ISSN 3088-2494 (Print)
ISSN 3088-2508 (Online)

วารสารมนุษยศาสตร์

ฉบับบัณฑิตศึกษา มหาวิทยาลัยรามคำแหง ปีที่ 14 ฉบับที่ 2

Humanities Journal (Graduate School), Ramkhamhaeng University Vol.14 no.2 July-December 2025

ชื่อวารสาร วารสารมนุษยศาสตร์ ฉบับบัณฑิตศึกษา มหาวิทยาลัยรามคำแหง
ปีที่ 14 (พ.ศ. 2568) ฉบับที่ 2 (กรกฎาคม – ธันวาคม 2568)
กำหนดออก ปีละ 2 ฉบับ
เจ้าของ บัณฑิตศึกษา คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยรามคำแหง
แขวงหัวหมาก เขตบางกะปิ 10240 โทร. 02-310-8250 ต่อ 7
วัตถุประสงค์ 1. เพื่อส่งเสริมและสนับสนุนให้นักศึกษาระดับปริญญาโท ตลอดจนอาจารย์และนักวิชาการได้มีโอกาสเผยแพร่ผลงานทางวิชาการและผลงานวิจัย
2. เพื่อส่งเสริมให้เกิดการแลกเปลี่ยนองค์ความรู้ ความคิดเห็น ตลอดจนผลงานการวิจัยในสาขามนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ อันจะเป็นประโยชน์ต่อการพัฒนางานบัณฑิตศึกษาต่อไป
ที่ปรึกษา คณบดีคณะมนุษยศาสตร์
รองคณบดีฝ่ายบริหาร
รองคณบดีฝ่ายวิชาการและวิจัย
รองคณบดีฝ่ายนโยบายและแผน
บรรณาธิการผู้พิมพ์โฆษณา รองศาสตราจารย์วิโรจ นาคชาตรี
บรรณาธิการบริหาร รองศาสตราจารย์ ดร. สายวรุณ สุนทโรทก
บรรณาธิการประจำฉบับ รองศาสตราจารย์ ดร. ประภาส พาวินันท์

กองบรรณาธิการวารสาร

ศาสตราจารย์ ดร. กรกช อัตตวิริยะนุภาพ	มหาวิทยาลัยศิลปากร
รองศาสตราจารย์ ดร.ประเทือง ทินรัตน์	มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์
รองศาสตราจารย์ ดร.พิมลพรรณ เรพเพอร์ ประเสริฐวงษ์	มหาวิทยาลัยอิสเทิร์นเอเชีย
รองศาสตราจารย์ ดร. มนธิรา ราโท	จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
รองศาสตราจารย์ ดร.ศานติ ภักดีคำ	มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
รองศาสตราจารย์ ดร. สุปาณี พัดทอง	มหาวิทยาลัยศิลปากร
รองศาสตราจารย์สุวัฒนา เลี่ยมประวัติ	มหาวิทยาลัยศิลปากร
รองศาสตราจารย์รุ่งฤดี แผลงศร	มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. จิตตาภา สารพัดนึก ไชยปัญญา	มหาวิทยาลัยบูรพา
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ปณิธิ หุ่นแสวง	จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. วศิน ปัญญาวุธตระกูล	มหาวิทยาลัยบูรพา
ผู้ช่วยศาสตราจารย์รัตนพล ชื่นค้า	มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์
อาจารย์ ดร. พัชรินทร์ ชัยวรรณ	มหาวิทยาลัยรามคำแหง
อาจารย์ ดร. พรธาดา สุวัธนวนิช	มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
อาจารย์ ดร. พุฒวิทย์ บุนนาค	มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
อาจารย์ ดร.เยาวลักษณ์ แสงจันทร์	มหาวิทยาลัยบูรพา
ผู้จัดการ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ธีระนันท์ วิชัยดิษฐ	มหาวิทยาลัยรามคำแหง
ประจำกองจัดการ นางนลินี ยิ่งยง	มหาวิทยาลัยรามคำแหง
นางสาววรรณวิสาข์ พลขยัน	มหาวิทยาลัยรามคำแหง
เหรัญญิก นางสาวชลพรรษ ลิ้นบาง	มหาวิทยาลัยรามคำแหง

สถานที่พิมพ์ สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยรามคำแหง มหาวิทยาลัยรามคำแหง หัวหมาก บางกะปิ กรุงเทพฯ 10240

Humanities Journal (Graduate School Edition) Ramkhamhaeng University

Office of Graduate Education, Faculty of Humanities, Ramkhamhaeng University, Huamak, Bangkabi, Bangkok 10240 Tel. 02-3108250 ext. 7

Consultant Dean, Faculty of Humanities

Deputy Dean for Administration

Deputy Dean for Academic Affairs and Research

Deputy Dean for Policy and Planning

Publishing Editor Wiroj Nakchatri, Associate Professor,

Executive Editor Saiwaroon Soontherotoke, Ph.D.Associate Professor

Editor-in-chief rapat Pawinun, Ph.D. Associate Professor

Editorial Board

Korakoch Attaviriyanupap, Ph.D.	Prof., Silpakorn University
Pratuang Dinnaratna, Ph.D.	Assoc. Prof., Kasetsart University
Pimonpan PrasertwongRaper, Ph.D.	Assoc. Prof., Eastern Asia University
Montira Rato, Ph.D	Assoc. Prof., Chulalongkorn University
Santi Pakdeekham, Ph.D.	Assoc. Prof., Srinakharinwirot University
Supanee Patthong, Ph.D.	A Assoc. Prof., Silpakorn University
Suwattana Liamprawat	Assoc. Prof., Silpakorn University
Rungrudee Plaengsorn	Assoc. Prof., Srinakharinwirot University
Jittapa Sarapadnuke Chaipunya, Ph.D.	Assoc. Prof., Burapha University
Paniti Hoonswaeng, Ph.D.	Assist. Prof., Chulalongkorn University
Wasin panyavuttrakul, Ph.D.	Assist. Prof., Burapha University
Rattanaphon Chuenka, Ph.D.	Assist. Prof., Kasetsart University
Patcharin Chaiwan, Ph.D.	Lecturer, Ramkhamhaeng University
Porntada Suvattanavanich, Ph.D.	Lecturer, Srinakharinwirot University
Puttawit Bunnag, Ph.D.	Lecturer, Srinakharinwirot University
Yawalak Saengchan, Ph.D.	Lecturer, Burapha University

Manager Teeranun Vichaidit, Ph.D. Assist. Prof., Ramkhamhaeng University

Managing Board Mrs.Nalinee Yingyong Ramkhamhaeng University

Miss Wanvisa Phonkayan Ramkhamhaeng University

Treasurer Miss Chonlapat Limbang Ramkhamhaeng University

Printing Ramkhamhaeng University Publisher, Ramkhamhaeng University, Huamak, Bangkabi, Bangkok 10240

บทบรรณาธิการ: กาลามสูตร หรือ กามาสูตร

"สังคมอยู่ยากขึ้นทุกวัน" เป็นคำกล่าวที่หลายคนคุ้นเคยในยุคสื่อสังคมออนไลน์ที่หาความจริงแท้แน่นอนได้ยากจากสิ่งที่อ่านหรือการรับข้อมูล ทำให้เข้าใจหลักธรรมของพุทธองค์ในกาลามสูตร (Kalama Sutta) ***"เมื่อใดสอบสวนจนรู้ได้ด้วยตนเองว่า ธรรมเหล่านั้นเป็นอกุศลหรือมีโทษเมื่อนั้นพึงละเสีย และเมื่อใดสอบสวนจนรู้ได้ด้วยตนเองว่า ธรรมเหล่านั้นเป็นกุศลหรือไม่มีโทษ เมื่อนั้นพึงถือปฏิบัติ"***

กาลามสูตร (เรียกอีกอย่างว่า เกสปุตตสูตร) ซึ่งเป็นพระสูตรที่พระโคตมพุทธเจ้าทรงแสดงชาวกาลามโคตรหรือกาลามชนที่อาศัยอยู่ในหมู่บ้านเกสปุตตนิคม หรือ เกสริยา (Kesariya) ยอมรับนับถือพระพุทธศาสนาในสมัยพุทธกาล ในปัจจุบันหมู่บ้านดังกล่าวเป็นสถานที่ตั้งของมหาสถูปพบใหม่ที่ใหญ่ที่สุดในประเทศอินเดีย เมื่อกองโบราณคดีของอินเดียได้ขุดเนินดินใหญ่พบพระมหาสถูปโบราณ ที่มีเส้นผ่านศูนย์กลางถึง 1,400 ฟุต สูงถึง 51 ฟุต (เดิมอาจสูงถึง 70 ฟุต) และกลายเป็นจุดสำหรับจาริกแสวงบุญของชาวพุทธ มหาสถูป มีลักษณะคล้ายกับเจดีย์ชเวดากอง กรุงย่างกุ้ง ประเทศพม่า และพระมหาสถูปบุโรพุทโธ ประเทศอินโดนีเซีย ซึ่งทำให้มีผู้สันนิษฐานว่ามหาสถูปแห่งเกสริยาเป็นต้นแบบของมหาสถูปทั้งสอง และนอกจากนี้ ในบริเวณไม่ไกลจากมหาสถูปแห่งเกสริยา นักโบราณคดีอินเดียได้พบเสาหินพระเจ้าอโศกที่สมบูรณ์ที่สุด ที่ยังคงเหลือหัวสิงห์บนยอดเสา เช่น เดียวกับที่เมืองเวสาลี (Vaishali) ซึ่งเป็นเมืองโบราณสำคัญในชมพูทวีป และอยู่รัฐพิหาร อินเดีย เช่นกัน พระพุทธเจ้าเสด็จไปเมืองเวสาลีบ่อยครั้งและเป็นสถานที่เกิดเหตุการณ์สำคัญทางพุทธศาสนา เช่น การบวชภิกษุณีรูปแรก การแสดงธรรม การปลงอายุสังขาร (ที่ปาวาลเจดีย์) และเป็นที่ตั้งของการทำสังคายนาพระไตรปิฎก ครั้งที่ 2

ส่วนเจดีย์เกสริยา (Kesariya Stupa) อยู่ห่างจากกุสินารา ประมาณ 120 กิโลเมตร ในเขตหมู่บ้านเลาลิยะนันทัน (Lauliyanandan) และนันทันฆาต (Nandanghat) ในจังหวัดจัมปารัน รัฐพิหาร การเดินมามาที่แห่งนี้เป็นไปด้วยความยากลำบาก ทำให้ไม่ค่อยมีผู้แสวงบุญมาสักการะมหาสถูปแห่งนี้ การหยิบยกเรื่องนี้ขึ้นมากล่าวในวันนี้เพราะบรรณาธิการเคยสับสนระหว่างกามาสูตรและกาลามสูตร สำหรับกามาสูตร (Kama Sutra) ซึ่งเชื่อมโยงกับหมู่บ้าน ขชุราโห (Khajuraho) ตั้งอยู่ในอำเภอ Chhatarpur ตอนเหนือของรัฐมัธยะประเทศ ตอนกลางของประเทศอินเดีย ซึ่งกามาสูตร คือ คัมภีร์ฮินดูโบราณของอินเดีย ที่เน้นเรื่องเพศศึกษา ความรัก และวิถีชีวิตที่สุขสม ตามหลักปรัชญาฮินดู

ส่วน กาลามสูตร (Kalama Sutta) หรือเกสปุตตสูตร (Kesputta Sutta) หรือเกสริยาสูตร (Kesariya Sutta) คือหลักธรรมคำสอนในพระพุทธศาสนาที่สอนให้ชาวพุทธใช้วิจารณญาณ ไม่เชื่อสิ่งใดโดยงมงาย แต่ให้พิจารณาด้วยตนเองด้วยปัญญา ซึ่งเป็นหลักแห่งความเชื่อที่พระพุทธองค์ทรงวางไว้ให้แก่พุทธศาสนิกชน

ไม่ให้เชื่อสิ่งใด ๆ อย่างงมงายโดยไม่ใช้ปัญญาพิจารณาให้เห็นจริงถึงคุณโทษหรือดีไม่ดีก่อนเชื่อ 10 ประการ ได้แก่ (1) อย่าเพิ่งเชื่อเพราะฟังตามกันมา (2) อย่าเพิ่งเชื่อเพราะถือสืบกันมา (3) อย่าเพิ่งเชื่อเพราะข่าวเล่าลือ (4) อย่าเพิ่งเชื่อเพราะมีในตำรา (5) อย่าเพิ่งเชื่อเพราะตรรกะ (6) อย่าเพิ่งเชื่อเพราะอนุมาน (7) อย่าเพิ่งเชื่อเพราะตรึกตามลักษณะอาการที่ปรากฏ (8) อย่าเพิ่งเชื่อเพราะตรงกับความคิดของตน (9) อย่าเพิ่งเชื่อเพราะดูน่าเชื่อถือ และ (10) อย่าเพิ่งเชื่อเพราะเป็นครูของตน

การวางแผนในการเดินทางไปแสวงบุญที่เจดีย์เกสริยา (Kesariya Stupa) ต้องล้มเลิกเมื่อบรรณาธิการมีงานที่ต้องปิดเล่มวารสารฉบับนี้เพื่อให้ทุกคนได้อ่านบทความคุณภาพและสาระเข้มข้น เริ่มจากงานเขียนของรองศาสตราจารย์วิโรจ นาคชาตรี ผู้ที่เคยดำรงตำแหน่งคณบดีของคณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยารามคำแหง ได้เขียนบทความ ***สักขาลายล้านนา: จากอัตลักษณ์โบราณสู่มรดกทางวัฒนธรรมร่วมสมัย*** บทความ ***ความงามในพระนิพนธ์ประเภทกาพย์เห่เรือและกาพย์ห่อโคลงของเจ้าฟ้าธรรมธิเบศรไชยเชษฐ์สุริยวงศ์*** ของ ดร. ณัฐวุฒิ คล้ายสุวรรณ บทความ ***กระบี่กระบอง: มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของไทย*** ของ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. กิติยวดี ชาญประโคน บทความ ***โรโมยุเลียดคำกลอน: วรรณกรรมโรเมโอและจูเลียต ร้อยกรองเรื่องแรกของไทย*** ของผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สหะโรจน์ กิตติมหาเจริญ และบทความ ***ศรัทธาหรือตัณหา : สุนทรียศาสตร์แห่งทวิภาวะใน La Morte amoureuse ของเตโอฟีล โกติเยร์*** ของ ดร.พุฒิตา สงวนไทร เลอแพรงซ์

ขอขอบคุณท่านคณบดี ผู้ช่วยศาสตราจารย์ทิพอุษา ศรีเพริศ ที่ให้ความสำคัญกับการปรับปรุงวารสารมนุษยศาสตร์ ฉบับบัณฑิตศึกษา มหาวิทยาลัยรามคำแหง เพื่อให้ได้มาตรฐานตามเกณฑ์ของศูนย์ดัชนีการอ้างอิงวารสารไทย (Thai-Journal Citation Index Centre – TCI) และรองคณบดีคณะมนุษยศาสตร์ทุกท่านที่ให้ความสำคัญและสนับสนุนการจัดทำวารสาร ขอบคุณเจ้าของบทความที่สร้างสรรค์ผลงานและผู้ทรงคุณวุฒิที่ร่วมกันพิจารณาและให้ข้อเสนอแนะในการปรับปรุงบทความ กองบรรณาธิการและคณะกรรมการที่ช่วยให้การจัดทำวารสารสำเร็จได้ด้วยดี ขอขอบคุณรองศาสตราจารย์ ดร.สายวรุณ สุนทโรทก ผู้ที่เคยดำรงตำแหน่งผู้อำนวยการบัณฑิตศึกษา คุณนิลินี ยิ่งยง หัวหน้างานบัณฑิตศึกษา และคุณวรรณวิสาข์ พลขยัน หน่วยส่งเสริมพัฒนาทางวิชาการ คณะมนุษยศาสตร์ ที่ช่วยในการประสานงานบทความและเตรียมต้นฉบับ ทำให้การจัดทำวารสารสำเร็จและเผยแพร่ได้ตรงตามเวลาที่กำหนด

รองศาสตราจารย์ ดร.ประภาส พาวินันท์

บรรณาธิการประจำฉบับ

สารบัญ

หน้า

ความงามในพระนิพนธ์ประเภทกาพย์เห่เรือและกาพย์ห่อโคลง 1
ของเจ้าฟ้าธรรมธิเบศร ไชยเชษฐ์สุริยวงศ์

ณัฐวุฒิ คล้ายสุวรรณ

กระบี่กระบอง: มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของไทย 19

กิติยวดี ชาญประโคน

สักขาลายล้านนา: จากอัตลักษณ์โบราณสู่มรดกทางวัฒนธรรมร่วมสมัย 36

วิโรจ นาคชาตรี

โรโมยุเลียดคำกลอน: การศึกษาเชิงประวัติและกลวิธีการประพันธ์ 51

สหะโรจน์ กิตติมหาเจริญ

ศรัทธาหรือตัณหา : สุนทรียศาสตร์แห่งทวิภาวะใน *La Morte amoureuse* 72
ของ เตโอฟีล โกติเยร์

พุฒิตา สงวนไทร เลอแพรงซ์

ความงามในพระนิพนธ์ประเภทกาพย์เห่เรือและกาพย์ห่อโคลง ของเจ้าฟ้าธรรมธิเบศร ไชยเชษฐ์สุริยวงศ์

The beauty of the poems of the Kap He Ruea and Kap Ho Klong of Prince Thammathibet Chaiyasetsuriyawong

ณัฐวุฒิ คล้ายสุวรรณ (Natawut Klaisuwan)[1]

บทคัดย่อ

บทความวิชาการนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาความงามในพระนิพนธ์ประเภทกาพย์เห่เรือและกาพย์ห่อโคลงของเจ้าฟ้าธรรมธิเบศร ไชยเชษฐ์สุริยวงศ์ ผลการศึกษาพบความงาม 3 ประการ ได้แก่ ความงามด้านเสียง ความงามด้านความหมาย และความงามด้านภาพในจิต โดยความงามทั้ง 3 ประการดังกล่าว เป็นส่วนสำคัญที่ทำให้พระนิพนธ์ประเภทกาพย์เห่เรือและกาพย์ห่อโคลงของเจ้าฟ้าธรรมธิเบศร ไชยเชษฐ์สุริยวงศ์ มีความไพเราะงดงาม จนเป็นที่นิยมของผู้รักในวรรณคดีไทยมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน

คำสำคัญ : ความงาม; กาพย์เห่เรือ; กาพย์ห่อโคลง; เจ้าฟ้าธรรมธิเบศร

Abstract

This academic article aims to study the beauty of the poems of the Kap He Ruea and Kap Ho Klong of Prince Thammathibet Chaiyasetsuriyawong. The study found 3 types of beauty : Beauty in sound, beauty in meaning, and beauty in mental images. These three types of beauty are the important factors that make the Kap He Ruea and Kap Ho Klong poems of Prince Thammathibet Chaichet Suriyawong so beautiful and melodious, and have been popular among Thai literature lovers since the past until the present.

Keywords : Beauty; Kap He Ruea; Kap Ho Klong; Prince Thammathibet

[1] อาจารย์สาขาวิชาภาษาไทย คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหามกุฏราชวิทยาลัย
Teacher of Thai language department Faculty of Humanities Mahamakut Buddhist University
e mail : natawut.kla@mbu.ac.th

* Received July 8, 2025, revised September 1, 2025 and Accepted October 4, 2025

บทนำ

เป็นที่ทราบกันโดยทั่วไปในหมู่ผู้ศึกษาวรรณคดีไทยสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลายว่า กวีที่มีความโดดเด่นเหนือกว่ากวีคนใด ๆ ได้แก่ **เจ้าฟ้าธรรมธิเบศร ไชยเชษฐ์สุริยวงศ์** หรือที่คนทั่วไปรู้จักกันในพระนามลำลองว่า **เจ้าฟ้ากุ้ง** พระองค์ได้ทรงนิพนธ์วรรณคดีขึ้นหลายเรื่อง พระนิพนธ์ที่สร้างชื่อเสียงให้กับพระองค์มากที่สุด คือ พระนิพนธ์ประเภทกาพย์เห่เรือและกาพย์ห่อโคลง ดังที่ธนิต อยู่โพธิ์ (2505, หน้า 30) ได้กล่าวสรรเสริญไว้ว่า *เจ้าฟ้าธรรมธิเบศร ทรงเป็นกวีเอกองค์หนึ่งของไทย ทรงมีฝีพระโอษฐ์อันไพเราะ สละสลวย จับใจ พระนิพนธ์ประเภทกาพย์เห่เรือและกาพย์ห่อโคลงทุกเรื่อง มีมธุรสซาบซึ้ง หวานจับใจเกินกว่าที่กวีคนใดจะร้อยกรองขึ้นได้เทียมเท่าเสมือนหนึ่งว่าอักษรทุกตัวนั้น ทรงเขียนไว้ด้วยเส้นลายลิขิตที่ฉาบชุบให้ชุ่ม แช่ด้วยน้ำผึ้งอันแสนหวาน*

นอกจากนี้ศุภร บุนนาค และสุริยา รัตนกุล (2548, หน้า 11-13) ยังได้กล่าวยกย่องฝีพระหัตถ์ในการนิพนธ์กาพย์เห่เรือและกาพย์ห่อโคลงของเจ้าฟ้าธรรมธิเบศร ไชยเชษฐ์สุริยวงศ์ ว่า *เข้าถึงซึ่งความงามทุกประเภท ทั้งที่รับรู้ได้ด้วยตา หู และการสัมผัส เมื่อได้ฟังกาพย์บท* ***“สุวรรณหงส์ทรงภู่ห้อย งามชดช้อยลอยหลังสินธุ์ เพียงหงส์ทรงพรหมินทร์ ลินลาศเลื่อนเตือนตาชม”*** *แล้วผู้อ่านก็จะเห็นภาพของหงส์ทองงามระยับท้าแสงพระอาทิตย์ได้ว่า ภาพเช่นนี้จะงามตรึงตราสักเพียงใด*

ส่วนนิวัติ กองเพียร (2545, หน้า 16) ได้กล่าวชื่นชมเจ้าฟ้าธรรมธิเบศร ไชยเชษฐ์สุริยวงศ์ ว่า *ทรงเกิดมาเพื่อเป็นกวีและเป็นกวีสังวาส เพราะไม่ว่าจะทรงพระนิพนธ์เรื่องเรือ เรื่องไม้ เรื่องนก เรื่องปลา ก็ทรงเปรียบเทียบได้อย่างหมดจด งดงาม จนเกิดจินตนาการ ยกระดับผู้อ่านให้เข้าถึงความเป็นศิลปะ*

ด้วยความงดงาม และความไพเราะแห่งถ้อยคำที่เจ้าฟ้าธรรมธิเบศร ไชยเชษฐ์สุริยวงศ์ทรงเลือกสรรใช้ จึงทำให้พระองค์ได้รับการยกย่องให้เป็นกวีเอกแห่งสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย และด้วยความงดงาม ความไพเราะแห่งถ้อยคำที่ทรงเลือกสรรใช้อีกเช่นกัน จึงทำให้พระนิพนธ์ของพระองค์เป็นที่ชื่นชอบของผู้รักในวรรณคดีไทย และผลสืบเนื่องจากเหตุผลที่กล่าวมานี้ ทำให้ผู้เขียนบทความ มีความสนใจที่จะศึกษาพระนิพนธ์ประเภทกาพย์เห่เรือและกาพย์ห่อโคลงของเจ้าฟ้าธรรมธิเบศร ไชยเชษฐ์สุริยวงศ์ ในประเด็นที่เกี่ยวข้องกับความงาม เพื่อค้นหาคำตอบว่า มีความงามในด้านใดบ้างที่เป็นส่วนสำคัญทำให้พระนิพนธ์ประเภทกาพย์เห่เรือและกาพย์ห่อโคลงของเจ้าฟ้าธรรมธิเบศร ไชยเชษฐ์สุริยวงศ์ เกิดความไพเราะ และยังคงเป็นที่ชื่นชอบของผู้รักวรรณคดีไทยในยุคปัจจุบัน

ความงามในพระนิพนธ์เจ้าฟ้าธรรมธิเบศร ไชยเชษฐ์สุริยวงศ์

เมื่อศึกษาพระนิพนธ์ประเภทกาพย์เห่เรือและกาพย์ห่อโคลงของเจ้าฟ้าธรรมธิเบศร ไชยเชษฐ์สุริยวงศ์ อันประกอบด้วย **1) กาพย์เห่เรือ** ซึ่งแบ่งเป็นบทเห่ต่าง ๆ ได้แก่ บทเห่ชมเรือกระบวน บทเห่ชมปลา บทเห่ชมไม้ บทเห่ชมนก บทเห่กากี บทเห่สังวาส และบทเห่ครวญ **2) กาพย์ห่อโคลง** ได้แก่ กาพย์ห่อโคลงประพาสธารทองแดง และกาพย์ห่อโคลงนิราศธารโศก ผู้เขียนบทความพบความงามทางด้านต่าง ๆ อันเป็นส่วนสำคัญที่ทำให้พระนิพนธ์ของเจ้าฟ้าธรรมธิเบศร ไชยเชษฐ์สุริยวงศ์ เกิดความไพเราะ ดังนี้

1. ความงามด้านเสียง

เสียงที่ปรากฏในภาษาไทยตามตำราหลักภาษา มี 3 เสียง ได้แก่ **เสียงสระ เสียงพยัญชนะ เสียงวรรณยุกต์** (นพคุณ คุณาชีวะ, 2561, หน้า 9) โดยเจ้าฟ้าธรรมธิเบศร ไชยเชษฐ์สุริยวงศ์ ทรงนำเสียงต่าง ๆ ในภาษาไทย มาสร้างสรรค์ให้เกิดเป็นความงาม ทำให้พระนิพนธ์ประเภทกาพย์เห่เรือและกาพย์ห่อโคลงของพระองค์เกิดความไพเราะ ดังจะได้กล่าว ต่อไปนี้

1.1 ความงามด้านเสียงสระ

ความงามด้านเสียงสระที่พบในพระนิพนธ์ประเภทกาพย์เห่เรือและกาพย์ห่อโคลงของเจ้าฟ้าธรรมธิเบศร ไชยเชษฐ์สุริยวงศ์ เกิดขึ้นจากการใช้เสียงสระในที่ใกล้กัน จนทำให้เกิดเป็นเสียงสัมผัสใน ซึ่งช่วยทำให้พระนิพนธ์ของพระองค์เกิดความไพเราะมากขึ้น ดังตัวอย่างจากบทเห่ชมไม้ ความว่า

พุดจีบกลีบแสล้ม พิกุลแกมแซมสุกรม
หอมชวยรวยตามลม เหมือนกลิ่นน้องต้องติดใจ
สาวหยุดพุทธชาด บานเกลื่อนกลาดดาษดาไป
นึกน้องกรองมาลัย วางให้พี่ข้างที่นอน
พิกุลบุนนาคบาน กลิ่นหอมหวานซ่านขจร
แม้นุชสุดสายสมร เห็นจะวอนอ้อนพี่ชาย
เต็งแต้วแก้วกาหลง บานบุษบงส่งกลิ่นอาย
หอมอยู่ไม่รู้หาย คล้ายกลิ่นผ้าเจ้าตราตรู

(กรมศิลปากร, 2545 , หน้า 204)

จากตัวอย่างที่ยกมาจะเห็นได้ว่า เจ้าฟ้าธรรมธิเบศร ไชยเชษฐ์สุริยวงศ์ ทรงวางเสียงสระในที่ใกล้กัน ทำให้เกิดเป็น **เสียงสัมผัสสระ** นอกจากนี้ยังเห็นได้อีกว่าการวางเสียงสระในกาพย์ เจ้าฟ้าธรรมธิเบศร ไชยเชษฐ์สุริยวงศ์ จะทรงวางไว้ในคำที่ 2-3 ของวรรคที่ 1 กับวรรคที่ 3 และวางไว้ในคำที่ 3-4 ในวรรคที่ 2 กับวรรคที่ 4 เป็นส่วนใหญ่ และมีบ้างที่ทรงวางเสียงสระโดยมีคำอื่นมาคั่นกลาง แต่ก็ไม่ได้ทำให้เสียความไพเราะไป ทั้งนี้การวางเสียงสระในลักษณะดังกล่าวทำให้เกิดเสียงที่นุ่มนวลอ่อนหวาน ไพเราะน่าฟัง ในยามที่อ่านเป็นทำนองเสนาะหรืออ่านตามจังหวะของการอ่านบทประพันธ์

เมื่อศึกษาและวิเคราะห์เรื่องการวางเสียงสระในกาพย์ห่อโคลงประพาสธารทองแดง พบว่า เจ้าฟ้าธรรมธิเบศร ไชยเชษฐ์สุริยวงศ์ ทรงวางเสียงสระเอาไว้ทั้งในกาพย์และโคลง โดยการวางเสียงสระในกาพย์นั้น เจ้าฟ้าธรรมธิเบศร ไชยเชษฐ์สุริยวงศ์ จะทรงวางไว้ในคำที่ 2-3 ของวรรคที่ 1 กับวรรคที่ 3 และวางไว้ในคำที่ 3-4 ในวรรคที่ 2 กับวรรคที่ 4 เช่นเดียวกับกาพย์เห่เรือ ส่วนการวางเสียงสระในโคลงนั้น เจ้าฟ้าธรรมธิเบศร ไชยเชษฐ์สุริยวงศ์ จะทรงวางไว้ในคำที่ 2-3 หรือ 3-4 หรือ 4-5 ของ แต่ละวรรค ดังนี้

กระบือโคโขล่ร้องเที่ยว
เลยหล้าอาหารชาย
กระบือโคโขล่ร้องเที่ยว
เขาเซี่ยมเสียวใจหาย
เลมหญ้าอาหารชาย
ลงล่องท่องท้องน้ำ
กวางทรายร่ายกินหญ้า
สุนัขในไล่เห่าหอน
กวางทรายร่ายเสพย์หญ้า
หมูป่าพาเพื่อนจร
สุนัขจิ้กจอกหอน
เปนหมู่พรูเพรียกห้อม
กระทิงวิ่งทั้งคู่
หน้าด่อนท่อนตัวดำ
กระทิงวิ่งทั้งคู่
ล่ำเติบดูกำยำ

เขาเสี้ยมเสี้ยวเสียวใจหาย
ป่าริมทุ่งวู้งวงเขา
เหลือหลาย
ขาดขว้ำ
ริมป่า
ปลักแฉ้กลางตม
สุกรป่าพาพวกจร
ตามเปนหมู่พรูเพรียกเสียง
ดงดอน
ลูกล้อม
หลายเหล่า
เห่าอื้ออึงเสียง
ล่ำเติบตรูดูกำยำ
เขาเข้าวงก่งรอมงาม
ขันขำ
โป่งปื้อม

หน้าด่อนท่อนตัวดำ *แรงเลิศ*
เขาเค่าวงก่งง้อม *แปล่มเสี้ยมรอมงาม*

(กรมศิลปากร, 2545 , หน้า 221)

จากตัวอย่างที่ยกมาข้างต้น แสดงให้เห็นวิธีการวางเสียงสระของเจ้าฟ้าธรรมธิเบศร ไชยเชษฐ์สุริยวงศ์ ที่ทรงเน้นการวางเสียงสระในกาพย์ห่อโคลงเช่นเดียวกับกาพย์เห่เรือ คือ ทรงวางเสียงสระไว้ในคำที่ 2-3 ของวรรคที่ 1 กับวรรคที่ 3 กับทรงวางเสียงสระไว้ในคำที่ 3-4 ของวรรคที่ 2 กับวรรคที่ 4 ซึ่งทำให้เกิดเสียงที่นุ่มนวล อ่อนหวาน ทั้งยังทำให้คำเกิดความคล้องจอง สร้างความไพเราะให้กับพระนิพนธ์

ส่วนการวางเสียงสระในโคลงก็ช่วยทำให้คำมีความคล้องจอง เกิดเสียงสัมผัสในที่ไพเราะ นอกจากนี้ยังเห็นได้ว่าการวางเสียงสระในโคลงของเจ้าฟ้าธรรมธิเบศร ไชยเชษฐ์สุริยวงศ์ สามารถวางไว้ในคำใดก็ได้ เช่น วางไว้ในคำที่ 2-3, 3-4, 4-5 โดยการวางเสียงสระดังกล่าว ไม่ได้ทำให้ความไพเราะนั้นเสียไป ตรงกันข้ามกลับทำให้เกิดสัมผัสที่รื่นไหล เสริมสร้างความไพเราะให้พระนิพนธ์มากขึ้น

เมื่อพิจารณาเรื่องการวางเสียงสระในกาพย์ห่อโคลงนิราศธารโศกพบว่า เจ้าฟ้าธรรมธิเบศร ไชยเชษฐ์สุริยวงศ์ ทรงวางเสียงสระไว้ในกาพย์และโคลง ตามแบบอย่างที่ปรากฏในกาพย์ห่อโคลงประพาสธารทองแดง กล่าวคือ ทรงวางเสียงสระในกาพย์ ในคำที่ 2-3 ของวรรคที่ 1 กับวรรคที่ 3 และวางไว้ในคำที่ 3-4 ในวรรคที่ 2 กับวรรคที่ 4 และวางเสียงสระในโคลง ในคำที่ 2-3 หรือ 3-4 หรือ 4-5 ดังนี้

ปีกุญครุ่นอ้างว้าง *เรียมไกลข้างห่างเทพี*
ศรีสวัสดิ์ไปจงดี *อย่ามีไข้ให้สำราญ*
ปีกุญสุกเรศแคล้ว *คลาศรี*
เรียมห่างร้างเทพี *ค่ำเช้า*
ศรีสวัสดิ์อยู่จงดี *สุขภาพ*
หายโรคโพยไภยเจ้า *สุขล้ำสำราญ*

สงสารการโหยไห้ นางไกลจรอรนารี
ร่ำร้องสิบสองปี พี่เร่งแคล้วแก้วกัลยา
สงสารการแหบไห้ แสนทวี
หายห่างอรนารี ฝ่ายเฝ้า
ร่ำร้องสิบสองปี ฤาเหนื่อย
กรรมพี่เร่งแคล้วเจ้า แก่นแก้วกัลยา
พระเจ้าเกล้านรนาถ เสด็จยุรยาตรคลาศคลาไคล
ธารโศกเรียมโศกใจ ด้วยไกลน้องหมองอารมณ์
พระบาทนรนาถเจ้า กรุงไกร
เสด็จพยุหบาตรไป เถื่อนถ้อง
ธารโศกช่วยโศกใจ จักขาด
ด้วยพี่ไกลพักตร์น้อง ขุ่นคล้ำอกกรม

(กรมศิลปากร, 2545 , หน้า 278)

จากตัวอย่างข้างต้นจะเห็นได้ว่า การวางเสียงสระในกาพย์ห่อโคลงนิราศธารโศกของเจ้าฟ้าธรรมธิเบศร ไชยเชษฐ์สุริยวงศ์ เป็นการวางเสียงสระที่ทำให้เกิดความรื่นไหลของถ้อยคำ เพราะทรงวางเสียงสระเอาไว้ในที่ใกล้กัน และบางวรรคยังมีเสียงสระภายในวรรคถึงสองเสียง ทำให้เกิดสัมผัสในที่รื่นหู ทั้งยังช่วยทำให้เกิดความคล้องจองของถ้อยคำ หากนำมาอ่านเป็นทำนองเสนาะก็ยิ่งทำให้เกิดความไพเราะ และเข้าถึงอารมณ์ของกวีมากขึ้น ทั้งนี้ยังเห็นได้ว่าแม้กาพย์บางวรรคและโคลงบางวรรค จะไม่มีการวางเสียงสระเอาไว้ แต่ก็ไม่ได้ทำให้ความงามในพระนิพนธ์หมดไป เพราะยังปรากฏความงามทางด้านอื่น ๆ ดังจะกล่าวต่อไป

นอกจากการวางสระไว้ในคำที่ 2-3 ของวรรคที่ 1 กับวรรคที่ 3 และวางไว้ในคำที่ 3-4 ในวรรคที่ 2 กับวรรคที่ 4 ซึ่งทำให้เกิดเสียง **สัมผัสใน** แล้ว เจ้าฟ้าธรรมธิเบศร ไชยเชษฐ์สุริยวงศ์ ยังทรงวางเสียงสระไว้ในระหว่างวรรค ระหว่างบท ทำให้เกิดเป็น **เสียงสัมผัสนอก** ซึ่งช่วยทำให้เกิดเสียงที่ลื่นไหล และกลมกลืนกัน ดังตัวอย่างจากบทเห่กากี ความว่า

(กรมศิลปากร, 2545 , หน้า 207)

การวางเสียงสระไว้ในที่ใกล้กันในวรรคเดียวกัน จนเกิดเป็นเสียงสัมผัสใน และการวางเสียงสระเสียงเดียวกันข้ามวรรคตามตำแหน่งบังคับของฉันทลักษณ์ จนเกิดเป็นเสียงสัมผัสนอก ดังที่ปรากฏในพระนิพนธ์ประเภทกาพย์เห่เรือและกาพย์ห่อโคลง ทำให้เกิดความไพเราะรื่นหูในเวลาที่อ่านพระนิพนธ์ประเภทกาพย์เห่เรือและกาพย์ห่อโคลงของเจ้าฟ้าธรรมธิเบศร ไชยเชษฐ์สุริยวงศ์ เป็นทำนองเสนาะ ทั้งยังช่วยทำให้เกิดการเข้าถึงอารมณ์ของกวี ตลอดจนรสวรรณคดีมากขึ้น

นอกจากนี้ความงามอันวิเศษที่เกิดขึ้นจากการเล่นเสียงสระของเจ้าฟ้าธรรมธิเบศร ไชยเชษฐ์สุริยวงศ์ ได้ปรากฏให้เห็นในกาพย์ห่อโคลงประพาสธารทองแดง ในตอนที่ทรงพรรณนาให้เห็นถึงการต่อสู้ระหว่างหนูกับงู ความงามอันวิเศษดังกล่าวเกิดจากการที่เจ้าฟ้าธรรมธิเบศร ไชยเชษฐ์สุริยวงศ์ ทรงเล่นคำที่มี **เสียงสระอู** ทั้งในกาพย์และโคลง ซึ่งไม่ปรากฏว่าเคยมีกวีคนใดในสมัยกรุงศรีอยุธยาได้ทำมาก่อน และยังไม่มีกวีคนใดในสมัยรัตนโกสินทร์ได้ทำไว้เช่นกัน ดังนี้

ดูหนูสู่รูง *งูสุดสู้หนูสู้งู*
หนูงูสู้ดูอยู่ *รูปงูทู่หนูมูทู*
ดูงูขู่ฝูดฝู้ *พรูพรู*
หนูสู้รูงูง *สุดสู้*
งูสู้หนูหนูสู้ *งูอยู่*
หนูรู้งูงูรู้ *รูปทู้มูทู*

(กรมศิลปากร, 2545 , หน้า 232)

การเล่นเสียงสระอู ตามที่ปรากฏในกาพย์ห่อโคลงประพาสธารทองแดงข้างต้น นอกจากจะแสดงให้เห็นพระอัจฉริยภาพทางภาษาของเจ้าฟ้าธรรมธิเบศร ไชยเชษฐ์สุริยวงศ์แล้ว ยังแสดงให้เห็นว่า เมื่ออ่านกาพย์ห่อโคลงบทนี้เป็นทำนองเสนาะ จะต้องเกิดความสนุกสนานทั้งผู้อ่านและผู้ฟัง ทั้งนี้ผู้อ่านจะอ่านลากเสียงให้ยาวเท่าใดก็ได้ เพราะสระอูเป็นสระเสียงยาว ทำให้ไม่รู้สึกเหนื่อย เพราะมีช่องในการพักหายใจ ส่วนผู้ฟังก็จะเพลิดเพลินกับอรรถรสที่ได้รับจากภาษาที่ผู้อ่านได้ถ่ายทอดออกมา

1.2 ความงามด้านเสียงพยัญชนะ

ความงามด้านเสียงพยัญชนะที่พบในพระนิพนธ์ประเภทกาพย์เห่เรือและกาพย์ห่อโคลงของเจ้าฟ้าธรรมธิเบศร ไชยเชษฐ์สุริยวงศ์ อยู่ตรงที่การนำพยัญชนะที่มีเสียงเดียวกัน มาวางไว้ใกล้กัน ส่งผลให้เกิด **เสียงสัมผัสพยัญชนะ** ดังตัวอย่างจากกาพย์ห่อโคลงนิราศธารโศก ความว่า

ชมน้องสองไนยนา *แลมาชาย**ละลาย**อารมณ์*
***เพราพริ้ม**ยิ้มตาคม* *เปนมันเคลือบเหลือบแลงาม*
*พิศน้องสองเนตร**พริ้ม*** ***เพรา**คม*
*ขนเนตรงาม**สวยสม*** ***สั่ง**ด้วย*
เมียงม่ายชายเชยชม *แสนลาภ*
เป็นโทษหรือเกรงม้วย *เยกซร้องมองดู*
*นาสาอ่า**แลเลิศ*** *งามประเสริฐเกิดด้วยบุญ*
*เหมือนของงาม**ลมุน*** ***ลม่อม**เจ้า**เพราเพริศ**จริง*
*นาสิก**แลเลิศล้ำ*** *ใครปุน*
*งามแง่**แท้เที่ยง**บุญ* *เลื่องหล้า*
*คือของอ**สวยสุน*** *ทเรศ*
เพราเพริศพริ้งจริงเจ้า *อ่าพ้นฝูงหญิง*

*โอฐงาม**ยามยิ้มแย้ม* *คางแสล้มแก้ม**เปรียบปราง*
ทองแท่ง**แกล้ง**ขัด**กลาง* *ทาผิว**เนื้อเยื่อใยนวล
*โอฐงาม**ยามยั่วยิ้ม* *แดงสอง*
*แฉล้มคาง**ปรางเปรียบ**ทอง* ***ก่องแก้ม***
ผิวพรรณสุวรรณปอง ***เทียบทาบ***
***นิ่มเนื้อ**เมื่อสรวลแย้ม* ***ยิ่งเย้า**ใจชาย*

(กรมศิลปากร, 2545 , หน้า 257)

จากตัวอย่างที่ยกมาข้างต้นจะเห็นได้ว่า การวางเสียงพยัญชนะเสียงเดียวกันเอาไว้ในที่ใกล้กัน ช่วยทำให้เกิดจังหวะในการอ่าน ทั้งยังช่วยให้คำเกิดความงามอ่อนละมุน และจะเพิ่มความไพเราะมากขึ้น หากมีการอ่านออกเสียงตามจังหวะของฉันทลักษณ์ หรืออ่านออกเสียงเป็นทำนองเสนาะ

1.3 ความงามด้านเสียงวรรณยุกต์

ความงามด้านเสียงวรรณยุกต์ที่พบในพระนิพนธ์ประเภทกาพย์เห่เรือและกาพย์ห่อโคลงของเจ้าฟ้าธรรมธิเบศร ไชยเชษฐ์สุริยวงศ์ อยู่ตรงที่การเล่นเสียงวรรณยุกต์ในที่ใกล้กัน ดังตัวอย่างจากกาพย์ห่อโคลงประพาสธารทองแดง ความว่า

เครื่องสูงเพราเพริศพราย *ชมชุมสายซ้ายขวาเคียง*
ธงไชยธงฉานเรียง *ปี่กลองชนะตะเต่องครึม*
กลองทองตีครุ่มครึ้ม *เดิรเรียง*
จ่าตะเติงเติงเสียง *ครุ่มครึ้น*
เสียงปี่ริ่เรื่อยเพียง *กระเวก*
***แตร้นแตร่น**แตรฝรั่งขึ้น* ***หวู่หวู้**เสียงสังข์*

(กรมศิลปากร, 2545, หน้า 219)

จากตัวอย่างที่ยกมาข้างต้นจะเห็นได้ว่า เจ้าฟ้าธรรมธิเบศร ไชยเชษฐ์สุริยวงศ์ ทรงเล่นเสียงวรรณยุกต์ในโคลงสี่สุภาพวรรคสุดท้าย อันทำให้เกิดจังหวะขึ้น ๆ ลง ๆ เหมือนเสียงดนตรีที่เกิดขึ้นจากการสั่นสะเทือนอย่างเป็นระบบจากเครื่องดนตรี ซึ่งเปรียบได้กับกาพย์ห่อโคลง

ประพาสธารทองแดงบทดังกล่าวที่มีการสั่นสะเทือนของเสียง เพราะความสูงต่ำของภาษาที่กำกับด้วยเสียงวรรณยุกต์โท-เอก และวรรณยุกต์เอก-โท จึงช่วยเพิ่มความไพเราะให้กับการอ่านออกเสียงเป็นทำนองเสนาะ ทั้งยังช่วยทำให้ผู้อ่านหรือผู้ฟังพระนิพนธ์ประเภทกาพย์เห่เรือและกาพย์ห่อโคลงของเจ้าฟ้าธรรมธิเบศร ไชยเชษฐ์สุริยวงศ์ ได้เห็นทั้งภาพและได้ยินทั้งเสียง ตรงตามที่พระองค์ต้องการสื่อความหมาย

จากที่กล่าวมาทั้งหมดจะเห็นได้ว่า ความงามด้านเสียง ซึ่งประกอบด้วยความงามด้านเสียงสระ ความงามด้านเสียงพยัญชนะ ความงามด้านเสียงวรรณยุกต์ มีส่วนสำคัญที่ช่วยทำให้พระนิพนธ์ของเจ้าฟ้าธรรมธิเบศร ไชยเชษฐ์สุริยวงศ์ ทั้ง 2 ประเภท คือ กาพย์เห่เรือและกาพย์ห่อโคลง เกิดเสียงสัมผัส ทั้งสัมผัสนอกและสัมผัสใน ซึ่งช่วยเพิ่มความไพเราะให้กับถ้อยคำที่กวีเลือกสรรใช้ นอกจากนี้ยังทำให้เกิดจังหวะต่าง ๆ ในการอ่านบทประพันธ์ เช่น จังหวะเนิบนาบในท่าทางการเดินของนกยูง หรือจังหวะกระแทกกระทั้นในการต่อสู้ระหว่างหนูกับงู ทั้งยังทำให้ผู้อ่านได้เห็นทั้งภาพ ได้ยินทั้งเสียง ตรงตามความหมายของกวีที่ต้องการสื่อ

2. ความงามด้านความหมาย

ความงามด้านความหมายที่ปรากฏในพระนิพนธ์ประเภทกาพย์เห่เรือและกาพย์ห่อโคลงของเจ้าฟ้าธรรมธิเบศร ไชยเชษฐ์สุริยวงศ์ เกิดขึ้นจากการเล่นคำ การใช้ความเปรียบ การอ้างถึงตัวละครในวรรณคดีเก่า และการเลียนเสียงธรรมชาติ ดังนี้

2.1 การเล่นคำ

เมื่อศึกษาพระนิพนธ์ประเภทกาพย์เห่เรือและกาพย์ห่อโคลงของเจ้าฟ้าธรรมธิเบศร ไชยเชษฐ์สุริยวงศ์ พบว่า การเล่นคำเป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้พระนิพนธ์ของพระองค์เกิดความไพเราะ โดยวิธีการเล่นคำที่เจ้าฟ้าธรรมธิเบศร ไชยเชษฐ์สุริยวงศ์ ทรงใช้ในพระนิพนธ์ ได้แก่ การนำคำที่เขียนเหมือนกัน แต่มีความหมายต่างกันมาวางไว้ในพระนิพนธ์ เพื่อสื่อความหมายให้กระจ่างยิ่งขึ้น ดังตัวอย่างจากกาพย์ห่อโคลงประพาสธารทองแดง ความว่า

หัวลิง*หมาก****ลาง****ลิง*	*ต้นลางลิงแล****หู****ลิง*
ลิง*ไต่****กระได****ลิง*	***ลิงโลด****คว้าประสาลิง*
หัวลิงหมากเรียกไม้	*ลางลิง*
ลางลิงหูลิงลิง	*หลอกขู้*
ลิงไต่กะไดลิง	*ลิงห่ม*
ลิงโลดฉวยชมผู้	*ฉีกคว้าประสาลิง*

(กรมศิลปากร, 2545, หน้า 242)

จากตัวอย่างที่ยกมาข้างต้น จะเห็นถึงความงามของการเล่นคำที่แสดงให้เห็นว่า แม้จะเป็นคำที่เขียนเหมือนกัน แต่มีได้หลายความหมาย ซึ่งตัวอย่างดังกล่าว เจ้าฟ้าธรรมธิเบศร ไชยเชษฐ์สุริยวงศ์ ทรงใช้คำว่า **“ลิง”** แต่มีคำอื่นประกอบอยู่ข้างหน้า ทำให้ทราบความหมายได้ว่า ทรงกล่าวถึงต้นหัวลิง ต้นลางลิง ต้นหูลิง และต้นกะไดลิง นอกจากนี้ยังทรงสื่อความหมายให้เห็นอีกว่าที่ต้นหัวลิง ต้นลางลิง ต้นหูลิง และต้นกะไดลิง มีลิงตัวหนึ่ง กำลังปีนป่ายไปตามธรรมชาติของมัน

เมื่อพิจารณากาพย์ห่อโคลงนิราศธารโศก พบว่า มีการเล่นคำเช่นเดียวกับกาพย์ห่อโคลงประพาสธารทองแดง ดังนี้

นางนวล*คิด****นวล****นาง*	*ผล****หมาก****ปราง****คิด****ปราง****ทอง***
ช้างน้าว*น้าว****คอ****สอง***	*ยามพี่น้าวเคล้าคลึงกัน*
*นาง****นวล****นึก****นิ่ม****เนื้อ***	***นวล****ฉลอง*
ปราง*พี่นึก****ปราง****ทอง***	*ก่องแก้ม*
ช้างน้าว*น้าว****สอ****สอง***	*จุมพิต*
พี่น้าวเคล้าคลึงแย้ม	*ยั่วยิ้มชมกัน*

(กรมศิลปากร, 2545, หน้า 284)

ความจากกาพย์ห่อโคลงนิราศธารโศกข้างต้น เจ้าฟ้าธรรมธิเบศร ไชยเชษฐ์สุริยวงศ์ ทรงเล่นคำ นางนวล-นวลนาง, หมากปราง-ปรางทอง, ช้างน้าว-น้าวคอ ซึ่งทำให้เกิดการสื่อความหมายที่ชัดเจนมายังผู้อ่าน โดยผู้อ่านสามารถตีความได้ว่า เมื่อกวีมองเห็นนกนางนวลก็ทำให้เกิดความคิดถึงผิวกายอันนุ่มนวลของนาง เมื่อกวีมองเห็นผลมะปรางก็ทำให้คิดถึงแก้มงาม ๆ ของนาง หรือเมื่อกวีมองเห็นต้นช้างน้าว จึงทำให้กวีหวนคิดถึงเมื่อครั้งที่ได้น้าวคอของนางลงมาเชยชม

จากการศึกษายัง พบว่า เจ้าฟ้าธรรมธิเบศร ไชยเชษฐ์สุริยวงศ์ ทรงเล่นคำในพระนิพนธ์ประเภทกาพย์เห่เรือด้วย ดังตัวอย่างจากบทเห่ชมปลา ความว่า

*เนื้อ****อ่อน****อ่อน****แต่****ชื่อ*	*เนื้อน้องหรือ****อ่อน****ทั้งกาย*
ใครต้องข้องจิตชาย	*ไม่วายนึกตรึกตรึงทรวง*

(กรมศิลปากร, 2545, หน้า 204)

ความจากบทเห่ชมปลาข้างต้นเป็นการเล่นคำ เนื้ออ่อน-อ่อน ซึ่งสื่อความหมายได้ว่า เนื้อของนางที่กวีรัก มีความอ่อนนุ่มมากกว่าเนื้อของปลา

จากที่กล่าวมาทั้งหมดจะเห็นได้ว่า การเล่นคำเป็นวิธีหนึ่งที่ทำให้พระนิพนธ์ของเจ้าฟ้าธรรมธิเบศร ไชยเชษฐ์สุริยวงศ์ เกิดความงามด้านความหมาย ดังจะเห็นได้ว่าคำทุกคำที่ทรงเลือกสรรมาใช้ สื่อความหมายได้ตรงตัว ชัดเจน ช่วยทำให้ผู้อ่านหรือผู้ฟังเห็นภาพความสวยงามตามจินตนาการของกวี

2.2 การใช้ความเปรียบ

จากการศึกษาพระนิพนธ์ประเภทกาพย์เห่เรือและกาพย์ห่อโคลงของเจ้าฟ้าธรรมธิเบศร ไชยเชษฐ์สุริยวงศ์ พบว่า พระองค์ทรงใช้ความเปรียบเพื่อทำให้การสื่อความหมายในพระนิพนธ์เกิดความชัดเจนยิ่งขึ้น ดังตัวอย่างจากกาพย์เห่เรือ ตอนบทเห่สังวาส ความว่า

แต่เช้าเท่าถึงเย็น กล้ำกลืนเข็ญเป็นอาจิณ
ชายใดในแผ่นดิน ไม่เหมือนพี่ที่ตรอมใจ
เรียมทนทุกข์แต่เช้า ถึงเย็น
มาสู่สุขคืนเข็ญ หม่นไหม้
ชายใดจากสมรเป็น ทุกข์เท่า เรียมเลย
จากคู่วันเดียวได้ ทุกปีมปานปี

(กรมศิลปากร, 2545, หน้า 214)

จากตัวอย่างที่ยกมาข้างต้น เจ้าฟ้าธรรมธิเบศร ไชยเชษฐ์สุริยวงศ์ ทรงกล่าวถึงพระองค์เองว่า กำลังตกอยู่ในห้วงแห่งความทุกข์อย่างใหญ่หลวง เพราะต้องจากกับนางอันเป็นที่รัก แต่การกล่าวของพระองค์นั้นมีความลึกซึ้ง เนื่องจากไม่ใช่การกล่าวแบบธรรมดา แต่ทรงพรรณนาให้ผู้อ่านเห็นว่า พระองค์ทรงมีความทุกข์อันเนื่องมาจากการที่พระองค์ต้องพลัดพรากจากนางอันเป็นที่รักมากเสียยิ่งว่าชายคนใดในแผ่นดิน ทั้งนี้แม้ว่าพระองค์จะต้องจากนางเพียงแค่วันเดียว แต่ความทุกข์ที่เกิดขึ้นกับพระองค์นั้น เหมือนกับว่าเกิดขึ้นเป็นแรมปี

การใช้ความเปรียบนี้ ทำให้ผู้อ่านหรือผู้ฟังเข้าถึงสภาพจิตใจ เข้าถึงความรู้สึกของเจ้าฟ้าธรรมธิเบศร ไชยเชษฐ์สุริยวงศ์ ได้ง่ายกว่าการอ่านบทพรรณนาแบบตรงไปตรงมา

2.3 การอ้างถึงตัวละครในวรรณคดีเก่า

ความจากกาพย์ห่อโคลงนิราศธารโศก เจ้าฟ้าธรรมธิเบศร ไชยเชษฐ์สุริยวงศ์ ทรงใช้การอ้างถึงตัวละครในวรรณคดีเก่า คือ พระรามกับนางสีดา ในวรรณคดีเรื่องรามเกียรติ์ พระอนิรุทธ

กับนางอุษา ในวรรณคดีเรื่องอนิรุทธิ์คำฉันท์ เพื่อสื่อความหมายมายังผู้อ่านหรือผู้ฟังให้เกิดความเข้าใจที่ชัดเจน ดังนี้

ไตรดายุคพระรามา จากสีดาอ่าโฉมสมร
พระผลาญยักษ์มารมรณ์ ได้สีดาอ่าองค์คืน
ไตรดาราเมศร้าง แรมอร
องค์สีดาดวงสมร หลากหล้า
พระผลาญหมู่มารมรณ์ ลาญชีพ
ได้สีดาสมรหน้า อ่าเคล้าคลึงองค์
ทวาบรยุคพระอนิรุทธ จากนงนุชนางอุษา
สองคร่ำร่ำโศกา นานมาไช้ได้นางคืน
ทวาบรกลอนกล่าวอ้าง อนิรุทธ
จากอุษาสมรนุช แหบไห้
สองครวญป่วนโศกสุด แสนเสน่ห์
ยามเมื่อนานมาได้ แนบน้องครองคืน

(กรมศิลปากร, 2545, หน้า 295)

จากตัวอย่างที่ยกมาข้างต้น จะเห็นได้ว่าเหตุที่เจ้าฟ้าธรรมธิเบศร ไชยเชษฐ์สุริยวงศ์ ทรงอ้างถึงตัวละครในวรรณคดีเก่า เพราะทรงต้องการสื่อสารมายังผู้อ่านเพื่อให้เห็นว่า ตัวละครในวรรณคดีเก่า ได้แก่ พระรามกับนางสีดา พระอนิรุทธกับนางอุษา แม้ว่าจะจากกันไปนานเพียงใด แต่ก็ยังมีวันที่ได้กลับมาพบกัน แต่ตัวของพระองค์นั้น ไม่อาจทราบได้เลยว่า จะได้กลับไปพบกับนางอันเป็นที่รักในวันใด

2.4 การเลียนเสียงธรรมชาติ

การเลียนเสียงธรรมชาติที่เจ้าฟ้าธรรมธิเบศร ไชยเชษฐ์สุริยวงศ์ ทรงนำมาใช้ในพระนิพนธ์ประเภทกาพย์เห่เรือและกาพย์ห่อโคลงนั้น ช่วยทำให้ผู้อ่านเข้าใจความหมายได้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น เหมือนกับได้ยินเสียงด้วยตนเอง ดังตัวอย่างจากกาพย์ห่อโคลงประพาสธารทองแดง ดังนี้

ฝูงช้างสล้างใหญ่น้อย พังพลาย
ทอกโทนพินายหลาย สำถ้วน
ทองแดงเผือกเนียมราย ในเหล่า
*ลงท่าน้ำดำป้วน เล่นร้อง**ฮูมแปร์น***

(กรมศิลปากร, 2545, หน้า 220)

จากตัวอย่างข้างต้น เจ้าฟ้าธรรมธิเบศร ไชยเชษฐ์สุริยวงศ์ พรรณนาถึงช้างชนิดต่าง ๆ ที่ส่งเสียงร้องในขณะที่กำลังเล่นน้ำ ซึ่งการกล่าวในลักษณะนี้ เป็นการใช้ภาษาที่ทำให้ผู้อ่านหรือผู้ฟังได้เห็นทั้งภาพ ได้ยินทั้งเสียง ทำให้เกิดอรรถรสในการอ่านหรือฟังวรรณคดี ทั้งยังสามารถตีความได้ตรงตามที่กวีต้องการนำเสนอ

3. ความงามด้านภาพในจิต

ความงามด้านภาพในจิต ตามที่พบในพระนิพนธ์ประเภทกาพย์เห่เรือและกาพย์ห่อโคลงของเจ้าฟ้าธรรมธิเบศร ไชยเชษฐ์สุริยวงศ์ เกิดขึ้นจากการใช้พรรณนาโวหาร อุปมาโวหาร ร่วมกับอารมณ์ และความรู้สึกของกวีที่เกิดขึ้นอย่างรุนแรงในขณะนั้น ทำให้ผู้อ่านหรือผู้ฟังเกิดความคิดและจินตนาการร่วมไปกับกวี ดังตัวอย่างจากบทเห่ชมนก ดังนี้

เรื่อยเรื่อยมารอนรอน ทิพากรจะตกต่ำ
สนธยาจะใกล้ค่ำ คำนึงหน้าเจ้าตราตรู
เรื่อยเรื่อยมาเรียงเรียง นกบินเฉียงไปทั้งหมู่
ตัวเดียวมาพลัดคู่ เหมือนพี่อยู่ผู้เดียวดาย
เห็นฝูงยูงรำฟ้อน คิดบังอรร่อนรำกราย
สร้อยทองย่องเยื้องชาย เหมือนสายสวาทนาดนวยจร
สาลิกามาตามคู่ ชมกันอยู่สู่สมสมร
แต่พี่นี้อาวรณ์ ห่อนเห็นเจ้าเศร้าใจครวญ
นางนวลนวลน่ารัก ไม่นวลพักตร์เหมือนทรามสงวน
แก้วพี่นี้สุดนวล ดั่งนางฟ้าหน้าใยยอง
นกแก้วแจ้วแจ่มเสียง จับไม้เรียงเคียงคู่สอง
เหมือนพี่นี้ประคอง รับขวัญน้องต้องมือเรา

ไก่ฟ้ามาตัวเดียว เดินท่องเที่ยวเลี้ยวเหลี่ยมเขา
เหมือนพรากจากนงเยาว์ เปล่าใจเปลี่ยวเหลียวหานาง

(กรมศิลปากร, 2545, หน้า 205)

ความจากบทเห่ชมนกในกาพย์เห่เรือที่ยกมานี้ เป็นตัวอย่างของความงามด้านภาพในจิต ที่เจ้าฟ้าธรรมธิเบศร ไชยเชษฐ์สุริยวงศ์ ทรงพรรณนาขึ้นจากอารมณ์และความรู้สึกของพระองค์ ทั้งนี้เมื่ออ่านกาพย์บทดังกล่าวแล้ว เราจะเห็นภาพของกวีที่กำลังโศกเศร้าเพราะคิดถึงนาง อันเป็นที่รักที่ต้องพลัดพรากจากมา นอกจากนี้ยังเห็นภาพความงามของนางอันเป็นที่รักของกวี ในลักษณะต่าง ๆ ตลอดจนกิริยาอาการต่าง ๆ ได้แก่ การร่ายรำ ท่าทางที่เดินกรีดกราย ซึ่งมีความงดงามมากกว่านกยูงและนกสร้อยทอง ได้เห็นภาพใบหน้าอันนวลงามของนางอันเป็นรักของกวี ที่มีความนวลงามมากกว่าสีของนกนางนวล ได้เห็นภาพความสนิทสนมใกล้ชิดของกวีกับนาง อันเป็นที่รักในยามที่อยู่ด้วยกัน มีการประคองกัน จับมือกัน ทั้งยังได้เห็นภาพของกวีที่มีอารมณ์ เปลี่ยวเหงา เนื่องจากพลัดพรากจากนางอันเป็นที่รัก

นอกจากเนื้อความในบทเห่ชมนกจากกาพย์เห่เรือที่แสดงให้เห็นถึงความงามด้านภาพ ในจิตแล้ว เนื้อความจากบทเห่ครวญในกาพย์เห่เรือ ก็ได้แสดงให้เห็นความงามที่เกิดขึ้นจากภาพ ในจิตเช่นกัน ดังนี้

เรื่อยเรื่อยมารอนรอน สุริยาจรเข้าสายัณห์
เรื่อรองส่องสีจันทร์ ส่งแสงกล้าน่าพิศวง
ลิ่วลิ่วจันทร์แจ่มฟ้า เหมือนพักตราหน้านวลผจง
สูงสวยรวยรูปทรง ส่งสีเจ้าเท่าสีจันทร์
เอวอ่อนชะอ้อนองค์ โฉมอนงค์ทรงสาวสวรรค์
หาไหนไม่เทียมทัน ขวัญเนตรพี่นี้น่ารัก
ขาวสุดพุดจีบจีน เจ้ามีสีนพี่มีศักดิ์
ทั้งวังเขาชังนัก แต่พี่รักเจ้าคนเดียว
นอนนั่งตั้งอาลัย สายสุดใจไม่แลเหลียว
หวังชมสมกลมเกลียว ควรฤๅน้องข้องใจเคือง
ขาวสุดพุดซ้อนแซม เนื้อแอร่มอร่ามเหลือง
โฉมอ่ากว่าทั้งเมือง หนแห่งใดไม่เหมือนเลย

ได้น้องทองนพมาศ มาสังวาสพาดชมเชย
ร่วมเรือนเพื่อนพิงเขนย เคยวิงวอนอ่อนหวานคำ
ฝนตกยกปีกป้อง ฟ้าร้องต้องเอาตนงำ
ชิดเชื้อเนื้อนวลขำ อ่อนลมุนอุ่นอกเรียม
รักนุชสุดสายใจ ต้องหฤทัยไม่เท่าเทียม
ขอน้องต้องอายเหนียม เกรียมจิตเจ้าเฝ้าทุกข์ทน
ฝนตกฝนหากตก แก้วกับอกอย่าโกรธฝน
ลมพัดรับขวัญบน แก้วโกมลมานอนเนา
ฝนตกไม่ทั่วฟ้า เย็นแหล่งหล้าในภูเขา
ไม่เย็นในอกเรา เพราะเพื่อนเคล้าเจ้าอยู่ไกล
เรียมร่ำน้ำตาตก อกร้อนรุ่มดังสุมไฟ
แสนคนึงถึงสายใจ เจ้าไกลสวาทนิราศเรียม

(กรมศิลปากร, 2545, หน้า 211-212)

เนื้อความจากบทเห่ครวญในกาพย์เห่เรือที่ยกตัวอย่างมาข้างต้น ทำให้ผู้อ่านมองเห็นภาพของนางอันเป็นที่รักของเจ้าฟ้าธรรมธิเบศร ไชยเชษฐ์สุริยวงศ์ ว่า นางนั้นมีใบหน้าที่แจ่มใสงดงาม มีผิวกายเหมือนแสงอ่อน ๆ ของดวงจันทร์ ทั้งยังมีรูปร่างงดงามประดุจนางฟ้า นอกจากนี้ยังมองเห็นภาพความรักของเจ้าฟ้าธรรมธิเบศร ไชยเชษฐ์สุริยวงศ์ ว่า ทรงมีความรักที่มั่นคงต่อนางเพียงผู้เดียว และความรักที่เจ้าฟ้าธรรมธิเบศร ไชยเชษฐ์สุริยวงศ์ ทรงมีต่อนางอันเป็นที่รักนั้น เป็นความรักที่นุ่มนวล อ่อนหวาน อ่อนโยน เมื่อผู้อ่านได้อ่านกาพย์บทนี้ก็จะซาบซึ้งไปกับภาพความงามของความรักที่เจ้าฟ้าธรรมธิเบศร ไชยเชษฐ์สุริยวงศ์ ทรงมีต่อนาง

สรุป

ผลจากการศึกษาเรื่อง ความงามในพระนิพนธ์ประเภทกาพย์เห่เรือและกาพย์ห่อโคลงของเจ้าฟ้าธรรมธิเบศร ไชยเชษฐ์สุริยวงศ์ พบว่า ความงามอันเป็นส่วนสำคัญที่ทำให้พระนิพนธ์ประเภทกาพย์เห่เรือและกาพย์ห่อโคลงของเจ้าฟ้าธรรมธิเบศร ไชยเชษฐ์สุริยวงศ์ เกิดความไพเราะ และยังคงเป็นที่ชื่นชอบของผู้รักวรรณคดีไทยในยุคปัจจุบัน ได้แก่ ความงามด้านเสียง ความงามด้านความหมาย และความงามด้านภาพในจิต สรุปได้ดังนี้

1. ความงามด้านเสียง ได้แก่ ความงามด้านเสียงสระ เสียงพยัญชนะ และเสียงวรรณยุกต์ โดยความงามด้านเสียงทั้ง 3 ประการนี้ ทำให้พระนิพนธ์ประเภทกาพย์เห่เรือและกาพย์ห่อโคลง

ของเจ้าฟ้าธรรมธิเบศร ไชยเชษฐ์สุริยวงศ์ เกิดความไพเราะในเวลาที่นำไปอ่านออกเสียง หรืออ่านเป็นทำนองเสนาะ

2. ความงามด้านความหมาย เกิดขึ้นจากการเล่นคำ การใช้ความเปรียบ การอ้างถึงตัวละครในวรรณคดีเก่า และการเลียนเสียงธรรมชาติ ทั้งนี้ความงามด้านความหมายที่ปรากฏช่วยทำให้ผู้อ่านหรือผู้ฟัง เกิดความเข้าใจในประเด็นต่าง ๆ ที่เจ้าฟ้าธรรมธิเบศร ไชยเชษฐ์สุริยวงศ์ทรงสื่อสารหรือนำเสนอผ่านงานพระนิพนธ์ของพระองค์

3. ความงามด้านภาพในจิต เกิดขึ้นจากการใช้พรรณนาโวหาร และอุปมาโวหารในงานพระนิพนธ์ ซึ่งช่วยทำให้ผู้อ่านหรือผู้ฟังเกิดจินตนาการร่วมไปกับกวี นอกจากนี้ยังช่วยทำให้เข้าใจอารมณ์และความรู้สึกของเจ้าฟ้าธรรมธิเบศร ไชยเชษฐ์สุริยวงศ์ ในด้านต่าง ๆ เช่น ความรัก ความคิดถึง ความโศกเศร้า เป็นต้น

ความงามทั้ง 3 ประการดังกล่าวนี้ มีทั้งความงามเด่นและความงามแปลก โดยความงามเด่นนั้นได้แก่ ความงามด้านภาพในจิต ซึ่งความงามด้านนี้เกิดขึ้นจากใจของกวีโดยตรง กวีได้นำประสบการณ์ทั้งความสุข ความทุกข์ ความสมหวัง ความผิดหวัง มาถ่ายทอดให้กับผู้อ่านหรือผู้ฟังด้วยการร้อยเรียงเป็นตัวอักษรที่ผ่านการคัดสรรเป็นอย่างดี ทำให้เกิดความไพเราะของถ้อยคำที่จับใจผู้อ่านหรือผู้ฟังให้มีอารมณ์ทุกข์ อารมณ์สุขร่วมไปกับกวี

สำหรับความงามแปลกนั้น ได้แก่ การที่เจ้าฟ้าธรรมธิเบศร ไชยเชษฐ์สุริยวงศ์ แต่งบทประพันธ์ด้วยเสียงสระอู ดังที่ปรากฏในกาพย์ห่อโคลงประพาสธารทองแดง ความว่า

ดูหนูสู่รูง *งูสุดสู้หนูสู้ง*
หนูงูสู้ดูอยู่ *รูปงูทู่หนูมูทู*
ดูงูขู่ฝูดฝู้ *พรูพรู*
หนูสู้รูงูง *สุดสู้*
งูสู้หนูหนูสู้ *งูอยู่*
หนูรู้งูงูรู้ *รูปทู้มูทู*

(กรมศิลปากร, 2545, หน้า 232)

คำประพันธ์บทดังกล่าวไม่เคยมีกวีผู้ใดในสมัยก่อนหน้าหรือในสมัยต่อมา แต่งตามอย่างเจ้าฟ้าธรรมธิเบศรได้เลย ทั้งนี้แม้ว่าคำประพันธ์บทนั้น จะถูกบังคับให้ลงเสียงสระอูทุกคำ ทุกวรรค แต่ไม่ได้ทำให้ความงามทางภาษาหมดไป ตรงกันข้ามคำประพันธ์บทนั้น กลับปรากฏเป็นภาพและเสียงที่ชัดเจน สื่อความหมายได้ตรงตามตัวอักษร นับว่าเป็นอัจฉริยภาพทางภาษาของเจ้าฟ้าธรรมธิเบศร ไชยเชษฐ์สุริยวงศ์ ที่ไม่อาจหากวีในยุคสมัยใดเทียมเท่า

ผู้เขียนบทความขอแสดงความคิดเห็นเพิ่มเติมเกี่ยวกับพระนิพนธ์ประเภทกาพย์เห่เรือและกาพย์ห่อโคลงของเจ้าฟ้าธรรมธิเบศร ไชยเชษฐ์สุริยวงศ์ ในประเด็นที่ว่า ความงามในด้านต่าง ๆ ตามที่ปรากฏในพระนิพนธ์นั้น ผู้อ่านหรือผู้ฟังจะสัมผัสได้ชัดเจนยิ่งขึ้นก็ต่อเมื่อได้อ่านพระนิพนธ์หรือได้ฟังพระนิพนธ์ประเภทกาพย์เห่เรือและกาพย์ห่อโคลงเป็นทำนองเสนาะ ทั้งนี้การได้อ่านหรือได้ฟังพระนิพนธ์จากทำนองเสนาะ จะช่วยทำให้ผู้อ่านหรือผู้ฟังได้เห็นทั้งภาพ ได้ยินทั้งเสียงและเข้าใจความหมายตรงตามที่กวีต้องการสื่อสาร นอกจากนี้เจ้าฟ้าธรรมธิเบศร ไชยเชษฐ์สุริยวงศ์ยังทรงแจ้งไว้ด้วยว่า พระนิพนธ์ของพระองค์จะเกิดความไพเราะขึ้นได้ ก็ด้วยการอ่านเป็นทำนองเสนาะ ดังที่ทรงกล่าวไว้ในตอนท้ายของกาพย์ห่อโคลงประพาสธารทองแดง ความว่า

อักษรเรียบร้อยถ้อย *คำเพราะ*
ผู้รู้อ่านสารเสนาะ *เรื่อยหรี้*
บ่รู้อ่านไม่เหมาะ *ตรงเทิ่ง ไปนา*
ทำให้โคลงทั้งนี้ *ชั่วช้าเสียไป*
อักษรสรรค์สร้างช่าง *ชุบจาน*
โคลงก็เพราะเสนาะสาร *แต่งไว้*
ผู้รู้อ่านกลอนการ *พาชื่น ใจนา*
ผู้บ่รู้อ่านให้ *ขัดข้องเสียโคลง*

(กรมศิลปากร, 2545, หน้า 249)

เอกสารอ้างอิง

กรมศิลปากร. (2545). *วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม 3* (พิมพ์ครั้งที่ 2). โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว.

ธนิต อยู่โพธิ์. (2505). *เจ้าฟ้าธรรมธิเบศร พระประวัติและพระนิพนธ์*. บริษัท อมรินทร์พริ้นติ้ง แอนด์ พับลิชชิ่ง จำกัด (มหาชน).

นพคุณ คุณาชีวะ. (2561). *หลักภาษาไทยในหลักสูตรมัธยมศึกษา*. (พิมพ์ครั้งที่ 4). มหาวิทยาลัยรามคำแหง.

นิวัติ กองเพียร. (2545). *ฉากรักในงานวรรณกรรม*. แสงดาว.

ศุภร บุนนาค และสุริยา รัตนกุล. (2548). *สุนทรียภาพจากเจ้าฟ้ากุ้ง* (พิมพ์ครั้งที่ 2). สถาพรบุ๊คส์.

กระบี่กระบอง: มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของไทย

Krabi Krabong: The Cultural Heritage of Thai Wisdom

กิติยวดี ชาญประโคน (Kitiyawadee Chanprakhone)[1]

บทคัดย่อ

การศึกษาครั้งนี้มุ่งสำรวจ ประวัติ พัฒนาการ คุณค่า และสถานภาพร่วมสมัยของศิลปะการเล่นกระบี่กระบอง โดยใช้การวิเคราะห์ข้อมูลทั้งจากเอกสารและภาคสนาม ซึ่งรวมถึงการสังเกตการณ์ การฝึกซ้อม การแสดง การแข่งขัน และการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญและผู้เล่น ผลการศึกษาพบว่า “กระบี่กระบอง” มีรากเหง้ามาจาก ศิลปะการต่อสู้เพื่อการสงครามและการป้องกันตนเองของไทยในอดีต ที่สะท้อนทั้งความกล้าหาญ ภูมิปัญญา และความสามารถทางยุทธศิลป์ของคนไทย ในระยะเริ่มต้น กระบี่กระบองเป็นการฝึกซ้อมเพื่อเตรียมความพร้อมในการรบ โดยใช้อาวุธจำลอง เช่น กระบี่ ดาบ ง้าว พลอง รวมทั้งโล่และดั้ง ต่อมามีการประยุกต์ให้เป็น กิจกรรมเพื่อความบันเทิงและการแสดงเชิงสันทนาการ เพื่อให้ผู้ฝึกเกิดความเพลิดเพลินและมีแรงจูงใจในการฝึกซ้อม ส่งผลให้กระบี่กระบองพัฒนาเป็น การละเล่นและกีฬาประเภทหนึ่ง ที่จำลองการต่อสู้ด้วยอาวุธไทยโบราณ และยังปรากฏในบริบทของการแสดงในราชสำนักอีกด้วย นอกจากนี้ การศึกษายังชี้ให้เห็นถึง คุณค่าทางศิลปะ วัฒนธรรม และคุณธรรม ที่แฝงอยู่ในกระบี่กระบอง ทั้งในด้านการฝึกฝนร่างกายและจิตใจ การปลูกฝังระเบียบวินัย ความเคารพ การรู้แพ้รู้ชนะ และการมีน้ำใจนักกีฬา ตลอดจนสะท้อนถึงภูมิปัญญาการอนุรักษ์ศิลปะการต่อสู้ของชาติในมิติทางวัฒนธรรม สำหรับสถานภาพในปัจจุบัน พบว่ากระบี่กระบองยังคงได้รับการส่งเสริมจากหลายหน่วยงาน ทั้งภาครัฐและสถาบันการศึกษา มีการจัดการแข่งขันในหลายระดับ แต่ความนิยมกลับลดลงอย่างต่อเนื่อง อันอาจส่งผลให้การสืบทอดภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมแขนงนี้ประสบความเสี่ยงต่อการสูญหาย หากขาดกลไกการส่งเสริมอย่างยั่งยืน

คำสำคัญ กระบี่กระบอง; ภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม; ศิลปะการต่อสู้

[1] ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ประจำภาควิชาประวัติศาสตร์คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยรามคำแหง
Assistant Professor, Ph.D., Department of History, Faculty of Humanities, Ramkhamhaeng University
E-mail: kiti.chan03@gmail.com

* Received September 15, 2025, revised December 17, 2025 and Accepted December 19, 2025

Abstract

This study aims to explore the historical background, evolution, inherent values, and contemporary status of Krabi Krabong, the traditional Thai art of weapon-based combat. The research employed both documentary analysis and field study, including observation of training sessions, performances, competitions, and interviews with practitioners and experts. The findings reveal that Krabi Krabong originated as a martial discipline for warfare and self-defense, reflecting the courage, wisdom, and tactical intelligence of the Thai people in ancient times. In its early form, Krabi Krabong served as a method of combat training for battlefield preparedness, utilizing simulated weapons such as swords, sabers, spears, staves, and shields made from rattan or animal hide. Over time, it was adapted into a form of recreational and ceremonial performance, providing enjoyment and motivation for practitioners while preserving its martial foundations. Consequently, Krabi Krabong evolved into a traditional sport and performative art that symbolically reenacts ancient Thai warfare and was historically performed in royal courts. Moreover, the study highlights the aesthetic, cultural, and moral values embedded within Krabi Krabong. These include the cultivation of physical strength, mental discipline, respect, sportsmanship, and ethical conduct. The practice embodies profound cultural wisdom and serves as a medium for transmitting traditional Thai virtues and moral codes through physical training and artistic expression. In the present day, Krabi Krabong continues to receive institutional support from governmental bodies and educational institutions, with organized competitions at various levels. However, the study also reveals a gradual decline in public interest and intergenerational transmission, posing a potential threat to the sustainability of this valuable intangible cultural heritage unless systematic and enduring preservation measures are implemented.

Keywords: Krabi Krabong; cultural wisdom; martial art

บทนำ

กระบี่กระบองเป็นศิลปะการต่อสู้ป้องกันตัวประจำชาติไทย ซึ่งบรรพบุรุษของไทยได้ดัดแปลงมาจากการใช้อาวุธต่าง ๆ ที่ใช้สู้รบในระยะประชิดในสมัยโบราณ และเป็นหนึ่งในมรดกทางวัฒนธรรมอันเป็นภูมิปัญญาที่สำคัญของไทย ได้รับการขึ้นทะเบียนเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติ สาขากีฬาภูมิปัญญาไทยประจำปี พ.ศ. 2554 ประเภทศิลปะการต่อสู้ป้องกันตัว (กรมส่งเสริมวัฒนธรรม, 2559, หน้า 109) เช่นเดียวกับมวยไทยที่เป็นศิลปะการต่อสู้ป้องกันตัวซึ่งใช้หมัด เท้า เข่า ศอก ในการต่อสู้ ศิลปะการต่อสู้ป้องกันตัวที่เรียกกระบี่กระบองนี้ไม่เพียงเป็นรูปแบบการต่อสู้ป้องกันตัวด้วยเทคนิคการใช้อาวุธหลากหลาย

ชนิดที่ใช้ในสงครามเท่านั้น แต่ยังเป็นแหล่งรวมของภูมิปัญญาและคุณค่าทางวัฒนธรรมที่สะท้อนถึงวิถีชีวิต ความเชื่อ และจิตวิญญาณของคนไทยในอดีต

เมื่อสืบย้อนประวัติศาสตร์ตั้งแต่สมัยสุโขทัย กรุงศรีอยุธยา จนถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น มีการสู้รบทำสงครามอยู่บ่อยครั้ง ทั้งเพื่อรักษาเอกราชและเพื่อการขยายอาณาเขต กระบี่กระบองซึ่งเป็นศิลปะการต่อสู้ด้วยอาวุธโบราณที่ใช้ในการสู้รบทำสงครามจึงมีบทบาทสำคัญในการปกป้องบ้านเมืองและเสริมสร้างความแข็งแกร่งของกองทัพ ดังนั้นศิลปะการต่อสู้ป้องกันตัวจึงเป็นเสมือนวิถีชีวิตของคนไทย มีการเรียนรู้ฝึกฝน และถ่ายทอดสืบต่อกันเรื่อยมา ในอดีตศิลปะการต่อสู้แขนงนี้ได้รับการฝึกฝนอย่างจริงจังในหมู่ทหารและชนชั้นสูงทั้งพระมหากษัตริย์และสามัญชนจนมีความสามารถในการใช้อาวุธที่ใช้ในการสู้รบ ดังตัวอย่างที่ปรากฏในประวัติศาสตร์สมัยสุโขทัย พ่อขุนรามคำแหงทรงใช้ของ้าวเอาชนะข้าศึกในการชนช้างกับเจ้าเมืองฉอด ในสมัยกรุงศรีอยุธยา สมเด็จพระนเรศวรทรงมีความสามารถในการใช้อาวุธหลายอย่าง เช่น ดาบ ทรงใช้ในการเข้าตีค่ายข้าศึก ดาบที่ทรงคาบปีนค่ายข้าศึกได้รับชื่อเรียกว่าพระแสงดาบคาบค่าย ในการต่อสู้กับมังกะยอดินแม่ทัพพม่า ทรงเอาชนะและสังหารด้วยดาบ อีกทั้งยังทรงมีความสามารถในการใช้อาวุธยาวคือของ้าว ทรงเอาชนะในการกระทำยุทธหัตถีกับพระมหาอุปราชาของพม่า พระราชอนุสาวรีย์พระเจ้าตากสินมหาราชที่วงเวียนใหญ่ กรุงเทพมหานคร ปั้นเป็นรูปถือดาบทรงม้า สื่อถึงประวัติศาสตร์และเหตุการณ์หลังจากเสียกรุงศรีอยุธยาให้กับพม่า พระเจ้าตากทรงใช้ดาบเป็นอาวุธประจำกายทรงม้าทำการต่อสู้กับข้าศึกจนกอบกู้เอกราชได้สำเร็จ และแสดงถึงว่าพระองค์มีความสามารถในการใช้ดาบเป็นพิเศษ ตามประวัติศาสตร์ในยามมีศึกสงครามมีการระดมผู้ชายไปเป็นทหาร โดยมิต้องเสียเวลาฝึกหัดการใช้อาวุธ แสดงว่าชายเหล่านี้ส่วนใหญ่ได้รับการอบรมฝึกฝนการใช้อาวุธที่ตนถนัดจากครูบาอาจารย์ที่เชี่ยวชาญการใช้อาวุธเหล่านี้มาแล้ว ครูบาอาจารย์ดังกล่าวส่วนมากเคยเป็นนักรบมาก่อน เมื่อมีอายุมากขึ้นไม่สามารถทำการรบได้แคล่วคล่องดังเดิม ได้ไปใช้ชีวิตอยู่ตามพื้นถิ่นของตนอีกทั้งไม่อยากให้วิชาการต่อสู้นี้สิ้นสูญไปเมื่อสิ้นชีวิต จึงได้สั่งสอนถ่ายทอดวิชาการต่อสู้ที่ตนถนัดให้กับชนรุ่นหลังที่มาสมัครเป็นศิษย์ ครูบาอาจารย์ดังกล่าวนี้คงมีกระจายกันอยู่ทั่วไป ในยามมีศึกสงครามจึงสามารถระดมพลที่มีความสามารถในการใช้อาวุธได้ไม่ยาก

นับได้ว่ากระบี่กระบองเป็นศิลปะการต่อสู้ที่มีรากฐานอันยาวนานควบคู่กับประวัติศาสตร์ชาติไทย กระบี่กระบองจึงเป็นมากกว่าศิลปะการต่อสู้ที่สะท้อนถึงความกล้าหาญ ความเสียสละ และความสามัคคีของคนไทยในอดีต แต่เป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่สะท้อนถึงภูมิปัญญาและคุณค่าทางจิตใจของคนไทย หล่อหลอมหลักคุณธรรม เช่น ความกตัญญู ความอดทน ความมีวินัย ซึ่งเป็นคุณสมบัติที่สำคัญของนักกระบี่กระบอง นอกจากนี้กระบี่กระบองยังเป็นแหล่งรวมความรู้และทักษะในการใช้อาวุธ การวางแผนการต่อสู้และการเคลื่อนไหวร่างกาย ซึ่งเป็นภูมิปัญญาที่สืบทอดต่อกันมาจากรุ่นสู่รุ่น กระบี่กระบองจึงเป็นศิลปะการต่อสู้ที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว มีคุณค่าควรแก่การอนุรักษ์และการศึกษา

ในปัจจุบันกระบี่กระบองยังคงเป็นศิลปวัฒนธรรมไทยที่ได้รับความสนใจจากผู้คนทั้งในและต่างประเทศ ไม่ได้จำกัดอยู่แค่การแสดงโชว์หรือการอนุรักษ์เท่านั้น แต่ยังมีการนำมาประยุกต์ใช้ในรูปแบบต่าง ๆ เช่น การออกกำลังกาย การป้องกันตัว และการแสดงศิลปะการต่อสู้บนเวที คุณค่าทางศิลปวัฒนธรรมและจิตวิญญาณที่แฝงอยู่ในกระบี่กระบองจึงเป็นสิ่งสำคัญที่คนไทยควรจะต้องช่วยกันอนุรักษ์และสืบทอดกระบี่กระบองให้คงอยู่สืบไป อย่างไรก็ตามการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรม อาจส่งผลกระทบต่อการอนุรักษ์และการสืบทอดมรดกทางวัฒนธรรมแขนงนี้ การที่จะรักษาให้ดำรงไว้ได้นั้น สิ่งสำคัญประการหนึ่งอยู่ที่การได้เรียนรู้ การฝึกหัด และการนำไปเผยแพร่แก่บุคคลอื่นอย่างถูกต้อง บทความนี้จึงเป็นการศึกษาถึงประวัติความเป็นมา คุณค่า และมรดกภูมิปัญญาที่แฝงอยู่ในกระบี่กระบอง รวมถึงเสนอแนวทางในการอนุรักษ์และส่งเสริมศิลปะการต่อสู้แขนงนี้ให้คงอยู่ต่อไปในอนาคต

ประวัติความเป็นมาของการเล่นกระบี่กระบอง

อาวุธเป็นภูมิปัญญาอย่างหนึ่งที่มนุษย์สร้างขึ้นและใช้เป็นเครื่องมือสำคัญในการดำรงชีวิต โดยใช้เป็นเครื่องมือในการเสาะแสวงหาอาหารมาเลี้ยงชีวิต และใช้เป็นเครื่องมือสำหรับการป้องกันตัวจากสัตว์ร้ายต่าง ๆ ต่อมาเมื่อมนุษย์รู้จักตั้งหลักฐานมั่นคงในพื้นที่อุดมสมบูรณ์แทนการระเหเร่ร่อน มีการรวมกันเป็นพวก หมู่ เหล่า แถบถิ่นใดอุดมสมบูรณ์ก็จะมีผู้คนอพยพไปอยู่อย่างหนาแน่น การที่มนุษย์มาอาศัยรวมกันเป็นกลุ่มก้อน ทำให้ต้องเผชิญกับภัยจากมนุษย์ด้วยกันเอง ซึ่งได้แก่ภัยจากโจรผู้ร้ายเข้าปล้นชิงและทำร้ายเจ้าทรัพย์ ภัยจากการทะเลาะวิวาทระหว่างพวกเดียวกันเองหรือต่างพวก ที่ร้ายแรงคือการต่อสู้ระหว่างกลุ่มต่างพวกต่างเหล่ากัน ถือเป็นการสู้รบหรือการทำสงครามซึ่งมีสาเหตุมาจากการแก่งแย่งอำนาจความเป็นใหญ่และความเป็นอยู่ของชาติตน ใครจะรบกับใครเมื่อไรก็ได้ ไม่คำนึงถึงความถูกต้อง สงครามในสมัยก่อนจึงเกิดขึ้นง่ายและบ่อยครั้ง อาวุธที่ใช้ก็เป็นอาวุธประจำกายที่ตนถนัดเช่นหอก ดาบ การสู้รบส่วนใหญ่เป็นการต่อสู้กันแบบตะลุมบอน ฉะนั้นการรักษาสมรรถภาพในการทำการรบให้เข้มแข็งจึงเป็นสิ่งจำเป็น และต้องอยู่ในลักษณะเตรียมพร้อม เมื่อถึงคราวต้องรบจะได้ทำการรบได้ทันทีและรบได้ดีเยี่ยม การฝึกฝนให้มีความชำนาญในการใช้อาวุธในการรบนั้น เป็นสิ่งสำคัญในการเตรียมพร้อมเพื่อการสู้รบทำสงคราม รวมถึงการฝึกฝนให้มีร่างกายแข็งแรงและมีน้ำใจกล้าหาญไม่ครั่นคร้ามต่อภยันตรายทั้งปวง แรกเริ่มของการเล่นกระบี่กระบองจึงเป็นการฝึกซ้อมเพื่อเตรียมพร้อมในการสู้รบทำสงคราม และเหมือนกับการรบจำลอง โดยเอาหวายมาทำจำลองเป็นอาวุธที่ใช้สู้รบกันในสมัยโบราณ เช่น กระบี่ ดาบ ง้าว พลอง ฯลฯ เอาหวายหรือหนังมาทำเป็นโล่ เขน ดั้ง ฯลฯ แล้วมาจัดตีกันเล่นหรือแข่งขันต่อสู้กันเป็นคู่ ๆ เหมือนต่อสู้กันตัวต่อตัวในสนามรบ เป็นการฝึกหัดรุกและรับในการต่อสู้ไปในตัวโดยไม่มีการสรวมเกราะป้องกันตัวผู้เล่น ฝ่ายใดพลาดท่าเสียทีก็เจ็บตัว แต่การเตรียมตัวเพื่อรบอย่างเอาจริงเอาจังนั้น เมื่อนาน ๆ เข้าย่อมทำให้เกิดความเบื่อหน่าย ด้วยเหตุนี้ทำให้มีการดัดแปลงให้การเตรียมเพื่อการรบเกิดความสนุกสนาน และยังจัดให้มีการแข่งขันกันขึ้นด้วย ต่อมากระบี่กระบองได้พัฒนามาเป็นการเล่น การแสดง และการกีฬา ที่จำลองการสู้รบด้วยอาวุธไทยโบราณ ตลอดจนเป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรมและการแสดงในราชสำนัก

จากการศึกษาประวัติความเป็นมาของการเล่นกระบี่กระบอง ไม่พบว่าการเล่นกระบี่กระบองได้เริ่มมาตั้งแต่ครั้งไหน ใครเป็นผู้คิดขึ้นมา เนื่องจากไม่มีการรวบรวมไว้เป็นหลักฐาน ทำให้ไม่สามารถค้นคว้าจากแหล่งใดได้ อีกทั้งการเรียนการสอนในกาลก่อน ครูบาอาจารย์กระบี่กระบองรุ่นเก่า ๆ มุ่งเน้นในทางปฏิบัติเป็นส่วนใหญ่ ทำให้ศิษย์ขาดความรู้ทางทฤษฎี จึงมีความเห็นว่า ไทยเราเป็นนักรบมาแต่โบราณกาล กระบี่กระบองซึ่งเป็นเกมของนักรบก็น่าจะได้ริเริ่มเล่นกันมานานแล้วด้วยเช่นกัน (นาค เทพหัสดิน ณ อยุธยา, 2513, หน้า 6)

การเปลี่ยนแปลงและพัฒนาการของกระบี่กระบองในแต่ละยุคสมัย

แม้ว่าจะไม่มีหลักฐานอ้างอิงได้ชัดเจนว่าการเล่นกระบี่กระบองเริ่มมีมาตั้งแต่เมื่อใด รู้เพียงว่าเป็นการเล่นเพื่อเตรียมพร้อมในการรบในยามที่บ้านเมืองไม่มีสงคราม แต่หลักฐานทางด้านวรรณกรรมซึ่งสะท้อนให้ทราบถึงสภาพความเป็นไปของสังคมและบ้านเมืองในขณะนั้น ทำให้ทราบถึงความเปลี่ยนแปลงและพัฒนาการของการเล่นกระบี่กระบองได้ว่า กระบี่กระบองเป็นวิชาการต่อสู้ที่มีปรากฏมาแล้วตั้งแต่สมัยสุโขทัย อยุธยา จนถึงสมัยรัตนโกสินทร์ ดังตัวอย่างความที่ปรากฏในวรรณคดีแต่ละยุคสมัย ดังนี้

สมัยสุโขทัย กรุงศรีอยุธยา และธนบุรี

มีความตอนหนึ่งในหนังสือเรื่องนางนพมาสหรือตำรับท้าวศรีจุฬาลักษณ์กล่าวถึงสภาพของบ้านเมืองในยุคนั้นว่า “*หมู่มนุษย์ที่ประกอบด้วยสติปัญญา โดยมากต่างร่ำเรียนสรรพวิชาต่าง ๆ ฝ่ายทหารก็เรียนรู้ศิลปศาสตร์เพลงอาวุธ คือวิชาช้าง ม้า กระบี่กระบอง โล่ ดั้ง ดาบสั้น ดาบยาว กริช กั้นหยั่น โตมร ศรกำซาบ*” (กรมศิลปากร, 2508, หน้า 8) จากข้อความนี้แสดงให้เห็นว่า ในสมัยสุโขทัย กระบี่กระบองเป็นศิลปศาสตร์เกี่ยวกับเพลงอาวุธที่ฝ่ายทหารต้องเรียนรู้

ในวรรณกรรม “ลิลิตยวนพ่าย” วรรณคดีสำคัญสมัยอยุธยาที่ประพันธ์ขึ้นในสมัยสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ (ประมาณ พ.ศ. 1991 - 2031) ซึ่งถือได้ว่าทรงเป็นพระมหากษัตริย์ที่มีความเชี่ยวชาญในการใช้อาวุธพระองค์หนึ่ง มีการพรรณนาถึงการใช้อาวุธกระบี่ ดาบ ทวน หอกและอื่น ๆ และบรรยายถึงการต่อสู้ในระยะประชิดด้วยกระบี่และดาบระหว่างนักรบไทยกับพม่า มีการกล่าวถึงกลวิธีในการใช้อาวุธ เช่น ฟันเฉียง แทงตรง กระหนาบซ้ายขวา ตลอดจนท่าทางในการถืออาวุธ นอกจากนี้ยังกล่าวถึงการประกอบพิธีกรรมปลุกเสกอาวุธก่อนออกรบ และการบวงสรวงอาวุธ (ฉันทิชย์ กระแสสินธุ์, 2513, หน้า 216) ซึ่งพิธีกรรมเกี่ยวกับอาวุธนี้ได้มีสืบทอดต่อเนื่องมาถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นที่ยังมีการสู้รบกันด้วยอาวุธโบราณ ดังปรากฏมีการกล่าวถึงในวรรณคดีเรื่อง “รามเกียรติ์” ที่เป็นวรรณคดีในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ซึ่งปัจจุบันไม่ปรากฏพิธีกรรมดังกล่าวให้เห็น อาจเป็นเพราะไม่มีการสู้รบในแบบเดิมแล้ว นับได้ว่าวรรณกรรมลิลิตยวนพ่ายเป็นหลักฐานสำคัญทางประวัติศาสตร์ที่บันทึกวัฒนธรรมการใช้อาวุธของไทยในสมัยอยุธยา ที่สะท้อนให้เห็นถึงความสำคัญของกระบี่กระบองอันเป็นศิลปะการต่อสู้ที่อยู่คู่กับสังคมไทยมาแต่โบราณ

ในวรรณกรรม “ ขุนช้าง-ขุนแผน ” วรรณคดีเอกสมัยอยุธยาตอนปลายถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น เนื้อความได้กล่าวถึงขุนแผนตัวเอกของเรื่องซึ่งเป็นสามัญชนและทหารว่ามีความสามารถเชี่ยวชาญการใช้อาวุธในวิชากระบี่กระบอง โดยได้เรียนวิชานี้จากขุนไกรพลพ่ายผู้เป็นบิดา และต่อมาขุนแผนได้สอนให้กับพลายงามผู้เป็นบุตรชาย ทำให้ทราบถึงการสืบทอดวิชาการใช้อาวุธในสมัยนั้น ซึ่งนอกจากจะไปฝากตัวเป็นศิษย์กับครูบาอาจารย์แล้ว ยังมีการสืบทอดจากบิดาสู่บุตร (กรมศิลปากร, 2506)

วรรณกรรม ลิลิตยวนพ่าย และขุนช้างขุนแผน สะท้อนให้เห็นบทบาทและความสำคัญของวิชากระบี่กระบองอันเป็นศิลปะการใช้อาวุธในสังคมไทยโบราณ โดยเฉพาะอย่างยิ่งความสามารถในการใช้อาวุธถือเป็นคุณสมบัติสำคัญทั้งของบรรดานักรบและทหารไม่ว่าจะเป็นพระมหากษัตริย์หรือสามัญชนทั่วไป

สมัยรัตนโกสินทร์(ช่วงรัชกาลที่ 1 ถึง รัชกาลที่ 3)

การเล่นกระบี่กระบองคงเป็นที่รู้จักกันดี ดังปรากฏในพระราชนิพนธ์เรื่อง “อิเหนา” ในสมัยรัชกาลที่ 1 กล่าวถึงท้าวมันหยาจัดให้มีการเล่นกระบี่กระบอง และรัชกาลที่ 2 ได้กล่าวถึงการเล่นกระบี่กระบองไว้ในตอนหนึ่งของหนังสืออิเหนาที่ทรงพระราชนิพนธ์เพื่อการแสดงละครว่า “ *เมื่อนั้น ท้าวหมันหยาปรีเปรมเกษมสันต์ เห็นอิเหนาเข้ามาบังคมคัล จึงปราศรัยไปพลันทันที ได้ยินเขาระบือลือเล่า ว่าเจ้าชำนาญการกระบี่ ท่าทางทำนองคล่องดี วันนี้คงรำให้น้าดู แล้วให้เสนากิดาหยันจัดกันขึ้นตีทีละคู่ โล่ ดั้ง ดาบเชลยมลายู จะได้ดูเล่นเป็นขวัญตา*” (พุทธเลิศหล้านภาลัย, พระบาทสมเด็จพระฯ, 2464) ข้อความดังกล่าวสะท้อนให้เห็นว่า ในช่วงเวลาดังกล่าวกระบี่กระบองได้พัฒนามาเป็นการเล่น การแสดง และมีการจัดการเล่นกระบี่กระบองในราชสำนักแล้ว

ในสมัยรัชกาลที่ 3 สุนทรภู่ แต่งเรื่อง “พระอภัยมณี” ได้กล่าวถึงพระอภัยมณี และศรีสุวรรณ ลาพระบิดาไปแสวงหาวิชาความรู้ ศรีสุวรรณผู้น้องได้ศึกษาวิชากระบี่กระบอง ดังความว่า “*สิบห้าวันดั้นเดินในไพรสณฑ์ ถึงตำบลบ้านหนึ่งใหญ่นักหนา เรียกว่าบ้านจันตคามพราหมณ์พฤฒา มีทิศาปาโมกข์อยู่สองคน อาจารย์หนึ่งชำนาญในการยุทธ ถึงอาวุธซัดมาดังห่าฝน รำกระบองป้องกันกายสกล รักษาตนมิให้ต้องคมศาสตรา*” (สุนทรภู่, 2544, หน้า 3) และท้าวสุทัศน์ผู้บิดากล่าวรับรองศิลปศาสตร์ที่ศรีสุวรรณร่ำเรียนมาว่า “*อันวิชาอาวุธและโล่เขน ชอบแต่เกณฑ์ศึกเสือเชื้อทหาร*” (สุนทรภู่, 2544, หน้า 7) ข้อความข้างต้นนี้แสดงให้เห็นถึงการยอมรับในคุณค่าของกระบี่กระบองในการต่อสู้และป้องกันตนว่าเป็นวิชาที่จำเป็นสำหรับทหาร และยังทำให้ทราบถึงการที่จะศึกษาวิชาการต่างๆในสมัยก่อน ไม่ว่าจะเป็นสามัญชนหรือลูกเจ้าฟ้าเจ้าแผ่นดิน จะต้องเดินทางไปแสวงหาครูบาอาจารย์ผู้เชี่ยวชาญฝากตัวเป็นศิษย์ ขอศึกษาวิชาที่ตนสนใจ

จากตัวอย่างในวรรณกรรมข้างต้นสะท้อนให้เห็นว่า ในช่วงสมัยรัชกาลที่ 1-3 ซึ่งการสู้รบมีน้อยลง กระบี่กระบองจึงมีบทบาทสำคัญทั้งในฐานะศิลปศาสตร์ที่ใช้ในการสู้รบ และในการเล่น การแสดง สอดคล้องกับผลงานวิจัยของสุจิตรา สุคนธทรัพย์ (2541, หน้า 85) ที่ว่า ในยามว่างจากศึกสงคราม ศิลปะ

การต่อสู้ป้องกันตัวของไทย ได้ใช้เป็นศิลปะเพื่อการบูชาเทพเจ้าและเป็นศิลปะการแสดงเพื่อความสนุกสนาน

สมัยรัตนโกสินทร์ (ช่วงรัชกาลที่ 4 ถึง รัชกาลที่ 7)

ท่านอาจารย์นาค เทพหัสดิน ณ อยุธยา (2513, หน้า 7 - 9)ได้กล่าวถึงการเล่นกระบี่กระบองในช่วงสมัยรัชกาลที่ 4 ถึง รัชกาลที่ 7 ว่า ในสมัยรัชกาลที่ 4 นั้น พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงโปรดปรานกระบี่กระบองเป็นพิเศษ ถึงกับทรงโปรดให้พระเจ้าลูกยาเธอหลายพระองค์ทรงหัดกระบี่กระบองจนครบวง และเมื่อพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงผนวชในปี พ.ศ. 2408 ก็ทรงโปรดให้พระเจ้าลูกยาเธอดังกล่าวเล่นกระบี่กระบองเป็นการสมโภชที่หน้าพระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม จากการที่ทรงโปรดการเล่นกระบี่กระบอง ทำให้การเล่นกระบี่กระบองในรัชสมัยนี้ได้รับความนิยมและมีการเล่นกันแพร่หลายในงานสมโภชต่าง ๆ เช่นงานโกนจุก บวชนาค ทอดกฐิน ทอดผ้าป่า เป็นต้น ในสมัยรัชกาลที่ 5 มีหลักฐานว่าพระองค์เคยทรงศึกษาวิชามวย กระบี่กระบอง และฟันดาบ กับหลวงพลโยธานุโยค ตั้งแต่ครั้งทรงเป็นพระเจ้าลูกยาเธอ พระองค์ทรงโปรดให้มีการตีกระบี่กระบองและชกมวยไทยหน้าพระที่นั่งในงานสมโภชอยู่เนือง ๆ อีกทั้งทรงเสด็จทอดพระเนตรและพระราชทานรางวัลแก่คู่แข่งขันบ่อยครั้ง ในรัชกาลนี้จึงเป็นสมัยที่นิยมกระบี่กระบองกันมาก และมีคณะกระบี่กระบองมากคณะด้วยกัน ในสมัยรัชกาลที่ 6 การเล่นกระบี่กระบองได้รับความนิยมน้อยลงไป แต่กีฬามวยได้รับความสนใจและความนิยมมากขึ้น มีการจัดการเล่นกระบี่กระบองขึ้นถวายให้ทอดพระเนตรบ้างเป็นครั้งคราว ในสมัยรัชกาลที่ 7 กระบี่กระบองค่อย ๆ หมดไปจนเกือบจะหาดูไม่ได้ แม้ว่าจะมีการก่อตั้งสมาคมกีฬาไทยขึ้นในปี พ.ศ. 2470 โดยใช้ชื่อ “สมาคมกีฬาสยาม” และจดทะเบียนอย่างเป็นทางการโดยใช้ชื่อว่า “สมาคมกีฬาไทยแห่งประเทศไทยในพระบรมราชูปถัมภ์” เมื่อปี พ.ศ.2475 แต่ความนิยมกระบี่กระบองยังคงลดลง ทั้งนี้ สุจิตรา สุคนธทรัพย์ ได้กล่าวถึงพัฒนาการของศิลปะการต่อสู้แบบไทยในสมัยรัชกาลที่ 5 – 6 ว่าพระมหากษัตริย์ต้องทรงศึกษาตามพระราชประเพณี เพื่อแสดงความเป็นนักรบของผู้นำประเทศ ประชาชนเรียนเพราะใจรัก ต่อมาเมื่อการฝึกทหารและอาวุธเป็นแบบตะวันตก จากสมัยรัชกาลที่ 7 เป็นต้นมา พระมหากษัตริย์จึงไม่มีพระราชประเพณีในการศึกษาศิลปะการต่อสู้ป้องกันตัวอีกต่อไป ส่วนประชาชนศิลปะการต่อสู้ได้เปลี่ยนไปเป็นการแสดงศิลปะการต่อสู้ของคนไทยในอดีต (สุจิตรา สุคนธทรัพย์, 2541, หน้า 45 – 46)

สมัยรัตนโกสินทร์ (ตั้งแต่รัชกาลที่ 8 ถึง ปัจจุบัน)

กระบี่กระบองได้รับการฟื้นฟูขึ้นใหม่ และเข้าสู่ระบบการศึกษา ในปี พ.ศ. 2478 โดยท่านอาจารย์นาค เทพหัสดิน ณ อยุธยา ซึ่งขณะนั้นเป็นอาจารย์ใหญ่โรงเรียนพลศึกษากลาง ได้เริ่มทดลองทำการสอนแก่นักเรียนพลศึกษากลางเป็นเวลา 1 ปี ได้ผลดีเป็นที่พึงพอใจ จึงได้กำหนดวิชากระบี่กระบองไว้ในหลักสูตรประโยคผู้สอนพลศึกษาในปี พ.ศ. 2479 นับแต่นั้นมาได้มีผู้เรียนและสำเร็จมากขึ้นเป็นลำดับ ผู้ที่สำเร็จการศึกษาเหล่านี้ ส่วนมากไปรับราชการเป็นครูสอนวิชาพลศึกษาอยู่ตามจังหวัดต่าง ๆทั่วประเทศ และได้นำวิชากระบี่กระบองไปเผยแพร่ ปรากฏว่าประชาชนให้ความสนใจเป็นอย่างมาก ท่านอาจารย์นาค เทพหัสดิน

ณ อยุธยา ได้รับการยกย่องว่าเป็นปรมาจารย์กระบี่กระบองของไทย ชื่อของท่านปรากฏอยู่ในคำกล่าวไหว้ครูกระบี่กระบองรวมกับชื่อครูกระบี่กระบองในอดีตดังนี้ “ *อุกาสะ ข้าพเจ้าขออาราธนาครูกระบี่กระบองทั้งหลาย มีครูพ่วง ครูมงคล ครูจู ขุนนคร ครูหลำ ครูจันทร์ และครูนาคเป็นต้น...ข้าพเจ้าขอประณตน้อมยอมเป็นศิษย์ พร้อมด้วยกาย วาจา ใจ และความเคารพนับถือยิ่ง*” (จากคำไหว้ครูวิชากระบี่กระบองของนักศึกษาวิทยาลัยพลศึกษาและนักเรียนฝึกหัดครูพลานามัย ประจำปีพ.ศ. 2502 ณ กรีฑาสถานแห่งชาติ) ท่านอาจารย์นาค ศึกษาวิชากระบี่กระบองจากครูกระบี่กระบองคือครูหลำผู้เป็นบิดา ท่านเป็นผู้ที่มีความรู้ความสามารถในวิชากระบี่กระบองมาก เป็นผู้เล่นกระบี่กระบองถวายหน้าพระที่นั่งพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวถึง 2 ครั้ง ท่านทำการสอนวิชากระบี่กระบองด้วยตนเองมาตั้งแต่ปี พ.ศ. 2478 ให้แก่นักศึกษาในโรงเรียนพลศึกษากลางซึ่งต่อมาเป็นโรงเรียนฝึกหัดครูพลศึกษากลาง และกลายเป็นวิทยาลัยพลศึกษา (เดิมตั้งอยู่ในบริเวณกรีฑาสถานแห่งชาติ) แม้ขณะที่ท่านมีภาระงานมากมาย เช่น ช่วงดำรงตำแหน่งปลัดกระทรวงศึกษาธิการ ก็ยังมาทำการสอนด้วยตนเองจวบจนกระทั่งไม่สามารถมาทำการสอนได้ ท่ารำอาวุธต่าง ๆ ของท่านได้รับการยกย่องถือเป็นแบบฉบับที่สวยงามและเป็นรูปแบบที่ใช้สอนในโรงเรียนระดับมัธยมศึกษาและในการแข่งขันกีฬานักเรียนประจำปี ผลงานอันเป็นมรดกชิ้นสุดท้ายของท่านก่อนถึงอนิจกรรมในปี พ.ศ. 2512 คือตำราวิชากระบี่กระบองตีพิมพ์ออกเผยแพร่ในงานพระราชทานเพลิงศพของท่าน ซึ่งชนรุ่นหลังได้ใช้ศึกษาหาความรู้เกี่ยวกับวิชากระบี่กระบองมาจนถึงปัจจุบัน

หลังจากที่ประเทศไทยได้เปลี่ยนแปลงการปกครองมาเป็นระบอบประชาธิปไตย รัฐบาลได้พยายามฟื้นฟูประเพณีไทย และจัดให้มีกีฬาพื้นเมืองของไทยในงานฉลองวันขึ้นปีใหม่ กระบี่กระบองได้ถูกฟื้นฟูขึ้นมาอีกครั้ง โดยจัดให้มีการแสดงเป็นครั้งแรกที่ท้องสนามหลวงในปี พ.ศ. 2482โดยนักเรียนพลศึกษากลาง ปรากฏว่าประชาชนเข้าชมอย่างเนืองแน่นและให้ความสนใจเป็นอย่างมาก ในปี พ.ศ. 2484 มีการประกาศขอความร่วมมือให้คณะกระบี่กระบองทุกคณะไปร่วมแสดงเป็นเวลา 2 วัน ปรากฏว่ามีผู้คนพากันมาชมอย่างล้นหลาม และมีผลให้ความนิยมในวิชากระบี่กระบองมีมากเพิ่มขึ้น และมีคณะกระบี่กระบองเพิ่มจำนวนมากขึ้น

การเรียนการสอนวิชากระบี่กระบองเริ่มขยายตัวออกเป็นวงกว้างขึ้นเรื่อย ๆ เริ่มจากการเข้าสู่ระบบการศึกษาโดยถูกบรรจุอยู่ในหลักสูตรประโยคผู้สอนพลศึกษาในปี พ.ศ. 2479 และต่อมาอยู่ในหลักสูตรของสถาบันต่าง ๆ ที่ผลิตครูพลศึกษา และถูกบรรจุในหลักสูตรระดับมัธยมศึกษาตอนปลายในปี พ.ศ. 2518 โดยกระทรวงศึกษาธิการกำหนดให้เป็นส่วนหนึ่งของวิชาพลศึกษา ในรายวิชาบังคับระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 4 และเมื่อกระทรวงศึกษาธิการประกาศใช้หลักสูตรมัธยมศึกษาตอนต้นตามแผนการศึกษาแห่งชาติ พ.ศ. 2520 ได้กำหนดให้วิชากระบี่ 1 เป็นวิชาบังคับของวิชาพลศึกษา ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 ในปี พ.ศ. 2521 (กรมวิชาการ, 2528)

ในปี พ.ศ.2510 ได้มีการก่อตั้งสมาคมกีฬาไทยกระบี่กระบองขึ้นอย่างเป็นทางการ โดยมีวัตถุประสงค์เพื่ออนุรักษ์และพัฒนากีฬากระบี่กระบองให้เป็นที่รู้จัก และฝึกฝนอย่างเป็นระบบ และเป็น

หน่วยงานหลักที่ส่งเสริมกีฬากระบี่กระบองในประเทศไทย รวมถึงการจัดการแข่งขันและฝึกอบรมต่าง ๆ จึงเป็นที่น่ายินดีว่าศิลปะของชาติอันเป็นมรดกตกทอดจากบรรพบุรุษไทยเราชิ้นนี้ นอกจากจะไม่สูญหายไปแล้ว หากมีการส่งเสริมที่ดีคงจะเจริญก้าวหน้าให้เราได้ภาคภูมิใจสืบต่อไปในอนาคต

ตารางสรุปการเปลี่ยนแปลงและพัฒนาการของกระบี่กระบอง

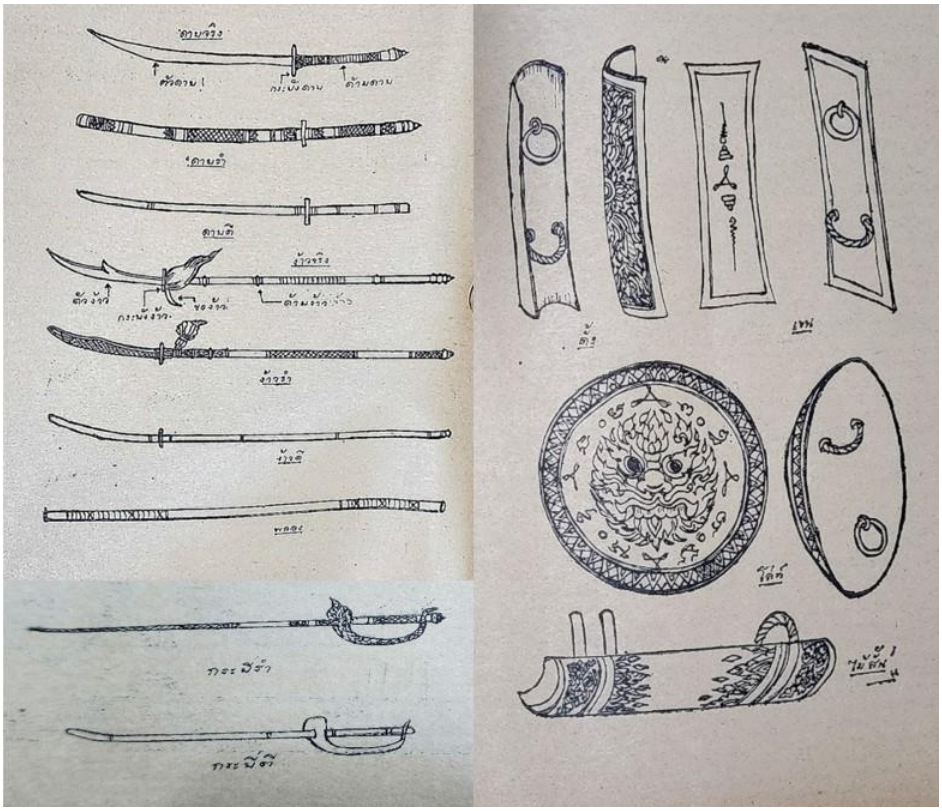
ยุคสมัย	การเปลี่ยนแปลงและพัฒนาการของกระบี่กระบอง
สุโขทัย – กรุงศรีอยุธยา – ธนบุรี	กระบี่กระบองมีบทบาทเป็นวิชาการทหาร ใช้ในการรบจริง และเป็นการฝึกซ้อมของทหารเพื่อเตรียมความพร้อมในยามว่างศึก
รัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 1–3	บทบาทเปลี่ยนจากการทหารสู่การเล่นและการแสดง มีการแสดงในราชสำนัก
รัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 4–5	ได้รับความนิยมอย่างแพร่หลาย มีการแสดงในงานสมโภชต่าง ๆ และเกิดคณะกระบี่กระบองจำนวนมาก
รัชกาลที่ 6–7	ความนิยมลดลงอย่างต่อเนื่อง จนแทบไม่ปรากฏการเล่นในสังคมทั่วไป
รัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 8–ปัจจุบัน	มีการฟื้นฟูและอนุรักษ์อย่างเป็นระบบ บรรจุในหลักสูตรการศึกษา พัฒนาเป็นกีฬา และมีองค์กรด้านกีฬาและวัฒนธรรมส่งเสริม พร้อมทั้งจัดการแข่งขันในระดับต่าง ๆ

การเล่นกระบี่กระบองในสมัยปัจจุบัน

การเล่นกระบี่กระบองในปัจจุบันเป็นการเล่นแบบกีฬาประเภทหนึ่ง นอกจากจะมีการแข่งขันที่จัดโดยหน่วยงานต่าง ๆ เช่น กรมพลศึกษา สมาคมกีฬาไทย ฯลฯ ยังมีการจัดเป็นมหรสพในงานต่าง ๆ อีกด้วย โดยเป็นการแสดงการต่อสู้ที่ชายต่อสู้กับชาย หญิงกับหญิง หรือชายต่อสู้กับหญิง ด้วยการใช้อาวุธจำลองเช่น กระบี่ ดาบ พลอง ง้าว เป็นต้น การแสดงที่สำคัญคือการต่อสู้ระหว่างไม้สั้น (บางทีเรียกไม้ศอก) กับ พลอง ซึ่งเป็นภูมิปัญญาที่ครูบาอาจารย์คิดขึ้นมาเพื่อความสนุกสนานของผู้ชม และต้องการแสดงให้เห็นว่าหากฝึกฝนจนชำนาญแคล่วคล่องว่องไว แม้เสียเปรียบในด้านอาวุธที่สั้นกว่า ก็สามารถเอาชนะคู่ต่อสู้ได้ สนามที่ใช้ในการเล่นกระบี่กระบองนั้นไม่ได้กำหนดขนาดไว้แน่นอน จะเป็นพื้นที่ราบกลางแจ้งหรือในร่มก็ได้ ไม่มีสิ่งกีดขวางเหนือพื้นสนาม และไม่จำเป็นต้องมีเส้นสนาม ส่วนอุปกรณ์ที่ใช้ในการเล่นมี ดังนี้

1. อาวุธจำลองที่ใช้ในการเล่น เรียกรวมว่า “ เครื่องกระบี่กระบอง” ได้แก่ กระบี่ ดาบ ง้าว พลอง ส่วนดั้ง เขน โล่ และไม้สั้น มักนำของจริงมาใช้ แบ่งออกตามลักษณะการใช้งานได้ 2 ชนิด คือ “ เครื่องไม้รำ” การจำลองนั้นเน้นความสวยงาม เพื่อใช้ในการรำ และ “ เครื่องไม้ตี” การจำลองเน้นความเหนียวและแข็งแรงไม่แตกหักง่าย เพื่อใช้ในการต่อสู้กัน (ภาพที่ 1)

ภาพที่ 1 *เครื่องกระบี่กระบอง*



หมายเหตุ. จาก *คู่มือการเรียนวิชา พ. 402 (กระบี่กระบอง)* (น.22-24), โดย นิทัศน์ ชาญประโคน, 2518, สำนักพิมพ์อรุณการพิมพ์.

2. เครื่องดนตรีประกอบการเล่น ถือเป็นระเบียบประเพณีสืบต่อกันมาว่า การเล่นกระบี่กระบอง และมวยไทย ต้องมี “ ปี่ชวาและกลองแขก” ประกอบการแสดงเสมอ เครื่องดนตรีนี้สันนิษฐานว่าคงมาคิดผสมในภายหลังโดยเติมฉิ่งเข้าไปและทำเพลงขึ้นให้เหมาะสมกับการแสดงของแต่ละอาวุธ เช่นเพลงกระบี่ลีลาสำหรับอาวุธกระบี่ เครื่องดนตรีที่ครบถ้วนจึงประกอบด้วย ปี่ชวา กลองแขกตัวผู้ (เสียงสูง) กลองแขกตัวเมีย (เสียงต่ำ) และฉิ่งจับจังหวะ การบรรเลงของเครื่องดนตรีดังกล่าวถือเป็นศิลปะด้วยเช่นกัน เพราะถ้าบรรเลงได้ดีนอกจากจะทำให้การแสดงครึกครื้นสนุกสนาน ปลุกใจและเร้าใจผู้เล่นให้ฮึกเหิมแล้วยังช่วยให้การรำเข้าจังหวะตามแบบแผน เพิ่มความงามให้กับศิลปะการรำอีกด้วย

3. การแต่งกายของผู้เล่น ถือความเหมาะสมและสะดวกในการเคลื่อนไหวต่อสู้กัน อาจเป็นแบบนักรบโบราณ หรือชุดกีฬา แต่ที่ขาดไม่ได้คือการสวม “มงคล”ไว้บนศีรษะ มงคล คือด้ายสายสิญจน์ที่นำมารวมขวั้นเป็นเส้นเดียวกัน ขนาดใหญ่ประมาณนิ้วหัวแม่มือ ยาวพอครอบศีรษะได้โดยรวบปลายทั้งสองข้างเข้าด้วยกัน การสวมมงคลนี้ เพื่อให้เกิดความสิริมงคลแก่ผู้สวมใส่ และคุ้มครองป้องกันอันตรายจากการต่อสู้ เป็นการสร้างกำลังใจและความเชื่อมั่น

คุณค่าและภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมที่แฝงอยู่ในระเบียบแบบแผนในการเล่นกระบี่กระบอง

ในการเล่นกระบี่กระบองนั้น มีประเพณีนิยมที่ถือเป็นระเบียบปฏิบัติตั้งแต่เริ่มเล่นจนจบตามลำดับดังนี้

ลำดับที่ 1. กระทำพิธีไหว้ครู โดยผู้เป็นหัวหน้านำดอกไม้ ธูปเทียน สักการะครูบาอาจารย์กระบี่กระบองที่หน้าเครื่องไม้ ส่วนผู้แสดงรวมกันอยู่ด้านหน้าด้วยความเคารพ พิธีนี้ส่งผลด้านจิตวิญญาณ เป็นการสร้างขวัญและกำลังใจแก่ผู้แสดง

ลำดับที่ 2. นักกระบี่กระบองเดินไปนั่งคุกเข่าอยู่ตรงกลางปลายสนามคนละข้างสนามพร้อมด้วยไม้รำ เตรียมพร้อมที่จะแสดง เมื่อปี่กลองบรรเลงเริ่มต้นการแสดง ผู้แสดงจะปฏิบัติตามลำดับ ดังนี้

1) ทำการถวายบังคม คือการไหว้เพื่อแสดงความเคารพครูบาอาจารย์ผู้ประสิทธิประสาทวิชานี้ให้แก่ตน โดยนั่งคุกเข่าบนส้นเท้า วางอาวุธไว้ใกล้ตัว ประณมมือไว้ที่อก ทำการไหว้อย่างงาม 3 ครั้งโดยดัดแปลงการไหว้ให้เป็นนาฏศิลป์ มีการวาดแขนให้เป็นแวดเป็นวง และยกแขนขึ้นเอาหัวแม่มือแตะหว่างคิ้วแล้วลดลง เป็นชั้นเป็นเชิง แต่เดิมนั้นการเล่นโขน ละคร กระบี่กระบอง มวย ฯลฯ ถ้าจัดขึ้นให้พระเจ้าแผ่นดินทอดพระเนตร เป็นธรรมเนียมที่ผู้เล่นต้องทำความเคารพพระเจ้าอยู่หัวก่อนทุกครั้งโดยการถวายบังคม สำหรับกระบี่กระบองนั้นมีการแสดงความเคารพครูก่อนแสดงทุกครั้งอยู่แล้ว ดังนั้นถ้าพระเจ้าอยู่หัวเสด็จมาทอดพระเนตร การถวายบังคมกับการไหว้เคารพครูบาอาจารย์จึงมีร่วมกันไปในโอกาสเดียวกัน ถ้าไม่ได้เสด็จมาทอดพระเนตร ลักษณะการไหว้นี้ก็เป็นการไหว้ครูอย่างเดียว แต่ก็ยังคงเรียกว่าการถวายบังคมสืบมาจนทุกวันนี้ ซึ่งแสดงถึงว่าการเล่นกระบี่กระบองเคยเป็นที่ทรงโปรดของพระเจ้าแผ่นดิน การไหว้ครูบาอาจารย์ผู้ประสิทธิประสาทวิชาให้แก่ตนก่อนการแสดงทุกครั้งของนักกระบี่กระบอง ถือเป็นการกตัญญูกตเวทีและเป็นสิริมงคลแก่ตนสืบไปอีกด้วย นับว่าเป็นธรรมเนียมปฏิบัติที่เป็นวัฒนธรรมอันดีงามซึ่งแฝงอยู่ในการเล่นกระบี่กระบอง

2) ทำการขึ้นพรหม เป็นการถืออาวุธร่ายรำในบริเวณที่ถวายบังคมหลังจากถวายบังคมแล้ว โดยหันหน้ารำตามท่าทางที่กำหนดไว้ทีละทิศจนครบสี่ทิศ เพื่อแสดงความเคารพต่อพระพรหม ผู้มีคุณธรรมพิเศษที่น่าบูชา 4 ประการที่เรียกว่า “ พรหมวิหารสี่ ” คือมี เมตตา กรุณา มุทิตา อุเบกขา พระพรหมมีสี่หน้าแต่ละหน้าหมายถึงคุณธรรมแต่ละอย่างดังกล่าว นักกระบี่กระบองเมื่อแรกเริ่มเรียนจะได้รับการอบรมบ่มนิสัยให้มีพรหมวิหารสี่เป็นคุณธรรมประจำใจ เพราะถือว่าเป็นคุณธรรมที่จะช่วยขจัดความพาลสันดานหยาบได้ เป็นหลักประกันว่าจะไม่นำวิชาความรู้ไปใช้ในทางที่มิชอบ การรำขึ้นพรหมมี 2 แบบ คือการนั่งร่ายรำอยู่กับพื้นไปจนครบสี่ทิศ แล้วลุกขึ้นยืนเพื่อที่จะรำไม้รำต่อไป เรียก “การขึ้นพรหมนั่ง” และการยืนร่ายรำไปในแต่ละทิศจนครบสี่ทิศ จบด้วยท่าเตรียมพร้อมที่จะรำไม้รำต่อไป เรียก “การขึ้นพรหมยืน” ในการเล่นให้เลือกรำขึ้นพรหมแบบใดแบบหนึ่งเพียงอย่างเดียว

3) ทำการรำไม้รำ หลังจากขึ้นพรหมจบ ผู้แสดงจะอยู่ในท่าเตรียมพร้อมที่จะรำไม้รำซึ่งเรียกว่า “ท่าคุมรำ” หันหน้าเข้าหากันอยู่ที่แดนของตัวเอง จากนั้นเดินรำเข้าหากัน โดยถ้าเป็นการแสดงของคณะ

เดียวกันจะเดินรำสวนกันไปจนสุดสนามจึงหันหลังกลับเรียกว่ากลับหัวสนาม แล้วเดินรำกลับที่เดิม ถ้าเป็นการแข่งขันต่อสู้ระหว่างศิษย์คนละครู ซึ่งปัจจุบันไม่ปรากฏการแข่งขันแบบนี้ ผู้แข่งขันจะเดินรำไปแค่ครึ่งสนามก็หันกลับแดนตน

การรำเพลงอาวุธนั้นกล่าวได้ว่าเป็นภูมิปัญญาที่เป็นศิลปะชิ้นสำคัญอันหนึ่ง เนื่องจากประการแรก อาวุธแต่ละชนิดมีท่ารำที่แตกต่างกันไป เพื่อให้เหมาะสมกับอาวุธชนิดนั้น ๆ และมีท่ารำหลายท่าด้วยกัน แต่ละท่าเป็นแบบศิลปะทั้งสิ้น ต้องฝึกหัดเป็นอย่างดีจึงจะทำให้ท่ารำมีความงามสง่า ท่ารำเหล่านี้มักมีชื่อกำกับไว้ ดังเช่นท่ารำของอาวุธกระบี่ที่ท่านอาจารย์นาคสอนไว้มีถึง 12 ท่า เช่น ท่าลอยชาย ท่าหนุมานแหวกฟองน้ำ ฯลฯ หรือท่ารำอาวุธดาบสองมือ ชื่อ ท่าสอดสร้อย ท่าหงส์ปีกหัก ฯลฯ เป็นต้น ประการที่สองคือท่ารำแต่ละท่ามีสัดส่วนกำหนดไว้ ต้องมีวง มีก้าน มีชั้น มีเชิง ให้พอเหมาะและสมส่วนกัน เช่น แขน ขา อยู่ในลักษณะใด อาวุธอยู่ในลักษณะใด ผู้รำต้องรำตามแบบที่กำหนดไว้ ประการที่สาม การทำท่าร่ายรำ การเยื้องย่าง กรีดกรายเปลี่ยนท่า ก้าวเท้าเดิน ซึ่งมีทั้งเดินแบบสลับฟันปลา และเดินตรง (แบบเดินหน้าบ้าง ถอยหลังบ้าง และหันข้างไปบ้าง) จะต้องเป็นจังหวะจะโคน เข้ากับเสียงปี่กลองและฉิ่ง นอกจากนี้การรำไม้รำยังเป็นภูมิปัญญาที่ช่วยกระตุ้นให้ระบบประสาทและอวัยวะต่าง ๆของร่างกายพร้อมที่จะทำการต่อสู้ มีประโยชน์เช่นเดียวกับการ worm up ในการเล่นกีฬา

4) การถวายบังคมเร็วและการเดินแปลง เมื่อผู้เล่นรำกลับมายังที่เดิม จะจ้วงอาวุธลงนั่งคุกเข่าดังเดิม ปี่กลองจะหยุดบรรเลง ไม้ตีจะถูกนำมาเปลี่ยนแทนไม้รำ จากนั้นปี่กลองจะเริ่มบรรเลงเพลงต่อสู้ ผู้แสดงจะทำการถวายบังคมอย่างเร็วเพื่อเคารพครูบาอาจารย์อีกครั้ง แล้วลุกขึ้นอยู่ในท่าเตรียมพร้อม ออกเดินแปลงสวนกันไปจนสุดสนามแล้วหันกลับมาที่เดิม โดยเมื่อใกล้ระยะสวนกันให้ต่างคนต่างหลีกกันไปเล็กน้อยทางด้านซ้ายมือตัวเอง การเดินแปลงจึงเป็นภูมิปัญญาที่ให้ประโยชน์ต่อการต่อสู้ ด้วยการสังเกตจุดอ่อนหรือเล่ห์เหลี่ยมของคู่ต่อสู้และสภาพของสนามต่อสู้ ในขณะที่เดินและขณะสวนกัน

ลำดับที่ 3 การเข้าต่อสู้กัน ศิลปะในการต่อสู้และป้องกันตัวของวิชากระบี่กระบอง นับได้ว่าเป็นภูมิปัญญาที่มีคุณค่าน่าภาคภูมิใจยิ่ง เพราะเป็นสิ่งที่ครูบาอาจารย์ได้นำหลักวิชาที่เกี่ยวข้องมาประยุกต์เข้ากับการใช้อาวุธในการต่อสู้ เพื่อทำลายคู่ต่อสู้ให้พ่ายแพ้ไป และการรับรองป้องกันตัวมิให้คู่ต่อสู้ทำอันตรายตนเองได้ เช่นความรู้ด้านกายวิภาค สรีรวิทยาเกี่ยวกับการเคลื่อนไหว และกลศาสตร์ เป็นต้น ตัวอย่างเช่น การก้าวเท้า การถ่ายน้ำหนักตัว การส่งแรงไปสู่ไหล่และแขนเพื่อช่วยเพิ่มแรงในการฟัน ในการรับถ้าเป็นกระบี่หรือดาบส่วนที่ใช้รับการฟันคือจากกลางอาวุธมาถึงด้าม เพื่อช่วยให้มือที่จับอาวุธได้รับแรงปะทะน้อยที่สุด หรือตำแหน่งที่จะทำอันตรายคู่ต่อสู้ ถ้าเป็นส่วนบนคือศีรษะให้ฟันแนวดิ่ง (ผ่าสองซีก) การป้องกันให้ใช้อาวุธรับในแนวขนาน การฟันคอให้ฟันในแนวเฉียง 45 องศา (ขาดสะพายแล่ง) การป้องกันให้รับในแนวเฉียง 45 องศาเช่นกัน ถ้าเป็นการฟันช่วงกลางให้ฟันลำตัวช่วงชายโครงส่วนล่างในแนวขนาน (ขาดสองท่อน) การป้องกันให้ตั้งอาวุธรับในแนวตั้งฉาก ถ้าเป็นการทำอันตรายส่วนล่างให้ฟันเฉียง 45 องศาที่ขาท่อนบน คมอาวุธจะตัดกล้ามเนื้อทำให้ลุกขึ้นมาต่อสู้ไม่ได้ นอกจากนี้ยังมีเทคนิคในการคุมเชิง หรือย่าง

สามขุมเข้าหาคู่ต่อสู้ ตลอดจนการล่อหลอกเพื่อเข้าโจมตีคู่ต่อสู้ซึ่งเรียกว่า “การลดหรือการล่อ” (นิทัศน์ ชาญประโคน, การสื่อสารส่วนบุคคล, 4 สิงหาคม 2568)

ลำดับที่ 4 การขอขมา เมื่อการต่อสู้ยุติลง คู่ต่อสู้จะเดินเข้ามาหากันแล้วนั่งคุกเข่า วางอาวุธลง ประณมมือไหว้ขอขมาซึ่งกันและกัน ให้อภัยไม่ถือโทษโกรธเคืองกันที่อาจพลาดพลั้งไปในการต่อสู้ เป็นการแสดงความมีน้ำใจนักกีฬา นับว่าเป็นวัฒนธรรมอันดีงามอีกประการหนึ่งที่แทรกอยู่ในระเบียบการเล่นกระบี่กระบอง

เมื่อวิเคราะห์จากระเบียบประเพณีการปฏิบัติในแต่ละขั้นตอนของการเล่นกระบี่กระบอง อาจกล่าวได้ว่า วิชากระบี่กระบองเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของไทยที่มีค่ายิ่ง โดยมีองค์ประกอบที่สัมพันธ์สอดคล้องกับนิยามความหมายของกีฬาภูมิปัญญาไทยที่ว่า “ กีฬาภูมิปัญญาไทย หมายถึงการเล่นเกมกีฬา และศิลปะการต่อสู้ป้องกันตัว ที่มีการปฏิบัติกันอยู่ในประเทศไทย และมีเอกลักษณ์สะท้อนวิถีไทย” (กรมส่งเสริมวัฒนธรรม , 2559, หน้า 1) โดยจัดอยู่ในประเภทศิลปะการป้องกันตัว ซึ่งหมายถึง วิธีการรูปแบบการต่อสู้ที่ใช้ร่างกายหรืออุปกรณ์โดยได้รับการฝึกฝนตามวัฒนธรรมที่ได้รับการถ่ายทอดมา ซึ่งจะเห็นได้ว่านับตั้งแต่แรกเริ่มการเรียนวิชานี้ก็จะได้รับการอบรมสั่งสอนปลูกฝังให้เป็นผู้มีคุณธรรมประจำใจอันดีงามเสียก่อน นั่นหมายถึงอนาคตในการเป็นสมาชิกที่ดีของสังคมและประเทศชาติ และการปฏิบัติในแต่ละขั้นตอนของการเล่นกระบี่กระบองแสดงออกถึงคุณค่าในด้านต่าง ๆ เป็นต้นว่าวัฒนธรรมอันดีงาม เช่น ความกตัญญูกตเวทีจากการไหว้ครู การถวายบังคม การรำขึ้นพรหม หรือคุณค่าในฐานะศิลปะการต่อสู้ป้องกันตัวที่มีเทคนิคในการต่อสู้ทั้งการรุกและการรับ และคุณค่าทางด้านศิลปะในการนำลักษณะทางนาฏศิลป์มาประยุกต์เข้ากับการใช้อาวุธในการรำขึ้นพรหมและการรำไม้รำแต่ละท่า ตลอดจนคุณค่าที่เกิดขึ้นในตัวผู้เรียนวิชากระบี่กระบองเองคือการมีสมรรถภาพทางกายและสมรรถภาพทางจิตที่ดี

สถานภาพของการเล่นกระบี่กระบองในสมัยปัจจุบัน

ในช่วงเวลาที่ผ่านมาหลังจากวิชากระบี่กระบองเข้าสู่ระบบการศึกษาโดยถูกบรรจุไว้ในหลักสูตรมัธยมศึกษาตอนต้นและตอนปลาย ทำให้เกิดการตื่นตัวในการฟื้นฟูและการส่งเสริมการเล่นกระบี่กระบองทั้งจากหน่วยงานต่าง ๆ และสถาบันทางการศึกษา มีการสอนการฝึกทั้งในโรงเรียน มหาวิทยาลัย และชมรมกระบี่กระบอง มีกรมพลศึกษาเป็นหน่วยงานหลักในการส่งเสริมการเล่นกระบี่กระบอง มีการจัดให้มีการแข่งขันกีฬากระบี่กระบองในระดับต่าง ๆโดยหลายหน่วยงาน เช่น กรมพลศึกษาจัดให้มีการแข่งขันในกีฬานักเรียนประจำปีหลังจากมีการบรรจุวิชากระบี่กระบองไว้ในหลักสูตรชั้นมัธยมศึกษา และจัดให้มีการแข่งขันกระบี่กระบองในฐานะกีฬาอนุรักษ์ในกีฬาเยาวชนแห่งชาติครั้งที่ 38 นครสวรรค์เกมส์ เมื่อปี พ.ศ. 2566 ซึ่งแสดงให้เห็นถึงความนิยมและศักยภาพของกีฬากระบี่กระบองในกลุ่มเยาวชนไทย ในส่วนของกรุงเทพมหานครได้จัดให้มีการแข่งขันกีฬากระบี่กระบองระดับเยาวชนประจำปี ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2531 ถึง พ.ศ. 2536โดยหน่วยงานเกี่ยวกับกีฬาและสันทนาการซึ่งมีศูนย์เยาวชนต่าง ๆ ที่มีกิจกรรมการฝึกและสอนการเล่นกีฬากระบี่กระบอง และส่งผู้เล่นเข้าทำการแข่งขันด้วย จากนั้นไม่มีการแข่งขัน มีเพียงการสอนกระบี่

กระบองในศูนย์เยาวชนบางแห่ง และสมาคมกีฬาไทยจัดให้มีการแข่งขันกระบี่กระบองระดับประชาชนที่ท้องสนามหลวงเป็นประจำทุกปี ซึ่งได้รับความสนใจและชื่นชมจากชาวต่างชาติเป็นอย่างมาก มีทั้งที่เข้ามาฝึกหัดและเข้าร่วมแข่งขันด้วย

นับเป็นเรื่องที่น่ายินดีอย่างยิ่งที่ศิลปะการต่อสู้กระบี่กระบองได้มีการเผยแพร่สู่ระดับนานาชาติ ดังเช่นในงานชุมนุมเยาวชนนานาชาติครั้งที่ 1 เมื่อปี พ.ศ. 2532 ที่นครเซี่ยงไฮ้ สาธารณรัฐประชาชนจีน เพื่อแลกเปลี่ยนศิลปวัฒนธรรมประจำชาติ มีทั้งประเทศในยุโรปและเอเชียเข้าร่วมงาน ประเทศไทยโดยสมาคมผู้ปกครองและครูแห่งประเทศไทย ได้เลือก โขน และกระบี่กระบอง เป็นศิลปวัฒนธรรมประจำชาติเข้าร่วมการแลกเปลี่ยน จากการสัมภาษณ์นายศุภกิจ สุจินตศิลป์ หนึ่งในผู้แสดงการเล่นกระบี่กระบองในครั้งนั้น เล่าว่าการเล่นกระบี่กระบองของชาติไทยได้รับความสนใจและเป็นที่ชื่นชอบอย่างมากจากเยาวชนชาติอื่น ๆ และผู้ชมที่แน่นขนัดทั้งรอบผู้สื่อข่าวและรอบผู้ชมทั่วไป โดยเฉพาะอย่างยิ่งศิลปะการต่อสู้ด้วยอาวุธดาบสองมือที่อาจารย์ผู้สอนให้ใช้ดาบจริงที่สั่งตีพิเศษจากอรัญญิก อยุธยา เวลาต่อสู้คมดาบกระทบกันเป็นประกายไฟ ทำให้ผู้ชมทั้งตื่นเต้นเร้าใจและสนุกสนาน ปรบมือให้ยาวนานกว่าการแสดงของชาติอื่น และเมื่อไปเยี่ยมชมกิจกรรมของศูนย์เยาวชนต่าง ๆในนครเซี่ยงไฮ้ ทุกแห่งขอร้องให้แสดงศิลปะการต่อสู้กระบี่กระบองเป็นการพิเศษ

สรุปและข้อเสนอแนะ

พัฒนาการของการเล่นกระบี่กระบองในปัจจุบันมีแนวโน้มค่อย ๆ ลดลงเรื่อย ๆ ซึ่งผู้ที่อยู่ในวงการกระบี่กระบองหลายท่านมีความคิดเห็นคล้ายกันว่าสืบเนื่องมาจากปัจจัยที่ไม่เอื้ออำนวยหลายอย่าง เป็นต้นว่า การไม่ได้รับความสนใจจากรัฐบาลในการให้การสนับสนุนส่งเสริมและเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมชิ้นนี้อย่างจริงจังต่อเนื่อง การขาดงบประมาณในการดำเนินงาน การขาดองค์กรรับผิดชอบ การขาดครูผู้สอนที่มีความรู้ความสามารถ ผู้เขียนเห็นด้วยกับความเห็นข้างต้น จากการพบว่าการจัดการแข่งขันซึ่งเป็นกิจกรรมหนึ่งที่ส่งเสริมการเล่นกระบี่กระบอง หน่วยงานที่เคยดำเนินการเช่นกรุงเทพมหานคร หรือสมาคมกีฬาไทย ขาดการดำเนินงานหรือไม่ได้จัดทำอย่างต่อเนื่อง ที่สำคัญที่สุดคือการขาดครูผู้ที่มีความรู้ความสามารถอย่างแท้จริงที่จะถ่ายทอดความเป็นศิลปะและเทคนิคในการต่อสู้ที่ถูกต้องของวิชากระบี่กระบอง ดังเห็นได้จากในการแข่งขันที่หน่วยงานต่าง ๆ จัดขึ้น การปฏิบัติในการรำและการต่อสู้ซึ่งเป็นสิ่งที่สะท้อนถึงการฝึกซ้อมและการสอนของครูผู้สอนของแต่ละสำนักซึ่งพบว่าส่วนใหญ่เป็นนักกีฬากระบี่กระบองเก่าหรือรุ่นพี่ ทำให้ขาดความเข้าใจที่ถูกต้องในความเป็นศิลปะของท่ารำหรือเทคนิคในการทำอันตรายคู่ต่อสู้และการป้องกันตัวที่ถูกต้อง ซึ่งสองสิ่งนี้คือความเป็นศิลปะการต่อสู้ป้องกันตัวของวิชากระบี่กระบองที่เป็นภูมิปัญญาของบรรพบุรุษไทย รวมถึงการใช้ดนตรีประกอบการเล่นที่ไม่เข้ากันกับประเภทอาวุธ ฉะนั้นบ่อยครั้งที่พบว่าท่ารำของผู้แข่งขันขาดความงดงามของการนำลักษณะทางนาฏศิลป์มาประยุกต์ประกอบการรำอาวุธนั้น ๆ เช่นการทรงตัวไม่ดี เมื่อสืบเท้าและยกเท้าขึ้นไม่กระดกปลายเท้า การจัดระเบียบแขนขาและอาวุธขาดความงาม หรือในการต่อสู้ขาดความสมจริงทั้งระยะการยืนต่อสู้หรือการใช้

อาวุธตีรุกหรือรับที่เอาท่าทางจากการแสดงมาใช้มากกว่าเทคนิคการต่อสู้ เป็นต้น สิ่งเหล่านี้ทำให้คุณค่าของความเป็นศิลปะการต่อสู้ป้องกันตัวของชาติแขนงนี้ลดน้อยลงไปในสายตาของผู้ชม

ข้อเสนอแนะในการพัฒนาส่งเสริมและอนุรักษ์การเล่นกระบี่กระบอง

จากปัจจัยสำคัญอันเป็นจุดอ่อนดังกล่าวข้างต้น ผู้เขียนขอเสนอแนะความคิดเห็นบางประการในการพัฒนาส่งเสริมและอนุรักษ์กระบี่กระบองซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของมรดกวัฒนธรรมทางภูมิปัญญาของไทย ดังนี้

1. การส่งเสริมการเรียนรู้และการฝึกฝนวิชากระบี่กระบองในสถานศึกษาและชุมชน นอกจากจะมีการปรับปรุงการเรียนการสอนวิชากระบี่กระบองที่มีอยู่ในหลักสูตรวิชาพลศึกษาของสถานศึกษาให้มีคุณภาพและประสิทธิภาพแล้ว ควรส่งเสริมให้มีการสอนและการฝึกการเล่นกระบี่กระบองในส่วนของชุมชนด้วย อาจดำเนินการโดยหน่วยงานขององค์การบริหารส่วนท้องถิ่น ระดับตำบล อำเภอ หรือจังหวัด รวมถึงการเผยแพร่ความรู้ การปลูกฝังค่านิยมในมรดกทางวัฒนธรรมชิ้นนี้ และส่งเสริมให้มีการจัดตั้งชมรมกระบี่กระบองทั้งในสถานศึกษาและในแต่ละชุมชน จะทำให้การเล่นกระบี่กระบองขยายวงกว้างออกไปยิ่งขึ้นทั้งในรูปแบบการเล่นตามระเบียบแบบแผน และการเล่นเพื่อการออกกำลังกาย

2. การสนับสนุนกิจกรรมการเล่นและการแสดงกระบี่กระบอง หากรัฐบาลมีนโยบายอย่างชัดเจนจะเป็นผลดีอย่างยิ่งในการอนุรักษ์ การพัฒนา การส่งเสริมและเผยแพร่มรดกวัฒนธรรมทางภูมิปัญญาอันมีคุณค่ายิ่งของไทยชิ้นนี้ รวมถึงการกำหนดหน่วยงานของรัฐที่มีหน้าที่รับผิดชอบในการดำเนินงานตามนโยบาย และการขอความร่วมมือในการส่งเสริมและเผยแพร่จากภาคเอกชน เป็นต้นว่า สมาคมกีฬาไทย ควรมีกิจกรรมที่ส่งเสริมและเผยแพร่การเล่นกระบี่กระบองหลายอย่าง เช่น การจัดให้มีการแสดงการเล่นในเทศกาลต่าง ๆ หรือตามโอกาสที่เหมาะสม รวมทั้งการจัดการแข่งขันระดับประชาชนประจำปีที่ควรจัดอย่างต่อเนื่องทุกปี องค์กรเกี่ยวกับการส่งเสริมการท่องเที่ยวและกีฬา ควรจะได้จัดให้มีการให้ความรู้และการแสดงการเล่นกระบี่กระบองแก่นักท่องเที่ยวทั้งชาวไทยและชาวต่างประเทศเป็นประจำในแหล่งท่องเที่ยวสำคัญ ๆ หรือในเทศกาลที่เหมาะสม รวมถึงการสนับสนุนให้โรงแรมหรือที่พักของนักท่องเที่ยวมีการจัดให้มีการแสดงการเล่นกระบี่กระบองให้นักท่องเที่ยวได้ชม ซึ่งจะมีผลในด้านการนำวิชานี้ไปใช้ประกอบอาชีพหารายได้ของนักแสดง และเป็นแรงจูงใจในการพัฒนาการเล่นกระบี่กระบองให้มีมาตรฐานสูงขึ้นด้วย

3. การส่งเสริมการจัดการแข่งขันกีฬากระบี่กระบอง ในประเภทนักเรียน เยาวชน และประชาชนควรทำอย่างต่อเนื่องทั้งในระดับจังหวัด เขตการศึกษา และระดับชาติ ทั้งนี้ก่อนมีการแข่งขันควรจะได้มีการประชุมปรึกษาหารือกันทุกฝ่ายทั้งฝ่ายจัดการแข่งขัน กรรมการผู้ตัดสิน อาจารย์ผู้ควบคุมหรือตัวแทนของสำนักต่าง ๆ เพื่อให้มีความเข้าใจตรงกันในมาตรฐานของเกณฑ์การพิจารณาให้คะแนน และเพื่อหาแนวทางในการพัฒนาการเล่นและการแข่งขันให้มีความก้าวหน้ายิ่งขึ้นต่อไป

4. การฝึกอบรมให้ความรู้ที่ถูกต้องเกี่ยวกับวิชากระบี่กระบอง ทั้งในแง่ของความเป็นศิลปะและเทคนิคในการต่อสู้ป้องกันตัว สำหรับผู้สอนในสถาบันการศึกษาระดับต่าง ๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่งสถาบันที่

ผลิตครูพลศึกษา ผู้ฝึกสอนของสำนักต่าง ๆ หรือชมรมกระบี่กระบอง และผู้สนใจ ควรมีการดำเนินการเป็นประจำทุกปี เพื่อให้มีความเข้าใจที่ถูกต้องเป็นมาตรฐานเดียวกัน

5. การเผยแพร่ความรู้เกี่ยวกับการเล่นกระบี่กระบองผ่านสื่อต่าง ๆ เช่น สื่อสาธารณะ สื่อออนไลน์ อาจดำเนินการด้วยความร่วมมือของหน่วยงานและภาคส่วนต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง เป็นต้นว่าขอความร่วมมือผู้จัดทำรายการแสดงของโทรทัศน์หรือภาพยนตร์สอดแทรกบทที่เป็นการเล่นกระบี่กระบองในบทละครหรือภาพยนตร์บางตอน

ในการส่งเสริม การพัฒนา และการอนุรักษ์ กระบี่กระบอง หากผู้เกี่ยวข้องทุกฝ่ายอันได้แก่รัฐบาล หน่วยงาน สถานศึกษา สมาคมกีฬาไทย คณะกระบี่กระบองต่าง ๆ รวมทั้งภาคเอกชนต่าง ๆ มีการร่วมมือร่วมใจกันดำเนินการอย่างจริงจัง มรดกวัฒนธรรมทางภูมิปัญญาของบรรพบุรุษไทยอันทรงคุณค่าชิ้นนี้จะดำรงคงอยู่คู่ชาติไทยสืบไป

เอกสารอ้างอิง

กรมศิลปากร. (2506). *ขุนช้างขุนแผน ฉบับหอพระสมุดแห่งชาติ*. คลังวิทยา.

กรมศิลปากร. (2508). *นางนพมาศ, หรือ, ตำรับท้าวศรีจุฬาลักษณ์*. โรงพิมพ์ภักดีประดิษฐ์.

กรมวิชาการ. (2528). *คู่มือการสอนวิชากระบี่*. โรงพิมพ์กรมการศาสนา.

กรมส่งเสริมวัฒนธรรม. (2559). *กีฬาภูมิปัญญาไทย: มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติ*. สำนักกิจการการพิมพ์ องค์การสงเคราะห์ทหารผ่านศึกในพระบรมราชูปถัมภ์.

ฉันทิชย์ กระแสสินธุ์. (2513). *ยวนพ่าย โคลงดั้น ฤายอพระเกียรติ พระเจ้าช้างเผือก กรุงเก่า บรรยายปฐมเหตุอันเปนที่มาของการแต่งโคลงยวนพ่าย และประวัติแห่งรัชสมัยในแผ่นดินสมเด็จพระบรมไตรโลกนารถ กรุงศรีอยุธยา ซึ่งทำยุทธการกับพระเจ้าติโลกราชแห่งกรุงนพบุรี ศรีพิงคนคร พุทธศักราช 1991-2031 พร้อมด้วยข้อวินิจฉัยทางประวัติศาสตร์ โบราณคดี ประเพณี วัฒนธรรม*. โรงพิมพ์มิตรสยาม.

นาค เทพหัสดิน ณ อยุธยา. (2513). *วิชากระบี่กระบอง*. โรงพิมพ์คุรุสภา.

นิทัศน์ ชาญประโคน. (2518). *คู่มือการเรียนวิชา พ.402 (กระบี่กระบอง)*. อรุณการพิมพ์.

พุทธเลิศหล้านภาลัย, พระบาทสมเด็จพระฯ. (2464). *บทละครเรื่องอิเหนา ฉบับหอพระสมุดวชิรญาณ เล่ม 1* (พระนางเจ้าสุขุมาลมารศรีพระราชเทวี โปรดให้พิมพ์ในงานฉลองพระชัณษาซายิด เมื่อปีระกา พ.ศ. 2464). โรงพิมพ์ไทย.

สุจิตรา สุคนธทรัพย์. (2541). การวิเคราะห์คุณลักษณะไทย คุณค่า และกระบวนการถ่ายทอดศิลปะการต่อสู้ป้องกันตัวแบบไทย: กระบี่กระบอง. *วารสารครุศาสตร์*, *27* (1), 83-89.

สุนทรภู่. (2544). *พระอภัยมณี* (พิมพ์ครั้งที่ 16). โสภณการพิมพ์.

สักขาลายล้านนา: จากอัตลักษณ์โบราณสู่มรดกทางวัฒนธรรมร่วมสมัย

Lanna Tattoo (Sakkhalai Lanna): From Ancient Identity to Contemporary Cultural Heritage

วิโรจ นาคชาตรี (Wiroj Nakchatri) [1]

บทคัดย่อ

บทความนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษา "สักขาลายล้านนา" จากอัตลักษณ์ดั้งเดิมสู่การเป็นทุนทางวัฒนธรรมในระบบเศรษฐกิจสร้างสรรค์ โดยวิเคราะห์ผ่านทฤษฎีทุนทางวัฒนธรรมของ ปิแอร์ บูร์ดิเยอ ผลการศึกษาพบว่า อัตลักษณ์ "ลาวพุงดำ" ในอดีตสามารถจำแนกรูปแบบการสักจากหลักฐานจิตรกรรมฝาผนังได้ 4 ประเภทหลัก ซึ่งสะท้อนสถานะทางสังคมและคติความเชื่อ สำหรับในบริบทร่วมสมัย ลวดลายที่มีศักยภาพสูงสุดในการสร้างมูลค่าเพิ่มและเป็นซอฟต์พาวเวอร์ คือ "มอม" และ "ปะลู" ผ่านกลไกการค้าบนร่างกายที่สร้างรายได้เชิงพาณิชย์

อย่างไรก็ตาม องค์ความรู้ดั้งเดิมซึ่งเป็นความรู้ฝังลึกกำลังเผชิญความเสี่ยงต่อการสูญหาย บทความนี้จึงเสนอแนวทางการจัดการโดยบูรณาการเทคโนโลยีปัญญาประดิษฐ์ เพื่อแปลงองค์ความรู้ด้านสูตรหมึกและอักขระให้เป็นฐานข้อมูลดิจิทัลควบคู่กับการส่งเสริมการออกแบบผลิตภัณฑ์เชิงพาณิชย์ที่คำนึงถึงจริยธรรม เพื่อยกระดับมรดกทางวัฒนธรรมล้านนาสู่ความยั่งยืน

คำสำคัญ: สักขาลายล้านนา; ทุนทางวัฒนธรรม ; เศรษฐกิจสร้างสรรค์; อัตลักษณ์; ปัญญาประดิษฐ์ (AI)

Abstract

This article aims to study "Lanna Tattoo (Sakkhalai Lanna)," tracing its transition from an ancient identity to cultural capital within the creative economy, analyzed through Pierre Bourdieu's Cultural Capital Theory. The findings revealed that the historical "Lao Pung Dam" identity, based on mural painting evidence, can be classified into four main tattoo patterns reflecting social status and traditional beliefs. In the contemporary context, the patterns with the highest potential for value creation and Soft Power are "Mom" and "Belu," utilized through the mechanism of "Body Commercialize" to generate commercial revenue.

[1] นิสิตหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาการพัฒนาสังคม วิทยาลัยสงฆ์พุทธปัญญาศรีทวารวดี มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย จังหวัดนครปฐม E-mail: rojnakchatri@gmail.com

* Received November 19, 2025, Revised November 27, 2025 and Accepted December 27, 2025

However, traditional knowledge, which exists as "Tacit Knowledge," is facing the risk of disappearance. Consequently, this article proposes management guidelines by integrating Artificial Intelligence (AI) to transform knowledge regarding ink formulas and scripts into a digital database (Explicit Knowledge), alongside promoting ethical commercial product design to sustainably elevate Lanna cultural heritage.

Keywords: Lanna Tattoo (Sakkhalai Lanna); Cultural Capital; Creative Economy; Identity; Artificial Intelligence (AI)

บทนำ

“สักขาลาย” เป็นหนึ่งในมรดกทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ (Intangible Cultural Heritage: ICH) ของประเทศไทย ซึ่งมีรากฐานทางประวัติศาสตร์อันยาวนานและผูกพันกับวิถีชีวิต ความเชื่อ และภูมิปัญญาของชาวล้านนา โดยในอดีตการสักลายมิได้เป็นเพียงศิลปะบนเรือนร่าง แต่ยังมีความหมายเชิงสัญลักษณ์ที่ลึกซึ้ง บ่งบอกถึงความเป็นลูกผู้ชาย ความกล้าหาญ ความอดทน และสถานะทางสังคม การสักขาลายในกลุ่มชายชาวล้านนาเป็นธรรมเนียมปฏิบัติที่แพร่หลาย ซึ่งลวดลายและเทคนิคการสักจัดเป็นองค์ความรู้ที่ทรงคุณค่าและเป็นรากฐานสำคัญของจิตวิญญาณล้านนาไทย จนกลายเป็นลักษณะทางชาติพันธุ์ที่โดดเด่น ซึ่งนำมาสู่การที่ชาวต่างถิ่นเรียกชาวล้านนาว่า "ลาวพุงดำ" (ปดิวลดา บวรศักดิ์, 2568)

อย่างไรก็ตาม ในบริบทของการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมในยุคโลกาภิวัตน์ มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมกำลังเผชิญกับความท้าทายและความเสี่ยงที่จะเลือนหายไปอย่างรวดเร็ว ปัจจัยสำคัญที่ส่งผลกระทบ ได้แก่ การเปลี่ยนแปลงค่านิยมของคนรุ่นใหม่ ความเจ็บปวดจากการสักแบบดั้งเดิม ค่าใช้จ่ายที่สูง การขาดแคลนผู้สืบทอดองค์ความรู้และทักษะดั้งเดิม ซึ่งเป็นความรู้ที่ฝังอยู่ในคนและทัศนคติเชิงลบต่อการสัก (Broussard & Harton, 2018)

บทความนี้จึงนำเสนอการศึกษาเชิงประวัติศาสตร์ ที่ได้รวบรวมและจัดหมวดหมู่อัตลักษณ์ดั้งเดิมของสักขาลายล้านนา เพื่อกำหนดแนวทางการอนุรักษ์ที่เหมาะสม และวิเคราะห์ศักยภาพของลายสักในฐานะทุนทางวัฒนธรรมเพื่อต่อยอดสู่เศรษฐกิจสร้างสรรค์ และการสร้างสมดุลระหว่างการอนุรักษ์คุณค่าทางวัฒนธรรมอย่างยั่งยืนควบคู่กับการสร้างมูลค่าเพิ่มทางเศรษฐกิจในบริบทร่วมสมัย

แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

การศึกษาการสักขาลายล้านนาในฐานะมรดกทางวัฒนธรรมร่วมสมัย ได้ใช้กรอบแนวคิดที่สำคัญดังนี้

1. อัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมและพลวัตในยุคโลกาภิวัตน์

อัตลักษณ์ (Hall & Du Gay, 1996) อธิบายว่า อัตลักษณ์ไม่ใช่สิ่งที่มีอยู่ตามธรรมชาติแต่เป็นสิ่งที่ถูกประกอบสร้างขึ้นทางสังคม และเปลี่ยนแปลงไปตามบริบทของสังคม ในยุคโลกาภิวัตน์อัตลักษณ์กำลังเผชิญกับการถูกสลายตัวอย่างรุนแรงในระดับที่เรียกว่า “ปฏิกิริยาการแทนที่” คือ ในระดับของพื้นที่และระดับของตัวตนซึ่งสัมพันธ์กับกระบวนการที่ระบบทุนนิยมบีบมิติพื้นที่ให้หดแคบลง และเร่งมิติเวลาให้หมุนเร็วขึ้นหรือที่เรียกว่า “การละลายทั้งเวลาและพื้นที่”

โดยที่การสักขาลายในอดีตทำหน้าที่เป็นเครื่องหมายแสดงอัตลักษณ์ที่สำคัญ แต่ในปัจจุบันกำลังเปลี่ยนแปลงไปสู่ระบบเศรษฐกิจสร้างสรรค์ การศึกษานี้จึงพิจารณา 2 แนวทาง คือ

1) อัตลักษณ์ที่กำลังเลือนหาย (Vanishing Identities) คือ การพิจารณาวัฒนธรรมดั้งเดิมที่ยึดประเพณีและสัญลักษณ์ที่เคยเป็นมาในอดีต ซึ่งสอดคล้องกับสถานการณ์ของวัฒนธรรมการสักขาลายที่กำลังเลือนหายไปในปัจจุบัน

2) อัตลักษณ์ที่ถูกสร้างขึ้นมาใหม่ (Emerging Identities) คือ การพิจารณาอัตลักษณ์ในฐานะสิ่งที่ถูกสร้างขึ้นใหม่ในปัจจุบันผ่านสัญลักษณ์ต่าง ๆ ซึ่งสัมพันธ์กับการนำลวดลายสักมาตีความและประยุกต์ใช้ในบริบทของเศรษฐกิจสร้างสรรค์

แนวคิดอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมจึงเคลื่อนที่เปลี่ยนแปลงไปตามบริบททางสังคมและวัฒนธรรมที่มีความหลากหลายภายใต้การประกอบสร้างทางสังคม คือทำให้เกิดขึ้น บริโภค และควบคุมจัดการ เรียกว่า “วงจรแห่งวัฒนธรรม” ที่เชื่อมโยงเข้ากับสภาพความเป็นอยู่ทางเศรษฐกิจและการเมืองในปัจจุบัน

2. มรดกทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ (Intangible Cultural Heritage: ICH)

มรดกทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ (ICH) ตามคำนิยามขององค์การยูเนสโก (UNESCO, 2003) หมายถึง การปฏิบัติ การเป็นตัวแทน การแสดงออก ความรู้ ทักษะ ตลอดจนเครื่องมือ วัตถุ สิ่งประดิษฐ์ และพื้นที่ทางวัฒนธรรมอันเป็นผลจากสิ่งเหล่านั้น ซึ่งชุมชน กลุ่มชน และในบางกรณีปัจเจกบุคคลยอมรับว่าเป็นส่วนหนึ่งของมรดกทางวัฒนธรรมของตน คุณลักษณะสำคัญของมรดกทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ คือ การถ่ายทอดจากคนรุ่นสู่รุ่น และถูกสร้างใหม่อยู่อย่างต่อเนื่องโดยชุมชนเพื่อตอบสนองต่อสภาพแวดล้อมและประวัติศาสตร์ซึ่งช่วยให้ชุมชนมีอัตลักษณ์และความต่อเนื่อง

สักขาลายล้านนาถูกจัดอยู่ในประเภทของมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ ในสาขางานฝีมือดั้งเดิม และแนวปฏิบัติทางสังคม ซึ่งสะท้อนความผูกพันทางด้านจิตใจและจิตวิญญาณต่อชุมชน การอนุรักษ์วัฒนธรรมจึงเน้นที่การธำรงไว้ซึ่งองค์ความรู้ ทักษะ และพิธีกรรมที่ฝังอยู่ในตัวผู้สืบทอด

3. เศรษฐกิจสร้างสรรค์และอุตสาหกรรมวัฒนธรรม

เศรษฐกิจสร้างสรรค์ (Creative Economy) คือ แนวคิดการขับเคลื่อนเศรษฐกิจที่มุ่งเน้นการสร้างมูลค่าเพิ่มจากความคิดสร้างสรรค์และองค์ความรู้ โดยใช้ทรัพย์สินทางปัญญาที่เชื่อมโยงกับรากฐานทางวัฒนธรรม เทคโนโลยี และนวัตกรรมสมัยใหม่ โดยมีเป้าหมายคือการสร้างสรรค์งานเพื่อสร้างประโยชน์สูงสุดในเชิงพาณิชย์

ซอฟต์พาวเวอร์ (Soft Power) หมายถึง อำนาจในการชักจูงหรือโน้มน้าวใจให้เกิดความชอบ ความสนใจ และความสมัครใจที่จะร่วมมือกันต่อไป สักขาลายล้านนามีศักยภาพสูงในการเป็นซอฟต์พาวเวอร์ผ่านการประยุกต์ใช้ในการออกแบบผลิตภัณฑ์และการท่องเที่ยว การเปลี่ยนวัฒนธรรมให้เป็นสินค้าและบริการ เรียกว่า “กระบวนการกลายเป็นสินค้า” เป็นการนำเอาแนวคิด คติความเชื่อที่เป็นนามธรรม มาฝังตัวเข้าไปในวัตถุหรือวิถีปฏิบัติที่เป็นรูปธรรม เพื่อกำหนดมูลค่าการแลกเปลี่ยนทางเศรษฐกิจ โดยเฉพาะการสักเพื่อการค้าที่เรียกว่า “การค้าบนร่างกาย” ซึ่งจัดว่าเป็นทุนทางวัฒนธรรมที่มีมูลค่าสูงในการสร้างสรรค์และเพิ่มมูลค่าทางเศรษฐกิจ

4. ทฤษฎีทุนทางวัฒนธรรม (Cultural Capital Theory)

ทฤษฎีทุนทางวัฒนธรรมของ ปีแอร์ บูร์ดิเยอ (*Pierre Bourdieu’s symbolic capital in sociology*, 2024) แบ่งทุนทางวัฒนธรรมออกเป็น 3 สภาวะ คือ ทุนในสภาวะร่างกาย ทุนในสภาวะวัตถุ ทุนในสภาวะสถาบัน

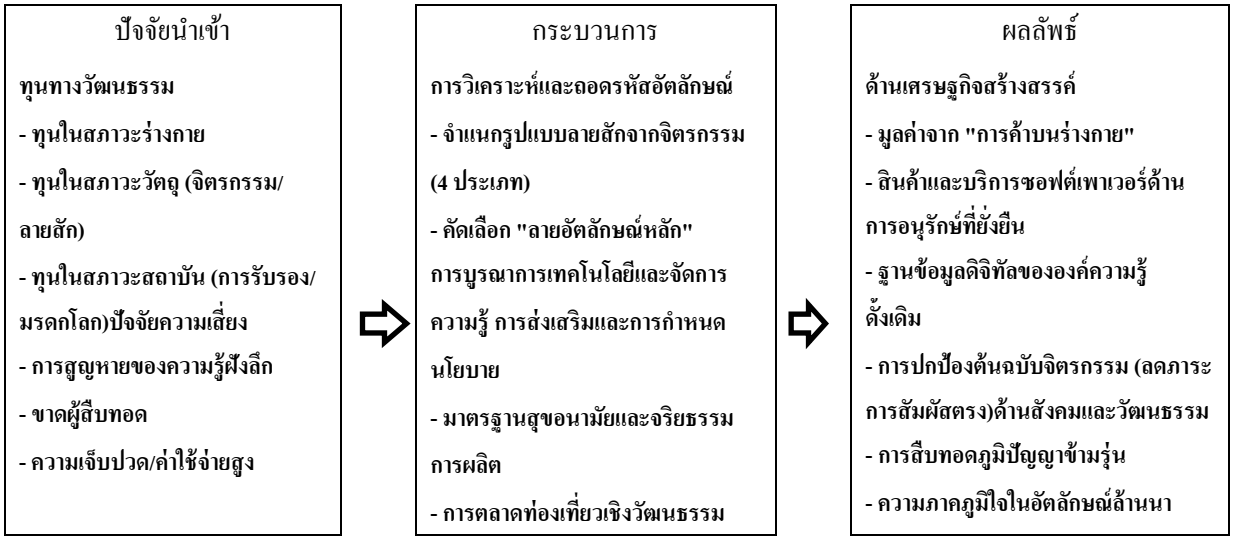
1) ทุนในสภาวะร่างกาย (Embodied State) คือ องค์ความรู้ ทักษะ และคุณค่าที่ฝังลึกอยู่ในตัวบุคคล ซึ่งการสักขาลายล้านนาเป็นองค์ความรู้ที่ฝังอยู่ในคนของอาจารย์สัก (สล่าสัก) ทุนประเภทนี้มีความเสี่ยงสูงที่จะสูญหายไปพร้อมกับช่างสักรุ่นเก่า

2) ทุนในสภาวะวัตถุ (Objectified State) คือ สิ่งที่จับต้องได้ซึ่งฝังคุณค่าทางวัฒนธรรมไว้ ได้แก่ จิตรกรรมฝาผนัง ภาพลายสักที่ถูกจำลอง และผลิตภัณฑ์ที่นำภาพลักษณ์ลายสักไปผลิตซ้ำ การจะเข้าถึงคุณค่าของวัตถุเหล่านี้จำเป็นต้องมีทุนในสภาวะร่างกายควบคู่ไปด้วย

3) ทุนในสภาวะสถาบัน (Institutionalized State) คือ การรับรองคุณค่าของวัฒนธรรมอย่างเป็นทางการจากองค์กร สถาบันหรือหน่วยงาน ได้แก่ จิตรกรรมวัดพระสิงห์ วัดบวกครกหลวง จังหวัดเชียงใหม่ วัดหนองบัว วัดภูมินทร์ จังหวัดน่าน ซึ่งได้รับการขึ้นทะเบียนเป็นโบราณสถานโดยกรมศิลปากร โดยเฉพาะภาพจิตรกรรมปู่ม่าน วัดภูมินทร์ที่เป็นสินทรัพย์หลักในการเสนอชื่อเป็นมรดกโลก

นอกจากนี้ จิตรกรรมสักขาลายยังถูกวิเคราะห์ในฐานะทุนทางสัญลักษณ์ หมายถึง ทรัพยากรที่เป็นเกียรติ ชื่อเสียง ความมีหน้ามีตา ที่แสดงถึงฐานะสินทรัพย์ที่ไม่ได้อยู่ในรูปตัวเงิน ดังนั้น การสักขาลายจึงสามารถสร้างสถานะและอำนาจทางสังคมในการต่อรองกับอิทธิพลภายนอก

กรอบแนวคิดในการวิเคราะห์



ผลการวิเคราะห์

1. อัตลักษณ์โบราณของสักขาลายล้านนาจากหลักฐานและคติความเชื่อ

"ล้านนา" ในประเทศไทย เป็นคำใช้เรียกพื้นที่ภาคเหนือของประเทศไทย คือ จังหวัดเชียงใหม่ ลำพูน ลำปาง เชียงราย พะเยา แพร่ น่าน แม่ฮ่องสอน และบางส่วนของจังหวัดตาก โดยมีจังหวัดเชียงใหม่เป็นศูนย์กลางของล้านนา และการสักขาลายของชาวล้านนาได้ก่อร่างสร้างตัวเป็นอัตลักษณ์ที่ชัดเจน ผ่านการบันทึกไว้ในหลักฐานทางประวัติศาสตร์หลายรูปแบบ ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงความหลากหลายของรูปแบบการสัก คติความเชื่อ และสถานะทางสังคมที่ผูกพันกับวิถีชีวิตของชาวล้านนาในอดีต

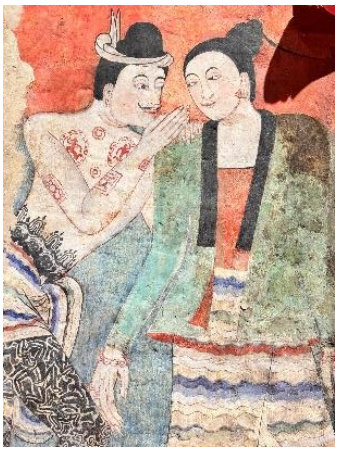
1) รากฐานทางประวัติศาสตร์จากจิตรกรรมฝาผนังและบันทึกโบราณ

หลักฐานสำคัญที่ยืนยันการมีอยู่ของสักขาลายในล้านนาคือภาพจิตรกรรมฝาผนังที่ปรากฏในพระอุโบสถของวัดสำคัญที่กรมศิลปากรได้ขึ้นทะเบียนเป็นโบราณสถานจำนวน 4 แห่งในล้านนา ได้แก่ วัดพระสิงห์และวัดบวกครกหลวง จังหวัดเชียงใหม่ วัดภูมินทร์และวัดหนองบัว จังหวัดน่าน จิตรกรรมเหล่านี้เป็นลักษณะงานของช่างพื้นบ้านภาคเหนือที่เขียนขึ้นในช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 (สมัยรัชกาลที่ 5) โดยมีลักษณะการเขียนภาพที่เหมือนคนจริงในท้องถิ่น และมีการใช้สีสันที่ทันสมัยและมีราคาสูงมากในยุคนั้น เช่น สีอัลตร้ามารีนและโคบอลต์บูล (Ultramarine and Cobalt Bule) (ธวัชชัย ปุณณลมปกุล, ม.ป.ป., หน้า 58) ควบคู่กับสีแดง (ชาด) ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงการผสมผสานทางวัฒนธรรมและเทคโนโลยีด้านสีที่ก้าวหน้าเทียบเท่าระดับโลกในขณะนั้น ทำให้ภาพจิตรกรรมเหล่านี้เป็นที่ภูมิใจ เป็นภูมิปัญญาท้องถิ่น และเป็นมรดกวัฒนธรรมของล้านนา

(1) ที่มาของ "ลาวพุงดำ" และการจำแนกรูปแบบหลัก

อัตลักษณ์การสักที่โดดเด่นที่สุดที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังคือการสักที่บริเวณลำตัวและขา จากการวิเคราะห์สีที่ใช้สักบนร่างกายของภาพบุคคลจากจิตรกรรม พบว่ามีการใช้สี 2 สีหลัก คือ สีแดงและสีดำ (เทาดำ-น้ำเงินดำ) สีแดงในรอยสักลำตัวพบเฉพาะในจิตรกรรมวัดภูมินทร์ สำหรับสีดำ (เทา

ดำ-น้ำเงินดำ) พบรอยสักตั้งแต่ส่วนท้องน้อยลงมาถึงขา และเรียกการสักขาโดยทั่วไปว่า "สักขาลาย" หรือ "สับเตี่ยวก้อม" ซึ่งเป็นรูปแบบการสักขาที่ชัดเจนและเป็นลักษณะเฉพาะของชาวล้านนา ซึ่งการสักบริเวณตั้งแต่ท้องน้อยถึงขาด้วยสีดำหรือน้ำเงินเข้ม เป็นลวดลายตั้งแต่เหนือสะดือลงมานี้ ทำให้ชาวล้านนาถูกชาวต่างถิ่นเรียกขานว่า "ลาวพุงดำ" (บ็อค, คาร์ล, 2529, หน้า 85)



ภาพ 1 รอยสักปู่ม่าน วัดภูมินทร์

จากการวิเคราะห์ภาพลายสักในจิตรกรรมฝาผนัง สามารถจำแนกรูปแบบการสักขาลายดั้งเดิมออกเป็น 4 ประเภทหลัก (*วัดภูมินทร์ น่าน สัมผัสความงามจิตรกรรมฝาผนังปู่ม่านย่าม่าน* , 2568) ซึ่งสะท้อนถึงสถานะทางสังคมและความเชื่อของผู้สักในอดีต ที่สำคัญ ได้แก่

- การสักขาลายดำเน้นรูป ลักษณะหลักที่ปรากฏ คือ พื้นหลังเป็นสีดำทึบ มีลวดลายเด่น คือ มอม และคลื่น มีนัยยะทางสังคม คือ ทหาร ราชองครักษ์ ผู้มีอำนาจ ผู้มีฐานะทางสังคมสูง

ภาพ 2 ทหาร ราชองครักษ์ วัดพระสิงห์

ภาพ 3 ทหารแบกปืน วัดพระสิงห์

- การสักขาดำ (สับหมึกขาตัน) ลักษณะที่ปรากฏ คือการสักทึบด้วยหมึกสีดำเข้มตั้งแต่เอวถึงเข่า มีนัยยะทางสังคม คือ บุคคลชั้นสูง ทหาร

- การสักขาลายเว้นระยะรูป ลักษณะลวดลายที่ปรากฏคือการสักที่มีพื้นที่ว่างระหว่างลายอย่างชัดเจนมีนัยยะทางสังคม คือชาวบ้าน คนทั่วไป ผู้ติดตาม

ภาพ 4 ชาวบ้านสักขาลาย วัดภูมินทร์

- สักเฉพาะรูป ลักษณะลวดลายที่ปรากฏคือการสักเฉพาะรูปบนผิวหนังที่ไม่ได้สักเต็มพื้นที่ มีนัยยะทางสังคม คือบุคคลสถานะรอง หรือในสถานการณ์ที่ไม่เป็นทางการ

ภาพ 5 บุคคลสักขาลาย วัดภูมินทร์

(2) บันทึกของนักเดินทางต่างชาติ

หลักฐานการสักขาลายยังปรากฏในบันทึกของนักเดินทางชาวต่างชาติ เช่น คาร์ล บ็อค (Bock, 1986) นักธรรมชาติวิทยาชาวนอร์เวย์ บันทึกไว้ว่า การสักสีดำเป็นการแสดงออกถึงความเป็นลูกผู้ชาย ความกล้าหาญ และความอดทน ที่ผู้ชายต้องฝึกฝนให้เคยชินต่อความเจ็บปวดด้วยความสมัครใจ บันทึกนี้ยังระบุถึงวัตถุดิบในการทำหมึกสักสีดำว่าทำจากเขม่าควันน้ำมันหมูผสมกับน้ำดีของสัตว์ต่าง ๆ เช่น วัวป่า หมี หรือหมู ซึ่งการสักเพียงครั้งเดียวสีก็จะติดทนไม่ลบเลือน

ภาพ 6 สักขาลายลำปาง จาก Temples and Elephants by Carl Bock หน้า 163

2) การจำแนกตามสี ตำแหน่ง และคติความเชื่อดั้งเดิม

การสักขาลายในอดีตมีความซับซ้อนทั้งในด้านเทคนิค วัตถุประสงค์ และลวดลาย โดยไม่ได้มุ่งเน้นความสวยงามเพียงอย่างเดียว แต่ยังเน้นความขลังและความศักดิ์สิทธิ์ของสัญลักษณ์ที่ใช้เป็นสำคัญ

(1) การสักสีแดง ใช้สักที่ศีรษะและลำตัว พบว่ามีการสัก 2 แบบ คือ

- การสักยาแดง โดยเฉพาะ "สักยาเส่ตอ" ถือเป็นการสักขั้นสูงสุดที่ต้องรักษาสัจจะอย่างเคร่งครัด เชื่อว่ารอยสักมีคุณวิเศษ มีข้อห้ามสำคัญคือ ห้ามกินเหล้า ห้ามกินเนื้อวัว ห้ามผิดลูกผิดเมีย (พศิน คำวิน, การสื่อสารส่วนบุคคล, 20 กุมภาพันธ์ 2567)

- การสักฝาง เป็นการสักสีแดง ซึ่งปรากฏในภาพปู่ม่าน วัดภูมินทร์ เป็นการสักส่วนบนของร่างกาย เช่น อก และแขน ลายสักสีแดงที่มีลักษณะคล้ายรูปคนหรือลิง เรียกว่า “หระมาน” หมายถึงหนุมาน (สมเจตน์ วิมลเกษม, การสื่อสารส่วนบุคคล, 17 มีนาคม 2567) อย่างไรก็ตาม บางพื้นที่เรียกยาสักสีแดงว่า “หาง” ทำมาจากชาด (เกรียงศักดิ์ ชัยดรุณ, 2568, หน้า 66)

(2) การสักสีดำ (เทาดำ-น้ำเงินดำ) ใช้สักจากท้องน้อยถึงเข่า มีชื่อเรียกทั่วไปว่า “สักขาลาย” เป็นการสักที่บ่งบอกถึงความเป็นชายชาตรี อดทน เสน่ห์ (อวดสาว) ที่สำคัญคือ ลายสักยังได้รับอิทธิพลจากความเชื่อทางศาสนาพราหมณ์ พระพุทธศาสนา และศาสนาผี ที่เชื่อว่าการสักบางลายเป็นการเสริมอำนาจบารมี ป้องกันอันตราย เช่น มอมทำให้แข็งแกร่งมากด้วยอิทธิฤทธิ์ แมวทำให้ล่องหนหายตัวเป็นมหากำบัง แคล้วคลาด นกยูงทำให้เกิดเมตตามหานิยม ปะลูทำให้มีพละกำลัง ฯลฯ นอกจากนี้ยังมีการสักขาทึบดำเรียกว่า “สักขาตัน” เป็นการสักไม่มีลวดลาย มีจุดประสงค์ คือ เพื่อความเป็นชายชาตินักรบ มีความอดทน ใช้อำพรางตัวในเวลาเข้าป่าออกศึกสงคราม ซึ่งหมึกที่สักจะผสมผงจามยาที่คุณวิเศษ ซึ่งเป็นจามยาเฉพาะของครูบาอาจารย์สืบทอดกันมา (รังสรรค์ จันทร์ลาย, การสื่อสารส่วนบุคคล, 14 กุมภาพันธ์ 2567)

อย่างไรก็ตาม ลักษณะของการสักลายมิได้ถูกกำหนดด้วยสถานะทางสังคมเพียงอย่างเดียว ทั้งนี้การสักลวดลายยังขึ้นอยู่กับความพึงพอใจ ความชอบ และฐานะทางการเงินของผู้สัก ที่สำคัญคือ ความถนัด

ความชำนาญของอาจารย์สัก ที่เรียกว่า “ลายครู” (สมเจตน์ วิมลเกษม, การสื่อสารส่วนบุคคล, 17 มีนาคม 2567)

2. กลไกต้านทานทางวัฒนธรรมและลวดลายอัตลักษณ์หลักเพื่อการต่อยอด

ในยุคที่ล้านนาอยู่ภายใต้อิทธิพลของพม่า (พ.ศ. 2101-2331) ชายที่อาศัยในล้านนามีการสักขาลายโดยทั่วไป แต่ก็มีลักษณะเฉพาะคือ พม่าและไทใหญ่ นิยมสักขายาว ทำให้ชาวล้านนา (คนเมือง) เปลี่ยนค่านิยมมาเป็นสักขาก้อม (เหนือหัวเข่า) เพื่อสร้างความแตกต่างทางอัตลักษณ์ระหว่างคนเมืองเดิมกับพม่าและไทใหญ่ ดังนั้นการสักของชายล้านนาจึงมิใช่เป็นเพียงความเชื่อส่วนบุคคล แต่เป็นกลไกทางสังคมที่ใช้ต้านทานทางวัฒนธรรม ที่สำคัญคือ การสักขาลายถูกใช้เป็นเกณฑ์ในการเลือกคู่ครอง โดยมีการผูกเป็นคำกลอนที่ว่า *“น้ำหมึกขายาว เอาไว้แปลงราวผ้าอ้อม น้ำหมึกขาก้อม เอาไว้กล่อมแม่ยิงนอน”* (มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย, 2542, หน้า 6790) การกระทำนี้ชี้ให้เห็นว่าสักขาลายถูกใช้เป็นทุนทางสัญลักษณ์ที่กำหนดสถานะและอำนาจทางสังคมในการต่อรอง

อย่างไรก็ตาม ลวดลายที่จัดเป็นอัตลักษณ์เฉพาะของล้านนาในปัจจุบันได้เปลี่ยนแปลงไปตามกาลเวลา ทั้งข้อจำกัดของอาจารย์สักและผู้สัก ดังนั้นภาพลายสักในปัจจุบันจึงไม่เหมือนในภาพจิตรกรรมของวัดต่างๆ แต่ก็เป็นรอยสักของชาวล้านนา-ไทลื้อ-และกลุ่มชนที่อยู่บริเวณภูเขา ซึ่งเชื่อว่าใช้สักต่อเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน (ศราวุธ แววงาม, การสื่อสารส่วนบุคคล, 18 พฤษภาคม 2567)

ภาพ 7 หุ่นต้นแบบลายสัก หน้า หลัง ของศราวุธ แววงาม

ภาพ 8 ตัวอย่าง มอม ปะลู แมว นกยูง จากต้นแบบลายสัก ของพระศุภชัย ชยสุโภ

ภาพ 9 หุ่นต้นแบบลายสัก จากพงศธร บัวคำปัน ณ สำนักฝรั่งเศสแห่งปลายบุรพทิศ จังหวัดเชียงใหม่

ภาพ 10 ลายสักส่วนขา ของศราวุธ แววงาม

ภาพ 11 ลายสักส่วนเอวและขา ของละดา ศรีอุเบท

สำหรับลวดลายที่พบจากการสักขาลายในปัจจุบัน และมีศักยภาพสูงสุดในการต่อยอดเพื่อพัฒนาเศรษฐกิจสร้างสรรค์ คือ มอม และปะลู (Belu)

ภาพ 12 มอม และปะลู

- มอม (Mom) เป็นสัตว์กึ่งเทพที่มีความสำคัญในวรรณคดีล้านนา สื่อถึงอำนาจ ความว่องไว และความน่าเกรงขาม ลายมอมได้รับการยอมรับจากกลุ่มผู้สักขาลายว่าเป็นลายที่ได้รับความนิยมสูงสุด และบ่งชี้อัตลักษณ์ล้านนาได้ชัดเจนที่สุด

- ปะลู (Belu) เป็นยักษ์หรืออสูรผู้พิทักษ์ เชื่อว่าการสักปะลูทำให้ผู้สักมีพละกำลังมหาศาล และปะลูยังทำหน้าที่ส่งวิญญาณข้ามแม่น้ำแห่งความตายไปสู่โลกหน้า

3. สักขาลายในฐานะทุนทางวัฒนธรรม

จากการวิเคราะห์การสักขาลายล้านนาโดยใช้กรอบแนวคิดทุนทางวัฒนธรรมของปิแอร์ บูร์ดิเยอ (*Pierre Bourdieu's symbolic capital in sociology*, 2024) แสดงถึงพลวัตในการแปรสภาพมรดกเป็นสินทรัพย์ที่สร้างผลตอบแทนทางสังคมและเศรษฐกิจ โดยพิจารณาตาม 3 สภาวะหลัก

1) ทุนในสภาวะร่างกาย (Embodied State) คือ องค์ความรู้ ทักษะ และคุณค่าที่ฝังลึกอยู่ในตัวอาจารย์สัก (สล่าสัก) ซึ่งจัดเป็นองค์ความรู้ที่ฝังอยู่ในคน ที่สำคัญคือองค์ความรู้เฉพาะทาง คือความรู้เรื่องลายสักและยันต์ ความรู้ด้านเภสัชสมุนไพรในการผสมหมึกสัก ความรู้ด้านอักษรศาสตร์ในการลงอักขระทั้งอักษรล้านนา พม่า ขอม โดยเฉพาะศิลปะในการจัดวางลายบนร่างกาย เนื่องจากความรู้เหล่านี้อาศัยการถ่ายทอดแบบมุขปาฐะและประสบการณ์ตรง จึงมีความเสี่ยงสูงที่จะสูญหายไปพร้อมกับอาจารย์สักรุ่นเก่า

2) ทุนในสภาวะวัตถุ (Objectified State) คือ สิ่งที่จับต้องได้ที่ฝังคุณค่าทางวัฒนธรรมไว้ ได้แก่ จิตรกรรมฝาผนังต้นฉบับ ภาพลายสักที่ถูกจำลองขึ้นใหม่ และผลิตภัณฑ์เชิงพาณิชย์ที่นำภาพลักษณ์ลายสักไปผลิตซ้ำ ความสำเร็จในการแปลงทุนทางสัญลักษณ์ เช่น ลายสักปู่ม่านไปเป็นทุนทางเศรษฐกิจ คือ สินค้าและการท่องเที่ยว ได้สร้างความท้าทายอย่างรุนแรงต่อตัววัตถุต้นฉบับ เนื่องจากจำนวนนักท่องเที่ยวที่เพิ่มขึ้นได้นำไปสู่ความเสื่อมโทรมทางกายภาพของจิตรกรรมและโบราณวัตถุที่ไม่สามารถสร้างทดแทนได้

3) ทุนในสภาวะสถาบัน (Institutionalized State) คือ การรับรองคุณค่าอย่างเป็นทางการ เช่น การที่จิตรกรรมลายสักปู่ม่านและวัดภูมินทร์ได้รับการขึ้นทะเบียนเป็นโบราณสถานโดยกรมศิลปากร และการเป็นสินทรัพย์หลักในการขับเคลื่อน "เมืองเก่าน่าน" สู่การเป็นมรดกโลกขององค์การยูเนสโก (UNESCO) ซึ่งการรับรองสิ่งเหล่านี้จำเป็นต้องมีแผนการบริหารจัดการมรดกที่มีประสิทธิภาพและยั่งยืน

เมื่อพิจารณาถึงพลวัตและความท้าทายในการเปลี่ยนผ่านสู่ยุคร่วมสมัย ความนิยมในการสักขาลายแบบดั้งเดิมลดน้อยลงอย่างมากเนื่องจากปัจจัยหลายประการ เช่น การเปลี่ยนแปลงค่านิยมและบริบทสังคมที่มองการสักในแง่มุมที่แตกต่างไป อุปสรรคทางกายภาพจากความเจ็บปวดของการสักแบบดั้งเดิม ที่สำคัญคือค่าใช้จ่ายที่สูงในการสักขาลาย คือ 20,000-25,000 บาท (ศราวุธ แววงาม, การสื่อสารส่วนบุคคล, 18 พฤษภาคม 2567) รวมทั้งการขาดแคลนผู้สืบทอดทักษะดั้งเดิม ปัญหาเหล่านี้ได้เร่งให้เกิดการสูญเสียทุนในสภาวะร่างกายอย่างรุนแรง อย่างไรก็ตาม ลายสักล้านนาโดยเฉพาะการสักเพื่อการค้าจัดเป็น "การค้าบนร่างกาย" (Body Commercialize) ที่มีศักยภาพในการสร้างมูลค่าทางเศรษฐกิจอย่างสูง โดยมูลค่าการสักที่สูงสะท้อนมูลค่าของทุนในสภาวะร่างกายที่เกี่ยวข้องกับฝีมือและพิธีกรรมของอาจารย์สัก

ในปัจจุบัน ลายสักล้านนามีศักยภาพสูงในการเป็นซอฟต์พาวเวอร์ที่สามารถชักจูงและโน้มน้าวจิตใจให้เกิดความชอบและสนใจในวัฒนธรรมล้านนามากขึ้น โดยเฉพาะในกลุ่มนักท่องเที่ยวต่างชาติ การนำลวดลาย อัตลักษณ์ที่สำคัญคือ มอมและปะลู ไปใช้ในการออกแบบผลิตภัณฑ์ที่ระลึกและการส่งเสริมการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมเพื่อสร้างรายได้และกระตุ้นพลวัตทางเศรษฐกิจของล้านนา จึงเป็นการจัดการกับความท้าทายเชิงอนุรักษ์ที่ปรับเปลี่ยนการบริโภคทางวัฒนธรรมไปสู่ผลิตภัณฑ์สร้างสรรค์

บทสรุป

สักขาลายล้านนาเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ที่ทรงคุณค่าและเป็นอัตลักษณ์ที่โดดเด่นของชาวล้านนา ในอดีตสักขาลายโดยเฉพาะการสักสีดำตั้งแต่เอวถึงเข่าที่ทำให้ชาวล้านนาได้ชื่อว่า "ลาวพุงดำ" มีความหมายเชิงสัญลักษณ์ที่ลึกซึ้ง บ่งบอกถึงความเป็นลูกผู้ชาย ความกล้าหาญ และความเชื่อเรื่องคงกระพันชาตรีหรือเมตตามหานิยม รวมทั้งสะท้อนสถานะทางสังคมของผู้มีรอยสัก

ปัจจุบันลายสักที่มีศักยภาพสูง คือลายมอมและปะลู ได้รับการยอมรับว่าเป็นอัตลักษณ์ที่โดดเด่นและมีศักยภาพในการสร้างมูลค่าเพิ่มทางเศรษฐกิจสูงสุด และแนวคิดการค้าบนร่างกายสะท้อนให้เห็นถึงมูลค่าทางเศรษฐกิจที่สูงของการสักเพื่อการค้า

อย่างไรก็ตาม สักขาลายกำลังเผชิญกับการสูญหายขององค์ความรู้ที่ฝังในคนของอาจารย์สัก ซึ่งเป็นความรู้เฉพาะทางที่บูรณาการศาสตร์หลายแขนง การบูรณาการการอนุรักษ์ โดยเฉพาะการนำเทคโนโลยีดิจิทัลมาใช้บันทึกองค์ความรู้ การสร้างคุณค่าทางเศรษฐกิจ และการมีส่วนร่วมของชุมชน จึงเป็นกลไกสำคัญในการการอนุรักษ์ที่ยั่งยืนเพื่อต่อยอดสู่การพัฒนาเศรษฐกิจสร้างสรรค์ในฐานะซอฟต์พาวเวอร์ของภูมิภาค

ข้อเสนอแนะ

จากการวิเคราะห์อัตลักษณ์ลายสักพบความท้าทายที่สามารถนำไปสู่ข้อเสนอแนะเชิงกลยุทธ์เพื่อการอนุรักษ์และต่อยอดสักขาลายล้านนาในฐานะมรดกทางวัฒนธรรมร่วมสมัย ดังนี้

1. กลยุทธ์ด้านการอนุรักษ์และธำรงรักษาคุณค่าดั้งเดิม

การคงไว้ซึ่งพิธีกรรมและความเชื่อ ควรส่งเสริมสนับสนุนให้มีการคงไว้ซึ่งขั้นตอนและพิธีกรรมในการสักล้านนา โดยเฉพาะในกลุ่มผู้สักที่มีความเชื่อทางศาสนา เพื่อรักษาความศักดิ์สิทธิ์และพลานุภาพ การคงคุณค่านี้เป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้การสักล้านนายังคงได้รับความนิยมในกลุ่มชาวต่างชาติที่สนใจวัฒนธรรมเชิงความเชื่อ

การยกระดับมาตรฐานช่างสักและสุขอนามัย หน่วยงานที่เกี่ยวข้องควรส่งเสริมการให้ความรู้เกี่ยวกับการสัก การดูแลหลังการสัก รวมทั้งการตรวจสอบคุณภาพของอุปกรณ์และสถานที่ให้บริการสัก ให้มีความสะอาดถูกสุขอนามัย และได้มาตรฐานวิชาชีพ ซึ่งจะช่วยเพิ่มความน่าเชื่อถือและลดทัศนคติเชิงลบต่อการสัก

2. กลยุทธ์ด้านการจัดการองค์ความรู้และการใช้เทคโนโลยีดิจิทัล

การบูรณาการปัญญาประดิษฐ์ (AI) เพื่อเปลี่ยนองค์ความรู้ ซึ่งรัฐและหน่วยงานที่เกี่ยวข้องควรร่วมมือกันในการเร่งรัดโครงการแปลงองค์ความรู้ฝังใน (Tacit Knowledge) ของอาจารย์สักโบราณให้เป็นฐานข้อมูลดิจิทัล (Explicit Knowledge) ซึ่งฐานข้อมูลนี้ควรรวบรวมความรู้ด้านเภสัชวิทยา (สูตรหมึกสัก) อักษรศาสตร์ (การลงอักขระยันต์) และสรีรวิทยา (การจัดวางลาย) เพื่อให้สามารถถ่ายทอดองค์ความรู้ได้อย่างยั่งยืน

การสร้างโมเดล (HERITAGE: Health, Risk factors, exercise Training And Genetics) เพื่อสร้างกรอบการทำงานที่ชัดเจนในการคุ้มครองและส่งเสริมการใช้ประโยชน์จากทุนทางวัฒนธรรมลายสักล้านนา

3. กลยุทธ์ด้านซอฟต์พาวเวอร์และเศรษฐกิจสร้างสรรค์เชิงจริยธรรม

การส่งเสริมซอฟต์พาวเวอร์ผ่านการค้าบนร่างกาย โดยส่งเสริมการสักล้านนาในฐานะต้นทุนทางวัฒนธรรมให้เป็นการค้าบนร่างกาย และนำลายสักอัตลักษณ์หลัก คือ มอมและปะลู ไปใช้ในการพัฒนาผลิตภัณฑ์และการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมอย่างยั่งยืน

ที่สำคัญคือ การพิจารณาถึงจริยธรรมในการออกแบบและการพัฒนาผลิตภัณฑ์เพื่อการค้า ควรให้ความสำคัญกับความอ่อนไหวทางจริยธรรม โดยไม่ควรนำอักขระ (อักษร) ที่เกี่ยวเนื่องกับความเชื่อทางศาสนาไปใช้ในส่วนที่อยู่ต่ำของผลิตภัณฑ์ เช่น ขาหรือเท้า หรือกางเกง

ภาพ 13 จาก https://www.facebook.com/photo/?fbid=1084267117071827&

ดังนั้น การพัฒนายุทธศาสตร์การตลาดและการขยายฐาน ควรวางยุทธศาสตร์การตลาดเพื่อส่งเสริมลายสักล้านนาในฐานะซอฟต์พาวเวอร์ผ่านการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม และพิจารณาขยายฐานกลุ่มเป้าหมายผู้ที่สนใจวัฒนธรรมล้านนาในระดับนานาชาติ

4. ข้อเสนอแนะสำหรับการวิจัยในอนาคต

ควรมีการขยายผลการศึกษาไปยังจิตรกรรมฝาผนังในวัดอื่นๆ ของล้านนา เพื่อสร้างฐานข้อมูลองค์ความรู้ที่สมบูรณ์ยิ่งขึ้น

ควรมีการวิจัยเชิงปริมาณเพื่อสำรวจการรับรู้และทัศนคติของผู้บริโภคต่อผลิตภัณฑ์ที่พัฒนาขึ้นจากลายสักล้านนา เพื่อให้ได้ข้อมูลเชิงลึกด้านพฤติกรรมผู้บริโภคมาปรับใช้ในเชิงพาณิชย์ต่อไป

องค์ความรู้ที่ได้จากบทความ

บทความวิชาการนี้ได้สังเคราะห์และนำเสนอองค์ความรู้ใหม่เกี่ยวกับการจัดการมรดกทางวัฒนธรรมของสักขาลายล้านนาในบริบทของเศรษฐกิจสร้างสรรค์และเทคโนโลยี ดังนี้

1. องค์ความรู้เชิงอัตลักษณ์และประวัติศาสตร์

อัตลักษณ์ “ลาวพุงดำ” และการจำแนกรูปแบบการสัก ได้ยืนยันที่มาของคำว่า "ลาวพุงดำ" ซึ่งเกิดจากการที่ชายชาวล้านนานิยมสักสีดำ (เทาดำ-น้ำเงินดำ) ตั้งแต่บริเวณท้องน้อยลงมาถึงเข่า โดยอาศัยหลักฐานจากจิตรกรรมฝาผนังในวัดสำคัญ 4 แห่งของล้านนา นอกจากนี้ยังสามารถจำแนกรูปแบบการสักขาลายดั้งเดิมได้เป็น 4 ประเภทหลัก ที่สะท้อนสถานะทางสังคมและหน้าที่ในอดีตของผู้สัก ได้แก่ สักขาลายเว้นระยะรูป สักขาดำ สักขาลายดำเน้นรูป และสักเฉพาะรูป

ลวดลายอัตลักษณ์หลักและคติความเชื่อ ได้มีการระบุ ลวดลายอัตลักษณ์หลัก 2 รูป ที่มีศักยภาพในการต่อยอดทางเศรษฐกิจ คือ มอม ปะลู (Belu) โดยเฉพาะลาย "มอม" ซึ่งเป็นสัตว์หิมพานต์คล้ายสิงโต ได้รับการยอมรับว่าเป็นอัตลักษณ์ที่โดดเด่นและมีศักยภาพสูงสุดในการสร้างมูลค่าเพิ่ม ลวดลายเหล่านี้เชื่อมโยงกับความเชื่อเรื่องคงกระพันชาตรี เมตตามหานิยม และการแสดงความเป็นชายชาตรี

กลไกทางสังคมในการต่อต้านทางวัฒนธรรม การสักขาลายไม่ได้เป็นเพียงความเชื่อส่วนบุคคล แต่ในอดีตได้ถูกใช้เป็นทุนทางสัญลักษณ์ และกลไกทางสังคมในการสร้างความแตกต่างทางอัตลักษณ์ เช่น การสักขาก้อม เพื่อต่อรองและต้านทานอิทธิพลทางวัฒนธรรมของพม่าในยุคที่ล้านนาอยู่ภายใต้การปกครอง

2. องค์ความรู้เชิงการจัดการและเศรษฐกิจสร้างสรรค์

สักขาลายเป็นการค้าบนร่างกาย เป็นต้นทุนทางวัฒนธรรมที่สำคัญ ที่สามารถแปลงเป็นมูลค่าทางเศรษฐกิจได้อย่างสูง โดยเฉพาะอย่างยิ่งการสักเพื่อการค้าที่ถูกจัดอยู่ในแนวคิด “การค้าบนร่างกาย” ซึ่งมีค่าใช้จ่ายสูงถึง 20,000-25,000 บาทต่อครั้ง

แนวทางการใช้ซอฟต์เพาเวอร์เชิงจริยธรรม มีความจำเป็นในการใช้ลายสักเป็นซอฟต์เพาเวอร์อย่างมีจริยธรรม โดยเฉพาะการพิจารณาความเหมาะสมของการนำอักขระทางศาสนาไปใช้ในผลิตภัณฑ์เชิงพาณิชย์ เพื่อเคารพต่อความเชื่อและคุณค่าดั้งเดิมของมรดกทางวัฒนธรรม

เอกสารอ้างอิง

เกรียงศักดิ์ ชัยดรุณ. (2568). *ส่องอดีตล้านนาตะวันออกจากบันทึกการเดินทางของ เรจินาลด์ เลอ เมย์*. นันทพันธ์พริ้นติ้ง.

ธวัชชัย ปุณณลิมปกุล. (ม.ป.ป.). การอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนัง. ใน *ปูมประวัติวัดภูมินทร์* (หน้า 49-78). บ้านไมตรี พับลิชชิ่ง.

บ็อค, คาร์ล. (2529). *ท้องถิ่นสยามยุคพระพุทธเจ้าหลวง*. กรุงเทพฯ: ศิลปวัฒนธรรม.

ปดิวลดา บวรศักดิ์. (2568). *ลาวพุงดำ*. ศิลปวัฒนธรรม. สืบค้นจาก https://www.silpa- mag.com/culture/article_154611.

มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย. (2542). *สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคเหนือ เล่ม 13*. สยามเพรส แมเนจเม้นท์.

วัดภูมินทร์ น่าน สัมผัสความงามจิตรกรรมฝาผนังปู่ม่านย่าม่าน. (2568). องค์การบริหารการพัฒนาพื้นที่พิเศษเพื่อการท่องเที่ยวอย่างยั่งยืน (อพท.). สืบค้นจาก https://www.dasta.or.th/th/article/268

Bock, C. A. (1986). *Temples and elephants: Travels in Siam in 1881 – 1882*. Oxford University Press.

Broussard, K. A., & Harton, H. C. (2018). Tattoo or taboo? Tattoo stigma and negative attitudes toward tattooed individuals. *The Journal of Social Psychology*, *158*(5), 521-540. https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/28934022/

Pierre Bourdieu's symbolic capital in sociology. (2024). Retrieved from https://easysociology.com/general-sociology/pierre-bourdieus-symbolic-capital-in-sociology/

Hall, S., & du Gay, P. (1996). *Questions of Cultural Identity*. Sage Publications.

UNESCO. (2003). *What is intangible cultural heritage?* Retrieved from https://ich.unesco.org/en/what-is-intangible-heritage-00003

โรโมยุเลียดคำกลอน: การศึกษาเชิงประวัติและกลวิธีการประพันธ์

Romeo and Juliet in Verse: A Historical Study and Composition Techniques

สหะโรจน์ กิตติมหาเจริญ[1] (Saharot Kittimahacharoen)[2]

บทคัดย่อ

บทความวิชาการนี้มีวัตถุประสงค์ที่จะศึกษา *โรโมยุเลียดคำกลอน* เชิงประวัติ ตลอดจนกลวิธีการประพันธ์ ซึ่งผู้แต่งคือนายพลอย ทหารมหาดเล็ก สมาชิกหอพระสมุดวชิรญาณและเป็นกวีสมัครเล่น ผลการศึกษาพบว่า *โรโมยุเลียดคำกลอน* เป็นวรรณกรรมที่มีที่มาจากพระนิพนธ์แปลร้อยแก้วเรื่อง *นิทานเรื่องโรโมยุเลียด* ในพระองค์เจ้าวรวรรณากร หรือพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ โดยเผยแพร่ลงใน *วชิรญาณ* เมื่อ พ.ศ.2440 นอกจากนี้ *โรโมยุเลียดคำกลอน* ยังเป็นหลักฐานวรรณกรรมเรื่อง *โรเมโอและจูเลียด* ที่แต่งเป็นร้อยกรองภาษาไทยเรื่องแรก แสดงถึงความสนใจของกวีที่สนใจนำเรื่องแปลกใหม่ บำรุงสติปัญญาผู้อ่านมาเผยแพร่แก่สมาชิกหนังสือ *วชิรญาณ* ด้านกลวิธีการประพันธ์ นายพลอย ทหารมหาดเล็กแต่ง *โรโมยุเลียดคำกลอน* ด้วยกลอนสุภาพ มีศิลปะการประพันธ์ทั้งด้านการใช้คำ การใช้เสียงสัมผัส การใช้บทสนทนาดำเนินเรื่องเป็นกลอนสุภาพ ขณะเดียวกันผู้แต่งเป็นผู้มีความรู้ทางภาษาและการแต่งคำประพันธ์

คำสำคัญ: โรเมโอและจูเลียต; วรรณกรรมไทย; วรรณกรรมคำกลอน

[1] ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ประจำภาควิชาภาษาไทยและภาษาตะวันออก คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยรามคำแหง

[2] Asst. Prof., Dr., Department of Thai and Oriental Languages, Faculty of Humanities, Ramkhamhaeng University.
e mail : saharot.k@rumail.ru.ac.th

* Received November 5, 2025, revised December 24, 2025 and Accepted December 29, 2025

Abstract

This article aims to study Romeo and Juliet in Verse from a historical perspective, as well as its composition techniques. The author, Mr. Ploi Thahanmahatlek, who was member of the Vajirayan Library and an amateur poet, wrote the poem. The study found that The Tale of Romeo and Juliet originated from a prose translation of the story by Prince Worawanakorn (or Prince Narathip Praphanphong) was published in Vajirayan in 1897. Furthermore, Romeo and Juliet in Verse is considered the first Thai poem featuring a story inspired by Romeo and Juliet, demonstrating the poet's interest in introducing novel and intellectually stimulating stories to the readers who subscribed to the Vajirayan journal. Regarding the composition techniques, the author composed Romeo and Juliet in Verse, demonstrating artistry in terms of word choice, alliteration, and dialogue. He also shows his expertise in language and poetic composition.

Keywords: Romeo and Juliet; Thai literary; Poetry

บทนำ

เมื่อเอ่ยถึงวรรณกรรมเรื่อง *โรเมโอและจูเลียต* (Romeo and Juliet) นักวรรณคดีศึกษาย่อมรู้ว่าเป็นชื่อบทละครของจินตกวีผู้มีชื่อเสียงคือวิลเลียม เชกสเปียร์ กล่าวกันว่าเป็นเรื่องราวความรักของหนุ่มสาวที่มีอุปสรรคจากความขัดแย้งระหว่างตระกูลซึ่งเป็นเรื่องที่เกิดขึ้นจริง ดังที่พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระราชนิพนธ์คำนำใน *โรเมโอและจูเลียต* ว่าวิลเลียม เชกสเปียร์ ได้นำเนื้อเรื่องมาจากนิทานที่มีผู้แต่งขึ้น โดยเกิดขึ้นที่เมืองเวโรนา ประเทศอิตาลี พ.ศ.1847 หลังจากที่วิลเลียม เชกสเปียร์ได้ประพันธ์บทละครเรื่อง *โรเมโอและจูเลียต* ก็มีการนำออกไปแสดงในโรงละครต่าง ๆ ในประเทศยุโรปจนเกิดความแพร่หลายไม่เฉพาะแต่ประเทศอังกฤษเท่านั้น (พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2465, น. ก)

ด้านความแพร่หลายของ *โรเมโอและจูเลียต* ในวงวรรณกรรมไทย ปรากฏเป็นครั้งแรกคือพระองค์เจ้าวรวรรณากร หรือต่อมาคือพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ได้ทรงแปล *นิทานเรื่องโรโมยุเลียด* จากฉบับภาษาอังกฤษของชาร์ลส์ แลมป์ ซึ่งเป็นร้อยแก้วลงใน *วชิรญาณวิเศษ* เมื่อ ร.ศ.108 ตรงกับ พ.ศ.2432 ต่อมามีผู้ศึกษาและพบว่าขุนสุนทรภาษิตหรือถนอม เกยานนท์เป็นกวีคนแรกที่นำ *โรเมโอและจูเลียต* มาแต่งเป็นคำฉันท์มีชื่อเรื่องว่า *โรโมยูเลียดคำฉันท์* ลงพิมพ์ใน *เสนาศึกษาและแผ่วิทยาศาสตร์* เมื่อ พ.ศ.2464 (อาชญาสิทธิ์ ศรีสุวรรณ, 2566) ก่อนที่พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวจะทรงแปลบทละครเรื่อง *โรเมโอและจูเลียต* จากต้นฉบับของวิลเลียม เชกสเปียร์ ขึ้นเมื่อ พ.ศ.2465 อย่างไรก็ตามเมื่อกล่าวถึง *โรเมโอและจูเลียต* แล้ว ผู้อ่านจะรู้จักและคุ้นเคยกับพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวมากกว่า ทั้งนี้เป็นเพราะพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงนำวรรณกรรมเอกของวิลเลียม เชกสเปียร์ มาทรงแปลและแปลงเป็นภาษาไทยแล้วหลายเรื่อง เช่น *ตามใจท่าน เวนิสวาณิช* และบทละครแปลงอย่างเช่นเรื่อง *พญาราชวังสัน* อีกทั้งความแพร่หลายของพระราชนิพนธ์แปลบทละครเรื่อง *โรเมโอและจูเลียต* ก็ยังคงมีการศึกษามาจนถึงปัจจุบัน

ผู้เขียนพบว่าหลังจากที่พระองค์เจ้าวรวรรณากรทรงแปล *นิทานเรื่องโรโมยุเลียด* ของชาร์ลส์ แลมป์ เพื่อเผยแพร่ในวงวรรณกรรมไทย ปรากฏว่ามีกวีชื่อว่านายพลอย ทหารมหาดเล็กก็ได้นำเนื้อเรื่องจากพระนิพนธ์ร้อยแก้วนี้มาสร้างสรรค์เป็นวรรณกรรมคำกลอนชื่อว่า *โรโมยุเลียดคำกลอน* ลงพิมพ์ใน *วชิรญาณ* เมื่อ ร.ศ.116 หรือ พ.ศ.2440 นั่นหมายถึงว่าวรรณกรรมเรื่อง *โรเมโอและจูเลียต* ฉบับร้อยกรองภาษาไทยเรื่องแรกไม่ใช่ *โรโมยูเลียดคำฉันท์* ของขุนสุนทรภาษิตหรือถนอม เกยานนท์ แต่น่าจะเป็น *โรโมยุเลียดคำกลอน* ของนายพลอย ทหารมหาดเล็ก บทความนี้จึงมีวัตถุประสงค์ที่จะศึกษา *โรโมยุเลียดคำกลอน* ของนายพลอย ทหารมหาดเล็กเชิงประวัติและกลวิธีการประพันธ์ เพื่อให้เป็นที่รู้จักอย่างกว้างขวางในวงวรรณกรรมไทยมากยิ่งขึ้น โดยมีวิธีดำเนินการศึกษาคือศึกษาตัวบท *โรโมยุเลียดคำกลอน* ตลอดจนสำรวจวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องว่ามีผู้ใดศึกษาหรือไม่ จากนั้นจึงวิเคราะห์ตัวบทอย่างรอบด้านและสรุปผลการศึกษา เรียบเรียงเป็นบทความนำเสนอคำตอบจากการศึกษา

จากการสำรวจวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับ *โรโมยุเลียดคำกลอน* ผู้เขียนพบว่ายังไม่มีงานวิจัยตลอดจนบทความใดที่จะกล่าวถึงวรรณกรรมเรื่องนี้มาก่อน หากแต่มีบทความเรื่องหนึ่งที่น่าสนใจได้กล่าวถึงการนำวรรณกรรมเรื่อง *โรเมโอและจูเลียต* มาแต่งเป็นคำประพันธ์ร้อยกรองเรื่องแรก คือบทความเรื่อง *มีผู้แปล Romeo and Juliet มาเป็นภาษาไทยก่อนในหลวงรัชกาลที่ 6* ของอาชญาสิทธิ์ ศรีสุวรรณ เผยแพร่ในเว็บไซต์ https://www.the101.world/romeo-and-juliet-thai/ เมื่อวันที่ 31 มกราคม พ.ศ.2566 บทความเรื่องดังกล่าวได้กล่าวถึงการนำ *โรเมโอและจูเลียต* มาแปลเป็นฉบับภาษาไทย โดยผู้ที่นำมาแปลท่านแรกคือพระองค์เจ้าวรวรรณากร ขณะเดียวกันอาชญาสิทธิ์ ศรีสุวรรณได้กล่าวว่ามีการแปล *โรเมโอและจูเลียต* เป็นภาษาไทยอีกสำนวนหนึ่ง โดยรองอำมาตย์โท ขุนสุนทรภาษิตหรือถนอม เกยานนท์ ได้แต่งเรื่อง *โรโมยูเลียดคำฉันท์* ลงพิมพ์ใน *เสนาศึกษาและแผ่วิทยาศาสตร์* เดือนสิงหาคมถึงตุลาคม พ.ศ.2464 นับตั้งแต่เล่ม 5 ตอนที่ 8 ตอนที่ 9 และตอนที่ 10 นอกจากนี้ยังวิเคราะห์ลักษณะตัวบท *โรโมยูเลียดคำฉันท์* ว่าขุนสุนทรภาษิตดำเนินขนบการแต่งตามแบบโบราณ อีกทั้งมีการศึกษาลักษณะบางประการของตัวบทไว้ ซึ่งเป็นบทความที่น่าสนใจเพราะกล่าวถึง *โรเมโอและจูเลียต* ที่แต่งเป็นร้อยกรองครั้งแรก ก่อนที่ผู้เขียนจะพบว่า *โรโมยูเลียดคำฉันท์* ของขุนสุนทรภาษิตไม่ใช่วรรณกรรมร้อยกรองเรื่องแรก หากแต่เป็น *โรโมยุเลียดคำกลอน* ของนายพลอย ทหารมหาดเล็กที่เป็นวรรณกรรมร้อยกรองเรื่องแรก

ภูมิหลังของผู้แต่งและวรรณกรรมเรื่อง *โรโมยุเลียดคำกลอน*

ก่อนที่จะศึกษา *โรโมยุเลียดคำกลอน* ผู้เขียนขอกล่าวถึง *นิทานเรื่องโรโมยุเลียด* ที่มาของ *โรโมยุเลียดคำกลอน* เพื่อเป็นความรู้พื้นฐาน พระองค์เจ้าวรวรรณากรหรือพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ทรงเป็นเจ้านายที่มีความสนพระทัยในการละคร ตลอดจนวรรณกรรมที่มาจากต่างประเทศ พระอัจฉริยภาพด้านที่ทรงสนพระทัยวรรณกรรมที่มาจากต่างประเทศและเป็นที่ประจักษ์ชัดในวงวรรณกรรมไทย ดังเช่น ทรงนำเค้าอุปรากรเรื่องมาดามบัตเตอร์ฟลายของปูชินีมาจากพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวที่ทรงเล่าไว้ในพระราชนิพนธ์เรื่อง *ไกลบ้าน* มาทรงดัดแปลงและทรงปรับปรุงจนเป็นบทละครร้องเรื่อง *สาวเครือฟ้า* ดังที่ปรากฏในบทละครหน้าแรกว่า “*บทละครร้องเรื่องสาวเครือฟ้าเลียนเรื่องคอมิก ออปราฝรั่งเศสที่ลือชื่อ มาดามบัตเตอรฟลาย ได้จากหนังสือหนังสือไกลบ้าน*” (อ้างพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหมื่นนราธิปประพันธ์พงศ์ จากเนียนศิริ ตาละลักษมณ์, 2522, น. 52) นอกจากนี้ยังทรงนำเนื้อเรื่องจากวรรณกรรมไทยและต่างประเทศมาปรุงเป็นละครไทย เช่น *อาหรับราตรี* เฉพาะบางตอน (เนียนศิริ ตาละลักษมณ์, 2522, น. 66) อนึ่ง ข้อมูลบางแห่งได้กล่าวว่าเรื่อง *อาหรับราตรี* พระองค์ก็ได้ทรงนำมาพระนิพนธ์เป็นกลอนนิยายด้วย (กุสุมา รักษมณี, 2513, น. 6)

พระองค์เจ้าวรวรรณากร ทรงแปลเรื่อง *นิทานเรื่องโรโมยุเลียด* โดยทรงนำเรื่องมาจาก *นิทานเชกสเปียย่อ* ซึ่งผู้แต่งคือชาร์ลส์ แลมป์มาทรงแปลและเผยแพร่ลงใน *วชิรญาณวิเศษ* ตั้งแต่เล่ม 5 แผ่นที่ 2 วันอาทิตย์ที่ 27 เดือนตุลาคม รัตนโกสินทร์ศก 108 จนถึงเล่ม 5 แผ่นที่ 19 วันอาทิตย์ที่ 23 เดือนกุมภาพันธ์ รัตนโกสินทร์ศก 108 ดังปรากฏข้อความใน *วชิรญาณวิเศษ* กล่าวถึงที่มาของพระนิพนธ์แปลร้อยแก้วเรื่อง *นิทานเรื่องโรโม*

ยุเลียด ว่า "*นิทานเชกสเปียย่อ ของชาลส์ แลมป์ ผู้แต่ง*" และ "*พระองคเจ้าวรวรรณากรปฏิคมทรงแปล*" (พระองค์เจ้าวรวรรณากร เล่ม 5 แผ่นที่ 2, 2432, น.19) ใน *โรโมยุเลียดคำกลอน* ก็กล่าวไว้ด้วยเช่นกันว่า "*จะเริ่มริตริเกลาสำเนาเรื่อง ตามแบบเบื้องโรมันมีบรรหาร ของชาลส์แลมป์แต้มต่อไว้ภอการ*" (นายพลอยทหารมหาดเล็ก, 2440, น. 3305) ด้านการเผยแพร่ *นิทานเรื่องโรโมยุเลียด* ใน *วชิรญาณวิเศษ* มีการทยอยนำลงแผ่นละตอน เมื่อจะจบแต่ละตอนที่ทรงแปลจะมีข้อความว่า "(เรื่องนี้จะมีต่อไป)" แสดงว่าเรื่องยังคงดำเนินต่อในแผ่นหน้า ทั้งนี้พระองค์เจ้าวรวรรณากรจะทรงเคยอ่านวรรณกรรมเรื่อง *โรเมโอและจูเลียด* ของวิลเลียม เชกสเปียร์ มาก่อนหรือไม่นั้นไม่ปรากฏหลักฐาน เท่าที่พบมีเพียงพระราชนิพนธ์คำนำในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวว่า "*มีผู้ได้นิพนธ์เรื่องของเชกส์เปียร์ขึ้นแล้ว 3 ราย, คือพระเจ้าบรมวงษ์เธอ กรมหมื่นนราธิปประพันธ์พงศ์ได้ทรงพระนิพนธ์เรื่อง "โรเมโอและยูเลียต" เรื่อง 1*," (พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2459, น. ข) ทรงกล่าวว่าพระองค์เจ้าวรวรรณากรหรือพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ทรงรู้จักวรรณกรรมของวิลเลียม เชกสเปียร์ ผู้เขียนจึงสันนิษฐานว่าพระองค์เจ้าวรวรรณากรน่าจะทรงเคยอ่าน เพราะถ้าศึกษาพระประวัติของพระองค์แล้วพระองค์จะทรงสนพระทัยวรรณกรรมตะวันตก ดังนั้นวรรณกรรมของวิลเลียม เชกสเปียร์ก็น่าจะผ่านสายพระเนตรอยู่บ้าง

นิทานเรื่องโรโมยุเลียด ฉบับพระนิพนธ์แปลร้อยแก้วกล่าวถึงเรื่องราวความขัดแย้งของสองตระกูลระหว่างแกปุเลตและมอนเตคูแห่งเมืองวโรนา วันหนึ่งตระกูลแกปุเล็ตได้จัดงานเลี้ยง เชิญแขกให้มาร่วมงานมากมาย ยกเว้นคนในตระกูลมอนเตคู เบนโอเลียวเพื่อนรักก็ได้ชวนโรโมมาร่วมงานเลี้ยง ในงานเลี้ยงทุกคนต้องสวมหน้ากากปลอม ทำให้โรโมมีโอกาสพบกับยุเลียด โรโมรู้สึกประทับใจต่อยุเลียดทันทีที่ได้พบ แต่แล้วไตบัลต์หลานชายของเศรษฐีแกปุเลตทราบว่าโรโมได้แฝงกายเข้ามาในงานเลี้ยงนี้ ไตบัลต์มีเรื่องเคืองแค้นกับโรโมจึงผูกใจเจ็บและคิดจะเข้าไปทำร้าย หากเศรษฐีแกปุเลตชิงห้ามไว้ก่อน ต่อมาโรโมได้สารภาพรักกับยุเลียดและขอแต่งงาน โรโมได้ขอให้บาทหลวงลอเรนศ์ประกอบพิธีสมรสให้แก่ทั้งคู่ วันหนึ่งเบนโอเลียวเมอคุเตียวและโรโมได้พบไตบัลต์จนมีเรื่องทะเลาะวิวาทกัน แม้ว่าโรโมจะพยายามไกล่เกลี่ยเพราะเห็นว่าไตบัลต์คือพี่น้องของยุเลียดแต่ก็ไม่สำเร็จ ไตบัลต์ได้ใช้ดาบแทงเมอคุเตียวจนถึงแก่ความตาย ส่วนโรโมลุแก่โทสะพลั้งเผลอชักดาบแทงไตบัลต์ถึงแก่ความตายเช่นกัน

เจ้าเมืองวโรนาตัดสินให้โรโมต้องออกจากเมืองห้ามกลับเข้ามาอีก ไม่เช่นนั้นจะถูกประหารชีวิต เมื่อบาทหลวงลอเรนศ์ทราบข่าวจึงได้แนะให้โรโมเดินทางไปพักที่เมืองแมนตัวก่อน เมื่อมีโอกาสค่อยเดินทางกลับมา แต่แล้วเศรษฐีแกปุเลตได้ยกยุเลียดให้แก่เดนต์ปารีสชายหนุ่มผู้ดี บาทหลวงลอเรนศ์ได้แนะให้ยุเลียดดื่มยาที่มีฤทธิ์หยุดชีวิตชั่วครู่ หลังจากที่ตระกูลแกปุเลตนำศพยุเลียดไปฝังที่สุสานตระกูล เมื่อถึงเวลานั้นโรโมทราบแผนก็จะเดินทางมาที่สุสาน ทันเวลาที่ยุเลียดฟื้นตื่นจากการหลับ ก่อนที่ทั้งสองจะไปอยู่ที่เมืองแมนตัว แต่การณ์กลับไม่ได้เป็นเช่นนั้น เพราะโรโมมาทราบเรื่องยุเลียดถึงแก่ชีวิต ก่อนจะทราบแผนการของบาทหลวง โรโมหาซื้อยาพิษและเดินทางมายังสุสาน ได้พบกับเดนต์ปารีสที่มายังสุสานเช่นกัน เกิดการดวลดาบขึ้น เดนต์ปารีสสิ้นชีวิต โรโมได้ดื่มยาพิษจนปลิดชีวิต ฝ่ายยุเลียดหลังตื่นมาจากการหลับที่

ยาวนาน พบว่าโรโมได้ดื่มยาพิษปลิดชีวิตไปแล้ว จึงได้ใช้ดาบของโรโมแทงที่คอของตนเองก่อนสิ้นใจตามโรโม ท้ายที่สุดตระกูลแกปุเลตและมอนเตคูต่างก็ได้ปรองดองกัน

กล่าวได้ว่า วงวรรณกรรมไทยได้รู้จัก *โรเมโอและจูเลียต* เป็นครั้งแรกจากพระนิพนธ์แปลร้อยแก้วเรื่องนี้ และน่าจะทำให้กวีสมัยนั้นได้อ่านแล้วถือว่าเป็นเรื่องแปลกใหม่ จึงนำมาแต่งเป็นร้อยกรองดังที่นายพลอย ทหารมหาดเล็กได้แต่งเป็นคำกลอน ต่อมารองอำมาตย์โท ขุนสุนทรภาษิตหรือถนอม เกยานนท์จึงได้แต่งเป็นคำฉันท์ ส่วนพระราชนิพนธ์เรื่อง *โรเมโอและจูเลียต* ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว พระองค์ทรงแปลจากฉบับภาษาอังกฤษของวิลเลียม เชกสเปียร์ ดังพระราชนิพนธ์คำนำที่ทรงอธิบายไว้ว่า "*เรื่อง "โรเมโอและจูเลียต" ยังไม่เคยมีผู้ใดแปลเปนภาษาไทยเปนบทลครตามรูปเดิมของเชกส์เปียร์เลย... เรื่องลครของเชกส์เปียร์ที่ข้าพเจ้าได้แปลไว้แล้วก่อนนี้สองเรื่องพอใช้ได้, ข้าพเจ้าจึ่งจับแปลเรื่องนี้อีก.*" (พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2465, น. ค) นับว่า *โรเมโอและจูเลียต* ฉบับแปลสมบูรณ์จึงเกิดขึ้นอย่างน่าภาคภูมิใจในวงวรรณกรรมไทยด้วยพระปรีชาญาณของพระองค์ ก่อนที่จะมีผู้แปลท่านอื่นนำ *โรเมโอและจูเลียต* จากต้นฉบับมาแปลอีกหลายครั้ง ซึ่งฉบับแปลล่าสุดมีผู้ได้แปลขึ้นใช้นามแฝงว่าศวา เวฬุวิวัฒนา จัดพิมพ์โดยสำนักพิมพ์แม่นวรรณกรรม พ.ศ.2567

1. นายพลอย ทหารมหาดเล็ก: สมาชิกของหอพระสมุดวชิรญาณและกวีสมัครเล่น

จากการศึกษาภูมิหลังเกี่ยวกับผู้แต่ง *โรโมยุเลียดคำกลอน* ผู้เขียนไม่พบประวัติและชีวิตส่วนตัวในสถานะกวีหรือผู้แต่ง จึงสันนิษฐานว่านายพลอยน่าจะทำหน้าที่เป็นทหารมหาดเล็กในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวตามคำตำแหน่งที่ต่อท้ายชื่อ และน่าจะเป็นสมาชิกของหอพระสมุดวชิรญาณ การที่ผู้เขียนกล่าวเช่นนี้มาจากข้อสันนิษฐาน 2 ประการ คือ 1. ชื่อของนายพลอยที่เกี่ยวข้องกับหอพระสมุดวชิรญาณมีสองท่าน จึงต้องมีการบอกตำแหน่ง และ 2. สมาชิกและกรรมการหอพระสมุดวชิรญาณสามารถเขียนเรื่องลงได้ ดังที่จะอธิบายต่อไปนี้

1.1 ชื่อของนายพลอยที่เกี่ยวข้องกับหอพระสมุดวชิรญาณมีสองท่าน จึงต้องมีการบอกตำแหน่ง

เมื่อพิจารณาชื่อของนายพลอยตามที่ปรากฏในหนังสือ *วชิรญาณ* ผู้เขียนพบว่ามีนายพลอยสองท่านที่เกี่ยวข้องกับหนังสือ *วชิรญาณ* คือ นายพลอย หอพระสมุดและนายพลอย ทหารมหาดเล็ก สำหรับนายพลอย หอพระสมุด มีข้อมูลว่าเป็นผู้เขียนเรื่องลงในหนังสือ *วชิรญาณ* อยู่หลายครั้ง ดังที่ปรากฏในหัวข้อต่าง ๆ เช่น หัวข้อกิจการ คือ *สนทนากันด้วยเรื่องไฟฟ้า เรื่องเล่นลคร* หรือหัวข้อโคลงฉันท์กาพย์กลอน คือ *ช้างสารงูเห่า นิทานเก่าเล่าโอ้เหมือนโกหก* เป็นต้น ส่วนผลงานของนายพลอย ทหารมหาดเล็กมีเพียง *โรโมยุเลียดคำกลอน* เป็นที่น่าสังเกตว่าผู้ที่เขียนเรื่องลงในหนังสือ *วชิรญาณ* นั้น ยังมีผู้เขียนท่านอื่นที่มีการบอกชื่อตามด้วยการระบุตำแหน่ง เช่น นายสาตร์ อาจารย์ นายเพื่อน มหาดเล็ก นายปิ่น หอพระสมุด นายพิม เปรียญ นายปาล เปรียญ เป็นต้น ผู้เขียนเข้าใจว่าน่าจะเป็นชื่อจริงของผู้ที่เขียนเรื่องลงและเพื่อแจ้งให้ทราบว่าผู้ที่เขียนเรื่องเป็นใคร มีสถานะหรือตำแหน่งใด นอกจากนี้ผู้ที่เขียนเรื่องลง *วชิรญาณ* บางท่านก็มีชื่อเพียง

อย่างเดียว ไม่ได้มีตำแหน่งใด ๆ ต่อท้าย เช่น นายเจือ นายเปลี่ยน นายผ่อง นายซุ่นฮวด บางท่านก็มียศและศักดิ์ระบุไว้ เช่น ขุนมหาสิทธิโวหาร (สืบ) หลวงประเสริฐอักษรนิติ์ (แพ) หลวงอินทรมนตรี (เขจร) เป็นต้น

เมื่อพิจารณาชื่อของนายพลอย สามารถอธิบายได้ว่าผู้เขียนเรื่องลงในหนังสือ *วชิรญาณ* มีชื่อนายพลอยอยู่สองท่าน ท่านหนึ่งคือนายพลอย หอพระสมุด อาจจะเป็นพนักงานประจำหอพระสมุดหรือเสมียนพนักงานทำหน้าที่ดูแลหอพระสมุด ซึ่งพนักงานประจำหอพระสมุดส่วนใหญ่มักเป็นลูกจ้างของกรรมการหอพระสมุดวชิรญาณและไม่ได้สังกัดกระทรวงใด ทั้งนี้ตำแหน่งพนักงานหอพระสมุดนี้ไม่มียศศักดิ์ใด ๆ ทำให้ผู้ที่แสวงหาความก้าวหน้าในหน้าที่ต้องมุ่งไปทำงานที่กระทรวงมากกว่าจะมาเป็นพนักงานประจำที่หอพระสมุด ด้วยเหตุนี้สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพจึงทรงมีพระดำริว่า “*ตำแหน่งในพนักงานหอสมุด ไม่มีทางที่จะได้ยศศักดิสมปรารถนา จึงหาได้แต่ผู้มีทางที่จะได้ยศศักดิในกระทรวงอื่นน้อยแล้ว จึงมาสมัคมาทำการหอสมุด*” ดังนั้นพระองค์ทรงเห็นว่า “*การหอพระสมุดสำหรับพระนครที่จะจัดต่อไปจำต้องมีผู้ซึ่งมีความรู้จริง ๆ สำหรับการทุก ๆ แพนก จำต้องมีทางที่จะได้เลื่อนยศศักดิเหมือนข้าราชการกระทรวงอื่น ๆ*” (*ตำนานหอพระสมุด*, 2459, น. 57-58) นายพลอยท่านแรกนี้จึงน่าจะเป็นพนักงานประจำหอพระสมุด หรืออาจจะเคยทำงานที่อื่นในตำแหน่งที่มียศศักดิ์ชั้นน้อยมาก่อนก็ได้ ก่อนจะมาเป็นพนักงานประจำหอพระสมุด

ส่วนนายพลอยอีกท่านหนึ่ง มีการระบุตำแหน่งต่อท้ายชื่อว่าทหารมหาดเล็ก มีข้อสังเกตว่าผู้ที่เขียนเรื่องลงในหนังสือ *วชิรญาณ* ตามที่ผู้เขียนได้กล่าวข้างต้นนั้น บางท่านก็มีตำแหน่งต่อท้ายชื่อใกล้เคียงกับนายพลอยอย่างเช่นนายเพื่อน มหาดเล็ก นั่นหมายถึงว่าผู้เขียนเรื่องน่าจะทำงานในตำแหน่งมหาดเล็กเช่นเดียวกับนายพลอย หากแต่มีความแตกต่างกันคือนายพลอยน่าจะมีตำแหน่งใดตำแหน่งหนึ่งใน “ทหารมหาดเล็ก” ซึ่งมีหน้าที่ที่เกี่ยวข้องกับการถวายงานรับราชการฉลองพระเดชพระคุณพระเจ้าอยู่หัวในการตามเสด็จในกระบวนเสด็จพยุหยาตรา โดยอาจจะทำหน้าที่ขัดดาบเดินเข้าคู่กับแถวตำรวจในขบวนเสด็จ และนับเป็นที่ไว้วางพระราชหฤทัยเพราะต้องอยู่รักษาพระองค์อย่างใกล้ชิด (*ตำนานกรมทหารบกราบที่ 1 มหาดเล็กรักษาพระองค์ฯ*, 2466, น. 4) ส่วนอีกตำแหน่งหนึ่งคือมหาดเล็กนั้นทำหน้าที่ถวายงานฉลองพระเดชพระคุณพระเจ้าอยู่หัวในราชการต่าง ๆ ประจำใกล้ชิดพระองค์ ตำแหน่งมหาดเล็กมีอยู่ 4 ประเภท คือ มหาดเล็กบรรดาศักดิ์ มหาดเล็กวิเศษ มหาดเล็กคงกรม และมหาดเล็กยาม (*เรื่องมหาดเล็ก*, 2514, น. 9) ผู้เขียนจึงสันนิษฐานว่านายพลอย ทหารมหาดเล็กนี้น่าจะเป็นทหารมหาดเล็กรักษาพระองค์ สังกัดอยู่กรมกองใดกรมกองหนึ่ง ทำหน้าที่ตามเสด็จในขบวนหรืออาจจะมีหน้าที่อื่นนอกเหนือจากนี้ก็ได้

อย่างไรก็ตาม กรณีชื่อของนายพลอย ทหารมหาดเล็กมีข้อที่ควรพิจารณาอีกประการหนึ่งคืออาจเป็นการตั้งนามแฝงในการอำพรางตัวตนที่แท้จริงในการเขียนเรื่องหรือไม่ เนื่องจากในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัววัฒนธรรมหนังสือทางตะวันตกได้เข้ามาทำให้เกิดความนิยมตั้งนามแฝงเพื่อให้ผู้อ่านไม่ทราบนามจริงของผู้เขียน ดังเช่น พระยาสุรินทราชา (นกยูง วิเศษกุล) ใช้นามแฝงว่าแม่วัน หรือแม้แต่เจ้านายก็ทรงมีพระนามแฝงเช่นกันอย่างสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ เมื่อครั้งทรงพระนิพนธ์ *เสด็จ*

ประพาสต้น ก็ทรงใช้พระนามแฝงว่านายทรงอานุภาพ หุ้มแพร คำว่าหุ้มแพรนี้เป็นหนึ่งในตำแหน่งหรือลำดับชั้นในกรมมหาดเล็ก ซึ่งประกอบด้วยผู้บัญชาการกรมมหาดเล็ก จางวาง หัวหมื่น นายเวร จ่า หุ้มแพร นายรอง มหาดเล็กวิเศษ (*เรื่องมหาดเล็ก*, 2514, น. 13) โดยสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพได้ทรงตั้งพระนามแฝงของพระองค์ไว้ในพระนิพนธ์เรื่อง *จดหมายนายทรงอานุภาพเล่าเรื่องประพาสต้น เมื่อ ร.ศ.123* ด้วยเหตุผลที่ว่า "*ชื่อคนในจดหมายบอกชื่อตรงบ้าง ใช้ชื่อพรางบ้าง แต่ชื่อพรางทั้งปวงนั้นก็สำหรับความสนุก*" (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2565, น. แจ้งความ) แต่สำหรับกรณีผู้แต่ง *โรโมยุเลียดคำกลอน* นี้ ผู้เขียนสันนิษฐานว่าชื่อของนายพลอย ทหารมหาดเล็กน่าจะเป็นชื่อจริงและตามด้วยการบอกตำแหน่งจริง เพราะถ้าพิจารณาจากชื่อของผู้เขียนเรื่องท่านอื่น ๆ ที่มีสถานะหรือตำแหน่งต่อท้ายชื่อ เช่น นายสาตร์ อาจารย์นายชู เปรียญ ก็น่าจะบอกถึงชื่อจริงตามด้วยสถานะหรือตำแหน่งที่ประจำอยู่ เพื่อให้ทราบว่าผู้ที่เขียนเรื่องเป็นใครและมีสถานะ ตำแหน่งใด การระบุเช่นนี้เข้าใจว่าชื่อของผู้เขียนเรื่องอาจมีซ้ำกัน ดังเช่นนายพลอยที่มีซ้ำกันสองท่าน จึงต้องมีการระบุตำแหน่งต่อท้ายชื่อไว้ให้ชัดเจน

1.2 สมาชิกและกรรมการหอพระสมุดวชิรญาณสามารถเขียนเรื่องลงได้

วชิรญาณ เป็นหนังสือเชิงนิตยสารที่ดำเนินการโดยสมาชิกของหอพระสมุดวชิรญาณ มี 3 เล่ม คือ *วชิรญาณวิเศษ* เป็นหนังสือสำหรับบอกข่าว ออกทุกวันอาทิตย์และวันพฤหัสบดี โดยกรรมการจะช่วยกันเรียบเรียงข่าวราชการของราชสำนักออกเผยแพร่ แต่ *วชิรญาณวิเศษ* ออกเพียง 4 เดือนก็ยุติการเผยแพร่ เนื่องจากโรงพิมพ์หลวงมีกระดาษไม่เพียงพอ ขณะที่ *วชิรญาณปัญหา* เป็นหนังสือลงพิมพ์เกี่ยวกับปัญหาเรื่องต่าง ๆ ที่สมาชิกถามเพื่อต้องการความรู้ โดยมีสมาชิกเข้ามาแก้ปัญหาและตอบ *วชิรญาณปัญหา* พิมพ์เป็นครั้งคราว ไม่ได้มีกำหนดออกอย่างแน่ชัด ภายหลังสมาชิกไม่ได้ส่งปัญหามา จึงทำให้ต้องยุติการออกหนังสือไป และ *วชิรญาณรายเดือน* เป็นหนังสือออกเดือนละสองครั้งก่อนที่จะปรับมาสู่การออกเดือนละครั้ง (*ตำนานหอพระสมุด*, 2459, น. 29)

วชิรญาณ เป็นสนามหรือพื้นที่ที่สำหรับให้ชนชั้นนำสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวได้มาแสดงความรู้และวิทยาการต่าง ๆ ดังที่มีคำกล่าวสนับสนุนว่า "*เปนที่สโมสรแห่งตำหรับตำราวิชชาความรู้แลแบบแผนราชการเก่าใหม่ ทั้งเปนที่ทำให้รู้จักคุ้นเคยรักใคร่ต่อกัน เปนเหมือนที่ฝึกหัดดัดสันดานให้เรียบร้อยดีขึ้น ยังซ้ำมีโอกาสที่ได้ฝึกหัดเรียบเรียงหนังสือลงพิมพ์*" (นายปาล เปรียญ, 2439, น. 2200) *วชิรญาณ* ประกอบด้วยหัวข้อเรื่องต่าง ๆ อยู่ทั้งหมด 8 หัวข้อ คือ คำนำ การต่างประเทศ กิจการ อ่านเล่นเบ็ดเตล็ด เรื่องโบราณ โคลงฉันท์กาพย์กลอน และรายงานการประชุมของคณะกรรมการสัมปาทิกสภาของหอพระสมุดวชิรญาณ (อ้าง *วชิรญาณ* ตุลาคม ร.ศ.113 น. 4 ในธนพงศ์ จิตต์สง่า, 2552, น. 98) โดยเฉพาะเรื่องวรรณคดีที่นำลงใน *วชิรญาณ* มีทั้งที่เป็นวรรณคดีโบราณนำมาลงใหม่ เช่น *เสือโคคำฉันท์ พระสุธนคำฉันท์ ลิลิตเพชรมงกุฎ* เป็นต้น

นอกจากนี้ก็มีเรื่องที่แต่งขึ้นใหม่ โดยกวีที่มีฝีมือและเชี่ยวชาญ และกวีผู้ฝึกหัดแต่งใหม่ เช่น *กุมุทป์ปลาไนย บุรุษคำฉันท์* ของ ขุนมหาสิทธิโวหาร (สืบ) *นิทานคำโคลงเรื่องแขกนะบี* ของ นายซุ่นฮวด *ประทุม*

วดีคำฉันท์ เป็นต้น สำหรับ *ประทุมวดีคำฉันท์* เดิมไม่ทราบชื่อผู้แต่ง แต่ต่อมาพบว่าผู้แต่งคือหลวงธรรมาภิมณฑ์ (ถึก จิตรกถึก) (*นามานุกรมวรรณคดีไทย ชุดที่ 1 ชื่อวรรณคดี*, 2553, น. 269) อย่างไรก็ดีการออกหนังสือ *วชิรญาณ* ไม่เพียงแต่เผยแพร่วรรณคดีเก่า และส่งเสริมให้มีกวี นักเขียน(ชนชั้นนำ)ใหม่เกิดขึ้น หาก *วชิรญาณ* ยังเป็นพื้นที่เผยแพร่เอกสารประวัติศาสตร์ ตลอดจนการนำนิทานและนิยายแปลที่แปลจากตะวันตกมานำเสนอ (ธนพงศ์ จิตต์สง่า, 2552, น. 211) สร้างโลกทัศน์ใหม่แก่ชนชั้นนำในเวลานั้นอย่างมาก

หอพระสมุดวชิรญาณเปิดโอกาสให้ผู้ที่นำเรื่องมาลงพิมพ์ในหนังสือ *วชิรญาณ* ได้แก่ สมาชิกของหอพระสมุดฯ แต่หน้าที่หลักในการแสวงหาบทความยังอยู่ที่กรรมสัมปาทิสภาในกรณีที่สมาชิกส่งเรื่องมาลงพิมพ์ไม่ทันกำหนด อนึ่ง เรื่องที่ลงในหนังสือ *วชิรญาณ* ต้องมีลักษณะ "*เรื่องที่เปนประโยชน์แก่ความรู้แลเรื่องที่สนุกขบขัน แลเลือกคัดเรื่องเก่า ๆ ที่ยังมิได้แพร่หลายมาลงด้วย*" (นายปาล เปรียญ, 2439, น. 2196) นอกจากนี้หนังสือ *วชิรญาณ* ยังมีข้อจำกัดว่าเป็นสื่อสิ่งพิมพ์ที่ผลิตขึ้นเพื่อสมาชิกของหอพระสมุดวชิรญาณ ซึ่งส่วนใหญ่คือกลุ่มชนชั้นนำและชนชั้นสูง ไม่ได้เผยแพร่สู่พื้นที่สาธารณะและประชาชนภายนอก การแสวงหาความรู้ของชนชั้นนำโดยผ่านหนังสือ *วชิรญาณ* นี้จึงเกิดการสร้างความรู้สึกทางชนชั้นร่วมกันในหมู่สมาชิกของหอพระสมุดวชิรญาณ (ธนพงศ์ จิตต์สง่า, 2555, น. 100 และ 105) กล่าวอย่างสั้น ๆ ก็คือหนังสือ *วชิรญาณ* ผลิตขึ้นมาเพื่อเผยแพร่ความรู้ในกลุ่มชนชั้นนำที่เป็นสมาชิก ผู้ที่มีสิทธิ์ต่าง ๆ เช่น การบอกรับหนังสือ การเขียนเรื่องลงหนังสือก็ต้องเป็นสมาชิกเท่านั้น ห้ามผู้อื่นที่ไม่ใช่สมาชิกจะมีสิทธิ์ดังกล่าว

แต่เป็นที่น่าเสียดายว่ามีสมาชิกนิยมส่งเรื่องมาลงน้อยมาก จึงต้องมีการเชิญชวนให้สมาชิกส่งเรื่องมาลงเพื่อประกวดฝีมือ รวมทั้งก่อให้เกิดความสนุกสนานและเป็นประโยชน์ นอกจากนี้ยังมีค่าเรื่องตอบแทนด้วย ซึ่งค่าเรื่องที่ผู้เขียนเรื่องจะได้รับมีอยู่ 3 อัตรา อัตราแรกเรื่องที่เรียบเรียงขึ้นเอง ไม่ได้มาจากการแปลหรือคัดลอกจากที่อื่น หรือเรื่องใดแต่งขึ้นเอง แปลหรือเก็บความมาจากที่อื่น มีการประดิษฐ์ในรูปแบบคำประพันธ์เพลง กาพย์ กลอน ร่าย ฉันท์ ให้ค่าเรื่องตอบแทนหน้าหนึ่งของหนังสือพิมพ์ซึ่งมี 20 บรรทัดในราคา 2 บาท อัตราที่สองเรื่องใดที่เป็นการแปลจากภาษาอื่น เช่น ภาษาอังกฤษ หรืออาจจะเก็บความเรื่องมาจากที่อื่น ๆ ซึ่งเป็นเรื่องโบราณ หรือยังไม่เคยเผยแพร่ที่ใดในสองประเภทนี้ ให้ค่าเรื่องเท่ากับหน้าหนึ่งของของหนังสือพิมพ์ในราคา 1 บาท และอัตราที่สามเป็นค่าเรื่องตอบแทนที่พิเศษคือแต่งเป็นโคลงบาทหนึ่งมีราคาถึง 32 อัฐและคิดในราคานี้ในทุก ๆ โคลง (นายปาล เปรียญ, 2439, น. 2199 และ 2201)

นอกจากนี้มีข้อสังเกตคือผู้ที่เขียนเรื่องลงใน *วชิรญาณ* และ *วชิรญาณวิเศษ* ถ้านำเรื่องแปลโดยเฉพาะนิทานเรื่องขันหรือเรื่องแปลกมาจากตะวันตกมีแต่ความรู้ แต่ถ้าไม่ได้ฝึกใช้ปัญญาพิจารณาจะมีคุณค่าน้อย ค่าตอบแทนในการเขียนเรื่องก็จะน้อยตาม ถ้าเป็นการแต่งคำประพันธ์ประเภทกาพย์ โคลง ฉันท์ โดยแต่งให้ถูกต้องมีความไพเราะย่อมใช้ได้ แต่ขอให้เว้นการแต่งเรื่องแนวไหว้หรือยอที่นิยมแต่งกันอย่างแพร่หลาย เพราะถือว่าเรื่องที่แต่งสามารถชักนำความคิดของผู้อ่านได้ (ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต, 2541, น. 89 และ 95) ประเด็นนี้พิจารณาได้ว่าผู้ที่นำเรื่องตะวันตกมาแปลควรเลือกเรื่องที่ไม่ได้เสนอความรู้เพียงอย่างเดียว หากแต่ต้องให้ผู้อ่านได้ใช้ปัญญาไตร่ตรองด้วย ด้านการแต่งคำประพันธ์ก็มีเกณฑ์ว่าควรแต่งเรื่องที่มี

เนื้อหาต่างจากความนิยมของสมัยนั้น เนื่องจากการเผยแพร่เรื่องต่าง ๆ ย่อมชักจูงความคิดของผู้อ่านให้คล้อยตามในสิ่งที่ผู้แต่งหรือผู้แปลนำเสนอได้ การนำเสนอเรื่องในหนังสือ *วชิรญาณ* ส่วนหนึ่งจึงมีการนำวรรณคดีเก่ามาลงและอีกส่วนหนึ่งคือการสร้างสรรค์วรรณกรรมเรื่องแปลกหรือเรื่องใหม่ แต่ให้มีลักษณะที่แตกต่างจากขนบการแต่งวรรณกรรมที่มีมาแต่ก่อน ตามความต้องการของหนังสือ *วชิรญาณ* ที่ขอให้สมาชิกส่งเรื่องแปลก ๆ ใหม่ ๆ มาลงนั่นเอง

พระนิพนธ์ *นิทานเรื่องโรโมยุเลียด* ของชาร์ลส์ แลมป์จึงเป็นร้อยแก้วแปลตะวันตกและเป็นเรื่องแปลกใหม่ บำรุงสติปัญญาผู้อ่านถึงแม้จะเป็นเรื่องเริงรมย์ก็ตาม ดังเมื่อครั้งที่พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงแปล *โรเมโอและจูเลียด* ของวิลเลียม เชกสเปียร์ก็ทรงพระราชนิพนธ์ถึงลักษณะดีเด่นว่า “*เปนเรื่องแสดงความรักอย่างใหญ่ยิ่งระหว่างหนุ่มกับสาว, ความรักซึ่งไม่ยอมหยุดชงักเพราะอุปสรรคใด ๆ, เปนความรักอันบริสุทธิ์ผ่องใสไร้ราคีโทษ, อันบันดาลให้คู่รักกลายเปนวีระชนผู้ยอมเสียสละทุกสถาน, แม้ถึงชีวิตของตนเอง, เพื่อเปนพลีแก่ความรัก.*” (พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2465, น. ก) การที่พระองค์เจ้าวรวรรณากรทรงแปล *นิทานเรื่องโรโมยุเลียด* ฉบับร้อยแก้วอาจมีพระประสงค์เพื่อให้ชนชั้นนำในสมัยนั้นได้อ่านเรื่องที่เป็นคติจากตะวันตก อุดมด้วยปัญญา พิจารณาความรักในอีกด้านหนึ่ง

ส่วน *โรโมยุเลียดคำกลอน* ถ้าพิจารณาจากเกณฑ์การนำเรื่องลงพิมพ์ข้างต้น นับว่าสอดคล้องกับอัตราค่าเรื่องลำดับแรก นั่นก็คือเป็นเรื่องแต่งขึ้นมาใหม่ โดยเป็นการเก็บความหรือนำมาจากพระนิพนธ์ร้อยแก้วเรื่อง *นิทานเรื่องโรโมยุเลียด* ในพระองค์เจ้าวรวรรณากร หรือพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ภายหลังจากที่พระองค์ทรงเผยแพร่ใน *วชิรญาณวิเศษ* เมื่อ ร.ศ.108 (พ.ศ.2432) ขณะเดียวกันนายพลอย ทหารมหาดเล็กยังประดิษฐ์เป็นรูปแบบคำประพันธ์กลอน และส่งมาลงพิมพ์ใน *วชิรญาณ* เมื่อ ร.ศ.116 (พ.ศ.2440) เนื้อเรื่องมีจำนวน 2 ตอน ตั้งแต่ตอนที่ 33 เดือนมิถุนายน ร.ศ.116 หน้า 3305-3323 และตอนที่ 34 เดือนกรกฎาคม ร.ศ.116 หน้า 3410-3426 หลักฐานหนึ่งที่กล่าวว่าหนังสือ *วชิรญาณ* สนับสนุนให้สมาชิกของหอพระสมุดวชิรญาณสามารถส่งเรื่องมาลงพิมพ์ได้ น่าจะเป็นข้อความเชิญชวนที่ว่า

> ด้วยเปนที่น่าเสียดายนัก ในหนังสือเรื่องนี้ซึ่งมีผู้นิยมแต่งเรื่องส่งมาลงพิมพ์น้อยตัวนัก แลน่าเสียดายเวลาของท่านที่เปนนักเลงหนังสือทั้งปวง ซึ่งไม่ควรจะให้สูญเสียเปล่าสักนาทีเดียว ถ้าจะช่วยกันเขียนเรื่องไปส่ง แลต่าง ๆ ก็มาประกวดฝีปากแลความรู้แลกเปลี่ยนกัน ก็จะเปนที่สนุกสนาน มีประโยชน์ดีขึ้นแก่หนังสือพิมพ์นี้ทั้งไม่เปนการเสียเวลาเปล่า คือคงจะได้รับราคาค่าแต่งเปนรางวัลตามอัตราด้วย
>
> (นายปาล เปรียญ, 2439, น. 2199)

ด้วยคำเชิญชวนนี้จึงอาจเป็นเหตุผลหนึ่งที่ทำให้นายพลอย ทหารมหาดเล็กผู้ที่น่าจะเป็นหนึ่งในสมาชิกของหอพระสมุดวชิรญาณ เพราะสามารถเขียนเรื่องและนำมาลงได้ คิดทดลองเป็นกวีอิสระหรือสมัครเล่นตามคำเชิญชวน โดยนำพระนิพนธ์ *นิทานเรื่องโรโมยุเลียด* มาดัดแปลงให้เป็นวรรณกรรมคำกลอน และได้ส่งมาลงดังที่ปรากฏในหนังสือ *วชิรญาณ* วรรณกรรมเรื่อง *โรโมยุเลียดคำกลอน* จึงได้เผยแพร่ด้วยสถานะของวรรณกรรมร้อยกรองที่เป็นเรื่องแปลกใหม่ไม่ใช่คำกลอนนิทานจักร ๆ วงศ์ ๆ ที่เคยมีมา ขณะเดียวกัน *โรโมยุเลียดคำกลอน* เป็นวรรณกรรมคำกลอนยุคแรก ๆ ที่น่าจะสร้างความพึงพอใจให้แก่ชนชั้นนำ ด้วยเนื้อเรื่องมีความสมจริงแม้จะเน้นเรื่องความรักของหนุ่มสาวก็ตาม หากก็ห่างไกลจากเรื่องที่เน้นอภินิหารหรือแนวเรื่องจักร ๆ วงศ์ ๆ ที่หาสาระไม่ได้

2. *โรโมยุเลียดคำกลอน*: เนื้อเรื่องและกลวิธีการประพันธ์

ผู้เขียนกล่าวไปแล้วว่า *โรโมยุเลียดคำกลอน* เป็นวรรณกรรมร้อยกรองเรื่องแรกที่ได้รับอิทธิพลมาจากวรรณกรรมเอกเรื่อง *โรเมโอและจูเลียด* ของวิลเลียม เชกสเปียร์ หากแต่ผ่านมาจากพระนิพนธ์แปลร้อยแก้วในพระองค์เจ้าวรวรรณากรหรือพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ไม่ได้มาจากตัวบทวรรณกรรม *โรเมโอและจูเลียด* ของวิลเลียม เชกสเปียร์โดยตรง ดังบทเริ่มต้นที่นายพลอย ทหารมหาดเล็กกล่าวว่า “*กรมหมื่นนราธิปประพันธ์พงษ์ พระองค์ทรงแปลนิยายธิบายไข ให้เราท่านอ่านจำเปนคำไทย นิพนธ์ไว้แต่ยังไม่ตั้งกรม*” (นายพลอย ทหารมหาดเล็ก, 2440, น. 3305) ในหัวข้อนี้ผู้เขียนจะศึกษาตัวบท *โรโมยุเลียดคำกลอน* ของนายพลอย ทหารมหาดเล็กในด้านเนื้อเรื่องและกลวิธีการประพันธ์

2.1 เนื้อเรื่อง

เมื่อกล่าวถึง *โรโมยุเลียดคำกลอน* คือเรื่องราวความรักที่อยู่บนความขัดแย้งระหว่างตระกูลสองตระกูลและลงท้ายด้วยโศกนาฏกรรม จากการศึกษาเนื้อเรื่อง *โรโมยุเลียดคำกลอน* ของนายพลอย ทหารมหาดเล็ก ผู้เขียนพบว่าแม้กวีจะดำเนินเรื่องตามพระนิพนธ์แปลร้อยแก้ว หากแต่มีเนื้อหาบางตอนที่กวีดัดแปลงให้แตกต่างจากพระนิพนธ์แปลร้อยแก้วอยู่บ้าง ขณะเดียวกันก็พบว่านายพลอย ทหาร มหาดเล็กไม่ได้ดำเนินเรื่อง *โรโมยุเลียดคำกลอน* จบบริบูรณ์ เพราะกวีได้ดำเนินเรื่องมาถึงโรโมทราบว่ายุเลียดได้ดื่มยาพิษ(ปลอม)เพื่อปลิดชีวิต โดยเป็นแผนที่บาทหลวงลอเรนศ์วางไว้เพื่อลวงทุกคนว่ายุเลียดสิ้นชีวิต หลังจากนั้นร่างของยุเลียดจะไปอยู่ที่สุสาน โรโมทราบแผนของบาทหลวงและเดินทางมาถึงสุสาน ยุเลียดก็ตื่นขึ้นจากการดื่มยาพิษปลอม และทั้งสองจะได้หนีจากเมืองเวโรนาไปอยู่ที่เมืองแมนตัวอย่างมีความสุข

โรโมไม่ทันทราบแผนของบาทหลวง จึงได้ซื้อยาพิษมาเพื่อที่จะดื่มปลิดชีวิตตามยุเลียดที่สุสาน แต่ได้พบกับเดนต์ปารีสจึงเกิดการดวลดาบขึ้น ในที่สุดเดนต์ปารีสถูกแทงถึงแก่ความตาย เรื่องจบลงเพียงเท่านี้ ดังที่ตัวบทกล่าวว่า “*เดนปารีสต์อ่อนเพลียลงเสียท่า โรโมคว้ามีดแย้งแทงเปนศพ โลหิตไหลจากกายตายบัดซบ ใครมาพบน่าสมเพชเวทนา*” (นายพลอย ทหารมหาดเล็ก, 2440, น. 3426) เป็นที่น่าสังเกตว่านายพลอย ทหารมหาดเล็กดำเนินเรื่องมาจบลงที่ตอนโรโมดวลดาบกับเดนต์ปารีส โดยไม่มีสัญลักษณ์แสดงถึงว่า “เรื่องนี้ยังจะมีต่อไป” ซึ่งเรื่องยังไม่จบบริบูรณ์ ผู้เขียนสันนิษฐานว่าอาจจะเป็นเพราะเนื้อที่ในการนำ

เรื่องลงพิมพ์อาจถูกจำกัด ทำให้กวีไม่สามารถดำเนินเรื่องต่อไปจนถึงเหตุการณ์ท้ายที่สุด จนต้องจบลงตรงที่โรโมและเดนต์ปารีสดวลดาบเท่านั้น

เมื่อศึกษาเนื้อเรื่องของ *โรโมยุเลียดคำกลอน* กับ *นิทานเรื่องโรโมยุเลียด* แม้ว่านายพลอยทหารมหาดเล็กจะดำเนินเรื่องตามพระนิพนธ์ แต่ผู้เขียนก็พบว่ามีเนื้อเรื่องบางตอนที่ผู้แต่ง *โรโมยุเลียดคำกลอน* ได้ให้รายละเอียดมากกว่าสำนวนร้อยแก้ว เช่น ตอนที่โรโมมาพบบาทหลวงลอเรนซ์เพื่อขอให้บาทหลวงช่วยให้ความรักระหว่างโรโมกับยุเลียดสมหวัง ใน *นิทานเรื่องโรโมยุเลียด* ไม่ได้กล่าวถึงรายละเอียดมากนัก ขณะที่คำกลอนมีการเพิ่มรายละเอียด ซึ่งผู้เขียนจะเปรียบเทียบให้เห็นทั้งสองสำนวน

นิทานเรื่องโรโมยุเลียด

ฝ่ายท่านพระบาดหลวงตื่นแต่ตรู่ ๆ เดินลงมาเก็บดอกไม้เพื่อจะไปตั้งบูชาพระเจ้า เหลียวมาเห็นนายโรโมเดินรีบร้อนมาแต่เช้ามืด หน้าตาเล่อล่าทำอาการประหลาดนัก พระบาดหลวงเดาเข้าใจขัดว่าเขาคงจะมีกังวลสำคัญ ไม่ได้หลับนอนมาคืนยังรุ่งเปนแน่ การที่กระสับกระส่ายอดตาหลับขับตานอนอยู่นี้ก็คงเปนด้วยมีธุระพะวงหลงใหล วิไสยชายหนุ่มรุ่มรัก ข้อที่พระบาดหลวงทายเหตุนี้ นายโรโมอดนอนคงจะเปนเพราะหลงรักนั้นเปนการถูกแท้

(พระองค์เจ้าวรวรรณากร, 2432, น. 114)

โรโมยุเลียดคำกลอน

จะกล่าวถึงลอเรนซ์เปนบาดหลวง
ชนทั้งปวงนับถือฦๅนักหนา
ภอแสงทองส่องสว่างกระจ่างตา
สกุณาแส้ซ้องก้องสำเนียง
ตื่นนิทราออกมาทางหลังวัด
พระพายพัดไก่ขันสนั่นเสียง
ยืนหยุดยั้งฟังเพลินแล้วเดินเมียง
ไถลเลี่ยงมาที่ท่าสาคริน
เก็บบุหงามาลีจำปีเทศ
การะเกดสาวหยุดพุดกระถิน
แล้วบาดหลวงเดินมานั่งวาริน
ทางแถวถิ่นสาคะเรศเปนเขตร์วัด
ฝ่ายข้างนายโรโมเดินโซซ่บ
ผอมผิดรูปเหลือใจไปสนัด
ออกเดินแฝงกายยามาทางลัด
เข้าในวัดเหนื่อยอ่อนจะผ่อนกาย
แลไปเห็นสังฆราชท่านบาดหลวง
ที่ร้อนทรวงค่อยเบาบรรเทาหาย
ตรงเข้าหมอบน้อมนอบแล้วยอมกาย
ไม่หยาบคายพูดจาให้ราคี
ฝ่ายเจ้าคุณสังฆราชท่านบาดหลวง
ไม่ทักท้วงครองความไปตามที่
เห็นจริตผิดวิไสยแต่ในที
เหตุคงมีมั่นคงไม่สงกา

(นายพลอย ทหารมหาดเล็ก, 2440, น. 3319-3320)

จากตัวอย่างจะเห็นว่า *นิทานเรื่องโรโมยุเลียด* มีข้อความกล่าวว่า *"ฝ่ายท่านพระบาดหลวงตื่นแต่ตรู่ ๆ เดินลงมาเก็บดอกไม้เพื่อจะไปตั้งบูชาพระเจ้า"* แต่ไม่ได้ให้รายละเอียดเกี่ยวกับดอกไม้ที่นำมาบูชา เมื่อมาเป็นคำกลอนเรื่อง *โรโมยุเลียดคำกลอน* นายพลอย ทหารมหาดเล็กได้บอกรายชื่อดอกไม้ที่บาทหลวงลอเรนศ์เก็บมา ได้แก่ บุหงา จำปีเทศ การะเกด สายหยุด พุด กระถิน โดยให้รายละเอียดเพิ่มเติมที่สำนวนร้อยแก้วไม่ได้กล่าวถึงไว้ น่าสังเกตว่าเมื่อนายพลอยนำพระนิพนธ์สำนวนร้อยแก้วมาเรียบเรียงใหม่เป็นรูปแบบร้อยกรอง กวีได้มีการเพิ่มหรือให้รายละเอียดที่ชัดเจนกว่าสำนวนร้อยแก้ว ทั้งนี้การเพิ่มเติมรายละเอียดในเนื้อหาไม่ได้ทำให้เนื้อเรื่องหลักได้รับผลกระทบ หากช่วยให้ผู้อ่านเข้าใจมากยิ่งขึ้น

ขณะเดียวกันลักษณะการนำเสนอเนื้อหา *โรโมยุเลียดคำกลอน* ก็แตกต่างจากการนำเสนอ *นิทานเรื่องโรโมยุเลียด* กล่าวคือ *นิทานเรื่องโรโมยุเลียด* เป็นพระนิพนธ์ที่แปลมาจากภาษาอังกฤษฉบับของชาร์ลส์ แลมป์ ซึ่งยังคงมีกลิ่นอายวรรณกรรมของวิลเลียม เชกสเปียร์ ส่วน *โรโมยุเลียดคำกลอน* เป็นการดัดแปลงจากสำนวนร้อยแก้วมาเป็นสำนวนร้อยกรอง กวีหรือนายพลอย ทหารมหาดเล็กมีการปรุงเรื่องให้เข้ากับบรรยากาศแบบไทย ๆ เช่น เหตุการณ์ตอนที่ยุเลียดมาพบบาทหลวงลอเรนศ์ เพื่อประกอบพิธีสมรสกับโรโม ใน *นิทานเรื่องโรโมยุเลียด* กล่าวว่ายุเลียดทราบเรื่องจากแม่นมหลังจากที่ใช้ให้ไปลอบฟังบทสนทนาระหว่างบาทหลวงลอเรนศ์กับโรโมว่าบาทหลวงจะประกอบพิธีสมรสให้กับโรโมและยุเลียด ส่วน *โรโมยุเลียดคำกลอน* กวีได้มีการเปลี่ยนแปลงสถานะของแม่นมมาเป็นบ่าวไพร่แทน และมีการแทรกบทอาบน้ำแต่งตัวให้แก่ยุเลียดด้วย ดังตัวอย่างที่ว่า

นิทานเรื่องโรโมยุเลียด	**โรโมยุเลียดคำกลอน**
ฝ่ายแม่ยุเลียดได้ทราบความคิดของนายโรโมจากยายนม ที่ใช้ให้ไปฟังความตามสำคัญไว้แล้ว มิได้ละเลยที่จะหาเหตุออ ไปที่วัดพระบาดหลวงลอเรนศ์ตามกำหนด พระบาดหลวงก็จับมือคู่รักทั้งสองให้ประคองกัน กระทำการมงคลแต่งงานให้ตามธรรมเนียม (พระองค์เจ้าวรวรรณากร, 2432, น. 114)	ฝ่ายสัตรีที่นางยุเลียดใช้ ทั้งบ่าวไพร่แยกย้ายกันผายผัน ครั้นทราบความตามจริงทุกสิ่งอัน ก็พากันกลับบ้านสำราญใจ บอกโฉมงามตามความบาดหลวงว่า ตามฤกษพาที่จะชิดพิไสมย ให้ยุเลียดทราบสารเปนการไนย แม้นช้าไปเจ้าบ่าวจะเฝ้าคอย แม่ยุเลียดโฉมงามฟังความว่า สร่างโศกาเสร้าทรวงที่ง่วงหงอย นางอาบน้ำทาแป้งแต่งแช่มช้อย แล้วยอดสร้อยเยื้องย่องจากห้องพลัน (นายพลอย ทหารมหาดเล็ก, 2440, น. 3321)

จะเห็นว่าตัวละครยุเลียดใน *โรโมยุเลียดคำกลอน* มีการอาบน้ำและแต่งตัวก่อนที่จะไปพบกับบาทหลวง จากธรรมเนียมนี้ชวนให้นึกไปถึงขนบวรรณกรรมการแสดงของไทยที่ตัวเอกเวลาจะเดินทางไปที่ใด จะต้องมีการอาบน้ำแต่งตัว ก่อนที่จะออกจากเคหสถาน ซึ่งต่างจากสำนวนร้อยแก้วที่พระองค์เจ้าวรวรรณากรทรงแปลมาไม่มีกระบวนการนี้ แสดงให้เห็นว่าเมื่อนายพลอย ทหารมหาดเล็กนำพระนิพนธ์มาปรุงใหม่ให้เป็นคำกลอน ก็ได้แทรกกลิ่นอายและบรรยากาศแบบไทย ๆ เพื่อให้ผู้อ่านเข้าใจบริบทของเรื่องมากขึ้น

2.2 กลวิธีการประพันธ์

วรรณกรรมเรื่อง *โรโมยุเลียดคำกลอน* แต่งด้วยกลอนสุภาพ เมื่อพิจารณาชื่อเรื่องมีข้อสังเกตคือ นายพลอย ทหารมหาดเล็กกำหนดชื่อเรื่องว่า *โรโมยุเลียดคำกลอน* การที่มีคำว่าคำกลอนอยู่หลังชื่อเรื่องหลักนั้น ผู้เขียนเข้าใจว่านายพลอย ทหารมหาดเล็กกำหนดชื่อเรื่องเช่นนี้ เพื่อให้ทราบว่าคำกลอนคือรูปแบบคำประพันธ์ประเภทหนึ่ง ไม่ได้หมายถึงคำประพันธ์ร้อยกรองทุกชนิดเหมือนในอดีต เนื่องจากเมื่อพิจารณาความหมายของคำว่ากลอน ธนิต อยู่โพธิ์ (2504, น. 34-35) อธิบายว่าเดิมคำว่ากลอนมักจะเรียกรวมบทร้อยกรองทุกชนิดว่ากลอน แม้แต่ลิลิตก็เรียกว่ากลอนลิลิต ต่อมาจึงมีการนำคำว่ากลอนมาใช้เรียกกวีนิพนธ์เพื่อแยกประเภท และต้องการหมายถึงบทกลอนทั่วไป ภายหลังจึงมีคำว่าคำโคลง คำฉันท์ คำกาพย์ คำกลอน เป็นต้น การที่นายพลอยเลือกกลอนสุภาพเป็นรูปแบบการแต่งนี้ ผู้เขียนมีความเห็นว่ากลอนเป็นลักษณะคำประพันธ์ที่มีความยืดหยุ่นจำนวนคำ อีกทั้งบรรยายหรือพรรณนาเนื้อความได้ละเอียดกว่าคำประพันธ์อื่นที่มีการกำหนดจำนวนคำในวรรค ตลอดจนการบังคับสัมผัสเรื่องเสียงหรือจังหวะ

ด้านกลวิธีการประพันธ์ใน *โรโมยุเลียดคำกลอน* ผู้เขียนพบว่านายพลอย ทหารมหาดเล็กเป็นกวีที่มีความสามารถทางการประพันธ์ ถึงแม้ว่าจะเป็นเพียงกวีอิสระและสมัครเล่นเพราะผลงานการประพันธ์เท่าที่พบมีเพียง *โรโมยุเลียดคำกลอน* เรื่องเดียวก็ตาม หากวรรณกรรมเรื่องนี้ก็มีศิลปะการประพันธ์ที่น่าสนใจ โดยศิลปะการประพันธ์ในที่นี้หมายถึงการสร้างสรรค์ความงามด้วยตัวอักษร เสียง จังหวะ ถ้อยคำ ตลอดจนมีการนำเสนอสัญลักษณ์แทนบางสิ่ง ก่อให้เกิดจินตนาการและชวนให้มีความรู้สึกสะเทือนใจที่ลึกซึ้งเข้มข้นตามจุดมุ่งหมายที่ผู้แต่งต้องการจะสื่อสาร (ชลธิรา สัตยาวัฒนา, 2530, หน้า 3) ซึ่งผู้เขียนจะกล่าวถึงกลวิธีการประพันธ์ที่แสดงออกถึงศิลปะการประพันธ์อย่างสังเขปดังนี้

การใช้คำใน *โรโมยุเลียดคำกลอน* ผู้เขียนพบว่านายพลอย ทหารมหาดเล็กมีความสามารถด้านการเลือกใช้คำมาแต่งคำประพันธ์ด้วยวิธีต่าง ๆ เช่น การนำคำในพระนิพนธ์ร้อยแก้วนำมาใส่ไว้ในคำกลอนโดยยังคงรูปคำตามเดิม ดัง**ชื่อตัวละคร** เช่น เศรษฐีแกปุเลต เศรษฐีมอนเตคู โรโม ยุเลียด โรสไลน์ เบนโวเลียว เมอคุเตียว ไตบัลต์ บาทหลวงลอเรนศ์ เดนต์ปารีส **ชื่อเมือง** เช่น เมืองวโรนา เมืองแมนตัว **คำแทนบุคคล** เช่น ยายนม เป็นต้น นอกจากนี้ผู้แต่งยังเป็นกวีที่มีความรู้เรื่องคำศัพท์ มีความรู้ด้านคำศัพท์ที่มาจากภาษาบาลี เช่น คำว่า “ชีวัง” จากตัวอย่าง “*เข้าห้องพบโรโมเห็นโซซูบ ผอมผิดรูปเจียน**ชีวัง**จะสังขาร์*” (นายพลอย ทหารมหาดเล็ก, 2440, หน้า 3307- เน้นเข้มเป็นของผู้เขียน) คำว่าชีวังรูปศัพท์ภาษาบาลีเดิมคือคำว่า “ชีวำ” มี

การนำมาใช้โดยตามรูปเดิม ไม่ตัดรูปวิภัตติออก มีการแปลงนิคหิตเป็น ง หมายถึงชีวิต ความเป็นอยู่ (พระมหาสมเกียรติ ศรีรุณ, 2546, หน้า 25)

ส่วน *พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ.2554* อธิบายว่าชีวังที่ใช้ในกลอน หมายถึงชีวิต (ราชบัณฑิตยสถาน, 2556, หน้า 383) นอกจากนี้ยังพบอีกบางคำ เช่น คำว่า “สงกา” จากตัวอย่าง “*ให้แค้นขัดอัดอั้นตันในทรวง จึงทักท้วงไต่ถามตาม**สงกา***” (นายพลอย ทหารมหาดเล็ก, 2440, หน้า 3308- เน้นเข้มเป็นของผู้เขียน) คำว่า “สงกา” มาจากภาษาบาลีรูปคำเดิมคือ “สงฺกา” หมายถึงความสงสัย ความไม่แน่ใจ (*พจนานุกรมบาลี-ไทย ฉบับภูมิพโลภิกขุ*, 2560, หน้า 293) ขณะเดียวกันนายพลอย ทหารมหาดเล็กยังสร้างคำใหม่เช่นคำว่าสาคริน จากตัวอย่างว่า “*ยืนหยุดยั้งฟังเพลินแล้วเดินเมียง ไถลเลี่ยงมาที่ท่า**สาคริน** เก็บบุหงามาลีจำปาเทศ การะเกดสาวหยุดพุดกระถิน*” (นายพลอย ทหารมหาดเล็ก, 2440, หน้า 3319- เน้นเข้มเป็นของผู้เขียน) ซึ่งคำว่าสาครินไม่พบในพจนานุกรม ผู้เขียนสันนิษฐานว่านายพลอย ทหารมหาดเล็กน่าจะสร้างคำขึ้นจากคำว่าสาครและมีการแผลงเสียงเพื่อให้สัมผัสกับคำว่ากระถินในวรรคต่อมา จะเห็นว่านายพลอย ทหารมหาดเล็กแม้จะเป็นกวีอิสระและสมัครเล่น แต่ก็มีความรู้ทางภาษาบาลีและลักษณะของภาษาจนสามารถสร้างคำในงานประพันธ์ได้

ด้านการใช้คำให้เกิดการสัมผัสทั้งสัมผัสนอกและสัมผัสใน นายพลอย ทหารมหาดเล็กมีความสามารถด้านการใช้คำเพื่อให้สัมผัสอย่างไพเราะ ทั้งนี้การสัมผัสเป็นกลวิธีทางวรรณศิลป์อย่างหนึ่งที่ก่อให้เกิดความงามและความไพเราะในคำประพันธ์ ซึ่งลักษณะสัมผัสที่ผู้เขียนกล่าวว่ามีทั้งสัมผัสนอกสัมผัสใน สัมผัสนอก คือ สัมผัสบังคับและมักเป็นสัมผัสสระ ขณะที่สัมผัสในจะเป็นสัมผัสที่ไม่บังคับ มีทั้งสัมผัสสระและสัมผัสอักษร โดยสัมผัสในไม่บังคับว่ากวีจะต้องแสดงกลวิธีนี้อยู่ในคำประพันธ์ นั่นก็คือจะมีหรือไม่มีก็ได้ แต่ถ้ามีก็จะเพิ่มความคล้องจองให้แก่คำประพันธ์ (รื่นฤทัย สัจจพันธุ์, 2566, หน้า 36) ผู้เขียนพบว่าลักษณะการใช้คำเพื่อให้มีสัมผัสนอกและสัมผัสใน *โรโมยุเลียดคำกลอน* มีความโดดเด่นและเป็นข้อสนับสนุนอย่างดีว่าแม้นายพลอย ทหารมหาดเล็กเป็นเพียงกวีสมัครเล่น แต่ก็มีฝีมือเท่าเทียมกับกวีผู้มีชื่อเสียงหลายท่านในเวลานั้น ตัวอย่างการใช้คำให้มีลักษณะสัมผัสนอก เช่น

นางยุเลียดหวั่นใจอยู่ใน**ห้อง** คิดว่า**ต้อง**ตามเวลาถึงอา**สัญ**
ปิดห้องในนางใส่สลัก**พลัน** แล้วรำ**พรรณ**พูดจาถึงสา**มี**
อนิจจานายโรโมพุโท่**เอ๋ย** กระไร**เลย**ทิ้งน้องให้หมอง**ศรี**
ขอลาร้างห่างกันเสียวัน**นี้** วาย**ชีวี**ตามกรรมที่ทำมา

(นายพลอย ทหารมหาดเล็ก, 2440, หน้า 3423- เน้นเข้มเป็นของผู้เขียน)

ตัวอย่างที่ผู้เขียนนำมากล่าวนี้เป็นเหตุการณ์ในตอนที่ยุเลียดตัดสินใจจะดำเนินตามแผนการที่บาทหลวงลอเรนศ์วางไว้ให้ยุเลียดดื่มยาพิษ(ปลอม)เพื่อแสร้งว่าได้ปลิดชีวิต ก่อนที่ยุเลียดจะดื่มจึงรำพันถึง

โรโม จะเห็นว่าลักษณะสัมผัสนอกนี้เป็นไปตามแบบแผนของกลอนสุภาพ นั่นก็คือคำสุดท้ายในวรรคต้น คือ **ห้อง พลัน เอ๋ย นี้** ให้เสียงไปสัมผัสกับคำในวรรคถัดมา คือ **ต้อง พรรณ เลย ชีวี** รวมไปถึงยังมีการส่งสัมผัสระหว่างบทโดยให้คำสุดท้ายในบทแรก คือ สา**มี** สัมผัสกับคำสุดท้ายของบาทแรกในบทถัดมา คือ **ศรี** เป็นต้น

ส่วนการสัมผัสใน ผู้เขียนพบว่านายพลอย ทหารมหาดเล็กมีการใช้คำที่มีลักษณะสัมผัสในทั้งสัมผัสสระและสัมผัสอักษรอยู่ในวรรคเกือบทุกวรรค ตัวอย่างเช่น “*เวลา**บ่าย**ชาย**แสงสุริย์ฉาย รีบแต่งกายเร็ว**พลัน**ขมัน**ขมี***” (นายพลอย ทหารมหาดเล็ก, 2440, หน้า 3410- เน้นเข้ม เป็นของผู้เขียน) มีการเล่นสัมผัสสระของคำว่า**บ่าย**กับ**ชาย** และ**พลัน**กับ**ขมัน**” หรือ “นางโฉม**ยงสง**ไสยจึงไต่ถาม อยากฟังความจริง**จังดัง**ประสงค์” มีการเล่นสัมผัสสระของคำว่า**ยง**กับ**สง**และ**จัง**กับ**ดัง** เป็นต้น บางครั้งกวีก็มีการเล่นสัมผัสสระดังที่หลวงธรรมาภิมณฑ์ (ถึก จิตรกถึก) เรียกว่าทบเคียง ซึ่งเป็นการใช้เสียงสระสองเสียงวางไว้ใกล้กันสระละ 2 คำ (อ้างหลวงธรรมาภิมณฑ์ (ถึก จิตรกถึก) ใน รื่นฤทัย สัจจพันธุ์, 2566, หน้า 37) เช่น “*เข้าเดิน**แนบแอบสนิท**ชิดพุ่มพวง แต่ในทรวงร้อนรักหนักอุรา***” (นายพลอย ทหารมหาดเล็ก, 2440, หน้า 3311- เน้นเข้มเป็นของผู้เขียน) มีการวางสัมผัสสระใกล้กัน 2 สระ คือ คำว่า**แนบแอบ**และ**สนิทชิด**อยู่ในวรรคเดียวกัน

ด้านการสัมผัสอักษรจะพบในตัวบทอยู่สม่ำเสมอ ในที่นี้จะยกมาเพียงบางตัวอย่างเช่น “*แล้วนางชายเนตรแลทำ**แง่งอน** เพราะ**เร่าร้อนเรื่องรักหน่วงหนัก**ใจ***” (นายพลอย ทหารมหาดเล็ก, 2440, หน้า 3313- เน้นเข้ม เป็นของผู้เขียน) ผู้แต่งเล่นเสียงสัมผัสอักษร **ง ร** และ **น** ในคำว่า **แง่งอน เร่าร้อนเรื่องรัก** และ**หนักหน่วง** น่าสังเกตว่านายพลอย ทหารมหาดเล็กมีความสามารถทางด้านการแต่งคำประพันธ์อยู่ไม่น้อย พิจารณาจากลักษณะวรรณศิลป์ที่ปรากฏใน *โรโมยุเลียดคำกลอน* มีความแพรวพราวทั้งสัมผัสนอกและสัมผัสในเป็นระยะ ๆ อีกทั้งยังสามารถสรรคำที่มีเสียงอักษรเดียวกันมาวางใกล้กันได้ถึง 4 คำ นั่นก็คือ **เร่าร้อนเรื่องรัก** ก่อให้เกิดเสียงไพเราะยิ่งขึ้น

นอกจากนี้นายพลอย ทหารมหาดเล็กยังมีการใช้กลวิธีการประพันธ์อื่นในวรรณกรรมเรื่องนี้ เช่น การใช้บทสนทนาดำเนินเรื่องเป็นกลอน ซึ่งการใช้บทสนทนาช่วยในการดำเนินเรื่อง เป็นกลวิธีที่ช่วยทำให้ผู้อ่านเข้าใจเรื่องได้เร็วขึ้น เพราะบทสนทนาหรือคำพูดของตัวละครจะนำเสนอให้เห็นพฤติกรรมตัวละครหรือบุคลิกลักษณะนิสัยอย่างชัดเจน อนึ่ง การนำบทสนทนามาสร้างเป็นคำกลอนนั้น กล่าวได้ว่าเป็นการแสดงความสามารถของกวีอีกทางหนึ่ง เพราะจะต้องสรรคำมาเพื่อให้ได้จังหวะของคำและสอดคล้องกับความหมายที่ต้องการสื่อ ซึ่งรูปแบบของกลอนมีความยืดหยุ่นในจำนวนคำ ขณะเดียวกันยังเอื้อให้กวีสามารถสรรคำมาลงให้ได้จังหวะของเสียงและความหมายได้ ด้วยเหตุผลนี้จึงอาจทำให้นายพลอย ทหารมหาดเล็กใช้กลอนสุภาพในการประพันธ์ *โรโมยุเลียดคำกลอน* ด้วยก็ได้ ทั้งนี้ตัวอย่างการใช้บทสนทนาดำเนินเรื่องเป็นกลอนพบได้เกือบทั้งเรื่อง ในที่นี้ผู้เขียนจะกล่าวบางตัวอย่าง เช่น เหตุการณ์ในตอนที่โรโมเห็นไตบัลต์กำลังวิวาทกับเมอคุเตียวและมีเบนโวเลียวเข้ามาห้าม โรโมเห็นว่าไตบัลต์อยู่ในฐานะที่เป็นพี่ชายของยุเลียด ได้เข้ามาช่วยห้ามไม่ให้วิวาท จึงเป็นเหตุให้ไตบัลต์เอ่ยวาจารุนแรงขึ้นว่า

นายไตบัลต์ครั้นเห็นโรโมเข้า ดังไฟเผาอกใจให้กระสัน
เข้าชี้หน้าด่าอึงขึ้นมึงมัน **กูจะฟันเสียให้ยับเช่นสับปลา**
โรโมว่า**ตัวข้าไม่ถือโทษ** **อย่าเพ่อโกรธเลยไตบัลต์ฟังฉันว่า**
เรารักกันดีกว่าชังอหังการ์ **จะฟันฆ่ากันทำไมพ่อไตบัลต์**

(นายพลอย ทหารมหาดเล็ก, 2440, หน้า 3410- เน้นเข้มเป็นของผู้เขียน)

นายพลอย ทหารมหาดเล็กได้ใช้กลวิธีการดำเนินเรื่องด้วยบทสนทนาเข้ามาประกอบในคำกลอน ทำให้ผู้อ่านมองเห็นภาพบุรุษทั้งสามกำลังแสดงอาการทั้งวิวาทและทั้งห้ามในเวลาเดียวกัน ขณะที่อีกตัวอย่างที่ผู้เขียนนำมากล่าวถึงการใช้บทสนทนาดำเนินเรื่องเป็นกลอน เป็นบทแสดงความอาลัยสั่งลาระหว่างโรโมและยุเลียดซึ่งเกิดขึ้นในตอนที่โรโมได้ก่อเหตุแทงไตบัลต์จนถึงแก่ชีวิต จนโรโมต้องถูกเนรเทศออกจากเมืองวโรนา โรโมมากล่าวลายุเลียดอย่างอาลัยว่า

หมายจะมาลาเจ้าลำเภาภักตร์ **แม่ยอดรักทราบเรื่องอย่าเคืองพี่**
แล้วกางกรช้อนกอดยอดนารี ว่า**ครั้งนี้เป็นกรรมต้องจำจร**
ยุเลียดฟังนั่งโศกสอื้นให้ แล้วทรามไวยตีทรวงดวงสมร
ว่า**ครั้งนี้สุดที่จะอาวรณ์** **น้องทุกข์ร้อนเหลือล้นพ้นประมาณ**
เหมือนพี่แกล้งแหนงน้องให้หมองศรี **ต้องทวีโรครักสมักสมาน**
อยู่ไปไยให้ตนทนรำคาน **จะวายปราณตามกรรมที่ทำมา**
โรโมปลอบว่า**พี่ขอบใจสมร** **เชิญงามงอนคลายทุกข์ให้สุขา**
พี่จำใจต้องไปตามอาญา **ขัดบัญชาโทษทัณฑ์ถึงบรรไลย**
น้องอยู่ก่อนเถิดสมรแม่อย่าหมาง **ขอลาร้างห่างชิดพิไสมย**
ไม่ช้านักจักกลับมาเร็ววัน **ขอฝากใจไว้กับเจ้าเยาวมาลย์**

(นายพลอย ทหารมหาดเล็ก, 2440, หน้า 3417-3418- เน้นเข้มเป็นของผู้เขียน)

มีข้อน่าสังเกตคือการแสดงความอาลัยระหว่างโรโมและยุเลียดใน *โรโมยุเลียดคำกลอน* ตอนนี้ เมื่อผู้เขียนไปศึกษากับ *นิทานเรื่องโรโมยุเลียด* พบว่าพระนิพนธ์ร้อยแก้วให้รายละเอียดว่าโรโมได้ปีนกำแพงสวนเข้าไป ก่อนไต่สายเชือกขึ้นไปทางหน้าต่าง เข้าไปพบยุเลียดพร้อมกับพร่ำพรรณนาถึงการลาจากกัน ซึ่งใน *นิทานเรื่องโรโมยุเลียด* มีรายละเอียดตรงกับคำกลอนตอนนี้เพียงว่า “*...คู่รักทั้งสองต่างคนได้พบปะกันสมหวัง ส่วนความเศร้าโทมนัสก็ด้วยเรื่องที่จะพลัดพราก จำเปนจะต้องร้างรักทิ้งกันไป...นายโรโมหัวใจราวกะจะขาด กอดสาวน้อยคู่สวาศ ประเล้าประโลมลาลห้อยสั่ง*” (พระองค์เจ้าวรวรรณากร, 2432, หน้า 160) ขณะที่บทสั่งลาของโรโมและยุเลียดใน *โรโมยุเลียดคำกลอน* ที่ผู้เขียนยกมาข้างต้นนี้ กลับมีกลิ่นอาย

บรรยากาศคล้ายกับพลายแก้วสั่งลานางพิมในตอนที่พลายแก้วถูกเกณฑ์ไปทัพ ชวนให้นึกไปว่านายพลอย ทหารมหาดเล็กอาจจะพยายามปรุงรส *โรโมยุเลียดคำกลอน* ให้มีลักษณะบรรยากาศแบบไทย ๆ เพื่อให้เข้ากับวัฒนธรรมหนังสือของไทยเวลานั้นแม้จะรับอิทธิพลตะวันตกมา แต่ก็มีการปรับเปลี่ยนให้เข้ากับบรรยากาศของไทยก็เป็นได้ ข้อสังเกตของผู้เขียนนี้สอดคล้องกับที่ธนพงศ์ จิตต์สง่า (2552, หน้า 211) ได้วิเคราะห์ว่า แม้ว่าชนชั้นนำจะนำวรรณกรรมตะวันตกมาแปล แต่ก็มีการแปลงเนื้อหาและฉากให้เข้ากับความเชื่อและวัฒนธรรมของสังคมไทยช่วงเวลาดังกล่าว

โรโมยุเลียดคำกลอน ไม่เป็นเพียงวรรณกรรม *โรเมโอและจูเลียด* ที่แต่งเป็นร้อยกรองเรื่องแรกของไทย หากมีความน่าสนใจเกี่ยวกับวัฒนธรรมทางหนังสือในวงวรรณกรรมไทยขณะนั้นด้วย กล่าวคือการเผยแพร่วรรณกรรมของวิลเลียม เชกสเปียร์นั้น ชนชั้นนำสยามต้องการให้ตะวันตกเห็นว่าสยามมีความศิวิไลซ์ รู้จักและมีผลงานของจินตกวีระดับโลกเผยแพร่ในประเทศ นอกจากนี้การขยายตัวทางการศึกษาส่งผลให้สามัญชนมีโอกาสเรียนหนังสือ สามารถขยับมาสู่ชนชั้นกลาง อีกทั้งความเจริญด้านสื่อสิ่งพิมพ์สมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวได้สร้างพื้นที่ให้นักเขียนและกวีรุ่นใหม่ที่มาจากชนชั้นกลางเกิดขึ้นในนามอิสระและสมัครเล่น นักเขียนและกวีรุ่นใหม่เหล่านี้อาจจะไม่ได้มีผลงานการประพันธ์ออกมาสม่ำเสมอ ประกอบกับความต้องการของสื่อสิ่งพิมพ์สมัยใหม่ประสงค์ให้คนรุ่นใหม่ได้เผยแพร่ความคิดและเขียนเรื่องลงในหนังสือ โดยเฉพาะ *วชิรญาณ* และ *วชิรญาณวิเศษ* ก็มีส่วนกระตุ้นให้ไม่เพียงแต่ชนชั้นนำอย่างเจ้านาย แต่ยังรวมถึงขุนนาง ข้าราชการได้แสดงความสามารถทางการประพันธ์ประชันกันในพื้นที่ของหนังสือดังกล่าว รวมไปถึงการเกิดขึ้นของสื่อสิ่งพิมพ์ที่ทยอยตามมาสมัยนั้นและในเวลาต่อมาอีกหลายเล่ม เช่น ลักวิทยา ทวีปัญญา ศัพท์ไทย เสนาศึกษาและแผ่วิทยาศาสตร์ ฯลฯ เป็นต้น ก็ล้วนแต่สร้างนักเขียนและกวีรุ่นใหม่ทั้งในนามอิสระและสมัครเล่น หรือสนใจอย่างจริงจัง จนหันมายึดเป็นอาชีพในเวลาต่อมา

ด้วยเหตุนี้ นักเขียนและกวีรุ่นใหม่ในนามอิสระและสมัครเล่นจึงได้ปรากฏอยู่หลายท่านด้วยกัน เช่น นายพลอย ทหารมหาดเล็ก นายพลอย หอสมุด และบุคคลอีกหลายท่าน ซึ่งนักเขียนและกวีรุ่นใหม่ในนามอิสระและสมัครเล่นนอกจากจะได้แสดงฝีมือทางการประพันธ์แล้ว ยังได้รับค่าตอบแทนเป็นรางวัลเมื่อเรื่องที่แต่งได้ลงในหนังสือ นับเป็นแรงจูงใจที่ทำให้นักเขียนและกวีรุ่นใหม่ในนามอิสระหรือสมัครเล่นมีความสนใจกัน อนึ่ง สังเกตว่าผู้ที่เป็นนักเขียนตลอดจนกวีในนามอิสระและสมัครเล่นที่เกิดขึ้นในวงวรรณกรรมไทยเวลานั้น ส่วนใหญ่มักจะเป็นขุนนาง ข้าราชการหรือสามัญชนที่เป็นคนรุ่นใหม่ มีความคิดสมัยใหม่ อาจจะสอดคล้องกับความคิดทางการเมืองในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวด้วยก็ได้ว่า เกิดกลุ่มสยามหนุ่มหรือกลุ่มขุนนางข้าราชการรุ่นใหม่ที่มีบทบาทต่อการเปลี่ยนแปลงอำนาจกลุ่มขุนนางรุ่นเก่า การนำเสนอความคิดแบบใหม่ในการแต่งเรื่องของนักเขียนและกวีรุ่นใหม่ทั้งที่เป็นนามอิสระสมัครเล่นหรือสนใจอย่างจริงจัง อาจเป็นสัญลักษณ์แห่งการปฏิเสธวัฒนธรรมหนังสือแบบอนุรักษ์นิยมหรือวรรณกรรมที่เน้นความมีบุญญาธิการของตัวละคร กลายมาเป็นวรรณกรรมที่มีความสมจริง มีเหตุผลอธิบาย

มารองรับสิ่งที่เกิดขึ้น สอดรับกับอิทธิพลวัฒนธรรมหนังสือทางตะวันตกที่เข้ามามีบทบาทมากยิ่งขึ้นในวงวรรณกรรมของไทยก็เป็นได้

บทสรุป

จากการศึกษา *โรโมยุเลียดคำกลอน* ผู้แต่งคือนายพลอย ทหารมหาดเล็ก เป็นวรรณกรรมร้อยกรองของไทยที่ได้อิทธิพลมาจากวรรณกรรมเรื่อง *โรเมโอและจูเลียต* ของวิลเลียม เชกสเปียร์มาแต่งเป็นเรื่องแรก โดยมีที่มาจากพระนิพนธ์แปลร้อยแก้วเรื่อง *นิทานเรื่องโรโมยุเลียด* ในพระองค์เจ้าวรวรรณากร หรือพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ซึ่งทรงแปลมาจากฉบับภาษาอังกฤษของชาร์ลส์ แลมป์ การดำเนินเรื่องของ *โรโมยุเลียดคำกลอน* นายพลอย ทหารมหาดเล็กได้ดำเนินเรื่องตามพระนิพนธ์ร้อยแก้ว หากแต่มีการเพิ่มรายละเอียดและมีการปรับให้เข้ากับบรรยากาศสังคมไทยอยู่บางตอน ด้านการเผยแพร่ *โรโมยุเลียดคำกลอน* วรรณกรรมคำกลอนเรื่องนี้ได้นำลงหนังสือ *วชิรญาณ* ร.ศ.116 (พ.ศ.2440) เนื้อเรื่องมี 2 ตอน คือ ตอนที่ 33 เดือนมิถุนายน ร.ศ.116 หน้า 3305-3323 และตอนที่ 34 เดือนกรกฎาคม ร.ศ.116 หน้า 3410-3426 แต่เป็นที่น่าแปลกใจคือนายพลอย ทหารมหาดเล็กแต่งไม่จบเรื่อง คงค้างไว้เหตุการณ์ที่โรโมได้ดวลดาบกับเดนต์ปารีส หลังจากที่เดนต์ปารีสเห็นโรโมแอบแฝงกายเข้ามาในสุสานของยุเลียด เรื่องจบลงเพียงเท่านี้

ด้านกลวิธีและศิลปะการประพันธ์ แม้นายพลอย ทหารมหาดเล็กจะเป็นเพียงกวีอิสระและสมัครเล่น แต่ก็ถือว่าเป็นผู้มีความรอบรู้ในศิลปะการแต่ง รวมทั้งมีความรู้เชิงภาษา สามารถสร้างคำใหม่และนำคำในภาษาบาลีมาประดิษฐ์ในคำกลอน นอกจากนี้นายพลอย ทหารมหาดเล็กยังเป็นกวีที่มีความสามารถในการแต่ง รู้จักศิลปะการสัมผัสนอกและสัมผัสใน โดยเฉพาะสัมผัสในที่เน้นสัมผัสสระและอักษร สามารถเล่นเสียงสัมผัสสระชนิดทบเคียง หรือการใช้เสียงสระสองเสียงวางไว้ใกล้กันสระละ 2 คำ ส่วนสัมผัสอักษรสามารถเล่นสัมผัสอักษรเดียวกันถึง 4 คำทำให้เกิดความไพเราะในคำกลอน อีกทั้งการแต่งคำกลอนเรื่องนี้กวียังได้ดำเนินเรื่องบางตอนด้วยบทสนทนา จึงทำให้เกิดความสมจริงในกรณีที่ตัวละครมีการเจรจาโต้ตอบกัน และอาจกล่าวได้ว่าเป็นศิลปะการประพันธ์ที่มีความท้าทาย เนื่องจากการใช้บทสนทนาดำเนินเรื่องเป็นคำกลอนนั้น กวีจะต้องมีความรอบรู้ในเรื่องเสียงและสัมผัส จึงจะสรรหาคำมาลงให้ได้จังหวะและสอดคล้องกับความหมายที่ต้องการจะสื่อ จนต้องยกย่องว่ากวีอิสระและสมัครเล่นอย่างนายพลอย ทหารมหาดเล็กเป็นกวีที่มีความสามารถทางการประพันธ์อย่างแท้จริง

จากที่ผู้เขียนกล่าวสรุปมาทั้งหมดนี้สามารถอภิปรายผลได้ว่าวรรณกรรมร้อยกรองของไทยที่เกี่ยวข้องกับ *โรเมโอและจูเลียต* ของวิลเลียม เชกสเปียร์ เดิมเชื่อว่า *โรโมยูเลียดคำฉันท์* ของรองอำมาตย์โท ขุนสุนทรภาษิต (ถนอม เกยานนท์) ลงใน *เสนาศึกษาและแผ่วิทยาศาสตร์* เป็นวรรณกรรมร้อยกรองเรื่องแรกตามข้อสันนิษฐานของอาชญาสิทธิ์ ศรีสุวรรณ แต่ต่อมาผู้เขียนพบว่า *โรโมยุเลียดคำกลอน* ของนายพลอย ทหารมหาดเล็กคือวรรณกรรมร้อยกรองเรื่องแรกลงพิมพ์ในหนังสือ *วชิรญาณ* ทำให้วงวรรณกรรมไทยได้วรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับ *โรเมโอและจูเลียต* ของวิลเลียม เชกสเปียร์มาประดับเพิ่มขึ้นอีกเล่มหนึ่ง

ข้อเสนอแนะ ผู้ที่สนใจศึกษาต่ออาจจะนำวรรณกรรมทุกสำนวนของ *โรเมโอและจูเลียต* ที่เผยแพร่ยุคแรกเริ่ม ได้แก่ *นิทานเรื่องโรโมยุเลียด* พระนิพนธ์ในพระองค์เจ้าวรวรรณากร หรือพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ *โรโมยุเลียดคำกลอน* ของนายพลอย ทหารมหาดเล็ก *โรโมยูเลียดคำฉันท์* ของรองอำมาตย์โท ขุนสุนทรภาษิตหรือถนอม เกยานนท์ และพระราชนิพนธ์เรื่อง *โรเมโอและจูเลียต* ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวมาศึกษาวิเคราะห์และเปรียบเทียบ หรือศึกษา *โรโมยุเลียดคำกลอน* ที่มีอิทธิพลต่อวงวรรณกรรมไทยก็จะได้องค์ความรู้เกี่ยวกับวรรณกรรม *โรเมโอและจูเลียต* เพิ่มเติมและทราบถึงวัฒนธรรมหนังสือทางตะวันตกต่อวงวรรณกรรมไทยในช่วงเวลานั้นอย่างเข้าใจมากยิ่งขึ้น

เอกสารอ้างอิง

กุสุมา รักษมณี. (2513). *รุไบยาตของฮะกิม โอมาร์คัยยาม พระนิพนธ์พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์*. วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ชลธิรา สัตยาวัฒนา. (2530). *ผจงถ้อยร้อยเรียง: วิภาษาวาทีวรรณกรรมร่วมสมัย*. ปลาตะเพียน.

ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต. (2541). วรรณคดีวิจารณ์ระหว่าง พ.ศ.2325-2453. ใน สุวรรณา เกรียงไกรเพ็ชร์และสุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา (บรรณาธิการ). *ทอไหมในสายน้ำ 200 ปีวรรณคดีวิจารณ์ไทย* (พิมพ์ครั้งที่ 2). ประพันธ์สาส์น.

ธนพงศ์ จิตต์สง่า. (2552). *"วชิรญาณ" กับการแสวงหาความรู้ของชนชั้นนำของสยาม พ.ศ.2427-2448*. วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ธนิต อยู่โพธิ์. (2504). *การสืบสาวราวเรื่องกาพย์ กลอน โคลง ฉันท์*. ศิวพร.

นายปาล เปรียญ. (2439). การแต่งหนังสือลงวชิรญาณ. *วชิรญาณ*, กรกฎาคม ร.ศ.115., 2193-2202.

นายพลอย ทหารมหาดเล็ก. (2440). โรโมยุเลียดคำกลอน. *วชิรญาณ*, มิถุนายน-กรกฎาคม ร.ศ.116, 3305-3323, 3410-3426.

นามานุกรมวรรณคดีไทย ชุดที่ 1 ชื่อวรรณคดี (พิมพ์ครั้งที่ 4). (2553). มูลนิธิสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา.

พจนานุกรมบาลี-ไทย ฉบับภูมิพโลภิกขุ. (2560). โรงพิมพ์มูลนิธิภูมิพโลภิกขุ.

พระมหาสมเกียรติ ศรีรุณ. (2546). *วิเคราะห์การใช้รูปศัพท์ภาษาบาลีในหนังสือเรียนภาษาไทยชุดทักษสัมพันธ์ระดับมัธยมศึกษาตอนต้น*. วิทยานิพนธ์ศึกษาศาสตรมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

เพลินพิศ กำราญและเนียนศิริ ตาละลักษณ์. (2522). *พระประวัติและผลงานของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์*. หสน.สหประชาพาณิชย์. (มูลนิธิ "นราธิปประพันธ์พงศ์-วรวรรณ" จัดพิมพ์เนื่องในพระราชวโรกาสสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงเปิดศูนย์นราธิปเพื่อการวิจัยทางสังคมศาสตร์ 10 ตุลาคม 2522)

มงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. (2459). *เวนิสวานิช เรื่องลครเริงรมย์ของวิลเลียม เชกส์เปียร์ พระบาทสมเด็จพระรามาธิบดีศรีสินทร มหาวชิราวุธ พระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงแปลจากภาษาอังกฤษและประพนธ์เปนกลอน*. ม.ป.ท.

มงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. (2465). *โรเมโอและจูเลียต เรื่องลครสลดใจของวิลเลียม เชกส์เปียร์ สมเด็จพระรามาธิบดีศรีสินทร์ มหาวชิราวุธ พระมงกุฎเกล้าเจ้าแผ่นดินสยาม ทรงแปลและประพันธ์เป็นภาษาไทย.* ม.ป.ท.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จฯ กรมพระยา. (2565). *จดหมายนายทรงอานุภาพเล่าเรื่องประพาสต้น เมื่อ ร.ศ.123.* สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร.

ตำนานกรมทหารบกราบที่ 1 มหาดเล็กรักษาพระองค์ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (พิมพ์ครั้งที่ 2). (2466). โรงพิมพ์บำรุงนุกูลกิจ.

ตำนานหอพระสมุด หอพระมณเฑียรธรรม หอวชิรญาณ หอพุทธสาสนสังคหะ แลหอสมุดสำหรับพระนคร. (2459). โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนากร. (พระเจ้าบรมวงษ์เธอ กรมพระดำรงราชานุภาพ สภานายกกับกรรมการ แลเจ้าพนักงานหอพระสมุดเรียบเรียงทูลเกล้าฯ ถวายเมื่อเสด็จเปิดหอพระสมุดสำหรับพระนคร ณ วันเสาร์ที่ 6 มกราคม ปีมโรง พ.ศ.2459)

ราชบัณฑิตยสถาน. (2556). *พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ.2554* (พิมพ์ครั้งที่ 2). ราชบัณฑิตยสถาน.

รื่นฤทัย สัจจพันธุ์. (2566). *ความรู้ทั่วไปทางภาษาไทย ตอนที่ 3 วรรณคดีไทย* (พิมพ์ครั้งที่ 8) มหาวิทยาลัยรามคำแหง

เรื่องมหาดเล็ก (พิมพ์ครั้งที่ 2). (2514). กรมศิลปากร. (พิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานฌาปนกิจศพ นางอรรถประกาศกิดาการ (สอ้าน สุนทรศารทูล) ณ ฌาปนสถานกองทัพบก วัดโสมนัสวิหาร วันที่ 4 กันยายน พุทธศักราช 2514)

วรวรรณากร, พระองค์เจ้า. (2432). นิทานเรื่องโรโมยุเลียด. *วชิรญาณวิเศษ*. เล่ม 5 แผ่นที่ 2 วันอาทิตย์ที่ 27 เดือนตุลาคม-เล่ม 5 แผ่นที่ 19 วันอาทิตย์ที่ 23 เดือนกุมภาพันธ์.

อาชญาสิทธิ์ ศรีสุวรรณ. (2566, มกราคม 31). *มีผู้แปล Romeo and Juliet มาเป็นภาษาไทยก่อนในหลวงรัชกาลที่ 6* สืบค้นจาก https://www.the101.world/romeo-and-juliet-thai/

ศรัทธาหรือตัณหา : สุนทรียศาสตร์แห่งทวิภาวะใน *La Morte amoureuse* ของเตโอฟีล โกติเยร์

Faith or Desire: The Aesthetics of Duality in *La Morte amoureuse* by Théophile Gautier

พุฒิตา สงวนไทร เลอแพรงซ์ (Poottita Sa-ngounsai Leprince)[1]

บทคัดย่อ

บทความนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อวิเคราะห์ *La Morte amoureuse* ของเตโอฟีล โกติเยร์ (Théophile Gautier) โดยเสนอว่า “ทวิภาวะ” (la dualité) คือกลไกสำคัญที่ผู้ประพันธ์ใช้เพื่อสำรวจธรรมชาติความเป็นมนุษย์ ผ่านตัวละครโรมูอัลด์ ผู้ดำรงชีวิตระหว่างศรัทธาและตัณหา การวิเคราะห์แบ่งเป็นสามประเด็นหลัก ได้แก่ (1) ภาคนักบวช ซึ่งแสดงให้เห็นว่าอัตลักษณ์ทางศาสนาที่ดูมั่นคงและบริสุทธิ์นั้นตั้งอยู่บนการกดทับแรงขับตามธรรมชาติ อันกลายเป็นรากฐานของความเปราะบางในเวลาต่อมา (2) ภาคนักรัก ที่พิจารณาความสัมพันธ์ระหว่างโรมูอัลด์และคลาริมงด์ แวมไพร์สาวที่ทำหน้าที่เป็นผู้ให้กำเนิดอัตลักษณ์ใหม่ของโรมูอัลด์ ผ่านสุนทรียะแห่งความย้อนแย้ง ไม่ว่าจะเป็นความศักดิ์สิทธิ์และบาป ความงดงามและความน่าสยดสยอง และ (3) ภาคชีวิตสองภพ ซึ่งเผยให้เห็นโรมูอัลด์ในฐานะสนามรบทางจิตวิญญาณที่ศรัทธาและตัณหาต่างช่วงชิงอำนาจเหนืออัตลักษณ์ โดยไม่มีฝ่ายใดมีชัยอย่างแท้จริง บทความนี้ใช้แนวคิดจิตวิเคราะห์เชิงวรรณกรรมแบบฟรอยด์ และทฤษฎีฟองตาสติกของ Todorov (1970) มาใช้ประกอบการวิเคราะห์ ผลการศึกษาพบว่าโกติเยร์ใช้มิติความเหนือจริงเป็นกลวิธีทางวรรณศิลป์ เพื่อเผยให้เห็นว่าแก่นแท้ของความเป็นมนุษย์มิได้ดำรงอยู่ในสภาวะความเป็นหนึ่งเดียว หากตั้งอยู่บน “ทวิภาวะ” อย่างเป็นนิรันดร์

คำสำคัญ : ทวิภาวะ; อัตลักษณ์; *La Morte amoureuse*; สุนทรียศาสตร์; เตโอฟีล โกติเยร์; ศรัทธาและตัณหา

Abstract

This article analyzes *La Morte amoureuse* by Théophile Gautier, arguing that duality functions as a central literary mechanism through which the author explores the nature of the human condition. The study examines Romuald as a divided subject, positioned between spiritual devotion and repressed desire. The analysis is structured around three key dimensions: (1) the priestly self, where religious identity is revealed to be sustained by the repression of unconscious drives, forming the basis of its later vulnerability; (2) the amorous self, focusing on Romuald’s relationship with Clarimonde, whose feminine vampiric figure catalyzes a reconstructed identity

[1] อาจารย์ประจำสาขาวิชาภาษาฝรั่งเศส ภาควิชาภาษาตะวันตก คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยรามคำแหง
Lecturer, French Section, Department of Western Languages, Faculty of Humanities, Ramkhamhaeng University, E-mail: poottipan@yahoo.com

* Received December 1, 2025, Revised December 29, 2025 and Accepted December 29, 2025

grounded in aesthetic and moral contradiction—sacred and profane, beauty and terror; and (3) the dual-world existence, in which Romuald embodies a psychological and symbolic battleground where faith and desire contend for authority without definitive resolution. Drawing on Freudian literary psychoanalysis and Todorov's theory of the fantastic (1970), the findings demonstrate that Gautier employs the supernatural register as a narrative and stylistic strategy to expose that human identity is not unified but constitutively and perpetually dual.

Keywords : duality; identity; *La Morte amoureuse*; aesthetics;Théophile Gautier; faith and desire

บทนำ

เตโอฟีล โกติเยร์ (Théophile Gautier, ค.ศ. 1811-1872) คือหนึ่งในบุคคลสำคัญของยุคจินตนิยม (Romantisme) และถือเป็นแรงขับเคลื่อนหลักในการก่อรูปแนวคิดสุนทรียนิยม (Esthétisme) ในวรรณกรรมฝรั่งเศส แม้ว่าโกติเยร์จะเป็นที่รู้จักในฐานะนักวิจารณ์ผู้สนับสนุนหลักการ "ศิลปะเพื่อศิลปะ" (L'Art pour l'Art) ซึ่งยกย่องความงามและรูปแบบอันบริสุทธิ์เหนือหน้าที่ทางศีลธรรมและสังคม แต่ผลงานการประพันธ์ของท่านกลับเผยให้เห็นความหมกมุ่นลึกซึ้งในมิติทางจิตวิญญาณ โดยเฉพาะการสำรวจพื้นที่ของจินตนาการเหนือจริง (le fantastique) ในฐานะดินแดนที่สามารถเปิดโปงความจริงอันเร้นลับภายในจิตใจมนุษย์ได้อย่างทรงพลัง

ความหลงใหลของผู้ประพันธ์ต่อการสำรวจทวิภาวะ (la dualité) และภาวะแตกตัวตน (le dédoublement) ในอัตลักษณ์และจิตวิญญาณมนุษย์ ปรากฏให้เห็นอย่างเด่นชัดในผลงานหลายเรื่อง อาทิ *Le Chevalier double* (1840) ซึ่งนำเสนอการต่อสู้ระหว่างความดีและความชั่วภายในจิตใจตัวละคร *Avatar* (1856) เรื่องราวของการสำรวจขอบเขตของอัตลักษณ์ ผ่านกลไกการสับเปลี่ยนวิญญาณเพื่อตั้งคำถามว่า ตัวตนที่แท้จริงอยู่ที่วิญญาณหรือร่างกาย หรือจากเรื่อง *Onuphrius* (1833) ที่ตัวละครถูกคุกคามโดย "ร่างคู่" (le double) ที่ไม่อาจมองเห็น ทำให้เขาต้องต่อสู้กับตัวตนอีกคนที่เป็นปฏิปักษ์ต่อตนเอง โกติเยร์ใช้แนวคิดทวิภาวะเป็นกลไกสำคัญในการสร้างสนามรบทางจิตวิทยา (champ de bataille psychologique)โดยมักถ่ายทอดความขัดแย้งนี้ผ่านการปะทะกันระหว่างโลกแห่งความเป็นจริงและโลกเหนือธรรมชาติ

La Morte amoureuse[2] เป็นอีกหนึ่งผลงานของโกติเยร์ ที่หยั่งลึกลงไปในพื้นที่ของจิตวิญญาณมนุษย์ผ่านการบอกเล่าเรื่องราวของบาทหลวงโรมูอัลด์ ผู้ย้อนรำลึกถึงชีวิตสองภาคหลังพิธีศีลบวช กล่าวคือ ในยามกลางวันเขาเป็นนักบวชผู้ถือครองเพศพรหมจรรย์ แต่ในยามค่ำคืนกลับกลายเป็นสุภาพบุรุษจอมเสเพล นักรักแห่งเวนิส ชีวิตสองภพนี้เริ่มต้นขึ้นเมื่อเขาได้พบกับคลาริมงด์ หญิงคณิกาผู้มีความงามและเสน่ห์ลึกลับ แม้ภราดรเซราปิยงจะเตือนว่านางคือ

[2] ตีพิมพ์ครั้งแรกในหนังสือพิมพ์ *La Chronique de Paris* เมื่อวันที่ 23 และ 26 มิถุนายน ค.ศ. 1836 จากนั้น ได้มีการตีพิมพ์รวมเล่มในรูปแบบรวมเรื่องสั้นโดยใช้ชื่อว่า *Une larme du diable* (ค.ศ.1839) ต่อมา ได้รับการตีพิมพ์อีกครั้งโดยใช้ชื่อว่า « Clarimonde » ในนิตยสาร Revue pittoresque (ค.ศ. 1850) โดยชื่อเรื่องนี้ได้กลายมาเป็นชื่อหนังสือรวมเรื่องสั้นและนวนิยายสั้นของโกติเยร์หลายครั้งภายหลังการผู้ประพันธ์ถึงแก่กรรม
(https://data.bnf.fr/fr/ark:/12148/cb17144813n)

ปีศาจดูดเลือดผู้มุ่งทำลายจิตวิญญาณของเขา แต่โรมูอัลด์ก็มิอาจต้านทานแรงดึงดูดของนางได้ ความรักและความหลงใหลนั้นแรงกล้าจนเขากล้าท้าทายพระเจ้าและความตาย ท้ายที่สุด เขาไม่อาจแยกแยะได้อีกต่อไปว่า ระหว่างบาทหลวงผู้ทรงศีลและบุรุษนักรักแห่งเวนิส ผู้ใดคืออัตลักษณ์ที่แท้จริงของตน ความจริงอันน่าสะพรึงยิ่งปรากฏเมื่อคลาริมงด์ลอบดูดเลือดของเขาในยามหลับ บาทหลวงเซราปียงจึงชักชวนให้ไปขุดร่างของนางในสุสาน และทำพิธีขับไล่วิญญาณร้ายจนร่างนั้นสลายกลายเป็นธุลี ทว่าการพบกันครั้งสุดท้ายในความฝันที่นางมากล่าวอำลา กลับทิ้งความรู้สึกผิดและความว่างเปล่าให้ฝังลึกอยู่ในจิตใจของโรมูอัลด์ตลอดกาล

ผลงานเรื่องนี้ไม่เพียงเป็นโศกนาฏกรรมแห่งความรักต้องห้ามระหว่างนักบวชกับแวมไพร์ แต่ยังเป็นการแสดงความแตกแยกทางอัตลักษณ์ของโรมูอัลด์เอง ศรัทธาและตัณหาเป็นพลังสองขั้วที่ต่างก็อ้างสิทธิเหนือตัวตนที่แท้จริงของตัวละคร โรมูอัลด์จึงมิได้เพียงเผชิญการล่อลวงจากปีศาจ แต่ยังอยู่ท่ามกลางสงครามภายในจิตใจที่ตัวละครไม่เคยมีชัยอย่างแท้จริง

กรอบการวิเคราะห์นี้ตั้งอยู่บนสมมติฐานหลักที่ว่า อัตลักษณ์ของมนุษย์มิได้มีสถานะเป็นหนึ่งเดียว (l'unité) หากแต่ประกอบขึ้นจากแรงขับเคลื่อนสองด้าน (les forces opposées) ที่แข่งขันและช่วงชิงกันอยู่ภายในจิตวิญญาณ แนวคิดนี้สอดคล้องกับมโนทัศน์แห่งทวิภาวะ (la dualité) และการแบ่งแยกตัวตน (le dédoublement) ที่ถือเป็นอีกหนึ่งแก่นเรื่องซึ่งโดดเด่นในวรรณกรรมฝรั่งเศสยุคศตวรรษที่ 19 (Millet & Labbé, 2005, pp. 153-156) ซึ่งมองว่าจิตวิญญาณมนุษย์มิได้ดำรงอยู่ในสภาวะสงบราบรื่น แต่เป็นพื้นที่แห่งความขัดแย้ง (la zone de conflit) ระหว่างสองขั้วอำนาจที่ไม่อาจประนีประนอมต่อกันได้

บทความนี้จึงมุ่งวิเคราะห์ *La Morte amoureuse* ผ่านโครงสร้างทวิภาวะ โดยมีโรมูอัลด์เป็นศูนย์กลางของการศึกษาในสามประเด็นหลัก ดังต่อไปนี้

(1) ภาคนักบวช : วิเคราะห์อัตลักษณ์แห่งศรัทธาและหน้าที่ทางศาสนา ซึ่งตัวละครยึดถือไว้ในฐานะ "ความจริงเพียงหนึ่งเดียว" ตลอดมา
(2) ภาคนักรัก : วิเคราะห์แรงขับแห่งความปรารถนาที่ถูกปลุกโดยคลาริมงด์ แวมไพร์ผู้ทำหน้าที่เป็น "เงาสะท้อนด้านมืด" ของตัวละครเอก และเป็นปฏิปักษ์โดยตรงต่อความเชื่อและความศรัทธาทางศาสนา
(3) "*ตื่นในอีกโลกหนึ่ง และหลับใหลในอีกโลกหนึ่ง*" : วิเคราะห์กลไกการต่อสู้ของตัวตนทั้งสองด้าน ซึ่งต่างอ้างสิทธิในอัตลักษณ์อย่างเสมอภาคจนไม่อาจประนีประนอมได้

ระหว่างสวรรค์และเรือนกาย : โรมูอัลด์ในฐานะภาพแทนของทวิภาวะสากล (la dualité universelle)

แนวคิดเรื่องความเป็นคู่ของสรรพสิ่ง (la dualité) ปรากฏอยู่ทั้งในปรัชญาและวิถีความคิดของมนุษยชาติทั้งตะวันตกและตะวันออก โลกและธรรมชาติดำรงอยู่บนพื้นฐานของคู่ตรงข้ามที่สัมพันธ์และพึ่งพากัน อาทิ กลางวันและ

กลางคืน ชายและหญิง ความดีและความชั่ว การเกิดและการตาย เป็นต้น ในคติจีน แนวคิดหยินและหยางมิใช่เพียงสัญลักษณ์ของพลังหญิงและพลังชาย หากเป็นสภาวะพื้นฐานของการดำรงอยู่ (condition ontologique de l'être) ซึ่งแสดงให้เห็นว่าทุกสิ่งย่อมมีขั้วตรงข้ามภายในตนเอง และความสมบูรณ์เกิดขึ้นจากการสอดประสานกันระหว่างสองขั้วนี้ (Cheng, 1989, pp. 40-42) ในขณะที่โลกตะวันตกได้เสนอแนวคิดเชิงเทววิทยาและอภิปรัชญาผ่านทฤษฎี "ความกลมกลืนของสรรพสิ่งตรงข้าม" (*coincidentia oppositorum)* ของ Nicholas Cusanus ซึ่งมุ่งอธิบายถึงเอกภาพของสรรพสิ่งที่ดำรงอยู่ได้โดยการอยู่ร่วมกันของคู่ตรงข้าม ระหว่างความสมบูรณ์และความไม่สมบูรณ์ ระหว่างจิตวิญญาณและสสาร หรือระหว่างความดีและความชั่ว (Cozmescu, 2015, pp. 105–107, 115–116) และแนวคิดทวิภาวะนี้มิได้เป็นเพียงแนวคิดทางปรัชญา หากยังเป็นหัวใจของสุนทรียศาสตร์ที่สะท้อนในงานวรรณกรรมยุคศตวรรษที่ 19 หลายเรื่อง รวมทั้งเรื่อง *La Morte Amoureuse* นี้

ชาร์ล โบดแลร์ (Charles Baudelaire) ได้กล่าวไว้ว่า "ในตัวมนุษย์ทุกคน ทุกชั่วขณะ ย่อมมีแรงจูงใจสองประการที่ดำรงอยู่รวมกัน ประการหนึ่งมุ่งสู่พระเจ้า อีกประการหนึ่งมุ่งสู่ซาตาน การหันหน้าเข้าหาพระเจ้าหรือความเป็นจิตวิญญาณ คือความปรารถนาที่จะขึ้นสู่เบื้องสูง ส่วนการเข้าหาซาตาน หรือความเป็นสัตว์ คือความยินดีที่จะดิ่งลงสู่เบื้องต่ำ" (Il y a dans tout homme, à toute heure, deux postulations simultanées, l'une vers Dieu, l'autre vers Satan. L'invocation à Dieu, ou spiritualité, est un désir de monter en grade ; celle de Satan, ou animalité, est une joie de descendre. (Baudelaire, pp. 682-683) ในแง่นี้ โรมูอัลด์ในฐานะตัวละครและผู้เล่าเรื่อง (le narrateur) ถือเป็นภาพแทนมนุษย์ของโบดแลร์อย่างสมบูรณ์แบบ

โรมูอัลด์เปิดเรื่องราวด้วยการเล่าประสบการณ์ความรักครั้งแรกและครั้งเดียวในชีวิตแก่ภราดารุ่นน้องที่เป็นผู้ฟัง ซึ่งในทางโครงสร้างการเล่าเรื่อง ทำหน้าที่เป็นตัวกลางการรับสาร และเป็นตัวแทนของผู้อ่าน ที่ต้องเผชิญกับความเร้นลับของเหตุการณ์ในเรื่องเล่านี้ ความรักครั้งนั้นหาใช่ความรักตามครรลองสามัญไม่ หากเป็นความรักที่เจือด้วยความพิศวงและความสยดสยองในคราวเดียวกัน เนื่องจากหญิงคนรักคือสิ่งมีชีวิตที่ความตายไม่อาจพรากไปได้ เฉกเช่นแวมไพร์ ความรักจึงเบี่ยงเบนออกจากโลกของมนุษย์สู่โลกเหนือเหตุผล นอกจากนี้ การประกาศตัวของโรมูอัลด์ตั้งแต่ย่อหน้าแรก ว่าเคยดำรงชีวิตอยู่ระหว่างสองโลก ถือเป็นองค์ประกอบแรกที่เปิดโครงสร้างของทวิภาวะ ดังในข้อความนี้

"ชีวิตของพ่อในยามนั้น ราวกับแยกออกเป็นสองภพ ยามสุริยาเรืองรอง พ่อคือสมณะผู้ถือครองเพศพรหมจรรย์ ทุกโมงยามใช้เวลาไปกับการสวดภาวนาและประกอบศาสนกิจ ครั้นยามรัตติกาลมาเยือน ทันทีที่หลับตาลง พ่อกลับกลายเป็นขุนนางหนุ่ม ผู้เจนจัดในอิสตรี รู้จักคุมสุนัขล่าเนื้อ และเหล่าอาชา ละเล่นการพนัน ร่ำสุรา และเอื้อนเอ่ยวาจา

ด้วยความคะนอง และเมื่อรุ่งอรุณมาถึง พ่อสะดุ้งตื่น ทว่ากลับรู้สึกประหนึ่งว่าเพิ่งเริ่มหลับใหล ราวกับชีวิตนักบวชเป็นเพียงความฝันที่พ่อกำลังเห็นอยู่ในห้วงนิทรา[3]

บทตัดตอนนี้เผยให้เห็นโครงสร้างแห่งทวิภาวะที่ครอบงำตัวตนและจิตวิญญาณของตัวละคร โดยชีวิตของเขาได้แยกเป็นสองภพ ที่สลับกันเป็นวัฏจักรระหว่างกลางวันกับกลางคืน โลกหนึ่ง คือโลกแห่งความศรัทธาและความบริสุทธิ์ อีกโลกคือโลกแห่งราคะและความเสเพล ซึ่งหลวมรวมอยู่ในร่างเดียวกันโดยไม่สามารถแยกออกจากกันได้ โกติเย่ร์สร้างโลกของ “ยามสุริยาเรืองรอง” และ “ยามรัตติกาลมาเยือน” ดังกล่าว เพื่อสร้างความกำกวม อีกทั้งยังเผยให้เห็นความเปราะบางของอัตลักษณ์มนุษย์ ที่ตั้งอยู่บนความไม่มั่นคง (l’instabilité de l’être) และต้องต่อสู้ภายในระหว่างแรงดึงสองขั้ว ได้แก่ สิ่งที่สังคมมุ่งหวังให้เป็น และสิ่งที่ตนเองปรารถนาจะเป็น หรือระหว่างอุดมคติทางศีลธรรมและแรงขับตามสัญชาตญาณ การดำรงอยู่ของตัวละครในลักษณะนี้ จึงไม่มีฝ่ายใดสามารถขจัดอีกฝ่ายได้อย่างสิ้นเชิง

เพื่อทำความเข้าใจโศกนาฏกรรมแห่งชีวิตของโรมูอัลด์อย่างถ่องแท้ จำเป็นต้องย้อนกลับไปสำรวจจุดเริ่มต้นของตัวตน ก่อนที่ความรักจะเข้ามาแทรกแซง เนื่องจากรากเหง้าของการพังทลายของอัตลักษณ์ที่แท้จริงไม่ได้ถือกำเนิดขึ้นจากการปรากฏตัวของคลาริมงด์ หากเริ่มต้นจากอัตลักษณ์ทางศาสนาที่มั่นคงจนเกินไป

1. ภาคนักบวช (L’Homme de Dieu) : อัตลักษณ์แห่งศรัทธา

1.1. โลกที่มีเพียงศาสนจักร : ตัวตนที่ถูกผนึกไว้ในอาณาจักรของพระเจ้า

โลกของโรมูอัลด์ก่อนได้พบคลาริมงด์ คือโลกแห่งศรัทธาอันเคร่งครัด และปิดกั้นตนเองจากโลกภายนอกโดยสิ้นเชิง ภาพของนักบวชหนุ่มที่เตโอฟิล โกติเยร์สร้างเต็มไปด้วยความบริสุทธิ์ทางจิตใจ เปี่ยมด้วยความกระตือรือร้นที่จะมอบชีวิตทั้งหมดแด่พระเจ้า

“พ่อไม่เคยก้าวออกจากกำแพงแห่งศาสนสถาน สำหรับพ่อแล้ว โลกทั้งใบหาใช่ใดอื่น นอกจากรั้วของโรงเรียนสอนศาสนาและสำนักอบรมนักบวช พ่อรับรู้เพียงเลือนรางว่ามีบางสิ่งซึ่งเรียกขานกันว่า “สตรี” หากแต่ใจของพ่อก็ไม่เคยพะวงหรือครุ่นคิดถึงสิ่งนั้นเลยแม้เพียงสักครู่ ณ โมงยามนั้น พ่อดำรงอยู่ในความบริสุทธิ์ไร้มลทินได้อย่างสมบูรณ์

[3] Mon existence s’était compliquée d’une existence nocturne entièrement différente. Le jour, j’étais un prêtre du Seigneur, chaste, occupé de la prière et des choses saintes ; la nuit, dès que j’avais fermé les yeux, je devenais un jeune seigneur, fin connaisseur en femmes, en chiens et en chevaux, jouant aux dés, buvant et blasphémant ; et lorsqu’au lever de l’aube je me réveillais, il me semblait au contraire que je m’endormais et que je rêvais que j’étais prêtre. (Gautier, 2006, pp.61-62)

แบบ ความเกี่ยวข้องเดียวของพ่อกับโลกภายนอก มีเพียงการได้พบหน้ามารดาผู้ชราซึ่งเจ็บออดแอด ปีละสองคราเท่านั้น นั่นคือสายใยเดียวที่ยังคงเชื่อมโยงพ่อกับโลกนอกศาสนจักร”[4]

“พ่อไม่เคยรู้สึกเสียใจแม้เพียงสักน้อย ไม่เคยมีความลังเลใดต่อพันธะที่ไม่อาจหวนคืน นี้ ในใจพ่อเต็มเปี่ยมไปด้วยความเบิกบานและความกระตือรือร้น ไม่เคยมีคู่หมั้นหนุ่มใดที่จะเฝ้านับโมงยามด้วยความมุ่งมั่นเร่งร้อนเท่าพ่อในครั้งนั้น พ่อไม่สามารถข่มตาให้หลับลงได้ เฝ้าเพ้อฝันว่าตนเองกำลังประกอบพิธีมิสซา ในสายตาพ่อ ไม่มีสิ่งใดงดงามไปกว่าการได้เป็นนักบวช ต่อให้เป็นกษัตริย์หรือกวี พ่อก็ปฏิเสธสิ้น พ่อหาได้มีความใฝ่ฝันอื่นใดที่ไกลเกินกว่านี้”[5]

ข้อความตัดตอนนี้ได้ฉายภาพอัตลักษณ์ของโรมูอัลด์ในฐานะนักบวชไว้อย่างชัดเจน การดำรงอยู่ของเขาผูกติดอยู่กับขอบเขตของศาสนจักรอย่างสมบูรณ์ โลกภายนอกหาได้มีความหมายไม่ อย่างไรก็ตาม ความสมบูรณ์แบบที่เกิดจากการยึดมั่นในอัตลักษณ์เดียวอย่างสิ้นเชิงนี้เอง กลับกลายเป็นรากฐานของความเปราะบาง เมื่ออัตลักษณ์หนึ่งครอบงำชีวิตไว้อย่างเบ็ดเสร็จ การเปลี่ยนแปลงหรือสั่นคลอนในภายหลังจึงย่อมมีลักษณะที่รุนแรง ไม่ใช่เพียงการปรับเปลี่ยนตัวตนเล็กน้อย แต่เป็นการสั่นคลอนรากฐานของความเชื่อและตัวตนที่เคยยึดถือมา

ข้อสังเกตที่น่าสนใจคือ วิธีที่ผู้ประพันธ์เลือกใช้อุปลักษณ์ในการเปรียบเทียบความกระตือรือร้นของโรมูอัลด์ต่อพิธีศีลบวชกับ “คู่หมั้นหนุ่มใดที่เฝ้านับโมงยามด้วยความมุ่งมั่นเร่งร้อน” จนไม่อาจข่มตาหลับ อุปลักษณ์ดังกล่าวทำให้เห็นชัดว่าความศรัทธานี้มิได้ดำรงอยู่ในลักษณะของความสงบร่มเย็นทางจิตวิญญาณเพียงด้านเดียว หากยังแฝงไว้ด้วยความเร่าร้อนทางอารมณ์คล้ายความรักในโลกียวิสัย การเปรียบเปรยนี้จึงทำหน้าที่เป็นเค้าลางแห่งโศกนาฏกรรมที่บ่งชี้ถึงศักยภาพในการผันแปรความหลงใหลในพระเจ้าไปสู่ความหลงใหลในสิ่งเร้าทางโลกในเวลาต่อมา

ฉากการเดินเข้าสู่พระวิหารในพิธีวันถือศีลบวช ถือเป็นจุดสูงสุดของการหลอมรวมตัวตนของโรมูอัลด์เข้ากับศาสนจักร โกติเยร์สร้างบรรยากาศผ่านถ้อยคำที่ละเมียดละไมและสูงส่งเกินความจริง “เมื่อวันสำคัญมาถึง พ่อก้าวย่างไปยังพระวิหารด้วยฝีเท้าที่เบาหวิว ประหนึ่งมีพลังเร้นลับยกพยุงพ่อให้ลอยอยู่เหนือพื้น หรือมิฉะนั้น ก็ราวกับมีปีกคู่หนึ่งติดอยู่ที่บ่า พ่อรู้สึกเหมือนกับตนเองเป็นทูตสวรรค์ แล้วกลับต้องแปลกใจที่เห็นเหล่าสหายต่างมีสีหน้าหม่นหมองและเป็นกังวล เนื่องจากเรามีกันอยู่หลายคน พ่อใช้เวลาตลอดทั้งคืนสวดภาวนา จิตใจจึงอยู่ในภาวะปีติสุขจน

---

[4] Je n’étais jamais allé dans le monde ; le monde, c’était pour moi l’enclos du collège et du séminaire. Je savais vaguement qu’il y avait quelque chose que l’on appelait femme, mais je n’y arrêtais pas ma pensée ; j’étais d’une innocence parfaite. Je ne voyais ma mère vieille et infirme que deux fois l’an. C’étaient là toutes mes relations avec le dehors. (Gautier, p. 63)

[5] Je ne regrettais rien, je n’éprouvais pas la moindre hésitation devant cet engagement irrévocable ; j’étais plein de joie et d’impatience. Jamais jeune fiancé n’a compté les heures avec une ardeur plus fiévreuse ; je n’en dormais pas, je rêvais que je disais la messe ; être prêtre, je ne voyais rien de plus beau au monde : j’aurais refusé d’être roi ou poète. Mon ambition ne concevait pas au-delà. (Gautier, pp.62-63)

เกือบจะเข้าถึงภวังค์ ท่านสังฆราชผู้สูงวัยที่น่านับถือ สำหรับพ่อแล้ว ยามนี้ ท่านดูราวกับพระบิดาเจ้า ผู้ทรงโน้มพระวรกายมาจากดินแดนแห่งนิรันดร์ และแล้ว พ่อก็เห็นสรวงสวรรค์ผ่านเพดานโค้งของพระวิหาร[6]

การยกสถานภาพของโรมูอัลด์จากมนุษย์ธรรมดาขึ้นสู่ระดับเหนือมนุษย์ การใช้ภาพของท่านสังฆราชที่ดูประหนึ่งพระบิดาเจ้า และภาพสรวงสวรรค์ที่อยู่เหนือเพดานโค้งของพระวิหาร ล้วนมีบทบาทในการยืนยันว่าพิธีศีลบวชได้ลบเลือนระยะห่างระหว่างโรมูอัลด์กับพระเจ้า ความปลื้มปีติอันรุนแรงถึงขั้น “เกือบจะเข้าถึงภวังค์” เป็นหลักฐานถึงสภาวะที่ตัวละครมิได้มีความลังเลแม้เพียงน้อยในการอุทิศตนให้แก่ศาสนา ตรงกันข้าม ศรัทธาของเขากลับเต็มเปี่ยมและสมบูรณ์จนไม่เหลือพื้นที่ให้ความเป็นไปได้อื่นใดเข้ามาแทรกซึม

1.2. “สายตา” จากศรัทธาสู่กำหนัด : ปฐมเหตุแห่งการล่มสลายทางศีลธรรม

ประเด็นเรื่องสายตา (le regard) ใน *La Morte amoureuse* มีความสำคัญมากกว่ากลวิธีการพรรณนาความงามโดยทั่วไป แต่ทำหน้าที่เป็น “ต้นกำเนิดของบาป” ศีลของโรมูอัลด์เริ่มสั่นคลอนครั้งแรกเมื่อเขาไม่อาจควบคุมดวงตาได้ จากนั้นเขาก็ไม่อาจควบคุมความคิด ความเชื่อ และร่างกายของตนเองได้อีกต่อไป จึงกล่าวได้ว่า ความเสื่อมของศีลธรรมเริ่มขึ้นตั้งแต่วินาทีแรกที่สายตาหันเหจากพระเจ้าไปยังสตรีผู้ลึกลับ ตัวละครได้กล่าวข้อความของโยบในพระคัมภีร์ที่มุ่งเตือนถึงการทำพันธสัญญากับดวงตา เพื่อกล่าวตักเตือนนักบวชรุ่นหนุ่มหลายครั้ง อาทิ

“โอ ! คำกล่าวของโยบช่างจริงแท้ ผู้ที่มิได้ทำพันธสัญญากับดวงตาของตนนั้นช่างประมาทเหลือ […]พ่อรู้สึกราวกับชายตาบอดที่กลับมามองเห็นอีกครั้งอย่างฉับพลัน พระสังฆราชซึ่งเมื่อครู่นี้ได้เปล่งประกายสว่าง กลับมืดแสงในพริบตา เทียนที่ประดับบนขาตั้งทองคำริบหรี่ราวกับดวงดาวที่ลาลับยามรุ่งอรุณมาเยือน และเงามืดมนได้ปกคลุมไปทั่วพระวิหาร ในม่านแห่งความมืดนั้น หญิงงามกลับเรืองรองราวกับภาพนิมิตจากสวรรค์ ดุจว่าร่างของนางเปล่งแสงจากภายใน หาได้ต้องอาศัยแสงใดจากภายนอก แลแผ่ส่องไปยังทุกสรรพสิ่งรอบข้าง”[7]

[6] Le grand jour venu, je marchai à l’église d’un pas si léger, qu’il me semblait que je fusse soutenu en l’air ou que j’eusse des ailes aux épaules. Je me croyais un ange, et je m’étonnais de la physionomie sombre et préoccupée de mes compagnons ; car nous étions plusieurs. J’avais passé la nuit en prières, et j’étais dans un état qui touchait presque à l’extase. L’évêque, vieillard vénérable, me paraissait Dieu le Père penché sur son éternité, et je voyais le ciel à travers les voutes du temple. (Gautier, p. 63)

[7] Oh ! que Job a raison, et que celui-là est imprudent qui ne conclut pas un pacte avec ses yeux ! […] J’éprouvai la sensation d’un aveugle qui recouvrerait subitement la vue. L’évêque, si rayonnant tout à l’heure, s’éteignit tout à coup, les cierges pâlirent sur leurs chandeliers d’or comme les étoiles au matin, et il se fit par toute l’église une complète obscurité. La charmante créature se détachait sur ce fond d’ombre comme une révélation angélique ; elle semblait éclairée d’elle-même et donner le jour plutôt que le recevoir. (Gautier, pp.63-64)

แม้ว่าโรมูอัลด์จะประจักษ์ในความจริงข้อนี้เป็นอย่างดีจากการศึกษาคำสอนทางศาสนา แต่กลับพ่ายแพ้ต่อสภาวะเร้นลับของความปรารถนาที่อยากมองเห็น เมื่อไม่อาจควบคุมดวงตาของตนได้ สายตาแห่งศรัทธา (le regard de la foi) ก็เปลี่ยนเป็น สายตาแห่งความกำหนัด (le regard du désir)

นอกจากนี้ การที่ “พระสังฆราชซึ่งเมื่อครู่นี้ได้เปล่งประกายสว่าง กลับมืดแสงในพริบตา” ถือเป็นการใช้แสงและความมืดในเชิงสัญลักษณ์ได้อย่างทรงพลัง กล่าวคือ แสงแห่งศรัทธาที่เคยยึดครองจิตสำนึกของโรมูอัลด์ได้ดับลง ณ ขณะเดียวกับที่แสงของคลาริมงด์ ซึ่งทำหน้าที่เป็นภาพแทนแห่งความปรารถนาเชิงโลกีย์ กลับสว่างเรืองรองและยึดครองชัยชนะที่มีต่อแสงแห่งศรัทธาได้อย่างสมบูรณ์แบบ

โรมูอัลด์ได้ถ่ายทอดคำสอนที่สกัดมาจากประสบการณ์อันเจ็บปวดของตนเองให้แก่ภราดารุ่นเยาว์ว่า “จงอย่าได้ทอดสายตามองสตรีนางใด […] แค่เพียงหนึ่งนาทีของความเผลอไผล ก็เพียงพอที่จะทำให้เจ้าสูญสิ้นนิรันดรภาพไปตลอดกาล[8]” ดังนี้ จึงเห็นได้ว่า โศกนาฏกรรมไม่ได้เริ่มต้นจากการกระทำบาปทางกาย แต่เริ่มจากเสี้ยววินาทีที่สายตาหันเหจากพระเจ้าไปสู่สิ่งยั่วยวนทางโลก ชั่วขณะที่ดูเหมือนไม่มีความหมาย แต่กลับเป็นจุดเริ่มต้นของการสูญเสียที่จะตามมา

Jean-Baptiste Baronian (2007) ชี้ให้เห็นว่า ความโดดเด่นในงานเขียนของเตโอฟีล โกติเยร์ อยู่ที่พลังของการมอง (le regard) เขาระบุว่าโกติเยร์ไม่ใช่เป็นเพียงแค่ “ผู้พยากรณ์” หากแต่คือ “ผู้พรรณนาที่ยอดเยี่ยม” ถึงขั้นได้รับการยกย่องจาก Ernest Feydeau ว่าเป็น “ผู้พรรณนาที่ยิ่งใหญ่ที่สุดในประวัติศาสตร์วรรณคดี” (le plus grand descripteur de la littérature) (Feydeau, as cited in Baronian, 2007, p. 64) Baronian ยังยืนยันต่อไปด้วยว่า “ประเด็นนี้เป็นสิ่งที่มิอาจโต้แย้งได้ เขามองเห็นมันด้วยความกระจ่างแจ้งอย่างน่าเหลือเชื่อ ด้วยความแม่นยำจนเกือบถึงระดับจุลทรรศน์ เขามองเห็นและถ่ายทอดสิ่งนั้นออกมาผ่านถ้อยคำและสำนวนซึ่งน่าประทับใจยิ่งด้วยความบริสุทธิ์และความสง่างามของภาษาที่ใช้” (La chose est incontestable, il le voit. Avec une incroyable netteté. Avec une précision presque microscopique, il le voit et il l’exprime dans un chatoiement de mots et de formules dont la pureté et l’élégance font merveille.) (Baronian, 2007, p. 64)

จุดเด่นเชิงสุนทรียศาสตร์นี้ได้ปรากฏอย่างเด่นชัดผ่านการบรรยายรายละเอียดทางรูปพรรณสัณฐานของสตรีลึกลับในระดับเข้มข้นจนผู้อ่านเสมือนถูกบังคับให้ “มอง” ผ่านสายตาของโรมูอัลด์ แสงที่เปล่งจากร่างของนาง เครื่องแต่งกายที่หรูหราวิจิตร ไปจนถึงการจัดวางองค์ประกอบและสีสันบนผิวหนัง ดวงตา และเรือนผม ล้วนได้รับการถ่ายทอดด้วยถ้อยคำละเมียดละไมจนแทบสัมผัสได้ด้วยประสาทสัมผัสทั้งหมด นอกจากเพื่อให้ผู้อ่านตระหนักถึงความงดงามเหนือจริงของคลาริมงด์ ยังทำให้ความงามดังกล่าวกลายเป็นแรงดึงดูดอันทรงอำนาจและเหนือเจตจำนงของ

[8] Ne regardez jamais une femme, […] il suffit d’une minute pour vous faire perdre l’éternité. (Gautier, p. 97)

โรมูอัลด์ เสมือนว่าในขณะนั้น ผู้ที่ทอดตามองหาใช่เป็น “ผู้เลือก” แต่กลับเป็นฝ่าย “ถูกเลือก” ด้วยพลังที่เหนือกว่าความคิด เหตุผล และศรัทธาทั้งปวง

ฉากพิธีศีลบวช ซึ่งตามขนบควรเป็นช่วงเวลาแห่งความสงบและการอุทิศตนแก่พระผู้เป็นเจ้า กลับถูกออกแบบให้เป็น พิธีกรรมกลับด้าน (rite inversé) ที่ทำหน้าที่เผยจุดสูงสุดของความขัดแย้งภายในตัวตนของโรมูอัลด์ การสบตากับคลาริมงด์จึงมิใช่เพียงเหตุการณ์เชิงอารมณ์ แต่เป็น กลไกเปิดประตูสู่จิตใต้สำนึก (ouverture de l’inconscient) ของบาทหลวงหนุ่ม ซึ่งเปลี่ยน “สายตา” จากเครื่องมือรับใช้ศรัทธาให้กลายเป็นช่องทางสู่การตื่นรู้ของแรงปรารถนาทางโลก ภาวะนี้ทำให้ตัวตนสองขั้ว ได้แก่ ตัวตนทางธรรม (moi ecclésiastique) และ ตัวตนทางโลก (moi profane) ปะทะกันอย่างรุนแรง อันนำไปสู่จุดตั้งต้นของ การแตกแยกภายในตัวตน (dédoublement du moi)

จุดหักเหของอัตลักษณ์นี้มิได้เป็นเพียงสภาวะทางความคิด แต่ปรากฏในเชิงกายภาพ แม้ตัวละครยังคงมีสติและเจตจำนงที่แจ่มชัด แต่กลับสูญเสียอำนาจเหนือร่างกายและการกระทำของตนเองอย่างสิ้นเชิง ดังบทบรรยายในช่วงนี้ “พ่อรวบรวมเรี่ยวแรงประหนึ่งจักโค่นภูผา เพื่อตะโกนก้องออกมาว่าพ่อไม่ปรารถนาจะเป็นนักบวช แต่ก็มิอาจเอื้อนเอ่ยออกมาได้ ลิ้นเหมือนถูกตรึงแน่นกับเพดานปาก”[9]

นอกจากนี้ ผู้อ่านยังได้เห็นแรงปรารถนาที่ค่อย ๆ ไต่ระดับขึ้นมาจากส่วนลึกของตัวละครในเวลาต่อมา ดังนี้ “พ่อรู้สึกถึงชีวิตที่เอ่อล้นทะลักขึ้นจากภายใน ดุจทะเลสาบเร้นลึกที่ค่อย ๆ เพิ่มระดับจนล้นตลิ่ง โลหิตสูบฉีดแรงในเส้นเลือด วัยเยาว์ของพ่อซึ่งถูกกดทับมาเนิ่นนาน บัดนี้ พลันระเบิดออกในพริบตา ดั่งต้นว่านที่ต้องรอคอยถึงร้อยปีจึงผลิดอก แลบังเกิดพร้อมเสียงอสุนีบาตอันกึกก้อง”[10] ข้อความนี้แสดงภาพของการปะทุของแรงขับภายใน (le réveil de la pulsion) ซึ่งสามารถตีความได้ตามหลักจิตวิเคราะห์ได้ว่าความปรารถนาของโรมูอัลด์นั้นไม่ได้เกิดขึ้นอย่างฉับพลัน แต่เป็นพลังที่ถูกกดทับอยู่ในระดับจิตไร้สำนึกเป็นเวลายาวนาน และรอเพียงปัจจัยบางประการก่อนจะล้นออกมาภายนอก

ตลอดชีวิตของโรมูอัลด์ วัยเยาว์ของเขาถูกหล่อหลอมด้วยวินัยทางศาสนาที่เข้มงวดจนแรงขับทางธรรมชาติทั้งหมดถูกกดทับไว้ภายใต้กรอบแห่งศรัทธา การฝึกฝนทางจิตวิญญาณอย่างต่อเนื่องได้ปลูกฝังให้เขาเชื่อว่าความปรารถนาเป็นสิ่งต้องห้าม แต่ในขณะเดียวกัน ก็เพาะเชื้อแห่งความโหยหาที่ไม่มีวันดับในส่วนลึกของจิตใจ ดังนั้น เมื่อเขาเผชิญหน้ากับคลาริมงด์ ซึ่งเป็นสัญลักษณ์แห่งความเย้ายวนและโลกียวิสัย พลังที่ถูกสะสมและกดทับมาเนิ่นนานจึง “ล้นตลิ่ง” จนไม่อาจควบคุมได้ การเปรียบเทียบ “ต้นว่านที่รอคอยถึงร้อยปีจึงผลิดอก” จึงเป็นภาพแทนของความปรารถนาที่สุกงอม ซึ่งไม่ได้เพิ่งเกิดขึ้น แต่สะสมมาอย่างยาวนานจนถึงจุดระเบิดในที่สุด

---

[9] Je fis un effort suffisant pour arracher une montagne, pour m’écrier que je ne voulais pas être prêtre ; mais je ne pus en venir à bout ; ma langue resta clouée à mon palais, […]. (Gautier, p. 66)

[10] Et je sentais la vie monter en moi comme un lac intérieur qui s’enfle et qui déborde ; mon sang battait avec force dans mes artères ; ma jeunesse, si longtemps comprimée, éclatait tout d’un coup comme l’aloès qui met cent ans à fleurir et qui éclot avec un coup de tonnerre. (Gautier, p. 69)

เมื่อประยุกต์ใช้แนวคิดจิตวิเคราะห์ของซิกมันด์ ฟรอยด์ ตัวละครรองอย่างบาทหลวงเซราปียง อาจตีความได้ว่าเป็นตัวแทนของซุปเปอร์อีโก้ (le Surmoi) ซึ่งทำหน้าที่ควบคุมและตัดสินพฤติกรรมของโรมูอัลด์ตามกรอบศีลธรรมทางศาสนาอย่างเข้มงวด เซราปียงปรากฏตัวทุกครั้งที่โรมูอัลด์ใกล้จะหลุดไปสู่ด้านมืด โดยเป็นผู้ตักเตือนให้เขากลับมาสู่ระเบียบแห่งศรัทธา และยังทำหน้าที่เป็น “เสียงแห่งบิดา” (la voix du père) ที่ตัดสินและลงโทษจิตไร้สำนึกของโรมูอัลด์ ซึ่งเต็มไปด้วยแรงขับทางเพศ (les pulsions sexuelles) เมื่อพิจารณาในบริบทนี้ โรมูอัลด์จึงกลายเป็นพื้นที่ของการปะทะกันระหว่างคลาริมงด์ ผู้เป็นตัวแทนของแรงปรารถนาและความสุขทางกาย (le ça) กับเซราปียง ผู้เป็นตัวแทนของอภิอัตตาหรือซุปเปอร์อีโก้ (le Surmoi) ผู้รักษาศีลธรรมที่เคร่งครัด ศึกระหว่างสองพลังขั้วตรงข้ามนี้ทำให้โรมูอัลด์ต้องทุกข์ทรมานอย่างต่อเนื่อง เพราะเขาไม่สามารถปลดปล่อยแรงขับได้อย่างเสรีโดยไม่รู้สึกผิด ผลคือเขาต้องใช้ชีวิตใน “ทวิภาวะ” อันแสนรวดร้าว ระหว่างนักบวชผู้มีศรัทธาแรงกล้ากับคนบาปที่หลงใหลในกามารมณ์ การปะทะกันอย่างรุนแรงนี้ก่อให้เกิดความพยายามในการกดทับสัญชาตญาณอย่างหนัก แต่พลังแห่งสัญชาตญาณนี้มิอาจดับได้โดยสิ้นเชิง มันจึงแผ่ซ่านอยู่ในจิตใต้สำนึกและเผยตัวออกมาผ่านความฝัน จินตนาการและอารมณ์ความรู้สึกที่หลากหลาย อาทิ ความชิงชังในชีวิต ความริษยาเกรี้ยวกราด หรือความเศร้าสร้อย ซึ่งเป็นหลักฐานเชิงประจักษ์ของกลไกการเก็บกดที่ล้มเหลว

“โรมูอัลด์ สหายของข้า ดูเหมือนมีบางสิ่งผิดปกติกำลังบังเกิดขึ้นในตัวท่าน [...] ท่านผู้เคยเปี่ยมด้วยศรัทธาสงบนิ่ง และอ่อนโยนเสมอมา แต่กลับกระสับกระส่ายในห้องภาวนาจนดูราวกับสัตว์ป่าที่ถูกคุมขัง พึงระวังไว้เถิด น้องของข้า อย่าเปิดใจฟังเสียงล่อลวงของปิศาจ วิญญาณชั่วผู้เคืองแค้นที่ท่านได้ถวายตนรับใช้พระผู้เป็นเจ้าชั่วนิรันดร์ มันกำลังวนเวียนอยู่รอบกายท่านดั่งหมาป่ากระหายเหยื่อ มันกำลังพยายามเป็นครั้งสุดท้ายที่จะลากท่านให้ตกอยู่ในบ่วงอำนาจของมัน แทนที่จะปล่อยตนตกอยู่ในความพ่ายแพ้ โรมูอัลด์ที่รัก จงสวมเกราะแห่งบทภาวนา จงถือโล่แห่งการบำเพ็ญทุกรกริยา และจงต่อสู้กับศัตรูอย่างห้าวหาญเถิด แล้วท่านจักมีชัยชนะ การทดสอบเป็นสิ่งจำเป็นสำหรับคุณธรรม เฉกเช่นทองคำที่บริสุทธิ์ยิ่งขึ้นเมื่อผ่านไฟในเบ้าหลอม อย่าหวาดหวั่นและอย่าท้อถอย แม้แต่วิญญาณที่ได้รับการปกป้องและมั่นคงที่สุด ก็ยังเคยต้องเผชิญห้วงเวลาเช่นนี้มาแล้ว จงสวดภาวนา จงถือศีลอด จงใคร่ครวญ แล้ววิญญาณร้ายจักล่าถอยไปเอง”[11]

คำสอนของเซราปียงในที่นี้เผยภาพสงครามภายในจิตใจของโรมูอัลด์ได้อย่างทรงพลัง ผ่านภาพอุปมาว่าเขาเป็น “สัตว์ป่าที่ถูกคุมขัง” ซึ่งเผยให้เห็นถึงแรงขับตามสัญชาตญาณที่ถูกพันธนาการไว้ภายใต้กรอบศรัทธาและวินัยทาง

[11] « Romuald, mon ami, il se passe quelque chose d’extraordinaire en vous, […] Vous, si pieux, si calme et si doux, vous vous agitez dans votre cellule comme une bête fauve. Prenez garde, mon frère, et n’écoutez pas les suggestions du diable ; l’esprit malin, irrité de ce que vous vous êtes à tout jamais consacré au Seigneur, rôde autour de vous comme un loup ravissant et fait un dernier effort pour vous attirer à lui. Au lieu de vous laisser abattre, mon cher Romuald, faites-vous une cuirasse de prières, un bouclier de mortifications, et combattez vaillamment l’ennemi ; vous le vaincrez. L’épreuve est nécessaire à la vertu, et l’or sort plus fin de la coupelle. Ne vous effrayez ni ne vous découragez ; les âmes les mieux gardées et les plus affermies ont eu de ces moments. Priez, jeunez, méditez, et le mauvais esprit se retirera. » (Gautier, pp. 71-72)

ศาสนามาอย่างยาวนาน ห้องภาวนาจึงไม่ใช่สถานที่แห่งความสงบ แต่กลายเป็นกรงขัง จำกัดความปรารถนาที่กำลังดิ้นรนหาทางปลดปล่อย ในขณะที่มีการเปรียบเทียบปิศาจเป็น “หมาป่ากระหายเหยื่อ” คือการแปลงความปรารถนาภายในให้กลายเป็นศัตรูภายนอกที่ต้องถูกต่อต้าน ถ้อยคำของเซราปิยงที่เรียกร้องให้โรมูอัลด์ “สวมเกราะแห่งบทภาวนา” หรือ “ต่อสู้กับศัตรูอย่างห้าวหาญเถิด” จึงไม่ได้กระตุ้นให้เขาทำความเข้าใจในความเป็นมนุษย์ของตนเอง แต่ผลักดันให้เขาปฏิเสธและต่อสู้กับตัวตนอีกด้านหนึ่งที่กำลังตื่นขึ้นมา การสั่งสอนนี้จึงทำให้ความขัดแย้งภายในตัวละครทวีความรุนแรงยิ่งขึ้น โดยมิใช่เพียงการต่อสู้ระหว่างมารร้ายกับศรัทธา แต่ยังเป็นสงครามระหว่างพันธะทางศาสนากับธรรมชาติภายในของมนุษย์ ที่โรมูอัลด์ไม่สามารถสมานเข้าด้วยกันได้

ในวรรณกรรมเรื่องนี้ มีการปรากฏของสัตว์สองชนิด ได้แก่สุนัขชราและม้า ในที่นี้ขอหยิบยกม้าซึ่งมีบทบาทชัดเจนในฐานะพาหนะของแรงขับไร้สำนึกและการข้ามพรมแดนของตัวละคร เมื่อชายแปลกหน้ามาเยือนในยามวิกาล เพื่อเชิญบาทหลวงโรมูอัลด์ไปทำพิธีเจิมครั้งสุดท้ายให้สตรีชั้นสูงผู้หนึ่งซึ่งใกล้สิ้นใจ โรมูอัลด์รีบตามไป หน้าที่พักบาทหลวงมี “อาชาสีดำดั่งรัตติกาลสองตัวย่ำเท้าอยู่กับที่ด้วยความฮึกเหิม” รออยู่ จากนั้นผู้ประพันธ์บรรยายฉากการควบม้าผ่านผืนป่าอันมืดทึบและเย็นเยือกด้วยจังหวะที่เร่าร้อนและดุดัน บรรยากาศโดยรอบดูเหนือจริงราวฝันร้าย จนกระทั่งเข้าสู่ประตูโค้งระหว่างหอคอยใหญ่เบื้องหน้าราวกับฝ่าเข้าสู่โลกอีกใบ ซึ่งต่อมาผู้อ่านจึงทราบว่าคือปราสาทของคลาริมงด์ “อาชาสีดำ” ดังกล่าวจึงถือเป็นสัญลักษณ์ที่มีความน่าสนใจยิ่ง

พจนานุกรมสัญลักษณ์ (dictionnaire des symboles) ของ Jean Chevalier และ Alain Cheerbrant นิยามม้าว่าเป็น “บุตรแห่งราตรีกาลและความเร้นลับ” (Fils de la nuit et du mystère) สิ่งมีชีวิตที่หลอมรวมความเป็นคู่ตรงข้ามไว้ด้วยกัน ทั้งในฐานะผู้นำพาชีวิตและความตาย สามารถเชื่อมโยงกับไฟในฐานะพลังแห่งการทำลายและชัยชนะ และกับน้ำในฐานะการหล่อเลี้ยงและสิ่งที่ทำให้สิ้นลมหายใจ การที่ม้าเป็นสัญลักษณ์ที่มีความหมายหลากหลายนี้ มีรากเหง้าจากโครงสร้างสัญลักษณ์ของความเป็นดวงจันทร์ ซึ่งเกี่ยวเนื่องกับผืนดินในฐานะมารดา แสงจันทร์ เพศ ความฝัน การหยั่งรู้ และวัฏจักรของการผลิบานและร่วงโรย[12] อีกทั้ง ในทางจิตวิเคราะห์ ม้ามักได้รับการตีความว่าเป็น “สัญลักษณ์ของจิตไร้สำนึก หรือจิตวิญญาณที่ไม่ใช่มนุษย์” (le symbole du psychisme inconscient ou de la psyché non humaine) (Chevalier & Cheerbrant, p. 257) ซึ่งสอดคล้องอย่างยิ่งกับพฤติกรรมของม้าในเรื่องนี้ การควบม้าด้วยความบ้าคลั่ง การถูกกระตุ้นด้วยเสียงคำรามที่มิอาจนับเป็นเสียงมนุษย์ และจังหวะทะยานที่รุนแรง ทำให้ม้ากลายเป็นภาพแทนของสัญชาตญาณดิบดั้งเดิมของมนุษย์ ความคลุ้มคลั่งและความปรารถนาลึกเร้นที่กำลังคุกคามโรมูอัลด์

[12] Ce cheval archétypal est porteur à la fois de mort et de vie, lié au feu, destructeur et triomphateur, et à l’eau, nourricière et asphyxiante. La multiplicité de ses acceptions symboliques découle de cette signification complexe des grandes figures lunaires, où l’imagination associe par analogie la terre dans son rôle de Mère, son luminaire la lune, les eaux et la sexualité, le rêve et la divination, la végétation et son renouvellement périodique.) (Chevalier & Cheerbrant, p. 257.)

ในวรรณกรรมตะวันตก ม้าสีดำมักมีความสัมพันธ์กับปีศาจหรือวิญญาณที่ต้องคำสาป (Les cheveux noirs […] sont le plus souvent soit le diable, soit un démon, soit un damné, ou une âme en peine) […] (Chevalier & Alain, p. 261) การที่ตัวละครซึ่งแท้จริงคือแวมไพร์เลือกใช้ "อาชาสีดำสองตัวในยามวิกาล" จึงทำหน้าที่เป็นลางบอกเหตุ (présage) ว่าการเดินทางครั้งนี้ของโรมูอัลด์ไม่ใช่ภารกิจทางศาสนา หากแต่เป็นการก้าวเข้าสู่วงจรของของความพินาศทางศีลธรรม การจมดิ่งในโลกียรส และท้ายที่สุดคือการแตกสลายของอัตลักษณ์ผู้รับใช้พระเจ้าที่เขาดำรงอยู่ นอกจากนี้ยังมีการปรากฏของม้าสีดำอีกครั้ง เมื่อคลาริมงด์พาโรมูอัลด์ออกเดินทางไปสู่วังโอ่อ่า ณ เมืองเวนิส เป็นการแสดงให้เห็นชัดเจนว่าม้าดำทำหน้าที่เป็น "พาหนะของการแปลงสถานะ" (véhicule de transformation) ทุกครั้งที่ม้าดำปรากฏ โรมูอัลด์จะหลุดพ้นจากอัตลักษณ์ของบาทหลวง และสวมอัตลักษณ์ใหม่ในฐานะผู้รับใช้ของคลาริมงด์ และจมดิ่งอย่างต่อเนื่องสู่โลกแห่งความมืดมิด

1.3. ความจริงหรือความลวง ชะตากรรมของผู้พ่ายแพ้ต่อการมอง

Tzvetan Todorov อธิบายว่าวรรณกรรมแนวฟองตาสติก เกิดขึ้นจาก ความลังเล (l'hésitation) ของผู้รับสาร เมื่อพบเหตุการณ์ที่ดูราวกับเหนือธรรมชาติ แต่ยังไม่สามารถสรุปได้ว่าแท้จริงแล้ว เกิดจากกฎของธรรมชาติ หรือ เป็นเรื่องเหนือธรรมชาติจริง ความเป็นฟองตาสติกจะคงอยู่ตราบที่ความลังเลนี้ยังคงอยู่ และจะสิ้นสุดทันทีเมื่อผู้อ่านหรือผู้เล่าเรื่อง ตัดสินเลือกคำอธิบายอย่างใดอย่างหนึ่ง จากนั้นเรื่องเล่าจะเปลี่ยนสถานะไปเป็นงานวรรณกรรมประเภทอื่น[13] (Todorov, 1970)

สำหรับโรมูอัลด์ ช่วงเวลาที่คลาริมงด์ฟื้นคืนชีพหลังจากเขาจุมพิตไม่เพียงทำลายโลกแห่งตรรกะ แต่ยังผลักเขาเข้าสู่ภาวะที่ต้องตั้งคำถามต่อระเบียบของความจริงทั้งปวง ทว่า ความลังเลนี้ดำรงอยู่ได้เพียงชั่วครู่ ก่อนจะถูกทำลายด้วยหลักฐานภายนอก

"เมื่อพ่อเริ่มรวบรวมสติได้ ก็ทบทวนเหตุการณ์ทั้งปวงที่เกิดขึ้นในค่ำคืนเคราะห์ร้ายนั้น ทีแรกพ่อคิดว่าตนคงตกเป็นเหยื่อภาพลวงตาอันเกิดจากเวทมนตร์ ทว่า หลักฐานบางอย่างที่สัมผัสจับต้องได้จริง ก็ทำลายสมมติฐานนั้นจนหมดสิ้นในไม่ช้า พ่อปรารถนาจะเชื่อว่าทุกสิ่งที่เกิดขึ้นเป็นเพียงความฝัน หากแต่ก็ยากยิ่งนัก เพราะบาร์บาราเองก็เห็นชายสารถีผู้ขับรถเทียมม้าดำสองตัวนั้นเช่นเดียวกัน อีกทั้งยังสามารถบรรยายเครื่องแต่งกายและท่วงท่าของเขาได้อย่างแม่นยำ ทว่า ไม่มีผู้ใดในแถบนี้รู้จักปราสาทที่ตรงกับคำบรรยายถึงสถานที่ซึ่งพ่อได้พบคลาริมงด์อีกครั้ง"[14]

---

[13] Le fantastique occupe le temps de cette incertitude ; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel. (Todorov, p.29)

[14] Dès que je pus rappeler mes idées, je passai en moi-même toutes les circonstances de cette nuit fatale. D'abord je pensai que j'avais été le jouet d'une illusion magique ; mais des circonstances réelles et palpables détruisirent bientôt cette supposition. Je ne pouvais croire que j'avais rêvé, puisque Barbara

การปรากฏร่วมของวัตถุหลักฐานและพยานบุคคลทำให้เหตุการณ์เหนือจริงก้าวข้ามความเป็นภาพหลอนส่วนบุคคล และมีน้ำหนักคล้ายเป็นความจริงเชิงประจักษ์ อย่างไรก็ตาม การที่ไม่มีผู้ใดรู้จักปราสาทดังกล่าวกลับตอกย้ำถึงสถานะก้ำกึ่งของสถานที่นั้นอีกครั้ง ทำให้ไม่อาจระบุได้อย่างมั่นใจว่าปราสาทดำรงอยู่จริง หรือเป็นเพียงสถานที่ที่มีอยู่ในระดับประสบการณ์ทางประสาทสัมผัสของตัวละครเท่านั้น

นอกจากนี้ ช่วงเวลาที่โรมูอัลด์ดำรงชีวิตในสองภพคู่ขนาน เป็นบุรุษเจ้าสำราญในเวนิสในยามค่ำคืน และเป็นนักบวชที่เปี่ยมด้วยศรัทธาในเวลากลางวัน ยิ่งทำให้ความจริงและความฝันทับซ้อนกันอย่างไม่อาจแยกขาดจากกันได้ ทั้งเรื่องเล่าไม่เปิดโอกาสให้ผู้อ่านระบุได้ด้วยความมั่นใจว่าชีวิตใดคือตัวตนจริง และชีวิตใดคือมายา หรือแม้กระทั่งว่าทั้งสองอาจดำเนินอยู่พร้อมกันโดยไม่จำเป็นต้องมีชีวิตใดขึ้นตรงกับอีกชีวิตหนึ่ง ความลังเลทั้งในจิตใจของตัวละครและผู้อ่านจึงทำให้เกิดพื้นที่ของฟองตาสติก พื้นที่ที่ไม่มีข้อยุติระหว่างความจริงและความลวง ไม่มีสิ่งใดได้รับการยืนยันอย่างเด็ดขาด และไม่มีคำอธิบายใดผูกขาดความจริงได้อย่างสมบูรณ์ และนี่ถือเป็นหัวใจของวรรณกรรมฟองตาสติกตามนิยามของโตโดรอฟ

2. ภาคนักรัก (L’Homme de la chair) : ชายผู้เกิดใหม่จากไฟแห่งปรารถนา

2.1. คลาริมงด์ในฐานะผู้ให้กำเนิดอัตลักษณ์ใหม่ (La créatrice de moi nouveau)

เพื่อทำความเข้าใจอัตลักษณ์ทวิภาคของโรมูอัลด์อย่างครบถ้วน จำเป็นต้องพิจารณาบทบาทของตัวละครคลาริมงด์ ในฐานะผู้ให้กำเนิดอัตลักษณ์ใหม่ นางมิได้เป็นเพียงวัตถุแห่งความปรารถนา แต่เป็นพลังขับเคลื่อนที่สร้างการเปลี่ยนแปลงทางจิตวิญญาณให้แก่ชายคนรัก ผ่านอำนาจของความงาม ความรัก และความลึกลับที่ท้าทายระบอบศีลธรรมจารีตในขณะเดียวกัน คลาริมงด์ยังเป็นตัวละครที่อวตารความขัดแย้งด้วย กล่าวคือ ความศักดิ์สิทธิ์และความอันตราย ความรักและการทำลายล้าง การมีชีวิตและความตาย ล้วนดำรงอยู่ร่วมกันในเรือนกายเดียว ซึ่งก่อให้เกิดสุนทรียะแห่งความย้อนแย้ง (l’esthétique du paradoxe) อันเป็นลักษณะสำคัญของวรรณกรรมชิ้นนี้

2.1.1. ทิพยภาพแห่งความงามสองภาค : เทวาหรืออสุรกาย ? (La divinisation de la beauté à deux faces : céleste ou infernale ?)

คลาริมงด์ปรากฏกายด้วยความงามเหนือมนุษย์ มีสถานภาพคล้ายกับทิพยภาพที่อยู่เหนือขีดจำกัดของภาษาหรือศิลปะแขนงใดในโลก โรมูอัลด์กล่าววว่า “โอ... นางช่างงามเหลือ แม้แต่จิตรกรเอกทั้งหลาย ผู้มุ่งเสาะแสวงความงามอันล้ำเลิศจากสรวงสวรรค์ และถ่ายทอดภาพลักษณ์ของพระแม่มารีผู้ศักดิ์สิทธิ์มาสู่พิภพ ก็ยังมิอาจกรายใกล้ความเป็นจริง

---

avait vu comme moi l’homme aux deux chevaux noirs et qu’elle en décrivait l’ajustement et la tournure avec exactitude. Cependant personne ne connaissait dans les environs un château auquel s’appliquât la description du château où j’avais retrouvé Clarimonde. (Gautier, p. 82)

อันวิจิตรนี้ได้ ไม่ว่าจะเป็นถ้อยคำจากกวีหรือสีสันจากจานสีของจิตรกร ก็มิอาจถ่ายทอดภาพของความงามนี้ได้เสมอเหมือน” [15] ซึ่งเป็นการยกระดับความงามให้มีสถานภาพเหนือปุถุชน

นอกจากนี้ โกติเยร์ยังได้สร้างความคลุมเครือ โดยผสมผสานภาพลักษณ์ของเทพธิดาและอสุรกายเข้าด้วยกัน เช่น “ดวงตาอะไรเช่นนี้ พ่อแลเห็นแสงรัศมีปลายเรียวดุจลูกศรจากดวงตาคู่นั้น พุ่งตรงมาปักที่หัวใจของพ่ออย่างชัดเจน แต่พ่อมิอาจรู้ได้เลยว่า เปลวเพลิงซึ่งเจิดจ้าจากดวงเนตรนั้น มาจากสรวงสวรรค์หรืออเวจี แต่แน่นอนที่สุด ว่าต้องเป็นที่ใดที่หนึ่งในสองแห่งนี้ สตรีนางนี้คือเทพธิดาหรืออสุรกาย หรือบางทีอาจเป็นทั้งสองอย่าง มั่นใจเถิดว่านางไม่ได้ถือกำเนิดจากครรภ์แห่งอีวา มารดาของมวลมนุษย์เป็นแน่แท้”[16]

คลาริมงด์จึงกลายเป็นตัวละครที่มีสองด้าน (la figure du double) ซึ่งแทนภาพแห่งความสูงส่งและความอันตรายไว้ในตัวตนเดียวกัน โกติเยร์ไม่ได้เจาะจงว่าผู้อ่านควรเลือกเชื่อว่านางเป็นด้านไหน แต่แสดงให้เห็นว่าคลาริมงด์คืออีกหนึ่งตัวละครที่ดำรงอยู่ในสภาวะสองโลก ทั้งแสงสว่างและความมืด ความงามและแรงดึงดูดของนางจึงเป็นทั้งภาพลักษณ์แห่งพระกรุณาของแม่พระ และเป็นแรงดึงดูดแห่งบาปที่ไม่อาจต้านทานได้

นอกจากนี้ คลาริมงด์ยังครอบครองอำนาจแห่งแสง ซึ่งเป็นสัญลักษณ์อีกประการหนึ่งของความศักดิ์สิทธิ์ นางมิได้ “รับแสง” ดั่งเช่นมนุษย์ทั่ว ๆ ไป หากเปล่งประกายแสงได้จากภายใน ซึ่งถือเป็นการช่วงชิงสิทธิแห่งการให้กำเนิดและการส่องสว่างซึ่งควรเป็นของพระเจ้ามาไว้ที่ตนเอง โดยผู้ประพันธ์ได้เปรียบเทียบคลาริมงด์กับเทพีออโรร่า (Aurore) เทพีแห่งรุ่งอรุณในปกรณัมโรมัน ผู้ทำหน้าที่เปิดประตูให้แสงแรกแห่งวันสาดส่องมายังโลก อีกทั้งยังถือว่าอยู่ในรอยต่อระหว่างความมืดและความสว่าง

คลาริมงด์สถาปนาตนเป็นคู่แข่งโดยตรงของพระยะโฮวาผ่านการปฏิญญาที่ทรงพลังและกล้าหาญว่า “หากเจ้าปรารถนาจะเป็นของข้า ข้าจะมอบความสุขให้เจ้ายิ่งกว่าพระเจ้าผู้ทรงสถิตในแดนสวรรค์ เหล่าทูตสวรรค์จะพากันริษยาเจ้า ฉีกทึ้งผ้าห่อศพอันหม่นเศร้าที่เจ้าจะนำมาพันธนาการตนนั้นเสียเถิด ข้าคือความงาม ข้าคือความเยาว์วัย ข้าคือชีวิต

[15] Oh ! comme elle était belle ! Les plus grands peintres, lorsque, poursuivant dans le ciel la beauté idéale, ils ont rapporté sur la terre le divin portrait de la Madone, n’approchent même pas de cette fabuleuse réalité. Ni les vers du poète ni la palette du peintre n’en peuvent donner une idée. (Gautier, p.64)

[16] Quels yeux ! […] ; il s’en échappait des rayons pareils à des flèches et que je voyais distinctement aboutir à mon cœur. Je ne sais si la flam me qui les illuminait venait du ciel ou de l’enfer, mais à coup sûr elle venait de l’un ou de l’autre. Cette femme était un ange ou un démon, et peut -être tous les deux ; elle ne sortait certainement pas du flanc d’Ève, la mère commune. (Gautier, pp.64-65)

มาหาข้าเถิด เราจะหลอมรวมกันในนามแห่งความรัก พระยะโฮวาจะทรงประทานสิ่งใดมาทดแทนให้เจ้าได้เล่า ชีวิตของเราจะดำเนินไปดุจความฝัน และกลั่นรวมเป็นจุมพิตนิรันดร์เพียงอย่างเดียว”[17]

ถ้อยคำนี้ถือเป็นแก่นสำคัญของการท้าทาย เนื่องจากเป็นการช่วงชิงรางวัลสูงสุด ที่ศาสนาให้สัญญาไว้ ซึ่งก็คือความสุขนิรันดร์ นางกำลังเสนอว่า ความสุขทางกาย ทางอารมณ์ และทางโลกที่นางสามารถมอบให้นั้น เหนือกว่าและเข้าถึงได้จริงแท้กว่าความสุขทางวิญญาณที่จำต้องรอหลังความตาย หรือการที่ “เหล่าทูตสวรรค์จะพากันริษยาเจ้า” ยิ่งตอกย้ำโดยนัยว่า แม้สิ่งมีชีวิตที่ใกล้ชิดพระเจ้าที่สุดก็ยังปรารถนาความปีติยินดีทางโลกที่นางเสนอให้

นอกจากนี้ นางยังประกาศตนเป็นตรีเอกกานุภาพแห่งโลกีย์ผ่านข้อความ “ข้าคือความงาม ข้าคือความเยาว์วัย ข้าคือชีวิต” (je suis la beauté, je suis la jeunesse, je suis la vie) ซึ่งถือเป็นคุณลักษณะแห่งความปรารถนาที่สุดของมนุษย์อันเป็นสากล นางคือคู่ตรงข้ามของสิ่งที่นางให้คำจำกัดความว่า “ผ้าห่อศพอันหม่นเศร้า” ซึ่งถือเป็นสัญลักษณ์ของความตายและการละทิ้งทางโลก รวมถึงการถูกพันธนาการด้วยความเชื่อทางศาสนา

การเสนอ “จุมพิตนิรันดร์เพียงอย่างเดียว” (un baiser éternel) เป็นการนำเสนอภาพลักษณ์ของความเป็นนิรันดร์ในรูปแบบใหม่ ซึ่งสามารถเข้าถึงได้ด้วยความรักและกามารมณ์ ซึ่งเป็นหลักการที่ท้าทายคำสอนของศาสนาโดยตรงที่ความเป็นนิรันดร์จะได้มาจากการถวายตนต่อพระผู้เป็นเจ้าเท่านั้น แต่ในที่นี้ การจุมพิตกลายเป็นประสบการณ์ทางกายที่สูงส่งจนกลายเป็น การเดินทางของจิตวิญญาณด้วยตนเอง ทำให้ชายคนรักไม่จำเป็นต้องแสวงหาความปีติยินดีจากศาสนาอีกต่อไป เนื่องจากเขาได้ค้นพบสภาวะศักดิ์สิทธิ์ทั้งปวงผ่านความรักของนางเรียบร้อยแล้ว

ผู้อ่านได้รู้จักตัวตนของคลาริมงด์ผ่านคำบอกเล่าเปี่ยมด้วยอคติของบาทหลวงเซราปียง ซึ่งนำเสนอภาพของนางในฐานะศูนย์กลางแห่งความเสื่อมและความวิบัติทางศีลธรรม เขาเล่าถึงงานเลี้ยงฉลองอันบ้าคลั่งซึ่งยืดเยื้อถึงแปดวันแปดคืน รายล้อมด้วยทาสผิวเข้มที่พูดภาษาลึกลับราวกับภูติจากนรก บรรยากาศดังกล่าวทำให้คลาริมงด์ได้รับการสถาปนาเป็น “สตรีสังหาร” หรือ “femme fatale” ผู้ทำให้ชายคนรักหลายรายตกอยู่ในชะตากรรมที่โหดร้ายและน่าสังเวช ทว่า เซราปียงมิได้หยุดอยู่แค่การกล่าวหาว่านางเป็น “แวมไพร์ในร่างสตรี” (un vampire femelle) หากยกคำกล่าวหาไปถึงระดับสูงสุดด้วยการเปรียบเทียบนางว่าเป็น เบลเซบุธเลยทีเดียว (Belzébuth en personne) การสร้างภาพเช่นนี้สะท้อนความหวาดกลัวของเซราปียงและของระบบความเชื่อทางศาสนาที่เขาเป็นตัวแทน นั่นคือ เขาใช้วาทกรรมสร้างผู้หญิงให้เป็นปิศาจ อันมีรากฐานมาจากความหวาดหวั่นว่าผู้หญิงอาจครอบงำหรือทำลายศรัทธาของชายผู้ทรงศีล เช่นเดียวกับคำเตือนว่า “ลูกเอ๋ย พ่อต้องเตือนเจ้าไว้ ณ บัดนี้ เท้าข้างหนึ่งของเจ้าก้าวย่างอยู่เหนือหุบเหว จงระวัง อย่าให้พลั้งตกลงไป ซาตานนั้นมีกรงเล็บแหลมยาว และหลุมฝังศพก็หาได้ซื่อตรงต่อความตายเสมอไปไม่ หลุมของคลาริมงด์

[17] « Si tu veux être à moi, je te ferai plus heureux que Dieu lui-même dans son paradis ; les anges te jalouseront. Déchire ce funèbre linceul où tu vas t'envelopper ; je suis la beauté, je suis la jeunesse, je suis la vie ; viens à moi, nous serons l'amour. Que pourrait t'offrir Jéhovah pour compensation ? Notre existence coulera comme un rêve et ne sera qu'un baiser éternel. » (Gautier, p. 67)

ควรจะถูกผนึกไว้แน่นหนาด้วยอำนาจศักดิ์สิทธิ์ถึงสามชั้น เพราะตามคำเล่าลือแล้ว นี่ไม่ใช่การตายครั้งแรกของนาง ขอพระเจ้าได้โปรดคุ้มครองเจ้าด้วย โรมูอัลด์เอ๋ย !"[18] สำหรับเซราปียง พลังของคลาริมงด์ไม่ได้สร้างความน่าสะพรึงเพียงเพราะนางเป็นแวมไพร์ หากแต่เพราะนางสามารถมอบความสุข ความหมายและอัตลักษณ์ให้ชายคนหนึ่งโดยที่ไม่จำเป็นต้องผ่านพระเจ้า ความผูกพันระหว่างนางกับโรมูอัลด์จึงอันตรายยิ่ง

เมื่อบาทหลวงโรมูอัลด์ถูกตามตัวให้ไปประกอบพิธีศีลเจิมคนไข้แก่คลาริมงด์ แม้เขาจะเห็นด้วยตาว่าหญิงสาวได้เสียชีวิตแล้ว ทว่าการพรรณนากลับทำให้ร่างผู้วายชนม์ปรากฏในรูปที่ยากจะแยกแยะระหว่าง "ศพ" กับ "สาวงามผู้หลับใหล" ความงาม ความตาย และความศักดิ์สิทธิ์ถูกผสานเข้าด้วยกันจนก่อให้เกิดความสับสนต่อสถานภาพของคลาริมงด์ เผยให้เห็นแนวคิดของสุนทรียศาสตร์แบบโกธิค กล่าวคือ ความตายอาจมิได้น่าสะพรึงกลัว หากแต่กลายเป็นส่วนหนึ่งของความงาม และเพิ่มอานุภาพในการเย้ายวน

ความงามดังกล่าวยิ่งทวีความขัดแย้งเมื่อคลาริมงด์สำแดงความเป็นแวมไพร์ ฉากการดูดเลือดของนางทั้งน่าสยดสยองและงดงามในเวลาเดียวกัน ราวกับผู้ประพันธ์จงใจสร้าง "สุนทรียะแห่งความหวาดกลัว" ผ่านถ้อยคำที่ผสานความป่าเถื่อนและความน่าพิศวง เช่น

"ทันใดนั้น ดวงเนตรของนางก็ส่องประกายวาววับ ใบหน้าปรากฏร่องรอยของความปีติอันโหดร้ายดิบเถื่อนอันเป็นแววตาที่พ่อไม่เคยพบเห็นมาก่อน นางพลันกระโดดลงจากเตียงด้วยความไวว่องเยี่ยงสัตว์ เป็นความปราดเปรียวประดุจวานรหรือวิฬาร์ พุ่งตรงเข้ามายังบาดแผลของพ่อ แล้วก้มลงดูดโลหิตด้วยกิริยาอาการที่เปี่ยมไปด้วยความรัญจวนเกินจะพรรณนา นางดื่มกินโลหิตทีละน้อย ช้า ๆ และทะนุถนอม ดุจนักชิมผู้ลิ้มรสเหล้าองุ่น […] เมื่อพบว่าไม่มีโลหิตไหลออกมาอีกแล้ว นางจึงเงยหน้าขึ้น วงเนตรชุ่มชื้นสุกใส ดูระเรื่อยิ่งกว่าอรุณรุ่งแห่งพฤษภา ใบหน้าอิ่มเอิบ มือของนางอุ่นและชื้น งดงามกว่าครั้งใดที่เคยเห็น แลคืนชีพสู่ความเปล่งปลั่งดั่งกาลก่อน"[19]

แม้ฉากนี้ได้นำเสนอภาพการดูดเลือดของแวมไพร์ที่น่าสยดสยอง แต่ก็ไม่อาจปฏิเสธได้ว่าความรุนแรงดังกล่าวเจือด้วยความงดงาม สอดคล้องกับขนบวรรณกรรมกอธิคและโรแมนติกที่มองความน่าสะพรึงเป็นประสบการณ์เชิงสุนทรียะ มากกว่าเป็นสิ่งชั่วร้ายที่ควรถูกผลักไส ผู้ประพันธ์ทำให้ความสยองนั้นทรงพลังยิ่งขึ้นผ่านการใช้ถ้อยคำที่แต่ง

---

[18] « Mon fils, je dois vous en avertir, vous avez le pied levé sur un abîme, prenez garde d'y tomber. Satan a la griffe longue, et les tombeaux ne sont pas toujours fidèles. La pierre de Clarimonde devrait être scellée d'un triple sceau ; car ce n'est pas, à ce qu'on dit, la première fois qu'elle est morte. Que Dieu veille sur vous, Romuald ! » (Gautier, pp.83-84)

[19] Ses yeux s'éclairèrent, sa physionomie prit une expression de joie féroce et sauvage que je ne lui avais jamais vue. Elle sauta à bas du lit avec une agilité animale, une agilité de singe ou de chat, et se précipita sur ma blessure qu'elle se mit à sucer avec un air d'indicible volupté. Elle avalait le sang par petites gorgées, lentement et précieusement, comme un gourmet qui savoure un vin […] Quand elle vit que le sang ne venait plus, elle se releva l'œil humide et brillant, plus rose qu'une aurore de mai, la figure pleine, la main tiède et moite, enfin plus belle que jamais et dans un état parfait de santé. (Gautier, p.92)

เติมด้วยความเร่าร้อน ความลุ่มหลงและความพิศวาส จนฉากดังกล่าวกระตุ้นให้ผู้อ่านเกิดอารมณ์ที่ขัดแย้งกันระหว่างความน่าสะพรึงกลัวและความดื่มด่ำในตัวบทวรรณกรรมอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ Mario Praz (1966) อธิบายปรากฏการณ์นี้ไว้ว่า “สำหรับศิลปินโรแมนติกแล้ว ความงามนั้นโดดเด่นที่สุดเมื่ออยู่ท่ามกลางองค์ประกอบที่ขัดแย้งกับมัน อันได้แก่ สิ่งน่าสะพรึงกลัวนั่นเอง และยิ่งความงามนั้นเจือด้วยความเศร้าและความทุกข์ทรมานมากเพียงใด รสที่ได้ก็ยิ่งเข้มข้นเพียงนั้น” (Pour les romantiques, la beauté est mise en valeur par les choses mêmes qui sembleraient la contrarier : par les objets d’horreur ; plus la beauté est triste et souffrante, plus elle a de saveur.) (Mario Praz, 1966, p.44)

อันที่จริงแล้ว จุดสูงสุดของสุนทรียศาสตร์แห่งความสยองและความน่าสะพรึงกลัวปรากฏอย่างเด่นชัดในช่วงปลายศตวรรษที่ 18 จนถึงต้นศตวรรษที่ 19 ซึ่งเป็นยุคที่นักเขียนจำนวนมากให้ความสำคัญกับอารมณ์ความรู้สึกที่เข้มข้น การผสมผสานกันระหว่างความงามและความมืดมน หรือ ความพิศวาสและความตาย นอกจากนี้ ยังถือว่าการรับรู้ความงามผ่านความน่าสะพรึงเป็นประสบการณ์อันสูงส่งของมนุษย์ และเป็นการเปิดหนทางไปสู่การหยั่งลึกถึงมิติที่ซ่อนเร้นของจิตใจมนุษย์อีกด้วย (Praz, 1966)

สุนทรียะแห่งความสยองดังกล่าวยังเห็นได้อย่างชัดเจนในฉากที่โรมูอัลด์ยินยอมมอบเลือดให้คลาริมงด์ด้วยความเต็มใจ “[…] พ่อก็ยินดีจะมอบโลหิตทั้งสิ้นของตนให้นาง หากนั่นจะช่วยประคองชีวิตจำแลงของนางให้ดำรงอยู่ต่อไป [...] พ่อคงเปิดแขนของตนเอง และกล่าวกับนางว่า “จงดื่มเสียเถิด และขอให้ความรักของข้าไหลซึมสู่ร่างของเจ้าพร้อมกับโลหิตนี้”[20] แสดงให้เห็นว่าความรักที่โรมูอัลด์มีต่อคลาริมงด์นั้นยิ่งใหญ่จนยินดีมอบชีวิตให้ การมอบเลือดถือเป็นการยินยอมถูกทำลายด้วยความเต็มใจ เป็นการเปลี่ยนสถานะจากเหยื่อกลายเป็นผู้สมรู้ร่วมคิด เพื่อสะท้อนว่าพลังอำนาจของความรักยิ่งใหญ่กว่าความกลัวและความตาย การมอบโลหิตในที่นี้จึงเป็นอีกหนึ่งสัญลักษณ์ของการสละชีวิตทางศาสนาเพื่อยอมถือกำเนิดใหม่ในฐานะชายคนรัก

หากการกำเนิดใหม่ของโรมูอัลด์เป็นไปได้ ย่อมมาจากสภาวะของคลาริมงด์ในฐานะ “อวตารแห่งพหุภาวะ” ของความงามที่สามารถตอบสนองความต้องการของชายคนรักทุกรูปแบบ ดังที่โรมูอัลด์ยอมรับว่า “การมีคลาริมงด์ ก็เปรียบเสมือนการได้ครอบครองสตรีบำเรอพร้อมกันถึงยี่สิบนาง หรืออาจกล่าวได้ว่า เป็นการครอบครองสตรีทั้งโลกในรูปกายเดียว เนื่องจากนางไม่คงรูป และแปรผันอยู่เป็นนิจ จนถึงขั้นแตกต่างจากตัวตนที่แท้จริงของนาง นางคือกิ้งก่าโดยแท้ ผู้ทำให้พ่อเผอเรอ กลายเป็นคนทรยศต่อนาง ในแบบเดียวกับที่เหล่าบุรุษอาจหลงผิดไปหาสตรีอีกผู้หนึ่ง เพียงเพราะนางสามารถแปรเปลี่ยนลักษณะ ท่วงท่า และความงามได้ตามที่ใจพ่อปรารถนา”[21] ความรักของโรมูอัลด์จึงมิได้

[20] […] et je lui aurais volontiers donné tout le sang dont elle avait besoin pour soutenir son existence factice. […] Je me serais ouvert le bras moi -même et je lui aurais dit : « Bois! et que mon amour s’infiltre dans ton corps avec mon sang ! » (Gautier, p. 94)

[21] Avoir Clarimonde, c’était avoir vingt maitresses, c’était avoir toutes les femmes, tant elle était mobile, changeante et dissemblable d’elle -même ; un vrai caméléon ! Elle vous faisait commettre avec elle l’infidélité que vous eussiez commise avec d’autres, en prenant complètement le caractère, l’allure et le genre de beauté de la femme qui paraissait vous plaire. (Gautier, p. 91)

ผูกพันอยู่กับบุคคลเพียงคนเดียว หากผูกพันอยู่กับศักยภาพอันไร้ขอบเขตของการจำแลงรูปลักษณ์ของสตรี ความเป็นตัวละครที่มีหลายอัตลักษณ์ (identités multiples) ดังกล่าว อาจเป็นภาพสะท้อนของความปรารถนาที่ไม่มีที่สิ้นสุดของโรมูอัลด์ ที่แสวงหาความความงามในรูปแบบใหม่อยู่เสมอ

2.2. ซินญอร์โรมูอัลโดแห่งเวนิส : ชายผู้ถือกำเนิดจากความรัก (Signor Romualdo de Venise : l'homme qui est né par l'amour)

การกลับมาของคลาริมงด์จาก "ดินแดนที่ไม่มีผู้ใดได้หวนกลับ" ย่อมเป็นการยืนยันอำนาจเหนือธรรมชาติ (pouvoir surnaturel) ของนาง ขณะเดียวกัน ก็ทำหน้าที่เป็นจุดหักเหที่สำคัญของโรมูอัลด์ เมื่อคลาริมงด์ประกาศว่า "เพราะว่าความรักนั้นทรงพลานุภาพยิ่งกว่าความตาย และท้ายสุดแล้วความรักจักเป็นฝ่ายมีชัยเสมอ" (car l'amour est plus fort que la mort, et il finira par la vaincre.) (Gautier, p. 85) ตัวละครนางแวมไพร์ได้กลับมาสถาปนาความจริงชุดใหม่ที่ความรักอยู่เหนือกฎแห่งธรรมชาติทั้งปวง พลังนี้จึงมิได้เพียงแค่ชุบชีวิตคลาริมงด์ แต่ยังสร้างโรมูอัลด์คนใหม่ให้ถือกำเนิดขึ้นด้วย ในห้วงเวลาเดียวกันนี้ นอกจากความรักที่มีต่อคลาริมงด์ โรมูอัลด์ยังหลงรักตัวตนใหม่ที่นางปลุกขึ้นมาให้เขาอย่างลึกซึ้ง แสดงให้เห็นชัดเจนว่าเขาไม่ได้แค่เพียงเปลี่ยนสถานะ แต่เขาได้เกิดใหม่อย่างสมบูรณ์ ในฐานะสุภาพบุรุษแห่งเวนิส

"พ่อหาใช่บุรุษคนเดิมอีกต่อไปไม่ แม้แต่พ่อเองก็จำเงาสะท้อนในกระจกนั้นมิได้ พ่อแทบไม่เหลือเค้าเดิมแม้แต่น้อย ดุจประติมากรรมงามวิจิตร ที่ย่อมไม่อาจเปรียบกับแท่งหินหยาบก่อนจะถูกสลักเสลา โฉมหน้าเดิมของพ่อ บัดนี้ดูประหนึ่งเป็นเพียงเค้าโครงหยาบ ๆ ของรูปลักษณ์ใหม่ที่ปรากฏในกระจก พ่อกลายเป็นบุรุษรูปงาม จนความลำพองพลุ่งพล่านขึ้นในหทัยกับการแปลงโฉมนี้ เครื่องนุ่งห่มอันงดงาม กับเสื้อคลุมปักลวดลายวิจิตร ได้บันดาลให้พ่อกลายเป็นบุรุษอีกผู้หนึ่งอย่างหมดจด พ่อออดมิได้ที่จะเคลิบเคลิ้มต่ออำนาจแห่งอาภรณ์เพียงไม่กี่วา ที่เมื่อตัดเย็บอย่างประณีตและชาญฉลาด กลับเปลี่ยนได้ทั้งรูปภายนอกและวิญญาณภายใน ประหนึ่งวิญญาณแห่งอาภรณ์แทรกซึมเข้าสู่เนื้อหนังของพ่อ และในเวลาเพียงแค่สิบนาที พ่อก็กลายเป็นชายผู้หลงใหลในเงาตน"[22]

การเปรียบเทียบตนเองกับ "แท่งหินหยาบก่อนจะถูกสลักเสลา" และ "ประติมากรรมงามวิจิตร" บ่งชี้ว่าโรมูอัลด์ไม่ได้มองการแปลงโฉมครั้งนี้เป็นเพียงการการประดับอาภรณ์ภายนอก แต่เป็นการค้นพบตัวตนที่ควรจะเป็นมาแต่แรก การเผชิญหน้ากับภาพสะท้อนในกระจกจึงกลายเป็นการยอมรับอัตลักษณ์ใหม่ด้วยความเต็มใจ ถือเป็น

---

[22] Je n'étais plus le même, et je ne me reconnus pas. Je ne me ressemblais pas plus qu'une statue achevée ne ressemble à un bloc de pierre. Mon ancienne figure avait l'air de n'être que l'ébauche grossière de celle que réfléchissait le miroir. J'étais beau, et ma vanité fut sensiblement chatouillée de cette métamorphose. Ces élégants habits, cette riche veste brodée, faisaient de moi un tout autre personnage, et j'admirais la puissance de quelques aunes d'étoffe taillées d'une certaine manière. L'esprit de mon costume me pénétrait la peau, et au bout de dix minutes j'étais passablement fat. (Gautier, p. 88)

การกำเนิดใหม่ในฐานะสุภาพบุรุษแห่งเวนิส ผู้มีสง่าราศี ความงาม และอำนาจทางโลก และที่สำคัญ เขารักภาพลักษณ์ใหม่ของตนเอง ที่หล่อเหลา และเจิดจรัสภายใต้สายตาของสตรีผู้เป็นที่รัก

เมื่อการสถาปนาตัวตนใหม่เกิดขึ้น อัตลักษณ์ของสุภาพบุรุษแห่งเวนิสก็ประกาศตนผ่านคำพูดและการกระทำของโรมูอัลด์อย่างชัดเจน โดยเฉพาะในตอนที่เขากล่าวว่า “พ่อคงไม่แม้แต่จะหลีกทางเดินให้กับเจ้าผู้ครองนครแห่งเวนิส และพ่อเชื่อมั่นว่า นับแต่ซาตานตกจากสวรรค์ ยังไม่เคยมีผู้ใดที่จะหยิ่งผยองและอหังการไปกว่าพ่ออีกแล้ว”[23] ถ้อยคำดังกล่าวถือเป็นการเปิดโปงสภาวะทางจิตวิญญาณที่พลิกผันอย่างรุนแรงจากบุรุษผู้เคยดำเนินชีวิตอย่างสมถะ กลายเป็นบุรุษที่ยึดตนเองเป็นศูนย์กลางอย่างไม่เกรงกลัวต่อกฎเกณฑ์หรือศีลธรรมใด เขาไม่เพียงปฏิเสธการศิโรราบต่ออำนาจทางศาสนา แต่ยังปฏิเสธการยอมศิโรราบต่ออำนาจทางโลกด้วย ดังที่เห็นได้จากการประกาศว่าจะไม่ยอมหลีกทางให้แก่ผู้ครองนครซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของระดับชนชั้นในสังคม

ยิ่งไปกว่านั้น การที่โรมูอัลด์เปรียบเทียบความเย่อหยิ่งของตนกับการกบฏของซาตาน เป็นหลักฐานที่แสดงให้เห็นถึงระดับความเย่อหยิ่ง ซึ่งตามเทววิทยาทางคริสต์ศาสนาแล้ว ความเย่อหยิ่งถือเป็นบาปที่หนักที่สุดในบรรดาบาปทั้งเจ็ดประการ (Phillips, 2021) ซึ่งประกอบไปด้วย ความเย่อหยิ่ง ความโลภ ความใคร่ ความตะกละ ความโกรธ ความริษยา และความเกียจคร้าน ความเย่อหยิ่งถือเป็นต้นตอของบาปอื่น ๆ ที่จะตามมา เนื่องจากทำให้หลงคิดไปว่าตนเองนั้นดีหรือเทียบเท่าพระเจ้า แทนที่จะศิโรราบต่อพระประสงค์ของพระองค์

3. ชายที่ตื่นในโลกหนึ่งและฝันในอีกโลกหนึ่ง (Vivre ici, rêver ailleurs)

ชีวิตสองภพของโรมูอัลด์ไม่อาจหลอมรวมเป็นหนึ่งเดียวได้ โลกของศาสนาและโลกของความรักต่างช่วงชิงอำนาจสูงสุดเหนือจิตวิญญาณของเขา ทั้งสองอัตลักษณ์ต่างยืนยันว่าตนนั้นคือความจริง และต่างคิดว่าอีกฝ่ายคุกคามการมีอยู่ของตน ดังจะเห็นได้จากคำบอกเล่าของโรมูอัลด์ดังต่อไปนี้

“ในร่างของพ่อ มีบุรุษสองคนซุกซ่อนอยู่ โดยที่ต่างฝ่ายไม่รู้ว่าอีกฝ่ายมีตัวตน บางคราพ่อรู้สึกว่าตนเป็นนักบวช ซึ่งในยามราตรีฝันว่าตนคือขุนนางผู้เปี่ยมศักดิ์ แต่บางคราพ่อคือขุนนาง ซึ่งฝันว่าตนนั้นเป็นนักบวช พ่อไม่อาจแยกแยะความฝันออกจากความจริง และไม่อาจบอกได้ว่าความเป็นจริงเริ่มต้นที่แห่งหนไหน และภาพลวงตาสิ้นสุดลงเมื่อใด ชายหนุ่มผู้หลงตนและเจ้าสำราญเย้ยหยันนักบวช ในขณะที่ฝ่ายนักบวชก็ชิงชังพฤติกรรมเสเพลของบุรุษผู้เปี่ยมยศ ราวเส้นเกลียวสองสายพัวพันกันอยู่ภายในวิญญาณเดียว แม้จักถักทอแนบแน่นเพียงใด ก็ไม่อาจบรรจบกันได้เลยสักคราแลนี่คือโฉมหน้าแห่งทวิภาวะที่พ่อดำรงอยู่ แม้สภาวะนั้นจะดูพิสดารเพียงใด พ่อก็มิได้รู้สึกเลยแม้เพียงชั่วขณะว่าใกล้เคียงความวิปลาส ตรงกันข้าม พ่อยังคงรับรู้อย่างกระจ่างแจ้งถึงการดำรงอยู่ของบุคลิกทั้งสอง เพียงแต่มีปริศนา

[23] […] je ne me serais pas détourné de mon chemin pour laisser passer le doge, et je ne crois pas que, depuis Satan qui tomba du ciel, personne ait été plus orgueilleux et plus insolent que moi. (Gautier, p. 90)

ประการหนึ่งที่พ่อไม่อาจหาคำตอบได้ นั่นคือ ความรู้สึกว่า “จิตหนึ่งเดียว” สามารถสถิตในสองภาวะที่แตกต่างกันอย่างสุดขั้ว นับเป็นความวิปริตที่พ่อไม่รู้จักอธิบายอย่างไร”[24]

บทตัดตอนนี้อธิบายการทำงานของภาวะทวิลักษณ์อย่างชัดเจน ความสยองขวัญในที่นี้คือการที่ตัวละครไม่สามารถเป็นหนึ่งเดียวกับตัวเองได้อีกต่อไป อัตลักษณ์ทั้งสองต่างมองอีกฝ่ายเป็นศัตรู บาทหลวงชิงชังบุรุษเสเพลในฐานะคนบาป ในขณะที่บุรุษผู้ลุ่มหลงก็เย้ยหยันนักบุญ เราจะเห็นได้ว่า ทวิภาวะของโรมูอัลด์ อันที่จริงแล้ว อาจเป็นการยินดีสละอัตลักษณ์แรกด้วยความพึงใจ เพื่อครอบครองอัตลักษณ์ที่สองซึ่งดึงดูดใจเขามากกว่า โศกนาฏกรรมของชีวิตเขาจึงไม่ใช่แค่การเผชิญหน้ากับตัวละครอมนุษย์ แต่เป็นความพ่ายแพ้ต่อกิเลสของตนเอง

ตอนท้ายของเรื่อง โรมูอัลด์ถูกทิ้งไว้ในสภาวะที่ไร้สุขทางจิตวิญญาณอย่างแท้จริง เขาไม่อาจรักคลาริมงด์ได้ เพราะนางคือภาพแทนของความชั่วร้าย และในขณะเดียวกันก็ไม่อาจอุทิศตนแด่พระเจ้าได้อย่างบริบูรณ์ เพราะเงาของนางยังคงตราตรึงในหัวใจของเขา คำสารภาพสุดท้ายของโรมูอัลด์เผยให้เห็นโศกนาฏกรรมนี้ “แม้แต่ยามนี้ ใจพ่อก็ยังคงอาลัยนางอยู่เนือง ๆ ความสงบแห่งวิญญาณที่พ่อได้มา ต้องแลกกับราคาที่แสนสาหัส ความรักจากพระผู้เป็นเจ้าแม้จะมากล้น แต่ก็แทนที่ความรักจากนางได้ไม่” [25]

โทษทัณฑ์ของบาปครั้งนี้จึงมิใช่การลงทัณฑ์จากพระเจ้า ปีศาจ หรืออำนาจจากแรงภายนอกใด หากเป็นการสาปแช่งที่กำเนิดภายในใจของเขาเอง นั่นคือ การมีชีวิตอยู่ต่อไปในฐานะผู้ที่ไม่อาจกลับคืนสู่พระเจ้า และไม่อาจหวนคืนสู่นางผู้เป็นที่รักได้อีก เป็นการดำรงอยู่ที่ปราศจากที่พักพิงทางจิตวิญญาณ และถือเป็นการลงทัณฑ์ที่โหดร้ายที่สุด เพราะมิได้คร่าชีวิตตัวละครให้ดับสูญ แต่สาปให้ยังคงอยู่ต่อไปอย่างไร้สุขชั่วนิรันดร์

---

[24] […], et il y eut en moi deux hommes dont l’un ne connaissait pas l’autre. Tantôt je me croyais un prêtre qui rêvait chaque soir qu’il était gentilhomme, tantôt un gentilhomme qui rêvait qu’il était prêtre. Je ne pouvais plus distinguer le songe de la veille, et je ne savais pas où commençait la réalité et où finissait l’illusion. Le jeune seigneur fat et libertin se raillait du prêtre, le prêtre détestait les dissolutions du jeune seigneur. Deux spirales enchevêtrées l’une dans l’autre et confondues sans se toucher jamais représentent très bien cette vie bicéphale qui fut la mienne. Malgré l’étrangeté de cette position, je ne crois pas avoir un seul instant touché à la folie. J’ai toujours conservé très nettes les perceptions de mes deux existences. Seulement, il y avait un fait absurde que je ne pouvais m’expliquer : c’est que le sentiment du même moi existât dans deux hommes si différents. C’était une anomalie dont je ne me rendais pas compte, […] (Gautier, pp.83-84)

[25] […], je l’ai regrettée plus d’une fois et je la regrette encore. La paix de mon âme a été bien chèrement achetée ; l’amour de Dieu n’était pas de trop pour remplacer le sien. (Gautier, p. 97)

บทสรุป

บทความวิชาการนี้ได้แสดงให้เห็นถึงบทบาทของ “ทวิภาวะ” ในฐานะกลไกสำคัญที่เตโอฟิล โกติเยร์ใช้เพื่อสำรวจธรรมชาติของความเป็นมนุษย์ ผู้ประพันธ์เผยให้เห็นว่าอัตลักษณ์มิใช่ภาวะที่มั่นคง หากเป็นพื้นที่แห่งความขัดแย้งที่ดำรงอยู่ระหว่างแรงขับสองด้านซึ่งไม่อาจประนีประนอมกันได้ จากการวิเคราะห์บาทหลวงโรมูอัลด์ใน *La Morte amoureuse* พบว่าโกติเยร์ได้รังสรรค์ภาพของสงครามภายในระหว่าง **ความเป็นนักบวช** (ศรัทธาและความบริสุทธิ์) และ**ความเป็นนักรัก** (ตัณหาและโลกียวิสัย) ซึ่งรุนแรงยิ่งจนตัวละครไม่อาจตั้งมั่นอยู่บนขั้วใดขั้วหนึ่งได้อย่างสมบูรณ์ การดำรงชีวิตอยู่บนสองเส้นชีวิตคู่ขนานพร้อมกันนี่เองที่นำไปสู่การแตกสลายของอัตลักษณ์อย่างถาวร และเผยให้เห็นโศกนาฏกรรมที่โกติเยร์ประกาศไว้ นั่นคือ แก่นแท้ของความเป็นมนุษย์นั้นซับซ้อน เปราะบาง และมิอาจบรรลุความสมบูรณ์แบบได้

เอกสารอ้างอิง

Assoun, P.-L. (2014). *Littérature et psychanalyse*. Ellipses.

Baronian, J.-B. (2007). *Panorama de la littérature fantastique de langue française*. Table Ronde.

Baudelaire, C. (1961). *Œuvres complètes*. Gallimard.

Cheng A. (1989). « *Un Yin, un Yang, telle est la Voie* » *: les origines cosmologiques du parallélisme dans la pensée chinoise*. In: Extrême-Orient, Extrême-Occident, N°11, Parallélisme et appariement des choses. pp. 35-43

Chevalier, J., & Gheerbrant, A. (1997). *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Robert Laffont.

Cozmescu, V. (2015). The Coincidentia oppositorum and the feeling of being. META: Research in Hermeneutics, Phonomenology, and Practical Philosophy, pp. 105–120.

Gautier, T. (2006). *Contes et récits fantastiques*. Hachette Livre.

Millet, G., & Labbé, D. (2005). *Le fantastique*. Berlin.

Phillips, R. (2021). *The origin of sin*. The Gospel Coalition. https://www.thegospelcoalition.org/essay/original-sin/

Praz, M. (1977). *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle* : Le romantisme noir. Denoël.

Todorov, T. (2015). *Introduction à la littérature fantastique*. Editions du Seuil.

เกณฑ์การเสนอบทความเพื่อตีพิมพ์ในวารสารมนุษยศาสตร์ ฉบับบัณฑิตศึกษา

การเสนอบทความเพื่อตีพิมพ์

วารสารมนุษยศาสตร์ ฉบับบัณฑิตศึกษารับตีพิมพ์ผลงานวิชาการในรูปแบบบทความวิจัย บทความวิชาการและบทวิจารณ์หนังสือภาษาไทยหรือภาษาต่างประเทศในสาขามนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ ได้แก่ สาขาวิชาภาษาและวรรณคดี วัฒนธรรมและวัฒนธรรมศึกษา การแปล สังคมวิทยาและมานุษยวิทยา ประวัติศาสตร์ ปรัชญาและศาสนา บรรณารักษศาสตร์และสารสนเทศศาสตร์

บทความต้องไม่เคยตีพิมพ์ในวารสารและไม่อยู่ในระหว่างการพิจารณาของวารสารอื่นเรื่องที่ได้รับการตีพิมพ์ต้องผ่านการกลั่นกรองจากผู้ทรงคุณวุฒิในสาขาที่เกี่ยวข้อง และได้รับความเห็นชอบจากกองบรรณาธิการ บทความที่รับพิจารณาตีพิมพ์ต้องพิมพ์เป็นภาษาไทยหรือภาษาต่างประเทศ พิมพ์บนกระดาษ ขนาด A 4 ด้วยตัวอักษร Angsana New ขนาด 16 pt. ความยาวไม่เกิน 15 หน้า (รวมบรรณานุกรม) การตั้งหน้ากระดาษ ระยะขอบ บน-ล่าง ซ้าย-ขวา 1 นิ้ว หรือ 2.54 เซนติเมตร และมีรายละเอียด ดังนี้

1. ชื่อเรื่อง ชื่อผู้เขียน (ภาษาไทยและภาษาอังกฤษ)
2. ตำแหน่งทางวิชาการ (ถ้ามี) หน่วยงานที่สังกัด อีเมล์ และเบอร์โทรศัพท์
3. บทคัดย่อ (abstract) ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ ความยาวประมาณ 250 คำ
4. คำสำคัญ (keyword) ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ
5. เนื้อหาของบทความ

5.1 บทความวิจัย ความยาวไม่เกิน 15 หน้า ประกอบด้วย บทนำ วิธีการศึกษา ผลการศึกษา อภิปรายผล ข้อเสนอแนะ และเอกสารอ้างอิง

5.2 บทความวิชาการ ความยาวไม่เกิน 15 หน้า ประกอบด้วย บทนำ เนื้อหา บทสรุป และเอกสารอ้างอิง

5.3 บทวิจารณ์ ความยาวของบทความ 3-5 หน้า พร้อมเอกสารอ้างอิง

5.4 งานแปลหรือเรียบเรียงจากภาษาต่างประเทศ ต้องมีหลักฐานการอนุญาตให้ตีพิมพ์เป็นลายลักษณ์อักษรจากเจ้าของลิขสิทธิ์

6. การอ้างอิงใช้รูปแบบของสมาคมจิตวิทยาอเมริกัน (APA)

6.1 การอ้างอิงแทรกในเนื้อเรื่อง ให้ใช้การอ้างอิงแบบนาม-ปี (name-year system) โดยระบุชื่อผู้แต่ง ปีพิมพ์ และเลขหน้าของเอกสาร ไว้ข้างหน้าหรือข้างท้ายข้อความที่ต้องการอ้างอิงแหล่งที่มาของข้อความนั้น เช่น

(รุ่งโรจน์ ภิรมย์อนุกูล, 2555, หน้า 15)

(รุ่งโรจน์ ภิรมย์อนุกูล และสุจิตต์ วงษ์เทศ, 2558, หน้า 10-12)

(Nord, 1991, p. 13)

(Nord & Vermeer, 2002, pp. 7-9)

6.2 เอกสารอ้างอิง (Reference) เป็นการรวบรวมรายการเอกสารทั้งหมดที่ผู้เขียนใช้อ้างอิงในเนื้อหา นำมาจัดเรียงตามลำดับตัวอักษรชื่อผู้แต่ง และเรียงภาษาไทยก่อนภาษาอังกฤษ

ไกเกอร์, อาร์โน. (2551). อำลาเบอร์ลิน: Abchied von Berlin. ใน *รวมเรื่องสั้นภาษาเยอรมัน* (อัญชลี โตพึ่งพงศ์, ผู้แปล). สำนักพิมพ์วงกลม.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2545). *พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2545.* ผู้แต่ง.

สัญชัย สุวังบุตร. (2552). โอลิมปิก ค.ศ. 1936: กีฬาแห่งสวัสดิกะ. *วารสารราชบัณฑิตยสถาน, 34*(1), 89.

Chomsky, N. (1988). *Language and problems of knowledge: The Managua lectures.* MIT Press.

การส่งต้นฉบับ

ส่งต้นฉบับพิมพ์ผ่านหน้าเว็บไซต์วารสาร https://so08.tci-thaijo.org/index.php/ghuru หรือติดต่อผู้ประสานงานวารสารมนุษยศาสตร์ บัณฑิตศึกษา มหาวิทยาลัยรามคำแหง บางกะปิ กรุงเทพฯ 10240 โทร 02-3108250 ต่อ 7

บัณฑิตศึกษา คณะมนุษยศาสตร์

ส่งเสริมงานบัณฑิตศึกษา

พัฒนาการเรียนรู้คู่คุณธรรม