

# เสียงและจังหวะ: กลวิธีทางวรรณศิลป์ในยวนพ่ายโคลงตัน<sup>1</sup>

## Sound and Rhythm: Literary Art Techniques in

### Yuan Phai Khlong Dan

ปัทมา ทิมประเสริฐกุล<sup>2</sup> และชลดา เรืองรักษ์ลิขิต<sup>3</sup>

Pattana Theekaprasertkul and Cholada Ruengruglikit

#### บทคัดย่อ

บทความนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษากลวิธีและผลจากการสร้างเสียงเสนาะและจังหวะของคำในยวนพ่ายโคลงตัน ผลการศึกษาพบว่ากลวิธีสร้างเสียงเสนาะตามข้อบังคับทางฉันทลักษณ์ ทั้งเรื่องสัมผัสนอกและการใช้คำเอกและคำโท ทำให้คำประพันธ์มีเสียงหลักที่ไพเราะ นอกจากนี้ยังเพิ่มความไพเราะด้วยการใช้สัมผัสในชนิดสัมผัสพยัญชนะอย่างหลากหลาย ส่วนจังหวะในยวนพ่ายโคลงตันเกิดจากการวางคำที่มีพยางค์สั้นยาว การซ้ำเสียง และการซ้ำคำ ทำให้เกิดจังหวะหนักเบา และเน้นย้ำทั้งเสียงและความหมายของคำและเนื้อความ เสียงและจังหวะจึงเป็นคุณลักษณะทางวรรณศิลป์ที่สำคัญประการหนึ่งในยวนพ่ายโคลงตันที่ช่วยสร้างความไพเราะให้บทประพันธ์ ช่วยสื่อความหมายให้ชัดเจน และเน้นย้ำสัมพันธภาพของวรรคหน้ากับวรรคหลัง และกับคำสร้อยในคำประพันธ์ประเภทโคลง

คำสำคัญ: 1. เสียง. 2. จังหวะ. 3. วรรณศิลป์. 4. ยวนพ่ายโคลงตัน.

<sup>1</sup> บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์เรื่อง “ยวนพ่ายโคลงตัน: ความสำคัญที่มีต่อการสร้างขนบและพัฒนาการของวรรณคดีประเภทยอพระเกียรติของไทย” ซึ่งมีศาสตราจารย์ ดร. ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต เป็นอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ และได้รับทุนสนับสนุนจากโครงการปริญญาเอกกาญจนาภิเษก ของสำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย

<sup>2</sup> นิสิตปริญญาเอก สาขาวรรณคดีไทย ภาควิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และอาจารย์ประจำภาควิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

<sup>3</sup> ศาสตราจารย์ ดร. ประจำภาควิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

**Abstract**

This article aims to study the techniques and result from the creation of melodious sounds and rhythm of words in *Yuan Phai Khlong Dan*. It is suggested that the poet created harmonious sound in accordance with the rules of composing rây and khlooj both on the external rhyme and the use of the first tone mark syllable (kham ʔček) and the second tone mark syllable (kham tho). The poet also increased melodies in his work through diversified internal consonant rhymes. In addition, the rhythms in *Yuan Phai Khlong Dan* are created by short and long syllable, repeated sounds, and repeated words. These cause heavy and light rhythms as well as highlight both the sounds and meaning of words and contents. The use of sounds and the creation of rhythms are important features of the literary art that create fine melodies in *Yuan Phai Khlong Dan*. Moreover, they also have important roles communicating a vivid meaning and stressing the relationship between the front hemistich (wák nâa) and the rear hemistich (wák lǎng), and between the rear hemistich and the decorative words or kham sôj.

**Keywords:** 1. Sound. 2. Rhythm. 3. Literary art. 4. Yuan Phai Khlong Dan.

## ความนำ

“ภาษาเป็นเครื่องมือสื่อสารระหว่างมนุษย์ ซึ่งอาศัยเสียงเป็นสำคัญ” (นราธิป พงศ์ประพันธ์, กรมหมื่น, 2514 : 105) เสียงเป็นหน่วยพื้นฐานของภาษาโดยทั่วไป คำในภาษาไทยประกอบด้วยหน่วยเสียงสำคัญ 3 หน่วย ได้แก่ หน่วยเสียงพยัญชนะ หน่วยเสียงสระ และหน่วยเสียงวรรณยุกต์ หน่วยเสียงทั้ง 3 หน่วย มีส่วนสำคัญในการสร้างความไพเราะให้แก่บทประพันธ์ ดังเช่น ศักดิ์ศรี แย้มนัตตา (2534 : 128-129) ได้อธิบายไว้ว่า

บทประพันธ์หรือกวีนิพนธ์จะดีสุดยอด หรือจะเลวถึงที่สุดขนาดฟังไม่ได้ก็คือ เสียง เพราะคนโบราณนั้นรู้ความไพเราะของกวีนิพนธ์จากการฟัง ถ้าเสียงของคำประพันธ์นั้นดี คำประพันธ์นั้นๆ ก็รับรองกันว่าใช้ได้ ถ้าเสียงของคำประพันธ์ไปไม่ไหว ฟังไม่ถูกหู คำประพันธ์นั้นๆ ก็เป็นอันตกไป ไม่ต้องพูดถึงอีก เสียงจึงมีความสำคัญเป็นอย่างมาก เป็นเทคนิคที่กวีแต่ละคนจะต้องใช้ให้เป็น เรียกว่าถ้าไม่รู้เรื่องเสียงและใช้ไม่เป็นก็ไม่นับเป็นกวีเอาทีเดียว ความงามทางเสียงก็คือ เสียงอักษร สัมผัสหรือพยัญชนะสัมผัส สระสัมผัส และเล่นเสียงวรรณยุกต์

เสียงสัมผัสถือเป็นเอกลักษณ์สำคัญในการแต่งคำประพันธ์ไทยและเป็นเรื่องที่สำคัญอย่างมาก เหมือนดังที่ Mosel (1961 : 9) ได้อธิบายเรื่องสัมผัสในการแต่งคำประพันธ์ไทยว่า

As a feature of prosody, rimes appear to be an indigenous innovation; they are not found in the Indian models which inspired other features of Thai versification. For psycholinguistic reasons it is extremely unlikely that Thai poetry will ever abandon its dependence on rime.

เสียงสัมผัสของบทร้อยกรองไทยมี 2 ลักษณะ ได้แก่ สัมผัสนอก ซึ่งเป็นสัมผัสสระและเป็นข้อบังคับทาง ฉันทลักษณ์ที่กวีต้องคำนึงถึง ส่วนเสียงสัมผัสใน ซึ่งเป็นได้ทั้งสัมผัสสระและสัมผัสพยัญชนะ ไม่ได้เป็นข้อบังคับทางฉันทลักษณ์ แต่มีส่วนสำคัญในการสร้างความไพเราะและสร้างจังหวะให้แก่บทประพันธ์ (Mosel, 1961 : 9) ทั้งนี้ผู้วิจัยเห็นว่าจังหวะในบทประพันธ์เกิดขึ้นจากสัมผัสของพยางค์ ความสั้นยาวของพยางค์ และการลงเสียงหนักเบาของพยางค์ ซึ่งส่งผลต่อลีลาภาษาที่นำเสนอความกระชับฉับไวหรืออ่อนช้อยได้ ในคำประพันธ์ของไทยมีจังหวะที่ปรากฏให้เห็นอย่างชัดเจนเป็นลำดับแรก

นั่นคือ จังหวะหยุดเมื่อจบวรรคหรือบาท จังหวะหยุดซึ่งปรากฏอยู่ในพยางค์สุดท้ายของวรรคและบาท เป็นตำแหน่งของสัมผัสนอกและเสียงวรรณยุกต์ที่ถูกกำหนดให้แตกต่างกัน (Hudak, 1990 : 36) นอกจากจังหวะหยุดที่เกิดในตำแหน่งพยางค์สุดท้ายของวรรคและบาทแล้วนี้ ยังมีจังหวะหยุดภายในวรรคด้วย เสียงสัมผัสและจังหวะในคำประพันธ์จึงมีความสัมพันธ์กันเหมือนดังที่ สุปราณี พัดทอง (2540 : 124) ได้กล่าวถึงสัมผัสและจังหวะไว้ว่า “ความคล้องจองของคำหรือที่เรียกว่าคำสัมผัส ทั้งสัมผัสสระ สัมผัสอักษรทำให้เกิดจังหวะ และจังหวะทำให้เกิดลีลา ส่วนเสียงนั้นให้สำเนียง ทั้งสำเนียงและลีลานั้นเองที่รวมกันเป็นความไพเราะ”

เสียงและจังหวะเป็นพื้นฐานสำคัญในการแต่งคำประพันธ์ร้อยกรองของไทย และเป็นองค์ประกอบสำคัญประการหนึ่งในการสร้างวรรณศิลป์ เมื่อผู้เขียนได้ศึกษานวนิยาย *ยวนพ่ายโคลงตัน* ซึ่งเป็นวรรณคดีเฉลิมพระเกียรติสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถในการทำสงครามชนะล้านนา ผู้เขียนจึงสนใจว่าเสียงและจังหวะมีผลกับการสร้างวรรณศิลป์ใน *ยวนพ่ายโคลงตัน* อย่างไร ทั้งนี้ผู้เขียนยังเห็นว่านอกจากเสียงและจังหวะจะทำให้บทประพันธ์ไพเราะแล้ว เสียงและจังหวะยังน่าจะมีผลต่อการนำเสนอความหมายของเนื้อความอีกด้วย

### วัตถุประสงค์ของการศึกษา

เพื่อศึกษากลวิธีและผลจากการสร้างเสียงเสนาะและจังหวะลีลาของคำประพันธ์ใน *ยวนพ่ายโคลงตัน* ซึ่งเป็นกลวิธีทางวรรณศิลป์ที่มีความสัมพันธ์กับการนำเสนอความหมายและโครงสร้างคำประพันธ์ที่กวีนำเสนอ

### เสียงและจังหวะในนวนิยายโคลงตัน

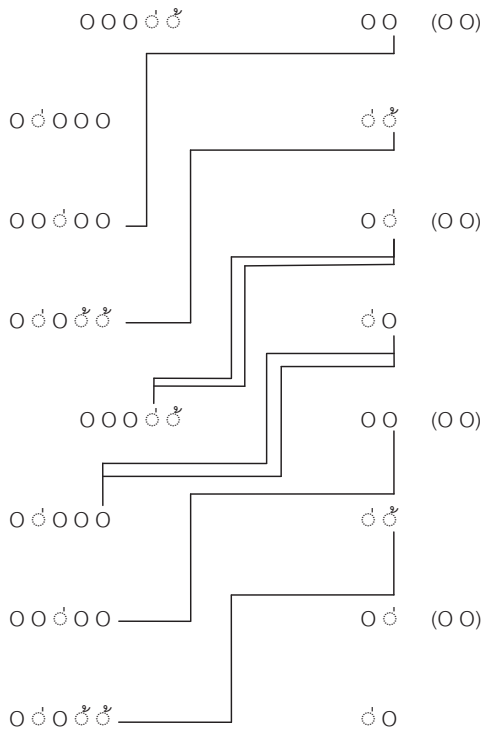
เสียงและจังหวะเป็นสื่อกลางแรกระหว่างกวีและผู้ฟังบทประพันธ์ หากเสียงและจังหวะของบทประพันธ์มีความไพเราะจับใจ ย่อมจะสร้างความประทับใจให้กับผู้ฟังได้อย่างมาก การศึกษากลวิธีการสร้างเสียงและจังหวะใน *ยวนพ่ายโคลงตัน* จึงเป็นเรื่องสำคัญที่จะช่วยแสดงให้เห็นวรรณศิลป์และคุณค่าของวรรณคดีเรื่องนี้ให้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น

#### 1. กลวิธีการสร้างเสียงเสนาะในนวนิยายโคลงตัน

กลวิธีการสร้างเสียงเสนาะใน *ยวนพ่ายโคลงตัน* มีความสัมพันธ์กับฉันทลักษณ์ของโคลง ได้แก่ สัมผัสนอก และการบังคับคำเอกและคำโท อีกทั้งยังมีการตกแต่งเสียงเสนาะเพิ่มเติมจากข้อบังคับทางฉันทลักษณ์ของโคลงเข้าไปด้วย นั่นคือสัมผัสใน

### 1.1 การสร้างเสียงเสนาะตามข้อบังคับทางฉันทลักษณ์

*ยวนพ่ายโคลงตั้ง* ประพันธ์ด้วยคำประพันธ์ประเภทโคลงสี่ดั้น จำนวน 295 บท ร่ายดั้น จำนวน 1 บท และร่ายสุภาพ จำนวน 1 บท คำ ร่ายสุภาพและร่ายดั้น มีจำนวนคำในแต่ละวรรคไม่สม่ำเสมอ มีได้ตั้งแต่ 4-10 คำ และมีการรับสัมผัสจากคำสุดท้ายในวรรคก่อนหน้ามาคำที่ 1-4 ของวรรคต่อมา ร่ายดั้นจะจบบทด้วยบาทที่ 3 และบาทที่ 4 ของโคลงสี่ดั้น ส่วนร่ายสุภาพจะจบบทด้วยโคลงสองสุภาพ ส่วนโคลงสี่ดั้นเป็นคำประพันธ์ส่วนใหญ่ใน*ยวนพ่ายโคลงตั้ง* โคลงสี่ดั้นมีข้อบังคับเรื่องการบังคับคำเอกและคำโท และการเชื่อมสัมผัสระหว่างวรรค<sup>4</sup> ดังนี้



แม้ว่าการเชื่อมโยงสัมผัสตามแผนผังข้างต้น จะเชื่อมสัมผัสในคำที่ 5 ของแต่ละบาท ยกเว้นในบาทแรกที่จะเชื่อมสัมผัสในคำที่ 4 แต่เสียงสัมผัสนอกของคำประพันธ์ประเภทโคลงใน*ยวนพ่ายโคลงตั้ง*กลับมีการรับสัมผัสในคำที่ 4 หรือคำที่ 5

<sup>4</sup> เส้นโยงสัมผัสระหว่างบทจะใช้เส้นโยง 2 เส้น คู่กัน

ของแต่ละบาทอยู่เสมอ ไม่ได้จำกัดตายตัว ทั้งนี้เป็นลักษณะการแต่งโคลงในสมัยอยุธยาตอนต้นที่มีตำแหน่งการรับสัมผัสหลากหลาย (ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต, 2555 : 156) และพระยาอุปกิตศิลปสาร (อุปกิตศิลปสาร, พระยา, 2499 : 58 – 59) ก็กล่าวถึงสัมผัสของโคลงตันบาททุกุญชรว่าสามารถรับสัมผัสในคำที่ 4 หรือคำที่ 5 ได้เช่นกัน

ส่วนการบังคับคำเอกและคำโทในคำประพันธ์ประเภทโคลงเป็นข้อกำหนดเรื่องพยางค์ที่บังคับให้ใช้รูปวรรณยุกต์เอกและรูปวรรณยุกต์โทในตำแหน่งต่างๆ (โปรดดูแผนผังข้างต้นประกอบ) เมื่อพิจารณาดำเนินตำแหน่งคำเอกและคำโทแล้ว จะพบว่าในแต่ละบาทมีตำแหน่งการวางคำเอกและคำโทแตกต่างกัน เช่น บาทที่ 1 บังคับคำเอกและคำโทในคำที่ 4 และ 5 หรือบาทที่ 4 บังคับคำเอกในคำที่ 2 และ 6 คำโทในคำที่ 4 และ 5 ความแตกต่างของตำแหน่งการวางคำเอกและคำโทนี้จะช่วยให้ผู้ฟังการขับวรรณคดีรู้ว่าโคลงกำลังดำเนินอยู่ในวรรคใดหรือบาทใด คำเอกและคำโทจึงมีความสำคัญต่อการสื่อสารระหว่างกวีและผู้ฟังวรรณคดีในการระบุตำแหน่งของเนื้อความในโคลง รวมทั้งยังช่วยให้คำประพันธ์มีเสียงสูงต่ำในแต่ละบาท ซึ่งช่วยสร้างความไพเราะให้แก่บทประพันธ์ด้วย เพราะคำเอกและคำโทให้เสียงสูงต่ำที่เหลื่อมล้ำกันอยู่เหมือนเสียงดนตรีในการแต่งโคลงถ้าแต่งได้ถูกเอกโท ก็นับว่าไพเราะแล้ว (เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, ม.ป.ป. : 46)

ในตำแหน่งที่บังคับคำเอกในโคลงนั้นไม่ได้จำกัดให้ใช้ได้เฉพาะคำที่ปรากฏรูปเอกเท่านั้น แต่ยังสามารถใช้คำตายแทนได้ด้วย พระยาอุปกิตศิลปสาร (อุปกิตศิลปสาร, พระยา, 2499 : 10) ได้อธิบายถึงคำเอกไว้ว่าเป็นพยางค์ที่มีไม้เอกบังคับ เช่น ข่า เก่า ก่อน ฯลฯ และคำตายทั้งหมดจะเป็นเสียงวรรณยุกต์ใดๆ ก็ตาม เช่น จะ ริ ชัด ก็นับว่าเป็นคำเอกได้ สอดคล้องกับที่ Bickner (1991 : 79) ได้อธิบายระบบเสียงวรรณยุกต์ของภาษาไทยว่าสามารถแบ่งได้ต่อไปนี้

	A	B	C	DS	DL
		ò	ó		
<b>Voiceless friction sound: h, ph, hm, etc.</b>	R <sup>5</sup>	L	F	L	L
<b>Voiceless unaspirated sound: p, ?, etc.</b>	M				
<b>Voiced sound: b, m, etc.</b>		F	H	H	F

<sup>5</sup> R คือ Rising tone, L คือ Low tone, F คือ Falling tone, H คือ High tone และ M คือ Mid tone

เสียงวรรณยุกต์ที่สัมพันธ์กับโครงสร้างพยางค์ไทยในอดีตมีอยู่ 4 กลุ่ม คือ กลุ่ม A คือ กลุ่มคำที่ไม่มีรูปวรรณยุกต์ กลุ่ม B คือ กลุ่มคำที่มีรูปไม้เอก กลุ่ม C คือ กลุ่มคำที่มีรูปไม้โท และกลุ่ม DS คือ กลุ่มคำตายที่มีเสียงสั้น และกลุ่ม DL คือ กลุ่มคำตายที่มีเสียงยาว หากพิจารณาตามตารางระบบเสียงวรรณยุกต์ในภาษาไทยข้างต้นแล้ว จะพบว่าคำที่มีไม้เอกกำกับในกลุ่ม B ในอักษรสูงและอักษรกลาง มีเสียงวรรณยุกต์แบบเสียงต่ำ (Low tone) เช่นเดียวกันกับคำตายเสียงสั้นและคำตายเสียงยาว และคำที่มีไม้เอกกำกับในกลุ่ม B ในอักษรต่ำก็มีเสียงวรรณยุกต์แบบเสียงตก (Falling tone) เช่นเดียวกันกับคำตายเสียงยาว แสดงว่าคำตายเสียงสั้นและเสียงยาวสามารถใช้แทนคำที่มีไม้เอกกำกับในกลุ่มอักษรสูงและกลาง และคำตายเสียงยาวใช้แทนคำที่มีไม้เอกกำกับในอักษรต่ำได้ ทั้งนี้ผู้วิจัยพบว่าใน *ยวนพ่ายโคลงตัน* ก็มีการใช้คำตายเสียงยาวแทนคำเอกมากที่สุด รองลงมาคือ คำตายเสียงสั้น

นอกจากนี้ ผู้วิจัยยังพบว่ามีการใช้คำที่มีตัวสะกดเสียงนาสิก / ม/ / น/ และ / ง / แทนตำแหน่งคำเอกและคำโท ซึ่งไม่เข้าเกณฑ์ตามตารางเสียงข้างต้น แต่ปรากฏจำนวนไม่มากนัก เช่น “พระเสด็จแสดงดิพรแก้ว การยuth ยิงแธ” (*ยวนพ่ายโคลงตัน* : โคลงบทที่ 9) “บางรอดยงครันหน้า ไชขาว” (*ยวนพ่ายโคลงตัน* : โคลงบทที่ 96)

การสร้างเสียงตามรูปแบบฉันทลักษณ์ของคำประพันธ์ถือว่าเป็นหัวใจสำคัญของคำประพันธ์แต่ละชนิด เพราะมีส่วนสำคัญในการกำหนดเสียงหลัก คือ เสียงของบทประพันธ์ที่เกิดขึ้นจากข้อบังคับทางฉันทลักษณ์ เช่น เสียงสัมผัสนอก ทั้งนี้ก็ผู้แต่ง *ยวนพ่ายโคลงตัน* สามารถประพันธ์ *ยวนพ่ายโคลงตัน* ตามฉันทลักษณ์ได้อย่างงดงาม ทำให้บทประพันธ์มีเสียงหลักที่ไพเราะตามรูปแบบของโคลงตัน เช่น การเชื่อมโยงเสียงระหว่างบทให้ทอดเสียงร้อยเรียงกัน และการเกิดเสียงสูงต่ำในแต่ละบาทจากการบังคับคำเอกและคำโท

## 1.2 การสร้างเสียงตกแต่งคำประพันธ์เพิ่มเติม

เสียงที่ตกแต่งคำประพันธ์เพิ่มเติม คือ เสียงสัมผัสใน ซึ่งไม่ได้เป็นข้อบังคับทางฉันทลักษณ์ แต่เพื่อให้เกิดความไพเราะมากขึ้น ใน *ยวนพ่ายโคลงตัน* นิยมสัมผัสในประเภทสัมผัสพยัญชนะมากกว่าสัมผัสสระ ทั้งนี้จากการเก็บข้อมูลของผู้วิจัยพบว่าสัมผัสในที่เป็นสัมผัสสระ 25 บท และพบว่าเป็นสัมผัสสระชนิดที่อยู่ชิดกัน เช่น

๐ หางฝั่งหลังเต็งสรวย	คอดาง
ลิ่วแล่นพลัน <u>หนักชก</u>	งายล้า
พี่สองน้อง <u>กางหาง</u>	ชั้นชอบ กลแธ
ตีนตรวย <u>ข้อคอง</u> ง้า	ง่องงาม ๗

(*ยวนพ่ายโคลงตัน* : โคลงบทที่ 255)

ส่วนสัมผัสพยัญชนะในยวนพ่ายโคลงต้นมีความโดดเด่นมากที่สุด และสร้างเสียงเสนาะไพเราะให้คำประพันธ์มากที่สุด เช่น เนื้อความในยวนพ่ายโคลงต้นที่ใช้คำประพันธ์ประเภทรายมีการสัมผัสเสียงพยัญชนะภายในวรรค โดยนิยมสัมผัสเสียงพยัญชนะเป็นคู่ ซึ่งอาจจะมี 1 หรือ 2 คู่ ภายใน 1 วรรค ดังตัวอย่างต่อไปนี้ “... ฉายฉัพพิตรรังษี เพียงรพีพรรณ จันทร์โกฏี โชติสหัสซชवाल วิศาลแสงรุ่งเร็ว เท่าหกห้องฟ้าหล้าสี่สบ...” (ยวนพ่ายโคลงต้น : รัยบทที่ 1)

การเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะในคำประพันธ์ประเภทโคลง ซึ่งเป็นลักษณะคำประพันธ์ส่วนใหญ่ของยวนพ่ายโคลงต้นมีปรากฏหลากหลายลักษณะ ดังนี้

**1.2.1 สัมผัสพยัญชนะในวรรคหน้า** การสัมผัสพยัญชนะในวรรคหน้า ที่ปรากฏในยวนพ่ายโคลงต้นมีการสัมผัสตั้งแต่ 2 คำ จนถึง 5 คำ ดังตัวอย่างโคลงต่อไปนี้ที่วรรคหน้าของแต่ละบาทมีการสัมผัสเสียงพยัญชนะต้น ได้แก่ คำว่า มา - มลาย, คำว่า ทราย - ไตรย, คำว่า บันเทา - ทุกข และคำว่า ทุก - เทศ - ทุก - ท้าว - ให้ ดังคำประพันธ์ต่อไปนี้

๐ พระมามลายโสภหล้า	เหลือศุข
มาทรายกไตรยภพฤ	ร่าได้
พระมาบันเทาทุกข	ทุกสิ่ง เสบอยแฮ
ทุกเทศทุกท้าวให้	นอบเนื่อง ๗

(ยวนพ่ายโคลงต้น : โคลงบทที่ 3)

นอกจากนี้ ในวรรคหน้ายังปรากฏสัมผัสพยัญชนะแบบแทรกคู่ คือ มีเสียงพยัญชนะอื่นแทรกอยู่ระหว่างเสียงพยัญชนะที่สัมผัสกัน เช่น “ใดขอบกาล เชอญูเกลา กล่าวเข้า” (ยวนพ่ายโคลงต้น : โคลงบทที่ 57) และ “เกอดกกล่าวลักกั่ว เกรงท่านให้” (ยวนพ่ายโคลงต้น : โคลงบทที่ 100)

สัมผัสพยัญชนะในวรรคหน้าที่สร้างเสียงได้ไพเราะโดดเด่นอีกประการหนึ่ง ก็คือ การสัมผัสพยัญชนะเสียงคู่ เป็นการนำคำที่มีเสียงพยัญชนะเดียวกัน 2 เสียง ให้มาสัมผัสกัน เช่น

๐ ระเบิบรบบท้าว	เบาราน
รบอบรบบยล	ย้งผู้
รบนรบบริการย	เกลาภาพย์ ก็ดี
รเบอศรบัตรู้	รอบสรรพ์ ๗

(ยวนพ่ายโคลงต้น : โคลงบทที่ 48)



โคลงข้างต้นนี้นำคำที่มีเสียงพยัญชนะ 2 เสียง มาสัมผัสกัน คือ คำว่า สันยง - สันวด, คำว่า ทนยบ - ทนอง, คำว่า ทนอง - ทนุก, คำว่า ดันอก - ดันาน, คำว่า รบิล - รบยบ, คำว่า รบอบ - รบับ, คำว่า รบยน - รบิ และคำว่า รบอบศ - รบัต การสัมผัสเสียงในลักษณะนี้ทำให้โคลงมีจังหวะการออกเสียงที่สม่ำเสมอจนเกิดเสียงเสนาะ

**1.2.2 สัมผัสพยัญชนะในวรรคหลัง** วรรคหลังในโคลงต้นประกอบด้วยคำจำนวน 2 คำ การสัมผัสพยัญชนะในวรรคหลังมีปรากฏอยู่ตั้งแต่ 1 บาท จนถึง 3 บาท ดังตัวอย่างโคลงต่อไปนี้ที่มีการสัมผัสเสียงพยัญชนะในวรรคหลังของบาทที่ 2, 3 และ 4 ในคำว่า จ่อม - จังง, ดาล - เดช และ ขอบ - ชาญ ดังว่า

๐ ยศพระผายผ่านพัน	พันแสง ส่องแธ
อำนาจพระรอนรงค์	จ่อมจังง
พระเสด็จล้ำแดงดู	ดาลเดช พระฤา
เพราะเพื่อพระเจ้าตั้งง	ขอบชาญ ฯ

(ยวนพ่ายโคลงต้น : โคลงบทที่ 101)

**1.2.3 สัมผัสพยัญชนะระหว่างวรรคหน้าและวรรคหลัง** เป็นการสัมผัสเสียงพยัญชนะในคำที่ 5 และคำที่ 6 ของบาทเดียวกัน เช่น

๐ จามรยายยาบ <u>กลิ้ง</u>	<u>กลด</u> ไกว แกวแธ
สรพริ้งพลหาร <u>แหน</u>	<u>แห่</u> ไผ่
น่าน่านไห้อ <u>ไชย</u>	<u>ชม</u> ชื่น
พินทพาทยกลองคอง <u>เกล้า</u>	<u>คลี่</u> สยง ฯ

(ยวนพ่ายโคลงต้น : โคลงบทที่ 167)

**1.2.4 สัมผัสพยัญชนะระหว่างวรรคหลังกับคำสร้อย** เป็นการสัมผัสพยัญชนะระหว่างคำที่ 7 ของบาทที่ 1 หรือบาทที่ 3 กับคำสร้อยของบาทนั้น เช่น การสัมผัสพยัญชนะในคำ “ปราณ - โปรด” ซึ่งเป็นการเชื่อมโยงเสียงระหว่างคำสุดท้ายในวรรคหลังกับคำแรกของคำสร้อย ทำให้มีเสียงที่กลมกลืนต่อเนื่องกัน ดังว่า

๐ วางมานบมอบ <u>เจ้า</u>	จอม <u>ปราณ</u> <u>โปรด</u> แธ
เชอญี่นภษัตริ <u>ย</u>	ย่าง <u>รี</u>
ฟังสารสี่ <u>เร</u> จสาร	จอม <u>ราช</u>
ชรดชงงเส <u>ย</u> ไต้ <u>สี่</u>	ไป <u>คว</u> ร ฯ

(ยวนพ่ายโคลงต้น : โคลงบทที่ 149)

จะเห็นได้ว่าเสียงสัมผัสในชนิดสัมผัสพยัญชนะมีหลากหลายรูปแบบและปรากฏอยู่ในคำประพันธ์ทุกบทในยวนพ่ายโคลงต้น ทำให้เสียงในคำประพันธ์มีการเชื่อมโยงสัมพันธ์และมีความกลมกลืนฟังเสนาะมากขึ้น

เมื่อพิจารณาเรื่องเสียงสัมผัสที่ปรากฏใน*นวนิยายโคลงตัน*ตั้งข้างต้นแล้ว จะพบว่า*นวนิยายโคลงตัน*มีเสียงหลักที่ไพเราะตามข้อบังคับฉันทลักษณ์คือ เสียงสัมผัสนอก และเสียงบังคับคำเอกและคำโท รวมทั้งยังได้เสริมเสียงสัมผัสในชนิดสัมผัสพยัญชนะเข้าไป ซึ่งเป็นลักษณะเด่นประการหนึ่งของ*นวนิยายโคลงตัน* ทำให้เกิดเสียงที่กลมกลืนกันของถ้อยคำในแต่ละบท

## 2. กลวิธีการสร้างจังหวะในนวนิยายโคลงตัน

จังหวะ คือ ระยะเวลาที่สม่ำเสมอ ระยะเวลาที่กำหนดไว้เป็นตอนๆ เช่น เพลงจังหวะช้า จังหวะเร็ว พุดเป็นจังหวะ (ราชบัณฑิตยสถาน, 2546 : 298) จังหวะในการพูดไม่ว่าจะเป็นภาษาไทยหรือภาษาใดก็ตาม มีองค์ประกอบที่สำคัญอยู่ 3 ประการ คือ ความสั้นยาวของพยางค์ (Syllable duration) การลงเสียงหนักเบา (Stress) และการหยุด (Phonological pause) (ธีระพันธ์ เหลืองทองคำ, 2533 : 289)

จังหวะหยุดในบทร้อยกรองจะเกิดขึ้นที่ตำแหน่งพยางค์สุดท้ายของแต่ละวรรค แต่การหยุดนี้ไม่ทำให้ผู้ฟังรู้สึกสะดุด เพราะกวีใช้เสียงสัมผัสนอกเชื่อมโยง ทำให้มีการทอดเสียงกันอย่างกลมกลืน นอกจากนี้ ข้อบังคับเรื่องคำเอกและคำโทยังเป็นการสร้างจังหวะและการเน้นน้ำหนักข้อความจากความขัดกันของระดับเสียงสูงต่ำของข้อความแตกต่างของระดับเสียงวรรณยุกต์ที่กำหนดมีผลต่อการเลือกคำให้มีเสียงตามข้อบังคับและมีความหมายเกี่ยวข้องกับคำอื่น (ดวงมน จิตรจำนง, 2540 : 154)

นอกจากกวีผู้แต่ง*นวนิยายโคลงตัน*จะสร้างสรรค์บทประพันธ์ตามข้อบังคับฉันทลักษณ์ คือ สัมผัสนอกและเสียงบังคับคำเอกและคำโทเป็นอย่างดี ทำให้*นวนิยายโคลงตัน*มีจังหวะหลักของคำประพันธ์ที่ชัดเจนแล้ว กวียังมีกลวิธีการสร้างจังหวะให้กับโคลงและร้อยใน*นวนิยายโคลงตัน*ที่มากกว่าข้อบังคับฉันทลักษณ์ ทำให้*นวนิยายโคลงตัน*มีจังหวะที่ดังมามากขึ้น ได้แก่ การวางคำที่มีพยางค์สั้นยาว การซ้ำเสียง และการซ้ำคำ

### 2.1 การวางคำที่มีพยางค์สั้นยาว

กวีสร้างจังหวะด้วยการร้อยเรียงคำที่มีพยางค์สั้นยาวและเสียงหนักเบาให้กลมกลืนกัน พยางค์ยาวเป็นพยางค์ที่มีสระเสียงยาวหรือสระผสม หรือพยางค์ที่มีสระเสียงยาวหรือสระผสมและมีเสียงพยัญชนะท้าย ซึ่งจะทำให้เกิดเสียงหนัก ส่วนพยางค์สั้นเป็นพยางค์ที่มีสระเสียงสั้นและพยางค์ที่ไม่มีเสียงพยัญชนะท้าย ซึ่งจะทำให้เกิดเสียงเบา เช่น "... ทศนัชมุขลิต วิกสิตโสโรชดม บรมนบอภิวาท บาทโร พระโคดม สันุพระ สัทธรรมาทิศย์ บพิตรมหิทธิมหาพาร" (*นวนิยายโคลงตัน* : ระบายที่ 1)

เมื่อพิจารณาการเลือกใช้คำในร้อยต้นในบทประณามพจน์ข้างต้นแล้ว จะเห็นได้ว่าในแต่ละวรรคมีคำที่เป็นทั้งพยางค์สั้นและยาวร้อยเรียงสลับกันไป เช่น

“ทศนัชสมุชลิต” จะเห็นว่ามี การวางพยางค์ด้วยเสียงยาวและเสียงสั้นสลับกัน ดังนี้ “ทศ” เป็นพยางค์ยาวเสียงหนัก “สะ” เป็นพยางค์สั้นเสียงเบา “นัช” เป็นพยางค์ยาวเสียงหนัก “สะ” เป็นพยางค์สั้นเสียงเบา “มุด” เป็นพยางค์ยาวเสียงหนัก “ชะ” เป็นพยางค์สั้นเสียงเบา และ “ลิต” เป็นพยางค์ยาวเสียงหนัก เสียงสั้นยาวและหนักเบาเช่นนี้ช่วยสร้างจังหวะให้แก่บทประพันธ์ได้เป็นอย่างดี

## 2.2 การสร้างจังหวะด้วยการซ้ำเสียง

การซ้ำเสียงเป็นการซ้ำเสียงพยัญชนะต้นเสียงเดียวกัน การซ้ำเสียงเป็นกลวิธีทางภาษาที่ทำให้คำประพันธ์มีเสียงเสนาะและยังช่วยสร้างจังหวะให้กับคำประพันธ์ การซ้ำเสียงพยัญชนะต้นใน *ยวนพ่ายโคลงฉันท์* เป็นลักษณะเด่นของวรรณคดีเรื่องนี้ ซึ่งมีการซ้ำเสียงทั้งภายในวรรคเดียวกัน และระหว่างวรรคในบาทเดียวกัน เช่น

๐ ครา <u>ห็น</u> น <u>น</u> เร <u>ศ</u> ร <u>้าย</u>	<u>ฤษ</u> ยา พ่อแ
<u>ทำ</u> โ <u>ท</u> ษ <u>ก</u> ล <u>ไ</u> ด <u>ก</u> ล	<u>ท่า</u> น <u>แ</u> ก
กล <u>ก</u> ฤ <u>ช</u> ณ <u>ย</u> อ <u>ย</u> โ <u>ธ</u> ธา	<u>ท</u> ู <u>ร</u> โ <u>ย</u> ท
<u>ท</u> น <u>ท่า</u> น <u>บ</u> ใ <u>ด้</u> แ <u>พ</u> ้	<u>ฟ</u> ่าย <u>เ</u> ง ๗

(*ยวนพ่ายโคลงฉันท์* : โคลงบทที่ 95)

โคลงข้างต้นมีการซ้ำเสียงพยัญชนะต้นทุกบาท ในบาทแรกมีการซ้ำเสียง /น/ ในพยางค์ “น็นน” และ “นเรศ” เสียง /ร/ ในพยางค์ “เรศ” “ร้าย” และ “ฤษยา” ในบาทที่ 2 มีการซ้ำเสียง /ท/ ในพยางค์ “ทำ” “โทษ” และ “ท่าน” และเสียง /ก/ ในพยางค์ “กล” และ “แก้” บาทที่ 3 มีการซ้ำเสียง /ย/ ในพยางค์ “ย่อย” “โยธา” และ “โยท” เสียง /ท/ ในพยางค์ “ธา” และ “ทूर” ในบาทที่ 4 มีการซ้ำเสียง /ท/ ในพยางค์ “ทน” และ “ท่าน” และเสียง /พ/ ในพยางค์ “แพ้” และ “พ่าย”

การซ้ำเสียงพยัญชนะต้นในทุกบาทเช่นนี้ทำให้เกิดจังหวะในคำประพันธ์แต่ละบาท เช่น ในบาทที่ 2 มีการซ้ำเสียง /ท/ และเสียง /ก/ สลับกัน โดยมีเสียง /ด/ ในคำว่า “ใด” ที่ได้ซ้ำเสียงกับพยางค์ใด ทำให้จังหวะของบาทนี้มีเสียง /ด/ เป็นเสียงเบาคั่นระหว่างการซ้ำเสียง /ท/ และ/ก/ ที่เป็นเสียงหนักจากการซ้ำ

การซ้ำเสียงที่เป็นลักษณะเด่นของ *ยวนพ่ายโคลงฉันท์* อีกประการหนึ่งคือ การซ้ำเสียงพยัญชนะคู่ ซึ่งมีส่วนสร้างจังหวะที่สม่ำเสมอให้กับบทประพันธ์ เช่น

๐ ส <u>น</u> ย <u>ง</u> ส <u>ัน</u> ว <u>ด</u> ม <u>ั่น</u>	ม <u>ฤ</u> ฐ <u>รา</u> ร <u>เ</u> อ <u>ย</u> แ <u>ย</u>
<u>ท</u> ัน <u>ย</u> บ <u>ท</u> ัน <u>อง</u> ก <u>าน</u> ท	ล <u>เ</u> อ <u>ศ</u> ล <u>้วน</u>
<u>ท</u> ัน <u>อง</u> ท <u>ัน</u> ก <u>ภา</u>	ร <u>ด</u> ร <u>อง</u> ต <u>ร</u> ย <u>บ</u> ร <u>อบ</u> แ <u>ย</u>
<u>ด</u> ัน <u>อ</u> ก <u>ด</u> ัน <u>าน</u> ถ <u>้วน</u>	ถ <u>่อ</u> ง <u>ก</u> ล ๗

(*ยวนพ่ายโคลงฉันท์* : โคลงบทที่ 47)

นอกจากการซ้ำเสียงจะสร้างเสียงหนักเบา และจังหวะที่สม่ำเสมอ ให้แก่บทประพันธ์แล้ว การซ้ำเสียงยังมีส่วนในการเชื่อมจังหวะหยุดของบทประพันธ์ให้กลมกลืนกัน เพราะมีเสียงพยัญชนะเสียงเดียวกันเป็นตัวประสานทั้งเสียงและจังหวะ เช่น “พระยศยลโยมพียง สูรยจันท์” (ยวนพ่ายโคลงตัน : โคลงบทที่ 55) จังหวะของการหยุดของวรรคหน้านี้อาจจะเป็น 2 - 3 หรืออาจจะเป็น 3 - 2 ก็ได้ ในตำแหน่งพยางค์ทั้งสามที่ซ้ำเสียงกันในพยางค์ “ยศ” “ยล” และ “โยม” มีจังหวะหยุดหลังคำว่า “ยศ” แต่เมื่อมีการซ้ำเสียง /ย/ ต่อเนื่องกัน เสียงที่ซ้ำกันจะช่วยทำให้จังหวะมีการเชื่อมต่อเนื่องกลมกลืนกัน ไม่ได้เว้นจังหวะหยุดที่แยกขาดจากกัน หรือในตัวอย่างที่ว่า “ยศพระผายผ่านพัน พันแสง สองแอ” (ยวนพ่ายโคลงตัน : โคลงบทที่ 101) มีการซ้ำเสียง /พ/ ติดต่อกัน แม้จะมีจังหวะหยุดระหว่างวรรคเป็นตัวคั่น แต่เสียงที่เชื่อมต่อเนื่องด้วยเสียงพยัญชนะต้นเดียวกัน ก็ช่วยให้จังหวะมีการเชื่อมต่อกันได้รื่นหูมากขึ้น

นอกจากนี้ การซ้ำเสียงยังมีส่วนสร้างจังหวะหยุดภายในวรรคได้ด้วย เช่น “กลางแดดดูหนามเหน็บ เหน็บอยู่” (ยวนพ่ายโคลงตัน : โคลงบทที่ 105) จังหวะหยุดของวรรคนี้อยู่หลังคำว่า “ดู” ทั้งนี้เสียง /ด/ มีผลต่อการแบ่งจังหวะของวรรคนี้ ซึ่งสัมพันธ์กับความหมายที่กล่าวว่าการหัวใจนั้นเปรียบได้ดังมีหนามมาเหน็บให้เจ็บอยู่

### 2.3 การสร้างจังหวะด้วยการซ้ำคำ

การซ้ำคำเป็นการใช้คำเดียวกันมากล่าวซ้ำในเนื้อความ เช่น การซ้ำคำว่า “พระ” ในโคลงบทที่ 32 – 36 ต่อเนื่องกัน 5 บท ดังตัวอย่างโคลงที่ต่อไปนี้

๐ <u>พระ</u> กฤษฏีสงวนโลกพียง	<u>พระ</u> พรหม
<u>พระ</u> รอรักษพยงพิษณุ	ผ่านผ้า
<u>พระ</u> ผลาญพาง <u>พระ</u> สยาม	ภูนารถ ไส้แอ
<u>พระ</u> โปรดพยง <u>พระ</u> เจ้า	โปรดปราน ๕

(ยวนพ่ายโคลงตัน : โคลงบทที่ 32)

ตัวอย่างโคลงข้างต้นมีการซ้ำคำว่า “พระ” ซึ่งเป็นคำที่มีพยางค์สั้นเสียงเบาและทำให้เป็นจังหวะที่ไม่โดดเด่นในคำประพันธ์ แต่เมื่อมีการซ้ำคำติดต่อกันทุกบาท ทำให้ “พระ” กลายเป็นพยางค์สำคัญที่มีส่วนช่วยสร้างจังหวะที่สม่ำเสมอให้กับคำประพันธ์และช่วยเน้นย้ำความหมายด้วย ซึ่งจะกล่าวในหัวข้อต่อไป

คำประพันธ์ในยวนพ่ายโคลงตันมีการสร้างจังหวะที่น่าสนใจอย่างมาก ทั้งการร้อยเรียงคำที่มีพยางค์สั้นยาว การซ้ำเสียง และการซ้ำคำ ทำให้เกิดจังหวะที่หนักเบาและเน้นบางจังหวะให้โดดเด่น จังหวะจึงมีความสำคัญในการสร้างลีลาภาษาวรรณศิลป์ให้กับยวนพ่ายโคลงตัน ได้อย่างมาก

## บทบาทของเสียงและจังหวะในยวนพ่ายโคลงตัน

เสียงและจังหวะเป็นสิ่งที่สัมพันธ์กันอยู่ เพราะเสียงมีส่วนสำคัญในการสร้างจังหวะลีลาให้แก่คำประพันธ์ เสียงและจังหวะเป็นเรื่องทางภาษาที่ช่วยสร้างวรรณศิลป์ให้แก่บทประพันธ์ บทบาทของเสียงและจังหวะใน *ยวนพ่ายโคลงตัน* มี 3 ประการ ได้แก่ การสร้างความไพเราะให้แก่บทประพันธ์ การช่วยสื่อความหมายของเนื้อความ และการเน้นย้ำสัมพันธ์ภาพระหว่างวรรคในคำประพันธ์ประเภทโคลง

### 1. บทบาทของเสียงและจังหวะในการสร้างความไพเราะให้แก่บทประพันธ์

วรรณคดีโบราณส่วนใหญ่เป็นงานมุขปาฐะ ซึ่งเป็นการสื่อสารที่ต้องใช้การฟังเป็นสิ่งสำคัญ เสียงและจังหวะจึงมีความสำคัญอย่างมากในการสร้างสุนทรีย์ในการรับฟังวรรณคดี หากก็มีความสามารถทางการประพันธ์และมีความรู้ความเข้าใจในภาษาอย่างลึกซึ้ง ย่อมจะทำให้บทประพันธ์มีความไพเราะได้ Hudak (1990 : 25) ได้อธิบายถึงความไพเราะในบทร้อยกรองไว้ว่า

The word *phayrǎw*<sup>6</sup> can mean 'seet, melodious, musical, and harmonious'; a reduction to *phrǎw* signifies 'melodious, pleasing to the ear, beautiful (of sounds), sweet sounding, agreeable to the ear, and tuneful. When a speech act is *phayrǎw*, then it is *nâafan*, 'worth listening to' and *sànnùk*, 'enjoyably pleasant.' This concept of *phayrǎw* pervades all of literature.

การสร้างเสียงที่ไพเราะนี้สามารถทำได้อย่างพื้นฐานที่สุดจากการสร้างเสียงตามข้อบังคับฉันทลักษณ์ คือ สัมผัสนอก และการบังคับคำเอกคำโท ซึ่ง *ยวนพ่ายโคลงตัน* ถือว่ามีการสร้างเสียงตามข้อบังคับฉันทลักษณ์ในทุกบท ทำให้มีเสียงหลักของคำประพันธ์ที่ไพเราะเป็นอันดับแรก อีกทั้งก็ยังเพิ่มเติมความไพเราะทางเสียงด้วยการใช้เสียงสัมผัสชนิดสัมผัสพยัญชนะในคำประพันธ์ทุกบท ทำให้ *ยวนพ่ายโคลงตัน* มีเสียงที่ไพเราะมากขึ้น นอกจากนี้ ความไพเราะยังเกิดจากจังหวะของคำประพันธ์ได้อีกด้วย ซึ่งใน *ยวนพ่ายโคลงตัน* มีการสร้างจังหวะจากการซ้ำเสียงและซ้ำคำ ทำให้คำประพันธ์มีจังหวะที่สม่ำเสมอและเกิดการเน้นย้ำจังหวะของคำประพันธ์ให้มีความโดดเด่นอีกด้วย

<sup>6</sup> *phayrǎw* คือ ไพเราะ ส่วน *phrǎw* คือ เพราะ ส่วน *nâafan* คือ น่าฟัง และ *sànnùk* คือ สนุก

## 2. บทบาทของเสียงและจังหวะในการช่วยสื่อความหมายของเนื้อความ

แม้ว่าเสียงและจังหวะของคำประพันธ์จะเป็นเรื่องของความงามทางภาษา แต่เสียงและจังหวะก็มีส่วนช่วยเสริมให้เนื้อความของ *ยวนพ่ายโคลงตัน* สื่อความได้ดีชัดเจนมากขึ้น ได้แก่ การเน้นย้ำความหมายของคำ การสร้างภาพเคลื่อนไหวที่ชัดเจน การแสดงพฤติกรรมและอารมณ์ความรู้สึกของตัวละคร และการทำให้สิ่งที่เป็นนามธรรมชัดเจนขึ้น

### 2.1 การเน้นย้ำความหมายของคำ

จังหวะก็มีส่วนช่วยเน้นย้ำความหมายให้แก่คำประพันธ์ เช่น ในโคลงที่กล่าวถึงสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถทรงใช้กลศึกได้แม่นยำเหมือนดังพระกฤษณะทรงใช้กลเพื่อต่อสู้กับกลข้าศึก ป้องกันข้าศึก และซ่อนกลข้าศึกได้ พระองค์ทรงใช้กลศึกตอบโต้ข้าศึกได้โดยไม่มีใครคาดถึง พระองค์ทรงสามารถใช้กลแต่งทัพและตั้งทัพในการทำสงคราม ดังว่า

๐ กลริณณ์แม่นยำ	พระกฤษณะ
<u>กลต่อกล</u> กรร <u>กล</u>	กยจกั๊ง
<u>กลกล</u> ตอบ <u>กล</u> คิด	<u>กล</u> ไคร่ ถึงเลย
<u>กล</u> แต่ง <u>กล</u> ตั้งงริ้อ	รอปรณ ๗

(*ยวนพ่ายโคลงตัน* : โคลงบทที่ 40)

การซ้ำคำ “กล” ข้างต้น เป็นการเน้นย้ำให้เห็นพระปรีชาสามารถในด้านกลศึกหรือกลยุทธ์ของสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถให้โดดเด่นชัดเจนมากขึ้น และแม้ผู้ฟังหรือผู้อ่านจะไม่ว่างมีกลประเภทใดบ้างที่กวีได้ยกย่องไว้ แต่ก็จะเข้าใจได้ว่าพระองค์คือผู้ทรงชำนาญกลศึกอย่างมาก เพราะกลศึกกลายเป็นคำสำคัญของบทนี้แล้ว

นอกจากนี้ยังมีการซ้ำคำบอกจำนวนตั้งแต่ 1-10 ในการยกย่องสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถว่าทรงรู้แจ้งในธรรมหมวดต่าง ๆ เช่น “ทวิบททวิชาติเชื้อสุริยวงษ ทานฤฯ” (*ยวนพ่ายโคลงตัน*: โคลงบทที่ 13) “ไตรยตรัสไตรเทพยเร้องไตรยรัตน” (*ยวนพ่ายโคลงตัน* : โคลงบทที่ 14) การซ้ำคำเหล่านี้ก็มีส่วนสำคัญในการช่วยเน้นย้ำเนื้อความว่ากวีกำลังกล่าวถึงพระธรรมหมวดที่เท่าใด ซึ่งนอกจากจะช่วยเน้นย้ำความหมายแล้ว ยังช่วยแบ่งเนื้อหาในส่วนพระธรรมให้เป็นหมวดหมู่ชัดเจนมากขึ้นด้วย

### 2.2 การสร้างภาพเคลื่อนไหวที่ชัดเจน

เสียงสัมผัสพยัญชนะช่วยทำให้การบรรยายภาพเหตุการณ์เห็นการเคลื่อนไหวที่ชัดเจนขึ้น เช่น โคลงในบทที่ 97 ที่กล่าวถึงสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถทรงเคลื่อนไพร่พลจำนวนมากเข้าจู่โจมทหารล้านนาด้วยพระปรีชาสามารถในการต่อสู้อย่างแกลวกกล้า เหมือน

พระอินทร์ที่ทรงติดตามไล่ตีข้าศึกในอดีต ดังคำประพันธ์ที่ว่า

๐ สรรเพชญ์กูรูก่เลื่อนพ้อง	พลพจนทร
โจมจ่ายลาวภฤทธิ	ร้อนเกล้า
พยงพระสุรินทรา	ธกราช
ตามต่อยไพรศแล้ว	เลศบรรพ์ ๗

(*ยวนพ่ายโคลงต้น* : โคลงบทที่ 97)

โคลงบทข้างต้นมีการสัมผัสพยัญชนะเป็นคู่ ในบาทแรกสัมผัสคำว่า “พ้อง” และคำว่า “พล” แสดงให้เห็นไพเราะพลที่เตรียมอยู่พร้อม ในบาทแรกนี้มีคำที่ประกอบด้วยเสียง /พ/ อยู่ภายในบาทด้วย ไม่ว่าจะเป็นคำว่า “เพชญ์” และคำว่า “พจนทร” แม้ว่าจะไม่ใช่คำที่สัมผัสเสียงพยัญชนะ แต่ก็ทำให้เสียง /พ/ ในโคลงบทแรกนี้โดดเด่นมาก ในบาทที่ 2 มีการสัมผัสพยัญชนะในคำว่า “โจม” กับ “จ่าย” คำว่า “ลาว” กับ “ภฤ” และคำว่า “ฤทธิ” กับ “ร้อน” การสัมผัสพยัญชนะเป็นคู่ในบาทนี้แสดงการเชื่อมโยงจังหวะคำในแต่ละช่วงให้ร้อยกัน กล่าวคือ ในวรรคหน้ามีจังหวะของการอ่าน 3 - 2 คำ การสัมผัสคำว่า “ลาว” กับ “ภฤ” ก็ช่วยเชื่อมเสียงของการอ่าน หรือคำว่า “ฤทธิ” และ “ร้อน” ก็เชื่อมเสียงระหว่างวรรคด้วยเช่นกัน นอกจากนี้ การสัมผัสเสียงพยัญชนะในบาทนี้ยังแสดงภาพเหตุการณ์ให้ชัดเจนด้วย เช่น คำว่า “โจม” และ “จ่าย” ให้ภาพการบุกกรุกโจมของทหาร เมื่อใช้คำว่า “จ่าย” มาประกอบก็จะเห็นการเคลื่อนย้ายของเหล่าทหารที่แตกกระจายกันไปต่อสู้อยู่กับข้าศึก ส่วนบาทที่ 3 มีการสัมผัสพยัญชนะในคำว่า “ตาม” กับ “ต่อย” และคำว่า “แล้ว” กับ “เลศ” การสัมผัสพยัญชนะคำว่า “ตาม” และ “ต่อย” ทำให้เห็นกริยาเคลื่อนไหวในการรบอย่างเป็นลำดับ คือมีการติดตามข้าศึกและไล่ตีข้าศึก เสียง /ต/ ที่อยู่ติดกันนี้สร้างภาพการตามติดประชิดที่ชัดเจนขึ้น

### 2.3 การแสดงพฤติกรรมและอารมณ์ความรู้สึกของตัวละคร

การสัมผัสพยัญชนะในบางกรณีเป็นการสื่อความรู้สึกของตัวละครผ่านเสียงของตัวอักษรให้มีความเข้มข้นมากยิ่งขึ้น เช่น โคลงบทที่ 105 กล่าวบรรยายถึงความรู้สึกของพระเจ้าติโลกราชว่ากลางพระทัยของพระองค์เหมือนมีหนามที่มแทงอยู่ว่า “กลางแดดจุนามหนบ หนีบอยู่” (*ยวนพ่ายโคลงต้น* : โคลงบทที่ 105) การซ้ำเสียง /น/ ทำให้คำที่ถ่ายทอดออกมาแสดงความรู้สึกถึงความเจ็บแปลบที่ติดตรึงแน่นอยู่ในใจ

### 2.4 การทำให้สิ่งที่เป็นนามธรรมชัดเจนขึ้น

การสัมผัสพยัญชนะใน*ยวนพ่ายโคลงต้น*มีส่วนทำให้สิ่งที่เป็นนามธรรม เช่น พระเกียรติยศ มีภาพแสดงที่ชัดเจนมากขึ้น ดังเช่นโคลงบทที่ 101 กวีได้ยกย่องพระเกียรติยศของสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถไว้ว่าแผ่ขยายกว้างไกลยิ่งกว่าแสงอาทิตย์ ดังว่า “ยศพระผายผ่านพัน พันแสง ส่องแฮ” (*ยวนพ่ายโคลงต้น* : โคลงบทที่ 101)

การสัมผัสพยัญชนะ “ผ” และ “พ” ซึ่งจัดเป็นเสียงเดียวกันในทางสัทศาสตร์คือ /ph/ และเป็นเสียงที่มีลม (Aspirated) การทอดเสียงของคำทั้งสี่นี้จึงมีเสียงของลมที่ต่อเนื่องทอดกันมาอย่างรื่นหู ทำให้รู้สึกถึงการแผ่ขยายของพระเกียรติยศที่กว้างไกลได้ชัดเจนขึ้นด้วย

### 3. บทบาทของเสียงและจังหวะในการเน้นย้ำสัมพันธภาพระหว่างวรรคในคำประพันธ์ประเภทโคลง

โครงสร้างทางฉันทลักษณ์ของโคลงประกอบด้วย 4 บาท ในแต่ละบาทมีวรรคหน้า 5 คำ และวรรคหลัง 2 คำ ซึ่งในวรรคหลังนี้สามารถมีคำสร้อยได้ 2 คำ เฉพาะในบาทที่ 1 และ 3 เนื่องจากวรรคหน้ามีจำนวนคำที่มากกว่าวรรคอื่น ความคิดสำคัญที่กวีต้องการนำเสนอจึงมักจะปรากฏอยู่ในวรรคหน้าเสมอ ในขณะที่วรรคหลังและคำสร้อยจะทำหน้าที่เติมเต็มหรือขยายเนื้อความให้ชัดเจนมากขึ้น เหมือนดังที่ James N. Mosel (Mosel, 1959 : 4) อธิบายคำสร้อยไว้ว่าเป็นคำที่ใช้ตกแต่งเสียงในคำประพันธ์ ไม่ได้มีผลกับความหมายโดยตรง แต่มีผลกับการสร้างอารมณ์และน้ำเสียงของคำประพันธ์

Known in Thai as *kham soi* or “decorative words”, these two syllables do not contribute directly to the semantic meaning of the phrase; rather, they serve to decorate the sound of the phrase and to facilitate the meter. They add indirectly to the meaning of the phrase by establishing a certain mood or affective tone, somewhat as interjections do in English.

โคลงในยวนพ่ายโคลงต้นเกือบทุกบทมีการเชื่อมเสียงสัมผัสระหว่างท้ายวรรคหน้ากับต้นวรรคหลัง และระหว่างท้ายวรรคหลังและคำแรกของคำสร้อยอยู่เสมอ โดยนิยมใช้การสัมผัสพยัญชนะ เช่น โคลงที่กล่าวถึงสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถทรงเรียกประชุมกำลังพลทุกหมู่เหล่ามากมายเต็มพื้นที่ ประชุมหมู่ช้างที่กล้าแกร่ง ทรงตรวจตราหมู่ม้า กองทัพบกและกองทัพเรือก็มีไพร่พลหลายหมื่นนับแสน มีทั้งทัพขวาทัพซ้ายทัพหน้า และทัพหลังอยู่อย่างแน่นหนา ดังคำประพันธ์

<p style="text-align: center;">◎ ผชุพลทุกหมู่<u>เต้า</u></p> <p>ชุกชุกร<u>ไตร</u></p> <p>บกเรีอรบพลแสน</p> <p>สบสี่ขาว<u>ซ้ายหน้า</u></p>	<p style="text-align: center;"><u>เต็มแด</u> <u>ดาษ</u>แฮ</p> <p style="text-align: center;"><u>ตรวจ</u>ม้า</p> <p style="text-align: center;">หมายหมู่</p> <p style="text-align: center;"><u>หนั้น</u>หลัง</p>
---	---

(ยวนพ่ายโคลงต้น : โคลงบทที่ 69)

จากตัวอย่างข้างต้นนี้จะเห็นการสัมผัสพยัญชนะระหว่างคำสุดท้ายของวรรคหน้าและคำแรกของวรรคหลัง ในคำว่า “เต้า - เตม” “ไตร - ตรวจ” และ “หน้า - หนั้น”



และคำสุดท้ายของวรรคหลังกับคำแรกของคำสร้อย ในคำว่า “แดน - ดาษ” ลักษณะสัมผัสพยัญชนะดังกล่าวนี้นับเป็นการช่วยเชื่อมคำในวรรคหลังและคำสร้อยให้มีความสำคัญเกี่ยวเนื่องกับวรรคหน้าที่เป็นวรรคสำคัญของบาทให้มีความใกล้ชิดกลมกลืน คำในวรรคหลังและคำสร้อยจึงมีความสำคัญ และมีผลต่อความหมายของบาทนั้นๆ ไม่ได้ถูกตัดขาดไปจากวรรคหน้าที่บรรจุความหมายสำคัญของบาทไว้ ดังเช่นในตัวอย่างข้างต้นนี้จะพบว่าคำเพียง 2 คำในวรรคหลังและคำสร้อยต่างก็มีส่วนในการเติมเต็มความหมายของวรรคหน้าให้สมบูรณ์ เช่น ในบาทที่ 1 วรรคหน้ากล่าวถึงการเรียกประชุมไพร่พลทุกหมู่เหล่า วรรคหลังเป็นส่วนขยายความให้เห็นจำนวนไพร่พลอยู่เต็มพื้นที่ ส่วนคำสร้อยก็ขยายความจำนวนไพร่พลว่ามีจำนวนมากมาย

นอกจากนี้ ลักษณะเด่นของโคลงใน *ยวนพ่ายโคลงต้น* อีกประการหนึ่ง คือ การสัมผัสพยัญชนะภายในวรรคหลัง 2 คำ เช่น “ทุกด้านทางทวยหา เกลื่อนกล่ำ” (*ยวนพ่ายโคลงต้น* : โคลงบทที่ 182) “เรือแท้เรือแหนแหน แท้ท้อม” (*ยวนพ่ายโคลงต้น* : โคลงบทที่ 193) หรือ “หมายหมู่หลังเหลือตรา แต่งเต๋า” (*ยวนพ่ายโคลงต้น* : โคลงบทที่ 199) ก็เป็นวิธีการทำให้คำในวรรคหลังมีความโดดเด่นทางวรรณศิลป์ขึ้นมาอย่างชัดเจน คำในวรรคหลังและคำสร้อยจึงไม่ได้จมหายไปเป็นเพียงส่วนเสริมของวรรคหน้าเท่านั้น หากแต่มีความโดดเด่นในตัวเองและมีการเชื่อมโยงระหว่างวรรคเข้าไว้ด้วยกันจนเป็นความกลมกลืนทางเสียงที่มีส่วนสร้างภาษาวรรณศิลป์ให้กับ *ยวนพ่ายโคลงต้น* ได้อย่างชัดเจน

การสัมผัสพยัญชนะระหว่างวรรคนี้มีส่วนสำคัญในการช่วยเน้นย้ำสัมพันธภาพระหว่างวรรคหน้า ซึ่งเป็นวรรคหลักที่ใส่ใจความสำคัญบรรจุอยู่ กับวรรคหลังและกับคำสร้อย ซึ่งเป็นวรรคเสริมความของวรรคหน้า และยังช่วยเสริมความหมายของวรรคหน้าให้ชัดเจนมากขึ้นด้วย กวีโบราณมองเห็นความสำคัญของการสร้างความสัมพันธ์ระหว่างวรรคเช่นนี้ จึงใช้สัมผัสพยัญชนะเชื่อมเสียงและจังหวะในโคลง ซึ่งเป็นลักษณะเด่นประการหนึ่งของโคลงในสมัยอยุธยา แม้ในวรรณคดีสมัยหลังจะเริ่มมีการใช้สัมผัสสระภายในโคลงมากขึ้น แต่ก็ยังพบความนิยมใช้สัมผัสพยัญชนะเชื่อมเสียงภายในคำประพันธ์แต่ละบทมากกว่า

## ความสรุป

เสียงและจังหวะมีส่วนสำคัญในการสร้างความงามทางวรรณศิลป์ใน *ยวนพ่ายโคลงต้น* กวีมีความรู้ ความเข้าใจ และความสามารถทางภาษาชั้นเลิศในการสร้างเสียงและจังหวะให้มีความไพเราะ ทั้งการสร้างเสียงเสนาะตามรูปแบบฉันทลักษณ์ ไม่ว่าจะสัมผัสสระนอก และการบังคับคำเอกและคำโทในคำประพันธ์ประเภทโคลง และยัง

ตกแต่งเสียงให้ไพเราะและเชื่อมโยงเสียงภายในวรรคด้วยสัมผัสใน โดยเฉพาะสัมผัสพยัญชนะ ซึ่งมีปรากฏหลากหลายลักษณะจนเกิดเป็นลักษณะเด่น เช่น การสัมผัสระหว่างวรรคในบาทเดียวกัน คือ สัมผัสเสียงพยัญชนะระหว่างคำที่ 5 และคำที่ 6 ของแต่ละบาท หรือการสัมผัสพยัญชนะในวรรคหลังของแต่ละบาทที่ประกอบด้วยคำ 2 คำ ลักษณะการสัมผัสเช่นนี้ถือเป็นลักษณะเด่นทางวรรณศิลป์ของ *ยวนพ่ายโคลงตัน* ซึ่งวรรณคดีในสมัยหลังก็สร้างสรรค์สัมผัสในลักษณะเดียวกัน เช่น *ลิลิตตะเลงพ่าย* นอกจากนี้ กวียังสร้างจังหวะลีลาให้คำประพันธ์ทั้งการเลือกวงคำที่มีเสียงหนักเบาได้อย่างเหมาะสม การซ้ำเสียงและการซ้ำคำก็มีส่วนสำคัญในการสร้างจังหวะให้กับ *ยวนพ่ายโคลงตัน* ได้อย่างโดดเด่น อย่างไรก็ตาม เสียงและจังหวะก็ไม่ได้มีบทบาททางด้านความงามทางภาษาเท่านั้น หากแต่ยังช่วยสื่อความหมายของบทประพันธ์ให้ชัดเจนมากขึ้นด้วย เช่น การแสดงพฤติกรรมและความรู้สึกนึกคิดของตัวละครให้ชัดเจนขึ้น การทำให้สิ่งที่เป็นามธรรมมีความชัดเจนมากยิ่งขึ้น อีกทั้งเสียงยังมีส่วนสร้างสัมพันธ์ภาพระหว่างวรรคในคำประพันธ์ประเภทโคลง ทำให้คำในวรรคหลังและคำสร้อยที่เป็นเสมือนคำตกแต่งได้เชื่อมโยงเข้ากับวรรคหน้าที่เป็นส่วนนำเสนอใจความสำคัญของบาทให้มีความกลมกลืนกันทั้งทางเสียงและเสริมความหมายให้ชัดเจนสมบูรณ์



## บรรณานุกรม

### ภาษาไทย

- ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต. (2555). **นิราศสุพรรณ: ความสามารถและความคิดสร้างสรรค์ของสุนทรภู่ในการแต่งโคลงสี่สุภาพ**. กรุงเทพฯ: ธนาเพรส.
- ดวงมน จิตรจำนง. (2540). **คุณค่าและลักษณะเด่นของวรรณคดีไทยสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.
- ธีระพันธ์ เหลืองทองคำ. (2533). “จังหวะในภาษาไทย” ใน **เอกสารการสอนภาษาไทย 3 เล่มที่ 1 หน่วยที่ 1-6**. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาราช.
- นราธิปพงศ์ประพันธ์, กรมหมื่น. (2514). “ภาษาศาสตร์” ใน **วิทยาวารณกรรม**. พิมพ์ครั้งที่ 2. พระนคร: แพร่พิทยา.
- เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์. (ม.ป.ป.). **ตั้งนั้นฉันจึงเขียน**. กรุงเทพฯ: ก.ไก่.
- ยวนพ่าย จบบริบูรณ์ **เอกสารหมายเลข 194**. กรุงเทพฯ: หอสมุดแห่งชาติ.
- ราชบัณฑิตยสถาน. (2546). **พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542**. กรุงเทพฯ: นานามีบุ๊คส์พับลิเคชันส์.
- ศักดิ์ศรี แย้มนัตดา. (2534). “ความรู้ทางประพันธ์ศาสตร์” ใน **วรรณวิทยา**. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- สุภาณี พัดทอง. (2540). **ศิลปะการประพันธ์ภาษาไทย: ร้อยกรอง**. กรุงเทพฯ: โครงการตำรามหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.
- อุปกิตศิลปสาร, พระยา. (2499). **หลักภาษาไทย**. พิมพ์ครั้งที่ 9. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

### ภาษาอังกฤษ

- Bickner, Robert J. (1991). **An introduction to the Thai poem “Lilit Phra Law” (The story of King Law)**. U.S.A.: Northern Illinois University Center for Southeast Asian Studies.
- Hudak, Thomas John. (1990). **The indigenization of Pali meters in Thai poetry**. Ohio: Center for International Studies Ohio University.
- Mosel, James N. (1959). **A survey of classical Thai poetry; commentary and Thai text to accompany a tape recording of Thai poetry**. Bangkok: [Published by W. Areekul for the Bangkok World, Ltd.
- \_\_\_\_\_. (1961). **Trends and structure in contemporary Thai poetry**. New York: Cornell University.

