บทที่ ๕

คุณค่าของวรรณคดีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ตามทัศนะของสมัยต่อมา

ในการศึกษาวรรณคดีในมิติทางประวัติศาสตร์ ข้อมูลที่สำคัญส่วนหนึ่งก็คือ มีงานประพันธ์จำนวนไม่น้อยที่สื่อความไปยังต่างสมัยได้ แม้ว่า "ความ" ที่สื่อไปนั้นอาจแตกต่างกันไป ดังกล่าวได้ว่า

> Thus the capacity of a literary work to be different things to different generations may be a sign of its greatness. The test of time reveals this multiplicity and releases this potential. (David Daiches 1969 อ้างถึงใน เจตนา นาควัชระ ๒๕๒๕: ๓๐๔)

เจตนา นาควัชระ (เรื่องเดียวกัน หน้าเดียวกัน) ลงความเห็นว่า "จะเห็นได้ว่าคุณค่าของงานวรรณกรรมอยู่ที่ศักยภาพที่จะสื่อความที่แตกต่างกันไปยังยุคสมัยที่แตกต่างกันได้ นั่นคือแนวโน้มในการประเมินคุณค่าที่เน้นความสำคัญของปัจจุบัน ซึ่งเป็นวิธีการที่นักวิจารณ์ในศตวรรษที่ ๒๐ ใช้กันมาก" และลงความเห็นจากข้อเขียนของ T.S. Eliot ว่า

> ...ความคงทนถาวรของงานประพันธ์นั้นเป็นสิ่งที่จะพิสูจน์ได้ก็ต่อเมื่องานวรรณกรรมได้สัมผัสกับ "ผู้รับ" ณ จุดใดจุดหนึ่งในกระแสแห่งประวัติศาสตร์ และงานจากอดีตนั้นจะต้องสามารถสื่อความมายังยุคใหม่ได้ คุณค่าของงานจึงเป็น "คุณค่าร่วมสมัย" ที่ไม่รู้จบ

สิ่งที่น่าสนใจคือวรรณคดีจากอดีตยังคงมีความหมายอยู่ในปัจจุบัน มิใช่เพราะเป็นสิ่งสำคัญของยุคก่อน แต่เป็นเพราะสื่อความแก่ยุคใหม่ได้ หรือกล่าวได้ว่าความผันเปลี่ยนของเวลาไม่ได้ทำลายความใหม่ของงานนั้น การที่กล่าวได้ว่างานชิ้นหนึ่งอาจมีความหมายหลากหลายแตกต่าง

ไปตามผู้รับนั้นย่อมแสดงว่าวัสดุของงานมีความซับซ้อนและกระตุ้นการรับรู้ของผู้รับได้หลากหลายด้วย นอกจากนี้ในส่วนของผู้รับเองก็อาจมีลักษณะอัตวิสัยร่วมของยุคที่แตกต่างกันไปและแตกต่างจากบริบทของตัวงานด้วย อย่างไรก็ตามความหมายอันหลากหลายนั้นยิ่งเพิ่มพูนคุณค่าแก่ตัวงานดังกล่าวได้ว่า

> ศักยภาพของงานที่จะอยู่คงทนถาวรต่อไป... จึงสัมพันธ์กับศักยภาพที่จะสื่อความได้หลายนัย โดยที่ไม่จำเป็นจะต้องผูกติดอยู่กับวัตถุประสงค์ของผู้แต่ง ยิ่งไปกว่านั้นการประเมินคุณค่าด้วยเกณฑ์ของความคงทนถาวรก็เป็นการเน้นบทบาทของผู้รับไปด้วยในตัว (เรื่องเดียวกัน: ๓๑๕)

แม้มีบางความเห็นว่าการปล่อยให้เวลาเป็นเครื่องพิสูจน์ค่างานประพันธ์เป็นการละเลยต่อภารกิจของนักวิจารณ์ แต่ก็เห็นได้ว่า การพิสูจน์ด้วยเวลา หรือพูดอีกอย่างหนึ่งว่าการพิสูจน์ด้วยผู้รับต่างสมัย เป็นสิ่งที่สอดคล้องกับธรรมชาติและพันธกิจของวรรณคดี ในแง่ที่ว่าเป็นสิ่งสร้างสรรค์ของมนุษย์ เป็นส่วนหนึ่งของวิถีชีวิต ดำรงอยู่ในสถาบันนันทนาการซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมอันส่งกระแสสืบทอดระหว่างสมัย นอกจากนี้ประสบการณ์อันหลากหลายของมนุษย์ซึ่งกลั่นกรองโดยผู้แต่งก็มิใช่สิ่งจำเพาะเสียทั้งหมด หากแต่มีลักษณะพิเศษกว่าข้อเท็จจริงที่เสนอในงานประเภทอื่น

การศึกษาในบทที่ผ่านมาของวิทยานิพนธ์นี้ชี้ว่า วรรณคดีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นมีลักษณะร่วมของยุคที่เด่นชัด เพื่อจะได้เห็นว่างานในยุคนี้เมื่อได้สัมผัสกับผู้รับในสมัยต่อมามีคุณค่าอย่างไรบ้าง และคุณค่านั้นมีความหลากหลายอย่างไร เพราะเหตุใด จึงจะสำรวจและประมวลความเห็นในเชิงประเมินค่าของสมัยที่ตามมาต่อวรรณคดีในยุคนี้ แต่เนื่องจากวัฒนธรรมการวิจารณ์ของไทยอย่างเป็นลายลักษณ์อักษรนอกเหนือจากการวิจารณ์ในกระบวนการสร้างงานโดยเฉพาะประเพณีการเกลากลอน (ดังที่ได้กล่าวไว้ในบทที่ ๒) เพิ่งจะปรากฏเมื่อเริ่มมีความนิยมที่จะแสดงความคิดเห็นต่อสาธารณชนผ่านสิ่งพิมพ์คือหนังสือพิมพ์และวารสารในสมัยรัชกาลที่ ๕ เพียงประปราย และคึกคักขึ้นพร้อมกับความสนใจในวรรณคดีศึกษาเมื่อเข้าสู่สมัยใหม่แล้ว มีการศึกษาวรรณคดีในสถานศึกษาหลายระดับจนถึงอุดมศึกษา และมีความตื่นตัวทางทฤษฎีวรรณคดี โดยเฉพาะตั้งแต่ปี ๒๔๘๐ เป็นต้นมา ปฏิกิริยาของผู้รับในแต่ละช่วงจึงมีหลักฐานให้เห็นได้ไม่เท่ากัน การศึกษาในบทนี้ได้รวบรวมการประเมินค่าต่อวรรณคดีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นตามทัศนะของสมัยต่อมาตั้งแต่สมัย

รัชกาลที่ ๕ หรือที่เรียกว่าหัวเลี้ยวของวรรณคดีไทย จนถึงปัจจุบัน โดยมิได้มุ่งเรียงลำดับตามเวลาก่อนหลัง หากได้จัดหัวข้อการประเมินค่าออกตามทัศนะที่ประมวลได้ สิ่งที่น่าสนใจคือความใส่ใจในวรรณคดีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นทั้งเชิงบวกและลบมีความสัมพันธ์กับความต้องการของยุคสมัยของผู้รับอยู่เสมอ และยั่วยุให้มีการศึกษาตัวงานอย่างเพ่งพินิจมากขึ้น

มโนทัศน์ที่ว่าการพิสูจน์ของกาลเวลาเป็นเครื่องวัดคุณค่าอย่างสำคัญของงานประพันธ์เป็นมโนทัศน์เก่าแก่ของวรรณคดีวิจารณ์ นักวรรณคดีกรีกสมัยคลาสสิก เช่น ลองไจนัส ถึงกับกล่าวอย่างเชื่อมั่นว่า งานประพันธ์อันยิ่งใหญ่ที่มนุษย์สร้างขึ้นนั้น เป็น "เสียงสะท้อนแห่งจิตใจอันสูงส่ง" ที่จะสร้างจิตใจเช่นนี้หรือเพิ่มพลังแก่จิตใจเช่นนี้ในผู้อื่น ดังนั้นความงามเลิศ (sublimity) ของกวีนิพนธ์ที่ "นำพาเราไปด้วยความพิศวง" จึงมีที่มาอันพึงพิเคราะห์

> ...เราต้องพิจารณาว่าลีลาอันยิ่งใหญ่ในกวีนิพนธ์และวรรณคดีโดยทั่วไปนั้น ไม่เพียงแต่เป็นการตกแต่งโดยไม่พินิจพิเคราะห์... ความงามเลิศที่แท้จะยกระดับจิตวิญญาณเราให้สูงขึ้นด้วยพลังอันลึกซึ้ง เราจะเปี่ยมด้วยปรีติอย่างภาคภูมิ ทั้งยังหฤหรรษ์ด้วยความชื่นชมในตัวเองราวกับว่าได้สร้างสิ่งที่ได้ยินนั้นเองนั่นเทียว (Longinus in Dorsch 1981: 107)(แปลเป็นภาษาไทยโดยผู้วิจัย)

การสื่อสารระหว่างผู้สร้างและผู้เสพ ซึ่งมีตัวงานเป็นอุปกรณ์สำคัญเช่นนี้ ทำให้เกิดความเชื่อมั่นในพลังสร้างสรรค์และพลังรับรู้ของมนุษย์ ความเชื่อมั่นนี้นำไปสู่ความเชื่อมั่นในตัวงานอันเป็นสิ่งสร้างสรรค์ด้วย ดังเขากล่าวต่อไปว่า

> ...งานประพันธ์จะยิ่งใหญ่อย่างแท้จริงก็ต่อเมื่อสามารถยืนยงต่อการตรวจสอบซ้ำแล้วซ้ำอีก ...ความงามเลิศจะดำรงอยู่ในงานที่ให้ความพึงใจแก่คนทั้งปวงในทุกกาล เมื่อบุคคลที่ต่างกันด้วยอาชีพ วิถีชีวิต ความใฝ่ฝัน อายุ ภาษา ล้วนคิดอย่างเดียวกัน ต่องานเดียวกัน การวินิจฉัยอย่างเอกฉันท์ของบุคคลผู้มีลักษณะร่วมกันน้อยมากนี้ เป็นเหตุแห่งศรัทธาอันมั่นคงต่อวัตถุแห่งความชื่นชมนั้น (Ibid.)(แปลเป็นภาษาไทยโดยผู้วิจัย)

มโนทัศน์ว่ากวีนิพนธ์อันงามเลิศย่อมคงทนต่อการตรวจสอบของ "คนทั้งปวงในทุกกาล" นั้น ก็ตรงกับคำประกาศสั่งในงานประพันธ์เก่าแก่ของไทย ลิลิตยวนพ่าย ว่า "หายแผ่นดินฟ้าไหม้ อย่าหาย" นั่นเอง มโนทัศน์นี้มิได้หมายถึงความวิเศษมหัศจรรย์อย่างไร้เหตุผล แต่หมายถึงความเชื่อมั่นในมนุษย์ โดยเฉพาะประสบการณ์ร่วมของมนุษย์ คือประสบการณ์ร่วมในการรู้สึกและในการคิดซึ่งดำรงอยู่ในกระบวนการเรียนรู้ของมนุษย์

ขนบประเพณีในศิลปะ เกิดขึ้น ดำรงอยู่ และสืบทอดต่อกัน ด้วยความประจักษ์ในประสบการณ์ร่วมเช่นนี้ ความรู้ในประพันธศาสตร์เป็นสิ่งที่รวบรวมขึ้นจากประสบการณ์ร่วมในการสร้าง-เสพวรรณคดี ความรู้ดังกล่าวเป็นสิ่งที่ต้องเรียนรู้ และท้าทายต่อการปฏิบัติ ความสำเร็จในการสื่อสารจึงเป็นเครื่องยืนยันการบรรจบระหว่างประสบการณ์ร่วมทางวรรณศิลป์ของอดีตและปัจจุบัน กับทั้งการประสานของปัจเจกภาพแห่งกวีและผู้เสพ ดังที่พระคัมภีร์สุโพธาลังการ ซึ่งพระมหาสามีสังฆรักขิตรจนาไว้เป็นภาษาบาลี กล่าวไว้ใน "ปฐมคาถา" ว่า

กพฺพนาฏกนิฏฺฐิตฺตา เนตฺตจิตฺตา กวีชนา
ยงฺกิญฺจิ รจยนฺเตตำ น วิมฺหยกรำ ปรำ

ชนผู้เป็นกวีทั้งหลาย ที่ผังตาผังใจไว้ในคัมภีร์กาพย์และคัมภีร์นาฏกะ รจนาพันธะอย่างใดอย่างหนึ่ง พันธะที่รจนานั้นยังไม่ก่อให้เกิดความพิศวงอย่างยิ่งได้

เตเยว ปฏิภาวนฺโต โสว พนฺโธ สวิมฺหโย
เยน ไตเสนฺติ วิญฺญู เย ตตฺถาปฺยวิหิตาทรา

ต่อกวีชนเหล่าใด แม้นมีความเอื้อเฟื้ออันมิได้ทอดทิ้งเลยในคัมภีร์กาพย์และคัมภีร์นาฏกะแม้นั้น กวีชนเหล่านั้นเท่านั้นมีความปราดเปรื่อง ย่อมยังวิญญูชนทั้งหลายให้ชื่นชมได้ด้วยพันธะใด พันธะนั้นมีความน่าพิศวงแล (แย้ม ประพัฒน์ทอง ผู้แปล ๒๕๑๒: ๕-๖)

ด้วยเหตุนี้ความรู้ในทางทฤษฎีจึงเป็นเพียงปัจจัยส่วนหนึ่งเท่านั้น ความปราดเปรื่องหรือความสามารถในการสร้างสรรค์ของกวี ซึ่งเป็นปัจจัยอีกส่วนหนึ่ง และดูจะมีน้ำหนักยิ่งกว่า เป็น

เหตุผลสำคัญที่กระทำความชื่นชมแก่ผู้เสพ และสร้างความน่าพิศวงของบทประพันธ์ โดยนัยนี้ ความชื่นชมของผู้เสพย่อมเป็นสหสัมพันธ์กับความพึงพิศวงของตัวงาน และทั้งสองสิ่งนี้เป็นผลจากความสามารถของผู้แต่งซึ่งมีความรู้ในประพันธศาสตร์

สิ่งที่น่าสนใจก็คือ คนทั้งปวงในทุกกาลซึ่งจะมีความชื่นชมอย่างเป็นเอกฉันท์ต่อบทประพันธ์นั้น ย่อมต้องผ่านกระบวนการเรียนรู้และฝึกฝนด้วยเหมือนกัน จึงเรียกว่า "วิญญชน" การฝึกฝนที่สำคัญน่าจะได้แก่ "การฝึกฝนอำนาจประสาทของเราให้ตื่นตัวเห็นโลกเป็นของน่าพิศวงกอปรไปด้วยความงามอย่างประหลาดอยู่เสมอ" จึงจะสอดคล้องกับที่ "วรรณคดีต่อสู้กับธรรมดามนุษย์อย่างหนึ่งที่เรียกว่านิสัย (habit) หรือความเคยชิน" (วิทย์ ศิวะศริยานนท์ ๒๕๒๓: ๑๓๗)

อุปสรรคที่สำคัญอย่างหนึ่งของผู้พยายามเข้าถึงวรรณกรรมยุคเก่าก็คือ ความเปลี่ยนแปลงของภาษา แต่ก็มิใช่อุปสรรคที่จะเอาชนะไม่ได้ นอกจากนี้ ภาษาในยุคเก่าและใหม่อาจมีความสืบต่อกันด้วย มิใช่มีแต่ความแตกต่างอย่างสิ้นเชิง ภาษาเป็นวัสดุอุปกรณ์ของวรรณคดี และวรรณคดีก็ได้สร้างความงอกงามแก่ภาษาด้วย ดังที่ วิทย์ ศิวะศริยานนท์ (๒๕๓๑: ๑๔๕)กล่าวว่า

> ...ประวัติวรรณคดีทุกชาติได้แสดงให้เห็นเด่นชัดแล้วว่า วรรณคดีมีอิทธิพลต่อภาษาอย่างไร ...ภาษานอกจากมีประโยชน์ในทางปฏิบัติแล้ว ยังเป็นเครื่องมือสำหรับวรรณคดีทดลองค้นคว้าเพื่อหารูปที่สวยงามโน้มน้าวใจหรือรุนแรงแข็งกล้า เมื่อวรรณคดีพบรูปสำเร็จเหล่านี้แล้วก็ประสาทกลับไปให้ภาษา รูปสำเร็จเหล่านี้ได้ทำให้ภาษานุ่มนวล ไพเราะ กล้าแข็ง กะทัดรัด และบริบูรณ์พูนเพิ่มขึ้น

ในทางจริยศาสตร์ อาจกล่าวได้ว่า "จริยศาสตร์ในรูปลักษณ์เห็งภาษาคอยกำกับพฤติกรรมมนุษย์ ให้ความหมายแก่ภาวะการดำรงอยู่ของมนุษย์" (เทตจ์โร อ้างถึงใน สุวรรณา สถาอานันท์ ๒๕๓๓: ๙๔) แต่ภาษาในวรรณคดีอาจเล็งเห็นกันว่ามีลักษณะเฉพาะของวาทกรรม ซึ่งมีผลต่อการสื่อความใหม่โดยไม่ใช่เพียงการใช้กลเม็ดของถ้อยคำให้ดูแปลกใหม่เท่านั้น ดังคำอธิบายว่า

เป็นที่คาดหวังว่า บทประพันธ์ในครรลองของวาทกรรมทางวรรณศิลป์ จะช่วยให้เรามองเห็น

บริบทของระบบความหมายของเรา เป็นความประจักษ์ในการจัดระเบียบใหม่เพื่อจัดรูปความคิด หรือเรียกว่า "ความเป็นจริงในแง่มุมใหม่" (Fowler,1986: 149)

นักวิจารณ์ที่สนใจศึกษาภาษา ย่อมไม่เพียงแต่ "ต้องกระตุ้นเร่งเร้าผู้อ่านในสมัยใหม่ให้ตระหนักถึงพลังของแบบรูปของภาษา ซึ่งอาจสูญเสียไปในการเปลี่ยนแปลงของภาษา หรือกลายเป็นสิ่งที่คุ้นเคยกันในวรรณคดีไปแล้ว" (Ibid.: 96) ยังจำเป็นต้องค้นหาคุณค่าที่เชื่อมโยงกับโครงสร้างของวาทกรรมของสมัยเก่าที่ไม่คุ้นเคยด้วย (Ibid.: 172)

ความซับซ้อนของภาษาและความหมายนั้นเป็นทั้งอุปสรรคและคุณูปการต่อการศึกษาวรรณคดี เพราะเหตุว่า

> ...ภาษาเป็นขุมคลังของความหมายทั้งหลาย แม้แต่ประโยคง่าย ๆ ที่บอกความตรงไปตรงมาที่สุดก็ยังมีความหมายแฝงอยู่เป็นอันมาก วรรณคดีอันเป็นวาทะที่เรียบเรียงได้อย่างดียิ่งสร้างสรรค์ขึ้นได้ด้วยการควบคุมความหมายแฝงเหล่านี้ไว้โดยใช้บริบทซึ่งเก็บความหมายแฝงบางอย่างไว้ และตัดความหมายแฝงที่ไม่เกี่ยวข้องออกไป ผู้ประพันธ์อาจจงใจเจตนายอมรับความหมายแฝงบางนัย แต่เขาก็รู้อยู่เหมือนกันว่ายังมีความหมายแฝงนัยอื่น ๆ อยู่อีก และถึงอยากจะขจัดความหมายแฝงเหล่านี้ออกไปโดยสิ้นเชิง ก็ไม่อาจทำได้ และด้วยเหตุนี้เราจึงสามารถค้นพบความหมายที่ซ่อนเร้นอยู่ในวรรณคดี ซึ่งอาจเรียกได้ว่า ความหมายแฝง (Hough 2532: 75)

นอกจากนี้ความหมายอันหลากหลายของบทประพันธ์ อาจเป็นลักษณะสำคัญของวาทกรรมเชิงวรรณศิลป์ เพราะ

การเรียบเรียงวาทะให้เป็นรูปที่กอบรด้วยสุนทรียลักษณ์ทำให้วาทะนั้นมีมิติใหม่ กล่าวคือไม่ผูกติดอยู่กับเจตนาของผู้ประพันธ์ หรือสภาวการณ์ร่วมสมัย แต่ดำรงอยู่ในฐานะเป็นสุนทรียรูปที่ทรงความหมายอันไม่รู้จบ หรืออย่างน้อยก็ยังไม่มีผู้กำหนดนิยาม การสร้างสรรค์รูปแบบของวรรณคดีนั้น ส่วนหนึ่งเป็นกระบวนการของจิตไร้สำนึก จิตไร้สำนึกของผู้ประพันธ์ย่อมเชื่อมโยงอยู่กับจิตไร้สำนึกรวม ซึ่งได้แก่สำนึกและความไม่มเอียงของสัญชาตญาณร่วมของ

มนุษย์แต่ละเผ่าพันธุ์ ความเป็นไปได้ทั้งหลายย่อมถูกจำกัดด้วยโอกาสและความจงใจเจตนาในการสร้างสรรค์วรรณคดีแต่ละชิ้น แต่เราไม่อาจจะกำหนดได้ว่าสิ่งที่ผ่านมาตามเส้นทางจำกัดนั้นจะเป็นอะไร งานศิลปะเป็นทวารซึ่งเปิดออกสู่ห้วงมหรรณพแห่งตัณหาอุปาทานของมนุษย์ ความหวัง และความฝัน ที่ปรากฏเป็นรูปนานา งานศิลปะมิใช่เป็นเพียงคลังเก็บพลังสถิต แต่เป็นตัวพลังหลายรูปแบบที่รวมกันเข้า และพร้อมที่จะแสดงออก หรือปรากฏรูปให้เห็นเมื่อมีโอกาส ความหมายที่ผู้ประพันธ์ไม่ได้คาดคิดไว้ก่อนอาจปรากฏขึ้นภายหลัง... (Ibid.: 74-75)

การเสพงานประพันธ์จนถึงขั้นวรรณคดีวิจารณ์และแสดงการวิจารณ์ให้ปรากฏนั้นย่อมต้องอาศัยความรู้ในศาสตร์และทฤษฎีทางวรรณคดี ประกอบกับรากฐานประสบการณ์ทางความคิดและการรับรู้ทางอารมณ์ กล่าวได้ว่า

วรรณกรรมเอกตั้งอยู่บนรากฐานของประสบการณ์มนุษย์ ซึ่งนักประพันธ์ได้กลั่นกรองแล้วถ่ายทอดออกมาด้วยวิธีการที่เป็นศิลปะ ชีวิตที่เราประสบพบเห็นกับชีวิตที่เราสัมผัสในวรรณกรรม แม้จะมิใช่สิ่งเดียวกัน แต่ก็เป็นสิ่งที่มีอะไรร่วมกันอยู่มาก...วรรณกรรมได้เลือกเฟ้นชีวิตจริงมาสร้างเป็นโลกมายาที่มีความ "สมจริง" พอที่จะทำให้เราคล้อยตามไปได้ด้วยอารมณ์... ...แต่...มิได้หมายความว่าจะเป็นชีวิตอะไรก็ได้ ขอให้มีรากฐานที่เทียบได้กับชีวิตจริงก็แล้วกัน... ...เป็นที่น่าสังเกตว่าวรรณกรรมเอกของโลก ซึ่งเป็นที่ยอมรับกันในวงกว้างแล้วนั้น มักจะมีลักษณะบางอย่างที่แสดงให้เห็นถึงความยิ่งใหญ่ของมนุษย์ ...มีอะไรบางอย่างในสัญชาตญาณมนุษย์ซึ่งแฝงอยู่ในตัวนักประพันธ์ทุกคน ที่ทำให้เรารู้สึกหยิ่งในความเป็นมนุษย์... (เจตนา นาควัชระ ๒๕๒๑: ๑๑๘-๑๒๐)

ด้วยเหตุนี้ "ความเข้าใจในตัวงานจึงเกิดจากกระบวนการอันซับซ้อนของความสัมพันธ์ระหว่างความรู้ความเข้าใจในภาษา กับความรู้ความเข้าใจในโลก" (Fowler.1986: 169) และผู้อ่านต้องมีความรู้ในครรลองของวาทกรรมที่ตนศึกษาด้วย (Ibid.: 170) การพิจารณางานศิลปะในเงื่อนไขของวาทกรรมอื่น ทำให้การวินิจฉัยและการประเมินค่าผิดพลาดได้ ดังที่สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงให้อรรถาธิบายเมื่อกล่าวถึง <u>พระอภัยมณี</u> ของสุนทรภู่ (ใน <u>พระอภัยมณี</u> ๒๕๒๔: (๔๔)-(๕๐))

...ส่วนตัวข้าพเจ้าซึ่งอยู่ในพวกชังหนังสือพระอภัยมณีมาแต่ก่อน เห็นจะต้องรับสารภาพอีกข้อหนึ่งว่าเมื่อมาอ่านพิจารณาดูในสมัยชั้นหลังนี้ กลับชอบเรื่องพระอภัยมณี ด้วยมารู้สึกความข้อหนึ่งซึ่งมิได้คิดแต่ก่อน คือว่าในสมัยเมื่อสุนทรภู่แต่งเรื่องพระอภัยมณีนั้น ไทยเรายังเห็นห่างกับฝรั่งมากนัก จะหาไทยที่พูดฝรั่งได้ในครั้งนั้นทั้งบ้านทั้งเมืองก็เห็นจะมีไม่กว่า ๕ คน จะไปหมายให้สุนทรภู่แกรู้จักภูมิประเทศและขนบธรรมเนียมฝรั่งให้ถูกต้องอย่างไรได้ ที่สุนทรภู่แต่งหนังสือเรื่องพระอภัยมณีแกก็บอกไว้ชัดว่าเป็นเรื่องแต่งเล่น คือมิได้ประสงค์จะให้ใครเชื่อว่าเป็นความจริงจังอย่างเรื่องพงศาวดาร ที่แกพยายามค้นคิดมาแต่งเป็นเรื่องราวได้ถึงอย่างนั้น ก็ควรจะนับว่าดีหนักหนา...เพราะฉนั้นจึงเห็นควรชมเรื่องพระอภัยมณีว่า เป็นหนังสือแต่งดี สมควรผู้รักเรียนในทางวรรณคดีจะอ่าน แต่อย่าอ่านอย่างเข้าใจผิดอย่างเช่นข้าพเจ้าเคยผิดมาแล้วเมื่อยังอยู่ในโรงเรียน ค้วยไปหลงเกณฑ์ให้สุนทรภู่แกรอบรู้สิ่งซึ่งพ้นวิสัยแก่จะรู้ได้ในสมัยแก ถ้าผู้ที่เป็นนักเรียนอย่าหลงในข้อนี้แล้ว ข้าพเจ้าเชื่อว่าใครอ่านเรื่องพระอภัยมณีก็คงจะชอบทุกคน

การศึกษาในบทนี้มุ่งที่จะค้นหาว่า งานประพันธ์สมัยรัตนโกสินทร์มีความหมายต่อผู้เสพในยุคต่อมาถึงปัจจุบันอย่างไร เพราะเหตุใด โดยมุ่งพิจารณาว่าผู้เสพมีความตระหนักในคุณค่าของงานในยุคนี้ในฐานะวาทกรรมทางวรรณศิลป์ที่ส่งทอดผ่านช่วงเวลามาอย่างไรหรือไม่ การประเมินค่านั้นอาจเกี่ยวข้องกับความเข้าใจในตัวงาน ประวัติกวี และความรู้ในทฤษฎีวรรณคดีของผู้เสพด้วย รวมทั้งความต้องการของสมัยของตน ดังจะได้จำแนกเป็น ๒ หัวข้อ คือ

คุณค่าในฐานะสื่อประสบการณ์
คุณค่าในฐานะวัตถุสุนทรีย์

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

คุณค่าในฐานะสื่อประสบการณ์

มโนทัศน์ที่กำหนดหมายว่างานประพันธ์เป็นสื่อประสบการณ์ระหว่างผู้สร้างและผู้เสพนั้นดำรงอยู่ในสังคมไทยพร้อมกับกระบวนการสร้างเสพศิลปวรรณคดี การเทียบประสบการณ์ของผู้แต่งกับประสบการณ์ของตัวละครในงานประพันธ์ที่รู้จักกันอยู่แล้ว เช่นที่ปรากฏในงานประเภทนิราศ ตั้งแต่ กาสรวล ทวาทศมาส ถึงนิราศนรินทร์ หรือการที่ตัวละครอ้างถึงตัวละครในวรรณคดีเรื่องอื่น

เช่น ที่ขุนแผนตัดพ้อวันทองว่าไม่ซื่อสัตย์อย่างสีดา พระอภัยคิดจะพาสุวรรณมาลีหนีวิวาห์เมื่อยังไม่รู้จักกับอุศเรน โดยเทียบกับเรื่องอิเหนาตอนเผาเมือง หรือนางวาลีอ้างถึงอุตรุทที่ "มีศรีศุภลักษณ์ยักษ์ มาช่วยชักเชิญเสด็จระเห็จหา" เมื่ออาสาพระอภัยทำอุบายให้นางสุวรรณมาลีสึก เหล่านี้ล้วนแต่ไม่เพียงแสดงว่าผู้แต่งชาบซึ้งกับประสบการณ์ของตัวละครในงานประพันธ์อื่นเท่านั้น ยังได้แสดงว่าผู้แต่งได้อาศัยประสบการณ์ดังกล่าวเป็นวัสดุเชื่อมโยงตัวเองหรือตัวละครในบทประพันธ์ของตนเข้ากับประสบการณ์เดิมของผู้อ่านจากการเสพงานอันดูดดื่มใจมาก่อน ทั้งนี้ก็เพื่อที่จะสร้างความดูดดื่มเช่นนั้นต่องานของตนด้วย หรือให้ยิ่งกว่า คำพ้อของขุนแผนย่อมแสดงถึงความขมขื่นที่ภรรยาไม่คงความสัตย์ไว้ได้ วันทองก็โต้ด้วยแค้นและน้อยใจที่ขุนแผน "ขึ้นช้างพานางลาวทองไปดังพระสุธนได้มโนห์รา" และ "ถ้าผัวเมตตามาปกป้อง วันทองหรือใครจะทำได้" ผู้อ่านผู้ฟังก็ได้ตระหนักถึงน้ำหนักความเข้มทางอารมณ์ของตัวละครในความผกผันของเหตุการณ์อันบีบคั้นรัดรึงนั้น เป็นความเข้มทางอารมณ์ที่เกิดจากการเปรียบเทียบกับประสบการณ์จากวรรคดีอื่น ทั้งในแง่ที่ผิดแผกและคล้ายคลึงกัน

การอ้างถึงประสบการณ์ทางอารมณ์ และพฤติกรรมของตัวละครในงานประพันธ์ทั้งต่างสมัยและร่วมสมัย เป็นสิ่งที่ประสานผู้สร้างและผู้เสพเข้าด้วยกัน และได้แสดงว่าศิลปะเป็นสื่อประสบการณ์ที่อยู่เหนือข้อจำเพาะทางเวลาและสถานที่ การใช้ประสบการณ์เช่นนี้เป็นวัสดุย่อมต้องกลมกลืนกับวัสดุส่วนอื่นในจังหวะและความหมายที่เหมาะสม เช่น <u>กำสรวล</u> อ้างถึงคู่พระคู่นางที่พลัดพรากกันในห้วงน้ำเท่านั้น คือการพลัดพรากในสุตรธนูและสมุทรโฆษ หลังจากที่กล่าวถึงตำบลสวาโถกน แล้วประหวัดถึงหนุมานตอนจองถนนและความพลัดพรากของพระรามกับสีดา การเลือกเฟ้นเช่นนี้เป็นเพราะ<u>กำสรวล</u>เป็นประสบการณ์ทางอารมณ์ขณะเดินทางไปในทะเลทั้งหมด ใน<u>ขุนช้างขุนแผน</u> เมื่อขุนแผนพ้นม่าน มีบทพรรณนาม่านงามที่ปักด้วยฝีมือวันทองเป็นเรื่องราวที่กระทบใจขุนแผนจนวู่วามขึ้นอย่างรุนแรง เร้าอารมณ์ผู้อ่านให้ประจักษ์ถึงความเจ็บช้ำน้ำใจ ดังจะคัดตอนมาดังนี้

ถึงม่านชั้นสามดูงามพริ้ม ฝีมือพิมเจ้าทำพี่จำได้
ยืนพิศม่านน้องต้องติดใจ ฉลาดนักปักไว้เป็นคาวี
จรดลค้นคั้นอรัญเวศ ถึงกรุงจันตประเทศบุรีศรี
สังหารผลาญหมู่สกุณี เลือดอินทรีแดงสาดลงดาษดิน

ปักเป็นลงเล่นในคงคา กับไฉมจันทร์สุดาอันเฉิดฉิน
ลอยเส้นเกศาในวาริน หอมกลิ่นผมตลบผอบทอง
ปักเป็นเข่าทัศประสาทใจกล้า มาลวงพานางพรากไปจากห้อง
ถวายท้าวเมืองอื่นให้ชื่นครอง กระทบเรื่องวันทองให้เคืองใจ
อีเข่าศรีประจันผู้มารดา เหมือนอีเข่าใจกล้าหาผิดไม่
ดูพระยาก็ให้ชังยิ่งคลั่งใจ เหมือนอ้ายขุนช้างชิงวันทองกู
พระยาก็ไม่ยากมากหมื่นนาง ขุนช้างเป็นเศรษฐีมีถมอยู่
ดูม่านพล่านใจดังไฟวู จู่จับฟ้าฟื้นฟันระยา
สับบั่นทั่นย่อยลงร้อยทบ ฟันตลบม่านมุ้งไม่เป็นส่ำ
เห็นขุนช้างกางกอดอยู่กายา ทะมื่นคำคาลเดือดเสียดายนาง
วันทองน้องน้อยหนึ่งเท่านั้น จะเคียงมันก็ไม่ถึงสักครึ่งข้าง
เจ็บดาบจะใคร่ฟาดให้ขาดกลาง ง้างหัวมาจะสับให้ยับลง ฯ

ในกลอนเพลงยาว ซึ่งแสดงประสบการณ์ของผู้แต่งโดยตรงในแง่มุมที่รู้กันเพียงลำพังกับคนรัก หรือผู้ที่ตนหมายปอง การเลือกเฟ้นที่จะอ้างถึงบทบาทของตัวละคร และประสบการณ์ในวรรณคดี ก็มีจุดมุ่งหมายที่จะเพิ่มพลังของการสื่อประสบการณ์ของตน ดังเช่นเพลงยาวความเก่าประมาณปลายอยุธยาและรัตนโกสินทร์ตอนต้น บางบทที่จะยกมาต่อไปนี้ (ประชุมเพลงยาวภาคที่ ๑ เพลงยาวความเก่า ในประชุมเพลงยาว ๒๕๐๓: ๒๑๓-๒๑๔,๒๒๐,๒๒๕-๒๒๖)

ก. ชายเนตรจวบเนตรพิษศรแสลง
คั่งเมขลาฉายท่ามณีแทง ให้แสงต้องอสุรีที่ราญรอน
ก็ลดองค์ลงยังเงื้อมเมรุมาศ ปิ้มจะขาดชีพม้วยด้วยดวงสมร
จะไล่โฉมใจมนางกลางอัมพร ก็อ่อนจิตไปด้วยฤทธิ์มณีพราย
อันนิลเนตรน้องส่องมาสบพี่ ยิ่งมณีนางฟ้าหง่าฉาย
เมื่อวาบวับจับดวงฤดีชาย ก็หมายชีพม้วยด้วยแสงนิล
....
บำหยัดท้าวก้าวหน้าพะว้าหลัง ระวังน้องลืมยั้งระวังย่าง
อัฒจันทร์ยิ่งอัศจรรย์ลาง พี่เหยียบขวางไขว่คั่นว่าชั้นเดียว

ถึงสีดาประจวบตาพระราเมศร์ เจ็บเทวษแต่กระนั้นไม่ช่านเสียว
อันพี่เจ็บนี้เจ็บจริงจริงเจียว ดั่งแหลมเหล็กเรี่ยวร้อยนัยน์ตาชาย
....

ข. แต่เหลือบเลี่ยงเจ้าไม่เบี่ยงจักษุแล แหเหินเมินสวาทไอ้บาดใจ
จะบาบัดตัดมารประหารห่วง จะละล่วงเลยภพแล้วหรือไฉน
หรือว่าหมางระคางระคายใจ จงคัดให้ตอบต่อที่ข้อวอน
ไฉมเฉลาเยาวลักษณ์แก้วกาฬี สถิตถึงฉิมพลียอดสิงขร
ข้ามเขตนทีสีทันดร ยากมนุษย์สุดจะจรครรไลไป
อันคนธรรพ์นั้นสูอย่าดูหมิ่น ยังโดยปีกสุบรรฒบินไปสมได้
แสนสาราญในสถานพิมานชัย กรรมใดจึงมาดลให้ทรมาน
อันอิเหนากับเยาวราชจินตะหรา นครากุเรศทุราสถาน
ไม่จงใจที่จะไปส่งสการ ก็ไม่พานเวียงชัยพระอัยกี
จนได้เคล้นเน้นแนบแอบสมร ร่วมร้อนจินตหรามารศรี
ชะจนใจมาดหมายหลายปี ไยจึงมิเหมือนคิดที่จิตจง
องค์ระเด่นบุษบากาหลัง นางไม่หวังแต่ชายพิศวง
ทั้งกรรมหลังเหลือยากลำบากองค์ ปั้มจะปลงชีวิตเป็นนิจกาล
ก็ได้เคล้นเน้นแนบแอบสมร ร่วมร้อนปรีดิ์เปรมเกษมสานต์
ฝ่ายพี่ที่ผู้ทรมาน ไฉนนานหน่วงรักหักอารมณ์
....

ค. ไม่รู้หรือว่าประยูรวิหคหงส์ ถวิลลงไบกขรพรรษนัทีสถาน
ไม่ร่วมชาติกาจกาสกุลกาฬ ไอ้ประมาณเหมือนอกจรกา
ต่ำศักดิ์หรือมารักวงศ์เทเวศร์ ให้ผิดเพศตุนาหงันอสัญหยา
เหมือนอิเหนาเสาวภาคย์กับบุษบา เออสาสิที่ใจไม่เจียมใจ
ยิ่งห้ามใจว่าอย่าใฝ่วงศาสูง ใจยิ่งจูงใจตรึกนึกไฉน
แต่เวียนหวังอยู่มิฟังวิญญาไย นี่ใครใช้หรือจึงครุ่นหวีดรวญ
เป็นน้อยใจหนอใจไม่ฟังห้าม มารักงามที่ไม่รู้เสงี่ยมสงวน

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ใจเอ๋ยหรือมาเฉยชะล่าลวน เมื่อไม่ควรหรือมาควรคะนึงนาน

....

ผู้แต่งได้หยิบยกประสบการณ์ที่เด่นเป็นพิเศษจากงานประพันธ์ ในความหมายที่สอดคล้องและแย้งขัดกับประสบการณ์ของตน แสดงทั้งความรักรัญจวนใจ ความหวัง ความปรารถนาดิ้นรน ความผิดหวัง ตัดพ้อ ข้อ ค ผู้แต่งได้แสดงความซึมซาบในความทุกข์เพราะความไม่คู่ควรแต่หักใจไม่ได้ เทียบกับความรู้สึกใน "อกจรกา" ผู้ด้อศักดิ์ ความเห็นใจในจรกาผสมกับความน้อยเนื้อต่ำใจในตัวเอง ก่อเป็นคำรำพันซึ่งแสดงความเจ็บช้ำปั่นป่วน ทั้งสามข้อความนี้บ่งบอกความรู้สึกตรึงใจในประสบการณ์ทางอารมณ์จากงานประพันธ์ ข้อ ข อ้างถึงคนธรรพ์ที่ "ข้ามเขตนทีสีทันดร" ขึ้นไปถึง "ฉิมพลียอดสิงขร" ได้ เพื่อแสดงความเป็นไปได้ของความรักหวังโดยไม่คำนึงถึงความคิดทางศีลธรรม ทั้งนี้มิได้หมายความว่าผู้แต่งเพลงยาวนี้จงใจจะละเมิดศีลธรรม แต่ความชื่นชมในบทประพันธ์ที่อ้างถึง เป็นความชื่นชมในประสบการณ์ทางอารมณ์ซึ่งมีอำนาจรัดตรึงใจ และเป็นความจริงที่ไม่อาจมองข้ามได้

กล่าวได้ว่าประสิทธิภาพในการสื่อสารของการอ้างประสบการณ์ในงานประพันธ์อื่นเกิดขึ้นได้ด้วยความประทับใจในสารของงานนั้น ความประทับใจนั้นเป็นประสบการณ์ร่วมของผู้สร้างและผู้เสพ ประสิทธิภาพของการอ้างอิงดังกล่าวนี้ทำให้การอ้างอิงนี้ได้เป็นขนบที่สำคัญอย่างหนึ่งของวรรณศิลป์ไทยในงานหลายประเภท ทั้งนิราศโคลง เพลงยาว นิราศกลอน และนิยาย ขนบวรรณศิลป์นี้ไม่เพียงแต่ได้เชื่อมโยงประสบการณ์ร่วมของผู้สร้างและผู้เสพในยุคเดียวกันเท่านั้น ยังได้เชื่อมโยงประสบการณ์ร่วมระหว่างผู้สร้างต่างสมัยและผู้เสพต่างสมัยอีกด้วย การที่ผู้เสพในสมัยต่าง ๆ กันมีอารมณ์อันเร้าโดยประสบการณ์ซึ่งส่งทอดผ่านยุคต่าง ๆ มาเช่นนี้ ย่อมแสดงได้อีกอย่างหนึ่งว่า ประสบการณ์นั้นกว้างขวางเกินกว่าประสบการณ์เฉพาะยุค ในส่วนของผู้แต่งนั้น การใช้ขนบดังกล่าวก็เป็นสิ่งท้าทายให้เลือกเฟ้นประสบการณ์จากงานอันมีพลังมาเป็นวัสดุในงานใหม่ของตนเพื่อประสิทธิภาพของการสื่อสาร

ในสมัยหลัง เมื่อมีการศึกษางานประพันธ์ในสถานศึกษา ได้มีข้อท้วงติงว่าวรรณคดีไทยไม่เหมาะแก่ผู้เยาว์ วิทย์ ศิวะศริยานนท์ ได้อภิปรายว่า

มีผู้กล่าวค่อนแคะว่ากวีนิพนธ์ของไทยมีแต่เรื่องรัก ๆ ใคร่ ๆ เป็นเชิงพิศวาส ถึงแก่ว่าไม่ควรจะให้นักเรียนเรียน จะทำให้ใจแตก ข้อนี้ผู้ค่อนแคะหาได้วิเคราะห์ให้ถี่ถ้วนไม่ ความนิยมของเราก็ไม่ผิดของโลก การชู้สาวเป็นธรรมดา ถ้อยคำหรือเรื่องราวอะไรจะจับใจหรือกินใจกันยิ่งกว่านี้ ธรรมจรรยาทั้งหลายล้วนแต่ฝืนธรรมชาติ ถึงจะประพันธ์ให้เพราะเพียงไรก็ไม่เป็นที่นิยมทั่วไป ถ้าพังคำประพันธ์เชิงสังวาสไม่เพราะ ก็เป็นเครื่องหมายบอกว่าเบื่อโลกแล้ว (๒๔๑๕: ๓๓๔)

โดยนัยนี้คุณค่าในฐานะสื่อประสบการณ์ โดยเฉพาะประสบการณ์ทางอารมณ์ ก็คือคุณค่าของสื่อที่แสดงประสบการณ์อันเป็นธรรมดาของมนุษย์ตามธรรมชาติของมนุษย์ได้อย่างจับใจ คุณค่าของประสบการณ์ทางอารมณ์กับคุณค่าทางสุนทรียะจึงเชื่อมโยงกัน แต่เมื่อการเสพงานประพันธ์มีจุดมุ่งหมายเพื่อการศึกษา ซึ่งมีความหมายในเชิงวัฒนธรรมอยู่ด้วย การศึกษางานประพันธ์เหล่านี้ในสถานศึกษาซึ่งเป็นการศึกษาในระบบ ส่วนหนึ่งเป็นการศึกษาเพื่อเข้าใจวัฒนธรรมทางวรรณศิลป์ซึ่งมีความหมายปรากฏอยู่จริงในวิถีชีวิตของคนในสมัยก่อน และอาจสืบมาถึงปัจจุบันด้วย การศึกษาในระบบเช่นนี้ ผู้สอนจึงมีความสำคัญมาก และการศึกษาที่มีประสิทธิภาพย่อมนำให้เกิดการสร้างงานใหม่ ดังกล่าวได้ว่า

โดยเหตุที่กวีนิพนธ์ของเราที่ดี ๆ เป็นเชิงสังวาสทั้งนั้น ถ้าเราไม่เอาหนังสือเหล่านี้เป็นหนังสือเรียน เราจะเอาอะไรเรียน เราเรียนกวีนิพนธ์มุ่งหมายในทางภาษา ให้นักเรียนเข้าใจความในภาษากวีนิพนธ์ ให้รู้รสเพราะ เพื่อเป็นปัจจัยเลือกสรรคำใช้ให้เหมาะ เราไม่ได้ยุให้เด็กสุกก่อนห่าม หน้าที่ของครูต่างหากที่จะนำเด็กไปในทางใด (เรื่องเดียวกัน หน้าเดียวกัน)

ในประเด็นของความมุ่งหมายในการเรียนวรรณคดีที่สัมพันธ์กับประสบการณ์ทางอารมณ์นี้ ม.ล.บุญเหลือ เทพยสุวรรณ กล่าวไว้ใน "ค่านิยมใหม่กับวรรณคดีไทยเก่า" ตีพิมพ์ครั้งแรกปี พ.ศ.๒๕๑๗ ว่า

ทำไมทุกประเทศจึงให้นักเรียนเรียนวรรณคดี ทั้งนี้ก็เพราะวรรณคดีแสดงอารมณ์ของผู้แต่งอาจเป็นบรรพบุรุษของเรา มีชีวิตในสมัยที่เรายังไม่เกิด เราย่อมได้รู้อารมณ์ของคนในอดีต

จากวรรณคดี ผู้แต่งบางคนมีชีวิตอยู่ในสมัยเดียวกับเรา เราก็ได้รู้อารมณ์ของเขา วรรณคดีบอกความจริงของอารมณ์ หนังสือประเภทอื่น เช่น ประวัติศาสตร์บางฉบับอาจบอกความจริงบ้างหรือไม่จริงบ้างในเรื่องการเมืองของประเทศหนึ่ง ๆ เราต้องอ่านหนังสือประวัติศาสตร์หลาย ๆ เล่ม คนเขียนหลาย ๆ คน เราจึงจะพอสันนิษฐานว่าความจริงคืออะไร วรรณคดีไม่น่าพากับความจริงด้านประวัติศาสตร์นัก คนแต่งมุ่งแสดงอารมณ์ เราไม่เชื่อความจริงเชิงประวัติศาสตร์จากวรรณคดี เพราะพันธกิจ(หน้าที่)ไม่เหมือนกัน

คนสมัยหนึ่งก็มีอารมณ์อย่างหนึ่ง เป็นไปตามยุคตามกาล ถ้าเราไม่อ่านวรรณคดีเก่า เราก็ไม่รู้ว่าอารมณ์ของบรรพบุรุษเราเป็นอย่างไร ผู้หญิงผู้ชายเขารักกันอย่างไร เราต้องอ่านวรรณคดีที่คนแต่งมีชีวิตอยู่ในสมัยเดียวกับเราด้วย เพราะเราก็อยากรู้อารมณ์ของคนสมัยเราด้วยเหมือนกัน

วรรณคดีมีวิธีการ(หรือกลวิธี)ที่จะบอกอารมณ์ไปตามลักษณะที่ผู้แต่งต้องการจะแสดงฝีมือทางวรรณศิลป์ ถ้าเราไม่เรียน เราก็อ่านอารมณ์ของผู้แต่งไม่ออก เช่นเดียวกับถ้าเราไม่เรียนดนตรี เราก็ฟังอารมณ์ของนักดนตรีไม่ออก การศึกษาของเราบกพร่องในข้อที่ไม่ให้นักเรียนของเราเรียนศิลปะอย่างอื่นนอกจากวรรณคดี แล้วเรายังใช้วรรณคดีผิดไปจากที่ผู้แต่งเจตนาให้ใช้ (๒๕๒๙: ๒๔๑-๒๔๔) [เน้นโดยผู้วิจัย]

คำอธิบายและข้อคิดข้างต้นนี้มีข้อพึงสังเกตหลายประการ คือ ม.ล.บุญเหลือ เน้นว่าวรรณคดีบอกความจริง แต่เป็นความจริงของอารมณ์ มิใช่ความจริงด้านประวัติศาสตร์ ผู้แต่งแสดงฝีมือทางวรรณศิลป์เพื่อบอกอารมณ์ หากใช้วรรณคดีผิดจากที่ผู้แต่งเจตนาให้ใช้ หรือผิดพันธกิจของวรรณคดี ก็ย่อมจะไม่ได้รับความจริงข้อนั้น

คำอธิบายนี้เป็นข้อถกเถียงเพื่อชี้คุณค่าของวรรณคดีไทยสมัยเก่าซึ่งรวมทั้งวรรณคดีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นด้วย เป็นข้อเขียนเชิงวิจารณ์ประกอบกับความรู้ทางทฤษฎีวรรณคดี ที่มาของความขัดแย้งก็คือ ผู้ที่ใช้วรรณคดีผิดไปจากเจตนาของผู้แต่ง ซึ่งอาจจัดเป็น ๒ พวก คือ ผู้สอนวรรณคดีในสถานศึกษา และผู้วิจารณ์ที่แสดงความคิดว่าวรรณคดีสมัยเก่าไม่สร้างสรรค์และไม่เป็นประโยชน์สำหรับประชาชน

ม.ล.บุญเหลือ ได้ชี้ในข้อเขียนนี้ว่าข้อบกพร่องของการสอนเป็นเพราะผู้สอนสนใจส่วนประกอบต่าง ๆ ของวรรณคดี โดยไม่สัมพันธ์กับพันธกิจของวรรณคดี เช่น สนใจศัพท์ การอุปมาอุปไมย ประเพณี และใช้บทประพันธ์เป็น "แบบเรียนศีลธรรมอย่างแคบ" โดยละเลยวรรณศิลป์และไม่กระตุ้นผู้เรียนให้เกิดความคิดเชิงวิจารณ์ และเกือบไม่มีการตีความ (๒๕๒๙: ๒๔๓-๒๔๔) ทั้งนี้ยังได้เสนอไว้ใน "วิชาวรรณกรรมศึกษา:สิ่งที่สอนและวิธีการสอน" (ตีพิมพ์ครั้งแรก พ.ศ. ๒๕๑๖) ว่าวิธีการสอนภาษาไทยควรจะได้เปลี่ยนแปลงให้เข้ากับความเปลี่ยนแปลงของยุคสมัย โดยมุ่งถึงพฤติกรรมของผู้เรียน วิธีการสอนที่ดีคือยั่วยุให้นักเรียนคิด (๒๕๒๙: ๒๖๔-๒๘๒) ข้อเสนอนี้อยู่ในช่วงที่มีการถกเถียงโต้แย้งเกี่ยวกับคุณค่าของวรรณคดีเก่าโดยเฉพาะที่เกี่ยวกับการสอนวรรณคดีที่เข้มข้นขึ้นในระยะปี ๒๕๑๖ ดังที่ ดิเรก กุลศิริสวัสดิ์ กล่าวถึงข้อประณามวรรณคดีที่เข้าใจกันว่าว่า

> วรรณคดียุคหนึ่งนั้นเพื่อจะอุ้มชูชนชั้นหนึ่ง...ควรจะเลิกสอนกันได้แล้ว เพราะ ไม่ใช่วรรณคดีของประชาชน ไม่ใช่ของมวลชน คล้าย ๆ กับที่เกิดในเมืองจีนบนผืนแผ่นดินใหญ่เมื่อเร็ว ๆ นี้ ได้มีการประณามลัทธิขงจื๊อว่าไม่เหมาะสมกับอารยธรรมหรือวัฒนธรรมแผนใหม่ของมวลชน... (อภิปรายเมื่อ ๓๑ สิงหาคม ๒๕๑๓) (ใน ม.ล.บุญเหลือ เทพยสุวรรณ ๒๕๒๙: ๒๙๖)

สิ่งสำคัญในการวิจารณ์ที่ ม.ล.บุญเหลือ แนะและกระทำเป็นตัวอย่าง คือ การตีความจากตัวบทประพันธ์ เช่น ตีความว่า "พระเวสสันดรกับพระมัทรีเป็นสัญลักษณ์แสดงถึงความเด็ดเดี่ยว และความร่วมใจกันระหว่างผัวเมีย" และรจนาที่กราบทูลมารดาเมื่อจะถูกขับออกไปอยู่กับเงาะนั้น มีลักษณะของ "คนที่แน่ใจว่าตัวคิดถูก แต่ต้องการเวลาช่วยพิสูจน์ ย่อมไม่ไกรธเคืองใครและมีความอดทนรอเวลาได้" (๒๕๒๙: ๒๔๕-๒๔๖)

นักวรรณคดีท่านนี้ได้เตือนว่า การตีความเป็นสิ่งที่ต้องกระทำด้วยความพิจารณาและระมัดระวัง ดังเช่นคำกล่าวที่ว่าวรรณคดีรับใช้ชนชั้นปกครอง และบิดเบือนความจริงนั้น

> เช่นเราอ่านเรื่องอิเหนาแล้วตีความเอาว่าเป็นหนังสือยกย่องเจ้า เรามีปัญญาเพียงแค่นั้น เราจะโทษผู้แต่งเรื่องอิเหนาไม่ได้ วรรณกรรมขนาดยาวเช่นนั้นมีทางตีความได้หลายทาง

เช่น ผู้แต่งอาจแสดงให้เห็นว่า การหาคู่ให้ลูกโดยไม่ให้รู้จักกันย่อมก่อความยุ่งยากอย่างไร... (๒๕๒๙: ๒๔๐)

ในข้อความที่ ม.ล.บุญเหลือ กล่าวว่า วรรณคดีแสดงอารมณ์ของยุคสมัยที่ผิดแผกกันไป แม้ไม่ได้กล่าวว่ามีคุณค่าอย่างไร ก็ชวนให้คิดว่าการศึกษาวัฒนธรรมทางวรรณศิลป์ เพื่อเข้าถึงประสบการณ์ทางอารมณ์และกลวิธีสื่อประสบการณ์เช่นนั้นของบรรพบุรุษย่อมมีคุณค่าแก่อนุชน อย่างไรก็ตาม ม.ล.บุญเหลือ ได้กล่าวถึงคุณค่าของประสบการณ์ที่อยู่นอกเหนือจากนี้อีกด้วย เช่นใน "พระพุทธเลิศหล้าฯ ไม่เห็นได้ทำอะไร" (ตีพิมพ์ครั้งแรก ๒๕๑๐) ได้กล่าวถึงคุณค่าของพระราชนิพนธ์เรื่อง สังข์ทอง ว่า "ในรายละเอียดของเรื่อง เราจะพบสิ่งที่แสดงความจัดเจนชีวิต" (๒๕๒๙: ๓๙๘)

สิ่งที่น่าพิจารณาก็คือประสบการณ์ทางอารมณ์ และประสบการณ์ทางปัญญาจากวรรณคดีเป็นสิ่งที่เนื่องและคาบเกี่ยวกัน แต่เป็นสิ่งที่ดำรงอยู่อย่างแฝงเร้นในวัสดุและกลวิธีอันซับซ้อน การถกเถียงโต้แย้งกันเกี่ยวกับคุณค่าของงานสมัยเก่ารวมทั้งสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ทำให้ผู้วิจารณ์ต้องแสดงทัศนะ และทฤษฎีวรรณคดีของตนให้หนักแน่นด้วย สิ่งที่นักวิจารณ์เห็นพ้องกันประการหนึ่ง คือ คุณค่าของประสบการณ์จากวรรณคดีย่อมต้องเป็นไปในทางสร้างสรรค์ ต่างกันที่ให้ความหมายของสร้างสรรค์ในขอบข่ายอย่างไร เช่น อินทรายุธ กล่าวไว้ใน "ข้อไม่น่าศึกษาทางการประพันธ์" (ตีพิมพ์ครั้งแรก พ.ศ.๒๔๙๖) ว่า

> ...กาพย์กลอนที่ดีนั้นจะต้องมีคุณประโยชน์ ไม่ทำลายมนุษยธรรม เป็นไปในทางสร้างสรรค์ ไม่เพ้อบ้าไม่เข้าเรื่องเข้าราว และการเป็นไปไม่ได้ อย่างน้อยต้องแนะอะไรขึ้นใหม่ ๆ เสมอ และต้องเป็นบทประพันธ์ที่ก่อให้เกิดการปฏิวัติสังคม ต้องไม่ใช่บทประพันธ์ปฏิกิริยา: (๒๕๒๒: ๑๙๓)

อินทรายุธเห็นว่าการสร้างสรรค์ต้องยึดมั่นกับความจริง ดังที่กล่าวไว้ในเรื่องเดียวกันว่า "การยึดมั่นอยู่กับความจริง ไม่ใช่ความเพ้อฝันบ้า ๆ ย่อมทำให้กาพย์ที่รจนาขึ้นเต็มไปด้วยคุณค่า และก่อประโยชน์ในทางสร้างสรรค์" และ

...การแสวงหาความจริงนั้นก็จะต้องไม่เป็นความจริงอันผิวเผิน แต่เป็นความจริงทั่ว ๆ ไป พร้อมด้วยรายละเอียดและเป็นสัจจธรรม

เขาพึงรู้ถึงความจริงที่เป็นมาแล้ว กำลังเป็นอยู่ และที่จะเป็นต่อไปด้วย การรู้ถึงความจริงที่จะเป็นต่อไปนั้นไม่ใช่รู้โดยเดาหรือคาดคะเน แต่ต้องรู้จากการคำนวณโดยทางวิทยาศาสตร์ และการค้นหาความจริงอันเป็นสัจจธรรมนี้ต้องกระทำโดยวิธีตัตวพิทสมพาท

การแสวงหาความจริงเหล่านี้ กวีพึงหาได้ด้วยการเสวนาสมาคมกับประชาชน เข้าเกลือกกลั้วอยู่กับประชาชนเป็นเนืองนิตย์ และมีส่วนร่วมอย่างจริงจังในชีวิตและการดิ้นรนของประชาชนทั้งมวล

กวีที่ไม่ไยดีในประชาชนจะอยู่ไม่ได้เลย นับวันแต่กวีหลวง (Poet Laureate) ซึ่งเคยขึ้นชื่อลือชาในการขายตัวให้แก่สมมติเทวดาและเจ้าบุญนายคุณของตนจะร่วงโรยไป กวีแห่งประชาราษฎร (The People's Poet) จะยืนขึ้นแทนที่อย่างสง่าผ่าเผย เป็นที่นิยมของมวลชน และยั่งยืนนาน (๒๕๒๒: ๒๑๑-๒๑๒) [เน้นตามต้นฉบับ]

ด้วยแนวคิดเช่นนี้ อินทรายุธได้ให้คุณค่าในแง่ลบแก่ความคิดความเชื่อบางอย่างในวรรณคดี เช่น ในคำประพันธ์จากนิราศภูเขาทองของสุนทรภู่ที่เขายกมาว่า "สิ้นแผ่นดินสิ้นกลิ่นสุคนธา วาสนาเราก็สิ้นเหมือนกลิ่นสุคนธ์" โดยเฉพาะวรรคแรก ดังนี้ (ใน "ข้อไม่น่าศึกษาทางการประพันธ์")

"สิ้นแผ่นดิน" หมายความว่า สิ้นกษัตริย์ซึ่งเป็นผู้ครองแผ่นดินนั่นเอง และเพราะเหตุที่กษัตริย์เป็นผู้ครองแผ่นดิน การสิ้นกษัตริย์ก็คุจดังสิ้นแผ่นดิน

"กลิ่นสุคนธา" หมายความว่า กลิ่นหอมจริง ๆ หรือเกียรติคุณของกษัตริย์นั้นก็ได้ อีกนัยหนึ่ง กษัตริย์ย่อมทรงแต่งพระองค์ด้วยเครื่องคันธวิเลปน ฉะนั้น เป็นกลิ่นจริง ๆ ก็ได้ และเกียรติคุณของกษัตริย์ย่อมหอมหวล นี้คือความเชื่อมั่นอย่างหลงใหลไร้หลักเกณฑ์ และเกิดจากการถูกสั่งสอนอบรมให้เชื่อเช่นนั้นมาแต่โคตรเง่า ฉะนั้นเป็นคำเปรียบถึงเกียรติคุณของ

กษัตริย์องค์นั้นก็ได้

การทิ้งง่ามแง่ไว้เช่นนี้เป็นการดี การนำคำ "กลิ่นสุคนธา" ก็ดี "แผ่นดิน" ก็ดี มาใช้ย่อมทำให้เกิดวรรณลาวัฒย์ขึ้นแก่กลอนคำนั้น (๒๕๒๒: ๑๖๕) [เน้นโดยผู้วิจัย]

แม้ว่าอินทรายุธมุ่งอธิบายลักษณะที่ดีในการใช้คำที่มีความหลายนัยในคำประพันธ์นี้ก็มีน้ำเสียงในเชิงต่อต้านแนวคิดบางประการในความเชื่อของผู้ประพันธ์ ใน "ข้อคิดเกี่ยวกับการวิจารณ์ศิลปวรรณคดี" (ตีพิมพ์ครั้งแรก พ.ศ.๒๔๙๕) เขากล่าวถึงภาระหน้าที่ของนักวิจารณ์ ว่า

นักวิจารณ์, ก่อนอื่นที่สุด จะต้องมีจุดมั่น (Standpoint) ที่ถูกต้องและเด่นชัด ถ้าหากว่า <u>เขียนเพื่อใคร</u> เป็นปัญหาเบื้องต้นของนักประพันธ์แล้ว คำว่า<u>วิจารณ์เพื่อใคร</u> ก็ควรจะเป็นปัญหาเบื้องต้นของนักวิจารณ์เช่นกัน

เพื่อใคร ? คำตอบของเราก็คือ เพื่อประชาชน (๒๕๒๒: ๒๒๒) [เน้นตามต้นฉบับ]

และ

ถ้าหากว่าเราต้องการนักประพันธ์ที่สามารถสะท้อนอารมณ์และความคิดที่เป็นจริงของประชาชนในงานศิลปวรรณคดีของเขา เราก็ย่อมจะต้องการนักวิจารณ์ที่สามารถ<u>ชี้แนะและปกป้องการสะท้อนอารมณ์และความคิดที่เป็นจริงของประชาชน</u>ทางศิลปวรรณคดีให้ถูกต้องและก้าวหน้าไป...

นักวิจารณ์เพื่อประชาชน จะต้องถือผลประโยชน์ของประชาชนเป็นที่ตั้ง กล่าวคือ สิ่งใดที่อำนวยประโยชน์ต่อประชาชน สิ่งนั้นย่อมสรรเสริญได้ว่าเป็นของดี สิ่งใดที่เป็นภัยต่อประชาชน สิ่งนั้นย่อมประณามได้โดยที่มันเป็นของเลว

ทุกสิ่งทุกอย่างขึ้นอยู่กับผลประโยชน์ของประชาชน <u>อาศัยผลประโยชน์ของประชาชนนี้เป็นเครื่องวัดคุณค่าของงานศิลปวรรณคดีหนึ่ง ๆ</u> นี่คือแนวปฏิบัติขั้นมูลฐานของนักวิจารณ์ศิลป

วรรณคดี (เรื่องเดียวกัน: ๒๒๓) [เน้นโดยผู้วิจัย]

ความหมายของข้อความว่า "ความคิดที่เป็นจริงของประชาชน" การรู้ความจริง "ต้องรู้จากการค้นคว้าโดยทางวิทยาศาสตร์" และการวินิจฉัยว่า "ผลประโยชน์ของประชาชน" เป็นคนละฝ่ายกับผู้ปกครอง ล้วนแล้วแต่ต้องได้รับการพิจารณาอย่างแน่ชัดถี่ถ้วน อย่างไรก็ตามแนวคิดเช่นนี้ได้นำไปสู่การประเมินค่าในทางลบต่องานประพันธ์สมัยเก่า ดังที่ อุทิศ ประสานสภา ใน "วิจารณ์แห่งวิจารณ์: 'วรรณคดีของปวงชน' ชลธิรา กลัดอยู่" (๒๕๑๘: ๑๐๔) ว่า

> ...พวกชนชั้นปฏิกิริยามักจะฉวยเอาเรื่องนิทานเหล่านี้[นิทานพื้นบ้าน]มาบิดเบือนไปรับใช้ผลประโยชน์อันอัปลักษณ์ของตน หรือไม่ก็ทำลายปราบปรามเสียไม่ให้เรื่องเหล่านี้ขยายตัว. วิธีแรกเป็นวิธีที่ใช้มากเพราะวิธีหลังโดยทั่วไปแล้วไม่เกิดผล. วรรณคดีที่ดีงามของยุคมักจะถูกบิดเบือนไปเช่นนี้มากมาย, ไม่ด้วยวิธีนี้ก็ด้วยวิธีนั้น. เสภาและนิทานเรื่องขุนช้างขุนแผนของเราก็เป็นเช่นนี้, เรื่องเจ้าลอ, เรื่องสังข์ทอง, ก็เป็นเช่นนี้. เพราะฉะนั้นเราจะเห็นได้ว่าความใคร่และการยังความใคร่ให้สำเร็จ, ตลอดจนการขัดขวางความใคร่นั้นแม้เป็นความจริงก็มิใช่สัจจธรรม. ...[เน้นโดยผู้วิจัย]

ข้อกล่าวหาที่ว่าวรรณคดีได้บิดเบือนนิทานที่ดีงามของชาวบ้านด้วยวิธีนั้นวิธีนี้ มิได้แสดงให้เห็นด้วยการศึกษาอย่างละเอียดแต่อย่างใด สิ่งที่เห็นชัดก็คือ อุทิศ ประสานสภา มีกรอบความคิดว่า "ศิลปวรรณคดีที่ครอบงำในสังคมที่แน่นอนย่อมพิทักษ์ปกป้องรากฐานเศรษฐกิจของสังคมนั้นๆ" (เรื่องเดียวกัน: ๘๖) ข้อความนี้ชี้ว่าในทัศนะนี้ศิลปวรรณคดีในสังคมที่ปกครองด้วยระบบศักดินาย่อมปกป้องรากฐานเศรษฐกิจของระบบนั้น แต่การมองระบบศักดินาว่าเอื้อประโยชน์ต่อชนชั้นศักดินาแต่เพียงส่วนเดียวนี้ ออกจะเป็นความเข้าใจที่ยังไม่มีข้อสนับสนุนเพียงพอ เนื่องจากชนชั้นอื่นที่มิได้รับการคุ้มครองใด ๆ เลยทางสังคมย่อมดำรงอยู่ไม่ได้ และย่อมจะนำมาซึ่งความเสื่อมสลายของระบบนั้น นอกจากนี้การกำหนดตายตัวว่าพฤติกรรมบางอย่าง "แม้เป็นความจริงก็มิใช่สัจจธรรม" นั้น ก็ดูล่อแหลมอยู่มาก เพราะไม่อาจทำให้เข้าใจได้ว่ามีอะไรเป็นเกณฑ์ ความรักและความใคร่ของปุถุชนที่แสดงออกด้วยการตีความของผู้แต่งสืบต่อจากเรื่องเล่าในประเพณีมุขปาฐะผ่านพฤติกรรมของตัวละครทั้งที่เป็นเจ้าและไพร่ในวรรณคดีนั้นไม่เป็นสัจจธรรมอย่างไร และหากจะวัดสัจจธรรมที่ "ผลประโยชน์" มีหลักฐานเพียงใดที่จะยืนยันว่าสิ่งนี้ไม่เป็นผลประโยชน์แก่

ประชาชน เพราะผลประโยชน์นั้นไม่น่าจะกำหนดด้วยอำนาจและฐานะทางเศรษฐกิจเท่านั้น

ในประเด็นของจุดมุ่งหมายของศิลปะนี้ ม.ล.บุญเหลือ เทพยสุวรรณ มีความเห็นใน "วรรณกรรมปัจจุบัน" (ตีพิมพ์ครั้งแรก พ.ศ.๒๕๒๕) ว่า

> ...วรรณกรรมเป็นที่แสดงความรู้สึกส่วนลึกของมนุษย์ เราจะตัดสินคุณค่าของวรรณกรรมจากศิลปะที่แสดงให้เห็นปรากฏในวรรณกรรม ไม่ใช่ประเมินค่าวรรณกรรมจากความคิดเห็นของผู้ประพันธ์ว่าโน้มเอียงไปเป็นฝ่ายไหน ซึ่งเป็นการสกัดกั้นเสรีภาพในการแสดงออกของศิลปิน (๒๕๒๙: ๓๘๘)

และใน "นักเขียนในฐานะผู้ประกอบศิลปะ" (ตีพิมพ์ครั้งแรก พ.ศ.๒๕๑๘) ว่า

> ...ตามปรกติของงานประพันธ์ งานที่มีศิลปะสูงมักจะไม่ให้ประโยชน์ที่เห็นได้ง่าย ๆ ชัด ๆ จะให้ประโยชน์ก็ต่อเมื่อมีการศึกษากันอย่างจริงจัง และประโยชน์มักเป็นไปในด้านคุณค่าถาวรของมนุษยชาติ เหนือสังคมหนึ่งสังคมใด และเหนือกาลสมัยอีกด้วย (เรื่องเดียวกัน: ๕๒๙-๕๓๐)

อุทิศ ประสานสภา ได้แสดงความเชื่อไปอีกทางหนึ่งซึ่งปฏิเสธคุณค่าถาวรดังกล่าวนี้ เขากล่าวว่า "ความรู้สึกนึกคิดทางสังคมที่เป็นความรู้สึกนึกคิดเก่ากับความรู้สึกนึกคิดใหม่ได้ต่อสู้กันเพื่อช่วงชิงที่มั่นทางความคิด, เมื่อผ่านรูปการทางสุนทรศาสตร์เป็นศิลปวรรณคดีแล้ว ก็เป็นการต่อสู้กันระหว่างศิลปวรรณคดีเก่ากับศิลปวรรณคดีใหม่" ซึ่งในที่สุดแล้วสิ่งใหม่ซึ่งสอดคล้องกับภาวะปัจจุบันก็ได้เติบโตมีอิทธิพลแทนที่สิ่งเก่าซึ่ง "...ไม่สอดคล้องกับภาวะปัจจุบันและได้เริ่มกลายเป็นสิ่งเสื่อม, เน่าเฟะผุพังและจะพินาศไปในที่สุด" ทั้งหมดนี้ก็คือ "ทรรศนะของวัตถุนิยมประวัติศาสตร์" (๒๕๑๔: ๘๖-๘๗)

น่าสนใจว่าสิ่งที่เรียกว่า "ทรรศนะของวัตถุนิยมประวัติศาสตร์" โดยนัยของข้อความข้างต้นนี้มีความคับแคบในแง่ที่พิพากษาตายตัวว่าสิ่งใหม่จะต้องเข้ามาแทนที่สิ่งเก่าโดยสิ้นเชิง สิ่งเก่าเป็นสิ่งเสื่อม สิ่งใหม่เป็นสิ่งดีเสมอ การตัดสินว่าทุกอย่างในอดีตเลวหมดนี้มิได้ครอบคลุม

ทุกสิ่งที่เป็นวิถีชีวิตของประชาชนในอดีตด้วย แต่ข้อวิพากษ์นี้ก็ยังมีลักษณะอัตนัยมากกว่าจะเป็นวัตถุนิยมหรือปรนัย การใช้ "ทรรศนะ" ที่เรียกว่า "วัตถุนิยมประวัติศาสตร์" เพื่อเน้นการต่อสู้ของสิ่งใหม่ที่จะลบล้างสิ่งเก่าว่าเป็นสัจจธรรมเพียงประการเดียว ก็อาจทำให้เกิดคำถามว่า สิ่งใหม่ในปัจจุบันที่จะเข้ามาแทนที่สิ่งเก่าในอดีต จะมิต้องกลายเป็นสิ่งเสื่อมที่ต้องถูกกำจัดในอนาคตด้วยหรือ แม้ดูเหมือนว่าจะเป็นการมองวรรณคดีในบริบททางประวัติศาสตร์ แต่อคติทางการเมืองก็เป็นเหตุสำคัญที่ทำให้ละเลยต่อเนื้อหาอันละเอียดซับซ้อนและธรรมชาติของงานเขียนที่เป็นวรรณคดี นอกจากนี้การศึกษาวรรณคดีในบริบททางประวัติศาสตร์ประกอบกับทรรศนะทางชนชั้น อาจทำให้มองข้ามลักษณะร่วมและประสบการณ์ร่วมของมนุษย์โดยทั่วไป เพราะในอีกแง่หนึ่งก็น่าคิดว่า "ความสามารถในการที่จะมองปัญหาของมนุษยชาติด้วยมิติของประวัติศาสตร์เป็นทางที่จะช่วยให้เราได้รู้จักตนเองและรู้จักมนุษย์ได้ลึกซึ้งยิ่งขึ้น" (เจตนา นาควัชระ ๒๕๒๕: ๒๙๓) ยิ่งกว่านี้การกำหนดตายตัวว่าวรรณคดีเป็นภาพสะท้อนของสังคมทั้งหมดก็ค้านกับความจริงที่ว่า มิใช่การสะท้อนอย่างปรนัย แต่เป็นการสะท้อนอย่างที่เรียกว่าอัตวิสัยร่วมของผู้สร้างและผู้เสพในกระบวนการสร้าง-เสพวรรณคดีนั่นเอง การศึกษาด้วยทัศนะยืนพื้นเช่นนี้จึงเป็นการเสี่ยงที่จะไม่ครอบคลุมความจริงทั้งหมด ดังที่ เวลเลค และวอร์เรน กล่าวว่า การศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างวรรณคดีกับสังคมในแง่ที่จะค้นหาภาพแห่งความเป็นจริงทางสังคม (pictures of social reality) จากวรรณคดีนั้นดูจะมีคุณค่าเพียงเล็กน้อย หากเราคิดแต่เพียงว่าวรรณคดีเป็นเพียงกระจกของชีวิต เป็นการผลิตซ้ำ (reproduction) และเป็นเอกสารสังคม เว้นไว้แต่เรารู้จักกลวิธีทางศิลปะของผู้แต่งและสามารถอธิบายอย่างเป็นรูปธรรมว่างานนั้นมีความสัมพันธ์กับความเป็นจริงทางสังคมอย่างไร (Wellek and Warren 1970: 103-104)

เวลเลค และวอร์เรน เห็นว่าการวิจารณ์ที่ผูกโยงผู้แต่งเข้ากับฐานะทางชนชั้นเพราะเห็นว่าความสำนึกถูกกำหนดโดยการดำรงอยู่ทำให้พวกมาร์กซิสต์ที่รุนแรง (vulgar marxist) โจมตีงานที่ฐานะทางชนชั้นของผู้แต่ง แต่ก็กล่าวว่ามีมาร์กซิสต์ที่มองคุณค่างานเขียนว่ามีลักษณะมนุษยนิยมอันเป็นสากล (universal humanity) ด้วยเหมือนกัน (Ibid.: 107) แม้แต่ คาร์ล มารกซ์ ก็กล่าวว่า

> ความยากลำบาก(ของการศึกษาวรรณคดี) มิได้อยู่ที่ว่าเราเข้าใจหรือไม่ว่าศิลปะและมหากาพย์ของกรีกผูกอยู่กับวิวัฒนาการทางสังคมในบางรูปแบบ ความยากลำบากอยู่ที่ว่าศิลปกรรม

เหล่านี้ยังให้ความหฤหรรษ์ในทางสุนทรียะต่อเรามาจนกระทั่งทุกวันนี้ และในแง่หนึ่งศิลปกรรมดังกล่าวยังมีค่าในฐานะที่เป็นแบบฉบับที่ยังไม่มีศิลปกรรมอื่นใดเทียบเทียมได้ (Marx in Georg Lukacs 1970 อ้างถึงใน เจตนา นาควัชระ ๒๕๒๔: ๙๐)

การแสดงทัศนะเช่นอินทรายุธ และอุทิศ ประสานสภา ดังกล่าวมาแล้วเป็นการเริ่มต้นศึกษาวรรณคดีแนวมาร์กซิสต์ในประเทศไทย และยังมีลักษณะรวบรัดอยู่มาก แต่ก็มีความเร้าใจสูง และได้เป็นแบบของการวิจารณ์แนวนี้ในระยะต่อมา ดังที่เป็นที่นิยมสูงสุดในระยะปี ๒๕๑๖-๒๕๑๙ แต่ก็เป็นการพูดซ้ำ ๆ กันด้วยเจตนาจะกำจัดอิทธิพลของวรรณคดีที่เรียกว่า "ศักดินา" มากกว่าที่จะทำความเข้าใจอย่างรอบด้าน ทั้งนี้นอกจากเพราะความมีอคติของผู้ศึกษาที่มักกำหนดคุณค่าในเชิงลบไว้ล่วงหน้าแล้ว ผู้ศึกษาในแนวนี้ยังมักให้ความสำคัญแก่บริบททางสังคมมากจนเกินไป ในกรณีเช่นนี้ เวลเลค และวอร์เรน ลงความเห็นว่าผลการศึกษาย่อมเบี่ยงเบนได้มาก เพราะ "ดูจะเป็นสิ่งสุดวิสัยที่จะรับได้ว่ากิจกรรมใดของมนุษย์เป็นจุดตั้งต้นของกิจกรรมอื่นทั้งหมด" และ "ยังไม่มีแนวการศึกษาจากภายนอกของงานแนวใดเลย (extrinsic approaches) ที่สามารถให้รากฐานอันสมเหตุผลแก่การวิจารณ์เชิงสุนทรียะและการประเมินค่าได้" (Wellek and Warren Ibid.: 105, 108)

ความประจักษ์ในความซับซ้อนหลากหลายของเนื้อหาวรรณคดีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นได้ปรากฏให้เห็นในข้อเขียนเชิงวิจารณ์ของนักอ่าน นักวิจารณ์สังคมที่มีความตื่นตัวในบทบาททางปัญญาของไพร่ฟ้าข้าแผ่นดินตั้งแต่สมัยราชาธิปไตย แม้จะเห็นความสำคัญของการเปลี่ยนแปลงก็ยังมีลักษณะอนุรักษ์นิยม และเห็นคุณค่าของภูมิปัญญาจากงานประพันธ์เหล่านี้

ในสมัยก่อนการศึกษาทวยราษฎร์ หรือก่อนมีพระราชบัญญัติประถมศึกษา เมื่อเริ่มเข้าสู่ยุค "หัวเลี้ยวของวรรณคดีไทย" ซึ่งเป็นยุคที่สังคมมีการเปลี่ยนแปลงมากขึ้น เช่น การยกเลิกระบบไพร่เพราะความเสื่อมประสิทธิภาพของระบบนั้น การปฏิรูประเบียบบริหารราชการแผ่นดินที่รวมศูนย์อำนาจสู่สถาบันพระมหากษัตริย์มากขึ้น พร้อมกับที่รัฐได้ให้การศึกษาในระบบโรงเรียนแก่สามัญชนมากขึ้นขณะที่กระแสความคิดที่จะรับวิทยาการและแบบแผนการจัดการปกครองแบบตะวันตกมีพลังสูงขึ้น ราษฎรชั้นสามัญชนที่มีโอกาสได้รับการศึกษาก็ได้แสดงความคิดเห็นต่อสาธารณชนด้วยความตื่นตัว และมุ่งจะเร้าความตระหนักในหมู่คนทั่วไปให้นำพาบ้านเมืองไปสู่ความ "ศิวิไลซ์"

ผู้มีบทบาทเด่นเช่นนั้นในสมัยรัชกาลที่ ๕ ก็คือ เทียนวรรณ และ ก.ส.ร.กุหลาบ ซึ่งมีลักษณะร่วมกัน คือ การแสดงออกว่าเห็นความสำคัญของการแสวงหาวิชาความรู้และคุณค่าของความรู้ในการดำเนินชีวิต และเพิ่มพูนคุณภาพของชีวิต

ก.ส.ร.กุหลาบซึ่งเป็นเจ้าของและบรรณาธิการหนังสือสยามประเภทได้เล็งเห็น "สาระประโยชน์" จากเรื่องพระอภัยมณี ว่าเป็น "คติสอนใจให้เป็นทางเรืองปัญญา" แล้วยกคำสอนของฤาษีแก่สุดสาคร และคำที่พระอภัยเตือนสติอุศเรน เมื่อติดตามหานางสุวรรณมาลีก่อนพบสินสมุทร มาตีพิมพ์ ข้อความที่ยกมาตีพิมพ์นั้นไม่มีคำอธิบายประกอบ แต่มีคำกล่าวนำที่น่าสนใจว่า

เรื่องคติสอนใจคล้ายสุภาสิต

> ข้าพเจ้าเอดิเตอร์ตริตรองเห็นว่า เรื่องราวอันใดที่ใครกล่าวเปนถ้อยคำสุภาสิต เปนคติสอนใจให้เปนทางเรืองปัญญาแล้ว ข้าพเจ้าก็นับว่าเปนครูบาอาจาริย์ได้ในสมัยหนึ่งบ้าง เหมือนกับถ้อยคำของท่านสุนทร(ภู่) ครูเอก ที่แต่งเรื่องพระอภัยมณีนั้น แม้ถ้าจะเลือกสันกลั่นแต่ที่เปนสาระประโยชน์ มีอยู่ในคำกลอนของท่านครูภู่สุนทร มีโดยมากหลาก ๆ หลายอย่างต่าง ๆ ที่ดี ๆ มีเปนเอนกประการวิถาน เปนเรื่องเตือนสติปัญญาได้ ควรจะจำทราบไว้ให้เปนเครื่องบำรุงสติปัญญาไว้ ในทางคติโลกย์แลคติธรรมเพื่อเปนโลกประโยชน์ ดุจดังที่จะได้นำมาลงไว้ในนี้บ้างดั่งนี้คือ:- (ร.ศ.๑๑๖: ๓๓๖)

พึงพิจารณาว่า ก.ส.ร.กุหลาบนับว่าถ้อยคำอันเป็นคติสอนใจนั้นเป็นครูบาอาจารย์ซึ่งหมายถึงผู้สอนและผู้ให้แนวทางของชีวิตนั่นเอง ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับผู้เสพด้วยที่จะ "เลือกสันกลั่นแต่ที่เปนสาระประโยชน์" การนำมาลงไว้บ้างจึงเป็นเพียงตัวอย่างของการเลือกสรรจากบรรดาที่มีอยู่ "มากหลาก ๆ หลายอย่างต่าง ๆ ที่ดี ๆ มีเปนเอนกประการวิถาน" นั่นคือ งานประพันธ์เป็นประหนึ่งแหล่งค้นคว้าอันกว้างใหญ่ สิ่งที่คัดเลือกแล้วนี้เป็นทั้งสิ่งเตือนและบำรุงสติปัญญา ทั้งคติโลกย์และคติธรรม เป็นสิ่งที่ "ควรจะจำทราบไว้" เพื่อเปนโลกประโยชน์ การกล่าวถึงโลกประโยชน์ในที่นี้ซึ่งน่าจะหมายถึงประโยชน์ในโลก หรือ ประโยชน์แห่งโลก ทำให้เห็นว่าความรู้ความเข้าใจในสื่อประสบการณ์ทางปัญญาจากงานประพันธ์เป็นสิ่งที่สัมพันธ์กับการปฏิบัติที่ทำให้เป็นจริงได้ สิ่งสำคัญก็คือวิจารณญาณของผู้อ่านที่จะปรับใช้ประสบการณ์จากวรรณคดีให้เป็นประโยชน์แก่

ตน ข้อความที่พระอภัยกล่าวแก่อุศเรนเป็นคติของนายทัพ โดยนัยนี้ก็เป็นสิ่งที่ไม่ได้จำกัดเฉพาะการศึกเท่านั้น เช่นการสอนให้รู้จักสังเกตเหตุผลกลอุบาย จับให้มั่นคั้นให้ตาย และลักษณะถ้อยคำที่จะใช้บังคับคน คำประพันธ์ที่ยกมานั้นมีดังต่อไปนี้

คำพระอภัยเตือนสติท้าวอุศเรนทร์สหาย

เปนไรมีที่ตรงจะยงยุทธ์ การบุรุษย์รู้สิ้นทุกถิ่นถาน อันแยบยนต์กลศึกสี่ประการ เปนประธานที่ในกายของนายทัพ ประการหนึ่งถึงจะโกรธพิโรธร้าย หักให้หายเหือดไปเหมือนไฟดับ คิดอ่านการศึกให้ลึกลับ แม้นจะจับก็ให้มั่นคั้นให้ตาย อันหนึ่งว่าข้าศึกยังฮึกฮัก จะไหมหักไม่ได้ดังใจหมาย สืบสังเกตเหตุผลกลอุบาย ดูแยบคายคาดทั้งกำลังพล อันหนึ่งให้รู้รบที่หลบไล่ ทหารไม่เคยศึกต้องฝึกฝน ทั้งถ้อยคำสำหรับบังคับคน อย่าเวียนวนวาจาเหมือนงาช้าง ประการหนึ่งซึ่งว่าจะชนะศึก เพราะตรองตฤกยักย้ายให้หลายอย่าง ดูท่วงทีกิริยาในท่าทาง อย่าละวางไว้ใจแก่ไพรี (เรื่องเดียวกัน: ๓๓๓)

ในตุลวิภาคพจนกิจ (เล่ม ๒ วันที่ ๑ มิถุนายน ร.ศ.๑๒๑: ๔๔๔-๔๕๔) หัวข้อ ๒๖. "ว่าด้วยวิชาแต่ง กลอน โคลง ฉันท์" เทียนวรรณได้กล่าวว่าผู้ที่จะอ่านบทประพันธ์ได้ "อรรถรส" นั้นเป็นบุคคลประเภทที่มีสติปัญญากำหนดเนื้อความจดจำได้ "เล่าสู่ผู้อื่นฟังด้วยได้ แลช้ำสามารถอาจอธิบายขยายความให้ตื้น ทำให้ผู้อื่นฟังง่ายรู้ง่ายเข้าใจง่ายได้ด้วย" ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับ "อินทรีย์อุปนิศไสยสันดานของบุคคล" ซึ่งทำให้ความเข้าใจและ "ความปีติปลุกปลื้มพิศวง" ต่างกันไป ต่อจากนั้นได้กล่าวถึงประสบการณ์ของตนเมื่อ "ได้ฟัง" หนังสือพระอภัยมณีว่า

...ตัวเราตั้งแต่ฟังมาก็มีความพิศวงเกิดความปิติโสมนัศปราโมช แลซึมทราบรู้สึกในกระแสความ เห็นเปนประโยชน์แก่นสารของถ้อยคำบางคำที่ควรจำควรวินิจฉัย ข้าได้นำใช้ในบางคาบบางไสมยบางบุคคล ก็กระทำให้สำเร็จผลเห็นคุณประจักษ์เปนทิฐิธรรมเวธนิยะ ซึ่งได้อุสาหะเลือกคัดถ้อยคำที่เปนแก่นสารมีประโยชน์คุณนั้น เรียบเรียงไว้เปนกลอน แต่งต่อข้อความเพื่อจะชี้ผลของหนังสือพระอะไภยมณี ให้ผู้มีปัญญาตาญาณเห็นด้วยช่วยอุดหนุนเปนพยาน ดั่งเราจะได้นำคำที่เราเรียบเรียงไว้เปนกลอนนั้นมาลงพิมพ์ในตุลวิภาคพจนกิจนี้ เพื่อให้ท่านผู้มีปัญญาตรวจแต่สั้น ๆ ตั้งแต่เล่ม ๑ จนถึงเล่ม ๒๕ พอเปนนิทัศนตัวอย่างต่างพยาน ที่เรา

ออกอุทานวาจาว่าหนังสือพระอะไภยมณีเปนรัตนไกฎีที่ใส่แก้วนั้นจะจริงหรือไม่จริง ดั่งมีข้อความต่อไปนี้ (เน้นโดยผู้วิจัย)

โดยนัยนี้เทียนวรรณได้ทำหน้าที่ของผู้วิจารณ์ที่เชื่อมตัวงานกับผู้เสพโดยใช้ประสบการณ์ของตน ประสบการณ์นั้นเป็นประสบการณ์ทางอารมณ์และปัญญาและเป็นสิ่งที่ได้นำใช้เป็นผลสำเร็จมาแล้ว ประสบการณ์จากการเสพงานและนำใช้เป็นที่มาของการสร้างงานในเชิงวิจารณ์ด้วยความเชื่อมั่นว่าผู้อื่นจะมีประสบการณ์ร่วมกับตน โดยเฉพาะผู้ที่ "มีปัญญาตาญาณ" ซึ่งจะร่วมเป็นประจักษ์พยานต่อข้อพิสูจน์คุณค่าของบทประพันธ์

เทียนวรรณได้เรียบเรียงข้อความของตนประกอบกับบทประพันธ์จากเรื่องพระอภัยมณีซึ่งมีวงเล็บกำกับ ดังจะยกมาบางตอน

ที่มีเล็บคั่นอยู่ท่านกู่แถลง ข้อชี้แจงไว้ให้เห็นเปนปัญหา ที่นอกเล็บคือคำเราเยาว์ปัญญาเปนฎีกาแก้บาฬีขอชี้ทาง เชิญอ่านเล่นเช่นแว่นตาวิชาแก้ว จำได้แล้วจะประเสริฐเลิศหลายอย่าง... ขอรำพรรณ์สรรเสริญเจริญสารของคุณครูภู่สุนทรเรื่องกลอนการ พิศดารแต่งไว้อะไภยมณี ดำเนินความนามกรสาครเขา ทำนองเลาขลพนัศปักวี นามบุคคลชนประชาพฤฒาชี ทั้งผู้ดีไพร่กระศัตริย์ไม่ขัดความ ที่เด็กที่ผู้ใหญ่ปราไสยสาร ประกอบการรักไกรธโฉดชำสาม ทั้งแยบยลกลศึกฝึกสงคราม ดูต้องตามธรรมดาของสามัญ บุรุษย์ดีนารีร้ายตะกายหึง ที่ลึกซึ้งคมในฝักดังจักร์ผัน ทำนองฤทธิ์กิจอาชาสาระพัน พอควรกันแก่มะนุษย์บุทชน ที่คนดี ๆ ตายไม่กลายกลับ ที่คนยับยากเหลือลงเบื่อบ่น ที่หึงษาตาร้อนไม่ผ่อนปรน ที่บางคนคิดมุเผ้ายุแยง ทั้งแนะนำคำกลางทางที่ชอบ ถูกระบอบแบบวิไสยที่ไขแจ้ง เปนประโยชน์หลายอย่างทางแสดง จันขอแต่งเติมความตามพิปราย ยกเอาคำจำเภาะที่เพราะพริ้ง เชิดความจริงว่าดีแท้แผ่ขยาย... คืออย่างไรมิต้องพักให้ชักถาม ให้เห็นแจ้งแห่งปัญญาตรึกตราตาม ขอให้นามว่าเมียวเชียมเปี่ยมจินดา หนึ่งท้าวสุทัดเธอตรัสสอน สองบังอรทรงยศโอรสา เมื่อจะไปพากเพียรเรียนวิชา ดั่งจะว่าต่อไปนี้เชิญวิจารณ์

(จะพูดจาสาระพัดบำหยัดยั้ง จะลุกนั่งน้ำท่าเสพย์อาหาร แม้นอดนอนผ่อนพักที่ไภยพาล อดบันดานไกรธครึ่งจึ่งสบาย)

เชิญผู้มีปรีชาตรวจตราดู คำท่านกู่พูดจาราคาหลาย ฉันได้ตรองครองความตามพิปราย เห็นแยบคายควรจำแลหำตาม...

ในเล่มหนึ่งตอนสามเจ้าพราหมณ์ว่า เหมือนธาราแก้กระหายของชายหญิง มาลูบล้างความร้อนให้หย่อนจริง อ่านอย่านึ่งนึกไปดูให้รู้ไนย(เรื่องเดียวกัน: ๔๕๖-๔๕๔) [เน้นโดยผู้วิจัย]

ในเล่ม ๒ วันที่ ๔ มิถุนายน ร.ศ.๑๒๑ คำเนินความต่อมาว่า

(ว่ากำเนิดเกิดมาในหล้าโลกย์ ศุขกับโศกมิได้สิ้นอย่าสงไสย) <u>คำเท่านี้ดีแน่แก้ร้อนใจ ระงับได้ด้วยปัญญาพอชาลง</u> (เรื่องเดียวกัน: ๔๕๕)

ในเล่มห้าตอนสองทองเนื้อเก้า ไม่แตกร้าวหน่วงหนักรักยศถา คำของนุชดวงเนตรเกษรา หล่อนพูดจากับศรีสุวรรณกันราคาล ด้วยยามไข้ไปรักษาชล่าล้ำ เข้าลูบคลำถูกถือโดยดื้อหาญ

(ท่านผู้ใหญ่ย่อมว่าช้าเปนการ ยิ่งเนิ่นนานก็ยิ่งเห็นจะเปนคุณ พระรักน้อง ๆ ก็รู้อยู่ว่ารัก แต่คิดหักหน่วงเหนี่ยวอย่าเฉียวฉุน มาพูมพักรักษาเพราะการุณ ขอบพระคุณควรคิดเหมือนบิดา)

<u>ทั้งน่ารักน่าเชื่อนั้นเหลือเพราะ ดูหมดเหมาะตามเล่ห์เสน่หา ถ้าได้หญิงอย่างนี้มีปัญญา นึกก็น่าใคร่สงวนกระบวรนาง</u> ในเล่มเจ็ดใจความตามถนัด ปะระมัดหมายเหมาะเครื่องเสาะสาง พระอะไภยได้สติดำริห์วาง คิดเห็นทางอะนิจจังไม่ยั่งยืน

(พระราพึงถึงธรรมกรรมฐาน อันอาการกายไทยที่ไหดหืน เกิดแล้วตายวายวางไม่ยั่งยืน จะตายคืนวันใดก็ไม่รู้ เราเกิดมาอาภัพอับประภาค ต้องพลัดพรากจากนครจนอ่อนหู จะถือคำธรรมขันธ์สพัญญู ให้ค้ำชูชาติหน้าอย่าเช่นนี้)

<u>เชิญจำไว้ในอุราอย่าห์นึก ความรู้สึกสังเวชเปนเดชศรี คือตัวธรรมอัมฤกนึกไว้ดี ล้างธุลีในอารมณ์ไม่ชมชาน</u> (เรื่องเดียวกัน: ๔๕๓-๔๕๔) [เน้นโดยผู้วิจัย]

ในเล่ม ๒ วันที่ ๑๖ มิถุนายน ร.ศ.๑๒๑ มีตอนที่กล่าวถึงคำสอนของฤาษีแก่สุดสาคร และวิจารณ์ว่า

อันถ้อยคำพร่ำสอนกลอนก็เพราะ พังเสนาะสำเนาความคงตามที่ เปนเก่นสารการโลกย์ประเพณี เหมือนท่านชี้ข้ามแดนเสนกันดาน <u>เพราะตัวรอดคือนิพพานสถานเลิศ</u> ไม่ต้องเกิดต้องตายวายสังขาร เราเหนว่าตาภู่คนบูราณ <u>ยอดชำนาญพูดจาวิชาใจ</u> คนไม่รู้ดูเหมือนเล่น

เปนแต่เพื่อ หลงละเมอฟังเรื่องเปลืองนิไสย เราได้ตรวจทุกคำด้วยน้ำใจ จึ่งเรียงไว้เพื่อใครดูได้รู้ตัว (เรื่องเดียวกัน: ๔๖๕-๔๖๖) [เน้นโดยผู้วิจัย]

ในเล่ม ๒ วันที่ ๑ กรกฎาคม ร.ศ.๑๒๑ เทียนวรรณได้ยกย่องว่าพระอภัยมณีมีประโยชน์มากที่สุดในบรรดา "หนังสือกลอน ไคลง จันท์ อันเปนเครื่องสังวาศ" เพราะ "ท่านกู่สุนทรแกตั้งใจจะกล่าวให้เปนประโยชน์แก่ผู้ที่มีแก้วตา เพราะมีช่องควรจะกล่าวสุภาษิตตรงใด ท่านก็กล่าวในที่นั้น ไม่มีว่างเว้นเลย..." (เรื่องเดียวกัน: ๔๔๑)

สาระประโยชน์จากพระอภัยมณีในความเห็นของเทียนวรรณเป็นสิ่งบำรุงปัญญาซึ่งสัมผัสตรวจสอบได้ด้วยใจ ดังที่ว่า ก่อ"ความพิศวง...ปีติโสมนัศปราโมช" และคุณค่าทางปัญญาของสารเป็นปัจจัยส่วนหนึ่งของความไพเราะของบทกลอน ดังที่กล่าวถึงวาจาของนางเกษราว่า "ทั้งน่ารักน่าเชื่อนั้นเหลือเพราะ ดูหมดเหมาะตามเล่ห์เสน่หา" และคำสอนของพระฤาษีที่เป็น "...ถ้อยคำพร่ำสอนกลอนก็เพราะ พังเสนาะ..."

สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพฯ(ในพระอภัยมณี ๒๕๒๙: (๔๙)) ทรงเห็นว่า

> ...คำที่พูดจาว่ากล่าวกันด้วยความรักก็ดี ด้วยโกรธแค้นก็ดี สุนทรภู่รู้จักหาถ้อยคำสำนวนมาว่าให้สัมผัสใจคน ใครอ่านจึงมักนึกชอบจนถึงนำมาใช้เป็นสุภาษิต กระบวนเช่นกล่าวมาในข้อนี้ดูเหมือนจะไม่มีหนังสืออื่นสู้เรื่องพระอภัยมณีได้ เว้นแต่บทเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผนเรื่องเดียว

ในพระมตินี้ความจับใจของผู้เสพอยู่ที่ถ้อยคำสำนวนอัน "สัมผัสใจ" คำว่าสัมผัสใจในที่นี้ก็คือ รสของอารมณ์จากถ้อยคำที่แตะต้องกระทบความรู้สึกของผู้เสพ สัมผัสใจนี้ทำให้เกิดผล ๒ ประการ คือ ชอบและนำมาใช้เป็นสุภาษิต ที่ว่าใช้เป็นสุภาษิตก็หมายความว่า นำข้อความนั้นออกจากบริบทของเรื่อง และนำมาใช้ในบริบทใหม่ตามที่ผู้ใช้เห็นว่าสอดคล้องกับคำประพันธ์นั้น การที่ใช้ได้กว้างขวางเท่าใด ก็ยิ่งแสดงคุณค่าอันลึกซึ้งของข้อความนั้น

ในช่วงระยะหลังสงครามโลกครั้งที่ ๒ ถึงประมาณ พ.ศ. ๒๕๐๐ แนวคิดที่เรียกว่า

ศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชนได้แพร่กระจายไปพร้อมกับการตื่นตัวทางการเมืองที่ต้องการเห็นการเปลี่ยนแปลงของสังคมให้ประชาชนได้มีบทบาทอย่างแท้จริงเนื่องจากการเปลี่ยนแปลงการปกครองในปี พ.ศ. ๒๔๗๕ ยังเป็นการเปลี่ยนแปลงที่ทำให้อำนาจตกอยู่ในมือของผู้เผด็จการมากกว่าที่จะสนับสนุนประชาธิปไตย ผู้คัดค้านและขัดแย้งกับรัฐบาลส่วนใหญ่ได้รับอิทธิพลแนวคิดของลัทธิมาร์กซ์ มีการจับกุมครั้งใหญ่ใน พ.ศ. ๒๔๙๕ ซึ่งเรียกว่ากบฏสันติภาพ เนื่องจากมีผู้คัดค้านการส่งทหารไทยไปรบในสงครามเกาหลีว่าแทรกแซงกิจการภายในของประเทศอื่น บุคคลเหล่านี้ได้จัดตั้งคณะกรรมการสันติภาพสากลแห่งประเทศไทยขึ้น (วิวัฒน์ คติธรรมนิตย์ ๒๕๒๔: ๕-๑๔) กระแสความคิดมาร์กซิสม์ที่ใช้ในการวิจารณ์ยังได้ฟื้นฟูขึ้นอีกภายหลังรัฐบาลจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ คือในสมัยรัฐบาลจอมพลถนอม กิตติขจร (๒๕๐๖-๒๕๑๖) และหลังจากนั้นคือ ตั้งแต่เหตุการณ์ในเดือนตุลาคม ๒๕๑๖ ถึงเหตุการณ์เดือนตุลาคม ๒๕๑๙

นักคิดในแนวมาร์กซิสม์มีความเห็นตามปรัชญา "วัตถุนิยมประวัติศาสตร์" ดังที่อุทิศ ประสานสภา กล่าวว่า

> ศิลปวรรณคดีของประชาชนจะต้องสนับสนุน, ชื่นชม, ยกย่องสรรเสริญและสดุดีประชาชนและการต่อสู้ของประชาชน ศิลปวรรณคดีเช่นนี้จะต้องเป็นศิลปวรรณคดีที่ต่อสู้เพื่อเอกราชประชาธิปไตยและความสมบูรณ์พูนสุขของประเทศชาติและประชาชน, จะต้องเป็นศิลปวรรณคดีที่คัดค้านจักรพรรดินิยมคัดค้านศักดินานิยมและคัดค้านการกดขี่ขูดรีดทั้งปวง นี่คือมาตรฐานแห่งการวิจารณ์ศิลปวรรณคดีที่ถูกต้องและจริงจังแต่เพียงมาตรฐานเดียว
>
> ศิลปวรรณคดีมีลักษณะชนชั้น, การวิจารณ์ศิลปวรรณคดีก็มีลักษณะชนชั้น, มิใช่สิ่งที่อยู่เหนือชนชั้น, มิใช่สิ่งที่ "บริสุทธิ์" ไม่เกี่ยวข้องกับการเมือง, ซึ่งก็คือการต่อสู้ชนชั้น, มิใช่ "ศิลปะเพื่อศิลปะ" และก็มิใช่ "วิจารณ์เพื่อวิจารณ์" (๒๕๑๘: ๕๙)

ด้วยเหตุนี้วรรณคดีที่สร้างขึ้นในสมัยการปกครองแบบเจ้าขุนมูลนายจึงถูกประณามโดยถือว่าเป็นปฏิกิริยาต่อความเปลี่ยนแปลง ในบทความ "วรรณคดีเก่า ๆ" ตีพิมพ์ในอักษรสาส์น พฤศจิกายน ๒๔๙๒ อินทรายุธ กล่าวถึง ขุนช้างขุนแผน และพระอภัยมณี ว่าถึงแม้ว่ามีความดีเด่นในเชิงกลอน มีเนื้อเรื่องอัน "ไลดไพเพราะพริ้งจนทำให้จำกันได้" แต่ไม่มี "คุณประโยชน์"

อินทรายุธเห็นว่า ความดีเด่นในเชิงกลอนนั้นเป็นของธรรมดาเพราะ "คนไทยเป็นนักกลอนอยู่ในนิสัยการว่ากลอนที่รื่นหูฟังเสนาะเพราะพริ้งนั้นแทบจะเป็นธรรมดาสามัญ" ในส่วนความนั้น "เนื้อเรื่องทั้งสองมีส่วนเหมือนกันอยู่ในด้านที่เกี่ยวกับ กษัตริย์ การรบพุ่ง และชีวประวัติของนักรบในเรื่องที่เป็นไปในทางกาม" (๒๕๒๒: ๒๑) (เน้นตามต้นฉบับ)

ข้อที่น่ารังเกียจของวรรณคดีสองเรื่องนี้ในทัศนะของอินทรายุธก็คือ งานเหล่านี้แสดงภาพอันสูงส่งยิ่งใหญ่ของราชสำนัก และแสดงภาพอัน "แสนทุเรศและถูกเหยียดว่าต่ำช้า" ของสามัญชน เขากล่าวต่อไปว่า

อย่างไรก็ดี ภาพอันอยู่บนฟ้าเหล่านั้น เป็นภาพชนิดที่เราไม่อยากดูและไม่อยากเป็น เป็นภาพอันไร้ความเมตตาปรานี หลอกลวงคดโกง เต็มไปด้วยกามอันลามก ซึ่งมิใช่ธรรมชาติ...

...ความเลวร้ายอย่างนั้นย่อมมีอยู่ในสังคมของระบอบศักดินาเป็นธรรมดาอยู่เอง แม้จะไม่มีหนังสือสองเรื่องนี้เล่าไว้ ก็ย่อมจะทราบได้จากที่อื่น หรือแม้แต่สภาพความเป็นจริงของระบอบศักดินาที่เหลือเศษตกค้างอยู่ในสมัยนี้ ในยุคนี้เป็นยุคของพวกกระฎุมพีปนศักดินา เราจะเห็นความเลวทยาบช้าเหล่านั้นได้จากวงสังคมที่เรียกว่าชนชั้นสูงในปัจจุบัน (๒๕๒๒:๒๔-๒๕)

อินทรายุธเห็นว่าผู้แต่งทั้งสองเรื่องนี้เป็นข้าราชสำนักและแต่งเพื่อประโยชน์แห่งราชสำนักทั้งสิ้น เขากล่าวแย้งผู้ที่ชื่นชมสำนวนไวหารและภาษิตในงานประพันธ์ ๒ เรื่องนี้ว่า

ถ้าพิเคราะห์ให้ลึกซึ้ง ภาษิตเหล่านั้นน่าเบื่อไกหกพกลม และเพื่อประโยชน์ที่จะจูงประชาชนไปสู่ความหลงให้ยอมเป็นทาสของผู้ปกครองผู้ยิ่งใหญ่สืบไปไม่มีวันถอนตัวออก ภาษิตเหล่านั้นอย่างน้อยก็นำทางให้เป็นคนทนทานต่อการกดขี่ ไม่สอนให้ต่อสู้เพื่อสิทธิและความเป็นมนุษย์ของบุคคล เหตุนี้ แม้โดยนิตินัยเราจะไม่มีทาสแล้วก็ดี แต่โดยพฤตินัยเรายังมีทาสที่ปล่อยไม่ไปอีกมากมาย

วรรณคดีทั้งสองเรื่องนี้ ได้มีอิทธิพลอย่างมากมายต่อชาวสยามมาช้านาน ชนชาวสยามได้

ถูกเกลากล่อมหลอมหล่อให้อยู่ในแบบอย่างของภาพสังคมตามแบบในเรื่องทั้งสองนี้ในสมัยก่อน หรือแม้ในสมัยนี้เอง ถ้าใครออกปากว่าวรรณคดีทั้งสองเรื่องนี้ไม่ดีอย่างน้อยก็จะถูกหาว่าโง่เง่า อย่างมากถึงถูกประทุษร้าย แต่เมื่อประชาชนตื่นขึ้นแล้ว ก็ไม่มีอำนาจอะไรอีกที่จะครอบงำเขาได้

พงศาวดารอันเคยถูกสดุดีให้มีชื่อเสียงมาช้านานนั้นเป็นวรรณคดี แต่เป็นวรรณคดีของฝ่ายศักดินา เป็นเครื่องมือที่จะครอบงำชนชาวสยามทั้งหลาย ไม่ใช่วรรณคดีฝ่ายปฏิวัติที่เป็นอาวุธของประชาชนชาวสยาม จะนั้นเมื่อประชาชนตื่นขึ้น เขาก็จะสลัดพันธนาการเครื่องร้อยรัด (Felter) แห่งจิตต์ใจของเขานี้เสีย หันเข้าจับอาวุธ คือวรรณคดีฝ่ายปฏิวัติเข้าสู้กับข้าศึกชิงชัยเอาสิทธิเสรีภาพ ประชาธิปไตย เอกราช และความอยู่ดีกินดีของเขาคืนมาในที่สุด (๒๕๒๒: ๒๘-๒๙) (เน้นตามต้นฉบับ)

จิตร ภูมิศักดิ์ ใน "บทบาททางวรรณคดีของพระมหามนตรี" (พิมพ์ครั้งแรกใน สายธาร พ.ศ. ๒๕๐๐) ได้กล่าวว่า

ขอให้เราได้ตรวจดูความเป็นมาของวรรณคดีไทยเหนือสมัยของพระมหามนตรีขึ้นไป ... วรรณคดีที่ผูกเป็นเรื่องนิยายหรือละคร หรือเรื่องพงศาวดารส่วนมาก มักจะเป็นเรื่องที่วนเวียนอยู่แต่ชีวิตของเจ้าฟ้าเจ้าแผ่นดินหรือชนชั้นสูงแทบทั้งสิ้น แต่ละเรื่องจะต้องเกี่ยวกับการรบราฆ่าฟันระหว่างพวกเจ้านายศักดินาเพื่อแย่งชิงนางงาม เกณฑ์ไพร่พลไปตายกันเป็นหมื่นเป็นแสน เช่น เรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์รัชกาลที่ ๑ และที่ ๒ เรื่องดาหลัง เรื่องอิเหนาพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ ๑ ที่ ๒ และที่ ๓ หรือไม่เช่นนั้นก็ต้องเป็นเรื่องการแย่งชิงราชสมบัติกันเองในระหว่างสังคมของชนชั้นศักดินา เรื่องอิจฉาริษยากันระหว่างลูก ๆ เมีย ๆ ของกษัตริย์ เช่นเรื่อง สังข์ศิลป์ชัย เรื่องคาวี เรื่องสังข์ทอง สรุปได้ว่าเรื่องทั้งปวงส่วนข้างมากมักเป็นเรื่องของเจ้านายศักดินาเสียแทบทั้งสิ้น... (๒๕๒๓: ๒๐)

ความวนเวียนอยู่แต่เรื่องของชนชั้นสูงหรือในวงสังคมและชีวิตของชนชั้นศักดินา...ทำให้เกิดความจำเจขึ้นในวรรณคดีไทยเกิดการลอกเลียนแบบ ...เกิดความอึดอัด เกิดความมลึดชืด ... ลักษณะตีกรอบจึงเกิดขึ้นทั้งด้านเนื้อหา... และทั้งด้านรูปแบบ ... ชีวิตที่ฉาย

สะท้อนอยู่ในวรรณคดีก็เป็นชีวิตกึ่งมนุษย์กึ่งเทพเจ้า ห่างไกลจากชีวิตของสามัญมนุษย์และสามัญชน ถ้อยคำที่ใช้ ภาษาที่ใช้ส่วนมากก็เป็นภาษาที่แพรวพราวสูงศักดิ์ ห่างไกลจากภาษาของสามัญชน ... ประหนึ่งว่ากวีศักดินาได้ยกชะลอเอาวรรณคดีขึ้นไปประดิษฐานไว้ ณ ยอดเขาไกรลาศอันสูงสุดเอื้อม...(๒๕๒๓: ๒๑-๒๒)

ภาษิตจากเรื่องพระอภัยมณี เช่นที่เคยได้รับความชื่นชมในสมัยเทียนวรรณและก.ส.ร. กุหลาบ คือคำสอนของพระฤาษีแก่สุดสาคร ได้ตัดออกมาเพียงวรรคเดียว และวิพากษ์วิจารณ์ว่าสอนให้คนเห็นแก่ตัว ดังเช่นคำประพันธ์ของมณี ไชติรศ ชื่อ "รู้รักษาตัวรอดนั้นเล เป็นยอดดีหรือ?" พิมพ์ครั้งแรกในปิตุภูมิ ๖ สิงหาคม ๒๔๙๙ ดังนี้

"รู้รักษาตัวรอดนั่นแล เป็นยอดดีหรือ?"

สุภาษิตแทรกกลอนสุนทรภู่	แท้คือพุทธภาษิตหนานี่
"รู้รักษาตัวรอดเป็นยอดดี"	คือหลักที่คอยถ่วงหน่วงมนุษย์
ถ้าเราเผ้าเอาตัวรอดชั่วครั้ง	เขาก็ตั้งเอาตัวรอดมัวจุด
เมื่อต่างเผ้าเอาตัวรอดรั่วรุด	โลกเลยทรุดไทรมไปไฉนดี?
มนุษย์ผองสัมพันธ์กันทั่วโลก	อย่างสุดโยกเขยื้อนเลื่อนหลุดหนี
โลกสลายวายวอดไม่รอดมี	ใครหรือที่ไปรอดไม่วอดวาย?
เมืองสยามยามนี้นี่หนักหนา	ปวงประชาไข้ชุกทุกข์ไม่หาย
ที่เจ็บไข้ไร้หมอรอวันตาย	มีมากมายทั่วพื้นผืนไผท
.....	.....

คราวสงครามโลกครอกโลกยอกย้อน คือลวกร้อนเล่ห์ไฟไหม้ไปทั่ว

อา, โลกทุกข์รุกเร้าเราเมามัว	เอาแต่ตัวรอดรั้งรอดดังฤา?
รู้รักษาตัวรอดคือยอดชั่ว	เห็นแก่ตัวของตนทนยึดถือ
ปวงคนดีศรีวิไลไม่ควรอือ	ออโดยดื้อดึงยึดประพฤติพะ
ผองผู้เผ้าเอาตัวรอดมัวเลี่ยง	ควรดูเยี่ยงจริยวัตรลิทธัตถะ
เดินผู้เดียวเที่ยวเข้าซึ้งถึงธรรมะ	ยังพิริยะโปรดสัตว์ทั่วทุกทิศ
รู้เถิดรู้รักษาประชาราษฎร์	รอดจากทาสเป็นไทไปเปรมสิทธิ์

ทั้งไลกรอดยอดดีไม่มีพิษ ควรคิดนิดเนื่องตลอดไลกรอดเอย

(ในรวมบทวิจารณ์ศิลปวัฒนธรรมจากคอลัมน์ "ศิลปวิจารณ์" หนังสือปิตุภูมิ พ.ศ. ๒๔๙๙-๒๕๐๐ ๒๕๒๑: ๖๕-๖๗) (เน้นโดยผู้วิจัย)

อาจเป็นด้วยการตัดข้อความจากบริบท หรือการตีความภาษิตที่จำได้ติดปากเพียงสั้น ๆ เบี่ยงเบนไปจากตัวบท ทำให้มีการประเมินค่าตัวบทในทางลบ อย่างไรก็ตามคำประพันธ์ข้างต้นนี้อาจปลุกสำนึกทางสังคมได้ โดยไม่จำเป็นต้องอ้างถึงภาษิตก็ได้ การที่จะอุทิศตัวเพื่อโลกได้นั้นผู้อุทิศจำเป็นต้อง "รู้" ที่จะรักษาตัวให้รอดพ้นจากภัยได้ด้วย จึงจะสามารถประกอบกิจได้ "รู้รักษาตัวรอดเป็นยอดดี" จึงไม่จำเป็นต้องมีความหมายเท่ากับ "เห็นแก่ตัว" ซึ่งเป็นกมลสันดาน เพราะ "รู้รักษาตัวรอด" เกี่ยวข้องกับ "รู้" คือการใช้สติปัญญารักษาตัวนั่นเอง จึงมีภาษิตอีกบทหนึ่งติเตียนผู้มีวิชาความรู้แต่ไม่อาจใช้เป็นผลว่า "ความรู้ท่วมหัวเอาตัวไม่รอด"

ดังกล่าวแล้วว่าการมองวรรณคดีในยุคศักดินาว่าน่ารังเกียจตามทัศนะ "วัตถุนิยมประวัติศาสตร์" ออกจะเป็นข้อกำหนดที่ตายตัวเกินไปจนทำให้มองข้ามเนื้อหาที่แท้จริงของงานประพันธ์ สิ่งที่ชวนตั้งคำถามก็คือ วรรณคดีมีความสัมพันธ์กับการเมืองอย่างแนบแน่นเพียงใด วรรณคดีที่กล่าวว่ารับใช้ชนชั้นศักดินาไม่ได้แสดงสิ่งที่เป็นลักษณะของมนุษย์โดยทั่วไปเลยหรือ และถ้าไม่ ความแตกต่างของชนชั้นปกครองกับคนทั่วไปคืออะไร เพราะเหตุใด ความดีเด่นของบทกลอนไม่มีส่วนสัมพันธ์กับเนื้อหาของงานเลยหรือไฉน ความเกี่ยวข้องกับสังคมนั้นเป็นไปในส่วนสร้างสรรค์บ้างหรือไม่ ดังที่ ดิเรก กุลศิริสวัสดิ์ (ใน ม.ล.บุญเหลือ ๒๕๒๙: ๒๐๗) กล่าวว่า "วรรณคดีมีส่วนเลวทั้งหมดหรือ อะไรบ้างที่เป็นส่วนดีของวรรณคดี ...วรรณคดีน่ะเป็นโครงร่างของวัฒนธรรมไทยใช่ไหม" ข้อถกเถียงโต้แย้งเหล่านี้มีส่วนดีที่ทำให้การพิจารณางานประพันธ์มีแง่มุมที่ลึกซึ้งขึ้น และยั่วยุให้มีการตรวจสอบตัวบทอย่างเที่ยงธรรมยิ่งขึ้น

แม้กล่าวว่าวรรณคดีที่ไม่สอดคล้องกับภาวะปัจจุบันจะ "พินาศไปในที่สุด" แต่เหตุผลสำคัญของการวิพากษ์วรรณคดีเก่าในเชิงลบโดยสิ้นเชิงนั้น มิใช่เป็นเพราะเห็นว่างานเหล่านี้ไม่มีคุณค่าเท่านั้นยังตระหนักถึงอิทธิพลอย่างสูงของงานเหล่านี้ในจิตใจของปัจจุบันซึ่งเป็นปฏิกิริยาต่อการเปลี่ยนแปลง ความเปลี่ยนแปลงของ "ภาวะปัจจุบัน" จึงไม่เพียงพอที่จะลบล้างความคิดเก่า

จากงานเหล่านี้ได้ จึงต้อง "ต่อสู้เพื่อทำลายมันให้สูญไป" ดังที่ สมชาย ปรีชาเจริญ กล่าวไว้ ใน "การต่อสู้ทางศิลปและวัฒนธรรม" ว่า

> ...ถ้าแนวคิดเก่า ศิลปคติเก่า ๆ ที่มอมเมาประชาชนยังไม่หมดไป ...มันก็มีอิทธิพลเพียงพอที่จะปูพื้นฐานให้ศักดินาก้าวเข้ามาฉุดกระชากสังคมให้ถอยหลังได้...
>
> ศิลปเหล่านี้ถ้าเราไม่เปิดโปง ไม่ต่อสู้ ไม่ทำลาย นอกจากมันจะไม่ยอมสลายตัวแล้ว มันยังมีอิทธิพลที่จะดึงสังคมให้ถอยหลังอีกด้วย! ฉะนั้นจึงเป็นหน้าที่ของเราโดยตรงที่จะต้องร่วมมือกันทำลายให้สูญสิ้นไป (๒๕๒๓: ๑๔๓)

ปฏิเสธไม่ได้ว่าการวิจารณ์เชิงลบต่อวรรณคดีสมัยเก่าเกิดขึ้นด้วยความตื่นตัวทางการเมืองที่จะเปลี่ยนแปลงระบบสังคม* ความตื่นตัวนี้ส่งผลต่อการสร้างงานในลักษณะใหม่ด้วย ดังที่ เจตนา นาควัชระ ตั้งข้อสังเกตว่า

> ยุคของเราเป็นยุคที่มีการตื่นตัวทางการเมือง ... เมื่อสภาพการณ์ทั่วไปเป็นเช่นนี้ วรรณกรรมอันเป็นเครื่องแสดงออกซึ่งความรู้สึกและความนึกคิดของมนุษย์และของสังคม ก็ย่อมจะหนีบทบาททางการเมืองไปไม่ได้ เรามีกวีนิพนธ์ยุคใหม่ที่มุ่งกระตุ้นความรู้สึกและความคิดทางการเมือง บางครั้งก็จัดได้ว่าเป็นกวีนิพนธ์ในรูปแบบที่เราไม่รู้จักกันมาก่อนในวงวรรณศิลป์ของไทย ความตื่นตัวในทางศิลปะแขนงนี้ นับเป็นความตื่นตัวครั้งใหญ่ในประวัติวรรณคดีไทย เราจะปฏิเสธไม่ได้เลยว่าความสำนึกร่วมของคนไทยในยุคปัจจุบัน เป็นราก

---

* สมบัติ จันทรวงศ์ (ใน สมบัติ จันทรวงศ์ และรังสรรค์ ธนะพรพันธุ์ บรรณาธิการ ๒๕๑๙: ๑๐๘) ได้อ้างถึงข้อเขียนของคนรุ่นใหม่ในเชิงลบต่อวรรณคดี เช่น ไกสุม หักทองขวาง, "วรรณกรรมกับสังคมไทย" ใน ตราชู (คณะนิติศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์) ปีที่ ๑ ฉบับที่ ๑ (๒๕๑๗): ๗๓-๘๒; มานพ แก้วสนิท, "วรรณคดีไทย:ความสงสัยของคนรุ่นใหม่" ในตราชู ปีที่ ๑ ฉบับที่ ๓ (๒๕๑๗): ๔๔-๕๒; "วรรณคดีไทยจะเผาหรือไม่," ปัถพี ปีที่ ๑ ฉบับที่ ๔(๒๕๑๗): ๑๐-๑๘; "ชาติและอิเหนาวรรณกรรมศักดินา," ปัถพี ปีที่ ๑ ฉบับที่ ๖ (๒๕๑๗): ๓๑-๓๙.

ฐานของวรรณกรรมยุคใหม่ ... แต่ความสำนึกร่วมที่แสดงออกในวรรณกรรมยุคใหม่นี้เป็นสิ่งที่น่าศึกษา เพราะน้อยครั้งนักในประวัติของวรรณกรรมไทยที่จะมีความตื่นตัวในวงกว้างเช่นนี้ ...(๒๕๒๑: ๕๙-๖๐)[เน้นโดยผู้วิจัย]

โดยนัยนี้วรรณคดียุคเก่า เช่น สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นอาจจะไม่ได้สัมพันธ์กับการเมืองอย่างเข้มข้นเช่นงานสมัยปัจจุบันในช่วงที่มีความตื่นตัวทางการเมืองขนานใหญ่ และอาจมีแง่มุมอื่นอันน่าสนใจ เพราะ "โลกของวรรณคดีเป็นโลกอันกว้างใหญ่ไพศาล เป็นโลกที่กว้างพอที่จะรับอารมณ์และความรู้สึกของมนุษย์ในทุกแบบทุกมุมได้" (เจตนา นาควัชระ ๒๕๒๑: ๖๐) และถึงแม้ว่าการพิจารณาวรรณคดีที่บรรจุประสบการณ์อันหลากหลายของมนุษย์อาจมองได้หลายแง่มุมด้วยกรอบความคิดใหม่ที่น่าทึ่ง แต่ควรกระทำเพื่อค้นหาความหมายของงานมากกว่าเลือกมองเป็นบางส่วน ดังกล่าวได้ว่า

การที่...มีผู้นำเอาทฤษฎีวรรณคดีวิจารณ์ที่เปี่ยมไปด้วยปรัชญาทางการเมืองมาใช้ในการวิจารณ์วรรณคดีไทยนั้นเป็นสิ่งที่ล่อแหลมพอสมควร แต่เราอาจจะต้องยอมรับว่าการวิจารณ์แผนใหม่นั้น ทำให้เราได้มองวรรณกรรมบางเรื่องในแง่มุมที่เราไม่เคยได้ใส่ใจมาก่อน แต่เป็นที่น่าเสียดายว่านักวิจารณ์แผนใหม่เหล่านี้มักจะยึดทฤษฎีเป็นจุดเริ่มต้น และพยายามที่จะเลือกมองแต่คุณลักษณะของวรรณกรรมเฉพาะในส่วนที่เข้ากับทฤษฎีของตนได้ (เรื่องเดียวกัน: ๖๘-๖๙)

นอกจากนี้วรรณคดีสมัยเก่ามักถูกตำหนิว่าแสดงความเสื่อมโทรมทางศีลธรรม พระเอกในขุนช้างขุนแผนและพระอภัยมณีมี "ความเลวทราม" อย่างหาข้อดีไม่ได้ (อินทรายุธ ๒๕๒๒: ๒๕-๒๖) ทั้งนี้ ม.ล.บุญเหลือ เทพยสุวรรณได้กล่าวว่า "ปัญหาศีลธรรมในเชิงที่ครูอาจารย์เอาใจใส่จะให้นักเรียนจดจำนั้น กวีไทยไม่ได้ติดใจเลย" (ในวรรณไวทยากร ๒๕๑๔: ๖๖) เหตุผลที่ลึกซึ้งก็คือ การสอนศีลธรรมอย่างตรงไปตรงมาอาจไม่เข้ากับธรรมชาติของวรรณคดี เพราะ

...โลกของวรรณคดีเป็นโลกที่ครอบคลุมประสบการณ์ของมนุษย์ในทุกแง่ทุกมุม และในโลกของประสบการณ์นี้ ในบางครั้งอธรรมก็อาจจะชนะธรรมะ คนทำดีแล้วไม่ได้ดีนั่นคือโศกนาฏกรรมของมนุษยชาติที่ไม่ควรนำมาสอนเด็กที่ยังอ่อนประสบการณ์... (เจตนา นาควัชระ ๒๕๒๑: ๗๙)

การประเมินค่าวรรณคดีจึงน่าจะขึ้นอยู่กับการพิจารณาเนื้อหาอย่างเอาใจใส่มากกว่าจะใช้เกณฑ์ว่าผู้แต่งแต่งเพื่ออะไร เพื่อใคร หรือบทประพันธ์นั้นเหมาะแก่ใคร ดังที่ ม.ล.บุญเหลือได้ชี้แจงว่า

...ในการวิจารณ์วรรณคดี เราย่อมไม่นำประโยชน์ที่เกี่ยวกับการสั่งสอนผู้เยาว์มาพิจารณาเป็นขั้นแรกแน่นอน วรรณคดีที่เยี่ยมยิ่งอาจเป็นหนังสือหรือบทประพันธ์ที่ไม่สมควรกับผู้เยาว์เลย เช่นเรื่องที่แสดงความน่าเกลียดกลัวของชีวิตที่ตื่นเต้นหวาดเสียวเกินไปสำหรับเด็กเล็ก ๆ เราไม่ส่งเสริมให้ผู้เยาว์อ่าน แต่เราจะพิพากษาว่าวรรณคดีนั้นเลวโดยเราไม่พิจารณาคุณค่าทางอื่นหาได้ไม่ เพราะถ้าวรรณคดีนั้นแสดงให้เห็นความจริงบางประการด้วยวรรณศิลป์ที่สูงส่งย่อมมีคุณค่าแก่ผู้ใหญ่ผู้มีสติปัญญาเป็นอย่างดียิ่ง (๒๕๑๓: ๒๐)

เจตนา นาควัชระมีความเห็นพ้องในข้อนี้ ดังกล่าวว่า

ถ้าจะพิจารณากันให้ถ่องแท้ คุณค่าของวรรณคดีนั้นเป็นคุณค่าที่มีอยู่ในตัวของวรรณกรรมเองไม่จำเป็นจะต้องเป็นคุณค่าที่ผูกพันอยู่กับจุดประสงค์ของผู้แต่ง หรือกับความเชื่อถือของผู้ประพันธ์ ประสบการณ์ของมนุษย์ซึ่งศิลปินผู้มีโลกทรรศน์อันลุ่มลึกและกว้างไกลได้กลั่นกรองมาแล้วนั้นย่อมจะมิต้องพึ่งคุณค่าอันใดที่มาจากภายนอก (๒๕๒๑: ๗๖)

และได้ท้วงติงการคัดข้อความบางตอนจากบทประพันธ์มาให้เด็กท่องจำเป็นคติพจน์ว่า

...การดึงข้อความออกจากบริบท...เป็นการฝืนธรรมชาติของวรรณคดีอยู่ไม่น้อย ยกตัวอย่างเช่น ...ตอนที่พระฤาษีสอนสุดสาครให้ 'รู้รักษาตัวรอดเป็นยอดดี' นั้น เป็นคติทางโลกซึ่งถ้าใช้ไม่ดีแล้วก็อาจทำให้สังคมหายนะได้ ซึ่งความจริงข้อความตอนนี้ก็อาจจะเหมาะสมในบริบทของมันเอง (๒๕๒๑: ๗๙)

การพิจารณาคติหรือค่านิยมในงานต่างสมัยจำเป็นต้องมีสำนึกทางประวัติศาสตร์ ดังที่ศุภร บุนนาค กล่าวว่า ผู้อ่านในปัจจุบันจะยกจิตใจของตนเข้าไปใส่ในตัวละครซึ่งมีบริบททางประวัติศาสตร์ต่างกัน "ก็คงจะร้องว่าไม่ไหว"

เพราะฉะนั้นเราก็ไม่จำเป็นต้องยก เพราะคนทั้งหมดนี้ ถ้าได้เคยมีชีวิตอยู่จริงก็ได้ตายไปนับได้ร้อยปีแล้ว เหลือไว้แต่เรื่องราวซึ่งเรายึดถือเพียงว่าเป็นบันทึกประวัติแห่งแบบฉบับและความนิยมของคนสมัยก่อนไว้ให้เราฟังกันดูเท่านั้น เราไม่จำเป็นต้องประพฤติตามสิ่งที่เราเห็นว่าไม่ถูกต้องทำนองคลองธรรม แต่การที่จะลบล้างทำลายหลักฐานเหล่านี้เสียนั้นเป็นความคิดที่โง่เขลาเบาปัญญาอย่างยิ่ง ถ้าทำเช่นนั้นเราจะกลายเป็นคนไม่มีประวัติ ไม่มีรากเง่า ไม่มีข้อที่ควรภูมิใจในอดีต ไม่มีเครื่องที่จะผูกพันเราเข้ารวมกัน เพราะการที่เรามีสมบัติอันหนึ่งเป็นของกลางร่วมกันทำให้เราทั้งหมู่คณะรู้สึกว่าเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันแน่วแน่ยิ่งขึ้น (๒๕๑๔: ๕๑๔-๕๑๙)

ดังนั้นบริบทของการสร้างงานจึงสำคัญต่อการวินิจฉัยว่าพฤติกรรมของตัวละครเกิดขึ้นด้วยเหตุผลอย่างไร ผิดถูกอย่างไร เพราะเหตุไร การด่วนลบล้างโดยยังไม่เข้าใจนั้นเป็นสิ่งผิดพลาด เพราะการที่จะสร้างสิ่งใหม่จะต้องรู้ความเป็นมาของอดีตจึงจะรู้ว่าควรแก้ไขสิ่งใด เสริมสร้างสิ่งใด และความรู้จักตัวเอง ภูมิใจในตัวเอง จำเป็นต้องเชื่อมโยงจากความรู้จักรากเหง้าของตัวเองและหมู่คณะด้วย

นอกจากนี้การมุ่งเปลี่ยนแปลงไปสู่สิ่งใหม่ในช่วงที่คนหนุ่มสาวตื่นตัวทางสังคมและการเมืองมากขึ้น ตั้งแต่ประมาณปี ๒๕๑๐ จนถึง ๒๕๑๙ ซึ่งทำให้วิพากษ์วิจารณ์ศิลปวัฒนธรรมในเชิงลบแทบทั้งสิ้นนั้น ก็ได้รับการท้วงติงว่า ความเป็น "อิสระเสรี" จะปราศจากวัฒนธรรมของตนเองหาได้ไม่ ดังที่ มัทนี รัตนิน กล่าวไว้ในสยามรัฐ ๑๙ ธันวาคม ๒๕๑๖ ว่า

...ขอฝากความหวังไว้กับนิสิตนักศึกษาและเยาวชนไทยทั้งหลายที่จะเป็นผู้นำในการรณรงค์พัฒนาประชาธิปไตยว่า ศิลปวัฒนธรรมเป็นรากฐานสำคัญส่วนหนึ่งของสังคมไทย สังคมใดที่เจริญทางการเมืองและเศรษฐกิจ แต่ปราศจากศิลปวัฒนธรรมของตนเอง ก็เป็น "อิสระเสรี" หรือชาติ "ไทย" ไม่ได้ (อ้างถึงใน เจือ สตะเวทิน ๒๕๑๗: ๑๑๐)

ประโยชน์จากประสบการณ์ในวรรณคดีที่เร้าประสบการณ์ของผู้รับให้งอกเงยขึ้นนั้น อาจขึ้นอยู่กับความสนใจในชีวิตของผู้แต่งด้วย ดังเช่นบทประพันธ์ของ พ.ราชธัมนิเทสที่กล่าวถึงคุณค่างานนิพนธ์สุนทรภู่กับการดำเนินชีวิตของกวีท่านนั้น ว่ามีความสัมพันธ์กันอย่างลึกซึ้งและสอนผู้อ่านได้

(ในวรรณคดีสาร ๒๔๘๕: ๓๑-๓๒)

กวีย่อมเพ่งมองในแง่งาม

สุนทรพู่ครูกวีมีชื่อนัก
ทั้งสามเมาเข้าอิงสิง"สุนทร"
ถ้าไม่เมาสุราหรืออารี
ในชีวิตตั้งแต่ต้นจนถึงปลาย
แต่การเมาครูเถ้าสุนทรพู่
มันเป็นเรื่องกัมเวรเช่นเราเรา
ถึงเมาเหล้าก็ไม่เมาเป็นอาจิน
แถมจารึกบาปกัมที่ทำไว้
ฉันบำเพ็ญจะเป็นกวีบ้าง
ฉันเห็นว่าโลกนี้ย่อมมีคน
ใครทำชั่วรู้ตัวกลับตนได้
เหมือนหย่างสุนทรพู่เรารู้กัน
อันความชั่วเป็นครูเรารู้แจ้ง
สุนทรพู่ครูภาษาปัญญาไว
สุนทรพู่ครูเก่าถึงเมารัก
วิสัยผู้เชี่ยวชาญการกวี
ถึงคราวเขียนบทบาทคนกาดกล้า
คนึงนึกว่าตนคนสำคัน
ถึงคราวโสกกลอนเส้าเข้าสิงจิต
เอาเรื่องเก่าที่เขาถูกทรมาน
ถึงอกรักหนักอกเจียวพ่อเอ๋ย
จึงทดลองรักบ้างกับนางไน
ครั้นต่อมาปากกาพาครู"พู่"
เพราะปากกาพารักให้เจรีน
ว่าเมาเหล้าเมารักเมาอักสร
ไม่มีวันพักผ่อนหย่อนไจกาย
ก็เมาการกวีเป็นที่หมาย
ไม่มีวายว่างเว้นเป็นคนเมา
เมาทั้งรู้อักไขไม่ไง่เขลา
ที่หลงเข้าหลุมกิเลสเหตุพาไป
ครั้นล่างสิ้นสิ่งชั่วกลับตัวได้
ลงในเรื่องบทกลอนที่สอนคน
จึงเพ่งมองในทางเป็นกุสล
ทั้งชั่วดีปะปนระคนกัน
ชนะใจตนเห็นเป็นแม่นมั่น
คนเช่นนั้นโลกนิยมชมน้ำใจ
เป็นยาแก้ของแสลงให้คลายได้
รีบผลักไสบาปกัมมาทำดี
ไม่จมปลักถอนตัวได้เร็วรี่
ต้องนึกดีนึกชั่วกลั่วเกลือกกัน
"พู่"ต้องว่าบทกลอนหย่างแกล้วกลั่น
มิจะนั้นการเขียนวาดขาดวิญญาน
"พู่"ประดิถทีท่าน่าสงสาร
มาร้อยกรองทำนองสารประโลมไจ
"พู่"ไม่เคยเชยชิดพิสมัย
เพื่อจะให้ปากกาพากลอนเดิน
หลงติดหยู่กับนางไม่ห่างเหิน
จนเพลิดเพลินลืมตัวไม่กลัวตาย

ต่อมารักร้างราเพราะว่า"พู่" มีเวรกัมประจำหยู่ไม่รู้หาย
เฝ้าครุ่นคิดถึงนางไม่ล่างคลาย แต่สบายกายใจไม่กังวน
เพราะเหตุใดจึงเปนดังเช่นว่า สุนทรพู่รู้วิชาหาเหตุผล
รู้เท่าถึงโลกธัมประจำตน จึ่งผ่อนปรนพ้นผองสิ่งข้องใจ
เมื่อมีทุขหยิบปากกามาเขียนวาด เปนบทบาทโสกรักหักใจได้
เพราะได้พูดกับปากกาพาหทัย สงบไนตัวอักสรกลอนประพันธ์
ที่ครูเถ้าเมายิ่งจิงจิงไซ้ เมาจอดใจบทกลอนไม่ผ่อนผัน
เปนเรื่องเมาเช้าค่ำประจำวัน เมาถึงขั้นหากินได้ไม่อับจน
"อันความรู้รู้กระจ่างถึงหย่างเดียว แต่ไห้เชี่ยวชาญเกิดคงเกิดผล
อาดจะชักเชิดชูฟูสกนธ์ ถึงคนจนพงส์ไพร่คงได้ดี..."

ความรู้ในประวัติกวีประกอบกับความหมายในบทประพันธ์ ทำให้ประเมินค่าว่าความมัวเมาของสุนทรภู่เป็นสิ่งธรรมดา และสามารถแปรรูปเป็นประสบการณ์สอนคนได้ ด้วยใจที่สงบนิ่งในงานประพันธ์เพราะรู้วิชาหาเหตุผลจนรู้เท่าทันโลกธรรม และมีความเชี่ยวชาญเป็นพิเศษที่เชิดชูชีวิต

เจือ สตะเวทิน ใน "วิพากษ์นิราสเอกของสุนทรภู่" ได้ประเมินค่านิราศของสุนทรภู่ไว้สูงกว่านิราศของผู้อื่น ด้วยเหตุผลว่าสุนทรภู่แสดงความจริงในประสบการณ์ชีวิตของตนได้งามเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน เพราะ

> ...สุนทรภู่เล่าประวัติชีวิตของตนลงไว้ในนิราส บอกเหตุการณ์ที่สั่นสะเทือนชีวิตตน บอกอุปนิสัยและอารมณ์รักอารมณ์ชังไว้ในนิราส... (ในวงวรรณคดี ๒๔๘๕: ๑๔)

ศิลปะแห่งการกวีในนิราสภูเขาทองขึ้นถึงขีดสูงสุด สมบูรณ์ด้วยลักษณะกระบวนนิราสทุกประการ ว่าถึงกระบวนกลอนและการใช้ถ้อยคำก็ประณีตบรรจงยิ่งกว่าเรื่องอื่น ๆ นิราสเรื่องนี้เป็นนิราสแห่งความตกยาก ความเศร้าและความพลาดหวัง ความคิดเกี่ยวแก่การปลงสังเวชตนจึงหลั่งไหลออกมาจากหัวใจของสุนทรภู่อย่างไม่สิ้นสาย... (เรื่องเดียวกัน: ๒๑)

เจือ สตะเวทินเห็นว่าความจริงในประสบการณ์เป็นปัจจัยสำคัญของพลังทางสุนทรียภาพ ซึ่งเลียนแบบกันได้ยาก ดังได้เปรียบเทียบสำนวนที่คล้ายคลึงกับนิราศภูเขาทองของนิราศทวาราวดี โดยหลวงจักรปาณี (ฤกษ์) ว่ายังขึ้นไม่ถึงสุนทรภู่ โดยเฉพาะในไวหารตอนที่กล่าวถึงความขมขื่นที่ "ไม่มีพสุธาจะอาศัย" ซึ่ง "สมดังที่คีต กวีร่วมยุคกับสุนทรภู่กล่าวว่า 'ความงามคือความจริง ความจริงคือความงาม'" (เรื่องเดียวกัน: ๒๒) เขาเห็นว่าทัศนะสำคัญยิ่งของสุนทรภู่ในเรื่องนี้คือ "ไวหารการประกาศความเข้าใจในโลกและมนุษย์อันคมคาย...ด้วยโลกทัศน์อันกว้างขวางและลึกซึ้ง" (เรื่องเดียวกัน: ๒๕)

และท้ายที่สุดเขาได้ประเมินค่าสุนทรภู่ในฐานะกวีผู้นำภาคภูมิใจแห่งชาติอันอาจเทียบได้กับกวีในยุคโรแมนติคของตะวันตก

> ข้าพเจ้าใคร่จะวิจารณ์ว่าอันจิตตารมณ์ของนิราส โดยฉะเพาะนิราสของสุนทรภู่นั้นมีทำนองราพันอย่างเสรี ดิ้นรนที่จะแสดงความรู้สึก ความเพ้อฝันอันวิจิตรพิสดาร ผู้แต่งต้องการแสดงความฉลาดของตัวให้โลกเห็น ต้องการเป็นตนของตนเอง มีความรู้สึกรุนแรงที่จะรังสรรค์ความงามให้อิ่มใจ และกล้าพูดกล้าคิด ไม่เอาใจใส่ต่อแบบแผนและประเพณี จิตตารมณ์ของนิราสจึงไปเหมือนกับลัทธิโรมังติสม์ของวรรณคดียุโรปเข้าอย่างแปลกประหลาด และที่น่าทึ่งยิ่งกว่านั้นก็คือสุนทรภู่เป็นกวีร่วมยุคกับกวีลัทธิโรมังติสม์ เช่น ชาโตบริอางค์, ลามาตีน และฮูโกของฝรั่งเศส และไบรอน เวิดสเวิธ และคีตของอังกฤษอีกด้วย ท่านจะไม่พากพูมใจหรือที่ชาติไทยมีสุนทรภู่ (เรื่องเดียวกัน: ๒๖)

ความเชื่อมั่นว่าวรรณคดีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นยังมีคุณค่าต่อปัจจุบัน ปรากฏในข้อเขียนของส่ง เทภาสิต ใน "เรื่องประโลมโลก" (ตีพิมพ์ครั้งแรกในวิทยาจารย์ ๑๕ กุมภาพันธ์ พ.ศ. ๒๔๖๙) ซึ่งกล่าวถึงเรื่องประโลมโลกของไทยในความหมายของ romance ว่าเป็นการสร้างโลกที่ "ผู้แต่งต้องการให้เป็นแบบอย่าง (Ideal) แก่โลกที่เราอยู่นี้ เพราะฉะนั้นการอ่านหนังสือประโลมโลกจึงเป็นบทเรียน" เขาได้กล่าวถึงเรื่องที่จัดว่าเป็นเรื่องประโลมโลกในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นซึ่งยังอ่านกันอยู่ในสมัยนั้นว่ายังเร้าความพิศวงที่ต่างจากความเคยชิน

...เรื่องประโลมโลกที่แท้ (Romance) ย่อมนำผู้อ่านไปสู่โลกที่แปลกน่าพิศวง, ที่ผู้อ่านไม่รู้จักคุ้นเคย. โลกแห่งยักษ์มาร, ฤาษีและ "ฤทธานุภาพ" แต่แรกก็จะเร้าความพิศวงพอ, แต่เมื่อเรื่องทุก ๆ เรื่องพาเราไปสู่โลกนี้โลกเดียว, คุณของหนังสือฐานเป็นเครื่องประโลมโลกก็หมดอยู่เอง. เรื่องซึ่งสมัยนี้เรายังอ่านกันอยู่ เป็นต้นว่า อิเหนา สังข์ทอง และพระ-อภัยมณี ล้วนแต่นำให้ผู้อ่านรู้จักโลกที่ใหม่และแปลกทั้งนั้น ในเรื่องอิเหนา ผู้อ่านได้ประสพโลกของอสัญแดหวา ของการระทึกใจ, โลกของแขกชะวา. สังข์ทองพาเราไปยังโลกเงาะ, โลกของการตีคลี. พระอภัยมณีทำให้เราคุ้นกับโลกของฝรั่ง, ของเรือกำปั่นและนางลเวง. (ในโลกนักเขียน ฉบับแนะนำตัว ม.ป.ป.: ๙๐)

ส่ง เทภาสิต เห็นว่าเรื่องประโลมโลก กับเรื่องจักร ๆ วงศ์ ๆ* ไม่ใช่อย่างเดียวกัน เขากล่าวว่าคนส่วนมากมักเห็นว่าเรื่องสองประเภทนี้เหมือนกัน จึงมีน้อยคน "จัดเรื่องดี ๆ เช่น สังข์ทอง หรืออิเหนา เข้าเป็นเรื่องประโลมโลก" เขาเห็นว่า เรื่องประโลมโลกมีทั้งดีและเลว และเรื่องที่ดีนั้นไม่เพียงแต่นำไปสู่ความพิศวงเท่านั้น ยังมีคุณสมบัติอีกอย่างหนึ่งคือ "ผู้แต่งมุ่งจะแสดงความงามหรือความดีอย่างใดอย่างหนึ่งให้ผู้อ่านเห็นเป็นแบบอย่าง" ที่เห็นเด่นชัดคือ "ความบากบั่นไม่ท้อถอยของพระเอก" และ "ความซื่อตรง ความรักอันมั่นคงของนางเอก" (เรื่องเดียวกัน: ๙๑)

---

* แม้ในปัจจุบันก็มีผู้กล่าวว่า วรรณคดีไทยส่วนมากเป็นเรื่องจักร ๆ วงศ์ ๆ หรือ "เรื่องทำนองจักร ๆ วงศ์ ๆ" (ดู กตัญญู ชูชื่น ๒๕๒๗: ๔, ธวัช ปุณโณทก ๒๕๒๗: ๑๒ และ ลักษณา โตวิวัฒน์ ๒๕๒๔: ๖๕) แท้ที่จริง คำว่า "เรื่องจักร ๆ วงศ์ ๆ " เป็นคำเรียกเรื่องนิทานคำกลอนที่นิยมแต่งกันโดยมีแก่นเรื่องที่การผจญภัยที่พระเอกไปศึกษาวิชากับพระฤาษีแล้วได้ลูกสาวยักษ์เป็นชายาโดยฆ่าพ่อตาตาย เรื่องทำนองนี้มักมีคำว่า จักร หรือ วงศ์ เป็นส่วนหนึ่งของชื่อตัวเอกและเป็นชื่อเรื่องด้วย อาจกล่าวได้ว่าเรื่องจักร ๆ วงศ์ ๆ เป็นคำเรียกกลุ่มนิทานคำกลอนช่วงหลัง นิยมแพร่หลายเมื่อมีการพิมพ์แล้ว เรื่องจักร ๆ วงศ์ ๆ ไม่อยู่ในบรรทัดฐานที่จะจัดเป็นเรื่องแบบฉบับได้ เห็นได้ว่า พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระราชนิพนธ์เรื่องวงศ์เทวราช ล้อเรื่องจักร ๆ วงศ์ ๆ ที่เน้นอิทธิฤทธิ์และแสดงแบบแผนประเพณีของตัวเอกที่เป็นกษัตริย์อย่างคลาดเคลื่อน

โดยนัยนี้คุณค่าของเรื่องประโลมโลกที่ดี ๆ เช่น สังข์ทอง อิเหนา จึงเป็นคุณค่าในฐานะสื่อประสบการณ์ทางความรู้สึกและความคิดด้วย ส่ง เทภาสิตเห็นว่า เรื่องประโลมโลกที่แท้จะไม่พ้นสมัยถ้ายังรักษาคุณสมบัติที่ยังความพิศวงให้เกิดได้ เช่นความรักระหว่างกษัตริย์และนางกษัตริย์ ในสังข์ทอง ขึ้นอยู่กับวิธีของผู้แต่ง ที่

> ...ตอนรจนาส่งพวงมาลัยให้สังข์ทอง, ถ้าเวลานั้นสังข์ทองถอดรูปอยู่เราก็จะไม่เห็นประหลาดอะไร แต่นี่รจนาจงใจเลือกเจ้าเงาะ "รูปเจ้าเงาะไม่งามแงะ" เช่นนั้น, จึงทำให้เรื่องแยบคายขึ้น (เรื่องเดียวกัน:หน้าเดียวกัน)

การที่ความแยบคายของเรื่องมีความเกี่ยวข้องกับตัวละครเป็นอย่างมากนั้น ทำให้เรื่องสามก๊กเป็นที่กล่าวขวัญกันมากว่า "ถ้าใครอ่านสามก๊กตลอดแต่ต้นจนจบแล้วคบไม่ได้ ทั้งนี้ก็เพราะบุคคลผู้นั้นย่อมจะมีโอกาสรู้จักเล่ห์เหลี่ยมของนักการเมืองต่าง ๆ อย่างมากหลาย และวิธีการนั้น ๆ ก็ล้วนนำมาใช้กับชีวิตจริงได้ทั้งสิ้น" (ส. ศิวรักษ์ ๒๕๓๐: ๕๗)

การตีความพฤติกรรมของตัวละครในวรรณคดีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ได้ดำเนินอยู่ในประสบการณ์การอ่านของผู้อ่านสมัยใหม่ซึ่งอ่านเรื่องวรรณคดีมากกว่าเสพจากการฟังและดูการแสดง ดำริห์ ปัทมะศิริ (ในมหาวิทยาลัย ๒๔๓๔: ๑๐๖-๑๒๐) เขียน "ทศกรรฐ์กับความรัก" วิเคราะห์ว่าทศกัณฐ์มีความรักที่เป็นมิจฉาทิฐิ ดำเนินการด้วยเล่ห์และด้วยกำลังอำนาจ หรือ "ถืออำนาจเป็นธรรม ซึ่งย่อมบรรลุความฉิบหายในที่สุด" เขาได้สรุปข้อคิดของเรื่องโยงกับคำประพันธ์จากพระอภัยมณี ว่า

> ตัณหาราคะเท่านั้นที่พาลงกาให้ฉิบหาย สุนทรภู่กล่าวไว้ว่า "ที่บ้านเมืองเคืองเข็ญถึงเช่นนี้ เพราะไลกีย์ตัณหาพาฉิบหาย" นับเป็นความจริงก่อนเวลาที่สุนทรภู่กล่าวนั้นอีก และเป็นความจริงทุกกาลทุกสมัย (เรื่องเดียวกัน: ๑๒๐)

คุณค่าของวรรณคดีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นในทัศนะของคนสมัยใหม่ส่วนหนึ่งนั้นอยู่ที่เป็นประสบการณ์อันสืบมาจากประสบการณ์เก่าแก่ของมนุษย์ ผ่านการแก้ไขแต่งเติมในกระบวนการทางวรรณศิลป์ เป็นบ่อเกิดของความงอกงามในสังคม ดังที่ ส. ศิวรักษ์ กล่าวถึงพระราชนิพนธ์

สังข์ทองว่า "สังข์ทองเป็นเรื่องหนึ่งซึ่งเป็นบ่อเกิดของวัฒนธรรมไทย มีต้นเรื่องมาแต่สมัยดึกดำบรรพ์ และมีพระราชามหากษัตริย์มาปรับปรุงให้เป็นวรรณกรรมอันประเสริฐ"(๒๕๓๑: ๓๐) เขาเห็นว่าการวิเคราะห์ตีความตัวละครในระดับลึกโดย "ถอดแว่นของความเป็นคนสมัยใหม่อย่างจอมปลอมออก" จะให้แง่มุมที่เป็นประโยชน์สมกับคุณค่าของงานนั้น แทนที่จะนึกดูถูกดูแคลนทั้ง ๆ ที่ถือตัวว่าได้รับการศึกษาดีแต่ได้อ่านเพียงบางตอนในโรงเรียนแล้วก็ไม่ได้อ่านตลอดเรื่อง(เรื่องเดียวกัน: ๓๐) ด้วยเหตุนี้ความเป็นคนสมัยใหม่อย่างจอมปลอมก็หมายความว่าขาดความกระตือรือร้นโดยแท้จริง และมีอคติด่วนตัดสินโดยขาดการศึกษาอย่างลึกซึ้ง

...ข้อดีเด่นที่สุดของสังข์ทองตามความรู้สึกของข้าพเจ้านั้น อยู่ตรงตอนที่แสดงความสัมพันธ์ระหว่างพระสังข์กับนางพันธุรัต น่าเสียดายตรงที่นักเรียนไม่ได้เรียนตอนนี้ก่อน เราต้องอย่ามองนางพันธุรัตในฐานที่เป็นนางยักษ์นางมาร ขอให้มองไปในแง่ของชีวิตอย่างเรา ๆ นั้นแล ขอให้นึกถึงหัวอกแม่เลี้ยงที่เลี้ยงบุตรบุญธรรมด้วยความรักอันสุจริตแต่เพราะคนละเชื้อชาติมีอัธยาศัยใจคอที่เข้ากันไม่ได้ ลูกเลี้ยงจึงต้องหนีไป ถ้าเรามองดูสังคมสมัยใหม่ เราจะเห็นได้ว่าสภาพเช่นนี้เกิดขึ้นอยู่เสมอ แม้กับลูกในไส้ ลูกย่อมต้องไปตามวิถีทางของเขา แม่จะเอาแต่ใจตนหาได้ไม่ แม้ทั้งสองจะรักกัน ลูกจะมีความกตัญญูอย่างไรก็ตาม แต่ก็ต้องแยกจากไปเพื่ออนาคต เพื่อไปมีเรือน ไปมีลูก ไปรักลูกหลงลูกของตน แล้วพอถึงเวลาลูกของลูกก็จะทิ้งลูกไปอย่างที่ตนได้ทิ้งแม่มาแล้วนั่นเอง

ความรักระหว่างแม่เลี้ยงกับลูกเลี้ยงนั้นแสดงออกได้อย่างจับใจตอนนางพันธุรัตร้องเรียกให้พระสังข์ลงมาจากยอดเขา แม้พระสังข์จะไม่กลับมาหามารดาเลี้ยง และนางเองจะต้องเสียใจจนตายจาก แต่ก่อนจะตายก็ยังเขียนมนต์เรียกเนื้อเรียกปลาไว้ให้ลูก นี่เป็นการแสดงซึ่งความรักอันบริสุทธิ์ เป็นความรักที่บุพการีเท่านั้นที่จะมีให้แก่บุตร แม้จะเป็นบุตรบุญธรรม แต่เมื่อตนรักเสมือนเลือดเนื้อของตนแล้ว ความรักก็จะสูงส่ง สูงยิ่งกว่าความรักทางเพศของคู่ผัวตัวเมีย เพราะความรักอย่างหลังนี้มักจะมีความหึงหวงเข้ามากั้นกลางขวางทำลายอยู่ได้เนือง ๆ ความรักของนางพันธุรัตตอนนี้ทำให้ตัวละครหมดความเป็นยักษ์ ทำให้นางเป็นขึ้นมามีชีวิตจิตใจอย่างเรา ๆ นี่เอง

ข้าพเจ้าเห็นว่าการศึกษาวรรณคดีน่าจะเน้นในแง่ของชีวิตของตัวละครกันให้มาก และ

สังข์ทองนั้นตัวละครมีชีวิตอย่างไทย ๆ เรานี่เอง ถ้าใครไม่ได้อ่านสังข์ทองให้ตลอดก็นับว่าชีวิตของความเป็นไทยยังขาดอะไรไปมาก (เรื่องเดียวกัน: ๓๑-๓๒)

การเล็งเห็นวรรณคดีในสมัยเก่าเช่นสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นเป็นสื่อประสบการณ์ที่ให้ความสมบูรณ์แก่ชีวิตปัจจุบันและชีวิตของความเป็นไทยเช่นนี้ เกิดขึ้นในประสบการณ์การอ่านของผู้เสพที่แม้ได้เรียนรู้กว้างในวัฒนธรรมต่างประเทศ แต่ความรู้นั้นก็ไม่ได้กลบลบคุณค่าของงานประพันธ์ไทยก่อนยุคของตน ซึ่งไม่ได้รับอิทธิพลตะวันตกหรือมีความสมัยใหม่เช่นงานประพันธ์ในยุคของตน ส. ธรรมยศ เมื่อ "วิจารณ์ 'ราพันพิลาป' ของสุนทรภู่" ใน วิทยาจารย์ ๒๔๘๑: ๑๖๓๕-๑๖๕๖) ได้กล่าวว่า การวิจารณ์ชีวิตของนักประพันธ์สมัยเก่าของตะวันตกโดยนักวิจารณ์ปัจจุบันของเขาทำให้คิดว่าทำไมคนไทยจะวิจารณ์ชีวิตของสุนทรภู่ไม่ได้ เขาได้โต้แย้งผู้ที่แนะว่า "คนปัจจุบันน่าจะวิจารณ์วรรณคดีปัจจุบัน" ด้วยความเชื่อมั่นในความเป็นอมตะของวรรณคดีและอัจฉริยภาพของผู้แต่งที่สื่อประสบการณ์อันเข้ม "...ด้วยความซื่อ ข้าพเจ้ามองเห็น "สุนทรภู่" เป็นมหากวีใต้ร่างมนุษย์" (หน้า ๑๖๓๓) เขาแยก "กำลังของภาษา" สุนทรภู่ออกเป็น ๒ หน่วย คือ หน่วยเก็บและหน่วยขยาย หน่วยเก็บคือ "เก็บอิฐที่สลักหักพังทั้งหลายมาทาสีใหม่ พลางจัดอิฐใหม่ให้เข้ารูป" หน่วยขยายคือ "เอาความฉลาดธรรมดาต่าง ๆ มาขยายให้มีส่วนสัดงดงาม - งามกว่าความฉลาดเดิม ๆ ที่มีอยู่โดยเพิ่มเติมและดัดแปลง" (หน้า ๑๖๔๘)

ส. ธรรมยศ ได้เปรียบเทียบสุนทรภู่กับเชคสเปียร์ว่า

ภาพคร่าว ๆ ที่ "สุนทรภู่" ชวนให้เราเพลินไปตามรสและเสียงแห่งกลอนตน, แสดงความรอบรู้อย่างกว้างขวางขั้นหนึ่งว่า, "สุนทรภู่" ก็เช่นเดียวกับเชคสเปียร์ที่ซึ้งในน้ำเนื้อแห่งมนุษยธรรม... เห็นอะไรในแง่ไหนก็อาจสลักออกมาเป็นความคล้อง (หน้า ๑๖๕๒)

เขาให้คุณค่าว่าสุนทรภู่ได้พูดแทนใจคนทั่วไป

เราเป็น "สุนทรภู่" จริง ๆ ในแง่นี้ และหากจะพูดบ่อย ๆ , ความเรียบ ๆ เหล่านี้จะเลือนไปว่า, เราพูดมันเอง - ไม่ใช่ "สุนทรภู่" พูด หน่วยเก็บและหน่วยกระจายความคิดของ "สุนทรภู่" อุ้ม "สุนทรภู่" เข้าแนบชิด - เป็นอันเดียวกับใจมนุษย์ธรรมดาทั้งหลาย

"พระอภัยมณี" ซึ่งเป็น Epic Poetry อันมีชื่อเสียงของ "สุนทรภู่" ก็บรรจุจิตต์ใจอย่างกันเองเช่นนี้จนนักอ่านทั่วประเทศไม่อยากทราบว่าใครแต่ง... มันสมใจ - เพลินใจ และไพเราะและมีสุข

"สุนทรภู่" เข้าใจในธรรมชาติของมนุษย์ จนมนุษย์ที่ได้รับการศึกษากึ่งกลางไม่เข้าใจเส้นธรรมชาติที่ "สุนทรภู่" ขีด. เขาดึง "สุนทรภู่" เขาไม่พยายามบีบให้ถึง. หากเราจะลองไคว้ตคนอื่นเช่น "นรินทร์อินทร์," ซึ่งมีจิตต์สูงสุดอีกทางหนึ่ง, หรือไคว้ต "ศรีปราชญ์" ซึ่งอยู่ตรงกันข้ามกับ "สุนทรภู่" เราจะต้องกลัวอำนาจคลั่งของ "นรินทร์," ตะขิดตะขวงใจต่อ "ศรีปราชญ์." นี่ก็เช่นเดียวกับ เราไคว้ตมิลตัน, แชลลี่, วลแตร, ลาบรูแยร, ดังต์ ฯลฯ เรากลัวพวกนี้...คร้าม ๆ คล้ายกับใกล้ไม่ได้ ไม่เป็นกันเอง... รักไม่ลง! "สุนทรภู่" เป็นชาวไทยที่ฉลาดที่สุด เช่นเดียวกับชาวอังกฤษแท้เห็นว่าเชคสเปียร์เป็นคนฉลาดที่สุดของชาติเขา

ความแพร่หลายของ "สุนทรภู่" ออกมาจากการนิพนธ์เรื่องง่ายด้วยประโยคง่ายและคำง่าย ชนวนอันนี้จูงความนิยมอย่างผิดปกติจนสมัยที่ท่านมีชีวิตจนวินาทีนี้. อิทธิพลของ "สุนทรภู่" ไม่ผิดกับอิทธิพลของเชคสเปียร์. ในตราบใดที่ภาษาไทยไม่สูญ "สุนทรภู่" ดำรง! (หน้า ๑๖๕๓)

เช่นเดียวกัน ทวีป วรดิลก ประเมินค่าสุนทรภู่จากงานประพันธ์ว่าไม่ใช่การสะท้อนประสบการณ์เฉพาะตนเท่านั้น เพราะ

...ความยิ่งใหญ่ของสุนทรภู่อยู่ที่ว่า เป็นกวีที่ได้แสดงออกซึ่งความรู้สึกนึกคิดนานาประการของสังคมไทยในยุคหนึ่งสมัยหนึ่ง ในทุกข์และสุข ความสมหวังและความผิดหวังในชีวิตของผู้คนในสังคม ชาวไทยโดยทั่วไปล้วนแล้วแต่ได้พบว่า สุนทรภู่เป็นตัวแทนในการระบายความรู้สึกต่าง ๆ ดังกล่าวออกมาด้วยกันทั้งสิ้น กล่าวโดยสรุป สุนทรภู่เป็นกวีที่พูดแทนใจยุคสมัยของเมืองไทยเราไม่น้อยหน้าเชคสเปียร์ที่เป็นที่ยกย่องกันว่าพูดแทนใจคนอังกฤษในยุคสมัยควีนเอลิซาเบธ ปุชกินพูดแทนใจชาวรัสเซียในยุคสมัยต้นศตวรรษที่สิบเก้าของสังคมรัสเซีย ฯลฯ เลย (ในอนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพศาสตราจารย์ ดร.วิทย์ ศิวะศริยานนท์ ๒๕๑๓:

ไม่มีเลขหน้า)

ความยิ่งใหญ่ของวรรณคดีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นซึ่งไม่ได้จบสิ้นลงในสมัยนั้น มิได้เกิดแก่กวีผู้ใดผู้หนึ่งเท่านั้น แต่ถือได้ว่าเป็นปรากฏการณ์แห่งยุค

ส. ศิวรักษ์ ได้วิจารณ์ตัวละครในขุนช้างขุนแผน (พิมพ์ครั้งแรกในช่อฟ้า มกราคม ๒๕๑๑) ว่าขุนแผนและขุนช้างนั้น "มิใช่พระเอกผู้ร้ายดังหนังคาวบอยฮอลลีวู้ด... บุคคลทั้งสองควรได้รับความเข้าใจจากเราผู้อ่าน และเราควรอ่านขุนช้าง-ขุนแผน ด้วยดวงตาอันเบิ่งออกด้วยหัวใจอันเปิดกว้าง เพราะทั้งชีวิตของขุนช้างและชีวิตของขุนแผนเป็นชีวิตที่เกิดขึ้นแก่ใครก็ได้แม้ในปัจจุบัน" (๒๕๓๑: ๑๔) ส่วนลิลิตเตลงพ่ายนั้น ส. ศิวรักษ์เห็นว่าแม้จะเป็นรองลิลิตพระลอในแง่ความเป็นต้นแบบ (originality) ก็ยังเห็นว่า

> เตลงพ่ายต้องเดินตามกรอบแห่งพงศาวดารก็จริงอยู่ แต่พงศาวดารตอนพระมหาอุปราชาเมืองหงสาวดีขาดคอช้างนี้เหมาะที่จะใช้เป็นเรื่องสำหรับหนังสืออย่างยิ่ง กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์เคยทรงยกย่องกรมสมเด็จพระปรมานุชิตฯว่าทรงเลือกแต่งได้เหมาะเจาะเพราะเฉลิมพระเกียรติพระนเรศวรด้วยแต่ก็ไม่ตำหนิมอญพม่าว่าเป็นโจร หากยกย่องว่ามีคุณธรรมสูงเช่นกัน แลการเดินทัพของพระมหาอุปราชาก็เปิดโอกาสให้กวีรำพันในทำนองนิราศได้มาก อาจจะใช้จินตมัยปัญญาได้อย่างกว้างขวาง คือมีรบมีรัก มีเกลียดมีโกรธอยู่พร้อม จริงอยู่ในด้านความรักเตลงพ่ายเป็นรองพระลอแต่เตลงพ่ายก็มีรสอื่น ๆ ให้มากกว่าพระลอยิ่งนัก (พิมพ์ครั้งแรกในช่อฟ้า มีนาคม ๒๕๑๑) (เรื่องเดียวกัน: ๑๔)

ในแง่ของการแสดงที่เรียกว่านาฏศิลป์ไทยนั้น มัทนี รัตนิน มีความเห็นว่ามักเน้นเพียงการร่ายรำที่สวยงาม ฉากและเครื่องแต่งกาย ทั้ง ๆ ที่ "หากจะวิเคราะห์ตามบทละครในวรรณคดีไทยแล้ว" คุณค่าอันเป็นสาระที่สัมพันธ์กับชีวิต "มีอยู่พร้อมเพรียง" แล้ว เช่น เสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน "เป็นการวิเคราะห์จิตวิทยาที่ซับซ้อนของมนุษย์อย่างดีเลิศ" และอาจทิ้งปัญหาไว้ให้ผู้ชมได้คิดต่อไปอีกคือ "เรื่องเสรีภาพของมนุษย์ในขอบเขตของกฎแห่งกรรมและกฎแห่งสังคม" (ใน นาฏศิลป์และดนตรีไทย ๒๕๒๒: ๑๔๘-๑๔๙)

กล่าวโดยสรุป การศึกษาคุณค่าของวรรณคดีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นในฐานะสื่อประสบการณ์ในทัศนะของสมัยหลังนับตั้งแต่รับอารยธรรมตะวันตกถึงปัจจุบัน ได้แสดงว่าความสำนึกรู้ในคุณค่าของวรรณคดียุคนี้ในฐานะสื่อประสบการณ์ปรากฏในข้อเขียนเชิงวิจารณ์ของคนยุคหลังอย่างไม่ขาดสาย เหตุผลของความสำนึกรู้นี้ ส่วนหนึ่งก็คือ เนื้อหาของบทประพันธ์ที่ให้สัมผัสทางอารมณ์และกระตุ้นปัญญา กล่าวได้ว่าในฐานะสื่อประสบการณ์ วรรณคดียุคนี้ให้ประสบการณ์ทั้งอารมณ์และปัญญาไม่ยิ่งหย่อนกว่ากัน

ผู้เสพและผู้วิจารณ์วรรณคดีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นในยุคหลัง ซึ่งได้รับอิทธิพลของการศึกษาสมัยใหม่ ประเมินค่างานในยุคนี้แตกต่างกันเป็น ๓ พวก คือ

พวกที่หนึ่งเห็นคุณค่าของงานยุคนี้ที่ให้ประสบการณ์อันสัมพันธ์กับชีวิตที่ไม่ขึ้นกับยุคสมัย ในเวลาเดียวกันก็มีความภาคภูมิใจที่ผู้สร้างงานในยุคนี้ได้สร้างงานในระดับที่ไม่น้อยหน้ากวีของชาติอื่น ผู้วิจารณ์กลุ่มนี้ได้ชี้ว่างานประพันธ์ชั้นเอกในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นยังมีความหมายในการสื่อสารในยุคใหม่ เป็นส่วนหนึ่งของวิถีชีวิตไทย ให้ความเข้าใจในวัฒนธรรมในระดับลึก และเห็นว่ากวีในยุคนี้มีความเข้าใจอันลึกซึ้งในมนุษย์โดยทั่วไป เห็นได้ว่ามีความเพิกเฉยต่องานยุคนี้ด้วยเหตุผลว่าล้าสมัยไม่มีสาระอยู่ด้วยเหมือนกัน แต่ผู้วิจารณ์นับตั้งแต่เทียนวรรณ ส. ธรรมยศ ศุภร บุนนาค มาจนถึง ส. ศิวรักษ์ ได้พยายามชี้ว่าวรรณคดียุคนี้ทนทานต่อการตรวจสอบโดยการวิเคราะห์ศึกษาอย่างละเอียด เช่นในแง่การวิเคราะห์ความหมายของบทประพันธ์ และตัวละคร ทั้งนี้คุณสมบัติประการสำคัญของผู้เสพที่จะเห็นคุณค่างานประพันธ์ในทัศนะของผู้วิจารณ์กลุ่มนี้ก็คือ สติปัญญา และการคิดใคร่ครวญ แทนที่จะเพิกเฉย

พวกที่สอง อาจเรียกได้ว่าเป็นพวกที่มีความตื่นตัวทางการเมือง มีความสำนึกทางสังคมสูงกว่าความสำนึกทางศิลปะ มีลักษณะร่วมกันคือ ยึดถือทัศนะที่เรียกว่าวัตถุนิยมประวัติศาสตร์ ทัศนะของผู้วิจารณ์กลุ่มนี้เน้นการประเมินค่าที่เจตนาของผู้แต่งซึ่งถูกกล่าวหาว่าเพื่อรับใช้ชนชั้นปกครองและเป็นปฏิปักษ์ต่อประชาชน ที่งานประพันธ์เหล่านี้ยังมีผู้นิยมอยู่เป็นเพราะอิทธิพลตกค้างของทัศนะที่ล้าสมัยและไม่เป็นสัจจธรรม ไม่เป็นวิทยาศาสตร์ การเสนอทัศนะเช่นนี้มักไม่ได้วิเคราะห์ตัวบทอย่างละเอียด แต่ได้เสนอพร้อมกับความคิดทางการเมืองที่ให้ทำลายล้างวรรณคดีเก่าเพื่อเปิดทางให้วรรณคดีใหม่อันเป็น "อาวุธของประชาชน" ได้เติบโตขึ้นเพื่อสร้างสังคมใหม่ ทัศนะนี้แพร่หลาย

ในหมู่คนหนุ่มสาวจำนวนมากที่ตื่นตัวทางการเมือง เพราะความบีบคั้นของการปกครอง จึงมีการโจมตีวรรณคดีเก่าว่าไม่เข้ากับยุคสมัยและเป็นปฏิกิริยาต่อความเปลี่ยนแปลงในกระแสพัฒนาการ

พวกที่สาม อาจเรียกได้ว่า นักวิจารณ์และนักวิชาการวรรณคดี ได้มีบทบาทในการแก้ไขความเข้าใจเชิงทฤษฎีวรรณคดี นับตั้งแต่วิทย์ ศิวะศริยานนท์ ม.ล.บุญเหลือ เทพยสุวรรณ และเจตนา นาควัชระ เป็นต้น ผู้เสพวรรณคดีกลุ่มนี้มีทัศนะคล้ายพวกแรก แต่มักแสดงเหตุผลเชิงทฤษฎีเป็นหลักว่าวรรณคดีครอบคลุมประสบการณ์อันหลากหลายของมนุษย์ และเนื้อหาของวรรณคดีมีความซับซ้อนให้ศึกษาตีความได้กว้างไกลมากกว่าที่จะผูกติดกับเจตนาของผู้แต่ง และแม้ว่าประสบการณ์อันลึกซึ้งของวรรณคดีอาจจะเหมาะกับผู้มีประสบการณ์มากกว่าผู้ด้อยประสบการณ์ แต่ผู้สอนและวิธีสอนที่กระตุ้นให้คิดย่อมจะทำให้งานประพันธ์เป็นสิ่งเร้าประสบการณ์ได้อย่างกว้างไกล และการปรับปรุงการแสดงแบบประเพณีอาจทำให้เนื้อหาของบทประพันธ์อันลุ่มลึกที่มีอยู่เพียบพร้อมแล้วเป็นที่ประจักษ์มากขึ้นในหมู่คนรุ่นใหม่

การโต้แย้งถกเถียงกันในกระบวนการเสพวรรณคดีเช่นนี้ ทำให้เห็นว่าวรรณคดีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นยังดำรงอยู่อย่างมีคุณค่า ในฐานะสื่อประสบการณ์ที่ข้ามเส้นแบ่งของยุคสมัย ในเวลาเดียวกันก็มีความตระหนักถึงคุณค่าเฉพาะของงาน เช่น เห็นว่าลิลิตเตลงพ่ายแม้จะได้รับอิทธิพลของลิลิตพระลอ ก็ยังมีคุณค่าในตัวเองที่แตกต่างออกไป หรือความเรียบง่ายไพเราะของภาษาในงานสุนทรภู่ให้ความใกล้ชิดแก่ผู้เสพมากกว่างานในยุคเก่า และจะดำรงอยู่คู่กับภาษาไทยตลอดไป

การประเมินค่าเชิงลบจากทัศนะของบางกลุ่มได้ชี้ว่ามีความตระหนักในคุณค่าที่ยืนยงอยู่ในความรับรู้ของคนจำนวนมาก การเห็นขัดแย้งของผู้วิจารณ์กลุ่มนี้เกิดขึ้นด้วยจุดมุ่งหมายภายนอก ซึ่งทำให้ละเลยการพิเคราะห์เนื้อหาของวรรณคดี และไม่ได้คำนึงถึงบริบทในการสร้างงานอย่างเป็นธรรมเท่าที่ควร ทั้งไม่ได้คำนึงว่ามนุษย์อาจมีประสบการณ์ร่วมนอกเหนือไปจากการแบ่งแยกทางชนชั้น ในส่วนของผู้ที่ชื่นชมในวรรณคดีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น แม้อาจกล่าวได้ว่ามีฉันทาคติอยู่บ้าง แต่มักได้แสดงการวิเคราะห์อย่างพิจารณาในตัวบท และได้แสดงว่าตนมีสัมผัสรับรู้ต่อประสบการณ์ของกวีและตัวละครอย่างไร สิ่งนี้ได้ทำให้เกิดความเชื่อมั่นว่ามีแง่มุมอันกว้างและลึกในตัวบทวรรณคดีเหล่านี้ที่ท้าทายการศึกษาอีกมาก และสามารถนำออกแสดงให้ปรากฏแก่ผู้อื่นด้วย

คุณค่าในฐานะวัตถุสุนทรีย์

๑. มโนทัศน์เรื่องวัตถุสุนทรีย์กับประสบการณ์ของมนุษย์

มโนทัศน์ว่าวรรณคดีเป็นวัตถุสุนทรีย์อย่างหนึ่ง เป็นมโนทัศน์เก่าแก่ของไทย ดังผู้แต่งลิลิตพระลอ กล่าวถึงงานของตนว่า

เป็นศรีแก่ปากผู้ ผจงฉันท์
คือคู่มาลาสรร เรียบร้อย
เป็นถนิมประดับกรรณ ทุกเมื่อ
กลกระแจะต้องน้อย หนึ่งได้แรงใจ

ประสบการณ์ของมนุษย์ รวมทั้งประสบการณ์ของผู้แต่ง เป็นปัจจัยส่วนหนึ่งของวัสดุอันนำมา "เรียบร้อย" เป็นมาลา และจึงอาจมอบให้แก่ผู้อื่นด้วยความรัก ดังที่ในลิลิตพระลอว่า "ถวายบำเรอท้าวไท้ ธิราชผู้มีบุญ" พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าฯ ตั้งพระทัยให้เพลงยาวกลบทเป็นสิ่งที่ "อุทิศแทนสังคีตเครื่องดีดสี" ไว้เป็นเครื่องนมัสการ สุนทรภู่ในท้าย นิราศเมืองแกลง ซึ่งเป็นนิราศเรื่องแรก ได้กล่าวว่า "นิราศเรื่องเมืองแกลงแต่งมาฝาก เหมือนขันหมากมิ่งมิตรพิสมัย" และท้ายพระราชนิพนธ์ รามเกียรติ์รัชกาลที่ ๑ ก็กล่าวว่า

จบ เรื่องรามเมศล้าง อสูรพงศ์
บ พิตรธรรมิกทรง แต่งไว้
ริ ร่ำพร่ำประสงค์ สมโภช พระนา
บูรณ์ บำเรอรมย์ให้ อ่านร้องรำเกษม

มโนทัศน์นี้ได้ชี้ว่าวรรณคดีเป็นทั้งสิ่งที่ดีและสิ่งที่งาม และเป็นที่มาของบรรทัดฐานในการวิจารณ์ในสมัยหลังที่กล่าวถึงหนังสือดีและหนังสือแต่งดีในนัยที่ลึกซึ้ง ดังที่ สมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพฯ ทรงกล่าวถึง พระอภัยมณี ว่า

...พออ่านไปก็แลเห็นความสมจริงดังกระแสพระดำริของสมเด็จพระพุทธเจ้าหลวง คือว่า เรื่องพระอภัยมณี สุนทรภู่ตั้งใจแต่งโดยประณีต ทั้งตัวเรื่องและถ้อยคำสำนวน (๒๕๒๙: (๔๔))

ทรงเห็นว่า พระอภัยมณีเป็นที่นิยมมิใช่เป็นเพียงเพราะ "แปลก" เท่านั้น

แต่ข้อที่ดียิ่งของหนังสือพระอภัยมณีนั้น อยู่ที่แต่งพรรณาอัชฌาสัยบุคคลต่าง ๆ กันอย่าง ๑ คนไหนวางอัชฌาสัยไว้อย่างไรแต่แรก จะกล่าวถึงในแห่งใด ๆ ต่อไป คงให้อัชฌาสัยเป็นอย่างนั้นทุกแห่งไป อีกอย่าง ๑ คำที่พูดจาว่ากล่าวกันด้วยความรักก็ดี ด้วยโกรธแค้นก็ดี สุนทรภู่รู้จักหาถ้อยคำสำนวนมาว่าให้สัมผัสใจคน ใครอ่านจึงมักชอบ จนถึงนำมาใช้เป็นสุภาษิต กระบวนเช่นที่กล่าวมาในข้อนี้ดูเหมือนจะไม่มีหนังสืออื่นสู้เรื่องพระอภัยมณีได้ เว้นแต่บทเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผนเรื่องเดียว (เรื่องเดียวกัน: (๔๙))

ข้อสังเกตข้างต้นนี้ทำให้พิจารณาต่อไปว่าความประณีตในการประกอบวัสดุนั้น เป็นปัจจัยสำคัญแก่ความเป็นวัตถุสุนทรีย์และความสำเร็จของงาน ความแปลกของพระอภัยมณีน่าจะไม่ใช่ความแปลกอย่างฉาบฉวยและไม่เข้ากับวัสดุส่วนอื่น หรือเป็นความแปลกที่ไม่สมเหตุสมผล การที่ตัวละครมีอุปนิสัยแตกต่างกัน หรือมีลักษณะเฉพาะตัว มีชีวิตจิตใจของตัวเอง ย่อมแสดงว่าผู้แต่งใช้อุปนิสัยเป็นวัสดุอย่างหนึ่งที่ให้สัมผัสใจแก่ผู้อ่าน และถ้อยคำสำนวนที่ผู้อ่านติดใจในการกล่าวโต้ตอบกันระหว่างตัวละคร ย่อมต้องเป็นเอกภาพกับ "อัชฌาสัย" ของตัวละคร

ด้วยเหตุนี้ ความงามของบทประพันธ์ที่ผู้อ่านสัมผัสได้ คือความงามอันเกิดจากวัสดุที่สื่อประสบการณ์อันมีพลังสัมผัสใจ และประสบการณ์นั้น คือ ประสบการณ์ที่ทาบกับประสบการณ์ของตนได้ หรือนำประสบการณ์ของตนไปทาบกับประสบการณ์ของงานได้ เทียนวรรณ ใน <u>ตุลวิภาคพจนกิจ</u> เล่ม ๖ (๔ สิงหาคม ร.ศ.๑๒๕) ได้กล่าวว่า "เรื่องพระอไภยมะณี...ใช้ความคิดแลกลอุบายเหมือนพงศาวดาร ผู้มีสติปัญญาคิดเทียบใช้ได้ทั่วไป,...ใช้คำสามัญดื่น ๆ แต่กินความกว้างลึกแลจริงตรงแก่แบบแผนมาก..." วิทย์ ศิวะศริยานนท์ อธิบายว่าตัวละครที่ "เป็นจริงเสมอ" คือตัวละครที่ไม่ "ถูกอิทธิพลของสมัย...ครอบงำจนเกินไป" ดังนั้น "พระอภัยมณี ศรีสุวรรณ นางละเวง อุสเรน ขุนแผน ขุนช้าง วันทอง แมคเบ็ธ เลดี้แมคเบ็ธ แฮมเล็ท โรมิโอจูเลียต

ไอเอ็ลไล อังไครมัค แฟตรบิรุส เหล่านี้เป็นตัวละครที่ไม่ตายเพราะเป็นจริงเสมอ" (๒๕๓๑: ๑๐๒)

มีความเชื่อว่าการรับประสบการณ์ทางสุนทรียะจากสื่อที่ประกอบขึ้นอย่างดีของยุคก่อนประสานกับประสบการณ์เฉพาะตัวของคนสมัยใหม่ จะเป็นปัจจัยสำคัญของการสร้างวัตถุสุนทรีย์อันมีพลังของยุคใหม่ โดยมิใช่การลอกเลียน ดังที่ ส. ศิวรักษ์ กล่าวว่า

> การแต่งกลอนสมัยใหม่ไม่จำต้องเดินตามพระสุนทรโวหาร(ภู่) การแต่งร้อยแก้วในปัจจุบันก็ไม่จำต้องเอาอย่างเจ้าพระยาพระคลัง(หน) แต่เราจะแต่งกลอนให้ดีไม่ได้ และจะแต่งความเรียงไม่ได้ ถ้าเราไม่รู้จักงานของกวีทั้งสองท่านนี้ ยิ่งกลืนกินผลงานของท่านแล้วย่อยจนออกมาเป็นเลือดเนื้อเหงื่อไคลของเราได้มากเท่าไร ต่อแต่นั้นไปนั่นแหละเราจึงจะก้าวหน้าไปได้อย่างมีสง่าอย่างราชสีห์ ไม่ใช่กระโดดไปอย่างงู ๆ ปลา ๆ ที่ไม่รู้จักคุณค่าของครูบาอาจารย์ (๒๕๓๑: ๕๔)

งานเช่น <u>นิราศนรินทร์</u> ที่เห็นชัดว่าได้รับอิทธิพลจาก <u>กำสรวล</u> ได้รับการประเมินค่าว่าอยู่ในขอบข่ายของการสร้างงานใหม่ ดังที่ วิทย์ ศิวะศริยานนท์ วินิจฉัยไว้ว่า

> ...ถ้าเราอ่านโคลงของนรินทร์ธิเบศ หรือพระยาตรังโดยไม่ได้อ่านกำสรวลศรีปราชญ์ เราก็คงจะคิดว่านิราศนรินทร์คมคายเฉียบแหลมอย่างน่าอัศจรรย์ แต่เมื่อเราได้อ่านกำสรวลศรีปราชญ์แล้ว จึงเห็นว่าความคมคายของสำนวนและความเหมาะเจาะและไพเราะอย่างรุ่งโรจน์ของคำเปรียบเทียบ ส่วนมากได้ลอกมาจากโคลงกำสรวล กวีรุ่นหลังเพียงเอามาเพิ่มความอ่อนหวาน และดัดแปลงให้เป็นสำนวนใหม่อันเราเข้าใจซาบซึ้งดีขึ้นเท่านั้น แต่ทั้งนี้มิได้หมายความว่า นายนรินทร์ธิเบศหรือพระยาตรังมิใช่กวีเรืองนามของชาวไทย กวีทั้งสองนี้ยังคงควรได้รับความยกย่องเป็นกวีเอกอยู่ เพราะท่านมิได้ลอกแบบศรีปราชญ์มาทั้งดุ้น ท่านดัดแปลงอย่างชำนิชำนาญอย่างผู้ที่มิใช่กวีจะทำมิได้ ทั้งที่ท่านคิดขึ้นเองก็มีมาก <u>แต่ความพิศวงของนิราศนรินทร์อยู่ที่ว่าส่วนที่ลอกเอามาจากศรีปราชญ์และส่วนที่คิดขึ้นเอง ช่างประสานกันเข้ารูปเข้ารอยอย่างสนิท</u>จนผู้ที่ไม่เคยอ่านกำสรวลจะไม่เฉลียวใจว่าความบางตอนและสำนวนบางแห่งเกิดขึ้นจากปฏิภาณของมหากวีศรีปราชญ์ อย่างไรก็ดี <u>การค้นพบว่ากำสรวล</u>

ศรีปราชญ์เป็นแบบอย่างของนิราศนรินทร์ ทำให้เราพิจารณานิพนธ์ของกวีรัตนโกสินทร์ด้วยสายตาใหม่และรู้สึกทึ่ง เมื่อเห็นว่าทั้ง ๆ ที่เลียนแบบเช่นนั้นนายนรินทร์ธิเบศได้ไว้ลายกวีรัตนโกสินทร์โดยความฉลาดเฉลียวในการดัดแปลงให้เป็นของตนเองอย่างไรบ้าง นอกจากนี้การเทียบหนังสือสองเล่มนี้ยังทำให้เราได้รับความงามสองชนิดสองรส ความจริงนิพนธ์ของกวีทั้งสองก็มีความคมคายปาน ๆ กัน แต่ของกวีรุ่นหลังหวานฉ่ำ ถ้อยคำที่เอามาใช้ก็เป็นถ้อยคำหอมหวานทั้งนั้น ส่วนนิพนธ์ของกวีไบราณหวานแกมเศร้า เป็นความเศร้าชนิดพิเศษที่เต็มไปด้วยความคิดคำนึงและความซึ้ง...(๒๕๓๑: ๑๓๕-๑๓๖)

ข้อความนี้เป็นผลของการพิจารณาน้ำหนักของถ้อยคำและความหมาย ส. ธรรมยศ ใน "วิจารณ์ 'ราพันพิลาป'" ได้เรียกร้องให้คนหนุ่มสาวในยุคของตนศึกษาอดีตและรากฐานของตนผ่านทางวรรณคดี ด้วยการตีความลึกลงไปมากกว่าพิจารณาแต่เพียงตัวสื่อที่ไม่โยงไปสู่ "สาร" เขาเรียกการพิจารณาเช่นนั้นว่า "ศึกษาเพียงแต่ร่างของการนิพนธ์" โดยปฏิเสธการค้นหาวิญญาณ

หากจะยันหลักปรัชญาทางเหตุผล, นักศึกษาไทยได้ลืมปรัชญาในอดีต-ปฏิเสธอดีตและ... หัวเราะเยาะ, บรรพบุรุษจะไม่เคยถูกเคารพหากเอางานของบรรพบุรุษมาเพียงแต่บูชาโดยไม่คลี่ออก. เส้นแห่งความฉลาดของเรา, แทนที่จะวิ่งออกไปอย่างธรรมชาติ โดยจับความกว้างขวางในอดีตทั้งมวลมากระจายให้ละเอียด-ชูกำลังความฉลาดของตนเป็นหลักประมาณทั่ว ๆ, กลับผังมัน! (๒๔๘๑: ๑๖๕๔)

งานชิ้นเยี่ยมใน Selected Pieces ของ"สุนทรภู่" ของกระทรวงธรรมการ จะเป็นผู้ประกันหลักคลี่ความฉลาดทาง dialectique ตามทฤษดีของ Hegel; มิฉะนั้น, การศึกษาของเราในทางวรรณคดีคงจะเป็นเพียงผิวของวรรณคดีโดยข้ามอิทธิพลของมันในแง่ประวัติศาสตร์. เราไม่มีวันขึ้นถึงศิลปะแห่งชาติของเรา... ทุกหนทุกแห่งเข้าใจผิดแม้แต่การใช้ถ้อยคำของ "สุนทรภู่" เพื่อ Universal truth, และยังต้อนรับกันอย่างแพร่หลายเพื่อจะดึง "สุนทรภู่" ให้ต่ำ.

ตามหลักวรรณคดี, อารมณ์ของจินตกวีทุกท่าน คือ "วิญญาณแห่งการนิพนธ์." อักขรที่ใช้ในการนิพนธ์ทุกตัวคือร่าง. ในสยาม, นักศึกษาวรรณคดีศึกษาเพียงแต่ร่างของการนิพนธ์ว่าจะ

ครบ ๓๒ องค์ถ้วนหรือปล่าว...ศัพท์นี้แปลงผิดหลักบาลี, สันสกฤต, มคธ, หมิฬ อะไรไหม? โดยฉะเพาะ "สุนทรภู่" ผู้ตรึงใจผู้อ่านทั้งประเทศตามหลักธรรมชาติ, ข้าพเจ้าเคยเรียกท่านว่าผู้เคราะห์ร้ายที่มีชื่อเสียงที่สุดแห่งวรรณคดีไทย. งานทุกเล่มของท่านมีคนศึกษาเพียงแต่ร่าง. ... (เรื่องเดียวกัน: ๑๖๕๕)

ด้วยเหตุนี้ อาจกล่าวได้ว่าความมสำนึกรู้ในความเป็นวัตถุสุนทรีย์ของงานประพันธ์ที่สัมพันธ์กับประสบการณ์ของมนุษย์ทั้งผู้สร้างและผู้เสพ (ทั้งร่วมสมัยและต่างสมัยกับผู้สร้าง) เป็นเหตุสำคัญอันหลีกเลี่ยงไม่ได้ของการพินิจศึกษาอย่างละเอียดต่อตัวงาน การศึกษาด้วยมโนทัศน์เช่นนี้ทำให้เกิดความเอาใจใส่ต่อการประกอบวัสดุของสื่อเพื่อจะเข้าใจสารของงานมากกว่าที่จะพิจารณาแต่สื่อหรือภาษาแต่อย่างเดียว ดังจะได้กล่าวต่อไป

๒. <u>ความประสานของสื่อและสาร</u>

การประจักษ์ในอัจฉริยภาพของกวีมีสหสัมพันธ์กับความเข้าใจในอัจฉริยภาพของภาษาโดยเฉพาะอัจฉริยภาพของภาษาแม่ของตน ดังที่ ส. ธรรมยศ (๒๔๘๑: ๑๖๕๓) พยากรณ์ว่า "ในคราบใดที่ภาษาไทยไม่สูญ 'สุนทรภู่'ดำรง!" ข้อความนี้นอกจากบ่งชี้ความเชื่อมั่นในตัวงานยังบอกความเชื่อมั่นในพลังการสื่อสารอันไม่รู้จบของภาษาอีกด้วย ทั้งนี้การที่ ส. ธรรมยศ ได้เรียกร้องให้มีการศึกษาลึกลงถึงวิญญาณของกวีนิพนธ์ดังกล่าวในหัวข้อที่แล้ว ย่อมแสดงว่าภาษาซึ่งเป็นวัสดุของสื่อนั้นมีความหมายอันลึกซึ้งที่ท้าทายต่อการขุดค้น แทนที่จะฝังไว้กับกาลเวลา ต่อไปนี้จะได้กล่าวถึงคุณค่าของวรรณคดีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นในการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของสื่อและสารโดยผู้เสพในสมัยหลัง ใน ๒ ประเด็น คือ

๒.๑ เสียง คำ และฉันทลักษณ์

๒.๒ กลวิธี และการตีความ

๒.๑ <u>เสียง คำ และฉันทลักษณ์</u> การวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของเสียง คำ และฉันทลักษณ์ของงานประพันธ์สมัยเก่า โดยเฉพาะวรรณคดีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น เกิดขึ้นด้วยเหตุหลายประการ คือความตื่นตัวทางวรรณคดีวิจารณ์และวรรณคดีศึกษาประกอบกับความชื่นชมในงาน

ประพันธ์ชั้นเอกของวรรณคดีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ซึ่งดำรงอยู่ถึงแม้ว่าเกิดความนิยมในสมัยหลังที่จะยึดถือแบบแผนทางฉันทลักษณ์อย่างเคร่งครัด

การยึดถือว่าแบบแผนฉันทลักษณ์และการแต่งตามแบบแผนเป็นคุณค่าสำคัญของวรรณคดี เป็นจุดเปลี่ยนที่สำคัญของกระบวนการสร้าง-เสพวรรณคดีในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นกับในสมัยต่อมา พระวรเวทย์พิสิฐ (ในบันทึกสมาคมวรรณคดี ๒๕๑๖: ๑๙๐-๑๙๑) ในการประชุมของสมาคมวรรณคดี (ก่อตั้ง ๒๔๗๔) ภายหลัง ๓๐ เมษายน ๒๔๗๕ ได้กล่าวว่า ลักษณะของ "คำประพันธ์ที่ดีที่สุด" ประการหนึ่งในห้าประการ คือ "แต่งถูกต้องตามข้อบังคับของคำประพันธ์ชนิดนั้น ๆ โดยเคร่งครัด" แต่ทั้งนี้ต้องไม่ใช่แต่งอย่างกลอนพาไปซึ่งไม่ทำให้จับใจอย่างดูดดื่ม และได้กล่าวถึงความเคร่งครัดในฉันทลักษณ์ที่แตกต่างกันในแต่ละสมัยว่า

> ...เรื่องข้อบังคับนี้แต่งกันตามสมัย บางสมัยอาจไม่นิยมกันเคร่งครัดก็ได้ เช่นในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์นี้เอง สมเด็จกรมพระปรมานุชิตชิโนรส กวีเอก ทรงพระนิพนธ์ฉันท์กกษฌาสอนน้องก็ไม่ทรงเอื้อข้อบังคับ ทรงมุ่งเอาความเป็นใหญ่ ถ้าพูดถึงกระบวนความแล้ว ก็นับว่าเยี่ยมมาถึงสมัยปัจจุบันนี้จึงเคร่งครัดต่อข้อบังคับกันหนักขึ้น

และพระยาอุปกิตศิลปสาร ในตำรา "ฉันทลักษณ์" ในชุดไวยากรณ์ไทย หรือเรียกภายหลังว่า หลักภาษาไทย ก็ได้กล่าวว่า "คำประพันธ์โบราณท่านนิยมความไพเราะเป็นสำคัญ มาในสมัยนี้กวดขันข้อบังคับกันเป็นข้อสำคัญ ก็ควรแต่งให้ได้ตามที่นิยมกัน แต่ข้อสำคัญยิ่งนั้นอยู่ที่ความไพเราะและให้ได้ความชัดเจน" (๒๕๒๔: ๔๓๘)

ม.ล.บุญเหลือ เทพยสุวรรณ (๒๕๑๔: ๘๓) ก็ได้ชี้ว่าความเคร่งครัดในฉันทลักษณ์เท่านั้นอาจจะไม่ได้ทำให้งานประพันธ์มีความงามอย่างลึกซึ้ง ดังกล่าวถึงนายชิต บุรทัต ว่า "นายชิต บุรทัต มีชื่อในการรักษาลักษณะฉันท์เคร่งครัดมาก... ความไพเราะของกวีนิพนธ์ของนายชิต สะเทือนใจจากถ้อยคำที่เลือกเฟ้นเป็นอย่างดี เยี่ยงนักอักษรศาสตร์ และไม่สะเทือนใจเพราะการสัมผัสอารมณ์อันลึกซึ้ง ที่อาจเทียบได้กับกวีนิพนธ์รุ่นเก่าก่อน"

นอกจากนี้ยังได้ชี้ว่า ความสำเร็จของงานสมัยก่อน โดยเฉพาะในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นนั้นไม่ใช่เกิดจากการแต่งเพราะต้องการดำเนินตามข้อบังคับ แต่เป็นการใช้ข้อบังคับให้เป็นประโยชน์โดยประสานกับวัสดุส่วนอื่น คือ ถ้อยคำและความหมาย ดังกล่าวว่า

ที่ว่าโวหารมีรสกวีนั้น ใช้หลักอะไรมาวินิจฉัย ในการนี้ส่วนใหญ่ขึ้นแก่รสนิยมของแต่ละบุคคลแต่ก็พอมีหลักที่จะใช้ในการถกเถียงกันได้บ้าง ตามปรกติคนสมัยนี้มักวินิจฉัยบทประพันธ์ว่าถูกตามระเบียบฉันทลักษณ์ที่ตนได้เรียนในโรงเรียนหรือไม่ ฉันทลักษณ์ฉบับของกระทรวงศึกษาธิการ อาศัยกฎเกณฑ์ทางอักขรวิธี อีกนัยหนึ่งเกาะอยู่กับตัวอักษรที่เขียน แต่การแต่งคำประพันธ์ของต้นสมัยรัตนโกสินทร์ แม้ที่เป็นฉันท์ เช่นของกรมสมเด็จพระปรมานุชิต อาศัยเสียงหนักเบาในภาษาไทย กลอนเสภาของขุนช้างขุนแผน ถ้าจะวินิจฉัยตามฉันทลักษณ์ที่เรียนกันภายในระยะ ๕๐ ปีมานี้ ก็อาจเรียกว่าเป็นกลอนที่บกพร่องเกี่ยวกับวรรณยุกต์ของคำท้ายวรรค และจำนวนพยางค์ ในที่นี้ข้าพเจ้าใช้รสนิยมของข้าพเจ้า อันได้กล่าวได้ว่าเป็นอัตวิสัย ข้าพเจ้าถือจังหวะของเสียงในภาษาไทยตามที่พูดกัน กลอนบางแห่งมีจำนวนพยางค์มากกว่าที่เราเคยชินกันในปัจจุบัน คือบางวรรคมีถึงสิบ และวรรณยุกต์ก็ผิดไปจากเสียงที่กำหนดในหนังสือแบบเรียนฉันทลักษณ์ แต่ข้าพเจ้าถือจากน้ำหนักที่ทำให้เกิดภาพพจน์ ทำให้สะเทือนอารมณ์ กวีจงใจไว้ฝืมือและให้เห็นได้ว่ามิได้ใช้เพราะจนต่อถ้อยคำ และโดยถือว่า อาจเว้นจังหวะสักจังหวะในการอ่านให้เกิดความน่าฟังได้ ...(๒๕๑๗: ๓๑-๓๒)

การประเมินค่าข้างต้นนี้ยึดหลักว่าฉันทลักษณ์เป็นวัสดุและปัจจัยส่วนหนึ่งของความงามของบทประพันธ์ โดยอาจพลิกแพลงตามอัจฉริยภาพของกวีที่เข้าถึงลักษณะของภาษาไทย โดยเฉพาะเสียงและความหมายของถ้อยคำ รวมทั้งจังหวะของข้อความและการเปล่งเสียง

ประไพ วิเศษธานี ใน "เคล็ดกลอน" พิมพ์ครั้งแรกในปิยมิตรวันจันทร์ ปี ๒๕๐๒ กล่าวถึงเอกภาพของความหมายและท่วงทำนองของถ้อยคำว่า เป็นสิ่งสำคัญของงานร้อยกรอง หรือที่เขาเรียกว่ากาพย์กลอนหรือกลอน ดังนี้

...กลอนก็คือการประกอบกันเข้าของท่วงทำนองดนตรีอันไพเราะกับความที่มีความหมายที่แน่นอน โดยอาศัยถ้อยคำจำนวนหนึ่งเป็นหลักนั่นเอง ความจำเป็นของนักกลอนก็คือ การทำ

ให้ท่วงทำนองของดนตรีกับความหมายที่ต้องการเป็นเอกภาพกัน รวมอยู่ในคำพูดที่แน่นอนจำนวนหนึ่ง (๒๕๑๕: ๓๕)

การที่ฉันทลักษณ์ของบทร้อยกรองมีลักษณะของท่วงทำนองดนตรี เป็นเพราะฉันทลักษณ์ไทยมีกำเนิดเพื่อการขับหรือร้องและสวดนั่นเอง ความไพเราะของบทประพันธ์จึงวัดด้วยโสตสัมผัสดังที่กล่าวว่า "เป็นถนิมประดับกรรณ ทุกเมื่อ" และ ม.ล.บุญเหลือ เทพยสุวรรณ กล่าวว่า "ความนิยมของประชาชนรุ่นเก่าในวรรณคดีเรื่องใดนั้น จะดูได้อีกทางหนึ่งคือ สังเกตจากบทที่ใช้ร้องกับเครื่องสายและมโหรี จะเห็นว่ามาจากเสภาขุนช้างขุนแผน และอิเหนาเสียประมาณเก้าสิบเปอร์เซนต์" (๒๕๑๔: ๖๑) แม้กลอนที่แต่งเพื่ออ่าน ก็ต้องอาศัยความไพเราะในลักษณะลำนำเช่นเดียวกัน ดังที่เปลื้อง ณ นคร กล่าวว่า "...กลอนตลาดของสุนทรภู่มีลักษณะพิเศษกว่าของกวีอื่น คือมีความหลั่งไหลไพเราะ และอ่านเข้าใจชัด ลักษณะเช่นนี้เกิดจากการใช้สัมผัสและการสรรคำ" (๒๕๒๓: ๓๒๑)

ความไพเราะที่กระทบโสตสัมผัสที่มุ่งความงามจากองค์ประกอบทางเสียงนี้เป็นเครื่องทำให้เพลิน และอาจทำให้มองข้ามข้อบกพร่องของคำไป เช่นที่ น.ม.ส.กล่าวถึงกลอนของสุนทรภู่ว่า

> ข้อที่สุนทรภู่เป็นคนใจเร็ว และแต่งกลอนแทบจะไหลพุ่งออกไปราวกับน้ำพุนั้น ทำให้กลอนของแกมีตำหนิบ่อย ๆ ถ้าแกแต่งช้าหน่อย ตำหนิเหล่านั้นคงจะไม่มี หรือถ้ามีก็เป็นเพราะไม่ถือกันว่าเป็นตำหนิในสมัยนั้น แต่ในสมัยนี้ถ้าใครทำเช่นนั้นก็จะถูกติ อนึ่งความไพเราะแห่งกลอนของสุนทรภู่ทำให้เราเพลิน จนแม้จะมีตำหนิเราก็ไม่สังเกต ต่อเมื่ออ่านช้า ๆ หรือเมื่อใครชี้ให้ดู เราจึงจะเห็นตำหนินั้น ๆ (๒๕๑๓: ๒๓)

เมื่อวิจารณ์นิราศนรินทร์ ในปาฐกถา ณ สามัคยาจารย์สมาคม พ.ศ. ๒๔๗๖ น.ม.ส. ได้ตั้งความปรารถนาว่า จะ"พิจารณาอย่างละเอียดจนถ้อยคำสัมผัสและข้อความในโคลงบทหนึ่ง ๆ เพื่อจะดูว่าตามความเห็นของเราเอง นิราศนรินทร์จะหาตรงไหนบกพร่อง หรือที่จะแก้ให้ดีขึ้นไม่ได้จริง ๆ แน่หรือ" (ใน พ.ณ ประมวญมารค ๒๕๑๓: ๖) ในปาฐกถานี้ น.ม.ส. ได้ยอมรับว่าแม้จะไม่เข้าใจบางถ้อยคำหรือข้อความ และแม้นิราศนรินทร์จะบกพร่องในข้อบังคับทางฉันทลักษณ์

อยู่บ้าง แต่หากให้อภัยในส่วนนี้ "ก็ไพเราะนัก" และกล่าวถึงตนเองว่า "ฉันก็เคยแต่งทำนองนี้ไม่เหมือนทีเดียว แต่จวนจะผิดมิผิดแหล่ เป็นการผัดช้างน้ำมัน แต่เห็นไพเราะก็ทนเอา" (เรื่องเดียวกัน: ๑๙)

ข้อวิจารณ์เช่นนี้เกิดขึ้นเมื่อมีการเสพวรรณคดีด้วยการอ่าน และอ่านด้วยความพินิจพิเคราะห์ อย่างไรก็ตาม "ความเพลิน" ด้วยองค์ประกอบพิเศษของเสียงเช่นสัมผัสในก็ไม่ใช่ปัจจัยอย่างเดียวของการให้คุณค่าต่องานประพันธ์ ดังที่ ม.ล.บุญเหลือ เทพยสุวรรณ กล่าวว่า กลอนของสุนทรภู่มีลักษณะ "จังหวะเสมอกันหมด ตั้งแต่กลอนคำแรกไปจนถึงคำกลอนที่ ๕๐๐ หรือ ๙๐๐ หรือ ๑,๐๐๐ ...แสดงฝีมือของนักกลอนแต่ไม่เห็นจับใจที่ตรงไหน" (๒๕๒๙: ๓๕๓) ขุนสุนทรภาษิต เมื่อวิจารณ์ขุนช้างขุนแผน ได้กล่าวว่า

> ในหมู่หนังสือคำกลอนประโลมโลกนี้มีหนังสือดีปนอยู่หลายเรื่อง คือขุนช้างขุนแผน, พระอภัยมณี, กับกาฬี ฯลฯ และในหมู่หนังสือดีนี้ ขุนช้างขุนแผนเป็นชั้นเยี่ยม แม้พระอภัยก็ไม่ดีกว่า
>
> .....
>
> ลักษณะกลอนในเรื่องขุนช้างขุนแผนจัดว่าเป็นเยี่ยมในทางได้ความดี, ประกอบไปด้วยไพเราะ, แม้ว่าถ้อยคำจะไม่ได้สัมผัสสนอก* เป็นระเบียบพิเศษสม่ำเสมอเหมือนเรื่องพระอภัยมณีก็จริง แต่ได้ความชัดเจนยิ่ง ซึ่งนับว่าเป็นส่วนดีส่วนหนึ่งในการประพันธ์ กลอนบางตอนในเรื่องขุนช้างขุนแผน เมื่อได้อ่านแล้วแทบ ๆ จะหลับตาเห็นภาพจริงได้ว่าเป็นอย่างไร. กลอนตอนรักก็ชวนให้รักจริง ๆ , กลอนตอนโกรธก็ชวนให้โกรธจริง ๆ , กลอนตอนกลัวก็ชวนให้กลัวจริง ๆ , และกลอนตอนตลกก็อดขบขันไม่ได้ (๒๔๗๑: ๑๕๑๐-๑๕๑๑)

---

* คำว่าสัมผัสนอกในที่นี้หมายถึงสัมผัสภายในวรรค คือสัมผัสในอย่างที่ใช้ในปัจจุบัน ขุนสุนทรภาษิตได้กล่าวใน "วิจารณ์หนังสือนิราสอิเหนา" ว่า "ธรรมดากลอนที่นิยมว่าดีว่าไพเราะนั้น จะต้องได้สัมผัสนอกดังแผนนี้คือ ๐ ๐ ๐ ๐ ๐ ๐ ๐ ๐ (๒๔๗๑: ๑๑๐๙)

อย่างไรก็ตามความสนใจวิจารณ์วรรณคดีอย่างเป็นวิทยาการ ทำให้คนไทยในสมัยใหม่สามารถอธิบายได้ว่า ความเข้าถึงฉันทลักษณ์และภาษาเป็นอุปกรณ์สำคัญในการสื่อและรับสารที่สามารถให้ความหมายอันละเอียดสุขุมอย่างไร ข้อเขียนเชิงทฤษฎี โดยมีการวิเคราะห์ตัวบทวรรณคดีเป็นส่วนประกอบ ของพระองค์เจ้าวรรณไวทยากร ซึ่งต่อมาคือกรมหมื่นนราธิปพงศ์ประพันธ์ ในวรรณคดีสาร ได้ชี้ว่าผู้ทรงนิพนธ์เล็งเห็นคุณค่าของสื่อในฐานะเครื่องสื่อสารความ "รู้สึกนึกคิดอันไม่มีขีดจำกัด" โดยเฉพาะในบท "ภาษาในวรรณคดี" (ปีที่ ๒ เล่ม ๙ ฉบับ ๑ มิถุนายน ๒๔๘๑) ได้ยกตัวอย่างฉันท์จากสมุทรโฆษคำฉันท์ พระนิพนธ์สมเด็จฯกรมพระปรมานุชิตชิโนรส ดังนี้

บัดนี้ข้าพเจ้าจะให้ตัวอย่างจากกวีนิพนธ์ไทย ขยกตัวอย่างมาจากสมุทรโฆษคำฉันท์ว่า "เงื้อมงำโขงกง่อนภูผา พึงพิศโสภา เป็นบานเป็นช่องปล่องกล" ดังนี้จะเห็นได้ว่า นอกจากความหมายตามไวยากรณ์ คือความหมายตามธรรมดาแล้ว คำที่ใช้ยังมีค่าในทางอื่น ๆ ดังที่กล่าวมา ส่วนความหมายที่แนะภาพก็ทำให้เห็นภาพอย่างจริงจัง ดังจะเห็นได้จากคำ เงื้อมงำ "โขงกง่อน" และคุณภาพของเสียงตามพยางค์ก็จะเห็นได้ว่า มีสัมผัสพยัญชนะและมีเสียงสระที่กระทบกันหรือเปรียบต่างกัน หรือจะให้ตัวอย่างอีกอันหนึ่งจากสมุทรโฆษคือ "ฟองฟัดชัดสู่สมุทรทำรุดพิริยะพล พ่างเพียงจะวายชนม์ชีวาตม์" ความหมายตามไวยากรณ์นั้นเข้าใจได้โดยง่าย และลำนำก็ปรากฏชัดออกมาตามเสียงของถ้อยคำที่ใช้ เว้นแต่คำว่า "สู่" ซึ่งจะต้องอ่านสั้นคล้าย "สุ" เพราะผู้ประพันธ์มุ่งจะให้เป็นลหุ ส่วนความหมายที่แนะภาพหรือชวนให้จินตนาการขึ้นในใจนั้นมีอยู่ดีมาก ทำให้เห็นภาพของคลื่นที่มีระลอกเป็นฟองฟัดเหวี่ยงสมุทรโฆษซัดไปทางแม่น้ำอันกว้างใหญ่เหมือนทะเล ทำให้กำลังของสมุทรโฆษซึ่งใช้กำลังบากบั่นที่จะว่ายทวนเข้ามาสู่ฝั่งนั้นทรุดโทรมลงไปจนกระทั่งแทบจะถึงขีดที่จะหมดกำลังทั้งทางกายและทางใจที่จะดำรงชีพอยู่ ค่าของคำตามคุณภาพแห่งเสียงประกอบพยางค์ก็เต็มไปด้วยสัมผัสพยัญชนะและบางแห่งก็มีสัมผัสสระซึ่งเพิ่มพูนความไพเราะ และถ้าจะสังเกตให้ละเอียดลออจริง ๆ แล้ว จะเห็นว่าเลือกคำซึ่งเหมาะสมกับภาพที่เป็นจริงอย่างดีมาก เช่น "พัดซัด" ซึ่งเป็นครุ แต่มีเสียงสั้นนั้นทำให้เห็นภาพแห่งการต่อสู้โดยสุดกำลังของสมุทรโฆษ ฉะนั้นแม้คลื่นจะแรงสักเพียงใดก็พัดซัดไปได้แต่เพียงระยะอันสั้นเท่านั้น และคำว่า "สู่" ที่ใช้เป็นลหุโดยมุ่งจะให้ออกเสียงสั้นเป็น "สุ" ก็เพื่อจะแสดงให้เห็นว่าคลื่นที่พัดซัดไปได้ครั้งหนึ่ง ๆ ไม่ใช่ระยะยาวดังที่จะพึงรู้สึก ถ้าหากว่า "สู่" เป็นครุ คือออกเสียงยาวดังคำที่ใช้กันตามธรรมดา

คำว่า "สมุทร" ก็แนะให้เห็นภาพแม่น้ำเวิ้งว้าง มีคลื่นใหญ่หลวงเหมือนทะเล คำว่า "พิริยะพล" แสดงภาพให้เห็นความบากบั่นต่อสู้คลื่นอย่างแรงกล้าของสมุทรไชย คำว่า "พ่างเพียง" ก็มีค่าในทางนิพนธ์หรือแสดงอาการเป็นอย่างดี "พ่าง" แปลว่า พื้นหรือระดับ และ "เพียง" หมายถึงขีดจำกัด ฉะนั้น "พ่างเพียง" จึงหมายความว่า จวนเจียนทีเดียว ส่วนคำว่า "วาย" ก็แสดงให้เห็นภาพที่หมดกำลังไปเป็นลำดับ ..."วายชนม์"...แนะภาพให้เห็นผู้ที่ต่อสู้ฟองคลื่นโดยหมดกำลังลงไปทุกที และในการที่ใช้คำว่า "ชนม์" และ "ชีวาตม์" ก็มีความมุ่งหมายที่แสดงให้เห็นภาพว่า กำลังที่จะหมดไปนั้นรวมทั้งกำลังที่ได้มาจากกำเนิดหรือธรรมชาติ และกำลังทางใจหรือวิญญาณที่บุคคลมีอยู่ในฐานที่เป็นผู้มีกำลังทางใจที่จะดำรงชีวิตไว้ ส่วนคุณค่าของเสียงตามพยางค์นั้น ในกรณีนี้จะเห็นได้ว่าใช้วิธีสัมผัสสระ เช่น สู่สมุทร พิริยะพล พ่างเพียงจะวายชนม์ชีวาตม์ "พัดชัด"เป็นสัมผัสสระ หรือที่กล่าวไว้ข้างต้นว่าเป็นเสียงซ้ำกันหรือสอดคล้องกัน "พ่างเพียง"เป็นการสัมผัสพยัญชนะโดยให้มีเสียงสระกระทบกันหรือที่เรียกข้างบนว่าเปรียบต่างกัน (๒๕๑๔: ๖๒-๖๕)

เห็นได้ว่าความมีชื่อเสียงและความแพร่หลายของวรรณคดีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นมีเหตุผลสำคัญส่วนหนึ่งมาจากความเป็นวัตถุสุนทรีย์ของตัวงาน หรือพูดง่าย ๆ ว่าความไพเราะของบทประพันธ์ แม้ในการเสพงานด้วยการอ่านแทนที่การฟังในกิจกรรม "การเล่น" ของสมัยก่อน คนสมัยใหม่ซึ่งเข้าใจในธรรมชาติของกวีนิพนธ์และบทร้อยกรองในวัฒนธรรมไทย ก็สามารถใช้ความเข้าใจในส่วนนี้ ประกอบกับความรู้ในลักษณะสำคัญของภาษาไทยเป็นอุปกรณ์ในการรับรสและแยกแยะเหตุผลของความไพเราะของบทประพันธ์ได้อย่างเป็นหลักวิชา มากกว่าที่ตัดสินตามความนิยมในสมัยของตน เช่นความเคร่งครัดในฉันทลักษณ์ที่กำหนดตามตัวอักษรมากกว่าเสียง

แม้ว่าความนิยมในงานของสุนทรภู่ในหมู่คนทั่วไปมีอยู่สูงกว่างานของกวีอื่น และทำให้ลักษณะกลอนแบบสุนทรภู่กลายเป็นแบบแผนของกลอนสุภาพในปัจจุบัน แต่ก็เห็นได้ว่าความดีเด่นของกลอนสุนทรภู่มิได้อยู่ที่แบบรูปของสัมผัสในและจำนวนพยางค์อันสม่ำเสมอเท่านั้น แต่อยู่ที่ความเหมาะเจาะของเสียงและความหมายของคำ และกลวิธีอย่างอื่นอีก นอกจากนี้ลีลาคำประพันธ์ของกวีอื่น ทั้งที่เป็นกลอนและคำประพันธ์ชนิดอื่นก็ได้รับความเอาใจใส่ในฐานะที่ยังสื่อความกับคนสมัยใหม่ได้ การวิเคราะห์อย่างละเอียดด้วยความรู้ที่อิงทฤษฎีวิจารณ์ทางตะวันตกได้ช่วยให้การศึกษาหนักแน่นขึ้น และช่วยให้เข้าใจว่าความประสานขององค์ประกอบทางเสียงและองค์ประกอบ

ทางความหมายมีอยู่ในงานชิ้นเอกของสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นอย่างแยบยล และเป็นคุณค่าสำคัญอย่างหนึ่ง

๒.๒ กลวิธีและการตีความ ลักษณะของความเป็นวัตถุสุนทรีย์ของวรรณคดีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ที่เด่นชัดเห็นกันในผู้เสพว่ามีความสัมพันธ์กับสารอย่างลึกซึ้ง ทำให้เกิดความเพลิดเพลินจินใจในกลวิธีของผู้แต่ง ซึ่งจะนำไปสู่การตีความเพื่อเข้าถึงความหมายอันสุขุมที่แฝงเร้นอยู่ในบทประพันธ์ เนื่องจากมีความตระหนักว่าวรรณคดีใช้ภาษาเป็นอุปกรณ์ กลวิธีของผู้แต่งที่พิจารณากันจึงเริ่มที่กลวิธีทางภาษา

ม.ล.บุญเหลือ เทพยสุวรรณ ซึ่งได้แสดงว่าไม่ชื่นชมต่อลักษณะกลอนสุนทรภู่นักก็ไม่ได้ละเลยกลวิธีของสุนทรภู่ ดังการวิเคราะห์นิราศเมืองแกลงที่จะยกมาบางส่วน (๒๕๑๓: ๑๙๓)

> ...สุนทรภู่ใช้ลักษณะกลอนที่เป็นเฉพาะของสุนทรภู่ คือกลอนที่มีสัมผัสในทุกตอนของคำกลอน และจำนวนพยางค์เสมอกันโดยมาก น้อยนักจะเปลี่ยนจังหวะของคำ หรือจำนวนพยางค์เหมือนกวีอื่น ๆ ในต้นสมัยรัตนโกสินทร์ นอกจากนั้นก็ใช้กลวิธีย่อย ๆ อีกหลายอย่าง เป็นต้นว่าวาดภาพพจน์เมื่อเห็นภาพธรรมชาติที่น่าชม และเกิดอารมณ์จากภาพนั้น นอกจากพยายามจะวาดภาพพจน์แล้ว ขณะเดียวกันก็เล่นเสียงพยัญชนะพร้อมกันไปกับเสียงสระ

และได้ชี้ว่าในบางส่วนกวีได้พยายามใช้กลวิธีทางภาษา เช่น การใช้ความสั้นยาวของเสียงสระและจังหวะของคำวาดภาพให้เห็นอย่างไร ดังการวิเคราะห์ว่า (เรื่องเดียวกัน: ๑๙๔)

> ...บทต่อไปนี้จะเห็นว่า สุนทรภู่พยายามใช้กลวิธีหลายชนิด
>
> ครู่หนึ่งถึงชวากชากลูกหญ้า ล้วนพฤกษายางยูงสูงไสว
> แต่ล้วนทากตะเลราลำพูไพร ไต่ใบไม้ยูงยางมากลางแปลง
> กระโดดเผาะเกาะผับกระหยับคืบ ถีบกระทืบมิใคร่หลุดสุดแสยง
> ปลดที่ตีนติดที่ขาระอาแรง ทั้งขาแข้งเลือดโชมชโลมไป

ในที่นี้สุนทรภู่ใคร่จะเล่าเรื่องทากให้ผู้อ่านฟัง แต่ได้ใช้เสียงสระสั้น จังหวะที่รุกเข้าหากันและวาดภาพให้เห็น

ในการศึกษาของ สุวรรณา เกรียงไกรเพ็ชร์ (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย พ.ศ. ๒๕๑๔)ก็ได้ประเมินค่าศิลปะการประพันธ์ของสุนทรภู่ในพระอภัยมณี ที่สัมพันธ์กับความหมาย จินตนาการ และแก่นเรื่อง ดังกล่าวว่า "สุนทรภู่มีความชำนาญในการเลือกใช้ถ้อยคำที่สมบูรณ์ทั้งในด้านลีลาและความหมาย" เช่น ในเพลงบี่ก็เลือกใช้สระเสียงยาวและคำเป็น เพื่อสร้างท่วงทำนองเนิบช้ารับกับความหวนละห้อย ดังคำประพันธ์ว่า

หนาวอารมณ์ลมเรื่อยเฉื่อยเฉื่อยชื่น ระรวยรื่นรินรินกลิ่นเกสร
แสนสงสารบ้านเรือนเพื่อนที่นอน จะอาวรณ์อ้างว้างอยู่วังเวง
(๒๕๑๔: ๑๖๙-๑๗๐)

งานชิ้นเอกที่นับถือกันว่าเป็นวรรณคดีแบบฉบับเรื่องหนึ่งของสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น คือลิลิตเตลงพ่าย ได้ถูกละเลยไปชั่วระยะหนึ่ง แต่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวได้โปรดฯให้ติดตามมาชำระและตีพิมพ์ขึ้น ดังคำชี้แจงว่า

ด้วยหนังสือลิลิตเตลงพ่ายนี้เป็นของพระเจ้าไอยกาเธอ กรมสมเด็จพระปรมานุชิตชิโนรศทรงไว้แต่แผ่นดินพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว เป็นของนานแล้ว ไม่ใคร่จะมีผู้ลอกผู้อ่านก็สาบสูญไป พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงทราบจึ่งโปรดเกล้าฯให้ไปตามที่วัดพระเชตุพน แต่ฉบับนั้นขาดบ้าง ผิด ๆ เพี้ยน ๆ ก็มาก จึ่งโปรดเกล้าฯให้คัดลงไว้ในสมุดหอหลวง ครั้นในครั้งนี้จะตีพิมพ์สมุดเล่มนี้ ได้เที่ยวหายืมแบบตามวัดตามบ้านก็ไม่ได้ตลอด ได้เป็นครึ่งหนึ่งบ้างค่อนบ้าง จึ่งต้องเอาฉบับหลวงกับฉบับที่ยืมได้นั้นทูลเกล้าฯถวายพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ได้ทรงแก้ไขถวายให้เรียบร้อยไปได้ เมื่อเรียงได้แห่งหนึ่งก็ต้องทูลเกล้าฯถวายทรงแก้ทุกครั้ง ถ้าเนื้อความแลกลอนอักษรแห่งใดวิปลาดผิดแบบเดิมของกรมสมเด็จพระปรมานุชิตไปบ้าง ก็ขออย่าให้ท่านทั้งปวงดิเดียนให้มากเลย เพราะเป็นแต่ทรงคเนแก้ไขให้ติดต่อกันเข้าได้เท่านั้น (อ้างถึงใน กรมหมื่นพิทยาลงกรณ ๒๕๐๕: ๓๑๕-๓๑๖)

เห็นได้ว่าการชำระต้นฉบับเกิดขึ้นด้วยความตระหนักในคุณค่าของงาน วิธีการชำระเป็นการวินิจฉัยวัสดุและเนื้อความโดยเลือกจากฉบับต่าง ๆ ที่คัดลอกต่อกันมา และอาจมีการแต่งเติมของผู้ชำระบ้างเพื่อ "ให้ติดต่อกันเข้าได้" เมื่อ พ. ณ ประมวญมารค ตรวจสอบ และชำระนิราศนรินทร์ใหม่จากฉบับพิมพ์ของกระทรวงธรรมการ ฉบับของหอสมุด และฉบับตัวเขียน ๑๑ ฉบับ ได้แสดงการวินิจฉัยที่สัมพันธ์กับการตีความ ดังตัวอย่างการวินิจฉัยฉบับพิมพ์บทที่ ๖๕ และ ๖๖ (๒๕๑๓: ๘-๙)

๒๕ ทัพใต้ทัพตั้งป่า เป็นเรือน
จากนุชมานอนเดือน ต่างใต้
ตรอมตายแต่จักเยือน กันยาก แลแม่
เรือนฤเห็นเห็นไม้ ป่าไม้เป็นเรือน ฯ

๒๖ ราตรีตรวจค่ายฆ้อง ขานขาม ใจเอย
เกราะกระพือเพลิงยาม รุ่งเร้า
กระเวนกระวนกาม กวนอก พี่นา
รันระคมแคเข้า คู่ฆ้องกระแตตี ฯ

บทที่ ๖๕ บาท ๑ : ทุกฉบับเป็น ทับ ๖ ฉบับเป็น ไต้ ๔ ฉบับเป็น ใต้ ๑ ฉบับเป็น ทับไท ในที่นี้เลือก ทับใต้ เพราะเป็นชื่อตำบล และในบาท ๒ มี ต่างใต้ รับ

บาท ๓ : ๑ ฉบับ สร้อยเป็น แล้วแม่ ๔ ฉบับเป็น แลแม่ เลือก แล้วแม่ เพราะความดีกว่าด้วย

บาท ๔ : ๔ ฉบับเป็นอย่างฉบับพิมพ์ ๔ ฉบับว่าเรือนฤเห็นเห็นไม้ ป่าไม้เป็นเมือง ๓ ฉบับว่า เมือง - เมือง เลือกอย่างฉบับพิมพ์เพราะในบาท ๑ มี เป็นเรือน

บทที่ ๖๖ บาท ๑ : ๓ ฉบับเป็น ใจเอย ๔ ฉบับเป็น ใจเฮย เลือกอย่างฉบับพิมพ์เพราะนรินทร์อินไม่ใช้เฮยเป็นสร้อย

บาท ๒ : ๔ ฉบับเป็น เพลิงยาม ๑ ฉบับเป็น เพลงยาม ๑ ฉบับเป็น ย่ำยาม

ฉบับพิมพ์อธิบาย เพลิงยาม ว่า "เวลาจวนรุ่ง เสียงเกราะก็ตีเร่งทั้งแสงไฟที่ก่อประจำยามก็ลุกไพลง (กองทัพโบราณใช้เกราะตีตรวจยามแทนแตร)"

ข้าพเจ้าเห็นว่าการตีความอย่างนี้จะเป็นการแปลที่ลากเข้าวัดไปหน่อยเพราะโคลงอีกสองบทต่อไปก็ไม่แสดงว่าเป็นการตรวจยามเวลารุ่งเช้าไปสว่างเมื่อถึงบท ๖๙ (ออกทัพถะถั่นเข้าไพรเขียว) ฉะนั้นถึงแม้ เพลงยาม และ ย่ำยาม จะมีเพียงละแห่งก็เชื่อว่าถูกต้องเพราะเข้ากับบาท ๔ ที่ว่า รันระดมแดเข้า คู่ฆ้องกระแตตี ส่วนที่จะเลือกระหว่าง เพลงยาม กับ ย่ำยาม เห็นว่า เพลงยามสวยกว่า เพราะการใช้อักษรสัมผัสถูกต้องลักษณะของนริันทร์อีกนอกจากนั้นยังได้รสกวีมากกว่าจึงเลือกเพลงยาม... (เน้นตามต้นฉบับ)

คำชี้แจงรายละเอียดและเหตุผลของการชำระต้นฉบับนี้บ่งชี้บ่งชี้ว่า ผู้ชำระต้องเข้าถึงกลวิธีของผู้แต่งที่สัมพันธ์กับสาร กลวิธีนั้นส่วนหนึ่งเป็นขนบวรรณศิลป์ในวัฒนธรรมไทย อีกส่วนหนึ่งเป็นลีลาเฉพาะตัวของผู้แต่ง

ความดีเด่นของบทประพันธ์ที่ขึ้นกับผู้แต่ง ซึ่งปรากฏในงานประพันธ์ของสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ยิ่งโดดเด่นมากขึ้นเมื่อเทียบกับงานสมัยใหม่ เช่นที่ บวรศักดิ์ อุวรรณโณ กล่าวว่าประทับใจในลิลิตเตลงพ่ายมาก

...อาจเรียกว่าเป็นเรื่องที่ส่งอิทธิพลทำให้ผมมีแรงบันดาลใจที่อยากเขียนโคลง ผมชอบเรื่องนี้เพราะผู้เขียนสามารถถ่ายทอดภาษาออกมาอย่างสง่างามและมีพลัง ทุก ๆ คำ ทุก ๆ ตัวอักษรล้วนแล้วแต่มีความหมายมีคุณค่า ซึ่งนักกลอนในสมัยนี้ค่อนข้างที่จะละเลยในเรื่องเหล่านี้ (๒๕๓๔: ๒๔)

นอกจากงานชั้นเลิศของอดีตจะเป็นแรงบันดาลใจที่จะสร้างงานแก่คนรุ่นใหม่แล้ว ความสำเร็จของงานแบบฉบับก็ได้พิสูจน์ประสิทธิภาพของสื่อคือภาษา โดยเฉพาะถ้อยคำ ดังที่ เสนีย์ เสาวพงศ์ (นามปากกาของศักดิชัย บำรุงพงศ์) ได้ให้สัมภาษณ์ว่า ในระยะแรกของการเขียนเคยศึกษาการใช้ถ้อยคำในมหาเวสสันดรชาดก เพราะ "นักเขียนต้องมีถ้อยคำร่ำรวย" (ในเสถียร จันทิมาธร บรรณาธิการ ๒๕๓๓: ๙๕)

ลิลิตเตลงพ่าย เป็นวรรณคดีที่แพร่หลายน้อยกว่างานประเภทนิยาย เช่น พระอภัยมณี และขุนช้างขุนแผน และมิได้แต่งเพื่อการแสดงและร้องประกอบคีตศิลป์ เช่น อิเหนา แต่ก็ได้รับ

ความยกย่องในการเสพงานด้วยการอ่านที่ต้องอาศัยความเพ่งพินิจอย่างละเอียด ม.ล.บุญเหลือ เทพยสุวรรณ (๒๕๑๓: ๕๒) กล่าวว่า ลิลิตเตลงพ่าย "ไม่ใช่วรรณคดีสำหรับมหาชน" เพราะผู้อ่านต้องมีความรู้ทางอักขรวิธีและศัพท์เฉพาะในกวีนิพนธ์

> ...ผู้ที่จะเข้าถึงเตลงพ่ายจึงอยู่ในจำนวนจำกัด จะเรียกว่าเป็นคนโชคดีกว่าคนอื่น ๆ จำนวนมากก็ได้ เหมือนคนมีแว่นส่องทางไกล สามารถส่องเห็นภาพที่คนที่ไม่มีแว่น หรือกล้องโทรทรรศน์ไม่สามารถเห็น แต่ว่าถ้าสนใจใคร่รู้จักวรรณคดีไทย ก็น่าจะเสาะหากล้องโทรทรรศน์หรือแว่นที่จะทำให้เห็นได้ เพราะภาพนี้เป็นภาพที่ไม่น่าจะละเลย

ความประณีตของการประกอบศิลปกรรมในลิลิตเตลงพ่าย แสดงออกด้วยการเลือกเฟ้นวิธีเล่าที่มีพลังเหมาะกับเหตุการณ์ การใช้ฉันทลักษณ์เป็นส่วนหนึ่งของกลวิธีที่เรียกร้องฝีมือของผู้แต่งว่าสามารถควบคุมพลังของการสื่อสารได้เพียงใด ดัง ม.ล.บุญเหลือ กล่าวว่า

> ถึงจุดสำคัญที่สุดของเรื่อง พระนเรศวรเชิญชวนให้พระมหาอุปราชาทรงกระทำยุทธหัตถี วิธีเชิญชวนนั้นเป็นวิธีที่นักรบที่เป็นกษัตริย์รัชทายาทประเทศที่มีข้าขอบขัณฑสีมาร่วมมาด้วยในกองทัพ มีจำนวนหลายชาติหลายเผ่าพันธุ์ จะปฏิเสธไม่ได้ ยุทธหัตถีจึงเกิดขึ้น ดอนนี้ใช้โคลง ๔ อีกตามที่มักใช้ในที่สำคัญของลิลิต ถ้าใช้ร่ายก็เป็นการเล่าเรื่องได้ง่ายไป ไม่แสดงฝีมือของผู้รจนาเช่นโคลง ๔ ซึ่งจำกัดทั้งจำนวนพยางค์กำหนดสัมผัสกำหนดวรรณยุกต์พร่างพรายไปทั่ว ในเมื่อพระมหากษัตริย์ที่กวีต้องการจะสดุดี จะกระทำกิจที่ควรสรรเสริญอย่างยิ่ง กวีย่อมใช้เครื่องมือที่แสดงฝีมือของกวีอย่างยิ่งยวดด้วย จึงจะเหมาะสมกัน (เรื่องเดียวกัน: ๖๒)

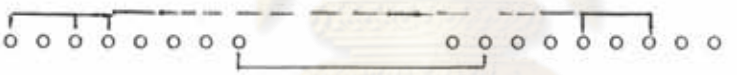
กล่าวได้ว่าความเข้าถึงกลวิธีของผู้แต่งไม่ได้อยู่เพียงว่ากวีใช้กลวิธีอะไร แต่ต้องบอกได้ว่าใช้อย่างไรและทำไม ความเข้าถึงกลวิธีของผู้แต่งจึงเป็นเหตุผลสำคัญของการตีความ และความเข้าถึงประสบการณ์ทางสุนทรียะ เจตนา นาควัชระ เห็นว่าในการศึกษาความหมายของบทประพันธ์อาจประสานวิธีการอย่างอัตนัยและปรนัยเข้าด้วยกันได้ เช่นในกรณีการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของเสียงกับความหมาย

...นักวรรณคดีมักจะวัดความงามของเสียงด้วยวิธีการที่เป็นอัตนัย โดยเอาตัวเองเป็นเครื่องวัด อย่างดีที่สุดก็จะศึกษาว่า เสียงกับความพ้องกัน หรือเอื้อต่อกันหรือไม่เพียงใด แต่จะสร้างหลักเกณฑ์ขึ้นมาเกี่ยวกับความงามของเสียงไม่ได้กันนัก อย่างดีก็เพียงแต่จะตั้งข้อสังเกตว่า กวีผู้นั้นผู้นี้ชอบใช้คำที่มีเสียงแบบนั้นแบบนี้อยู่บ่อย ๆ ในความหมายที่เป็นอย่างนั้นอย่างนี้ หรือในบริบท (context) เช่นนั้นเช่นนี้ ...ถ้าเรามีข้อมูลที่เป็นปรนัยมาสนับสนุนการวิจัยของเรา งานวิจารณ์ของเราก็คงจะมีน้ำหนักมากขึ้น จะขอยกตัวอย่างกลอนสุนทรภู่ที่รู้จักกันดีมาวิเคราะห์ดังนี้

สิ้นแผ่นดินสิ้นรสสุคนธา　　วาสนาเราก็สิ้นเหมือนกลิ่นสุคนธ์

นิราศภูเขาทอง

วิธีการเชิงปรนัยที่เราใช้กันอยู่ในระดับชาวบ้านก็คือเราชี้ให้เห็นถึงการ "เล่น" สัมผัส โดยเฉพาะอย่างยิ่ง "สัมผัสใน" ซึ่งเราถือว่าเป็นอัจฉริยลักษณ์ของสุนทรภู่



นักวรรณคดีอาจจะอธิบายว่าการที่สุนทรภู่เล่นเสียงสระอิซ้ำกันถึง ๕ ครั้ง ในกลอนสองวรรคนี้ เป็นการใช้เสียงเสริมความได้อย่างดียิ่ง การเน้นคำว่าสิ้นถึง ๓ ครั้ง ชี้ให้เห็นถึงความผิดหวังที่ค่อนข้างจะหนักหน่วงทีเดียว เพราะในวรรคแรกกวีออกเสียง สระอิ ไปพ้องกับคำว่า แผ่นดิน และในวรรคที่สอง เสียงสระอิไปพ้องกับคำว่า กลิ่น ซึ่งกระจายละลายหายไป เป็นการเสริมความที่กล่าวถึงความหวังที่หายไปด้วย นักสัทศาสตร์อาจจะวิเคราะห์ข้อความเดียวกันนี้ด้วยการจัดความเข้มข้นของเสียง อิ ในที่ต่าง ๆ กันว่าจะเทียบเคียงกันในหมู่สระ อิ ด้วยกันอย่างไร อาจจะศึกษาว่าการนำเอาสระ อิ มาผสมกับอักษรสูงอักษรต่ำนั้นมีลักษณะที่พึงสังเกตได้อย่างไร อาจจะศึกษาถึงบทบาทของสระอิเมื่อเทียบกับสระอื่น ๆ และก็อาจจะขยายวงของการวิเคราะห์ภาษาสุนทรภู่ออกไปถึงความตอนอื่น และวรรณกรรมเรื่องอื่น... (๒๕๒๔: ๙๕-๙๖)

ถึงแม้ยังไม่ปรากฏว่ามีผู้ใดศึกษาตามแนวนี้ แต่ก็เห็นชัดว่าความพยายามที่จะสร้างความมั่นใจในการวิเคราะห์ตีความและประเมินค่างานประพันธ์ดังยกตัวอย่างมานี้เกิดขึ้นด้วยความชื่นชมว่างานประพันธ์มีความหมายต่อชีวิต และสามารถเข้าถึงด้วยการวิเคราะห์สื่อหรือภาษาของบทประพันธ์อย่างมีเหตุผล และส่วนหนึ่งของงานประพันธ์นั้นก็รวมบทประพันธ์ของวรรณคดีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นด้วย

ข้อความข้างต้นจาก<u>นิราศภูเขาทอง</u> จัดเป็นคำกลอนที่มีชื่อเสียงของสุนทรภู่ และมักได้รับการยกเป็นตัวอย่างแสดงความไพเราะ น.ม.ส.ก็กล่าวถึง "ความเพลิน" จากคำประพันธ์สองวรรคนี้เหมือนกัน ใน "กลอนเลนักกลอน" เพื่อชี้ลักษณะของกาพย์กลอนดีว่าเป็น "เครื่องสำราญ" ดังนี้

> ...เมื่อสุนทรภู่ได้เขียนไว้ว่า "สิ้นแผ่นดินสิ้นรสสุคนธา วาสนาเราก็สิ้นเหมือนกลิ่นสุคนธ์" แลมีผู้ท่องให้ข้าพเจ้าฟัง ข้าพเจ้าจึงเห็นว่าดีนัก เพราะได้ความเพลินอย่างน้อย ๒ ประการ คือ เพลินโดยสำเนียงไพเราะประการหนึ่ง เพลินเพราะใช้คำสองสามคำได้ความลึกซึ้งอย่างหนึ่ง
>
> ข้าพเจ้านึกว่าคำว่าแผ่นดินซึ่งสุนทรภู่ใช้ในที่นั้นมีความหมายสองอย่าง หมายความว่ารัชกาลอย่างหนึ่ง หมายความว่าพื้นดินอย่างหนึ่ง เมื่อคำนั้นมีความหมายได้สองอย่างเช่นนี้ กลอนท่อนนั้นก็อ่านได้ความลึกซึ้งว่า ในสมัยที่พระเจ้าแผ่นดินพระองค์เก่ายังทรงปกครองบ้านเมืองบำรุงอาณาประชาราษฎร์อยู่นั้น แผ่นดินชุ่มชื่นมีรสหอมหวาน กล่าวนัยหนึ่ง พื้นดินเป็นที่เกิดแห่งพืชพรรณธัญญาหารแลบุบผชาติอันตระการ เมื่อไพร่ฟ้าข้าแผ่นดินอยู่เย็นเป็นสุข ฝนฟ้าตกต้องตามฤดูกาล แม่ธรณีย่อมดีในพระมหากษัตริย์ก็ช่วยส่งเสริมความสมบูรณ์ให้เกิดยิ่ง ๆ ขึ้น หรือถ้าจะกล่าวอีกอย่างหนึ่ง เมื่อราษฎรมีความร่มเย็นพื้นดินก็ให้ผลมาก ครั้นเมื่อพระเจ้าแผ่นดินพระองค์เก่าสิ้นไป พระเจ้าแผ่นดินพระองค์ใหม่ไม่ดี รสแห่งแผ่นดินก็สิ้นไป ราษฎรไม่มีความสุข แลวาสนาของสุนทรภู่โดยเฉพาะก็สิ้นไป เพราะพระเจ้าแผ่นดินไม่บำรุงความสามารถในตัวคน ถ้าจะเปรียบต่อไปให้ถึงใจ ก็คือว่าแผ่นดินไม่มีดอกไม้หอม แมลงภู่จะอาศรัยอยู่เป็นสุขอย่างไรได้

แต่เมื่อสองสามวันนี้ ...ข้าพเจ้าไปจับอ่านนิราสภูเขาทองเข้า ในนิราสนั้นกล่าวไว้แจ่มแจ้งว่า ในเวลาที่สุนทรภู่หมอบแต่งกลอนรับกับจมื่นวัยในเรือพระที่นั่งเวลาเสด็จพระราชดำเนินทรงทอดกระฐินอยู่นั้น ได้อยู่ใกล้พระองค์จนได้กลิ่นน้ำอบที่ทรงทา ครั้นสวรรคตเสียแล้วก็ไม่ได้กลิ่นน้ำอบนั้นอีก วาสนาของสุนทรภู่ก็สิ้นไปเหมือนกลิ่นน้ำอบนั้นเอง เมื่อหมายความว่าเพียงเท่านี้กลอนท่อนนั้นก็ดีน้อยลง ไม่ให้ความเพลินสุขุม เพราะความที่กล่าวนั้นเป็นความเปรียบนิดเดียว ความเพลินในวิธีที่กล่าวความนึกออกมาด้วยถ้อยคำอันดูดดื่มกินความไปได้กว้างขวางลึกซึ้งก็หมดไปทันที ความเพลินของข้าพเจ้าที่เคยมีนั้นเปรียบเหมือนลูกปี๊บที่เป่าลมเล่นอยู่ดี ๆ มันก็แตกเป็นขี้ริ้วยางไป ขี้ริ้วยางนั้นก็ยังอยู่ จะใช้เชือกผูกเป่าเป็นลูกปี๊บเล็ก ๆ อีกก็ได้ แต่จะทำอย่างไรมันก็ไม่เหมือนลูกใหญ่ (ในสามเรื่องเอกของ น.ม.ส. ม.ป.ป.: ๓๙๙-๔๐๐)

คุณค่าของวรรณคดีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นได้สืบทอดผ่านการเสพงานตั้งแต่สมัยของการสร้างงานมาจนถึงปัจจุบัน คุณค่าดังกล่าวมิใช่การยกย่องตาม ๆ กัน แต่เกิดจากประสบการณ์ในการเสพงานด้วยตัวเองที่บอกเล่าชี้แจงแก่ผู้อื่น และถกเถียงโต้แย้งกันได้ การถกเถียงโต้แย้งนั้นเป็นกิจกรรมทางปัญญาและทางอารมณ์ และทำให้เห็นว่าวรรณคดีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นยังเป็นสิ่งชวนค้นคิด และยั่วยุให้ศึกษาไม่สิ้นสุด การศึกษาในสมัยใหม่ของนักวิชาการต่างสาขา แม้มิได้มุ่งที่จะวิเคราะห์โครงสร้างของความเป็นวัตถุสุนทรีย์หรือกลวิธีทางวรรณศิลป์ ก็มิอาจละเลยการตีความจากการพินิจถ้อยคำอันเป็นวัสดุของงานที่สัมพันธ์กับองค์ประกอบอื่นคือ ตัวละครและเหตุการณ์ของเรื่อง ดังที่ สมบัติ จันทรวงศ์ ซึ่งตั้งเป้าหมายที่จะวิเคราะห์การศึกษาทางการเมืองในงานเขียนประเภทนิทานของสุนทรภู่ (ใน สมบัติ จันทรวงศ์ และ รังสรรค์ ธนะพรพันธุ์ บรรณาธิการ ๒๕๑๙: ๑๕๑-๑๕๒) ได้วิเคราะห์ว่าข้อความที่พระฤาษีสอนสุดสาครนั้นไม่อาจวิเคราะห์แยกออกจากบริบท และเป็นข้อความที่แสดงความหมายสอดคล้องกับประเด็นสำคัญของการศึกษาของตัวละคร คือการศึกษาที่ทำให้หยั่งรู้ถึงวิสัยของมนุษย์ ซึ่ง "ดูเหมือนว่าจะเป็น 'ปัญญา' ที่สูงกว่าวิชาธรรมดา ๆ" รายละเอียดของการวิเคราะห์ มีดังนี้

...ถ้าคำนึงถึงสถานการณ์เป็นหลัก ก็จะพบว่าการที่สุดสาครเสียทีแก่ชีเปลือย ก็เนื่องมาจากว่า สุดสาครไม่เข้าใจเจตนา และวิสัยหรือจิตใจของคนอย่างชีเปลือย และด้วยเหตุนี้เอง การที่สุนทรภู่เขียนให้พระโยคีสอนสุดสาครให้เข้าใจต่อไปว่า "อย่าไว้ใจมนุษย์" เป็นสิ่งแรก

จึงเป็นสิ่งที่เหมาะสมที่สุด เพราะพระไยคีสอนสุดสาครให้เข้าใจต่อไปว่าความรักที่แท้จริงหาได้จากบิดาและมารดาเท่านั้น ไม่ใช่ความห่วงใยจอมปลอมจากคนอย่างชีเปลือย นอกจากนี้แล้ว สำหรับสิ่งที่จะเป็นที่พึ่งแก่ตนนั้น ในท้ายที่สุดแล้วก็ไม่ใช่บิดามารดาหรือตัวพระไยคี แต่เป็นการพึ่งตัวเอง ในแง่นี้การศึกษาของสุดสาครไม่ว่าจะมากมายสักเพียงไหนก็ยังไม่อาจถือได้ว่าสมบูรณ์จนกว่าสุดสาครจะรู้จักพึ่งตนเอง และ... "จิตใจ" ของมนุษย์เป็นสิ่งซึ่งยากจะวัด ความผิดพลาดของสุดสาครนั้น...เป็นเพราะสุดสาครพูดโดยไม่ทันคิดถึงน้ำใจของคนที่ตัวเองจะพูดด้วย สุดสาครจึงควรคิดก่อนพูด และควรจะยึดหลักง่าย ๆ ว่า "ใครรักรักมั่งชังชังตอบ" แต่ที่สำคัญที่สุดก็คือ การที่สุดสาครควรจะสำนึกว่าการที่มีวิชาความรู้นั้น แม้จะเป็นสิ่งประเสริฐ แต่สิ่งที่ประเสริฐกว่าก็คือ การใช้สติปัญญาและปฏิภาณมาประกอบกับวิชาการเพื่อรักษาตัวเอง เมื่อพิจารณาในแง่นี้ก็จะเห็นว่า การที่จะมองว่าสุนทรภู่สอนคนให้เห็นแก่ตัวอย่างใดๆ นั้นไม่น่าจะถูกนัก และในทำนองเดียวกัน การที่จะตีความหมายว่า สุนทรภู่สอนศีลธรรมหรือทางนิพพานให้กับสุดสาคร ในที่นี้ ก็น่าจะเป็นสิ่งที่ยิ่งขัดกับสถานการณ์อยู่มาก เพราะในขณะนั้นพระไยคีกำลังพูดกำลังสอนให้สุดสาครเข้าใจโลก เข้าใจเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นกับตน โดยเฉพาะอย่างยิ่งผู้ตีความดังกล่าวน่าจะเป็นผู้ที่มองข้ามคำกล่าวที่ขัดกับพุทธศาสนาที่ปรากฏอยู่ในคำสั่งสอนนี้ คือตอนที่ว่า "ใครรักรักมั่งชังชังตอบ" ไปสิ้น แต่ที่สำคัญที่สุดก็น่าจะเป็นจุดที่ว่าคำสอนนี้เป็นการสอนให้สุดสาครตระหนักถึงความสำคัญของการหยั่งรู้ใจ รู้วิสัยของมนุษย์ซึ่งจะนำไปสู่การรักษาเอาตัวรอดในที่สุด และนี่ก็ดูเหมือนว่าจะเป็น "ปัญญา" ที่สูงกว่าวิชาธรรมดา ๆ

ความนิยมในงานประพันธ์เป็นเหตุผลหนึ่งที่ทำให้นักวรรณคดีในฐานะส่วนหนึ่งของผู้เสพในสมัยหลัง ใคร่จะหาคำตอบว่างานประพันธ์นั้นใช้วัสดุอะไร และอย่างไร กลวิธีในการประกอบวัสดุนั้นมีหลายชั้น ตั้งแต่กลวิธีทางภาษา เช่น เสียง คำ สำนวนโวหาร และกลวิธีที่ขึ้นกับประเภทของงานและความมุ่งหมายของผู้แต่ง

ในการวิจารณ์ระเด่นลันไดของพระมหามนตรี (ทรัพย์) วิทย์ ศิวะศริยานนท์ ซึ่งได้ศึกษาวรรณคดีจากตะวันตก จัดประเภทระเด่นลันไดว่าเป็นเรื่องเสียดสี (parody) โดยอธิบายว่าเป็นลักษณะสากลที่มีในวรรณคดีของชาติต่าง ๆ มีลักษณะสำคัญคือ

...เลียนล้อชีวิต ขนบธรรมเนียม หรือแบบอย่างวรรณคดีที่นิยมกันทั่วไป เรื่องชะนิดนี้ต้องมีสิ่งที่เป็นเป้าอยู่ก่อน โดยมากสิ่งที่เป็นเป้านั้นมักจะเป็นวรรณกรรมชั้นเอกเรื่องหนึ่ง เรื่องนี้ [ระเด่นลันได] เป็น Parody แต่งตามแบบของเรื่องที่เป็นเป้าหรือที่ตั้งใจจะเลียนล้อนั้น แต่เจตนารมณ์ของเรื่องเป็นอย่างโอละพ่อ เจตนารมณ์ของเรื่อง Parody คือแสดงให้เห็นว่าชีวิตนั้น ๆ ขนบธรรมเนียมอย่างนั้น วรรณกรรมชะนิดนั้น ๆ สูง ล้าสมัย หรือเคร่งขรึมเกินไป (๒๔๘๙: ๙)

วิทย์ ศิวะศริยานนท์ ได้ชี้ว่า ระเด่นลันได "ล้ออิเหนา" โดยตรง เห็นได้จากชื่อตัวละครและการพูดพาดพิงถึงอิเหนาหลายแห่ง และยังล้อเรื่องจักร ๆ วงศ์ ๆ ของไทยโดยทั่วไป ซึ่งเป็นเรื่องที่เกี่ยวกับ "ชีวิตและพฤติการณ์ของกษัตริย์ เต็มไปด้วยขนบธรรมเนียมและความเป็นไปตลอดจนภาษาของบุคคลชั้นสูง" ส่วนวิธีล้อนั้นปรากฏในบทชมโฉมและการพรรณนาชีวิตความเป็นอยู่ของตัวละคร "การล้อนั้นล้อได้แนบเนียนเหลือเกิน ไม่เป็นการล้ออย่างโจ่งแจ้งเกินไป ทำให้เราเห็นความแตกต่างระหว่างระเด่นลันไดกับอิเหนา และพระเอกในเรื่องอื่น ๆ ทั่วไปด้วยการเปรียบเทียบอย่างเหมาะเจาะ (เรื่องเดียวกัน: ๑๑-๑๒)

ผู้วิจารณ์ได้แสดงความชื่นชมว่า พระมหามนตรี* ใช้กลเม็ดอย่างแนบเนียน ๒ ประการ โดยไม่จำเป็นต้องใช้ความหยาบโลน กลเม็ดนั้น คือ "ลีลา" ที่ "เต็มไปด้วย Surprise คือสิ่งที่ผู้อ่านมิได้คาดหมายนึกฝันถึงเลย เช่น ระเด่นลันไดทรงตะบองแต่ไม่ใช่เพื่อรบกับยักษ์หรือท้าวพระยาเมืองอื่น แต่เพื่อ "กันหมาจะราวี" กลเม็ดอีกอย่างหนึ่งคือ "Irony คือการแสร้งพูดเป็นทียกย่องสรรเสริญแต่ด้วยเจตนาจะแสดงความรู้สึกตรงกันข้าม" ซึ่ง "เป็นความขันละเมียดละไมอยู่ในเชิง" เช่น ที่พูดถึงระเด่นลันไดว่า "เที่ยวสืชอขอข้าวสารทุกบ้านช่อง เป็นสะเบียงเลี้ยงท้องของถวาย ไม่มีใครขังขิงทั้งหญิงชาย ต่างฝากกายฝากตัวกลัวบารมี" และอธิบายว่า "เนื้อหาของ Irony อยู่ที่ว่าตัวละครในเรื่องไม่รู้สึกตัวว่าการกระทำของตนเป็นที่น่าขบขัน

---

* ในต้นฉบับของบทวิจารณ์ เรียกพระยามหามนตรี ในที่นี้ได้แก้เป็นพระมหามนตรีทุกแห่งที่ยกมา

อย่างไร Irony เป็นการคบคิดรู้กันระหว่างผู้แต่งกับผู้อ่าน" (เรื่องเดียวกัน: ๑๒-๑๓) และได้ชี้ลักษณะเฉพาะของ Irony ในเรื่องนี้ ว่า

> ...เป็น Irony ที่เปี่ยมไปด้วยความเมตตาเอ็นดู ความเห็นอกเห็นใจ หาเป็น Irony ที่ขมขื่นอย่างของ Swift หรือเคร่งขรึมอย่างหม่อมเจ้าอิศรญาณ หรือ Irony แบบคนเสมอนอกของ Thackeray ...ผู้อ่านจะรู้สึกว่าพระมหามนตรีมีความเอ็นดูและผักใฝ่ในตัวละครของเขา ถึงจะล้อเลียนอย่างไรก็ทำอย่างไมตรีและเห็นอกเห็นใจ (เรื่องเดียวกัน: ๑๓-๑๔)

นอกเหนือจากอารมณ์ขันแล้ว วิทย์ ศิวะศริยานนท์ ยังให้คุณค่าอย่างสูงว่า <u>ระเด่นลันได</u> "วาดชีวิตให้เราเห็นเด่นชัด" ด้วยความสังเกตของผู้แต่ง จึง "สามารถบรรยายทุกอิริยาบถทุกก้อยคำของตัวละครอย่างสมจริง" และว่า

> ในการวาดชีวิตและพฤติการณ์ของตัวละครนั้น พระมหามนตรีมิได้กล่าวเกินความจริง หรือบิดผันความจริงไปอย่างหนึ่งอย่างใดเลย เรารู้สึกว่านี่แหละคือชีวิตธรรมดาทุกเมื่อเชื่อวันของบุคคลเหล่านี้ ที่จริงชีวิตเช่นนี้ในตัวของมันเองไม่มีอะไรขันเลย การกินข้าวตังกับหนังปลาหรือการสีซอขอข้าวสารของระเด่นลันได การเลี้ยงวัวของท้าวประดู่เป็นของธรรมดาสามัญที่สุดสำหรับคนจน ๆ เช่นนั้น ความขันอยู่ที่ว่า พระมหามนตรีให้ชื่อลันไดว่า ระเด่น และสมมติประดู่เป็นท้าวต่างหาก กินข้าวตังกับหนังปลาไม่ขัน แต่<u>เสวย</u>ข้าวตังกับหนังปลานั่นซีจึงจะขัน หัวใจของเรื่องนี้อยู่ตรงนี้ อยู่ตรงความขัดแย้ง (Contrast) ระหว่างยศศักดิ์ที่สมมติขึ้นของตัวละคร และชีวิตจริง ๆ พฤติการณ์จริง ๆ ของบุคคลเหล่านี้นั่นเอง (๒๔๘๙: ๑๖)

คุณค่าของ<u>ระเด่นลันได</u> ที่ผู้วิจารณ์ได้วิเคราะห์ดังแสดงมานี้ เห็นได้ว่าเป็นการวิเคราะห์กลวิธีทางภาษาเป็นส่วนใหญ่ นอกจากวิเคราะห์กลวิธีสร้างอารมณ์ขันด้วย Surprise, Irony, และ Contrast แล้ว ยังได้จับน้ำเสียงของผู้แต่งต่อตัวละครด้วย ผู้วิจารณ์ได้ประเมินค่าเชิงเปรียบเทียบพระมหามนตรีกับกวีอื่น และ<u>ระเด่นลันได</u>กับวรรณคดีชั้นสำคัญของยุค ดังนี้

เรื่องระเด่นลันไดมีทั้งบทสุภาพและบทไพร่ที่ต้องใช้สำนวนต่ำอย่างที่คนชั้นต่ำจะพึงพูดจากัน พระมหามนตรีแต่งได้ดีทั้งสองกระบวนเป็นที่น่าสรรเสริญ ในเชิงสุภาพนั้น เรารู้สึกว่าถ้าพระมหามนตรีตั้งใจแต่งบทละครที่มีเจตนารมณ์และกระบวนกลอนชั้นสูงอย่างอิเหนาหรือกาฬีก็คงแต่งได้เป็นอย่างดี แต่พระมหามนตรีมิได้มีใจชอบทางนั้น กวีผู้นี้เป็นผู้ที่สันทัดในภาษาไทยอย่างหาตัวจับยาก รู้คำหนักคำเบา รู้รสรู้สีของคำ ในบทที่ต้องใช้สำนวนไพร่นั้นก็แต่งได้ดีไม่หยาบโลนเกินไปสมบทสมบาทนิสัยของตัวละคร สำนวนของพระมหามนตรี ทำให้นึกถึงขุนช้างขุนแผน ซึ่งเป็นเรื่องที่ใช้ไวหารกล้า เรียกนกว่านก เรียกไม้ว่าไม้ ถึงบทรักก็บรรยายความรู้สึกอย่างละเอียดลออจับใจ ถึงบทที่พรรณนาความรู้สึกอันสูง เช่น ความอาลัยรักความกตัญญูก็ทำได้อย่างวิเศษทำให้จิตต์ใจของผู้อ่านสิงโลด แต่เมื่อถึงบทที่จำต้องใช้ถ้อยคำรุนแรง แม้หยาบคายก็ปล่อยอารมณ์ศิลปอย่างเต็มที่โดยไม่ได้ยับยั้งว่าพูดเช่นนั้นไม่ได้เช่นนี้ไม่ได้เพราะหยาบเกินไป ระเด่นลันไดก็เช่นเดียวกัน ... (เรื่องเดียวกัน: ๑๔-๑๕)

และ

สรุปรวมความได้ว่าเรื่องระเด่นลันไดเป็นชิ้นเอกชิ้นหนึ่งในวรรณคดีไทย วรรณคดีของเราอุดมไปด้วยเรื่องรักอันหวานเจื้อยเช่นอิเหนา ที่โศกซึ้งวาบหวามใจเช่นพระลอ ที่เผ็ดร้อนถึงอกถึงใจเช่นขุนช้างขุนแผน แต่เรายังขาดเรื่องรักในทำนองเสียดสีอยู่มาก ระเด่นลันไดเป็นเรื่องหนึ่งในกระบวนนี้ มีอิเหนาแล้วเราต้องมีระเด่นลันไดด้วย วงวรรณคดีของเราจึงจะสมบูรณ์ (เรื่องเดียวกัน: ๑๗)

ลักษณะการล้อเลียนด้วยอารมณ์ขันที่เปี่ยมไปด้วยความเห็นอกเห็นใจต่อตัวละครด้วยภาษาอันมีพลังในระเด่นลันไดจากการวิเคราะห์ข้างต้นนี้ ไม่ได้รับการเห็นพ้องเท่าใดนักจากจิตร ภูมิศักดิ์ ในบทความเรื่อง "บทบาททางวรรณคดีของพระมหามนตรี" พิมพ์ครั้งแรกใน สายธาร พ.ศ. ๒๕๐๐ จิตร ภูมิศักดิ์ ในนาม "ทีปกร" เห็นไปอีกทางหนึ่งว่า

...พระมหามนตรีกล่าวถึงชีวิตของคนผู้อาภัพเหล่านี้ มิใช่เพื่อจะคัดค้านความอยุติธรรมของสังคม หากมีจุดมุ่งเพียงเพื่อจะแหวกกรอบวรรณคดีของศักดินาที่จำเจอยู่กับชีวิตของชนชั้นสูงลงมาสู่ชีวิตของสามัญชนเท่านั้น และก็สะท้อนชีวิตของสามัญชนออกมาตามภาพที่

เห็น และทั้งนี้เป็นการสะท้อนเพียงด้วยความสำนึกเยี่ยงชนชั้นศักดินาทั้งปวงในยุคนั้นเท่านั้น!

พระมหามนตรีได้พังทลายกำแพงเก่าคร่ำออกมาจริง แต่เขามิได้ทลายกำแพงการเอาเปรียบและทำนาบนหลังคนของระบบเศรษฐกิจศักดินา หากได้เพียงแต่ทลายกำแพงอันเก่าคร่ำและคับแคบของศิลปวรรณคดีอันจำเจมลืดชืดของศักดินาลงเท่านั้น!

แต่ถึงกระนั้นก็ดี การทำลายกรอบกำแพงของวรรณคดีศักดินาที่พระมหามนตรี (ทรัพย์) กระทำนั้น ก็ต้องนับว่าเป็นการกระทำอันองอาจและมีลักษณะก้าวหน้าที่สุดทีเดียวสำหรับยุคสมัยของศักดินาเช่นนั้น (๒๕๒๓: ๓๓)

สิ่งที่น่าสังเกตก็คือ จิตร ภูมิศักดิ์ ไม่ได้พิจารณาน้ำเสียงของผู้แต่งต่อตัวละครของตนจากกลวิธีทางภาษาเท่าใดนัก ที่คล้ายกับการวิจารณ์ของวิทย์ ศิวะศริยานนท์ ก็คือการวิเคราะห์ลักษณะที่ให้อารมณ์ขันว่า "การใช้ถ้อยคำที่ตรงข้ามกันและใช้ข้อความที่ตรงข้ามกัน นั่นคือมีลักษณะความขัดแย้งทางถ้อยคำและข้อความ (Contrast) วิธีนี้ก็คือ กล่าวถึงสิ่งที่ถือว่าต่ำ ๆ และสามัญด้วยถ้อยคำอันงามหรู แล้วหักความหลบลงเป็นเรื่องสามัญดาษ ๆ ทันที" (เรื่องเดียวกัน: ๔๓)

จิตร ภูมิศักดิ์ วิเคราะห์ว่า พระมหามนตรีแหวกวงล้อมวรรณคดีศักดินา ที่มุ่งพรรณนาตามอุดมคติอันจำเจจืดชืด และห่างไกลจากความจริง ทั้งนี้น่าจะเป็นการตีความของผู้วิจารณ์ เช่น

ในด้านตัวละครหญิง พระมหามนตรีก็ได้เยาะเย้ยนางเอกที่งามอย่างเพ้อฝันของวรรณคดีเก่า ๆ ไว้อย่างสุดฝีมือ ขึ้นต้นก็เสนอออกมาทีเดียวว่า

เมื่อนั้น นางประแคะหูกลวงดวงสมร

(เรื่องเดียวกัน: ๓๔)

จิตร ภูมิศักดิ์ แสดงเหตุผลของการตีความว่า "พระมหามนตรีได้ใช้วิธีการพิเศษอันน่าปรบมือให้เกียรติอีกประการหนึ่ง [นอกจากการสะท้อนภาพจากชีวิตจริง] นั่นคือ ได้ใช้วิธีการ

ประชดประชัน เสียดสีและเยาะเย้ย" (เรื่องเดียวกัน:๓๔) ทั้งนี้เพราะ "พระมหามนตรีมีชีวิตอยู่ท่ามกลางยุคสมัยของ 'ความงามในอุดมคติ' และก็คงจะรู้สึกอึดอัด รำคาญ และ 'หมั่นไส้' การเทิดทูนความงามอันเกินจริงนั้นเต็มสติกำลัง" (เรื่องเดียวกัน: ๓๔)

บทวิจารณ์ของ จิตร ภูมิศักดิ์ นี้ เน้นหนักไปในทางอธิบายจุดประสงค์ของผู้แต่งระเด่นลันได เพื่อชี้คุณค่าในแง่ลบของวรรณคดีที่เขาเรียกว่า "วรรณคดีศักดินา" เช่นเมื่อแสดงความชื่นชมต่อบทชมโฉมในระเด่นลันได ก็กล่าวว่า

> ถ้าหากพระมหามนตรีจะกล่าวเท็จเยี่ยงกวีเก่า ๆ พระมหามนตรีก็คงจะกล่าวถึงนางประแดะไว้ทำนองว่า 'เอวบางร่างรัดกำดัดสวาท ผุดผาดสารพัดครัดเคร่ง (รามเกียรติ์ ร.๒) หรือไม่ก็ต้องกล่าวถึงนมของนางประแดะไว้ว่า "สองถันสันทัดสัตบุษย์ พึ่งผุดพ้นท่าชลาสินธุ์" (บทละครเรื่องพระลอ สำนวนวังหน้า สมัยรัชกาลที่ ๓) แต่พระมหามนตรีไม่นิยมกล่าวเท็จ จึงได้สะท้อนความจริงออกมาว่า "สองเต้าห้อยตุงดังถุงตะเคียว ใคนเหี่ยวแห้งรวบเหมือนบวบต้ม" และ "น้อยฤาหมแต่ละข้างช่างครัดเคร่ง ปลั่งเปล่งใจหายคล้ายกล้วยปิ้ง" (เรื่องเดียวกัน: ๔๐) [เน้นโดยผู้วิจัย]

ที่น่าสนใจก็คือ จิตร ภูมิศักดิ์ ได้ชี้เหตุผลที่งานประพันธ์นี้เป็นที่ชื่นชมกันอย่างแพร่หลายและกว้างขวางมาโดยตลอดว่าเป็นเพราะ "ลักษณะอันล้อเลียนเยาะเย้ยแหวกวงล้อม" จาก "วรรณคดีศักดินา"

> การล้อเลียนและเยาะเย้ยแบบฉบับในการแต่งวรรณคดีของศักดินาที่พระมหามนตรีได้บรรจุลงไว้ในบทละครของเขานี้เอง ที่ตึงดูดผู้อ่านให้นิยมกันอย่างแพร่หลายในยุคนั้นและสร้างความครื้นเครงเรียกเสียงหัวเราะจากผู้อ่านได้อย่างกว้างขวาง ผู้ที่อ่านบทละครของพระมหามนตรีล้วนพึงใจในความตลกขบขันของบทและถ้อยคำด้วยกันทุกคน แต่ความตลกขบขันนั้นอยู่ที่พระมหามนตรีได้แหวกวงล้อมของกรอบเก่า ๆ ออกมา และล้อเลียนเยาะเย้ยมันได้อย่างมีชีวิตชีวา จะโดยสำนึกหรือไม่ก็ตาม ประชาชนยุคนั้นและแม้ยุคนี้ได้นิยมบทละครเรื่องระเด่นลันไดก็เพราะลักษณะอันล้อเลียนเยาะเย้ยแหวกวงล้อมของมันนี้อย่างไม่ต้องสงสัย (เรื่องเดียวกัน: ๔๖)

จิตร ได้ชี้ว่าระเด่นลันได ประสบความสำเร็จสูงสุดเพราะได้ล้อเลียน "กรอบของวรรณคดีเก่าของศักดินา" ได้อย่างคมคาย โดยที่กวีในยุคต่อมาที่พยายามเลียนแบบไม่ได้คำนึงถึง (เรื่องเดียวกัน: ๔๕-๔๖)

ข้อถกเถียงในการประเมินค่า "ความงาม" ของงานประพันธ์อาจเกิดขึ้นจากบทวิจารณ์ที่มีแง่มุมอันน่าสนใจ ความคิดเห็นที่ร่วมกันและต่างกันในบางแง่ของนักวิจารณ์ในบทความทั้งสองบทข้างต้นนี้ย่อมทำให้ผู้เสพงานเข้าถึงตัวงานได้ในหลายแง่มุม และเป็นสิ่งกระตุ้นให้คิดค้นหาคำตอบที่หนักแน่นขึ้น เช่น การสร้างศิลปะในเชิงอุดมคตินั้นเป็นการกล่าวเท็จจริงหรือไม่ การแต่งเลียนล้อวรรณคดีแบบฉบับเป็นประจักษ์พยานว่าวรรณคดีนั้นขาดพลังและไร้รสชาติจริงหรือ เหล่านี้เป็นต้น

ในประเด็นของคุณค่าของเรื่องเลียนล้อนี้ เห็นได้ว่าขึ้นกับประสิทธิภาพของภาษาเป็นอย่างมาก เจตนา นาควัชระ ได้ตั้งข้อสังเกตอันน่าสนใจว่า

> ถ้าจะหาตัวบ่งชี้วุฒิภาวะทางภาษา นักคิดรุ่นเก่ามักจะให้คำตอบที่คล้าย ๆ กันว่า วรรณคดีที่มีคุณค่าคือตัววัดวุฒิภาวะของภาษาได้ดีที่สุด เพราะงานทางวรรณศิลป์ที่ทรงคุณภาพย่อมจะถ่ายประสบการณ์มนุษย์ได้อย่างกว้างขวางและลึกซึ้ง ผู้เขียนใคร่ขอเสนอความคิดที่ขีดวงแคบลงมาอีกสักเล็กน้อย นั่นก็คือ ถ้าภาษามีพัฒนาการมาจนถึงขั้นที่เกิดความมั่นใจในตัวเองพอที่จะล้อตัวเองได้ เมื่อนั้นภาษาได้บรรลุวุฒิภาวะแล้ว... ภาษาอาจอับเฉาไปได้ด้วยภาษานั้นหลงตนเองขึ้นมา และภาษาที่หลงตนเองก็คงจะพัฒนาไปไม่ถึงวุฒิภาวะ ในขณะที่ภาษาซึ่งล้อตัวเองได้นั้นคือภาษาซึ่งปฏิเสธที่จะหลงตัวเอง ทางแห่งวุฒิภาวะจึงเรียกได้ว่าเป็นทางเปิด (๒๕๒๒: ๔๔๓)

สิ่งสำคัญในงานประเภทเลียนล้อที่บ่งชี้ถึงผู้แต่ง ก็คือ "ก่อนที่จะล้อผู้อื่นได้อย่างแยบยล ผู้แต่งจะต้องศึกษางานของผู้อื่นให้ถ่องแท้" (เรื่องเดียวกัน หน้าเดียวกัน) ยิ่งกว่านั้น

เรื่องของการล้อเลียนทางภาษานั้น เป็นส่วนหนึ่งของกระบวนการเสริมความมั่งคั่งในทางภาษาและในทางวรรณศิลป์ การล้อเท่ากับเป็นการแสดงว่าสิ่งที่เรานำมาล้อนั้นควรแก่การที่จะได้รับความสนใจ การล้อจึงเป็นการเสริมคุณค่าของต้นแบบไปด้วยในตัว หมายความว่า

สิ่งที่เราล้อนั้นมีความสำคัญอยู่ไม่น้อย เข้าทำนองเดียวกับว่าระเด่นลันไดมิได้ลดคุณค่าของพระราชนิพนธ์เรื่องอิเหนา แต่เป็นการเสริมคุณค่าเสียด้วยซ้ำไป... ถ้าภาษาที่ล้อภาษาเป็นตัวบ่งบอกวุฒิภาวะจริง นักเขียนที่ไปถึงขั้นนั้นได้ย่อมจะต้องเปี่ยมด้วยขันติธรรม... (เรื่องเดียวกัน: ๔๔๕-๔๔๖)

ข้อถกเถียงต่อคุณค่าของวรรณคดีในยุคเก่ารวมทั้งสมัยรัตนโกสินทร์ด้วย มักขึ้นกับการตีความของผู้เสพเป็นอย่างมาก บางครั้งก็เป็นการใช้เหตุผลภายนอกตัวงาน ที่เหมาะรวม ๆ กันไป เช่น อินทรายุธ ในบทความเรื่อง "บทอัศจรรย์เป็นลักษณะการประพันธ์ทางชนชั้นที่ทึกทักตนเป็นสมมติเทวดา" พิมพ์ครั้งแรกในอักษรสาส์น พฤษภาคม ๒๔๙๓ กล่าวว่า บทอัศจรรย์เป็นการเขียนที่มีหลายนัย หากจะอ้างได้ว่าเขียนโดยไม่มีจิตใจในทางต่ำ ก็จะต้องสามารถทำให้ผู้อ่านไม่คิดไปในทางต่ำด้วย บทอัศจรรย์เป็นเครื่องชี้ว่าผู้แต่งเป็นคนหน้าไหว้หลังหลอก เพราะ "กลัวและอายที่จะเปิดเผยว่าตนเป็นผู้ทำสิ่งที่ตนห้ามและตนติเตียนและตนทำเกลียดชัง ครั้นจะทำสิ่งที่ตนชอบนั้นก็ไม่ได้ จึงต้องทำ แต่ทำให้เป็นง่ามแง่เอาไว้สำหรับเลี่ยงการเจรจา" และยังกล่าวว่า "พวกผู้ดีทั้งหลายนั้นเป็นคนช่างเจรจานัก ฝึกฝนกันมาแต่เล็กแต่น้อยที่จะพูดตลบตะแลงให้รอดตัวไป" (๒๕๒๒: ๖๙-๗๐)

อินทรายุทธ ได้กล่าวเชื่อมโยงผู้แต่งกับขนบการประพันธ์และจุดประสงค์ที่มุ่งให้เกิดผลแก่ผู้เสพในบริบททางสังคม ว่า

> การเขียนบทอัศจรรย์ขึ้นก็เพราะพวกที่เขียนเป็นพวก "ผู้ดี" นิสัยของพวกเหล่านี้หมกมุ่นมัวเมาอยู่แต่ในกามราคะ ซึ่งตนคิดเห็นว่าเป็นความสุขอันประเสริฐสุด การขาดสิ่งเหล่านี้ก็จะทำให้อารมณ์เห้งแล้งและขุ่นมัวไป พวกนี้มีเครื่องบำเรอบำรุงความสุขที่ว่ามานี้มากมายหลายอย่าง กาพย์กลอนที่มีบทอัศจรรย์ก็เป็นเครื่องบำเรอบำรุงความสุขส่วนหนึ่งของเขา เขาจึงได้เขียนหรือจัดให้มีการเขียนขึ้นไว้ เพื่อตนอ่านฟังเอง แต่ต้องเขียนให้เป็นง่ามแง่เพื่อประโยชน์ที่จะเอาไว้ได้เถียงเมื่อมีใครมาติเตียนว่าเป็นบทหยาบลามกในภายหลัง

ยิ่งกว่านั้นบทอัศจรรย์เป็นเครื่องก่อความลุ่มหลงในเรื่องเหลวไหลนอกไปจากทำตัวเป็นหมาจิ้งจอกหางด้วนแล้ว พวก "ผู้ดี" ซึ่งเป็นชนชั้นปกครอง ยังมองเห็นประโยชน์ที่จะทำให้

ประชาราษฎร์คลั่งในเรื่องเหล่านี้อย่างงมงาย เพื่อตนจะได้กุมจิตต์ใจอยู่และปกครองง่าย อีกด้วย กาพย์กลอนที่มีบทอัศจรรย์ทั้งหลายแหล่ก็เป็นเครื่องมือสำหรับปกครองอย่างหนึ่งที่ชนชั้นปกครองฝ่ายปฏิกิริยาได้ใช้มาเสียจนเคยชิน

แต่ก็ลืมที่จะกล่าวความขบขันข้อหนึ่งเสียมิได้ คือ บทอัศจรรย์อันลามกอย่างปฏิเสธไม่ได้นี้ ได้กลับกลายเป็น Fashion อย่างหนึ่งของการรจนากาพย์กลอนไทย ท่านนักปราชญ์ราชบัณฑิตทั้งหลายล้วนแต่นิยมชมชอบ พอใจที่จะอ่าน และถ้ามีโอกาสแต่งกะเขาได้บ้างก็ไม่เว้นที่แต่งเสียทีเดียว พวกเหล่านี้เป็นพวกมีความคิดล้าหลัง, เก่า, คร่ำครึและฟุ้ง ที่เป็นพวกผู้ดีแปดสาแหรกก็ได้แต่งไปตามนิสัยที่อบรมกันมา แต่พวกที่คลั่งจะเป็น "ผู้ดี" กะเขาบ้าง ก็อดไม่ได้ที่จะเดินแบบตาคะมำไปในความโง่ Fashion ในงานสวรรค์นันทวไนทยาน Eden เช่นว่านี้ จึงมีอยู่ดาดดื่นในวรรณกรรมสยาม (๒๕๒๒: ๓๐)

สุภา ศิริมานนท์ ได้ประเมินค่างานที่เขาเรียกว่า "วรรณคดีโบราณ" (ใน จินดา ศิริมานนท์, ผู้จัดพิมพ์ ๒๕๒๙: ๑๐๐-๑๐๑) โดยแยกออกเป็น ๒ ส่วน คือ เนื้อหา และรูปแบบ เขากล่าวว่ารูปแบบของวรรณคดีเหล่านี้ "เป็นสุนทรียะ...ทำให้ผู้อ่านลุ่มหลงงงงวย" ความยืนยงของงานเหล่านี้เป็นเพราะสิ่งที่เขาเรียกว่า "ภารธุระ(mission)"ของรูปแบบซึ่งเป็น "สุนทรียะโดยแท้จริง" แต่ในด้านเนื้อหานั้น เขาเห็นว่า ภารธุระทางเนื้อหาของวรรณคดีเหล่านี้น่าจะจบสิ้นลงแล้ว และภารธุระของรูปแบบดังกล่าวเป็นสิ่งสอดคล้องกับภารธุระทางเนื้อหาที่เหมาะกับยุคก่อนเพราะ

วรรณคดีเช่นนี้ในยุคหนึ่งอาจจะมีภารธุระสูงและสำคัญมาก เพราะสามารถใช้เป็นเครื่องมือเพื่อให้บรรยากาศของยุคนั้น ๆ ตกอยู่ในความเคลิบเคลิ้มและลุ่มหลงมัวเมาในทางธรรมชาติฝ่ายต่ำ ซึ่งธรรมชาติฝ่ายต่ำนั้นเกาะยึดคนได้ง่าย และก็ใช้ให้เป็นเครื่องมอมเมาลุ่มหลงได้ง่ายด้วย

ม.ล.บุญเหลือ เทพยสุวรรณ กล่าวถึงการประเมินค่าในเชิงลบเช่นนี้ว่า

...มีผู้ตีความพระราชนิพนธ์เรื่องอิเหนาของรัชกาลที่ ๒ ว่า เป็นเรื่องกามารมณ์ทั้งสิ้น และวิจารณ์ว่ายืดเยื้อ กล่าวถึงการอาบน้ำแต่งตัว แล้วก็การเดินทางชมป่า ชมไม้ บทเกี้ยวพาราสี ไม่แลเห็นว่าผู้แต่งมีใจเป็นห่วงอาณาประชาราษฎร์

การตีความเช่นนี้ เป็นการตีความตามความพอใจ ซึ่งทุกคนย่อมมีสิทธิ์ที่จะทำได้ แต่ไม่สอดคล้องกับหลักวิชาวรรณคดี หรือวรรณคดีวิจารณ์(ต่างประเทศถือว่า ๒ วิชานี้เป็นวิชาเดียวกัน การเรียนวรรณคดีโดยไม่วิจารณ์เป็นไปไม่ได้) การตีความงานประพันธ์ เช่น อิเหนา เราต้องคำนึงถึงรูปแบบว่าเป็นบทละครรำ ซึ่งผู้แสดงละครจะต้องการใช้เป็นบทสำหรับรำ... ...ละครในต้องการบทสำหรับร่างาม ๆ ร้องอย่างไพเราะ บทแต่งกายนั้นเป็นบทแสดงฝีมือการรำ ในบทละครใน อิเหนา อุณรุท รามเกียรติ์ จึงต้องมีบทลงสรง แต่งองค์ทรงเครื่อง ในบทชนิดนี้ ผู้ประพันธ์ได้แสดงฝีปากการประพันธ์ด้วย บทอัศจรรย์ก็เป็นบทให้ผู้ประพันธ์แสดงฝีมือหรือฝีปากเช่นกัน คนไทยเรารับความจริงตามธรรมชาติ แต่มาปรุงแต่งให้กลายเป็นศิลปะไพเราะงดงาม ไม่ปล่อยไปตามกิเลสหยาบเช่นนิยมกันในภาพยนตร์ที่เรียกว่า 'หนังโป๊' หรือการแสดงความลามกประเภทอื่น (๒๕๒๙: ๓๓๖-๓๓๗)

โดยนัยนี้ อาจกล่าวว่า บทอัศจรรย์ไม่เป็นเพียงสิ่งเดียวบดบังความหยาบลามก แต่เป็นสิ่งที่แสดงว่าผู้แต่งยอมรับความจริงตามธรรมชาติแต่นำมาแสดงให้งดงาม หรือกล่าวได้ว่าเป็นการแสดงความงามที่แฝงอยู่ในความจริง ในกรณีนี้ความสามารถทางภาษาหรือที่เรียกว่าฝีปาก หรือฝีมือการประพันธ์จึงมีบทบาทสูง เพราะผู้แต่งต้องควบคุมภาษาของตนให้สื่อสารได้ดังความมุ่งหมาย

ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช กล่าวถึงบทอัศจรรย์ในวรรณคดีไทยว่า เป็นส่วนหนึ่งของบทประพันธ์ที่แสดงพฤติกรรมมนุษย์อย่างธรรมดา

...วรรณคดีของไทย...มีทรรศนะและมีวิธีที่จะจัดการกับกิจกรรมทางเพศต่าง ๆ ซึ่งเป็นธรรมดาของมนุษย์ วรรณคดีไทยจึงเป็นเรื่องของกิจกรรมและพฤติกรรมของมนุษย์ทุกแง่ทุกด้าน มิได้ยกสิ่งใดออก หรือย่อหย่อนสิ่งใดลงจนเกือบไม่เข้าใจ แล้วให้คนอ่านเข้าใจเอาเอง ซึ่งทำให้เสียรสวรรณคดีไปได้มาก (๒๕๓๒: ๔)

ศุภร นุนนาค ก็ได้กล่าวถึงประสบการณ์ของตนตั้งแต่วัยเยาว์ที่ได้รับคำชี้แจงจากผู้ใหญ่เกี่ยวกับบทอัศจรรย์ ว่า

> ...คนที่แต่งเขาแต่งเปรียบเทียบอารมณ์คนที่กำลังปั่นป่วน...คนเขียนหนังสือทำให้คนเห็นภาพเหมือนช่างเขียนภาพไม่ได้ หรือบางทีเรื่องที่บรรยายนั้นเป็นเรื่องเกี่ยวกับอารมณ์คน เมื่อต้องการให้คนฟังนึกออกว่าเขารู้สึกมากแค่ไหนก็มีวิธีทำได้แต่เพียงยกสิ่งเปรียบเทียบให้คล้ายคลึงกันเท่านั้น เช่นที่ยกเรื่องว่าวมาเปรียบเทียบกับความปีติชื่นชมสุดยอดของคน จะบอกเป็นคำพูดอย่างไรจึงจะอธิบายให้นึกออกถึงภาพของความดีใจได้ เพราะความดีใจ ความตื่นเต้น ความปีติเป็นนามธรรมไม่มีตัวตนจะให้เห็น (๒๕๑๔: ๕๓)

และได้อธิบายถึงความสำคัญของบทอัศจรรย์ในวรรณคดีไทย ว่า

> วรรณคดีของชาติใดก็ตาม เป็นประหนึ่งบันทึกชีวิตประจำวันของมนุษย์ในชาตินั้น ๆ อีกทั้งสรรพสัตว์และสิ่งที่ปรากฏอยู่ทั่วโลกธาตุ เมื่อเป็นบันทึกรายละเอียดของชีวิตและโลกธาตุเช่นนี้แล้ว ถ้าตัดตอนใดหรือมุมใดออกไปก็เสียดุลหรือรูปอันสมบูรณ์แบบของชีวิตจิตใจของชนกลุ่มนั้นโดยเฉพาะในเมื่อวรรณคดีนั้นไม่ใช่วรรณคดีทางศาสนาหรือชาดก ถ้าหากว่าจด ๆ จ้อง ๆ ถึงมุมบางมุมของชีวิตแล้วข้ามไปไม่พูดถึง ก็อาจมีคนแย้งขึ้นว่าดีแต่พูดถึงเรื่องพื้นๆ ธรรมดาๆ รสอ่อน ๆ ไม่กล้าพูดถึงเรื่องที่ลึกซึ้ง เพราะมือไม่ถึง เลือกถ้อยคำไม่เป็น (เรื่องเดียวกัน: ๕๕)

การตีความกับการเข้าถึงวรรณคดีซึ่งเป็นศิลปกรรมที่ใช้ภาษาเป็นอุปกรณ์นั้น เป็นสิ่งที่ขาดจากกันไม่ได้ แม้ว่างานประพันธ์บางชิ้นจะไม่ได้ใช้ศัพท์ยากกว่าปกติ เมื่อมีการศึกษาวรรณคดีในสถานศึกษา และมีความเอาใจใส่ต่อการศึกษาศัพท์ เพราะงานประพันธ์ส่วนหนึ่งมีคำบาลีสันสกฤตและคำโบราณ งานประพันธ์ที่ไม่มีศัพท์จึงถูกละเลย เนื่องจากไม่ได้มีการพิจารณาภาษาในแง่อื่น เช่น ความวิจิตรบรรจงของถ้อยคำสำนวนและความลึกซึ้งของความหมาย ม.ล.บุญเหลือ เทพยสุวรรณ ได้กล่าวถึงพระราชนิพนธ์ อิเหนา จากประสบการณ์ในการพบปะกับผู้สอนภาษาไทย ว่า

...พระราชนิพนธ์ อิเหนา อันนักวรรณคดีในสมัยก่อน ๆ นี้ถือว่าเป็นดวงมณีดวงหนึ่งในคลังวรรณรัตนะของไทยนั้น คนชั้นครูภาษาไทยที่มีความรับผิดชอบโดยตรงต่อความเข้าใจและเข้าถึงวรรณคดีได้ลืมเสียแล้ว

ข้าพเจ้าเข้าใจว่า เหตุที่เป็นเช่นนี้เหตุหนึ่งก็คือการเข้าไม่ถึงนั่นเอง เหตุใดครูภาษาไทยจึงเข้าไม่ถึงหนังสืออย่างพระราชนิพนธ์อิเหนา เพราะไม่ใช่หนังสืออ่านยาก หรือมีศัพท์แผลงศัพท์ที่ไม่คุ้นตา เทียบกับลิลิตเตลงพ่ายหรือพระนลคำฉันท์ แต่เป็นบทกวีที่ประณีตอย่างยิ่ง เปรียบประดุจเพชรรัตน์อันนายช่างได้เจียระไนและแต่งขัดจนวาววาม คงเป็นเพราะว่าสมัยนี้เป็นสมัยที่เพชรวิทยาศาสตร์มีดาษดื่น เพชรเม็ดไหนจริง เม็ดไหนเทียม ก็หาผู้ดูออกยาก รัตนะทางวรรณคดีก็คงอยู่ในฐานะเหมือนกัน และอาจสันนิษฐานต่อไปอีกว่า ชีวิตของเราสมัยนี้ไม่นิยมของประณีต ของที่บรรจงทำอย่างวิจิตร ความไม่เอาใจใส่กับความบรรจงเห็นการกระทำสิ่งใดลวก ๆ เป็นสิ่งที่ควรนิยม หรืออย่างน้อยก็ควรอภัย นำมาซึ่งความละเลยสิ่งประณีต พระราชนิพนธ์ อิเหนา จึงจะถูกลืมไปด้วยเหตุนี้ (๒๕๒๙: ๔๐๑)

ข้อสันนิษฐานนี้มีประเด็นชวนพิจารณา ๒ ประเด็น คือ มาตรฐานคุณค่าทางสุนทรียะของยุคสมัยได้เปลี่ยนแปลงไป และความชอบเชาในวงการศึกษาวรรณคดีไทย โดยเฉพาะในสถานศึกษา ซึ่งมีผู้สอนเป็นตัวจักรสำคัญ ดังที่ ม.ล.บุญเหลือ พบว่า ในการอบรมครูระดับมัธยมศึกษาตอนต้นครั้งหนึ่ง มีคนได้อ่านหนังสืออิเหนานอกไปจากที่มีในหนังสือเรียนเพียง ๑๐ คนใน ๑๐๐ คน ผู้ที่ไม่ได้อ่านเพราะ "ไม่ได้คิดที่จะอ่าน" (เรื่องเดียวกัน: ๔๑๐)

นอกจากนี้เหตุผลอีกสองประการที่ทำให้คนรุ่นหลังเข้าไม่ถึงพระราชนิพนธ์ที่ถือว่าเป็นเพชรน้ำเอก ก็คือ ความเปลี่ยนแปลงทางภาษา และการขาดการวิจารณ์อย่างจริงจัง

ในด้านการเปลี่ยนแปลงทางภาษานั้น ได้เกิดความนิยมใช้ภาษาที่มีรูปประโยคซับซ้อน มีคำเชื่อมประโยคมากขึ้นเพราะอิทธิพลของภาษาอังกฤษ ความไม่คุ้นเคยกับประโยคเรียบกระชับอย่างเก่า และความห่างเหินจากพระราชนิพนธ์เรื่องนี้ ทำให้มีการตีความผิดและเชื่อมโยงไปยังการแสดงด้วย เช่น การแสดงละครเรื่อง อิเหนา ตอนบุษบาชมศาล ของกรมศิลปากร เมื่อ พ.ศ.๒๕๑๐ เนื่องในการเฉลิมพระเกียรติครบ ๒๐๐ ปี ของพระราชสมภพพระบาทสมเด็จพระ

พุทธเลิศหล้านภาลัย ผู้แสดงเป็นบุษบาได้หยิบทรายจากพานไปรยลงไปบนพื้นเวทีขณะราชมศาล เพราะตีความจากบทพระราชนิพนธ์ว่า

ริมรอบขอบเขตอารามนั้น	มีระเบียงสามชั้นกว้างใหญ่
พื้นผนังหลังคาพาไล	แล้วไปด้วยสุวรรณบรรจง
สถลมาศลาดล้วนศิลาเลี่ยน	แลเตียนไม่มีธุลีผง
ที่สถานลานวัดจังหวัดวง	บรรจงปรายไปรยไรยทราย

(ม.ล.บุญเหลือ เทพยสุวรรณ ๒๕๒๙: ๔๐๒-๔๐๔)

ด้วยความเชื่อมั่นในคุณค่าของพระราชนิพนธ์เรื่องนี้ ม.ล.บุญเหลือได้เรียกร้องให้มีการวิจารณ์วรรณคดีเรื่องนี้อย่างจริงจัง "ตามกฎเกณฑ์การวิจารณ์วรรณคดี" (เรื่องเดียวกัน: ๔๐๕) แทนที่จะเข้าใจตามผู้อื่นว่าดีหรือหรือไม่ดี และเกณฑ์การพิจารณาก็ควรเป็นไปตามหลักวรรณคดีวิจารณ์ ซึ่งแม้ในสถานศึกษาก็ยังไม่ได้เอาใจใส่และนำมาใช้เท่าที่ควร ข้อกล่าวหาบางประการที่ควรจะได้นำมาพิจารณา เช่น วรรณคดีเรื่องนี้ไม่น่าศึกษาและเป็นเรื่องนิยมเจ้า และขัดขวางความคิดแบบประชาธิปไตยนั้น ม.ล.บุญเหลือได้อภิปรายว่า

> ...วรรณกรรมมิได้มีคุณค่าด้วยอาศัยเหตุใดเหตุหนึ่งแต่เหตุเดียว หรือไม่เป็นที่รังเกียจเพราะเหตุใดเหตุหนึ่งแต่เหตุเดียวเช่นกัน วรรณคดีไม่บังคับคนอ่าน ผู้ใดไม่ชอบก็ไม่ต้องอ่านวรรณคดีเล่มนั้นหรือเรื่องนั้น แต่นักศึกษาวรรณคดีควรอ่านหนังสือที่ได้รับการยกย่องเป็นวรรณคดีให้มากที่สุดที่โอกาสจะอำนวย และควรทราบความเห็นของผู้อ่านและนักวิจารณ์หลาย ๆ คนไว้เปรียบเทียบกัน แล้วก็ใช้ความนึกคิดของตนเองวินิจฉัยและวิพากษ์วิจารณ์ไปตามรสนิยมของตัว ในเรื่องที่กล่าวว่า บทละครเรื่องอิเหนาเป็นวรรณกรรมที่ยกย่องเจ้า นักศึกษาวรรณคดีย่อมเข้าใจว่าหาใช่เช่นนั้นไม่ เพราะวรรณกรรมชั้นนี้แสดงถึงกิเลสของเจ้าไว้อย่างแจ่มชัด เพียงแต่วิธีการแสดงกิเลสย่อมไม่เหมือนกับราษฎรธรรมดา ซึ่งก็เป็นสิ่งที่ไม่แปลกประหลาดประการใด วรรณกรรมอื่น ๆ ของไทยต่างก็มีคุณสมบัติเฉพาะของวรรณกรรมเรื่องนั้น ๆ แต่ศิลปะการประพันธ์ของหนังสืออิเหนา เป็นสิ่งที่ผู้เข้าใจวรรณคดีย่อมเว้นที่จะยกย่องมิได้ (เรื่องเดียวกัน: ๒๕๙-๒๖๐)

การที่กล่าวว่า วรรณคดีย่อมไม่ได้มีคุณค่าหรือถูกตำหนิเพราะเหตุผลใดแต่เพียงอย่างเดียวแสดงว่าวรรณคดีเป็นสิ่งซับซ้อนที่ไม่ได้บอกความโดยตรง การตีความวรรณคดีจึงต้องอาศัยการวิเคราะห์องค์ประกอบของงานผ่านศิลปะการประพันธ์ และสังเคราะห์ทุกส่วนเข้าด้วยกัน ดังกล่าวได้ว่า

> กว่าที่เราจะตีความเอาสารออกมาได้ มันหลายชั้นทีเดียว เพราะฉะนั้นอันนี้มันก็ต้องวิเคราะห์ลักษณะนิสัยตัวละคร วิเคราะห์ฉาก สมัย สถานที่ และเหตุการณ์แวดล้อมหลาย ๆ อย่างกว่าจะตีความออกมาได้ เมื่อตีความได้แล้วถึงกลับไปวิจารณ์ว่าใช้กลวิธีอย่างนี้เหมาะสมหรือไม่กับสารที่อยากจะส่งมา (เรื่องเดียวกัน: ๒๒๓)

เมื่อเขียน "วิเคราะห์กลวิธีของวรรณคดี" ม.ล.บุญเหลือ ได้ชี้ว่า ผู้แต่งขุนช้างขุนแผนได้ใช้วัสดุของเรื่องอย่างเป็นเอกภาพอย่างไร

> ...การบรรยายประเพณีและพรรณนาสภาพต่าง ๆ มิได้กระทำให้เห็นว่าต้องการจะสอนประเพณี ไม่ทำให้รู้สึกว่าผู้บรรยายต้องการจะสอนไทยคดีศึกษา แต่ทำตามจังหวะของเรื่อง ทุกครั้งที่มีการบรรยายเหตุการณ์และการพรรณนาสภาพชีวิต ก็มีตัวละครเกี่ยวเนื่อง สัมพันธ์กับโครงเรื่องและเนื้อเรื่อง เช่น ในการมีเทศน์มหาชาติในเมืองสุพรรณ ก็เป็นโอกาสให้ขุนช้างได้เห็นนางพิมเป็นหญิงสาวงาม และเป็นโอกาสให้พลายแก้วได้ริรักกับนางพิม การแต่งงานของนางพิมกับพลายแก้วก็เป็นพยานหลักฐานสำหรับให้คนในสุพรรณรู้เห็น ซึ่งเป็นประโยชน์แก่คดีระหว่างขุนแผนกับขุนช้างในระยะต่อไป พิธีไสยศาสตร์เช่นพิธีย่างกุมารทอง ก็ทำให้แลเห็นถึงความสยดสยองและศักดิ์สิทธิ์ เป็นการกระทำของคนใจแข็ง เชื่อมั่นในวิทยาคม ทำให้ได้เห็นลักษณะนิสัยของขุนแผน และความเชื่อถือของคนในสมัยนั้น เช่นเดียวกับการบรรยายพิธีแต่งตัวออกรบของตรีเพชรกล้านายทหารเชียงใหม่ การพรรณนาบ้านขุนช้างเมื่อขุนแผนไปลักวันทอง ทำให้เห็นลักษณะบ้านเรือนของเศรษฐีนอกนครหลวง แต่ก็อยู่ในขอบเขตของเรื่อง คือทำให้เข้าใจชีวิตของวันทอง ทำให้แลเห็นความรู้สึกของขุนแผนเมื่อได้เห็นความร่ำรวยของคู่แข่ง ความเป็นอยู่ของเมียรักคนแรกที่ถูกแย่งมา ทำให้ขุนแผนเกิดความเจ็บช้ำ ทำให้วันทองเสียดายความเป็นอยู่นั้น ทำให้เห็นความแตกต่างระหว่างชีวิตรักในป่าเมื่อเดินทางไปด้วยกันกับขุนแผนและความลำบากที่จะตัดสินใจในบั้นท้ายของชีวิต การบรรยายประเพณีและสภาพชีวิต

ดังที่ยกมานี้ เป็นส่วนที่สัมพันธ์แนบชิดไปกับเรื่อง ไม่ใช่สิ่งที่จะตัดออกไป หรืออ่านข้ามไปได้ (๒๕๑๓: ๓๖-๓๗)

คุณค่าเชิงสุนทรียะของขุนช้างขุนแผนในแง่ของผู้รับ ซึ่งชี้ได้ว่าโดดเด่นจากงานประพันธ์ชั้นอื่น ก็คือโครงเรื่องอันไม่เป็นไปตามที่ใจนึก หรือกล่าวได้ว่า มีช่องว่างระหว่างความคาดหมายของผู้อ่านกับเรื่อง ดังที่สมเด็จฯกรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงกล่าวในลายพระหัตถ์กราบทูลสมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพว่า

...ซึ่งทรงเห็นว่าคนชอบเรื่องขุนช้างขุนแผนเพราะเป็นเรื่องจริงนั้นก็ถูกส่วนหนึ่ง แต่เห็นว่าเป็นเรื่องที่ไม่เป็นไปตามใจหวังทำให้ใจผู้ฟังนั้นวับหวามด้วยอีกส่วนหนึ่ง เพราะเรื่องของไทยเรา ใครในท้องเรื่องซึ่งน่ารักก็มีแต่ความดี นึกให้ฆ่ายักษ์ตายก็ตาย ได้นางกลับมาก็ได้กลับสมนึก มันก็สิ้นสนุกไปในตัวเอง ส่วนใหญ่เป็นไปตามที่ผู้อ่านนึกให้เป็น แต่เรื่องขุนช้างขุนแผนนั้นนึกไม่สมนึกตะบึงไป ตั้งแต่แรกพลายแก้วรักนางพิม ขุนช้างก็รักนาง พลายแก้วน่าเอ็นดู แต่ขุนช้างมีเงิน นึกเอาใจช่วยให้พลายแก้วได้สมใจนึก ก็จริง แต่เคราะห์ร้ายต้องจากไปทัพ ขุนช้างก็ขวางเข้ามาให้ใจหวามอีก กลัวจะเสียทีแก่ขุนช้างเกือบตาย กลับเกิดความวิวาทกับลาวทองถึงตัดขาดกัน ต้องเป็นเมียขุนช้างด้วยจำใจ ฟังน่าสงสารและเสียใจมาก ครั้นขุนแผนคิดถึงจะมาลอบลักพากลับไป ช่วยดีเนื้อดีใจ วันทองกลับไปอาลัยรักขุนช้างมันขวางใจที่สุด ถ้าไม่มีมนต์ก็ต้องจุดคร่ากัน จึงไปได้เป็นนาน จึงได้รักใคร่ลงรอยกันอย่างเดิม นึกว่าจะเป็นสุขกันเสียทีก็หาเป็นอย่างนึกไม่ ขุนช้างถวายฎีกา รับสั่งให้หาเข้าไปชำระฟังเรื่องใจวับหวาม กลัวจะถูกตัดสินให้แก่ขุนช้าง แต่มีหวังที่ขุนแผนเป็นผัวเก่ามีทางจะได้ แต่ก็ทำผิดไว้ เรื่องกลับหลีกไปเป็นวันทองต้องถูกตัดหัว ร้ายไปกว่าอะไรเสียอีก เรื่องขวางน้ำใจอยู่ดังนี้ ของเรามีอยู่เรื่องเดียวเท่านั้น ประกอบกับคำแต่งเหมือนเรื่องคนจริงจัง จึงชอบกันไม่รู้จืด (๒๕๐๕: ๑๓๑-๑๓๒)

ความแตกต่างจากงานประพันธ์อื่นที่คุ้นเคยในกลวิธี การผูกเรื่อง จนถึงการใช้ถ้อยคำที่ควรให้คิดเป็นเรื่องจริงนั้น เป็นส่วนสำคัญที่สร้างความรู้สึกรุนแรงที่เกิดขึ้นในใจ ดังเห็นได้จากคำ "ขวางใจ" "ใจวับหวาม" เมื่อ "เอาใจช่วย" แล้ว "ไม่เป็นไปตามใจหวัง" และ "ไม่สมนึกตะบึงไป" น่าสังเกตว่าช่องว่างระหว่างความคาดหวังของผู้อ่านกับตัวงานเช่นนี้เป็นเหตุแห่ง

ความมหัศจรรย์ทางอารมณ์มิใช่ทำลาย ดังนั้นจึงเห็นได้ว่าสิ่งที่ไม่เป็นไปตามใจหวังนั้นเกิดจากวัสดุอันมีเอกภาพและสมเหตุผลพอที่จะทำให้ความผกผันของเหตุการณ์เป็นที่ยอมรับได้และสร้างอารมณ์ร่วมไปอีกทางหนึ่ง เช่นความน่าสลดใจแทนที่ความปลื้มเปรมใจที่ปรากฏอยู่หรือน่าจะปรากฏขึ้นแต่ถูกยับยั้งหรือบิดผันไปเสีย

พลังของการสื่อสารในงานสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นจำนวนมาก อาจถือว่าเป็นปรากฏการณ์ที่พึงเอาใจใส่เป็นพิเศษ ว่าเป็นลักษณะเฉพาะเรื่องหรือเป็นลักษณะร่วมในวัฒนธรรมไทย ดังที่ เจตนา นาควัชระ ได้พิจารณาว่า ละครไทย "จำต้องเป็นละครที่มีความหลากหลายในด้านรูปแบบของการแสดงและหลากรสในด้านของอารมณ์ เพื่อที่จะสามารถดึงดูดความสนใจของผู้ดูผู้ชมได้" (๒๕๓๒: ๕๒๔)

ลักษณะที่งานประพันธ์เพื่องานแสดงหรือขับอ่านเพื่อฟังเช่นบทเสภามีการสลับเปลี่ยนผันของวัสดุและรูปแบบที่ให้รสหลากกันได้อย่างกลมกลืนนี้ จำเป็นต้องจัดความประสานกันอย่างดี มิฉะนั้นก็จะเป็น "แค่การไร้ระเบียบแบบแผนไป" ดังที่กล่าวต่อไปว่า "การปรับเปลี่ยนอารมณ์ไปในแนวทางต่าง ๆ อยู่ตลอดเวลาไม่ใช่สิ่งที่ทำได้ง่าย" (เรื่องเดียวกัน: ๕๒๕)

ดังนั้นหากสามารถใช้ความเปลี่ยนผันของอารมณ์เป็นประโยชน์แก่การสื่อสารได้ และทำให้เห็นความงาม หรือความเป็นวัตถุสุนทรีย์อย่างดึงดูด สิ่งที่ดูเหมือนไม่มีเอกภาพ แต่สามารถเรียกร้องความรู้สึกเหนี่ยวไม้มใจของผู้รับได้นี้ เจตนา นาควัชระ เรียกว่า สุนทรียศาสตร์แห่งความไม่ต่อเนื่อง (aesthetics of discontinuity) และได้กล่าวถึงการประเมินค่าขุนช้างขุนแผน ตอนประหารวันทองว่า

> ...ได้เคยวิเคราะห์งานชิ้นนี้... โดยพยายามชี้ให้เห็นว่าขาดเอกภาพอย่างไร และก็ใคร่ขอสารภาพไว้ ณ ที่นี้ว่าได้ประเมินงานไปในทางลบ เพราะในขณะนั้นยังไม่สามารถจับแก่นของสุนทรียภาพแห่งความไม่ต่อเนื่องในศิลปะการแสดงของไทยได้ โดยที่มองไม่เห็นว่าการแสดงฝีมือที่แท้จริงในการขับเสภา คือการปรับเปลี่ยนอารมณ์ไปได้ในหลายทาง (เรื่องเดียวกัน หน้าเดียวกัน)

ความหลากอารมณ์ในงานประพันธ์จำเป็นต้องประกอบขึ้นอย่างพอเหมาะโดยเชื่อมโยงกับองค์ประกอบของเรื่อง ที่สำคัญคือตัวละครและแก่นเรื่อง และอาจมีพื้นฐานสำคัญจากแนวคิดทางศาสนาด้วย ดังที่ เสกสรรค์ ประเสริฐกุล ได้ตอบแย้งคำถามที่ว่า "พอจะพูดได้ไหมว่านักอ่านเรื่องสั้นและนวนิยายไทยยังติดอยู่กับประเพณีแบบพุทธหรือพราหมณ์อยู่มาก ทำให้จำเป็นต้องสร้างตัวละครที่ดำจัดขาวจัด ซึ่งไม่ใช่บุคลิกของคนจริง ๆ " โดยวิเคราะห์ตัวละครในวรรณคดีไทยโดยเฉพาะในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ซึ่งจะยกมาบางส่วน

ผมคิดว่าศาสนาทุกศาสนามีส่วนกำหนดวิธีมองโลกของคน และศาสนาทั่วไปย่อมมีลักษณะโรแมนติค คือเน้นที่อุดมคติหรือสิ่งควรเป็นไม่ใช่ที่เป็นอยู่ ทั้งนี้ก็เพื่อเป็นทิศทางของชีวิต... งานทางศาสนาจึงมักเสนอภาพขาวล้วนดำล้วนซึ่งมีผลต่อวิธีคิดของเราอย่างยิ่ง...

ส่วนเมืองไทยเรานั้น พูดกันอย่างเป็นธรรมแล้ว ศาสนาพุทธอนุญาตให้เรามีความหลากหลายมากกว่า กระทั่งสอนด้วยว่าสรรพสิ่งมีหลายด้าน ฉะนั้นนิยายไทยจึงมีโอกาสหนีพ้นตัวละครขาวล้วนดำล้วนได้มาก ผมว่าคนไทยเราชอบเสรีทางวัฒนธรรมอยู่แล้ว... ...วรรณคดีไพร่อย่างขุนช้างขุนแผน นางวันทองไม่ได้ชั่วมาตั้งแต่ต้น สถานการณ์มันบังคับ ขุนช้างเองแม้มันจะถ่อยสารพัดแต่มันรักเดียวใจเดียว ตัวนางวันทองก็มีลักษณะความเป็นคนครบถ้วนหน้าพะวงหลังตัดสินใจไม่ถูก ผู้ปกครองท่านราชาญก็เลยให้เอาไปตัดหัว ...หรือแม้กระทั่งนิทานชาดก เช่น พระเวสสันดร ตาชูชกแกไม่ได้คิดอะไรบ้า ๆ ไปขอลูกคนอื่นมาเป็นทาส แกถูกเมียบีบ กลัวเมียไม่รักก็ต้องทำ แล้วแกแก่ปานนั้นต้องไปปีนเขาวงกต มันสบายเสียเมื่อไร นางอมิตดาเองก็ไม่ใช่อยู่ ๆ มาบังคับผัว แต่ถูกเมียชาวบ้านอิจฉาริษยาเพราะดันดูแลผัวดีเกินไป มันเป็นเรื่องของมนุษย์ปุถุชนทั้งนั้น พระเวสสันดรกับพระนางมัทรีให้ลูกเขาไปแล้วไม่ใช่ชูกำปั้นยืนสง่างามแบบรูปวาดวีรบุรุษ ท่านก็เจ็บท่านก็ปวดร้าวเหมือนกัน พระพุทธเจ้าท่านเป็นนักมนุษยนิยม คำสอนของท่านจริง ๆ แล้วมีศูนย์กลางอยู่ที่มนุษย์ ไม่มีอะไรที่เป็นพลังลี้ลับเหนือธรรมชาติ ...ทั้งหมดอยู่ที่ตัวมนุษย์เอง

ทีนี้ของเรามันรับอย่างอื่นเข้ามาปน โดยเฉพาะระยะหลังรับคติทางอื่นซึ่งถืออะไรขาวล้วนดำล้วนมากกว่าเรามากนัก แม้แต่ชายจีนบางพวกบางกลุ่มก็ถือแบบนั้น อย่างตอนปฏิวัติวัฒนธรรมมีการเดินแนวทางศิลปวรรณคดีว่าความเป็นจริงทุกอย่างต้องมองผ่านแว่นชนชั้นกรรมาชีพ ฉะนั้นนายทุนเลวหมด คนงานดีล้วน... (๒๕๒๙: ๓๘-๓๙)

คุณค่าของวรรณคดีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ในบริบททางเศรษฐกิจและสังคม ซึ่งวิเคราะห์จากความรู้ทางประวัติศาสตร์และวรรณคดีที่ใช้ให้เป็นประโยชน์แก่กันและกัน ปรากฏในการศึกษาของนิธิ เอียวศรีวงศ์ (๒๕๒๗ ข) ซึ่งผู้ศึกษากล่าวว่าจัดเป็นการศึกษาอย่างจริงจังเป็นชิ้นแรก ๆ ในแนวนี้ ("คำนำ") ผู้ศึกษาได้กล่าวถึงจุดประสงค์ของบทความ "สุนทรภู่:มหากวีกระฎุมพี" ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษานี้ว่า

> บทความนี้ใคร่เสนอว่าสุนทรภู่ในฐานะมหากวีกระฎุมพีเป็นแนวคิดที่มีประโยชน์สำหรับเป็นกรอบโครงของการใช้ความคิดและจินตนาการของผู้ศึกษาวรรณกรรมสุนทรภู่ ด้วยความหวังว่าจะสามารถทำให้รู้สึกอย่างที่สุนทรภู่รู้สึก ชื่นชอบอย่างที่สุนทรภู่ชื่นชอบ เชื่ออย่างที่สุนทรภู่เชื่อ คิดอย่างที่สุนทรภู่คิด หวังอย่างที่สุนทรภู่หวัง นั่นคือเอาใจไปอยู่ในใจของสุนทรภู่ หรืออย่างที่เรียกเป็นศัพท์ว่า นิเพทนาการ <u>ประโยชน์ทั้งหมดของการศึกษาวรรณกรรมก็อยู่ตรงที่ฝึกให้ใช้จินตนาการอย่างมีระเบียบเพื่อให้สามารถเอาใจตนเองไปไว้ในใจของคนในฐานะอื่น สมัยอื่นและสิ่งแวดล้อมอื่น</u> (เรื่องเดียวกัน: ๒๙๓) [เน้นโดยผู้วิจัย]

กรอบโครงดังกล่าว คือกรอบโครงที่มองกวีในฐานะผู้มีบทบาทและได้รับความสำเร็จในปรากฏการณ์ทางสังคม "เพราะในความเป็นจริงกวีมิใช่พระเจ้าที่อยู่พ้นจากกาลเวลา เขาเป็นมนุษย์คนหนึ่งซึ่งมีปฏิสัมพันธ์กับเวลาที่แวดล้อมตัวเขาเช่นเดียวกับเรา" (เรื่องเดียวกัน: ๒๙๒) โดยนัยนี้ผู้ที่มิได้ใช้กรอบโครงดังกล่าวอาจให้ข้อวินิจฉัยที่ไม่เป็นธรรมแก่ผู้แต่งได้ ดังที่ นิธิ กล่าวว่า

> ในด้านรูปแบบคำประพันธ์ซึ่งสุนทรภู่ได้ชื่อเสียงคือกลอนเพลงยาวหรือกลอนตลาด มักจะถูกโจมตีจากนักวิจารณ์วรรณกรรมอยู่เหมือนกันว่า ให้ได้แต่เสียงที่ไพเราะแต่ขาดความลึกซึ้ง เพราะเป็นกลอนที่มีลีลาอยู่แบบเดียว ไม่ว่าจะเป็นวรรณกรรมที่ยืดยาวสักเพียงใดก็ซ้ำลีลาเก่าอยู่เช่นนั้น การวิจารณ์เช่นนี้เกิดขึ้นเพราะขาดความเข้าใจสภาพแวดล้อมของวรรณกรรมสุนทรภู่ ดังที่ได้กล่าวแล้วว่างานของสุนทรภู่อยู่ในจำพวกวรรณกรรมรุ่นแรก ๆ ที่เขียนเพื่อการอ่าน (หรือฟังการอ่าน) จุดมุ่งหมายของสุนทรภู่คือตอบสนองความต้องการของผู้อ่านสามอย่างนั้น ความสนุกเพลิดเพลินอย่างง่าย ๆ เป็นลักษณะเด่นของความต้องการนั้น ผู้ใหญ่อยากอ่านหรือฟังเด็กอ่านกวีนิพนธ์ที่ให้ความสนุกด้วยสำนวนที่รื่นหู ไพเราะ ในขณะเดียวกัน

ได้เนื้อความทันทีโดยไม่ต้องตั้งอกตั้งใจฟังไปทุกคำ ถ้าเป็นวรรณกรรมประเภทนิยายก็จะดำเนินเรื่องรวดเร็วทันอกทันใจ ดังเช่นตัวนางในพระอภัยมณีนั้นสามารถตั้งท้องและคลอดบุตรได้ในไม่กี่คำกลอน ถ้าฟังนิราศสุนทรภู่ก็จะสนุกไปกับทิวทัศน์ที่สุนทรภู่บรรยาย เรื่องจริงบ้างเท็จบ้างที่สุนทรภู่เก็บมาเล่าแทรกไว้เป็นประวัติของสถานที่ตลอดจนภาษิตคำคมที่เข้าใจได้ง่าย ๆ แต่ก็คมคาย และแม้จะพลาดไม่ได้ฟังไปบ้างบางตอนก็ไม่เกิดเสียอันใด ทำนองกลอนอันอ่อนหวานของสุนทรภู่ก็ฟังน่าเพลิดเพลินอยู่แล้วโดยไม่จำเป็นต้องคำนึงถึงความหมายมากนัก ถ้าเข้าใจเจตนาและสภาพแวดล้อมของการอ่านวรรณกรรมสุนทรภู่ตามความเป็นจริงในสมัยที่เขียนเช่นนี้ จึงจะเห็นได้ว่ายากจะหาใครเขียนกลอนเพลงยาวได้ดีเท่าสุนทรภู่อีก...

ในทำนองเดียวกันงานของสุนทรภู่นั้นจะหาความสมบูรณ์หรืองดงามในองค์ประกอบทั้งชิ้นไม่ได้ ดังที่เคยมีผู้ชี้ให้เห็นว่าเรื่องพระอภัยมณีนั้นขาดโครงเรื่องหลัก แต่เป็นโครงเรื่องย่อยที่ผูกเข้าหากันจำนวนมากโดยปราศจากโครงเรื่องใหญ่กำกับเท่านั้น ผิดกับรามเกียรติ์ หรือเวสสันดรชาดก ถ้าพิจารณาด้วยหลักวรรณกรรมแบบตะวันตกเช่นนี้ งานของสุนทรภู่ก็มีข้อบกพร่องอย่างมากในแง่นี้ แต่ควรเข้าใจได้ว่าดังที่กล่าวแล้วว่างานของสุนทรภู่นั้นเขียนขึ้นเพื่อให้อ่านเพลินจะฟังก็ได้ไม่ฟังก็ได้ (หรือจะอ่านข้ามไปบ้างก็ได้) ความดีของวรรณกรรมสุนทรภู่มีอยู่ในตอนย่อย ๆ หรือแทบจะทุกคำกลอน สนุกและเพลิดเพลินกับสิ่งย่อย ๆ เหล่านี้ไปเรื่อย ๆ โดยไม่ต้องนำไปสู่อะไรที่ใหญ่กว่า บรรเจิดกว่า ลึกซึ้งกว่า ถ้าเปรียบเทียบด้วยไวหารก็เหมือนเป็นอัญมณีที่สุมไว้เป็นกองขยะ ลักษณะเช่นว่านี้สอดคล้องกับวิธีเสพย์วรรณกรรมของผู้อ่านสุนทรภู่ในต้นรัตนโกสินทร์ คนเหล่านั้นไม่ได้ครอบครองเวลาว่างเพียงพอที่จะคิดอะไรลึกซึ้ง แต่พอใจจะเสพย์ทุกอย่างที่แปลกใหม่ เต็มไปด้วยสีสัน วูบวาบ และสะเทือนอารมณ์อย่างง่าย ๆ ตาด ๆ ไม่ผิดจากกระฎุมพีในสังคมอื่นและสมัยอื่น (เรื่องเดียวกัน: ๒๔๓-๒๔๔)

นิธิ ได้ชี้ว่างานของสุนทรภู่ได้รับความนิยมสูงกว่างานอื่นในสมัยเดียวกัน เพราะเข้ากับลักษณะกระฎุมพีของผู้อ่านได้มากกว่า ดังนี้

...งานของสุนทรภู่ถูกอ่านและอ้างถึงมากกว่ากวีร่วมสมัยผู้อื่น สุภาษิตจากวรรณกรรมของสุนทรภู่ถูกใช้ในภาษาพูดและเขียนอย่างหนาตาจนถึงปัจจุบัน ความนิยมอย่างมากผิดปกติเช่นนี้

เคยถูกอธิบายกันมาโดยอาศัยคุณภาพทางวรรณศิลป์ของงานสุนทรภู่ ในแง่นี้เห็นจะปฏิเสธได้ยาก เพราะคุณค่าทางวรรณศิลป์ของสุนทรภู่เป็นสิ่งที่เห็นได้ชัด ถึงกระนั้นคำอธิบายนี้ก็ดูจะยังไม่แล้วเสร็จในตัวเองอยู่นั่นเอง กวีในต้นรัตนโกสินทร์อื่น ๆ ที่มีผลงานมากและมีลักษณะใกล้เคียงสุนทรภู่ เช่น เจ้าพระยาพระคลัง (หน) และกษัตริย์รัชกาลที่ ๒ ก็ไม่ได้รับความนิยมกว้างขวางเท่าสุนทรภู่ (เช่นกวีนิพนธ์ของกวีพระองค์หลังนี้ในปัจจุบันถูกเชิดชูไว้บนหิ้งบูชามากกว่าถูก "ใช้" ในฐานะวรรณกรรมจริง ๆ) ในสมัยต่อมา คำอธิบายที่อยู่เบื้องหลังความนิยมอันคงทนและกว้างขวางของสุนทรภู่นั้นจึงน่าจะเกิดขึ้นเพราะวรรณกรรมสุนทรภู่มีความสอดคล้องกับทัศนคติและค่านิยมของพวกกระฎุมพี ซึ่งเป็นผู้อ่านวรรณกรรมของต้นรัตนโกสินทร์และเป็นผู้อ่านวรรณกรรมที่เพิ่มจำนวนขึ้นตามลำดับของวรรณกรรมไทยสืบมาจนถึงปัจจุบัน วรรณกรรมของกวีร่วมสมัยอื่น ๆ แม้แต่ของเจ้านายก็มีความสอดคล้องกับทัศนคติและค่านิยมของกระฎุมพีเช่นกัน แต่ไม่ชัดเจนหนักแน่นและเหตุฉะนั้นจึงไม่น่าจับใจเท่ากับวรรณกรรมของสุนทรภู่ (เรื่องเดียวกัน: ๒๖๐-๒๖๑)

ข้อวินิจฉัยดังกล่าวนี้เป็นความพยายามที่จะให้คำอธิบายอันเป็นรูปธรรมต่อคุณค่าของวรรณกรรมเอกของสุนทรภู่ อย่างไรก็ตาม มีส่วนที่ควรพิจารณาให้ชัดเจนและหนักแน่นต่อไปในประเด็นต่อไปนี้ คือ การที่งานของสุนทรภู่เป็นที่นิยมชมชื่นข้ามยุคสมัยมาร่วม ๒๐๐ ปีนั้น ถ้าเป็นเพราะงานเหล่านั้นซึ่งสนองความต้องการของยุคนั้น ได้สนองความต้องการของยุคนี้ด้วย หากถือว่าผู้เสพย์งานของสุนทรภู่คือกระฎุมพี กระฎุมพีในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นกับสมัยปัจจุบันไม่มีความแตกต่างกันเลยหรือ นิธิเองก็ได้กล่าวว่า "ทัศนคติและค่านิยมของกระฎุมพีต้นรัตนโกสินทร์นั้นเป็นสิ่งที่เปรียบกันไม่ได้กับทัศนคติและค่านิยมของกระฎุมพีในปัจจุบัน" (เรื่องเดียวกัน: ๒๖๑) ประเด็นต่อไปก็คือ กระฎุมพีของสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นที่กล่าวว่า "ผูกพันอย่างเหนียวแน่นกับระบบศักดินา" (เรื่องเดียวกัน: ๑๐๗) และ "กษัตริย์เองเป็นผู้นำของวัฒนธรรมกระฎุมพี" (เรื่องเดียวกัน: ๒๘๔) อะไรคือความแตกต่างของลักษณะสำคัญในงานของสุนทรภู่กับกวีอื่นที่ได้รับความนิยมน้อยกว่า โดยเฉพาะกวีที่เป็นพระมหากษัตริย์เช่นรัชกาลที่ ๒ ซึ่งสุนทรภู่มีความผูกพันอยู่อย่างลึกซึ้ง และนิธิกล่าวว่าเป็นกษัตริย์ที่ทรงมีลักษณะกระฎุมพีมากที่สุดในสมัยนี้ ดังกล่าวว่า

ในวิถีชีวัตนั้น[วิถีชีวิตที่มีลักษณะของกระฎุมพีและศักดินาปน ๆ กัน] ความสนุกกลายเป็นสิ่งสำคัญ แต่มักเป็นความสนุกที่เกิดจากการได้เปลี่ยนแปลงจากสิ่งที่เคยชินอย่างง่าย ๆ ไม่ลุ่ม

ลึก เช่นการท่องเที่ยว การดูมหรสพ การละเล่น มหกรรมหรือสีสันที่ตื่นเต้นตระการตา ในบรรดากษัตริย์ทั้ง ๕ พระองค์ของสมัยนี้ พระพุทธเลิศหล้าฯ ทรงเป็นกษัตริย์ตามแบบฉบับกระภุมพีมากที่สุดในแง่นี้ กล่าวคือทรงสนุกอยู่มากในชีวิตส่วนพระองค์ เจ้าพระยาทิพากรวงศ์ฯ ผู้เขียนพระราชพงศาวดารของรัชกาลนี้ ได้สรุปพระราชกิจของพระองค์ว่าไม่ค่อยได้ทรงทำราชการอะไรนัก ทรงรามเกียรติ์ อิเหนา และพระราชนิพนธ์อื่น ๆ พอย่ำยามก็เสด็จทอดพระเนตรละคร ส่วนราชการงานเมืองก็ทรงปล่อยเป็นภาระของขุนนางและพระบรมวงศานุวงศ์เสียหมด (เจ้าพระยาทิพากรวงศ์ฯ,๒๕๐๔(๑): ๒๐๓-๒๐๕) (เรื่องเดียวกัน: ๑๘๓)

โดยนัยนี้ หมายความว่างานพระราชนิพนธ์ของรัชกาลที่ ๒ ก็อยู่ในลักษณะเดียวกันกับงานสุนทรภู่ คือ เน้นความสนุก ความมีสีสัน ตื่นเต้น แหวกแนว ซึ่ง นิธิ กล่าวว่าเป็นลักษณะเด่นของวรรณกรรมยุคต้นรัตนโกสินทร์เป็นส่วนใหญ่ (เรื่องเดียวกัน หน้าเดียวกัน)

นิธิได้กล่าวว่า "ลักษณะเด่นของความคิดของพวกกระภุมพีที่มีต่อโลกรอบตัวก็คือความมีเหตุมีผล" และลักษณะเช่นนี้เห็นชัดในพระอภัยมณี ซึ่ง "ก้าวหน้ากว่าวรรณกรรมร่วมสมัยหลายเรื่อง เช่น อิเหนา หรือ รามเกียรติ์ และ ดาหลัง (แต่ไม่ก้าวหน้าไปกว่าขุนช้างขุนแผน ซึ่งเป็นวรรณกรรมกระภุมพีที่ยิ่งใหญ่ที่สุดในยุคนี้)" (เรื่องเดียวกัน: ๒๖๑-๒๖๒)

น่าสนใจว่า เรื่องขุนช้างขุนแผน รัชกาลที่ ๒ ก็ทรงพระราชนิพนธ์ด้วยหลายตอน และลักษณะกลอนของขุนช้างขุนแผน ก็ต่างจากกลอนของสุนทรภู่มาก และไม่น่าจะกล่าวได้เลยว่าขุนช้างขุนแผนเป็นเรื่องที่ไม่มีโครงเรื่องหลักอย่างพระอภัยมณี (ประเด็นหลังนี้ก็ยังไม่ได้วิเคราะห์ให้เห็นชัดเจน)

ชลธิรา สัตยาวัฒนา ได้แสดงความเห็นต่อการวินิจฉัยในการศึกษาของ นิธิ เอียวศรีวงศ์ข้างต้นนี้ ในประเด็นที่น่าสนใจคือ วิธีการประเมินค่างานประพันธ์ และการแยกแยะระหว่างบัจเจกภาพกับเงื่อนไขทางสังคม ดังต่อไปนี้

...งานวรรณกรรมของสุนทรภู่ ถ้าจะใช้ทัศนะชนชั้นมาวิเคราะห์ก็คงต้องกล่าวอย่างเป็นรูปธรรมว่า ส่วนใดเป็นลักษณะศักดินา ส่วนใดเป็นลักษณะกระฎุมพี ในแต่ละส่วนมีข้อดีข้อด้อยอย่างไร ลักษณะใดมีบทบาทครอบงำและส่งอิทธิพลหรือผลกระทบต่อผู้อ่านและสังคมมากกว่า บทความนี้มิได้ประสงค์จะประเมินค่างานสุนทรภู่อย่างเป็นกิจลักษณะ หากได้เสนอประเด็นปัญหาขึ้นมาอภิปรายถึงแง่มุมต่างๆ ที่บ้างก็ถูกเน้นเกิน (เช่น ลักษณะกระฎุมพี) บ้างก็ถูกละเลยมองข้าม (เช่น ลักษณะศักดินา) และในการประเมินค่าก็ยังทำในสิ่งที่ผู้เขียนใคร่จะตั้งข้อสังเกตว่า ประเมินจากปรากฏการณ์ของงานมากกว่าธาตุแท้ของงาน ผลของการประเมินจึงเบี่ยงเบนไปจากความเป็นจริงไม่น้อย (ในรื่นฤทัย สัจจพันธุ์ บรรณาธิการ ม.ป.ป.: ๑๙)

...ผู้เขียนค่อนข้างเห็นด้วยกับอาจารย์นิธิที่ว่า งานของสุนทรภู่เป็นที่ต้อนรับของตลาด เพราะตลาด "กระฎุมพี" ต้องการเสพย์สิ่งใหม่ และสุนทรภู่ก็สามารถสนองความต้องการส่วนนี้ได้อย่างเหมาะเหม็ง เพียงแต่ว่าผู้เขียนให้ "ค่า" ของงานที่กระฎุมพีต้อนรับแตกต่างจากอาจารย์นิธิ ... "ง่าย" กับ "ยาก" "ลึกซึ้ง" หรือ "ตื้นเขิน" ...เราควรจะมองเจาะลึกไปที่เนื้อหาของงานมากกว่ารูปแบบการนำเสนองาน "ง่าย" กับ "ยาก" นั้นมี "ง่าย" ทางเนื้อหา คืออ่านแล้วเข้าใจทันที ไม่ต้องขบคิดใคร่ครวญตีความมาก หรือ "ยาก" นั้น อาจจะดูยากในแง่รูปแบบ... ...บางส่วนของงานของสุนทรภู่ มีลักษณะการผูกเรื่องต่อเนื่องที่มีเค้าโครงเรื่องย่อยแตกแขนงมากมาย ตัวละครก็แตกลูกแตกหลานออกไป การสื่อสาระสำคัญของเรื่อง เมื่อเทียบกับวรรณคดีชาดกก็ต้องกล่าวว่าสลับซับซ้อนกว่า อาทิ พระเอกเก่งแต่เป่าปี่ เป็นเรื่องต้องตีความ แต่ผู้อ่านก็สามารถตีความได้ตามระดับวิจารณญาณที่ได้สั่งสมมาต่างกันเป็นขั้น ๆ งานที่มีลักษณะกระฎุมพีจึงไม่ใช่งานที่ง่าย ๆ ดาด ๆ ไปเสียทั้งหมด เพราะมีความลึกซึ้งแผกผันไปตามยุคสมัย มุมมองเกี่ยวกับชีวิตก็แตกต่างกัน... (เรื่องเดียวกัน: ๒๑-๒๒)

...หากกล่าวว่า สภาพเศรษฐกิจสังคมกำหนดให้เกิดวรรณกรรมลักษณะเช่นไร ๆ ขึ้นมา เหตุใดจึงไม่ปรากฏงานลักษณะเช่นงานของสุนทรภู่ในงานของกวีผู้อื่นในยุคสมัยสิ่งแวดล้อมเดียวกันเล่า ก็เพราะสุนทรภู่มี<u>ความเป็น "สุนทรภู่"</u> ที่แตกต่างจากคนอื่นนั่นเอง นี้เป็นคำตอบแบบกำปั้นทุบดิน ซึ่งผู้เขียนพยายามจะขยายความว่า การศึกษาชีวิตและงานของกวีไทยนั้น ที่ผ่านมา<u>รวมทั้งในงานชิ้นสำคัญของอาจารย์นิธิเอง</u> ดูเหมือนจะไปให้ความสนใจกับปัจจัย

ภายนอก (เช่น สภาพเศรษฐกิจสังคมและบุคคลเหตุการณ์แวดล้อม) โดยให้ความใส่ใจกับเงื่อนไขภายในของสิ่งนั้นน้อยเกินไป นั่นก็คือ แท้จริงแล้วการที่จะมีผลงานวรรณกรรมชิ้นหนึ่งๆ เกิดขึ้นได้ในบรรณพิภพนั้น สิ่งที่กำหนดให้มันเกิดขึ้นได้ ที่สำคัญที่สุดยังเป็นอัตวิสัยของตัวกวีเองแท้ ๆ เป็นสิ่งชี้ขาดลักษณะของงาน ปัจจัยภายนอกอื่น ๆ ล้วนเป็นด้านรอง... (เรื่องเดียวกัน: ๔-๒๕)

เคลาส์ เวงค์ นักวิชาการทางไทยศึกษาชาวเยอรมัน กล่าวถึงประเด็นที่งานสุนทรภู่มีเนื้อหาบางประการแตกต่างจากงานร่วมยุค ว่างานสุนทรภู่แสดงแนวเรื่องของการหนี คือการหนีเข้าสู่เพศบรรพชิต การหนีเข้าสู่การติดเหล้า การหนีเข้าสู่ความฝัน เป็นการเบี่ยงเบนจากความคับข้องใจในส่วนลึก เป็นการหนีจากความเป็นจริงที่เป็นอยู่ จึงกล่าวได้ว่า งานทั้งหมดของสุนทรภู่เป็นการทดเทิด (sublimation) เพื่อหนีจากช่วงเวลาปัจจุบันของตน (Wenk 1986: 183)

เวงค์ มีความเห็นว่า ลักษณะเฉพาะในงานสุนทรภู่นั้นเป็นผลจากประสบการณ์ชีวิตและอัจฉริยภาพของผู้แต่งอยู่มากทีเดียว "การวัฒนาว่าสุนทรภู่หรืองานสุนทรภู่เป็นผลิตผลอย่างหนึ่งของยุค จึงเป็นความจริงเพียงครึ่งเดียว" (Ibid.: 187) และการจัดให้สุนทรภู่เป็นกระฎุมพีนั้นก็อาจจะไม่ได้ให้ความเป็นธรรมต่อสุนทรภู่และยุคสมัยนั้น แต่อาจกล่าวได้ว่าสุนทรภู่ได้ปริวรรตชีวิตของตนเป็นศิลปะ (Ibid.: 188) สำหรับสุนทรภู่นั้น การเดินทางมิได้เป็นเพียงการฆ่าเวลาสนุกๆ แต่เป็นสิ่งที่มีจุดหมายปลายทางอันแน่ชัด นั่นคือ โอกาสที่จะได้รับประสบการณ์และความรู้ใหม่ซึ่งส่งทอดต่อแก่ผู้อื่นได้ (Ibid.: 193) สุนทรภู่ได้แสดงว่า เพียงความรับรู้อาจสร้างความรู้ได้ ทุกคนสามารถเข้าถึงสิ่งที่เป็นจริงในสิ่งแวดล้อม และควรจะศึกษาเพื่อเพิ่มพูนประสบการณ์ของตน (Ibid.: 196) เวงค์เห็นว่า "ความกระตือรือร้นต่อความรู้ของสุนทรภู่นั้นไม่เกี่ยวข้องกับมโนทัศน์เรื่องการศึกษาของพวกกระฎุมพี ความรู้ที่สุนทรภู่ปรารถนาจะถ่ายทอดนี้ไม่ใช่ความรู้เพื่ออยู่รอดในสิ่งแวดล้อมทางธรรมชาติ แต่เป็นความรู้เกี่ยวกับการดำรงอยู่ของมนุษย์ในอำนาจแห่งชะตากรรม" (Ibid.: 195)

กล่าวโดยสรุป ความสำนึกในคุณค่าของวรรณคดีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ทำให้ผู้เสพงานประพันธ์เหล่านี้ในสมัยต่อมาได้เล็งเห็นความสำคัญของการตีความงานประพันธ์ของยุคดังกล่าวนี้ บทวิเคราะห์ วิจารณ์ และการศึกษาของผู้เสพในสมัยปัจจุบันได้ชี้ว่า การตีความงานประพันธ์

อย่างละเอียดเป็นปัจจัยสำคัญที่จะธำรงคุณค่าของงานไว้ ทั้งนี้ก็ย่อมแสดงว่ามีความเชื่อมั่นในคุณค่าของงานพอที่จะไม่กีดกันห้ามหวงการวิพากษ์วิจารณ์ และเชื่อว่างานสำคัญ ๆ ของยุคนี้ นอกจากจะทนทานต่อการตรวจสอบวิพากษ์วิจารณ์แล้วคุณค่าและความหมายในหมู่ผู้ศึกษายังจะปรากฏได้ด้วยการวิจารณ์ ด้วยเหตุนี้เมื่อมีกระแสวิพากษ์วิจารณ์ในแง่ลบ จึงมีความตื่นตัวทางวรรณคดีวิจารณ์เพิ่มขึ้น

กระบวนการวิเคราะห์ ศึกษา และวิจารณ์ ที่ประมวลไว้ในบทนี้ประกอบด้วยความเอาใจใส่ต่อกลวิธีของผู้แต่ง ขนบของการแต่ง ที่สัมพันธ์กับความหมายและประสบการณ์ทางสุนทรียะที่สื่อโดยตัวงาน และมีการขยายขอบเขตการศึกษาไปสู่ปฏิสัมพันธ์ระหว่างการสร้างเสพงานกับบริบททางประวัติศาสตร์ แม้ว่ายังมีข้อชวนถกเถียงโต้แย้งกันอยู่ เช่น ในประเด็นลักษณะเฉพาะของผู้แต่ง ลักษณะเฉพาะของงาน ลักษณะร่วมของผู้แต่งและงานอันอาจถือเป็นลักษณะเฉพาะของยุคที่แตกต่างจากลักษณะของยุคอื่น

การถกเถียงโต้แย้งเกี่ยวกับคุณค่างานประพันธ์สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นส่วนหนึ่งเกิดขึ้นเพราะความหลากหลายและซับซ้อนของงานซึ่งขึ้นอยู่กับวัสดุของงานและการประกอบวัสดุในลีลาที่มีลักษณะร่วมและผิดแผกของกวี ถึงแม้งานที่มีชื่อเสียงส่วนหนึ่งดูเผิน ๆ ว่าอ่านเข้าใจได้ง่ายก็ตาม การอ่านพอรู้เรื่องก็ยังไม่เพียงพอที่จะตอบคำถามอันพึงพิศวงได้ว่า คุณค่าของงานประพันธ์สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นที่ยังดำรงอยู่ในปัจจุบันนี้ปรากฏอยู่ได้ด้วยเหตุผลสำคัญอย่างไรบ้าง

สิ่งสำคัญที่ปรากฏในการแสดงความคิดเห็นเชิงวิจารณ์ต่องานประพันธ์ของยุคนี้ในคนรุ่นหลังก็คือ ความเห็นที่ต่างกันนั้นเกิดจากกิจกรรมทางปัญญาที่ต้องการจะเข้าใจในความสำคัญของวัตถุสุนทรีย์ที่สร้างขึ้นจากประสบการณ์ชีวิต และประสบการณ์ทางสุนทรีย์ของบรรพบุรุษ การถกเถียงเป็นการขยายขอบเขตของกิจกรรมนั้นให้รับกับความหลากหลายและพึงพิศวงของงานเหล่านี้ เช่น คำถามว่าระเด่นลันไดเป็นงานเลียนล้อที่มีชื่อเสียงนั้น แสดงความเสื่อมของขนบการประพันธ์แบบ "ศักดินา" หรือแสดงวุฒิภาวะทางภาษาของผู้แต่งและยุคสมัยที่เกิดจากการศึกษางานต้นแบบอย่างเข้าถึง และเพิ่มความสมบูรณ์แก่การประพันธ์ไทยมากขึ้น

สำหรับนักวิจารณ์ นักวรรณคดี และผู้รู้ วรรณคดีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นในฐานะวัตถุสุนทรีย์ก็ยังคงเป็นปรากฏการณ์พิเศษที่ชวนให้คิดค้นหาคำตอบอยู่ไม่เสื่อมคลาย จึงมีความพยายามที่จะแสวงหาวิธีการศึกษาและเครื่องมือการศึกษาที่เหมาะสมให้มากขึ้น รวมทั้งการตรวจสอบประสิทธิภาพของเครื่องมือ และการศึกษาต่อไปไม่หยุดยั้ง ส่วนคุณค่าในฐานะสื่อประสบการณ์ทั้งทางปัญญาและอารมณ์นั้น เมื่อพิเคราะห์ในส่วนลึกแล้ว คนในสมัยหลังยังพบว่าประสบการณ์ส่วนใหญ่จากวรรณคดียุคนี้สามารถกระตุ้นโลกทรรศน์และความรับรู้อันประณีตของตนอย่างทรงพลัง และในการเสพวรรณคดีของนักอ่านที่ไม่ได้เขียนบทวิจารณ์ และมุ่งศึกษาทางวิชาการ วรรณคดีในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นก็ยังเป็นวัตถุสุนทรีย์อันมีคุณค่าอย่างหาที่เปรียบได้ยากจากงานสมัยใหม่

การศึกษาคุณค่าของวรรณคดีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ตามทัศนะของสมัยต่อมาในฐานะสื่อประสบการณ์และวัตถุสุนทรีย์ในบทนี้ ได้ชี้ว่าความชื่นชมหรือเป็นปฏิปักษ์ต่อวรรณคดีในยุคนี้เกิดจากความตระหนักใน ๓ ประเด็น คือ คุณค่าอันเป็นสากล คุณค่าจากอัจฉริยภาพของกวี และคุณค่าอันเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่ยังมีความหมายสำหรับปัจจุบัน ประเด็นแรกและประเด็นที่สองมักเห็นว่ามีสหสัมพันธ์กัน ส่วนประเด็นที่สามนั้นมีนัยคล้ายประเด็นที่หนึ่งอยู่บ้างในแง่ของความคงทนต่อกาลเวลา แต่เน้นที่วิถีชีวิตของ "ความเป็นไทย" หรือความเป็นเฉพาะของถิ่นที่ ในส่วนนี้บางทัศนะเห็นว่าความเป็นเฉพาะนั้นขึ้นอยู่กับอัจฉริยภาพของผู้แต่ง บางทัศนะรวมคุณค่าของงานเข้าเป็นวรรณคดีแบบฉบับร่วมกับวรรณคดีอยุธยา ทั้งสองกลุ่มนี้มักยึดวรรณคดีอยุธยาเป็นหลักในการประเมินค่า เช่น เทียบลิลิตเตลงพ่ายกับลิลิตพระลอ เทียบนิราศของสุนทรภู่กับนิราศนรินทร์ ซึ่งดำเนินรอยตามกำสรวล และเทียบกับกำสรวลด้วย ส่วนทัศนะที่เป็นปฏิปักษ์ต่อวรรณคดีสมัยนี้ มักรวมวรรณคดีสมัยนี้เข้ากับวรรณคดีอยุธยาเช่นเดียวกัน โดยปฏิเสธทั้งคุณค่าของประสบการณ์อันเป็นสากล อัจฉริยภาพของกวี และคุณค่าเชิงวัฒนธรรม แต่ก็ยอมรับอยู่ในทีว่าวรรณคดียุคนี้ยังมีอิทธิพลครอบงำประสบการณ์ของคนสมัยปัจจุบันอยู่ จึงต้องเน้นข้อไม่น่าชื่นชมในงานเหล่านี้เพื่อให้เห็นกันว่าไม่มีสาระประโยชน์อย่างไรเลย วรรณคดีที่ยกขึ้นมาประกอบคำวิจารณ์นอกจากลิลิตพระลอ ซึ่งเป็นวรรณคดีอยุธยาแล้วก็เป็นวรรณคดีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นทั้งสิ้น นอกจากนี้มีทัศนะในมิติทางประวัติศาสตร์ที่พยายามแสวงหาเอกภาพของยุค แม้ว่าไม่ได้มุ่งประเมินคุณค่าโดยตรง แต่ก็มีแง่มุมอันน่าสนใจที่ทำให้เห็นว่าแม้วรรณคดีสมัยนี้จะดำรงอยู่ในสมัยที่สืบต่อจากสมัยอยุธยา ก็มีจุดเปลี่ยนสำคัญเพราะความเปลี่ยนแปลงทางสังคม อย่างไรก็ตามการเปลี่ยนแปลงทางวรรณศิลป์ทั้งเนื้อหาและรูปแบบในกรณีนี้ยังต้องการการศึกษาที่รอบคอบอยู่มาก