บทที่ 3

ประเภทของวรรณคดีไทย

ในการแต่งหนังสือ เนื้อหาย่อมสัมพันธ์กับรูปแบบ เมื่อผู้แต่งมีจุดมุ่งหมายอย่างใดอย่างหนึ่งในการแต่ง ผู้แต่งก็จะเลือกรูปแบบที่เหมาะสมในการถ่ายทอดเนื้อหานั้น จึงทำให้วรรณคดีมีเป็นจำนวนมาก แตกต่างไปทั้งรูปแบบและเนื้อหา แนวคิดและวิธีการแต่ง เมื่อจะศึกษาวรรณคดีให้ลึกซึ้งลงไป จึงจำเป็นต้องแบ่งประเภทของวรรณคดีให้เป็นหมวดหมู่

การแบ่งประเภทของวรรณคดีทำได้หลายแบบ

แบ่งตามจุดมุ่งหมายของการแต่ง มี 2 ประเภท คือ

1. วรรณคดีบริสุทธิ์ คือวรรณคดีที่เป็นงานศิลปะ เน้นเรื่องของชีวิตจิตใจ อารมณ์และธรรมชาติ ไม่มุ่งหวังจะให้เกิดประโยชน์แต่ประการใดแก่ผู้อ่านโดยเฉพาะ นอกจากจะให้เกิดอารมณ์สะเทือนใจร่วมไปกับกวี แต่หากผู้อ่านจะได้รับประโยชน์ประการใดบ้าง ก็เป็นผลสนองตอบจากอารมณ์ของผู้อ่านเอง

2. วรรณคดีประยุกต์ คือวรรณคดีที่มีจุดมุ่งหมายในการแต่งประการใดประการหนึ่ง เช่น เพื่อสร้างความศรัทธาในศาสนา เพื่อสั่งสอนคติธรรม เพื่อใช้ในการแสดง เพื่อสดุดีความกล้าหาญ หรือสรรเสริญพระเกียรติยศ เพื่อชักจูงใจด้วยเหตุผลประการใดประการหนึ่ง

แบ่งตามเนื้อหา มีหลายประเภท เช่น

1. วรรณคดีศาสนา เช่น พระมาลัยคำหลวง นันโทปนันทสูตรคำหลวง มหาชาติคำหลวง ไตรภูมิพระร่วง กามนิต ฯลฯ

2. วรรณคดีการแสดง ได้แก่บทละคร บทพากย์โขน บทพากย์หนัง บทเสภา บทมโหรี เช่น อิเหนา รามเกียรติ์ สังข์ทอง ขุนช้างขุนแผน ฯลฯ

3. วรรณคดีนิราศ เช่น กำสรวลโคลงดั้น ทวาทศมาส นิราศนรินทร์ นิราศพระยาตรัง นิราศนครวัด ฯลฯ

4. **วรรณคดีประวัติศาสตร์** เช่น ลิลิตยวนพ่าย ลิลิตตะเลงพ่าย สามก๊ก ราชาธิราช ฯลฯ

5. **วรรณคดีประเภทนิทาน** เช่น พระอภัยมณีคำกลอน นิทานพื้นบ้านต่าง ๆ เป็นต้น

แบ่งตามแนวคิดร่วมสมัย มี 2 ประเภท คือ

1. **วรรณคดีน้ำเน่า** คืองานเขียนที่ไม่มีพัฒนาการทางความคิด และ กลวิธีในการแต่ง เช่น โครงเรื่องซ้ำ ๆ ตัวละครเป็นแบบฉบับตายตัว ไม่มีความคิดสร้างสรรค์ เนื้อหาไม่เป็นแก่นสาร ไม่ให้ข้อคิดอันเป็นคุณประโยชน์

2. **วรรณกรรมเพื่อชีวิต** คือวรรณกรรมที่มีเนื้อหาและแนวคิดสอดคล้องกับความเป็นไปของสังคมปัจจุบัน เช่น สะท้อนภาพความเป็นจริงสังคม ไม่ว่าความเป็นจริงนั้นจะเลวที่สุดหรือดีที่สุด เสนอแนะหนทางที่จะบรรลุเป้าหมายของชีวิตและสังคมที่ดีกว่าที่เป็นอยู่ในปัจจุบัน เป็นต้น วรรณกรรมเพื่อชีวิตจึงเป็นงานเขียนที่แสดงถึงความสัมพันธ์ของศิลปะกับชีวิตและสังคม ชีวิตนั้นคือชีวิตของประชาชนคนหมู่มาก และเพื่อสังคมคือสังคมที่ดีกว่า

แบ่งตามชนิดของคำประพันธ์ ซึ่งเป็นการแบ่งตามหลักวิชาที่ใช้ศึกษากันทั่วไป มี 3 ประการคือ

1. ร้อยแก้ว
2. ร้อยกรอง
3. บทละคร

ร้อยแก้ว วรรณคดีประเภทร้อยแก้ว แบ่งออกเป็นอีก 2 ประเภทย่อย คือ

1. สารคดี (non-fiction) คือหนังสือที่มีจุดมุ่งหมายให้ความรู้ ข้อเท็จจริงเป็นประการสำคัญ และยังให้ความเพลิดเพลินแก่ผู้อ่านด้วยกลวิธีการเรียบเรียงที่เร้าความสนใจและสำนวนภาษาชวนอ่าน

สารคดียังแบ่งเป็นประเภทย่อยอีกมาก

แบ่งตามจุดมุ่งหมาย ได้ 2 ประเภท คือ

1. เป็นสารคดีที่มีเจตนาจะให้ความรู้โดยตรง เช่น ตำนาน จดหมายเหตุ ตำราคู่มือ หนังสืออ้างอิง และบทความต่าง ๆ

2. เป็นสารคดีที่ให้ทั้งความรู้ ให้ข้อคิด ในขณะเดียวกันก็ให้ความคิดเพลิดเพลินในระหว่างการอ่านด้วย เช่น สารคดีชีวประวัติ สารคดีอัตชีวประวัติ สารคดีท่องเที่ยว บทความบางประเภท เป็นต้น

แบ่งตามรูปแบบ การเขียนสารคดีทั้งในอดีตและปัจจุบันมีรูปแบบหลากหลายดังนี้

1. **จดหมายเหตุ** เช่น จดหมายเหตุลาลูแบร์ จดหมายเหตุความทรงจำของกรมหลวงนรินทรเทวี

2. **ตำนาน ประวัติศาสตร์** เช่น ไทยรบพม่า ของสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ พงศาวดารกรุงศรีอยุธยา ฉบับหลวงประเสริฐอักษรนิติ พม่าเสียเมือง ของ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช

3. **ตำรา** เช่น ตำราพิชัยสงคราม ตำรายา แบบเรียน ฯลฯ

4. **สารคดีท่องเที่ยว** เช่น 21 วันในประเทศจีน ของนายแพทย์หทัย ชิตานนท์ ฤดูใบไม้ผลิที่เชิงเขาหิมาลัย และฤดูใบไม้ร่วงที่โปแลนด์ ของ "ดวงใจ" เที่ยวกับเมีย ของไมตรี ลิมปีชาติ

5. **สารคดีชีวประวัติและอัตตชีวประวัติ** เช่น โครงกระดูกในตู้ ของ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ความสำเร็จและความล้มเหลว ของ ม.ล. บุญเหลือ เทพยสุวรรณ พระประวัติสมเด็จฯพระศรีสวรินทราพระบรมราชเทวี พระพันวสาอัยยิกาเจ้า ของ สมภพ จันทรประภา เป็นต้น

6. **สารคดีวิชาการ** จำแนกแยกย่อยไปตามวิชาการสาขาต่าง ๆ เช่น ภาษาและวรรณคดี ประวัติศาสตร์ วิทยาศาสตร์ เศรษฐศาสตร์ การเมือง ฯลฯ ทั้งที่เป็นตำราและที่ให้อ่านได้โดยทั่วไป

7. **บทความ** เป็นความเรียงสั้น ๆ แสดงความรู้ ความคิดเห็นปรากฏในหนังสือพิมพ์ วารสารทั่วไป

ลักษณะของสารคดีที่ดี กล่าวโดยสรุป ได้แก่

1. มีเนื้อหาสาระถูกต้องตามข้อเท็จจริง

2. มีกลวิธีการเขียนที่เร้าความสนใจ ชวนอ่าน ด้วยการแทรก "เกร็ด" ซึ่งได้แก่ ตำนาน เรื่องขำขัน ความรู้ประกอบ หรือมีวิธีการเล่าเรื่องให้แปลกแตกต่างไปจากผู้อื่น

3. เรียบเรียงขึ้นด้วยภาษาที่สละสลวย รัดกุม กระจ่างชัด เข้าใจง่ายหรือมีเสน่ห์ชวนติดตาม

4. แสดงทัศนคติของผู้เขียนต่อบุคคล เหตุการณ์ หรือสถานที่ที่กำลังเขียนถึงด้วยใจเป็นกลาง

2. บันเทิงคดี (fiction) คือเรื่องเล่าที่มุ่งให้ความเพลิดเพลินแก่ผู้อ่านเป็นประการสำคัญ แต่หากว่าผู้อ่านจะได้ข้อคิด คติธรรม อันทำให้เข้าใจชีวิตและสังคมมากขึ้น ก็เป็นผลสะท้อนจากอารมณ์ของผู้อ่านเอง ผู้เขียนจะตั้งใจหรือไม่ตั้งใจก็แล้วแต่ แต่ผู้เขียนมักจะแสดงออกด้วยกลวิธีต่าง ๆ ประหนึ่งว่ามิได้ตั้งใจ มิฉะนั้นจะทำให้กลายเป็นคัมภีร์สำหรับสอนไป หนังสือบันเทิงคดีในอดีตนิยมแต่งด้วยคำประพันธ์ร้อยกรอง ที่แต่งเป็นร้อยแก้วก็มีนิทานนิยาย ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 1 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ได้มีการแปลพงศาวดารจีนและมอญ พงศาวดารเหล่านี้แม้จะเป็นหนังสือประวัติศาสตร์ แต่ก็ให้ความเพลิดเพลินแก่ผู้อ่านด้วยบทบาทของตัวละครมากเสียกว่าเหตุการณ์ในประวัติศาสตร์ ในสมัยรัชกาลที่ 5 เริ่มมีบันเทิงคดีร้อยแก้วอย่างใหม่จากตะวันตก และเป็นที่นิยมต่อมาจนปัจจุบันนี้ ได้แก่ นวนิยาย และเรื่องสั้น

นวนิยายและเรื่องสั้น เป็นบันเทิงคดีร้อยแก้วที่เรียบเรียงขึ้นจากประสบการณ์ จินตนาการและความคิดเห็นของผู้เขียน ด้วยจุดมุ่งหมายเพื่อเสนอเรื่องราวเกี่ยวกับชีวิตมนุษย์ในแง่มุมต่าง ๆ กัน บุคคลและพฤติกรรมในเรื่องไม่ได้เกิดขึ้นจริง แต่ตัวละครในนวนิยายนั้นเป็นที่ยอมรับกันว่า เป็นแบบฉบับของคนจริง ๆ ส่วนพฤติกรรมของตัวละครในเรื่องก็สอดคล้องกับสภาพความเป็นไปในยุคสมัยและสถานที่นั้น ๆ หรืออีกนัยหนึ่งกล่าวได้ว่า นวนิยายและเรื่องสั้น เป็นเรื่องที่มี "ความสมจริง" ฉะนั้นนวนิยายที่ดีย่อมมีคุณค่าต่อผู้อ่านนอกเหนือไปจากความบันเทิง เช่น ช่วยให้ผู้อ่านศึกษาลักษณะบุคคลและเหตุการณ์ เกิดความเข้าใจ ความหยั่งรู้ ในพฤติกรรมและจิตใจของมนุษย์ และนำมาปรับปรุงใช้กับตนเองหรือผู้อื่นได้

นวนิยายและเรื่องสั้น มีข้อแตกต่างกันที่ขนาดความยาว นวนิยายเป็นเรื่องเล่าขนาดยาว แต่เรื่องสั้นเป็นงานเขียนที่มีขนาดสั้น ฉะนั้นส่วนประกอบต่าง ๆ ของงานเขียน ซึ่งมีเหมือน ๆ กัน คือ มีโครงเรื่อง ตัวละคร แก่นเรื่อง สถานที่และเวลา ฯลฯ จึงกระชับรัดกุมกว่านวนิยาย เพื่อให้เหมาะสมกับเนื้อหา เช่น มีตัวละครน้อยมีแนวคิดเดียว มีกลวิธีการบรรยาย และการดำเนินเรื่องรวบรัด ฯลฯ

ฉะนั้น ลักษณะทั่วไปที่จะวินิจฉัยว่าเป็นเรื่องสั้นมีดังที่ ดร. วิทย์ ศิวะศริยานนท์[1] สรุปได้ดังนี้

1. เรื่องสั้นมีตัวละครจำกัดตัว และแต่ละตัวล้วนมีความสำคัญต่อท้องเรื่องทั้งนั้น ตัวประกอบที่ไม่มีความสำคัญอาจตัดทิ้งเสียได้ อย่างที่มีอยู่ในนวนิยาย (novel) นั้นจะมีในเรื่องสั้นไม่ได้

[1] ดร. วิทย์ ศิวะศริยานนท์, วรรณคดีและวรรณคดีวิจารณ์, พระนคร: อักษรเจริญทัศน์, 2519. หน้า 284.

2. การกระทำและพฤติกรรมบางอย่างของตัวละคร คำพูดทุกคำจะมีความหมายและกระทบกระเทือนถึงการคลี่คลายของเนื้อเรื่อง มิฉะนั้นก็ส่อนิสัยใจคอของตัวละครซึ่งในที่สุดเป็นแรงสะท้อนถึงเนื้อเรื่องอีกด้วย

3. เรื่องสั้นจะต้องมีเนื้อเรื่อง ๆ เดียว จะมีโครงเรื่องซับซ้อน หรือมีเรื่องแทรกเรื่องประกอบไม่ได้ เนื้อเรื่องของเรื่องสั้น ไม่จำเป็นจะต้องเป็นการกระทำหรือพฤติการณ์อาจจะเป็นการพรรณนาอารมณ์ของตัวละคร หรือฉากหนึ่งในชีวิตของบุคคลก็ได้ เช่น บางเรื่องของเชคอฟ (TCHEKOV)

4. เรื่องสั้นมักจะมี TWIST คือการผันผวนของเหตุการณ์อย่างมิได้คาดหมายตอนจบทำให้ออกรสขึ้น

ส่วนประกอบของนวนิยายและเรื่องสั้น มีหลายประการได้แก่

1. โครงเรื่อง (PLOT) หมายถึงเค้าโครงของเหตุการณ์ในเรื่องที่ผสมผสานเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน และ ดำเนินติดต่อกันตั้งแต่เริ่มเรื่องจนจบเรื่อง เหตุการณ์ในนวนิยายและเรื่องสั้นทั่วไปมักจะประกอบไปด้วยข้อขัดแย้ง (CONFLICT) ซึ่งอาจเป็นข้อขัดแย้งด้านพฤติกรรม ด้านจิตใจหรือด้านความคิด ความขัดแย้งด้านพฤติกรรม เช่น มีตัวละครฝ่ายตรงข้ามกัน คือ พระเอก–ผู้ร้าย นางเอก–ตัวอิจฉา หรือแม่ผัว–ลูกสะใภ้ เป็นต้น ความขัดแย้งด้านจิตใจ เช่น ตัวเอกร่ำรวยแต่ขาดความรัก หรือ ยากจนแต่รักเกียรติ ฯลฯ ความขัดแย้งด้านความคิด เช่น ความคิดขัดแย้งด้วยอุดมการณ์ทางการเมือง

2. ตัวละคร (CHARACTER) หมายถึงผู้ประกอบพฤติกรรมตามเหตุการณ์ในเรื่อง ตัวละครที่ดีจะต้องมีชีวิตชีวา คือ มีบทบาท บุคลิก แสดงกิริยา และปฏิกิริยาได้เช่นเดียวกับบุคคลจริง ๆ และเหมาะสมกับลักษณะนิสัย และพื้นฐานของตัวละครที่ผู้เขียนวางเอาไว้

3. **แก่นเรื่อง** (THEME) คือสารัตถะหรือหัวใจของเรื่อง เป็นเจตจำนงและข้อคิดที่ผู้เขียนต้องการเสนอให้ผู้อ่านทราบ แก่นเรื่องของนวนิยายเรื่องหนึ่งอาจมีหลายประการ โดยมากแก่นเรื่องมักแสดงถึงความเป็นธรรมดาธรรมชาติอย่างใดอย่างหนึ่งของมนุษย์ เมื่อพิจารณาจากเหตุการณ์ พฤติกรรม และลักษณะของตัวละครในเรื่อง จะทำให้เราสรุปแนวคิดนั้น ๆ ออกมาได้ อย่างเช่น เรื่องละครแห่งชีวิต นวนิยายของหม่อมเจ้าอากาศดำเกิง รพีพัฒน์ มีแก่นเรื่องสำคัญที่ผู้เขียนต้องการจะชี้ให้เห็นว่า ชีวิตนั้นคือละคร คือไม่มีอะไรแน่นอน ทุกคนแสดงบทบาทของตนไปตามครรลองชีวิต จะมุ่งหวังให้เป็นเช่นนั้นเช่นนี้จริงจังนักไม่ได้ ไม่ใช่ว่าทุกคนต้องประสบความ

สำเร็จในชีวิตตามที่ตั้งใจไว้เสมอไป หากใครปลงได้ ยอมรับได้อย่างวิสูตร ศุภลักษณ์ จึงจะเรียกได้ว่าชนะใจตนเอง

4. สถานที่และเวลา (SETTING) คือ ส่วนที่สร้างบรรยากาศของเรื่องให้สอดคล้องกับเหตุการณ์ที่ผู้เขียนวาดเอาไว้ เช่น กำหนดท้องเรื่องให้เหตุการณ์เกิดขึ้นในชนบท สถานที่ คำพูด ประเพณี ท้องถิ่น จะเป็นรายละเอียดที่ทำให้บรรยากาศของเรื่องสมจริงสมจัง เป็นต้น

5. ปรัชญาในการแต่ง (PHILOSOPHY) คือแนวคิดในการกำหนดนวนิยายหรือเรื่องสั้นในลักษณะใดลักษณะหนึ่ง เช่น นักเขียนที่มีความคิดในการถ่ายทอดชีวิตมนุษย์ให้ใกล้เคียงความเป็นจริงที่สุด ก็จะใช้ปรัชญาความคิดที่เรียกว่าแนวคิดแบบสัจนิยม (realism) ถ้าผู้เขียนมีความคิดที่จะแสดงให้เห็นว่า ชีวิตมนุษย์ย่อมสัมพันธ์กับสิ่งแวดล้อม พฤติกรรมการแสดงออกของมนุษย์ย่อมเป็นไปตามธรรมชาติของมนุษย์เอง และด้วยอิทธิพลจากสิ่งแวดล้อมรอบตัว เช่น สภาพดินฟ้าอากาศ สภาพเศรษฐกิจ สังคม หรือแม้โดยพันธุกรรม งานเขียนเช่นนี้นักเขียนจะเลือกใช้แนวคิดแบบธรรมชาตินิยม (naturalism) เป็นต้น หรือถ้านักเขียนต้องการแสดงชีวิตของมนุษย์อันผูกพันกับสังคมและการเมืองเป็นสำคัญ งานเขียนนั้นจะมีแนวคิดแบบสังคมนิยม (socialism หรือ socialist realism) เป็นต้น แนวคิดหรือปรัชญาความคิดมีหลายอย่าง ผู้แต่งมีความเชื่อในแนวคิดแบบใด ก็มักสร้างเรื่องของตนให้เป็นไปตามแนวคิดนั้น ๆ

ประเภทของนวนิยายและเรื่องสั้น

การแบ่งประเภทย่อยของนวนิยายและเรื่องสั้น อาจจะแบ่งได้หลายลักษณะแล้วแต่ว่าจะเอาอะไรเป็นเกณฑ์ เช่น

แบ่งตามแนวคิด ได้แก่

1. **แนวคิดแบบโรแมนติก** (Romanticism) โดยมากเป็นเรื่องประเภทพาฝัน คือผู้ประพันธ์พอใจระบายภาพชีวิตที่งดงามมากกว่าภาพที่สกปรก และมักงดงามเกินความเป็นจริง เนื้อเรื่องมักเป็นเรื่องทำนองว่าตัวเอกได้รับความทุกข์ในตอนต้น แต่บั้นปลายเรื่องมักจะได้รับความสุขสมปรารถนาเสมอไป ตัวละครมักจะวาดภาพชัดเจนว่าเป็นคนดีหรือคนร้าย คนร้ายอาจกลับตัวเป็นคนดีในบั้นปลายหรือถูกลงโทษตามความผิดความชั่วที่กระทำไว้ก็ได้ ส่วนคนดีก็มักจะได้รับผลดีตอบแทนในบั้นปลายเสมอ นวนิยายเรื่องสั้นที่มีแนวคิดโรแมนติกอาจมีเนื้อเรื่องเป็นเรื่องรัก เรื่องโลดโผน

ผจญภัย เรื่องภูตผีปีศาจ สิ่งมหัศจรรย์ หรือเรื่องจินตนิยายก็ได้ เช่น ในฝัน ของ "โรสราเรน" เพชรพระอุมา เล็บครุฑ ของ พนมเทียน บ้านทรายทอง ของ ก. สุรางคนางค์ ฯลฯ

2. **แนวคิดแบบสัจนิยมหรือสัจสังคมนิยม** (Realism or Socialist Realism) ได้แก่ นวนิยายหรือเรื่องสั้นที่มุ่งถ่ายทอดชีวิตให้ใกล้เคียงกับความเป็นจริงมากที่สุด หลีกเลี่ยงเหตุการณ์บังเอิญหรือสิ่งที่ไม่น่าจะเป็นไปได้ เป็นงานเขียนที่สะท้อนภาพความเป็นจริง มิใช่สะท้อนภาพความรู้สึกนึกคิดหรือจินตนาการ งานเขียนในแนวคิดเช่นนี้ มักเรียกกันว่าเรื่อง "สะท้อนภาพชีวิต" หรือ "สะท้อนภาพสังคม" เช่น ละครแห่งชีวิต ของ มจ. อากาศดำเกิง สี่แผ่นดินของ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช รัฐมนตรีหญิงของ ดวงใจ ปีศาจ ของ เสนีย์ เสาวพงศ์ เป็นต้น

3. **แนวคิดแบบธรรมชาตินิยม** (Naturalism) ได้แก่ นวนิยายเรื่องสั้นที่เน้นให้เห็นความเศร้าหม่นหมอง ความทุกข์ของชีวิตอันเกิดจากอิทธิพลของธรรมชาติของมนุษย์เอง คือ ความโลภ โกรธ หลง ตัณหา ความทะเยอทะยาน อารมณ์เพศ ฯลฯ หรือจากอิทธิพลของสิ่งแวดล้อม คือดินฟ้าอากาศ เศรษฐกิจ ภาวะสิ่งแวดล้อม เช่นเรื่อง จัน ดารา ของ อุษณา เพลิงธรรม สัญชาติญาณมืด ของ อ. อุดากร เรื่องสั้นเช่น เขียดขาคำ ในชุด "ฟ้าบ่กั้น" ของ ลาว คำหอม เป็นต้น

4. **แนวคิดแบบสัญลักษณ์นิยม** (Symbolism) ได้แก่นวนิยายและเรื่องสั้นที่ใช้สัญลักษณ์แทนสิ่งใดสิ่งหนึ่งโดยไม่กล่าวถึงตรงๆ หรืออาจจะใช้เรื่องทั้งเรื่องสื่อความคิดแทนก็ได้ เช่น ดอกไม้ที่เธอถือมา ขุนทอง....เจ้าจะกลับเมื่อฟ้าสาง ของ อัศศิริ ธรรมโชติ ที่เห็นและที่เป็นอยู่ ของ คมทวน คันธนู บนราวแห่งความกับแค้น ของ พิบูลศักดิ์ ละครพล รถไฟเด็กเล่น ของ สุชาติ สวัสดิศรี ฯลฯ

แบ่งตามเนื้อเรื่อง มีหลายประเภท เช่น

1. ประเภทรักพาฝัน เช่น ผู้ใหญ่ลีกับนางมา ผู้กองยอดรัก ของ กาญจนา นาคนันท์ คู่กรรม ค่าของคน ของ โรสราเรน เจ้าสาวของอานนท์ นิกกับพิม ของ ว.ณ. ประมวญมารค เป็นต้น

2. ประเภทสะท้อนภาพสังคม เช่น ตะวันตกดิน ของ กฤษณา อโศกสิน สงครามชีวิต ของ ศรีบูรพา หมอเมืองพร้าว ของ นายแพทย์อภิเชษฐ์ นาคเลขา ครูบ้านนอก ของ คำหมาน คนไค เป็นต้น

3. ประเภทชีวิตโลดโผน เช่น เล็บครุฑ ของ พนมเทียน เหยี่ยวราตรี ของ ส. เนาวราช อินทรีย์แดง ของ เศก ดุสิต ร้อยบ่า ของ อรชร-พันธุ์บางกอก

4. ประเภทนักสืบ ได้แก่ คุณบ้ามาธูร ของ แก้วเก้า ชุดนักสืบพราน ของ พ.ต.ต. พุฒ บุรณสมภพ หรือ "4711"

5. ประเภทผจญภัย เช่น เพชรพระอุมา ของ "พนมเทียน" ล่องไพร ของ น้อย อินทนนท์

6. ประเภทขบขัน เช่น ชุดสามเกลอ พล นิกร กิมหงวน ของ ป. อินทรปาลิต

7. ประเภทอิงประวัติศาสตร์ เช่น ร่มฉัตร ของ ทมยันตี ผู้ชนะสิบทิศ ของ ยาขอบ สิคิริยา ของ โสภาค สุวรรณ เป็นต้น

8. ประเภทอิงพุทธศาสนา เช่น กามนิต ของ เสฐียรโกเศศ นันทะ-ประชาบดี อาทิตย์ขึ้นทางตะวันตก ของ สุชีพ ปุญญานุภาพ สายธารที่เปลี่ยนทาง ของ วสิน อินทสระ

9. ประเภทวิทยาศาสตร์ เช่น ชุดนิยายวิทยาศาสตร์ ของ จันตรี ศิริบุญรอด

10. ประเภทการเมือง เช่น ไผ่แดง ของ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช จนกว่าเราจะพบกันอีก ของ ศรีบูรพา ระย้า ของ สด กูรมะโรหิต เมืองนิมิตร ของ ม.ร.ว. นิมิตรมงคล นวรัตน์

11. ประเภทลูกทุ่ง เช่น แผลเก่า รอยไถ ศาลเพียงตา ของ ไม้เมืองเดิม เรื่องสั้นชุดเฒ่าโพล้ง ของ มนัส จรรยงค์

12. ประเภทจิตวิทยา เช่น จัน ดารา ของ อุษณา เพลิงธรรม เหยื่ออารมณ์ ของ ศิระ ส. ไร้เสน่หา ของ ว. วินิจฉัยกุล ลูกแม่ ของ โบตั๋น

นอกจากนี้ การแบ่งประเภทนวนิยายและเรื่องสั้นยังอาจอาศัยสิ่งอื่นเป็นเกณฑ์ เช่น อายุของผู้อ่าน ได้แก่ วรรณกรรมสำหรับเด็ก สำหรับวัยรุ่น สำหรับผู้ใหญ่ อย่างไรก็ตามการแบ่งประเภทนี้ เป็นการแบ่งอย่างหลวม ๆ ไม่ตายตัว นวนิยายหรือเรื่องสั้นเรื่องหนึ่ง อาจมีลักษณะคาบเกี่ยวกันหลายอย่าง เช่น เป็นทั้งเรื่องสะท้อนภาพสังคมและการเมือง เป็นทั้งเรื่องชีวิตโลดโผนและนักสืบ เป็นทั้งเรื่องรักและอิงประวัติศาสตร์ก็ได้

การพิจารณาศิลปะการแต่งนวนิยายและเรื่องสั้น

นอกจากความเพลิดเพลินในด้านเนื้อหาแล้ว ผู้อ่านยังสามารถพิจารณาศิลปะการแต่งนวนิยายเรื่องสั้นเพื่อวิเคราะห์และวิพากษ์ คือแยกแยะส่วนประกอบและประเมินคุณค่า คือ บอกตนเองและผู้อื่นได้ว่านวนิยายเรื่องสั้นนั้น ๆ ดีเด่นตรงที่ใด บกพร่องตรงที่ใด โดยการพิจารณาส่วนต่าง ๆ ดังนี้

1. **ศึกษาท่วงทำนองการแต่ง** (style) อันเป็นลักษณะเฉพาะตัวของผู้เขียนแต่ละคน ท่วงทำนองการแต่งปรากฏได้หลายอย่าง เช่น การเลือกใช้คำ การใช้รูปประโยคแบบต่าง ๆ การใช้สำนวนโวหารอุปมาอุปไมย การวางโครงเรื่อง การสร้างตัวละคร เป็นต้น

2. **ศึกษากลวิธีการแต่ง** (technigue) ได้แก่ การเลือกผู้เล่าเรื่องการเปิดเรื่องปิดเรื่องให้ประทับใจ การสร้างตัวละครและบทสนทนา การสร้างฉากและบรรยากาศของเรื่อง การลำดับเนื้อความและเหตุการณ์ในเรื่อง เช่นใช้กลวิธีเล่าย้อนหลัง การสร้างความสนใจใคร่รู้ เปิดเผยบางตอน ปิดงำบางตอน เพื่อสร้างความตื่นเต้น หรือทิ้งค้างเหตุการณ์ไว้ การใช้สัญลักษณ์เพื่อสื่อความหมายบางอย่างในบางตอนหรือตลอดทั้งเรื่อง สัญลักษณ์นั้นควรกระจ่างชัด เข้าใจได้ทันที และทำให้เข้าใจเนื้อเรื่องทั้งหมดอย่างลึกซึ้งประทับใจ

3. การควบคุมสารัตถะ (theme) หมายความว่าผู้แต่งมีเจตนาจะแสดงแก่นแท้ของเรื่อง ซึ่งมักจะเป็นลักษณะอันเป็นธรรมชาติของมนุษย์ โดยการเปิดเผยให้ผู้อ่านเข้าใจแก่นเรื่องเป็นระยะ ๆ ไปอย่างเหมาะสมจนผู้อ่านสามารถสรุปสารัตถะของเรื่องได้อย่างไม่คลาดเคลื่อนเมื่ออ่านเรื่องจบลงหรือไม่ หรือผู้แต่งไม่อาจควบคุมสารัตถะของเรื่องได้จนผู้อ่านไม่อาจติดตามอ่านได้เข้าใจ

4. ศึกษาหางเสียง (tone) ของผู้แต่ง ว่าผู้แต่งมีความคิดอย่างไรอยู่เบื้องหลังการแต่ง ผู้แต่งนิยมอะไร ไม่นิยมอะไร มีจุดยืนอย่างไร ผู้แต่งมีอคติ ป้องกันหรือยกย่องสิ่งใดหรือผู้ใดเป็นพิเศษ หรือมีใจเป็นกลางเสนอเหตุการณ์และพฤติกรรมของมนุษย์โดยสุจริตใจ

ร้อยกรอง

วรรณคดีประเภทร้อยกรองของไทยแบ่งออกเป็นประเภทย่อย ๆ ได้อีกหลายวิธีเช่น

แบ่งตามชนิดของคำประพันธ์

ได้แก่ กาพย์ กลอน โคลง ฉันท์ ร่าย ลิลิต กลบท เป็นต้น

แบ่งตามวัตถุประสงค์การแต่ง เช่น

1. เพลงยาว ใช้เป็นจดหมายรักหรือรำพันความในใจ

2. นิราศ ใช้แสดงความอาลัยที่ต้องจากผู้หญิง

3. บทแสดง ใช้ในการแสดงประเภทต่าง ๆ เช่น บทพากย์โขน บทพากย์หนัง บทละครรำ บทละครร้อง บทละครพูด บทเชิดหุ่น เป็นต้น

4. บทร้อง ใช้ในการขับร้องประกอบดนตรี เช่น บทมโหรี บทเพลงต่าง ๆ

5. บทสุภาษิต ใช้สอนความประพฤติ แสดงจารีตประเพณี ค่านิยม เช่น สุภาษิตสอนหญิง โคลงพาลีสอนน้อง โคลงทศรถสอนพระราม โคลงโลกนิติ

6. บทเล่าเรื่อง ใช้อ่านหรือเล่าเรื่องเพื่อแสดงเรื่องราวต่าง ๆ เช่น นิทาน คำกลอน บทเสภา บทสดุดีและเฉลิมพระเกียรติ

7. บทประกอบพิธีกรรม ใช้ประกอบในพิธีการต่าง ๆ เช่น โองการแช่น้ำใช้ในพิธีถือน้ำพระพิพัฒน์สัตยา บทฉันท์ดุษฎีสังเวยกล่อมช้าง บทเห่เรือ ร่ายทำขวัญนาค เป็นต้น

"วรรณศิลป์"ในกวีนิพนธ์

วรรณคดีไทยในอดีตส่วนมากแต่งด้วยคำประพันธ์ร้อยกรอง การใช้รูปแบบคำประพันธ์มักจะสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของหนังสือที่แต่ง เช่น ถ้าเป็นบทการแสดงก็มักจะใช้กลอนบทละคร ถ้าเป็นเพลงยาวก็ใช้กลอนเพลงยาว ถ้าเป็นการสดุดีมักจะแต่งด้วยคำฉันท์หรือลิลิต เป็นต้น การเลือกรูปแบบให้เหมาะสมกับเนื้อหา และการแต่งคำประพันธ์ให้ถูกต้องตามฉันทลักษณ์ เป็นลักษณะของร้อยกรองทั่ว ๆ ไป แต่ร้อยกรองที่จะถือว่าเป็น "กวีนิพนธ์" ต้องมีศิลปะในการแต่ง ที่เราเรียกว่า "วรรณศิลป์" หรือแง่งามของร้อยกรอง นั่นคือนอกจากจะแสดงฝีมือและความจัดเจนในการแต่งคำประพันธ์แล้ว กวีนิพนธ์ยังเป็นงานที่กวีถ่ายภาพตามที่เห็นและถ่ายทอดความนึกคิดและอารมณ์ของตนอย่างลึกซึ้งแก่ผู้อ่านอีกด้วย

ความงามของร้อยกรองเกิดจากถ้อยคำ กวีใช้ภาษาเป็นเครื่องมือในการถ่ายทอดอารมณ์สะเทือนใจ ความนึกคิดและจินตนาการของกวี เมื่อถ้อยคำนั้นประสมประสานกับลีลาจังหวะของคำประพันธ์ร้อยกรองชนิดต่างๆ ทำให้ภาษาร้อยกรองมีคุณสมบัติแตกต่างจากภาษาร้อยแก้วคือเป็นภาษาที่ก่อให้เกิดอารมณ์ ความนึกคิด ได้ด้วยเสียงและความหมาย ฉะนั้นภาษาของร้อยกรองจึงไม่ใช่ถ้อยคำที่อ่านด้วยตาเท่านั้น แต่เป็นถ้อยคำที่ฟังด้วยหูอีกด้วย ดังที่เราจะพบว่าการอ่านกวีนิพนธ์นั้นต้องอ่านดัง ๆ จึงจะเป็นอย่างที่เรียกกันว่า "ไพเราะเสนาะโสต" คือผู้อ่านคิมค่ำลึกซึ้งถึงจินตนาการของกวีทั้งด้วยการสร้างภาพในจิตและเสียง

ความไพเราะของกวีนิพนธ์จึงเกิดจากภาษาที่มีความงามด้วยเสียงและความหมาย นั่นคือความไพเราะของกวีนิพนธ์อาจเกิดขึ้นด้วยเหตุ 2 ประการ คือ ความไพเราะอันเกิดจากเสียง และความไพเราะอันเกิดจากความหมาย

ความไพเราะอันเกิดจากเสียงของถ้อยคำ อาจเกิดขึ้นได้หลายประการได้แก่

1. **เสียงของพยัญชนะและสระ** ทำให้ผู้อ่านเกิดมโนภาพตามตัวอักษร เช่น กวีพรรณนาธรรมชาติ ตอนชุนแผนพลายงามยกทัพไปตีเชียงใหม่ว่า

ตรงตะพักเพิงผาศิลาเผิน ชะงักเงื้นเงื้อมงอกชะแง้หงาย
ที่หุบห้วยเหวหินบีนทะลาย เป็นวุ้งโว้งโพรงพรายดูลายพร้อย
บ้างเป็นยอดกอดก่ายตะเกะตะกะ ตะขรุตะขระเหี้ยนหักเป็นหินห้อย
ขยุกขยิกหยดหยอดเป็นยอดย้อย บ้างแหลมลอยเลื่อมสลับระยับยิบ

(ขุนช้างขุนแผน)

บทร้อยกรองข้างต้นแสดงจินตภาพของกวีถึงภาพของภูเขาที่สลับสลัว เว้าแหว่งปูดโปน หากมองข้ามความงามในเรื่องของการสัมผัสสระ สัมผัสอักษรไปเสีย แล้วพิจารณาดูคำที่แสดงลักษณะของหุบเขาแห่งนี้ เราจะเห็นว่าการประสมสระและพยัญชนะจนเกิดเป็น "คำ" ซึ่งมี "ความหมาย" นี้ ความหมายของคำจะเกิดขึ้นจากลักษณะเฉพาะของพยัญชนะและสระนั้นเอง ได้มีผู้ศึกษาเรื่องความสัมพันธ์ของเสียงและความหมายของคำในภาษาไทยอยู่หลายท่าน[1] ได้พบว่าเรื่องสระและพยัญชนะที่ประสมกันเป็นคำก่อให้เกิดความรู้สึกแตกต่างกันไป และความหมายของคำมักจะตรงกับความรู้สึกที่เกิดจากสระและพยัญชนะนั้น ๆ ประสมกันอย่างค่อนข้างจะแน่นอน เช่น พยัญชนะ ข ออกเสียงหนัก คำที่เกิดจากพยัญชนะตัวนี้มักจะให้อารมณ์รุนแรง เช่น ขึ้ง เขื่อง ขม เข้ม ขาด ขัน ขัด ขืน ขูด แต่ถ้ามีตัวกล้ำก็จะให้ความรู้สึกตามตัวที่มากล้ำ เช่น ขย ให้ความรู้สึกไปในทางไม่ราบเรียบ เพราะตัว ย มักแสดงลักษณะเช่นนั้น เช่น ในตัวอย่างมีคำว่า ขรุขระ ขยุกขยิก หยดหยอด ย้อย ระยับ ยิบ ล้วนแต่มีความหมายถึงความไม่มั่นคง ไม่ราบเรียบ ไม่อยู่นิ่ง พยัญชนะอีกตัวหนึ่งคือตัว ง ซึ่งหนักหัวคอยแต่จะหงายไปข้างหลัง คำที่เกิดจากเสียง ง จึงมักมีความหมายไปในทางไม่ค่อยมั่นคง ไม่สมบูรณ์ ยิ่งทำให้น่าขัน น่าสงสาร หรือไม่น่าเชื่อถือไปเลย เช่น งอแง ง่อนแง่น งุ่มง่าม โง่เง่า งกเงิ่น งงงัน โงนเงน ฯลฯ ถ้ามีพยัญชนะตัวอื่นมาผสม ความรู้สึกที่เกิดจากเสียงตัว ง จะมีความสำคัญมากกว่า เช่น ชง จะให้ความรู้สึกที่ไม่มั่นคงตามตัว ง ไปด้วย ดังคำในตัวอย่างคือ ชะงัก ชะง่อน เงิ่น เงื้อม งอก ชะแง้ หงาย เป็นต้น ความรู้ทางภาษาศาสตร์ จึงสามารถนำ

[1] ชมัยพร แสงกระจ่าง, "ภาษาจากความรู้สึก" กรอง : ภาษาและวรรณกรรม, พระนคร : ชุมนุมวิชาการอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2516, หน้า 13-31.

มาใช้ในการพิจารณาความงามในกวีนิพนธ์ได้อย่างมีประโยชน์ ทำให้เราเข้าถึงความหมายของคำที่กวีนำมาใช้ได้อย่างลึกซึ้งขึ้น

2. เสียงสัมผัส คือเสียงที่คล้องจองกัน ไทยได้ชื่อว่าเป็นชาตินักกลอนมาแต่โบราณกาล เพราะนิยมพูดจาให้คล้องจองกัน เช่นในศิลาจารึกหลักที่ 1 แม้จะแต่งเป็นภาษาร้อยแก้ว แต่ก็มีสัมผัสคล้องจองกันในบางตอนอย่างไพเราะ เช่น "ในน้ำมีปลา ในนามีข้าว" "เพื่อนจูงวัวไปค้า ขี่ม้าไปขาย" ข้อความในโฆษณาปัจจุบันก็มักจะเป็นประโยคที่คล้องจองกัน เช่น "เพื่อนคู่คิด มิตรคู่บ้าน" "บริการทุกระดับประทับใจ" หรือ "ขึ้นรถเมล์ไม่เสียเกียรติ ถึงจะเบียดก็ทนหน่อย" เป็นต้น เสียงสัมผัสจึงเป็นสิ่งสำคัญที่สุดในบทร้อยกรองของไทย เพราะคำประพันธ์ทุกชนิดนอกจากจะบังคับเอกโท ครุลหุ หรือคณะ ตามประเภทของตนแล้ว จะบังคับสัมผัสทั้งสิ้น สัมผัสในกวีนิพนธ์ของไทย เกิดขึ้นโดยเอกลักษณ์ของชาติ คือจากความนิยมของคนไทยเอง เพราะมีรูปแบบร้อยกรองหลายชนิดที่เรารับมาจากอินเดีย เช่น คำฉันท์ โคลง ของเดิมไม่มีสัมผัส บังคับแต่ครุลหุ เราก็นำมาเพิ่มบังคับสัมผัสให้ถูกหูคนไทย

ลักษณะสัมผัสในบทร้อยกรองมี 2 อย่าง คือ

สัมผัสบังคับ ได้แก่สัมผัสนอก คือคำสุดท้ายของวรรคต้นส่งเสียงสัมผัสไปยังคำในวรรคต่อไป และยังมีสัมผัสระหว่างบท คือ คำสุดท้ายของบทร้อยกรองบทแรกส่งสัมผัสไปยังคำสุดท้ายของบาทแรกในบทถัดไป สัมผัสนอกมักเป็นสัมผัสสระ

สัมผัสไม่บังคับ ได้แก่สัมผัสใน เป็นได้ทั้งสัมผัสสระและสัมผัสอักษร สัมผัสนี้ไม่มีข้อบังคับตายตัว จะมีหรือไม่มีก็ได้ จะมีมากหรือมีน้อยก็ได้ แต่ถ้ามีมากมักจะทำให้ร้อยกรองไพเราะยิ่งขึ้น เพราะเสียงสัมผัสจะทำให้เกิดความคล้องจองลื่นไหลเหมือนกวีนำเอาถ้อยคำมาร้อยมากรองเข้าด้วยกันราวกับพวงดอกไม้ ดังเช่น

ตัวอย่างที่ 1

เอนระนาบอาบน้ำค้างกลางแดดหนาว ทอดรวงยาวยอดระย้าราน้ำใส
ละลานรอบขอบพ้าคราพร้ิวใบ เพียงพรมใหญ่ไหวระยาบหาบเปลวทอง
เพรียกเพลงเรือเมื่อสางหมอกจางสี ระเรื่อยรี่เลียบลัดตัดชายหนอง
สาวเจ้าพายย้ายเย้องชำเลืองมอง หนุ่มก็พร้องเพลงเกี่ยวเก้ียวแก้กัน

(หวานคมเคียว ของ เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์)

ตัวอย่างที่ 2

ชะโดดุกกระดี่โดด สลาดโลดยะหยอยหยอย
กระเพื่อมน้ำพะพร่ำพรอย กระฉอกฉานกระฉ่อนชล
กระสร้อยซ่าสวายซิว ระรี้ระวิวละวาดวน
ประมวลมัจฉะแปมปน ประหลาดเหลือจะรำพัน
(อิลราชคำฉันท์)

ตัวอย่างที่ 3

นฤโฆษคะนองศัพ ทะสดับคะเครงครืน
ณ นภางคะกลางคืน ขณะบ้างก็กลางวัน
พลวายุพายุเมฆ อดิเรกระเรียงรัน
ตละก้อนและกลุ่มอัน ชระอุ่มคะคลุ้มฝน
ละเลาะพื่องละล่องพ้า จระผ่าพโยมพล
แน่ะพยับชะอับจน ระวิจันทร์ก็เจื่อนแสง
บ่สว่างและบางที อสนีก็สำแดง
สุราฤทธิ์เริงแรง ระยะแลบปละแปลบหาว
(สามัคคีเภทคำฉันท์)

เรื่องของสัมผัสในนี้ รองอำมาตย์เอกหลวงธรรมาภิมณฑ์ (ถึก จิตรกถึก) กวีและนักปราชญ์ในสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้จัดประเภทของสัมผัสในไว้เป็นพวก ๆ ในหนังสือประชุมลำนำ[1] ดังนี้

สัมผัสสระ

1. เดี่ยง คือ สระเดี่ยวเรียง 2 คำ เช่น จะเปรียบสองปองปานกันคารตา
2. เทียบเคียง คือ สระเดี่ยวเรียง 3 คำ เช่น ขอพบชาติหน้าใหม่ให้ได้ถนอม
3. ทบเดี่ยง คือ สองสระเรียงกันสระละ 2 คำ เช่น ดูคมขำน้ำนวลยวนสวาท

[1] รองอำมาตย์เอก หลวงธรรมาภิมณฑ์ (ถึก จิตรกถึก), ประชุมลำนำ, พระนคร : สำนักนายกรัฐมนตรี, 2514 หน้า 52–3.

4. เทียบแอก คือ สระอื่นคั่นกลาง 1 คำ อยู่ปลายวรรค เช่น ดูประเทืองเรือง แสงทองสาดส่อง

5. แทรกเดี่ยง คือ มีสระอื่นคั่นกลาง 1 คำ อยู่ต้นวรรคหรือกลางวรรค เช่น จะเปรียบสองปองปานกันดารตา

6. แทรกแอก คือ มีสระอื่นคั่นกลาง 2 คำ เช่น ไม่สมมาดเหมือนที่คาด คะเนพึง

สัมผัสพยัญชนะ

1. คู่ คือ อักษรเดียวเรียง 2 คำ เช่น พร้อมส่วนสรรพบรรจบเบญจลักษณ์

2. เทียบคู่ คือ อักษรเดียวเรียง 3 คำ เช่น ผุดผ่องผาดพึงพิศพินิจผวง

3. เทียมรถ คือ อักษรเดียวเรียง 4 คำ เช่น ชั่งเดี๋ยวโดดเด็ดได้หนอใจไฉน

4. เทียบรถ คือ อักษรเดียวเรียง 5 คำ เช่น มาโรยร่วงแรมรสเรณูนวล

5. ทบคู่ คือ พยัญชนะสองตัวเรียงกันตัวละสองคำ เช่น เสียดายดวง พวงพุ่มโกสุมสงวน

6. แทรกคู่ คือ มีพยัญชนะอื่นคั่นกลาง 1 คำ เช่น ดังเทียนดับวับเดี่ยว ประเดี๋ยวใจ

7. แทรกรถ คือ มีพยัญชนะอื่นคั่นกลาง 2 คำ เช่น สักคำน้อยมิให้แหนงระแวงโสต

3. เลียนเสียงธรรมชาติ กวีเก็บเสียงจากธรรมชาติที่ตนเองได้ยิน ไม่ว่าจะเป็นเสียงปี่ เสียงขลุ่ย เสียงซอ เสียงนกร้อง เสียงลมพัด เสียงน้ำไหล เสียงอาวุธกระทบกัน เสียงอากัปกิริยาต่าง ๆ มาประกอบกับถ้อยคำในบรรยายในร้อยกรองทำให้ช่วยสร้างมโนภาพแก่ผู้อ่าน ได้เห็นทั้งภาพได้ยินทั้งเสียงไปตามจินตนาการของกวี เช่น

ตัวอย่างที่ 1

น้ำพุพุ่งซ่าน ไหลฉ่าฉาดฉาน เห็นตระการ มันไหลจอกโครม จอกโครม มันไหล จอก จอก จอก จอก โครม โครม

เสียงนกยูงทอง มันร้องโก่งดัง หูเราฟัง มันร้องดังกระโต้งโฮง กระโต้งโฮง มักดัง กอก กอก กอก กอก กระโต้งโฮง

(เพลงเขมรไทรโยค)

ตัวอย่างที่ 2

ต้อยตะริดติดตี่เจ้าพี่เอย จะละเลยเร่ร่อนไปนอนไหน
แอ้อ้อยสร้อยฟ้าสุมาลัย แม้นเด็ดได้แล้วไม่ร้างไม่ห่างเชย

(พระอภัยมณี)

ตัวอย่างที่ 3

ระทึกท้นโทนทับฉิ่งฉับฉิ่ง ติงทั่งติง ติงทั่งติง ทั่งติงทั่ง
เจ้าพลายงามศรีมาลาไม่มาฟัง เพลงก็พรากจากวังบางขุนพรหม

(คำหยาด ของ เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์)

ตัวอย่างที่ 4

ไผ่ซออ้อเอียดเบียดออด ลมลอดไล่เลี้ยวเรียวไผ่
ออดแอดแอดออดยอดไกว แพใบไล้น้ำลำคลอง

(คำหยาด)

ตัวอย่างที่ 5

"เสียงเบ็ดผีหวี่หวีดจังหรีดเรียง
หรึ่งหรึ่งเรื่อยเฉื่อยชื้นสะอื้นอก สำเนียงนกแสกแถกแสกแสกเสียง
เสียงแมงมุมอุ้มไข่มาไต้เตียง ตีอกเพียงผึงผึงตะลึงพึง
ผ่ายฝูงหนูมุสิกกิกกิกร้อง เสียวสยองยามยินถวิลหวัง

(รำพันพิลาป)

ตัวอย่างที่ 6

เจ้าขุนช้างกับนางเทพทอง ว่าไม่มีปี่กลองรำไม่ได้
อ้ายขโมยทั้งกองร้องฮ้าไฮ้ บ้างปากไล่เป็นปี่ต่อยแต
ขุนช้างกับนางเทพทองรำ โจ๋งกะจะโจ๋งคร่ำทำแยงแย่

อ้ายขโมยว่าลูกยักถูกแท้ ตีอีแม่ยังเลวเอวแข็งไป
เทพทองกลัวนักยักสี่มุม โจ๋งกะจะโจ๋งครุ่มหาหยุดไม่
ตะติงเหน่งติงโหน่งกะโพงใส่ ยักไหล่ไพล่ก้นวนตามโทน

(ขุนช้างขุนแผน)

4. ลีลาจังหวะ หมายถึงความไพเราะของเสียงสูงต่ำ สั้นยาว หนักเบา อันเกิดจากถ้อยคำกระทบกระทั่งกัน และการหยุดแบ่งจังหวะออกเป็นตอน ๆ ช่วง ๆ สลับกันไป ตามลีลาของคำประพันธ์แต่ละชนิด รวมทั้งการเลือกใช้คำให้เหมาะแก่บรรยากาศและเนื้อความด้วย

ภาษาไทยเป็นภาษาของเสียงดนตรีอยู่แล้ว ด้วยเสียงสูงต่ำของวรรณยุกต์ ฉะนั้น การเลือกใช้คำที่มีเสียงสูงต่ำตามวรรณยุกต์ คำที่มีเสียงสั้นยาวตามสระ และคำที่มีเสียงหนักเบาตามเสียงพยัญชนะ จะมีส่วนในการสร้างบรรยากาศที่แตกต่างกันไป ฉะนั้นเรามักจะพบว่ากวีนิพนธ์ที่แสดงความรัก ความเศร้า ความอาลัย มักมีลีลาอ่อนเนิบ ทอดเสียงยาว ตอนใดแสดงบรรยากาศรื่นเริง คึกคึ้น หึกเหิม หรือกราดเกรี้ยว มักจะใช้เสียงสั้น เสียงหนัก ทำให้เกิดจังหวะกระชากกระชั้น เร่งเร้ารวดเร็ว รุนแรง กระแทก กระทั้น ผู้อ่านก็มีอารมณ์คล้อยตามไปด้วย ดังตัวอย่าง

ตัวอย่างที่ 1 อารมณ์รัก

ประจงจูบลูบผมแล้วชมพักตร์ น่ารักนวลเนื้อเจ้านี่มนี่ม
น้ำตาคลอเปี่ยมอยู่เรียมริม เจ้าเย้อนยิ้มสักหน่อยเถิดกลอยใจ

(ขุนช้างขุนแผน)

ตัวอย่างที่ 2 โศกเศร้า

ลำดวนเอ๋ยจะด่วนไปก่อนแล้ว เกดแก้วพิกุลยี่สุ่นศรี
จะโรยร้างห่างสั้นกลีนมาลี จำปีเอ๋ยกี่ปีจะมาพบ

(ขุนช้างขุนแผน)

ตัวอย่างที่ 3 การรบ

ผันเข้าคลุกรุกรบ หลบหลีกบีนบให้ตอก หลบหลีกหอกบให้ต้อง เขาเร่งซ้องบีนยะยุ่ง ซ้องหอกพุ่งยะย้าย ข้างซ้ายเร่งมาหนา ข้างขวาเร่งมามาก เข้าทุกปรากรุกโรม สองนายโจมฟันเฟือง เครื่องพรัดตัดหัวขาด เขาก็สาดศรยิง ตรึงนายแก้วยะยัน ต้องนายขวัญท่าวทบ นางรื่นรบรุกฟัน

นางโรยผันผาดแทง ด้วยปลายแวงกุมปีก เขาบรู้จักว่าผู้หญิง เขาก็ยิงต้องสองนาง วางมาสู่ผีผัว ทอดตัวทับสองนาย ตายตามกันทั้งสี่

(ลิลิตพระลอ)

ตัวอย่างที่ 4 บทดำว่า

ข้าขอบใจที่จะให้เอาช้างรับ ข้ากับหม่อมพลายไม่มีช้าง
นี่วันทองสำรองไว้กล่นเกลื่อน ร้อเรือนปลูกใหม่ให้กว้างขวาง
แต่ล้วนซับมันบ้างากางกาง ช้างคนช้างจริงทุกสิ่งมี
ได้ยินว่าบ่วยไข้จนไผ่ผอม เพราะหม่อมพลายผัวพรากไปจากที่
ทั้งผู้คนบ่าวไพร่ก็ไม่มี เจ้าต้องขี่ขับช้างทุกเวลา

(ขุนช้างขุนแผน)

ตัวอย่างที่ 5 ความรวดเร็วว่องไว

ยิ่งบ้นบ่วนรวนเรเสน่ห์รัก สุดจะหักวิญญาณ์เหมือนบ้าหลัง
อุตลุดผลุดทะลึ่งขึ้นตึงตัง โดยกำลังโลดโผนโจนกระโจม
ชุลมุนหมุนกลมดังลมพัด กอดกระหวัดอุ้มองค์พระทรงโฉม
กลับกระโดดลงน้ำเสียงดังโครม กระทุ่มโถมถีบนำไปถ้ำทอง

(พระอภัยมณี)

นอกจากลีลาจังหวะของถ้อยคำแล้ว ลีลาจังหวะอันเกิดจากฉันทลักษณ์ของกาพย์กลอนแต่ละชนิดก็มีส่วนสำคัญที่ทำให้เกิดอารมณ์ที่แตกต่างกันออกไป เช่น กลอนจะให้ความรู้สึกที่อ่อนหวานกว่าโคลง กาพย์และร่ายมักจะให้ความรู้สึกที่รวดเร็ว เร่งรีบ แต่ทั้งนี้ไม่แน่นอนตายตัวนัก ส่วนคำฉันท์มีหลายชนิด แต่ละชนิดมีลีลาจังหวะต่างกันไปด้วยเสียงที่เกิดจากคำครุลหุกระทบกระทั่งกันและการเว้นจังหวะต่างๆ กัน คำฉันท์แต่ละชนิดจึงเหมาะแก่การบรรยายเนื้อความต่างกันไปด้วย เช่น

สัทธุลวกกีฬิตฉันท์ เป็นฉันท์ที่มีคำมากถึง 19 คำ เป็นคำครุ 11 คำ ลหุ 8 คำ จึงมีเสียงหนักมากกว่าเสียงเบา ทำให้เกิดจังหวะหนักเป็นระยะ ๆ ให้ความรู้สึกว่าศักดิ์สิทธิ์ น่าเกรงขาม จึงมักใช้เป็นบทไหว้ครู บทยอพระเกียรติ หรือเนื้อเรื่องตอนที่กล่าวถึงความสง่า น่าเกรงขาม เช่น

โอมบังคมพระคเณศะเทวะศิวะบุตร
ฆ่าพิฆนะสิ้นสุด ประลัย

(มัทนะพาธา)

อิทิสังฉันท์ มีคำ 20 คำ เป็นคำครุลหุสลับกันไปตลอด แล้วจบด้วยครุอีก 2 คำซ้อน จึงทำให้รู้สึกประหนึ่งว่า เป็นคำพูดที่พรั่งพรูออกมาด้วยอารมณ์รุนแรง เสียงหนักเบาสลับกันทำให้เกิดจังหวะกระชากกระชั้น เร่งเร้า หรือระล่ำระลัก มักใช้กับเนื้อหาที่แสดงอารมณ์รุนแรง เช่น โกรธ ตื่นเต้น อัดอั้นตันใจ แล้วพรั่งพรูออกมา เช่น

ตัวอย่างที่ 1

อวดฉลาดและคาดแถลงเพราะใจ
ขยาดขยั้นมิทันอะไร ก็หมื่นกู
กละกากะหวาดขมังธนู
บ่ห่อนจะเห็นธวัชริปู สิล่าถอย

(สามัคคีเภทคำฉันท์)

ตัวอย่างที่ 2

เหม่อิลาชะล่าไฉนประพาส
บกลัวบเกรงกระทำอุกอาจ อหังการ์
เราแหละสาปและสรรฉะนี้แหละสา
กะใจละเจ้าแน่นางอิลา จะทำไฉน

(อิลราชคำฉันท์)

ตัวอย่างที่ 3

อ้าอะรุณแอร่มระเรื่อรุจี
ประดุจมะโนภิรมย์ระตี ณ แรกรัก!
แสงอะรุณวิโรจน์นะภาประจักษ์
แฉล้มเฉลาและโศภินัก นะฉันใด,

หญิงและชาย ณ ยามระตีอุทัย
สว่าง ณ กลางกะมลละไม ก็ฉันนั้น,

(มัทนะพาธา)

วสันตดิลกฉันท์ มีคำ 14 คำ เป็นคำครุและลหุเท่า ๆ กัน แต่คำลหุมักจะอยู่ติดกัน 3 คำ สลับด้วยครุ 1 คำ ทำให้เกิดเสียงอ่อน เหมาะจะใช้ชมความงาม บรรยายธรรมชาติ บรรยายอารมณ์สดชื่นแจ่มใส ตามชื่อฉันท์มีความหมายถึงความชุ่มฉ่ำแห่งวสันตฤดู เช่น

ช่อพ้ากี็เพ้ือยกละจะพ้ด ดลฟ้ากทิฆัมพร
บราลีพิไลพิศบวร นพศูลสล้างลอย

(อิลราชคำฉันท์)

5. **การเล่นคำและเล่นเสียง** เป็นกลวิธีอีกอย่างหนึ่งของกวีที่ทำให้บทกวีนิพนธ์ไพเราะมากขึ้น การเล่นคำและเสียงนี้ มีทั้งการเล่นเสียงสระและพยัญชนะ เล่นคำซ้ำเสียงและความหมาย เล่นคำซ้ำเสียงต่างความหมาย เล่นคำพ้องเสียง เล่นคำเสียงคล้าย เล่นซ้ำคำ เล่นคำแสดงกริยาหลากหลาย เล่นคำผิดไวยากรณ์ เป็นต้น

การเล่นคำและเล่นเสียงของคำเหล่านี้ ได้มีประดิษฐ์ขึ้นเป็นแบบแผนการแต่งคำประพันธ์อีกประเภทหนึ่ง เรียกว่า กลบท มีทั้งกลโคลงและกลกลอน และยังมีชนิดย่อย อีกหลายสิบชนิด เช่น กลบทอักษรสามหมู่ (ใช้สระ พยัญชนะเดียวกันแต่ต่างเสียงวรรณยุกต์) กลบทสระล้วน (เล่นเสียงสระเดียวกันในแต่ละบาทหรือทั้งบท) กลบทอักษรล้วน (เล่นคำพยัญชนะเดียวกันในแต่ละบาทหรือทั้งบท) กลบทนาคบริพันธ์ (เล่นคำท้ายของบทหนึ่งกับคำขึ้นต้นของบทต่อไปเป็นคำเดียวกัน) กลบทบัวบานกลีบขยาย (เล่นคำต้นวรรคเป็นคำเดียวกันหมด) ฯลฯ เหล่านี้ล้วนแต่แสดงความจัดเจน ความชำนิชำนาญในการใช้ภาษาของกวี และทำให้เกิดทั้งความงามและความไพเราะควบคู่กันไป กลบทเป็นของแต่งยาก เพราะมีข้อบังคับมาก จึงไม่ค่อยมีผู้นิยมแต่งนัก มักแทรกอยู่เพียงบทสองบทในวรรณคดีเรื่องใดเรื่องหนึ่ง แต่ก็มีผู้ใช้ความอุตสาหะวิริยะนำกลบทมาแต่งตลอดเรื่องเหมือนกัน เช่น กลบทสิริวิบูลยกิติ ของ หลวงศรีปรีชา (เซ่ง)

ส่วนการเล่นคำและเล่นเสียงที่ไม่เป็นไปตามแบบแผนบังคับอย่างกลบท มักมีผู้นิยมเล่นกันมากกว่า เพราะทำให้บทร้อยกรองนั้นกลายเป็นกวีนิพนธ์ที่มีความไพเราะและมีความหมายลึกซึ้งอีกด้วย การเล่นคำจึงเป็นความงามของกวีนิพนธ์ทั้งด้านเสียงและความหมาย การเล่นคำแบบนี้ทำได้หลายลักษณะดังกล่าวแล้ว ตัวอย่างเช่น

ตัวอย่างที่ 1

จำใจจำจากเจ้า	**จำจร**
จำนิราศแรมสมร	แม่ร้าง
เพราะเพื่อจักไปรอญ	อริราช แลแม่
จำทุกข์จำเทวศว้าง	สวาสดิ์ว้าหวั่นถวิล

(ลิลิตตะเลงพ่าย)

นอกเหนือจากการเล่นสัมผัสอักษรตามปกติแล้ว **ยังเล่นเสียง "จ" ในบาทที่ 1 เสียง "ส"** และ "ม" ในบาทที่ 2 เสียง "พ" และ "ร" ในบาทที่ 3 เสียง "ท" และ "ว" **ในบาทที่ 4 และ** ยังเล่นคำว่า "จำ" ทั้งยังเป็นการย้ำความว่ากวี **จำเป็นต้อง กระทำสิ่งต่าง ๆ ดังที่บรรยายมา เพราะ** ถูกบังคับมิได้เต็มใจทำ

ตัวอย่างที่ 2

จะว่า**โศก**โศกอะไรที่ในโลก	**ก็ไม่โศกใจหนักเหมือนรักสมร**
จะว่า**หนักหนัก**อะไรในดินดอน	**ถึงสิงขรก็ไม่หนักเหมือนรักกัน**
จะว่า**เจ็บเจ็บ**แผลพอแก้หาย	**แต่เจ็บกายชีวาจะอาสัญ**
แต่**เจ็บแค้น**นี่และแสนจะเจ็บครัน	**สุดจะกลั้นสุดจะกลืนขืนอารมณ์**
จะว่า**ขมขม**อะไรในพิภพ	**ไม่อาจลบบอระเพ็ดที่เข็ดขม**
ถึงดาบ**คม**ก็ไม่สู้คารม**คม**	**จะว่าลมลมปากนี้มากแรง**

(นิราศเดือนของนายมี)

เป็นการเล่นซ้ำคำเพื่ออธิบายความรู้สึกในเชิงเปรียบเทียบ เช่น เล่นคำว่า โศกเพื่อแสดงความเศร้าใจ และขยายความว่าเศร้าใจเพราะรักนาง เล่นคำว่าหนัก เพื่อแสดงความหนักใจอันเกิดจากความรัก เล่นคำว่าเจ็บ คือเจ็บแผล แล้วเทียบกับความเจ็บกายและเจ็บแค้นซึ่งเกิดจากความรัก (ที่ไม่สมหวัง) อีกเช่นกัน เล่นคำว่าขม กับต้นบอระเพ็ดที่แสนขมและความขม (ขื่น) ในใจ เล่นคำว่าคม กับดาบคมและคำพูดที่คมคาย เสียดแทงใจ และเล่นคำว่าลม คือลมพัดกับลมปากคือคำพูดว่ารุนแรงพอ ๆ กัน ทั้งยังเล่นซ้ำคำว่า จะว่า เพื่อย้ำแจกแจงว่าคำกล่าวทั้งหลายที่มีผู้อื่นกล่าวกันมายังไม่หนักหนาเท่ากับที่เขาประสบด้วยตนเอง

ตัวอย่างที่ 3

เพกาต้มตุมกา	โยทกากรรณิกา
ชุมกาแลสาบกา	ต้นมะกากาจับนอน
เพกาตุมกาต้น	กาลา
โยทกากรรณิกา	ถี่ถ้อง
ชุมกาแลสาบกา	กาสู่
ต้นมะกาการ้อง	จับไม้กาหลง

(นิว เทช เวทยงแตง)

เล่นคำว่า กา ซึ่งเป็นนกชนิดหนึ่ง ต้นไม้ที่มีคำว่า กา ผสมอยู่ด้วยในชื่อต้นไม้นั้น เช่น ต้นเพกา ต้นโยทกา ต้นกรรณิกา ต้นชุมกา ต้นสาบกา ต้นมะกา และต้นกาหลง

ตัวอย่างที่ 4

ครั้นเช้าก็หัวเช้า	ชายบ่ำเต้าไปตามชาย
ลูกไม้บทันงาย	จำงายราชอดยืน
เบ็นใดคืนมาค่ำ	อยู่จรหล่ำต่อกลางคืน
เห็นกูนี้โหดหืน	มาดูแคลนเพื่ออันใด

(มหาชาติคำหลวง)

เล่นคำซ้ำเสียงต่างความหมาย คือ เช้า คือเวลาเช้า กับ เช้า ที่ลดคำมาจากกระเช้าชายบ่ำ กับคำว่า ชาย ซึ่งลดคำมาจาก ผู้ชาย คำว่า งาย แปลว่า สุก กับ จำงาย ซึ่งแปลว่าเวลาสาย คำว่า คืน ซึ่งเป็นคำกริยาลดคำมาจากคำว่า กลับคืน กับคำว่า กลางคืน

ตัวอย่างที่ 5

เฉเอปรางเปรียบนาฏน้อง	นวลปราง
รักดั่งรักนุชพาง	พี่ม้วย
ช้องนางเฉกช้องนาง	คลายคลี่ ลงฤา
โศกพี่โศกสมด้วย	ดั่งไม้นามมี

(ลิลิตตะเลงพ่าย)

เล่นคำซ้ำเสียงแต่ต่างความหมายอีกเช่นเดียวกัน เช่น ต้นมะปราง กับคำว่า ปราง ที่แปลว่า แก้ม ต้นรักกับความรัก ต้นช้องนางกับผมนาง ต้นโศกกับความโศก และยังเล่นความเทียบเป็นคู่ คือ วรรคที่ 1 และ 3 เทียบต้นไม้กับส่วนประกอบบนใบหน้าและศีรษะ วรรค 2 และ 4 เทียบต้นไม้กับความรักและความเศร้า ซึ่งทั้งสองคำก็เป็นนามธรรมที่มีความขัดแย้งและเข้าคู่กัน

ตัวอย่างที่ 6

ฝูงลิงไต่กึงลางลิงไขว่ ลางลิงวิ่งไล่กันวุ่นวึง
ลางลิงชิงค่างขึ้นลางลิง กาหลงลงกึงกาหลงลง
เพกากาเกาะทุกก้านกึง กรรณิกากาชิงกันชมหลง
มัคกากากวนล้วนกาดง กาฝากกาลงทำรังกา
เสือมองย่องแอบต้นตาเสือ ริมหูกวางกวางเผือฝูงกวางบ่า
อ้อยช้างช้างน้าวเป็นราวมา สาลิกาจับกึงพิกุลกิน

(ขุนช้างขุนแผน)

กวีชมธรรมชาติโดยนำเอาชื่อสัตว์ และต้นไม้ที่มีชื่อพ้องกันมาเกี่ยวข้องกัน เช่น ลิงไต่ต้นลางลิง คำว่า ลางลิง ในที่นี้ บางคำหมายถึงชื่อต้นไม้ บางคำหมายถึงลิงบางตัว กาจับต้นกาหลง ต้นเพกา ต้นกรรณิกา ต้นมัคกา ต้นกาฝาก เสือแอบช้างต้นตาเสือ กวางแฝงตัวอยู่ใต้ต้นหูกวาง ช้างเหนี่ยวเอาต้นอ้อยช้างมากิน (คำว่า ช้าวน้าวเป็นชื่อต้นไม้ด้วย เป็นไม้พุ่มมีดอกสีเหลือง เรียกอีกชื่อว่า ตาลเหลือง แต่ความพรรณนาในที่นี้ เป็นการพรรณนาถึงสัตว์และต้นไม้ที่มีชื่อพ้องกัน มากกว่าจะเป็นการพรรณนาเฉพาะชื่อต้นไม้ คำว่า ช้างน้าว จึงควรจะหมายถึงช้างที่กำลังทำกริยาอาการน้าวเหนี่ยวกึงไม้มากกว่า) ภาพที่กวีพรรณนานี้ แม้จะไม่เป็นจริง เพราะคงไม่มีสัตว์ตัวใดจะวุ่นวายอยู่กับต้นไม้ที่มีชื่อเดียวกันกับมันเท่านั้น แต่ก็ได้ความงามทางด้านเสียงซ้ำกันแต่ความหมายต่างไป ทั้งผู้แต่งและผู้อ่านจึงต้องมีความรู้ทางด้านศัพท์ภาษาและธรรมชาติวิทยาด้วย

ตัวอย่างที่ 7

สุเทษณ์ รักจริงมิจริงฤก็ไฉน อรไทบแจ้งการ
มัทนา รักจริงมิจริงก็สุระชาญ ชยะโปรดสถานใด
สุเทษณ์ พี่รักและหวังวธุจะรัก และบ่ทอดบ่ทิ้งไป
มัทนา พระรักสมัคร ณ พระหทัย ฤจะทอดจะทิ้งเสีย

สุเทษณ์ ความรักละเหี่ยอุระระทด เพราะมิอาจจะคลอเคลีย
มัทนา ความรักระทดอุระละเหี่ย ฤจะหายเพราะเคลียคลอ
สุเทษณ์ โอ้โอ๋กระไรนะมะทะนา บ่มิตอบพะจีพอ
มัทนา โอ้โอ๋กระไรอะมระง้อ มะทะนามิพอดี

(มัทนะพาธา)

เล่นคำคำเดียวกันแต่สลับตำแหน่งกัน ความหมายยังคงเดิม แต่ทำให้เปลี่ยนเสียงไปไม่ซ้ำซาก แต่ก็เสียงพ้องกับวลีเดิม ในขณะเดียวกันก็สร้างบรรยากาศกลมกลืนกับท้องเรื่อง ว่ามัทนาถูกมนตร์ของมายาวินสะกดไว้จนขาดสติสัมปชัญญะ จึงพูดจาสะเปะสะปะเลื่อนเปื้อนแต่ก็พูดตามคำของสุเทษณ์เทพบุตร

ตัวอย่างที่ 8

"แอ่นลมลอยลมเลื่อน ไก่เถื่อนขันจะแจ้ว ดุเหว่าแว่วเสียงหวาน สาริกาขานจะจ้อ ไก่ฟ้าพ้อหางเฟื้อย เจื้อยกระแสสำเนียง เสียงระวังไพรร้อง ร้องระวังไพรพะนานต์" และ

"หมู่มยุราพ้อนพ่าย กาเรียนร่ายร้องร่ำ คล้ำคล้งโคลงคลอแคล ฝูงแกจับกึงแมก แขวกขวานเกาะเคาะขุดไม้"

(ลิลิตตะเลงพ่าย)

เป็นการเล่นคำในลักษณะแสดงกิริยาหลากหลาย ภาษาไทยรุ่มรวยถ้อยคำ คำที่มีความหมายอย่างหนึ่ง อาจมีรูปศัพท์แตกต่างกันไปเป็นสิบคำ เช่น คำแสดงอาการ "ร้อง" ของนก เท่าที่กวีใช้ในตัวอย่างข้างต้น ก็ได้แก่ ขันจะแจ้ว ขานจะจ้อ เจื้อยกระแสสำเนียง แว่วเสียงหวาน ร่ายร้องร่ำ เป็นต้น นอกจากนี้ยังเล่นคำบอกกิริยาอาการของสัตว์เหล่านี้ให้แปลกกันออกไป เช่น (บิน) ลอยลม พ้อหาง พ้อนพ่าย คลอแคล จับ เกาะ เคาะ ขุด เป็นต้น เราจึงมีความรู้สึกว่ากวีร่ำรวยถ้อยคำ

ตัวอย่างที่ 9

บ้างจักตอกบ้างออกไปเกี่ยวคา บ้างจุดพงเผาหญ้าแล้วทำทาง
บ้างพ้นบ้างถากบ้างลากฉุด บ้างปักบ้างขุดอยู่ยุ่งย่าง
ให้ตั้งคอกใหญ่ไว้ตรงกลาง บ้างถากถางตัดพื้นแล้วบั้นรอย

บ้างไปทิ้งเถาวัลย์ขันชะเนาะ ผูกเป็นเปลาะบ้างรัดมัดเป็นท่อน
ที่เหน็ดเหนื่อยเลื่อยล้าก็อาวรณ์ มูลนายตีต้อนต้องก้าวยาว

(ขุนช้างขุนแผน)

เป็นการบรรยายภาพตอนเกณฑ์ไพร่พลมาทำงาน กวีเล่นคำแสดงกิริยาอาการหลากหลาย ทำให้สัมพันธ์ต่อเนื่องไปถึงความหมายว่า เกณฑ์ทาสมาทำงานมากมายและทุกคนต้องทำงานกันอย่างขมีขมัน ไม่มีใครอยู่ว่าง ต่างก็ทำหน้าที่ของตนจนเหนื่อยล้า แต่เมื่อเชื่องช้าลงก็จะถูกนายไล่ตีต้องขมีขมันกันใหม่ให้ว่องไว

ตัวอย่างที่ 10

"ช่อฟ้าก็เฟื้อยกลจะพัด ดลฟากทิฆัมพร"

(อิลราชคำฉันท์)

"ช่อฟ้าตระการกลจะหยัน จะเยาะยั่วทิฆัมพร"

(สามัคคีเภทคำฉันท์)

"หางหงส์ผจงพิจิตรงอน ดุจกวักนภาลัย"

(สามัคคีเภทคำฉันท์)

"หอยุทธ์ก็เยี้ยริปูประยุทธ์ อริยลณเพาเหียร"

(อิลราชคำฉันท์)

"รินรสพระธรรมแสดง ค่ำเช้า"

(นิราศนรินทร์)

"มุ่งเห็นน้ำหน้าวิ่ง เวียนตา แลแม่"

(กำสรวลศรีปราชญ์)

การใช้คำแสดงอาการที่ผิดจากที่ใช้กันตามหลักไวยากรณ์ รวมทั้งความเปรียบในลักษณะบุคลาธิษฐาน (Personification) เช่นนี้ ทำให้ได้รสชาติในการอ่านแปลกไปกว่าการใช้คำตามธรรมดาสามัญ เช่นในตัวอย่าง ทำให้รู้สึกถึงช่อฟ้าและหางหงส์ที่อ่อนช้อยและงดงามด้วยศิลปะผีมือช่างเป็นเลิศ ราวกับจะสัมผัสและเย้ยหยันท้องฟ้าให้ได้อาย หอยุทธ์ก็งามสง่าน่าเกรงขามประหนึ่งจะเย้ยข้าศึก ส่วนการใช้คำว่า "ริน" ในความหมายของการฟังธรรม ก็ทำให้นึกถึงภาพของพระธรรมที่หลั่งไหลซึมซาบเข้าไปในใจทีละน้อย เหมือนอย่างที่เราพูดเป็นสำนวนว่า "ดื่มความสุข" คือ ดื่ม

คำในความสุขนั่นเอง ในตัวอย่างสุดท้ายใช้คำว่า "น้ำวึง" ปกติน้ำทำอาการเช่นนี้ไม่ได้เพราะไม่มีขา เราใช้คำว่า "น้ำไหล" แต่การที่กวีใช้คำว่า "วึง" อันเป็นอาการของคนและสัตว์แทนเช่นนี้ ทำให้นึกเห็นภาพน้ำที่กำลังไหลเชี่ยวกราก จนดูแล้วเวียนศีรษะ การใช้คำผิดไวยากรณ์เช่นนี้ กลายเป็นการเล่นคำที่งดงามไป เรื่องของการเล่นคำนี้ นักศึกษาอ่านเพิ่มเติมในหัวข้อบุคลาธิษฐานที่จะกล่าวถึงต่อไปด้วยเพราะการเล่นคำเป็นการแสดงความงามของกวีนิพนธ์ทั้งเรื่องเสียงและความหมายควบคู่กันไปทั้งสองประการดังกล่าวแล้ว

ความไพเราะอันเกิดจากความหมายของถ้อยคำ

นอกจากความไพเราะอันเกิดจากเสียงเสนาะด้วยประการต่างๆ ที่กล่าวมาแล้ว ความไพเราะของกวีนิพนธ์ยังอาจเกิดขึ้นได้ด้วยความหมาย เพราะภาษาของวรรณคดีเป็นภาษาที่ถ่ายทอดความรู้สึกอย่างมีศิลปะ เป็นภาษาที่สร้างภาพพจน์ (Figure of speech) และสร้างอารมณ์ได้อย่างลึกซึ้ง ภาษาของวรรณคดีจึงมีลักษณะเป็นสัญลักษณ์ (Symbol) คือเป็นเครื่องหมายแสดงภาพแห่งความรู้สึกนึกคิด ไม่ใช่เป็นฉายาลักษณ์หรือรูปถ่ายซึ่งเป็นการถ่ายภาพโดยตรง วรรณคดีเป็นการถ่ายภาพโดยอ้อม คือผู้ประพันธ์มีความรู้สึกนึกคิดอย่างใดแล้ว จะต้องตั้งขึ้นเป็นภาพด้วยจินตนาการของตนเองเสียก่อนแล้วจึงวาดภาพนั้นออกมาเป็นถ้อยคำอันเป็นกระจกเงาฉายภาพนั้นเข้าไปในจิตใจของผู้อ่านอีกชั้นหนึ่ง [1] ด้วยเหตุที่ภาษาวรรณคดีเป็นสัญลักษณ์ จึงทำให้ถ้อยคำในวรรณคดีมีความหมายกว้างขวางและลึกซึ้งกว่าความหมายธรรมดา กล่าวคือ มีความหมายไม่เฉพาะแต่ข้อคิดล้วน ๆ หากมีความหมายไปถึงความรู้สึกนึกคิด ซึ่งเป็นบริวารห้อมล้อมข้อคิดนั้นด้วย วรรณคดีจึงมีลักษณะเป็นการแนะภาพ (Suggestion) คือเป็นการใช้ถ้อยคำซึ่งนอกจากจะมีความหมายโดยตรงแล้ว ยังมีความหมายที่แนะนำให้เห็นภาพอันลึกซึ้งกว้างขวางออกไปอีก [2]

ความไพเราะอันเกิดจากความหมายของภาษากวีนั้นเกิดขึ้นใน 2 ระดับคือ

1. **ระดับคำ** ได้แก่การเลือกใช้คำเป็นพิเศษ มีความหมายลึกซึ้งกินใจไม่ใช้ถ้อยคำดาดดื่นอย่างที่ใช้อยู่ทั่วไป แต่ต้องเป็นถ้อยคำที่กระทบใจ คือ ไพเราะและแสดงออกซึ่งความรู้สึกนึกคิดและอารมณ์ เหมือนอย่างที่ ดร. เจตนา นาควัชระ กล่าวถึงภาษาวรรณคดีไว้ว่า

---

[1] กรมหมื่นนราธิปพงศ์ประพันธ์, วิทยาวรรณกรรม, พระนคร : แพร่พิทยา, 2514, หน้า 58.

[2] เรื่องเดียวกัน, หน้า 60.

"ภาษาวรรณคดีเป็นภาษาที่ได้รับการกลั่นกรองแล้ว นักประพันธ์ในบางครั้งอาจจะไม่ใช้ภาษาที่ใช้อยู่ในชีวิตประจำวัน แต่จะเลือกเฟ้นถ้อยคำสำนวนเพื่อให้เกิดความไพเราะประการหนึ่ง หรือเพื่อแสดงออกซึ่งความรู้สึกนึกคิดและอารมณ์ของตนอีกประการหนึ่ง จึงจำเป็นจะต้องสร้างสรรค์วรรณกรรมด้วยภาษาที่มีลักษณะและคุณค่าทางสุนทรียะ ผู้อ่านจึงจำเป็นจะต้องใช้ความรู้ความสามารถในทางภาษา และวิจารณญาณพอสมควรจึงจะเข้าใจวรรณกรรมชั้นนั้นได้" [1]

ความงามของถ้อยคำนี้เกิดจากการปรุงศัพท์ขึ้นใช้เป็นพิเศษด้วยเอกสิทธิ์ (Poetic Licence อาจารย์เปลื้อง ณ นคร ใช้คำว่า กวียานุโลม) ของกวี เช่น ใช้คำเรียกผู้หญิงว่า เยาวมาลย์ = ดอกไม้ตูม บงกชแก้ว = ดอกบัวแก้ว แก้วกับอกตน = ดวงแก้วในใจ เรียกตนเองว่า เรียม ข้อย อัญชยม เผือ เป็นต้น นอกจากนี้ยังปรุงแต่งศัพท์ขึ้นจากภาษาบาลี สันสกฤต เขมร ชวา ฯลฯ หรืออาจใช้การแผลงคำ ตัดคำ เติมคำ ยืดเสียงของคำ ฯลฯ ให้เหมาะเจาะกับบทกวีนิพนธ์นั้น ๆ เราจึงพบว่ากวีเป็นผู้รำรวยถ้อยคำที่นำมาบรรยายความคิด ความรู้สึกของเขาไม่รู้จบสิ้น

2. **ระดับข้อความ** คือความหมายของกวีนิพนธ์ทั้งบาทหรือทั้งบท กวีมีศิลปะในการถ่ายทอดความงามของกวีนิพนธ์ด้วยความหมายของเนื้อความเป็น 2 อย่างคือ

ก. พรรณนาความตรงไปตรงมา

ไม่ว่าจะเป็นการบรรยายเหตุการณ์ พฤติกรรม ลักษณะตัวละคร สถานที่ หรือบรรยายอารมณ์ เช่น

ตัวอย่างที่ 1

กระโดดเผาะเกาะปีบกระหยับคืบ ถีบกระทืบมิใคร่หลุดสุดแสวง
ปลดที่ตีนติดที่ขาระอาแรง ทั้งขาแข้งเลือดโซมชะโลมไป
(นิราศเมืองแกลง)

ตัวอย่างที่ 2

ลูกก็แลดูแม่แม่ดูลูก ต่างพันผูกเพียงว่าเลือดตาไหล
สะอื้นร่ำอำลาด้วยอาลัย แล้วแข็งใจจากนางตามทางมา
เหลียวหลังยังเห็นแม่แลเขม้น แม่ก็เห็นลูกน้อยละห้อยหา
แต่เหลียวเหลียวเลี้ยวลับวับวิญญา โอ้เปล่าตาต่างสอื้นยืนตะลึง
(ขุนช้างขุนแผน)

---

[1] เจตนา นาควัชระ, "วรรคดีวิจารณ์และการศึกษาวรรณคดี", วรรณคดี วรรณไวทยากร, พระนคร : โครงการตำรา ฯ สภาคมสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์แห่งประเทศไทย, 2514, หน้า 26.

ตัวอย่างที่ 3

ดูน้ำวิ่งกลิ้งเชี่ยวเป็นเกลียวกลอก กลับกระฉอกฉาดฉัดฉวัดเฉวียน
บ้างพลุ่งพลุ่งวุ้งวงเหมือนกงเกวียน ดูเปลี่ยนเปลี่ยนคว้างคว้างเป็นห่างวน
ทั้งหัวท้ายกรายแจวกระชากจ้วง ครรไลล่วงเลยทางมากลางหน
โอ้เรือพ้นวนมาในสาชล ใจยังวนหวังสวาทไม่คลาดคลา

(นิราศภูเขาทอง)

ตัวอย่างที่ 4

อสุรีกริ้วโกรธดังไฟกัลป์
จะไหม้มอดไปทั้งไตรจักร ฮึกฮักเฉียวฉุนหุนหัน
โจนจากแท่นแก้วแพรวพรรณ กุมภัณฑ์สำแดงแผลงฤทธา
สิบเศียรสิบหน้ายี่สิบกร สูงเยี่ยมอัมพรเวหา
สิบปากเขี้ยวงอกออกมา สี่สิบตาดังดวงอโณทัย
แผดเสียงสิงหนาทตวาดก้อง กึกก้องฟากฟ้าดินไหว
กระทืบบาทครึกครันสนั่นไป ถึงเมรุไกรสัตภัณฑ์

(อุณรุท)

การพรรณนาความอย่างตรงไปตรงมาเช่นนี้ ทำให้ผู้อ่านรับรู้และเข้าใจความไปตามกวีได้อย่างง่ายดาย แต่การพรรณนาความในแบบที่สอง จะทำให้ผู้อ่านพบผีมือความจัดเจนของผู้แต่งเพิ่มขึ้น

ข. พรรณนาโดยใช้กวีโวหาร

กวีโวหาร คือ การใช้ถ้อยคำที่มีความหมายลึกซึ้ง มุ่งให้เกิดความรู้สึก เกิดอารมณ์มากกว่าข้อเท็จจริง อาจเป็นการกล่าวอย่างหนึ่งแต่มีความหมายอีกอย่างหนึ่ง หรือเป็นการกล่าวเกินความจริง หรือใช้สัญลักษณ์ หรือการใช้บุคลาธิษฐาน หรือเปรียบเทียบกับตำนาน นิทานนิยาย วรรณคดีของเก่า ฯลฯ ล้วนเป็นการกล่าวถ้อยคำนั้นให้มีความหมายลึกซึ้งกว้างขวางกว่าถ้อยคำธรรมดา ฉะนั้น การพรรณนาด้วยกวีโวหารจึงเป็นการพรรณนาในเชิงกล่าวเปรียบเทียบ ผู้อ่านจะอ่านเอาความหมายไปตามตัวอักษรไม่ได้ ต้องอ่าน "ตีความ" จึงจะพบความหมายที่ลึกซึ้งซ่อนอยู่ การ

พรรณนาแบบนี้จึงเป็นความงามของกวีนิพนธ์ที่ได้รับยกย่องกันมาก เพราะไม่เพียงแต่วัดฝีมือของผู้แต่งแต่ยังเป็นการวัดความคิด วิจารณญาณของผู้อ่านไปพร้อมกันด้วย

ตัวอย่างของการใช้กวีโวหารประเภทต่าง ๆ มีดังนี้

1. **อุปมาอุปไมย** (Similee) คือการกล่าวเปรียบเทียบของสองสิ่งหรือการกระทำสองอย่าง ซึ่งเป็นสิ่งต่างชนิดกัน แต่มีลักษณะอย่างเดียวกันหรือคล้ายกัน การเปรียบเทียบแบบนี้จึงมักมีคำว่า ดุจ ประดุจ เพียง เพี้ยง ดัง ดั่ง เหมือน ปาน เปรียบ กล เงื่อน ฯลฯ เช่น

น้ำใจนางเปรียบอย่างชลาลัย ไม่เลือกไหลห้วยหนองคลองละหาน
เสียดายทรงวิไลแต่ใจพาล ประมาณเหมือนหนึ่งผลอุทุมพร

(กากีกลอนสุภาพ)

เดือนจรัสโพยมแจ่มฟ้า ผิบได้เห็นหน้า
ลอราชไชรัดูเดือน ดุจแล
ตาเหมือนตามฤคมาศ พิศคิ้วพระลอราช
ประดุจแก้วเกาทัณฑ์ ก่งนา

(ลิลิตพระลอ)

2. **อุปลักษณ์** (Metaphor) คือการกล่าวถึงสิ่งหนึ่งว่าเป็นอีกสิ่งหนึ่ง เป็นการกล่าวเปรียบเทียบตามนัยยะ คือถึงแม้ไม่ได้เปรียบในเชิงอุปมาอุปไมยไว้ ก็เป็นที่เข้าใจได้เองว่าเป็นเช่นนั้น การเปรียบเทียบชนิดนี้มักจะใช้คำว่า คือ หรือ เป็น เช่น

น้ำตาท่านคือธาร แถวถั่ง ลงนา
ให้บรู้กี่ไห้ สรอ้นอาดูร
สิ่งใดในโลกล้วน อนิจจัง
คงแต่บาปบุญยัง เที่ยงแท้
คือเงาติดตัวตรัง ตรึงแน่น อยู่นา
ตามแต่บาปบุญแล้ ก่อเกื้อรักษา
ฝั่นว่าสุริเยศท้าว เสด็จมา
เบื่นปีนบักเกศา กึ่งเกล้า

(ลิลิตพระลอ)

3. การใช้สัญลักษณ์ (Symbol) คือ การที่ไม่กล่าวเปรียบเทียบตรง ๆ อย่างอุปมาอุปไมย ไม่กล่าวว่าสิ่งหนึ่งคืออีกสิ่งหนึ่งอย่างอุปลักษณ์ แต่ใช้ "สิ่งแทน" การกระทำหรือสิ่งที่ต้องการจะกล่าวถึงเลยทีเดียว การใช้สัญลักษณ์จึงทำให้ผู้อ่านต้องตีความหมายถึง สามชั้นคือ ประการแรกสัญลักษณ์นั้นแทนอะไร ประการที่สองสิ่งแทนและสิ่งที่ต้องการจะกล่าวถึงมีลักษณะเหมือนกันอย่างไร ประการที่สามผู้แต่งมีความประสงค์จะกล่าวถึงเรื่องอะไร สิ่งแทนมักจะเป็นรูปธรรมอย่างใดอย่างหนึ่งมาแทนสิ่งที่เป็นนามธรรม ทำให้เกิดความหมายที่ลึกซึ้งกว้างขวาง บางครั้งเข้าใจได้ทันทีโดยไม่ต้องอธิบาย บางครั้งเป็นการกล่าวถึงอากัปกิริยาหรือปรากฏการณ์อย่างหนึ่งแทนอากัปกิริยาการอีกอย่างหนึ่ง ทำให้มีความประณีต สละสลวย ได้รสชาติในการอ่าน ซึ่งผู้อ่านไม่ควรแปลหรือเข้าใจความหมายตามตัวอักษร ต้องตีความลึกลงไป

ตัวอย่างที่ 1

แรกเชื่อว่าเนื้อทับทิมแท้ มาแปรเป็นพลอยหุงไปเสียได้
กาลวงว่าหงส์ให้ปลงใจ ด้วยมิได้ดูหงอนแต่ก่อนมา

(ขุนช้างขุนแผน)

กวีใช้คำว่า ทับทิม พลอยหุง กา หงส์ ซึ่งเป็นสิ่งที่มีราคาและคุณค่าแตกต่างกันเป็นสัญลักษณ์แทนความรู้สึกของขุนแผนที่มีต่อนางพิมในยามที่รู้สึกโกรธ เจ็บแค้น และผิดหวังเทียบกับยามที่ยังรักใคร่กันอยู่ ความรู้สึกเทิดทูนว่าเป็นของสูง ของมีค่า ของดีงาม ก็เลยกลายเป็นของต่ำช้าเลวทราม ไม่มีคุณค่าและไม่มีราคา

ตัวอย่างที่ 2

สองบัวบุษปอยู่ถ้ำ พึงข่าวพระลอช้า
อกร้อนคือไฟ ฯ

(ลิลิตพระลอ)

ดอกบัว 2 ดอกเป็นสัญลักษณ์แทนพระเพื่อนพระแพง โดยกวีไม่ต้องกล่าวชื่อมาตรง ๆ การใช้สัญลักษณ์แทนยังทำให้ผู้อ่านเข้าใจถึงความงาม ความอ่อนช้อย ของพระเพื่อนพระแพงว่าวาวกับดอกบัวอีกด้วย

ตัวอย่างที่ 3

ฤดีดาลจับเนตรพราย ดังสายสุนีวาบปลาบตา
ฟ้าลั่นครั่นครื้นคำรณเสียง ก้องสนั่นสำเนียงในเวหา

ชอุ่มคลุ้มดวงพระสุริยา เมขลาล่อแก้วแววเวียน
รามสูรขว้างขวานทะยานไล่ ว่องไวเลี้ยวลัดฉวัดเฉวียน
หมายมึงชิงช่วงดวงวิเชียร หันเหียนเวียนวังเป็นสิงคลี
พระพิรุณร่วงโรยโปรยต้อง มณเฑาทองทิพรสสดศรี
ขยายแย้มผกาสุมาลี ภุมรีภิรมย์ชมชิด

(อิเหนา)

ตัวอย่างที่ 4

อัศจรรย์ลั่นพิลึกกึกก้อง ฟ้าร้องครั่นครื้นดังบีนใหญ่
เกิดพายุโยนยวบสวบสาบไป หลังคาพาไลแทบเบิดเบิง
ฝนตกห่าใหญ่ใส่ซู่ซู่ ท่วมคูท่วมหนองออกนองเจิง
คากคกออกกระโดดโลดลองเชิง อึ่งอ่างเริงร่าร้องแล้วพองคอ
นกกระจอกออกจากวิมานมะพร้าว ต้องฝนทนหนาวอยู่องอนห่อ
ขนคางหางปีกเบียกจนมอซอ ฝนก็พอขาดเม็ดเสร็จบันดาล ฯ

(ระเด่นลันได)

4. การใช้บุคลาธิษฐาน (Personification) คือการที่กวีใส่ความรู้สึกนึกคิดให้กับสิ่งที่ไม่ใช่บุคคลหรือสิ่งมีชีวิต ให้มีความนึกคิด อารมณ์ หรือกระทำกิริยาอาการประหนึ่งมีจิตใจ มีตัวตน เช่น

ตัวอย่างที่ 1

เสียงซากอิฐปูนสะอื้น วังเวงพื้นเวียงไทยไหว
ทุกผงทรายธุลีไป ปานจะเพ้อเจ้อเจรจา

(กวีนิพนธ์ อังคาร กัลยาณพงศ์)

ตัวอย่างที่ 2

นางแย้มเหมือนแม่แย้ม ยวนสมร
ใบโบกกลกวักอร เรียกไท้
ช้องนางคลี่สร่ายขจร โบกเรียก พระฤา
เชิญราชชมไม้ไหว กึงก้มถวายกร

(ลิลิตพระลอ)

ตัวอย่างที่ 3

แต่เรียมนิราศแก้ว ไกลนาน
ฟ้าเฟื่องครรชิตหมอง หม่นเศร้า
รำเพยรำพาธาร ไหลหลั่ง
สวรรคอนันตร้อนเร้า ช่วยตรอม
ธรณีธรณิศแล้ง เลอหาว แลังแล
ใบบัดพฤกษาดวง เหี่ยวแห้ง
ลดากระหวัดราว รุกขมาศ
วรรเวี่ยไม้ไหล้แล้ง ช่วยตรอม

(ทวาทศมาส)

5. **การเปรียบเทียบเกินจริง** (Hyperbole) เป็นการเปรียบเทียบที่เกินความเป็นจริงหรือผิดความจริง เพื่อให้ผู้อ่านเกิดอารมณ์คล้อยตามกวี โดยปกติผู้อ่านไม่สามารถมีอารมณ์สะเทือนใจได้เท่าเทียมกวีอยู่แล้ว เพราะมิได้ประสบกับสถานการณ์นั้นด้วยตนเอง การที่เรารู้สึกคล้อยตามเพราะเรานำเอาประสบการณ์ของเราเข้าไปผสมด้วย ฉะนั้นเมื่อกวีมีอารมณ์สะเทือนใจมาก และต้องการให้ผู้อ่านรับรู้ความรู้สึกนั้นเทียบเคียงกับกวี กวีจึงสร้างภาพพจน์แบบเกินจริงขึ้น โดยเฉพาะอารมณ์เป็นสิ่งที่ไม่อาจชั่ง ตวง วัด ได้ด้วยมาตราปกติว่ามีมากมีน้อยเพียงใด กวีจึงต้องใช้ภาษาเปรียบเทียบให้กระทบใจ แม้จะเกินความจริงหรือผิดความจริงก็ต้องถือว่าเป็นเอกสิทธิ์ของกวี (Poetic Licence) เช่น

ตัวอย่างที่ 1

นายนรินทร์ธิเบศร์รักใคร่ห่วงใยผู้หญิงคนรักของเขามาก เมื่อเขาต้องจากนางไปราชการทัพ เขาก็มีความหวงหาอาวรณ์อยู่ตลอดเวลา จึงนึกอยากจะให้พ่ามีกิ่งยื่นออกมา เขาจะได้แขวนนางไว้บนกิ่งฟ้า เพื่อมิให้ใครมาแตะต้อง และคงเพื่อที่เขาจะได้มองเห็นนางได้ตลอดเวลาไม่ว่าจะอยู่ที่ใด ความพรรณนานี้เป็นจินตนาการที่เกินความจริง แต่ก็เป็นความเปรียบโดยอ้อมว่านายนรินทร์ทั้งรักทั้งหวงทั้งห่วงคนรักของเขามากเพียงใด

โอ้ศรีเสาวลักษณ์ แลโลม โลกเอย
แม้ว่ามีกึงโพยม ยื่นหล้า
แขวนขวัญนุชชูโฉม แมกเมฆ ไว้แม่
กีดบ่มีกึงฟ้า ฝากน้องนางเดียว

(นิราศนรินทร์)

ตัวอย่างที่ 2

สุนทรภู่รำพันคร่ำครวญด้วยความชอกช้าว่าผิดหวังในความรัก จึงทำให้จินตนาการเห็นต้นโศก ต้นระกำ ต้นรัก ต้นสวาด ขึ้นอยู่เคียงกัน เป็นการล้อคำพูดว่า "โศกช้าระกำรักหักสวาท" เพราะในความเป็นจริง ต้นไม้ทั้ง 4 ชนิดคงจะไม่บังเอิญขึ้นอยู่ด้วยกัน และบางชนิดก็มีธรรมชาติต่างกันไม่อาจขึ้นในที่เดียวกันได้ อย่างต้นจากซึ่งเป็นพืชน้ำเค็ม คงจะไม่ขึ้นอยู่เคียงต้นระกำซึ่งเป็นพืชน้ำจืด ต้นรักเป็นไม้ที่ขึ้นได้ทั่วไป ส่วนต้นสวาดขึ้นตามชายน้ำ เป็นต้น สุนทรภู่บรรยายไว้ว่า

เห็นโศกใหญ่ใกล้น้ำระกำแฝง ทั้งรักแซงแซมสวาดประหลาดเหลือ
เหมือนโศกพี่ที่ระกำก็ช้ำเจือ เพราะรักเร็อแรมสวาทมาคลาดคลาย

(นิราศภูเขาทอง)

ตัวอย่างที่ 3

นายนรินทร์ธิเบศร เปรียบความรักความอาลัยของเขาว่าจากนางเปรียบเหมือนหัวใจถูกปลิดออกไปจากร่าง และหากแบ่งหัวใจออกได้เป็น 2 ส่วน เขาจะแบ่งส่วนหนึ่งไว้กับนางผู้เป็นที่รัก

จำใจจากแม่เปลื้อง ปลิดอก อรเอย
เยียวว่าแดเดียวยก แยกได้
สองซีกแล่งทรวงตก แตกภาค ออกแม่
ภาคหนึ่งไปพี่ไว้ แนบเนื้อนวลถนอม

(นิราศนรินทร์)

ตัวอย่างที่ 4

ศรีปราชญ์พรรณนาความทุกข์ ความเศร้าที่ต้องจากคนรักว่า ตนร่ำร้องไห้จนน้ำตาท่วมโลก เป็นการแสดงความรู้สึกเศร้าที่รุนแรงมาก

เรียมร่ำน้ำเนตรท่วม ถึงพรหม
พาหมู่สัตว์จ่อมจม ชีพม้วย
พระสุเมรุเปื่อยเป็นตม ทบท่าว ลงแฮ
หากอกนิษฐ์พรหมฉ้วย พี่ไว้จึงคง

(กำสรวลโคลงดั้น)

ตัวอย่างที่ 5

ศรีปราชญ์อีกเช่นกันเปรียบความรู้สึกที่ต้องจากนางว่าประหนึ่งตกเขาพระสุเมรุ คือ วาบหวิว ใจหาย เหมือนที่กวีกำลังรู้สึกกระสับกระส่าย ทุรนทุราย วาบหวิว หวั่นไหว บึ้มว่า จะขาดใจด้วยพิษแห่งความรัก กวีรำพันว่า

ตนเดียวมาจากเจ้า เจ็บอก อ่อนเอย
เรือเกลือกกลางวังใจ ขาดขว้ำ
จากนางยิ่งตนตก เมรุมาศ
รลอกล้ำพ้ำซ้ำ ซ่านดิน ฯ

(กำสรวลโคลงดั้น)

ตัวอย่างที่ 6

กวีเปรียบเทียบความรักและความชังกับธรรมชาติด้วยจินตนาการอันเป็นไปไม่ได้

รักกันอยู่ขอบฟ้า เขาเขียว
เสมออยู่หอแห่งเดียว ร่วมห้อง
ชังกันบ่แลเหลียว ตาต่อ กันนา
เหมือนขอบฟ้ามาบ้อง บำไม้มาบัง

(โคลงโลกนิติ)

ตัวอย่างที่ 7

เป็นความเปรียบด้วยจินตนาการอันเป็นไปไม่ได้อีกเช่นกัน แต่ทำให้เราเข้าใจได้ดีว่าชายผู้หนึ่งรักผู้หญิงได้อย่างมากมายเพียงใด

ถึงม้วยดินสิ้นฟ้ามหาสมุทร ไม่สิ้นสุดความรักสมัครสมาน
แม้เกิดในใต้หล้าสุธาธาร ขอพบพานพิศวาสไม่คลาดคลา

แม้เนื้อเย็นเกินห้วงมหรรณพ พี่ขอพบศรีสวัสดิ์เป็นมัจฉา
แม้เป็นบัวตัวพี่เป็นภุมรา เชยผกาโกสุมปทุมทอง
เจ้าเป็นถ้ำอำไพขอให้พี่ เป็นราชสีห์สิงสู่เป็นคู่สอง
จะติดตามทรามสงวนนวลละออง เป็นคู่ครองพิศวาสทุกชาติไป!

(พระอภัยมณี)

ตัวอย่างที่ 8

กวีวาดภาพช้างเอราวัณ ซึ่งเป็นช้างทรงของพระอินทร์อย่างพิลึกกึกกือ ไม่น่าจะเป็นจริงไปได้ แต่กวีต้องการให้เห็นภาพความยิ่งใหญ่ โอ่อ่า สมเกียรติยศของพระอินทร์ ดังที่บรรยายไว้ในตอนอินทรชิตแปลงร่างเป็นพระอินทร์ว่า

อินทรชิตบิดเบือนกายิน เหมือนองค์อมรินทร์
ทรงคชเอราวัณ
ช้างนิมิตฤทธิแรงแข็งขัน เผือกผ่องผิวพรรณ
สีสังข์สะอาดโอพาร์
สามสิบสามเศียรโสภา เศียรหนึ่งเจ็ดงา
ดั่งเพชรรัตนรุจี
งาหนึ่งเจ็ดโบกขรณี สระหนึ่งย่อมมี
เจ็ดกออุบลบันดาล
กอหนึ่งเจ็ดดอกดวงมาลย์ ดอกหนึ่งเบ่งบาน
มีกลีบได้เจ็ดกลีบผกา
กลีบหนึ่งมีเทพธิดา เจ็ดองค์โสภา
แน่งน้อยลำเพานงพาล
นางหนึ่งย่อมมีบริวาร อีกเจ็ดเยาวมาลย์
ล้วนรูปนิรมิตกายา

(บทพากย์เอราวัณ)

ความที่พรรณนามาจะได้ภาพของช้างเอราวัณดังนี้

มีเศียร	33	เศียร
มีงา	231	งา
มีสระ	1,617	สระ
มีกอบัว	11,319	กอ
มีดอกบัว	97,233	ดอก
มีกลีบบัว	554,631	กลีบ
มีนางฟ้า	3,882,417	องค์
มีบริวาร	27,176,919	คน

ตัวอย่างที่ 9

พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ทรงพระราชนิพนธ์บทชมรถพระที่นั่งของทศกัณฑ์ไว้ได้ครึ่งหนึ่งแล้วทรงนึกความที่จะต่อไปให้สมกับเป็นรถใหญ่โตถึงปานนั้นไม่ออก จึงมีรับสั่งให้สุนทรภู่แต่งต่อ สุนทรภู่ต่อกวามได้สนิทแนบเนียนและเกิดภาพพจน์ถึงความใหญ่โตโอ่อ่าของรถพระที่นั่งนี้เป็นอย่างดี

รถพระที่นั่ง บุษบกบัลลังก์ตั้งตระหง่าน
กว้างยาวใหญ่เท่าเขาจักรวาล ยอดเยี่ยมเทียมวิมานเมืองแมน
ดุมดงกงหันเป็นควันคว้าง เทียมสิงห์วิ่งวางช้างละแสน
สารถีขี่ขับดงเข้าแดน พื้นแผ่นดินกระเด็นไปเป็นจุณ
นทีตีฟองนองระลอก คลื่นกระฉอกกระฉ่อนชลชั้นชุ่น
เขาพระเมรุเอนเอียงอ่อนฉะมุน อนนต์หนุนดินดานสะท้านสะเทือน
ทวยหาญโห่ร้องก้องกัมปนาท สุธาวาสไหวหวั่นสั่นเลื่อน
บดบังสุริยันตะวันเดือน คลาดเคลื่อนจตุรงค์ตรงมา

(รามเกียรติ์)

6. การท้าวความหรืออ้างถึง (Allusion) คือการอ้างถึงคำพังเพย สุภาษิต สำนวน หรือท้าวความถึงนิทานหรือวรรณคดีเรื่องสำคัญที่รู้จักกันดี เป็นการกล่าวเปรียบเทียบชนิดใช้คำน้อยกินความมาก เพราะเมื่อผู้อ่านรู้ความหมายของคำพังเพย สุภาษิต สำนวน และรู้เรื่องนิทานหรือวรรณคดีนั้นอยู่แล้ว ก็จะเข้าใจความหมายที่ลึกซึ้งโดยผู้เขียนไม่ต้องอธิบายดังตัวอย่าง

ตัวอย่างที่ 1

จะจัดแจงแต่งตามอารมณ์เรา เหมือนข่มเขาโคขึ้นให้กลืนหญ้า
กลัวเกลือกทั้งเจ็ดธิดา มันจะไม่เสน่หาก็มิรู้
ลางเนื้อชอบลางยาไม่ว่าได้ ปลูกเรือนตามใจผู้อยู่
คำบุราณท่านว่าไว้เป็นครู พิเคราะห์ดูให้ต้องทำนองใน

(สังข์ทอง)

ตัวอย่างที่ 2

ประเพณีตีงูให้หลังหัก มันก็มักทำร้ายเมื่อภายหลัง
จระเข้ใหญ่ไปถึงน้ำมีกำลัง เหมือนเสือข้างเข้าถึงดงก็คงร้าย

(พระอภัยมณี)

ตัวอย่างที่ 3

"จะเล้าโลมโฉมยงให้ปลงจิต แม้นสมคิดก็จะพาสุดาหนี
เหมือนอิเหนาเผาเมืองเรื่องยังมี เรายังดีกว่าอิเหนาเป็นเท่าไร"
"แม้สมนึกสึกชีเหมือนอิเหนา ไม่ปลอดเปล่าเปลืองปลดที่อดสู"

(พระอภัยมณี)

ตัวอย่างที่ 4

กำสรวลศรีปราชญ์ทั้ง ทวาทศ มาสฤา
อีกพิพิธสาลีพจน์ พร่ำพร้อง
ตรังนิราศนรินทร์รจ เรขเรื่อง ครวญพ่อ
สารโศกเรียมแรมน้อง ยิ่งถ้อยทังมวญ

(นิราศพระประธม)

โคลงบทนี้อ้างถึงนิราศของเก่า 5 เรื่อง คือ กำสรวลศรีปราชญ์ ทวาทศมาส นิราศพระพิพิธสาลี นิราศพระยาตรัง และนิราศนรินทร์

ตัวอย่างที่ 5

การอ้างถึงวรรณคดีของเก่าบางครั้งไม่ได้บอกชื่อเรื่อง กล่าวแต่เฉพาะตัวละครเพราะถือว่าเป็นเรื่องที่รู้จักกันดีอยู่แล้ว เช่น

ครั้งอิเหนาสุริยวงศ์อันทรงกริช พระทวงฤทธิ์แรมร้างจินตะหรา

พระสุธนร้างห่างมโนห์รา พระรามร้างแรมสีดาพระทัยตรอม

องค์พระเพชรปาณีท้าวตรีเนตร เสียพระเวทผูกทวารกรุงพาลถนอม

สุจิตราลาตายไม่วายตรอม ล้วมเจิมจอมธรณีทั้งสี่องค์

แสนสุขุมรุ่มร้อนด้วยร้างรัก ยังไม่หนักเหมือนพี่โศกสุดประสงค์

ไม่ถึงเดือนเพื่อนรักเขาทักทรง ว่าซูบลงกว่าก่อนเป็นค่อนกาย

(นิราศพระบาท)

สุนทรภู่เปรียบความโศกเศร้าของตนกับความโศกเศร้าของตัวละครในวรรณคดี ที่เป็นบทละครใน 3 เรื่องคือ อิเหนา รามเกียรติ์ อุณรุท และบทละครนอก 1 เรื่อง คือ มโนห์รา

7. ความเปรียบเข้าคู่ที่ขัดแย้ง (*Paradox*) คือการเปรียบของสองสิ่งซึ่งขัดแย้งกัน แต่ก็เป็นของที่คู่กันอยู่ ได้แก่

ตัวอย่างที่ 1

ถึงบางเดื่อโอ้มะเดื่อเหลือประหลาด บังเกิดชาติแมลงหวี่มีในไส้

เหมือนคนพาลหวานนอกย่อมขมใน อุปไมยเหมือนมะเดื่อเหลือระอา

(นิราศภูเขาทอง)

กวีเปรียบความขัดแย้งที่เข้าคู่กันของ "หวานนอก" และ "ขมใน" และยังอุปมาเปรียบเทียบกับผลมะเดื่อซึ่งผลสวยแต่ข้างในน่าหนอน

ตัวอย่างที่ 2

เขาย่อมเปรียบเทียบความว่ายามรัก แต่น้ำผักต้มขมชมว่าหวาน

ครั้นเจือจางห่างเหินไปเนิ่นนาน แต่น้ำตาลว่าเปรี้ยวไม่เหลียวแล

(พระอภัยมณี)

เป็นการเปรียบความ 2 คู่ คือ ยามรัก ยามจาก และน้ำผักต้ม กับน้ำตาล ซึ่งความเปรียบทั้งสองคู่นี้ นำมาสู่สิ่งเทียบเดียวกัน คือ ความหวาน และความเปรี้ยว

ตัวอย่างที่ 3

รอยบุญเรอยบาปพ้อง พบกัน
บาปแบ่งสองทำทัน เท่าสร้าง
เพรงพรากสัตว์จำผัน พลัดคู่ เขาฤา
บุญร่วมบาปจำร้าง นุชร้างแรมไกล

(ลิลิตพระลอ)

กวีเล่นคำที่ขัดแย้ง คือ บุญ- บาป และ ร่วม-ร้าง และยังเปรียบความที่แย้งกันด้วย คือ มีบุญที่ได้สร้างมาจึงมาครองคู่กันอย่างมีความสุข แต่ในขณะเดียวกันก็มีบาปที่เคยกระทำมา คือ พรากคู่สัตว์ บาปนี้ตามมาทัน ทำให้ต้องพลัดพรากคู่ไปด้วย

กล่าวโดยสรุป การอ่านวรรณกรรมประเภทร้อยกรองจึงน่าจะพิจารณาในเรื่องต่อไปนี้

1. รูปแบบคำประพันธ์เหมาะสมกับเนื้อหาหรือไม่ และมีลักษณะอย่างไร

2. ความงามของร้อยกรองหรือศิลปะของคำประพันธ์ทั้งในเรื่องของคำ เสียง ความหมาย ดังกล่าวมาแล้ว

3. ความคิดและทัศนะอันแยบคาย แปลกใหม่ ให้ข้อคิดเตือนใจ ชี้ให้เห็นความเป็นจริงแห่งชีวิตและธรรมชาติ ทำให้เข้าใจบุคคล พฤติกรรม และอารมณ์ได้ท่องแท้ซึ้น

4. หากวรรณคดีนั้นเป็นเรื่องเล่าขนาดยาว ต้องพิจารณาลักษณะของตัวละคร โครงเรื่อง แก่นเรื่อง และกลวิธี ประกอบด้วย

บทละคร

บทละครเป็นรูปแบบการแต่งวรรณกรรมอย่างหนึ่งที่นิยมแต่งกันมานาน โดยทั่วไปเป็นการแต่งเพื่อใช้ในการแสดง แต่ก็มีบทละครอีกจำนวนไม่น้อยที่ไม่ได้แต่งขึ้นเพื่อมุ่งหวังจะใช้ในการแสดงโดยเฉพาะ หากแต่เพื่อรักษารูปแบบการแต่งตามธรรมเนียมนิยมที่มีมาแต่โบราณ เช่น บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก เหมาะจะใช้อ่านมากกว่าใช้แสดง นอกจากนี้ ยังมีงานเขียนปัจจุบันที่อยู่ในรูปของบทละครเพราะผู้เขียนต้องการสื่อความหมาย ความคิดประการใดประการหนึ่ง และบทละครเป็นรูปแบบการประพันธ์ที่สื่อความหมายความคิดได้ตรงเป้าหมายของผู้เขียนมากกว่ารูปแบบอื่น ฉะนั้น จึงอาจมีบทละครไม่ได้เคยแสดงเลยเป็นจำนวนไม่น้อย

ละครของไทยมี 2 ประเภทคือ

1. ละครรำแบบไทยเดิม

2. ละครที่ดัดแปลงมาจากละครตะวันตก

ละครทั้งสองแบบทำให้บทละครมีลักษณะแตกต่างกัน และมีรายละเอียดของละครแต่ละชนิดดังจะกล่าวต่อไปนี้

1. **ละครรำแบบไทยเดิม** ได้แก่ละครที่ดำเนินเรื่องด้วยศิลปะการร่ายรำ ละครชนิดนี้ยังแบ่งออกเป็นประเภทย่อย ๆ ได้อีก คือ ละครนอก ละครใน ละครชาตรี และรวมทั้งโขนด้วย บทละครรำที่รู้จักกันดี ได้แก่ รามเกียรติ์ อิเหนา คาหลัง คุณรุท ซึ่งเป็นบทละครใน คาวี มโนห์รา มณีพิชัย สังข์ศิลป์ชัย ฯลฯ ซึ่งเป็นบทละครนอก เป็นต้น

ลักษณะการแต่งกายและขนบนิยมการแสดงละครรำแบบไทยเดิม

บทละครรำใช้กลอนบทละครซึ่งมีคำน้อยกว่ากลอนสุภาพ คือมักมี 6–7 คำเพื่อสะดวกในการร้องและการรำ เนื้อเรื่องที่เป็นบทร้องจะรวมเอาการบรรยายฉาก บทชมโฉม บทสระสรงทรงเครื่อง บทชมความงามสถานที่และยานพาหนะ บทชมธรรมชาติ การดำเนินเรื่อง บทบรรยายท่าทาง อากัปกิริยา ความรู้สึกนึกคิด และบทเจรจาโต้ตอบไว้ทั้งหมด ตัวละครไม่ได้ร้องเอง จะมีผู้ขับร้องเนื้อความเหล่านั้นด้วยทำนองเพลงต่าง ๆ ตามที่กำหนดหน้าพาทย์ไว้ในบท ตัวละครแสดงศิลปะการฟ้อนรำ มีปี่พาทย์ทำเพลงรับ เนื้อเรื่องของละครไทยมักนำมาจากวรรณคดีที่รู้จักกันดีอยู่แล้ว เมื่อนำมาแสดงก็ตัดบทมาแสดงเฉพาะตอน

ปรัชญาละครรำ

ไทยมีปรัชญาของละครรำคล้ายคลึงกับละครสันสกฤตของอินเดีย กล่าวคือ

1. **ละครเป็นเครื่องให้ความรื่นรมย์** ให้ความเบิกบานสำราญใจแก่คนดู ฉะนั้นละครจะแสดงสิ่งที่สวยงาม เครื่องแต่งตัวสวย ท่ารำที่งดงาม เพลงไพเราะ เนื้อเรื่องแสดงภาพที่งาม ในละครสันสกฤตมีกฎเกณฑ์กำหนดว่าห้ามแสดงฉากไม่งามต่าง ๆ เช่น การบริโภคอาหาร การอาบน้ำ บทสังวาส การรบพุ่งฆ่าฟัน ความตาย ฯลฯ โดยกำหนดให้มีผู้เล่าเรื่องตอนนั้นแต่จะไม่แสดงหน้าฉาก ละครไทยก็นิยมตามแบบละครสันสกฤตอยู่บ้าง แต่ไม่ถึงกับเคร่งครัดอย่างละครสันสกฤตแท้ ที่เห็นได้ชัดก็อย่างเช่น นิยมบทตลก นิยมเรื่องที่แสดงความรักมากกว่าเสนอข้อคิด

และวิธีการจบเรื่อง นิยมจบในแบบความสุข ไม่จบด้วยความเศร้าหรือความตาย ทำให้ละครไทยเดิมรวมทั้งวรรณคดีไทยทั่วไปไม่มีเรื่องประเภทโศกนาฏกรรม มีแต่ประเภทสุขนาฏกรรมแทบทั้งสิ้น (วรรณคดีที่จบด้วยโศกนาฏกรรมเท่าที่มีอยู่ คือ ลิลิตพระลอ เงาะป่า และบทละครพูดคำฉันท์เรื่องมัทนะพาธา)

2. **นิยมแสดงสิ่งที่เป็นอุดมคติ** คือความสมบูรณ์ดีเลิศของชีวิต เช่น บ้านเมืองสงบสุขเพราะกษัตริย์และประชาชนกระทำคุณงามความดี ตัวละครที่มีความงามเป็นเลิศทั้งร่างกาย จิตใจ และความประพฤติ เช่น พระเอกต้องเก่งกล้าสามารถในการพิฆาตศัตรูและพิชิตใจสตรี โดยมีอิทธิฤทธิ์ปาฏิหาริย์เป็นส่วนประกอบให้เห็นจริง นางเอกต้องเป็นหญิงงามสามโลกหาที่เปรียบมิได้ และมีความประพฤติดีเป็นกุลสตรีไทย หรือเน้นลักษณะอันดีเลิศประการใดประการหนึ่ง เช่น ซื่อสัตย์ กตัญญู กล้าหาญ ฯลฯ แก่นเรื่องมักจะแสดงความเป็นอุดมคติ เช่น ธรรมะย่อมชนะอธรรม ความดีย่อมชนะความชั่ว คนดีตกน้ำไม่ไหลตกไฟไม่ไหม้ เป็นต้น

3. **แฝงความคิดตามพุทธปรัชญา** บทละครส่วนมากเป็นเรื่องเกี่ยวกับพฤติกรรมของตัวละคร กวีจึงมักจะชี้ให้เห็นว่าพฤติกรรมนั้นเป็นไปตามสัจจธรรมทางพุทธศาสนา เช่น "ชีวิตนี้เป็นทุกข์" หรือแสดงให้เห็นว่าความทุกข์ความสุขเป็นประดุจกงเกวียนที่หมุนเวียนเปลี่ยนไปตามกาลเวลา หรือแสดงให้เห็นว่าวิถีชีวิตของตัวละครล้วนเป็นไปตาม "กรรม" เป็นต้น

วิวัฒนาการของละครรำ

ละครรำ คือ ละครนอก ละครใน ละครชาตรี เป็นศิลปะการละครที่มีมาแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานี ได้มีวิวัฒนาการต่อมาในสมัยกรุงธนบุรีและกรุงรัตนโกสินทร์ แต่แบบแผนของละครในชั้นหลังๆ มีความแตกต่างออกไปจากเดิม เช่น เดิมละครในใช้ผู้หญิงแสดงล้วน และเล่นเพียง 4 เรื่อง คือ รามเกียรติ์ อุณรุท ดาหลัง และอิเหนา ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 2 ทรงโปรด ฯ ให้ละครผู้หญิงนางในเล่นทั้งบทละครในและบทละครนอก โดยทรงพระราชนิพนธ์บทละครนอกของหลวงขึ้น 5 เรื่อง คือ ไชยเชษฐ์ สังข์ทอง ไกรทอง คาวี และมณีพิชัย สมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระราชนิพนธ์ถวายอีก 1 เรื่องคือ สังข์ศิลป์ไชย ในรัชกาลที่ 3 พระเจ้าอยู่หัวไม่ทรงโปรดการละคร จึงโปรดเกล้า ฯ ให้เลิกการละครของหลวงเสีย เป็นเหตุให้มีคณะละครของเจ้านายและขุนนางแพร่หลาย หลายคณะหลายโรง ที่มีละครผู้หญิงโดยไม่ได้รับพระบรมราชานุญาตก็มี พอสมัยรัชกาลที่ 4 จึงมีพระบรมราชานุญาตให้เจ้านายและขุนนางหัดละครผู้หญิงได้ จึงมีละครผู้หญิง

แพร่หลาย เล่นเฉพาะผู้หญิงทั้งโรงบ้าง เล่นปนกับผู้ชายบ้าง ประชาชนชอบดูละครทำให้การแสดงละครมีรายได้ผลประโยชน์ดี ต่อมาจึงโปรดให้เก็บภาษี เรียกว่า ภาษีโขนละคร เมื่อ พ.ศ. 2402 ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 5 จึงมีประกาศแก้ไขลดหย่อนอัตราภาษี จนประกาศยกเลิกภาษีอากรมหรสพไปหมดในสมัยรัชกาลที่ 6

ละครรำของไทยมีการเปลี่ยนแปลงในกระบวนการเล่นไปอย่างมากในสมัยรัชกาลที่ 5 มีละครรำแบบใหม่เกิดขึ้นหลายชนิด เช่น

1. ละครพันทาง เป็นละครนอกที่มีวิวัฒนาการมาทีละเล็กละน้อยจากละครของเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง (เพ็ญ เพ็ญกุล) ซึ่งเป็นละครที่เริ่มมีมาแต่รัชกาลที่ 4 มาตั้งเป็นบึกแผ่นหลักฐานมั่นคงในสมัยรัชกาลที่ 5 เดิมเล่นเรื่องดาหลัง ต่อมาเล่นทั้งเรื่องละครในและละครนอก เป็นละครผู้หญิง ต่อมาเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรงยักเยื้องกระบวนรำและการแต่งกายละครให้ต่างไปจากละครของหลวง กระบวนเล่นแก้ไขเอาแบบของละครใน ละครนอก และงิ้วจีนระคนปนกัน ปรุงขึ้นด้วยความสามารถของท่านเจ้าของละครเป็นละครอีกแบบหนึ่ง แต่ยังไม่มีการแบ่งฉากตามท้องเรื่อง มีการแต่งบทละครใหม่ ๆ มาแสดงมากกว่าโรงละครอื่น ๆ โดยเฉพาะได้หลวงพัฒนพงศ์ภักดี (ทิม สุขยางค์) มาเป็นผู้แต่งบทให้ เช่น ราชาธิราช หลายตอน ขุนช้างขุนแผนตอนพลายเพชรพลายบัว เอาเรื่องพงศาวดารจีนและจากหนังสือกลอนอื่น ๆ มาดัดแปลงเป็นบทละครหลายเรื่องหลายตอน แต่ที่นับว่านิยมกันมากคือ เรื่องราชาธิราชและขุนช้างขุนแผน กรมศิลปากรเคยนำราชาธิราชตอนสมิงพระรามอาสา และขุนช้างขุนแผนตอนพลายเพชรพลายบัวมาแสดง ก็ได้รับความนิยมอย่างดีเช่าเดิมทั้งสองเรื่อง

เจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง เป็นบุคคลแรกที่เริ่มจัดให้มีการแสดงละครประจำโรงและเก็บเงินคนดู เรียกโรงละครของท่านว่า ปรินซ์เธียเตอร์ มีกำหนดเวลาเล่น เวลาเดือนหงาย ครั้งแรกเล่นเดือนละ 1 สัปดาห์ เรียกเป็นภาษาอังกฤษว่า "วีก" ต่อมาเล่นเดือนละ 2 สัปดาห์ คือตั้งแต่ขึ้น 8 ค่ำไปจนแรม 7 ค่ำ แต่ก็เป็นต้นเหตุให้เกิดคำว่า "วีก" เกี่ยวกับมหรสพในภาษาไทย โรงละครและโรงยี่เกอื่น ๆ พากันเอาอย่างใช้เรียกกันต่อมา แต่ความหมายเพี้ยนไปเป็นหมายถึงคณะละคร[1]

---

[1] ธนิต อยู่โพธิ์, ศิลปะละครรำหรือคู่มือนาฏศิลป์ไทย, พระนคร : ห้างหุ้นส่วนจำกัด ศิวพร, 2516, หน้า 79. พระวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าเฉลิมพลทิฆัมพร โปรดให้จัดพิมพ์ในงานฉลองพระชนมายุ 5 รอบ ณ วันที่ 29 เมษายน 2516

ต่อมาพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ทรงพระนิพนธ์บทละครเรื่องพระลอ (ตอนกลาง) โดยปรับปรุงการแสดงให้ใช้ท่ารำของไทยผสมกับท่าพ้อนของภาคเหนือ ใช้ทำนองเพลงสำเนียงลาวเป็นพื้น มีการเปลี่ยนฉากตามท้องเรื่อง บทละครเรื่องนี้คณะละครหม่อมต่วน วรวรรณ (ม.ล. ต่วน มนตรีกุล) นำไปแสดงถวายพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทอดพระเนตร

กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ทรงตั้งคณะละครขึ้นชื่อว่า "คณะละครหลวงนฤมิตร" ได้ทรงนำเอาพระราชพงศาวดารไทยมาดัดแปลงเป็นบทละคร เช่นเรื่อง วีรสตรีถลาง คุณหญิงโม ฯลฯ ทรงปรับปรุงละครโดยใช้ท่ารำของไทยผสมกับท่าทางของชาติต่าง ๆ และสามัญชนเปลี่ยนฉากตามท้องเรื่อง เพลงที่แต่งใช้ทำนองแบบไทย ๆ แต่ดัดแปลงให้มีสำเนียงเป็นภาษาของชาติต่าง ๆ โดยอาจนำสำนวนในภาษานั้น ๆ มาแทรกไว้ แล้วตั้งชื่อเพลงบอกภาษานั้นไว้ด้วย เรียกบทละครนี้ว่า บทละครพระราชพงศาวดาร และเรียกละครนี้ว่า ละครพันทาง

ฉะนั้น ละครพันทางจึงเป็นละครที่มีพัฒนาการมาจากละครนอก โดยมีเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง และกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ เป็นกำลังสำคัญในการเปลี่ยนแปลง คำว่าละครพันทางนี้ต่อมาความหมายกว้างออกไป กลายเป็นว่า ละครที่ใช้กระบวนการรำของไทยโดยไม่ยึดแบบแผนนัก และอาศัยการดำเนินเรื่องโดยการเจรจาเป็นส่วนใหญ่ มีการร้อง การรำบ้างก็เรียกว่าละครพันทาง

2. **ละครเสภา** เป็นการละครสาขาหนึ่งแยกมาจากละครพันทาง พระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ทรงปรับปรุงขึ้น โดยนำเอาการแสดงเสภารำมาผสมกับละครพันทาง คือใช้แสดงตามแบบละครพันทางเป็นหลัก มีการเปลี่ยนฉากตามสถานที่ในท้องเรื่อง ตัวละครร้องเองบ้าง ต้นเสียงและลูกคู่ร้องเองบ้างอย่างละครพันทาง แต่การดำเนินเรื่องใช้ทำนองขับเสภาประกอบตัวรำอย่างเสภารำ บทใดเป็นบทที่ดำเนินเรื่อง ต้นเสียงและลูกคู่เป็นผู้ขับและร้องอยู่ภายใน หากบทใดเป็นถ้อยคำของตัวละคร ผู้แสดงเป็นตัวละครนั้นจะต้องขับหรือร้องเอง ส่วนที่ทำท่าร่ายรำดำเนินแบบเดียวกับละครพันทาง คือ มีทั้งท่ารำตามแบบแผนและท่ารำที่ปรับปรุงมาจากที่อื่น ทำนองขับเสภาที่เสด็จในกรม พระนราธิปประพันธ์พงศ์ ทรงปรับปรุงขึ้นนั้นได้ประดิษฐ์ทำนองแยกออกไปแบบหนึ่ง แต่ที่กรมศิลปากรนำมาแสดงได้ใช้ทำนองเสภาแท้ ๆ [1]

---

[1] อาภรณ์-จาตุรงค์ มนตรีศาสตร์, วิชานาฏศิลป์, (วิชาชุดครุประกาศนียบัตรวิชาการศึกษาของคุรุสภา) พระนคร : องค์การค้าครุสภา, 2517, หน้า 91.

3. ละครดึกดำบรรพ์ เจ้าพระยาเทเวศรวงศ์วิวัฒน์ และ สมเด็จพระเจ้ากรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงร่วมมือกันปรับปรุงจากละครรำของเดิม ตามพระราชดำริของล้นเกล้ารัชกาลที่ 5 เพื่อใช้รับรองเจ้านายฝรั่งและแขกเมืองชาวต่างประเทศ ละครแบบนี้มีที่มาจากการเล่นคอนเสิต (concert) สมเด็จ ฯ กรมพระนริศรานุวัดติวงศ์ทรงริเริ่มจัดตั้งกองดุริยางค์ไทย ฝึกทหารเล่นดนตรีขึ้น และได้จัดให้ทหารเล่นดนตรีไทยถวายหน้าพระที่นั่งตามแบบวิธีแสดงคอนเสิตของฝรั่ง โดยเล่นเพลงเขมรไทรโยค ซึ่งทรงนำทำนองเพลง "เขมรกล่อมลูก" มาปรุงเนื้อร้องใหม่ ต่อมาสมเด็จ ฯ เจ้าฟ้ากรมพระนริศ ฯ ได้ร่วมมือกับเจ้าพระยาเทเวศร ฯ จัดดนตรีอยู่เนือง ๆ โดยทรงเป็นผู้เลือกบทเพลงและดนตรี ใช้นักร้องของคณะเจ้าพระยาเทเวศร ฯ ขับร้องประสานเสียงหญิงชายกับดนตรีปี่พาทย์ ต่อมาทรงเห็นว่าการขับร้องเป็นเพลงเบ็ดเตล็ดจืดไป จึงทรงปรับปรุงให้ร้องเป็นเรื่องต่อเนื่องกันประหนึ่งเล่านิทาน โดยตัดตอนมาจากวรรณคดีที่ไพเราะ เช่น รามเกียรติ์ อิเหนา มาบรรจุเพลงร้องให้เข้ากันกับเค้าความและท่วงทีประกอบด้วยเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้กับโขนละคร ให้ยาวขนาดบรรเลงจบในเวลาประมาณ 1 ชั่วโมง ได้บรรเลงในงานต้อนรับแขกเมืองหลายครั้ง คนเรียกเพลงตับที่บรรเลงต่อเนื่องกันนี้ว่า "ละครมืด" เพราะมีแต่บทร้อง ไม่มีบทแสดง แต่ผู้ฟังเกิดจินตนาการเห็นภาพละครนั้นตามบทเพลงที่ร้อง เช่น ตับนางลอย จากเรื่องรามเกียรติ์ ต่อมาทรงพระราชนิพนธ์เพลงตับสั้น ๆ ประกอบภาพนิ่งตามแบบฝรั่งเรียกว่า ตาโบลวิวังต์ (tableau vivant) เช่น ตับจุลง ตับซินเดอเรลลา เป็นต้น

ในเวลาต่อมา เจ้าพระยาเทเวศร ฯ จึงคิดขยายเอาละครรำผสมเข้ากับเพลงคอนเสิต การเล่นละครนั้นเดิมจัดเล่นแบบละครนอก แต่ตัดบทให้สั้นและเลือกบทตอนที่ตัวละครน้อยแสดงได้ในที่แคบ ๆ เช่น แสดงเรื่อง "นารายณ์ปราบนนทุก" ในเรือพระที่นั่งมหาจักรี และเล่นเรื่อง "มณีพิชัย" ในงานรับเสด็จเจ้าฟ้ากรมหลวงพิษณุโลกเสด็จกลับจากยุโรปชั่วคราวเมื่อ ปี ร.ศ. 118 ที่วังสมเด็จ-กรมพระยาเทววงศ์วโรปการ เป็นต้น และในปีนั้นเอง มีพระบรมราชโองการโปรดเกล้า ฯ ให้เจ้าพระยาเทเวศร ฯ จัดรับแขกเมือง สมเด็จ ฯ กรมพระนริศ ฯ จึงทรงช่วยจัดรับแขกเมืองที่หน้าพลับพลาที่หนองบัว สระบุรี มีแอ่วแคนพื้นเมืองสิงละอันพันละน้อย แล้วเล่นละครเรื่องมณีพิชัย ให้สุมทุมพุ่มไม้เป็นฉากธรรมชาติ มีศาลาเครื่องผูกประกอบการแสดงหลังเดียว ละครเล่นกลางแสงไต้ดูดีสมกับฉากบ่าและสิ้นเปลืองค่าใช้จ่ายน้อย

ใน พ.ศ. 2434 เจ้าพระยาเทเวศร ฯ ไปยุโรปและพอใจละครโอเปร่า (opera) ของฝรั่ง จึงกราบทูลชักชวนสมเด็จฯกรมพระนริศฯ ขยายการเล่นละครไทยให้เป็นโอเปร่าแบบไทย คือตัวละคร

ร้องเองแบบโอเปร่าของฝรั่ง แต่ยังต้องรำด้วย เจ้าพระยาเทเวศร ฯ สร้างโรงทำเครื่องให้ผู้หญิงแสดงล้วน โรงละครนี้ ให้ชื่อว่า "โรงละครดึกดำบรรพ์" เพื่อไม่ให้คนเรียกว่า โรงละครเจ้าพระยาเทเวศร ฯ ละครแบบใหม่นี้จึงได้รับการเรียกชื่อตามโรงละคร แสดงครั้งแรกเมื่อ พ.ศ. 2442 แต่นั้นมา การรับแขกสูงศักดิ์จากต่างประเทศ ก็ได้เปลี่ยนจากการฟังคอนเสิตมาเป็นการดูละครดึกดำบรรพ์

ลักษณะการแสดงของละครดึกดำบรรพ์ต่างไปจากละครรำของเดิม ที่ตัดลักษณะยืดยาดของการพรรณนาฉาก ชมโฉม และอากัปกิริยาการของตัวละครออกไป ผู้แสดงต้องเจรจาเอง ร้องเอง และรำด้วย ท่ารำจะรวดเร็วขึ้น เพื่อให้ดำเนินเรื่องได้รวดเร็ว ไม่บรรยายเรื่องให้คนดูฟัง คนดูต้องฟังเรื่องจากบทเจรจาของตัวละครและการแสดงบทเอาเอง มีการแบ่งตอนตัดฉาก ไม่เล่นเป็นเรื่องยาว มีการเปลี่ยนฉากตามท้องเรื่อง อย่างเวทีก็จัดฉาก มีเครื่องกลไกประกอบให้ผู้ดูทราบด้วยสายตาว่าสถานที่นั้นเป็นป่า เป็นห้อง หรือเป็นวัง จึงไม่จำเป็นต้องระบุไว้ในบท และยังแสดงให้ทราบว่าเป็นเวลากลางวัน กลางคืน ฟ้าแลบ ฟ้าผ่า โดยใช้ไฟฟ้าและกลไกช่วย ส่วนที่กล่าวถึงชื่อ "พระนั่น นางนี่ เมื่อนั้น" ก็ไม่จำเป็นเพราะก็เห็นตัวละครนั้น ๆ ร่ายรำทำท่าทางอยู่แล้ว ซ้ำยังมีเพลงหน้าพาทย์ เช่นสาธุการ โอด เสมอ เชิด ช่วยประกอบกิริยาตัวละครด้วยภาษาดนตรีอยู่แล้ว จึงไม่จำเป็นต้องมีบทกล่าวถึงกิริยาว่าจะนั่งจะเดินซ้ำอีก ให้ตัวละครเคอะเขิน เป็นต้นว่า ถูกถีบล้มลงยังไม่มีบทร้องว่าลุกก็ยังลุกไม่ได้ หรือเห็นแล้วต้องทำเป็นไม่เห็น จนกว่าจะถึงบท จึงทรงตัดบทเหล่านี้ออกหมด ฉะนั้น บทละครดึกดำบรรพ์จึงมีเฉพาะแต่บทที่เป็นบทพูด ถ้าเป็นตอนที่ต้องการความไพเราะก็ให้ขับร้องด้วยเพลง ซึ่งดุดันหรืออ่อนหวานสมกับอารมณ์โกรธหรือโศกหรือเกี้ยวพาราสี แต่ถ้าเป็นบทที่ควรดำเนินเรื่องอย่างรวดเร็วทันใจ เช่น โต้ตอบ ทุ่มเถียง ทะเลาะ ใช้บทเจรจาแต่งเป็นกลอนให้ท่องจำได้ง่าย แต่ให้เจรจาเหมือนพูดจริง ๆ ไม่ใช่ร่ายกลอน วิธีนี้จึงทำให้ดำเนินเรื่องได้รวดเร็ว และย่นย่อละครหลายคืนจบให้จบภายใน 3–4 ชั่วโมง การแสดงที่แบ่งตัดตอนเป็นฉากและเปลี่ยนฉากตามท้องเรื่องก็สามารถเปลี่ยนได้รวดเร็ว เพราะแบ่งเวทีเป็นห้อง ๆ กั้นไว้ด้วยม่านแล้วทะยอยเล่นไปตามลำดับ การจัดเครื่องประกอบฉากใช้หลักความสมจริง และทรงคิดแต่งบทเพลงร้องให้เข้ากับบทโดยดัดแปลงให้เหมาะสม นำเพลงขับร้องของเด็ก เพลงพื้นบ้าน เห่เรือ ขับเสภามาผสมด้วย การพ้อนรำมีไม่มาก มีแต่รำใช้บทเป็นพื้น จะแทรกการพ้อนรำงาม ๆ ในบางฉากตามโอกาส ส่วนฉากสุดท้ายทรงจัดให้มีพ้อนรำงาม ๆ ตัวละครมาก ๆ ทุกเรื่อง เพื่อให้ดูมโหฬารอย่างฉากสุดท้าย (finale) ของละครโอเปร่าฝรั่ง

การเล่นละครดึกดำบรรพ์มีผู้จัดการร่วมมือกันอยู่ 5 คน คือ เจ้าพระยาเทเวศรวงศ์วิวัฒน์เป็นเจ้าของโรงละคร สมเด็จ ฯ เจ้าฟ้ากรมพระนริศรานุวัดติวงศ์ทรงแต่งบท ออกแบบฉาก ควบคุมด้านศิลป์ หม่อมเจ็มในเจ้าพระยาเทเวศร ฯ ควบคุมฝึกหัดคิดท่ารำ พระประดิษฐ์ไพเราะ (ตาด) ควบคุมและคิดจัดดนตรี หลวงเสนาะดุริยางค์ (ทองดี) ควบคุมฝึกหัดวิธีขับร้อง สมเด็จ ฯ เจ้าฟ้ากรมพระนริศ ฯ ทรงอธิบายเคล็ดลับที่ทำให้ละครดึกดำบรรพ์มีชื่อเสียง และมีรายได้ดีกว่าละครโรงอื่นว่า ทรงยึดหลักความเป็นจริง เล่นให้สมจริงสมจัง และเล่นให้สั้นไว้ คนดูจะรู้สึกว่าไม่พออยากดูอีก เช่น เรื่องอิเหนาตอนชมดง ทรงจัดให้มีฉากประกอบ มีนก มีไก่ เกาะอยู่ตามต้นไม้ และชักใยให้เข้าโพรงไม้ตามบท คนดูเห็นบ้างไม่เห็นบ้าง ใครเห็นก็ตื่นเต้นอีมเอิบที่ไม่เห็นก็เสียดายต้องมาดูใหม่ หรือการชักค้างคาวในฉากไหว้พระก็ชักเพียงเที่ยว 2 เที่ยวปล่อยค้างคาวจริงมา 2–3 ตัว ให้บินมาโฉบแถวคนดู พอเกิดความตื่นเต้น พอเทียนดับก็หยุดเล่น ถือว่า "ของดีย่อมมีไม่มาก" ส่วนฉากสุดท้ายต้องให้ดีกว่าฉากอื่น มีตัวละครมาก ๆ รำงาม ๆ เมื่อเลิก คนดูจะได้รู้สึกเบิกบาน เกิดความติดใจอาลัย[1]

นอกจากนี้ สมเด็จ ฯ เจ้าฟ้ากรมพระนริศ ฯ ยังทรงนำศิลปะการแต่งหน้ามาใช้กับตัวละคร เช่น หน้าเงาะ หน้ายักษ์ ไม่ใช้หัวโขน แต่เขียนหน้าตามแบบช่างเขียน แม้ตัวพระตัวนางก็ทรงเขียนหน้าด้วย

บทละครดึกดำบรรพ์ส่วนมากเป็นพระนิพนธ์ของเจ้าฟ้ากรมพระนริศรานุวัดติวงศ์ เช่น สังข์ทอง ตอนท้ังพวงมาลัย คาวี ตอนเผาพระขรรค์ ชุบตัว และหึง อิเหนา ตอนตัดดอกไม้ฉายกริช ไหว้พระ และมาวงสรวง เป็นต้น

2. **ละครที่ดัดแปลงมาจากละครตะวันตก** มี 3 ประเภทคือ

2.1 ละครร้อง

คือละครที่ใช้ศิลปะของการขับร้องเพลงเพื่อดำเนินเรื่อง แบ่งเป็นอีก 2 ชนิด

2.1.1 ละครร้องล้วน ๆ เป็นละครที่พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อยังทรงดำรงพระราชอิสริยยศเป็นพระบรมโอรสาธิราช ทรงดัดแปลงจากของตะวันตก การแสดงใช้การขับร้องโต้ตอบ ไม่มีคำพูดสามัญ ตัวละครใช้ท่าทีอย่างสามัญชน แต่งกายด้วยเครื่องน้อย

[1] มจ. หญิง ดวงจิต จิตรพงศ์, ชุมนุมเทพนิยายและบทขับร้อง พระนิพนธ์สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, พระนคร : ห้างหุ้นส่วนจำกัด สิวะพร, 2514, หน้า 1–10.

หรืออย่างละครพันทาง อาจมีการรำแทรกบ้าง ปี่พาทย์ใช้ปี่พาทย์ไม้นวม มีการเปลี่ยนฉากตามท้องเรื่อง บทละคร เช่น สาวิตรี พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 6

2.1.2 ละครร้องสลับพูด คนทั่วไปรู้จักกันในชื่อละครปรีดาลัย หรือละครกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ทั้งนี้เพราะพระองค์ทรงเป็นผู้ให้กำเนิดชนิดนี้และแสดงประจำที่โรงละครปรีดาลัยของพระองค์ท่าน พระองค์ทรงนำแบบแผนการแสดงละครนี้มาจากละครบังสาวัน (malay opera) ซึ่งเป็นละครมลายูเข้ามาแสดงในกรุงเทพ ฯ เมื่อ พ.ศ. 2435 ละครชนิดนี้แสดงโดยการร้องเป็นส่วนใหญ่ มีบทพูดบ้าง แต่เป็นการพูดเพื่อเสริมความหรือย้ำความส่วนที่ร้องไปแล้ว บทละครจึงมีทั้งบทร้องที่เป็นกลอนและบทเจรจาเล็กน้อยเป็นร้อยแก้ว บทละครร้องสลับพูด เช่น สาวเครือฟ้า พระนิพนธ์ของกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ทรงดัดแปลงมาจากโอเปร่าของฝรั่งเรื่องมาดามบัตเตอฟราย ต่อมาสมัยหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 มีละครร้องด้วยเพลงสากล เรียกกันว่า ละครพรานบูรพ์ หรือละครจันเทโรภาส

2.2 ละครพูด

ละครพูดเป็นละครที่ดำเนินเรื่องด้วยบทเจรจาของตัวละคร ไม่มีดนตรี ไม่มีการขับร้องโต้ตอบแทนบทเจรจา ท่าทางที่แสดงเป็นไปตามธรรมชาติ มีฉากประกอบตามท้องเรื่อง และมีการเปลี่ยนฉาก เริ่มมีการแสดงละครพูดเป็นครั้งแรกด้วยเรื่องอิเหนาในสมัยรัชกาลที่ 5 เพื่อรับเสด็จนิวัติพระนครจากประเทศอินเดีย พ.ศ. 2415 ในตอนแรกนี้ไม่มีบท ตัวละครใช้ปฏิภาณและความจำเล่นไปตามเรื่องที่ทราบกันดีอยู่แล้ว ต่อมาสมัยรัชกาลที่ 5 ทรงพระราชนิพนธ์ ลิลิตนิทราชาคริตขึ้นเพื่อพระราชทานเป็นของขวัญปีใหม่แก่พระบรมวงศานุวงศ์ เมื่อปี พ.ศ. 2422 ได้ทรงจัดให้มีการแสดงละครเรื่องนิทราชาคริตเป็นละครพูด โดยทรงอำนวยการแสดงเองทั้งหมด ตัวละครเป็นเจ้านายและพระบรมวงศานุวงศ์ นอกจากแสดงละครพูดภาษาไทย ยังมีการแสดงละครพูดภาษาอังกฤษโดยเจ้านายและข้าราชการที่สำเร็จการศึกษาจากยุโรป แสดงเรื่องเวนิสวาณิชตอนแล่เนื้อ ถวายให้ทอดพระเนตรคราวมีงานรับเสด็จเมื่อเสด็จนิวัติจากยุโรป พ.ศ. 2440 พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงสนับสนุนเรื่องการละครพูดมาตั้งแต่ยังดำรงพระราชอิสริยยศเป็นพระบรมโอรสาธิราชและทรงศึกษาอยู่ ณ ประเทศอังกฤษ โดยทรงจัดการแสดงละครพูดขณะที่พำนักอยู่ ณ ต่างประเทศด้วย ทั้งนั้น การแสดงละครพูดในชั้นหลัง คือในสมัยรัชกาลที่ 6 จึงมีพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวเป็นผู้อำนวยการสำคัญ การแสดงละครพูดในสมัยนี้มีการเปลี่ยนแปลงไปจากสมัยแรกบ้าง

เช่น เดิมใช้ตัวละครเป็นชายล้วน เพราะมีบทรัก บทใกล้ชิดระหว่างพระเอกนางเอก ประเพณีไทยถือเป็นเรื่องน่าอาย จึงไม่มีผู้หญิงแสดง เมื่อละครพูดเป็นที่นิยมมากขึ้น ประเพณีเคลื่อคลายความเคร่งครัดลง สังคมเข้าใจเรื่องศิลปะดีขึ้น จึงเริ่มมีการแสดงแบบชายจริงหญิงแท้ ในพ.ศ. 2463 เป็นต้นมา ส่วนบทละครก็มีผู้แต่งบทเอาไว้ ตัวละครเล่นไปตามบท ไม่ต้องคิดคำพูดขึ้นเองเหมือนที่แสดงในชั้นแรก ละครพูดนี้อาจแสดงด้วยบทพูดล้วน หรือมีบทร้องเพลงประกอบ การขับร้องก็นำเอาบทกลอนของเก่าที่แต่งไว้หรือแต่งขึ้นใหม่มาขับร้อง ถ้ามีบทร้องด้วย เรียกว่า ละครพูดสลับลำ แต่การร้องไม่ใช่ส่วนสำคัญของเนื้อเรื่องเพราะเป็นการแทรกเข้ามาเพื่อย้ำความหรือเสริมความเท่านั้น ถ้าตัดออกก็จะเหมือนบทละครพูดทั่วไป และโดยมากมักพิมพ์แยกกันระหว่างบทร้องและบทพูด บทละครพูดสลับลำ เช่น เรื่องปล่อยแก่ นายบัว ทองอิน (นายบัว วิเศษกุล) แต่งบทพูด "ศรีอยุธยา" ทรงพระราชนิพนธ์บทร้อง เป็นต้น บทละครพูดมีทั้งที่แต่งด้วยคำประพันธ์ร้อยแก้วและร้อยกรอง เช่น บทละครพูดคำฉันท์เรื่องมัทนะพาธา บทละครพูดคำกลอนเรื่องพระร่วง พระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ส่วนบทละครพูดร้อยแก้วของพระองค์ท่านมีทั้งที่ทรงแปลหรือดัดแปลงมาจากละครตะวันตก และที่ทรงพระราชนิพนธ์ขึ้นเองด้วยภาษาไทยและภาษาอังกฤษ ฝรั่งเศส เช่น บทละครแปลเรื่อง เวนิสวาณิช โรเมโอจูเลียต บทละครแปลงเรื่อง หลวงจำเนียรเดินทาง หมอจำเป็น เจ้าคุณเจ้าชู้ วิไลยเลือกคู่ ชิงนาง นินทาสโมสร บทละครพูดที่ทรงขึ้นเองเป็นภาษาไทย เช่น กลแตก ขนมผสมน้ำยา จัดการรับเสด็จ โพงพาง เห็นแก่ลูก และหัวใจนักรบ นอกจากนี้ยังมีบทละครภาษาอังกฤษและฝรั่งเศสอีกหลายเรื่องทั้งที่ทรงขึ้นเองใหม่ และที่แปลความจากฉบับภาษาไทย

ละครพูดนี้ได้รับความนิยมสืบต่อมาถึงปัจจุบัน ทั้งการแสดงและการแต่งบทละคร บทละครที่ใช้แสดงมักเป็นบทที่ดัดแปลงมาจากนวนิยายเรื่องสั้นของไทย หรือมิฉะนั้นก็ดัดแปลงมาจากบทละครพูดของตะวันตก แต่บทละครพูดที่แต่งขึ้นมักมีจุดประสงค์เพื่อใช้ในการอ่านเหมือนวรรณกรรมทั่ว ๆ ไปมากกว่าใช้เล่นละคร เช่น บทละครเรื่อง ฉันเพียงแต่อยากจะออกไปข้างนอก ของวิทยากร เชียงกูล เรื่องชั้นที่เจ็ด ของสุชาติ สวัสดิศรี หน้าต่างบานที่ปิดไว้ ของสุวัฒน์ ศรีเชื้อ เป็นต้น

2.3 ละครสังคีต

พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงเป็นผู้ให้กำเนิดการละครชนิดนี้ เป็นละคร

ที่มีวิธีการดำเนินเรื่องด้วยบทพูดและบทร้องที่มีความสำคัญพอๆกัน จะตัดบทพูดหรือบทร้องตอนใดออกไม่ได้เลย เพราะจะทำให้การดำเนินเรื่องขาดตอน เนื่องจากบทร้องและบทพูดบรรจุถ้อยคำที่เป็นเนื้อเรื่องไว้ ตัวอย่างบทละครประเภทนี้ เช่น บทพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 6 มี 4 เรื่องคือ หนามยอกเอาหนามบ่ง วังตี่ มิกาโด และวิวาห์พระสมุทร มีข้อสังเกตประการหนึ่งว่าทรงใช้ชื่อเรียกละครทั้ง 4 เรื่องนี้ต่างกัน หนามยอกเอาหนามบ่ง ทรงเรียก "ละครสลับลำ" วิวาห์พระสมุทร เรียก "ละครพูดสลับลำ" มิกาโดและวังตี่ ทรงเรียก "ละครสังคีต" ในเรื่องนี้ อาจารย์มนตรี ตราโมท ให้ความเห็นว่า น่าจะเป็นเพราะ 2 เรื่องแรกทรงพระราชนิพนธ์ขึ้นก่อน จึงยังไม่ทรงคิดชื่อเรียกละครประเภทนั้นได้ทันที จนเมื่อทรงพระราชนิพนธ์ 2 เรื่องหลังจึงเป็นยุติใช้ชื่อเรียกว่า "ละครสังคีต"

ละครสังคีต จึงเป็นชื่อเรียกละครประเภทหนึ่งที่ในการแสดงมีทั้งการพูดและการขับร้อง บทละครมักมีเนื้อเรื่องสนุกสนาน ขับร้องไพเราะ มีการแสดงหมู่ที่งดงาม เครื่องแต่งกายและฉากงาม และมีบทตัวตลกประกอบเสมอ[1]

นอกจากนี้ยังมีละครประเภทอื่น ๆ เกิดขึ้นพร้อมกับความเจริญทางด้านวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีที่รับมาจากตะวันตก ได้แก่ ละครวิทยุ ละครโทรทัศน์ ซึ่งลักษณะการแสดงก็คือละครพูดนั่นเอง เพียงแต่กลวิธีในการแสดงจำเป็นต้องอาศัยอุปกรณ์ต่าง ๆ ทางเทคโนโลยีประกอบด้วย เช่นเดียวกับภาพยนตร์

---

[1] นิยะดา สาริกภูติ, ความสัมพันธ์ระหว่างละครไทยและละครภารตะ, วิทยานิพนธ์ระดับปริญญามหาบัณฑิตแผนกวิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2515 (อัดสำเนา), หน้า 157.