรัฐอัสสัม ส่งเสริมสนับสนุนให้ศึกษาเอกสารโบราณของไทอาหมที่เหลือตกทอดมาอย่างจริงจัง รวบรวม เก็บรักษารวมทั้งนำความรู้จากเอกสารโบราณออกเผยแพร่เป็นภาษาอัสสัมมีสและภาษาอังกฤษ[๖] คนไทคำตี่ซึ่งตั้งถิ่นฐานอยู่ในรัฐอัสสัมและรัฐอรุณาจัลประเทศก็มีการสร้างตำราให้เยาวชนได้เรียนรู้ตัวอักษรเพื่อใช้ถ่ายทอดภาษาและวัฒนธรรมของตน ตลอดจนใช้ในการศึกษาเอกสารโบราณที่บรรพบุรุษบันทึกไว้เป็นจำนวนมากด้วย

ตัวอักษรกับบทบาทในการสืบทอดพระพุทธศาสนาของคนไท

คนไทที่นับถือพระพุทธศาสนาได้แก่ คนไทใหญ่ และไทขึนในเมียนมา คนไทคำตี่ ไทอ่ายตอน และไทพ่าเกในรัฐอัสสัม และไทคำตี่ในรัฐอรุณาจัลประเทศ สาธารณรัฐอินเดีย คนไทลื้อและไทใหญ่ในมณฑลยูนนาน สาธารณรัฐประชาชนจีน ลาวในสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว เป็นต้น คนไทดังกล่าวนี้ใช้ตัวอักษรบันทึกตำนานความเป็นมาของบ้านเมือง บทสวดในพิธีกรรม ฤกษ์ยาม ตำราเกี่ยวกับการทำมาหากิน และตำรายาเช่นเดียวกับคนไทที่ไม่ได้นับถือพระพุทธศาสนา ที่ต่างออกไปก็คือ ตัวอักษรยังมีหน้า

---

[๖] ดูรายละเอียดใน กนกวรรณ ขัยทัต “สถานภาพความรู้ปัจจุบันของการศึกษาเอกสารโบราณของไทอาหม” ใน ด้วยรัก : ชนชาติไท รวมบทความในโอกาสศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.ฉัตรทิพย์ นาถสุภา อายุ ๗๒ ปี กรุงเทพฯ : บริษัทสำนักพิมพ์สร้างสรรค์ จำกัด, ๒๕๕๖ (หน้า ๕๘-๗๗) และฉัตรทิพย์ นาถสุภา และเรณู วิชาศิลป์. “การฟื้นฟูวัฒนธรรมไทในรัฐอัสสัม” ใน ฉลาดชาย รมิตานนท์ วิระดา สมสวัสดิ์ และเรณู วิชาศิลป์, บรรณาธิการ. **ไท** จัดพิมพ์เผยแพร่โดย The Toyota Foundation และศูนย์สตรีศึกษา คณะสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่. เชียงใหม่ : โรงพิมพ์มิ่งเมือง ๒๕๔๑. (หน้า ๔๖๘-๔๘๓)

ที่สำคัญยิ่งในการบันทึกเรื่องราวทางพระพุทธศาสนาเพื่อสืบทอด และเผยแผ่ให้กว้างขวางต่อไป เรื่องราวทางพระพุทธศาสนาที่นิยมบันทึกอย่างแพร่หลาย ได้แก่ พุทธประวัติ ประวัติพระสาวก พระอภิธรรม นิบาตชาดก และชาดกพื้นบ้านที่แต่งขึ้นในท้องถิ่น ตำนานพระธาตุเจดีย์ ตำนานพระพุทธบาท ตำนานพระพุทธรูปและอานิสงส์ต่าง ๆ ดังจะเห็นได้จากรายชื่อเอกสารตัวเขียนที่มีการรวบรวมจากถิ่นที่อยู่ของคนไทหลายแห่ง เช่น รายชื่อเอกสารไทลื้อสิบสองพันนาสำรวจ และรวบรวมโดย Kumiko Kato และ Isra Yanatan[๗] รายชื่อและเรื่องย่อวรรณกรรมไทขึน จัดทำโดย อนาโตล โรเจอร์ แปลติเยร์[๘] รวมทั้งบัญชีรายชื่อประวัติ และเรื่องย่อของคัมภีร์ที่รวบรวมจากเมืองแลม[๙] เมืองกิ่งม้า[๑๐] และเขตปกครองตนเองใต้คง[๑๑] สาธารณรัฐประชาชนจีน รวมทั้งรายชื่อคัมภีร์ใบลานลาวที่เผยแพร่ใน digital library of laomanuscripts

การเดินทางเข้าไปในถิ่นที่อยู่ของคนไทในประเทศอินเดียและสาธารณรัฐประชาชนจีนหลายครั้งทำให้ผู้เขียนสังเกตเห็นว่า คนไทที่นับถือพุทธศาสนาให้ความสำคัญและให้ความเคารพอย่างสูงต่อพระธรรมคัมภีร์ทางพุทธศาสนา และน่าจะเป็นเพราะหาใบลานได้ยากจึงใช้กระดาษสาในการบันทึกสิ่งต่าง ๆ ผู้รู้พยายามสืบทอดโดยการคัดลอกต่อ ๆ กันมา คนไทยังนิยมไปวัดเพื่อฟังพระเทศน์ในช่วงเข้าพรรษาและคนไทบางกลุ่มเช่นไทใหญ่ และไทคำตี่ มีผู้รู้ที่เรียกว่า “จะเร” ทำหน้าที่อ่านเรื่องราวต่าง ๆ ทางพระพุทธศาสนาให้ชาวบ้านฟัง พระสงฆ์และผู้รู้ในกลุ่มคนไทหลายกลุ่ม จึงนิยมสร้างวรรณกรรมทางศาสนาเช่น คำอธิบายเรื่องศีล และหลักธรรมต่าง ๆ การปฏิบัติกรรมฐานรวมทั้งนิทานชาดก เพื่อใช้เทศน์และอ่านให้ชาวบ้านฟัง

ปัจจัยสำคัญประการหนึ่งที่ทำให้เกิดการคัดลอกพระธรรมคำสอนทางพระพุทธศาสนาก็คือประเพณีทานธรรมซึ่งเป็นประเพณีที่พบในสังคมคนไทดังกล่าว หลักสำคัญของประเพณีก็คือนำพระธรรมคัมภีร์ไปถวายวัด โดยคัดลอกพระธรรมเรื่องใดเรื่องหนึ่งหรือหลายเรื่องจากฉบับที่มีอยู่แล้ว ผู้ที่ไม่ถนัดคัดลอกเองก็อาจจ้างผู้ที่มีลายมืองดงามคัดลอกให้ ผู้ที่ดำเนินการให้มีการคัดลอกพระธรรมนี้

---

๗ เอกสารถ่ายสำเนา เผยแพร่ในการประชุมเรื่อง “Studies of History and Literature of Tai Ethnic Groups” Chiangmai University, 22-23 March 2001.

๘ Anatole Roger Peltier วรรณกรรมไทยเขิน. กรุงเทพฯ : ดวงกมล, 1987. อนึ่งปัจจุบันนี้มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่กำลังสำรวจและถ่ายสำเนาเอกสารไทขึนเพิ่มขึ้น

๙ Yin Lun, Christian Daniels and Zheng Jing, Editors-in-Chief. A Synopsis of Dai Old Manuscripts in Menglian Country of Yunnan, China. The Nationalities Pubhlishing House of Yunnan, 2010.

๑๐ Yin Shaoting and Christian Daniels, Editors-in -Chief.A synopsis of Dai Old Manuscripts in Gengma County of Yunnan, China. The Nationalities Pubhlishing House of Yunnan, 2005.

๑๑ Yin Shaoting, Christian Daniels, Kuai Yongsheng and Yue Xiaobao. A Synopsis of Tay (Chinese Shan) Old Manuscripts in the Dehong Autonomous Region of Yunnan, China. The Nationalities Pubhlishing House of Yunnan, 2002.

มักเรียกว่า “ผู้สร้าง” ทำให้พระธรรมคัมภีร์ที่เก็บรักษาไว้ในวัดแต่ละเรื่องมีฉบับตัวเขียนหลายฉบับ ประเพณีทานธรรมนี้เกิดจากความเชื่อเรื่องอานิสงส์การสร้างพระธรรมคัมภีร์ซึ่งเชื่อกันว่าผู้สร้างจะได้บุญกุศลแรงกล้า ประกอบกับมีความเชื่อว่าพระพุทธศาสนาจะสิ้นสุดลงเมื่อมีอายุได้ ๕,๐๐๐ ปี พุทธศาสนิกชนจำเป็นต้องช่วยกันค้ำจุนไม่ให้เสื่อมสลายไปก่อนเวลา โดยการสร้าง และปฏิสังขรณ์ศาสนสถาน และศาสนวัตถุ พระธรรมนับเป็นศาสนวัตถุที่สำคัญอย่างยิ่ง ด้วยสมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้าเคยมีพระพุทธดำรัสว่าหลังจากเสด็จดับขันธ์ปรินิพพานไปแล้ว พระธรรมจะเป็นศาสดาแทนพระพุทธองค์ต่อไป การฟังและการมีส่วนสืบทอดพระธรรมคำสอนของพระพุทธเจ้าจึงเป็นเรื่องสำคัญสำหรับพุทธศาสนิกชน และประเพณีทานธรรมซึ่งเป็นประเพณีนำพระธรรมคัมภีร์ที่คัดลอกใหม่ไปถวายวัดจึงเป็นประเพณีสำคัญ ประเพณีนี้มักจัดขึ้นในช่วงเข้าพรรษา มีทั้งที่เป็นประเพณีของชุมชนซึ่งทุกครอบครัวร่วมกันจัดขึ้น และประเพณีบำเพ็ญกุศลส่วนบุคคล พระธรรมคัมภีร์ที่นำไปถวายวัดมีทั้งที่มีขนาดยาว นับเป็นใบลานหลายผูกเช่นเรื่องมหาเวสสันดรชาดก ตำนานพระเจ้าเลียบโลก และพระธรรมคัมภีร์ขนาดสั้นเรื่องต่าง ๆ ในท้องถิ่นที่ไม่มีใบลาน คนไทก็มักใช้กระดาษสาหรือกระดาษฝรั่งที่นำมาซ้อนกันและพับส่วนหัวลงเล็กน้อยแล้วใช้ด้ายเย็บติดกันให้เป็นเล่ม ปัจจุบันนี้ในสิบสองพันนาธรรมที่มีขนาดยาวยังนิยมจารบนใบลาน ร้อยเป็นผูก ๆ อยู่ แต่ธรรมที่มีขนาดสั้นมักเขียนบนกระดาษสาหรือกระดาษจีนบาง ๆ หรือใช้กระดาษฝรั่งพิมพ์ด้วยคอมพิวเตอร์แล้วนำมาซ้อนกันแล้วใช้ด้ายเย็บติดกันให้เป็นเล่ม ประเพณีการทานธรรมนี้นอกจากจัดขึ้นตามประเพณีในช่วงเข้าพรรษาแล้วชาวบ้านยังนิยมทานธรรมในลักษณะที่เป็นพิธีกรรมเพื่อวัตถุประสงค์อย่างใดอย่างหนึ่ง เช่น เพื่อให้หายป่วยไข้ เพื่อให้อยู่เย็นเป็นสุข เพื่อให้มีบุตร เพื่อให้เด็กมีสติปัญญาเฉียบแหลมเรียนหนังสือได้สำเร็จ ชาวบ้านไทคำตี่ในรัฐอรุณาจัลประเทศเคยเล่าให้ผู้เขียนฟังว่า ถ้าอยากให้เด็กฉลาดต้องให้ถวายธรรมคัมภีร์เรื่องมิลินทปัญหา วัดแต่ละแห่งในหมู่บ้านของคนไทจึงมีคัมภีร์ที่ชาวบ้านนำมาถวายเป็นจำนวนมาก นับว่าตัวอักษรไทมีบทบาทสำคัญในการสืบทอดพระธรรมคำสอนทางพระพุทธศาสนาให้ดำรงอยู่อย่างมั่นคงในถิ่นที่อยู่ของคนไท ตลอดไปถึงกลุ่มชาติพันธุ์อื่น เช่น ลัวะ ว้า ซึ่งนับถือพระพุทธ-ศาสนาโดยรับพระพุทธศาสนาไปจากคนไทก็ใช้อักษรธรรมด้วย ในกรณีของคนไทในสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนจีน หลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง ช่วงค.ศ. ๑๙๕๐-๑๙๗๙ ทางการห้ามประชาชนนับถือศาสนา วัดต่าง ๆ ไม่มีพระสงฆ์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในช่วงปฏิวัติวัฒนธรรม ปี ๑๙๖๐-๑๙๗๖ ห้ามอ่านวรรณกรรม ที่สิบสองพันนามีการเผาคัมภีร์ในหมู่บ้านต่าง ๆ ถึง ๒ ครั้ง คัมภีร์ที่อยู่ในวัดถูกเผาไปมาก เหลืออยู่ในบ้านเอกชนบางแห่ง อย่างไรก็ดี มีผู้แอบรักษาไว้ภายหลังจึงมีการนำมาคัดลอกต่อ ๆ กันมา เนื่องจากคัมภีร์จำนวนมากถูกทำลายไป เมื่อทางการเปิดโอกาสให้นับถือศาสนาอีกครั้งหนึ่ง จึงมีผู้เดินทางไปคัดลอกจากหมู่บ้านไทลื้อ ไทขืนหรือไทใหญ่ที่อยู่ในประเทศใกล้เคียง เมื่อผู้เขียน

เดินทางไปในมณฑลยูนนาน สาธารณรัฐประชาชนจีนในเดือนพฤศจิกายน พ.ศ. ๒๕๕๕ พบว่าประเพณีทานธรรมของคนไทในมณฑลยูนนานที่นับถือพุทธศาสนาก็ยังมีอยู่ มีผู้เชี่ยวชาญการเขียนตัวอักษรไทได้สวยงามรับจ้างคัดลอก ที่เมืองจิงกู่หรือที่คนไทเรียกว่าเมืองบ่อมีผู้เชี่ยวชาญซึ่งรับคัดลอกพระธรรมคัมภีร์อยู่ ๔ คน ล้วนอายุ ๖๐ ปีขึ้นไป ผู้เชี่ยวชาญคนหนึ่งเล่าให้ฟังว่าเนื่องจากเคยบวชทำให้มีโอกาสเรียนอักษรธรรมและอักษรแบบไทเหนือซึ่งเรียกกันว่าตัวลึก จึงเขียนได้ทั้ง ๒ แบบ ผู้เชี่ยวชาญอีกคนหนึ่งเล่าให้ผู้เขียนฟังว่าปัจจุบันชาวบ้านนิยมทานธรรมที่มีขนาดสั้นเพราะค่าจ้างเขียนไม่สูงมากนัก ธรรมที่มีขนาดยาวเช่นตำนานพระเจ้าเลียบโลก หรือที่เรียกกันว่า พระเจ้าเทียวหนและมหาเวสสันดรชาดก ค่าจ้างในการคัดลอกจะตกประมาณ ๗๐๐-๘๐๐ หยวน ผู้ว่าจ้างให้คัดลอกต้องมีฐานะดี พระธรรมคัมภีร์ทางพระพุทธศาสนามีความหมายสำหรับคนไทพุทธเป็นอย่างยิ่ง ดังนั้นเมื่อต้องอพยพโยกย้ายไปไหนก็มักนำไปด้วย ตัวอย่างที่เห็นได้ชัดในประเทศไทยก็คือ บรรพบุรุษของคนไทยเชื้อสายลาวพวน ลาวหลวงพระบาง ไทใหญ่ ไทขึน ไทลื้อที่อพยพเคลื่อนย้ายจากถิ่นที่อยู่เดิมเข้ามาอยู่ในจังหวัดต่าง ๆ ในประเทศไทย นอกจากนำคัมภีร์ที่เป็นตำราทางโหราศาสตร์และพิธีกรรมต่าง ๆ มาด้วยแล้ว ยังนำคัมภีร์ใบลาน และสมุดสาบันทึกเรื่องราวและพระธรรมคำสอนในพระพุทธศาสนามาด้วย

การดำรงอยู่ของอักษรไทในอนาคต

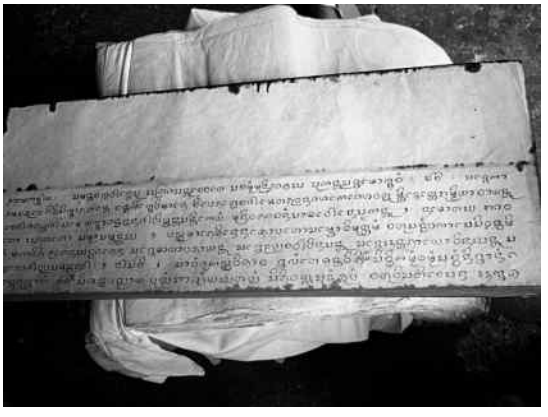
ในภาคเหนือของไทย ความพยายามที่จะสืบทอดความรู้ในด้านตัวอักษร และเอกสารตัวเขียนมีมาหลายปี วัด สถาบันการศึกษา และสถานที่บางแห่งติดป้ายชื่อเป็นอักษรธรรมล้านนาควบคู่กับอักษรไทย การสอนตัวอักษรธรรมล้านนามีในระดับมหาวิทยาลัยบางแห่ง โดยเฉพาะมหาวิทยาลัยของสงฆ์ แต่จำนวนผู้ที่อ่านและเขียนอักษรธรรมล้านนาได้ก็ยังมีจำนวนไม่มากเท่าที่ควร เช่นเดียวกับในภาคอีสาน ผู้ที่มีความรู้ในอักษรธรรมอีสานและอักษรไทน้อยก็ยังมีจำนวนจำกัดในขณะที่เอกสารตัวเขียนที่พบในล้านนาและภาคอีสานรวมทั้งที่อยู่ในหอสมุดแห่งชาติที่บันทึกด้วยอักษรดังกล่าวมีจำนวนมหาศาล

เมื่อผู้เขียนเดินทางไปสิบสองพันนาใน พ.ศ. ๒๕๔๕ การสอนตัวอักษรไทลื้อในโรงเรียนยังมีอยู่บ้าง และเป็นการสอนตัวไทลื้อใหม่ แต่เมื่อไปสิบสองพันนาในครั้งหลัง ๆ ทราบว่าโรงเรียนส่วนใหญ่สอนแต่ภาษาจีน และอักษรจีน อักษรไทลื้อ และภาษาไทลื้อมีสอนในระดับสูงที่มหาวิทยาลัยชนชาติที่เมืองคุนหมิง ส่วนในหมู่บ้านที่สิบสองพันนามีการสอนตัวอักษรไทลื้อในวัด ผู้เรียนก็คือพระสงฆ์สามเณร แต่ก็เริ่มประสบปัญหาเพราะปัจจุบันมีผู้คิดจะบวชน้อยลง เยาวชนคำนึงถึงประโยชน์ที่จะใช้ภาษาจีนซึ่งเป็นภาษาประจำชาติและใช้ในการทำมาหากินได้มากกว่า ในตัวเมืองเชียงรุ่งซึ่งมีคนจีนอาศัยอยู่เป็นจำนวนมาก เยาวชนชาวไทลื้อพูดภาษาไทลื้อน้อยลง บางบ้านก็พูดภาษาไทลื้อผสมภาษาจีน ผู้ที่อ่านตัวอักษรไทลื้อได้ก็มีน้อยลง ที่รัฐอัสสัมและรัฐอรุณาจัลประเทศ ประเทศอินเดีย มีการฟื้นฟูและพยายามส่งเสริมให้

เยาวชนเรียนตัวอักษรไท จากการสอบถามนักวิชาการไทในสาธารณรัฐสังคมนิยมเวียดนามได้ข้อมูลว่าในถิ่นที่อยู่ของคนไทบางแห่งในสาธารณรัฐสังคมนิยมเวียดนามมีการสอนตัวอักษรท้องถิ่นอยู่บ้าง **ตัวอักษรไทจะดำรงอยู่อย่างมีความหมาย เป็นกุญแจไขความรู้ที่บรรพบุรุษให้มาโดยบันทึกไว้ในเอกสารตัวเขียนได้มากน้อยเพียงไรจึงขึ้นอยู่กับจิตสำนึกของคนรุ่นใหม่ที่จะเห็นความสำคัญของตัวอักษรในฐานะมรดกวัฒนธรรมล้ำค่าอย่างหนึ่งในสังคมของตน แล้วเกิดความกระตือรือร้นช่วยกันศึกษา และพยายามสืบทอดจากรุ่นสู่รุ่นต่อ ๆ ไป**

เจ้าฟ้าองค์หนึ่งอ่านพงศาวดารที่บันทึกการสืบเชื้อสายของตระกูล

เอกสารตัวเขียนของคนไทที่มหาวิทยาลัยชนชาติในเมืองคุนหมิง

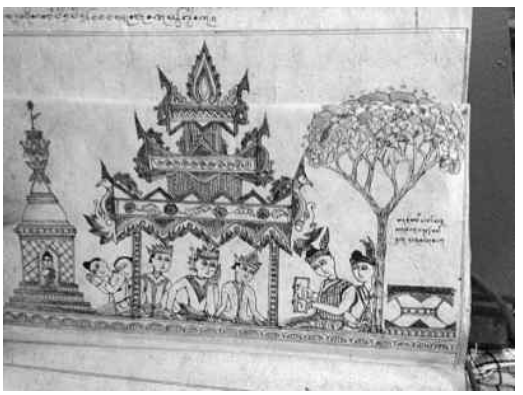


คัมภีร์ทางพระพุทธศาสนาเขียนด้วยอักษรธรรมที่วัดในเมืองติ่ง ยูนนาน สาธารณรัฐประชาชนจีน

จะเรหรือผู้เชี่ยวชาญด้านวรรณกรรมที่วัดแห่งหนึ่ง สาธิตการอ่านคัมภีร์

พระสงฆ์ไทคำตี่กำลังอ่านพระอภิธรรม

คัมภีร์ทางพุทธศาสนาที่วัดน้ำพาเกียลของไทพ่าเก

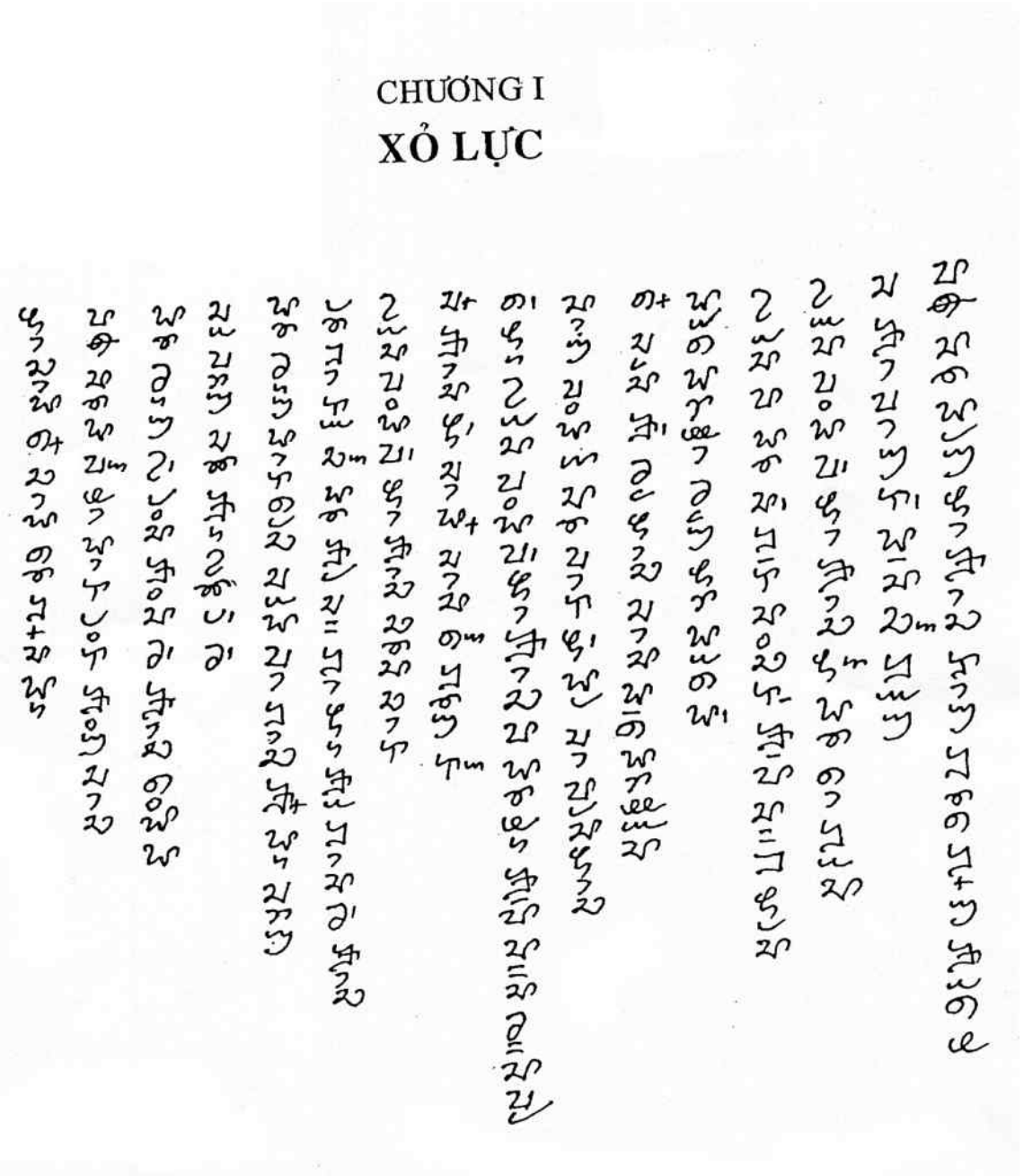


คัมภีร์ทางพระพุทธศาสนาที่วัดน้ำพาเกียล

ภาพพระธรรมที่ชาวบ้านคัดลอกนำมาถวายวัด วัดอิ่มพอง บ้านน้ำทราย รัฐอรุณาจัลประเทศ สาธารณรัฐอินเดีย

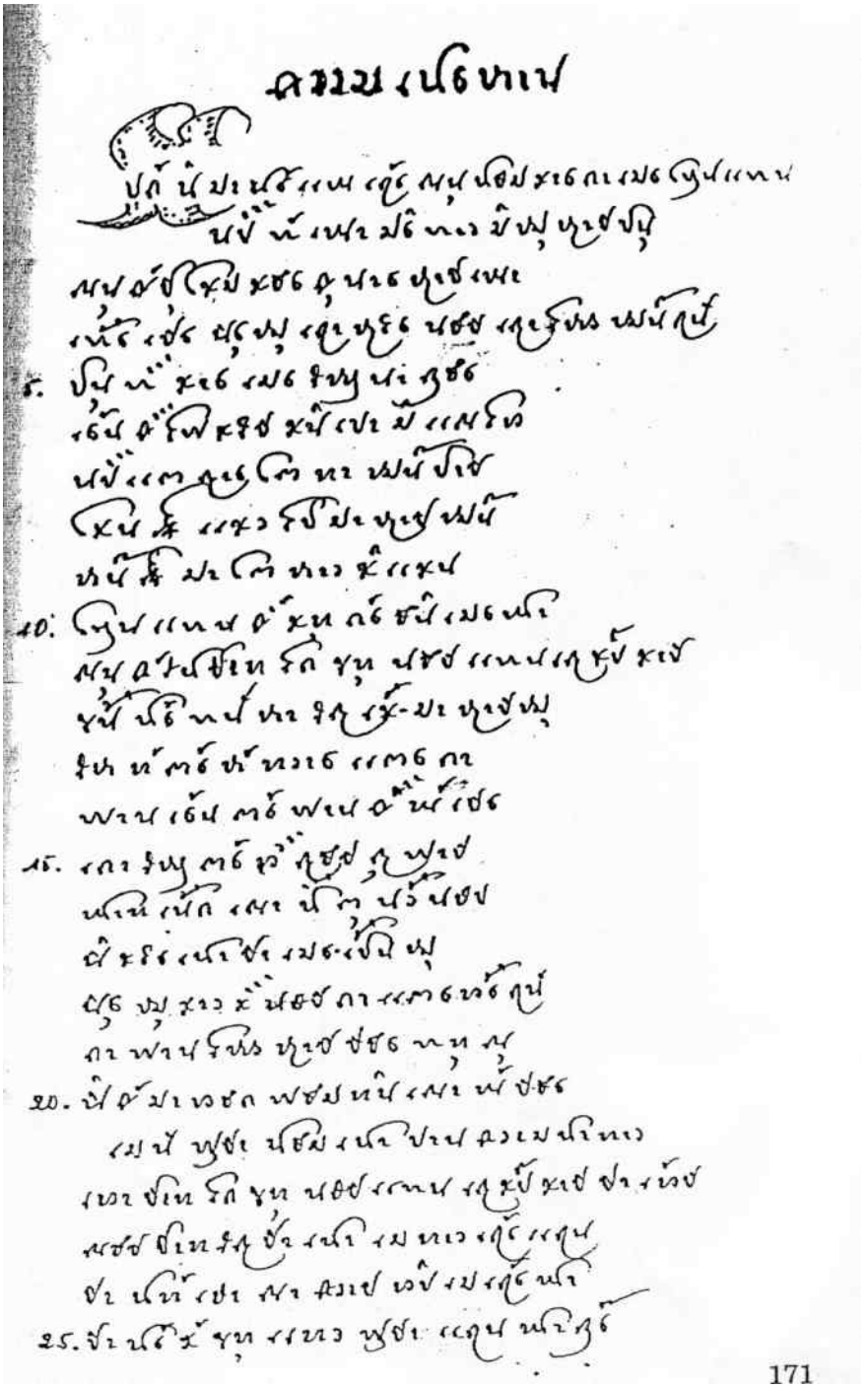
หลังจากอ่าน จะเรห่อคัมภีร์ด้วยผ้าให้เรียบร้อยแล้ว ยกขึ้นเทิดบนศีรษะด้วยความเคารพก่อนนำไปเก็บ

CHƯƠNG I
XỎ LỰC



ตัวอย่างอักษรไทแดง จากวรรณกรรมเรื่องขุนเทือง

The Journal of the Royal Institute of Thailand
Vol. 39 No. 3 Jul-Sep 2014



ตัวอย่างอักษรไทดำ จากวรรณกรรมเรื่องเจืองหาญ

เอกสารอ้างอิง

กนกวรรณ ชัยทัต. “ประวัติศาสตร์ของตัวเขียนโบราณไทอาหม” ใน *ด้วยรัก : ชนชาติไท*. รวมบทความในโอกาสศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.ฉัตรทิพย์ นาถสุภา อายุ ๗๒ ปี สำนักพิมพ์สร้างสรรค์ กรุงเทพฯ : บริษัทด่านสุทธาการพิมพ์, หน้า ๕๗-๗๗.

ประเสริฐ ณ นคร. “ที่มาของอักษรไทยล้านนาและไทลื้อ” ใน นิยะดา เหล่าสุนทร, บรรณาธิการ *สารนิพนธ์ประเสริฐ ณ นคร* จัดพิมพ์เผยแพร่โดย มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ กรุงเทพฯ : บริษัทชนนิยม จำกัด ๒๕๔๑, หน้า ๗๔-๙๒

เรณู วิชาศิลป์. *การศึกษาอักษรและเอกสารโบราณของไท.* ภาควิชาภาษาไทย คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่. มปพ. มปป.

_____ . “อักษรธรรมในเขตลุ่มน้ำโขงและสาละวิน” *ฮอมผญา ๓๐ ปี มจร.วิทยาเขตเชียงใหม่.* มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย วิทยาเขตเชียงใหม่ จัดพิมพ์เนื่องในโอกาสมหามงคลครบรอบ ๓๐ ปีแห่งการสถาปนา พุทธศักราช ๒๕๕๗, หน้า ๓๙-๖๖.

สมพงษ์ วิทยศักดิพันธุ์. *ต้นเค้ากำเนิดและวิวัฒนาการของอักษร และอักขรวิธีไท.* ภาควิชาภาษาไทย คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ มิถุนายน ๒๕๔๒

Yin Shaoting and Christian Daniels, Editors-in-Chief. A *Synopsis of Dai Old Manuscripts in Gengma County of Yunnan, China.* The Nationalities Publishing House of Yunnan, 2005.

Yin Shaoting, Christian Daniels, Kuai Yongsheng and Yue Xiaobao. *A Synopsis of Tay* (Chinese Shan) *Old Manuscripts in the Dehong Autonomous Region of Yunnan, China.* The Nationalities Publishing House of Yunnan, 2002.

Abstract **Tai Scripts: Precious Cultural Heritage and Tools for Upholding Buddhism of Tai People.**

Prakong Nimmanahaeminda
Fellow of the Academy of Arts,
The Royal Institute, Thailand

Many groups of Tai speaking people who live in many countries have their own scripts to record their histories, customs, rituals and various knowledges. Tai scripts, therefore, are Tai precious cultural heritage and also their identity. In Buddhist Tai societies, Tai scripts play significant role in upholding Buddhism. Tai people believe that donating manuscripts on Buddha's teachings to the temple, whether written by themselves or byothers on their behalf,would bring great anisamsa (benefit). Therefere manuscripts found in Tai temples are mostly stories in connection with Buddhism.

Keywords**:** Tai, Tai scripts, Tai manuscripts, Buddhism in Tai societies

วารสารราชบัณฑิตยสถาน
ปีที่ ๓๙ ฉบับที่ ๓ ก.ค.-ก.ย. ๒๕๕๗

ไตรภูมิกถากับอาเซียน*

คุณหญิงกุลทรัพย์ เกษแม่นกิจ
ราชบัณฑิต สำนักศิลปกรรม
ราชบัณฑิตยสถาน

บทคัดย่อ

ไตรภูมิกถากับอาเซียน กล่าวถึงที่มาของโครงการวรรณกรรมอาเซียน (Asean Literature) ซึ่งคณะกรรมการอาเซียนว่าด้วยวัฒนธรรมและสนเทศ ได้สนับสนุนส่งเสริมการดำเนินการแปล ถอดความ และจัดพิมพ์วรรณคดีเรื่อง ไตรภูมิกถา ออกเผยแพร่ในโครงการวรรณกรรมอาเซียน เพื่อให้ประเทศสมาชิกของอาเซียนได้ศึกษาเนื้อหาสาระและคุณค่าของวรรณคดีเรื่อง ไตรภูมิกถา หรือ ไตรภูมิพระร่วง ซึ่งเป็นสุดยอดของวรรณคดีในสมัยสุโขทัย

วรรณคดีเรื่อง ไตรภูมิกถา นี้ เป็นวรรณกรรมปรัชญาทางพุทธศาสนา เพื่อให้เข้าใจสังคม วิถีชีวิต และวัฒนธรรม ตลอดจนความเชื่อ อันเป็นส่วนหนึ่งของธรรมะในการยึดมั่น ปฏิบัติดี ละชั่ว ซึ่งเป็นปรัชญาแห่งการดำรงชีวิตที่นำไปสู่ความสุขสงบที่แท้จริง

วรรณคดีเรื่อง ไตรภูมิกถา หรือ ไตรภูมิพระร่วง นี้ สมเด็จพระมหาธรรมราชาที่ ๑ (พระยาลิไท) พระมหากษัตริย์รัชกาลที่ ๕ แห่งราชวงศ์พระร่วง กรุงสุโขทัย ทรงพระราชนิพนธ์ขึ้นเมื่อ พ.ศ. ๑๘๘๘.

คำสำคัญ **: ไตรภูมิกถา, สมเด็จพระมหาธรรมราชาที่ ๑ (พระยาลิไท), โครงการวรรณกรรมอาเซียน**

ในอดีต นับย้อนขึ้นไปถึงประมาณ พ.ศ. ๒๕๒๐ ดิฉันเป็นกรรมการสาขาวัฒนธรรมและสนเทศแห่งสมาคมประชาชาติอาเซียน และได้รับแต่งตั้งให้เป็นผู้แทนประเทศไปร่วมประชุมกับผู้แทนของประเทศอาเซียนอื่น ๆ ปีละครั้ง

ในการประชุมครั้งที่ ๕ ระหว่างวันที่ ๒๙ พฤศจิกายน ถึงวันที่ ๒ ธันวาคม พ.ศ. ๒๕๒๔ ที่กรุงมะนิลา ผู้แทนของประเทศฟิลิปปินส์ได้เสนอ **โครงการวรรณกรรมอาเซียน** ต่อคณะกรรมการฝ่ายวัฒนธรรมและสนเทศ และที่ประชุมมีมติรับโครงการของฟิลิปปินส์ไว้ดำเนินการภายใต้การสนับสนุนของกองทุนวัฒนธรรม และต่อมา คณะกรรมการถาวร (Standing Committee) ซึ่งเป็นหน่วยงานสูงสุดของสมาคมประชาชาติเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ได้รับรองสนับสนุนให้ดำเนินการตามโครงการที่ฟิลิปปินส์เสนอในการประชุมครั้งที่ ๔ ที่ประเทศสิงคโปร์ เมื่อวันที่ ๒ เมษายน ๒๕๒๕

---

* ปรับปรุงจากการบรรยายในการประชุมสำนักศิลปกรรม เมื่อวันที่ ๒๑ พฤศจิกายน พ.ศ. ๒๕๕๖

ดังนั้น จึงมีการประชุมเตรียมการที่ประเทศสิงคโปร์ ระหว่างวันที่ ๑๔-๑๖ มิถุนายน พ.ศ. ๒๕๒๕ ผู้เชี่ยวชาญจากประเทศสมาชิกประเทศละ ๓ คน ได้รับแต่งตั้งให้เป็นผู้แทนเดินทางไปร่วมประชุม ผู้แทนของประเทศไทยมีดิฉันเป็นหัวหน้าคณะ

ที่ประชุมได้อภิปรายปรึกษาหารือกัน และกำหนดขอบเขตแนวการดำเนินงาน โดยยึดถือสาระสำคัญ เพื่อให้

"คณะทำงานแห่งชาติพิจารณาคัดเลือก งานวรรณกรรม เพื่อรวมพิมพ์ไว้ในหนังสือชุด **วรรณกรรมอาเซียน (ASEAN Literature)** โดยพิจารณาคุณค่าทางวรรณศิลป์และลำดับอายุหรือสมัยแห่งวรรณกรรม

สาธารณรัฐอินโดนีเซีย ประเทศมาเลเซีย และสาธารณรัฐสิงคโปร์ จะร่วมมือประสานกันในกรณีที่วรรณกรรมของประเทศทั้ง ๓ ประเทศคาบเกี่ยวซ้ำซ้อนกัน โดยเฉพาะเกี่ยวกับวรรณกรรมมาเลเซีย

ในการนี้ **สาธารณรัฐอินโดนีเซีย** เลือกจัดทำวรรณกรรมมุขปาฐะ หรือวรรณกรรมที่เล่าขานต่อ ๆ กันมา ซึ่งถือเป็นวรรณกรรมสำคัญของประเทศ

ประเทศมาเลเซีย เลือกเสนอวรรณคดีมรดก (Classic Literature) และนิทานพื้นบ้าน ทั้งที่เป็นมุขปาฐะและเป็นลายลักษณ์อักษร ซึ่งเชื่อว่าจะสะท้อนให้เห็นความมั่งคั่งร่ำรวยของมรดกวัฒนธรรมของท้องถิ่นของตน

ประเทศฟิลิปปินส์ ได้คัดเลือกเสนอวรรณกรรมจำพวกมหากาพย์จากภูมิภาคต่าง ๆ จำนวน ๕ มหากาพย์ จาก ๑๐๐ มหากาพย์ ที่มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักกันทั่วประเทศ

ประเทศสิงคโปร์ นั้น เนื่องจากประวัติศาสตร์ ภาษา วรรณกรรมมีปัญหาซับซ้อน ขาดรากฐานอันชัดเจน จึงตกลงจะคัดเลือกวรรณกรรมที่เห็นควรตามยุคสมัย และเล่มแรกจะเป็นกวีนิพนธ์

ประเทศไทย เมื่อปรึกษากันระหว่างผู้แทนประเทศ ๓ คน ดิฉันได้เสนอให้นำเรื่อง **ไตรภูมิกถา** หรือ **ไตรภูมิพระร่วง** เข้ารวมกลุ่มในวรรณกรรมอาเซียน เพราะเห็นว่าเรื่องนี้เป็นสุดยอดของวรรณคดีในสมัยสุโขทัย อันเป็นราชอาณาจักรแรกเริ่มของไทย และเนื่องจากขณะที่ร่วมงานอาเซียน ดิฉันดำรงตำแหน่งผู้อำนวยการหอสมุดแห่งชาติ ซึ่งก่อนหน้านั้น เคยดำรงตำแหน่งผู้อำนวยการกองวรรณคดีและประวัติศาสตร์มีหน้าที่จัดพิมพ์หนังสือ เคยอ่านศึกษาไตรภูมิกถามาแล้ว รวมทั้งได้รับคำสั่งจากอธิบดีกรมศิลปากร นายธนิต อยู่โพธิ์ ให้กองวรรณคดีและประวัติศาสตร์ดำเนินการตรวจชำระ ไตรภูมิพระร่วง ซึ่งสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ เคยทรงนำออกมาจัดพิมพ์เผยแพร่เป็นเวลานานมาแล้ว ดิฉันได้มอบหมายให้นายพิทูร มะลิวัลย์ ประจำแผนกของกองวรรณคดีและประวัติศาสตร์

เป็นผู้ตรวจสอบชำระ จึงรู้จัด เรื่องไตรภูมิกถาแล้วพอสมควร เมื่อตรวจสอบชำระแล้ว ต่อมากองวรรณคดีและประวัติศาสตร์ได้จัดพิมพ์เผยแพร่เมื่อ พ.ศ. ๒๕๑๗, ๒๕๒๕ และ ๒๕๒๖

คณะกรรมการที่เป็นผู้แทนประเทศไทยคนอื่นก็เห็นชอบด้วย แม้จะเป็นห่วงว่า **ไตรภูมิพระร่วง หรือ ไตรภูมิกถา** เป็นเรื่องยาก ทั้งเป็นวรรณกรรมปรัชญาทางพุทธศาสนา สังคมและวิถีชีวิตของคนไทยตลอดจนความเชื่ออันเป็นส่วนหนึ่งของธรรมะ ในการยึดมั่นปฏิบัติดี ละชั่ว อีกทั้งภาษาในไตรภูมิกถาเป็นภาษาเก่า ค่อนข้างจะเข้าใจยาก และหลักการในการจัดทำวรรณกรรมอาเซียน คือ จะแปลวรรณกรรมของทุกประเทศ เพื่อให้ผู้อ่านของประเทศสมาชิกทุกประเทศ ต่างเข้าใจวิถีชีวิต วัฒนธรรม ความเจริญพัฒนาภูมิปัญญา และอัจฉริยภาพของผู้คนในแต่ละประเทศ เป็นการศึกษาให้เข้าใจกันและกัน เพื่อจะได้อยู่ร่วมกันอย่างสันติสุข

การดำเนินงานแปลวรรณกรรมอาเซียน **เรื่องไตรภูมิกถา** ดำเนินการโดยคณะทำงานแห่งชาติ ประกอบด้วยผู้ทรงคุณวุฒิทางวรรณคดีและผู้เชี่ยวชาญด้านภาษาอังกฤษ ซึ่งรัฐบาลได้ตั้งให้นางกุลทรัพย์ เกษแม่นกิจ เป็นประธานคณะทำงานแห่งชาติ

คณะทำงานแห่งชาติของไทยมี ๑๔ คน ประกอบด้วย

๑.	พระเทพมุนี เจ้าอาวาสวัดดอน	ที่ปรึกษา
๒.	ดร.ประเสริฐ ณ นคร	ที่ปรึกษา
๓.	นายสุชีพ ปุญญานุภาพ	ที่ปรึกษา
๔.	นายพิทูร มะลิวัลย์	ที่ปรึกษา
๕.	นายถวัลย์ ดัชนี	ที่ปรึกษา
๖.	นางกุลทรัพย์ เกษแม่นกิจ	หัวหน้าคณะ
๗.	ดร.สิทธา พินิจภูวดล	รองหัวหน้าคณะ
๘.	ดร.พงษ์ศรี เลขะวัฒนะ	ผู้ทำงาน
๙.	ดร.มนตรี อุมะวิชนี	ผู้ทำงาน
๑๐.	คุณหญิงจำนงศรี รัตนิน	ผู้ทำงาน
๑๑.	นางรัชดา อิศรเสนา	ผู้ทำงาน
๑๒.	อาจารย์ผาณิต บุณยะวรรธนะ	ผู้ทำงาน
๑๓.	ดร.มณีปิ่น พรหมสุทธิรักษ์	ผู้ทำงาน
๑๔.	นางสาวศรีอุทัย เศรษฐพานิช	เลขานุการ

คณะทำงานที่ทำหน้าที่แปล ประกอบด้วย

๑. ดร.พงษ์ศรี เลขะวัฒนะ	หน้า ๑-๑๔, ๑๑๙-๑๓๐
๒. คุณหญิงจำนงศรี รัตนิน	หน้า ๑๕-๒๗, ๑๓๑-๑๔๓
๓. ดร.มนตรี อุมะวิชนี	หน้า ๒๘-๔๐, ๘๐-๙๑
๔. ดร.มณีปิ่น พรหมสุทธิรักษ์	หน้า ๔๑-๕๓, ๑๔๔-๑๕๗
๕. นางรัชดา อิศรเสนา	หน้า ๕๔-๖๕, ๙๒-๑๐๖
๖. อาจารย์ผาณิต บุณยะวรรธนะ	หน้า ๖๖-๗๙

คณะที่ปรึกษาที่เชี่ยวชาญพิเศษสุดคือ **ท่านอาจารย์สุชีพ ปุญญานุภาพ ท่านอธิบดีธนิต อยู่โพธิ์ นายพิทูร มะลิวัลย์** ก่อนลงมือแปล ได้จัดการสัมมนาขึ้นเพื่อทำความเข้าใจในเรื่อง *ไตรภูมิพระร่วง (ซึ่งเป็นชื่อเรื่องในการจัดพิมพ์ครั้งแรก แต่ในการนี้ ตกลงเรียกชื่อให้ถูกต้องว่า ไตรภูมิกถา)*

ก่อนดำเนินการแปล มีชาวต่างประเทศ ชื่อ *นายเรโนล* มีภรรยาเป็นคนไทย จบอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย มาขออนุญาตนำต้นฉบับที่อาจารย์พิทูร มะลิวัลย์ ตรวจชำระไว้แล้ว ไปแปลออกจำหน่ายเผยแพร่ แต่คณะของเราตกลงว่าไม่นำหนังสือแปลของนายเรโนลมาช่วยในการแปล เพราะมั่นใจว่าเราเป็นคนไทยจะต้องเข้าใจวรรณคดีของไทยได้อย่างถูกต้องชัดเจนแน่นอน งานวรรณกรรมอาเซียน เรื่อง ไตรภูมิกถานี้ จึงเป็นผลงานอนุสาวรีย์งานหนึ่งของคณะทำงานวรรณกรรมอาเซียน

วรรณคดีเรื่อง ไตรภูมิกถา เป็นเรื่องราวเกี่ยวกับภูมิทั้งสาม อันเป็นถิ่นที่อยู่แห่งสรรพสิ่งต่าง ๆ ***สมเด็จพระมหาธรรมราชาลิไทย*** พระมหากษัตริย์รัชกาลที่ ๕ แห่งราชวงศ์พระร่วง กรุงสุโขทัย ราชธานีแรกของไทย ทรงพระราชนิพนธ์ขึ้นเมื่อ พ.ศ. ๑๘๘๘

ไตรภูมิกถา สอนให้ผู้คนรู้จักรากฐานของชีวิต เกิด แก่ เจ็บ ตาย อันเป็นสัจธรรม สอนให้เกรงกลัวบาปและผลของบาป สอนให้ทำดีละชั่ว และการปฏิบัติตามหลักธรรมของพระบรมศาสดา ทั้งที่เป็นความเชื่อและเป็นปรัชญาแห่งการดำรงชีวิตที่นำไปสู่ความสุขสงบแท้จริง ไตรภูมิกถา จึงเป็นวรรณคดีที่มีคุณค่าน่าสนใจศึกษามาก ตามประเด็นดังต่อไปนี้

(๑) ไตรภูมิกถานี้ เป็นวรรณคดีพระพุทธศาสนาเรื่องแรกของไทยในสมัยสุโขทัย (พ.ศ. ๑๗๒๘-๑๙๒๐)

(๒) เรื่องไตรภูมิกถา มีภาษาสำนวนโวหารไพเราะงดงามมาก สมเด็จพระมหาธรรมราชาลิไทย ผู้ทรงพระราชนิพนธ์ ทรงพระปรีชาสามารถรอบรู้พระพุทธศาสนา และภาษาทั้ง ๓ ภาษา ตามคุณลักษณะของปราชญ์ทางวรรณคดีหรือปราชญ์ทางอักษรศาสตร์ คือ ต้องรอบรู้ทั้งมคธพากย์ (ภาษาบาลี) กัมพุชพากย์ (ภาษาเขมร) และสยามพากย์ (ภาษาไทย) จึงจะสามารถรจนาวรรณคดีได้ยอดเยี่ยมเป็นอมตะ

เช่นไตรภูมกถานี้หรือเรื่องอื่น ๆ เช่น นันโทปนันทสูตรคำหลวง พระนิพนธ์ของเจ้าฟ้าธรรมธิเบศรในสมัยอยุธยา การรู้พากย์ทั้งสาม ก็เพื่อสามารถเลือกใช้ศัพท์อันงดงามเหมาะสมหลากหลาย คือภาษาบาลีสันสกฤต ซึ่งเป็นภาษาอินเดียโบราณ *ภาษาไทย* ซึ่งเป็นภาษาของชาติไทยที่บรรพบุรุษคือพ่อขุนรามคำแหงได้สร้างสรรค์ตัวอักษรไว้ให้ถ่ายทอดภาษา และ*ภาษาเขมร* อันเป็นภาษาแห่งความรู้ ที่เป็นรากฐานของภาษาแห่งเอเชีย

(๓) ในโลกของวรรณกรรม เมื่อ ๗๐๐ กว่าปีมาแล้ว คือในยุคสมัยของสมเด็จพระมหาธรรมราชาลิไทย มีหนังสือไม่กี่เรื่องที่ได้ให้บรรณานุกรมหรือหนังสืออ้างอิงไว้ด้วย แต่วรรณคดีเรื่องไตรภูมิกถานี้พระองค์ท่านได้ทรงบันทึกรายชื่อหนังสืออ้างอิงไว้ชัดเจน เป็นคัมภีร์ภาษาบาลี คือ พระไตรปิฎก อรรถกถา คำอธิบายพระไตรปิฎก ฎีกา คำอธิบายอรรถกถา และคัมภีร์พุทธศาสนาอื่น ๆ ไว้ ทั้งในบานแพนก (ปฐมพจน์) และอวสานพจน์กับทั้งยังจารึกนามนักปราชญ์ทางพุทธศาสนาทั้งบรรพชิตและคฤหัสถ์ผู้เป็นครูอาจารย์ของพระองค์ไว้ด้วย

คัมภีร์ที่พระองค์ทรงนำมาใช้เป็นข้อมูลทรงพระราชนิพนธ์ไตรภูมิกถา เป็นคัมภีร์คำสอนทางพระพุทธศาสนา ๓๒ คัมภีร์ ดังมีรายชื่อในบานแพนกต้นเรื่องและท้ายเรื่อง ดังนี้

๑. พระอรรถกถาจตุรารักขะ
๒. พระอรรถกถาฎีกาอภิธัมมาวตาร
๓. พระอภิธรรมสังคหะ
๔. พระสุมังคลวิลาสินี
๕. พระปปัญจสูทนี
๖. พระสารัตถปกาสินี
๗. พระมนูรถปูรณี
๘. พระลินัตถปกาสินี
๙. พระอรรถกถาฎีกาพระวินัย
๑๐. พระธรรมบท
๑๑. พระมหาวัคค์
๑๒. พระธัมมปทัฏฐกถา
๑๓. พระมธุรัตถวิลาสินี
๑๔. พระธรรมชาดก
๑๕. พระชินาลังการ
๑๖. พระสารัตถทีปนี
๑๗. พระพุทธวงศ์
๑๘. พระสารัตถสังคหะ
๑๙. พระมิลินทปัญหา
๒๐. พระปาเลยยสูตร
๒๑. พระมหานิทาน
๒๒. พระอนาคตวงศ์
๒๓. พระจริยปิฎก
๒๔. พระโลกบัญญัติ
๒๕. พระมหากัลป์
๒๖. พระอรุณวติ
๒๗. พระสุมันตาปาสาทิกา
๒๘. พระวิสุทธิมัคค์
๒๙. พระลักขณาภิธรรม
๓๐. พระอนุฎีกาติงสธรรม
๓๑. พระสารีริกพินิจจัย
๓๒. พระโลกุปปัตติ

(๔) วรรณคดีเรื่องไตรภูมิกถานี้ มีบทบาทสำคัญอย่างยิ่งต่อวงการศิลปะของไทย มีงานศิลปะของไทย รวมทั้งงานสถาปัตยกรรม จิตรกรรม และประติมากรรมจำนวนมาก ที่ผู้สร้างสรรค์ได้รับความบันดาลใจจากโครงสร้างและคำพรรณนาในหนังสือไตรภูมิกถา

(๕) วรรณคดีเรื่องไตรภูมิกถานี้ ส่งเสริมคำสั่งสอนทางพระพุทธศาสนา ซึ่งเป็นรากฐานแห่งวัฒนธรรมทางจิตใจของคนไทย งานนี้ไม่เพียงแต่มีอิทธิพลในการสร้างลักษณะอุปนิสัยใจคอของประชาชนธรรมดาทั่วไปเท่านั้น แต่ยังมีอิทธิพลในการสร้างอุปนิสัยใจคอของชนชั้นปกครองของไทยอีกด้วย

วรรณคดีเรื่องนี้เป็นผลงานที่มีคุณค่าแก่วิถีชีวิตของคฤหัสถ์ผู้ครองเรือน จุดเด่นของวรรณกรรมเรื่องนี้ก็คือ ธรรมะทางพระพุทธศาสนา ซึ่งเป็นจุดร่วมสำคัญของทั้งปรัชญาทางศาสนา และปรัชญาทางรัฐศาสตร์ คำว่า **ธรรมะ** หรือ **ธัมมะ** นั้นอาจแปลได้ว่า ความถูกต้อง ความยุติธรรม เมตตากรุณา หรือคุณธรรมอื่น ๆ ที่ทุกคนควรร่วมกันปลูกฝังให้มีขึ้นในตน

๖. ในสมัยสุโขทัยนั้น ยังไม่มีพจนานุกรม สารานุกรม หรือหนังสืออุเทศอื่น ๆ ที่จะใช้เป็นอุปกรณ์ศึกษาได้ แต่สมเด็จพระมหาธรรมราชาลิไทย ผู้ทรงพระราชนิพนธ์ ได้ทรงพระอุตสาหวิริยะศึกษาค้นคว้าหาข้อมูลจากต้นฉบับใบลานต่าง ๆ ซึ่งเป็นลายมือเขียนและอ่านเข้าใจยาก

๗. ข้อกำหนดแห่งการกระทำทางกาย วาจา ใจ ทั้งที่เป็นกุศลและอกุศล ที่เรียกว่า กุศลธรรมบถ อกุศลธรรมบถ และเรื่องทำนองเดียวกัน รวมทั้งโครงสร้างสำคัญแห่งไตรภูมิกถา ส่วนมากได้นำมาจากพระคัมภีร์บาลี (พระไตรปิฎก) ซึ่งถือเป็นหลักฐานสำคัญมาก ส่วนรายละเอียดเกี่ยวกับชีวิตของผู้อยู่อาศัยในภูมินั้น ๆ โดยมากก็มาจากข้อเขียนของพระอรรถกถาจารย์ (ผู้แต่งคำอธิบายพระไตรปิฎก) บ้าง พระฎีกาจารย์ (ผู้แต่งคำอธิบายอรรถกถา) บ้าง ในยุคต่อมาซึ่งถือเป็นเพียงหลักฐานชั้นที่ ๒ ที่ ๓ และมติของปัจเจกชน เพราะฉะนั้น ท่านผู้อ่านจึงไม่จำเป็นต้องรับพิจารณารายละเอียดอย่างถี่ถ้วนหมดทุกข้อก็ได้

พุทธศาสนิกชนโดยทั่วไปได้รับการสั่งสอนให้พยายามทำตัวให้เป็นอิสระในการฟังหรืออ่านเรื่องใด ๆ ที่ปรารถนา แต่ไม่ให้ด่วนปฏิเสธหรือด่วนรับอะไรโดยปราศจากการพิจารณาที่เหมาะสม และถ้าจะให้ดีก็ควรปลูกฝังปัญญาอันเห็นแจ้งให้เกิดขึ้นด้วยการปฏิบัติสมาธิและภาวนา ทั้งสมถภาวนา การฝึกจิตให้สงบ และวิปัสสนาภาวนา การฝึกให้เกิดปัญญาอันจะช่วยให้ขจัดความสงสัยต่าง ๆ ให้หมดสิ้นไปได้

การกล่อมเกลาจิตใจเพื่อทำลายกิเลส และทุกข์ทั้งปวง เป็นอุดมคติสูงสุดแห่งพระพุทธศาสนาซึ่งไตรภูมิกถาได้กล่าวไว้ในตอนท้าย เพื่อแสดงให้เห็นว่า แม้จะมีการเวียนว่ายตายเกิดในภูมิทั้งสาม แต่ก็ยังมีวิธีปฏิบัติเพื่อให้หลุดพ้นจากสภาพเช่นนั้น ซึ่งเป็นการเอาชนะความทุกข์ และสร้างสุขสมบูรณ์อย่างแท้จริง

วรรณคดีเรื่อง **ไตรภูมิกถา** สำนวนสมัยกรุงสุโขทัยนี้ ไม่ปรากฏว่ามีต้นฉบับเดิมครั้งสุโขทัยตกทอดมาถึงปัจจุบัน ต้นฉบับที่นำมาเพื่อตรวจสอบชำระพิมพ์เผยแพร่นั้น คือ ฉบับพระมหาช่วย

วัดปากน้ำ จังหวัดสมุทรปราการ (วัดกลางวรวิหาร) ได้ต้นฉบับมาจากจังหวัดเพชรบุรีเป็นต้นฉบับใบลาน ล่องชาด ชื่อ เตภูมิกถา จารในสมัยกรุงธนบุรี เมื่อ พ.ศ. ๒๓๒๑ (๒๓๕ ปีมาแล้ว) และสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ซึ่งเป็นปราชญ์แห่งวรรณคดี และพระบิดาแห่งประวัติศาสตร์ โปรดให้นำออกมาตีพิมพ์เป็นครั้งแรก เรียกว่า ไตรภูมิพระร่วง (พระร่วง คือ คำเรียกกษัตริย์สุโขทัย) กับพระมหาจันทร์ จารเมื่อ พ.ศ. ๒๓๓๐ ความสอดคล้องกัน เข้าใจว่าคัดลอกมากจากฉบับพระมหาช่วย กับต้นฉบับพิเศษเฉพาะผูกต้นอีก ๑ ผูก

นอกจาก**ไตรภูมิกถา** ฉบับที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ จัดพิมพ์แล้ว ยังมีไตรภูมิฉบับอื่น ๆ อีก ได้แก่

ไตรภูมิโลกวินิจฉัย คือ ไตรภูมิสำนวนที่พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชโปรดให้พระราชาคณะและราชบัณฑิตช่วยกันแต่งขึ้นเมื่อปีเถาะ จุลศักราช ๑๑๔๕ (พ.ศ. ๒๓๒๖) เป็นหนังสือ ๑ จบ ยังไม่สมบูรณ์ ครั้นถึง พ.ศ. ๒๓๔๕ โปรดให้ **พระยาธรรมปรีชา (แก้ว)** แต่งไตรภูมิโลกวินิจฉัยให้จบความ ต่อมากองวรรณคดีและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร ได้มอบหมายให้นายพิทูร มะลิวัลย์ แปล เรียบเรียง ตรวจสอบชำระไตรภูมิโลกวินิจฉัยจากต้นฉบับใบลาน และเมื่อ พ.ศ. ๒๕๒๐ ได้จัดพิมพ์ “ไตรภูมิโลกวินิจฉัย” ออกเผยแพร่ แบ่งเป็น ๓ เล่ม

นอกจากนี้ ยังมี **หนังสือภาพไตรภูมิ** เก็บรักษาไว้ในหอสมุดแห่งชาติอีกหลายเล่ม ได้แก่ **ไตรภูมิภาษาเขมร แผนที่ไตรภูมิโลกสัณฐานสมัยอยุธยา แผนที่ไตรภูมิสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ สมุดภาพไตรภูมิฉบับหลวงสมัยกรุงธนบุรี แผนที่ไตรภูมิโลกวินิจฉัยและไตรภูมิโลกวินิจฉัย** โดยเฉพาะ**สมุดภาพไตรภูมิฉบับหลวงสมัยกรุงธนบุรี**นั้น กรมศิลปากร โดยหอสมุดแห่งชาติได้อนุญาตให้คณะกรรมการพิจารณาและจัดพิมพ์เอกสารทางประวัติศาสตร์ สำนักนายกรัฐมนตรี จัดพิมพ์จำหน่ายเผยแพร่เป็นครั้งแรกแล้ว เมื่อ พ.ศ. ๒๕๒๔

ส่วน**สมุดภาพไตรภูมิฉบับที่สวยงามที่สุดนั้น** ปัจจุบันอยู่ที่**หอสมุดแห่งชาติเมืองแฟรงเฟิร์ตของประเทศเยอรมนี** เนื่องจากชาวเยอรมันมาซื้อและนำออกไปจากประเทศไทยก่อนที่ประเทศไทยจะมีพระราชบัญญัติโบราณสถานโบราณวัตถุ ซึ่งปกป้องมิให้ศิลปวัตถุ โบราณวัตถุ ถูกขายให้ชาวต่างประเทศและถูกนำออกนอกประเทศ (ในปัจจุบัน การนำศิลปวัตถุ โบราณวัตถุ ออกนอกประเทศจะต้องผ่านการพิจารณาของคณะกรรมการ และได้รับอนุญาตจากกรมศิลปากร จึงจะนำออกได้ และคณะกรรมการจะอนุญาตให้นำออกเฉพาะศิลปวัตถุจำลอง) จึงเป็นที่น่าเสียดาย ที่ทรัพย์สินทางปัญญาอันสำคัญของชาติตกไปอยู่ในต่างประเทศ

เรื่อง **ไตรภูมิ** เป็นวรรณคดีที่ได้รับยกย่องว่าดีที่สุดในประวัติวรรณคดีไทยยุคสุโขทัย เป็นวรรณคดีที่แสดงปรัชญาแห่งพระบวรพุทธศาสนาอย่างชัดเจนลึกซึ้ง เนื่องด้วยเป็นผลงานประพันธ์ที่เกิดขึ้นจากการศึกษาค้นคว้าข้อปรัชญาอย่างละเอียด โดยอาศัยคัมภีร์ต่าง ๆ ถึง ๓๒ คัมภีร์ มีเนื้อความกล่าวถึงจักรวาล วิทยา ปรัชญา จริยศาสตร์ ชีววิทยา ความคิดความเชื่อทางพุทธศาสนา ซึ่งหลักธรรมสำคัญ คือ การละเว้นกรรมชั่ว ประกอบกรรมดี

วรรณคดีเรื่อง **ไตรภูมิ** นี้ นอกจากจะเป็นผลงานที่มีอรรถรส มีถ้อยคำสำนวนภาษาไพเราะงดงามประณีตอย่างยิ่ง แล้วยังแสดงให้เห็นอัจฉริยภาพ และอารยธรรมความเจริญของไทยในด้านอักษรศาสตร์มานับแต่สมัยกรุงสุโขทัย อันเป็นระยะแรกก่อตั้งราชอาณาจักรไทย บ้านเมืองต้องการพลัง และแนวทางที่จะสร้างสรรค์ความร่มเย็นเป็นสุขให้แก่ประชาชน พร้อมกับสร้างความเป็นปึกแผ่นมั่นคงให้แก่ความเป็นชาติ จึงย่อมจะต้องมีการสร้างอุดมการณ์ให้ประชาชนในชาติใฝ่ในคุณธรรม มีจิตใจรักสงบ มีความสามัคคีปรองดอง มีความสำนึกผิดชอบชั่วดี มุ่งประกอบแต่กุศลกรรม และมีความมุ่งมั่นแน่นแฟ้นในคุณงามความดี ซึ่งได้เป็นที่ประจักษ์อยู่ทั่วไปในโลกแล้วว่า เครื่องมือสำคัญในการสร้างสรรค์ความสงบสุขในหมู่ประชาชนในชาติ ก็คือ ศาสนาและกฎหมาย

เชื่อกันว่า **ไตรภูมิ** หรือ **ไตรภูมิกถา** ซึ่งเป็นวรรณคดีพุทธศาสนานี้ได้ทำหน้าที่ดังกล่าวมาแล้วเป็นอย่างดี นับได้ว่าเป็นวรรณคดีที่มีอิทธิพลต่อการดำรงชีวิตของประชาชน มีอิทธิพลต่อรากฐานการปกครอง การเมือง และวัฒนธรรมของชาติ โดยได้ปลูกฝังอุดมการณ์ความเชื่อเรื่องกรรมดีกรรมชั่ว และนำทางปวงชนให้มีจิตใจยึดมั่นในความดีงาม และใฝ่สันติ

นอกจากนี้ วรรณคดีเรื่อง **ไตรภูมิกถา** ยังมีบทบาทมีอิทธิพลและมีสัมพันธภาพระหว่างศิลปวัฒนธรรมสาขาต่าง ๆ อย่างสูง ทั้งในด้าน**วรรณกรรม จิตรกรรม ประติมากรรม และมีดนตรีกรรม** ตลอดจน**ประเพณีสำคัญ** ทั้งประเพณีในราชสำนักและประเพณีพื้นบ้านทั่วไป จะเห็นได้จากภาพจิตรกรรมฝาผนังตามวัดวาอารามต่าง ๆ ภาพจิตรกรรมในสมุดไทย หรือหนังสือใบลาน ศิลปินซึ่งเป็นโบราณจารย์ได้ใช้แนวความคิดและเรื่องราวจาก **ไตรภูมิ** มาสร้างสรรค์ เป็นจำนวนมาก การสร้างวัด มีโบสถ์ วิหาร พัทธสีมา ระเบียงคต การสร้างปราสาทราชวัง เป็นชั้นใน ชั้นนอก การสร้างพระเมรุมาศเป็นลักษณะเขาพระสุเมรุ เหล่านี้ ล้วนเป็นศิลปกรรมที่ได้อิทธิพลทางแนวความคิดจากวรรณคดีเรื่อง **ไตรภูมิ** ทั้งสิ้น ยิ่งกว่านั้น ความเชื่อและอุดมการณ์จาก ไตรภูมิ อันมีความหมายว่าจักรวาลประกอบขึ้นด้วยภูมิทั้งสาม คือ กามภูมิ รูปภูมิ อรูปภูมิ และภูมิก็คือที่อยู่อาศัยของสัตว์โลกนี้ ยังเป็นที่ยอมรับนับถืออย่างกว้างขวางในประเทศแห่งภูมิภาคเอเชียเกือบทุกประเทศ เช่น ญี่ปุ่น จีน เกาหลี พม่า อินเดีย ฯลฯ อีกด้วย

ไตรภูมิกถา หรือ **เตภูมิกถา** เป็นเรื่องราวของภูมิทั้ง ๓ ภูมิ ที่กล่าวเปิดเรื่องว่า

“อันว่าสัตว์ทั้งหลายย่อมจะเวียนวนไปมาและเกิดในภูมิ ๓ อันนี้แลฯ”

ภูมิ ๓ คือ **กามภูมิ รูปภูมิ อรูปภูมิ** แบ่งย่อยเป็น กามภูมิ ๑๑ รูปภูมิ ๑๖ และอรูปภูมิ ๔ รวมทั้งหมดมี ๓๑ ภูมิย่อยใน ๓ ภูมิใหญ่ (ไตรภูมิ) กามภูมิเป็นภูมิที่ยังเกี่ยวข้องอยู่กับกามวิสัย

๑. กามภูมิ ๑๑ แบ่งออกเป็น ๒ ลักษณะ คือ **ทุคติภูมิ ๔** และ **สุคติภูมิ ๗**

ทุคติภูมิ ๔ (อบายภูมิหรือภูมิไม่ดี) คือ

๑. นรกภูมิ ๒. ติรัจฉานภูมิ ๓. เปตภูมิ ๔. อสุรกายภูมิ

สุคติภูมิ ๗ (ภูมิที่ดี) แบ่งออกเป็นภูมิย่อย ๒ ภูมิ คือ

๑. มนุสสภูมิ ๑ และสวรรคภูมิ ๖ สุคติภูมิมีภูมิ ดังนี้

๑. มนุสสภูมิ ๑ (แดนมนุษย์)

๒. สวรรคภูมิ ๖ (แดนสวรรค์) แบ่งเป็น

๒.๑ จาตุมหาราชิกาภูมิ (จตุมหาราช)

๒.๒ ตาวติงษภูมิ (ดาวดึงส์หรือไตรตรึงษ์)

๒.๓ ยามาภูมิ (ยามะ)

๒.๔ ดุสิตาภูมิ (ดุสิต)

๒.๕ นิมมานนรดีภูมิ

๒.๖ ปรนิมมิตวสวัตติภูมิ

๒. รูปภูมิ ๑๖ คือ ชั้นพรหมที่เราเรียกกันว่า พรหม ๑๖ ชั้น หรือ โสฬสพรหมพิมาน มีตามลำดับจากชั้นต่ำไปชั้นสูง ดังนี้

๓ ชั้นแรก เรียกว่า ปฐมฌาณภูมิ มี

พรหมปาริสัชชาภูมิ

พรหมปโรหิตาภูมิ

มหาพรหมภูมิ

๓ ชั้นถัดไป เรียกว่า ทุติยฌาณภูมิ มี

ปริตตาภาภูมิ

อัปปมานสุภาภูมิ

อาภัสราภูมิ

อีก ๓ ชั้นถัดไปอีก เรียกว่า ตติยฌาณภูมิ มี

ปริตตสุภาภูมิ

อัปปมานาภาภูมิ

สุกกิณหภูมิ

ชั้นสุดท้าย มีด้วยกัน ๗ ภูมิ เรียกว่า จตุตถณาณภูมิ ในชั้นนี้ ๕ ชั้นสุดท้าย เรียกว่า ปัญจสุทธาวาศ มี

เวหัปผลาภูมิ
อสัญญีสัตตาภูมิ
อเวหาภูมิ
อตัปปาภูมิ
ทัสสาภูมิ
สุทัสสีภูมิ
อกนิฏฐาภูมิ

(ปัญจสุทธาวาศ เรียงลำดับจากชั้นต่ำสุดไปหาชั้นสูงสุด ดังนี้ อเวหาภูมิ อตัปปาภูมิ ทัสสาภูมิ สุทัสสีภูมิ และอกนิฏฐาภูมิ)

๓. อรูปภูมิ ๔ ประกอบด้วยภูมิ ดังต่อไปนี้

อากาสานัญจายตนภูมิ
วิญญาณัญจายตนภูมิ
เนวสัญญานาสัญญายตนภูมิ

รวมภูมิทั้ง ๓ ภูมิ นี้เข้าเป็น ๓ ภูมิใหญ่ เรียกว่า “ไตรภูมิ”

ไตรภูมิกถา เกิดจากความเชื่อทางศาสนาที่มีค่าและอิทธิพลต่อวรรณคดี เป็นประตูให้ก้าวสู่วรรณคดีเรื่องอื่นของไทย เพราะวรรณคดีทุกเรื่องมักนำความเชื่อที่มีอยู่ หรือ เรื่องที่มีอยู่ในไตรภูมิไปอ้างอิง

ตัวอย่าง

รถที่นั่ง
กว้างยาวใหญ่เท่า**เขาจักรวาล**
ดุมวงกงหันเป็นควันคว้าง
สารถีขับขี่เข้าดงแดน
นทีตีฟองนองระลอก
เขาพระสุเมรุเอนเอียงอ่อนละมุน
ทวยหาญโห่ร้องก้องกัมปนาท
บดบังสุริยันตะวันเดือน
บุษบกบัลลังก์ตั้งตระหง่าน
ยอดเยี่ยมเทียมวิมานเมืองแมน
เทียมสิงห์วิ่งวางข้างละแสน
พื้นแผ่นดินกระเด็นไปเป็นจุณ
คลื่นกระฉอกกระฉ่อนชลข้นขุ่น
อนนท์หนุนดินดาลสะท้านสะเทือน
สุธาวาสไหวหวั่นลั่นเลือน
คลาดเคลื่อนจตุรงค์ตรงมา

(รามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์รัชกาลที่ ๒)

หรือเทวัญชั้นฟ้ามาพาน้อง ไปไว้ห้องช่องสวรรค์ชั้นไหน
แม้นน้องน้อยลอยถึงชั้น**ตรึงศ์ตรัย** **สหัสนัยน์**จะช่วยรับประคับประคอง
หรือไปปะพระอาทิตย์พิศวาส ไปร่วมอาสน์**เวชยันต์**ผันผยอง
หรือเมขลาพาชวนนวลละออง เที่ยวลอยล่องเลียบฟ้าชมสาคร
หรือไปริม**หิมพานต์**ชาน**ไกรลาส** บริเวณ**เมรุมาศราชสิงขร**
หรือจะออกนอก**เนมินธร์อิสินธร** เที่ยวลอยร่อนรอบฟ้านภาลัย

(นิราศอิเหนา ของ สุนทรภู่)

วรรณคดีเรื่อง **ไตรภูมิ** จะบอกเราให้ทราบเรื่องราวต่าง ๆ ไม่ว่าสวรรค์และความเป็นไปต่าง ๆ ของสวรรค์ เรื่องเขาพระสุเมรุ เรื่องป่าหิมพานต์ ต้นปาริกชาติ สระอโนดาต ช้างเอราวัณ ราชสีห์ พญาครุฑ เรื่องราวของสัตว์นรก ฯลฯ เป็นการไขความในวรรณคดีเรื่องอื่น ๆ ทำให้เกิดความเข้าใจในเรื่องต่าง ๆ เหล่านั้นได้ดียิ่งขึ้น จึงกล่าวได้ว่า ไตรภูมิกถา เป็นประตูก้าวเข้าสู่ความรู้ในวรรณคดีเรื่องต่าง ๆ ของไทยได้ไม่ผิด

ตัวอย่างบางตอนจาก ไตรภูมิกถา

กล่าวถึง โลกันตนรก

อันว่า *โลกันตนรก* นั้นมีดังนี้ ฝูงจักรวาฬทั้งหลายนี้แล ๓ อัน อยู่ใกล้กันดั่งเกียน ๓ อันแล วางไว้ข้างกันดั่งบาตร ๓ ลูกอันไว้ใกล้กันนั้นหว่างจักรวาฬ ๓ อันแล มีนรกชื่อ *โลกันตนรก* แลอันแลอันในโลกันตนรกนั้นกว้างได้ ๘,๐๐๐ โยชน์ ด้วยหลายนักหนาแลจะนับบ่มิได้ มีคูลึกวงรีหาพื้นน้ำบ่มิได้ หาฝาเบื้องบนมิได้ เบื้องใต้ไส้ น้ำอันชูแผ่นดินนี้หากเป็นพื้น ขึ้นชื่อ*โลกันตรนรก*นั้นแล เบื้องบนนั้นเป็นปล่องขึ้นไปถึงพรหมโลก อันว่าจะมีวิมานเทพดาอยู่ตรงบนโลกันตนรกขึ้นไปนั้นหาบ่มิได้โสด แลในโลกันตนรกนั้นมืดนักหนา ฝูงสัตว์ซึ่งได้ไปเกิดใน*โลกันตนรก*นั้นดั่งหลับตาอยู่เมื่อเดือนดับนั้นแล เมื่อดาวเดือนแลตะวันอันเป็นไฟส่องให้คนทั้งสี่แผ่นดินนี้เห็นหนทุกแห่งดังนั้น ก็บ่มิอาจจะส่องให้เห็นใน*โลกันตนรก*นั้นได้ เพราะว่าเดือนแลตะวันอันเป็นไฟแลส่องให้คนทั้งหลาย ๔ แผ่นดินนี้ไปส่องสว่างกลางหาวแต่เพียงปลายเขายุคันธรไส้ แลส่องสว่างไปแต่ในกำแพงจักรวาฬ แล*โลกันตนรก*นั้นอยู่นอกกำแพงจักรวาฬไส้ อยู่หว่างเขาจักรวาลภายนอกเรานี้ จึงบ่มิได้เห็นไส้ เมื่อดั่งนั้นแล เพราะว่าเดือนและ ตะวันบ่มิได้ส่องเข้าได้

คนฝูงใดอันกระทำร้ายแก่พ่อแลแม่แลสมณพราหมณาจารย์ผู้มีศีลแลยุยงสงฆ์ให้ผิดกัน ครั้นว่าตายไปเกิดในนรกอันชื่อว่า*โลกันตนรก*นั้นแล ตนเขานั้นใหญ่นักหนาโดยสูงได้ ๖,๐๐๐ วา เล็บตีนเล็บมือเขานั้นดั่งผืนค้างคาว แลใหญ่ยาวนักหนาสมด้วยตัวอันใหญ่นั้น เล็บนั้นเสี้ยมนักหนาผิแลเกาะแห่งใดก็ติดอยู่แห่งนั้น เขาเอาเล็บเขานั้นเกาะกำแพงจักรวาลหมั้นหน่วงอยู่แล เขาห้อยตนเขาอยู่ดั่งค้างคาวนั้นแล

เมื่อเขาอยากอาหารนักหนาไส้ เขาปีนไปมาเพื่อจะหากิน ครั้นได้ต้องมือกันเข้าไส้ ใจเขานึกว่าเข้ากินก็จับกุมกันกิน คนผู้หนึ่งนั้น ก็ใส่ใจว่าของกิน จิงคนทั้งสองนั้นก็จับกุมกันกิน ต่างคนต่างตระครุบกันกินก็รัดเอาด้วยกันทั้งสองมือ ก็ตกลงทั้งสองคนในน้ำอันชูแผ่นดินนี้ เมื่อเขาตกลงในน้ำนั้น ดุจลูกไม้อันใหญ่แลหล่นลงในน้ำนั้นแล ใต้น้ำนั้นโสด แต่แรกตั้งแผ่นดิน แดดบ่ห่อนจะไปต้องน้ำนั้นได้สักคาบหนึ่งเลย แลน้ำนั้นเย็นนักหนา ครั้นว่าเขาตกลงมาในน้ำนั้น บัดเดี๋ยวใจไส้ ตนเขาก็เปื่อยแหลกออกไปสิ้น ดั่งก้อนอาจมซึ่งตกลงในน้ำนั้นก็ตายบัดใจ แล้วจิงกลายเป็นตนเขาขึ้นอีกเล่าโสด เขาจิงปีนขึ้นไปเกาะกำแพงจักรวาฬภายนอกนั้นอยู่ดั่งก่อนเล่าแล แต่เขาตายเขาเป็นอยู่ดั่งนั้นหลายคาบหลายครานักแล แต่เขาทนทุกขเวทนาอยู่ที่นั้นช้าหึงนานนัก ชั่วพุทธันดรกัลป์หนึ่งแล (ไตรภูมิกถา หน้า ๖๘, ๗๐)

กล่าวถึงกัลป์

แลกัลป์หนึ่งนั้นช้าหึงนานประมาณเท่าใดเล่า แลจะนับด้วยปีแลเดือนไส้บ่มิอาจนับได้ เท่าเว้นไว้แต่จะอุปรมาให้รู้ว่ายังมีภูเขาอันหนึ่งโดยสูงไส้ได้โยชน์หนึ่ง โดยรอบเขานั้นไส้ได้ ๓ โยชน์ แลเถิงร้อยปีมีเทพดาตนหนึ่งเอาผ้าทิพย์อันอ่อนดั่งควันไฟมากวาดภูเขาแต่แลคาบ เมื่อใดภูเขานั้นราบเพียงแผ่นดินจิงเรียกว่าสิ้นกัลป์หนึ่งแล

กล่าวถึงเปรต

เปรตจำพวกหนึ่งไส้เขาเทียรย่อมเอาสองมือกอบเอาเข้าลีบอันลุกเป็นไฟนั้นมาใส่บนหัวตนเองอยู่ทุกเมื่อไส้ เปรตจำพวกนี้เมื่อกำเนิดเขากระทำก่อนนั้น เขาเอาเข้าลีบปนด้วยเข้าดีแล้วเอาไปลวงขายแก่ท่าน แลด้วยบาปกรรมเขาดั่งนี้ เขาจิงเอามือเขากอบเอาเข้าลีบเป็นไฟนั้นมาใส่เหนือหัวเองไว้ลุกเป็นไฟไหม้หัวเขาอยู่ทุกเมื่อ เพราะบาปกรรมเขาได้กระทำเขาจิงทนทุกข์ ทุกเมื่อดั่งนี้แล

เปรตจำพวกหนึ่ง เขาย่อมเอาค้อนเหล็กอันแดงตีหัวเขาเองอยู่ทุกเมื่อบ่มิวายไส้ แลเปรตจำพวกนี้เมื่อกำเนิดเขาแต่ก่อนไส้ เขาได้ตีหัวพ่อแม่แห่งเขาด้วยมือก็ดี ด้วยไม้ก็ดี ด้วยเชือกก็ดี ด้วยบาปกรรมอันได้ตีหัวพ่อแม่เขานั้น เขาก็เอาค้อนเหล็กแดงตีหัวเขาเองอยู่ทุกเมื่อเพื่อบาปกรรมเขาทำเองนั้นแล

แลเปรตจำพวกหนึ่งนั้น อดอยากนักหนา แลเห็นเขาน้ำเป็นอันหวานอันนี้แลมีรสนัก เปรตนั้นจิงเอามากิน ครั้นว่ากินเข้าไปนั้น เข้านั้นก็กลายเป็นลามกอาจม เป็นเน่าเป็นหนอนเหม็นนักบ่มิวายสักคาบด้วยบาปกรรมเขาเอง แต่ก่อนโพ้นเขาเห็นท่านมาขอทานเข้าแก่เขา แลเข้าเขามีอยู่ไส้แลเขาพรางเสียว่า เข้าข้าหามิได้ ผู้นั้นก็เร่งขอซ้ำเล่า เขานั้นมิให้ จิงสบถว่าดั่งนี้ ผิแลว่ามีเข้าแลกูพรางว่าหามิได้ไส้แลขอให้กูกินลามกอาจมอันระคนด้วยเน่าแลหนอนอันเหม็นนักหนานั้นเทิด ด้วยบาปกรรมเขาอันได้สบถแลพรางท่านว่าหามิได้นั้น ครั้นว่าตายไปเป็นเปรตอยู่ เขาก็ทนทุกข์กินแต่ลามกอาจมอันระคนด้วยเน่าแลหนอนเหม็นนักหนาอยู่ดั่งนั้นทุกเมื่อ เพื่อบาปแห่งเขาได้พรางแลทนสบถนั้นแล (ไตรภูมิกถา หน้า ๑๑๒-๑๐๔)

กล่าวถึงเสียงนกกรวิก

เสียงนกอันชื่อว่านกกรวีกนั้นไส้ แลมีเสียงอันไพเราะมาถูกเนื้อพึงใจแก่ฝูงสัตว์ทั้งหลายยิ่งนักหนา แม้นว่าเสือจะเอาเนื้อไปกินก็ดี ครั้นว่าได้ยินเสียงนกกรวีกนั้นร้องก็ลืมเสีย แลมิอาจจะเอาเนื้อไปกินได้เลย แล แม้นว่าเด็กอันท่านไล่ตีแลแล่นหนี ครั้นว่าได้ยินเสียงนกนั้นร้องก็มิรู้สึกที่จักแล่นหนีได้เลย แลว่านกทั้งหลายอันที่บินไปในอากาศ ครั้นว่าได้ยินเสียงแห่งนกกรวีก ก็บ่มิรู้สึกที่จะบินไป ปลาในน้ำก็ดี ครั้นว่าได้ยินเสียงนกนั้นร้องก็มิรู้สึกที่ว่าจะหว้ายไปได้เลย เพราะว่าเสียงนกกรวีกนั้น เพราะนักหนาแล เป็นฉงนอยู่แล

กล่าวถึงสวรรค์ชั้นดาวดึงส์

แต่ชั้นฟ้าอันชื่อว่าจาตุมหาราชิกาขึ้นไปไกลได้ ๓๓๖,๐๐๐,๐๐๐ วา จิงจะเถิงชั้นฟ้าอันชื่อว่า *ดาวดึงษา*นั้น ดาวดึงษานั้นตั้งอยู่เหนือจอมเขา*พระสิเนรุราช*บรรพต อันปรากฏเป็นเมืองพระอินทร์ผู้เป็นพระญาแก่เทพยดาทั้งหลาย ในยอดเขาพระสิเนรุราชนั้น เป็นเมืองของพระอินทร์โดยกว้างคัลนาไว้ได้ ๘,๐๐๐,๐๐๐ วา มีปรางค์ปราสาทแก้วเฉพาะซึ่งจอมเขา*พระสิเนรุราชบรรพต* แลมีที่เหล้นที่หัวสนุกนิ์นักหนาโสด แต่ประตูเมืองหลวงฝ่ายตะวันออกเมืองแห่งสมเด็จอัมรินทราธิราช ไปเถิงประตูเมืองฝ่ายตะวันตกโดยไกลได้ ๘,๐๐๐,๐๐๐ วาแล แต่ประตูฝ่ายข้างทักษิณทิศไปเถิงประตูฝ่ายข้างอุดรทิศ เมืองพระอินทร์เจ้านั้นโดยไกลได้ ๘,๐๐๐,๐๐๐ วา มีกำแพงแก้วล้อมรอบ มีประตูรอบนั้นได้พันหนึ่ง แลมียอดปราสาทอันมุงเหนือประตูนั้นทุกประตู เทียรย่อมทอง แลประดับนิ์ด้วยแก้วทั้ง ๗ ประการ แต่ตีนประตูขึ้นไปเถิงยอดปราสาทนั้นสูงได้ ๒๕๐,๐๐๐ วา แลเมื่อหับเผยประตูนั้น ได้ยินเสียงสรรพไพเราะถูกเนื้อพึงใจนักหนา ดุจเสียงแห่งดุริยดนตรีทั้งหลายอันไพเราะนัก แลเทพยดาทั้งหลายอยู่ใน*นครดาวดึงส์*นั้น ย่อมได้ยินเสียงช้างแก้ว แลราชรถแก้วอันมีอันดังไพเราะถูกเนื้อพึงใจนักหนา ที่ในท่ามกลางนครไตรตรึงษ์นั้นมี*ไพชยนตปราสาท*โดยสูงได้ ๒๕,๖๐๐,๐๐๐ วา ปราสาทนั้นงามนักงามหนา เทียรย่อมแก้วสัตตพิธรัตนะทั้งหลาย โดยสูงได้ ๒,๔๐๐,๐๐๐ วา เทียรย่อม*สัตตพิธรัตนะ*รุ่งเรืองงามพ้นประมาณ ถวายแก่พระอินทร์ผู้เป็นเจ้าไพชยนต์ปราสาทนั้นแล (ไตรภูมิกถา หน้า ๓๐๐-๓๐๒)

อิทธิพลของไตรภูมิกถามีมาก นอกจากนำเรื่องไปอ้างถึงในบรรดาวรรณคดีต่าง ๆ แล้ว ยังนำภาพที่เกิดจากจินตนาการไปวาดเป็นภาพจิตรกรรม วรรณคดีเรื่องนี้สอนเรื่องบุญบาปทางศาสนาของคนในสมัยโบราณที่ยังมีอิทธิพลมาจนกระทั่งทุกวันนี้

เรื่อง **ไตรภูมิกถา** นี้ เมื่อคณะทำงานแห่งชาติของประเทศไทยแปลและเรียบเรียง รวมทั้งถอดความแล้ว ได้จัดพิมพ์เผยแพร่ จำนวนเรื่องละ ๕,๐๐๐ เล่ม เป็นวรรณกรรมอาเซียน ฉบับ la แล้วจัดส่งไปให้ประเทศสมาชิก ประเทศละ ๕๐๐ เล่ม โดยได้รับการสนับสนุนค่าใช้จ่ายจากคณะกรรมการฝ่ายวัฒนธรรมของอาเซียน เป็นค่าดำเนินการแปล ค่าจัดพิมพ์ และค่าจัดส่ง ใช้เวลาดำเนินการรวม ๑๒ ปี ตั้งแต่

พ.ศ. ๒๕๒๔ จนถึง พ.ศ. ๒๕๓๗ ขณะนั้นอาเซียนได้ปิดโครงการนี้แล้ว แต่คณะทำงานได้รับเงินค่าใช้จ่ายไว้แล้ว จึงดำเนินงานได้ตรงตามเป้าหมาย

วรรณกรรมอาเซียน ของประเทศไทย มีรวม ๖ เล่ม

เล่ม I a ไตรภูมิกถา ฉบับแปล

เล่ม I b ไตรภูมิกถา ฉบับถอดความ

เล่ม II a วรรณกรรมสมัยอยุธยา ฉบับแปล

เล่ม II b วรรณกรรมสมัยอยุธยา ฉบับถอดความ

เล่ม III a วรรณกรรมสมัยธนบุรีและรัตนโกสินทร์ ฉบับแปล

เล่ม III b วรรณกรรมสมัยธนบุรีและรัตนโกสินทร์ ฉบับถอดความ

และที่สำคัญมีผลพลอยได้ คือ **มีคำบรรยายสัมมนาเรื่องไตรภูมิกถา** หรือ **ไตรภูมิพระร่วง** หลังจากการจัดสัมมนา ซึ่งผู้ทรงคุณวุฒิและปราชญ์ด้านวรรณคดี ศิลปะ พุทธศาสนา การเมืองการปกครองมาร่วมเป็นวิทยากร และผู้ร่วมสัมมนา ได้ให้ความรู้เกี่ยวกับไตรภูมิกถาอย่างกว้างขวาง คำบรรยายนั้นยังเป็นเอกสารโรเนียว ยังไม่ได้จัดพิมพ์เผยแพร่ ขณะนี้เวลาผ่านมาถึง ๓๐ ปีแล้ว ดิฉันจะต้องหาทางจัดพิมพ์ให้ได้ลุล่วงในเร็ว ๆ นี้

Abstract **Tribhumi Katha and ASEAN**

Khunying Kullasap Gesmankit
Fellow of the Academy of Arts,
The Royal Institute, Thailand

"Tribhumi Katha and ASEAN" informs the readers on the project with pertinent concern on ASEAN literature which is the work of **ASEAN Committee on Culture and Information** who gave support to the translation, transcription and publishing on the Thai literary work entitled **"Tribhumi Katha"** for distribution to member states under **the Project of ASEAN Anthology** for appreciation of the people in ASEAN member states in their text content and literary value of the published materials. The **Thai literature of Traibhumi Katha** has been well praised by all as the top ranked of all Thai literatures in the Sukhothai Period.

The Thai literature, **"Tribhumi Katha"** is based on the Buddhist Religious philosophy with the intention to reflect the understanding of the society, the way of life and culture as prevailed in that period reflecting partially **the Dhamma** on which every soul adheres including to be morally good, refraining from all evils and using it as a philosophy for leading the life towards genuine peace and happiness.

The Thai Literature "Tribhumi Katha" was composed by King Dhamaraja I (Phraya Lithai) in 1345 AD. In the fifth reign of Phra Ruang Dynasty.

Keywords**:** Tribhumi Katha, King Dhamaraja I (Phraya Lithai), The Project of ASEAN Literature

The Journal of the Royal Institute of Thailand
Vol. 39 No. 3 Jul-Sep 2014

ปันหยีมิสาหรัง : บทละครเรื่องอิเหนาอีกสำนวนหนึ่งของไทย*

ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต
ภาคีสมาชิก สำนักศิลปกรรม
ราชบัณฑิตยสถาน

บทคัดย่อ

พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าหญิงเฉลิมเขตรมงคลทรงพระนิพนธ์บทละครพันทางเรื่อง *ปันหยีมิสาหรัง* ซึ่งเป็นเรื่องอิเหนาอีกสำนวนหนึ่งของไทยที่มีโครงเรื่องและเนื้อหาต่างจากบทละครในเรื่อง*อิเหนาและดาหลัง*ที่เคยมีมาแต่สมัยอยุธยาและสืบทอดมาถึงสมัยรัตนโกสินทร์ เพื่อแสดงในงานฉลองวันประสูติเมื่อ พ.ศ. ๒๔๙๕ ที่วังมังคละสถานหรือวังมงคลเวศน์ซึ่งเป็นวังที่ประทับของพระองค์ ทรงได้เนื้อหาจากพระนิพนธ์เรื่อง*อิเหนา* ซึ่งสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิตทรงแปลจากต้นฉบับภาษามลายูเรื่อง*หิกะยัต ปันหยี สะมิหรัง* ซึ่งเป็นร้อยแก้วและมีร้อยกรองแทรก โดยทรงเก็บความและดัดแปลงเนื้อหาให้กระชับเพื่อให้เหมาะแก่ผู้ชมสมัยใหม่ ทั้งยังทรงนำคำบางคำ กลอนบทละครบางวรรคและบางบทในพระราชนิพนธ์บทละครในเรื่อง*อิเหนา*ของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยมาไว้ในเรื่อง*ปันหยีมิสาหรัง*ด้วย

เรื่อง*ปันหยีมิสาหรัง*เป็นบทละครพร้อมแสดง เน้นเจรจาและบรรยายเรื่อง มีบทร้องน้อย มีกำหนดเพลงร้องและเพลงหน้าพาทย์ ทั้งระบุให้ผู้แสดงแต่งกายแบบชวารวมทั้งสวมมงกุฎแบบชวาด้วย มีการแต่งเพลงทำนองชวาขึ้นหลายเพลงด้วยการดัดแปลงเพลงไทยของเดิมให้เป็นเพลงชวา นอกจากนี้ มีบทกำกับการแสดงและฉาก แบ่งเนื้อหาเป็น ๖๒ ฉาก แต่ละฉากเป็นเหตุการณ์สั้น ๆ ตัวละครเจรจาเป็นร้อยแก้ว มีเพลงร้องซึ่งแต่งเป็นกลอนบทละครประกอบ รวมทั้งมีคำบรรยายเล่าเรื่องเพื่อให้ดำเนินเรื่องได้รวดเร็ว

ลักษณะเด่นของบทละครเรื่อง*ปันหยีมิสาหรัง* คือ มีเรื่องระตูดาหาซึ่งหลงใหลกามโลกีย์และมีมเหสี ๓ องค์ ได้แก่ ประไหมสุหรี มะเดหวี และลิกู มีบทบาทของลิกูดาหาซึ่งมักใหญ่ใฝ่สูง ทำเสน่ห์ให้ระตูดาหาหลงรักและสังหารประไหมสุหรีดาหา มีบทบาทของนางอาหยังซึ่งเป็นธิดาของลิกูดาหาซึ่งมีนิสัยอิจฉาริษยา มักแย่งของจากนางจินตะหรากิรหนาซึ่งเป็นพี่สาวต่างมารดาอยู่เสมอ นางอาหยังได้แต่งงานกับอินูผู้เป็นคู่ตุนาหงันของนางจันตะหรากิรหนาซึ่งหนีออกจากดาหาเพราะน้อยใจบิดาที่ถูกบิดาลงโทษอย่างรุนแรง แต่อินูก็ไม่สนใจนางอาหยังแม้แต่งงานกันแล้ว ทั้งยังหนีนางอาหยังออกตามหานางจันตะหรากิรหนา มีการปลอมตัวออกติดตามหากันทั้งของอินูและนางจันตะหรากิรหนาจนได้พบกันและครองคู่กันในที่สุด นอกจากนี้ ยังพบว่าอินูในเรื่องนี้เชื่อฟังคำผู้ใหญ่และนางจันตะหรากิรหนาเป็นคนเข้มแข็งเด็ดเดี่ยวมาก ต่างจากนิสัยของอิเหนาซึ่งดื้อดึงและนางบุษบาซึ่งไม่ใช่หญิงเข้มแข็งเด็ดเดี่ยวในพระราชนิพนธ์บทละครในเรื่องอิเหนา

คำสำคัญ : ปันหยีมิสาหรัง เรื่องอิเหนาอีกสำนวนหนึ่งของไทย, บทละครพันทาง, พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าหญิงเฉลิมเขตรมงคล

---

* ปรับปรุงจากการบรรยายในการประชุมสำนักศิลปกรรม เมื่อวันที่ ๓ มิถุนายน พ.ศ. ๒๕๕๗

ความนำ

เรื่อง*อิเหนา*เป็นวรรณคดีสำคัญเรื่องหนึ่งของไทยซึ่งมีต้นเค้าดั้งเดิมเป็นนิทานปันหยีของชวา นิทานปันหยีเป็นนิทานวีรบุรุษที่นำเนื้อหาบางส่วนมาจากพงศาวดารชวา โดยเฉพาะอย่างยิ่งวีรกรรมของพระเจ้าไอรลังคะและพระเจ้ากาเมศวรผู้เป็นพระนัดดาในการขยายอาณาจักรชวาโบราณ การแบ่งแยกชวาออกเป็น ๒ ส่วนของพระเจ้าไอรลังคะและการรวมอาณาจักรที่แบ่งแยกไว้ให้รวมเป็นหนึ่งเดียวของพระเจ้ากาเมศวร* แห่งอาณาจักรชวาตะวันออกประมาณศตวรรษที่ ๑๖-๑๗ (ธานีรัตน์ จัตุทะศรี, ๒๕๕๒ : ๒๗-๒๘) ในช่วงเวลาประมาณพุทธศตวรรษที่ ๑๙-๒๐ หรือ ๒๐-๒๑ ในสมัยที่อาณาจักรมัชปาหิตรุ่งเรืองและมีวัฒนธรรมแบบฮินดู (ก่อนศาสนาอิสลามจะเผยแผ่เข้ามาในอาณาจักร) มีการแต่งนิทานปันหยีเป็นวรรณคดีลายลักษณ์หลังจากถ่ายทอดแบบมุขปาฐะตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ ๑๗-๒๐ (เรื่องเดิม : ๓๓ และ ๓๕) ทั้งยังเผยแพร่ไปยังบาหลีเมื่อมัชปาหิตมีอำนาจเหนือบาหลี (เรื่องเดิม : ๓๕) นิทานปันหยีพัฒนาเป็นหลายสำนวนและเผยแพร่ในรูปแบบต่าง ๆ เช่น รูปแบบวรรณกรรม การแสดง ภาพปูนปั้น ภาพสลัก และภาพวาด (เรื่องเดิม : ๓๖-๔๒) ต่อมานิทานปันหยีเผยแพร่เข้าสู่มลายูผ่านการแสดงสำคัญในพิธีอภิเษกระหว่างเจ้านายเชื้อพระวงศ์ของชวากับมลายู หรือผ่านการศึกษาของดาหลังของมลายูซึ่งเป็นผู้พากย์หนังเมื่อไปศึกษาการแสดงที่ชวา (เรื่องเดิม : ๔๔-๔๖) หลังจากนั้นนิทานปันหยีก็แพร่หลายเข้ามาในหลายประเทศของภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ เช่น อินโดนีเซีย บาหลี มะละกา และไทย

หากกล่าวเฉพาะของไทย นิทานปันหยีแพร่หลายเข้ามาช่วงปลายสมัยอยุธยาสมัยสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ ผู้นำเข้ามาเผยแพร่คือหญิงมลายูที่ราชสำนักอยุธยาได้มาจากปัตตานี หญิงผู้นี้เล่านิทานปันหยีถวายเจ้าฟ้ากุณฑลและเจ้าฟ้ามงกุฎ พระธิดาในสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ แล้วพระธิดาทั้งสองทรงพระนิพนธ์เป็นบทละครในพระองค์ละ ๑ เรื่อง ได้แก่ เรื่อง*ดาหลัง*และ*อิเหนา*โดยลำดับ มีข้อสังเกตว่านิทานปันหยีที่เข้ามาในอยุธยาเวลานั้นน่าจะเป็น ๒ สำนวน จึงมีรายละเอียดแตกต่างกันบทละครในทั้ง ๒ เรื่องนี้เป็นที่มาของพระราชนิพนธ์บทละครในเรื่อง*ดาหลัง*และ*อิเหนา*ของพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ในสมัยต้นรัตนโกสินทร์ เนื่องจากเรื่อง*อิเหนา*ได้รับความนิยมมากกว่าเป็นเหตุให้เรื่อง*ดาหลัง*ไม่ใคร่เป็นที่รู้จักแพร่หลายมากนักแม้ว่าพระราชนิพนธ์เรื่อง*ดาหลัง*ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชจะยังคงมีฉบับสมบูรณ์อยู่ในวงการภาษาและวรรณคดีไทยก็ตาม สมัยรัชกาลที่ ๒ พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยทรงพระราชนิพนธ์บทละครในเรื่อง*อิเหนา*ขึ้นใหม่ มีเนื้อหาตั้งแต่ตั้งเมืองของกษัตริย์วงศ์เทวา ๔ เมืองจนถึงอิเหนาสึกชีโดยทรงปรับปรุงจากพระราช-

---

* ในปลายสมัยของพระเจ้าไอรลังคะ พระองค์ทรงแบ่งชวาออกเป็น ๒ ส่วน คือ กุเรปันและดาหา แล้วพระราชทานให้โอรส ๒ พระองค์ปกครององค์ละเมือง ต่อมาพระนัดดา คืออินู (แปลว่ารัชทายาท เมื่อครองราชย์ทรงพระนามว่าพระเจ้ากาเมศวร) โอรสของเจ้าเมืองกุเรปันอภิเษกกับธิดาของเจ้าเมืองดาหา จึงทำให้อาณาจักรชวาที่เคยแบ่งแยกออกจากกันรวมเข้าเป็นอาณาจักรเดียวอีกครั้งหนึ่ง

นิพนธ์บทละครในของพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชเพื่อให้มีความดีเด่นทั้งวรรณศิลป์ นาฏศิลป์และคีตศิลป์ จนได้รับยกย่องว่าเป็นบทละครในยอดเยี่ยมที่เหมาะทั้งแก่การอ่านและการแสดงละครใน พระราชนิพนธ์บทละครในสำนวนนี้มีอิทธิพลต่อการสร้างเรื่อง*อิเหนา*สำนวนอื่น ๆ ของไทยในสมัยหลังต่อมาจนถึงสมัยปัจจุบัน เช่น *อิเหนาคำฉันท์ จินตะหราคำฉันท์ นิราศอิเหนา บทสักวาเรื่องอิเหนา บทละครดึกดำบรรพ์เรื่องอิเหนา พระราชนิพนธ์บทเจรจาละครเรื่องอิเหนา*ของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว นอกจากนี้ พระราชนิพนธ์บทละครในเรื่อง*อิเหนา*ของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยยังมีอิทธิพลต่อเรื่อง*อินอง*ของเมียนมาร์ *อิณาว* หรือ*เอณาว*ของพระราชอาณาจักรกัมพูชา และ*อินเหนา*ของสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาวด้วย

ในบทความนี้ ผู้เขียนขอนำเสนอเรื่อง*อิเหนา*ของไทยอีกสำนวนหนึ่งซึ่งมีเนื้อหาต่างจากเรื่อง*ดาหลัง*และ*อิเหนา*ของไทย เรื่องดังกล่าว ได้แก่ *ปันหยีมิสาหรัง*

ภูมิหลังของเรื่องปันหยีมิสาหรัง

ผู้แต่งและสมัยที่แต่ง ผู้แต่งเรื่อง*ปันหยีมิสาหรัง* ได้แก่ พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าหญิงเฉลิมเขตรมงคล ผู้เป็นพระชายาในพลโท สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ายุคลทิฆัมพร กรมหลวงลพบุรีราเมศวร์ซึ่งเป็นพระโอรสในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว กับพระวิมาดาเธอ กรมพระสุทธาสินีนาฏ ปิยมหาราชปดิวรัดา

ประมาณ พ.ศ. ๒๔๘๔-๒๔๘๘ ซึ่งเป็นช่วงเวลาหลังสงครามโลกครั้งที่ ๒ สถานบันเทิงต่าง ๆ ของไทยหยุดชะงักลงเพราะปัญหาเศรษฐกิจ พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าหญิงเฉลิมเขตรมงคลซึ่งโปรดทอดพระเนตรการแสดงนาฏยศิลป์จึงได้ทรงตั้งคณะนาฏศิลป์ขึ้นชื่อ “คณะชูนาฏดุริยางค์ศิลป์” เมื่อ พ.ศ. ๒๔๘๕ ณ วังมังคละสถานหรือวังมงคลเวศน์ ซึ่งเป็นวังที่ประทับของพระองค์บนถนนสุขุมวิท กรุงเทพมหานคร เพื่อสร้างงานศิลปะและศิลปินด้านนาฏยศิลป์ไทย และจัดแสดงทุกวันเสาร์และอาทิตย์ ตั้งแต่เวลา ๒๔.๐๐ น.-๐๔.๐๐ ของเช้าวันใหม่ (สุดารัตน์ กัลยา, ๒๕๔๐ : ๑) ในระยะแรก ทรงจัดให้มีการแสดงเพื่อความบันเทิงพระทัยโดยให้เด็กในวังมาหัดรำและมีครูฝึกซ้อมรวมทั้งมีศิลปินหลายคนร่วมแสดงที่สนามหลังพระตำหนัก (พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าอนุสรณมงคลการ, ๒๕๐๐ : คำนำ ข) ต่อมาจัดแสดงเชิงธุรกิจโดยเก็บค่าชมราคา ๘ บาทและ ๒๐ บาท (สุดารัตน์ กัลยา, เรื่องเดิม : ๑) คณะชูนาฏดุริยางค์ศิลป์นี้แสดงตั้งแต่ พ.ศ. ๒๔๘๕-๒๕๐๐ รวมเวลา ๑๕ ปีหลังจากที่พลโท สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ายุคลทิฆัมพร กรมหลวงลพบุรีราเมศวร์สิ้นพระชนม์ (เรื่องเดิม : ๑ และ ๑๖) มีทั้งการแสดงโขน ละครดึกดำบรรพ์ ละครพันทาง ละครพูด ละครเสภา ละครพูดสลับรำ รำเบ็ดเตล็ด และการแสดงเบ็ดเตล็ด (เรื่องเดิม : ๑-๒, ๑๔ และ ๒๙) พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าหญิงเฉลิมเขตรมงคลทรงพระนิพนธ์เรื่อง

*ปันหยีมิสาหรัง*เมื่อ พ.ศ. ๒๔๙๕ เพื่อใช้เป็นบทแสดง (พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าอนุสรณมงคลการ, เรื่องเดิม : ง)

รูปแบบ พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าหญิงเฉลิมเขตรมงคล ทรงพระนิพนธ์เรื่อง*ปันหยีมิสาหรัง* เป็นบทละครพันทางซึ่งเน้นเจรจาและการบรรยายเรื่องเป็นสำคัญ มีบทร้องน้อย พระองค์และอาจารย์กรมศิลปากรได้แต่งทำนองเพลงขึ้นใหม่ ส่วนใหญ่เป็นทำนองเพลงของชวา (สุดารัตน์ กัลยา, เรื่องเดิม : ๒๙) ทรงแบ่งเนื้อหาเป็น ๖๒ ฉาก แต่ละฉากเป็นเหตุการณ์สั้น ๆ ดำเนินเรื่องด้วยบทร้อยกรองที่แต่งเป็นกลอนบทละครซึ่งบางฉากมีกลอนบทละครเพียง ๑ บทเท่านั้น มีเพลงหน้าพาทย์และเพลงร้อง ส่วนมากให้ตัวละครเจรจาเป็นร้อยแก้วและมีคำบรรยายร้อยแก้วเพื่อให้ดำเนินเรื่องได้รวดเร็ว ทั้งยังมีรายละเอียดเรื่องการกำกับการแสดงด้วย เช่น

ฉากแรกเป็นที่ประทับเล่นภายในพระราชวังดาหา ระตูดาหาประทับอยู่ มีชายาทั้งสามเข้าเฝ้าพร้อมพระธิดาทั้งสองและนางสนมกำนัล ระตูดาหามีรับสั่งให้มหาเดหวีพาพระธิดาทั้งสองไปชมดอกไม้และว่ายน้ำเล่น (บทละครเรื่องปันหยีมิสาหรังและรุ่งฟ้าดอยสิงห์ : ๗) ดังตัวอย่าง

ฉากที่ ๑

ภายในพระราชวังท้าวดาหา เป็นที่ประทับเล่นภายในที่รโหฐาน ตัวละครมีท้าวดาหากับพระมเหสีทั้งสาม ประไหมสุหรี, มะเดหวี, และลิกู พร้อมด้วยพระราชธิดาทั้งสองและพระสนมกำนัล

ปี่พาทย์ทำเพลงวา

(ช้าปี่)

เมื่อนั้น *พระปิ่นปักนัคเรศดาหา*
สืบเนื่องแต่วงศ์เทวา *ที่สถิตยังชวาเขตขัณฑ์*
มเหสีสามองค์นงลักษณ์ *ธิดาสองผ่องพักตร์เพียงบุหลัน*
นามจันตะหราอาหยังยอดชีวัน *ถนอมขวัญดังดวงนัยนา*

(แขกกล่อมเจ้า)

ได้เวลาสุรฉายบ่ายคล้อย *ใครให้ธิดาน้อยเสน่หา*
ไปยังสตาหมันสำบันยา *จะได้ถูกพลาอนามัย*
ดำรัสสั่งมะเดหวีมีศักดิ์ *จงพาลูกรักพิสมัย*
ไปชมพรรณบุหงามาลัย *ให้สำราญฤทัยสองเทวี*

ดาหา: จะได้วิ่งเล่นสนุก ๆ หรือว่ายน้ำว่ายท่าให้แข็งแรงกันบ้าง

มะเดหวี: เพคะ (ทางพระธิดา) ดีพระทัยไหมละคะ อายะยันดารับสั่งให้เสด็จไปเที่ยวที่สตาหมัน

อาหยัง: (ชิงพูด) ดีทัยค่ะ (จันตะหรายิ้ม)

(แขกเจ้าเซ็น)

เมื่อนั้น จึงองค์มะเดหวี

ตรัสชวนพระราชบุตรี บังคมพระภูมีแล้วออกมา

(เพลงแขกเชิญเจ้า)

ฉากสุดท้ายคือฉากที่ ๖๒ เป็นฉากอภิเษกระหว่างระเด่นอินูกะระปาตี กับก้าหลุจันตะหรา กิรหนาคู่หนึ่ง และระหว่างระเด่นสิงหมนตรี(หรือศิริกัน) โอรสของท้าวกาหลังกับก้าหลุอาหยังอีกคู่หนึ่ง หลังเสร็จสิ้นพิธีอภิเษก ระตูกุรีปันทรงประกาศให้ระเด่นอินูกะระปาตีเป็นกษัตริย์ปกครองนครกุรีปัน มีพระนามว่า สังระตูประมูอโนมะ (เรื่องเดิม : ๑๔๗)

ส่วนคำบรรยายร้อยแก้วซึ่งช่วยให้ดำเนินเรื่องได้เร็วมีทั้งอยู่ระหว่างฉากและในฉาก เรียกว่า “เล่าเรื่อง” บ้าง (เรื่องเดิม : ๔๗) และ “คำเล่า” บ้าง (เรื่องเดิม : ๘๑)

ตัวอย่างคำบรรยายระหว่างฉากและในฉาก มีดังนี้

<u>บทบรรยายระหว่างฉาก ๙ และ ๑๐</u> (เรื่องเดิม : ๒๖-๒๗) มีดังนี้

ท้ายฉาก ๙

(เพลงบุล่ง)

ฟังคำภูธรฉะอ้อนรัก แสนจักปลื้มเปรมเกษมสานต์

เมียงชะม้ายมาเฝ้าภูบาล นงคราญโบกปัดพัดวี

พระหลงคลึงเคล้าเย้ายั่ว เมามัวลืมเรื่องมเหสี

หลงเชิงเริงรื่นด้วยเทวี อยู่ในแท่นที่ศรีไสยา

บรรยายระหว่างฉาก

ตั้งแต่ท้าวดาหาเสด็จไปที่ลิกูแล้ว ก็เลยไม่เสด็จกลับยังพระราชมนเทียรอีกต่อไป ทิ้งพระศพประไหมสุหรีบรรทมบนพระแท่นอยู่เช่นนั้น พระราชธิดาจันตะหราก็กอดบาทพระชนนีพิลาปร่ำไห้รำพัน คนทั้งหลายก็สงสารพากันเศร้าโศกต่อไป สงสารพระราชธิดา ท้าวดาหาประทับอยู่กับลิกูจนอิ่มพระทัยแล้ว จึงได้ทรงนึกถึงพระมเหสี จึงให้

เอาพระศพไปฝัง ณ สุสานสำหรับพระราชวงศ์ ก้าหลุจันตะหรากิรหนาไปทรงกันแสงที่พระศพพระชนนีทุกวัน ไม่แต่งองค์ทรงเครื่องอย่างไร แม้แต่เกศาก็ไม่สางด้วยความทุกข์ร้อนเจ็บในพระทัย มะเดหวีสงสาร คอยปลอบโยนพระทัยอยู่เสมอ ทรงเอาพระทัยใส่ดุจพระราชธิดาของพระองค์ พระนางลิกูก็กำเริบใจ ยกตนเป็นใหญ่เพราะท้าวดาหาหลงใหล ระเด่นอาหยังก็ตั้งข่มระเด่นจันตะหรา ตั้งเกรี้ยวกราด สนมกำนัลก็เกรงกลัวระย่อไปสิ้น ท่านลิกูก็ตั้งตนเป็นใหญ่ขึ้นทุกวัน ระเด่นจันตะหรากับมะเดหวี นาน ๆ จึงจะได้เฝ้าท้าวดาหาสักครั้งหนึ่ง

ฉากที่ ๑๐

ฉากเมืองกุรีปัน ตัวละครมีท้าวกุรีปัน กับประไหมสุหรีและมะเดหวี ดนตรีทำเพลง พอไฟสว่าง ดนตรีหยุด

กุรีปัน: พี่สงสารจันตะหรากิรหนาจริง ๆ แม่ตายเป็นกำพร้าแต่เด็ก ๆ อีนางลิกูเมียน้อยมันฆ่าประไหมสุหรีเสียด้วยยาพิษ ใจมันร้ายมาก

...

ตัวอย่างคำบรรยายระหว่างฉากที่เรียกว่า “คำเล่า” อยู่ระหว่างฉากที่ ๓๔ กับ ๓๕ (เรื่องเดิม : ๘๑)

เมื่อปันหยีออกจากเมืองมาแล้ว ก็เที่ยวเดินทางมะงุมมะงาหราไปทั่วผ่านหมู่บ้านตำบลต่าง ๆ พร้อมทั้งบุษบาส่าหรีและบุษบาชูวิท พร้อมด้วยพี่เลี้ยงและไพร่พลของเมืองมัตตาหลันและดาหาที่ไปส่งเสด็จ เมื่อไปได้ครึ่งทางก็รับสั่งให้ไพร่พลของเมืองมัตตาหลันและดาหาบางส่วนกลับคืนยังบ้านเมืองของตน การเดินทางรอนแรมในกลางป่าด้วยความใกล้ชิดกันนี้เองในไม่ช้าบุษบาส่าหรีและบุษบาชูวิทก็ทราบความจริงว่าปันหยีมิสาหรังนี้มิได้เป็นชายดังที่ตนเข้าใจ ที่แท้ก็เป็นสตรีเพศเช่นเดียวกับนางทั้งสองนางก็กราบบังคมทูลว่า ขอถวายตัวเป็นน้องและขอตามเสด็จพระพี่นางไปทุกหนทุกแห่ง จนกระทั่งเดินทางมาจนถึงเชิงเขาลูกหนึ่ง ซึ่งมีธารน้ำไหลใสสะอาดก็หยุดพักลงที่เชิงเขาวิริศมาหรา ซึ่งพระน้องนางองค์เล็กซึ่งเป็นพระเจ้าอาของจันตะหราทรงผนวชอยู่บนกุหนุงนี้

ตัวอย่างคำบรรยายในฉาก เช่น ในต้นฉากที่ ๒๑ (เรื่องเดิม : ๕๐) มีดังนี้

ฉากที่ ๒๑

ระเด่นทั้งสององค์นึกว่าปันหยีเป็นชาย ปันหยีก็แกล้งเย้ายวนชวนสวาทแล้วก็พูดปัดว่าไม่สบายเวลานี้ จะร่วมภิรมย์ด้วยไม่ได้ สองนางก็ปลงใจเชื่อ... ต่อมาปันหยียกให้สองพี่เลี้ยง แต่ต้องผัดเพี้ยนเหมือนกัน เพราะเป็นหญิงเหมือนกัน

ขอย้อนกล่าวถึงเมืองกุรีปัน เมื่อได้ฤกษ์งามยามดีจึงจัดแจงเงินทองข้าวของสินสอด พร้อมด้วยพระราชสารนำไปทูลถวายท้าวดาหา นัดวันอภิเษกสมรสระเด่นอินูกะระปาตีกับระเด่นจันตะหรากิรหนา จึงได้จัดให้พระพี่เลี้ยงของระเด่นอินู คือประสันตา ยะรุเดะ ปูนตากะระตาหรา เชิญพระราชสารและเครื่องบรรณาการตั้งริ้วขบวนไปยังเมืองดาหา การที่จะไปก็จำเป็นต้องผ่านหน้าเมืองปันหยีไปกุดาปะระวีระและกุดาปะรันจาคอยดักอยู่หน้าประตูเมือง พาไพร่พลถืออาวุธครบมือ คอยท่ายะรุเดะกับกะระตาหราเป็นแม่ทัพ เมื่อกุดาปะวีระกับกุดาประรันจาเห็นเข้าก็เข้าขวางทาง

ตัวอย่างคำบรรยายในฉากที่เรียกว่า “เล่าเรื่อง” อยู่ในตอนท้ายฉากที่ ๑๙ (เรื่องเดิม : ๔๗) ดังนี้

(ขบวนหายเข้าโรง) เมื่อทหารยกไปตั้งอยู่ชายแดน ณ เมืองมัตตาหลัน

ระตูรู้ข่าวว่าปันหยียกกองทัพมาที่ชายแดน ก็มีความเกรงกลัวอำนาจ ทั้งได้ยินว่าราชาผู้ที่เป็นกะระหน่าหนุ่มน้อยนั้น เป็นนักรบที่มีฝีมือเข้มแข็งมากก็มีความเกรงกลัวมาก มิอาจจะสู้รบด้วย จึงหารืออำมาตย์ผู้ใหญ่และมเหสีว่าจะขอเป็นเมืองขึ้นขอบขัณฑสีมา ปรึกษากันเห็นควรว่าจะยอมเป็นเมืองขึ้นแล้ว จึงจัดข้าวของเครื่องบรรณการพร้อมทั้งพระชายาและพระบุตรีทั้งสองซึ่งมีนามว่าบุษบาชูวิทและบุษบาส่าหรี ให้ปาตีนำไปถวายปันหยี พระมเหสีกับพระราชธิดาก็ทรงกันแสงไปตลอดทางจนถึงค่ายที่พักของปันหยี เมื่อปาตีผู้นำเชลยไปถวายเห็นพระรูปโฉมของปันหยีก็ตกตลึงในความงาม พวกที่มาด้วยกันก็พากันรักใคร่ปันหยีทุกคน พระราชบุตรีของระตูที่พามาถวายนั้นก็นึกรักต้องใจในรูปโฉมของปันหยีมิใครอยากจากไป ปันหยีจึงรับสั่งขอบพระคุณระตูมัตตาหลันและสั่งให้ปูปาตีทูลระตูว่าถวายบังคมไป และสั่ง

ให้เชิญพระมเหสีกลับไปและให้ทูลว่าพระองค์จะไปเฝ้า แล้วปันหยีก็จัดแจงเตรียมพระองค์จะเข้าไปเฝ้า ประไหมสุหรีก็ทูลลาปันหยีไป
(ปิดฉาก)

ที่มาของเนื้อหา พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าหญิงเฉลิมเขตรมงคล ทรงได้เนื้อหาของเรื่อง *ปันหยีมิสาหรัง* จากเรื่อง*อิเหนา* ฉบับที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ทรงแปลและทรงพระนิพนธ์จากต้นฉบับภาษามลายูชื่อ*หิกะยัต ปันหยี สะมิหรัง* ซึ่งมีผู้แปลจากภาษาชวาเป็นภาษามลายู (เรื่องเดิม : ง และ อิเหนา ฉบับแปลจากหิกะยัต ปันหยี สะมิหรัง, ๒๕๕๒ : จากสำนักพิมพ์) ต้นฉบับภาษามลายูเป็นร้อยแก้วซึ่งมีร้อยกรองปน สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ทรงแปลให้ใกล้เคียงตามต้นฉบับภาษามลายูมากที่สุด ทรงรักษาแม้กระทั่งลักษณะของสัมผัสที่มีในบทร้อยกรองภาษามลายูซึ่งเป็นทั้งสัมผัสแบบคู่สลับและสัมผัสแบบกลอนหัวเดียว ดังที่ทรงอธิบายว่า *“...ได้พยายามที่สุดที่จะแปลให้ตรงคำตรงความตลอดไป เพื่อผู้อ่านจะได้เห็นสำนวนหนังสือของกวีชวา ซึ่งอ่านโดยพิจารณาจะเห็นได้ว่าสำนวนที่เขาใช้นั้นก็มีท่วงทีนักเลงในเชิงกวีอยู่ไม่น้อย”* (อิเหนา ฉบับแปลจากหิกะยัต ปันหยี สะมิหรัง : คำนำของผู้แปล) ตอนจันตะหรากิรหนาเล่นตุ๊กตาทองและร้องกล่อม (เรื่องเดิม : ๔๖) สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ทรงอธิบายไว้ในเชิงอรรถว่า *“บาทกลอนมลายูตามต้นฉบับเป็นดังนี้ คือ ไม่มีบังคับครุ ลหุ ไม่มีบังคับจำนวนพยางค์ มีแต่สัมผัสท้ายวรรคเป็นชุดสี่ เว้นแต่บทต้นทิ้งสัมผัสเป็นคู่สลับ ในการแปลได้รจนาตามไปดังบาทกลอนในต้นฉบับนั้นโดยรักษาความให้ตรงกัน และสัมผัสทิ้งก็ตรงกัน...”* (เรื่องเดิม, หน้าเดิม)

เนื้อหาสังเขป ผู้ทรงพระนิพนธ์ทรงเก็บความเนื้อหาของ*ปันหยีมิสาหรัง* จากเรื่อง*อิเหนา ฉบับแปลจาก หิกะยัต ปันหยี สะมิหรัง* พระนิพนธ์ของเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต แล้วทรงพระนิพนธ์ขึ้นใหม่ให้กระชับโดยตัดเนื้อความตอนต้นและท้ายเรื่องออก แล้วทรงบรรยายก่อนเริ่มแสดงเพื่อให้ภูมิหลัง กล่าวถึงชาวสวรรค์ ๔ องค์จุติเป็นกษัตริย์พี่น้องในโลกมนุษย์ ได้แก่ ระตูกุรีปัน ดาหา กาหลัง และบีกูคฑะส่าหรีหรือคันธาส่าหรีซึ่งเป็นหญิงและบวชเป็นชีอยู่ที่กุหนุงวิลิส ระตูกุรีปันมีโอรสรูปงาม คือ ระเด่นอินูกะระปาตีซึ่งมีอัธยาศรัยดีและพูดจาไพเราะ ระตูกาหลังมีโอรสพระองค์หนึ่ง มีพระนามว่าระเด่นสิงหมนตรีหรือศิริกันซึ่งโปรดคำยอและการแต่งพระองค์ในลักษณะโอ้อวด ฝ่ายระตูดาหามีมเหสี ๑ องค์ คือ ประไหมสุหรี ชายารองอีก ๒ องค์ ได้แก่ พระมหาเทวีหรือมะเดหวีและลิกูผู้เป็นหญิงต่ำศักดิ์ ระตูดาหามีธิดา ๒ องค์ องค์ที่เกิดแต่ประไหมสุหรีคือจันตะหรากิรหนา องค์ที่เกิดแต่ลิกูคืออาหยังเป็นคนขี้อิจฉา โลภมาก ทะเยอทะยาน เห็นแก่ตัว และมักเอาเปรียบคนอื่น ทั้ง

ยังชอบนำเรื่องขึ้นกราบทูลฟ้องระตูดาหาอยู่เสมอ ฝ่ายระตูก็โปรดอาหยังมากกว่าจันตะหราและโปรดลิกูมากเพราะสาวกว่ามเหสีองค์อื่น ๆ (บทละครเรื่องปันหยีมิสาหรังและรุ่งฟ้าดอยสิงห์, ๒๕๐๐ : ๑-๔) เมื่อเริ่มแสดงเป็นฉากรโหฐานในเมืองดาหา และจบเรื่องด้วยงานอภิเษกอินูกับจันตะหราและระหว่างระเด่นสิงหมนตรีกับอาหยัง แล้วระตูกุรีปันทรงแต่งตั้งอินูเป็นกษัตริย์ครองกุรีปันโดยตัดเนื้อความส่วนต่อไปทิ้ง ผู้เขียนจะกล่าวเรื่องนี้ต่อไปภายหลัง

เนื้อหาโดยย่อของเรื่อง*ปันหยีมิสาหรัง*มีดังนี้

ระตูดาหาประทับเล่นในที่รโหฐานพร้อมมเหสีทั้งสามและธิดาทั้งสอง มีรับสั่งให้มะเดหวีพาพระธิดาทั้งสองไปว่ายน้ำและประพาสสวนดอกไม้ อาหยังชิงแย่งเก็บดอกไม้ เมื่อจันตะหราจับนกขมิ้น (บุหรงกะบุดัง)ได้ก็พยายามแย่ง แต่จันตะหราไม่ให้ ต่อมาระตูกุรีปันส่งพระราชสารสู่ขอจันตะหราให้เป็นคู่หมั้นของอินู ทำให้อาหยังไม่พอใจเพราะนางใคร่จะได้เป็นคู่ตุนาหงันของอินู ลิกูปรารถนาจะเป็นประไหมสุหรีดาหา จึงทำข้าวหมกเสวยผสมยาพิษให้ประไหมสุหรีเสวย ทั้งยังทำเสน่ห์ให้ระตูดาหาลุ่มหลงนางอีกด้วย ระตูกุรีปันสงสารจันตะหราที่สูญเสียพระมารดาจึงให้อินูทำตุ๊กตาที่มีหน้าตาคล้ายอินูขึ้น ๒ ตัวแล้วส่งไปให้พระธิดาเมืองดาหา ตุ๊กตาทั้งสองนี้ ตัวหนึ่งเป็นทองคำแต่ห่อด้วยผ้าเก่า ๆ มีนัยน์ตาฝังเพชร อีกตัวหนึ่งเป็นเงิน ห่อด้วยผ้าไหมอย่างงาม อาหยังเลือกก่อนและได้ตุ๊กตาเงิน ส่วนจันตะหราได้ตุ๊กตาทอง เมื่ออาหยังเห็นตุ๊กตาทองของจันตะหราก็อยากได้จึงพยายามขอแลกกับจันตะหรา แต่ไม่สำเร็จ จึงฟ้องพระบิดา ระตูดาหาบังคับจันตะหราให้แลกตุ๊กตากับอาหยังแต่จันตะหราไม่ยอม จึงถูกระตูดาหาเอากรรไกรตัดผมจนเหลือสั้นเพียงคอ จันตะหราเสียใจมากจึงหนีออกจากเมือง มีมะเดหวี พี่เลี้ยง และนางกำนัลติดตามไปโดยได้รับความช่วยเหลือจากข้าราชบริพารนายหนึ่งที่ดูแลฝ่ายใน จนสร้างเมืองใหม่ใกล้เขตแดนกุรีปันและดาหา จันตะหราและพี่เลี้ยงแปลงเป็นชาย จันตะหราเปลี่ยนชื่อเป็นปันหยีมิสาหรังอัสมารังตะกะ และให้บริวารดักปล้นริบสมบัติคนที่เดินทางผ่านไปมา ระตูมัตตาหลันเกรงอำนาจของปันหยีมิสาหรังจึงถวายชายาและพระธิดาทั้งสองคือบุษบาชูวิทและบุษบาส่าหรี ปันหยีมิสาหรังรับพระธิดาไว้แต่คืนชายาให้ แล้วอ้างว่าตนไม่สบายจึงร่วมภิรมย์กับนางทั้งสองไม่ได้ เมื่อท้าวกุรีปันแต่งขบวนพระราชสารและสินสอดไปนัดการวิวาห์ที่เมืองดาหาก็ถูกคนของปันหยีมิสาหรังริบข้าวของ พี่เลี้ยงของอินูซึ่งหนีกลับมาได้กราบทูลท้าวกุรีปันและอินูให้ทรงทราบเรื่อง ท้าวกุรีปันจึงส่งอินูไปปราบปันหยีและชิงของคืน ระหว่างทางอินูพบทูตเมืองกุรีปันที่ปันหยีมิสาหรังได้ปล่อยตัวมาเพื่อแจ้งข่าวแก่ทางกุรีปันว่าให้อินูไปรับของคืนเอง เพราะปันหยีมิสาหรังประสงค์จะเห็นหน้าอินู เมื่ออินูและปันหยีมิสาหรังได้พบกัน อินูพอใจปันหยีมากจึงกล่าวว่าที่มานี่เพราะจะไปดาหา ไม่ได้มารบ ปันหยีจึงเชิญอินูเข้าพักในเมืองของตน ก่อนอินูลาปันหยีไปแต่งงานกับจันตะหราได้แลกผ้าซ่าโบะกับปันหยี เมื่อถึงเมืองดาหา อินูทราบว่าจันตะหราหนีไปแล้วจึงจำต้องแต่งงานกับอาหยังแทนตามความประสงค์ของท้าวดาหา ลิกูและอาหยัง หลังพิธีอภิเษก อาหยังรบเร้าให้อินู

มีความสัมพันธ์ด้วย อินูได้แต่บ่ายเบี่ยง เมื่อรำคาญจนสุดทน อินูก็หนีอาหยังกลับไปหาปันหยีมิสาหรังซึ่งอินูคิดถึงอยู่เสมอ ฝ่ายปันหยีมิสาหรังเกรงจะถูกจับได้ว่าเป็นหญิง จึงหนีไปอยู่กับพระนางคันธาส่าหรีผู้เป็นอาซึ่งบวชชีอยู่ที่กุหนุงวิลิศโดยทิ้งมะเดหวีให้เฝ้าเมือง เมื่ออินูมาถึงเมืองของปันหยีมิสาหรังก็พบว่าเงียบมาก ทั้งได้ยินเสียงมะเดหวีรำพันถึงเรื่องราวของจันตะหราและประไหมสุหรีดาหาที่ถูกวางยาพิษ จึงทราบทันทีว่าปันหยีมิสาหรังคือจันตะหรา อินูพามะเดหวีไปส่งยังเมืองดาหาโดยตนเองไม่ยอมเข้าเฝ้า เมื่อระตูดาหาเห็นมะเดหวีก็นึกถึงประไหมสุหรี พลันเวทมนต์ของลิกูก็เสื่อมลง จึงตั้งมะเดหวีเป็นประไหมสุหรีดาหา ฝ่ายอินูก็กลับไปที่เมืองของปันหยีมิสาหรังอีกครั้ง แล้วแบ่งไพร่พลกึ่งหนึ่งให้กลับกุรีปัน ที่เหลือให้ตามตนไปเพื่อติดตามหาจันตะหราต่อไป อินูเปลี่ยนชื่อเป็นปันหยียาหยังกุสุมา ระหว่างทางรบชนะเจ้าเมืองสดายุ ได้ธิดาคือระเด่นนาหวังเป็นชายา ฝ่ายบุษบาชูวิทและบุษบาส่าหรีแม้ทราบความจริงว่าปันหยีมิสาหรังคือจันตะหราก็ยังขอติดตามไปด้วย เมื่อถึงกุหนุงวิลิส บีกูคันธาส่าหรีรับจันตะหราและบริวารให้อยู่ด้วย แต่จันตะหราก็ยังไม่สบายใจ จึงขอลาไป บีกูคันธาส่าหรีบอกจันตะหราว่าแม้อินูแต่งงานกับอาหยังแล้วแต่ก็ไม่มีความสัมพันธ์กันแต่อย่างใด ทั้งเวลานี้อินูยังออกติดตามหาจันตะหราด้วย บีกูคันธาส่าหรีแนะให้จันตะหราและบริวารแต่งตัวเป็นชายคือกำบู แล้วเล่นละครเร่ไปตามเมืองต่าง ๆ ทั้งยังบอกให้ไปเล่นละครในเมืองกาหลังเพื่อให้ได้พบกับอินู จันตะหราแปลงเป็นกำบูวะระคะ ฝ่ายปันหยียาหยังกุสุมาไปถึงชายแดนของเมืองระตูจรกา ฆ่าระตูจรกาตาย แล้วได้ธิดาของระตูจรกาคือนางนิลวาตีเป็นชายา หลังจากนั้นออกเดินทางตามหาจันตะหรา มีนิลวาตีและวิลันตะกะซึ่งเป็นโอรสของระตูจรกาตามไปด้วย จนไปตั้งค่ายอยู่ที่ชายแดนเมืองกาหลัง ท้าวกาหลังได้ยินกิตติศัพท์ของปันหยียาหยังกุสุมาจึงส่งคนไปเชิญให้เข้าพักในเมืองในฐานะลูกหลวง แล้วให้รับชายาทั้งสองของปันหยียาหยังกุสุมาคือระเด่นนาหวังและนิลวาตีเข้ามาด้วย ฝ่ายกำบูวะระคะมาแสดงละครที่ชายแดนเมืองกาหลัง พี่เลี้ยงทั้งสี่ของปันหยียาหยังกุสุมาได้ชมก็ชอบใจแล้วกราบทูลให้ปันหยียาหยังกุสุมาทราบ ปันหยียาหยังกุสุมาเชิญกำบูวะระคะมาแสดงละครให้ชม เมื่อเห็นว่ากำบูวะระคะคล้ายปันหยีมิสาหรังมาก ปันหยียาหยังกุสุมาก็สงสัย จึงจัดให้พักในติกาหลังของตนและถามหาปันหยีมิสาหรังกับกำบูวะระคะ ทำให้กำบูวะระคะทราบว่าปันหยียาหยังกุสุมาคืออินู แต่เพราะต้องการลองใจอินู จึงไม่เผยตัวตน ส่วนนิลวาตีและก้าหลุนาหวังต่างก็หลงรักกำบูวะระคะที่รำสวยและร้องเพลงไพเราะจึงแย่งกันเอาใจและริษยากันเอง ระหว่างนั้นปันหยียาหยังกุสุมาออกรบกับพี่ชายทั้งสองของระตูจรกาที่ยกทัพมาตีเมืองกาหลัง ปันหยียาหยังกุสุมากลับเข้าเมืองหลังรบชนะ นิลวาตีใส่ความก้าหลุนาหวังว่าคบกำบูวะระคะเป็นชู้ ปันหยียาหยังกุสุมาโกรธมาก แต่ก้าหลุนาหวังก็อธิบายให้หายโกรธ โดยเล่าให้ฟังว่ากำบูพูดว่าถนัดเล่นเรื่องปันหยีมิสาหรังแต่ผัดผ่อนว่ารอให้ปันหยียาหยังกุสุมากลับมาก่อน จึงจะเล่นถวาย เมื่อเล่นถวาย กำบูวะระคะเล่นประวัติชีวิตของปันหยีมิสาหรังและเรื่องที่ได้พบกับอินู ทำให้ปันหยียาหยังกุสุมาสงสัยเพราะหน้าตากำบูเหมือนปันหยีมิสาหรังมาก จึงพยายามเกลี้ยกล่อมให้

กำบูวะระคะยอมรับว่าเป็นปันหยีมิสาหรัง แต่กำบูยืนกรานปฏิเสธ ปันหยียาหยังกุสุมาจึงตามแอบดู ครั้นเห็นกำบูวะระคะอุ้มตุ๊กตาทองและรำพันถึงชีวิตที่เป็นทุกข์อยู่ในห้องนอน ปันหยียาหยังกุสุมาก็ทราบว่ากำบูคือจันตะหรานั่นเอง จึงแสดงตนและได้นางเป็นชายา หลังจากนั้นปันหยียาหยังกุสุมาลาท้าวกาหลังกลับไปเยี่ยมบิดามารดาโดยขอพาพวกกำบูวะระคะไปด้วย เมื่อถึงกุรีปัน ได้เข้าเฝ้าโดยคืนสถานภาพเป็นอินูและก้าหลุจันตะหรา ท้าวกุรีปันส่งสารเชิญท้าวดาหาและกาหลังให้เสด็จมาร่วมพิธีอภิเษกระหว่างอินูกับจันตะหรา ทำให้ทุกคนทราบความจริงเรื่องการปลอมตัวของอินูและจันตะหรา ท้าวดาหาให้อาหยังเข้าพิธีอภิเษกกับระเด่นสิงหมนตรี (ศิริกัน) พร้อมกับอินูและจันตะหราด้วยเพราะหมั้นกันไว้ตั้งแต่ยังเยาว์ หลังพิธีอภิเษก ท้าวกุรีปันทรงประกาศแต่งตั้งให้อินูเป็นกษัตริย์ครองเมืองกุรีปันต่อไป

การดัดแปลงและเปลี่ยนแปลงรายละเอียดบางประการในเรื่องปันหยีสะมิหรัง

การดัดแปลงรายละเอียดบางประการ มีการดัดแปลงเรื่องต่าง ๆ ต่อไปนี้

<u>การดัดแปลงชื่อเรื่อง</u> ผู้ทรงพระนิพนธ์ไม่ได้อธิบายที่มาของชื่อเรื่อง แต่เมื่อผู้เขียนอ่าน*อิเหนา ฉบับแปลจากหิกะยัต ปันหยี สะมิหรัง* พระนิพนธ์ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต พบว่าพระองค์ทรงอธิบายว่าคำ “สะมิหรัง” มาจากคำในภาษาชวาว่า “semirang” แปลว่าแปลงหรือปลอมตัว ทั้งยังทรงอธิบายว่ามีคำอื่นที่มีความหมายอย่างเดียวกันคือคำ “มิสาหรัง” (อิเหนา ฉบับแปลจากหิกะยัต ปันหยี สะมิหรัง, ๒๕๕๒ : คำนำของผู้แปล หน้า ๒) น่าเป็นเพราะคำอธิบายนี้ พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าหญิงเฉลิมเขตรมงคล จึงทรงตั้งชื่อบทละครพระนิพนธ์ของพระองค์ว่า “ปันหยีมิสาหรัง” เพื่อทรงจำแนกเรื่อง*ปันหยีสะมิหรังและเรื่องปันหยีมิสาหรังออกจากกัน* แสดงให้เห็นความฉลาดในการตั้งชื่อเรื่อง

<u>*การดัดแปลงชื่อเมือง*</u> ผู้ทรงพระนิพนธ์ทรงเปลี่ยนชื่อเมืองไปจากเรื่อง*อิเหนา ฉบับแปลจากหิกะยัต ปันหยี สะมิหรัง*เล็กน้อย ทั้งนี้เพื่อให้ใกล้เคียงกับชื่อเมืองในพระราชนิพนธ์เรื่อง*อิเหนา*ของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยซึ่งแพร่หลายเป็นที่รู้จักโดยทั่วไปในหมู่คนไทย คือทรงเปลี่ยนชื่อ “กุรีปั่น” และ “กากะหลัง” เป็น “กุรีปัน” และ “กาหลัง” ตามลำดับ

<u>การดัดแปลงชื่อตัวละคร และชื่อตำแหน่งของตัวละคร</u> ในเรื่อง*ปันหยีมิสาหรัง* ผู้ทรงพระนิพนธ์ทรงเรียกชื่อตัวละครต่างไปจากที่พบในเรื่อง*อิเหนา ฉบับแปลจากหิกะยัต ปันหยี สะมิหรัง* เช่น ฉบับเดิมใช้ว่า “ปันหยียาเหย็งกะสุมา” (อิเหนา ฉบับแปลจาก หิกะยัต ปันหยี สะมิหรัง : ๙๘) “บีกูคันทะส้าหรี” (เรื่องเดิม : ๑๕) และ “จกรกา” (เรื่องเดิม : ๑๐๔) แต่ในบทละครเรื่องนี้ใช้ว่า “ระเด่นอินูกะระปาตี” (บทละครเรื่องปันหยีมิสาหรังและรุ่งฟ้าดอยสิงห์ : ๑๔) “ปันหยียาหยังกุสุมา”(เรื่องเดิม : ๘๐) “บีกูคันธะส่าหรี” หรือ “บีกูคันธาส่าหรี” (เรื่องเดิม : ๘๒-๘๓) และ “จรกา” (เรื่องเดิม : ๘๖) ทั้งยังเปลี่ยนชื่อบริวารคนสนิท

ของบีกูคันธาส่าหรีจาก “อุบุน อุบุน อินหนัง” (อิเหนา ฉบับแปลจาก หิกะยัต ปันหยี สะมิหรัง : ๑๖) เป็น “อุบุนแอ หนัง” (บทละครเรื่องปันหยีมิสาหรังและรุ่งฟ้าดอยสิงห์ : ๘๒) ที่เปลี่ยนชื่อตำแหน่งตัวละคร คือ เปลี่ยนจาก “ปาติ๊ห์” (อิเหนา ฉบับแปลจาก หิกะยัต ปันหยี สะมิหรัง : ๖๒) เป็น “ปาตี” และ “ปูปาตี” (เรื่องเดิม : ๔๗) เปลี่ยนชื่อจาก”เกน บาหยัน” (อิเหนา ฉบับแปลจากหิกะยัต ปันหยี สะมิหรัง : ๒๓) เป็น “บาหยัน” (บทละครเรื่องปันหยีมิสาหรังและรุ่งฟ้าดอยสิงห์ : ๙-๑๐) ทั้งยังเปลี่ยนชื่อ “เกน ส้าหงิด” (อิเหนา ฉบับแปลจาก หิกะยัต ปันหยี สะมิหรัง : ๒๓) เป็น “ส่าหงิด” (บทละครเรื่องปันหยีมิสาหรังและรุ่งฟ้าดอยสิงห์ : ๑๓) ด้วย ทั้งนี้คงเพราะทรงคิดว่าคนไทยคุ้นกับชื่อ “บาหยัน” และ “ส่าหงิด” มากกว่าและเป็นชื่อที่ตรงหรือใกล้เคียงกับชื่อที่มีอยู่ในพระราชนิพนธ์เรื่อง*อิเหนา*

นอกจากนี้ ยังตัดชื่อตัวละครบางตัวให้สั้นลง คงเพื่อมิให้ผู้อ่านสับสนกับจันตะหรากิรหนา คือ เปลี่ยนจาก “ก้าหลุนาหวังจันตะหรา” (อิเหนา ฉบับแปลจากหิกะยัต ปันหยี สะมิหรัง : ๑๐๑) เป็น “ก้าหลุนาหวัง” (บทละครเรื่องปันหยีมิสาหรังและรุ่งฟ้าดอยสิงห์ : ๘๐)

<u>การดัดแปลงชื่ออื่น ๆ</u> ผู้เขียนพบว่าในเรื่อง*อิเหนา ฉบับแปลจากหิกะยัต ปันหยี สะมิหรัง* ใช้คำเรียกสวนว่า “ตาหมัน” (อิเหนา ฉบับแปลจากหิกะยัต ปันหยี สะมิหรัง : ๒๓) แต่ในบทละครเรื่องนี้ใช้ว่า “สตาหมัน” (บทละครเรื่องปันหยีมิสาหรังและรุ่งฟ้าดอยสิงห์ : ๑ และ ๑๓) ซึ่งแท้จริงแล้วแปลว่าสวนแห่งหนึ่ง ทั้งนี้คงเป็นเพราะคำ “สตาหมัน” มีในพระราชนิพนธ์เรื่องอิเหนาของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้า นภาลัยและคนทั่วไปเข้าใจความหมายของคำนี้ว่าสวน แม้ว่าเป็นการใช้คำผิดไปจากข้อเท็จจริงในภาษาชวาก็ตาม อนึ่ง ในเรื่อง*อิเหนา ฉบับแปลจากหิกะยัต ปันหยี สะมิหรัง* เรียกชื่อสวนในดาหาว่า “บันยารัน ส้าหรี” (อิเหนา ฉบับแปลจากหิกะยัต ปันหยี สะมิหรัง : ๒๓) ในเรื่องปันหยีมิสาหรังเรียกเพี้ยนไปเป็น “สำบันยา” หรือ “สำบันยัง” (บทละครเรื่องปันหยีมิสาหรังและรุ่งฟ้าดอยสิงห์ : ๗ และ ๘)

<u>การดัดแปลงคำกริยา</u> ผู้เขียนพบว่าในเรื่อง*ปันหยีมิสาหรัง* ผู้ทรงพระนิพนธ์ทรงใช้กริยาบางคำตามที่มีปรากฏในพระราชนิพนธ์บทละครในเรื่อง*อิเหนา*ของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยไม่ได้ใช้ตามที่ปรากฏในเรื่อง*อิเหนา ฉบับแปลจากหิกะยัต ปันหยี สะมิหรัง* เช่น เปลี่ยนคำ “มะงุมบาหรา” ในเรื่อง*อิเหนา ฉบับแปลจากหิกะยัต ปันหยี สะมิหรัง* (อิเหนา ฉบับแปลจากหิกะยัต ปันหยี สะมิหรัง : ๕๓) เป็น “มะงุมมะงาหรา” (บทละครเรื่องปันหยีมิสาหรังและรุ่งฟ้าดอยสิงห์ : ๘๕)

<u>การดัดแปลงคำนาม</u> ตอนปันหยีมิสาหรังปฏิเสธไม่ยอมเสวยอาหารร่วมกับอินูด้วยเกรงว่าจะเกิดเสนียดหรือความอัปมงคลขึ้น ในสำนวนแปลใช้คำ “ตุหลา ตุอะห์” ซึ่งตรงกับคำไทยว่าเสนียดจัญไร (อิเหนา ฉบับแปลจากหิกะยัต ปันหยี สะมิหรัง : ๘๑) ในบทละครใช้คำ “ตุลาปา” (บทละครเรื่องปันหยีมิสา หรังและรุ่งฟ้าดอยสิงห์ : ๕๙) ซึ่งใกล้กับคำว่า “ตุหลาปาปา” ในพระราชนิพนธ์เรื่อง*อิเหนา*ของรัชกาลที่ ๒

การเปลี่ยนรายละเอียดบางประการ มีดังนี้

เปลี่ยนเพื่อลดทอนพฤติกรรมของตัวละครให้อ่อนลง เช่น ตอนอาหยังชวนอินูให้มีความสัมพันธ์กันโดยอาหยังขอให้อินูคลึงเคล้าเล้าโลมนาง อินูปฏิเสธว่าไม่เคยทำ อาหยังก็อาสาจะเคล้าคลึงอินูเอง อินูก็ปฏิเสธอีกครั้งและกล่าวว่าตนไม่ปรารถนา อีกประการหนึ่งตนกำลังเป็นหวัด ตัวร้อน และเหงื่อไหลชุ่มตัว อาหยังจึงขู่ว่าจะฟ้องระตูดาหา ทำให้อินูนึกตำหนินางว่ามีความประพฤติดัง “หญิงชาวตลาด” (อิเหนา ฉบับแปลจากหิกะยัต ปันหยี สะมิหรัง : ๙๒) พฤติกรรมของอาหยังในบทละครไม่น่าเกลียดเท่าในฉบับแปล คือ อาหยังตัดพ้ออินูที่เฉยชากับนาง อินูแก้ตัวว่าเพราะยังไม่เคยมีชายา อาหยังจึงชวนให้เข้านอนด้วยกัน อินูปฏิเสธว่ายังไม่ง่วง ร้อน และอยากเดินเล่นก่อน อาหยังจึงขู่ว่าจะฟ้องระตูดาหา อินูจึงนึกตำหนินางว่ามีพฤติกรรมเหมือนไพร่ (บทละครเรื่องปันหยีมิสาหรังและรุ่งฟ้าดอยสิงห์ ๗๔)

เปลี่ยนชนิดของอาหาร ในเรื่อง*อิเหนา ฉบับแปลจากหิกะยัต ปันหยี สะมิหรัง* ลิกูทำข้าวหมักผสมยาพิษให้ประไหมสุหรีเสวย แต่ในสำนวนนี้เปลี่ยนเป็นข้าวหมกเสวย (เรื่องเดิม: ๒๐) ที่เปลี่ยนไปเช่นนี้ผู้เขียนสันนิษฐานว่าน่าจะเป็นเพราะในทรรศนะของคนไทย ข้าวหมกน่ากินและชวนกินมากกว่าข้าวหมัก

เปลี่ยนรายละเอียดโดยรวบเหตุการณ์คล้ายกันไว้ด้วยกัน ในงานอภิเษกอินูกับจันตะหรากิรหนาในฉบับแปลไม่มีงานอภิเษกระหว่างระเด่นสิงหมนตรีกับอาหยัง เพราะจัดภายหลังงานอภิเษกของอินู (อิเหนา ฉบับแปลจากหิกะยัต ปันหยี สะมิหรัง : ๑๓๘) แต่สำนวนบทละครรวบงานอภิเษกทั้ง ๒ คู่ไว้ในคราวเดียวกันดังปรากฏในฉากสุดท้าย (บทละครเรื่องปันหยีมิสาหรังและรุ่งฟ้าดอยสิงห์: ๑๔๕-๑๔๖)

การตัดรายละเอียดบางประการในเรื่องปันหยีสะมิหรัง

ในเรื่องปันหยีมิสาหรัง ผู้ทรงพระนิพนธ์ทรงตัดรายละเอียดบางประการในเรื่อง*อิเหนา ฉบับแปลจากหิกะยัต ปันหยี สะมิหรัง* (อิเหนา ฉบับแปลจากหิกะยัต ปันหยี สะมิหรัง : ๑๙) เช่น

ตัดรายละเอียดเรื่องเมืองเทวา ๓ เมืองในตอนต้นเรื่อง ในตอนต้นของบทละครเรื่องปันหยีมิสาหรัง ผู้ทรงนิพนธ์ทรงตัดรายละเอียดเรื่องเทพยดาจุติมาเป็นกษัตริย์วงศ์เทวา ๔ พี่น้อง ได้แก่ ระตูกุรีปัน ดาหา กาหลัง และบีกูคันธาส่าหรี โดยนำไปไว้ในคำบรรยายก่อนแสดงละคร (บทละครเรื่องปันหยีมิสาหรังและรุ่งฟ้าดอยสิงห์ : ๑) คือเริ่มต้นบทละครด้วยฉากท้องพระโรงเมืองดาหาทันที

ตัดรายละเอียดบางประการในคำพรรณนาความงามของตัวละคร เช่น

คำพรรณนาความงามของจันตะหรากิรหนา ทรงตัดรายละเอียดที่ผู้เขียนขีดเส้นใต้ทิ้งเหลือส่วนที่พอเข้าใจได้ แม้กระนั้นก็ยังมีความเปรียบบางส่วนที่เข้าใจยาก เช่น จมูกเหมือนกลีบกระเทียม ดังคัดมาให้เห็นดังนี้

ปันหยีสะมิหรัง	ปันหยีมิสาหรัง
...นางมีสิริรูปฉวีวรรณนวลละอองผ่องใส งามสุดที่จะหาคำพรรณนาได้ นาสิกประดุจกลีบกระเทียม นัยเนตรดุจดวงดาราทิศบูรพา ขนเนตรงอนพริ้ง นิ้วหัตถ์เรียวประดุจขนเม่น เพลาน่องดั่งท้อง (อุ้ง) เมล็ดข้าวเปลือก ส้นบาทดังฟองไข่นก ปรางดังมะม่วงป่าห้อยอยู่ ขนงโค้งดั่งงากุญชร ริมโอษฐ์ดั่งโค้งมะนาวตัด ...	*...มีพระฉวีวรรณผ่องใสงดงามยิ่งนัก พระนาสิกประดุจกลีบกระเทียม นัยเนตรประดุจดวงดารา ขนพระเนตรงอน นิ้วพระหัตถ์เรียวงาม พระชงฆ์ดุจท้องข้าวเปลือก ขนงดุจงากุญชร โอษฐ์ดุจมะนาวตัด...*

คำพรรณนาความงามของอาหยัง ตอนจะส่งตัวอาหยังเข้าห้องบรรทมหลังอภิเษกกับอินูแล้ว ผู้แต่งชมอาหยังว่า *"ศอระหงราวกับต้ำกระบวยยังไม่ได้ติด"* (อิเหนา ฉบับแปลจากหิกะยัต ปันหยี สะมิหรัง : ๘๙) ในบทละครตัดรายละเอียดส่วนนี้ออก คือไม่มีการชมคอของอาหยัง

คำพรรณนาความงามของปันหยียาหยังกุสุมา นายประตูกราบทูลระตูกากะหลังเรื่องความงามของปันหยียาหยังกุสุมาที่มาตั้งค่ายตรงชายแดนเมืองกากะหลัง ฉบับแปลระบุว่า *"กะละหนานั้นรูปงามอ้อนแอ้นราวกับองค์สังหยังเทวราชลงมาจากกะยาหงัน และงามยิ่งกว่าตะบาหรากะมะชายะ ท่วงทีกิริยาอ่อนโยนดังดอกกุหลาบยามโรย..."* (อิเหนา ฉบับแปลจากหิกะยัต ปันหยี สะมิหรัง : ๑๑๒) ในบทละครบรรยายสั้น ๆ ว่า *"ปันหยีคนนี้สวยงามมาก รูปร่างผึ่งผาย กิริยาอ่อนโยนดุจดอกกุหลาบ..."* (บทละครเรื่องปันหยีมิสาหรังและรุ่งฟ้าดอยสิงห์ : ๙๕)

ตัดรายละเอียดบางประการในคำสอนของลิกู ตอนลิกูสอนมารยาหญิงแก่อาหยังผู้เป็นธิดาเพื่อให้ยั่วยวนอินู ในฉบับแปลสอนให้แสร้งทำเป็นกลัวอินู หากอินูจับมือถือแขน ให้ปัดป้องและชักมือหนี เมื่ออินูจะอุ้มก็ให้ร้องไห้ เพื่อให้อินูช่วยเช็ดน้ำตาแล้วปลอบโยน แต่ถ้าอินูไม่ยอมถูกเนื้อต้องตัว อาหยังก็ควรนอนบนตักอินู กอดบั้นเอวไว้ และเมื่ออินูจะเสวยหมากก็ให้อาหยังป้อนหมากให้อินูจากปากของนาง เหมือนแม่นกป้อนอาหารแก่ลูกนก (อิเหนา ฉบับแปลจากหิกะยัต ปันหยี สะมิหรัง : ๙๐) ในบทละครตัดคำสอนบางอย่างทิ้ง มีเพียงลิกูสอนอาหยังให้เล่นตัว แกล้งทำเป็นกลัวและตกใจ ถ้าอินูจะจับมืออาหยังก็ให้ปัดออกเสีย ถ้าอินูอุ้มก็ให้แกล้งร้องไห้เพื่ออินูจะได้ปลอบ ถ้าอินูไม่ปลอบก็ให้อาหยังนอนบนตักอินูและกอดเอวไว้ (บทละครเรื่องปันหยีมิสาหรังและรุ่งฟ้าดอยสิงห์ : ๗๐-๗๑)

ตัดรายละเอียดในคำบรรยายการฝังศพของประไหมสุหรี ใน*อิเหนา ฉบับแปลจากหิกะยัต ปันหยี สะมิหรัง* บรรยายว่าในการฝังศพ ระตูดาหาให้ปั้นพระรูปจำลองประไหมสุหรีอย่างงามวิจิตร แล้วฝังไปพร้อมกับพระศพ (อิเหนา ฉบับแปลจากหิกะยัต ปันหยี สะมิหรัง : ๓๙) แต่ในสำนวนนี้ไม่มีการปั้นพระรูปจำลอง กล่าวบรรยายสั้น ๆ ว่า "ให้เอาพระศพไปฝัง ณ สุสานสำหรับพระราชวงศ์" (บทละครเรื่องปันหยีมิสาหรังและรุ่งฟ้าดอยสิงห์: ๒๖)

ตัดรายละเอียดตอนท้ายเรื่อง คือตัดเรื่องตั้งจันตะหรากิรหนาเป็นประไหมสุหรี ตั้งนิลวาตีเป็นมหาเดหวี ก้าหลุนาหวัง และบุษบาชูวิทเป็นลิกูของอินู ตัดเรื่องระเด่นวิรันตะกะซึ่งเป็นโอรสของเมืองจกรกาได้นางบุษบาส้าหรีเป็นมเหสีและได้ครองเมืองจกรกา ตัดเรื่องลิกูดาหาส่งมนตรีผู้เป็นน้องชายไปขอชานหมากอาคมจากพระอาจารย์แต่มนตรีถูกฟ้าผ่าตาย ลิกูทราบข่าวร้ายและผิดหวังที่ระตูดาหาไม่สนใจนางก็ป่วยจนร่างกายซูบผอมและตายไป ต่อมาระตูกุรีปันและประไหมสุหรีเสด็จไปทรงผนวชที่กุหนุงวิลิส ระตูกากะหลังก็มอบราชสมบัติแก่ระเด่นสิงหมนตรี นับแต่นั้นเมืองกุรีปันและกากะหลังก็มีความมั่งคั่งและชาวเมืองอยู่กันอย่างมีความสุข (อิเหนา ฉบับแปลจากหิกะยัต ปันหยี สะมิหรัง : ๑๓๗-๑๔๔)

การเพิ่มรายละเอียดบางประการเข้าไปในเรื่องปันหยีมิสาหรัง

ในบทละครเรื่อง*ปันหยีมิสาหรัง* ผู้ทรงพระนิพนธ์ทรงเพิ่มรายละเอียดบางประการเข้าไปในเรื่อง เช่น

การเพิ่มนกขมิ้นบินเข้าในฉากและเพิ่มระบำนก ตอนจันตะหรากิรหนาและอาหยังเที่ยวชมสวน ทรงเพิ่มให้นกขมิ้นบินเข้ามาในฉากและมีระบำนกด้วย ดังคำบรรยายว่า *“มีนกขมิ้นบินจากในโรงจนหมดตัว”* (บทละครเรื่องปันหยีมิสาหรังและรุ่งฟ้าดอยสิงห์ : ๘) และ *“ปี่พาทย์ทำเพลงให้นกจับระบำแล้วนกแยกย้ายอยู่ในที่ต่าง ๆ”* (เรื่องเดิม, หน้าเดิม) ทั้งนี้คงเพื่อให้มีสีสันและมีชีวิตชีวามากขึ้นนั่นเอง

การเพิ่มคำศัพท์ชวา ผู้ทรงพระนิพนธ์บทละครเรื่องนี้ได้เพิ่มคำศัพท์ชวาหลายคำ สันนิษฐานว่าคงเพื่อให้มีสีสันของชวามากขึ้น เช่น

การเพิ่มชื่อเป็นดอกไม้ ตอนจันตะหรากิรหนาและอาหยังเที่ยวเก็บดอกไม้ในสวน ในเรื่องอิเหนา *ฉบับแปลจากหิกะยัต ปันหยี สะมิหรัง* กล่าวว่าเป็น “บุหงาที่มีกลิ่นหอม ๆ และรูปงาม ๆ” (อิเหนา ฉบับแปลจากหิกะยัตปันหยีสะมิหรัง : ๒๓) ในบทละครเรื่องนี้ ผู้ทรงพระนิพนธ์ทรงเพิ่มชื่อดอกไม้เข้าไปคือดอกกะระบุหนิงซึ่งก็คือดอกแก้ว และดอกบุหงาตันหยงซึ่งก็คือดอกพิกุล ดังปรากฏในกลอนว่า *“เพลิดเพลินดำเนินเก็บผกา กะระบุหนิงบุหงาตันหยง”* (บทละครเรื่องปันหยีมิสาหรังและรุ่งฟ้าดอยสิงห์ : ๙)

ตอนอาหยังไล่จับนกขมิ้น ในบทละครเรียกนกขมิ้นว่า “บุหรงกะปุดัง” (เรื่องเดิม : ๙) ทั้ง ๆ ที่ในฉบับแปลจากภาษามลายู ผู้แปลทรงเรียกว่านกขมิ้น (อิเหนา ฉบับแปลจากหิกะยัต ปันหยี สะมิหรัง : ๒๔) แต่ทรงอธิบายไว้ในเชิงอรรถว่าในต้นฉบับภาษามลายูเรียกว่า “บูรุง กะปุดัง” (เรื่องเดิม, หน้าเดิม)

การเพิ่มรายละเอียดเรื่องอายุของอินู ตอนระตูกุรีปันจะสู่ขอจันตะหรากิรหนาให้เป็นคู่ตุนาหงันของอินู ในเรื่อง*อิเหนา ฉบับแปลจากหิกะยัต ปันหยี สะมิหรัง* มิได้ระบุอายุของอินูในขณะนั้นไว้ (อิเหนา ฉบับแปลจาก หิกะยัต ปันหยี สะมิหรัง : ๒๓) แต่ในบทละครเรื่อง*ปันหยีมิสาหรัง* ท้าวกุรีปันมี

พระดำริว่าอินูมีอายุ ๒๐ ปีแล้ว สมควรมีคู่ ดังปรากฏในความว่า *“ชันษาครบถ้วนยี่สิบปี สมควรจะมีคู่ครอง”* (บทละครเรื่องปันหยีมิสาหรังและรุ่งฟ้าดอยสิงห์ : ๑๔)

การเพิ่มรายละเอียดที่เป็นความเปรียบในการชมความงามของอินูกับปันหยีมิสาหรัง ในเรื่อง *อิเหนา ฉบับแปลจากหิกะยัต ปันหยี สะมิหรัง* เมื่ออินูพบปันหยีสะมิหรังครั้งแรกก็ชมปันหยีสะมิหรังว่า *“งามเปล่งปลั่งผ่องใส”* (อิเหนา ฉบับแปลจาก หิกะยัต ปันหยี สะมิหรัง : ๗๘) แต่ในเรื่อง*ปันหยีมิสาหรัง* ชมโดยเพิ่มความเปรียบว่างามดังดวงจันทร์วันเพ็ญ ทั้งยังเปรียบตาคมกับความแหลมคมของลูกศร (บทละครเรื่องปันหยีมิสาหรังและรุ่งฟ้าดอยสิงห์ : ๕๕) ดังนี้

นี่หรือปันหยีมิสาหรัง *ผิวพักตร์ดังดวงบุหลันฉาย*
งามโอษฐ์เห็นทนต์เมื่อยิ้มพราย *เนตรคมเทียมศรนารายณ์ผาดแผลงมา*

ส่วนปันหยีสะมิหรังในเรื่องอิเหนา ฉบับแปลจาก*หิกะยัต ปันหยี สะมิหรัง* ก็ชมอินูว่า *“ท่วงทีกิริยาสมกันกับรูปโฉมที่หวานงาม ควรแล้วจะเป็นทหารเอกของกรุงกุรีปั่น”* (อิเหนา ฉบับแปลจากหิกะยัต ปันหยี สะมิหรัง : ๗๘) ในเรื่อง*ปันหยีมิสาหรัง*เพิ่มรายละเอียดมากขึ้น คือ ชมตาว่างามดังดวงดารา (บทละครเรื่องปันหยีมิสาหรังและรุ่งฟ้าดอยสิงห์ : ๕๕) ดังนี้

นี้แล้วอินูกะระปาตี *ผู้ที่เป็นตุนาหงันแห่งข้า*
มองมาไม่กะพริบนัยนา *เนตรดังดาราสุกพราย*

การเพิ่มพฤติกรรมของตัวละครให้เด่นชัดขึ้น เช่น

ตอนประไหมสุหรีดาหาเสวยอาหารผสมยาพิษ ฉบับแปลกล่าวว่าประไหมสุหรีทรงเวียนพระเศียร อาเจียน มีไข้ เสโทไหลจากพระเศียร เนตรพร่าพรายพราวเป็นแสงหิ่งห้อย พระบาทอ่อนเปลี้ยจนลุกยืนไม่ได้... พระฉวีซีดเผือด พระเนตรโพลง แม้มีหมอรักษาอาการประชวรก็ไม่หาย ท้ายที่สุดประไหมสุหรีก็เสด็จสวรรคตโดยไม่มีถ้อยคำของประไหมสุหรีที่ตรัสแก่จันตะหรากิรหนา (บทละครเรื่องปันหยีมิสาหรังและรุ่งฟ้าดอยสิงห์ : ๓๕-๓๖) ในบทละครเพิ่มคำประไหมสุหรีว่าทรงตรัสแก่จันตะหราว่านางถูกฆ่าและตรัสลาธิดา ทั้งพระนางยังทรงกอดบาทระตูดาหาและกราบทูลลาอีกด้วย (เรื่องเดิม, หน้าเดิม)

ตอนลิกูยั่วยวนระตูดาหา ในสำนวนแปลกล่าวว่าเมื่อลิกูเห็นระตูดาหาถือดาบตรงมาด้วยความโกรธ แทนที่จะตกใจกลัวกลับเข้าไปในตำหนักและแสดงกิริยายั่วยวนต่าง ๆ คือ ขึ้นนั่งบนเตียงนอน เอามือกอดหมอน เผยให้เห็นหน้าอก เมื่อระตูดาหาทอดพระเนตรเห็นก็หายกริ้ว พระแสงดาบหล่นจากพระหัตถ์ และเกิดความกำหนัดขึ้นทันที (อิเหนา ฉบับแปลจากหิกะยัต ปันหยีสะมิหรัง: ๓๘) ในบทละครมีคำบรรยายว่า แทนที่ลิกูจะตกใจกลัว กลับกระโดดขึ้นยืน ถอดเสื้อตัวนอกออกจนเหลือแต่ผ้ารัดอก เดิน

กรายไปมา แล้วนั่งบนเตียงนอน ทำทีกอดหมอนข้าง แล้วนอนแอ่นอก เมื่อระตูดาหาทอดพระเนตรเห็นพระแสงก็หลุดจากพระหัตถ์ (บทละครเรื่องปันหยีมิสาหรังและรุ่งฟ้าดอยสิงห์ : ๒๕-๒๖)

การเพิ่มบทตลก ในบทละครมีการเพิ่มบทตลกแทรกไว้ในที่ต่าง ๆ หลายตอน เพื่อให้ตัวละครพูดตลกได้โดยเสรีโดยไม่มีตัวบท เพื่อเพิ่มสีสันในการแสดงบางฉาก เช่น ฉากที่ ๗ ตอนมนตรีซึ่งเป็นน้องชายของลิกูไปหาอาจารย์ทำเสน่ห์ตามคำขอร้องของลิกู มีบทกำกับว่า *"ให้ตลกเล่นตามแต่จะเล่น"* (เรื่องเดิม : ๑๙) ดังจะคัดมาให้เห็นชัดเจน ดังนี้

ฉากที่ ๗

เป็นฉากในป่า มนตรีออกเดินท่องเที่ยวเพื่อไปหาอาจารย์แขก ให้ตลกเล่นตามแต่จะเล่น อาจารย์ให้ชานหมาก ให้รูปสีผึ้งเสน่ห์ไปถวายลิกู

(ปิดฉาก)

ตอนพี่เลี้ยงกราบทูลอินูให้เกี้ยวอาหยัง อินูตรัสว่าทำไม่เป็น กะระตาหรากราบทูลว่า *"ต้องฝืนพระทัยหน่อยซิพระเจ้าค่ะ ต้องทำยังงี้พระเจ้าค่ะ (ให้เล่นตลกเกี้ยวกัน)"* (เรื่องเดิม : ๗๓) ตอนอินูเตือนไพร่พลให้ทำตัวเรียบร้อยเมื่อจะเข้าเมืองกาหลังตามคำเชิญ เพราะ *"...ข้ารักใคร่เคารพพระองค์มาก เพราะพระองค์เป็นพระเจ้าอาของข้าแท้ ๆ (แล้วแต่จะคุยตลกล้อเลียนกันบ้าง)" (เรื่องเดิม : ๙๔)* ตอนพี่เลี้ยงปันหยียาหยังกุสุมาหลอกสิงหมนตรี (หรือศิริกัน)ว่ามีหนทางทำให้สิงหมนตรีรูปงามเหมือนปันหยียาหยังกุสุมา เมื่อถูกสิงหมนตรีเร่งเร้า มีบทพี่เลี้ยงทั้งสี่เล่นตลก ดังนี้ *"(ทั้งสี่พี่เลี้ยงปรึกษาจะหนีปันหยีไป ให้เล่นตลกตอนนี้ให้มาก ใช้คำพูดเอาเอง เมื่อปรึกษาเสร็จแล้วก็เดินออกนำหน้าสิงหมนตรีไป)"* (เรื่องเดิม : ๑๐๖)

การเพิ่มรายละเอียดที่เป็นความเชื่อในศาสนาอิสลาม ความเชื่อเรื่องศาสนาอิสลามปรากฏหลายตอน เช่น

จันตะหรากิรหนากล่าวขอบคุณมนตรีที่ช่วยพานางหนีออกจากเมืองดาหาจนได้สร้างเมืองใหม่ เมื่อมนตรีจะลากลับไปยังดาหา จันตะหรากิรหนากล่าวว่า *"ขอพระอ้าหล่าเจ้าจงคุ้มครองลุงท่านให้ปลอดภัยทุกประการ"* (บทละครเรื่องปันหยีมิสาหรังและรุ่งฟ้าดอยสิงห์ : ๔๓) ตอนอินูเข้าพักในเมืองของปันหยีมิสาหรัง อินูกล่าวแก่ปันหยีว่า *"ยังนึกเสียดายว่าทำไมหนอพระอ้าหล่าเจ้าจึงจะบันดาลให้เจ้ากลับเป็นหญิงได้ ถ้าเป็นหญิง เจ้าต้องเป็นของกะกันดาแน่นอนทีเดียว"* (เรื่องเดิม : ๖๖) และตอนปันหยียาหยังกุสุมาลาระตูกาหลังกลับไปหาบิดามารดา ศิริกันอวยพรปันหยีว่า *"ขอพระอ้าหล่าเจ้าจงคุ้มครองพี่จงไปสวัสดี"* (เรื่องเดิม : ๑๓๗)

ผู้เขียนมีความเห็นว่ารายละเอียดเรื่องนี้ไม่น่าถูกต้อง เพราะนิทานปันหยีมีก่อนที่ศาสนาอิสลามจะเผยแผ่เข้ามาในอาณาจักรชวา และในเวลานั้นชวายังนับถือศาสนาฮินดูอยู่

การนำกลุ่มคำในบทกลอนบางวรรคหรือนำกลอนบางวรรคในพระราชนิพนธ์บทละครในเรื่องอิเหนาของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยมาไว้ในบทละครเรื่องปันหยีมิสาหรัง

ผู้เขียนพบว่าพระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าหญิงเฉลิมเขตรมงคล ทรงนำกลุ่มคำในบทกลอนบางวรรคหรือนำกลอนบางวรรคในพระราชนิพนธ์บทละครในเรื่อง*อิเหนา*ของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยมาใส่ไว้ในบทละครเรื่อง*ปันหยีมิสาหรัง*ด้วย เช่น

ตอนปันหยีขับลำกับอินูซึ่งเข้ามาอยู่ในเมืองของปันหยีมิสาหรัง เมื่อปันหยีมิสาหรังขับแล้ว อินูรู้สึกจับใจในน้ำเสียง มีบทพรรณนาในเรื่องนี้ (บทละครเรื่องปันหยีมิสาหรังและรุ่งฟ้าดอยสิงห์: ๖๕) คล้ายในพระราชนิพนธ์เรื่อง*อิเหนา*ตอนปันหยีได้ยินอุณากรรณขับ โดยใช้คำ “ยิ่งคิดพิสมัย” และ “ยิ่งฟังยิ่งคิด” ตรงกัน (เรื่องอิเหนาพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ ๒, ๒๕๑๔ : ๖๘๖-๖๘๗) ดังนี้

พระราชนิพนธ์บทละครในเรื่องอิเหนา	**บทละครเรื่องปันหยีมิสาหรัง**
เมื่อนั้น	*เมื่อนั้น*
ปันหยีปรีดิ์เปรมเกษมศานต์	*อินูยิ่งคิดพิสมัย*
ฟังเสียงอุณากรรณให้บันดาล	*ยินเสียงปันหยีขับจับใจ*
ซาบซ่านเสนาะเพราะจับใจ	*เสนาะในน้ำรสพจนา*
พ่างเพียงศรแผลงมาแทงจิต	*ดังอมฤตฟ้ามายาจิต*
ยิ่งฟังยิ่งคิด*พิสมัย*	***ยิ่งฟังยิ่งคิด****เสน่หา*
บรรดาคนทั้งสิ้นได้ยินไป	*ตลึงอยู่กับที่ไม่เจรจา*
รัญจวนใจไม่เป็นสมประดี	*วาบหวั่นวิญญาเสียวฤทัย*

ตอนปันหยียาหยังกุสุมาลงจากม้ามารบกับระตูจรกา คำบรรยายเหตุการณ์ตอนนี้ในเรื่องปันหยีมิสาหรัง (บทละครเรื่องปันหยีมิสาหรังและรุ่งฟ้าดอยสิงห์ : ๘๗) คล้ายกับคำบรรยายในพระราชนิพนธ์เรื่องอิเหนาตอนอิเหนาท้าท้าวกะหมังกุหนิงรบด้วยกระบี่ (เรื่องอิเหนาพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ ๒ : ๓๓๖) โดยใช้คำ ลงจากอัสดรตรงกัน ดังจะคัดมาเปรียบเทียบต่อไปนี้

พระราชนิพนธ์บทละครในเรื่องอิเหนา	**บทละครเรื่องปันหยีมิสาหรัง**
เรารบกันบนหลังอาชา	*เมื่อนั้น*
ต่างกล้าสามารถไม่ถอยหนี	*ยาหยังกุสุมาปันหยี*
มาจะลงยังพื้นปัถพี	*เห็นระตูจรกาเข้าราวี*
ตีกระบี่ให้เห็นฝีมือกัน	*รุดไสโยธีร่นมา*
ว่าพลางลงจากอัสดร	*พระจึงลงจากอัสดร*

พระกรทรงกระบี่ผาดผัน *ต่อต้านราญรอนด้วยทีท่า*
รำร่ายหันเหียนเวียนระวัน *ต่างคนต่างหาญชาญศักดา*
หมายมั่นเข่นฆ่าราวี *เลี้ยวไล่ไปมาพัลวัน*

ตอนปันหยียาหยังกุสุมารบกับระตูจรกา ในคำบรรยายการรบระหว่างปันหยียาหยังกุสุมากับระตูจรกาในเรื่องปันหยีมิสาหรัง (บทละครเรื่องปันหยีมิสาหรังและรุ่งฟ้าดอยสิงห์ : ๘๗) มีกลอนบางวรรคที่บรรยายเหตุการณ์ตอนปันหยียาหยังกุสุมาสังหารระตูจรกาคล้ายและตรงกับที่มีในพระราชนิพนธ์บทละครในเรื่อง*อิเหนา*ตอนอิเหนาสังหารท้าวกะหมังกุหนิง (เรื่องอิเหนาพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ ๒ : ๓๓๖ และ ๓๓๘) ดังนี้

พระราชนิพนธ์บทละครในเรื่องอิเหนา	**บทละครเรื่องปันหยีมิสาหรัง**
เห็นระตูถอยเท้าก้าวผิด	*เห็นระตูถอยท้าวก้าวผิด*
พระกรายกริชแทงอกตลอดหลัง	*พระทรงกริชแทงระตูอาสัญ*
ล้มลงด่าวดิ้นสิ้นกำลัง	*ล้มลงด่าวดิ้นสิ้นชีวัน*
มอดม้วยชีวันปลดปลง	*พลขันธ์แตกพ่ายกระจายไป*

ภาพลักษณ์ของอินูกะระปาตีและจันตะหรากิรหนาในเรื่องปันหยีมิสาหรัง

ในเรื่อง*ปันหยีมิสาหรัง* แสดงภาพลักษณ์ของอินูกะระปาตีและจันตะหรากิรหนาต่างไปจากที่พบในพระราชนิพนธ์บทละครในเรื่องอิเหนา ดังนี้

ภาพลักษณ์ของอินูกะระปาตี ภาพลักษณ์ของอินูกะระปาตีในเรื่อง*ปันหยีมิสาหรัง*เป็นดังนี้

๑. เชื่อฟังผู้ใหญ่โดยเฉพาะพระชนกชนนีและญาติผู้ใหญ่ เช่น เมื่อท้าวกุรีปันจะสู่ขอจันตะหรากิรหนาให้เป็นคู่ตุนาหงันของอินู ทรงถามอินู อินูก็ไม่ขัดข้อง ดังคำกราบทูลว่า *“แล้วแต่อายะยันดาจทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ”* (บทละครเรื่องปันหยีมิสาหรังและรุ่งฟ้าดอยสิงห์ : ๑๔) นอกจากนี้เมื่ออินูเดินทางไปดาหาเพื่อเข้าพิธีอภิเษกกับจันตะหรากิรหนา พบว่าจันตะหรากิรหนาหนีไปแล้ว ลิกูจึงแนะนำให้อินูอภิเษกกับอาหยังแทน ท้าวดาหาก็ทรงเห็นชอบด้วย อินูก็ยอมทำตามทั้ง ๆ ที่ไม่ได้รักอาหยังเลย ดังปรากฏในคำพูดของอินูที่ตอบท้าวดาหาว่า *“แล้วแต่มะมันดาจะทรงพระกรุณาโปรดเกล้า”* (เรื่องเดิม : ๖๙) ภาพลักษณ์นี้ขัดกับอิเหนาในพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยที่ดื้อดึง มักไม่เชื่อฟังคำผู้ใหญ่ เช่น พระชนกสู่ขอบุษบาให้เป็นคู่ตุนาหงันก็ไม่พอใจ ถอนหมั้นนาง เมื่อพบนางบุษบาในภายหลังกลับหลงรักและปรารถนาจะได้นางคืน

๒. <u>ฉลาดมีไหวพริบ</u> ดังปรากฏว่าเมื่ออินูหนีนางอาหยังไปยังเมืองของปันหยีมิสาหรังเพราะทนรบเร้าให้ตนมีความสัมพันธ์กับนางไม่ได้ เมื่อไปถึงขณะที่ยังไม่ลงจากรถก็พบว่าเมืองเงียบผิดปรกติ และได้ยินเสียงมะเดหวีที่ครวญถึงจันตะหรา อินูก็ทราบทันทีว่าปันหยีมิสาหรังคือจันตะหรากิรหนาแปลงเป็นชาย ดังพบในข้อความ (บทละครเรื่องปันหยีมิสาหรังและรุ่งฟ้าดอยสิงห์ : ๗๗-๗๘) ดังนี้

อินู: เอ๊ะ – ออกพระนามประไหมสุหรีถูกลิกูวางยาพิษ และออกชื่อจันตะหรากิรหนา ถ้าเช่นนั้นปันหยีก็คือจันตะหรากิรหนาน่ะซิ

(พญาโศก)

อนิจจาดวงยิหวายอดยาจิต ไฉนปิดข้อขำอำพรางพี่
แสนสุดเสียดายพันทวี แก้วกำในมือพี่มาหายไป
ชื่นแต่กลิ่นสไบทรง องค์น้องรักไม่ลืมได้
หยิบส่าโบ๊ะขึ้นเช็ดชลนัย โสการ่ำไห้มิสร่างซา

อินู: โธ่ - ปันหยีเอ๋ย พี่ไม่รู้เลยว่า เจ้าจะเป็นจันตะหรา ถ้ารู้ความจริงแล้วจะไม่เป็นเช่นนี้เลย (พูดเสร็จแล้วลงจากรถ)

นอกจากนี้ เมื่ออินูสงสัยว่ากำบูวะระคะเป็นคนเดียวกันกับปันหยีมิสาหรังและจันตะหรากิรหนา ก็คอยจับตาดูจนแอบเข้าไปในห้องนอน เห็นกำบูวะระคะอุ้มตุ๊กตาทอง และรำพันถึงชะตาชีวิตด้วยความน้อยใจก็ทราบทันทีว่ากำบูวะระคะคือจันตะหรากิรหนา จึงแสดงตนและทำให้จันตะหรายอมรับความจริง ดังเนื้อความท้ายฉากที่ ๕๔ ต่อกับฉากที่ ๕๕ ซึ่งปันหยียาหยังกุสุมาสนทนากับพี่เลี้ยง และแอบเข้าไปในห้องกำบูวะระคะ (เรื่องเดิม : ๑๓๑-๑๓๒) ดังนี้

สมาร์: เขาไม่อยู่หรือพระเจ้าคะ ?

ปันหยี: เขายังอยู่ในห้อง เห็นจะไปอาบน้ำอาบท่าหรือไง ข้าจะไปแอบดูในห้องนอนของเขาถึงจะรู้เรื่อง ไปทางโน้นเถิดพี่

(เข้าโรงไป ถ้าวะระคะแต่งตัวยังไม่เสร็จ ให้พวกพี่เลี้ยงออกมาเล่นตลกอย่าให้ฉากว่าง ให้มาพูดนินทาล้อปันหยี ตลอดจนเข้าไปแอบดูว่าที่แคบร้อนจะตาย พูดจาอะไรไม่ได้ อัดใจเป็นต้น แล้วแต่จะพูดกัน)

ฉากที่ ๕๕

ห้องนอนกำบูวะระคะ ที่นอน หมอน ผ้าห่มนอน มุ้ง เครื่องแป้ง ตัวละคร กำบูวะระคะนั่งบนเตียงนอนกับพี่เลี้ยงและนางเชลย อุ้มตุ๊กตาทองอยู่ในมือ (โศกตัด)

โอ้ตุ๊กตาดวงชีวาเจ้าเพื่อนยาก แม้ว่าเราแสนลำบากก็ต้องสู้
ตกยากมาเป็นพวกกำบู แสดงให้คนดูด้วยน้ำใจ
เวลานี้เราหมดวาสนา สิ้นที่พึ่งพาอาศัย
แลหายไม่มีคู่หทัย ภายในอกข้าอุราตรม
รักษาตัวบริสุทธิ์ดุจมณี ไม่มีราคีเท่าเส้นผม
ไร้สุขมีแต่ทุกข์ระทม ร้าวระบมเห็นช้าถ้าต้องตาย
(บุล่ง)
ทรงฟังวะระคะพรรณนา ทุกข์ในหัทยาก็เสื่อมหาย
พระจึงยุรยาตรนาดกราย นั่งแนบโฉมฉายกล่าววาจา
(จันตะหราเห็นอินูเข้ามาก็โยนตุ๊กตาทิ้งแล้วร้องไห้ อินูหยิบมาส่งให้)
อินู: ตุ๊กตาไม่มีผิดเลย ความผิดอยู่ที่พี่ต่างหาก (จับหัตถ์จันตะหรา)
(ต้นวรเชษฐ์ ๓ ชั้น)
ดวงยิหวายาจิตชีวิตพี่ อย่าโศกีนักเลยจงเงยหน้า
พี่มาหาแล้วแก้วตา บุญมาให้พบประสบกัน
อนิจจาเจ้าช่างหนีได้ กะกันดาตามไปทุกเขตขัณฑ์
บทหญิง - น้องเหลือเชื่อวาจาทรงธรรม์ สาวสวรรค์นับอนันต์ติดตามมา

ภาพลักษณ์ดังกล่าวของอินูต่างจากที่พบในพระราชนิพนธ์เรื่อง*อิเหนา*ของรัชกาลที่ ๒ ที่แม้สังคามาระตาพยายามโน้มน้าวให้เห็นว่าอุณากรรณคือบุษบา อิเหนาก็ไม่เชื่อ

<u>ภาพลักษณ์ของจันตะหรากิรหนา</u> ภาพลักษณ์ของจันตะหรากิรหนาในเรื่องปันหยีมิสาหรังเป็นดังนี้

๑. <u>เป็นหญิงที่กล้าขัดรับสั่งพระชนกต่อหน้าพระพักตร์</u> ตอนระตูดาหาจบังคับันตะหรากิรหนาให้ยอมเปลี่ยนตุ๊กตาของนางกับตุ๊กตาของอาหยัง จันตะหรากิรหนาไม่ยอมทำตามรับสั่งแม้ระตูดาหาขู่จะตัดผมนางก็ตาม ทั้งยังกราบทูลว่า *“อะนันดาถวายไม่ได้เพคะ ขอถวายชีวิตแทน”* (เรื่องเดิม : ๓๕) และ *“...ตุ๊กตานี้ลูกรักประดุจชีวิต ไม่ขอยอมถวาย เมื่อจะทรงประสงค์ก็ขอถวายชีวิตแทน”* (เรื่องเดิม, หน้าเดิม) ลักษณะนิสัยเช่นนี้ต่างจากพระราชนิพนธ์บทละครเรื่อง*อิเหนา*ของรัชกาลที่ ๒ ที่บุษบาไม่กล้าขัดรับสั่งเมื่ออยู่ต่อหน้าพระพักตร์

๒. <u>เป็นหญิงที่มีความเข้มแข็ง เด็ดเดี่ยว และกล้าตัดสินใจ</u> หลังจากถูกระตูดาหาลงโทษด้วยการตัดผมและฟื้นขึ้นจากสลบแล้ว จันตะหรากิรหนาตัดสินใจออกจากเมืองไปอยู่ป่าทันที ดังที่กล่าวแก่

พี่เลี้ยงว่า “ข้าคิดจะไปอยู่ป่าพนาลี มะรุมมะราไปตามทีดีกว่าตาย” (เรื่องเดิม : ๓๖) และกราบทูลมะเดหวีว่า “...ลูกทนไม่ไหวแล้ว ขืนอยู่ต่อไปก็ต้องตาย ลูกแสนที่จะเบื่อหน่ายเหลือทนเหลือทานแล้ว ถึงอย่างไรก็ขอให้ไปพ้นเสียจากที่นี่เถิด...” (เรื่องเดิม : ๓๗) อนึ่ง เมื่ออินูลาปันหยีมิสาหรังไปอภิเษกที่ดาหา ปันหยีมิสาหรังก็ไม่ยอมเปิดเผยว่าตนคือจันตะหรากิรหนาโดยให้เหตุผลตอนท้ายเรื่องว่า “ใครจะทูลได้เล่าถ้าทรงรักอยู่ก็ดี ถ้าไม่รักน้องจะเอาหน้าไปไว้ที่ไหน...” (เรื่องเดิม : ๑๔๑) นอกจากนี้ เมื่อปลอมเป็นชายชื่อปันหยีมิสาหรังแล้ว เกรงว่าจะถูกจับได้ว่าเป็นหญิง ทั้งยังต้องการลืมอินูด้วย จึงตัดสินใจหนีออกจากเมืองไปหาอาซิ่งบวชอยู่ที่กุหนุงวิลิศและออกเดินทางวันรุ่งขึ้นทันทีและทิ้งมะเดหวีไว้โดยมิได้บอกลา (เรื่องเดิม : ๗๔-๗๕) ลักษณะนิสัยเด็ดเดี่ยวเช่นนี้ไม่พบในพระราชนิพนธ์บทละครในเรื่อง*อิเหนา*ของรัชกาลที่ ๒

ความสรุป

แม้บทละครเรื่อง*ปันหยีมิสาหรัง*จะมีขึ้นในบรรณพิภพมานานแล้วไม่ต่ำว่า ๖๐ ปี แต่มีน้อยคนที่รู้จักเรื่องนี้ เรื่องนี้เป็นอิเหนาอีกสำนวนหนึ่งของไทยที่มีรายละเอียดต่าง ๆ แปลกไปจากเรื่องเดิมที่คนไทยเคยรู้จักมักคุ้น แม้ผลงานเรื่องนี้ไม่ดีเด่นและไม่ประณีตเท่าพระราชนิพนธ์บทละครในเรื่อง*อิเหนา*ของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย แต่ก็สะท้อนให้เห็นความตั้งใจของผู้แต่ง และเห็นอิทธิพลที่ได้รับจากพระราชนิพนธ์บทละครในเรื่อง*อิเหนา*ไม่น้อยทั้งที่เป็นชื่อเมือง ชื่อตัวละคร ชื่อตำแหน่ง รวมทั้งการใช้คำนามและคำกริยาบางคำ

การศึกษาบทละครเรื่อง*ปันหยีมิสาหรัง*ครั้งนี้นอกจากทำให้รู้จักนิทานปันหยีของไทยเพิ่มขึ้นแล้ว ยังเป็นการเตรียมข้อมูลให้คนไทยพร้อมเข้าสู่ประชาคมอาเซียนมากขึ้น และเพื่อนำไปสู่การสัมมนาระดับนานาชาติเรื่องนิทานปันหยีในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ซึ่งจะจัดขึ้นเป็นครั้งที่ ๒ ในอีกไม่นานนี้ หลังมีสัมมนาครั้งแรกไปแล้วระหว่างวันที่ ๒-๖ มีนาคม พ.ศ. ๒๕๕๖ ในครั้งนั้นฝ่ายไทยได้นำเสนอพระราชนิพนธ์บทละครในเรื่อง*อิเหนา*ของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย และบทเจรจาละครเรื่อง*อิเหนา*พระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวให้ประเทศเพื่อนบ้านและผู้สนใจได้รู้จักไปแล้ว.

เอกสารอ้างอิง

เฉลิมเขตรมงคล, พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าหญิง. *บทละครเรื่องปันหยีมิสาหรัง และรุ่งฟ้าดอยสิงห์.* พิมพ์ในงานพระราชทานเพลิงพระศพพระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าหญิงเฉลิมเขตรมงคล วันที่ ๒๖ มิถุนายน ๒๕๐๐.

ธานีรัตน์ จัตุทะศรี. “พระราชนิพนธ์อิเหนาในรัชกาลที่ ๒: การสร้างนิทานปันหยีให้เป็นยอดแห่งวรรณคดีบทละครใน” วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๕๒.

นครสวรรค์วรพินิต, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระ. (ทรงแปลจากต้นฉบับภาษามลายู). *อิเหนา ฉบับแปลจากหิกะยัติ ปันหยี สะมิหรัง* (Hikayat Panji Semirang). พิมพ์ครั้งที่ ๔. กรุงเทพฯ : โฆษิต, ๒๕๕๒.

เรื่องอิเหนาพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ ๒. พิมพ์ครั้งที่ ๑๑. กรุงเทพฯ : ศิลปาบรรณาคาร, ๒๕๑๔.

สุดารัตน์ กัลยา. “การแสดงที่วังมังคละสถาน” วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๐.

Abstract **Panji Misarang: Another Version of Thai Panji Stories**
Cholada Ruengruglikit
Associate Fellow of the Academy of Arts,
The Royal Institute, Thailand

Princess Chalerm Khet Mongkhon composed *Panji Misarang,* another version of Thai Panji Stories with its different plot and content from the former *Inao* and *Dalang*, to be performed as *Lakhon Phanthang* in her palace on the occasion of celebrating her own birthday in 1952. She concluded and adapted the content in order to be appropriate for her modern audiences from *Inao* by Prince Boriphat Sukhumphan. The prince had translated this work in Thai from *Hikayat Panji Semirang*, the Melayu version composed in prose with some poetry, which was translated from one of Java version. It is remarked that some words in some verses in *Inao* by King Rama II were added in *Panji Misarang* as well.

Panji Misarang is a complete script focusing on conversations of the actors and the description of the teller in performance. Thai dancing was not much found. The name of songs and melody were given as well as the costume in Java style and Java crown. The numerous Java melodies were composed. The descriptions for the director were also given. The play was divided into sixty two scenes in which short events were presented. The actors recited their words. Some songs in Klon Bot Lakhon were also inserted. The narrative was used in order to run the performance quicklier.

The outstanding of *Panji Misarang* are as follows. Ratu Daha is sex mad. He has three main wives, Pramaisuri, Madewi and Liku. The latter is over ambitious. She has charmed Ratu Daha to be infatuated with her and kills Pramaisuri. Ayang, her daughter, is jealousy and loves to snatch everything from Jintarakirana, her sister of different mother. Ayang gets marry with Inu, the *fiancé of Jintarakirana, because Jintarakirana has run away from the city after* being seriously punished by Ratu Daha. In the play, Inu and Jintarakirana disguise themselves many times in order to search for each other. Finally they meet and happily live together. It is found that, in this version, Inu is obedient and Jintarakirana is a determined princess. These are different from Inao and Butsaba who are very stubborn and weakling respectively in Bot Lakhon Nai *Inao* by King Rama II..

Keywords**:** Panji Misarang, another version of Thai Panji Stories, Bot Lakhon Phanthang, Princess Chalerm Khet Mongkhon

The Journal of the Royal Institute of Thailand
Vol. 39 No. 3 Jul-Sep 2014

สุภาษิตศรีสวัสดิ์ : คำสอนกุลบุตรผู้ศึกษาในสำนักสงฆ์*

โชษิตา มณีใส**
ราชบัณฑิต สำนักศิลปกรรม
ราชบัณฑิตยสถาน

บทคัดย่อ

สุภาษิตศรีสวัสดิ์ ของ นายมี เป็นหนังสือสุภาษิตที่ต่างจากหนังสือสุภาษิตอื่น ๆ เพราะเจาะจงเป้าหมายการสอนที่กุลบุตรที่ศึกษาเล่าเรียนในสำนักสงฆ์ เนื้อหากล่าวถึงข้อปฏิบัติตนของกุลบุตรทั้งด้านหน้าที่ คุณธรรม และจริยธรรมตามหลักมงคล ๓๘ ทำให้หนังสือซึ่งเป็นเหมือนคู่มือศิษย์สงฆ์นี้มีคุณค่าและคุณประโยชน์ในการนำไปใช้ประพฤติปฏิบัติ กลวิธีการสอนก็เป็นลักษณะเด่นอีกประการหนึ่ง เพราะการสอนสิ่งที่ถูกจากสิ่งที่ผิด และการสอนโดยการชี้ให้ทราบจุดประสงค์ เหตุและผลการกระทำนั้นได้ประมวลข้อมูลจากประสบการณ์และความรู้มาใช้ในการชี้แจงอธิบาย ส่งผลให้หนังสือนี้ไม่เพียงมีคุณค่าด้านคำสอน แต่ยังเป็นบันทึกทางสังคมและวัฒนธรรมที่มีรายละเอียดน่าศึกษา เพราะสะท้อนให้เห็น วิถีชีวิต ความคิด ความเชื่อ ค่านิยม และภาพสังคมอย่างแจ่มชัดและน่าสนใจเป็นอย่างยิ่ง

คำสำคัญ : **สุภาษิตศรีสวัสดิ์, คำสอน, ผู้ศึกษา, สำนักสงฆ์**

คำนำ

นับแต่โบราณกาล ก่อนที่จะมีโรงเรียนหลวงเกิดขึ้นในสมัยบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวอันเป็นการเริ่มต้นยุคการศึกษาของทวยราษฎร์ วัดเป็นสถานศึกษาของกุลบุตรของไทย มีสงฆ์ในสำนักเป็นอาจารย์ กุลบุตรที่พ่อแม่ส่งมาศึกษาอาจบวชเป็นสามเณร หรือมิได้บวชก็มี การศึกษาในวัดใช้ปรัชญาความรู้คู่คุณธรรม เพราะผู้เรียนนอกจากจะได้ศึกษาเล่าเรียนความรู้ ยังได้รับการอบรมด้านจริยธรรม ได้แก่ ความประพฤติ กิริยามารยาท และคุณธรรมตามหลักพระพุทธศาสนาด้วย

---

* บรรยายในการประชุมสำนักศิลปกรรม เมื่อวันที่ ๑ กรกฎาคม พ.ศ. ๒๕๕๗

** รองศาสตราจารย์ คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

การอบรมด้านจริยธรรมและคุณธรรมแบบที่ลงลึกไปถึงรายละเอียดในชีวิตประจำวันมักกระทำโดยมุขปาฐะ แต่ยังมีหนังสือเรื่องหนึ่งกล่าวถึงการอบรมความประพฤติของกุลบุตรที่ศึกษาอยู่ในสำนักสงฆ์แง่หลักการปฏิบัติตนในชีวิตประจำวัน ความประพฤติที่ดีงาม การเรียนรู้ธรรมะที่ใช้กล่อมเกลาจิตใจและทำให้เข้าถึงอุดมการณ์ของศาสนา เพื่อให้ผู้ที่ผ่านกระบวนการอบรมมีคุณสมบัติถึงพร้อม แม้จะไปดำเนินชีวิตในเพศฆราวาสก็เป็นที่พึงประสงค์ของสังคม หนังสือเรื่องนั้น คือ *สุภาษิตศรีสวัสดิ์*

ในอดีต *สุภาษิตศรีสวัสดิ์* อาจเคยเป็นที่รู้จักกันในระดับหนึ่ง เพราะมีหนังสือแบบเรียนภาษาไทยระดับประถมศึกษาสมัยหนึ่งคัดคำประพันธ์บางส่วนของหนังสือเรื่องนี้มาเป็นบทเรียน และใช้เป็นบทอาขยาน คือ บทที่ว่า *“วิชาเหมือนสินค้า อันมีค่าอยู่เมืองไกล”* แต่เนื่องจากสมัยต่อมาหนังสือเรื่องนี้ไม่มีผู้กล่าวถึงในวงวิชาการและในทำเนียบประวัติวรรณคดี ในที่นี้จึงจะขอนำมากล่าวให้เห็นลักษณะ เนื้อหา คุณค่าความสำคัญ เพื่อให้หนังสือเรื่องนี้เป็นที่รู้จักดียิ่งขึ้น

ข้อมูลตัวบท *สุภาษิตศรีสวัสดิ์*

เรื่อง *สุภาษิตศรีสวัสดิ์* เป็นผลงานของ นายมี ดังกล่าวไว้ในตัวบทว่า

“เราผู้แต่งแจ้งนามนายมี รูปพรรณพอดี เหมือนหนึ่งมะพร้าวจาวทอง”

ในแวดวงกวีรัตนโกสินทร์ เป็นที่รู้จักกันดีว่า นายมี[๑] หรือ หมื่นพรหมสมพัตสร เป็นกวีที่มีฝีปากทางกลอนเกือบเท่าสุนทรภู่ เป็นเจ้าของผลงานวรรณกรรมประเภทกลอนหลายเรื่อง และเป็นกวีที่หยิบยกเรื่องราวชาววัดมาแต่ง เช่น *นิราศเดือน* ซึ่งเป็นเรื่องภิกษุหนุ่มรำพันรักจากในวัด นายมีมองโลกในวัดด้วยสายตาของคนที่คุ้นเคยคลุกคลี (น่าจะเป็นวัดพระเชตุพนฯ เพราะตามประวัติและผลงานเรื่องต่าง ๆ นายมีบวชและเกี่ยวข้องกับสถานที่บริเวณนี้อยู่มาก) สามารถถ่ายทอดเรื่องราวออกมาได้อย่างชัดเจนเห็นจริง มีชีวิตชีวา เรื่อง *สุภาษิตศรีสวัสดิ์* นี้ก็มีลักษณะดังกล่าว และเมื่อพิจารณาจากสำนวนและลีลาการแต่งทำให้เชื่อได้ว่า นายมี ที่ระบุไว้ในตัวบทเป็นคนเดียวกับที่แต่ง *นิราศเดือน* แต่น่าสังเกตว่านักวิชาการสำคัญในอดีตที่กล่าวถึงประวัติและผลงานของนายมีไว้อย่างละเอียด เช่น ธนิต อยู่โพธิ์ และฉันทิชย์ กระแสสินธุ์ มิได้กล่าวถึงเรื่อง *สุภาษิตศรีสวัสดิ์* นี้เลย

---

[๑] กวีผู้นี้มีอายุอยู่ในระหว่าง พ.ศ. ๒๓๓๘ ถึงก่อนสิ้นรัชกาลที่ ๓ (พ.ศ. ๒๓๙๔) นายมีเป็นบุตรพระโหราธิบดี (สมุ) เป็นผู้แต่ง พระสุบิน ก กา ทศมูลเสือโค (เสือโค ก กา) นิราศเดือน นิราศพระแท่นดงรัง นิราศฉลาง นิราศสุพรรณ เพลงยาวสรรเสริญพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว นายมียังเป็นผู้มีฝีมือในทางจิตรกรรม วาดรูปเมืองลงกาต่างจากขนบ จนได้รับสมญาว่า นายมีลงกาใหม่

สุภาษิตศรีสวัสดิ์ แต่งขึ้นเมื่อใดไม่มีหลักฐานแน่ชัด แต่ฉบับสมุดไทยที่ใช้ศึกษาระบุว่าขุนสารานิกร (โพล้ง) คัดลอกและสอบทานเมื่อ พ.ศ. ๒๔๐๑ แสดงว่าแต่งขึ้นก่อนหน้านี้ น่าจะเป็นในสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่งในรัชกาลนั้นพระเจ้าอยู่หัวทรงให้ความสำคัญเรื่องการศึกษาและจริยธรรมของประชาชนเป็นอย่างยิ่ง ด้วยทรงมีความวิตกในพระราชหฤทัย ดังปรากฏในเพลงยาวพระราชปรารภเมื่อคราวที่ทรงบูรณปฏิสังขรณ์วัดพระเชตุพนฯ (พ.ศ. ๒๓๗๗) ว่า

ทุกวันนี้มีแต่พาลสันดานหยาบ *ประพฤติบาปไปเสียสิ้นแผ่นดินกระฉ่อน*
จะหาปราชญ์เจียนจะขาดพระนคร *จึงขอพรพุทธาไตรยาคุณ*
อันกุลบุตรจะสืบสายไปภายหน้า *ให้ปรีชาแช่มชื่นทุกหมื่นขุน*
ให้ฝักใฝ่ในกุศลผลบุญ *อย่ามัวมุ่นฝืนฝ่าสุราบาน*

พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงกวดขันเรื่องจริยธรรมแม้ฝ่ายสงฆ์ ใน *พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์* ของเจ้าพระยาทิพากรวงศมหาโกษาธิบดี กล่าวว่า พ.ศ. ๒๓๘๕ มีการชำระความพระสงฆ์ทั้งบ้านเมืองที่ประพฤติมิควร จับสึกประมาณ ๕๐๐ รูป ที่หนีไปก็มาก พระราชาคณะปาราชิกก็หลายรูป ข้อความพระราชปรารภและภาวะวิกฤตจริยธรรมในบ้านเมืองอาจจะเป็นแรงบันดาลใจให้นายมีแต่ง *สุภาษิตศรีสวัสดิ์* ขึ้น การที่หนังสือนี้กล่าวไว้หลายแห่งเรื่องผู้ทำผิดสิกขาถูกจับตัวไปลงโทษ น่าจะเป็นภาพสะท้อนเหตุการณ์บ้านเมือง เป็นไปได้ว่า *สุภาษิตศรีสวัสดิ์* อาจจะแต่งในเวลาใกล้เคียงกันนั้น

จุดประสงค์ในการแต่งระบุว่าหนังสือสุภาษิตนี้ชื่อ ศรีสวัสดิ์ แต่งไว้เพื่อสอนกุลบุตร และถวายเป็นธรรมบูชา กุลบุตรผู้ใดอ่านแล้วจดจำนำไปใช้จะเกิดความสวัสดี แต่ทั้งนี้ต้องระลึกถึงคุณของผู้แต่งและแผ่กุศลให้ผู้แต่งด้วย กล่าวได้ว่าเป้าหมายคำสอนคือผู้ที่ศึกษาเล่าเรียนในวัดโดยมีสงฆ์เป็นอาจารย์ ได้แก่ สามเณร และเด็ก (ดังที่ระบุถึง หัวโล้น หัวจุก หัวเปีย หัวแหยม)

สุภาษิตศรีสวัสดิ์ จัดอยู่ในประเภทกลอนสวด คือ เป็นวรรณกรรมคำสอนที่แต่งด้วยกาพย์ ๑๑ กาพย์ ๑๖ กาพย์ ๒๘ (ในที่นี้แต่งเพื่อใช้สำหรับอ่าน) คำประพันธ์ซึ่งมีจำนวน ๔๕๒ บทนั้น ตอนต้นที่เป็นบทไหว้ครูใช้อินทรวิเชียรฉันท์ จำนวน ๙ บท การระบุชนิดคำประพันธ์บางครั้งเขียนเฉพาะเลข ๑๑ (หมายถึง กาพย์ยานี) บางครั้งเขียนชื่อและเลข เช่น ฉบัง ๑๖ สุรางคนางค์ ๒๘ อย่างไรก็ดี การระบุชนิดคำประพันธ์บางแห่งก็มีข้อน่าสนใจดังนี้

๑. ระบุชื่อว่า กาพย์รัตนมาลา ๒๘ (บทที่ ๑๐-๓๘) แต่เมื่อตรวจสอบเทียบกับ *ทศมูลเสือโค*[๒] ของผู้แต่งคนเดียวกัน ปรากฏว่าตรงกับกาพย์สุวัณณมาลา ซึ่งมีลักษณะเหมือนกาพย์สุรางคนางค์ ๒๘

[๒] อีกชื่อหนึ่งคือ เสือโค ก กา ตามประวัติว่าแต่ง พ.ศ. ๒๓๘๑

๒. ระบุชื่อว่ากาพย์สารวิลาษนี ๑๑ (บทที่ ๓๙-๑๒๓) แท้จริง *กาพย์สารวิลาสินี* เป็นตำราการประพันธ์เล่มหนึ่งของไทยสมัยอยุธยาตอนต้น ไม่ใช่ชื่อชนิดคำประพันธ์ เมื่อมาใช้กับกาพย์ ๑๑ ไม่ทราบว่าต้องการหมายถึงคำประพันธ์ที่แต่งเหมือนกาพย์ ๑๑ ใน *กาพย์สารวิลาสินี* คือ พรหมคีติ หรือไม่

๓. ระบุชื่อว่าฉันทฉบัง (บทที่๑๒๔-๒๓๑) คล้ายชื่อ ฉันทฉบำ ใน *จินดามณี* ซึ่งมีลักษณะไม่ต่างจาก กาพย์ฉบัง ๑๖

๔. ไม่ระบุชื่อและเลขกำกับ (บทที่ ๓๑๖- ๓๔๖) แต่เมื่อตรวจสอบเทียบกับ *ทศมูลเสือโค* ของผู้แต่งคนเดียวกัน ปรากฏว่าตรงกับกาพย์รัตนมาลา ๑๘ ซึ่งมีลักษณะเหมือนกาพย์ฉบัง ๑๖ แต่มีจำนวนคำในวรรคทั้งสามเป็น ๗ - ๕ -๖

เนื้อหาของ *สุภาษิตศรีสวัสดิ์*

หนังสือสุภาษิตเรื่องนี้แสดงหลักประพฤติปฏิบัติที่ผู้แต่งกล่าวว่า ตราไว้ประหนึ่งกฎหมายกุลบุตรที่ประสงค์ประโยชน์ในการดำเนินชีวิต อ่านแล้วจดจำนำไปใช้ประพฤติปฏิบัติตาม จะเสมือนได้แว่นทิพย์ส่องให้เห็นสิ่งถูกผิดคุณโทษทั้งมวล ดังที่ว่า

เขียนไว้ดั่งตราพระราชสีห์ ใครอยากรักดี ได้อ่านจงจำคำเรา
ดั่งได้แว่นทิพย์เฉกเฉลา เหนโทษหนักเบา ตลบตลอดธาตรี

เนื้อหา *สุภาษิตศรีสวัสดิ์* อาจแจกแจงโดยลำดับดังนี้

๑. ปฐมนิเทศศิษย์ใหม่ กล่าวถึงพฤติกรรมไม่ดี ไม่พึงกระทำ คือ เมื่อพ่อแม่นำมาฝากตัวเป็นศิษย์สงฆ์แล้วก็มิได้เอาใจใส่เล่าเรียน เที่ยวเล่นซุกซนอยู่ในวัด ใช้เล่ห์กลบ่ายเบี่ยงไม่เรียน อาจารย์ดุหรือตีก็ไปฟ้องพ่อแม่ ใส่โทษอาจารย์ พ่อแม่พาตัวกลับมาส่งก็แช่งให้อาจารย์ตายเพื่อจะได้กลับบ้าน ส่วนพ่อแม่ที่เชื่อลูกก็พาลูกไปฝากสำนักอื่น โตขึ้นทุกวันไม่ได้ความรู้ นับครูไม่ถ้วน ไปได้อาจารย์บางคนเอาใจศิษย์ เด็กประเภทนี้จึงเสียคน เป็นสามเณรแต่ประพฤติตนเป็นพวกนักเลงหัวไม้ ทำร้ายพระเถรเณรชี เกาะแกะแทะโลมเด็กที่หน้าตาดีๆ คบเพื่อนพากันไปเที่ยวเตร่จนถูกจับไปลงโทษเพราะทำผิดสิกขาพึงระลึกว่าบุคคลแม้มีรูปงาม มีชาติตระกูล แต่ไม่ศึกษาเล่าเรียนก็มีแต่ทางเสื่อม ยิ่งประพฤติตนเสียหายสูบฝิ่นกินเหล้า เนรคุณล้างผลาญทรัพย์สิน วิวาทข่มเหงพ่อแม่ ผู้สร้างบาปสร้างกรรมเช่นนี้เป็นพวกเสียชาติเกิด เสียแรงพ่อแม่พามาฝากตัวให้เล่าเรียนแต่ไม่เรียน ไม่ได้ประโยชน์จากสิ่งที่อยู่ใกล้เหมือนกบใต้บัวบาน ความชั่วที่กล่าวมานี้กุลบุตรจงอย่าได้ประพฤติ

เมื่อกล่าวถึงพฤติกรรมอันไม่พึงประสงค์แล้วก็กล่าวถึงพฤติกรรมพึงประสงค์ต่อไป ได้แก่

◆ มีความเพียรในการศึกษาเล่าเรียน ไม่เกียจคร้าน ตามสุภาษิตว่า เมื่อน้อยให้เรียนวิชา ให้หาสินเมื่อใหญ่ วิชาความรู้เป็นของมีค่า ต้องลำบากพากเพียรให้เต็มที่เพื่อให้ได้มา ต้องมีความหมั่นขวนขวายเป็นนิจ คนมีปัญญาดีแต่ขาดความเพียรก็ไม่สำเร็จในการเรียน ดูแต่อาจารย์แม้มีความรู้มากอยู่แล้วก็ยังหมั่นเพียรศึกษาอยู่เสมอ

◆ ตระหนักรู้คุณค่าของวิชา ชายมีความรู้เป็นศรี นารีมีรูปเป็นทรัพย์ คนไร้วิชาเหมือนดอกชบาที่ไร้กลิ่นหอม วิชาเป็นสิ่งที่จะช่วยให้เอาตัวรอด แต่เมื่อรู้สิ่งใดต้องรู้ให้จริง จึงจะเป็นประโยชน์พาตนให้รุ่งเรืองได้ ดังเรื่องของนายเปลี้ยดีดกรวดเป็นลวดลายต่างๆ พระราชาเห็นความสามารถจึงชุบเลี้ยง

◆ นบนอบอาจารย์ เมื่อจะฝากตัวเป็นศิษย์ก็ต้องไม่กระด้างกระเดื่องต่ออาจารย์ มิฉะนั้นจะมิได้วิชา ดังเช่นพระเจ้าจัณฑปัชโชติไม่อ่อนน้อมต่อพระเจ้าอุเทน พระเจ้าอุเทนก็ไม่สอนวิชาให้

◆ ตระหนักเห็นคุณค่าของการเข้าศึกษาในสำนักสงฆ์ เปรียบเทียบให้เห็นว่าการฝากตัวเป็นศิษย์ของสงฆ์ดีกว่าการฝากตัวเป็นศิษย์ของพวกมูลนายหลายประการ หนึ่งคือ ไม่ต้องเสียเงินทอง เพราะอาจารย์ไม่คิดเงินค่าเล่าเรียน ทั้งยังอุปการะเรื่องการกินอยู่พร้อม สองคือ ไม่มีบุตรภรรยาอาจารย์มาใช้งานจู้จี้ เพราะสงฆ์ไม่มีบุตรภรรยา สามคือ ไม่ต้องถูกใช้งานเหมือนบ่าวข้า สี่คือ ไม่ต้องลำบากใจในการดำเนินชีวิตประจำวัน เพราะในวัดไม่มีปัญหาความเหลื่อมล้ำทางสังคม ไม่ต้องมีปัญหากับลูกทาสบ่าวไพร่ ห้าคือ เป็นศิษย์ของสงฆ์ เมื่อตามอาจารย์ไปที่ใดก็ดูดี ถือย่ามแบกคัมภีร์มีคนชม การไปศึกษากับพวกมูลนายนั้นนอกจากจะได้รับความลำบากกายลำบากใจแล้ว หากศึกษาวิชาด้านโรงศาลโดยที่ตนเป็นคนไม่ได้รับการอบรมด้านคุณธรรม ยังอาจนำวิชามาใช้เบียดเบียนผู้อื่น เป็นการสร้างบาปกรรม

◆ อย่าดื้อดึงให้อาจารย์ตี อาจารย์จำเป็นต้องลงโทษเพื่อควบคุมพฤติกรรมศิษย์ให้เป็นไปในทางดี หากศิษย์ทำผิดต้องถูกลงโทษ

◆ มีสติปัญญาพิจารณาตรึกตรองสิ่งต่างๆ ไม่ทำตนเป็นพวกกระต่ายตื่นตูม

◆ อย่าเป็นคนหน้าไหว้หลังหลอก จงเคารพอาจารย์ทั้งต่อหน้าและลับหลัง อย่าทำเหมือนเรื่องเจ้าชกเจ้าไหว้

◆ จงแข่งขันกันทำความดีให้อาจารย์พอใจ รู้จักฝากตัว มีความเพียร รู้ใจอาจารย์ อาจารย์รักศิษย์ผู้ใดก็ให้ดูผู้นั้นเป็นแบบอย่าง อย่าริษยาเพื่อน กลั่นแกล้งทำร้าย ให้ทุกข์แก่ท่าน ทุกข์นั้นจะถึงตัว

๒. หลักการประพฤติปฏิบัติตนของกุลบุตรในสำนัก เป็นเนื้อหาส่วนใหญ่ของเรื่อง กล่าวถึงข้อปฏิบัติต่างๆ โดยละเอียด ขณะเดียวกันก็แทรกข้อคำสอนเพื่อปลูกฝังอบรมด้านจริยธรรม และคุณธรรมตามหลักพุทธศาสนา ดังนี้

๒.๑ ข้อปฏิบัติตนในส่วนที่เกี่ยวกับอาจารย์

๒.๑.๑ ข้อปฏิบัติตนเมื่อเมื่ออาจารย์ไปบิณฑบาต

พวกที่อยู่วัดต้องจัดเตรียมน้ำ ถ้วยชามสะอาด ปูเสื่อ ติดเตาไฟไว้เผื่อบิณฑบาตได้ไม่เพียงพอจะได้ประกอบอาหาร หรือนำอาหารมาอุ่น เมื่ออาจารย์กลับ เข้าไปรับบาตร ประคองให้ดีอย่าให้หกเอียง เดินระวัง อย่าทำบาตรตก ส่วนพวกที่ตามอาจารย์ไปบิณฑบาตทางเรือ ต้องปูลาดเสื่อ เตรียมบาตรย่ามโอตะลุ่มไปให้เพียงพอ เมื่อจะเข้ารับบิณฑบาตให้พายดีๆ อย่าให้กระทบเรือสงฆ์ลำอื่น สำรวมกิริยาวาจา พูดจาตามควรเมื่อถูกถาม อย่าทำเล่นหูเล่นตา หรือพูดเกี้ยวสีกา ชาวบ้านเขารังเกียจพฤติกรรมก็จะพากันอดตาย ซ้ำยังตำหนิถึงอาจารย์ อนึ่ง อย่าเที่ยวร้องทักทายคน เขาจะว่าเห็นแก่ได้ เมื่อเห็นว่าสายแล้วให้เร่งพายกลับวัด และอย่าร้องโยนยาวเหมือนเรือเจ้า ไม่ใช่กิจสงฆ์ ครั้นเมื่อถึงท่าวัด จงผูกเรือให้มั่นและเก็บพายด้วย มิฉะนั้นอาจหายได้ ขโมยชอบลักของวัด เพราะอาญาวัดไม่น่าเกรงเท่าอาญาบ้านเมือง เมื่ออาจารย์กลับถึงวัด จงช่วยกันนำของบิณฑบาตขึ้นไปบนกุฏิ จัดสำรับคาวหวานประเคนแล้วนั่งคอยดูแลจีดเค็มให้รีบจัดการตามแต่อาจารย์ประสงค์ เมื่ออาจารย์ฉันเสร็จจึงยกสำรับไปกินด้วยกันในหมู่ศิษย์

๒.๑.๒ ข้อปฏิบัติตนเมื่ออาจารย์จะไปเทศน์

เมื่ออาจารย์จะไปเทศน์ ศิษย์ต้องศึกษาเส้นทางให้ทราบแม่นยำ ต้องทราบว่าอาจารย์มีตำแหน่งสมณศักดิ์อะไร แล้วเตรียมบริขารเครื่องใช้ให้ถูกต้องตามฐานภาพ

การไปทางบก จงทำความสะอาดรองเท้า จัดกาน้ำ ถ้าอาจารย์เป็นสังฆราชให้ไปสั่งวอมาคอยที่บันได เมื่อท่านจะออกเดินทาง ให้เด็กรูปจำเริญรับคัมภีร์จากท่านไปวางในที่เหมาะสม บนวอ ศิษย์ตามวอของอาจารย์ไป เดินเป็นแถวอย่างมีระเบียบ ไม่แสดงกิริยาหลุกหลิก มือถือเครื่องบริขารให้มั่น

เมื่อถึงที่หมาย เด็กเชิญคัมภีร์เดินนำอาจารย์ หากมีคนประชุมกันแน่น จงเอ่ยปากขอทางอย่างสุภาพ ครั้นถึงธรรมาสน์ให้วางคัมภีร์ในที่สมควร แล้วกราบลง หันไปทางสงฆ์นิ่งอยู่อย่างมีกิริยา ระวังการลุกนั่งให้นิ่มนวล อย่าคุยกัน ให้นิ่งฟังอาจารย์เทศน์จนจบ คอยแลดูเจ้าของกัณฑ์มาถวายเครื่องไทยทาน ถ่ายของถวายอย่างระมัดระวังลงในภาชนะที่เตรียมมา อย่าให้หกเรี่ยราดเจ้าของทานจะเสียใจการไปทางน้ำ จงจัดหมอนเสื่อ ปูลาดให้เรียบร้อย ถ้าไปกลางคืนก็จุดโคมให้สว่าง จัดวางกาน้ำ กระโถน ยานัตถุ์ ยาบำรุงเสียง (ต้องไม่ลืมเด็ดขาด ถ้าเกิดเสียงเครือแล้วไม่มียา อาจารย์จะโกรธ) นำพัดพิงไว้ที่พนัก บรรจุเภสัชลงย่ามพร้อมบุหรี่หมากพลู ใช้หมากดิบ อย่าใช้หมากสงจะทำให้เสียงเสีย ส่วนคัมภีร์วางไว้ในที่สมควร เมื่อออกเดินทางพายเรือให้ดี อย่าคัดอย่าโคลง

๒.๑.๓ ข้อปฏิบัติตนเมื่อติดตามอาจารย์เข้าไปในวัง

สามเณรต้องครองผ้าให้ถูกระเบียบ ถูกต้องทั้งสีผ้าและวิธีครอง ให้ระวังพวกสังฆการีที่ชอบวางอำนาจ และชอบขอ หากพอจะให้อะไรได้ก็ให้ไป คิดว่าให้ทาน จงระวังกิริยาวาจาและเอาใจพวกนี้ไว้ อนึ่ง เณรอย่าทะนงตนว่าเป็นนักบวช ให้ระวังตัวเป็นนิจ ในวังก็มีภัย ขณะรออาจารย์อยู่ที่ทิมสงฆ์ จงคอยดูแลเด็ก ๆ ที่ตามไป อย่าให้เที่ยวซุกซนไกลตา เพราะหากไปพบบ่าวไพร่เด็ก ๆ ของพวกเจ้านายที่ในวัง อาจถูกพวกนี้หวดเอาด้วยหวายหรือไม่ก็กลุ้มรุมรังแกได้

๒.๑.๔ ข้อปฏิบัติตนเมื่ออาจารย์จะไปกิจนิมนต์

สามเณรจงสำรวมระวังกิริยาอย่าให้เสียระเบียบสิกขา อย่าเที่ยวซุกซน ขณะที่สงฆ์สวดมนต์ อย่าเที่ยวปีนป่ายขึ้นบนต้นไม้ เป็นการกระทำไม่ควร ผ้าผ่อนก็จะถลกลุ่ยอุจาดตา ชาวบ้านจะติเตียน ทุกวันนี้เขาก็ว่าศีลของสามเณรน้อยไปอยู่แล้ว จึงไม่ค่อยนับถือสามเณรเท่าภิกษุสงฆ์ หากไปแสดงพฤติกรรมไม่น่าดูเช่นนั้น เขาจะยิ่งรังเกียจ อาจถึงกับไล่จากเรือน แม้บางบ้านเขาต้อนรับดีเสมอสงฆ์ ก็อย่าได้ทะนงตัวสำคัญตัวผิด ทำกิริยาไม่ดี ฉันหมากไปพูดจาไปจนปากเลอะ ซ้ำขากถ่มจนเปรอะเปื้อนเสื่อสาด เขาจะสลดใจ และเสื่อมศรัทธา จงสำรวมฟังอาจารย์สวด แล้วจดจำ ภายหน้าจะได้สวดเป็น

ถ้ามีการฉันอาหารด้วย จงคอยดูแลอาจารย์ เช่น ยกประเคน ถวายผ้าเช็ดมือ เภสัช ขณะท่านฉันหวานก็เตรียมตำหมากรอไว้ เมื่อฉันเสร็จจะได้ถวายทันที

๒.๑.๕ ข้อปฏิบัติตนเมื่ออาจารย์อาพาธ

เมื่ออาจารย์อาพาธ จงใส่ใจดูแลใกล้ชิดตลอดเวลา ดูแลทั้งเรื่องอาหารและยา ตลอดจนสังเกตอาการ เมื่อแพทย์มาไต่ถามจะได้ตอบให้ถูกต้อง การช่วยเหลือดูแลยามอาจารย์มีทุกข์เป็นการแสดงความกตัญญู อาจารย์จะมีเมตตาให้วิชาเป็นพิเศษ

๒.๑.๖ ข้อปฏิบัติเมื่อติดตามอาจารย์ไปในการศพ

เมื่อติดตามอาจารย์ไปในการศพ จงคิดอนิจจัง มองทุกอย่างให้แท้ อย่าหลงชมเครื่องประดับศพว่าสวยงามน่าดู เพราะสิ่งนั้นปิดบังสิ่งไม่งามภายใน เมื่ออาจารย์ชักผ้าบังสุกุลแล้วเขาถวายเครื่องไทยทาน จงช่วยรับอย่างระมัดระวัง อย่าให้ตกหล่น

หากอาจารย์เข้าไปทำพิธีบังสุกุลในป่าช้า เมื่ออาจารย์ออกมา จงคอยรับผ้า อย่ารังเกียจผ้าที่ติดกลิ่นศพ ต้องพิจารณาให้ดี อย่าถือรูปเป็นอารมณ์ คิดว่าตัวเองตายก็เน่าเหม็นเหมือนกัน หากเห็นศพส่งกลิ่นกล้าก็อย่าแสดงอาการรังเกียจขากถ่ม จะเป็นบาป ตนตายแล้วจะเน่าเหม็นกว่าศพทั้งปวง เมื่อตกนรกจนสิ้นกรรมแล้วจะมาเกิดเป็นคนรูปชั่วปากเหม็น จงคิดเห็นว่าสิ่งที่แน่นอนในโลกคือความตาย

อนึ่ง จงทราบว่าการพิจารณาศพเป็นวิธีหนึ่งของการเจริญกรรมฐาน ทำให้เห็นความไม่เที่ยงแท้ของสังขาร การเจริญกรรมฐานเป็นทางกำจัดกิเลส และเมื่อสิ้นกิเลสก็จะเข้าถึงนิพพาน ซึ่งเป็นภาวะสุขสว่างไม่มีใดเท่า นิพพานไม่เป็นรูปธรรม ไม่เป็นบุคคลหรืออะไรใด ๆ ผู้เข้าถึงนิพพานไม่ต้องเวียนว่ายตายเกิดในไตรภูมิ บางคนสงสัยว่าหากไม่เป็นรูปไม่เป็นพรหมอินทร์จะมีความสุขอย่างไร จะเปรียบให้เข้าใจว่าเหมือนนอนฝัน เย็นใจ ไม่มีที่อ้าง ไปคนเดียว เมื่อตื่นขมว่าฝันสนุกจริง ถามว่าก็เมื่อนอนหลับตา (ไม่เห็นสิ่งต่าง ๆ ที่เป็นรูปธรรม) ทำไมสนุกได้เล่า การรู้สึกถึงความสุขในนิพพานก็เกิดได้เช่นกันกับการรู้สึกถึงความสนุกในฝันฉะนั้น

๒.๒ ข้อปฏิบัติตนสำหรับสามเณร

◆ รู้หน้าที่ อาจารย์จะไปที่ใดก็จัดเตรียมสิ่งของให้พร้อม

◆ ไม่เอาเปรียบเด็ก ในการรับประทานอาหาร สามเณรและเด็กต้องรับประทานอาหารร่วมกันด้วยดี ไม่แย่งกัน ถ้วยชามจะบิ่น สามเณรโตกว่า ต้องไม่รู้มากเอาเปรียบเด็ก รีบฉันแย่งเด็กจนหมด หรือเลือกหยิบอาหารส่วนที่ดี ๆ ไปจนสิ้น เมื่อฉันอิ่มแล้วต้องไม่ทิ้งสำรับไว้ สั่งให้เด็กซึ่งรับประทานช้ากว่าตนเป็นผู้ล้างถ้วยชาม เด็กไม่ได้รับประทาน ซ้ำยังต้องรับภาระล้างถ้วยชามก็ร้องไห้ทิ้งสำรับเหมือนกัน สำรับที่ทิ้งไว้ไม่มีผู้ดูแล นกกาก็จะมากินกันกลุ้ม การประพฤติเช่นนี้จะถูกลงโทษ เพราะเกียจคร้านเกี่ยงงาน ใครรู้เข้าเขาจะรังเกียจ ไม่ให้ลูกสาว

◆ ฉันแล้วต้องเก็บกวาด ของไม่ควรเสียก็อย่าให้เสีย อาหารที่เหลืออย่าเททิ้งเปล่า เก็บไว้ให้ทานแก่สัตว์ มีสุนัข และกา เป็นต้น ของเสียชาตินี้จะเป็นของดีชาติหน้า

◆ จัดการอย่างเหมาะสมกับสิ่งที่อาจารย์ได้รับมา เช่น เครื่องไทยทาน ของติดกัณฑ์เทศน์ จงจัดเก็บเป็นระเบียบ หากมีมากก็นำไปถวายพระอาคันตุกะ พระอาพาธ จะได้ทั้งบุญปัจจุบัน คือผู้รับคิดถึงคุณ และบุญในอนาคตคือได้ไปสวรรค์ อนึ่ง ของที่เหลือเป็นเสี้ยวเป็นส่วนจากที่สงฆ์ฉันแล้วอาจให้แก่เพื่อนสามเณร เด็กในวัด และสัตว์ทั้งหลาย

◆ อย่าฉันก่อนสงฆ์ คนเขาตั้งใจถวายสงฆ์ เป็นสามเณรอย่านำไปฉันก่อน บางทีอาจารย์อยากฉัน บางอย่างที่ได้รับถวายมา สามเณรฉันเสียหมด มีโทษ ๒ ประการ ได้แก่ โทษกินของสงฆ์และโทษขัดใจอาจารย์ บาปกินของสงฆ์ทำให้ตายไปตกนรก แล้วเป็นเปรตปากเท่ารูเข็ม กินเท่าใดก็ไม่พอ

◆ เมื่อเห็นเด็กรูปร้ายอย่ารังแก อย่าพูดจาหมิ่นเย้ย เด็กโตขึ้นอาจมีวาสนาเพราะด้วยความเพียร ตนตกต่ำกว่าจะขายหน้า พึงคิดว่าเป็นเรื่องบุญทำกรรมแต่ง ถึงอย่างไรทุกคนก็สามารถดำเนินชีวิตไปตามวิถีของตน งูไม่มีตีนมือยังขึ้นต้นไม้ได้ แม่ไก่ไม่มีนมยังเลี้ยงลูกได้ ปูไม่มีศีรษะ มีเพียงก้ามก็ยังเลี้ยงตัวได้ เป็นคนเหมือนกัน แม้เขามีรูปไม่จำเริญก็อย่าคิดเดียดฉันท์

◆ เมื่อเห็นเด็กรูปงามก็อย่าเข้าไปคลุกคลีตีสนิทเลียบเคียงถามถึงพี่สาว พ่อแม่เขารู้เรื่องจะติเตียนถึงอาจารย์ ไม่มาส่งสำรับกับข้าว การประพฤติเช่นนี้เหมือนทุบหม้อข้าว จะพากันอด

◆ เมื่อเห็นเด็กรูปงามก็อย่าเข้าไปตอแยวุ่นวายกับเด็ก หากเด็กไม่เล่นด้วย ด่าแม่ตนจะโกรธทำร้ายเด็กไม่ได้ เพราะประพฤติไม่ดีเอง

◆ เมื่อเห็นพี่สาวเด็กมีรูปงามมาส่งสำรับกับข้าว จงอย่าพูดจาเกี้ยวพาน หากเขาชังก็เพียงด่าว่า แต่หากเขาเมตตาจะเกิดเหตุเรื่องทำผิดสิกขา ความอื้ออึงไปจะถูกสอบสวนและจับตัวไปลงโทษ อาจารย์ก็พลอยเดือดร้อน

◆ จงช่วยเหลือ โอบเอื้ออารีกับเด็ก เห็นเด็กอ่านหนังสือติดขัดก็จงช่วยบอก เห็นเด็กอื่นทำร้ายเด็กในสำนักก็ช่วยป้องกันอันตราย ได้ลาภกล้วยอ้อยก็แบ่งปันเด็ก เด็กป่วยไข้ก็ช่วยดูแล หากปฏิบัติตนดีเช่นนี้ เมื่อสึกไปสาว ๆ ก็พอใจ

๒.๓ ข้อปฏิบัติตนสำหรับเด็ก

◆ อย่าวุ่นวายรบเร้าขอเงินทองภิกษุสามเณร

◆ อย่าสอพลอทำตัวเป็นนกต่อ ยกยอพี่สาวตนให้สามเณรฟัง ไปบ้านก็นำเรื่องที่วัดไปพูดว่าพระภิกษุนั้นสามเณรนี้เมตตาตน สนใจและถามถึงพี่ ครั้นกลับวัดก็นำเรื่องที่บ้านมาบอกว่าพี่สาวตนอยากได้ของสิ่งนั้นสิ่งนี้ การกระทำดังกล่าวเป็นบาปกรรมทำลายพระศาสนา ผู้บวชจะสึกไม่ทัน ถ้าชะตาเขาต้องกันเกิดลักลอบพากันไป ตนก็จะชวดกินขนมขันหมากและเสียพี่สาวไปเปล่า ๆ

◆ อย่าแสดงกิริยาลบหลู่ไม่เคารพยำเกรงภิกษุสงฆ์สามเณร เด็กบางคนครั้นท่านชมก็แกล้งตะกายดึงทึ้งผ้าผ่อนท่านจนหลุดลุ่ย หมิ่นประมาทให้ได้อาย หรือทำยักคิ้วหลิ่วตาล้อเลียน แสดงท่าออกโขนออกหนังอยู่ไปมา บ้างก็ลุกทะลึ่งโลดไล่เพื่อน เบียดกระทบภิกษุสามเณร บางรูปก็ระงับใจได้ บางรูปก็เขกศีรษะเอา เด็กครั้นถูกลงโทษเพราะทำความผิดก็แกล้งร้องไห้เสียงดังให้ได้ยินไปถึงอาจารย์ เมื่ออาจารย์มาซักไซ้ไต่ถามก็พูดใส่ความให้โทษผู้กระทำตน เด็กคนใดประพฤติเช่นนี้จะถูกลงโทษ พึงจดจำว่าต้องเคารพยำเกรงภิกษุสามเณร

◆ จงพูดจาให้ไพเราะ เมื่อภิกษุสามเณรใดวานให้ช่วยงาน หากช่วยได้ก็จงช่วย แต่หากเหลือวิสัยจงพูดจาบ่ายเบี่ยงให้นุ่มนวล เช่นนี้จะได้รับความเมตตา

◆ อย่ามีวาจาหยาบช้า บางคนโกรธเพื่อนแล้วพูดกระทบกระเทียบเปรียบเปรยประชดประชันสุนัขและแมว หรือพูดด่าว่าบุคคลอื่น จะทำให้อาจารย์ไม่สบายใจ

◆ จงใช้สรรพนามสุภาพเหมาะสมว่า เจ้า ว่า เรา อย่าเรียกกันด้วยถ้อยคำหยาบคาย เช่น อ้าย อี เอ็ง กู มึง มัน และใช้คำเรียกบุคคลให้เหมาะควร คนคราวแม่ เรียก แม่ คนคราวพ่อ เรียก พ่อ

◆ จงมีกิริยางามยามพูดจา ควรยิ้มละไม จะทักทายก็ให้เหมาะความ อย่าพูดมากเกินพอดี

◆ จงรู้กาลอันควร เมื่อถึงเวลาเรียนก็เรียน เร่งอ่านเขียนเพียรท่องบ่น อย่าให้อาจารย์ต้องคอยดุคอยตีจ้ำจี้จ้ำไช

เนื้อหาคำสอนเหล่านี้แม้จะครอบคลุมทั้งสำหรับกุลบุตรที่เป็นสามเณร และเด็กที่ศึกษาในสำนักสงฆ์ แต่ดูจะให้น้ำหนักคำสอนแก่สามเณรอยู่มาก อาจจะเป็นเพราะสามเณรอยู่ในวัยรุ่นช่วงหัวเลี้ยวหัวต่อ และอยู่ในสมณเพศ ต้องได้รับการกวดขันคุณธรรมและจริยธรรมให้เข้มเพื่อประโยชน์แก่ตัวสามเณรเอง และเพื่อภาพลักษณ์ที่ดีของผู้สืบทอดพระศาสนา จะได้เป็นที่ศรัทธาของชาวบ้าน ในวรรณกรรมสำคัญเช่นเรื่องพระมาลัย สามเณรก็เป็นเป้าหมายหนึ่งในการสอน โดยกล่าวถึงสามเณรที่ปฏิบัติตนดี ปรนนิบัติดูแลอาจารย์ ไปเกิดในสวรรค์มีบริวารเจ็ดหมื่น และอาจเป็นไปได้ว่าหนังสือเรื่องนี้แต่งขึ้นในสมัยที่มีการกวดขันจริยธรรมฝ่ายสงฆ์ การแต่งหนังสือให้ศิษย์สงฆ์นำไปใช้ปฏิบัติ จึงให้น้ำหนักแก่คำสอนสามเณร

หลักธรรมใน *สุภาษิตศรีสวัสดิ์*

การแต่งหนังสือสุภาษิตเรื่องนี้ขึ้น เพื่อให้กุลบุตรที่ศึกษาอยู่ในสำนักสงฆ์ได้มีแนวทางในการประพฤติปฏิบัติตน เป็นการกระทำตามแนวคิด ธรรมสังเคราะห์[๓] คือ สงเคราะห์ด้วยธรรม และเมื่อพิจารณาคำสอนซึ่งผู้แต่งกล่าวควบคู่ไปกับข้อปฏิบัติต่างๆ แล้ว เข้าใจว่าธรรมะที่ใช้เป็นหลักของคำสอนใน *สุภาษิตศรีสวัสดิ์* คือ มงคล ๓๘

มงคล ๓๘ เป็นธรรมะอันนำมาซึ่งความสุขความเจริญ ธรรมะนี้เรียกเต็มว่าอุดมมงคล คือ มงคลอันสูงสุด มี ๓๘ ประการ[๔] เป็นธรรมะที่ชี้แนะแนวทางครอบคลุมกระบวนประพฤติของบุคคล ทั้งที่เกี่ยวกับตนเองและผู้อื่น เมื่อบุคคลนำไปใช้จะเกิดความสุขความเจริญในชีวิต มงคล ๓๘ มีความสำคัญยิ่งยวดเพราะได้ประสานหลักธรรมคำสอนที่สำคัญเป็นเครือข่ายอย่างมีเอกภาพ แสดงไว้กระทั่งถึงอุดมการณ์สูงสุดของพุทธศาสนาคือ นิพพาน กล่าวได้ว่า มงคล ๓๘ แสดงหลักคำสอนในพุทธศาสนา

---

[๓] เป็นหนึ่งในสังคหะ ๒ ได้แก่ อามิสสังคหะ และธรรมสังคหะ

[๔] มงคล ๓๘ ได้แก่ ไม่คบคนพาล คบบัณฑิต บูชาคนที่ควรบูชา อยู่ในถิ่นมีสิ่งแวดล้อมดี ได้ทำความดีไว้พร้อมก่อน ตั้งตนไว้ชอบ เล่าเรียนศึกษามาก มีศิลปวิทยา มีระเบียบวินัย มีวาจาสุภาษิต บำรุงบิดามารดา สงเคราะห์บุตร สงเคราะห์ภรรยา การงานไม่อากูล รู้จักให้ ประพฤติธรรม สงเคราะห์ญาติ ประกอบการงานไม่มีโทษ เว้นจากความชั่ว เว้นจากการดื่มน้ำเมา ไม่ประมาทในธรรมทั้งหลาย มีความเคารพ สุภาพอ่อนน้อม สันโดษ มีความกตัญญู ฟังธรรมตามกาล มีความอดทน เป็นผู้ว่าง่าย พบเห็นสมณะ สนทนาธรรมตามกาล มีความเพียรเผากิเลส ประพฤติพรหมจรรย์ เห็นอริยสัจ ทำพระนิพพานให้แจ้ง จิตไม่หวั่นไหว จิตไร้โศก จิตปราศจากธุลี จิตเกษม

พระราชวรมุนี (ประยุทธ์ ปยุตฺโต), พจนานุกรมพุทธศาสตร์ฉบับประมวลธรรม, กรุงเทพฯ : มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, ๒๕๒๘. น. ๓๒๐-๓๒๑.

ทั้ง ๓ ประการไว้อย่างสมบูรณ์ คือ ทำความดี ละเว้นความชั่ว ทำจิตให้ผ่องใส ซึ่งแน่นอนว่าธรรมะข้อนี้ย่อมจะนำความสุขความเจริญมาสู่ชีวิต

คำสอนใน *สุภาษิตศรีสวัสดิ์* แม้ว่าจะไม่ปรากฏครบถ้วนตามมงคล ๓๘ และธรรมะในมงคล ๓๘ หลายข้อก็เกินวิสัยของเด็ก หรือลึกซึ้งเกินกว่าจะใช้สอนเด็ก แต่ก็พอเห็นได้ว่าแนวทางคำสอนของหนังสือสุภาษิตเรื่องนี้สอดคล้องกับมงคล ๓๘ หลายประการ ดังนี้

◆ บูชาคนที่ควรบูชา ในเรื่อง ธรรมะข้อนี้ ได้แก่ การบูชาครูอาจารย์ ครูอาจารย์เป็นปูชนียบุคคล ศิษย์พึงบูชาครูอาจารย์ด้วยการปฏิบัติ คือ ยกย่องนับถือ เชื่อฟังและประพฤติปฏิบัติตามคำสอน

◆ อยู่ในถิ่นที่มีสิ่งแวดล้อมดี คือ ตอนที่กล่าวถึงข้อดีของการได้มาศึกษาในสำนักสงฆ์ มีอาจารย์รับภาระดูแล ในสำนักไม่มีปัญหาสภาพแวดล้อมทางสังคมที่ทำให้ลำบากกายลำบากใจ อาจารย์อบรมสั่งสอนให้ประพฤติดี มีคุณธรรม มีสัมมาทิฐิ เล่าเรียนสำเร็จแล้วรู้ประกอบสัมมาชีพ ไม่นำความรู้ไปใช้เบียดเบียนผู้อื่น

◆ ตั้งตนไว้ชอบ ได้แก่ การดำรงตนไว้ในทางที่ถูกที่ควรด้วยความมีสัมมาทิฐิ รู้ประพฤติปฏิบัติสิ่งต่าง ๆ ธรรมะข้อนี้แฝงอยู่เบื้องหลังคำสอนทั้งหลายที่ชี้ให้เห็นคุณโทษของการกระทำต่าง ๆ

◆ เล่าเรียนศึกษามาก มีความรู้กว้างขวาง ใส่ใจสดับฟัง ค้นคว้าหาความรู้อยู่เสมอ เป็นคำสอนที่ปรากฏตั้งแต่ต้นเรื่อง คือ สอนให้กุลบุตรหมั่นเพียรตั้งใจศึกษาหาความรู้ เห็นคุณค่าความสำคัญของความรู้และค้นคว้าหาความรู้ประดับตนอยู่เสมอ แม้จะมีความรู้มากอยู่แล้วอย่างเช่นอาจารย์ก็ยังขวนขวายศึกษาอยู่เป็นนิจ เมื่ออาจารย์สวดมนต์ก็ให้ตั้งใจฟังจะได้เข้าใจและสวดเป็น

◆ มีระเบียบวินัย คือ การอบรมตนไว้ดี สามารถควบคุมความประพฤติของตนเองให้อยู่ในกฎระเบียบ ข้อบังคับ คำสอน ไม่ประพฤติเหลวไหลนอกรีตนอกรอย ดังคำสอนว่าเป็นกุลบุตรต้องเรียนหนังสือ พ่อแม่ฝากให้เข้าเรียนก็ต้องตั้งใจเรียน ไม่ไปเที่ยวเชือนแช มีความประพฤติเรียบร้อยตามระเบียบกฎเกณฑ์ของสังคม ไม่แสดงกิริยาโลดโผนทะลึ่งตึงตังหรือทำพยศต่างๆ รู้จักเกรงกลัวผู้ใหญ่ ส่วนสามเณรต้องมั่นคงในศีล ไม่วุ่นวายกับเรื่องที่จะนำไปสู่ความผิดศีลผิดธรรม สำรวมกิริยามารยาท ครองผ้าถูกต้องตามระเบียบสงฆ์ ทั้งนี้ การปฏิบัติตามข้อปฏิบัติต่าง ๆ ที่กล่าวไว้อย่างเคร่งครัดไม่ขาดตกบกพร่องก็ถือว่ามีวินัย อาจารย์เป็นผู้ควบคุมกุลบุตรให้อยู่ในวินัยโดยใช้อาญา คือ การตี

◆ มีวาจาสุภาษิต คือ รู้จักใช้วาจาให้เป็นผลดี ได้แก่ ตอนที่สอนว่าหากมีผู้ใช้สอยในสิ่งเกินกำลัง ให้พูดจาบ่ายเบี่ยงให้นิ่มนวล พูดเมื่อควรพูดเช่นเมื่อถูกถาม ไม่พูดพล่าม พูดว่ากล่าวเมื่อควรว่ากล่าว ไม่ใช้วาจาใส่โทษผู้อื่น เรียกขานบุคคลด้วยคำงาม

◆ การงานไม่อากูล ธรรมะข้อนี้ท่านอธิบายว่า หมายถึง อาชีพการงาน ที่ทำด้วยความขยันหมั่น เพียรเอาธุระ รู้จักกาล ไม่คั่งค้างย่อหย่อน[๕] สำหรับกุลบุตรผู้ซึ่งอยู่ในวัยเล่าเรียนยังมิได้ประกอบอาชีพ การงานนี้น่าจะหมายถึง สิ่งที่ได้รับมอบหมายให้ปฏิบัติ ดังคำสอนที่มิให้เกียจคร้านในการเรียน รู้จักกาล เมื่อถึงเวลาเรียนก็ตั้งใจอ่านเขียนเพียรท่อง เอาธุระในกิจการทั้งหลาย จัดเตรียมสิ่งของที่จำเป็นต้องใช้ในยามต่าง ๆ เช่น ยามอาจารย์ไปบิณฑบาต ไปเทศน์ ไปกิจนิมนต์ จัดเก็บสำรับไม่ทิ้งไว้ เก็บงำสิ่งของ ใส่ใจดูแลเรื่องที่อาจารย์มอบหมาย ไม่ให้กิจธุระของอาจารย์เสียหาย

◆ รู้จักให้ เผื่อแผ่แบ่งปัน บริจาคสงเคราะห์และบำเพ็ญประโยชน์ ดังในคำสอนที่ว่า อาหารที่เหลือแทนที่จะเททิ้งก็เก็บไว้ให้ทานสุนัขและกา ส่วนที่มากเกินความต้องการไม่ว่าจะเป็นเครื่องกินเครื่องใช้เครื่องไทยทานก็นำไปถวายภิกษุอาคันตุกะ ภิกษุอาพาธ หรือให้แก่เพื่อนสามเณร และเด็ก ๆ ในด้านการบำเพ็ญประโยชน์ หากเด็กอ่านหนังสือติดขัดก็ช่วยบอก เด็กเจ็บป่วยก็ช่วยดูแล เด็กในสำนักจะมีภัยก็ช่วยป้องกันภัย

◆ ประพฤติธรรม ดำรงอยู่ในศีลธรรม มีศีลสังวร ปฏิบัติตนถูกต้องดีงาม ไม่มีจิตริษยา ไม่เกียจคร้าน ไม่เอารัดเอาเปรียบผู้อื่น มีความสุจริตทั้งกาย วาจา และใจ คำสอนข้อนี้ครอบคลุมคำสอนในหนังสือสุภาษิตนี้แทบทั้งหมด เพราะสุภาษิตนี้สอนให้ประพฤติชอบ มีคุณธรรมจริยธรรมอันดี

◆ เว้นจากความชั่ว คือ ไม่ประพฤติสิ่งที่เป็นบาปกรรม ดังเช่นในเรื่องกล่าวถึง บาปเบียดเบียนชีวิตสัตว์และทำร้ายผู้อื่น บาปล้างผลาญทรัพย์สิน ข่มเหง ไม่เคารพพ่อแม่ บาปทำร้าย ลบหลู่หรือกล่าวร้ายใส่โทษผู้ที่ตนไม่ชอบใจไม่ว่าผู้นั้นจะเป็นครูอาจารย์ ภิกษุ สามเณรก็ตาม บาปกินของสงฆ์ บาปทำลายพระศาสนาด้วยการพูดสอพลอนำเรื่องที่วัดไปพูดที่บ้านและนำเรื่องที่บ้านไปพูดที่วัดเพื่อชักนำให้ภิกษุสามเณรกับพี่สาวตนสนใจกัน จนภิกษุสามเณรต้องสึกจากสมณเพศ

◆ เว้นจากการดื่มน้ำเมา ได้แก่ ตอนกล่าวถึงพฤติกรรมไม่ดี มีสูบฝิ่นกินเหล้า เป็นต้น เพราะการดื่มสุรา เสพฝิ่น ทำให้มึนเมา ไม่เพียงจะทำให้เสียทรัพย์ เสียเวลาประกอบการงานแล้ว ที่สำคัญคือทำให้ขาดสติ สามารถประพฤติชั่วได้ทุกชนิด

◆ ไม่ประมาทในธรรมทั้งหลาย เช่น ตอนที่สอนให้คิดถึงความอนิจจังของสังขาร อย่ายึดมั่นถือมั่น อย่าถือรูปเป็นอารมณ์ อย่ารังเกียจร่างที่เสื่อมสลาย ทุกคนจะต้องมีสภาพเช่นนั้นในที่สุด ความตายเป็นของที่ต้องประสบกันทุกคน

◆ มีความเคารพ คือ การแสดงให้เห็นว่ารู้จักคุณค่าของบุคคล สิ่งของ ในที่นี้การเคารพบุคคล คือ ภิกษุสงฆ์ครูอาจารย์ และพ่อแม่ โดยรู้จักยำเกรง ให้ความสำคัญ ไม่แสดงกิริยาวาจาลบหลู่ดูหมิ่น

---

[๕] เรื่องเดิม, น. ๓๒๒.

หรือประพฤติหน้าไหว้หลังหลอก ส่วนสิ่งของคือคัมภีร์ แสดงความเคารพโดยการเชิญอย่างระมัดระวัง เมื่อจะวาง ก็วางพาดในที่อันสมควร

◆ มีความสุภาพอ่อนน้อม ถ่อมตน เช่น คำสอนในตอนที่ว่าเมื่อเข้าไปในที่ที่คนประชุมกัน แน่นให้เอ่ยปากขอทางอย่างสุภาพ การไม่แสดงความกระด้างหยาบคายต่อผู้ใด ใช้คำขานเรียกผู้คนอย่างไพเราะเหมาะสม ก็เป็นการแสดงความสุภาพอ่อนน้อมอย่างหนึ่ง

◆ มีความกตัญญู คือ คำสอนให้รู้คุณพ่อแม่ที่เลี้ยงดู รู้คุณอาจารย์ที่อุปการะดูแล สั่งสอนวิชาและอบรมจรรยามารยาท และตอบแทนคุณท่านด้วยการแสดงความเคารพ เอาใจใส่กิจธุระท่าน ปรนนิบัติดูแลท่านทั้งยามดียามไข้

◆ เป็นผู้ว่าง่ายสอนง่าย คือ คำสอนว่าไม่ให้ดื้อดึงกับครูอาจารย์

◆ ฟังธรรมตามกาล หาโอกาสแสวงหาความรู้เกี่ยวกับหลักความจริง ความดีงาม และเรื่องที่เป็นประโยชน์ หนังสือเรื่องนี้ได้แสดงหลักความจริง ความดีงาม และเรื่องที่เป็นประโยชน์ไว้ไม่น้อย เช่น นิทานเทียบเรื่องต่างๆ ที่ยกมาเป็นอุทาหรณ์ เรื่องการเจริญกรรมฐาน เรื่องพระนิพพาน กุลบุตรที่ได้อ่านและจดจำสิ่งที่กล่าวมาก็อาจนับว่าฟังธรรมตามกาล

ดังได้ทราบแล้วว่า มงคล ๓๘ เป็นธรรมอันอุดมที่นำความสุขความเจริญมาสู่ชีวิต การที่ผู้แต่งนำธรรมะข้อนี้มาเป็นหลักหรือแกนของคำสอนจึงนับว่าเหมาะสม เพราะนอกจากจะทำให้เนื้อหาคำสอนมีทิศทางที่ชัดเจนแล้ว คุณสมบัติของธรรมะข้อนี้ยังสามารถตอบโจทย์ของผู้แต่งได้อย่างครอบคลุม ทั้งแง่จุดมุ่งหมายในการสอนและประเด็นต่างๆ ของเนื้อหาที่ต้องการสอน แม้ว่าจะไม่ถ้วนครบ ๓๘ ประการกระนั้นก็ตาม การใช้มงคล ๓๘ เป็นหลักในการสอน ย่อมเป็นเครื่องประกันความน่าเชื่อถือได้ว่าการปฏิบัติตามคำสอนในสุภาษิตเรื่องนี้จะนำความสุขความเจริญมาสู่ชีวิตได้จริง

กลวิธีการสอนที่ใช้ใน *สุภาษิตศรีสวัสดิ์*

หนังสือสุภาษิตเรื่องนี้ใช้กลวิธีการสอนเพื่อประสิทธิผล ได้แก่

๑. สอนให้รู้สิ่งที่ถูกจากสิ่งที่ผิด เนื้อหาคำสอนใน *สุภาษิตศรีสวัสดิ์* มีทั้งให้และห้ามประพฤติปฏิบัติเช่นเดียวกับหนังสือคำสอนอื่น ๆ แต่ลักษณะเด่นของการสอน คือ มักหยิบยกสิ่งที่ผิดที่ห้ามขึ้นกล่าวเพื่อชี้ให้เห็นว่าพฤติกรรมเช่นนั้นไม่ดี ไม่ควรเอาเยี่ยงอย่าง ให้ประพฤติตรงข้าม การนำข้อบกพร่องผิดพลาดที่เคยมีผู้ประพฤติมาใช้เป็นบทเรียนดึงดูดความสนใจผู้ฟังได้ดีกว่าการหยิบยกแต่เฉพาะด้านบวกมากล่าว เช่น เมื่อจะสอนว่าการมาอยู่ในสำนักอาจารย์ต้องประพฤติตัวให้ดี ก็หยิบยกพฤติกรรมด้านตรงข้ามมากล่าวก่อน ดังนี้

อย่าทำซุกซน เล่กลโหดไร้ ไม่เรียนอะไร เอาแต่ใจเอง
มาอยู่กับครู ไม่เพียรเรียนรู้ ดีแต่โฉงเฉง
ครูสอนเช้าค่ำ ไม่จำยำเกรง เป็นคนชะเลง เอาแต่ความสบาย
เวลาขบฉัน กับปีจังหัน ไม่หาถวาย
น้ำใช้น้ำฉัน สาระพันดูดาย จนเที่ยงจนสาย มิได้นำภา
เที่ยวไปไม่อยู่ จับไก่ไล่หมู วิ่งไปวิ่งมา
หนังสือทิ้งไว้ มิได้ศึกษา ก ข ก กา เลอะเข้าหากัน
ไม่เรียนเขียนอ่าน ครูบาว่าขาน นั่งนิ่งยิงฟัน
ครูไล่หนังสือ ยิ่งดื้อยิ่งรั้น ครูขู่ตีรัน ลงนั่งหน้าเซียว
ครูกักตัวไว้ ไปไหนไม่ได้ แลดูไม้เรียว
คิดอ่านมารยา ลาไปคี่เยี่ยว แกล้งคิดบิดเบี้ยว เที่ยวเบือนเชือนแช
ครูรู้ครูตี คอยได้ท่วงที หนีไปฟ้องแม่
นินทาอาจารย์ ด้วยการตอแหล คี่อ่อนคี่แก่ เล่าให้แม่ฟัง
เอาแต่ความชั่ว ยกใส่โทษขรัว กล่าวร้ายภายหลัง
ปะพ่อแม่ดี เขาไม่อีนัง พาตัวเก้กัง มาส่งอาจาริย์
ตีกันวุ่นวาย แช่งให้ครูตาย จะได้ไปบ้าน
ลางแห่งพ่อแม่ ฟังแต่กูมาร กล่าวโทษอาจาริย์ เชื่อถือว่าจริง
ไปไว้ครูอื่น เปนคนบ้องตื้น ไม่ตฤกนึกกริ่ง
ปะครูตีรัน ลูกนั้นสุงสิง ภากันยุ่งยิ่ง เร่วัดสัดไป

ฯลฯ

อยู่จนโตโต้ง บวชเปนเณรโค่ง ไม่เกรงกลัวใคร
กินแต่เช้าค่ำ ทำกรรมลักไก่ ไก่มีไม่ได้ จับกินสิ้นเตียน
กลายเปนหัวไม้ ใครทำขัดใจ สร้างไม้ตีเศียร
สี่เหลี่ยมแปดเหลี่ยม ถือแอบแนบเนียน เที่ยวไล่เบียดเบียฬ สงฆ์เถรเณรชี

ฯลฯ

พ่อแม่สอนสั่ง ขึ้นเสียงเถียงดัง กลับพูดแดกตำ
คารมข่มเหง ไม่เกรงบาพกรรม เหล่าเผ่าโกลำ[๖] *เสียทีเกิดมา*
เสียแรงพ่อแม่ ฟูมฟักอักแอ พิทักรักษา
เกิดมาเสียชาติ พบสาศนา ไม่รู้จักว่า บาพกรรมฉันใด
เสียแรงได้อยู่ ในสำนักนิ์ครู ไม่รู้โทษไภย
เหมือนอยู่ใกล้เกลือ ให้เนื้อเน่าไป เหมือนกบจังไร อยู่ใต้บัวบาน
บรู้จักรศ เกสรบัวสด รศอันหอมหวาน
นี่แหละสูเจ้า ทังหลายได้อ่าน เช่นนี้สาธารณ์ อย่าได้ถือเอา
ชั่วหน้าชั่วนี้ บได้มีดี แต่เท่าไข่เหา
บาพกรรมทำไว้ ตามตนกลเงา เจ้าอย่าโฉดเฉา เหมือนคำร่ำมา

ในการสอนบอกข้อปฏิบัติก็มักมีข้อห้ามแทรกอยู่ด้วย เช่น

ถ้าเขาถามมา จึงค่อยพูดจา ไปตามคดี
คำหนึ่งสองคำ ตามเกิดตามมี เห็นสายเต็มที เตือนกันภายลง
อย่าร้องโยนยาว เหมือนหนึ่งเรือจ้าว ไม่ต้องกิจสงฆ์
เปนเรือบิณฑบาตร เที่ยววาดแวะวง เห็นขันบันจง ประมานการกาย
เมื่อถึงท่าวัด ข้าวของเร่งจัด อย่าได้ดูดาย
ท่านหิวเต็มที ท่านตีง่ายง่าย รีบร้นขวนขวาย ให้ทันเวลา
ท่านขึ้นตระภาน เด็ก ๆ อย่านาน ถวายรองบาทา
เณรใหญ่ยกอุ้ม ตะลุ่มแกงปลา หมูไก่ได้มา ช่วยกันตามมี
บาตรย่ามชามใหญ่ ได้มาเท่าไร ยกไปกุฎี
ใครอยู่ตีนท่า อย่าช้าท่วงที เอาเรือเข้าที่ ผูกให้หมั้นคง

๒. สอนโดยใช้หลักอัตถัญญุตา[๗] คือสอนให้รู้ความหมาย รู้ความมุ่งหมาย รู้ประโยชน์ที่ประสงค์ รู้ผลที่จะเกิดขึ้นจากการกระทำหรือความเป็นไปตามหลัก เช่น รู้ว่าหลักธรรมหรือภาษิตข้อนั้น ๆ มีความหมายว่าอย่างไร หลักนั้น ๆ มีความมุ่งหมายอย่างไร กำหนดไว้หรือพึงปฏิบัติเพื่อประสงค์ประโยชน์อะไร

---

[๖] อาจมีความสัมพันธ์กับคำว่า โกลี หมายถึง ร้ายกาจ

[๗] เป็นหนึ่งในสัปปุริสธรรม ๗ อันเป็นธรรมที่ทำให้เป็นสัตบุรุษ เป็นคุณสมบัติของคนดี

การที่ตนกระทำอยู่มีความมุ่งหมายอย่างไร เมื่อทำไปแล้วจะบังเกิดผลอะไรบ้างดังนี้เป็นต้น[๘] การสอนแบบนี้จะทำให้ทราบเหตุผลของคำสอน และทราบประโยชน์หรือโทษของการกระทำ ผู้รับคำสอนที่ใช้ปัญญาไตร่ตรองจะเกิดความรู้ตระหนักว่า เหตุใดจึงควรประพฤติสิ่งนั้น ไม่ประพฤติสิ่งนี้ และจดจำคำสอนได้ดี

การสอนโดยชี้ให้เห็นจุดประสงค์ เช่น ทำไมต้องมีการตีลงโทษ มีการชี้แจงให้ทราบว่าในการปกครองต้องมีมาตรการควบคุมความประพฤติ เป็นการกระทำด้วยความปรารถนาดีมิใช่เพราะความชิงชัง ฉะนั้น จงอย่าโกรธแค้นอาจารย์ ดังที่ว่า

แม้นไม่ข่มขี่หัดปรือ ตามใจแล้วคือ แกล้งชังจะให้เสียปราน

ฯลฯ

ด้วยหย่างมีมาแต่หลัง เจ้าอย่าชิงชัง พระครูว่าครูด่าตี
ด้วยเจ้าทำผิดไม่ดี ครูท่านปรานี จึ่งตีเจ้าตามธรรมเนียม
เจ้าอย่าทำจิตรเหี้ยมเตรียม รักษาจิตรเจียม สงบเสงี่ยมกิริยา

การสอนโดยให้หรือห้ามประพฤติปฏิบัติโดยบอกผลที่จะเกิด เช่น

● จงเข้ารับบาตรให้สำรวม อย่าแสดงความโลภ หรือกิริยาไม่เหมาะสมกับสมณเพศ มิฉะนั้นชาวบ้านจะตำหนิรังเกียจ และไม่ใส่บาตร ดังข้อความว่า

ประเทียบเรียบร้อย อย่ามัวชม้อย ขะเม่นดูขัน
ไม่ดีเณรโค่ง โตโต้งตามัน อย่าทำหูชัน และเกี้ยวสีกา
ใส่บาตรหน้าแพ เขาแลอย่าแล ขะเม่นเล่นตา
เขาจะว่าโลน จะโพนทะนา เขาสาบน้ำหน้า ภากันอดตาย
ไม่ชั่วแต่ตัว เขาพลอยติขรัว ต้องรับอับอาย
ถึงใครรู้จัก อย่าทักอย่าทาย เขาจะว่าธิบาย เห็นแก่กับปี

[๘] เรื่องเดิม, น. ๒๔๕.

● ขณะรออาจารย์ไปบิณฑบาต นอกจากจะจัดเตรียมน้ำใช้น้ำฉัน ภาชนะ ปูเสื่อแล้ว ยังต้องติดไฟรอไว้ด้วย เผื่อรับบิณฑบาตได้ไม่พอจะได้ประกอบอาหารเลี้ยงดูกัน หรือใช้อุ่นอาหาร ดังข้อความว่า

เผื่อบิณฑบาตขัด เข้ากับอัตคัด จะได้อาไศรย
ปลาสลิดปลาทู ดูปิ้งแกงไว้ สังเกตคาดใจ ท่านฉันตัวกิน
ถึงบิณฑบาตได้ ต้องอาศัยไฟ อุ่นดีมีกลิ่น

● จงรับบาตรไปถืออย่างระมัดระวัง อย่าให้อาหารหก จะไม่พอฉันพอรับประทานกัน ดังที่ว่า

เข้าไปรับบาตร อย่าทำพลำพลาด อ้อนแอ้นกายา
ท่านส่งบาตรให้ อาไศรยอัชฌา อย่าให้เข้าปลา ต้มแกงหกเอียง
ยกท้าวจดจ้อง ตานั้นมุ่งมอง ดูทางให้เที่ยง
อย่าทำบาตรพลัด เหมือนตัดลำเลียง เจ้าอย่าเมินเมียง มุ่งมากุฎี

● จงถ่ายข้าวของถวายลงภาชนะที่จัดเตรียมไปด้วยความระมัดระวัง อย่าทำโครมครามให้ของตกหล่น เจ้าของทานจะเสียใจ ดังข้อความว่า

เนื้อปลาและกล้วยอ้อย ทังใหญ่น้อยค่อยถ่ายลง
มั่นมือถือบันจง จะถ่ายลงให้ควรการ
อย่าทำให้กำมนาด กระบุงพาดถูกโตกพาน
ของตกประเจิดจาน เจ้าทานเห็นจะเสียใจ

● จงอย่าเกี้ยวพานพี่สาวเด็กที่มาส่งข้าวปลา ถ้าเขาพอใจด้วยจนเกิดเรื่องไม่ดีไม่งาม จะถูกจับไปลงโทษ[๙] อาจารย์ก็เดือดร้อนด้วย ถ้าขืนประพฤติเช่นว่าอาจารย์จะลงโทษอย่างหนัก ดังข้อความว่า

หนึ่งนั้นสีกา พี่สาวเด็กมา หน้าตาเพริดพริ้ง
มาส่งกับปี อย่าตีประวิง พูดแยบแอบอิง เกี้ยวพานมานยา
เขาชังยังชั่ว ฟ้องแต่ท่านขรัว เปนแต่โกรธา

---

๙ ตอนนี้เป็นอีกแห่งหนึ่งที่น่าจะสะท้อนภาพเหตุการณ์สมัยที่มีการกวดขันวินัยสงฆ์

แต่เพียงด่าธอ ให้พอรั้งรา ปะเขาเมตตา จะพากันนุง
ทำผิดสิกขา เพื่อนคิดอิดฉา ไปว่าในกรุง
เขาจับตัวไป หายใจครึ่งพุง ลงทอดตัวผลุง น้ำตากระเดน
ร้อนถึงอาจาริย์ พลอยเปนพญาณ ไม่รู้ไม่เห็น
เพราะสิษชั่วถ่อย ครูพลอยยากเย็น เณรจะไปเปน ตะภุ่น[๑๐] *สูญงาม*
เช่นว่าอย่าทำ แม้นสอนไม่จำ ขืนทำตะกลาม
ตีให้เลือดไหล ไล่จากอาราม สาบหน้าตรานาม ไม่ฆอรอกัน

● จงระมัดระวังประพฤติตนให้เหมาะสม มิฉะนั้นชาวบ้านเสื่อมศรัทธา ดังข้อความว่า

หนึ่งท่านไปสวดมนตร์ ตำบลบ้านให้จงดี
รมัดสิกขาชี เณรอย่าทำให้เสียเณร
อย่าได้เที่ยวชุกซน พระสวดมนตร์อยู่เกนๆ
หลบหน้าเที่ยวนั่งเปน เหนต้นไม้ขึ้นนั่งโปน
ผ้าผ่อนก็ล่อนหลก ดั่งประสกที่แสนโลน
เขาจักรำพันโพน ทนาเหน็บให้เจ็บใจ
ทุกวันเขาพันหมิ่น ว่าศีลเณรนั้นน้อยไป
นับถือแต่เจ้าไทย เขาเห็นเณรมักเบนเบือน
เณรยิ่งไปทำโลน เขาจะโพนทะนาเลื่อน
แทบเจียนจะไล่เตือน ให้ลงเรือนมิใคร่ทัน

ฯลฯ

เณรอย่าทะนงจิตร วิปริตในสิกขา
อย่าฉันหมากพูดจา ให้เปรอะปากแล้วขากลง
เรี่ยราดเปื้อนสาดเสื่อ ให้เสียเชื้อพระชินวง
เขาจักกำสตปลง เสียใจถอยศรัทธาทาน

---

[๑๐] ตะพุ่น โทษอาญาหลวงเกณฑ์ไปเกี่ยวหญ้าเลี้ยงช้างเลี้ยงม้า

● จงอย่าเกียจคร้าน เกี่ยงกันล้างชาม มีโทษถูกตี ชาวบ้านรู้จะรังเกียจ สึกออกไปไม่มีใครอยากให้ลูกสาว ดังข้อความว่า

ตีเณรโค่งก่อน ใครสั่งใครสอน มึงต๋งล้างชาม
มึงเปนผู้ใหญ่ ทำไว้เห็นงาม อ้ายน้อยพลอยตาม ตีเสียด้วยกัน
ใครทำเช่นนี้ ดูหน้าบัดสี เปนที่เย้ยหยัน
รู้ไปถึงไหน อายไปถึงนั้น คี่เกียดครันๆ จนชั้นล้างชาม
แม้นชาวบ้านรู้ เขาจะลบหลู่ สาบหน้าตรานาม
แม้นศึกออกไป รู้ในเรื่องความ ลูกสาวเขางาม เขาไม่แลเลย

● จงอย่าพูดสอพลอชักนำพี่สาว ทำให้ภิกษุสงฆ์สึก เป็นบาปกรรมทำลายศาสนา เสียพี่สาวเปล่าผู้ใหญ่รู้จะลงโทษ ดังข้อความว่า

อย่าได้ทำฉาว ยกยอพี่สาว ให้สงฆ์ใฝ่ฝัน
เจ้ากูจะฮึก ศึกออกไม่ทัน วานเขียนพัดจันทน์ ให้พี่สาวตน
พูดพลอดสอพลอ เหมือนหนึ่งนกต่อ ทีล่อทีชน
เอาโน่นชนนี้ ซุกซี้ซุกซน ตุลีตุลน แหลาะแหละและเล็ม
ไปบ้านทีไร เอาเรื่องวัดไป พูดต่อแต้มเต็ม
ว่าสงฆ์องค์นั้น รักษ์ฉันกวดเข้ม ท่านพูดและเล็ม ถึงพี่ทุกวัน
แล้วกลับมาวัด เอาเรื่องกระหัด มาพูดเศกสรรค์
พี่ฉันเขาว่า สั่งมากับฉัน ฆอไม้สอยอัน หนึ่งนั้นส้นงา
เช่นนี้อย่าทำ ไม่ดีมีกรรม ทำลายศาสนา
จะเปนราคี ชั่วนี้ชั่วหน้า ฉวยปะชะตา ทั้งสองต้องกัน
พระเณรจะศึก ไปชมสมนึก เหมือนใจใฝ่ฝัน
ไม่ต้องขอสู่ ลอบชู้หากัน ขนมขันหมากนั้น เจ้าชวดกินเอง
เสียพี่สาวเปล่า ไม่ได้เบี้ยเขา เพราะเจ้าแสนเพลง
ครูรู้คดี วิ่งหนีปะเลง เขาไปบ้านเอง แม่ซ้ำสำทับ
เขาส่งไปให้ ตายามผู้ใหญ่ แกไปกินตับ
เช่นนี้อย่าทำ ควรจำคำนับ อย่าสอนสับปลับ สอพลอส่อความ

● จงอย่ากินก่อนสงฆ์ ซ้ำกินเสียหมด การกระทำนี้เป็นบาป เพราะผู้ถวายนั้นตั้งใจถวายภิกษุสงฆ์ ผู้อื่นมากิน ตายไปตกนรก แล้วเกิดเป็นเปรตพุงโร ดังข้อความว่า

โทษกินของสงฆ์ โทษขัดใจองค์ สงฆ์ผู้อาจารย์
จะไปอเวจี อรรคีเผาผลาญ แล้วไปธรมาน เปนเปรตพุงโร
ปากเท่ารูเข็ม อาหารและเล็ม ไม่เต็มพุงโต
บาพกินของสงฆ์ รูปทรงเน่าโน เปนเปรตเสดโซ ใครรู้เร่งจำ

การสอนโดยชี้ให้เห็นผลการกระทำ ผลที่เป็นคุณประโยชน์จะยกเรื่องได้รับกุศลผลบุญ ได้วิชาเป็นพิเศษ มีกินไม่อด ได้รับการยอมรับจากสังคม เป็นที่พอใจของฝ่ายสาว ส่วนผลที่เป็นโทษจะยกเรื่องบาปกรรม ตายไปตกนรก เกิดเป็นเปรต เกิดเป็นคนรูปชั่วปากเหม็น ไม่มีพอกิน ถูกอาจารย์ลงโทษ ถูกบ้านเมืองลงโทษ ถูกตำหนิติเตียน ชาวบ้านรังเกียจเสื่อมศรัทธา ได้ชื่อว่าเป็นผู้ทำลายศาสนา

๓. สอนโดยทำให้เกิดความเข้าใจเชิงประจักษ์และน่าเชื่อถือด้วยการให้รายละเอียด การเปรียบเทียบ และสาธกโดยหยิบยกนิทานธรรมมาอ้าง เป็นลักษณะเด่นประการหนึ่งของหนังสือสุภาษิตเรื่องนี้

การให้รายละเอียด ปรากฏในคำสอนเกือบทั้งหมด เป็นการอธิบายให้เข้าใจ มักหยิบยกพฤติกรรมต่าง ๆ มาแสดง เช่น เมื่อสอนให้เคารพภิกษุสามเณร ไม่แสดงกิริยาลบหลู่ คำสอนให้รายละเอียดพฤติกรรมด้วยถ้อยคำที่ทำให้สร้างภาพในใจตามได้ไม่ยาก ดังนี้

ประการหนึ่งอย่าสามผลาม
เห็นเจ้ากูชมว่ารูปดี
ฉวยผ้าฉุดกระชากลากถู
ทำยักคิ้วหลิ่วตาท้าทาย
ทะลึ่งไล่เพื่อนตนลนลาญ
วิ่งผ่านบมิได้เกรงใจ
ปะเจ้ากูเกรงครูปัทยาย
ลางองค์สงฆ์เณรใจไฟ
ลงร้องไห้ขัดใจเณรสงฆ์
ครั้นท่านไปไล่เลียงอาการ
แม้นใครทำเหมือนคำตำรา
ใครอย่าทำเช่นนี้ต่อไป

โลดแล่นคะนองลาม
อย่าทำแก่ตัวดี
หมิ่นประมาทพระผู้
กระโดดเต้นเล่นกาย
พระสงฆ์เถรเณรจาน
วิ่งกระเบียดเสียดไป
บมิได้หยาบคาย
มุทะลุมือไวย
ทรงกรรแสงเสียงหลง
แส้งแกล้งพาโลพาล
บมิได้เมตตา
เห็นเถรเณรสงฆ์ใด

ล้อเลียนสงฆ์เถรเณรชี
เข้าคั้นตกายเจ้ากู
เปนเจ้าให้ได้อับอาย
ออกโขนออกหนังกลางชาน
หนังสือและทำฉันใด
บห่อนจะอ่อนโอนกาย
ก็นิ่งระงับดับใจ
ยกเหงาะก็โหงกโขกลง
ให้อึงถึงองค์อาจารย์
ใส่โทษที่ร้ายนานา
จะตีให้สาสมใจ
ให้คำรบนบนอบยำเกรง

การสอนโดยให้รายละเอียดนี้เป็นวิธีการที่ใช้มากในเรื่องนี้ เป็นรายละเอียดที่ชัดเจน และเห็นได้ชัดว่าเป็นข้อมูลจากประสบการณ์ ทำให้คำสอนนี้น่าสนใจ และน่าจะเป็นปัจจัยสำคัญให้การสอนมีประสิทธิผล เพราะเป็นเรื่องใกล้ตัว

การเปรียบเทียบ ในการสอนให้เข้าใจจดจำ มีการเปรียบเทียบให้เห็นจริงหลายแห่ง แต่ที่เด่นมาก คือ ตอนที่ชี้ให้เห็นว่าวิชาเป็นของมีค่าต้องพากเพียรจึงจะได้มา ดังนี้

วิชาเหมือนสินค้า อันมีค่าอยู่เมืองไกล
ต้องยากลำบากไป จึงจะได้สินค้ามา
จงตั้งเอากายเจ้า เป็นสำเภาอันโสภา
ความเพียรเป็นโยธา แขนซ้ายขวาเป็นเสาใบ
นิ้วเป็นสายระยาง สองเท้าต่างสมอไม้
ปากเป็นนายงานไป อัชฌาไศรยเป็นเสบียง
สติเป็นหางเสือ ถือท้ายเรือไว้ให้เที่ยง
ถือไว้อย่าให้เอียง ตัดแล่นเลี่ยงข้ามคงคา
ปัญญาเป็นกล้องแก้ว ส่องดูแถวแนวหินผา
เจ้าจงเอาหูตา เป็นล้าต้าฟังดูลม
คี่เกียดคือปลาร้าย จะทำลายให้เรือจม
เอาใจเป็นปืนคม ยิงระดมให้จมไป
จึงจะไปได้สินค้า คือวิชาอันพิดไสมย
จงหมั่นหมั้นหมายใจ อย่าได้คร้านการวิชา

น่าสังเกตว่าความเปรียบนี้น่าสนใจ ทั้งแง่เนื้อหาที่นำมาเปรียบ และกลวิธีสร้างชุดความเปรียบ คือการเปรียบวิชาเป็นสินค้าอันมีค่า และผู้แสวงวิชาเปรียบเหมือนเรือสำเภา กลวิธีสร้างชุดความเปรียบอาจจะชวนคิดเชื่อมโยงไปถึงความเปรียบเรื่องสำเภาทองในเวสสันดรชาดก แต่เมื่อพิจารณาเนื้อหาที่นำมาเปรียบ น่าจะเป็นการสะท้อนให้เห็นเหตุการณ์เด่นของยุคสมัย ได้แก่ การค้าสำเภา ในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว

การสาธก มีการสาธกยกนิทานธรรมมาประกอบหลายแห่ง บางแห่งน่าสนใจมาก คือการอธิบายว่าเหตุใดต้องมีการลงโทษโดยยกนิทานเรื่องฤๅษีเลี้ยงลิงมาสาธก เนื้อหาเป็นเรื่องที่ใกล้ตัวเด็กมากที่สุด และน่าจะช่วยให้เด็กเข้าใจได้ดี โดยเฉพาะเมื่อหยิบยกมาใช้อธิบายประเด็นสำคัญดังกล่าว นิทานเรื่องนี้กล่าวถึงฤๅษีเลี้ยงลิงทโมนกำพร้าตัวหนึ่ง ดังนี้

ลิงนั้นมันแสนเหลือโลน จับโดดโลดโผน เข้าแย่งเข้ายื้อโยคี
นักสิทธ์สั่งสอนต้อนตี ทำโทษแต่ละที แทบม้วยไม่เข็ดเหลือลิง
แม้นเห็นสีกากล้าจริง ไล่ยุดฉุดชิง จับติ่งจับเต้าจาวตาล
วันหนึ่งกระษัตรสำราญ ภักพาบริวาร มาในสถานกุฎี
ลิงนั้นเข้าพันฤๅษี เล่นโลนกระลี เข้าจี้เข้าไชไปมา

เหตุนี้ฤๅษีจึงตีลิงเป็นการลงโทษสั่งสอน พระราชาก็ท้วงว่า เหตุใดฤๅษีไม่มีขันติธรรม ตีมันทำไม วิสัยลิงย่อมเป็นเช่นนั้นเอง และขอว่า “อย่าได้ทำต่อก่อกรรม” ฤๅษีก็ขอสัตย์พระราชาเช่นกันว่าจะไม่ลงอาญาผู้ใด เมื่อฤๅษียึดมั่นในสัจจะไม่ทำโทษลิง ลิงก็เหลิง รื้อกุฎี ทำลายข้าวของ และกลั่นแกล้งฤๅษี

ลิงยิ่งขะนองลองเชิง แย่งกุฎีเปิง อีเลิ้งอีเทิ้งทิ้งทอย
ย่ามพัดกัดเปนริ้วรอย บห่อนหย่อนถอย พยศยิ่งกว่าก่อนมา
เห็นพระนักสิทธิภาวนา โดดดึงชฎา มือคว้าเอาลูกประคำ
เห็นขนรักแร้ลูบคลำ ถอนทิ้งขยำ ขะยุ่มขะยี่ตามขะนอง

ฝ่ายพระราชาก็ยึดมั่นสัจจะ ไม่ลงโทษผู้คน ทำให้บ้านเมืองระส่ำระสาย เกิดคนร้ายปล้นฆ่าชุกชุม และ *“ไล่ฉุดยุดสาว ลูกเขาเมียเขาขืนทำ”* แม้จะมีการร้องเรียนอย่างหนัก พระราชาก็ยังนิ่งเฉย กระทั่งพวกคนร้ายเข้าไปในวัง คุกคามรังแกนางใน พระราชาสุดจะทนต่อไป จึงไปขอคืนสัตย์กับฤๅษี ฤๅษีลงโทษลิงได้เหมือนเดิม จึงควบคุมความประพฤติของลิงได้

เรื่องราวที่ยกมาสาธกมีเพียงบางเรื่องระบุที่มาให้น่าเชื่อถือ เช่น เรื่องเจ้าชกเจ้าไหว้ ที่ยกมาสาธกคำสอนว่าไม่ให้ประพฤติตนเป็นคนหน้าไหว้หลังหลอก ระบุว่ามาจาก *นนทุกปกรณัม* แต่ส่วนใหญ่ไม่ระบุ แม้บางเรื่องพอสืบค้นได้ เช่น เรื่องกระต่ายตื่นตูมที่ยกมาสาธกคำสอนเรื่องให้มีสติพิจารณา นำมาจาก ทุททุภายชาดก[๑๑] เรื่องนายเปลี้ยดีดกรวดที่ยกมาสาธกคำสอนเรื่องรู้วิชาใดรู้ให้แท้จริงจะเป็นผล นำมาจาก สัฏฐิกูฏฐัสสเปตวัตถุ[๑๒] เรื่องพระเจ้าอุเทนกับพระเจ้าจัณฑปัจจโชติ ที่ยกมาสาธกคำสอนเรื่องการจะฝากตัวเป็นศิษย์ก็ต้องเคารพนบนอบอาจารย์ นำมาจากคาถาธรรมบท[๑๓] แต่บางเรื่องยังค้นที่มาไม่ได้เช่น เรื่องฤๅษีเลี้ยงลิง ส่วนบางเรื่องอาจเป็นการฟังเล่าต่อกันมาหลายทอดจึงออกจะเลอะ เช่น เรื่องพระรามไปเรียนวิชาธนูกับบิดาของผู้ขันพราหมณ์ (ภุขัน?)

---

๑๑ ขุททกนิกายชาดก เล่ม ๓ ภาค ๔ จตุตกคาถา

๑๒ ขุททกนิกาย เปตวัตถุ เล่ม ๒ ภาค ๒

๑๓ ขุททกนิกาย คาถาธรรมบท เล่ม ๑ ภาค ๒ ตอนที่ ๑ อัปปมาทวรรควรรณนา เรื่องพระนางสามาวดี

ภาพฉายสังคมใน *สุภาษิตศรีสวัสดิ์*

ข้อปฏิบัติของศิษย์สงฆ์ซึ่งเป็นเนื้อหาหลักของเรื่อง ไม่ใช่ระเบียบที่นึกกำหนดขึ้นอย่างแห้งแล้ง แต่เขียนขึ้นจากประสบการณ์ มีรายละเอียดที่สะท้อนภาพสังคมอย่างน่าสนใจ ในขณะที่กล่าวถึงข้อปฏิบัติตนของศิษย์สงฆ์อย่างละเอียด ก็เชื่อมโยงถึงสภาพแวดล้อมทางสังคม วิถีชีวิต ความเป็นอยู่ของผู้คน หนังสือเรื่องนี้ฉายภาพสังคมในสมัยที่แต่งอย่างน่าสนใจหลายประการ ดังนี้

๑. การศึกษาของกุลบุตรไทยในอดีต พ่อแม่มักนำลูกเข้าไปฝากตัวเป็นศิษย์สงฆ์เพื่อศึกษาวิชา ซึ่งมีลักษณะเหมือนเข้าโรงเรียนประจำในปัจจุบัน บ้างก็ให้บวชเป็นสามเณรไว้ บ้างก็มิได้บวช ศิษย์สงฆ์จะเรียนหนังสือในเบื้องต้น และอาจเรียนวิชาต่อสู้ (ในเรื่องนี้เรียก วิชาฉะฟัน) ก่อนที่จะสึกออกไป ผู้มีวิชานี้จะได้รับความนิยมจากบรรดาหญิงสาว ดังที่ว่า

แม้นหยากศึกหา จะให้สึกา ใส่ใจใฝ่ฝัน
อุส่าห์ศึกษา วิชาฉะฟัน จึ่งศึกจากบรร พชิตจึ่งดี

บางคนไม่ฝากตัวเป็นศิษย์สงฆ์ แต่ไปฝากตัวอยู่กับขุนนางมูลนายเพื่อเรียนวิชาตัดสินคดีความ (เรียกว่าวิชาพวกโรงศาล) พวกนี้ค่อนข้างยากลำบากในการดำเนินชีวิต ต้องบากบั่น หมั่นเพียร และอดทนอย่างมากจึงจะประสบความสำเร็จ เพราะ

กว่าจะรู้ชำนาญ เขาใช้งานมิใช่เบา
แบกสมุดเข้าในวัง เดิรตามหลังดังค่าเขา
พินอบทำพิเทา ต้องเอาใจดั่งนายมุน
ถือชุดและถือล่วม กินนอนร่วมลูกสถุน
หยาบช้าล้วนธารุน ต่อยกันวุ่นกับค่าไทย
กินกริบกินกรอบกรัง จะนอนนั่งไม่ผ่องใส
ลูกเมียของครูใช้ ทุกสิ่งไปได้รำคาญ

การเข้าศึกษาในสำนักสงฆ์มีข้อได้เปรียบการศึกษากับขุนนางมูลนาย แต่เด็กบางคนไม่เรียน ไม่ฟังคำสั่งสอน แม้ได้เข้าศึกษาเป็นศิษย์สงฆ์ก็ยังประพฤติเป็นพาลจนเสียคนไป การศึกษาจากสำนักสงฆ์จึงไม่ได้ประกันว่าผู้ผ่านการเข้าศึกษาจะประสบความสำเร็จทุกคน ปัจจัยสำคัญคือตัวบุคคลเป็นผู้พึงสั่งสอนได้หรือไม่

การศึกษาในปรัชญาความรู้คู่คุณธรรม ทำให้ต้องมีการปลูกฝังอบรมด้านจริยธรรมควบคู่กันไป การที่เด็กไปอยู่ในสำนัก อาจารย์จะมองเห็นความประพฤติของเด็กทุกแง่มุม การสั่งสอนจึงเป็นไปอย่างรอบด้าน โดยใช้ทั้งวิธีอธิบายชี้แจง การขู่ และการลงโทษด้วยการตี ดังข้อความว่า

○ เขาส่งไปให้ ตายามผู้ใหญ่ แกไปกินตับ
เช่นนี้อย่าทำ ควรจำคำนับ อย่าสอนสับปลับ สอพลอส่อความ

○ เช่นว่าอย่าทำ แม้นสอนไม่จำ ขืนทำตะกลาม
ตีให้เลือดไหล ไล่จากอาราม สาบหน้าตรานาม ไม่ขอรอกัน

○ ตีเณรโค่งก่อน ใครสั่งใครสอน มึงต๋งล้างชาม
มึงเปนผู้ใหญ่ ทำไว้เห็นงาม อ้ายน้อยพลอยตาม ตีเสียด้วยกัน

สังเกตได้ว่าการขู่ การลงโทษที่ใช้เป็นเครื่องควบคุมความประพฤติจะกระทำพร้อมกับการอธิบายสั่งสอน มีความห่วงใย ความเมตตาปรานีฉายชัดออกมาในน้ำเสียง สิ่งนี้ย่อมผูกพันใจศิษย์ เป็นคุณค่าความสัมพันธ์ที่งดงามระหว่างบุคคลในสังคม ดังข้อความว่า

มิตีก็จำตี ด้วยปรานีมีอาไล
เจ้าอย่าได้น้อยใจ โกรธเจ้าไทว่าด่าตี

๒. บทบาทของสงฆ์ต่อการศึกษา จากในเรื่องจะเห็นประจักษ์ว่าสงฆ์มีบทบาทอย่างยิ่งด้านการศึกษาของกุลบุตร เป็นที่พึ่งด้านการศึกษาทั้งทางโลกและทางธรรม ทางโลกให้เรียนหนังสือ ทางธรรมให้เรียนธรรมะและอบรมจริยธรรม ภาระที่หนักกว่านั้น คือ ต้องรับผิดชอบความเป็นอยู่ของศิษย์ด้วย อาจารย์ไม่ได้สินจ้างในการสอน ตรงข้ามกลับต้องไปบิณฑบาตและไปเทศน์เพื่อให้ได้มาซึ่งปัจจัยสำหรับเลี้ยงดู ดังที่ว่า

ไม่ได้เสียสินจ้าง ท่านบร้างสู้สั่งสอน
ลางสิษนั้นมานดร ทุนรอนนั้นพันมั่งมี
ศรรทธามีสัดไท ฝากลูกไว้ส่งกับปี
ภอคุ้มทุนพระชี บ้างตระหนี่มิใคร่มา

ลางคนจนจริง ๆ ทิ้งลูกไว้กับครูบา
ตัวไปเที่ยวขายค้า ครูต้องหามาเลี้ยงดู
เทศได้พอยังชั่ว ค่อยเบาตัวท่านขรัวครู
หาไม่ก็พระผู้ เปนเจ้าสู้บิณฑบาตมา
ได้น้อยค่อยออมฉัน สู้อดกลั้นเพื่อสิษสา
มาอยู่กับครูบา เรียนวิชาครูเปลืองทุน

แม้บางบ้านพอมีฐานะ มาส่งข้าวปลาอาหาร แต่ก็ไม่เสมอไป พ่อแม่บางคนจนจริง ๆ นำลูกมาฝากทิ้งไว้แล้วตนเองก็ไปค้าขาย ภาระเลี้ยงดูศิษย์จึงเป็นเรื่องใหญ่ ทำให้พอเข้าใจได้ว่า เหตุใดจึงมีคำสอนหลายข้อที่แสดงความกังวลเกี่ยวกับเรื่องข้าวปลาอาหาร

๓. ความสัมพันธ์ระหว่างวัดกับบ้าน หนังสือเรื่องนี้ฉายภาพสังคมที่วัดกับบ้านมีความสัมพันธ์ใกล้ชิดในลักษณะเกื้อกูล สงฆ์ไม่เพียงปฏิบัติกิจตามประเพณีศาสนา แต่ยังเป็นผู้สั่งสอนความรู้และอบรมจริยธรรม และรับภาระดูแลเลี้ยงดูลูกหลานของชาวบ้านที่นำมาฝากเรียนในสำนัก เป็นการกระทำที่ถึงพร้อมด้วยเมตตาธรรม ชาวบ้านจึงมีศรัทธาช่วยเหลือค้ำจุนด้วยการใส่บาตร ถวายภัตตาหาร และเครื่องไทยทาน สงฆ์ก็ตระหนักว่าเป็นอยู่ด้วยชาวบ้าน จึงต้องมั่นคงในศีลสังวรเพื่อยังคนให้เลื่อมใสศรัทธาอันจะเป็นผลถึงพระศาสนา หากประพฤติไม่เหมาะสม ชาวบ้านก็จะรังเกียจ ไม่เกื้อกูล และเสื่อมถอยศรัทธา ดังที่ว่า

หนึ่งนั้นเล่าโสด เห็นเด็กระโอด ระองขำขาว
ชื่นชมว่างาม ถามถึงพี่สาว ค่ำ ๆ เช้า ๆ เข้าเคล้าเข้าเคลีย
พ่อแม่เขารู้ ติเตียนลบหลู่ ภาครูพลอยเสีย
เขาเคยมาส่ง สำรับกับเขี่ย เขาเชินเมินเสีย ครูพลอยอดโซ
เหมือนทุบหม้อเข้า บาตรพระครูเจ้า สิ้นทั้งท่วยโถ
เณรจะอดเข้า หน้าเว้าตาโหว เขาไม่พุทโธ ด้วยเณรรังแก

๔. วิกฤตจริยธรรมที่แผ่กว้าง เนื้อความหลายตอนในหนังสือสุภาษิตนี้บ่งบอกว่าสังคมกำลังมีปัญหาจริยธรรม ดังที่บางตอนกล่าวไว้ว่า มีการลักขโมยของสงฆ์อย่างไม่เกรงบาปกรรม ไม่เพียงเรือเท่านั้น กระทั่งพายก็ยังต้องให้รีบเก็บไว้ มิฉะนั้นอาจหายได้ เช่น

ใครอยู่ตีนท่า อย่าช้าท่วงที เอาเรือเข้าที่ ผูกให้หมั้นคง
รีบเก็บภายไว้ อย่าได้ไว้ใจ ว่าเปนของสงฆ์
คนดีมีน้อย คนถ่อยดื่นดง ยิ่งเปนของสงฆ์ มันยิ่งชอบใจ
พระอาญาน้อย จับได้ถองปล่อย หมายไม่เปนไร
ไม่เหมือนกระหัด เขามัดเอาไป เฆี่ยนขับติดไม้ เช่นนั้นมันเกรง

ส่วนสามเณรก็ทำผิดสิกขา เกาะแกะผู้หญิง เที่ยวดูมหรสพ ดังข้อความว่า

เห็นสิษท่านงาม ติดต้อยห้อยตาม เหมือนควายได้กลิ่น
ปราไสไค้แคะ แทะโลมโฉมฉิน ถ้าเด็กไม่ยิน เดือดดิ้นด่าธอ
คบเพื่อนเกลื่อนไป ดูหนังดอกไม้[๑๔] ตามก้นซอมซ่อ
เขาจับตัวได้ เอาคาใส่คอ ร้อนถึงแม่พ่อ ครูบาอาจารย์
เขาจับตัวไป ขันปืนลากไม้[๑๕] ได้ความรำคาญ
สาระภาเฮโล ล่ำโซ่สาธารณ์ เพราะตนคนพาล ไม่จำคำครู

แม้เจ้าหน้าที่ที่เกี่ยวข้องกับสงฆ์ คือ สังฆการี ก็มีพฤติกรรมไม่งาม ดังที่กล่าวไว้ว่าทำอำนาจ บาตรใหญ่เหนือสงฆ์ และแสวงประโยชน์โดยมิชอบจากสงฆ์ ดังข้อความว่า

วาจามันสามารถ ผรุษวาทล้วนบัดสี
บางทีก็ทำดี ใครดีต่อก็ขอกิน
ให้มั่งก็ยังชั่ว ค่อยเบาตัวไม่ติฉิน
แม้ใครไม่ยนยิน ตระหนี่เหนียวก็ว่าเวียน

การรับมือกับภาวะวิกฤตจริยธรรมฝ่ายสงฆ์ด้วยการกวดขันลงโทษ ในเรื่องกล่าวว่ามีการเข้าคาล่ามโซ่ ส่งไปเป็นตะพุ่น เป็นต้น สอดคล้องกับข้อมูลที่ว่าในสมัยรัชกาลที่ ๓ ทรงกวดขันวินัยสงฆ์ มีการลงโทษจับสึกเป็นอันมากเพื่อมิให้เป็นมลทินพระศาสนา ในส่วนที่กล่าวถึงการเมินเฉยของชาวบ้านต่อสงฆ์ที่ประพฤติไม่เหมาะสมด้วยการไม่เกื้อกูลสะท้อนให้เห็นว่า สมัยนั้นชาวบ้านก็มีปฏิกิริยาต่อปัญหาวิกฤตจริยธรรมของสงฆ์เช่นกัน

---

[๑๔] จุลทัศน์ พยาฆรานนท์อธิบายคำนี้ว่า หมายถึง หนังใหญ่ ดอกไม้เพลิง

[๑๕] ขันปืน หมายถึง ขัดกระบอกปืนใหญ่ด้านในให้เรียบ ส่วน ลากไม้ คือ เคลื่อนย้ายไม้ที่มีน้ำหนักมากโดยใช้ตะเฆ่รองแล้วชักลาก

บทสรุป

สุภาษิตศรีสวัสดิ์ เป็นหนังสือที่ผู้แต่งแจกแจงแสดงข้อปฏิบัติตนของกุลบุตรซึ่งศึกษาอยู่ในสำนักสงฆ์ ทั้งข้อปฏิบัติต่อตนเองและบุคคลอื่นในโอกาสต่าง ๆ โดยตั้งใจจะให้เป็นดั่ง “ตราพระราชสีห์” คือเป็นระเบียบที่ต้องยึดถือปฏิบัติตามเหมือนกฎหมาย เป้าหมายนี้แม้จะฟังดูเกินเลยไปบ้าง แต่เมื่อพิจารณาในแง่การเปรียบว่าเป็นกฎหมายชีวิตก็นับว่าพอเป็นไปได้ เพราะเกี่ยวข้องกับความประพฤติถูกผิดในชีวิตและสังคม มีผลเป็นคุณเป็นโทษ เนื่องจากหนังสือนี้ไม่เพียงแสดงข้อปฏิบัติในด้านกิจการงาน แต่ยังมีเนื้อหาครอบคลุมไปถึงด้านคุณธรรม และจริยธรรม เป็นคำสอนให้ประพฤติดีประพฤติชอบตามหลักมงคล ๓๘ ซึ่งเป็นธรรมะที่ประกันความสุขความเจริญในชีวิต ผู้ประพฤติในทางตรงข้ามกับคำสอนย่อมได้รับผลคือความไม่สุขไม่เจริญในชีวิตไม่ต่างจากโทษทางกฎหมาย

สุภาษิตศรีสวัสดิ์ เป็นคู่มือศิษย์สงฆ์ที่มีคุณค่า และมีประโยชน์ในการนำไปประพฤติปฏิบัติ เมื่อกาลเวลาผ่านไป ข้อปฏิบัติบางด้านอาจจะพ้นสมัยหมดความสำคัญ แต่คำสอนด้านคุณธรรมและจริยธรรมยังคงสามารถนำมาใช้ได้อยู่เสมอ เพราะธรรมะตามหลักพุทธศาสนาเป็นอกาลิโก ความสำคัญอีกข้อก็คือ หนังสือเรื่องนี้ได้แสดงแง่มุมทางวัฒนธรรมเกี่ยวกับ วิถีชีวิต และแบบแผนการดำเนินชีวิต ความคิด ความเชื่อ ค่านิยม และความรู้ต่างๆ ฉายส่องให้เห็นสภาพสังคมจากมุมมองและประสบการณ์ของฝ่ายสงฆ์ระดับชาวบ้านที่ใกล้ชิดกับประชาชน นับเป็นบันทึกทางสังคมและวัฒนธรรมที่ให้ข้อมูลรายละเอียดไว้อย่างน่าศึกษา

สุภาษิตศรีสวัสดิ์ ยังมีลักษณะเด่นอีกประการหนึ่งคือ ลีลาการสอนที่มีลักษณะอบอุ่น มีความปรานีจริงใจฉายชัดในน้ำเสียง กลวิธีการสอนสิ่งที่ถูกจากสิ่งที่ผิด บอกให้ทราบจุดประสงค์คำสอน อธิบายให้ประจักษ์ด้วยรายละเอียด การเปรียบเทียบ และสาธก ชี้ผลที่เป็นคุณหรือโทษของการกระทำ เหล่านี้เป็นสิ่งช่วยโน้มน้าวใจผู้รับคำสอนให้เห็นจริง จดจำ และยอมรับปฏิบัติได้ไม่ยาก

จากที่กล่าวมาทั้งหมดคงจะทำให้เห็นแล้วว่า *สุภาษิตศรีสวัสดิ์* ผลงานอีกเรื่องหนึ่งของนายมีเป็นวรรณกรรมคำสอนที่ทรงคุณค่า น่าจะได้รับการเผยแพร่ให้เป็นที่รู้จักกว้างขวางขึ้น

เอกสารอ้างอิง

ทศมูลเสือโค ของ หมื่นพรหมสมพัตสร (มี). วิทยาลัยเทคโนโลยีและอาชีวศึกษา วิทยาเขตบพิตรพิมุข พิมพ์แจกในงานพระราชทานเพลิงศพพระสิรินันทมุนี (สนั่น ถาวโร ป.ธ.๖) เจ้าอาวาสวัดบพิตรพิมุข ณ เมรุวัดจักรวรรดิราชาวาส วันที่ ๒๕ กุมภาพันธ์ ๒๕๒๑.

พระราชวรมุนี (ประยุทธ์ ปยุตฺโต). *พจนานุกรมพุทธศาสตร์ ฉบับประมวลธรรม.* กรุงเทพ : มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, ๒๕๒๘.

ศิลปากร, กรม. *พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ ๓ ของ เจ้าพระยาทิพากรวงศมหาโกษาธิบดี.* พิมพ์ครั้งที่ ๖. กรุงเทพ : กองวรรณกรรมและประวัติศาสตร์, ๒๕๓๘.

สุภาษิตศรีสวัสดิ์. หอสมุดแห่งชาติ เอกสารโบราณ หนังสือสมุดไทยดำ อักษรไทย เส้นรงค์ จ.ศ. ๑๒๒๐ เลขที่ ๑๗.

http://www.palapanyo.com “พระไตรปิฎกและอรรถกถาไทยฉบับมหามกุฏราชวิทยาลัย.” ออนไลน์. สืบค้น ๒๕ มิถุนายน ๒๕๕๗.

Abstract **Suphasit Sisawat: The Teaching for Novices**

Chosita Maneesai
Associate Fellow of the Aeadamy of Arts,
The Royal Institute, Thailand

Suphasit Sisawat written by Nai Mee, is a didactic poem which differs from other work of the same genre. It focuses on training young boys who live and learn in the Buddhist monastry in former times. It tells them how to conduct their lives in accordance with their duties, ethical and moral principles as stated in the Mangala 38 Buddhist concept. This makes this handbook for novices useful and worthy. The teaching technique is also distinctive. The poet teaches the learners how to distinguish right from wrong and lets them know the purpose, cause and effect of their deed by using the experiences and knowledge he had accumulated to explain his ideas. Thus Suphasit Sisawsat becomes not only a worthy didactic poem but also a cultural record because the ways of life, concepts, beliefs, values and social conditions are vividly detailed, making the work more interesting and worth studying. .

Keywords**:** Suphasit Srisawat, teaching, novices

วารสารราชบัณฑิตยสถาน
ปีที่ ๓๙ ฉบับที่ ๓ ก.ค.-ก.ย. ๒๕๕๗

วัฒนธรรมการสร้างและที่มาของแนวความคิดของวรรณกรรมทักษิณ

ชวน เพชรแก้ว
ภาคีสมาชิก สำนักศิลปกรรม
ราชบัณฑิตยสถาน

บทคัดย่อ

วรรณกรรมทักษิณที่บันทึกในหนังสือบุดและใบลานอันเป็นวัฒนธรรมเดิมก่อนที่การพิมพ์แพร่หลาย ส่วนใหญ่ไม่ทราบว่าใครคือผู้แต่ง และแต่งเมื่อใด ตอนท้ายเรื่องมักบอกชื่อผู้สร้าง ซึ่งหมายถึงผู้แต่ง ผู้เขียน ผู้คัดลอก หรือผู้ใช้ทุนทรัพย์และการจัดการให้มีการแต่งหรือให้คัดลอกวรรณกรรมก็ได้ คตินิยมในการสร้างก็เพื่อเป็นพุทธบูชาเพราะเป็นทุนและทางให้เกิดปีติสุขและเป็นวิทยาทานให้แก่กุลบุตรกุลธิดาสวดอ่านเพื่อการศึกษาเล่าเรียนอีกด้วย สำหรับแนวความคิดของวรรณกรรมทักษิณ มีทั้งแนวความคิดที่รับมาจากอินเดีย แนวความคิดที่รับมาจากราชธานี และแนวความคิดที่เกิดขึ้นภายในท้องถิ่น แนวความคิดที่รับมาจากอินเดียเป็นแนวความคิดที่ผ่องถ่ายมาจากวัฒนธรรมฮินดู ได้แก่ คติพราหมณ์ คติพราหมณ์อันผสมผสานกับคติทางพระพุทธศาสนา และคติพุทธศาสนา วรรณกรรมที่มีแนวความคิดนี้ เช่น บทขับเรียกผีตายาย บทโองการพระอิศวร ตำนานสร้างโลกฉบับบ้านป่าลาม นางโภควดี พระปรมัตถ์ คำกาพย์ พระพุทธโฆษาจารย์ คำกาพย์ พระนิพพานโสต คำกาพย์ ตำนานพระบรมธาตุเมืองนครศรีธรรมราช ด้านแนวความคิดที่ได้รับอิทธิพลจากราชธานี หรือรับมาจากเมืองหลวง หรือเมืองศูนย์กลางด้านวัฒนธรรมของไทย ได้แก่ กรุงสุโขทัย กรุงศรีอยุธยา กรุงธนบุรี และกรุงเทพฯ ได้แก่ วรรณกรรมเรื่องไตรภูมิพระร่วง ฉบับบ้านกระบี่น้อย พระมาลัย คำกาพย์ วรรณกรรมชาดก รามเกียรติ์ โลกนิติคำโคลง ส่วนแนวความคิดที่เกิดขึ้นภายในท้องถิ่น เป็นแนวความคิดที่ได้มาจากประสบการณ์ แรงบันดาลใจในเหตุการณ์ต่าง ๆ หรือจากญาณทัศนะของผู้แต่ง ได้แก่ วรรณกรรมเรื่องนายดัน คำกาพย์ วันคาร คำกาพย์ เจ็ดจา คำกาพย์ ป้องครก คำกาพย์ ภาษิตลุงสอนหลาน สรรพลี้หวน

คำสำคัญ : **วรรณกรรมทักษิณ, วัฒนธรรมการสร้าง, แนวความคิด**

สาระที่นำเสนอในบทความนี้ มีกรอบคิดสำคัญอยู่ที่มุ่งพิจารณาจากวรรณกรรมที่บันทึกในหนังสือบุด (สมุดข่อย) และใบลานเท่านั้น โดยข้อมูลทั้งหมดประมวลจากวรรณกรรมจำนวนหนึ่ง ซึ่งเก็บรวบรวมไว้ที่สถาบันทักษิณคดีศึกษา มหาวิทยาลัยทักษิณ ศูนย์วัฒนธรรมภาคใต้ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครศรีธรรมราช สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏสุราษฎร์ธานี สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏภูเก็ต และศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดพัทลุง โรงเรียนสตรีพัทลุง ความจำกัดคือ เป็นการ

นำวรรณกรรมทักษิณจำนวนหนึ่งเท่านั้นมาพิจารณา ซึ่งยังเป็นจำนวนน้อยเมื่อเทียบกับจำนวนวรรณกรรมภาคใต้ที่มีอยู่เป็นจำนวนมหาศาล* คำตอบ “วัฒนธรรมการสร้างและแนวคิดของวรรณกรรมทักษิณ” จึงมิใช่ข้อเสนอที่สมบูรณ์ คงจะต้องศึกษากันอีกต่อไป

วัฒนธรรมการสร้างวรรณกรรมทักษิณ

วรรณกรรมทักษิณที่บันทึกในหนังสือบุดและใบลานอันเป็นวัฒนธรรมเดิมก่อนที่การพิมพ์แพร่หลาย ส่วนใหญ่มีน้อยมากที่บอกไว้อย่างชัดเจนว่าใครคือผู้แต่ง และแต่งเมื่อใด แต่ในตอนท้ายเรื่องมักปรากฏคำว่า “สร้าง” “ผู้สร้าง” ให้เห็นอยู่ คำว่า “สร้าง” มีความหมายหลายนัย คือ อาจจะหมายถึงแต่ง อาจจะหมายถึงการจารหรือการเขียน หรือการคัดลอก หรือหมายถึงการที่มีผู้ใช้ทุนทรัพย์ และการจัดการให้มีการแต่งหรือให้คัดลอกวรรณกรรมก็ได้ จึงเป็นไปได้ว่าการที่ชาวบ้านภาคใต้ส่วนใหญ่ที่สร้างวรรณกรรมมักเป็นชาวพุทธ ชาวพุทธทั้งหลายมีคตินิยมการอุทิศตนหรืออุทิศสิ่งของเพื่อศาสนาเป็นการ “บูชาธรรม” หรือ “บูชาพระธรรม” หรือมุ่งการกระทำเป็นพุทธบูชา เชื่อว่าการสร้างหนังสือถวายเป็นพุทธบูชาจะมีอานิสงส์เหนือกว่าการสร้างโลกียทรัพย์ เพราะเป็นทุน และทางให้เกิดปีติสุข

ในวรรณกรรมเรื่องสุทธิกรรมชาดก คำกาพย์ มีข้อความว่า

“นี่คือโลกียทรัพย์ นับเข้าเปรียบด้วยตัวเรา
ตายแล้วได้แก่เขา เราไปตามยถากรรม
จะได้เป็นเพื่อนกาย ที่ตนเองบูชาธรรม
ไว้แล้วจะได้นำ เราไปเกิดเป็นสุขา”

นี่คือมโนทัศน์ของผู้แต่งวรรณกรรมเรื่องนี้ที่เห็นว่า การสร้างหนังสือไว้ในพระศาสนาเป็นการกระทำเพื่อบูชาธรรมหรือเป็นพุทธบูชา เพื่อเอาบุญมิได้มุ่งเพื่อเอาชื่อ ดังนั้นผู้แต่งจึงนิยมไม่บอกชื่อของตนลงในวรรณกรรม วรรณกรรมทักษิณส่วนใหญ่จึงเป็นประเภท “นิรนาม” คือ ไม่ระบุชื่อผู้แต่ง

---

* ผลงานวรรณกรรมท้องถิ่นภาคใต้ : สถานภาพและแหล่งสืบค้น ที่กลุ่มสถาบันราชภัฏภาคใต้และมหาวิทยาลัยวลัยลักษณ์พิมพ์เผยแพร่เมื่อ พ.ศ. ๒๕๔๐ โดยได้รับการสนับสนุนจากสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ ได้ระบุว่ามีหนังสือบุดและสมุดข่อยเก็บรวบรวมไว้ในสถาบันทั้ง ๕ แห่ง รวมประมาณ ๖,๐๐๐ ฉบับ และยังสำรวจเบื้องต้นพบว่า มีหนังสือดังกล่าวที่เป็นสมบัติของเอกชนและมีอยู่ตามวัดต่าง ๆ อีกไม่น้อยกว่า ๕,๐๐๐ ฉบับ

ในวรรณกรรมหลายเรื่องที่กล่าวถึงผู้สร้าง เช่น เรื่องพระปรมัตถ์ คำกาพย์ ระบุไว้ในตอนท้ายเรื่องว่า

> “เจ้าเกื้อผู้แม่ เจ้าศรีนางผู้ลูก ได้คิดอ่านพร้อมกัน สร้างพระบอระมัดไว้ในศาสนา จ้างให้ขุนราชณุกิจเขียน เป็นราคาเหรียญหนึ่ง ขอให้ข้าพเจ้าผู้สร้างแลข้าพเจ้าผู้เขียน จงสำเร็จแก่พระนิพาน ขอได้ ดับทุกข์ ดับโศก ดับโรค ดับภัย สรรพเสนียดจัญไรอย่าได้มี อายุวัณโณ สุขขัง พลัง นิพานะปัจจะโย โหตุ อะนาคเตกาเล”

เรื่องพระปรมัตถ์ คำกาพย์ ฉบับพระหลาก เอกธมฺโม กล่าวว่า

> “ข้าพเจ้าพระหลาก เอกธมฺโม ได้สร้างพระธรรมที่วัดควนอินทรนิมิต ขออุทิศผลวิบากสมบัติไปให้แก่ บิดา มารดา ญาติสนิทมิตรสหาย และสัพสัตว์ทั้งหลาย ขอผลอานิสงส์การสร้างพระธรรมนี้จงบังเกิดมีแก่ข้าพเจ้า ขอให้ข้าพเจ้ามีปัญญาเฉลียวฉลาดทั้งทางโลกและทางธรรม และขอผลอานิสงส์พุทธบูชา ธรรมบูชา สังฆบูชา ครั้งนี้จงเป็นอนุคามินี ติดตามข้าพเจ้าไปในสัมปรายภพ ขอให้ข้าพเจ้าประสบสุข มนุษยสมบัติ สวรรค์สมบัติ นิพพาน หากข้าพเจ้ายังท่องเที่ยวอยู่ในวัฏสงสารแล้วไซร้ จงปราศจากความยากจนเข็ญใจ ไร้ทรัพย์อนาถาและใบ้บ้า บอดหนวก ทั้งปวง ทั้งขอให้ข้าพเจ้าล่วงเสียจากคนพาล พบพานแต่บัณฑิตย์สถิตย์อยู่ ในอายุ วัณณะ สุขะ พละ ปฏิภาณ ธนสารสมบัติ จงทุกภพทุกชาติเทอญ”

เรื่อง*สุทธิกรรมชาดก คำกาพย์* มีเนื้อหาส่วนหนึ่งที่เห็นได้ชัดว่า ผู้สร้างวรรณกรรมเรื่องนี้ตระหนักดีว่า การบำเพ็ญบารมีธรรมจะช่วยให้ได้อานิสงส์ได้ชาติและภพที่ต่างกัน

“ บัณฑิตย์แลคฤหัสถ์	ผู้กำจัดอกุศล
ให้จากสันดานตน	ตั้งสัตย์ศีลสังวรกาย
ขอตรัสแก่โพธิญาณ	เป็นประธานสัตว์ทั้งหลาย
พ้นจากกระแสสาย	หมายมุ่งเอาพระนิพาน
เป็นที่บรมสุข	ปราศจากทุกข์ทุกประการ
พ้นโรคะภัยพาล	พ้นตายเกิดระเวียนวัน
เมื่อข้ายังไม่สำเร็จ	แก่พระนฤพานยังพัวพัน
แม้นดับสังขารขันธ์	ขอเกิดทันพระเมตไตรย”

วรรณกรรมเรื่อง*เจ้าพุทโธ* ซึ่งเป็นวรรณกรรมที่แพร่หลายและเป็นที่รู้จักกันทั่วไปในอำเภอไชยา จังหวัดสุราษฎร์ธานี มีข้อความตอนจบเรื่องว่า

“หนังสือพุทโธ ของคุณบุนคง สร้างไว้ในพระพุทธศาสนา ถ้าข้าเกิดมาในชาติใด ๆ ก็ดี ขอให้สำเร็จพระอรหันต์ขีณาสพ นิพพานะ ปัจโยโหติ”

หรือวรรณกรรมบางเล่มในตอนจบเรื่องเขียนไว้สั้น ๆ เพียงว่า “นิพพานัง ปัจจโยโหติ”

การกล่าวไว้เช่นนี้ปรากฏอยู่ในวรรณกรรมหนังสือบุดทั่วไปจำนวนไม่น้อยเป็นสิ่งยืนยันว่า มุ่งสร้างหนังสือขึ้นเพื่อ “ เอาบุญ” มากกว่า “เอาชื่อ” นั่นเอง

นอกจากสร้างหนังสือเป็นพุทธบูชาแล้ว ชาวภาคใต้ยังมุ่งสร้างหนังสือเป็นวิทยาทานให้กุลบุตรกุลธิดาได้สวดอ่านเพื่อศึกษาเล่าเรียนอีกด้วย กล่าวคือ การเรียนหนังสือไทยสมัยก่อนตามวัดหรือสำนักต่างๆ เมื่อผู้เรียนฝึกอ่านและเขียนได้คล่องแคล่วแล้ว ต้องหาความชำนาญจากการอ่านหรือสวดหนังสือเพื่อให้ “อ่านหนังสือแตก” หนังสือที่ใช้สวดมักนิยมแต่งด้วย คำกาพย์ ที่มีสาระเกี่ยวกับนิทานชาดกหรือนิทานประโลมโลก ในตอนจบของเรื่องสุบินสำนวนเก่ากล่าวถึงเรื่องนี้ว่า

“ตูข้าผู้เจ้าของ คิดตรึกตรองอยู่นานช้า
ไปหาย่านปริดหนา มาทำบุดสร้างนิทาน
ไว้ให้ทารกา ฝึกปรีชาได้สวดอ่าน
ให้ข้าพ้นภัยพาล ในอนาคตปัจจุบัน
ขอแคล้วนรกา ดับชีวาขึ้นสวรรค์
พร้อมญาติพงศ์พันธุ์ ทั้งบิดาและมารดา”

ในส่วนของผู้เขียนวรรณกรรมท้องถิ่น ซึ่งอาจจะเป็นผู้แต่ง หรือผู้คัดลอกก็ได้นั้น ผู้แต่งหรือผู้คัดลอกอาจเป็นคนเดียวกันหรือคนละคนกันก็ได้ ผู้แต่งวรรณกรรมท้องถิ่นภาคใต้แต่เดิมมักเป็นผู้คงแก่เรียน สามารถอ่าน และเขียนอักษรขอม และเป็นผู้แตกฉานทางภาษาบาลี ผู้รู้ดังกล่าวส่วนใหญ่เรียนรู้หนังสือจากวัด ความเป็นผู้รู้เริ่มจากได้มีโอกาสเรียนรู้หนังสือนี่เอง การเขียนหนังสือ หรือสร้างวรรณกรรมนอกจากรู้หนังสือแล้ว ต้องมีความรู้กว้างขวางเกี่ยวกับคดีโลก และคดีธรรมอีกด้วย ผู้แต่งหรือผู้เขียนหนังสือแต่เดิมจึงได้รับการยกย่องว่าเป็นผู้รู้หรือนักปราชญ์ เช่น ที่เมืองนครศรีธรรมราช มีนักปราชญ์รุ่นเก่าทางวรรณกรรม คือ “ศุกร์ปราชญ์” “ชูปราชญ์” “เรืองปราชญ์” “ปราชญ์ปานบอด” “ ปราชญ์เนตร” นักปราชญ์ดังกล่าวนี้ นอกเหนือจากมีความรู้กว้างขวางแล้วยังเป็นผู้ที่มีความจำและความคิดเป็นปัจจัยสำคัญ ดังที่เรื่องปรมัตถ์ คำกาพย์ กล่าวไว้ว่า “แจ้งในปัญญาคิดดู ดีดีมีอยู่ คิดดูให้เห็นเนื้อความ เห็นชอบประดิษฐ์คิด ตาม...” อีกด้วย

นอกจากผู้เขียนหรือผู้แต่งวรรณกรรมแล้ว ผู้คัดลอกวรรณกรรมก็มีความสำคัญในการสร้างวรรณกรรมไม่น้อยเช่นกัน ทั้งนี้เพราะแต่เดิมมีผู้รู้หนังสือน้อย ผู้ทำหน้าที่คัดลอก หรือจารลงในหนังสือบุดมักเป็นผู้ที่มีลายมือสวย มีนิสัยประณีต บรรจง มีความรู้ด้านอักษรศาสตร์ดี อาจจะมีบางคนมีคุณสมบัติเพียงบางประการเท่านั้น แต่อาจจำเป็นต้องให้คัดลอก เนื่องจากหาผู้คัดลอกได้ยากดังกล่าวแล้ว คุณภาพวรรณกรรมจึงขึ้นอยู่กับคุณสมบัติของผู้คัดลอกด้วย ในส่วนของผู้คัดลอกมีทั้งที่คัดลอกด้วยความศรัทธาในฐานะผู้ร่วมสร้าง และอาจจะรับจ้างคัดลอกก็มี เช่น กรณีของขุนราชญกิจที่ท้ายเรื่องของวรรณกรรมพระปรมัตถ์ คำกาพย์ กล่าวว่า เจ้าเกื้อและเจ้าศรีนางได้ว่าจ้างให้เขียนวรรณกรรมเรื่องพระบอระมัดเป็นเงิน ๑ เหรียญ สำหรับกรณีการจ้างให้คัดลอกที่ถือว่าเป็นการร่วมสร้างกุศล ผู้คัดลอกจะไม่ถือโอกาสเรียกค่าจ้างแพงเกินควร หากใครถือโอกาสคิดค่าคัดลอกแพง ๆ เรียกว่าคนบาปหนา ในวรรณกรรมเรื่องพระศรีบริมัด คำกาพย์ กล่าวว่า

“ผู้ใดเขียนพระธรรม คิดกำไรเอาค่าแพง
ตายตกนรกแรง กรรมซักให้ได้แสนกัลป์
ผู้ใดคุกคำราม เขียนแล้วถามด้วยอาธรรม์
ตกนรกสิบหกกัลป์ กรรมทั้งนั้นเห็นเต็มตา”

ท่านขุนอาเทศคดี (กลอน มัลลิกะมาส) นายพร้อม ศรีสัมพุทธ และนายดิเรก พรตตะเสน เมื่อครั้งมีชีวิตอยู่เล่าให้ผู้เขียนบทความฟังเมื่อ พ.ศ. ๒๕๑๙ สรุปความได้ว่า ในสมัยรัชกาลที่ ๕-๖ แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ บุดที่นำมาคัดลอก มีผู้ทำกันมากที่อำเภอลานสกา จังหวัดนครศรีธรรมราช เมื่อถึงฤดูแล้ง จะมีผู้ทำล่องเรือบรรทุกหนังสือบุดมาตามลำคลองท่าดีเข้ามายังเมืองนครศรีธรรมราช โดยนำมาขายที่บริเวณวัดสวนป่าน และวัดพระมหาธาตุวรวิหาร จังหวัดนครศรีธรรมราช ผู้ที่ต้องการคัดลอกวรรณกรรมจะไปซื้อหากันที่นั่น ราคาขายมีตั้งแต่ ๑๐-๕๐ สตางค์ ทั้งนี้ราคาขึ้นอยู่กับขนาด และความหนาของบุด บุดที่ใช้บันทึกเรื่องพระมาลัยเป็นบุดที่มีราคาแพงที่สุด เพราะมีความยาวความหนาและคงทนแข็งแรงกว่าบุดขนาดอื่น ๆ ส่วนการเขียนหรือบันทึกวรรณกรรมลงในบุด ท่านบอกว่าเคยเห็นพระภิกษุที่วัดสวนป่าน และวัดพระมหาธาตุวรวิหาร คัดลอกจากหนังสือบุดเก่า ๆ จำไม่ได้ว่าเป็นเรื่องอะไร อีกทั้งเคยเห็นลูกศิษย์หมอยาใช้บุดคัดลอกตำรายาของหมอผู้เป็นอาจารย์ การคัดลอกกระทำด้วยความประณีตบรรจง กว่าจะเขียนหรือคัดลอกได้ ๑ หน้า บางครั้งใช้เวลาเป็นวัน และท่านเล่าว่า สำหรับหนังสือพระมาลัย ฉบับหนึ่ง ๆ สร้างโดยการคัดลอกอักษรขอม และวาดภาพ ใช้เวลายาวนานเป็นปี ๆ ด้วยเหตุนี้ในสมัยเก่าที่หนังสือบุดยังคงมีบทบาทอยู่จึงเป็นหนังสือที่เจ้าของหวงแหน ไม่ยินยอมให้ผู้อื่นนำไปอ่าน

หรือหยิบยืมไปใช้ได้ง่าย ๆ เจ้าของหนังสือบางคนแม้แต่ลูกหลานก็หยิบฉวยไม่ได้โดยเด็ดขาด หนังสือบุดจึงเป็นหนังสือศักดิ์สิทธิ์ซึ่งพบไม่น้อยว่าเก็บไว้บนหิ้งและปิดทองโดยเฉพาะตำรายา เวทมนต์คาถา ตำราโหราศาสตร์ ตำราพิชัยสงคราม และหนังสือที่บันทึกบทสวดในพระพุทธศาสนา

การคัดลอกวรรณกรรมบางครั้งเรียกว่า การ “ซ่อมแปลง” ทั้งนี้เพราะว่าผู้คัดลอกมีการปรับแต่งถ้อยคำมากบ้างน้อยบ้าง เช่น เรื่องสุทธิกรรม คำกาพย์ ในตอนท้ายเรื่องกล่าวว่า

“ข้าผู้ช่วยซ่อมแปลง เรื่องสุทธิกำม์คำพิสดาร
สร้างไว้สืบแก่นสาร แก่กุลบุตรอันแสวงผล”

คติดังกล่าวทำให้มีวรรณกรรมจำนวนไม่น้อย มีการปรับแก้ถ้อยคำให้แตกต่างกันออกไปทั้งนี้อาจเห็นว่าทำให้เข้าใจได้ง่ายกว่า ลึกซึ้งกว่าหรือเห็นว่าถูกต้องกว่า เช่น ท่านพุทธทาสภิกขุ ได้แก้ไขบางคำในวรรณกรรมเรื่องปรมัตถธรรม คำกลอน ฉบับอำเภอคีรีรัฐนิคม จังหวัดสุราษฎร์ธานี ที่ได้จากความจำของอุบาสิกาสน สุปันติ ดังคำปรารภว่า “ข้าพเจ้าขอถือโอกาสแก้ไขเล็กน้อยในส่วนฉันทลักษณ์ที่เห็นว่าผิด บางคำที่เห็นว่าจะจำสืบ ๆ กันมาคลาดเคลื่อนเพราะผิดหลักธรรม” ในเรื่องสุบินสำนวนเก่าสำนวนที่แพร่หลายที่เมืองนครศรีธรรมราชก็เช่นเดียวกัน ได้บอกในตอนจบเรื่องว่า

“ตูข้าผู้ประดิษฐ์ คิดแต่งต่อเรื่องสุภา
คินีแหละท่านอา ได้เรื่องมาแต่นอกเขา
ตูข้านั่งคิดทำ คำซ่อมใส่แอบสำเนา
ปรีชาของข้าเบา เอาแต่ได้ไม่รู้ดี”

จากการคัดลอกดังกล่าวจึงพบว่า วรรณกรรมเรื่องเดียวกันของภาคใต้หลายเรื่อง มีการปรับแก้คำหรือต่อเติมเรื่องราวจากเดิม ทำให้แตกต่างไปบ้าง แต่ก็ยังคงรักษาแก่นสารเดิมไว้ ที่เห็นได้ชัดคือวรรณกรรมเรื่องสุบินสำนวนเก่า คำกาพย์ หอยสังข์ คำกาพย์ พระปรมัตถ์ คำกาพย์ สุทธิกรรม คำกาพย์ เต่าทอง คำกาพย์ เป็นต้น

แนวความคิดของวรรณกรรมทักษิณ

ภาคใต้ของไทยเป็นดินแดนที่เจริญรุ่งเรืองมาแต่โบราณ เห็นได้จากหลักฐานทางโบราณคดีเกี่ยวกับอาณาจักรและเมืองต่าง ๆ ได้แก่ อาณาจักรลังกาสุกะ อาณาจักรศรีวิชัย อาณาจักรตามพรลิงค์

เมืองนครศรีธรรมราช เมืองสทิงพาราณสี เมืองพัทลุง เมืองไชยา ฯลฯ อาณาจักรและเมืองเหล่านี้มีบทบาท มีอิทธิพลมากบ้างน้อยบ้างตามแต่โอกาสที่สามารถสร้างฐานและการขยายฐานอำนาจ มีการติดต่อสัมพันธ์กับภายนอก เช่น อินเดีย ลังกา พม่า และราชธานี หรือเมืองหลวงซึ่งเป็นศูนย์กลางการปกครองและศูนย์กลางด้านวัฒนธรรมของไทย ได้แก่ กรุงสุโขทัย กรุงศรีอยุธยา กรุงธนบุรี และกรุงรัตนโกสินทร์ แตกต่างกันตามยุคตามสมัย ตามความขัดแย้ง และตามการประสานสัมพันธ์ที่มีต่อกัน ต้องยอมรับความจริงทางประวัติศาสตร์ว่าก่อนที่กรุงสุโขทัยเป็นราชธานีนั้น ภาคใต้มีอาณาจักรลังกาสุกะ อาณาจักรศรีวิชัย และอาณาจักรตามพรลิงค์ โดยมีเมืองศูนย์กลางอย่างมั่นคงมายาวนานหลายศตวรรษ และในสมัยที่กรุงสุโขทัยเป็นราชธานีพบว่า กรุงสุโขทัยกับเมืองนครศรีธรรมราชมีความสัมพันธ์กันอย่างใกล้ชิด โดยมีพุทธศาสนาแบบลังกาวงศ์เป็นตัวเชื่อม ขณะเดียวกันก็รับเอาพระพุทธศาสนาและวรรณกรรมบางส่วนไปจากหัวเมืองฝ่ายเหนือและส่วนอื่น ๆ ของไทย ซึ่งมีกรุงศรีอยุธยา กรุงธนบุรี และกรุงเทพฯ เป็นราชธานี จากความสัมพันธ์ดังกล่าวทำให้ความเจริญด้านศิลปะ และวัฒนธรรมในดินแดนภาคใต้มีการผ่องถ่ายมาจากหลายแหล่ง และหลายละลอกจนตกเป็นผลึกมีอัตลักษณ์เฉพาะตัว แล้วกลายเป็นบ่อบ่มเพาะและผ่องถ่ายจากคนรุ่นหนึ่งสู่คนรุ่นต่อ ๆ มา มีบทบาท หน้าที่ วิถีและพลัง แตกต่างกันไปตามพื้นที่ ยุคสมัยและชุมชน แหล่งที่มา ต้นคิดด้านวรรณกรรมภาคใต้ก็เป็นลักษณะเดียวกันคือ มาจากหลายแหล่งหลายละลอก แหล่งที่สำคัญที่มีวิถีและพลังค่อนข้างมากคือที่ผ่องถ่ายมาจากวัฒนธรรมอินเดียอันเนื่องด้วยศาสนาพราหมณ์และศาสนาพุทธ รองลงมาได้แก่ แนวความคิดและคตินิยมที่มาจากเมืองอันเป็นศูนย์กลางการปกครอง หรือราชธานี และแนวคิดที่เกิดขึ้นและสั่งสมในท้องถิ่นเอง

แนวความคิดที่รับมาจากอินเดีย

แนวความคิดที่รับมาจากอินเดียคือ แนวความคิดที่ผ่องถ่ายมาจากวัฒนธรรมฮินดูได้แก่คติพราหมณ์ คติพราหมณ์อันผสมผสานกับคติทางพระพุทธศาสนา และคติพระพุทธศาสนา วรรณกรรมท้องถิ่นภาคใต้ได้รับอิทธิพลจากแนวความคิดตามคติพราหมณ์คือ คติพราหมณ์ลัทธิไศวนิกายอันมีพระศิวะหรือพระอิศวรเป็นใหญ่รวมถึงความศรัทธาต่อตรีมูรติคือพระพรหม พระวิษณุหรือพระนารายณ์ และพระศิวะ เห็นได้จากมีคำย่อว่า “โอม” ซึ่งย่อมาจาก อ.อุ.ม. อ. คือพระอิศวร อุ คือพระวิษณุ และ ม. คือพระพรหม บทสวด หรือบทสาธยายประกอบพิธีกรรม อาทิ บทขับในพิธีเรียกผีตายายซึ่งเป็นพิธีรักษาความเจ็บไข้ ในบางท้องถิ่นของภาคใต้ที่เรียกว่า “ลิมนตร์” และบทโองการพระอิศวร ที่นายหนังตะลุงใช้เมื่อเชิดรูปพระอิศวรทรงโค

บทขับเรียกผีตายาย

“โอ้พรหมพ่อนี้ลูกเอย ยังเทพเจ้าได้มาชบสิ้น
ตั้งฟ้าและตั้งดิน ตั้งทั้งหญ้าคาหญ้าเข็ดมอน
ตั้งอาทิตย์พระจันทร์ก่อน ได้ชักรถข้างหนบนเวหา
จะตั้งให้เคลื่อนเลื่อนมา จะตั้งแต่ทิศาแลเราจะตั้งแต่ซ้าย
ตั้งองค์พระนารายณ์ ตั้งทเวบเอาไว้ทั้งเสมุมเมือง
ตั้งทั้งปีและตั้งทั้งเดือน ให้ล้อให้เลื่อนไปตามกัน
ตั้งปีชุดเป็นต้นปี ตั้งอาทิตย์เป็นต้นวัน”

บทโองการพระอิศวร

“โอมข้าจะไหว้ พระบาทเจ้าทั้งสามพระองค์
ทรงครุฑระเหินจร ที่ทรงฤทธิ์เรืองนาม
สามองค์ทรงภพทั้งสาม สามโลกเขตคามพระเดชนามลือขจร
เรืองเอยเรืองเวทย์ เรืองเดชเรืองพร
เรืองฟ้าดินดอน ขจรทั่วจบจักรพาล”

“สิบนิ้วข้าจะไหว้ พระบาทเจ้าทั้งสามองค์
พระอิศวรผู้ทรง พญาโคศุภราชฤทธิรอน
เบื้องขวาข้าจะไหว้ พระนารายณ์ทั้งสี่กร
ทรงครุฑระเหินจร พระจุลนริศเรืองณรงค์
เบื้องซ้ายข้าจะไหว้ พระจตุโลกภุชงค์
ทรงมหาสุวรรณหงส์ พระอิทธิฤทธิ์ลือนาม
สามโลกสามภพเข็ดขาม เกรงพระเดชพระนามลือขจร”

นอกจากนี้กาหลอซึ่งเป็นดนตรีพื้นเมืองประเภทเครื่องประโคมเก่าแก่ของภาคใต้ซึ่งใช้บรรเลงในงานศพ เพื่อน้อมนำวิญญาณของผู้ตายสักการบูชาแก่พระอิศวร คำว่า “กาหลอ” คือพระอิศวรเทพแห่งความอวสานที่เรียกว่าพระกาล หรือ “ท้าวกาหลา” คู่กับนางอุมาเทวี หรือเจ้าแม่กาลี หรือ “กาหลี” ความเชื่อนี้ทำให้ชาวภาคใต้เชื่อว่าในป่าช้าแต่ละแห่งมีตากาหลา ยายกาหลี เป็นใหญ่

ในส่วนของคติพราหมณ์ที่ผสมผสานกับคติพระพุทธศาสนา จากการที่ชาวภาคใต้บูชาพระศิวะหรือพระอิศวรเป็นเทพสูงสุด และศรัทธาในพระพุทธศาสนา จึงพบวรรณกรรมท้องถิ่นภาคใต้เป็นจำนวนมากที่มีสาระผสมผสานกันระหว่างคติพราหมณ์กับคติพุทธ เช่น ตำนานสร้างโลกฉบับบ้านป่าลาม อำเภอโคกโพธิ์ จังหวัดปัตตานี ซึ่งว่าด้วยการเกิดสรรพสิ่งต่าง ๆ ในโลกและจักวาล การเกิดหยูกยา เวทมนตร์คาถา ตลอดจนเกิดพิธีกรรมต่าง ๆ

> “ สิทธิการิยะ เมื่อแรกจะตั้งแผ่นดิน เกิดศีลก่อน แล้วจึงเกิดทานเล่า แต่นั้นมาแลให้พึงรู้ไว้เถิด ทีนี้จึงเทพดาอินทร์พรหม พระอรหันต์ขีณาสับพะ (ขีณาสพ) พระปัจเจกระโพด (ปัจเจกโพธิ) พระเพ็ดสะหนูกัน (วิษณุกรรม์) ทั้งหลาย ก็มาชุมนุมกันในมิกคะไจดี (สุวรณมาลิกเจดีย์) สวรรค์ทั้ง ๑๕ ชั้นพิมาน แล้วก็มาชวนกันคิด จึงพระเพ็ดสะหนูกัน ถามท้าวอินทรา ถามท้าวมหาพรหม ทั้งหมู่เทวดาทั้งหลาย ทั้งพระอรหันต์ ทั้งขีณาเสพ คิดชุมชนกันในมิกคะไจดีสวรรค์.....จึงเรียกว่า พระบอริเมนสูน (ปรเมนทรสูร) เกิดขึ้นมาก่อนแล....จึงพระบอริเมนสูน ก็มาคิดรำพึงในหัวใจ ตั้งแผ่นดินขึ้นเท่าใบหว้า.... ก็มาพูนทั้งพระอาทิตย์พระจันทร์.....พระพาย ดินน้ำ ไฟลม ทั้งพระอิศวรแลพระนางอุมาคะวัคดีพูนเกิดขึ้นด้วยบุญพระบอริเมน....เหตุดังนี้แล จึงว่าพระบอริเมนสูนเกิดก่อนแล.....”

วรรณกรรมท้องถิ่นภาคใต้เรื่อง*นางโภควดี คำกาพย์* มีสาระที่สื่อให้เห็นแนวคิดที่ผสมผสานจากคติพราหมณ์กับคติพุทธได้อย่างชัดเจน คือ กล่าวถึงพระอิศวรได้ชบ (ชุบ) นางโภควดีขึ้นมา และกล่าวถึงนางโภควดีที่ยินดีสละร่างกายและเลือดเนื้อให้เป็นทาน เพื่อให้เกิดสรรพสิ่งต่าง ๆ ขึ้นบนโลก และจักรวาลอันเป็นปัจจัยพื้นฐานในการดำรงชีพของสัตว์โลก

“พระอิศวรนารายณ์ราช กล่าวแก่นางนาถ เจ้าโภควัดดี
เราจักปรารถนา กายาอินทรีย์ เอาเนื้อเทวี ตั้งแผ่นดินดาน
นางโภควัดดี ได้ฟังภูมี ศรัทธาชื่นบาน
ข้อขอถวายตัว ให้เนื้อเป็นทาน ชื่นชมสำราญ ยินดีนักหนา
ข้าขอถวายตัว แก่พระยอหัว ตัวข้าสัททา

โลหิตเนื้อหนัง ทั่วทั้งกายา ถวายแก่ราชา ผู้มีพระคุณ
อีกทั้งดวงจิต จักขุเรืองฤทธิ์ ตามใจปองปุน
ถวายแก่ท้าว เจ้าผู้มีคุณ เกศาผมขน ถวายแก่ราชา
ทันตาฟันฟาง กระดูกสี่ข้าง พระหัตถ์ซ้ายขวา
ขอถวายแก่ท้าว ตามใจปรารถนา พระเกศมวยข้า ถวายแก่จักรี”

“ขอถวายชีวิต ขอให้ดวงจิต เป็นดาวดารา
เป็นสิงห์เป็นสัตว์ ทุกพรรณนานา อยู่บนเวหา รุ่งเรืองสุกใส
โลหิตแห่งข้า ขอเป็นคงคา แม่น้ำกว้างใหญ่
บ้างจืดบ้างเค็ม ต่างๆ กันไป ดำแดงขุมใส มีในดินดอน
ตะโจแห่งข้า ขอเป็นแผ่นฟ้า ครอบสมุทรสาคร
อันงามพรายแพร้ว คือแก้วมุนีวร อันมีแก่ก่อน ดุจจะเนื้อกับหนัง
กระดูกแห่งข้า ขอเป็นพฤกษา ต้นไม้โดยหวัง
บ้างงอกบนควน บ้างออกริมฝั่ง งอกสิ้นทั่วถึง จอมเขาคีรี”

ส่วนแนวความคิดของวรรณกรรมท้องถิ่นที่ได้มาจากคติทางพระพุทธศาสนามักจะเน้นที่วิบากกรรม วรรณกรรมไตรภูมิฉบับบ้านกระบี่น้อย อำเภอเมืองฯ จังหวัดกระบี่ นอกจากกล่าวถึงคติเกี่ยวกับจักรวาลภพต่าง ๆ แล้วยังกล่าวถึงชาติและวิบากโดยชี้ให้เหตุผลของการกระทำความดีและกรรมชั่วอันจะส่งผลต่อการดำเนินชีวิต วรรณกรรมเรื่อง*พระปรมัตถ์ คำกาพย์* ได้กล่าวย้ำเกี่ยวกับองค์คุณ ๓ ประการของพระพุทธศาสนา อันได้แก่ พระพุทธ พระธรรม และพระสงฆ์ เช่น

“จึงโปรดประทาน แก้วสามประการ เรียกสรณไตรย
คือพระพุทธัง ธัมมังต่อไป สังฆังนั้นไซร้ แทนต่างพุทธพงศ์”
ดวงแก้ววิจิตร แจ้งทั่วทุกทิศ เห็นสิ้นทั่วทาง
จะหาสิ่งใด ได้ใจสว่าง ครั้นเมื่ออับปาง จะหาได้ที่ไหน”

นอกจากนี้ยังมีวรรณกรรมท้องถิ่นภาคใต้ที่แต่งขึ้นในสมัยกรุงศรีอยุธยาต่อเนื่องถึงรัตนโกสินทร์อีกหลายเรื่องที่ได้คติมาจากพระพุทธศาสนา เช่นเรื่อง พระพุทธโฆษาจารย์ คำกาพย์ พระนิพพานโสต

คำกาพย์ ตำนานพระบรมธาตุนครศรีธรรมราช อีกทั้งยังมีวรรณกรรมที่แต่งขึ้นในลักษณะอื่นหลายเรื่อง เช่น ตำนานพระทนต์ธาตุ นางเหมชาลา คำกาพย์ พงศาวดารเมืองนครศรีธรรมราช

แนวคิดที่ได้รับอิทธิพลจากราชธานี

แนวความคิดนี้ถ่ายโยงถึงกันจากที่หนึ่งไปยังอีกที่หนึ่ง เนื่องจากวิสัยของปราชญ์ที่พึงใจงานของปราชญ์ด้วยกันทั้งที่อยู่ใกล้และไกล วรรณกรรมท้องถิ่นภาคใต้ เรื่อง*สุทธิกรรมชาดก คำกาพย์* มีแนวคิดเรื่อง “ยากใจ” พ้องกันกับวรรณคดีเรื่อง*ลิลิตพระลอ* วรรณกรรมเรื่อง*พระมาลัย* ซึ่งเขียนด้วยอักษรขอมแพร่หลายในภาคต่าง ๆ มายาวนาน ในภาคใต้ที่รวบรวมไว้แล้วมีมากถึง ๑๑๐ ฉบับนั้น เป็นที่น่าสังเกตว่าเนื้อหาส่วนใหญ่ใกล้เคียงกันทุกฉบับกับของทุกภาคที่รวบรวมไว้ แสดงให้เห็นถึงกระแสวัฒนธรรมว่าย่อมถ่ายโยงไปมาหากันโดยไร้พรมแดน และการที่วัฒนธรรมจากเมืองหลวงจะถ่ายโยงสู่หัวเมืองย่อมเป็นไปได้สูง เนื่องจากปัจจัยเกื้อหนุนเหนือกว่า เช่น โอกาสการใช้อำนาจ

นอกเหนือจากวรรณกรรมดังกล่าวแล้ว ยังมีวรรณกรรมอีกมากมายที่ถ่ายโยงหรือได้รับอิทธิพลจากราชธานี เช่น ไตรภูมิฉบับบ้านกระบี่น้อย วรรณกรรมชาดกต่าง ๆ รามเกียรติ์ โลกนิติคำโคลง

แนวความคิดที่เกิดขึ้นภายในท้องถิ่น

วรรณกรรมทักษิณจำนวนไม่น้อยมีแนวคิดอันเกิดขึ้นภายในท้องถิ่นเอง โดยที่วรรณกรรมดังกล่าวอาจแต่งขึ้นมาจากประสบการณ์ มาจากแรงบันดาลใจในเหตุการณ์ต่าง ๆ หรือจากญาณทัศนะของผู้แต่ง โดยผู้แต่งสร้างวรรณกรรมในลักษณะเป็น “ตัวแทน” หรือ “สัญลักษณ์” แนวคิดดังกล่าวส่งผ่านโครงเรื่อง นิสัย พฤติกรรมตัวละคร ที่แสดงถึงลักษณะเฉพาะของความเป็นทักษิณ เช่น เรื่อง นายดัน คำกาพย์ วันคาร คำกาพย์ เจ็ดจา คำกาพย์ ป้องครก คำกาพย์ ภาษิตลุงสอนหลาน สรรพลี้หวน คำกลอน

บทส่งท้าย

วัฒนธรรมการสร้างและที่มาของแนวคิดของวรรณกรรมทักษิณที่กล่าวมาแล้วนั้น เป็นการนำเสนอความรู้อย่างกว้างๆ ภายใต้ความจำกัดของข้อมูลที่นำมาศึกษา บทความนี้จึงยังขาดความสมบูรณ์ในเชิงศาสตร์อย่างแน่นอน ผู้เขียนเห็นว่าการนำเสนอครั้งนี้แม้จะมีความจำกัด แต่แง่มุมที่นำเสนอสมควรได้รับความสนใจจากผู้สนใจศึกษาวรรณกรรมท้องถิ่นโดยเฉพาะผู้สนใจวรรณกรรมทักษิณ ทั้งนี้มิใช่แค่เพียงเนื้อหาสาระที่ได้รับรู้เท่านั้น แต่อาจจะช่วยให้คิดได้ว่าควรปรับปรุงแก้ไข หรือเปลี่ยนแปลง เพิ่มเติมสาระอะไรลงในบทความชิ้นนี้อีก

วรรณกรรมทักษิณเรื่อง*พระปรมัตถ์ คำกาพย์* มีคำกล่าวที่ช่วยยืนยันความข้อนี้ได้ อย่างดี

“เพราะว่าปัญญา รู้พิจารณา นากว้างใหญ่หลวง
ค่อยไถค่อยหว่าน นานไปจะได้รวง สร้างเกียนใหญ่หลวง ซังแต่จะเข็นเอา
วานแขกอย่างน้อย ย่อมนับด้วยร้อย ถ้วนทุกลำเนา
เลี้ยงดูขูขี ให้ช่วยเข็นเอา ไม่สูญไม่เปล่า เพราะนาลงดี”

เอกสารอ้างอิง

ชวน เพชรแก้ว. (๒๕๕๑). “กาหลอ” ใน *ลักษณะไทย ศิลปะการแสดง.* (พิมพ์ครั้งที่ ๒). กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ไทยวัฒนา จำกัด.

_____.(๒๕๔๘). *วรรณกรรมทักษิณ : วรรณกรรมคัดสรร.* กรุงเทพฯ : สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.) และมหาวิทยาลัยราชภัฏสุราษฎร์ธานี.

_____.(๒๕๔๓). *หนังตะลุงในประเทศไทย.* สุราษฎร์ธานี : โรงพิมพ์อุดมลาภ.

_____.(๒๕๓๒). *วรรณกรรมท้องถิ่นจากหนังสือบุด.* สุราษฎร์ธานี : วิทยาลัยครูสุราษฎร์ธานี.

ชวน เพชรแก้ว และคณะ. (๒๕๔๗). *วรรณกรรมทักษิณ : วรรณกรรมปริทัศน์.* กรุงเทพฯ : สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.).

_____.(๒๕๔๐). *วรรณกรรมท้องถิ่นภาคใต้ : สถานภาพการศึกษาและแหล่งสืบค้น.* นครศรีธรรมราช : โรงพิมพ์ ไทม์ พริ้นติ้ง .

พิทยา บุษรารัตน์ และชัยวุฒิ พิยะกูล. (๒๕๔๓). *พระเจ้าห้าพระองค์ ฉบับวัดเลียบ อำเภอเมือง จังหวัดสงขลา.* สงขลา : สถาบันทักษิณคดีศึกษา มหาวิทยาลัยทักษิณ.

สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์. (๒๕๔๗). “แหล่งที่มาและพลวัตด้านแนวความคิด เนื้อเรื่อง และบริบทอื่น ๆ ของวรรณกรรมทักษิณ”. ใน *วรรณกรรมทักษิณ : วรรณกรรมคัดสรร.* กรุงเทพฯ : สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.).

_____.(๒๕๔๒). “วรรณกรรมท้องถิ่นภาคใต้” ใน *สารานุกรมวัฒนธรรมไทยภาคใต้* เล่ม ๑๔. กรุงเทพฯ : มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพาณิชย์.

สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ และชวน เพชรแก้ว. (๒๕๔๗). *วรรณกรรมทักษิณ : วรรณกรรมพินิจ.* กรุงเทพฯ : สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว).

Abstract **Creation Culture and the Origin of Southern Literature's Concept**

Chuan Phetkaew

Associate Fellow of the Academy of Arts,
The Royal Institute, Thailand

Most of southern literatures, recorded in Nangsue Bud and palm-leaf manuscripts which are the original culture before the printing became widespread, are unknown of the authors as well as their times of writing. The epilogues always suggest the names of the creators which could refer to the author, the writer, the copier or the individual who invested his or her personal budget and managed to make the writing or duplicating happen. The creation ideology was to be a Buddha's offering as it was the grant and the path for happiness and for general benefit of his or her children to pray and read for education. Southern literature comprises concepts which were derived from India, the capital city and the locality. The first concept derived from India was initially obtained from Hindu culture which is the Brahman principle, the Brahman principle and the Buddhism principle in combination, as well as the Buddhism principle. The examples of literature with the concept derived from India are such as BotKhapRiak PhiiTaaYaay, BotOngkanPhraIsawara, Tamnan SangLok BaanPalam version, NangBhogavadi, PhraParamattha khamkap, PhraBuddhaghosacaraya khamkap, PhraNipphansotra khamkap, Tamnan Phraborommathat MuangNakhon SiThammarat,etc. Secondly, those derived from the capital city or the center of Thai culture are, for examples, Sukhothai Kingdom, Ayutthaya Kingdom, Thonburi Kingdom, and Bangkok are such as TriBhumiPhraRuang Baankrabinoi version, Phra Malaya khamkap, Jataka literature, Ramakien, Lokaniti Khamkhlong, etc. Finally, the concept derived from the locality was originated from experience, eventual inspiration or intuitive perception of author. The concept examples are Naydun khamkap, Wankhan khamkap, Cetca khamkap, Pongkhrok khamkap, Bhasit LungSornLarn, and Sappha LiHuan, etc.

Keywords**:** Southern literature, Creation culture, Concept

The Journal of the Royal Institute of Thailand
Vol. 39 No. 3 Jul-Sep 2014

นวนิยายสะท้อนสังคมเรื่อง *Germinal**

จินตนา ดำรงค์เลิศ
ราชบัณฑิต สำนักศิลปกรรม
ราชบัณฑิตยสถาน

บทคัดย่อ

Germinal เป็นผลงานชิ้นเอกของนักเขียนชาวฝรั่งเศสชื่อ เอมีล ซอลา (Émile Zola: ค.ศ. ๑๘๔๐-๑๙๐๒) ซึ่งพิมพ์เผยแพร่เมื่อ ค.ศ. ๑๘๘๕ ขณะเขาอายุได้ ๔๕ ปี เป็นเรื่องราวสะท้อนภาพชีวิตอันทุกข์ยากของกรรมกรเหมืองแร่ในประเทศฝรั่งเศสสมัยนั้น ซอลาได้แรงบันดาลใจมาจากเหตุการณ์นัดหยุดงานครั้งใหญ่ของกรรมกรเหมืองแร่ที่เมืองอ็องแซ็ง (Anzin) ทางตอนเหนือของประเทศฝรั่งเศสที่นานถึง ๕๖ วันในช่วงปลายสมัยจักรวรรดิที่ ๒ (Empire II) ซึ่งสิ้นสุดลงเมื่อ ค.ศ. ๑๘๗๐ ตัวละครเอกของเรื่องมีชื่อว่า เอเตียน ล็องตีเย (Étienne Lantier)

คำสำคัญ **: แฌร์มีนาล, นวนิยายสะท้อนสังคม, เอมีล ซอลา, ธรรมชาตินิยม**

ความนำ

นวนิยายเรื่อง *Germinal* เป็นผลงานชิ้นเอกของนักเขียนชาวฝรั่งเศสชื่อ เอมีล ซอลา (Émile Zola: ค.ศ. ๑๘๔๐-๑๙๐๒) ซึ่งพิมพ์เผยแพร่เมื่อ ค.ศ. ๑๘๘๕ (พ.ศ. ๒๔๒๘) ขณะเขาอายุได้ ๔๕ ปี เป็นเรื่องราวสะท้อนภาพชีวิตอันทุกข์ยากของกรรมกรเหมืองแร่ในประเทศฝรั่งเศสสมัยนั้น ซอลาเกิดความคิดที่จะเขียนนวนิยายดังกล่าวตั้งแต่เดือนมกราคม ค.ศ. ๑๘๘๔ เพื่อนนักเขียนของซอลาชื่อ กงกูร์ (Goncourt) บันทึกเมื่อวันที่ ๑๖ มกราคม ค.ศ. ๑๘๘๔ เล่าว่าซอลากล่าวกับเขาว่ากำลังคิดที่จะ *«ทำบางอย่างเกี่ยวกับการนัดหยุดงานที่เหมืองแร่แห่งหนึ่ง»* (Henri Guillemin, in *Germinal*: p.11) เหมืองแร่แห่งนี้ตั้งอยู่ที่เมืองอ็องแซ็ง (Anzin) ตอนเหนือของประเทศฝรั่งเศส ช่วงเวลานั้นมีการนัดหยุดงานครั้งใหญ่ของคนงานนานถึง ๕๖ วัน เมื่อซอลามีอายุครบ ๔๔ ปี ในวันที่ ๒ เมษายน ค.ศ. ๑๘๘๔ เขาเริ่มเขียนบรรทัดแรกของ *Germinal* และเขียนจบลงเมื่อวันที่ ๒๓ มกราคม ค.ศ. ๑๘๘๕

เรื่องย่อของ *Germinal*

เอเตียน ล็องตีเย (Étienne Lantier) บุตรชายของแฌร์แวซ มาการ์ (Gervaise Macquart) เป็นกรรมกรวัยหนุ่มที่ฉลาดและจริงใจ เขาทำงานในเหมืองแร่ตอนเหนือของประเทศฝรั่งเศสและพัก

---

* บรรยายในการประชุมสำนักศิลปกรรม เมื่อวันที่ ๒ กรกฎาคม พ.ศ. ๒๕๕๖

อยู่ในครอบครัวตระกูลมาเออ (Maheu) เอเตียนได้รับอิทธิพลแนวความคิดจากปีแยร์-ฌอแซฟ พรูดง (Pierre-Joseph Proudhon) และคาร์ล มากซ์ (Karl Marx) เขาได้เข้าร่วมต่อสู้เพื่อสิทธิประโยชน์ของชนชั้นกรรมกร ต่อมาเมื่อเกิดการนัดหยุดงาน เอเตียนไม่สามารถจัดการได้สำเร็จเนื่องจากขาดประสบการณ์ ความหิวทำให้คนงานเหมืองแร่ใช้ความรุนแรง ซึ่งเป็นช่องทางให้กองกำลังของทางการกราดยิงเข้าใส่ผู้ชุมนุม นายมาเออถูกยิงเสียชีวิต

เมื่อคนงานเหมืองแร่กลับมาทำงานตามปรกติ ซูวารีน (Souvarine) พวกหัวรุนแรงชาวรัสเซียได้เปิดน้ำให้ท่วมเหมือง คนงานจึงติดอยู่ในเหมือง ลูกสาวของครอบครัวมาเออซึ่งเป็นคนรักของเอเตียนก็เสียชีวิตไปด้วยในเหตุการณ์ครั้งนี้ เอเตียนรอดตายมาอย่างหวุดหวิดหลังจากติดอยู่ในเหมืองหลายวัน เมื่อเอเตียนกลับมาคิดทบทวนถึงเหตุการณ์ที่ผ่านมา จึงเข้าใจว่าความพ่ายแพ้ของคนงานเหมืองแร่มีสาเหตุมาจากวิธีการต่อสู้ที่ไม่มีระบบ เอเตียนตัดสินใจเดินทางไปกรุงปารีสเพื่อศึกษาวิธีการต่อสู้ทางสังคมที่มีประสิทธิภาพมากกว่าเดิม ระหว่างการเดินทาง ธรรมชาติในฤดูใบไม้ผลิดลใจให้เอเตียนเกิดความหวังว่าในที่สุด “พืชพันธุ์ที่กำลังผลิดอกออกใบ (Germinal)” อันเปรียบได้กับการเริ่มลุกขึ้นมาต่อสู้ของผู้ใช้แรงงานจะประสบชัยชนะและได้รับความยุติธรรมท่ามกลางมวลมนุษย์

เอมีล ซอลา เกิดเมื่อวันที่ ๒ เมษายน ค.ศ. ๑๘๔๐ (พ.ศ. ๒๓๘๓) ที่กรุงปารีส บิดาเป็นวิศวกรชาวอิตาลี มารดาเป็นชาวฝรั่งเศส ซอลาเริ่มการศึกษาที่เมืองแอ็กซ์-อ็อง-พรอว็องส์ (Aix-en-Provence) ที่นั่นบิดาเขาทำงานเกี่ยวกับโครงการระบบชลประทานและเสียชีวิตก่อนวัยอันควรขณะที่ซอลามีอายุเพียง ๗ ขวบ ในวัยเด็กซอลามีเพื่อนสนิทซึ่งต่อมาเป็นศิลปินผู้ยิ่งใหญ่คือ ปอล เซซาน (Paul Cézanne) ต่อมาเมื่อ ค.ศ. ๑๘๕๘ ครอบครัวซอลาย้ายไปพำนักที่ปารีส ทั้งซอลาและเซซานต่างสนใจในวรรณคดีและศิลปะ ช่วงนั้นคตินิยมโรแมนติกยังคงมีอิทธิพลในฝรั่งเศส เซซานสนใจทางกวีนิพนธ์และจิตรกรรม ส่วนซอลาเริ่มเขียนกวีนิพนธ์แนวเดียวกับอาลแฟรด เดอ มูว์เซ (Alfred de Musset) ครอบครัวซอลามีชีวิตอยู่อย่างลำบากในปารีส จนกระทั่งซอลาได้งานทำที่สำนักพิมพ์อาแช็ต (Hachette) ในตำแหน่งพนักงานห่อของและต่อมาได้อยู่ในฝ่ายโฆษณา ถึงแม้ว่างานจะน่าเบื่อแต่ก็ทำให้ซอลามีรายได้เลี้ยงชีพ และมีเวลาว่างฝึกเขียนวรรณกรรมแนวโรแมนติก

ต่อมาวงวรรณคดีฝรั่งเศสวิวัฒนาการสู่ลัทธิสัจนิยม บาลซัก (Balzac) และโฟลแบร์ (Flaubert) ต่างประสบความสำเร็จอย่างยิ่งใหญ่จากนวนิยายแนวสัจนิยม ใน ค.ศ. ๑๘๖๕ พี่น้องกงกูร์ (Goncourt) พิมพ์เผยแพร่นวนิยายเรื่อง *Germinie Lacerteux* ซึ่งเป็นการศึกษาทางคลินิก (clinical study) เกี่ยวกับชีวิตรักของสาวใช้คนหนึ่ง โดยเขียนไว้ในคำนำว่าตัวละครที่มาจากชนชั้นล่างน่าจะมีสิทธิ์ปรากฏในนวนิยาย ถึงกระนั้นความคิดที่ว่าสัจนิยมย่อมจะเหนือกว่าธรรมชาตินิยมก็ไม่ได้ไกลจากความจริงนัก อีปอลิต แตน (Hippolyte Taine) ออกมาปฏิเสธทัศนคติเดิมเรื่องสติปัญญาเฉลียวฉลาดที่อธิบายไม่ได้

โดยกล่าวว่าลักษณะเฉพาะทางจิตวิทยามิใช่ความมหัศจรรย์หรือความลึกลับ หากแต่เป็นสิ่งอธิบายได้ เช่นเดียวกับที่ว่าความชั่วและความดีเป็นผลลัพธ์ที่เป็นนามธรรมเช่นเดียวกับกรดและน้ำตาล *"ความชั่ว และความดีเป็นผลิตภัณฑ์เช่นเดียวกับน้ำส้มสายชูและน้ำตาล"* (Elliot M. Grant, in *Germinal*, 1951: p. xi) ความเห็นนี้สอดคล้องกับความเห็นของนายแพทย์โกลด แบร์นาร์ (Claude Bernard) ในหนังสือเกี่ยวกับการศึกษาเรื่องการแพทย์แผนทดลองชื่อ *Introduction à l'étude de la médicine expérimentale* (ค.ศ. ๑๘๖๕) ซอลาและนายแพทย์แบร์นาร์เชื่อมั่นทั้งการสังเกตและการทดลอง ซอลากล่าวว่า

> *"ผู้เขียนนวนิยายเป็นผู้สังเกตการณ์และผู้ทดลอง ในฐานะผู้สังเกตการณ์ เขาต้องเก็บข้อมูล วางจุดเริ่มเรื่อง การดำเนินเรื่องเกี่ยวกับตัวละคร และการพัฒนาเนื้อเรื่อง หลังจากนั้น ผู้เขียนจึงเริ่มบทบาทผู้ทดลองและสร้างการทดลอง ผมหมายความว่าจับตัวละครลงไปในเรื่องที่วางไว้เพื่อแสดงว่าลำดับของข้อมูลจะดำเนินไปตามเหตุการณ์ที่ได้ศึกษามาก่อน (...) นวนิยายแนวธรรมชาตินิยมเป็นการทดลองอย่างแท้จริง ซึ่งผู้เขียนเขียนเกี่ยวกับมนุษย์โดยอาศัยการสังเกต"*
>
> (Ibid.)

ซอลาเชื่อว่ามนุษย์เป็นผลลัพธ์ของ ๒ สิ่งที่สำคัญ ได้แก่ **พันธุกรรม** และ **สิ่งแวดล้อม** ลักษณะทางกายภาพและจิตวิทยาของมนุษย์เป็นสิ่งที่สามารถอธิบายได้ ซอลายืนยันว่ามนุษย์ต้องไม่ปล่อยให้อนาคตเป็นไปตามยถากรรมถึงแม้ว่าสภาพปัจจุบันจะถูกกำหนดมาก่อนแล้วด้วยพันธุกรรมและสิ่งแวดล้อม มนุษย์สามารถกำจัดข้ออ่อนด้อยของตนได้เสมอ ส่วนความคิดเรื่องการทดลอง ซอลากล่าวว่าเป็นความคิดเกี่ยวกับเรื่องการเปลี่ยนแปลง นักเขียนแนวธรรมชาตินิยมจึงเป็นนักปฏิรูปสังคม (social reformer) ถึงแม้ว่านักเขียนแนวธรรมชาตินิยมจะมองสังคมในแง่ร้าย แต่เขาก็ยังคงมีความหวังว่าในอนาคตบางสิ่งบางอย่างจะดีขึ้นสำหรับมนุษย์

ซอลาให้ความสำคัญกับเรื่องทางกายภาพมากกว่าจิตวิทยา เขาอธิบายว่าตัวละครเอกของเขาเป็นสิ่งมีชีวิตที่ประกอบด้วยอวัยวะต่าง ๆ ที่อยู่สถานที่หนึ่ง และจิตวิญญาณของเขาต้องแบกรับความรู้สึกจากประสาทสัมผัสทั้งมวล ทั้งสายตา การรับกลิ่น การได้ยิน การรู้รส และการสัมผัส นักเขียนแนวธรรมชาตินิยมมุ่งเน้นแสดงสภาวะทางกายภาพ อิทธิพลของสิ่งแวดล้อมและเหตุการณ์รอบตัว ซึ่งเป็นปัจจัยกำหนดลักษณะของมนุษย์แต่ละคน อีกประการหนึ่งในแง่ความเป็นนวนิยายแนวทดลอง (roman experimental) นักเขียนแนวธรรมชาตินิยมซึ่งเขียนนวนิยายแนวทดลองรับความคิดมาจากนายแพทย์โกลด แบร์นาร์เกี่ยวกับข้อพิจารณาด้านชีววิทยา ศาสตร์ซึ่งการทดลองมีบทบาทในการควบคุมสมมุติฐาน และสรุปเป็น

กฎเกณฑ์ นักเขียนแนวธรรมชาตินิยมทำหน้าที่เป็น *«ผู้ทดลอง»* ที่พิสูจน์กฎเกณฑ์ที่สรุปจากการสังเกตเขาศึกษากลไกของเหตุการณ์ต่าง ๆ ที่มีผลต่อตัวละครโดยไม่ละทิ้งกฎของธรรมชาติ ผลลัพธ์ที่ได้คือการรู้จักมนุษย์ด้วยวิธีการที่เป็นวิทยาศาสตร์

จากพื้นฐานทฤษฎีข้างต้น ซอลาวางแผนที่จะเขียนนวนิยายขนาดยาวเป็นชุด ชื่อ *Rougon-Macquart, histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire* นวนิยายชุดนี้กล่าวถึงครอบครัวรูกง-มาการ์ ๕ รุ่น ในสมัยจักรวรรดิที่ ๒ (ค.ศ. ๑๘๕๒-๑๘๗๐) ภายใต้การปกครองของจักรพรรดินโปเลียนที่ ๓ กฎเกณฑ์ทางวิทยาศาสตร์ที่ซอลาใช้ในการสร้างนวนิยายชุดนี้มาจากหนังสือเกี่ยวกับเรื่องพันธุกรรมของนายแพทย์ลูว์กา (Lucas) เรื่อง *Traité de l'hérédité naturelle* (ค.ศ ๑๘๕๐) นวนิยายชุดใหญ่ชุดนี้ของซอลาทยอยตีพิมพ์ออกมาเป็นระยะ ๆ นับตั้งแต่ ค.ศ. ๑๘๗๑ โดยมีแก่นเรื่องหลากหลายอยู่ในกรอบเวลาร่วมสมัยของซอลา ดังนี้

- *La Fortune des Rougon* (ค.ศ. ๑๘๗๑) มีแก่นเรื่องเกี่ยวกับเมืองเล็ก ๆ แห่งหนึ่งในแคว้นพรอว็องส์
- *L'Argent* (ค.ศ. ๑๘๗๑) ; *La Curée* (ค.ศ. ๑๘๗๒) มีแก่นเรื่องเกี่ยวกับโลกการเงิน
- *Le Ventre de Paris* (ค.ศ. ๑๘๗๓) มีแก่นเรื่องเกี่ยวกับย่านการค้าเล อาล (Les Halles)
- *La Conquête de Plassons* (ค.ศ. ๑๘๗๕) ; *La faute de l'abbé Mouret* (ค.ศ. ๑๘๗๕) มีแก่นเรื่องเกี่ยวกับนักบวชในศาสนาคริสต์
- *Son Excellence Eugène Rougon* (ค.ศ. ๑๘๗๖) มีแก่นเรื่องเกี่ยวกับนักการเมือง
- *L'Assommoir* (ค.ศ. ๑๘๗๗) มีแก่นเรื่องเกี่ยวกับกรรมกรที่กรุงปารีส
- *Nana* (ค.ศ. ๑๘๘๒) มีแก่นเรื่องเกี่ยวกับคนเสเพล
- *Pot-Bouille* (ค.ศ. ๑๘๘๒) มีแก่นเรื่องเกี่ยวกับชนชั้นกลางฝรั่งเศส
- *Au Bonheur des dames* (ค.ศ. ๑๘๘๓) มีแก่นเรื่องเกี่ยวกับห้างสรรพสินค้าขนาดใหญ่
- *Germinal* (ค.ศ. ๑๘๘๕) มีแก่นเรื่องเกี่ยวกับกรรมกรเหมืองแร่
- *L'Oeuvre* (ค.ศ. ๑๘๘๖) มีแก่นเรื่องเกี่ยวกับศิลปิน
- *La Terre* (ค.ศ. ๑๘๘๗) มีแก่นเรื่องเกี่ยวกับชาวนา
- *Le Rêve* (ค.ศ. ๑๘๘๗) มีแก่นเรื่องเกี่ยวกับคนเย็บปักถักร้อย
- *La Bête humaine* (ค.ศ. ๑๘๙๐) มีแก่นเรื่องเกี่ยวกับกรรมกรรถไฟ
- *La Débâcle* (ค.ศ. ๑๘๙๒) มีแก่นเรื่องเกี่ยวกับสงคราม
- *Le docteur Pascal* (ค.ศ. ๑๘๙๓) มีแก่นเรื่องเกี่ยวกับแพทย์ซึ่งถูกครอบงำด้วยเรื่องพันธุกรรม

จากนวนิยายทั้งหมดที่ยกมาจะเห็นว่าเอมีล ซอลา ได้สะท้อนภาพชีวิตผู้คนหลากหลายกลุ่มในสมัยที่เขามีชีวิตอยู่ช่วงจักรวรรดิที่ ๒ ของประเทศฝรั่งเศส

เมื่อเริ่มเรื่อง ตัวเอกของนวนิยายเรื่อง *Germinal* คือ เอเตียน ล็องตีเย (Étienne Lantier) ลูกชายของนางแฌร์แวซ มาการ์ (Gervaise Macquart) เดินทางไปที่เหมืองเมืองมงซู (Montsou) ทางตอนเหนือของประเทศฝรั่งเศส เอเตียนเป็นชายหนุ่มอายุ ๒๐ ปี ร่างผอมเล็ก ผมสีน้ำตาล ใบหน้าสวย จมูกโด่งเป็นสัน แข็งแรง รูปร่างหน้าตาโดยรวมละม้ายคล้ายไปทางบิดา แต่เขามีอุปนิสัยอ่อนโยนและอดทนเหมือนมารดา ตั้งแต่ต้นเรื่อง ซอลาให้ข้อมูลซึ่งเป็นจุดอ่อนทางกรรมพันธุ์คือ โรคติดสุราเรื้อรังของเอเตียน ตาของเอเตียนซึ่งเป็นตัวละครสำคัญในเรื่อง *L'Assommoir* ในเรื่องก่อนหน้า *Germinal* เป็นโรคติดสุราเรื้อรังอย่างรุนแรง เอเตียนเล่าถึงตนเองว่าเขาอาจทำร้ายผู้คนได้ถ้าเขาดื่มเหล้า เพียงแค่ดื่มเหล้าเต็มอึก ๒ อึก เขาก็จะเกิดความรู้สึกอยากทำร้ายคนอื่นทันที ต่อจากนั้นเขาจะรู้สึกป่วยอีก ๒ วัน ซอลาเห็นว่านี่เป็นอาการติดโรคทางกรรมพันธุ์ อย่างไรก็ตามประเด็นเรื่องกรรมพันธุ์ของตัวละครในตระกูลมาการ์มีบทบาทน้อยมากในเรื่อง *Germinal* นวนิยายเรื่องนี้โดยเนื้อหาสาระเป็นนวนิยายแนวสะท้อนสังคม (social novel) หรือที่จริงแล้วจะเรียกว่านวนิยายแนวสังคมนิยม (socialist novel) ก็เป็นได้ (Elliott M. Grant, in *Germinal,* 1951: p. xviii) เมื่อวันที่ ๑๖ มีนาคม ค.ศ. ๑๘๘๔ ซอลาเขียนจดหมายถึงเอดูอาร์ รอด (Édouard Rod) ว่า "ผมมีข้อมูลพร้อมสำหรับเขียนนวนิยายแนวสังคมนิยม" ข้อมูลดังกล่าวถูกเก็บไว้ที่หอสมุดแห่งชาติ ประเทศฝรั่งเศส เป็นจำนวน ๒ เล่ม คือ หมายเลขที่ ๑๐๓๐๗-๑๐๓๐๘ ซอลาเขียนถึงโครงเรื่องของนวนิยายเรื่อง *Germinal* ตอนหนึ่งไว้ดังนี้

> *นวนิยายเรื่องนี้กล่าวถึงการลุกขึ้นมาต่อสู้ของลูกจ้าง เป็นการกระทบไหล่สังคมที่แตกร้าว ณ ขณะหนึ่ง กล่าวโดยสรุป ก็คือ เป็นเรื่องของการต่อสู้ระหว่างแรงงาน (travail) กับทุน (capital) นั่นคือความสำคัญของหนังสือเล่มนี้ ผมต้องการให้หนังสือเล่มนี้เป็นคำพยากรณ์ของอนาคต และตั้งคำถามที่สำคัญที่สุดแก่คริสต์ศตวรรษที่ ๒๐ ดังนั้น เพื่อปูพื้นการต่อสู้ดังกล่าว ซึ่งเป็นปมเรื่องของผม ผมจำเป็นต้องแสดงด้านหนึ่งเป็นโลกของแรงงาน ได้แก่ กรรมกรเหมืองถ่านหิน และอีกด้านหนึ่งเป็นฝ่ายทุน ได้แก่ ฝ่ายบริหาร หรือนายทุนซึ่งเป็นระดับหัวหน้า [...]*
>
> (เอกสารหอสมุดแห่งชาติฝรั่งเศส หมายเลข ๑๐๓๐๗)

ส่วนการดำเนินเรื่องราว ซอลาวางไว้ว่าจะนำเสนอ

...ก่อนอื่นความทุกข์ยากทั้งมวล ชะตากรรมทั้งหมดซึ่งกดขี่กรรมกรเหมืองแร่ถ่านหิน โดยแสดงเหตุการณ์ตามความจริง อย่างไม่ต้องสาธยายความ จะต้องแสดงว่ากรรมกรถูกกดขี่ ไม่ค่อยจะมีกิน เป็นเหยื่อของความเขลา ความทุกข์ยากตกไปถึงลูก ๆ ซึ่งมีชีวิตอยู่เหมือนตกนรกของแท้ แต่ก็มิได้คิดจะต่อต้านหรือมุ่งร้ายต่อพวกนายทุน จะนำเสนอเพียงสถานการณ์ทางสังคมที่กดขี่เหล่ากรรมกรเท่านั้น ในทางตรงข้าม เสนอภาพนายทุนที่มีความเป็นมนุษย์ตราบเท่าที่ผลประโยชน์ของพวกเขาไม่ถูกกระทบ ไม่ตกหลุมการเรียกร้องแบบโง่ ๆ ส่วนกรรมกรเป็นตัวละครที่เป็นเหยื่อของเหตุการณ์ ของทุน การแข่งขัน วิกฤติของตลาด (เนื่องจากเกิดวิกฤติทางอุตสาหกรรมตามกรอบของเรื่องในตอนแรก) ต่อมาเกิดการนัดหยุดงานที่มีความรุนแรงเนื่องจากความทุกข์ยาก ความเจ็บปวดมีมากมายและทำให้เหตุการณ์เลวร้ายที่สุด กรรมกรที่รั้งไว้ไม่อยู่ถึงกับก่ออาชญากรรม ผู้อ่านที่เป็นชนชั้นกลางจะต้องตัวสั่นด้วยความหวาดกลัว [...]

(เอกสารหอสมุดแห่งชาติฝรั่งเศส หมายเลข ๑๐๓๐๗)

ในบทแรกของ *Germinal* ซอลาให้ชื่อว่า “สู่แดนแห่งความทุกข์ยาก” เป็นการเดินทางของเอเตียน เด็กหนุ่มผู้ตกงานไปสู่ดินแดนแห่งเหมืองแร่เพื่อหางานใหม่ ซอลาบรรยายว่า

ในที่ราบโล่ง ภายใต้ค่ำคืนที่ไร้ดาวอันมืดสนิทประดุจสีหมึก ชายคนหนึ่งเดินโดดเดี่ยวอยู่บนถนนใหญ่จากเมืองมาร์เชียนไปยังเมืองมงซู บาทวิถีระยะทาง ๑๐ กิโลเมตรตัดตรงผ่านทุ่งหัวผักกาด เขามองไม่เห็นพื้นดินสีดำเบื้องหน้า...

(*Germinal*, I, 1)

ชายหนุ่มเดินผ่านคนงานในบ่อแร่ ลมเย็นเฉียบปะทะใบหน้าเมื่อเขาเข้าไปทักทายชายชราผู้หนึ่งว่า

- สวัสดีครับ...ผมชื่อเอเตียน ล็องตีเย เป็นช่างยนต์...

ซอลาบรรยายว่า ชายหนุ่ม *«คงจะมีอายุสัก ๒๑ ปี ผิวเข้มมาก รูปหล่อ ท่าทางแข็งแรงแม้จะมีแขนขาเล็ก»* ส่วนชายชราเบื้องหน้าเขาคือภาพของชะตากรรมของคนงานเหมืองแร่ที่สูดฝุ่นละอองเข้าไปมากจนเสี่ยงกับการเป็นโรคปอด ซอลาบรรยายว่า

คราวนี้ ชายชราไม่สามารถตอบคำถามได้ เขาไอมากจนพูดไม่ออก ในที่สุดเขาขากเสมหะออกมา และเสมหะบนพื้นดินแดงได้ทิ้งรอยดำไว้

(*Germinal*, I, 1.)

ในเอกสารหอสมุดแห่งชาติฝรั่งเศส หมายเลข ๑๐๓๐๘ ซอลาบันทึกไว้ว่า *«อาการขากเสมหะออกมาเป็นสีดำเป็นโรคหนึ่งที่พบมากในหมู่กรรมกรเหมืองแร่»* ชายชราผู้นี้คือแว็งซ็อง มาเออ (Vincent Maheu) หรือเรียกตามฉายาว่า “บอนมอร์” (Bonnemort) ซึ่งแปลว่า “ตายดี” เนื่องจากเขาสามารถหนีตายจากเหมืองถล่มมาได้ถึง ๓ ครั้ง ครอบครัวของบอนมอร์ทำงานในเหมืองหมดทุกคนทั้งสามี ภรรยา และลูกอีก ๗ คน ลูกคนที่ขยันและมีสติปัญญาเฉลียวฉลาดแม้จะขาดการศึกษาชื่อ ตูแซ็ง (Toussaint) ส่วนลูกคนเล็กได้เข้าทำงานในบ่อเหมืองแร่ทั้ง ๆ ที่มีอายุเพียง ๑๑ ปี ครอบครัวคนงานอีกครอบครัวชื่อ ปีแยรง (Pierron) เลอวัก (Levaque) และชาวาล (Chaval) ชาวาลมีนิสัยมุทะลุ เห็นแก่ตัว ไม่น่าไว้ใจ และเป็นคู่แข่งกับเอเตียน ล็องตีเย

คนงานเหมืองอีกคนหนึ่งที่หัวรุนแรงเป็นคนรัสเซียชื่อ ซูวารีน (Souvarine) มีความคิดแบบเดียวกับบาคูนิน (Bakunin) คือ เชื่อว่าจะต้องทำลายล้างสังคมปัจจุบันลงเสียก่อนจึงจะสร้างสังคมใหม่ขึ้นมาได้ ส่วนคนชื่อ รัสเนอร์ (Rasseneur) เคยเป็นคนงานเหมืองแร่ แต่ปัจจุบันเปิดร้านขายเหล้า เขาไม่เห็นด้วยกับผู้ที่หัวรุนแรงสุดโต่ง แต่สนับสนุนนโยบายค่อยเป็นค่อยไป ส่วนเอเตียนซึ่งเป็นตัวละครเอก มีความเชื่อในการจัดตั้งองค์กร เขาต้องการให้คนงานร่วมกับองค์การคอมมิวนิสต์สากล เขาเข้าไปจัดตั้งการนัดหยุดงานของคนงานเหมืองแร่เพราะได้รับแนวความคิดแบบสังคมนิยม ตัวละครที่กล่าวมานี้แสดงให้เห็นการบ่มเพาะอุดมการณ์ของปัญญาชนฝรั่งเศสในคริสต์ศตวรรษที่ ๑๙

เรื่องราวสำคัญในนวนิยายเรื่อง *Germinal* เกี่ยวพันกับการนัดหยุดงานครั้งใหญ่ในเหมืองแร่เมืองมงซูเมื่อ ค.ศ. ๑๘๖๖ ซอลาได้รับแรงบันดาลใจมาจากเหตุการณ์นัดหยุดงานจริงในช่วงปลายสมัยจักรวรรดิที่ ๒ ซึ่งสิ้นสุดลงเมื่อ ค.ศ. ๑๘๗๐ อย่างไรก็ดี เป็นที่น่าสังเกตว่ากฎหมายฝรั่งเศสยังมิได้ยอมรับการก่อตั้งสหภาพแรงงานซึ่งเกิดขึ้นใน ค.ศ. ๑๘๘๔ เมื่อซอลาเริ่มพิมพ์เผยแพร่นวนิยายเรื่อง *Germinal*

สาเหตุหลักของการนัดหยุดงานที่นำเสนอในนวนิยาย ได้แก่ ความยากจนของคนงานเหมืองแร่และความไม่พอใจในสภาพที่พักอาศัย ซอลาบรรยายภาพดังกล่าวอย่างละเอียดลออในบทต้น ๆ ของนวนิยาย เสนอภาพความเป็นอยู่ของคนงานเหมืองแร่ซึ่งใกล้เคียงกับความเป็นอยู่ของสัตว์ (Elliott M. Grant in *Germinal,* 1951: p. xxi) ครอบครัวของมาเออมีรายได้ไม่เพียงพอจนต้องไปกู้ยืมเงินจากเจ้าหนี้หน้าเลือดอย่างแมกรา (Maigrat) ทั้งล็องตีเย ซูวารีน และรัสเนอร์ เห็นพ้องกันว่าการปฏิวัติ ค.ศ. ๑๗๘๙ ที่เกิดขึ้นมานับร้อยปีทำให้ชีวิตของคนงานเหมืองแร่ดีขึ้นเพียงเล็กน้อย ในขณะที่ชนชั้นกลางได้รับผลประโยชน์มากมายหลังการปฏิวัติ สิ่งที่ซอลานำเสนอในนวนิยายคือ กรรมกรมีเสรีภาพทางการเมืองเพิ่มขึ้น แต่ในทางเศรษฐกิจ กรรมกรมีโอกาส “ตายจากความอดอยาก” ด้วยเหตุนี้ตัวละครทั้งสามข้างต้นจึงมีความเห็นร่วมกันว่าสถานการณ์เช่นนี้จะต้องไม่ดำเนินต่อไป จะต้องส่งเสียงเรียกร้องให้ดังลั่น *(faut que ça pète.)*

สิ่งที่คนงานเหมืองแร่ใน *Germinal* เรียกร้องให้มีการแก้ไขในขั้นแรก คือ การขึ้นค่าจ้าง ในขณะที่ผู้ประกอบกิจการพยายามหาทางลดค่าใช้จ่าย ซอลาเสนอภาพความพยายามของทั้งฝ่ายนายจ้างและลูกจ้างในการเจรจาเรื่องค่าจ้าง เมื่อการเจรจาล้มเหลว การนัดหยุดงานครั้งใหญ่ของคนงานจึงเริ่มขึ้น ซอลาชี้ให้เห็นความไร้ประสิทธิภาพขององค์กรแรงงานสากลซึ่งไม่ประสบความสำเร็จในการจัดการเจรจา วิธีเล่าเรื่องของซอลาช่วงเหตุการณ์นี้ได้รับความชื่นชมอย่างดียิ่ง แม้แต่จากศัตรูของเขา (Ibid.: p. xxii)

ในตอนท้ายของนวนิยาย ซอลาหลีกเลี่ยงการแตกหักโดยดำเนินเรื่องให้เกิดเหตุการณ์เหมืองถล่มขึ้น เอเตียน ชาวาล และกาเตอรีน (Catherine) สาวคนรักของเอเตียนติดอยู่ก้นบ่อเหมือง วีซเทลลี (Vizetelly) ผู้แปลนวนิยายเรื่อง *Germinal* เป็นภาษาอังกฤษ กล่าวว่าซอลาบรรยายเหตุการณ์ตอนนี้ได้อย่างน่าสยดสยองคล้ายกับเหตุการณ์เหมืองถล่มจริงในเขตเลอ การ์ (Le Gard) ทางภาคใต้ของประเทศฝรั่งเศส ส่วนซอลาให้สัมภาษณ์หนังสือพิมพ์ *Le Matin* (เลอ มาร์แต็ง) ฉบับวันที่ ๗ มีนาคม ค.ศ. ๑๘๘๕ ว่าเขาได้แรงบันดาลใจมาจากเหตุการณ์เหมืองแร่ถล่มในเขต ปา-เดอ-กาแล (Pas-de-Calais) ทางภาคเหนือของประเทศฝรั่งเศส ซึ่งเป็นเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจริง ซอลายังได้เขียนลงหนังสือพิมพ์เมืองรวงชื่อ *Le Petit Rouennais* ฉบับวันที่ ๒๗ ธันวาคม ค.ศ. ๑๘๘๖ อีกครั้งหนึ่งว่า

> *ผมลงไปในขุมนรกของคนงาน และถ้าผมมิได้ปิดบังสิ่งใดเลยแม้แต่สภาพอันเลวร้ายของสถานที่นั้น สิ่งอันน่าละอายซึ่งเกิดจากความยากจนและกลุ่มคนซึ่งเบียดเสียดกันราวกับปศุสัตว์ เป็นเพราะว่าผมประสงค์จะให้ภาพที่ผมนำเสนอสมบูรณ์ โดยยังคงรายละเอียดของความน่ารังเกียจไว้ทั้งหมด เพื่อทำให้นัยน์ตาทุกคู่ต้องหลั่งน้ำตาเมื่อเห็นภาพชีวิตอันโศกเศร้าของคนชั้นล่าง*

ซอลาต้องการให้ผู้อ่านเห็นภาพอันน่าสงสารของคนงานเหมืองแร่ในนวนิยายของเขา ในตอนจบ เอเตียน ล็องตีเย เดินไปตามถนนที่นำเขาออกจากเหมืองแร่และมุ่งกลับสู่ปารีส ถึงแม้การต่อสู้ที่ผ่านมาของเหล่าคนงานเหมืองแร่จะล้มเหลว แต่เอเตียนยังมีความหวังอยู่ในใจว่าสักวันหนึ่งพวกคนงานเหล่านั้นจะประสบชัยชนะได้ ซอลาบรรยายว่า

> *...บัดนี้ พระอาทิตย์ช่วงเดือนเมษายนส่องแสงเจิดจ้าเต็มท้องฟ้า ให้ความอบอุ่นแก่ผืนดินที่จะให้กำเนิดพืชพันธุ์ กิ่งก้านไม้แตกใบเขียวชูช่อ ต้นหญ้างอกขึ้นเต็มทุ่ง ทั่วทุกแห่งหนเมล็ดพืชพันธุ์เปล่งงอกงามเต็มที่ราบ เตรียมรับความอบอุ่นและแสงสว่าง...*

นวนิยายจบลงในเดือนเมษายนหรือเดือนแฌร์มีนาล (Germinal) ตามชื่อเดือนในปฏิทินที่ใช้ช่วงหลังการปฏิวัติฝรั่งเศส ค.ศ. ๑๗๘๙ เป็นการอธิบายความหมายชื่อเรื่องของนวนิยายให้เป็นที่เข้าใจ

ชัดเจนขึ้น *«สักวันหนึ่งในศตวรรษหน้า»* ผู้คนเหล่านี้จะ *«เติบโตและงอกงามโผล่ขึ้นพ้นเหนือพื้นดิน»* ต่อมาในเดือนสิงหาคม ค.ศ. ๑๙๗๘ ในบทความชื่อ “Printemps de *Germinal*” (ฤดูใบไม้ผลิของนวนิยายเรื่อง *Germinal*) ซึ่งเป็นบทนำของนวนิยาย อาร์ม็อง ลานู (Armand Lanoux) ผู้ได้รับรางวัลกงกูร์ (Goncourt) เขียนยกย่องนวนิยายเรื่อง *Germinal* ตอนหนึ่งว่า

> *Germinal มิได้เป็นเพียงนวนิยายเรื่องแรกที่อุทิศให้แก่ชนชั้นกรรมกร แต่ยังคงเป็นนวนิยายที่ยิ่งใหญ่ที่สุด และตามคำกล่าวตั้งแต่ของฮันส์ เรย์ฟิช (Hans Reyfisch) จนถึงญูล รอแม็ง (Jules Romains) ที่ว่า ซอลาเป็นนักเขียนคนเดียวที่หลุดออกจากยุคของชนชั้นกลาง ... Germinal คือเสียงร้องในฤดูใบไม้ผลิจากใจของผู้มีความคิดก้าวหน้า*
>
> (Armand Lanoux in *Germinal,* 1980: p. xi)

บรรณานุกรม

P.-G.CASTEX & P. SURER. (1950). *XIX^e siècle.* Paris: Librairie Hachette.

Jean FRÉVILLE. (1952). *Zola, semeur d'orages.* Paris: Éditions Sociales.

Henri GUILLEMIN. (1960). *Zola, légende et vérité.* Paris: Utovie.

F.W.J. HEMMINGS. (1966). *The Life and Times of Émile Zola.* Oxford: Bloomsbury Reader.

André LAGARDE & Laurent MICHARD. (1968). *XIX^e siècle.* Paris: Bordas.

René TERNOIS. (1961). *Zola et son temps.* Paris: Les Belles Lettres.

Émile ZOLA. (1951). *Germinal.* New York: Charles Scribner's Sons.

Émile ZOLA. (1973). *Germinal.* Paris: Librairie Larousse.

Émile ZOLA. (1980). *Germinal.* Paris: Le Livre de Poche.

Émile ZOLA. (1995). *Germinal.* Paris: Garnier-Flammarion.

ภาพยนตร์เรื่อง *Germinal* (1993) กำกับการแสดงโดยโกลด แบรี (Claude Berri) นำแสดงโดย เฌราร์ เดอปาร์ดีเยอ (Gérard Depardieu) ดูได้ใน Youtube ความยาว ๒ ชั่วโมง ๓๑ นาที

Abstract ***Germinal*: A Social Novel**

Chintana Damronglerd
Fellow of the Academy of Arts,
The Royal Institute, Thailand

Germinal is the signature work of French novelist, Émile Zola (1840-1902), first published in 1885. The novel depicts the difficult life of mine workers in France during his time. Zola drew his inspiration from a 56-day strike in Anzin which is a town in Northern France. This labor strike happened at the end of the Empire II era which ended in 1870. The main character's name is Étienne Lantier.

***Keywords*:** *Germinal*, social novel, Émile Zola, naturalism.

วารสารราชบัณฑิตยสถาน
ปีที่ ๓๙ ฉบับที่ ๓ ก.ค.-ก.ย. ๒๕๕๗

อิทธิพลของพระจันทร์กับนาฏศิลป์ไทย*

ไพโรจน์ ทองคำสุก
ภาคีสมาชิก สำนักศิลปกรรม
ราชบัณฑิตยสถาน

บทคัดย่อ

จันทร-, จันทร์ (พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. ๒๕๕๔) [จันทฺระ] ในกลอนบางทีอ่านเป็น [จันทอน, จัน] น. ดวงเดือน, เรียกเทวดาองค์หนึ่งในนิยายว่า พระจันทร์, ในตำราโหราศาสตร์เป็นชื่อดาวพระเคราะห์ที่ ๒; ชื่อวันที่ ๒ ของสัปดาห์. (ส.). คำเรียกชื่อจันทร์นั้นมีมากมายหลากหลายดังนี้ จันทร จันทร์ จันทรา โสม โสมเทพ รัชนี แข เดือน ดวงเดือน ศศิ ศศิธร

นาฏศิลป์ไทยกล่าวถึงจันทร์อยู่หลายเรื่องด้วยกัน ได้แก่ ละครเทพนิยาย ละครนอก ละครปลุกใจ รามเกียรติ์ ระบำ รำ ฟ้อน แต่ละเรื่องจะมีความแตกต่างกันออกไป ผู้เขียนได้วิเคราะห์สรุปพอสังเขป ดังนี้ พระจันทร์ในฐานะเทพเจ้า พระจันทร์ในตำราโหราศาสตร์ พระจันทร์ในการประดิษฐ์กระบวนท่ารำ พระจันทร์ในการเปรียบเทียบความงามของสตรี พระจันทร์ในการเปรียบเทียบความงามของบุรุษ พระจันทร์ตัวแทนของความสุข ความรัก การเกี้ยวพาราสี ความสงบ และพลัง

คำสำคัญ : **อิทธิพล, พระจันทร์**

จันทร-, จันทร์ พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. ๒๕๕๔ (จันทระ) ในกลอนบางทีอ่านเป็น (จันทอน, จัน) น. ดวงเดือน, เรียกเทวดาองค์หนึ่งในนิยายว่าพระจันทร์, ในตำราโหราศาสตร์เป็นชื่อดาวพระเคราะห์ที่ ๒. ชื่อวันที่ ๒ ของสัปดาห์ คำเรียกชื่อจันทร์นั้นมีมากมายดังนี้ จันทร จันทร์ จันทรา โสม โสมเทพ รัชนี แข เดือน ดวงเดือน ศศิ ศศิธร

นาฏศิลป์ไทยกล่าวถึงจันทร์อยู่หลายเรื่องด้วยกัน ได้แก่ ละครเทพนิยาย ละครนอก ละครปลุกใจ รามเกียรติ์ ระบำ รำ ฟ้อน แต่ละเรื่องจะมีความแตกต่างกันออกไป ผู้เขียนได้วิเคราะห์สรุปพอสังเขป ดังนี้

๑. พระจันทร์ในฐานะเทพเจ้า
๒. พระจันทร์ตามตำราโหราศาสตร์
๓. พระจันทร์ในการประดิษฐ์กระบวนท่ารำ

---

* ปรับปรุงจากการบรรยายในการประชุมสำนักศิลปกรรม เมื่อวันที่ ๔ ตุลาคม พ.ศ. ๒๕๕๔

๔. พระจันทร์ในการเปรียบเทียบความงามของสตรี

๕. พระจันทร์ในการเปรียบเทียบความงามของบุรุษ

๖. พระจันทร์ตัวแทนของความสุข ความรัก การเกี้ยวพาราสี ความสงบ และพลัง

อิทธิพลของพระจันทร์ที่มีต่อการแสดงนาฏศิลป์ไทยเกิดจากการจินตนาการของศิลปินโดยนำความเป็นพระจันทร์ ดังนี้

๑. ตำนาน

๒. รูปทรง

๓. สีสัน

๔. สัญลักษณ์ของความรัก ความสงบ และพลัง

บทบาทของพระจันทร์ในแต่ละหัวข้อมีปะปนกันอยู่ในการแสดงนาฏศิลป์ไทยซึ่งมีจารีตเฉพาะปรากฏเป็นรูปแบบของการแสดงโขน ละครใน ละครนอก ละครพันทาง ละครอิงประวัติศาสตร์ ละครเทพนิยาย ระบำ รำ ฟ้อน ส่วนใหญ่จะปรากฏเป็นลักษณะของการเปรียบเทียบ และแสดงถึงอำนาจที่ทรงพลัง

บทบาทของพระจันทร์ปรากฏในการแสดงนาฏศิลป์ไทยในฐานะเทพเจ้า ดังนี้

๑. การแสดงละครเทพนิยายเบิกโรง เรื่อง กำเนิดสุริยะเทพและโสมเทพ

เรื่องของพระอาทิตย์-พระจันทร์ เป็นของมีมาคู่กับโลกของเรา หากขาดพระอาทิตย์โลกคงจะมีแต่ความมืดมนอนธกาล ชีวิตทุกชีวิตจะต้องดับลง ไม่อาจยืนยงคงอยู่ได้เช่นที่เป็นอยู่ และหากขาดพระจันทร์เวลากลางคืนก็คงจะมืดมัว จนโลกเรานี้ขาดความสวยงามไปในเวลาราตรีกาล ทำไมดวงตะวันจึงมีชื่อว่า “สุริยะ” หรือ “พระอาทิตย์” เหตุใดดวงเดือนจึงมีชื่อว่า “ศศิธร” หรือ “พระจันทร์” ในตำราทางไตรเพทกล่าวว่า

ดวงอาทิตย์นั้นมิได้มีดวงเดียว หากแต่เดิมทีเดียวมีอยู่ถึง ๗ ดวง แต่ละดวงคนโบราณถือว่าเป็นเทพเจ้า เพราะสามารถให้คุณให้โทษแก่โลกได้ โดยตำนานเทพนิยายกล่าวว่า พระอาทิตย์ทั้ง ๗ องค์นั้น เป็นโอรสของพระกัศยปะ เทพบิดรกับนางอทิติ มีชื่อเรียงลำดับพี่น้องดังนี้ คือ พระวรุณาทิตย์ พระมิตราทิตย์ พระอริยมนาทิตย์ พระภคาทิตย์ พระองศาทิตย์ พระธาตราทิตย์ และพระสุริยาทิตย์ ตามเรื่องอันเป็นเทพนิยายเล่าว่า เมื่อลูกทั้ง ๗ เติบโตขึ้นแล้ว นางอทิติและพระกัศยปะเทพบิดร ได้พาลูกเพียง ๖ องค์ ไปถวายพระเป็นเจ้า โอรสองค์สุดท้อง คือ “พระสุริยาทิตย์” นั้น มิได้พาไป ด้วยเหตุผลกลใดมิได้กล่าวอ้าง คงปล่อยให้อยู่ตามลำพัง ดังนั้นพระอาทิตย์ผู้เป็นพี่ทั้ง ๖ องค์ จึงไปอยู่ในเทวโลก ข้าง

พระสุริยาทิตย์ เมื่อขาดพ่อขาดแม่มิรู้ที่จะทำประการใด ก็ชักรถท่องเที่ยวไปในห้วงอากาศ อันเป็นตอนกลางระหว่างมนุษย์โลกกับเทวโลกนั่นเอง

กล่าวถึงรูปร่างลักษณะของสุริยะเทพหรือพระอาทิตย์ ในทางวรรณคดีกล่าวว่า พระสุริยาทิตย์ที่ส่องแสงสว่างแก่โลกเรานั้น มีกายสีแดงรัศมีรุ่งโรจน์รอบตัว รูปร่างเล็กมี ๔ กร ๒ กรถือดอกบัว กรที่ ๓ โบกห้ามภัย และกรที่ ๔ ประทานพร มีแก้วปัทมราชเป็นเครื่องประดับ ทรงราชรถเทียมด้วยม้า ๗ ตัว พระสุริยาทิตย์จะประทับอยู่บนราชรถตลอดเวลา และชักรถเรื่อยไปเพื่อให้แสงสว่างแก่จักรวาล ตอนที่ผ่านมนุษย์โลกของเรานั้นเรียกว่า “ทิวากาล” หรือ เวลากลางวัน

คราวนี้จะกล่าวถึงดวงเดือนหรือพระจันทร์บ้าง ในทางเทพนิยาย กล่าวว่า พระจันทร์ก็เป็นเทพเจ้าอีกองค์หนึ่งมีชื่อว่า โสมเทพ คัมภีร์ปุราณะ กล่าวว่าพระจันทร์เป็นโอรสแห่ง “นางอนสูยา” กับ “พระอัตริมุนี” ร่างกายสีขาวนวลสวยงามมาก สถิตวิมานเป็นแก้วสีมุกดา ทรงราชรถ ๓ ล้อ เทียมด้วยม้าสีขาวเหมือนสีดอกมะลิ ๑๐ ตัว ภายหลังรับหน้าที่ออกตระเวนจักรวาลแทนสุริยะเทพ ในช่วงเวลาที่เรียกว่า “ราตรีกาล”

เรื่องราวเกี่ยวด้วยกำเนิดของสุริยะเทพและโสมเทพ หรือพระอาทิตย์กับพระจันทร์ มีโดยพิสดารหลายคติด้วยกัน แต่กล่าวโดยเทวะกำเนิดตามคติตำราทางโหราศาสตร์ อันกล่าวว่าพระอิศวรเป็นผู้สร้างเทพเจ้าทั้งหลาย มีความพิสดาร ดังบทซึ่งจัดแต่งเพื่อการแสดงดังต่อไปนี้

บทละครเทพนิยายเบิกโรง เรื่องกำเนิดสุริยะเทพและโสมเทพ
ประพันธ์บทโดยอาจารย์เสรี หวังในธรรม ศิลปินแห่งชาติ

- ฉาก -

จัดเป็นฉากโขดเขาลดหลั่นเป็นชั้น ตั้งแสงสีเป็นสีแดงอย่างไฟไหม้ และสีฟ้าอย่างเป็นเวลากลางคืน ด้านหลังตอนบนทำดวงจันทร์และดวงอาทิตย์ ขึ้นและตกลับเหลี่ยมเขาได้ เตรียมทำฟ้าแลบ ฟ้าร้อง และฝนตกตามจังหวะในบท

- ตัวละคร - พระอิศวร พระอาทิตย์ **พระจันทร์** เทวดานางฟ้า ๓ คู่

- เริ่มการแสดง -

- เดี่ยวปี่ในเพลงโพธิสัตว์ -

- เปิดม่านแดง -

(เห็นเป็นฉากโขดหิน ไฟสลัว ๆ มีเสียงลมพัด)

- อ่านทำนองร่ายยาว -

กาลเมื่อครั้งปฐมกัลป์ อันอุบัติโลกธาตุ ทั้งอากาศพื้นดิน เพื่อชีวินอุบัติ ทั้งสรรพสัตว์นานา ทั้งธัญญาเนืองนันต์ ทั้งพืชพันธุ์บกน้ำ เกิดใช้กรรมเวียนวน ตามกุศลบุญบาป คาบหนึ่งจึงวิบัติ เกิดความมหัศอัศจรรย์ ฟ้าฟาดฟันประเปรี้ยง

(เสียงฟ้าผ่า ทำไฟกะพริบ)

- ปี่พาทย์ทำเพลงรัวดังแล้วเบา -

(อ่านต่อ) - เสียงโกลาเลื่อนลั่น เกิดบรรลัยกัลป์อัคนี พลันปฐพีแดงฉาน แสงเพลิงกัลป์ร้อนเร่า เผาเป็นจุณวิจุณ (ทำแสดงแสงไฟไหม้ เสียงไฟคุ) เกิดทารุณกลียุค ทุกชีวิตมอดไหม้ด้วยแสงไฟเผาผลาญ

- ปี่พาทย์ดังแล้วหยุด -

(อ่านต่อ) - ทุกชลธารเหือดแห้ง ปฐพีแดงดั่งถ่าน พลันบันดาลฝนห่า ตกลงมาเนืองนอง (เสียงฟ้าผ่าฝนตก สีแดงค่อยจางลงแต่ยังมืดสลัว ๆ) กองเถ้าถ่านเพลิงดิน แดงก็สิ้นแสงจ้า พื้นพสุธาระอุ ก็หายคุเหือดคลาย ครั้นฝนหายคลายสิ้น เกิดไอกลิ่นพวยพุ่ง หอบคละคลุ้งพุ่งโพย กลิ่นชื่นโชยหอมหวานดั่งอาหารทิพย์รส ปรากฏกำจายขจร แต่ดินดอนสู่ฟ้า ดลเทพทุก แหล่งหล้า ทอดทิ้งแดนสวรรค์สู่ดิน

- ปี่พาทย์ทำเพลงโคมเวียน -

(เทวดานางฟ้าออกรำ - เปิดไฟสว่าง)

- ร้องเพลงสร้อยสนตัด -

เทพบุตรอัปสรสาวชาวสวรรค์ ต่างกระสันทิพย์รสปรากฏกลิ่น
จากสถานวิมานฟ้าลงมาดิน ด้วยนิยมสมถวิลกลิ่นโอชา

- ปี่พาทย์รับ -

- ร้องเพลงฝรั่งควง -

ต่างลดเลี้ยวเที่ยวดม ชมกลิ่นรส อันปรากฏทั่วแดนแสนหรรษา
เก็บได้ใส่โอษฐ์เป็นโภชนา จนทั่วหน้าอิ่มหนำแสนสำราญ

- ปี่พาทย์ทำเพลงฉิ่ง -

(เทพบุตรนางฟ้าเก็บง้วนดินแจกกันกิน)

- ร้องร่าย -

เดชะอำนาจง้วนดิน ที่เทวามากินถึงถิ่นฐาน
กลับบังเกิดอาเพศเป็นเหตุการณ์ บันดาลให้เห็นเป็นโพยภัย
รัศมีในกายเคยรุ่งโรจน์ กลับเป็นโทษเศร้าหมองไม่ผ่องใส
แสงสว่างทุกทิศมืดมิดไป ไม่อาจกลับคืนไปยังแดนฟ้า

- ปี่พาทย์ทำเพลงรัวลา ๑ -

- ดับไฟมืด -

(เทวดานางฟ้าตกใจวิ่งสับสนกู่ก้องร้องหากัน)

- ปี่พาทย์ทำเพลงรัวลา ๒ -

(พระอิศวรออกรำฉากบนโขดหินด้านข้าง เทวดาเข้าไปหมอบเฝ้า)

(ใช้ไฟสปอตฉายจับพระอิศวร)

- ร้องเพลงต้นเพลงฉิ่ง -

เมื่อนั้น พระอิศวรบรมนาถา
สมเพชอัปสรเทวา มาต้องอาเพศเหตุการณ์
พระเพ่งเล็งดูก็รู้ชัด จะบังเกิดสรรพสัตว์ในสงสาร
แม้นปล่อยให้มืดมนอนธกาล คงเดือดร้อนรำคาญเป็นมั่นคง

- ร้องเพลงเห่เชิดฉิ่ง -

จึงเอาสี-หราชหกตัว มากลั้วให้ป่นจนเป็นผง
ห่อด้วยผ้าแดงแต่งบรรจง แล้วจุ่มลงในน้ำอมฤต

- ปี่พาทย์ทำเพลงรัวลา ๓ แล้วรัวท้ายปลูกต้นไม้ -

(พระอิศวรเอาห่อผ้าแดงแสงแวววับ เสียงกัมปนาท)

(พระอาทิตย์ดวงโตค่อยโผล่ขึ้น ครู่หนึ่งแล้วหายไป)

- ดับไฟ -

(ใช้ไฟสปอตจับพระอิศวร)

- ร้องเพลงเชิดฉิ่ง -

แล้วเอานางฟ้าสิบห้านาง ห่อร่างด้วยผ้าขาวกายสิทธิ์
ป่นด้วยศักดาวราฤทธิ์ นิมิตมนต์พลางขว้างไป

- ปี่พาทย์ทำเพลงรัวดึกดำบรรพ์ -

(พระอิศวรขว้างห่อผ้าขาวไปหลังโขดหิน)

(เกิดแสงสีขาวนวลแวววับ)

(เสียงกัมปนาท)

(ดวงจันทร์ค่อยลอยขึ้นขอบฟ้า ครู่หนึ่งแล้วหายไป)

(ผู้แสดงแต่งเป็นพระอาทิตย์กับพระจันทร์ออกมาเฝ้าพระอิศวรเพื่อรับคำสั่ง)

- ร้องเพลงต้นวรเชษฐ์ -

แล้วมีวาจาประกาศิต ด้วยอำนาจเทวฤทธิ์ยิ่งใหญ่
อันเทเวศร์ดวงแดงเป็นแสงไฟ ให้ชื่อสุริยะพระอาทิตย์
หน้าที่เที่ยวตระเวนจักรวาล เวลาทิวากาลนั้นเป็นสิทธิ์
แสงรุ่งโรจน์โชติช่วงชวลิต ช่วยชีวิตโลกธาตุเป็นอัตรา
อันดวงไฟนวลขาวพราวขจร ชื่อ**จันทรโสมเทพ**วิเลขา
ทำหน้าที่ส่องสว่างกระจ่างฟ้า เมื่อเวลาราตรีที่มืดมน
ที่ใดเห็นดวงอาทิตย์ทั่วกัน ให้เรียกว่ากลางวันทุกแห่งหน
ที่ใดเห็นดวงจันทร์อันมงคล เรียกกลางคืนชื่นกมลดลนิทรา

- ร้องเพลงบรเทศ -

ครั้นเสร็จเทวาประกาศิต มีจิตแสนโสมนัสสา
ตรัสชวนเทพบุตรนางฟ้า กลับมาทิพย์สถานพิมานชัย

- ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด -

(พระอิศวรรำนำเทวดา นางฟ้าหายเข้าไป)

๒. การแสดงโขน ชุดรามาวตาร

เนื้อเรื่องย่อโดยสังเขป เมื่อพระนารายณ์ทรงให้สัตย์สาบานไว้แก่นนทุกนั้น นนทุกก็ผูกจิตอาฆาตพระนารายณ์ ว่าจะต้องตามล้างผลาญกันไปในชาติหน้า ครั้นนนทุกตายไปจึงมาบังเกิดเป็นทศกัณฐ์เจ้าเมืองลงกา มีถึงสิบเศียรยี่สิบกร มีฤทธากายสิทธิ์ สามารถเหาะเหินเดินอากาศและดำดินได้ พร้อมทั้งมีอาวุธอันศักดิ์สิทธิ์มากมาย สมตามคำสาบานไว้ต่อกัน ปวงสรรพสัตว์ทั้งหลายเกรงว่าชาวโลกจะเดือดร้อน เพราะทศกัณฐ์นั้นเป็นพาล จึงได้นิมนต์ให้พระฤษีกไลโกฏเป็นผู้นำเหล่าฤษีทั้งหลายขึ้นเฝ้าพระอิศวร เพื่ออัญเชิญให้พระนารายณ์อวตารไปปราบทศกัณฐ์ตามประกาศิตที่มีไว้ต่อกัน ณ เบื้องนั้น เหล่าเทพเทวดาทั้งหลายต่างอาสาที่จะไปเป็นพลพระอวตาร เพื่อตามไปช่วยผลาญพวกยักษ์ ต่างจึงจุติมาเป็นพลลิงเพื่อรอรับพระนารายณ์ที่จะอวตารมาเป็นพระรามต่อไป

ดังตัวอย่างบทโขนกรมศิลปากรปรับปรุงเพื่อจัดแสดง ดังนี้

- ปี่พาทย์ทำเพลงวา -

- ฉากเทวสภา -

(พระอิศวร พระอุมา พระนารายณ์ พระลักษมี พระพรหม พระสุรัสวดี ประทับพระแท่น)

(เทวดา นางฟ้า ท้าวโลกบาล เทพนพเคราะห์ หมอบเฝ้าตามที่)

- ร้องเพลงยานี -

เมื่อนั้น มหาเทพอิศวรนาถา
ประทับแท่นเคียงคู่พระอุมา ท่ามกลางสภาเทพบดี

- ร้องเพลงขอมใหญ่ -

เบื้องซ้ายพระบรมพรหมา เบื้องขวาพระนารายณ์ลักษมี
ทวยเทพเรืองอิทธิ์ฤทธี ประทับที่เคียงกันเป็นหลั่นไป

- ปี่พาทย์ทำเพลงเสมอเถร -

(พระฤษีทั้งห้าขึ้นมาเฝ้าพระอิศวร ท่ามกลางเทวสภา)

- ร้องร่าย -

เห็นนักสิทธิ์ทั้งห้าขึ้นมาเฝ้า พระเป็นเจ้าหลากจิตคิดสงสัย
จึงเอื้อนอรรถตรัสเชิญไปทันใด แล้วปราศรัยไต่ถามความต้องการ
ดูก่อนพระมหากไลโกฏ ผู้ทรงโพธิ์พิทยากล้าหาญ
ปรารถนาสิ่งใดพระอาจารย์ จึงมาถึงสถานบรรพต

- เจรจา -

ฝ่ายพระกไลโกฏมหาดาบสจึงสนองเทวโองการ ว่าเหตุที่อาตมาและสี่พระอาจารย์คือพระวสิษฐ์ พระสวามิตร พระวัชชอัคคี พระภารัทวาทขึ้นมาเฝ้า เพราะบัดนี้มนุษย์โลกนั้นเข้าสู่กลียุค เหตุด้วยนนทุกได้สัจจะเฉพาะองค์พระนารายณ์ ลงไปเกิดในพรหมพงศ์วงศ์ราพณ์ร้ายใจโมหัน สมัญญาว่าทศกัณฐ์ มีถึงสิบเศียรยี่สิบกร รุ่งเรืองฤทธิรอนฉกาจกล้า พลอยให้เหล่าสัตวบาปพากันหยาบช้ากำแหงหาญ ขออัญเชิญองค์พระนารายณ์อวตารลงไปเอากำเนิดเกิดเป็นปิโยรสราช ของท้าวทศรถบรมนาถผู้ผ่านกรุงอโยธยาจะได้คิดสังหารผลาญอสุราตามเทพสัจจะที่เคยปกาศิตไว้แก่นนทุก เพื่อมนุษย์โลกจะได้ดำรงคงความสุขสิ้นทุกข์ภัย ขอองค์พระมหาเทพได้โปรดวินิจฉัยมีเทวบัญชาเถิดพระเจ้าข้า

- ร้องเพลงเทวาประสิทธิ์ -

เมื่อนั้น องค์ศิวะฟังคำพระดาบส
จึงตรัสแก่พระนารายณ์เรืองยศ โดยถ้อยมธุรสวาที
ปางนี้เจ้าจงอวตาร ลงไปปราบพวกพาลยักษี
เป็นโอรสขัตติยาธิบดี ในราชธานีอโยธยา

- ร้องร่าย -

เมื่อนั้น พระนารายณ์บังคมก้มเกศา
ตริพลางทางทูลพระอิศรา อันตัวข้าน้อมรับอวตาร
แต่ปางนี้อสุราแสนสามารถ เพียงข้าบาทผู้เดียวจะสังหาร
เห็นเกินแรงตรีดำริการ ที่จะปราบหมู่มารให้บรรลัย

- ร้องเพลงนกจาก -

ขอเทพบิดาโปรดปรานี ประทานองค์ลักษมีศรีใส
สังข์คทาจักรแก้วแววไว บัลลังก์นาคร่วมใจไปช่วยกัน

- ร้องร่าย -

เมื่อนั้น พระอิศวรเป็นเจ้าจอมสวรรค์
ได้ฟังพระองค์ทรงสุบรรณ ทรงธรรม์จึงกล่าววาจา

- เจรจา -

ดูรา พระนารายณ์ ที่ท่านวิตกด้วยเรื่องราพณ์ร้ายเรืองฤทธิรอน เราจะให้ฝูงเทวาลงไปเกิดเป็นพลวานรเรืองฤทธิรุทร์ ทั้งองค์ลักษมีและเทพอาวุธจุติลงไปร่วมกำเนิด เกิดในสุริยวงศ์พงศ์กษัตริย์กรุงอโยธยา ให้จักรแก้วไปเกิดเป็นอนุชาชื่อว่าพระพรต สังข์และบัลลังก์นาคไปปรากฏบังเกิดเป็นพระลักษมณ์ ส่วนคทาลงไปประจักษ์บังเกิดเป็นพระสัตรุดน้องสุดท้อง ให้พระลักษมีนวลละอองแก้วกัญญา ลงไปเกิดในลงการาชธานี ชื่อสีดานารีเป็นธิดาของทศกัณฐ์ ให้เป็นต้นเหตุแห่งการโรมรันระหว่างพระรามกับทศพักตร์ ปางนี้จงประจักษ์เรียกว่ารามาวตาร ขอให้ชำนะแก่ศัตรูหมู่มารสมดังหทัย

- ร้องเพลงบรเทศ -

เมื่อนั้น ฝูงเทพเทวาน้อยใหญ่
ต่างทูลอาสาพระภูวนัย จะขอไปเป็นพลพระอวตาร
มล้างเหล่าอสูรพาลา ที่หยาบช้าเบียนโลกทุกสถาน
พระราหูฤทธิไกรชัยชาญ เป็นทหารชื่อนิลปานัน
พระพินายนั้นเป็นนิลเอก พระพิเนกนั้นเป็นนิลขัน
พระเกตุเสนีกุมิตัน พระอังคารเป็นวิสันตราวี
พระหิมพานค์จะเป็นโกมุท พระสมุทรนิลราชกระบี่ศรี
พระเพลิงนิลนนท์มนตรี พระเสาวรีเป็นนิลพานร

พระศุกร์เป็นนิลปาสัน พฤหัสนั้นมาลุนทเกสร
พระพุธเป็นสุรเสนฤทธิรอน **พระจันทร**จะเป็นสัตพลี
วิรุฬหกวิรุฬหปักษ์สองตระกูล เป็นเกยูรมายูรกระบี่ศรี
อีกบรรดาไพร่พลโยธี บาญชีเจ็ดสิบเจ็ดสมุดตรา

- เจรจา -

ดีแล้วเทพเทวาสุราลัย เราขอบใจที่พวกท่านต่างมีจิตคิดร่วมการ ขณะนี้โอรสของท้าวมัฆวาน พระอาทิตย์ และพระพาย ไปเกิดเป็นขุนกระบี่รอพระนารายณ์อยู่นครขีดขิน คือพาลีโอรสของอมรินทร์ และสุครีพลูกพระอาทิตย์ อีกทั้งวายุบุตรผู้เรืองฤทธิ์ชื่อว่าหนุมานให้เป็นทหารหน้า ส่วนพระเวสสุญาณที่ลงไปถือกำเนิดเป็นพิเภกโหรานองของทศกัณฐ์ เมื่อพระองค์ทรงสุบรรณเสด็จอวตาร ให้เข้ามารวมร่วมคิดอ่านเรื่องราญรอน เราขออำนวยอวยพรถ้วนทุกท่านจงเรืองฤทธิ เมื่อเข้าต่อสู้กับหมู่อสุรีแม้ต้องประสบพบภยันตราย หากพระพายพัดต้องช่วยป้องกัน ให้รอดฟื้นคืนชีวันพ้นสรรพภัย

- ร้องเพลงสามเส้า -

เมื่อนั้น องค์พระวิษณุเป็นใหญ่
ตรัสชวนพระลักษมีทรามวัย น้อมรับพรชัยพระศุลี
มวลเทวาและมหานักสิทธิ์ อัญชลิตจอมเจ้าศีรีศรี
ชวนกันรีบเร่งจรลี ออกไปจากที่เทพสภา

- ปี่พาทย์ทำเพลงปลายเข้าม่าน -

(พระนารายณ์ พระลักษมี บรรดาเทวดา และพระฤษี รำเข้าโรง)

บทบาทของพระจันทร์ปรากฏในการแสดงนาฏศิลป์ไทยตามตำราโหราศาสตร์

๑. การแสดงนาฏศิลป์ไทยชุดระบำสตวาร

ระบำสตวารเป็นระบำที่มีลีลาอ่อนช้อยงดงามอีกชุดหนึ่ง ที่วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากรประดิษฐ์ขึ้น นางสาวปราณี สำราญวงศ์ ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย เป็นผู้ประพันธ์บทร้องกล่าวถึงลักษณะการแต่งกายของสตรีไทยสมัยโบราณด้วยการเลือกสีของเครื่องนุ่งห่มให้เข้ากับวันต่าง ๆ เพื่อความเป็นสิริมงคล

บทร้องระบำสตวาร

- ปี่พาทย์ทำเพลงทองย่อน -

- ร้องเพลงทองย่อน -

วันอาทิตย์สิทธิโชคโฉลกดี ควรนุ่งสีทับทิมแดงเป็นแสงฉาย

วัน**จันทร์**นั้นควรสีนวลพราย งามละม้าย**จันทรา**ในราตรี

- ร้องเพลงตวงพระธาตุ -

วันอังคารวันดีศรีสมัย ควรสวมใส่สีชมพูชูราศี

วันพุธบริสุทธิ์ผุดผ่องดี ควรนุ่งสีเขียวสดรสสุคนธ์

- ร้องเพลงขอมสุวรรณ -

วันพฤหัสบดีสีเขียวอ่อน เรายอกย้อนแต่งจำปาสถาผล

วันศุกร์นั้นคือวันมงคล เหล่าปวงชนแต่งกายาสีฟ้าคราม

- ร้องเพลงสะสม -

วันเสาร์สุดท้ายที่หมายมาด โบราณคาดสีดำขำขาม

สีดำเป็นทุกข์สุขไม่ตาม เราจึงคร้ามเปลี่ยนเป็นม่วงสีช่วงครัน

- ร้องเพลงกระบอกทอง -

ทั้งเจ็ดสีนุชนาฏพิลาสลักษณ์ ประไพพักตร์พริ้งเพริศประเสริฐสรรพ์

แม้นแต่งกายให้งามตามสีวัน เป็นมงคลสุขสันต์นิรันดร์เอย

- ปี่พาทย์ทำเพลงเร็ว -

๒. การแสดงนาฏศิลป์ไทยชุดระบำสวัสดิรักษานักรบ

ระบำสวัสดิรักษานักรบเป็นระบำที่มีความสวยงามน่าดูชมอีกชุดหนึ่ง ที่แสดงให้เห็นถึงความองอาจ สง่างาม ของนักรบไทย และที่สำคัญคือการกำหนดภูษาทรงในการออกศึกให้เข้ากับวันต่าง ๆ เพื่อความเป็นสิริมงคลของผู้สวมใส่

บทร้องรำสวัสดิรักษานักรบ

- ปี่พาทย์ทำเพลงขึ้นพลับพลา -

- ร้องเพลงขึ้นพลับพลา -

อนึ่งภูษาผ้าทรงณรงค์รบ ให้มีครบเครื่องเสร็จทั้งเจ็ดสี

วันอาทิตย์สิทธิโชคโฉลกดี เอาเครื่องสีแดงทรงเป็นมงคล

- ร้องเพลงช้างประสานงา -

เครื่องวัน**จันทร์**นั้นควรสีนวลขาว จะยืนยาวชันษาสถาผล
อังคารม่วงช่วงงามสีครามปน เป็นมงคลขัตติยาไม่ราคี

- ร้องเพลงพระยาสี่เสา -

เครื่องวันพุธสุดดีด้วยสีแสด กับเหลืองแปดปนประดับสลับสี
วันพฤหัสจัดเครื่องเขียวเหลืองดี วันศุกร์มีเมฆหมอกออกสงคราม

- ร้องเพลงตวงพระธาตุ -

วันเสาร์ทรงดำจึงล้ำเลิศ แสนประเสริฐเสี้ยนศึกจะนึกขาม
หนึ่งพาชีขี่ขับประดับงาม ให้ต้องตามสีสันจึงกันภัย

- ปี่พาทย์ทำเพลงกราววีรชัย และอัศวลีลา -

(ผู้แสดงรำจนจบกระบวน แล้วเข้าโรง)

บทบาทของพระจันทร์ปรากฏในการประดิษฐ์กระบวนท่ารำ

รำแม่บท

รำแม่บทเป็นรำมาตรฐานชุดหนึ่งผู้แสดงจะรำตามบทขับร้อง อีกทั้งต้องใช้ส่วนต่าง ๆ ของร่างกายตั้งแต่ศีรษะจดปลายเท้า ให้สอดคล้องกลมกลืนไปกับท่วงทำนอง จังหวะของเพลงใช้เป็นการปฏิบัติฝึกหัดเบื้องต้นการเรียนวิชานาฏศิลป์ละคร ที่บรมครูด้านนาฏศิลป์ไทย ได้ประดิษฐ์ขึ้นให้สอดคล้องกับบทร้องที่กำหนดการเรียกชื่อท่ารำต่าง ๆ ไว้อย่างชัดเจน ท่าส่วนใหญ่จะเลียนแบบท่าธรรมชาติของมนุษย์ หากแต่นำมาปรับปรุงให้สวยงาม อ่อนช้อย ตามแบบนาฏศิลป์ไทย ส่วนบทขับร้องนั้นมีทั้งอย่างเต็มและอย่างย่อที่เรียกกันว่า แม่บทใหญ่และแม่บทเล็ก สำหรับแม่บทเล็กนั้นจะเป็นบทร้องอยู่ในเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก ตอนนารายณ์ปราบนนทุก

บทร้องแม่บทเล็ก

เทพนมปฐมพรหมสี่หน้า สอดสร้อยมาลาเฉิดฉิน
ทั้งกวางเดินดงหงส์บิน กินรินเลียบถ้ำอำไพ
อีกช้านางนอนภมรเคล้า แขกเต้าผาลาเพียงไหล่
เมขลาโยนแก้วแววไว มยุเรศฟ้อนในอัมพร
ยอดตองต้องลมพรหมนิมิต อีกทั้งพิสมัยเรียงหมอน
ย้ายท่ามัจฉาชมสาคร พระสี่กรขว้างจักรฤทธิรงค์

บทร้องแม่บทใหญ่

เทพประนมปฐมพรหมสี่หน้า สอดสร้อยมาลาช้านางนอน
ผาลาเพียงไหล่พิสมัยเรียงหมอน กังหันร่อนแขกเต้าเข้ารัง
กระต่ายชม**จันทร์จันทร์ทรงกลด** พระรถโยนสารมารกลับหลัง
เยื้องกรายฉุยฉายเข้าวัง มังกรเลียบถ้ำมุจลินท์
กินนรรำซ้ำช้างประสานงา ท่าพระรามาโก่งศิลป์
ภมรเคล้ามัจฉาชมวาริน หลงใหลได้สิ้นหงส์ลินลา
ท่าสิงโตเล่นหางนางกล่อมตัว รำยั่วชักแป้งผัดหน้า
ลมพัดยอดตองบังสุริยา เหราเล่นน้ำบัวชูฝัก
นาคาม้วนหางกวางเดินดง พระนารายณ์ฤทธิรงค์ขว้างจักร
ช้างหว่านหญ้าหนุมานผลาญยักษ์ พระลักษมณ์แผลงอิทธิ์ฤทธี
กินนรฟ้อนฝูงยูงฟ้อนหาง ขัดจางนางท่านายสารถี
ตระเวนเวหาขี่ม้าตีคลี ตีโทนโยนทับงูขว้างค้อน
รำกระบี่สี่ท่าจีนสาวไส้ ท่าชะนีร่ายไม้ทิ้งขอน
เมขลาล่อแก้วกลางอัมพร กินนรเลียบถ้ำหนังหน้าไฟ
ท่าเสือทำลายห้างช้างทำลายโรง โจงกระเบนตีเหล็กแทงวิไสย
กลดสุเมรุเครือวัลย์พันไม้ ประไลยวาตยั้งคิดประดิษฐ์ทำ
กระหวัดเกล้าขี่ม้าเลียบค่าย กระต่ายต้องแร้วแคล้วถ้ำ
ชักซอสามสายย้ายลำนำ เป็นแบบรำแต่ก่อนที่มีมาฯ

บทบาทของพระจันทร์ในการเปรียบเทียบความงามของสตรี

๑. การแสดงนาฏศิลป์ไทยชุดรำวงมาตรฐาน

รำวงมาตรฐานเป็นการแสดงที่มีวิวัฒนาการมาจากรำโทน เป็นการรำและร้องของชาวบ้าน ซึ่งจะมีผู้รำทั้งชายและหญิง รำกันเป็นคู่ ๆ รอบ ๆ ครกตำข้าวที่วางคว่ำไว้ หรือไม่ก็รำกันเป็นวงกลม โดยมีโทนเป็นเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ ลักษณะการรำและร้องเป็นไปตามความถนัด ไม่มีแบบแผนกำหนดไว้ คงเป็นการรำและร้องง่าย ๆ มุ่งเน้นที่ความสนุกสนานรื่นเริงเป็นสำคัญ เช่น เพลงช่อมาลี เพลงยวนยาเหล เพลงหล่อจริงนะดารา เพลงตามองตา

ต่อมาใน พ.ศ. ๒๔๘๗ สมัยจอมพล ป. พิบูลสงคราม เป็นนายกรัฐมนตรี รัฐบาลตระหนักถึงความสำคัญของการละเล่นรื่นเริงประจำชาติ และเห็นว่าคนไทยนิยมเล่นรำโทนกันอย่างแพร่หลาย ถ้าปรับปรุงการเล่นรำโทนให้เป็นระเบียบทั้งเพลงร้อง ลีลาท่ารำ และการแต่งกาย จะทำให้การเล่นรำโทนเป็นที่นิยมมากยิ่งขึ้น จึงได้มอบหมายให้กรมศิลปากรปรับปรุงรำโทนเสียใหม่ให้เป็นมาตรฐาน มีการแต่งเนื้อร้อง ทำนองเพลง และนำท่ารำจากแม่บทมากำหนดเป็นท่ารำเฉพาะแต่ละเพลงอย่างเป็นแบบแผน

รำวงมาตรฐาน ประกอบด้วยเพลงทั้งหมด ๑๐ เพลง กรมศิลปากรโดยนายมนตรี ตราโมท แต่งเนื้อร้องจำนวน ๔ เพลง คือ เพลงงามแสงเดือน เพลงชาวไทย เพลงรำมาซิมารำ เพลงคืนเดือนหงาย ท่านผู้หญิงละเอียด พิบูลสงคราม แต่งเนื้อร้องเพิ่มอีก ๖ เพลง คือ เพลงดวงจันทร์วันเพ็ญ เพลงดอกไม้ของชาติ เพลงดวงจันทร์ขวัญฟ้า เพลงหญิงไทยใจงาม เพลงบูชานักรบ เพลงยอดชายใจหาญ ส่วนทำนองเพลงทั้ง ๑๐ เพลง กรมศิลปากรและกรมประชาสัมพันธ์เป็นผู้แต่ง ส่วนผู้ประดิษฐ์กระบวนท่ารำคือ นางลมุล ยมะคุปต์ นางมัลลี คงประภัศร์ และนางศุภลักษณ์ ภัทรนาวิก ซึ่งเป็นผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร

สำหรับเพลงรำวงมาตรฐานที่กล่าวถึงพระจันทร์มีอยู่ ๕ เพลงดังนี้

เพลงงามแสงเดือน ใช้ท่าสอดสร้อยมาลา

งามแสง**เดือน**มาเยือนส่องหล้า งามใบหน้ามาอยู่วงรำ
เราเล่นเพื่อสนุก เปลื้องทุกข์วายระกำ
ขอให้เล่นฟ้อนรำ เพื่อสามัคคีเอย

เพลงคืนเดือนหงาย ใช้ท่าสอดสร้อยมาลาแปลง

ยามกลางคืน**เดือน**หงาย เย็นพระพรายโบกพลิ้วปลิวมา
เย็นอะไรก็ไม่เย็นจิต เท่าเย็นผูกมิตรไม่เบื่อระอา
เย็นร่มธงไทยปกไปทั่วหล้า เย็นยิ่งน้ำฟ้ามาประพรมเอย

เพลงดวงจันทร์วันเพ็ญ ใช้ท่าแขกเต้าเข้ารังและท่าผาลาเพียงไหล่

ดวง**จันทร์**วันเพ็ญ ลอยเด่นอยู่ในนภา
ทรงกลดสดสี รัศมีทอแสงงามตา
แสง**จันทร์**อร่าม ฉายงามส่องฟ้า
ไม่งามเท่าหน้า นวลน้องยองใย
งามเอยแสนงาม งามจริงยอดหญิงชาติไทย

งามวงพักตร์ยิ่งดวง**จันทรา** จริตกิริยานิ่มนวลละไม
วาจากังวาน อ่อนหวานจับใจ
รูปทรงสมส่วน ยั่วยวนหทัย
สมเป็นดอกไม้ ขวัญใจชาติเอย

เพลงหญิงไทยใจงาม ใช้ท่าพรหมสี่หน้าและท่ายูงฟ้อนหาง

เดือนพราวดาวแวววาวระยับ แสงทองประดับส่งให้**เดือน**งามเด่น
ดวงหน้าโสภาเพียง**เดือน**เพ็ญ คุณความดีที่เห็นเสริมให้เด่นเลิศงาม
ขวัญใจหญิงไทยส่งศรีชาติ รูปงามพิลาสใจกล้ากาจเรืองนาม
เกียรติยศก่องปรากฏทั่วคาม หญิงไทยใจงามยิ่ง**เดือน**ดาวพราวแพรว

เพลงดวงจันทร์ขวัญฟ้า ใช้ท่าช้างประสานงาและท่าจันทร์ทรงกลดแปลง

ดวง**จันทร์**ขวัญฟ้า ชื่นชีวาขวัญพี่
จันทร์ประจำราตรี แต่ขวัญพี่ประจำใจ
ที่เทิดทูนคือชาติ เอกราชอธิปไตย
ถนอมแนบสนิทใน คือขวัญใจพี่เอย

๒. การแสดงนาฏศิลป์ไทยชุดฟ้อนดวงเดือน

การแสดงชุดนี้ฟ้อนรำตามบทเพลงที่อ่อนหวาน แสดงถึงคำฝากรัก และกล่าวคำอำลาจากกันในยามดึกของชายหนุ่มหญิงสาว ผู้แสดงชายหญิงแต่งกายแบบล้านนา ฟ้อนรำตามบทเพลงพระนิพนธ์ในพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหมื่นพิชัยมหินทโรดม ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทยและศิลปินแห่งชาติ เป็นผู้ประดิษฐ์ท่ารำ เมื่อจบการฟ้อนตามคำร้องแล้ว จะเข้บรรเลงเพลงซุ้มลาวแพนที่มีลักษณะรวดเร็วกระฉับกระเฉง บ่งถึงความรื่นรมย์ในอารมณ์สนุกสนานและเพลิดเพลิน

โอ้ละหนอ **ดวงเดือน**เอย ข้อยนี้เว้า รักเจ้าสาวคำดวง
โอ้ดึกแล้วหนอ ข้อยขอลาล่วง อกพี่เป็นห่วง รักเจ้า**ดวงเดือน**เอย
ขอลาแล้ว เจ้าแก้วโกสุม
พี่นี้รักเจ้าหนอ ขวัญตาเรียม
หาไหนมาเทียม เจ้า**ดวงเดือน**เอย
หอมกลิ่นเกสร เกสรดอกไม้

หอมกลิ่นคล้าย คล้ายเจ้าสูเรียมเอย
หอมกลิ่นกรุ่นครัน หอมนั้นยังบ่เลย
เนื้อหอมทรามเชย เราละเหนอ
โอ้ละหนอ นวลตาเอย พี่นี้รักแสนรักดังดวงใจ
โอ้เป็นกรรม ต้องจำจากไกล อกพี่อาลัย เจ้า**ดวงเดือน**เอย
เห็น**เดือนแรม** เริศร้างเวหา
ข้อยเบิ่งดูฟ้าละหนอ เห็นมืดมน
พี่ทนทุกข์ทุกข์ทน เจ้า**ดวงเดือน**เอย
เสียงไก่ขันขาน ช่างหวานเจื้อยแจ้ว
หวานสุดแล้ว หวานแจ้วเจื้อยเอย
ถึงจะหวานเสนาะ หวานเพราะกระไรเลย
บ่เหมือนทรามเชย เราละหนอ

๓. การแสดงละครนอกเรื่องสังข์ทอง ตอนเลือกคู่

เนื้อเรื่องย่อโดยสังเขป เมื่อท้าวสามนต์ประกาศให้กษัตริย์ทั้งหลายมาเลือกคู่ พระพี่นางทั้งหกก็เลือกได้คู่ครองกันไปหมด เว้นแต่รจนาพระธิดาองค์เล็กที่มิได้เลือกผู้ใด พวกเสนาไปพาเจ้าเงาะซึ่งเป็นบ้าใบ้เข้ามาที่หน้าพระลานภายในพระราชวัง เพื่อให้พระธิดารจนาเลือกคู่ครอง พอท้าวสามนต์เห็นรูปร่างเจ้าเงาะก็ทรงนึกรังเกียจ แกล้งตรัสประชดรจนาให้ออกไปเลือก พระธิดารจนาถูกเทวดาดลใจให้สนใจในตัวเจ้าเงาะ จึงชวนพี่เลี้ยงออกไปดู และเมื่อเจ้าเงาะเห็นพระธิดารจนาก็เกิดความรัก จึงตั้งจิตอธิษฐานว่าถ้าแม้นชาติปางก่อนเคยเป็นคู่ครองกันมา ก็ขอให้รจนาเห็นรูปทองที่ซ่อนอยู่ภายใน ด้วยแรงอธิษฐานทำให้พระธิดาเห็นรูปทอง จึงเสี่ยงพวงมาลัยให้เจ้าเงาะ

ตัวอย่างบทละครเรื่องสังข์ทอง ตอนเลือกคู่ ที่กล่าวเปรียบเทียบสตรีกับพระจันทร์

- ปี่พาทย์ทำเพลงฉิ่ง -

- ร้องเพลงลีลากระทุ่ม -

เมื่อนั้น เจ้าเงาะแสนกลคนขยัน
พิศโฉมพระธิดาวิลาวัณย์ ผุดผาดผิวพรรณดัง**ดวงเดือน**
งามละม่อมพร้อมสิ้นทั้งอินทรีย์ นางในธรณีไม่มีเหมือน
แสร้งทำแลเลี่ยงเบี่ยงเบือน ให้ฟั่นเฟือนเตือนจิตคิดปอง
พระจึงตั้งสัตย์อธิษฐาน แม้นบุญญาธิการเคยสมสอง
ขอให้ทรามสงวนนวลน้อง เห็นรูปพี่เป็นทองต้องใจรัก

- ร้องเพลงลมพัดชายเขา -

เมื่อนั้น รจนานารีมีศักดิ์
เทพไทอุปถัมภ์นำชัก นงลักษณ์ดูเงาะเจาะจง
นางเห็นรูปสุวรรณอยู่ชั้นใน เอารูปเงาะสวมใส่ให้คนหลง
ใครใครไม่เห็นรูปทรง พระเป็นทองทั้งองค์อร่ามตา
ชะรอยบุญเราไซร้จึงได้เห็น ต่อจะเป็นคู่ครองกระมังหนา
คิดพลางนางเสี่ยงมาลา แม้ว่าเคยสมภิรมย์รัก

- ร้องเพลงเชิดฉิ่ง -

ขอให้พวงมาลัยนี้ไปต้อง เจ้าเงาะรูปทองจงประจักษ์
เสี่ยงแล้วโฉมยงนงลักษณ์ ผินพักตร์ทิ้งพวงมาลัยไป

- ปี่พาทย์ทำเพลงเชิดฉิ่ง-เพลงเร็ว -

๔. การแสดงละครอิงประวัติศาสตร์ เรื่องเลือดสุพรรณ

เลือดสุพรรณเป็นละครเรื่องแรกของพลตรีหลวงวิจิตรวาทการ แสดงเมื่อ พ.ศ. ๒๔๗๙ ขณะเมื่อดำรงตำแหน่งเป็นอธิบดีกรมศิลปากร ด้วยความคิดที่จะเปลี่ยนให้ศัตรูกลายเป็นมิตร หนทางเดียวก็คือความรัก อันมีเนื้อเรื่องพอสังเขป ดังนี้

ดวงจันทร์ หญิงสาวชาวสุพรรณ ถูกพม่าจับตัวเป็นเชลย พร้อมกับพ่อแม่ และหญิงชายชาวสุพรรณอีกจำนวนมาก เนื่องจากตกอยู่ในอำนาจของพม่า จึงต้องทำงานหนักและถูกเฆี่ยนตี ขณะที่ดวงจันทร์ถูกมังระโธ นายกองพม่า ข่มเหงรังแกอยู่นั้น มังรายซึ่งเป็นลูกชายแม่ทัพพม่า ช่วยเหลือไว้ด้วยความมีจิตใจเมตตา มังรายทำร้ายมังระโธได้รับบาดเจ็บและเกิดความอับอาย เหตุการณ์ครั้งนี้ทำให้มังรายสงสารและหลงรักดวงจันทร์สาวเชลย แต่ดวงจันทร์รู้สึกเกลียดชังพม่า ศัตรูของแผ่นดินไทยจึงเห็นมังรายเป็นศัตรู ด้วยความรักที่จริงใจของมังรายทำให้ดวงจันทร์ใจอ่อนยอมรับไมตรีที่ดี เมื่อมังรายยอมปล่อยเชลยคนไทยทุกคนโดยยอมเป็นคนรับผิดแทน ดวงจันทร์สัญญากับมังรายว่าจะรอคอยอยู่ที่ชายป่าใกล้ ๆ แผนการทั้งหมดมังระโธล่วงรู้และเปิดเผยให้มังมหาสุรนาทแม่ทัพพม่าผู้เป็นบิดาของมังรายทราบ เพื่อหวังจะให้ลงโทษมังรายที่ทำผิดวินัยทหารอย่างร้ายแรง ทำให้มังรายถูกประหารชีวิต ดวงจันทร์ก็ต่อสู้กับข้าศึกจนตัวตายพร้อมชาวสุพรรณทุกคน

แม้ว่าความรักของคนทั้งสองจะไม่สมหวัง แต่ความรักใคร่ไมตรีกัน จะทำให้ชนทั้งสองชาติมีมิตรสัมพันธ์ที่มั่นคงตลอดไป

ตัวอย่างบทละครเรื่องเลือดสุพรรณ ที่กล่าวถึงดวงจันทร์

- ร้องเพลงดวงจันทร์-

(มังราย) **ดวงจันทร์** งามพักตร์พิศเพียง**พระจันทร์**
(ดวงจันทร์) อย่ามาแกล้งยอฉัน ฉันเป็น**ดวงจันทร์**ที่ถูกเมฆบัง
เมื่อเมฆขยาย **จันทร์**จะฉายท้องฟ้า
(มังราย) แต่ไม่ลอยลงมา พี่ก็ไม่มีหวัง
(ดวงจันทร์) จะหวังอะไร ที่ในตัวฉัน
(มังราย) พี่รัก**ดวงจันทร์** อยู่เจียนจะคลั่ง
ห่วงการข้างหน้า พะว้าพะวัง
(ดวงจันทร์) แล้วยังห่วงหลัง อยู่ทางเมืองโน้น
(มังราย) **ดวงจันทร์** งามพักตร์พิศเพียง**พระจันทร์**
(ดวงจันทร์) อย่ามาแกล้งยอฉัน ฉันเป็น**ดวงจันทร์**ที่เมฆบัง
เมื่อเมฆขยาย **จันทร์**จะฉายท้องฟ้า
(มังราย) แต่ไม่ลอยลงมา พี่ก็ไม่มีฝัน
(ดวงจันทร์) จะฝันอะไร ในตัวคนยาก
(มังราย) พี่ฝันจะฝาก ชีพไว้สุพรรณ
(ดวงจันทร์) พอเสร็จการทัพ คงกลับเขตขัณฑ์
(มังราย) จะมาหา**ดวงจันทร์** ไม่ไปอื่นเลย

บทบาทของพระจันทร์ในการเปรียบเทียบความงามของบุรุษ

การแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ ชุดสำมนักขาหึง

สำมนักขาเป็นตัวโขนที่มีความสำคัญตัวหนึ่งในเรื่องรามเกียรติ์ และนับได้ว่าเป็นต้นเหตุแห่งการทำศึกสงครามระหว่างทศกัณฐ์กับพระราม

นางสำมนักขาเป็นน้องสาวร่วมมารดาของทศกัณฐ์ เป็นน้องสาวคนสุดท้องเพียงตนเดียว เมื่อชิวหาผู้สามีตายลงนางจึงตกเป็นหม้าย ด้วยความว้าเหว่นางจึงออกตระเวนท่องเที่ยวไปในที่ต่าง ๆ จนพบกับพระราม ซึ่งขณะนั้นถือเพศเป็นฤๅษีบำเพ็ญพรตอยู่ ด้วยความงามขององค์พระรามทำให้นางสำมนักขาหลงใหลอยากได้พระรามเป็นสามี จึงแปลงร่างเป็นสาวน้อยรูปงามเข้าไปเจรจาหว่านล้อมให้พระรามหลงรัก แต่ด้วยคุณธรรมและความรักของพระรามที่มีต่อนางสีดาทำให้นางสำมนักขาไม่ได้ดังใจปรารถนา ทั้งยังได้เห็นนางสีดาอยู่กับพระราม ด้วยแรงตัณหาทำให้นางหึงหวงคิดจะชิงพระรามไปจาก

สีดา และจะฆ่านางสีดาให้ตาย แต่ผลสุดท้ายนางกลับได้รับทุกข์ทรมานจากการกระทำของนางเอง พระลักษมณ์ตัดหู จมูก มือ เท้าของนางสำมนักขา และนั้นก็เป็นต้นเหตุแห่งความพินาศของเผ่าพงศ์วงศ์อสูรในเวลาต่อมา

ตัวอย่างบทโขนกรมศิลปากรปรับปรุงเพื่อจัดแสดง

- ปี่พาทย์ทำเพลงต้นเข้าม่าน -

(นางสำมนักขาตัวยักษ์ออกยืนหน้าม่าน)

- อ่านทำนองโคลง -

(สำมนักขายืนนิ่ง)

สำมนักขาชื่ออ้าง อสุรพันธุ์
นางขนิษฐ์ทศกัณฐ์ แก่นไท้
ฉวีกายสกลวรรณ เขียวสด สะอาดนอ
เป็นเอกชาเยศได้ อยู่ด้วยชิวหา

- ร้องเพลงสิงโต -

เที่ยวเตร่ตระเวณหาคู่ ดูใครจะต้องตาก็หาไม่
ยิ่งกำหนัดกลัดกลุ้มคลุ้มใจ ก็เหาะข้ามสมุทรไปด้วยฤทธา

- ปี่พาทย์ทำเพลงกราวใน-เชิด -

(นางสำมนักขารำกราวใน แล้ววนรอบเวทีในเพลงเชิด)

- ป้องหน้า -

- ร้องเพลงต่อยหม้อ -

ครั้นถึงฟากฝั่งสาคร บทจรตามแถวแนวป่า
เที่ยวเสาะสุ่มแสวงหาทุกแห่งมา จนถึงโคธาวารี

- ปี่พาทย์ทำเพลงฉิ่ง -

(นางสำมนักขารำเข้าโรง)

- เปิดม่าน -

- ให้ไฟเป็นเวลากลางคืน -

(ฉากบรรณศาลาพระรามนั่งบำเพ็ญพรตอยู่แต่ลำพังหน้ากองไฟ)

- ร้องเพลงช้าลูกคู่ -

เมื่อนั้น พระหริวงศ์ทรงสวัสดิ์รัศมี
กองกูณฑ์กาลาอาหุดี สำรวมอินทรีย์ภาวนา

(ไฟค่อยสว่างขึ้น)

- ร้องเพลงสาลิกาเขมร -

จนดาว**เดือน**เลื่อนลับอัมพร ทินกรเยี่ยมยอดภูผา
จึงเสด็จจากบรรณศาลา ลงมายังท่าชลาลัย

- ปี่พาทย์ทำเพลงฉิ่ง -

(พระรามเสด็จจากบรรณศาลาลงมาอาบน้ำที่ท่าสรง)

(นางสำมนักขาออกซุ่มซุ้มไม้ชมโฉม)

- ร้องเพลงต้นวรเชษฐ์ -

พินิจพิศทั่วทั้งองค์ มีความพิศวงสงสัย
จะว่าเป็นพระอิศวรทรงชัย ก็ไม่มีสังวาลย์นาคี
จะว่าพระนารายณ์ฤทธิรอน ก็ไม่เห็นพระกรเป็นสี่
จะว่าท้าวธาดาธิบดี เหตุใดไม่มีสี่พักตร์
แม้นจะว่าองค์ท้าวสหัสนัยน์ ไยจึงไม่ทรงมีวิเชียรจักร
จะว่าพระสุริยาวรารักษ์ ไยไม่ชักรถจากฟากเมฆา
ครั้นจะว่าเป็นองค์**พระจันทร** ก็ผิดที่ไม่จรอยู่เวหา
ชะรอยเป็นจักรพรรดิกษัตรา ทิ้งสมบัติพลัดมาเป็นชีไพร

- ร้องร่าย -

ยิ่งพิศยิ่งพิศวาสกลุ้ม รสรักรึงรุมดังเพลิงไหม้
สุดจะระงับบังคับใจ ก็ร่ายเวทแปลงไปในทันที

- ปี่พาทย์ทำเพลงรัว -

(นางสำมนักขารำแปลงกายแล้วเข้าโรง นางแปลงออก)

พระจันทร์ตัวแทนของความสุข ความรัก การเกี้ยวพาราสี ความสงบ และพลัง

๑. การแสดงนาฏศิลป์ไทยชุดรำกระทบไม้

รำกระทบไม้เป็นการละเล่นพื้นเมืองของชาวลุ่มแม่น้ำโขงแถบตะวันออกเฉียงเหนือ ซึ่งหนุ่มสาวชาวไทยทั้งฝั่งซ้ายและฝั่งขวานิยมเล่นกันโดยผู้เล่นทุกคนร่วมกันร้องร่วมกันรำ และนำไม้กระบอกมาวางกระทบกันตามจังหวะ เป็นที่นิยมยินดีรื่นเริงบันเทิงใจ ทำนองเพลงร้องได้รับความนิยมแพร่หลายเข้ามาในภาคกลาง ทำให้เกิดบทร้องต่าง ๆ ขึ้นพร้อมทั้งทำนองก็ได้เปลี่ยนแปลงปรับปรุงขึ้นใหม่ โดยอาศัยสำเนียงและจังหวะเดิมเป็นหลัก ซึ่งในการแสดงนั้นจะใช้บรรเลงด้วยวงมโหรีหรือวงปี่พาทย์ก็ได้แล้วแต่ความเหมาะสม

แสง**รัชนี** ส่องสีนวล (ลา ๆ ๆ ๆ)
ชื่นใจชวนยั่วยวนใจชม อภิรมย์เริงใจ
เคล้าคู่กันไป ฟ้อนกรายร่ายรำ (ลา ๆ ๆ ๆ)
หนุ่มวอนกลอนกล่าว เว้าสาวหวานฉ่ำ
จันทร์งามยามค่ำ เป็นสายนำดวงใจ
ยาว**เดือน**ลอยเด่น เหมือนจะเป็นใจให้ สาวหนุ่มพลอดกัน
กรีดกรายร่ายรำ สำเริงรื่น
แสนชื่นชอบเชิง เริงรำทำกางกั้น
สับเปลี่ยนเวียนหัน กันสำราญ
ร่ายรำท่ามกลางแสง**เดือน**เด่น เยือกเย็นน้ำค้างช่างซาบซ่าน
สาวรำนำหนุ่มชุ่มชื่นบาน ต่างสุขศานต์แสนงามยามค่ำคืน

๒. การแสดงนาฏศิลป์ไทยชุดฟ้อนจันทราพาฝัน

ฟ้อนจันทราพาฝันเป็นชุดการฟ้อนตามท่วงทำนองและบทร้อง ที่บรรยายถึงหญิงสาวชาวเหนือผู้หลงใหลใฝ่ฝันในความงามของแสงจันทร์ โดยมีลีลาท่าฟ้อนอันอ่อนช้อยงดงาม ออกแบบท่ารำโดยท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทยและศิลปินแห่งชาติ ส่วนบทร้องนั้นประพันธ์ร่วมกับนายประพันธ์ สุคนธะชาติ ในทำนองเพลงลาวคำหอม

- ร้องเพลงลาวคำหอม -

ยามเมื่อ**จันทร์**แจ่มฉาย ดาวกระจายพรายพร่างกลางนภา
กระต่ายเอยกระต่ายชม**แข** แล**จันทรา**
ใฝ่เอยเกินพักตรา สมเพียงแสง **โสม**ส่องสาดเอย
โอ้เจ้า**ดวงจันทร์**วันเพ็ญ **ศศิ**เจ้าลอยเด่น
โอ้**จันทร์**เพ็ญแสนโสภา **เดือน**คู่อยู่แต่ดารา
กระต่ายคิดอิจฉา ชะแง้หน้าชมเอย
โอ้อกเจ้าเอ๋ย หวังเชยชม**จันทร์**
จันทราพาฝัน เห็น**จันทร์**เคลื่อนคล้อย
ชม**เดือน**ที่เลื่อนที่ลอย รักคอยหลงคอยน่าน้อยใจเอย

- ปี่พาทย์ทำเพลงลาวต่อนก -

๓. การแสดงโขนชุดกำเนิดหนุมาน

เนื้อเรื่องย่อโดยสังเขป พระอิศวรแจ้งว่านางสวาหะถูกนางกาลอัจนาสาปให้ไปยืนตีนเดียวเหนี่ยวกินลมอยู่บนยอดเขาในป่าใหญ่ ทรงเห็นเป็นโอกาสที่จะให้นางสวาหะพ้นคำสาป โดยให้กำเนิดบุตรเพื่อเตรียมไว้เป็นข้าทหารของพระราม จึงมีพระราชบัญชาให้พระพายนำเทพศาสตราและพละกำลังของพระองค์ไปซัดใส่ปากนางสวาหะ ให้บังเกิดบุตรเป็นวานรประทานนามว่าหนุมาน และให้พระพายเป็นบิดาอันวานรนั้นให้มีคทาเพชรเป็นสันหลัง ตรีเพชรเป็นกายมือ และเท้า จักรแก้วเป็นศีรษะ สามารถเหาะได้มีฤทธิ์เดชฉกรรจ์ ครั้นได้ฤกษ์ดีปีขาล เดือนสาม วันอังคาร นางสวาหะก็ให้กำเนิดบุตรเป็นวานรเผือกเผ่นทะยานออกมาจากปากนางสวาหะ แล้วเหาะขึ้นไปบนท้องฟ้า แผลงอิทธิฤทธิ์ หาวเป็นดาวเดือน

ตัวอย่างบทโขนชุดกำเนิดหนุมาน ที่กล่าวถึงหนุมานหาวเป็นดาวเดือน

- ร้องร่าย -

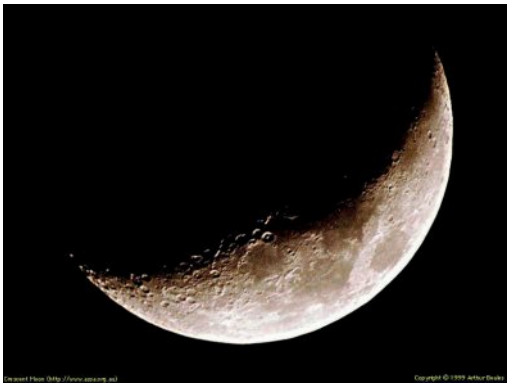
ปีขาลเดือนสามวันอังคาร เพลากาลแจ้งจัดจรัสศรี
สบโฉลกฤกษ์พานาที เทวีก็ประสูติโอรส
เป็นวานรเผือกผู้ออกจากโอษฐ์ ขาวผ่องไพโรจน์ทั้งกายหมด
งามล้ำฤทธาสง่ายศ หาวเป็น**จันทร์**ทรงกลดบนเมฆา

- ปี่พาทย์ทำเพลงรัว -

พระจันทร์ในบทบาทต่าง ๆ ที่กล่าวถึงอาจมีอีกหลายการแสดงซึ่งแต่ละบทบาทก็จะสะท้อนความงาม พลัง และอำนาจของพระจันทร์ ในการแสดงนาฏศิลป์ไทยนั้น สีที่มักนำมาแทนพระจันทร์ก็คือสีเหลือง สำหรับองค์เทพเจ้าที่ปรากฏในการแสดงนาฏศิลป์ไทยก็แต่งองค์ทรงเครื่องสีเหลืองอย่างสง่างาม และมักจะใช้สีเหลืองในชุดการแต่งกายของสตรีเช่นดวงจันทร์ นางเอกในละครเรื่องเลือดสุพรรณ การแสดงชุดฟ้อนจันทราพาฝัน เป็นต้น ส่วนกระบวนท่ารำก็มักจะใช้รูปทรงกลม โค้ง ของพระจันทร์มาประดิษฐ์กระบวนท่ารำ กระบวนท่ารำที่เปรียบเทียบความงามของสตรีจะเป็นการเกี้ยวพาราสีแสดงออกถึงความงดงามในท่ามกลางแสงจันทรา

พระจันทร์ สีเหลือง

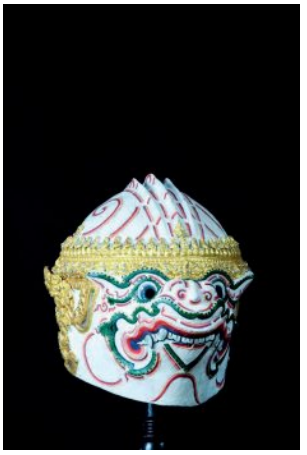
พระจันทร์ เต็มดวง



พระจันทร์ เสี้ยว

พระจันทร์ ทรงกลด

ศีรษะโขนพระจันทร์



ศีรษะโขนสัตพลี

สิบแปดมงกุฎชื่อ สัตพลี

ระบำสตวาร

ระบำสวัสดิรักษานักรบ

ท่ารำกระต่ายชมจันทร์

ท่ารำจันทร์ทรงกลด

รำวงมาตรฐาน

ท่ารำดวงจันทร์วันเพ็ญ

ท่ารำเดือนพราว

ฟ้อนดวงเดือน

รจนาเสี่ยงพวงมาลัย

นางสำมนักขา

รำกระทบไม้

ฟ้อนจันทราพาฝัน

หนุมานหาวเป็นดาวเดือน

บรรณานุกรม

ศิลปากร, กรม. *ทะเบียนข้อมูล : วิพิธทัศนา ชุดระบำ รำ ฟ้อน.* กรุงเทพฯ : ไทภูมิ, ๒๕๔๙.

_____ . *บทโขนปรับปรุงชุดรามาวตาร.* กรุงเทพฯ : สำนักการสังคีต, ๒๕๒๙.

_____ . *บทละครเทพนิยายเรื่องกำเนิดสุริยะเทพและโสมเทพ.* กรุงเทพฯ : สำนักการสังคีต, ๒๕๒๒.

_____ . *วิพิธทัศนา.* กรมศิลปากร จัดพิมพ์, กรุงเทพฯ : เซเว่น พริ้นติ้งกรุ๊ฟ, ๒๕๔๒.

_____ . สูจิบัตรโขนชุดหนุมานชาญสมร. กรุงเทพฯ : เรือนแก้ว, ๒๕๒๘.

_____ . สูจิบัตรละครนอกเรื่องสังข์ทอง. กรุงเทพฯ : ม.ป.ท., ๒๕๒๔.

Abstract **Influence of Phra Chan (Moon) on Thai Drama Arts**

Pairoj Thongkhamsuk
Associate Fellow of the Academy of Arts,
The Royal Institute, Thailand

The word Chandra, Chan, or Chandhon, according the Royal Institute's Thai Dictionary (2011), means several things including the moon, name of a deity in a novel, the second planet in an astrology books, and name of the second day of week. There are also numerous words referring to the moon, including Chandhon, Chan, Som, Somathep, Chandra, Ratchanee, Khae, Duan, Duangduan, Sasi and Sasidhorn.

Thai drama arts has referred, with different aspects, to Chandra or the moon in many performing stories such as fairy tale plays, Lakhon Nok (all males play), patriotic plays, Ramakian performance, dance and dance drama. The author can therefore conclude that Phra Chan has been presented in various roles or in different manners, including Phra Chan as a god, Phra Chan in astrology books, Phra Chan in the creation of dancing postures, Phra Chan in the an analogy to the beauty of men, and Phra Chan as representative of love, happiness, courting, peacefulness and power.

Keywords**:** Influence, Phra Chandra (The Moon)

วารสารราชบัณฑิตยสถาน
ปีที่ ๓๙ ฉบับที่ ๓ ก.ค.-ก.ย. ๒๕๕๗

๑๐๐ ปี วรรณคดีสโมสร*

รื่นฤทัย สัจจพันธุ์**
ราชบัณฑิต สำนักศิลปกรรม
ราชบัณฑิตยสถาน

บทคัดย่อ

บทความเรื่อง ๑๐๐ ปีวรรณคดีสโมสร กล่าวถึงการก่อตั้งวรรณคดีสโมสร พระราชกฤษฎีกาวรรณคดีสโมสร ระเบียบในการดำเนินการพิจารณาและประกาศยกย่องหนังสือ รายชื่อหนังสือและลำดับเวลาของการประกาศยกย่องวรรณคดี ๑๑ เรื่อง ซึ่งผู้เขียนบทความเพิ่มเติมข้อมูลจากความรับรู้แต่เดิมให้ครบถ้วน บทความนี้วิเคราะห์ให้เห็นว่าแม้วรรณคดีสโมสรจะมีอายุเพียง ๑๒ ปี แต่มีบทบาทสำคัญในการยกย่องเชิดชูวรรณคดีชั้นยอดไว้เป็นแบบอย่างแก่วงวรรณคดีไทยสืบไป

คำสำคัญ **: พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, ๑๐๐ ปี วรรณคดีสโมสร**

---

* เป็นส่วนหนึ่งของบทปาฐกถาเรื่อง “วรรณศิลป์ในวรรณคดีที่ได้รับยกย่องจากวรรณคดีสโมสร” บรรยายในหัวข้อ “ภาษางามประสาไทย” เนื่องในวันภาษาไทยแห่งชาติ ๒๙ กรกฎาคม พ.ศ. ๒๕๕๓ จัดโดยชมรมคนรักวัง ในพระอุปถัมภ์ สมเด็จพระภคินีเธอ เจ้าฟ้าเพชรรัตนราชสุดาสิริโสภาพัณณวดี ณ พระที่นั่งเทวราชสภารมย์ พระราชวังพญาไท ภายในโรงพยาบาลพระมงกุฎเกล้า ในวาระ ๑๐๐ ปีพระราชวังพญาไท และตรงกับวาระ ๙๖ ปี วรรณคดีสโมสร ซึ่งพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระกรุณาก่อตั้ง เมื่อ พ.ศ. ๒๔๖๗

บทปาฐกถานี้เคยตีพิมพ์แล้วในวารสารศรีนครินทรวิโรฒวิจัยและพัฒนา (สาขามนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์) ปีที่ ๒ ฉบับที่ ๔ กรกฎาคม-ธันวาคม ๒๕๕๓. หน้า ๑-๒๔. และกองวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากรนำมาเสนอเป็นเอกสารประกอบการสัมมนา ๑๐๐ ปีวรรณคดีสโมสร ณ ห้องประชุมหอสมุดแห่งชาติ ท่าวาสุกรี วันที่ ๒๑ กรกฎาคม พ.ศ. ๒๕๕๗ หลังจากผู้เขียนปรับแก้ตามข้อมูลที่ได้รับมาใหม่ หลังจากนั้น หลักสูตรศิลปศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาภาษาไทย คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่นได้ลงพิมพ์ในหนังสือ *พุทธศักราช ๒๔๕๗ - ๒๔๖๗ สิบปีนั้น วรรณคดีสโมสร* หนังสือที่ระลึกเนื่องในวันภาษาไทยแห่งชาติ พ.ศ. ๒๕๕๗ และวาระ ๑๐๐ ปีวรรณคดีสโมสร

เฉพาะส่วนของบทความนี้ ผู้เขียนได้แก้ไขปรับปรุงจากบทความที่บรรยายในที่ประชุมสำนักศิลปกรรม วันที่ ๑๕ พฤษภาคม พ.ศ. ๒๕๕๗ โดยนำเสนอข้อมูลใหม่ที่ถูกต้องและครบถ้วนขึ้น และขอขอบคุณ รองศาสตราจารย์ ดร. จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา เป็นอย่างยิ่งที่กรุณาเอื้อเฟื้อมอบสำเนาเอกสารปฐมภูมิของ วรรณคดีสโมสรเป็นข้อมูลในการปรับปรุงบทความนี้

** ศาสตราจารย์ ภาควิชาภาษาไทยและภาษาตะวันออก คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยรามคำแหง, เมธีวิจัยอาวุโส สกว.

ความนำ

นับตั้งแต่ พ.ศ. ๒๕๔๒ รัฐบาลกำหนดให้วันที่ ๒๙ กรกฎาคม ของทุกปีเป็นวันภาษาไทยแห่งชาติ เพื่อกระตุ้นและปลุกจิตสำนึกของคนไทยทั้งชาติ ให้ตระหนักถึงความสำคัญและคุณค่าของภาษาไทย ตลอดจนร่วมมือร่วมใจกันทำนุบำรุงส่งเสริม และอนุรักษ์ภาษาไทย ซึ่งเป็นเอกลักษณ์และเป็นสมบัติวัฒนธรรมอันล้ำค่าของชาติ ให้คงอยู่คู่ชาติไทยตลอดไป การกำหนดให้เป็นวันที่ ๒๙ กรกฎาคม ก็เพื่อรำลึกถึงวันที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช เสด็จพระราชดำเนินไปเป็นองค์ประธานและทรงร่วมอภิปรายเรื่อง “ปัญหาการใช้ภาษาไทย” จัดโดยชุมนุมภาษาไทย ณ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เมื่อวันที่ ๒๙ กรกฎาคม พ.ศ. ๒๕๐๕

ความพยายามในการทำนุบำรุงรักษาการใช้ภาษาไทยไม่ให้สูญเสียเอกลักษณ์ของความเป็นไทยเป็นภารกิจต่อเนื่องตลอดเวลาของพระมหากษัตริย์ไทย ดังที่ผู้เขียนเคยนำเสนอบทความเรื่อง *“๑๐๐ ปีสมาคมแก้ภาษา สมาคมรักษาภาษาไทย และนิรุกติสมาคม”* เพื่อแสดงให้เห็นพระราชกรณียกิจของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวและพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวในการจัดตั้งสมาคมแห่งหนึ่งเพื่อบำรุงรักษาภาษาไทยให้ถูกต้อง เหมาะสม งดงาม สมสมัยแห่งภาษา (รื่นฤทัย สัจจพันธุ์, ๒๕๕๒ : ๑๓-๓๙) นอกจากนี้ การรักษาภาษาไทยที่ดีงามให้ดำรงไว้เป็นแบบอย่างแก่คนรุ่นหลังอีกทางหนึ่งคือการสร้างสรรค์วรรณคดีอันมีศิลปะแห่งการประพันธ์อย่างสูงและมีการใช้ภาษาที่ไพเราะ งดงาม มีความหมายลึกซึ้ง ดังนั้น วรรณคดีสโมสร ซึ่งก่อตั้งขึ้นโดยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวได้ทำหน้าที่คัดเลือกหนังสือดีทั้งเนื้อหาและศิลปะการประพันธ์ และประกาศยกย่องให้เป็นแบบอย่างแก่สาธารณชนในรัชสมัยของพระองค์ วรรณคดีที่ได้รับยกย่องจากวรรณคดีสโมสรเป็นที่ยอมรับในคุณค่าแห่งความเป็นวรรณคดีชั้นเยี่ยมมาจนถึงปัจจุบัน

วรรณคดีสโมสร

วรรณคดีสโมสรเป็นสมาคมเพื่อส่งเสริมการประพันธ์และการใช้ภาษาไทยให้ถูกต้องที่ตั้งขึ้นในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว

พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ตั้ง**วรรณคดีสโมสร**ขึ้น และประกาศในราชกิจจานุเบกษาเมื่อวันที่ ๒๓ กรกฎาคม พ.ศ. ๒๔๕๗ เพื่อดำเนินตามรอยพระยุคลบาทของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวที่ทรงตั้ง**โบราณคดีสโมสร** เพื่อศึกษาประวัติศาสตร์และโบราณคดีของชาติ และเพื่อทรงสืบทอดพระราชประสงค์ของพระบรมชนกนาถที่จะอุดหนุนทำนุบำรุงการแต่งกาพย์กลอนและความเรียงร้อยแก้วในภาษาไทยให้ดีขึ้น ดังที่มีพระราชดำริในการจัดตั้งสมาคมแก้ภาษา และดำเนินงานไปบางส่วนแล้ว แต่ยังมิได้ทรงจัดการให้ลุล่วงในรัชสมัยของพระองค์ มูลเหตุการตั้งวรรณคดีสโมสรระบุไว้ในพระราชกฤษฎีกาตั้งวรรณคดีสโมสรดังนี้

ด้วยทุกวันนี้ผู้แต่งหนังสือแลผู้อ่านหนังสือก็มีมากขึ้นกว่าแต่ก่อนทั้ง ๒ จำพวก แต่ฝ่ายข้างผู้แต่งยังไม่ใคร่จะเอาใจใส่ในทางภาษา ฤๅพยายามแต่งเรื่องอันประกอบด้วยคุณวิชาสารประโยชน์ มักแต่แต่งเอาอย่างผู้อื่นตาม ๆ กันไป ที่แปลจากภาษาต่างประเทศ ก็มักแปลแต่หนังสือซึ่งเปนเรื่องอย่างเลวในภาษานั้น ๆ แลมักชอบหันเหียนเปลี่ยนวิธีเรียบเรียงภาษาไทยตามประโยคภาษาต่างประเทศ ด้วยความโง่เขลาแลสำคัญว่าโวหารอย่างนั้นเปนของเหมาะเจาะสมควรแก่สมัยใหม่ มิได้รู้ว่าการที่ทำอย่างนั้น เปนการทำลายภาษาของตนเองให้เสียไป ส่วนผู้อ่านที่อยากจะอ่านหนังสือ ก็พบแต่หนังสือที่กล่าวมานี้มากขึ้นทุกที บางคนจนถึงไปหลงนิยมว่า ภาษาแลวิธีแต่งหนังสือเช่นว่าเปนการเปลี่ยนแปลงอย่างดีที่เกิดขึ้นในวิชาหนังสือสมัยใหม่ เมื่อการเปนอยู่ดังนี้ ทรงพระราชดำริห์เห็นว่า สมควรจะจัดการอย่างใดอย่าง ๑ อุดหนุนวิชาแต่งหนังสือภาษาไทยให้ดีขึ้น แลพ้นจากความเข้าใจผิดทั้งผู้แต่งแลผู้อ่าน ดังกล่าวมาแล้ว ทำนองดังที่สมเด็จพระบรมชนกนารถได้ทรงทำนุบำรุงการศึกษาโบราณคดีมาแต่ก่อน จึงทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้ตั้งวรรณคดีสโมสรขึ้น

พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงเป็นสภานายก และโปรดเกล้าฯ ให้สภานายกหอพระสมุดวชิรญาณเป็นอุปนายก กรรมการหอพระสมุดวชิรญาณเป็นกรรมการ และเป็นสมาชิกโดยตำแหน่ง มีเลขานุการ ๑ คน นอกจากนี้ ผู้ที่มีคุณวุฒิและได้แต่งหรือแปลหนังสือไว้ พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวจะทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ พระราชทานสัญญาบัตรตั้งให้เป็นสมาชิกวรรณคดีสโมสรตามที่ทรงพระราชดำริเห็นสมควร

พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงตรวจแก้ไข “ร่างพระราชบัญญัติจัดตั้งวรรณคดีสโมสร” ซึ่งมี ๗ มาตราด้วยพระองค์เอง และพระราชทานพระราชกระแสให้เพิ่มคุณลักษณะของหนังสือ ลักษณะของหนังสือแปล และประเภทของหนังสือที่จะพิจารณายกย่อง ซึ่งต่อมาปรากฏเป็นมาตราที่ ๗ และ ๘ ของพระราชกฤษฎีกาตั้งวรรณคดีสโมสร ประกาศ ณ วันที่ ๒๓ กรกฎาคม พุทธศักราช ๒๔๕๗ ลงพิมพ์ในราชกิจจานุเบกษา เล่มที่ ๓๑ (๒ สิงหาคม ๒๔๕๗) หน้า ๓๐๙-๓๑๔ พระราชกฤษฎีกาวรรณคดีสโมสรมี ๑๐ มาตรา มาตราที่สำคัญ คือ มาตราที่ ๗, ๘, ๙ และ ๑๐ ซึ่งมีข้อความดังนี้

มาตรา ๗ หนังสือเรื่องใดจะเป็นหนังสือซึ่งโบราณบัณฑิตแต่งไว้ก็ดี หนังสือปัจจุบันบัณฑิตแต่งขึ้นใหม่ก็ดี ในประเภทเหล่านี้ ได้แก่

๑) กะวีนิพนธ์ คือ เปนโคลง ฉันท์ กาพย์ กลอน

๒) ลครไทย คือ แต่งเปนกลอน ๘ มีกำหนดน่าพาทย์ ฯลฯ

๓) นิทาน คือ เรื่องราวอันผูกขึ้นแลแต่งเปนร้อยแก้ว

๔) ลครพูด

๕) อธิบาย (คือ “เอ๊สเซย์” ฤๅ “แปมเฟลต”) แสดงด้วยศิลปวิทยาฤๅกิจการอย่างใดอย่าง ๑ (แต่ไม่ใช่ตำราฤๅแบบเรียนฤๅความเรียงเรื่องโบราณคดี มีพงษาวดาร เปนต้น) ให้นับว่าเปนหนังสือซึ่งควรพิจารณาในวรรณคดีสโมสร ตามพระราชกฤษฎีกานี้

มาตรา ๘ หนังสือใน ๕ ประเภทซึ่งกล่าวในมาตรา ๗ นั้น เรื่องใดสมาชิกวรรณคดีสโมสรได้ตรวจพิจารณาเห็นพร้อมกัน ฤๅโดยมากด้วยกัน ว่ามีคุณวิเศษดังจะว่าต่อไปนี้บริบูรณ์คือ

๑) เปนหนังสือดี กล่าวคือเปนเรื่องที่สมควรซึ่งสาธารณชนจะอ่านได้โดยไม่เสียประโยชน์ คือ ไม่เปนเรื่องทุภาษิต ฤๅเปนเรื่องที่ชักจูงความคิดผู้อ่านไปในทางอันไม่เปนแก่นสาร ฤๅซึ่งจะชวนให้คิดวุ่นวายไปในทางการเมือง อันจะเปนเครื่องรำคาญแก่รัฐบาลของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ดังนี้เปนต้น

๒) เปนหนังสือที่แต่งดี ใช้วิธีเรียบเรียงอย่างใด ๆ ก็ตาม แต่ต้องให้เปนภาษาไทยอันดีถูกต้องตามเยี่ยงที่ใช้ในโบราณกาล ฤๅในปัตยุบันกาลก็ได้ ไม่ใช่ใช้ภาษาซึ่งเลียนภาษาต่างประเทศ

ฤใช้วิธีผูกประโยคประธานตามแบบภาษาต่างประเทศ (เช่นใช้คำว่า “ไปจับรถไฟ” แทน “ไปขึ้นรถไฟ” ฤ “โดยสารรถไฟ” แล “มาสาย” แทน “มาช้า” ฤ “มาล่า” ดังนี้เปนตัวอย่าง)

อนึ่ง หนังสือใดที่แปลจากภาษาต่างประเทศ ต้องมีแสดงไว้ชัดเจนว่าแปลจากภาษาใด ผู้แต่งเดิมชื่อไร

ถ้าสมาชิกโดยมากเห็นว่า หนังสือเรื่องนั้นเปนหนังสือดีมีคุณวิเศษสมบูรณ์ดังกล่าวมาแล้วในมาตรานี้ ก็ให้เลขานุการนำความขึ้นกราบบังคมทูล แด่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ผู้เปนสภานายก ถ้าทรงพระราชดำริห์เห็นชอบด้วยแล้วจะทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้หนังสือเรื่องนั้นได้รับประโยชน์จากวรรณคดีสโมสรตามสมควร

มาตรา ๙ ประโยชน์ที่วรรณคดีสโมสรจะให้แก่หนังสือที่แต่งดี ดังกล่าวมาแล้วในมาตรา ๘ นั้น มี ๓ อย่าง คือ

๑. ถ้าเปนหนังสือแต่งใหม่อันชอบด้วยพระราชบัญญัติกรรมสิทธิ์ผู้แต่งหนังสือ ร.ศ. ๑๒๐ จะพระราชทานพระบรมราชานุญาตให้ประทับพระราชลัญจกรสำหรับวรรณคดีสโมสรเปนสำคัญในต้นฉบับที่ไปจดทะเบียน สถาน ๑

๒. ถ้าทรงพระราชดำริห์เห็นสมควร จะพระราชทานบำเหน็จรางวัลแก่ตัวผู้แต่งด้วยอิกสถาน ๑

๓. ถ้าเปนหนังสือซึ่งโบราณบัณฑิตแต่งไว้ แลไม่เข้าในพระราชบัญญัติกรรมสิทธิ์ผู้แต่งหนังสือ ร.ศ. ๑๒๐ จะได้ประทับสำเนาพระราชลัญจกรสำหรับวรรณคดีสโมสรในฉบับที่พิมพ์โดยลักษณที่จะกล่าวต่อไปในมาตรา ๑๐

มาตรา ๑๐ บรรดาหนังสือซึ่งได้รับพระราชทานพระบรมราชานุญาตให้ประทับพระราชลัญจกรสำหรับวรรณคดีสโมสร ดังกล่าวมาแล้วในมาตรา ๙ นั้น เมื่อจะพิมพ์โฆษณา ให้ใช้สำเนาพระราชลัญจกรนั้น จะเปนขนาดใดๆ ก็ตาม พิมพ์ไว้ได้เปนสำคัญในหนังสือนั้น แต่หนังสือที่จะพิมพ์สำเนาพระราชลัญจกรดังกล่าวมานี้ ต้องให้กรรมการหอพระสมุดวชิรญาณตรวจดูใบพิมพ์แลเห็นชอบด้วยก่อน จงทุกคราวที่พิมพ์

ถ้าผู้ใด แม้เจ้าของกรรมสิทธิ์หนังสือนั้นเอง จะเอาไปพิมพ์โดยไม่ได้ให้กรรมการหอพระสมุดวชิรญาณตรวจใบพิมพ์ก่อนก็ดี ฤตัดเติมหนังสือเรื่องนั้นโดยมิได้รับอนุญาตของวรรณคดีสโมสรก่อนก็ดี ห้ามมิให้ใช้สำเนาพระราชลัญจกรสำหรับวรรณคดีสโมสรในฉบับนั้น ๆ เปนอันขาด

หลังจากมีประกาศตั้งวรรณคดีสโมสรแล้ว ยังไม่ได้มีการประกาศยกย่องวรรณคดีโดยทันที ในวันที่ ๑๒ สิงหาคม พ.ศ. ๒๔๕๘ พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ตั้งให้พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ[๑] เป็นสภานายกหอพระสมุดวชิรญาณ เนื่องในการที่พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระสมมตอมรพันธุ์ สภานายกหอพระสมุดวชิรญาณสิ้นพระชนม์ ส่งผลให้พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงดำรงตำแหน่งอุปนายกวรรณคดีสโมสรด้วยตามพระราชกฤษฎีกาวรรณคดีสโมสร จากนั้นในเดือนกันยายน พ.ศ. ๒๔๕๘ มีการจัดทำดวงตราประจำชาดสำหรับวรรณคดีสโมสร และลงประกาศบอกรูปและลายตามแบบในหนังสือราชกิจจานุเบกษาเล่มที่ ๓๒ วันที่ ๓๑ ตุลาคม พ.ศ. ๒๔๕๘ ต่อมาในเดือนมิถุนายน พ.ศ. ๒๔๕๙ พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ตั้งพระราชวรวงศ์เธอ กรมหมื่นพิทยาลงกรณ และพระยาธรรมศักดิ์มนตรีเป็นกรรมสัมปาทิก ในหอพระสมุดวชิรญาณ ทำให้เป็นกรรมการวรรณคดีสโมสรด้วย

ในช่วงเดือนพฤศจิกายน พ.ศ. ๒๔๕๙ มีเอกสารปฐมภูมิ *“บันทึกความ”* ซึ่งเป็นบันทึกข้อความของกรมราชเลขานุการ สรุปสาระสำคัญของหนังสือกราบบังคมทูลของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ เพื่อขอรับพระราชทานพระราชกระแสจากพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว มีข้อความตอนหนึ่งดังนี้

---

[๑] พระอิสริยยศในขณะนั้น รวมทั้งเจ้านายและขุนนางอื่น ๆ ที่กล่าวถึงในช่วงนี้ ผู้เขียนจะใช้ยศศักดิ์ ตำแหน่งในขณะนั้น

"กรมพระดำรงกราบบังคมทูลพระกรุณาว่า ในงานเปิดหอพระสมุดเนื่องในพระราชพิธีเฉลิมพระชนม์พรรษาปีนี้ คิดด้วยเกล้าด้วยกระหม่อมว่า จะได้ทูลเกล้าฯ ถวาย 'ดิโปลมา' รูปของดิโปลมานั้น บัดนี้กำลังเขียนอยู่ มีกรอบเป็นลายภาพประดิษฐ์ขึ้นจากหนังสือซึ่งนับว่าเป็น 'แคล์สิค' ตามประเภทแห่งหนังสือนั้น เช่นเรื่อง*หัวใจนักรบ*มีตอนเทศาภิบาลแสดงความยินดีที่พระภิรมย์เปนเสือป่า เรื่อง*สามก๊ก*มีรูปขงเบ้งดีดพิณเปนต้น

ในการเลือกหนังสือว่าด้วยเรื่องใดควรจัดว่าเปน 'แคล์สิค' นั้น กรมพระดำรงได้ทรงปฤกษาหาฤๅเห็นด้วยเกล้าด้วยกระหม่อมว่า ตามพระราชบัญญัติวรรณคดีสโมสร จัดหนังสือไว้เปน ๘ ประเภท และในประเภท ๑ เห็นด้วยเกล้าฯ ว่ามีเรื่องที่จะควรยก ขึ้นเปนตัวอย่างได้ดังต่อไปนี้

๑. โคลง = *พระลอ*
๒. ฉันท์ = *สมุทโฆษ*
๓. กาพย์ = *มหาชาติ*
๔. กลอน = *ขุนช้างขุนแผน*
๕. ลครรำ = *อิเหนา*
๖. ละครพูด = *หัวใจนักรบ*
๗. อธิบาย = *พระราชพิธี ๑๒ เดือน*
๘. นิทาน = *สามก๊ก*

ทั้งนี้จะควรประการใดขอเรียนพระราชปฏิบัติ"

ข้อความข้างต้น แสดงให้เห็นว่ามีการคัดเลือกหนังสือวรรณคดีตามประเภทและลักษณะที่ระบุไว้ในพระราชกฤษฎีกาวรรณคดีสโมสรแล้ว จำนวน ๘ เรื่อง โดยระบุว่า *"เพื่อยกเปนตัวอย่าง"* และนำเนื้อความตอนที่เด่นของหนังสือทั้ง ๘ เรื่องดังกล่าวมาวาดภาพประดิษฐ์เพื่อบรรจุในกรอบของ *"ดิโปลมา"* ที่จะทูลเกล้าฯ ถวายพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว บันทึกกราบทูลดังกล่าวนี้พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ในฐานะสภานายกวรรณคดีสโมสรพระราชทานพระราชกระแสเห็นชอบ

ต่อมา มีการประชุมคณะกรรมการวรรณคดีสโมสรครั้งที่ ๑ *"ที่หอพระสมุดวชิรญาณ ณ วันศุกร์ที่ ๑๕ ธันวาคม พ.ศ. ๒๔๕๙ เวลาเช้า ๕ โมง"* ผู้เข้าร่วมประชุมประกอบด้วยพระเจ้าบรมวงศ์เธอ

กรมพระยาดำรงราชานุภาพ อุปนายก พระราชวรวงศ์เธอ กรมหมื่นพิทยาลงกรณ หม่อมเจ้าปิยะภักดีนารถ พระยาธรรมศักดิ์มนตรี พระยาศรีภูริปรีชา พระยาโบราณราชธานินทร์ (พร เตชะคุปต์) กรรมการ และพระราชวรวงศ์เธอ กรมหมื่นกวีพจน์สุปรีชา กรรมการและเลขานุการ จากนั้น ในวันที่ ๑๙ ธันวาคม พ.ศ. ๒๔๕๙ พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ อุปนายกวรรณคดีสโมสรมีหนังสือทูลพระเจ้าพี่ยาเธอ พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหลวงปราจิณกิติบดี ราชเลขานุการ ให้นำความขึ้นกราบบังคมทูลมติที่ประชุมคณะกรรมการวรรณคดีสโมสรซึ่งเห็นพร้อมกันว่าพระราชนิพนธ์เรื่อง*พระนลคำหลวง “เปนหนังสือเรื่องดีและแต่งดีในกวีนิพนธ์ ต้องตามพระราชบัญญัติวรรณคดีสโมสร”* จึงกราบบังคมทูลขอพระราชทานพระบรมราชานุญาตทูลเกล้าทูลกระหม่อมถวายประกาศนียบัตรของวรรณคดีสโมสรและเหรียญวชิรญาณ ในวันที่ ๖ มกราคม พ.ศ. ๒๔๕๙[๒] เนื่องต่อพิธีเสด็จพระราชดำเนินไปเปิดหอพระสมุดวชิรญาณสำหรับพระนครเนื่องในพระราชพิธีเฉลิมพระชนมพรรษา

ดังนั้น สรุปได้ว่า วรรณคดีสโมสรยกย่องหนังสือที่มีลักษณะตามที่กำหนดไว้ในพระราชกฤษฎีกาเป็นครั้งแรก ใน พ.ศ. ๒๔๕๙ หลังตั้งวรรณคดีสโมสรแล้ว ๒ ปี ในชั้นแรก มีการคัดเลือกหนังสือเพื่อยกย่องเป็นตัวอย่างวรรณคดี ๘ เรื่อง คือ *ลิลิตพระลอ สมุทรโฆษคำฉันท์ มหาชาติกลอนเทศน์ เสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน บทละครเรื่องอิเหนา บทละครพูดเรื่องหัวใจนักรบ พระราชพิธี ๑๒ เดือน* และ*สามก๊ก* ทั้ง ๘ เรื่องนี้วรรณคดีสโมสรยกย่องเป็นตัวอย่างของหนังสือ ๘ ประเภทตามที่กำหนดไว้ในข้อบังคับ คือ โคลง ฉันท์ กาพย์ กลอน ละครรำ ละครพูด อธิบาย นิทาน ตามลำดับ และเลือกนำตอนหนึ่งของวรรณคดี ๘ เรื่องนี้ไปวาดเป็นภาพประดับกรอบของใบประกาศนียบัตรที่จะมอบแก่ผู้แต่งหนังสือที่ได้รับการยกย่องจากวรรณคดีสโมสร ภาพตอนสำคัญในวรรณคดีปรากฏในกรอบใบประกาศนียบัตรโดยอยู่ในวงกลมเรียงลงมาข้างละ ๔ ภาพ ในวงกลมข้างซ้ายระบุคำว่า โคลง ฉันท์ กาพย์ กลอน ในวงกลมข้างขวาระบุคำว่า ลครรำ ลครพูด อธิบาย นิทาน ไว้ในภาพด้วย นอกจากภาพวรรณคดีแล้ว กรอบตกแต่งด้วยลายกนกอย่างงดงาม[๓]

---

[๒] ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เดือนปีใหม่ของไทยยังเป็นเดือน ๕ หรือเดือนเมษายน ฉะนั้นเดือนมกราคม พ.ศ. ๒๔๕๙ จึงเป็นเดือนในช่วงปลายปี ๒๔๕๙

[๓] ผู้ออกแบบใบประกาศนียบัตรน่าจะเป็นสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ซึ่งต่อมาทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ตั้งเป็นกรรมการหอพระสมุดวชิรญาณ ประกาศในราชกิจจานุเบกษาวันที่ ๑๗ มีนาคม พ.ศ. ๒๔๖๖ ผู้เขียนขอขอบคุณ รศ.ดร.จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา ผู้เอื้อเฟื้อภาพประกอบ

วรรณคดีที่ได้รับการประกาศยกย่องอย่างเป็นทางการเรื่องแรก ใน พ.ศ. ๒๔๕๙ คือ *พระนลคำหลวง* พระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว และเป็นการยกย่องอย่างพิเศษสูงสุด คือ ทูลเกล้าฯ ถวายประกาศนียบัตรและเหรียญวชิรญาณ อัน *"ควรเปนเกียรติยศพิเศษแต่ผู้ซึ่งสามารถจะแต่งหนังสือเช่นนี้ได้"*[๔] เพราะนอกจาก*พระนลคำหลวง*จะเป็นเรื่องดีและแต่งดีในประเภทกวีนิพนธ์แล้ว ยังเป็นวรรณคดีที่ *"ผู้แต่งต้องประกอบด้วยความรู้กว้างขวาง ใช่วิไสยกวีสามัญจะแต่งได้" และ "เปนหนังสือใหญ่ ทำได้แต่ด้วยวิริยอุตสาหอันแรงกล้า"*

---

[๔] เป็นสำเนาข้อความในใบประกาศนียบัตรหนังสือ*พระนลคำหลวง*ที่สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ประทานให้สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระนริศรานุวัดติวงศ์ เพื่อทรงพิจารณาเปรียบเทียบกับร่างข้อความในประกาศนียบัตรหนังสือ*มัทนะพาธา* เมื่อ พ.ศ. ๒๔๖๗ ข้อความดังกล่าวเป็นทำนองเดียวกับข้อความในหนังสือที่สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทูลพระเจ้าพี่ยาเธอ พระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมหลวงปราจิณกิติบดี ราชเลขานุการเพื่อนำความขึ้นกราบบังคมทูล มติที่ประชุมกรรมการหอพระสมุดวชิรญาณสำหรับพระนครและกรรมการวรรณคดีสโมสร เมื่อ ๑๕ ธันวาคม พ.ศ. ๒๔๕๙

หอจดหมายเหตุแห่งชาติ, "หนังสือกราบทูลของสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ เรื่องกรรมการหอพระสมุดวชิรญาณ วรรณคดีสโมสร ทูลเกล้าฯ ถวายประกาศนียบัตรและเหรียญวชิรญาณ" *ร. ๖ ป. ๑๐/๑๔* (๑๙-๒๑ ธันวาคม ๒๔๕๙)

อนึ่ง ไม่มีหลักฐานว่าวรรณคดีที่ยกย่องเป็นตัวอย่าง ๘ เรื่อง เมื่อ พ.ศ. ๒๔๕๙ ได้รับประกาศนียบัตร เช่นเดียวกับเรื่อง*พระนลคำหลวง* แต่ผู้เขียนเห็นว่าน่าจะไม่มีการมอบประกาศนียบัตรหรือได้รับประโยชน์ตามมาตรา ๙ ของพระราชกฤษฎีกาวรรณคดีสโมสรแต่อย่างใด เพราะการพระราชทานพระบรมราชานุญาตให้ประทับตราพระราชลัญจกรพระคเณศร์ในหนังสือวรรณคดีเหล่านี้เมื่อมีการจัดพิมพ์นั้น มาปรากฏใน พ.ศ. ๒๔๖๒[๕]

หลังจากนั้น มีผู้ส่งหนังสือให้คณะกรรมการวรรณคดีสโมสรพิจารณา ต่อมาในวันที่ ๑๐ เมษายน พ.ศ. ๒๔๖๐ กรรมการวรรณคดีสโมสรได้รับพระบรมราชานุญาตให้ตั้งข้อบังคับสำหรับพิจารณาหนังสือในวรรณคดีสโมสร และประกาศในราชกิจจานุเบกษา ฉบับที่ ๓๔ วันที่ ๒๙ เมษายน ๒๔๖๐ หน้า ๖๘-๗๑ ดังนี้

หมวด ๑ ว่าด้วยการขอประกาศนียบัตร

ข้อ ๑ หนังสือเรื่องใดที่จะให้กรรมการวินิจฉัยว่าควรจะได้รับประกาศนียบัตรวรรณคดีสโมสรหรือไม่นั้น ผู้แต่งหรือผู้เปนเจ้าของกรรมสิทธิ์จะขอให้กรรมการพิจารณาก็ได้ กรรมการหรือสมาชิกวรรณคดีสโมสรคนใดจะขอให้กรรมการพิจารณาก็ได้ แต่ถ้าเปนหนังสือซึ่งตัวผู้แต่งยังอยู่ หรือถ้าไม่มีตัวผู้แต่ง แต่เปนหนังสือซึ่งมีเจ้าของถือกรรมสิทธิ์ ถ้าผู้แต่งหรือผู้ถือกรรมสิทธิ์ไม่ให้อนุมัติให้พิจารณา กรรมการจะไม่พิจารณา

ข้อ ๒ เพราะหนังสือที่แต่งดีทั้งหนังสือเก่าแลหนังสือใหม่มีมากด้วยกัน ใช่วิไสยที่กรรมการจะพิจารณาให้เสร็จสิ้นไปหมดได้ในคราวเดียวหรือปีเดียว แม้หนังสือแต่งใหม่ที่พิมพ์โฆษณาในปีใด จะพิจารณาให้หมดในปีนั้นก็ไม่ได้ ด้วยเหตุนี้หนังสือเรื่องใดเก่าก็ดี ใหม่ก็ดี ที่กรรมการยังไม่ได้ตัดสินให้ประกาศนียบัตร ไม่ใช่แปลว่ากรรมการไม่เห็นว่าดีควรได้ประกาศนียบัตร ต้องเข้าใจแต่ว่ายังไม่ได้พิจารณา ถึงหนังสือเรื่องใดที่พิจารณาแล้วแลไม่ยอมให้ประกาศนียบัตร ถ้าเจ้าของเอาไปตกแต่งแก้ไขเสียดี จะขอให้พิจารณาอีกก็ได้

---

[๕] ในหนังสือของสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทูลกรมหลวงปราจิณกิติบดีเพื่อนำความขึ้นกราบบังคมทูลพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ลงวันที่ ๕ เมษายน พ.ศ. ๒๔๖๒ รายงานมติของที่ประชุมคณะกรรมการวรรณคดีสโมสรที่ตัดสินให้*นิทานเบงคอลี*ได้รับประกาศนียบัตรนั้น มีข้อความอีกตอนหนึ่งกล่าวถึงวรรณคดี ๘ เรื่องที่ได้ยกย่องเป็นตัวอย่างวรรณคดี เมื่อครั้งทูลเกล้าฯ ถวายประกาศนียบัตรพระราชนิพนธ์เรื่องพระนลคำหลวง ว่า *“หนังสือ ๘ เรื่องนี้ เวลาพิมพ์ควรจะประทับพระราชลัญจกรพระคเณศร์สำหรับวรรณคดีได้ทุกเรื่อง แต่นี้จะควรประการใดแล้วแต่จะทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ”* พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวมีพระราชกระแสเห็นชอบตามที่กราบทูลเสนอ

หอจดหมายเหตุแห่งชาติ, “หนังสือกราบทูลของสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพเรื่องการตัดสินของวรรณคดีสโมสร”, ร. ๖ ๑๒/๒๒ (พ.ศ. ๒๔๕๕-๒๔๖๘)

หมวด ๒ ว่าด้วยลักษณพิจารณา

ข้อ ๓ กรรมการจะประชุมการพิจารณา ว่าหนังสือเรื่องใดควรจะได้รับประกาศนียบัตรวรรณคดีสโมสร ปีละคราว ๑ ในเดือนมีนาคม การประชุมนั้นจะวันเดียวหรือหลายวัน แล้วแต่การที่จะปฤกษา

ข้อ ๔ ผู้ที่จะขอให้กรรมการพิจารณา ต้องแจ้งความแลส่งหนังสือที่จะให้พิจารณา มายังเลขานุการของวรรณคดีสโมสรภายในเดือนมกราคม

ข้อ ๕ ในเดือนกุมภาพันธ์ ให้เลขานุการรวมบาญชีหนังสือที่จะพิจารณาแจ้งความให้กรรมการทราบ นายกเปนผู้กำหนดวันประชุม

ข้อ ๖ ในเบื้องต้นกรรมการจะตรวจเลือกก่อนว่า ในคราวประชุมปีนั้นจะพิจารณาหนังสือเรื่องใดบ้าง คัดออกไว้แต่เฉภาะที่จะพิจารณา ที่ยังไม่พิจารณาคัดออกส่วนหนึ่ง เอาไว้พิจารณาในคราวน่าต่อไป

ข้อ ๗ กรรมการต้องตัดสินด้วยพิธีฉลากลับทุกเรื่อง ๆ ใดฉลากข้างเห็นควรมากกว่า จึงเปนได้ ถ้าฉลากเท่ากันทั้ง ๒ ฝ่าย หรือฝ่ายข้างไม่ควรมากกว่าเปนไม่ได้

ข้อ ๘ เพราะเหตุที่กรรมการตัดสินด้วยคะแนนลับ ทั้งกรรมการแลเลขานุการไม่จำเปนต้องชี้แจงแก่ผู้ใดว่าไม่ให้ประกาศนียบัตรด้วยเหตุใด แลไม่ควรแสดงความให้ปรากฏแก่ผู้อื่นว่ากรรมการไม่ยอมให้ประกาศนียบัตรหนังสือเรื่องใด ๆ นอกจากที่ให้ผู้ขอพิจารณาหนังสือเรื่องนั้นทราบ

ข้อ ๙ เมื่อกรรมการได้ตัดสินเห็นว่า เรื่องใดควรได้ประกาศนียบัตรวรรณคดีสโมสร กรรมการหอพระสมุดวชิรญาณจะได้ปฤกษาถึงเรื่องเหรียญวชิรญาณต่อไป ซึ่งต้องเข้าใจว่า ถึงหนังสือที่ได้ประกาศนียบัตรวรรณคดีสโมสรต้องนับเปนอย่างวิเศษ จึงควรได้รับเหรียญวชิรญาณด้วย

ข้อ ๑๐ เมื่อกรรมการทั้ง ๒ ได้ปฤกษาเห็นควรให้ประกาศนียบัตร วรรณคดีสโมสร แลเหรียญวชิรญาณหนังสือเรื่องใดบ้างแล้ว ให้นายกนำความขึ้นกราบบังคมทูลฯ ต่อทรงพระราชดำริห์เห็นชอบด้วยจึงเปนใช้ได้

ข้อ ๑๑ พิธีให้ประกาศนียบัตรแลเหรียญวชิรญาณนั้น ให้ปีละครั้ง ๑ ในเดือนพฤษภาคม กรรมการจะกำหนดวันใดวันหนึ่ง ซึ่งใกล้ต่อวิศาขบูรณมี ตามพระราชกำหนดทรงตั้งเหรียญวชิรญาณ จะเชิญผู้ที่ได้รับมาประชุมที่หอพระสมุดฯ พร้อมด้วยกรรมการแลสมาชิกผู้มีตำแหน่งสูงในกรรมการ เปนผู้ให้ประกาศนียบัตรแลเหรียญวชิรญาณ (ถ้าให้เหรียญด้วย) ถ้าผู้รับจะมาไม่ได้จึงจะส่งไป

หลังจากมีการประกาศข้อบังคับข้างต้นแล้ว คณะกรรมการวรรณคดีสโมสรได้พิจารณาหนังสือเพื่อประกาศยกย่องรวมทั้งหนังสือที่มีผู้ส่งเข้ามาให้คณะกรรมการพิจารณา และมีการประกาศยกย่องหนังสืออีก ๒ ครั้ง ครั้งละ ๑ เล่ม คือ *นิทานเบงคอลี* งานแปลของพระยาอนุมานราชธน พ.ศ. ๒๔๖๒ และบทละครพูดคำฉันท์เรื่อง*มัทนะพาธา* พระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว พ.ศ. ๒๔๖๗

ข้อมูลเรื่องจำนวนและรายชื่อหนังสือที่ได้รับยกย่องจากวรรณคดีสโมสรในความรับรู้ของนักวิชาการชั้นหลังมีความสับสนอย่างยิ่ง บ้างก็ระบุว่ามี ๘ เรื่อง ตามพระนิพนธ์ของสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ในคำนำ*พระราชพิธีสิบสองเดือน* บ้างก็ระบุว่ามี ๑๐ เรื่อง ตาม*สารานุกรม พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว* (เล่ม ๒ ย-อ. ๒๕๒๔ : ๖๕๒-๓) บ้างก็เพิ่มรายชื่อวรรณคดีเรื่องอื่น ๆ เข้ามาอีกหลายเรื่องโดยไม่มีหลักฐานอ้างอิง[๖] วรรณคดีเรื่องที่ไม่ค่อยมีผู้ทราบว่าได้รับยกย่องจากวรรณคดีสโมสร คือ *นิทานเบงคอลี* ทั้ง ๆ ที่มีหลักฐานค้นคว้าได้ชัดเจนทั้งเอกสารปฐมภูมิและทุติยภูมิ (เอกสารปฐมภูมิ *ร ๖ บ ๑๒/๒๒* (พ.ศ. ๒๔๕๓-๒๔๖๘) ดังนั้น จากการศึกษาโดยละเอียดแล้วพบว่า หนังสือที่ได้รับยกย่องจากวรรณคดีสโมสรมี ๑๑ เรื่อง ดังนี้

๑. *พระนลคำหลวง* พระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว

๒. *ลิลิตพระลอ*

๓. *สมุทรโฆษคำฉันท์* พระมหาราชครู สมเด็จพระนารายณ์มหาราช และสมเด็จกรมพระปรมานุชิตชิโนรส ผู้นิพนธ์

๔. *มหาชาติกลอนเทศน์*

๕. *เสภาขุนช้างขุนแผน*

๖. *อิเหนา* พระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็นพระพุทธเลิศหล้านภาลัย

๗. *หัวใจนักรบ* พระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว

๘. *พระราชพิธีสิบสองเดือน* พระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว

๙. *สามก๊ก* เจ้าพระยาพระคลัง (หน) ผู้อำนวยการแปล

---

[๖] เช่น *ประวัติวรรณคดีไทยและวิชาการประพันธ์* ฉบับสมบูรณ์ ครบตามหลักสูตร ม.ศ. ๔-๕ ของ พ.อ. ศุภชัย รัตนโกมุท และ พ.อ. สะอาด อินทรสาลี ระบุรายชื่อวรรณคดี ๘ เรื่อง ตามพระนิพนธ์ของสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ และเพิ่มวรรณคดีเรื่อง *กาพย์เห่เรือ* ของเจ้าฟ้าธรรมธิเบศร์ เป็นยอดของกาพย์เห่เรือ พระอภัยมณีคำกลอน ของ สุนทรภู่ เป็นยอดของกลอนนิทาน สาวเครือฟ้า เป็นยอดของละครร้อง มัทนะพาธา เป็นยอดของบทละครพูดคำฉันท์ Wikipedia สารานุกรมเสรี และหลายเว็บไซต์ระบุชื่อวรรณคดี ๑๐ เรื่องตามสารานุกรมรัชกาลที่ ๖ และเพิ่มกาพย์เห่เรือ เจ้าฟ้าธรรมธิเบศร์ พระอภัยมณี สาวเครือฟ้า และนิราศนรินทร์

๑๐. *นิทานเบงคอลี*[๗] ผลงานแปลของเสฐียรโกเศศและนาคะประทีป

๑๑. *มัทนะพาธา* พระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว

มักกล่าวอ้างกันต่อ ๆ มาว่า วรรณคดีเหล่านี้เป็น “ยอด” หรือ เป็น “เลิศ” ในประเภทใดประเภทหนึ่ง เช่น *ลิลิตพระลอ* เป็นยอดแห่งลิลิต *สามก๊ก* เป็นยอดของความเรียงเชิงนิทาน ฯลฯ ความจริงแล้วการยกย่องว่าเป็น “เลิศ” หรือ เป็น “ยอด” ในวรรณคดีประเภทนั้น ๆ ไม่ได้ประกาศโดยตรงจากวรรณคดีสโมสร แต่ที่กล่าวอ้างกันต่อ ๆ มาว่าวรรณคดีเหล่านี้เป็นยอดหรือเป็นเลิศในประเภทต่าง ๆ ได้อ้างอิงตามถ้อยคำของสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ซึ่งเป็นสภานายกหอพระสมุดวชิรญาณและอุปนายกวรรณคดีสโมสร เมื่อพระองค์ทรงพระนิพนธ์ “คำอธิบาย” วรรณคดีเรื่อง *พระราชพิธีสิบสองเดือน* พระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ฉบับพิมพ์ครั้งที่ ๒ พ.ศ. ๒๔๖๓ สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงพระนิพนธ์ถึงการพิจารณาหนังสือของวรรณคดีสโมสร และระบุความเป็นยอดของวรรณคดีแต่ละเรื่องซึ่งจะยกขึ้นไว้เป็นตัวอย่าง ดังข้อความต่อไปนี้[๘]

“ในรัชกาลที่ ๖ เมื่อปีขาล พ.ศ. ๒๔๕๗ ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้ตราพระราชบัญญัติวรรณคดีสโมสร และทรงตั้งคณะกรรมการสำหรับพิจารณาหนังสือไทยที่แต่งดี ควรยกย่องตามพระราชบัญญัตินั้น เมื่อกรรมการปรึกษากันเลือกเรื่องซึ่งจะยกขึ้นไว้เป็นตัวอย่าง ว่าเป็นยอดของหนังสือที่แต่งดีในประเภทนั้น ๆ ได้ตัดสินโดยความเห็นชอบพร้อมกันดังนี้ว่า

ลิลิต	พระลอ เป็นยอดของกลอนลิลิต
ฉันท์	สมุทรโฆษ เป็นยอดของกลอนฉันท์
กาพย์	มหาชาติคำเทศน์ เป็นยอดของกลอนกาพย์
กลอน	เสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน เป็นยอดของกลอนสุภาพ
บทละคร	เรื่องอิเหนา พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๒ เป็นยอดของกลอนบทละครร้อง
บทละคร	เรื่องหัวใจนักรบ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๖ เป็นยอดของบทละครพูด
นิทาน	เรื่องสามก๊ก ความเจ้าพระยาพระคลังหน เป็นยอดของความเรียงเรื่องนิทาน
	อธิบาย เรื่องพระราชพิธี ๑๒ เดือน พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๕ เป็นยอดของความเรียงอธิบาย”

---

[๗] ในเอกสารปฐมภูมิ ร ๖ บ ๑๒/๒๒ ระบุว่าชื่อ ในประกาศนียบัตรใช้ว่า *นิทานเบงคอลี* ในประกาศนียบัตร ใช้ว่า *นิยายเบ็งคลี* แต่ใน *“ชีวิตพระสารประเสริฐที่ข้าพเจ้ารู้”* พระยาอนุมานราชธนจะเรียกชื่อผลงานประพันธ์เรื่องนี้ว่า ในประกาศนียบัตรใช้ว่า *นิยายเบงคาลี* โดยตลอด และเล่าด้วยว่าในครั้งนั้น เขียนว่า ในประกาศนียบัตรใช้ว่า *เบงคลี* จึงกลายเป็นว่าในการพิมพ์ครั้งต่อ ๆ มา หนังสือเล่มนี้ใช้ชื่อว่า *นิยายเบงคลี*เรื่อยมาจนปัจจุบัน

[๘] อ้างถึงใน พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, “คำนำ”, *พระราชพิธีสิบสองเดือน* เล่ม ๑, พระนคร : องค์การค้าของคุรุสภา, ๒๕๐๖, หน้า ฆ-ง.

ต่อมา ใน พ.ศ.๒๔๖๔ สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงพระนิพนธ์ “คำอธิบายว่าด้วยบทละครอิเหนาฉบับหอพระสมุดวชิรญาณ” มีข้อความตอนหนึ่งว่า *“ในบรรดาละครรำที่คนชอบเรื่องอื่นเห็นจะไม่เสมอด้วยเรื่องอิเหนาพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ ๒ วรรณคดีสโมสรก็ได้ตัดสินเมื่อปีมะโรง พ.ศ. ๒๔๕๙ ว่าเป็นยอดของบทละครรำทั้งสิ้น เพราะเป็นหนังสือซึ่งแต่งดี พร้อมทั้งความ ทั้งกลอน ทั้งกระบวนที่จะเล่นละครประกอบกันทุกสถาน”* (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, ๒๕๑๒ : ก) (ขีดเส้นใต้โดยผู้เขียนบทความ)

การที่สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงระบุความเป็น “ยอด” ของวรรณคดีประเภทต่าง ๆ ทั้ง ๘ เล่มไว้ จึงเป็นแนวทางให้นักวิชาการในชั้นหลังระบุความเป็นยอดของวรรณคดีที่ได้รับยกย่องจากวรรณคดีสโมสรในเวลาต่อมาด้วย แต่โดยทั่วไปแล้วพบว่า ในประกาศนียบัตรของวรรณคดีสโมสรที่ประกาศยกย่องวรรณคดีหลังจากเรื่อง*พระนลคำหลวง*ก็ดี ในจดหมายของสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพไปถึงกรมหลวงปราจีณกิติบดี ราชเลขานุการในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวเพื่อถวายรายงานเรื่องการตัดสินของวรรณคดีสโมสรก็ดี ก็เพียงระบุคุณลักษณะของหนังสือที่ได้รับยกย่องว่าเป็น *“หนังสือดีและแต่งดี”* เท่านั้น เช่น

ใน “คำนำ” พระนิพนธ์ของสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ สำหรับหนังสือ*สามก๊ก* ฉบับพิมพ์ พ.ศ. ๒๔๗๑ ซึ่งชำระเป็นครั้งแรกโดยราชบัณฑิตยสถาน มีความว่า *“สมเด็จพระเจ้าพี่ยาเธอเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิตฯ ทรงปรารภการพระกุศลอันจะบำเพ็ญสนองพระคุณสมเด็จพระชนนี ดำรัสปรึกษาข้าพเจ้าถึงเรื่องหนังสือซึ่งจะทรงพิมพ์เป็นมิตรพลีสำหรับประทานในงานพระเมรุ โปรดเรื่อง สามก๊กด้วยทรงพระดำริว่าเป็นหนังสือซึ่งนับถือกันมาว่าแต่งดีทั้งตัวเรื่องและสำนวนที่แปลเป็นภาษาไทย ถึงได้ใช้เป็นตำราเรียนอยู่อีกเรื่องหนึ่ง”* (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, ๒๕๓๖ : (๑๙)) (ขีดเส้นใต้โดยผู้เขียนบทความ)

ในหนังสือกราบทูลยกย่องเรื่อง*พระนลคำหลวง*และทูลเกล้าฯ ถวายประกาศนียบัตรและเหรียญวชิรญาณแด่พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้อ้างถึงความเห็นของคณะกรรมการวรรณคดีสโมสรว่า*พระนลคำหลวง*เป็น *“หนังสือดีแลแต่งดีในกวีนิพนธ์”* (หอจดหมายเหตุแห่งชาติ กรมศิลปากร, *ร. ๖ บ. ๑๐/๑๔* อ้างถึงใน *สารานุกรมพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เล่ม ๒ ย-อ,* ๒๕๒๔ : ๖๕๖) (ขีดเส้นใต้โดยผู้เขียนบทความ)

บทละครพูดคำฉันท์เรื่อง*มัทนะพาธา* เป็นเรื่องเดียวที่พิมพ์ใบประกาศนียบัตรซึ่งลงนามคณะกรรมการ พร้อมประทับตราพระราชลัญจกรพระคเณศร์ของวรรณคดีสโมสรในฉบับพิมพ์เผยแพร่ตลอดมา ในใบประกาศนียบัตรก็ระบุเพียงว่า *“เป็นหนังสือแต่งดี”* (ขีดเส้นใต้โดยผู้เขียนบทความ) มิได้ยกย่องว่าเป็นยอดของบทละครพูดคำฉันท์แต่อย่างใด

นอกจากนี้ พระยาอนุมานราชธนได้บันทึกถึง*นิยายเบงคลี* ไว้ในหนังสือ *ฟื้นความหลัง*ว่า *"ข้าพเจ้าได้ทราบจากขุนโสภิตฯ ว่า กรรมการวรรณคดีสโมสรซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของงานในราชบัณฑิตยสภา*[๙] *ได้ยกย่องหนังสือนิยายเบงคลี ซึ่งข้าพเจ้า และ "นาคะประทีป' เป็นผู้แปล ว่าเป็นหนังสือแต่งดี และนัดให้ข้าพเจ้าไปรับประกาศนียบัตรรับรองจากราชบัณฑิตยสภา"* (เสฐียรโกเศศ, ๒๕๑๓ : ๒๐๘-๙) (ขีดเส้นใต้โดยผู้เขียนบทความ) ท่านยังเล่าต่ออีกว่าใบประกาศนียบัตรที่ได้รับมา มีตราประทับชาดเป็นรูปพระคเณศประทับบนแท่นอยู่ตอนบนของแผ่นกระดาษ ถัดลงมาเป็นข้อความยกย่องหนังสือ *นิยายเบงคลี* แต่จะมีรายละเอียดเป็นอย่างไรก็จำไม่ได้ (เสฐียรโกเศศ, ๒๕๑๓ : ๒๐๘) อย่างไรก็ตาม พระยาอนุมานราชธนสันนิษฐานมูลเหตุที่*นิยายเบงคลี*ได้การยกย่องไว้ว่า *"คงหมายความว่า<u>แต่งดี</u>เป็นสำนวนไทย ๆ แต่เห็นจะไม่ถึงขนาดเยี่ยมที่เป็นมาตรฐานตามกรรมการกำหนดไว้ก็เป็นได้"* (เสฐียรโกเศศ, ๒๕๑๓ : ๒๐๙) และอีกตอนหนึ่งว่า *"ไม่ใช่<u>เรื่องแต่งดี</u>ถึงขนาดดีเยี่ยม แต่สมเด็จฯ* (กรมพระยาดำรงราชานุภาพ-ผู้เขียนบทความ) *ทรงส่งเสริมให้ได้รับประกาศนียบัตรรับรอง ก็เพื่อให้คนอื่นสนใจและแต่งหนังสือไทยเอาอย่างบ้าง อย่างน้อยให้ได้ถึงขนาดเพียงนี้ก็พอ"* (เสฐียรโกเศศ, ๒๕๑๓ : ๒๑๐)

ด้วยเหตุนี้จึงอาจสรุปได้ว่า การกล่าวสดุดีว่าวรรณคดีที่ได้รับยกย่องจากวรรณคดีสโมสรเป็น "ยอด" ของวรรณคดีประเภทนั้น ๆ เป็นพระนิพนธ์ของสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพในคำนำหนังสือ*พระราชพิธีสิบสองเดือน* ฉบับพิมพ์ครั้งที่ ๒ ซึ่งได้นำขึ้นทูลเกล้าฯ ถวายให้พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพิจารณาพระราชทานพระราชกระแสก่อนพิมพ์เผยแพร่ และได้รับพระราชกระแสเห็นชอบและมีพระบรมราชานุญาตแล้ว การกล่าวว่า*มัทนะพาธา*เป็นยอดแห่งบทละครพูดคำฉันท์และ*พระนลคำหลวง*เป็นยอดของคำประพันธ์ประเภทคำหลวง ที่ปรากฏในเอกสารวิชาการชั้นหลัง จึงเป็นการยกย่องโดยอิงกับคำยกย่องชุดเดิม และยึดถือตามกันต่อมา

วรรณคดีที่ได้รับยกย่องจากวรรณคดีสโมสรทั้ง ๑๑ เรื่องดังกล่าวข้างต้น มีหลักฐานว่าได้รับประกาศนียบัตรจากวรรณคดีสโมสรเพียง ๓ เรื่อง คือ *พระนลคำหลวง นิยายเบงคลี* และ*มัทนะพาธา* *พระนลคำหลวง*เป็นเรื่องเดียวที่ได้รับประกาศนียบัตรและเหรียญวชิรญาณ ใบประกาศนียบัตรของเรื่อง*พระนลคำหลวง*ยังหาไม่พบ แต่มีข้อความในหนังสือของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ สภานายกหอพระสมุดวชิรญาณและอุปนายกวรรณคดีสโมสรทูลพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหลวงปราจิณกิติบดี เพื่อให้นำความขึ้นกราบบังคมทูลพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว องค์สภานายกวรรณคดีสโมสร ถึงมติที่ประชุมกรรมการหอพระสมุดวชิรญาณสำหรับพระนครและกรรมการวรรณคดีสโมสรซึ่งเห็นพ้องกันยกย่องหนังสือ*พระนลคำหลวง*และขอพระราชทานพระบรม

---

[๙] พระยาอนุมานราชธนคงจะจำสับสน เพราะอันที่จริงคือ คณะกรรมการหอพระ สมุดวชิรญาณสำหรับพระนคร และท่านได้รับใบประกาศนียบัตรที่หอพระสมุดวชิรญาณอันเป็นสถานที่ทำการของวรรณคดีสโมสร

ราชานุญาตทูลเกล้าฯ ถวายประกาศนียบัตรและเหรียญวชิญาณ ข้อความถวายคำยกย่องนี้ปรากฏอยู่ในประกาศนียบัตรด้วยดังสำเนาข้อความในประกาศนียบัตร *พระนลคำหลวง* ที่สมเด็จฯ กรมพระดำรงราชานุภาพประทานให้สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระนริศรานุวัดติวงศ์ทรงพิจารณาเปรียบเทียบกับร่างข้อความของประกาศนียบัตรหนังสือ*มัทนะพาธา* และปรากฏใน*สาส์นสมเด็จ*[๑๐] ด้วย

ข้อความตอนหนึ่งในหนังสือทูลกรมหลวงปราจิณกิติบดี มีดังนี้

> “๑ กรรมการวรรณคดีสโมสรปฤกษาเห็นพร้อมกันว่า หนังสือ*พระนลคำหลวง*ซึ่งพระราชนิพนธ์ เปนหนังสือเรื่องดี แลแต่งดีในกวีนิพนธ์ต้องตามพระราชบัญญัติวรรณคดีสโมสร สมควรจะยกย่องว่าเปนหนังสือดี สมควรจะได้รับประกาศนียบัตรของวรรณคดีสโมสร แลมีความเห็นเพิ่มเติมเป็นพิเศษอิก ๒ ข้อ ข้อ ๑ ว่า หนังสือ*พระนลคำหลวง*นี้ ผู้แต่งต้องรอบรู้กว้างขวาง ใช่จินตกวีสามัญจะแต่งได้ ข้อ ๒ ว่า หนังสือ*พระนลคำหลวง*นี้ เปนหนังสือเรื่องใหญ่แลแต่งยาก ผู้แต่งต้องมีความเพียรแลอุตสาหะอันแรงกล้าจึงจะแต่งได้
>
> ๒ กรรมการหอพระสมุดวชิรญาณเห็นพร้อมกันว่า เมื่อวันที่ ๒๕ กันยายน ปีฉลู รัตนโกสินทรศก ๑๐๘ พ.ศ. ๒๔๓๒ พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวได้ทรงสร้างเหรียญวชิรญาณแลตั้งพระราชบัญญัติในหอพระสมุดวชิรญาณ ให้กรรมการมีน่าที่ปฤกษารางวัลเหรียญวชิรญาณแก่ผู้ซึ่งแต่งหนังสือดี แล้วให้นำคำปฤกษากราบบังคมทูลฯ รางวัลเหรียญวชิรญาณนั้นยังหาเคยพระราชทานแก่ผู้ใดมาแต่ก่อนไม่ กรรมการเห็นพร้อมกันว่า ควรทูลเกล้าฯ ถวายเหรียญวชิรญาณสำหรับเรื่อง*พระนลคำหลวง*นี้ด้วย”[๑๑]

---

๑๐ มีข้อความดังนี้ “กรรมการวรรณคดีสโมสร ประชุมพร้อมกัน ณ หอพระสมุดวชิรญาณในคราวประชุมที่ ๑ เมื่อ ณ วันศุกร์ที่ ๑๕ ธันวาคม พ.ศ. ๒๔๕๙ ปฤกษาเห็นพร้อมกันว่าหนังสือ*พระนลคำหลวง* ที่สมเด็จพระรามาธิบดีศรีสินทรมหาวชิราวุธ พระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระราชนิพนธ์เมื่อ พ.ศ. ๒๔๕๗ และพิมพ์ครั้งแรกเมื่อ พ.ศ. ๒๔๕๙ นี้ เปนหนังสือเรื่องดีแลแต่งดีในกวีนิพนธ์ ต้องตามพระราชบัญญัติวรรณคดีสโมสร สมควรจะยกย่องว่าเปนหนังสือดีแลควรทูลเกล้าฯ ถวายประกาศนียบัตรได้ จึงตกลงพร้อมกันให้ทำประกาศนียบัตรทูลเกล้าฯ ถวายแลลงความเห็นของกรรมการเปนพิเศษอิกโสด ๑ ว่าหนังสือ*พระนลคำหลวง*นี้ ผู้แต่งต้องประกอบด้วยความรู้กว้างขวาง ใช่วิไสยกวีสามัญจะแต่งได้ อิกประการหนึ่งเปนหนังสือเรื่องใหญ่ ทำได้แต่ด้วยวิริยอุตสาหอันแรงกล้า ควรเป็นเกียรติยศพิเศษแด่ผู้ซึ่งสามารถจะแต่งหนังสือเช่นนี้ได้”

๑๑ หอจดหมายเหตุแห่งชาติ, “หนังสือกราบทูลของสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ เรื่องกรรมการหอพระสมุดวชิรญาณ วรรณคดีสโมสร ทูลเกล้าฯ ถวายประกาศนียบัตรและเหรียญวชิรญาณ” *ร. ๖ ป. ๑๐/๑๔* (๑๙-๒๑ ธันวาคม ๒๔๕๙)

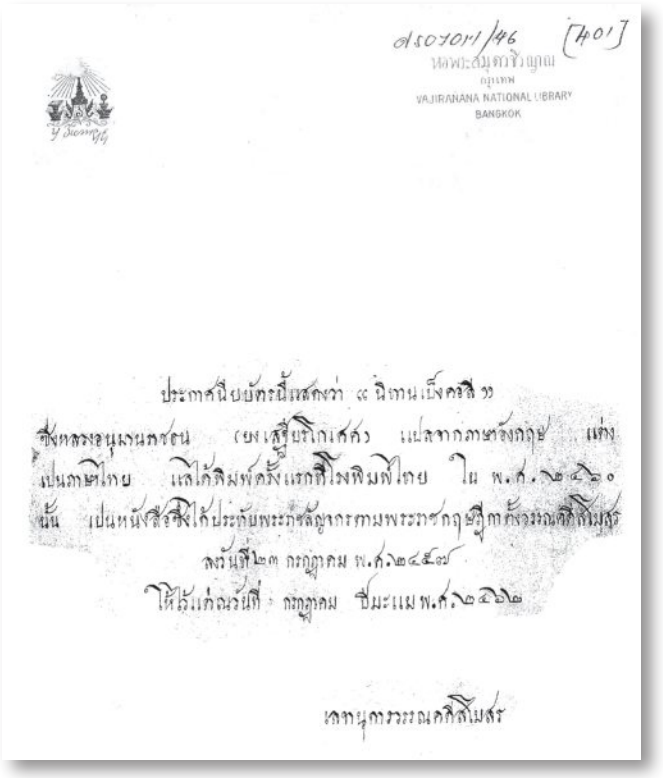
พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวมีพระราชดำรัสตอบการที่คณะกรรมการวรรณคดีสโมสรและคณะกรรมการหอพระสมุดวชิรญาณทูลเกล้าฯถวายใบประกาศนียบัตรวรรณคดีสโมสรและเหรียญวชิรญาณ เมื่อวันที่ ๖ มกราคม พ.ศ. ๒๔๕๙ (*ราชกิจจานุเบกษา เล่ม ๓๓* (๑๔ มกราคม ๒๔๕๙) : ๒๘-๗๐ “เรื่องพระราชดำรัสตอบในการถวายประกาศนียบัตรวรรณคดีสโมสรแลเหรียญวชิรญาณ”)

> วันที่ ๖ มกราคม พระพุทธศักราช ๒๔๕๙ ข้าพเจ้ามีความพอใจแลยินดีเปนอย่างยิ่ง ที่ได้รับประกาศนียบัตรซึ่งวรรณคดีสโมสรได้ให้ไว้สำหรับแต่งเรื่อง *พระนลคำหลวง* อีกทั้งเหรียญวชิรญาณ ที่กรรมการหอพระสมุดได้พร้อมใจกันให้เพื่อเหตุเดียวกัน การที่ข้าพเจ้าได้รับประกาศนียบัตรนี้ เปนครั้งแรก ก็ย่อมเปนที่ปีติยินดีในส่วนตัวข้าพเจ้าเปนอันมาก แลหวังด้วยว่าจะไม่ใช่ข้าพเจ้าคนเดียว ที่จะได้รับประกาศนียบัตรแลเหรียญนี้ ต่อไปคงจะมีกวีนักเลงหนังสือไทยอุส่าห์พยายามที่จะได้รับอีกเปนอันมาก ถ้าเปนได้เช่นนั้นแล้วจะนับว่าการตั้งวรรณคดีสโมสรขึ้นเปนประโยชน์เปนอันมาก
>
> ข้าพเจ้าขอขอบใจกรรมการที่ได้ให้ประกาศนียบัตรนี้ แลข้าพเจ้าจะรับไว้ด้วยความยินดี แลตั้งใจจะรักษาไว้ด้วยความเคารพอันสมควรต่อไปทุกเมื่อฯ

นิทานเบงคอลี ของรองอำมาตย์เอก หลวงอนุมานราชธน (บรรดาศักดิ์ในขณะนั้น) และพระมหาตรี (พระสารประเสริฐ) ได้รับคัดเลือกจากคณะกรรมการวรรณคดีสโมสรให้ได้รับ “ปกาสนียบัตรสามัญ” ในวันที่ ๑๒ กรกฎาคม พ.ศ. ๒๔๖๒ (เอกสารปฐมภูมิ *ร ๖ บ ๑๒/๒๒* (พ.ศ. ๒๔๕๓-๒๔๖๘) และมีประกาศลงราชกิจจานุเบกษาวันที่ ๑๐ สิงหาคม พ.ศ. ๒๔๖๒ เล่ม ๓๖ หน้า ๑๔๑๐-๑๔๑๑

พระยาอนุมานราชธนใช้ชื่อหนังสือแปลเล่มนี้ว่านิยาย*เบงคาลี* แต่การพิมพ์ต่อ ๆ มาพิมพ์เป็น ‘เบงคลี’ หนังสือเล่มนี้จึงได้ชื่อว่า *นิยายเบงคลี* มาจนถึงปัจจุบัน นอกจากแปลหนังสือเล่มนี้โดยมีพระสารประเสริฐเป็นผู้ตรวจแก้สำนวน ร่วมกันทำเชิงอรรถและภาคผนวกอธิบายตัวละคร สถานที่ และพิธีกรรมต่าง ๆ โดยละเอียดแล้ว หลวงอนุมานราชธนยังได้ ร้อยเอก หลวงบวรบรรณรักษ์ (นิยม รักไทย) มาช่วยทำภาคผนวกที่ค้างไว้ด้วย พระยาอนุมานราชธนได้บันทึกไว้ว่า *“เวลานั้นรัฐบาลออกกฤษฎีกาประกาศตั้ง “วรรณคดีสโมสร” ขึ้นแล้ว และหนังสือนิยายเบงคาลี ก็ได้รับเกียรติยศ ได้รับประกาศนียบัตรยกย่องว่าเป็นหนังสือไทยเรื่องหนึ่งที่<u>แต่งดีถึงขนาด</u> แต่เกียรติยศนี้ตกแก่ข้าพเจ้าผู้เดียว เพราะวรรณคดีสโมสรไม่อาจสามารถจะให้ประกาศนียบัตรแยกกันได้ อันที่จริงนิยายเบงคาลีก็เป็นนิยายตามธรรมดา แต่สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ซึ่งทรงดำรงตำแหน่งอุปนายกแห่งวรรณคดีสโมสร มีพระประสงค์จะทรงส่งเสริมคนหนุ่มให้นิยมวรรณคดีไทย และแต่งหนังสือไทยให้เป็นภาษาไทย”* (เสฐียรโกเศศ, ๒๕๕๑ : ๒๐๒)

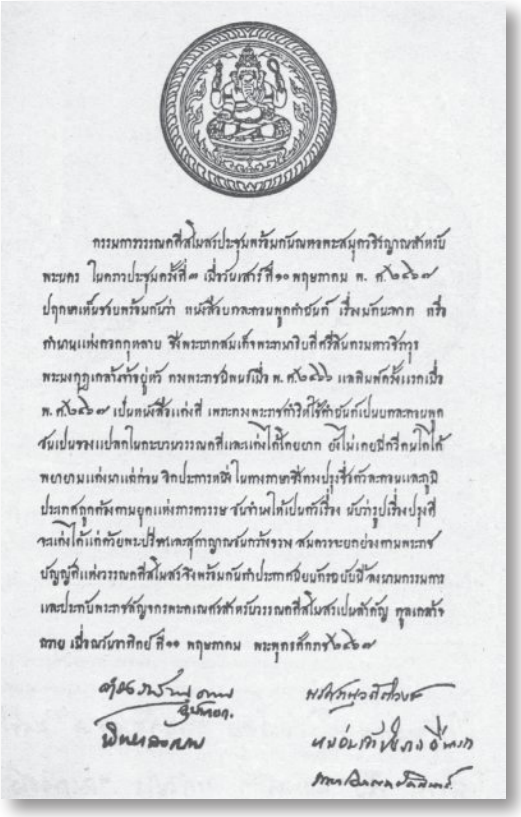
ใบประกาศนียบัตร *“นิทานเบ็งคอลี”* มีข้อความเพียงสั้น ๆ และลงนามโดยเลขานุการวรรณคดีสโมสร ซึ่งคือ พระราชวรวงศ์เธอ กรมหมื่นกวีพจน์สุปรีชา เพียงองค์เดียว


VAJIRANANA NATIONAL LIBRARY
BANGKOK

(ภาพสำเนาประกาศนียบัตรนิทานเบงคอลี จากหนังสือ พุทธศักราช ๒๔๕๗-๒๔๖๗ สิบปีนั้นวรรณคดีสโมสร)

พระราชนิพนธ์บทละครพูดคำฉันท์เรื่อง*มัทนะพาธา* ได้รับยกย่องจากวรรณคดีสโมสร ใน พ.ศ. ๒๔๖๗ คณะกรรมการทูลเกล้าฯ ถวายใบประกาศนียบัตรในวันสวดมนต์พระราชพิธีจรดพระนังคัลแรกนาขวัญ ใบประกาศนียบัตรที่ทูลเกล้าฯ ถวายเป็นประกาศนียบัตรสามัญประทับพระราชลัญจกรพระคเณศร์ เช่นเดียวกับที่มอบให้พระยาอนุมานราชธน ดังข้อความในลายพระหัตถ์ที่สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงมีถึงสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ว่า *“ถวายเป็นประกาศนียบัตรอย่างสามัญ จึงทำอย่างเดียวกับเช่นได้ให้พระยาอนุมานราชธน”* (สมเด็จฯ, กรมพระยาดำรงราชานุภาพ และสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, ๒๕๐๔ : ๑๕๓) ใบประกาศนียบัตรมีคำสดุดีตอนหนึ่งว่า *“เป็นหนังสือแต่งดี เพราะทรงพระราชดำริห์ใช้คำฉันท์เป็นบทละครพูด อันเป็นของแปลกในกระบวนวรรณคดี และ*

แต่งได้โดยยาก ยังไม่เคยมีกวีคนใดได้พยายามแต่งมาแต่ก่อน อีกประการหนึ่ง ในทางภาษาซึ่งทรงปรุงชื่อตัวละครและภูมิประเทศถูกต้องตามยุคแห่งภารตวรรษ อันจำนงให้เป็นตัวเรื่อง นับว่ารูปเรื่องปรุงดี จะแต่งได้แต่ด้วยพระปรีชาและสุตาญาณอันกว้างขวาง สมควรจะยกย่องตามพระราชบัญญัติแห่งวรรณคดีสโมสร”
อันเป็นไปตามพระมติแก้ไขของ สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระนริศรานุวัดติวงศ์ ประทานไปยังสมเด็จฯ กรมพระดำรงราชานุภาพ และลงนามโดยคณะกรรมการวรรณคดีสมาคม ๕ พระองค์/ท่าน คือ สมเด็จฯ กรมพระดำรงราชานุภาพ สมเด็จฯ เจ้าฟ้า กรมพระนริศรานุวัดติวงศ์ พระราชวรวงศ์เธอ กรมหมื่นพิทยาลงกรณ หม่อมเจ้าปิยะภักดีนารถ และพระยาโบราณราชธานินทร์



ในช่วงเวลา ๑๒ ปีนับจากมีการตั้งวรรณคดีสโมสร (พ.ศ. ๒๔๕๗-๒๔๖๘) มีการประกาศยกย่องหนังสือเพียง ๑๑ เล่ม แม้จะมีข้อบังคับตั้งแต่ พ.ศ. ๒๔๖๐ ว่าจะพิจารณาปีละครั้ง แต่ในทางปฏิบัติก็มิได้พิจารณาทุกปี แต่อย่างไรก็ตาม เราต้องยอมรับว่าวรรณคดีสโมสรมีบทบาทสำคัญอย่างยิ่งต่อการส่งเสริมวรรณคดีไทย เพราะนับเป็นครั้งแรกที่มีการวางหลักเกณฑ์การพิจารณาวรรณคดีและงานประพันธ์ร่วมสมัย (รัชกาลที่ ๖) เพื่อประกาศยกย่องอย่างรอบคอบรัดกุม มีการคัดเลือกวรรณคดีเพื่อประกาศยกย่องอย่าง

ต่อเนื่องและยาวนานตลอด ๑๐ ปีหลัง วรรณคดีที่ได้รับการยกย่องจากวรรณคดีสโมสรยังเป็นที่ยอมรับจนถึงปัจจุบันนี้ว่ามีคุณค่าทางวรรณศิลป์อย่างสูง ทั้งนี้ การดำเนินงานของวรรณคดีสโมสรนับเป็นการส่งเสริมการแต่งหนังสือดี ให้กำลังใจผู้เขียน และสนับสนุนการเผยแพร่สู่ผู้อ่านไปพร้อมกัน

วรรณคดีสโมสรยุติบทบาทไปหลังจากพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จสวรรคต พ.ศ. ๒๔๖๘

หนังสืออ้างอิง

"ข้อบังคับวรรณคดีสโมสร", *ราชกิจจานุเบกษา* ๓๔ (๒๙ เมษายน ๒๔๖๐) : ๖๙-๗๑.

จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. ๒๕๐๖. "คำนำ". *พระราชพิธีสิบสองเดือน* เล่ม ๑. กรุงเทพฯ : องค์การค้าคุรุสภา.

ทิพย์สุเนตร อนัมบุตร. ๒๕๓๔. *วรรณกรรมพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว.* พิมพ์ครั้งที่ ๔. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยรามคำแหง.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จฯ กรมพระยา และนริศรานุวัดติวงศ์, สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยา. ๒๕๐๔. *สาส์นสมเด็จ* เล่ม ๑, กรุงเทพฯ : ศึกษาภัณฑ์.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จฯ กรมพระยา. ๒๕๑๒. "คำอธิบายว่าด้วยบทละครอิเหนาฉบับหอพระสมุดวชิรญาณ", *เรื่องอิเหนา พระราชนิพนธ์รัชกาลที่ ๒,* พิมพ์ครั้งที่ ๘, กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์บรรณาคาร.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จฯ กรมพระยา. ๒๕๓๖. "คำนำฉบับพิมพ์เมื่อ พ.ศ. ๒๔๗๑", *สามก๊ก ฉบับเจ้าพระยาพระคลังหน.* กรุงเทพฯ : ดอกหญ้า, (กองวรรณคดีและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร และสำนักพิมพ์ดอกหญ้า ร่วมกันชำระ)

"พระราชกฤษฎีกาตั้งวรรณคดีสโมสร". *ราชกิจจานุเบกษา* ๓๑ (๒ สิงหาคม ๒๔๕๗) : ๓๐๙-๓๑๔.

มงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. ๒๔๙๙. *มัทนะพาธา หรือ ตำนานแห่งดอกกุหลาบ.* พระนคร : โรงพิมพ์คินฮิง. (พิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพพระนิยมนราธิราช (ประชาเชิด พิศาลบุตร) ณ เมรุวัดมกุฎกษัตริยาราม จังหวัดพระนคร วันที่ ๒๐ มิถุนายน ๒๔๙๙)

มงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. ๒๕๑๒. บทละครพูดเรื่อง*หัวใจนักรบ.* พิมพ์ครั้งที่ ๓. พระนคร : โรงพิมพ์พระจันทร์, (พิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ ท่านผู้หญิงกิมไล้ สุธรรมมนตรี เมรุหน้าพลับพลาอิศริยาภรณ์ วัดเทพศิรินทราวาส วันที่ ๑๕ ตุลาคม พ.ศ. ๒๕๑๒.)

มงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. ๒๕๑๗. *พระนลคำหลวง.* พิมพ์ครั้งที่ ๓. พระนคร : คลังวิทยา.

รื่นฤทัย สัจจพันธุ์. ๒๕๕๐. *อิทธิพลวรรณกรรมต่างประเทศที่มีต่อวรรณกรรมไทย.* พิมพ์ครั้งที่ ๙. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยรามคำแหง.

รื่นฤทัย สัจจพันธุ์. ๒๕๕๒. *จากเก่าสู่ใหม่ วรรณศิลป์ไทยไม่สิ้นสูญ.* กรุงเทพฯ : ศูนย์สำนักพิมพ์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

เสฐียรโกเศศ. ๒๕๑๓. *ฟื้นความหลัง* เล่ม ๔, กรุงเทพฯ : ศึกษิตสยาม.

เสฐียรโกเศศ. ๒๕๕๑. “ชีวิตพระสารประเสริฐที่ข้าพเจ้ารู้”, *สมญาภิธานรามเกียรติ์ และชีวิตและงานของ “นาคะประทีป.* พิมพ์ครั้งที่ ๓. กรุงเทพฯ : ศยาม.

สารานุกรม พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เล่ม ๒ ย-อ. ๒๕๒๔. “วรรณคดีสโมสร” กรุงเทพฯ : คณะกรรมการฉลองวันบรมราชสมภพครบ ๘ รอบ และ ๑๐๐ ปี ของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, (จัดพิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานเปิดหอวชิราวุธานุสรณ์ วันที่ ๑ มกราคม พ.ศ. ๒๕๒๔).

หอจดหมายเหตุ กรมศิลปากร. เอกสารรัชกาลที่ ๖ เบ็ดเตล็ด *ร. ๖ บ ๑๐/๑๐* เรื่อง “การตั้งวรรณคดีสโมสรและนิรุกติสมาคม” (๑๗ กรกฎาคม ๒๔๕๗-๒๙ มีนาคม ๒๔๖๘).

หอจดหมายเหตุแห่งชาติ กรมศิลปากร. *ร. ๖ บ. ๑๐/๑๔* กรรมการหอพระสมุดวชิรญาณ วรรณคดีสโมสรทูลเกล้าฯ ถวายประกาศนียบัตรและเหรียญวชิรญาณ ที่ ๘/๑๕๒ หนังสือลงวันที่ ๑๙ ธันวาคม พ.ศ. ๒๔๕๙ ของสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพถึงกรมหลวงปราจีณกิติบดี อ้างถึงใน *สารานุกรมพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เล่ม ๒ ย-อ.* กรุงเทพฯ : คณะกรรมการฉลองวันบรมราชสมภพครบ ๘ รอบ และ ๑๐๐ ปี ของ พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, ๒๕๒๔. (จัดพิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานเปิดหอวชิราวุธานุสรณ์ วันที่ ๑ มกราคม พ.ศ. ๒๕๒๔).

หอจดหมายเหตุแห่งชาติ กรมศิลปากร. เอกสารรัชกาลที่ ๖ เบ็ดเตล็ด หอพระสมุดวชิรญาณ *ร. ๖ บ ๑๒/๒๒* (พ.ศ. ๒๔๕๓-๒๔๖๘) “เรื่องหนังสือกราบทูลของสมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพ เรื่องการตัดสินของวรรณคดีสโมสร”

หอจดหมายเหตุแห่งชาติ กรมศิลปากร. เอกสารรัชกาลที่ ๕ เบ็ดเตล็ด เรื่อง “ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ตั้งสมาคมแก้ภาษา” *ร. ๕ น ๒๐/๒๑* (๒๖ สิงหาคม-๑๐ พฤศจิกายน ร.ศ. ๑๒๖).

Abstract **The Centenary of the Literary Club**

Ruenruthai Sajjapun
Associate Fellow of the Aeadamy of Arts,
The Royal Institute, Thailand

This article explains the founding of Literary Club in the reign of King Vijiravuth , the Royal Decree concerning the Literary Club, the regulations of the book selection, the 11 names of books and years of declaration. In 12 years since the founding on the 23 July 1914, the Literary Club has great role in selecting the master pieces of literary works to be the distinguished exemplar of Thai literature until nowadays.

Keywords**:** The centenary, Literary Club, King Vajiravuth