วารสาร

อักษรศาสตร์

ISSN 0125-4820

ปีที่ ๒๐ ฉบับที่ ๑ เดือนมกราคม ๒๕๓๑

ภูมิปัญญาชาวบ้าน ..... *กาญจนา แก้วเทพ*

กินข้าว–กินผัก ..... *บรรจบ พันธุเมธา* ทองแดงต้นฤดูฝน ..... *อัศศิริ ธรรมโชติ*

ลำนำจากพม่า ..... *ศรีธนญชัยเยอรมัน* ..... พระลอตามไก่

Braving the American Prairie ..... *Gabriel Oak : A Pastoral Hero*

วารสารอักษรศาสตร์ เป็นวารสารที่จัดทำขึ้นโดยมีวัตถุประสงค์ ดังนี้

๑. **เผยแพร่ความรู้ในสาขาวิชามนุษยศาสตร์**

๒. **เผยแพร่ผลงานวิชาการและงานวิจัยของอาจารย์และนิสิตคณะอักษรศาสตร์**

๓. **เผยแพร่กิจกรรมทางวิชาการของคณะอักษรศาสตร์**

กองบรรณาธิการ สุวรรณา เกรียงไกรเพ็ชร์
อนงค์นาฏ เลกิงวิทย์
นพมาส วาสนานันท์
สายชล วรรณรัตน์
ธีรวัต ณ ป้อมเพชร
เสาวลักษณ์ สุริยะวงศ์ไพศาล
พรสรรค์ วัฒนางกูร

ฝ่ายศิลป์ ภาวรรณ หมอกยา

ผู้จัดการ สาวิตรี ทัพภะสุต

เจ้าของ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สำนักงาน คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
กรุงเทพ ฯ ๑๐๕๐๐ โทรศัพท์ ผู้จัดการ ๒๕๓๓๔๕๖

พิมพ์ที่ โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย โทรศัพท์ ๒๑๕๓๖๒๖
๓๐๑๒–๑๖๒/๘๐๐

ราคา ๒๕ บาท

บทความหรือข้อคิดเห็นใด ๆ ที่ปรากฏในวารสารฉบับนี้
เป็นของผู้เขียนแต่ละท่านโดยเฉพาะ
คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
และคณะบรรณาธิการไม่จำเป็นต้องเห็นพ้องด้วย
ผู้ประสงค์จะนำข้อความใด ๆ ไปพิมพ์เผยแพร่ต่อไป
ต้องได้รับอนุญาตจากผู้เขียน ตามกฎหมายว่าด้วยลิขสิทธิ์

กำหนดออก ปีละ ๒ เล่ม ในเดือนมกราคม และกรกฎาคม

จำหน่ายปลีก เล่มละ ๒๕ บาท

ค่าบำรุงสมาชิก ในประเทศ ปีละ ๕๐ บาท รวมค่าส่ง
ต่างประเทศ ปีละ ๑๐๐ บาท รวมค่าส่ง
นักเรียน–นิสิต–นักศึกษา ปีละ ๔๐ บาท

การสมัครเป็นสมาชิก แจ้งความจำนงพร้อมกับค่าบำรุงเป็นธนาณัติ หรือเช็คไปรษณีย์
สั่งจ่าย ป.ณ. จุฬาลงกรณ์
ในนาม ผู้จัดการวารสารอักษรศาสตร์
คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ถนนพญาไท กรุงเทพ ฯ ๑๐๕๐๐

วารสารฉบับนี้ได้รับเงินสนับสนุนค่าพิมพ์จาก จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สารบัญ

ปีที่ ๒๐ ฉบับที่ ๑ มกราคม ๒๕๓๑

บทความประจำฉบับ

พระลอตามไก่ : ความงามหรือความเป็นความตาย	*ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต*	๑
โนกับเคียวเง็น	*กัลยาณี สีตสุวรรณ*	๑๓
ตัวเอกและตัวร้ายในนิทานจักร ๆ วงศ์ ๆ	*ศิราพร ฐิตะฐาน*	๒๙
ศรีธนญชัยเยอรมัน	*อำภา โอตระกูล*	๔๐
อาหารการกิน : กินข้าว–กินผัก	*บรรจบ พันธุเมธา*	๔๘
การเลี้ยงผึ้งที่เมืองแปดริ้ว	*พรหมศักดิ์ เจิมสวัสดิ์* และ *สุรศักดิ์ ศิริไพบูลย์สินธ์*	๖๑
Braving the American Prairie	*ม.ล. อานันท์ชนก พานิชพัฒน์*	๖๗
Gabriel Oak : A Pastoral Hero	*อารยา ตันสวัสดิ์*	๗๖

บทเสนอผลงานวิจัย

โครงสร้างของการเสนอความตลกในบทละครนอก	*สุธา ศาสตรี*	๙๐

บทกวี–เรื่องสั้น–เรื่องแปล

ลำนำจากพม่า	*จิราสุต*	๑๑๓
"ทองแดง" ต้นฤดูฝน	*อัศศิริ ธรรมโชติ*	๑๑๖
Au Village Des Manchots	*แพรวโพยม บุณยะผลึก* และ *O. Guitton*	๑๒๓

บทความพิเศษ

ข้อควรคำนึงในการวิจัยเรื่อง "วัฒนธรรมพื้นบ้านเพื่อการพัฒนา" ในสังคมไทย	*กาญจนา แก้วเทพ*	๑๓๑
หน้าบรรณาธิการ	*กองบรรณาธิการ*	๑๔๒

การส่งบทความลงพิมพ์ในวารสารอักษรศาสตร์

๑. รูปแบบของบทความควรเป็นดังนี้

๑.๑ เขียนเป็นภาษาไทย (แต่บทความภาษาต่างประเทศที่มีเนื้อหาน่าสนใจเป็นพิเศษ ก็จะได้รับพิจารณา

๑.๒ มีบทคัดย่อ ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ ซึ่งสรุปเรื่องทั้งหมด ยาวไม่เกิน ๑๕๐ คำ หรือประมาณ ๗ บรรทัด

๑.๓ ชื่อเรื่องไม่ควรยาวจนเกินไป ชื่อผู้แต่งให้ใส่รายละเอียด คือ วุฒิและสถานที่ทำงานหรือสังกัด

๑.๔ เชิงอรรถ ให้ใช้เรียงลำดับหมายเลขติดต่อกันตลอดเรื่อง

๑.๕ บรรณานุกรม เอกสารอ้างอิง ใช้หลักการเขียนบรรณานุกรมและเอกสารอ้างอิงของบัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

๒. ต้นฉบับให้พิมพ์ดีดหรือเขียนให้อ่านได้ง่าย ความยาว (ทั้งเนื้อเรื่อง ตารางรูป และบรรณานุกรม) ไม่เกิน ๒๕ หน้ากระดาษพิมพ์ชนิดสั้น ซึ่งพิมพ์หน้าละประมาณ ๒๕ บรรทัด หรือไม่เกิน ๒๐ หน้ากระดาษพิมพ์ชนิดยาว ซึ่งพิมพ์หน้าละประมาณ ๓๐ บรรทัด ถ้ามีรูปประกอบไม่ควรเกิน ๔ รูป คำบรรยายภาพพิมพ์ในกระดาษอีกแผ่นหนึ่งแนบมากับรูป

๓. บทความที่ส่งถึงบรรณาธิการ ก่อนวันที่ ๓๐ กันยายน จะได้รับการพิจารณาเพื่อลงพิมพ์ในฉบับเดือนมกราคม ถ้าส่งก่อนวันที่ ๓๐ มีนาคม จะพิจารณานำลงพิมพ์ในฉบับเดือนกรกฎาคม

๔. คณะบรรณาธิการขอสงวนสิทธิ์ที่จะตกแต่งแก้ไขภาษาและตัวสะกดการันต์เฉพาะเท่าที่เห็นว่าจำเป็น

๕. เจ้าของบทความที่ต้องการสำเนาพิมพ์ (reprints) ต้องบอกล่วงหน้า และต้องจ่ายค่าทำสำเนาพิมพ์เท่าที่จ่ายจริง

บทความประจำฉบับ

พระลอตามไก่ : ความงามหรือความเป็นความตาย

*ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต**

พระลอติดตามไก่ป่าที่หนุ่ม ปราดเปรียว แข็งแรง และมีรูปลักษณ์อันงดงาม มาอย่างกระชั้นชิด จนกระทั่งไก่นี้บินหายลับไปในอากาศ พระลอตามไก่ไม่ใช่เพราะหลงใหลในความงามของไก่นั้น หากเป็นเพราะไก่ตัวนั้นมีความสำคัญต่อพระลอเป็นอย่างยิ่ง ความสำคัญของไก่นี้เกี่ยวเนื่องกับความเชื่อบางอย่าง ซึ่งยังเหลือตกค้างอยู่ในไทยถิ่นเหนือและไทยอาหม รวมทั้งไทยถิ่นอีสาน

* ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต อ.บ. (เกียรตินิยม), อ.ม. (ภาษาไทย) จุฬา ฯ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ประจำภาควิชาภาษาไทย
คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

"พระลอตามไก่" เป็นเหตุการณ์สำคัญตอนหนึ่งในเรื่องลิลิตพระลอซึ่งเป็นวรรณคดีเอกเรื่องหนึ่งในสมัยต้นกรุงศรีอยุธยา เหตุการณ์ตอนนี้มีความสำคัญในการดำเนินเรื่องให้พระลอ**พระเพื่อน** และพระแพง ได้พบกัน ทั้งนี้เกิดจากความช่วยเหลือของปู่เจ้าสมิงพรายที่ส่งไก่ป่ามาล่อให้พระลอเดินทางมาหาพระเพื่อนและพระแพงตามความปรารถนาของสองนาง

ไก่ตัวนี้เป็นไก่ป่าและเป็นไก่หนุ่มที่แข็งแรง ดังที่กวีได้บรรยายไว้ในเรื่องว่า

ปู่กระศัลย์ถึงไก่ไพรพฤกษ์ ปู่รำลึกถึงไก่ไก่ก็มา บรู้กิคณากี่หมู่ ปู่เลือกไก่ตัวงาม ทรงทรามวัยทรามแรง สร้อยแสงแดงพะพราย ขนเขียวลายยะยับ ปีกสลับเบญจรงค์ เลื่อมลายหงส์สิบบาท ขอบตาชาดพะพริ้ง สิงคลิ้งงอนพรายพรรณ ขับขานเสียงเอาใจ เดือยหงอนใสสีระรอง สองเท้าเทียมนพมาศ เพียงฉลุชาดทาร ปู่ก็ใช้ผีลงแก่ไก่ ไก่แก้วไซร้บมิกลัว ขุกผกหัวองอาจ ผาดผันตีปีกป้อง ร้องเรื่อยเฉื่อยฉาดฉาน เสียงขันขานแจ้วแจ้ว ปู่สั่งแล้วทุกประการ มินานผาดโผนผยองลงโดยคลองบหึง ครั้นถับถึงพระเลื่องลอ ยกคอขันขานร้อง ตีปีกป้องผายผัน ขันเอื้อยเฉื่อยเอาใจ อยู่บไกลบใกล้ แล้วไซ้ปีกไซ้หาง โฉมสำอางสำอาด ท้าวเธอผาดเห็นเป็นตระการ ภูบาลบานหฤทัย เห็นพอใจพอตา มิทันทาธารธำรง ทรงมงกุฎภูษาสรับ จับพิชัยอาวุธราชพล บัดดลธรุกไล่ หวังได้ไก่ตัวงาม ยกทัพตามจอมราช ครั้นคลาดไก่อยู่ถ้า ครั้นข้าขันเรียกไซ้ ไก่กระเหลือกตาดู ครั้นภูธรจะทัน ไก่ค่อยผันค่อยผาย ระร่ายรายตื่นเดิน ดำเนินหงส์ยกย่าง ครั้นเห็นห่างไก่ก็หยุด ครั้นจะสุดแดนป่า จวนจะผ่าแดนบ้าน ไก่ทำคร้านมารยา เห็นไก่ช้าธก็สาว ไก่เหินหาวหายเนตร ภูเบศรดูอับทิศ บพิตรคิดพระองค์ โอ้กูมาหลงแก่ไก่ ไก่ผีไขว่เอากู ท้าวธเหลียวดูพี่เลี้ยง สองพี่กล่าวคำเกลี้ยงกี่ถ้วนทั้งมวล[๑]

---

[๑] พระวรเวทย์พิสิฐ, คู่มือลิลิตพระลอ เล่ม ๑. (พระนคร : องค์การค้าของคุรุสภา, ๒๕๑๓), หน้า ๒๒๔–๒๒๖.

เหตุการณ์ตอนนี้พระวรเวทย์พิสิฐได้ถอดความไว้ดังนี้

บู่เพ่งจิตคิดถึงไก่ในป่า และระลึกถึงไก่ ไก่ก็มาไม่รู้กี่พวกกี่หมู่ บู่จึงเลือกเอาไก่ตัวงาม กำลังหนุ่มและแข็งแรง สร้อยคอสีแดงเลื่อมงาม ขนเขียวมีลายเป็นมัน ปีกมีห้าสี เลื่อมเป็นมันสีหงสบาท ที่ขอบตาแดงสีชาดงามพริ้ง หงอนก็งามเลื่อมพราย ส่งเสียงขันน่าฟัง เดือยและหงอนสดใสเป็นแสงเรืองรอง เท้าทั้งสองสีดังทองนพคุณเป็นร่องยาวตามขาสีแดงชาด บู่จึงใช้ผลสิงในตัวไก่ ไก่มิได้เกรงกลัว ทันใดก็ยกหัวขึ้นอย่างองอาจ แล้วก็เดินตีปีกและกางขนปีก เสียงขันดังฉาดฉานฟังแจ้วแจ้ว บู่จึงสั่งไก่ตามความประสงค์ทุกประการ มินานไก่ก็โผนผยอง บินไปตามที่บู่สั่งโดยทันที ครั้นถึงที่พระลอประทับอยู่ ก็ชูคอขึ้นขัน พลางตีปีกเดินไปมาแล้วก็ส่งเสียงขันเจื้อยแจ้วอย่างน่าฟัง อยู่ไม่ใกล้ไม่ไกลกับที่พระลอพักอยู่นั้น พอหยุดขันก็เดินไซ้ปีกไซ้หางมีท่าทางงามสะอาด พอพระลอเหลือบเห็น ก็ทรงรู้สึกว่าไก่นั้นงาม พระองค์ทรงเบิกบานพระทัยยิ่งเพราะไก่มีลักษณะเป็นที่ถูกพระทัยและถูกพระเนตรมาก ยังไม่ทันที่จะสรงน้ำตามเคย รีบทรงมงกุฎและทรงพระภูษาเสร็จ ทรงจับอาวุธคู่พระหัตถ์ ในทันใดนั้นเอง ก็ทรงวิ่งไล่ไก่หวังจะจับตัวไก่งามนั้นให้ได้ ส่วนแม่ทัพนายกองเมื่อเห็นเช่นนั้น ก็ยกทัพตามเจ้านายของตนไปครั้นไก่เห็นพระลอยังอยู่ไกลก็หยุดคอย เมื่อเห็นว่าเสด็จไปช้านักก็ขันเรียก ทำกลอกตาดูครั้นเห็นพระลอจะทันไก่ก็ทำค่อย ๆ เดิน มีท่าทางเป็นจังหวะงามดังหงส์เดินเยื้องย่างครั้นไก่เห็นห่างไก่ก็หยุด จนกระทั่งจะสุดเขตป่า จวนจะเข้าแดนบ้านคน ไก่ทำเกียจคร้านเป็นมารยา พระลอครั้นเห็นไก่ข้าก็สาวพระบาทจะให้ทัน ไก่ก็บินขึ้นสูงหายไป พระลอทรงมองตามไปทุกทิศก็ไม่เห็นจึงทรงคิดถึงพระองค์ว่าพระองค์มาหลงไก่ ไก่ผีนี้มาล่อลวงพระองค์ จึงทรงเหลียวดูพี่เลี้ยง พี่เลี้ยงทั้งสองนายก็ทูลปลอบด้วยถ้อยคำอันเพราะ ๆ โดยละเอียดทั้งหมด[๒]

---

[๒] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๒๒๖–๒๒๘.

กวีบรรยายความงามของไก่ตัวนี้อย่างละเอียด ให้ภาพความองอาจ ว่องไว ความเฉลียวฉลาด เสียงขันขานที่ไพเราะ และโดยเฉพาะอย่างยิ่งสีสันที่งดงาม คือ กล่าวถึงสีแดงสว่างของสร้อยคอ สีเขียวลายมันระยับของขน สีเบญจรงค์อันได้แก่สีแดง ขาว ม่วง เหลือง และสีขาบของบึกซึ่งมองอย่างผาด ๆ แล้วค่อนข้างออกมาทางสีม่วงแดงอย่างสีเท้าของหงส์ สีแดงชาดของขอบตา และสีอันสดใสสวยงามของเดือยและหงอน ฯลฯ

การพรรณนาความงามของไก่โดยเฉพาะอย่างยิ่งสีสันอย่างละเอียดลออเช่นนี้ และการใช้คำพรรณนาได้อย่างแจ่มชัดก่อให้ผู้อ่านเกิดความรู้สึกชื่นชมความงามของไก่ตัวนี้ แม้เมื่อมีการนำเหตุการณ์ตอนนี้ไปแสดงเป็นละครรำ ก็มีการเน้นความงามของไก่ดังกล่าวทำให้ผู้อ่านค่อนข้างจะคุ้นเคยกับคำกล่าวชมโฉมของไก่ตัวนี้จนบางท่านหลงติดอยู่กับความงาม จนกระทั่งเผลอคิดไปว่าพระลอตามไก่เพราะหลงใหลรูปลักษณ์อันงดงามของมันเท่านั้น

การพรรณนาความงามของไก่ในตอนนี้น่าจะเป็นทำนองเดียวกันกับการพรรณนาความงามของสิ่งต่าง ๆ ที่นิยมกันในวรรณคดีไทย กล่าวคือเมื่อมีช่องทางที่จะแสดงความสามารถด้านพรรณนาโวหารได้ กวีก็มักจะแต่งเพื่อไว้ผีมือ โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อได้มีโอกาสพรรณนาความงามของตัวละครสำคัญ ในเหตุการณ์ตอนนี้เห็นได้ชัดเจนว่าไก่ป่าที่ปู่เจ้าสมิงพรายส่งมานี้เป็นตัวละครที่สำคัญยิ่ง หากทำหน้าที่ล่อพระลอให้ไปหาพระเพื่อนและพระแพงไม่สำเร็จ การทำเสน่ห์ของปู่เจ้าสมิงพรายที่ได้ดำเนินการมาอย่างเป็นขั้นเป็นตอนก่อนหน้านี้จะประสบความล้มเหลวอย่างสิ้นเชิง การพรรณนาความงามของไก่ในที่นี้จึงนับว่าเหมาะสมและเป็นไปตามธรรมเนียมนิยมของกวีไทย

นอกจากนี้ ความงามของสัตว์โลกยังเป็นสิ่งที่มองเห็นได้ง่ายกว่าคุณสมบัติอื่น ความงามจึงเป็นด่านแรกที่ดึงดูดความสนใจของผู้อื่น เรื่องนี้เป็นเรื่องสากลที่มนุษย์เข้าใจได้ตรงกัน เมื่อต้องการใช้สัตว์มาล่อตัวเอกให้ติดตาม จึงเป็นเรื่องธรรมดาที่ย่อมจะต้องให้สัตว์นั้นมีความงามอยู่ด้วย และมักจะเป็นความงามที่มีลักษณะเด่นชัด เพื่อให้สะดุดตาและหลงใหลง่ายขึ้น ตัวอย่างเช่นในเรื่องรามเกียรติ์ กำหนดให้กวางทองมาล่อให้สีดาเกิดความพึงใจ อยากได้กวางนั้นไว้ในครอบครอง จนกระทั่งอ้อนวอนขอให้พระรามช่วยตามจับมาให้ ฯลฯ

มีข้อน่าสังเกตว่า สัตว์ที่มาล่อตัวเอกนั้น นอกจากจะนิยมให้มีความงามเด่นเป็นคุณสมบัติข้อแรกแล้ว ยังมักจะเป็นสัตว์ที่ไม่ดุร้าย หรือเป็นสัตว์จำพวกที่มนุษย์มีความคุ้นเคยอยู่

หรือเป็นสัตว์ที่มนุษย์มีความเอ็นดูและแน่ใจว่าจะไม่เป็นอันตรายแก่ตน จึงอยากได้ไว้ในครอบครอง

ในเรื่องลิลิตพระลอ ไก่บ่าล่อพระลอให้เดินทางจากป่ามาจนกระทั่งเข้าเขตชายแดนของเมืองพระเพื่อนและพระแพง นับว่ากวีเลือกชนิดของสัตว์ที่ล่อได้อย่างเหมาะสม เพราะไก่มีให้เห็นทั้งในป่าและในเขตเมือง แม้ไก่ป่าก็สามารถจะนำมาเลี้ยงในเมืองได้โดยไม่ขัดเขิน นอกจากนั้นไก่บ้านก็มีให้เห็นได้โดยทั่วไป ไก่จึงเป็นสัตว์ที่มนุษย์มีความคุ้นเคยดีอยู่ จึงไม่ก่อให้เกิดความตกใจ เมื่อพระลอเห็นไก่ป่าจึงไม่ได้รู้สึกตกใจแต่อย่างใดทั้งสิ้น นอกเหนือไปจากนั้น ไก่ยังเป็นสัตว์ที่เหมาะสมในการล่อตัวเองให้เดินทางได้เร็ว เพราะเป็นสัตว์เล็กที่มีความคล่องแคล่วปราดเปรียวอยู่ในตัว

เรื่องการใช้สัตว์นำทางตัวเอกมักจะมีปรากฏในนิทานสำหรับเด็ก เพราะถือว่าสัตว์ได้มีโอกาสท่องเที่ยวไปตามที่ต่าง ๆ อย่างอิสระและอย่างกว้างขวาง จึงย่อมรู้จักสถานที่ต่าง ๆ ได้ดีกว่ามนุษย์ จึงสามารถนำทางมนุษย์โดยเฉพาะอย่างยิ่งตัวละครเอกให้ไปยังจุดหมายที่ต้องการหรือไปในทิศทางที่ต้องการได้ ดังที่บรูโน เบ็ตเต้ลไฮม์ (Bruno Bettleheim) กล่าวไว้ในบทความเรื่อง "The Child's Need for Magic" ว่า "Since animals roam freely and widely in the world, how natural that in fairy tales these animals are able to guide the hero in his search which takes him into distant places."[๓]

เรื่องลิลิตพระลอ ไก่บ่าล่อพระลอให้ติดตามมันมาอย่างไม่สิ้นหวังโดยหลอกล่อให้พระลอมีกำลังใจและมีความหวังว่าจะสามารถจับตัวมันได้ เพราะล่ออย่างฉลาด คือไม่ทิ้งระยะให้ห่างจนเกินไปจนพระลอเกิดความรู้สึกท้อถอย หรือไม่ปล่อยให้พระลอมีโอกาสติดตามมาอย่างกระชั้นชิดจนสามารถจับตัวมันได้ เพราะถ้าทำเช่นนั้นก็จะไม่สามารถล่อพระลอไปถึงจุดหมายที่ปู่เจ้าสั่งไว้ได้

การใช้ไก่ล่อพระลอ ในตอนนี้น่าจะเกิดจากวัตถุประสงค์เพื่อล่อให้พระลอรีบเดินทางมาหาพระเพื่อนพระแพงโดยเร็ว ดังปรากฏในคำพูดของปู่เจ้าสมิงพรายเมื่อนางรื่นและนางโรยไปถามข่าวจากปู่เจ้าสมิงพรายว่าพระลอเดินทางมาถึงที่ใดแล้ว ดังนี้

---

[๓] Bruno Bettleheim, "The Child's Need for Magic" *The Uses of Enchantment* The Meaning and Importance of Fairy Tales. (New York : Vintage Books, 1977), p. 46.

.....	.....
บู่ว่าพระลอมา	*ผั่งน้ำ*
กาหลงฝ่ายแดนรา	*ชาเคร่า วันนา*
มาจะให้ไปซ้ำ	ชักท้าวเสด็จพลัน[๔]

อย่างไรก็ตาม ตามความเห็นของผู้เขียน การส่งไก่ป่ามาล่อนอกจากจะเร่งเร้าให้พระลอรีบเดินทางมาหาพระเพื่อนและพระแพงโดยเร็วแล้ว ยังเป็นการช่วยให้พระลอเดินทางมาได้อย่างถูกทิศทางอีกด้วย

ตามความเห็นของผู้เขียน นอกจากพระลอจะติดตามไก่เพราะ "พอใจพอตา" แล้ว ยังน่าจะมีจุดประสงค์อื่นที่สำคัญเหนือกว่าการเห็นแต่เพียงความงามของไก่เท่านั้น

ท่านผู้อ่านคงจะยังจำกันได้ดีว่า ก่อนหน้าที่พระลอจะตามไก่ พระลอได้เสี่ยงทายที่แม่น้ำกาหลงมาแล้ว โดยได้ตั้งสัตยาธิษฐานว่าหากเดินทางต่อไปแล้วจะรอดชีวิตคืนมาก็ขอให้กระแสน้ำไหลไปตามปกติ แต่ถ้าต้องมีเหตุให้เสียชีวิตก็ขอให้น้ำที่ไหลเชี่ยวอยู่นั้นจงเวียนวนอยู่อย่าได้ไหลไปตามปกติเลย ดังที่กวีได้แต่งเป็นคำประพันธ์ว่า

มากูจะเสี่ยงน้ำ	*นองไป ปรีนา*
น้ำชื่อกาหลงไหล	*เชี่ยวแท้*
ผิกูจะคลาไคล	*บรอด คืนนา*
น้ำจุ่งเวียนวนแท้	*รอดไส้จงไหล*[๕]

จะเห็นได้ว่าการเสี่ยงน้ำครั้งนี้แสดงความปรารถนาของพระลอว่าต้องการเดินทางต่อไปเพื่อให้ได้พบพระเพื่อนพระแพงมากกว่าที่จะต้องการเดินทางกลับเมือง และเสี่ยงน้ำเพื่อต้องการให้มีอะไรมาสนับสนุนความปรารถนาของตน เพราะปกติแล้วกระแสน้ำย่อมไหลไปตามธรรมชาติของมันง่ายกว่าที่จะไหลเวียนวนอยู่อย่างผิดธรรมชาติ แม้กระนั้นผลของการเสี่ยงน้ำครั้งนี้ก็ก่อให้เกิดความวิตกกังวลแก่พระลอเป็นอย่างยิ่ง เพราะไม่เป็นไปตามใจปรารถนา มิหนำซ้ำยังไหลเวียนวนอยู่ไม่ไปไหนอันเป็นลักษณะการไหลที่ผิดปกติและผิดธรรมชาติ นอกจากนั้นยังเห็นเป็นน้ำสีแดงราวกับสีของเลือดเสียอีก จึงก่อให้เกิดความวิตกกังวลในจิตใจของพระลอเป็นอย่างมาก ดังที่กวีบรรยายว่า

---

[๔] พระวรเวทย์พิสิฐ, เรื่องเดิม, หน้า ๒๒๓.

[๕] พระวรเวทย์พิสิฐ, เรื่องเดิม, หน้า ๒๑๑.

ครั้นวางพระโอษฐ์น้ำ เวียนวน
เห็นแก่ตาแดงกล เลือดย้อม
หฤทัยระทดทน ทุกข์ใหญ่ หลวงนา
ถนัดดั่งไม้ร้อยอ้อม เท่าท้าวทับทรวง[๖]

ความวิตกกังวลดังกล่าวทำให้พระลอมีความโศกเศร้า ระลึกถึงพระนางบุญเหลือและนึกถึงความตายของตนเอง จนกระทั่งร้องไห้เพราะค่อนข้างจะแน่ใจว่าจะไม่มีโอกาสได้เห็นมารดาบังเกิดเกล้าอีก

ถ้ากระนั้น เหตุใดเล่าพระลอจึงไม่ตัดสินใจเดินทางกลับเมือง คือเลิกเดินทางไปหาพระเพื่อนพระแพงเสีย ในเมื่อรู้ตัวว่าไปแล้วจะต้องได้รับอันตรายตามผลของการเสี่ยงน้ำนั้น

ข้อนี้น่าจะต้องพิจารณาเหตุการณ์ก่อนหน้าที่จะมีการเสี่ยงทายโดยละเอียด กล่าวคือก่อนหน้านี้พระลอปรารภกับนายแก้วและนายขวัญซึ่งเป็นพี่เลี้ยงแสดงความลังเลใจว่าควรจะเดินทางต่อไปยังบ้านเมืองของศัตรูหรือควรจะเดินทางกลับเมืองดี เมื่อสองพี่เลี้ยงชี้ช่องทางให้พระลอเดินทางกลับบ้านเมือง พระลอก็ปฏิเสธ และว่าจะไปให้พบพระเพื่อนพระแพงก่อน และจะอยู่ที่นั่นไม่นานแล้วจึงค่อยกลับเมืองดังที่กวีบรรยายว่า

จักไปจักแปลกข้าง ทรชน
ครั้นจะคืนเยียวคน กล่าวร้าย
ว่าท้าวปิ่นสากล ใจขลาด นักนา
พูนโทษทุรยศหว้าย ว่าร้ายแหนงตาย
สองนายเกลี้ยกล่าวทูล ว่านเรนสูรท่านไท้
ใครจะเอื้อมติได้ เท่าเผ้าฤามี
จักไปสักน้อยหนึ่ง จึงคืน นาพี่
หน้าก็ยืนหลังยืน ชอบได้
เกรงเยียวแต่ผีขืน จำอยู่ ไส้นา
เยียวบ่คืนเห็นไท้ ธิราชผู้มีคุณ[๗]

---

[๖] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๒๑๒.

[๗] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๒๐๔–๒๑๐.

เหตุที่พระลอไม่สามารถเดินทางกลับเมืองได้ เพราะนอกจากจะเป็นที่ครหาของผู้อื่นอย่างที่พระลอรู้ดีอยู่แล้ว ยังเกรงว่าจะอับอายพี่เลี้ยงทั้งสองคน เพราะเพิ่งจะกล่าวคำยืนยันการเดินทางต่อไปเมื่อครู่นั้นเอง แล้วจะกลับคำเปลี่ยนใจไม่เดินทางต่อไปได้อย่างไร

ความวิตกกังวลเรื่องผลของการเสี่ยงทายที่แม่น้ำกาหลงคงจะตามรบกวนจิตใจพระลอตลอดระยะเวลาการเดินทาง เมื่อพระลอเห็นไก่ที่บุ่เจ้าสมิงพรายส่งมาล่อ จึงดีใจเป็นอย่างยิ่งถึงกับรีบออกติดตามจับตัว ทั้ง ๆ ที่พระลอเองก็ยังไม่ได้อาบน้ำตามกิจวัตรประจำวัน การรีบออกตามจับไก่นี้ไม่น่าจะเกิดจากความหลงใหลความงามเด่นของไก่นั้น แต่น่าจะสืบเนื่องมาจากความเชื่อบางอย่างที่พระลอมีต่อไก่ หรือไก่นั้นน่าจะมีความสำคัญบางอย่างต่อตัวพระลอ โดยเฉพาะอย่างยิ่งต่อความเป็นความตายของพระลอในเวลานั้น

ตามความเชื่อของคนไทยอาหมซึ่งเชื่อกันว่าเป็นคนเชื้อสายเดียวกันกับไทยวนหรือไทยทางเหนืออันเป็นดินแดนที่เกิดของอมตวรรณคดีเรื่องลิลิตพระลอนี้ ไก่เป็นสัตว์ที่ผู้เป็นใหญ่แห่งสวรรค์ส่งมาให้มนุษย์ใช้สำหรับเสี่ยงทาย ดังที่ปรากฏใน *เยี่ยมไทยอาหม* ว่าเมื่อเลงดอนหรือผู้เป็นใหญ่แห่งสวรรค์เห็นว่าโลกเกิดยุคเข็ญ ได้ส่งโอรส ๒ องค์ของแถนคำ คือขุนลุงและขุนไล ลงมาปกครองเมืองไตให้เกิดความร่มเย็นเป็นสุข ในครั้งนั้นได้มอบไก่แสนเมือง "สำหรับบอกเหตุร้ายดี" ๑ คู่มาด้วยเพื่อให้ขุนลุงและขุนไลใช้สำหรับเสี่ยงทาย พร้อมกันนั้นได้สั่งให้ขุนลุงและขุนไลรวมทั้งบริวารที่ติดตามขุนลุงและขุนไลลงมาจากสวรรค์ ให้กินเนื้อไก่เพื่อจะได้ร่ำรวย เมื่อขุนลุงและขุนไลลงมาถึงโลกมนุษย์ก็ฆ่าไก่ แล้วขูดเนื้อไก่ออกจากกระดูกขาไก่เพื่อตรวจดูโชคชะตา ขุนเดือนผู้ทำหน้าที่โหรก็ทำนายจากโพรงกระดูกขาไก่ว่าขุนลุงและขุนไลจะได้เป็นใหญ่ในแผ่นดิน ศัตรูจะพ่ายแพ้พินาศไปสิ้น [๙]

จากข้อความข้างต้นสรุปได้ว่าตามความเชื่อของคนไทยอาหม ไก่เป็นสัตว์ที่ให้โชคลาภและไก่เป็นสัตว์ที่ใช้สำหรับเสี่ยงทายได้ดี เพราะเป็นจุดประสงค์สำคัญที่ผู้เป็นใหญ่แห่งสวรรค์ส่งมาให้

หลังจากเหตุการณ์นี้แล้ว ปรากฏว่าการทำนายด้วยการดูโพรงกระดูกขาไก่ เป็นที่นิยมกันในหมู่คนไทยอาหมมาก แม้ในปัจจุบันนี้ก็ยังมีความเชื่อเรื่องนี้อยู่ เช่น ใช้เพื่อเสี่ยงทายโชค

[๙] สารนาถ, เยี่ยมไทยอาหม. (พระนคร : เสถียรภาพ, ๒๕๑๗), หน้า ๑๐๕-๑๒๐.

ชะตาในอนาคต หรือใช้เพื่อช่วยในการตัดสินใจว่า ในระหว่างทางเลือก ๒ ทาง จะเลือกทางใดดีกว่ากัน ฯลฯ

ในสังคมของไทยทางเหนือปรากฏว่ามีการทำนายโดยใช้ขาไก่เช่นกัน แม้การตั้งชื่อหรือการพิจารณาว่าชื่อที่ตั้งไว้ดีหรือไม่ก็ใช้วิธีการดูโพรงกระดูกจากขาไก่ด้วย

มีผู้อธิบายว่า การทำนายโชคชะตาโดยใช้ขาไก่นั้น "คงจะเนื่องมาจากความประสงค์ที่จะตรวจตราความอุดมสมบูรณ์ของพื้นที่ที่ชนเหล่านั้นจะเข้ายึดครอง จึงตรวจดูธรรมชาติที่เป็นอยู่ในดินแดนนั้นหลาย ๆ อย่าง รวมทั้งจับไก่บ้ามาตรวจดูว่าอ้วนท้วนหรือผ่ายผอม และเพื่อให้แน่ใจก็หักขาไก่ดูลักษณะของกระดูกว่าแข็งแรงหรือเปราะ มีโพรงมากหรือน้อย ซึ่งเป็นการแสดงชัดถึงภูมิประเทศว่าควรจะอาศัยอยู่ได้หรือไม่ ต่อมาการหักขาไก่ตรวจดูโพรงและรูกระดูกก็กลายเป็นวิชาโหราศาสตร์ และใช้ในการทำนายทายทักเรื่องอื่น ๆ ด้วย"[๖]

ทางภาคอีสานในปัจจุบันก็มีการทำนายด้วยไก่ แต่แทนที่จะดูขาไก่ กลับดูตางไก่แทน ทำเมื่อต้องการทราบความอุดมสมบูรณ์ของที่นาคือในโอกาสที่จะทำนายว่าปีต่อไปจะทำนาได้อุดมสมบูรณ์หรือไม่ และทำกันในพิธีบูชาผีตาแฮก เข้าใจว่าการทำนายของอีสานโดยดูตางไก่ก็ดี หรือการทำนายของไทยอาหมหรือไทยทางเหนือที่ดูขาไก่ก็ดี เกิดจากความคิดอย่างเดียวกัน และน่าแปลกที่ใช้ไก่เป็นสัตว์ทำนายอย่างเดียวกันโดยไม่ใช้สัตว์ชนิดอื่น แสดงว่าน่าจะมีความเชื่อเรื่องไก่ร่วมกันอยู่

นอกจากนี้ในตำนานเมืองหริภุญไชยก็แสดงความเชื่อเรื่องไก่เป็นสัตว์มงคลดังจะเห็นได้ในรัชสมัยของพระเจ้าอาทิตยราช ดังปรากฏในเนื้อความว่า

> *...สมณะพราหมณ์และโหราพฤฒาจารย์ทั้งหลาย ได้ทูลพยากรณ์ไว้แก่พระเจ้าอาทิตยราชว่า ข้าแต่มหาราชเจ้า เบื้องหน้าแต่นี้ไป หริปุญไชยนครของเราทั้งหลายจะเป็นมหานครสุขเกษมโดยไม่สงสัย เทพยดาผู้มีศักดาใหญ่ก็ยิ่งยินดี ไม่นานนักเทพยดาทั้งหลายนั้นจะมาอภิบาลบำรุงรักษาพระนครให้เป็นสุข*

---

[๖] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๔๗๔–๕.

พระเจ้าอาทิตยราชได้สดับพยากรณ์ของสมณพราหมณ์โหราพฤฒาจารย์เหล่านั้นแล้วก็บันเทิงพระราชหฤทัย โปรดให้ชำระตกแต่งพระนครประดุจเทพนคร ให้นำเครื่องเทพบูชามาพร้อมแล้ว ก็อัญเชิญเทพยดาด้วยเครื่องสักการะ มีเทียนและธูปเป็นต้น ครั้งนั้นเทพยดาที่มีศักดาใหญ่ก็บันดาลให้หน่อย่างทรายดำงอกขึ้นเต็มไปบนยอดเขา ก็อุตสาหอภิบาลบำรุงรักษา อยู่มาไม่ช้านานหน่อย่างทรายนั้นก็ปรากฏเจริญใหญ่สูงขึ้น

ในกาลนั้น มีไก่ขาวงามตัวหนึ่ง เป็นไก่ฉลาดทำเสียงไพเราะมีเสียงเสมอดี เป็นไก่ลำพองงาม เกิดมีขึ้นบนยอดไม้ย่างทรายนั้น เพื่อจะรักษาบุรีให้ดีตามเยี่ยงอย่างของเทพยดา เป็นไก่ลำพองทั้งสามยามทั้งกลางวันแลกลางคืน **เป็นไก่ทำความสุขให้บังเกิดทำโภคทรัพย์ให้เจริญ . . .**

. . . เสียงไก่นี้รักษาเมืองหริปุญไชย **ไก่นั้นยังยืนอยู่เนืองนิจเพียงใด หริปุญไชยนครนั้นจักเป็นเมืองใหญ่ ไม่มีความเดือดร้อนเลยทีเดียวเพียงนั้น**[๑๐]

มีข้อน่าสังเกตว่าไก่นี้เกิดจากเทพยดาบันดาล นอกจากจะเป็นสัตว์มงคลแล้วยังเป็นสัตว์ให้โชคลาภเป็นทำนองเดียวกันกับความเชื่อของคนไทยอาหมด้วย

ถ้านำความคิดหรือความเชื่อเรื่องไก่เป็นสัตว์ที่เกี่ยวข้องกับเทพ เป็นสัตว์ที่สวรรค์ส่งลงมายังโลกมนุษย์ หรือเป็นสัตว์ที่เทพส่งมาให้มนุษย์ เพื่อบันดาลให้เกิดโชคลาภ และเพื่อให้มนุษย์ใช้เป็นสัตว์เสี่ยงทาย มาพิจารณาเหตุการณ์ตอนพระลอตามไก่ จะช่วยให้สามารถตีความหมายของไก่ป่า และจุดประสงค์ของพระลอที่ตามไก่ได้ชัดเจนขึ้น อันจะช่วยให้เข้าใจเนื้อหาของเรื่องได้ลึกซึ้งยิ่งขึ้น

การที่พระลอเห็นไก่ตัวงามนั้นแล้วเกิดความยินดีถึงกับรีบออกติดตาม หาใช่เพราะพระลอหลงความงามของไก่ไม่ หากน่าจะเป็นเพราะพระลอมีความหวังว่าไก่นี้จะช่วยให้ตนมี

---

[๑๐] คำแปลจามเทวีวงศ์ พงศาวดารเมืองหริปุญไชย พิมพ์ในงานฌาปนกิจศพ ชัช แดงดีเลิศ ณ เมรุวัดสุวรรณาราม นครหลวงฯ ๑ ตุลาคม ๒๕๑๕, หน้า ๕๖–๗.

ความรู้สึกที่ดีขึ้น มีความหวังมากขึ้น มีโชคมีลาภ และอาจคิดไปได้ว่าสวรรค์ส่งไก่มาช่วยในการตัดสินใจของตนว่าควรจะเดินทางต่อไปหรือควรจะเดินทางกลับบ้านเมืองดี โดยต้องการจับไก่เพื่อพิจารณาโพรงกระดูกขาตามแบบอย่างของการทำนายที่เชื่อกันอยู่ หากผลการทำนายในครั้งนี้ดีและสอดคล้องกับความปรารถนาในใจ พระลอจะได้ยึดเอาผลการทำนายดังกล่าวนี้แทนผลของการเสี่ยงน้ำที่แม่น้ำกาหลงซึ่งนำความวิตกกังวลอย่างใหญ่หลวงมาสู่ตนว่าจะต้องไปประสบกับความตายในภายภาคหน้า ไก่ตัวนี้จึงเกี่ยวข้องกับความเป็นความตายของพระลอ เป็นสิ่งเดียวที่อาจจะช่วยให้พระลอหลุดพ้นจากความรู้สึกที่ว่าจะต้องไปตายได้ แต่น่าเสียดายที่ไก่ตัวนี้มาบินลับหายไปเสียก่อน ความหวังของพระลอจึงพังทลายลงอย่างสิ้นเชิง ทำให้พระลอถึงกับเสียใจและครวญว่า "โอ้กูมาหลงแก่ไก่ ไก่ผีไขว่เอากู"[๑๑]

การที่ไก่บินลับหายไปในอากาศเช่นนี้ ทำให้ผู้เขียนมีความรู้สึกเสียดายเป็นอย่างมากเช่นกัน เพราะหากดำเนินเรื่องให้พระลอจับไก่ป่ามาได้หลังจากที่ไก่ล่อมาให้ถึงที่หมายได้สมใจปู่เจ้าสมิงพรายแล้ว บางทีอาจจะได้คำตอบที่กระจ่างชัดว่าพระลอติดตามไก่มาด้วยเหตุอันใดกันแน่

อย่างไรก็ตาม ผู้เขียนค่อนข้างจะแน่ใจว่า พระลอมิได้ลุ่มหลงความงามของไก่จนถึงกับออกติดตามจับ แต่เป็นเพราะมีจุดมุ่งหมายที่สำคัญ คือเพื่อต้องการคำตอบจากการเสี่ยงทายไก่เพื่อสนับสนุนความปรารถนาอันแรงกล้าที่มีอยู่ในใจที่ต้องการได้พบพระเพื่อนและพระแพง รวมทั้งเพื่อใช้ไก่ยืนยันความมีโชคลาภของตนในการที่จะได้ชมเชยพระเพื่อนและพระแพง ขณะเดียวกันคำเสี่ยงทายที่ได้จากไก่ในครั้งนี้อาจสามารถช่วยลบล้างความทุกข์ทรมานใจอันเป็นผลสืบเนื่องมาจากการเสี่ยงน้ำที่แม่น้ำกาหลงที่ติดตามรบกวนจิตใจของพระลออยู่ตลอดเวลาให้หมดสิ้นไปได้ พระลอจึงตามไก่อย่างกระชั้นชิด อย่างไม่ลดละความพยายาม และอย่างมีความหวังอยู่เต็มเปี่ยม

---

[๑๑] พระวรเวทย์พิสิฐ, เรื่องเดิม, หน้า ๒๒๖.

บรรณานุกรม

คำแปลจามเทวีวงศ์ พงศาวดารเมืองหริปุญไชย. พิมพ์ในงานฌาปนกิจศพ ชัช แดงดีเลิศ ณ เมรุวัดสุวรรณาราม นครหลวงกรุงเทพธนบุรี. ๑ ตุลาคม ๒๕๑๕.

วรเวทย์พิสิฐ, พระ. *คู่มือลิลิตพระลอ เล่ม ๑.* พระนคร : องค์การค้าของคุรุสภา, ๒๕๑๓.

สารนาถ. *เยี่ยมไทยอาหม.* พระนคร : เสถียรภาพ, ๒๔๙๗.

Bettleheim, Bruno. "The Child's Need for Magic," in *The Uses of Enchantment : The Meaning and Importance of Fairy Tales.* New York : Vintage Books Edition, 1977.

โนกับเคียวเง็น

*กัลยาณี สิตสุวรรณ**

บทความนี้พูดถึงละครโนกับละครเคียวเง็น และความสัมพันธ์อันใกล้ชิดของละครทั้งสอง ความหมายของคำว่า "โน" และ "เคียวเง็น" ประวัติและพัฒนาการของละครทั้งสองตลอดจนคุณสมบัติที่ต่างกันและคล้ายกัน มีการแบ่งประเภทของละครทั้งสองตามหลัก jo-ha-kyu และจบลงด้วยบทแปลละครเคียวเง็นเรื่อง "MIKAZUKI" หรือ "เทินกระด้งผัดข้าว"

* กัลยาณี สิตสุวรรณ อ.บ. (เกียรตินิยม) จุฬาฯ
B.A., M.A. (Japanese Linguistics) Tokyo University of Foreign Studies, Tokyo, Japan
Ph.D. (Japanese Language and Literature) University of Washington, Seattle, USA.
อาจารย์ประจำภาควิชาภาษาตะวันออก,
คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ถ้าพูดถึงละครโน (Nō) คงจะพอเป็นที่คุ้นหูอยู่บ้างว่าเป็นละครญี่ปุ่นชนิดหนึ่ง ที่ผู้แสดงสวมหน้ากาก แต่ถ้าพูดถึงเคียวเง็น (Kyōgen) คงจะไม่ค่อยคุ้นหูกันนัก ทั้ง ๆ ที่เคียวเง็นก็เป็นละครชนิดหนึ่งที่แสดงบนเวทีเดียวกับละครโน และก็ประกอบเป็นส่วนหนึ่งในรายการละครโน (Nō program) ทั้งหมด คือเมื่อมีการแสดงละครโน ก็จะต้องมีละครเคียวเง็นสลับฉาก ถ้ามีละครโนหนึ่งเรื่องก็จะมีละครเคียวเง็นหนึ่งเรื่อง หรือถ้ามีละครโนสองเรื่องก็จะมีละครเคียวเง็นหนึ่งเรื่องแสดงสลับตรงกลาง ละครโนเป็นละครเศร้า เคร่งขรึมเต็มไปด้วยแบบแผน ในขณะที่เคียวเง็นเป็นละครตลกเบาสมองแบบชาวบ้าน เมื่อนำมาแสดงสลับกันต่างก็ช่วยเอื้อแก่กันและกัน คือต่างช่วยเน้นลักษณะเด่นของละครแต่ละชนิด และเคียวเง็นยังช่วยผ่อนคลายความเครียดอันเกิดจากการชมละครโนด้วย

คำว่า โน เขียนด้วยตัวจีนที่แปลว่า ความสามารถ ซึ่งก็กินความหมายไปถึงความสามารถในการแสดง ส่วนเคียวเง็นเขียนด้วยตัวจีน ๒ ตัว คำว่า kyō แปลว่าบ้าหรือกระเจิดกระเจิง (mad, crazy หรือ wild) gen แปลว่า คำพูด กล่าวกันว่าคำนี้ตัดทอนมาจากคำว่า Kyōgenkigo หรือ Kyōgenkigyo[๑] หมายถึงภาษาที่แปลกหรือพูดถึงสิ่งที่ไม่มีตัวตน ซึ่งก็กินความหมายไปถึง คำที่พูดล้อเลียนกัน คำที่ไม่มีเหตุผลซึ่งเต็มไปด้วยการเสริมแต่ง จนกระทั่งถึงคริสต์ศตวรรษที่ ๑๕ เคียวเง็นจึงมามีความหมายถึงภาษาที่ตลกขบขัน โดยทั่วไปเคียวเง็นหมายถึงภาษาที่ไม่มีเหตุผล พูดเพื่อความสนุกและขบขัน ส่วนคำว่า เคียวเง็น ที่กลายมาเป็นชื่อเรียกการแสดงแบบหนึ่งนั้นเริ่มใช้ในสมัยศตวรรษที่ ๑๔[๒]

ตอนปลายศตวรรษที่ ๑๔ มีหลักฐานแสดงว่า โน กับ เคียวเง็นแสดงสลับกันบนเวทีเดียวกันแล้ว[๓] จากหลักฐานเหล่านี้ทำให้มีการสันนิษฐานกันว่า โน กับ เคียวเง็นน่าจะมีกำเนิดมาจากแหล่งเดียวกัน นั่นคือจาก Sangaku (san–เบ็ดเตล็ด, gaku–ดนตรี) การละเล่นอย่างหนึ่งที่ประกอบด้วยกายกรรม มายากล การแสดงจำอวดโดยมีดนตรีประกอบ การละเล่นนี้เผยแพร่มาจากจีนผ่านเกาหลีเข้ามาสู่ญี่ปุ่นตั้งแต่สมัยศตวรรษที่ ๘ (ภายหลังชื่อมาเพี้ยนเป็น Sarugaku, saru–ลิง gaku–ดนตรี อันอาจจะเนื่องมาจากลักษณะการแสดงตลกก็ได้) การแสดงแบบนี้เข้ามา

---

[๑] เป็นคำที่กวีจีน Po Chü-i (๗๗๒–๘๔๖) ใช้ในบทประพันธ์ของเขา ซึ่งเป็นที่นิยมกันมากในญี่ปุ่น

[๒] ในปี ๑๓๕๒ จากบันทึกประจำวันการทำบุญในโบสถ์ของวัดนิเฮ ในรายการแสดง Ennen มีการแสดงเคียวเง็นอยู่ในอันดับที่ ๑๑ (Takano Tatsuyuki, "Ennen shidai-Chū" ใน *Bungaku* ๑-๑ เมษายน ๑๙๓๓, หน้า ๕๒)

[๓] ใน *Shūdoshō (๑๔๓๐)* ของ Zeami (๑๓๖๓–๑๔๔๓)

ผสมผสานกับการแสดงพื้นเมืองต่าง ๆ ของญี่ปุ่นเช่น Dengaku (den–นา, gaku –ดนตรี) การแสดงร่ายรำประกอบดนตรีเพื่อเฉลิมฉลองการเก็บเกี่ยวของชาวนา Ennen (en–ทำให้ยาว, nen–ปี) พิธีสวดเพื่อต่ออายุคนสำคัญให้ยืนยาว และมีจังหวะการร่ายรำอื่น ๆ ที่นิยมกันในสมัยนั้นเช่น Shirabyōshi และ Imayō แล้วจึงพัฒนามาเป็นการแสดงสองรูปแบบที่แตกต่างกันโดยสิ้นเชิง คือ แบบหนึ่งเน้นหนักด้านการร่ายรำ ขับร้อง และดนตรี เป็นการแสดงที่สง่างามเคร่งขรึมเรียกว่า Sarugaku–nō ในขณะที่อีกแบบหนึ่งเน้นหนักในด้านการแสดงที่ตลกขบขันชวนหัวเรียกว่า Sarugaku–kyōgen. Sarugaku–nō ก็คือต้นกำเนิดของละครโนและ Sarugaku–kyōgen ก็คือต้นกำเนิดของเคียวเง็นในปัจจุบันนั่นเอง

นอกจากการแสดงสลับฉากกันของละครโนกับเคียวเง็นแล้ว ยังปรากฏว่านักแสดงเคียวเง็นมักจะมีบทในละครโนด้วย[๔] (ประมาณ ๘๐% ของละครโน) คือในละครโนแบบที่มี ๒ ฉาก เมื่อจบฉากแรก ตัวเอกเข้าโรงไปเพื่อเปลี่ยนเครื่องแต่งตัวแล้วนักแสดงเคียวเง็นจะออกมาในบทชาวบ้านถิ่นนั้น มาเล่าสรุปความเป็นไปตามท้องเรื่องให้ผู้ชมฟังด้วยภาษาธรรมดาที่ฟังเข้าใจง่าย เพื่อที่ผู้ชมจะได้ติดตามเรื่องได้ง่ายขึ้น เพราะภาษาในละครโนนั้นยาก เมื่อมาออกเสียงขับร้องอีกด้วยแล้วยิ่งจับความได้ยากขึ้น การแสดงของนักแสดงเคียวเง็นนี้เรียกว่า Ai–kyōgen (เคียวเง็นสลับฉาก Interlude Kyōgen) ส่วนการแสดงละครตลกคั่นละครโนนั้นเรียกว่า Hon–Kyōgen (เคียวเง็นแท้–Kyōgen Proper)

ในการแสดงละครโนชนิดที่เรียกว่า Okina (แปลว่าชายชรา) ซึ่งเป็นการแสดงพิเศษเริ่มต้นรายการที่จัดขึ้นเพื่อเฉลิมฉลองในโอกาสพิเศษนั้น นักแสดงเคียวเง็นจะเป็นผู้แสดงการร่ายรำ ส่วนที่ ๓ คือ Sambasō Okina ประกอบด้วยการร่ายรำ ๓ ส่วนคือ Okina การร่ายรำเพื่อขอให้มีความสุขสงบและมีโชคลาภ Senzai (พันปี) การร่ายรำเพื่อขอให้มีอายุยืน และ Sanbasō (ชายชราลำดับ ๓) การร่ายรำเพื่อขอให้มีผลการเก็บเกี่ยวอุดมสมบูรณ์ การแสดง Okina ซึ่งต่างกับละครโนทั่วไปนี้มีต้นกำเนิดมาตั้งแต่สมัยศตวรรษที่ ๑๐ แล้ว ปัจจุบันก็ยังมีการแสดงอยู่ในโอกาสพิเศษเช่นวันขึ้นปีใหม่หรือเมื่อมีพิธีเปิดโรงละครใหม่เป็นต้น ด้วยเหตุดังกล่าวจึงเห็นได้ว่าโนกับเคียวเง็นมีความสัมพันธ์อันใกล้ชิดกันมานานตั้งแต่เริ่มแรกจนถึงปัจจุบัน แม้จะมีลักษณะต่างกันอย่างตรงกันข้ามก็ตาม

---

[๔] จากข้อเขียนของ Zeami คือ *Shūdoshō* และ *Sarugaku dangi*

ตอนปลายศตวรรษที่ ๑๔ ในสมัยของโชกุนคนที่ ๓ ของรัฐบาลมุโรมะชิ (Muromashi ๑๓๓๑–๑๕๗๓) ชื่ออาชิคาวะ โยชิมิทสุ (Ashikaga Yoshimitsu ๑๓๕๘–๑๔๐๘) ซึ่งชื่นชอบและให้ความอุปถัมภ์ละครโนเป็นอย่างดี ละครโนก็มีพัฒนาการมาถึงระดับสูงด้วยฝีมือของสองพ่อลูกนักแสดงละครโนคือ คันอามิ คิโยทสุงุ (Kanami Kiyotsugu ๑๓๓๓–๑๓๘๔) และเซอามิ โมโตคิโย (Zeami Motokiyo ๑๓๖๓–๑๔๔๓) ผู้ปรับปรุงบท การแสดง การร่ายรำทั้งหลายจนอยู่ในรูปแบบที่สมบูรณ์ใกล้กับที่เป็นอยู่ในปัจจุบัน นอกจากเซอามิจะแต่งและดัดแปลงละครโนมากมายหลายเรื่องแล้วยังมีข้อเขียนวิจารณ์นักแสดงและการแสดงละครโนอีกด้วย ซึ่งก็เป็นหลักฐานสำคัญให้คนรุ่นหลังได้ศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับละครชนิดนี้ได้อย่างกว้างขวางลึกซึ้ง ด้วยเหตุที่ละครโนได้รับความสนใจและสนับสนุนจากโชกุนและชนชั้นสูงให้เป็นการแสดงประจำราชสำนัก ทำให้มาตรฐานของละครสูงขึ้นเพื่อให้เหมาะกับรสนิยมของชนชั้นสูงผู้อุปถัมภ์ละครนั่นเอง ในตอนนี้เคียวเง็นซึ่งแสดงคู่ไปกับละครโนก็พลอยได้รับการสนับสนุนและพัฒนาไปเช่นเดียวกัน แต่ดูจะมีฐานะต่ำกว่าละครโนเพราะเป็นเรื่องตลกขบขันล้อเลียนชีวิตชาวบ้าน จึงไม่ค่อยมีผู้ให้ความสนใจจริงจังและมักถูกมองข้ามไป ประกอบกับไม่มีหลักฐานเป็นลายลักษณ์อักษรเพราะบทนั้นนิยมท่องจำกันมาแบบปากต่อปาก คือพ่อถ่ายทอดให้ลูกชายมาเป็นลำดับ เพิ่งมามีการบันทึกลงเป็นตัวอักษรเมื่อปลายศตวรรษที่ ๑๖[๕] ฉนั้นจึงเป็นการยากในการศึกษาค้นคว้าย้อนหลัง

พอมาถึงสมัยเอโด (๑๖๐๐–๑๘๖๘) โชกุนโทคุงาวะ อิเอยาสุ (Tokugawa Ieyasu ๑๕๔๒–๑๖๑๙) ให้การสนับสนุนละครโน และยกย่องให้เป็นการแสดงแบบเป็นพิธีการ (Ceremonial performing arts) ของรัฐด้วย โนกับเคียวเง็นจึงพัฒนารุ่งเรืองมาโดยลำดับ เกิดมีรูปแบบ (school) การแสดงละครโนต่าง ๆ กัน ๕ สำนักคือ คันเซ คมปารี โฮโช คงโง และคิตะ (Kanze, Komparu, Hōshō, Kongō และ Kita) ซึ่งก็มีแบบแผนการแสดง, บท, หน้ากาก และเสื้อผ้าการแต่งตัวแตกต่างกันไปเล็กน้อย เคียวเง็นก็มี ๓ รูปแบบคือ โอคุระ, อิซึมิ และซางิ (ōkura, Izumi Sagi) ซึ่งก็มีความแตกต่างกันไปเช่นเดียวกัน แต่พอถึงการปฏิรูปเมจิ (Meji Restoration) เมื่อปี ๑๘๖๙ เมื่ออำนาจของโชกุนถูกริดรอน ระบบเจ้าขุนมูลนายเสื่อมสลายไป และจักรพรรดิกลับมีอำนาจขึ้นอีก โนกับเคียวเง็นได้รับความกระทบกระเทือนอย่างหนักเพราะ

[๕] Koyama Hiroshi, *Kyōgenshū* เล่ม ๑ ในชุด *Nihon Koten Bungaku Taikei (Iwanami Shoten ๑๙๖๐)* หน้า ๑๐–๑๑.

ขาดผู้อุปถัมภ์ รูปแบบเคียวเง็นชางถึงกับสลายตัวไปเลย ขณะที่หัวหน้าเคียวเง็นคณะอื่นอพยพไปต่างจังหวัดและทำอาชีพอื่น จนกระทั่งมีผู้รื้นฟื้นศิลปะการแสดงประเภทนี้ขึ้นมาอีกเมื่อต้นศตวรรษที่ ๒๐ เมื่อชาวญี่ปุ่นต้องการการแสดงแบบญี่ปุ่นแท้ ๆ ที่สง่างามพออวดชาวต่างประเทศได้ ในปัจจุบันความนิยมในการชมละครโนและเคียวเง็น (รวมเรียกว่าโนงะคุ Nogaku และโรงละครที่แสดงเรียกว่าโนงะกุโด Nōgakudō ซึ่งแตกต่างไปจากเวทีละครทั่วไป) ก็มีมากขึ้นโดยไม่จำกัดอยู่ในวงผู้สูงอายุหรือชนชั้นสูงอย่างแต่ก่อน หนุ่มสาวก็นิยมและถือว่าเป็นศิลปะประจำชาติ และในปัจจุบันก็มีแนวโน้มที่หนุ่มสาวจะนิยมดูละครเคียวเง็นล้วน ๆ อีกด้วย คือการจัดให้มีการแสดงเฉพาะเคียวเง็นอย่างเดียวคราวละ ๔–๕ เรื่อง (เรียกว่าเคียวเง็นไค Kyōgen kai) ก็มีบ่อย ๆ

คราวนี้จะขอพูดถึงคุณสมบัติหรือลักษณะเฉพาะของโนกับเคียวเง็นที่ว่าต่างกันโดยสิ้นเชิงบ้าง

โน เป็นโศกนาฏกรรม (tragedy) ขณะที่เคียวเง็นเป็นสุขนาฏกรรม (comedy) บทละครโนเป็นกวีนิพนธ์ที่เต็มไปด้วยการอ้างอิงถึงวรรณกรรมเก่าแก่ที่มีชื่อเป็นที่รู้จักกันดีของญี่ปุ่น จึงนับว่าบทละครโนเป็นวรรณกรรมในตัวมันเองด้วย เนื้อหาของละครโนมักจะเกี่ยวกับวีรบุรุษหรือตัวละครเด่น ๆ จากวรรณคดี ตำนาน และประวัติศาสตร์ของญี่ปุ่นที่ทุกคนรู้จักกันดี ในขณะที่เคียวเง็นเป็นเรื่องชีวิตประจำวันของคนธรรมดาสามัญชาวบ้านทั่วไป ไม่มีการเอ่ยชื่อแต่มักบอกอาชีพ ถ้าจะมีชื่อก็เป็นชื่อพื้น ๆ สามัญ เช่น ทาโร จิโร ซึ่งก็ใช้เป็นชื่อคนใช้ บทละครเคียวเง็นเป็นรูปบทสนทนาที่ใช้ภาษาพูด ฉะนั้นเคียวเง็นจะมีชีวิตชีวาและน่าชมก็ต่อเมื่อแสดงบนเวทีเท่านั้น ละครโนต้องประกอบด้วยเครื่องดนตรีอย่างน้อย ๓ ชิ้นคือ ขลุ่ย (ฟุเอะ fue) กลองใหญ่ (โอทสึซึมิ otsuzumi) ที่วางตีบนเข่า กลองเล็ก (โคทสึซึมิ kotsuzumi) ที่วางตีบนไหล่ขวาและบางทีอาจมีกลองที่ใช้ไม้ตีอีกด้วย (taiko) นอกจากนี้ยังต้องมีหมู่ผู้ขับร้อง (chorus) ๘–๑๐ คน ทำหน้าที่ร้องรับ บรรยายเหตุการณ์เพื่อเดินเรื่องและบางครั้งยังร้องแทนตัวเอกอีกด้วย และละครโนต้องมีการร่ายรำ ตัวเอกมักสวมหน้ากาก (ยกเว้นในกรณีที่แสดงเป็นชายในเรื่องแบบสมัยใหม่) ส่วนเคียวเง็น นักแสดงจะไม่สวมหน้ากาก ยกเว้นจะเล่นบทที่ไม่ใช่มนุษย์หรือผู้หญิงขี้ริ้ว หน้ากากเคียวเง็นก็ต่างกับหน้ากากของโนตรงที่หน้ากากของเคียวเง็นมักมีส่วนเกินจริงดูแล้วน่าขัน มักทำเป็นหน้ายักษ์ สัตว์ต่าง ๆ และผู้หญิงขี้ริ้ว เคียวเง็นสามารถแสดงได้โดยไม่ต้องอาศัยเครื่องดนตรีและผู้ขับร้อง นับได้ว่าเคียวเง็นเป็นศาสตร์และศิลป์ของนักแสดงเคียวเง็นแต่ผู้เดียว ผู้แสดงจะ

ทำทุกอย่างด้วยตนเองรวมทั้งเสียงประกอบ เช่น การเปล่งเสียงเลียนเสียงธรรมชาติ (onomatopoeia) โนมีการเคลื่อนไหวที่แช่มช้าสง่างามเต็มไปด้วยแบบแผน และแฝงไว้ซึ่งสัญลักษณ์ (symbolic) เช่น เวลาที่ร้องไห้ ผู้แสดงจะเพียงแต่ยกมือเพียงข้างเดียวขึ้นมาใกล้ใบหน้าที่ก้มต่ำเป็นต้น และบางครั้งก็จะมีการหยุดนิ่งไม่เคลื่อนไหว และไม่มีการแสดงความรู้สึกบนใบหน้าเลย (นั่นคือจุดประสงค์ของการสวมหน้ากาก แต่ถึงแม้จะไม่ได้สวมหน้ากาก ก็จะไม่แสดงความรู้สึกใด ๆ บนใบหน้าเลยเช่นกัน) ส่วนเคียวเง็นนั้นแม้จะมีแบบแผนของตนแต่ก็ยังใกล้เคียงกับละครสมัยใหม่ทั่วไปที่มีการทำท่าทางประกอบให้สมจริง ซึ่งบางทีก็เกินความจริงเพื่อเรียกเสียงหัวเราะ เช่น การร้องไห้โฮ ๆ หรือหัวเราะด้วยเสียงอันดัง เป็นต้น และนักแสดงจะแสดงความรู้สึกอย่างเต็มที่บนใบหน้า แต่โนกับเคียวเง็นก็มีส่วนคล้ายกันบ้างเช่น ละครโนบางเรื่องก็มีบทพูดและการออกท่าทาง (action) ในขณะที่เคียวเง็นบางเรื่องมีบทร่ายรำและร้องเพลง ทั้งนี้อาจเป็นเพราะต่างฝ่ายต่างรับอิทธิพลของกันและกัน และคงเป็นเพราะมาจากแหล่งกำเนิดเดียวกันนั่นเอง ทั้งโนและเคียวเง็นใช้ผู้แสดงชายล้วน ไม่มีการแสร้งทำเป็นหญิงแม้ในกรณีที่เล่นบทสตรีแต่จะสวมเครื่องแต่งกายแบบสตรี ซึ่งจุดนี้ก็ต่างจากละครคาบูกิ ที่แม้จะใช้ตัวแสดงชายล้วนแต่จะมี female impersonator คือ นักแสดงชายที่รับบทเป็นสตรีเท่านั้นและฝึกหัดให้กิริยามารยาทเป็นผู้หญิง (หรือยิ่งกว่า) โดยตลอดทั้งนอกและบนเวที

การแสดงทั้งละครโนและเคียวเง็นนั้น จะต้องยึดหลัก โจ–หะ–คิว (jo–ha–kyū) jo คือการเริ่มต้น ha หมายถึงการแตกหัก และ kyū หมายถึงความรวดเร็ว หลักนี้มาจาก กะงะคุ (Gagaku) การเล่นดนตรีโบราณประจำราชสำนักที่ญี่ปุ่นรับมาจากจีน โดยทั่วไปหมายถึงการแสดง ๓ ส่วน ที่เริ่มต้นขึ้นอย่างช้า ๆ แล้วค่อย ๆ เร็วขึ้นจนถึงตอนจบ หลัก jo–ha–kyū นี้นำมาประยุกต์กับการแสดงบนเวทีโดยที่ jo หมายถึงการเริ่มต้น ha คือการพัฒนาการ และการจบลงอย่างรวดเร็วคือ kyū การแสดงละครในแต่ละเรื่องก็จะใช้หลักนี้ ในขณะเดียวกันการจัดการละครโนทั้งรายการก็ใช้หลักนี้เช่นกัน เช่น ในรายการที่มีละครโน ๕ เรื่องกับเคียวเง็น ๔ เรื่อง เรื่องแรกจะเป็นละครโนที่ช้าไม่ซับซ้อน เรื่องที่ ๒ และ ๓ จะเป็นการแสดงที่มีเทคนิคมากขึ้น และเรื่องราวซับซ้อน พอถึงเรื่องที่ ๔ นักแสดงจะแสดงความสามารถเต็มที่ พอถึงละครโนเรื่องสุดท้ายซึ่งเป็นตอนจบของรายการ ก็จะเป็นละครที่มีจังหวะเร็วเร่งรัดและก็จบลงทันที ส่วนเคียวเง็นที่แสดงสลับกับละครโนก็จะต้องมีจังหวะสอดคล้องกันด้วย ตอนท้ายรายการผู้ชมจะรู้สึกตื่นตาตื่นใจและได้รับความพอใจเต็มที่

จากการที่อาศัยหลัก jo–ha–kyū นี้ ละครโนจึงแบ่งออกได้เป็น ๕ ประเภทจากจังหวะช้าไปเร็ว โดยขึ้นอยู่กับตัวเอกที่ปรากฏในเรื่องคือ

๑. God plays หรือ วากิโน Waki Nō มีตัวเอกเป็นเทพเจ้า เป็นละครง่าย ๆ ที่มุ่งอวยชัยให้พรเพื่อความสุขและการมีอายุยืนยาว

๒. Warrior plays หรือ ชูระโมโน Shura–mono ตัวเอกเป็นนักรบหรือวีรบุรุษในประวัติศาสตร์ เรื่องส่วนใหญ่มาจาก Tales of the Heike[*๖]

๓. Woman plays หรือ คะทสึระโมโน Katsura–mono ตัวเอกเป็นสตรีในราชสำนัก ผู้แสดงมักต้องสวมวิก จึงเรียกชื่อแบบนี้อีกอย่างว่า wig piece (katsura–วิก) มักเป็นเรื่องจาก The Tale of Genji[*๖] เป็นการแสดงที่งดงามสง่า ทั้งเครื่องแต่งกายและหน้ากาก

๔. Madness plays หรือ โมโนงุรุอิโมโน Monogurui -mono หรือ lunatic piece เป็นเรื่องที่ตัวเอกเสียสติไปเพราะความอิจฉาริษยา ความทุกข์ทรมานและความเศร้าโศกเสียใจอย่างแสนสาหัสในประเภทนี้ยังรวมเรื่องเบ็ดเตล็ดที่ไม่สังกัดอยู่ในประเภทใดดังกล่าวแล้วข้างต้นอีกด้วยเช่น เรื่องที่มีตัวเอกเป็นชายชรา ชายตาบอด หรือวิญญาณ เป็นต้น

๕. คิริโน Kiri Nō (Kiri–end) หรือ Kichiku (demon, beast) เป็นเรื่องเกี่ยวกับปีศาจ มักใช้ผู้แสดงจำนวนมาก มีจังหวะรวดเร็วเต็มไปด้วย action เป็นที่น่าตื่นตาตื่นใจแก่ผู้ชม

ในรายการที่มีละครโน ๕ เรื่องนั้น ก็จะเลือกละครโนเรื่องหนึ่งจากแต่ละประเภทรวมเป็น ๕ เรื่อง และจัดแสดงตามลำดับนั้น ซึ่งก็จะเข้ากับหลัก jo–ha–kyū ดังกล่าวมาแล้ว ส่วนเคียวเง็นก็ยึดหลัก jo–ha–kyū นี้เช่นเดียวกันทั้งในการแสดงละครแต่ละเรื่อง และในการจัดวางลำดับของละครในแต่ละรายการด้วย เคียวเง็นมีวิธีการแบ่งประเภทต่างกันออกไปตามรูปแบบคือ Okura School จะแบ่งประเภทตามตัวเอกในเรื่อง ส่วน Izumi School จะแบ่งประเภทตามความยากง่ายในการฝึกซ้อม ในที่นี้จะขอเสนอหลักการแบ่งประเภทแบบที่นิยมกัน ซึ่งก็คล้ายกับที่ ōkura Schaol แบ่ง คือตามประเภทของตัวเอกในเรื่องดังนี้

[*๖] Tales of the Heike เป็นวรรณกรรมสมัยกลางเกี่ยวกับการสู้รบแย่งอำนาจของตระกูลมินาโมโตและไทระ ส่วน The Tale of Genji เป็นนวนิยายรักเรื่องเยี่ยมในสมัยเฮอัน (๗๕๔–๑๑๕๒)

๑. วากิ เคียวเง็น Waki Kyōgen มีตัวเอกเป็นเทพเจ้าเช่นเดียวกับละครโน เป็นการแบ่งประเภทเพื่อให้สอดคล้องกับ Waki Nō ประเภทนี้ไม่ค่อยขบขันนัก มีจุดมุ่งหมายเพื่ออวยชัยให้พรมากกว่า

๒. ไดเมียว เคียวเง็น Daimyō Kyōgen ตัวเอกคือ ไดเมียวผู้เป็นเจ้าของที่ดิน (ไม่ใช่ feudal lord อย่างในสมัย Edo) ที่มักไม่ค่อยฉลาดและทำอะไรไม่สมศักดิ์ศรี

๓. ทาโรคะจะ เคียวเง็น Tarō-kaja Kyōgen ตัวเอกคือ Tarō คนใช้ของไดเมียวที่มักจะฉลาดแกมโกง

๔. มุโค อนนะ เคียวเง็น Muko-Onna Kyōgen คือเคียวเง็นที่ตัวเอกคือเจ้าบ่าวที่โง่เง่าไม่ประสา และเคียวเง็นก็มีบทของสตรีที่มักจะเข้มแข็ง ดุ และขี้รัวขี้เหร่

๕. โอนิ ยามะบุชิ เคียวเง็น Oni & Yamabushi Kyōgen เคียวเง็นเกี่ยวกับยักษ์ใจดีและขี้ขลาด และพระนักบวช (yamabushi) ที่เก่งแต่ปาก

๖. ชุคเค ซะโต เคียวเง็น Shukke & Zato Kyōgen เคียวเง็นเกี่ยวกับ พระเณร และคนตาบอด

๗. อะทสึเม เคียวเง็น Atsume Kyōgen เคียวเง็นเบ็ดเตล็ด รวมเคียวเง็นที่ไม่ได้อยู่ในประเภทดังกล่าวแล้วข้างต้น

โน และ เคียวเง็น เป็นละครคลาสสิกของญี่ปุ่นที่มีประวัติความเป็นมากว่า ๖๐๐ ปี โดยไม่ขาดตอน และยังคงรักษารูปแบบเดิมไว้ได้ไม่เปลี่ยนแปลงจนถึงปัจจุบัน จึงนับว่าน่าสนใจอย่างยิ่ง แต่การที่จะนิยมชมชอบและเข้าใจละครโนนั้นออกจะเป็นการยากอยู่สักหน่อยสำหรับผู้ที่ไม่คุ้นเคยหรือชาวต่างชาติที่ไม่รู้ภาษาญี่ปุ่น ผู้เชี่ยวชาญเกี่ยวกับละครโน[๗] ได้ให้คำแนะนำว่าสำหรับผู้ที่จะเริ่มดูละครโนควรพยายามเลือกดูละครที่มีจังหวะเร็วและมีการแสดงท่าทาง คือประเภทที่ ๕ ก่อน เพราะความรวดเร็วตระการตาจะดึงความสนใจไว้ได้ทำให้ไม่เบื่อหน่าย แล้วก็จะค่อย ๆ เกิดความเข้าใจ เห็นว่าละครโนน่าสนใจสมควรติดตามต่อไป จากนั้นจึงไปดู Madness play และ Woman play ซึ่งเป็นละครที่แสดงอารมณ์ ทำให้เกิดอารมณ์ร่วมและเศร้าโศกตามไป

[๗] Kunio Komparu ผู้เขียน *The Noh Theatre-Principles and Perspective* p. 359. (Weather Hill/Tankosha, 1983)

จากนั้นจึงควรดูละครโนเกี่ยวกับนักรบ อันดับสุดท้ายคือ god play ซึ่งเชื่องช้าและไม่มีเนื้อเรื่อง คำแนะนำนี้สวนทางกับหลัก jo–ha–kyū ที่กล่าวมาแล้วคือให้ชมละครที่มีบทบาทและจังหวะรวดเร็วเพื่อกระตุ้นความสนใจก่อน เมื่อมีความสนใจและเข้าใจละครโนมากขึ้นจึงเลื่อนมาชมละครที่ช้าลงเป็นลำดับ สำหรับเคียวเง็นนั้นง่ายต่อการเข้าใจ แม้จะไม่เข้าใจภาษาญี่ปุ่นเลยก็สนุกตามไปด้วยได้ เพราะท่าทางประกอบและเนื้อหาที่เป็นสากล

ในที่นี้จะขอแนะนำละครเคียวเง็นสักเรื่องหนึ่ง คือเรื่อง มิคะซึคิ Mikazuki หรือ "เทินกระด้งผัดข้าว" เป็นเรื่องในประเภทที่สี่ เกี่ยวกับสามีและภรรยา แม้จะยากจนสามีก็คลั่งไคล้เรงงะ (RENGA)[๗] เรื่องนี้นอกจากจะสะท้อนสังคมให้เห็นภาวะที่คนนิยมเล่นเรงงะกันทั่วไปแล้วยังล้อเลียนที่คนยากจนทำเทียมเลียนแบบชนชั้นสูง ซึ่งส่งผลกระทบกับชีวิตในครอบครัว เรงงะเป็นสาเหตุทำให้สามีภรรยาแตกแยกกัน แต่ตอนจบเรงงะกลับเป็นตัวประสานรอยร้าวให้ทั้งคู่คืนดีกัน

จะขออธิบายเรงงะโคลง ๓๑ พยางค์ที่เป็นจุดเด่นของเรื่องเพื่อจะได้เข้าใจได้ดีขึ้น ฮกขุ (hokku) ของสามีมีว่า

Imada minu	จนบ่านนี้ ไม่เคยเห็น
hatsuka no yoi no	วันที่ ๒๐ ของคืนของ
mikazuki wa	พระจันทร์เสี้ยว

หมายความว่า "จนบ่านนี้ก็ยังไม่เคยเห็น พระจันทร์เสี้ยวในคืนวันที่ ๒๐" mikazuki นอกจากหมายถึงจันทร์เสี้ยวแล้ว ก็หมายถึงการเทินกระด้งผัดข้าว (ที่ภรรยาทำตอนจะจากไป) hatsuka no yoi คือคืนวันที่ ๒๐ นั้น ปกติเป็นคืนเดือนมืดไม่มีพระจันทร์ นั่นคือสามีกล่าวว่าเขาไม่เคยเห็นใครเทินกระด้งผัดข้าวในคืนวันที่ ๒๐ กระด้งทำให้เขานึกไปถึงพระจันทร์เสี้ยว

---

[๗] Renga (linked verse) เป็นการละเล่นประเภทบัญญาที่นิยมคลั่งไคล้กันมากในหมู่ชนทุกชั้นของญี่ปุ่น ตั้งแต่ราวกลางศตวรรษที่ ๑๔ การเล่นใช้คนตั้งแต่ ๒ คนขึ้นไป คนแรกแต่งโคลงท่อนแรก ๑๗ พยางค์ที่เรียกว่า ฮกขุ (hokku) อีกคนตอบโต้โดยวากิขุ (Wakiku) ๑๔ พยางค์ รวมเป็นโคลง ๑ บท ๓๑ พยางค์ เรงงะนี้จะแต่งต่อกันยาวกี่บทก็ได้ ผู้แต่งจะต้องตอบโต้เชื่อมโยงความคิดให้ต่อเนื่องกันโดยการเล่นคำใช้คำพ้องเสียงต่างความหมาย หรือใช้คำที่เชื่อมโยงความคิดจากสิ่งหนึ่งไปยังอีกสิ่งหนึ่ง

วาคิขุ (Wakiku) ที่ภรรยาตอบมามีว่า

koyoizo izuru คืนนี้ ออกไป

mi koso tsurakere ฉัน จริง ๆ ลำบากใจ

หมายความว่า "มันยากสำหรับฉันเช่นกัน ที่จะต้องออกไปในคืนนี้" ซึ่งเชื่อมโยงกับฮกขุ เพราะคำว่า koyoi (คืนนี้) รับกับคำว่า yoi (กลางคืน) ในฮกขุ คำว่า mi นอกจากจะหมายถึงตัวเองแล้ว ยังหมายถึงกระด้งได้อีกด้วย ภรรยาบอกว่า เธอเองก็ลำบากใจที่จะต้องออกจากบ้านไปพร้อมกับกระด้ง (สัญลักษณ์ของการหย่าร้าง) เวลาพระจันทร์เริ่มขึ้น (izuru) จะมีสีซีดดูราวกับโผล่ออกมาอย่างไม่เต็มใจและว้าเหว่ ซึ่งก็เปรียบได้กับความรู้สึกของภรรยานั่นเอง

ส่วนเพลงที่ร้องตอนจบก็นำมาสอดใส่อย่างเหมาะสมเป็นการสรรเสริญคุณค่าและอำนาจของบทกวี ตัดตอนมาจากละครโนชื่อ "Ashikari" ที่มี waka (โคลงแบบญี่ปุ่น) เป็นตัวเชื่อมโยงให้สามีกับภรรยาดีกัน ตอนที่สามีรำประกอบเพลงที่ร้องพร้อมกับเอากระด้งสวมหัวภรรยาดูราวนี้เป็นการต้อนรับเธอกลับสู่บ้าน ซึ่งก่อนหน้านี้กระด้งเคยเป็นสัญลักษณ์แห่งการหย่าร้างและนี่คือจุดสำคัญของการ "เทินกระด้งผัดข้าว" (mikazuki) ซึ่งใช้เป็นชื่อเรื่องด้วย

เรื่องนี้แปลจาก "Mikazuki" ใน *Kyōgenshū* เล่ม ๒ ที่ Koyama Hiroshi เป็นบรรณาธิการในชุด *Nihon Koten Bungaku Taikei* ของสำนักพิมพ์ อิวานามิ โตเกียวปี ๑๙๖๑

MIKAZUKI หรือ เทินกระด้งฝัดข้าว

ตัวเอก (ชิเตะ) :– *สามี*

ตัวรอง (อะโดะ) :– *ภรรยา*

(สามีเดินนำหน้าภรรยาออกมาบนเวที สามีแนะนำตัวเอง ส่วนภรรยานั่งลงห่างออกมาทางซ้ายมือ)

สามี : ตัวเราเป็นชาวบ้านอยู่แถวนี้ ทั้ง ๆ ที่ฐานะต่ำต้อยแต่เราก็ชอบเรงงะเป็นอันมาก ไม่ว่าจะมีการชุมนุมเรงงะกันที่ไหน เราก็จะไปร่วมด้วยเสมอ มันสนุกน่าสนใจจนลืมกลับบ้าน แต่ว่าพรุ่งนี้เราต้องเป็นเจ้าภาพเตรียมการจัดชุมนุมที่ทุกคนก็จะพากันมา เลยจะต้องรีบกลับบ้านไปเตรียมการทุกอย่างไว้ให้พร้อม (เริ่มออกเดิน) จริง ๆ นะในโลกนี้ไม่มีอะไรจะสนุกน่าสนใจเท่าเรงงะเลย ถ้าได้แต่งฮกซุก็สนุก พอแต่งวาคิก็น่าสนใจอีกนั่นแหละ พอได้เป็นเจ้าภาพยิ่งเพลิดเพลินใหญ่ (เขาเดินรอบเวที แล้วกลับมาหยุดอยู่ที่เดิม) ระหว่างที่พูดอยู่นี่ก็กลับมาถึงบ้านแล้ว เออ นี่ นี่ เธอจำอยู่บ้านหรือเปล่า

ภรรยา : (ลุกขึ้นยืน) อ้อ สามีฉันกลับมาบ้านแล้ว คุณกลับมาแล้วหรือคะ (เดินเข้ามาใกล้)

สามี : ฉันเพิ่งเข้ามา

ภรรยา : อ้อ ! คุณยังไม่ลืมทางกลับบ้าน น่าแปลกจริง ๆ ที่คุณกลับมาบ้านได้นี่น่ะ

สามี : นี่ละก็เรื่องนี้ละ การที่มีชุมนุมเรงงะที่นั่น แล้วก็มีชุมนุมพวกแรกหัดที่โน่น ฉันก็เลยมัวไปทั้งที่นั่นและที่โน่น มันสนุกน่าสนใจมากทีเดียวนะ นี่ก็เลยไม่ได้กลับมาบ้านพักหนึ่ง

ภรรยา : คุณว่าเรางะสนุกน่าสนใจ คุณติดใจเรางะมากจนหายหน้าไปทั้งวันทั้งคืน คุณไม่เคยสนใจเลยว่าเราจะอยู่กันได้อย่างไร จะเอาอะไรกินกันเข้าไป อีกไม่นานฉันคงทนสภาพอย่างนี้ไม่ไหวแล้ว คุณควรจะนึกถึงครอบครัวคุณบ้างสักนิดหนึ่งก็ยังดี

สามี : ที่เธอเอ็ดฉันอย่างนี้น่ะ ก็เพราะว่าเธอไม่รู้น่ะซีว่าเรางะน่าสนใจขนาดไหน พรุ่งนี้นะจะถึงตาที่ฉันเป็นเจ้าภาพแล้วละ ทุกคนก็สัญญาว่าจะมากัน เธอต้องเตรียมการต้อนรับนะ

ภรรยา : โอ๊ย อะไรนะ จะบ้าหรือ เราเองยังไม่มีปัญญาจะหากินให้อิ่มท้องทั้งเช้าเย็นอย่างนี้แล้ว คุณควรจะปฏิเสธไปนะ แล้วก็เลิกเล่นเรางะเสียทีจะดีกว่า

สามี : โธ่ เธอน่ะช่างไม่มีสุนทรีย์เอาเสียเลย เออ พ่อเธอก็แต่งเรางะนี่นะ ใช่ไหม แล้วเมื่อตอนที่ฉันเป็นเจ้าภาพคราวก่อนเมื่อไม่นานมานี้น่ะ เธอก็จัดเตรียมอะไร ๆ ให้ฉันไม่ใช่หรือ

ภรรยา : ครั้งนั้นน่ะเป็นเพราะว่าฉันไม่รู้ว่าจะทำอย่างไรดี เลยกลับไปบ้านแล้วไปยืมเงินจากพ่อมา

สามี : ถ้างั้นคราวนี้ก็ไปยืมพ่อมาอีกซี

ภรรยา : ยังจะมีหน้ามาพูดอย่างนี้อีกหรือ นี่มันไม่ใช่หนสองหนนะ ถึงจะเป็นพ่อแม่เราเอง ใจคอคุณจะไปขอยืมอยู่อย่างนี้เรื่อยไปหรือ ถ้าคุณไม่เลิกเรางะฉันจะเลิกกับคุณ

สามี : อะไรนะ เธอจะเลิกกับฉันหรือ

ภรรยา : ใช่แล้ว

สามี : จริง ๆ หรือ

ภรรยา : จริงซี

สามี : แน่หรือ

ภรรยา : แน่นอน

สามี : เฮ้อ ช่างพูดอะไรที่มันเป็นไปไม่ได้เลย เมื่อเธอตัดสินใจอย่างนี้ ฉันคงจะห้ามเธอไม่ได้หรอก ฉันคงไม่มีทางเลือก ถึงฉันจะลำบากหน่อย ก็คงต้องยอมให้เธอไปนั่นแหละ กลับไปบ้านพ่อเธอเถอะ

ภรรยา : คุณตกลงจะเลิกกับฉัน แต่ไม่ยอมเลิกเรงงะหรือ

สามี : คงจะเป็นอย่างนั้นละ

ภรรยา : เอาละ งั้นฉันก็ไม่มีทางเลือก ฉันจะกลับบ้านพ่อฉัน ขออะไรเป็นเครื่องหมายการหย่าร้างหน่อยซี

สามี : เธอจะเอาอะไรไปก็ได้นี่

ภรรยา : อะไรก็ได้ ของเล็กๆ น้อยๆ จากมือสามี หยิบอะไรให้ฉันสักอย่างซี

สามี : ฉันก็อยากหยิบอะไรให้เธอสักอย่างหรอก แต่ฉันก็ไม่มีอะไรเลยนี่ เอานี่แน่ะกระด้งผัดข้าวที่เธอใช้มันอยู่ทุกเช้าเย็น เธอเอากระด้งไปก็ได้นะ (ยื่นกระด้งผัดข้าวให้ภรรยา)

ภรรยา : (รับกระด้งมา) งั้นฉันจะเอากระด้งเทินหัวไปอย่างนี้

สามี : เฮ้อ น่าอายจริงๆ

ภรรยา : ฉันไปละนะ

สามี : จะไปเดี๋ยวนี้ละหรือ ถ้าเธอผ่านมาทางนี้อีกละก็ แวะเข้ามาบ้างนะ ฉันคงพอจะเลี้ยงน้ำชาเธอได้

ภรรยา : ขอบคุณค่ะ (เดินช้าๆ ออกไปจากเวที)

สามี : (มองตามภรรยา) ช่างเป็นภาพที่น่าสงสารอะไรอย่างนี้ ทำให้นึกถึงคราบที่จักจั่นลอกทิ้งไว้ เออ! ภาพนี้ทำให้เรานึกถึงฮกขุออกมาได้ (ออกไปเรียกภรรยา) นี่ นี่ เธอจ๋า

ภรรยา : (หันกลับมา) อะไรคะ มีธุระอะไรกับฉันหรือ

สามี : ก็ไม่เชิงหรอก ฉันเห็นเธอจากไปอย่างนี้ เลยนึกฮกขุออกมาได้ ก็เลยเรียกเธอน่ะ

ภรรยา : ฮกขุของคุณว่าอย่างไรคะ

สามี : "จนบ่านนี้ก็ยังไม่เคยเห็น จันทร์เสี้ยวในคืนวันที่ ๒๐" แค่นี้ละ ลาก่อน สวัสดี (หันกลับมาทางหน้าเวที) "จนบ่านนี้ก็ยังไม่เคยเห็น จันทร์เสี้ยวในคืนวันที่ ๒๐" อือ ไม่เลว ไม่เลว (เดินกลับไปนั่งหลังเวที)

ภรรยา : เออ แน่ะ พูดออกมาได้ เขาว่ากันว่าถ้าใครไม่ตอบโคลงที่มีคนแต่งมา ชาติหน้าจะเกิดเป็นแมลงไม่มีปาก เราจะต้องกลับไปตอบโคลงเขาเสียหน่อย (เดินกลับมา) คุณ คุณ ยังอยู่หรือเปล่าคะ

สามี : (ลุกขึ้น) นั่นเสียงเมียเรานี่ (เดินออกมา) ไง เธอเปลี่ยนใจกลับมาอยู่กับฉันหรือ

ภรรยา : ไม่ใช่หรอก แต่เพราะว่าเขาว่ากันว่าชาติหน้าจะเกิดเป็นแมลงไม่มีปากถ้าไม่ตอบโคลงที่มีคนแต่งมา ฉันก็เลยเดินกลับมาจะตอบโคลงคุณ

สามี : ให้มันได้ยังงี้ซิ เธอช่างอ่อนโยนอะไรอย่างนี้ ไหนวาคิของเธอว่าอย่างไรขอฟังหน่อยเร็วๆ ซี

ภรรยา : "มันยากสำหรับฉันเช่นกัน ที่ต้องออกไปในคืนนี้"

สามี : โอ้โฮ แม้แต่เทพแห่งกวีนิพนธ์ก็ยังสู้เธอไม่ได้ น่าสนใจจริงๆ ฉันไม่รู้เลยว่าเธอก็แต่งเรืองจะได้ดีอย่างนี้ ต่อแต่นี้ไปฉันจะไม่ออกจากบ้านละ แล้วก็จะไม่เป็นเจ้าภาพอีกด้วย แต่จะอยู่บ้านแล้วก็แต่งเรืองจะกับเธอดีกว่า เอาละเธอจะกลับมาอยู่กับฉันใหม่ไหม

ภรรยา : แหม ดีใจจริง คุณพูดอะไรน่าฟังอย่างนี้ ถ้าคุณสัญญาว่าจะอยู่บ้าน ฉันจะปฏิเสธคุณได้หรือ

สามี : น่ายินดีจริง มาทางนี้แน่

ภรรยา : ค่ะ (เดินตามมา วางกระด้งฝัดข้าวไว้ข้างๆ ตัว)

สามี : แหม นี่ฉันเปลี่ยนทัศนคติที่มีต่อเธอ เห็นเธอเป็นคนใหม่เลยนะ

ภรรยา : ฉันก็เหมือนกันล่ะ

สามี : ฉันไม่นึกไม่ฝันเลยว่าเธอแต่งเรืองจะได้ เอาละในโอกาสอันดีเช่นนี้เรามาดื่มคืนดีกันเถอะ

ภรรยา : ฉันก็ดีใจจริงๆ ค่ะ

สามี : (เดินไปเอาถ้วยสาเกมา ถือไว้ด้วยมือซ้าย ส่วนมือขวาถือพัดที่คลี่ออกแล้ว) เอ้า เธอดื่มก่อน (ยื่นถ้วยให้ภรรยา แล้วรินเหล้าให้)

ภรรยา : ตกลงค่ะ (รับถ้วยมาดื่ม) แล้วคุณก็ดื่มบ้าง (ยื่นถ้วยให้)

สามี : (รับถ้วย) เอ้า เอามา (รินเหล้าดื่มเอง) แล้วก็ให้เธอดื่มอีก (ยื่นถ้วยให้)

ภรรยา : (รับถ้วย) ฉันจะดื่มอีกถ้วยหนึ่ง

สามี : (เริ่มต้นร้องเพลง ขณะที่รินเหล้าให้)

ภรรยา : เราดื่มฉลองเสร็จแล้ว ฉันจะเก็บถ้วย (วางถ้วยลงข้างๆ ตัว)

สามี : ถ้างั้นฉันจะรำเป็นการส่งท้าย ขอยืมกระด้งหน่อยซิ

ภรรยา : นี่ค่ะ (ยื่นกระด้งให้เขา)

สามี : (รับกระด้งมาถือไว้ในมือ ร้องเพลงไปพลางรำไปพลาง) "แม้เราอาจนับเม็ดทรายได้ถ้วนทั่ว แต่วิถีแห่งบทกวีไม่มีวันหมดสิ้น เราสามารถดื่มด่ำกับมันได้ตลอดไป ที่อ่าวนะนิวะเราจะปิดบังความโกรธไว้ (เอากระด้งวางบนหัวภรรยา แล้วรำด้วยพัด) เราดีใจที่ได้กลับคืนดีเป็นสามีภรรยากันเช่นเดิม" (รำเสร็จ) มาทางนี้ซิจ๊ะ ที่รัก (พยักเรียกภรรยา) มาทางนี้

ภรรยา : ค่ะ ๆ (ลุกขึ้นเดิน เทินกระด้งไว้บนหัว)

สามี : ไปกันเถอะ (เดินตามภรรยาออกจากเวที)

ภรรยา : ค่ะ

หน้ากากโน

หน้ากากเคียวเง็น

บรรณานุกรม

Araki Yoshio and Shigeyama Sennojō. *Kyōgen. Nihon Bungku Shinsho.* Osaka : Sogensha, 1956.

Furu kawa Hisashi. *Kyōgen no Sekai. Gendai Kyōyō Bunko.* Shakai Shisō Kenkyūkai Shuppan, 1960.

Keene, Donald. *Nō : The Classical Theatre of Japan.* Kodansha International, 1973.

Kenny, Don. *A Guide to Kyōgen.* Hinoki Shoten, 1968.

Kobayashi Seki. *Kyōgenshi Kenkyu.* Wanya Shoten. 1974.

Konparu Kunio *The Noh Theatre : Principles and Perspectives.* New York, Tokyo, Kyoto : Weaterhill/Tankosha, 1983.

Koyama Hiroshi. *Kyōgenshū.* 2 vols. *Nihon Koten Bungaku Taikai,* Iwanami Shoten, 1960.

McKinnon, Richard N. *Selected Plays of Kyōgen.* Tokyo : Uniprint Inc., 1968.

Rimer, J. Thomas and Yamazaki Masakazu. *On The Art of the Nō Drama : The Major Treatises of Zeami.* Princeton, N.J. : Princeton University Press, 1984.

Sakamishi Shio. *Japanese Folk-Plays : The Ink-Smeared Lady and Other Kyōgen.* Rutland and Tokyo : Charles E.Tuttle Co., 1960.

Takano Tatsuyuki. "Ennew Shidai Chū," in *Bungaku* 1-1 April, 1933.

Waley Arthur, The Nō Plays of Japan. New York : Grove Press, Inc., 1957.

ตัวเอกและตัวร้ายในนิทานจักร ๆ วงศ์ ๆ

*ศิราพร ฐิตะฐาน**

บทความนี้เป็นการศึกษานิทานจักร ๆ วงศ์ ๆ ในเชิงมานุษยวิทยา ผู้เขียนต้องการเสนอว่านิทานจักร ๆ วงศ์ ๆ เน้นเรื่องชีวิตครอบครัวไทย โดยเฉพาะชีวิตหลังการแต่งงาน ความขัดแย้งระหว่างตัวเอกและตัวร้าย แท้ที่จริงคือความขัดแย้งระหว่างบุคคลผู้ที่สถานภาพขัดแย้งกันในครอบครัวไทย นั่นคือ ระหว่างพ่อตาและลูกเขย และระหว่างภรรยาหลวงกับภรรยาน้อย นิทานจักร ๆ วงศ์ ๆ ได้นำเสนอบัญหาและสนองความพอใจให้บุคคลผู้มีความขัดแย้งกันได้ทั้งสองฝ่าย

---

*ศิราพร ฐิตะฐาน อ.บ. (เกียรนิยม), อ.ม. (ภาษาไทย) จุฬา ฯ
M.A., Ph.D. (Anthropology) Arizona State University
อาจารย์ประจำสาขาวิชาศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช

โดยทั่วไปนักคติชนวิทยาและนักมานุษยวิทยายอมรับว่า นิทานมีความสัมพันธ์กับสังคม นิทานของแต่ละสังคมมีเนื้อหาต่างกันไป โดยเหตุที่โครงสร้างของสังคมต่างกัน พีชเชอร์ (Fischer ๑๙๖๓ : ๒๖๒) นักคติชนวิทยาผู้หนึ่งบอกว่า "ความขัดแย้งระหว่างตัวละครที่มีอยู่ในนิทานของสังคมใดย่อมเป็นความขัดแย้งระหว่างบุคคลที่มีปรากฏอยู่จริงในสังคมนั้น ๆ" พีชเชอร์ยังเจาะจงลงไปอีกว่าความขัดแย้งระหว่างตัวละครในนิทานนั้นมักจะจำลองมาจากความขัดแย้งระหว่างบุคคลในครอบครัวนั่นเอง (๑๙๖๓ : ๒๖๓) ลีช (Leach) ศึกษาสังคมคะฉิ่น (Kachin) ทางตอนเหนือของพม่าได้ตั้งข้อสังเกตว่า ในนิทานของพวกคะฉิ่นมักจะมีเรื่องของความขัดแย้งระหว่างพี่ชายน้องชาย (๑๙๖๔ : ๑๖๗) ทั้งนี้เนื่องมาจากว่าในสังคมคะฉิ่นมีกฎสองข้อที่ขัดกัน คือกฎเรื่องการย้ายที่อยู่หลังการแต่งงาน ที่นิยมให้ลูกชายแต่งสะใภ้เข้าบ้าน ซึ่งไปขัดกับกฎเรื่องการรับมรดกที่ว่า บ้านของพ่อแม่มักจะตกอยู่กับลูกชายคนเล็ก พี่ชายคนโต ๆ มักจะมีความรู้สึกว่า ตนควรจะมีสิทธิ์อาศัยอยู่ในบ้าน ในขณะที่น้องชายคนเล็กก็มีความรู้สึกว่าพี่ชายคนโต ๆ ควรจะย้ายออกไป เพราะในที่สุดบ้านก็จะเป็นของน้องคนเล็กคนเดียว ประกอบกับในสังคมนี้ลูกชายคนเล็กจะมีสถานภาพสูงกว่าลูกคนอื่น ๆ พี่ชายและน้องชายในสังคมนี้จึงมักมีเรื่องผิดใจกัน ความขัดแย้งระหว่างพี่ชายและน้องชายเป็นความขัดแย้งหลักระหว่างตัวละครในนิทานคะฉิ่น ในแง่นี้จึงเห็นได้ว่า เนื้อหาในนิทานมีความสัมพันธ์โดยตรงกับสิ่งที่เกิดขึ้นในสังคม ในบทความนี้ ผู้เขียนมุ่งสำรวจความขัดแย้งระหว่างตัวเอกและผู้ร้ายในนิทานจักร ๆ วงศ์ ๆ เพื่อดูว่านิทานจักร ๆ วงศ์ ๆ สะท้อนความขัดแย้งระหว่างผู้ใดบ้างในครอบครัวไทย และนิทานแก้ปัญหาความขัดแย้งนี้อย่างไร

นิทานจักร ๆ วงศ์ ๆ ที่กล่าวถึงในที่นี้ คือนิทานพื้นบ้านไทย บางครั้งเรียกว่านิทานทรงเครื่อง นิทานประโลมโลก หรือนิทานวัดเกาะ เป็นเรื่องที่เข้าสูตร "รักลูกสาวยักษ์พากันจรแล้วย้อนกลับมาฆ่าพ่อตาตาย" เป็นนิทานผจญภัยของวีรบุรุษ ในระหว่างการผจญภัย มักจะฆ่ายักษ์และได้ลูกสาวยักษ์เป็นภรรยา พระเอกในนิทานจักร ๆ วงศ์ ๆ มักจะมีภรรยาหลายคน ซึ่งในตอนท้ายอาจนำไปสู่บทหึงหวง อิจฉาริษยา ระหว่างเมียหลวงเมียน้อย นิทานจักร ๆ วงศ์ ๆ ที่จะนำมาใช้ในการวิเคราะห์ในบทความนี้เป็นนิทานเก่าที่ใช้เล่นละครนอกในสมัยอยุธยา ผู้เขียนจะเลือกใช้ต้นฉบับสำนวนที่เสาวลักษณ์ อนันตศานต์ (๒๕๑๕) รวบรวมไว้ ทั้งหมดประมาณ ๒๐ เรื่อง

โครงเรื่องของนิทานจักร ๆ วงศ์ ๆ

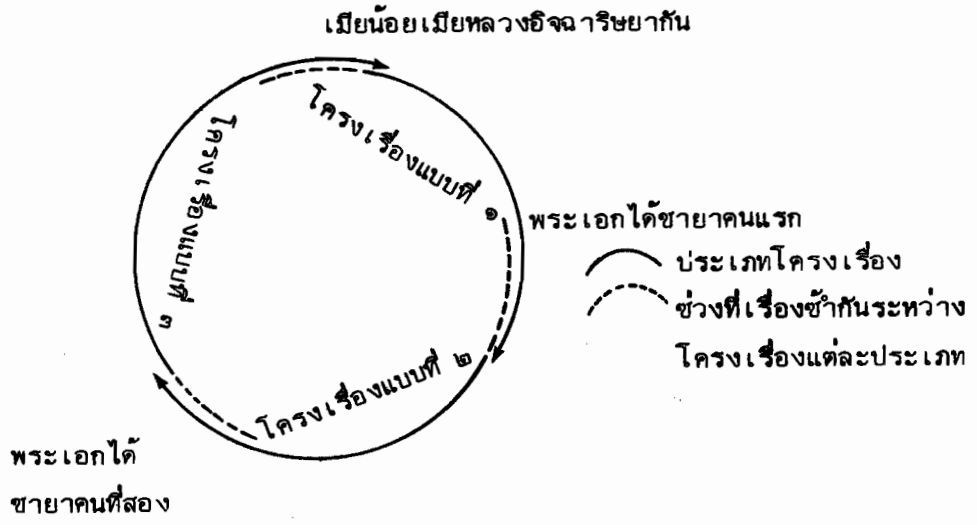
ก่อนที่จะพูดถึงลักษณะของตัวเอกและผู้ร้ายในนิทานจักร ๆ วงศ์ ๆ ผู้เขียนอยากจะขอพูดถึงลักษณะโครงเรื่องจักร ๆ วงศ์ ๆ เสียก่อน จากนิทานที่ใช้เป็นบทละครนอกที่เสาวลักษณ์อนันตศานต์รวบรวมไว้จำแนกโครงเรื่องนิทานจักร ๆ วงศ์ ๆ ออกเป็น ๓ ประเภทด้วยกัน คือ

โครงเรื่องประเภทที่ ๑ ประกอบด้วยเรื่องสามตอนใหญ่ ๆ คือ เรื่องชีวิตพระเอกตอนแรกเกิด ชีวิตในวัยเด็ก และชีวิตแต่งงาน เรื่องมักจะเริ่มด้วยการกล่าวถึง กษัตริย์ผู้มีมเหสีหลายคน บางเรื่องสองคน บางเรื่องสี่คน หรืออาจถึงเจ็ดคน มเหสีเหล่านี้ต่างตั้งครรภ์ไล่ ๆ กัน มเหสีรองมักจะพยายามกำจัดมเหสีเอก และโอรสซึ่งจะเป็นพระเอกของเรื่อง อย่างเช่น **สังข์ทอง** มเหสีเอกคลอดโอรสเป็นหอยสังข์ มเหสีรองจึงยุยงให้กษัตริย์ไล่มเหสีเอกและโอรสไปจากเมือง ใน **สังข์ศิลป์ไชย** พระเอกผู้เกิดมาพร้อมกับศรและพระขรรค์ก็ถูกกำจัด ใน **พิณสุริวงศ์** พิณสุริวงศ์ถูกลอยแพไป สรุปได้ว่า พระเอกจะถูกเนรเทศจากบ้านเมืองไป ต่อจากนั้นก็จะเป็นเรื่องของพระเอกในวัยเด็ก ซึ่งมักจะมีฤาษีหรือสัตว์ในเทพนิยายมาชุบเลี้ยงดูแล เช่น พิณสุริวงศ์และพระสังข์อยู่ในความดูแลของพญานาค ในตอนท้ายจะเป็นเรื่องที่พระเอกออกผจญภัยตามหาบิดามารดา ในระหว่างทางมักจะฆ่ายักษ์และได้ลูกสาวยักษ์ เช่น พิณสุริวงศ์ลักลอบเข้าไปสมัครสังวาสกับธิดากษัตริย์ จนเกิดมีเรื่องมีราวกับพ่อตา สังข์ทองก็มีเรื่องขัดใจกับท้าวสามลผู้เป็นพ่อตา เรื่องแบบนี้จะลงเอยด้วยการที่พระเอกได้พบบิดามารดา และมเหสีรองผู้ก่อเรื่องจะถูกลงโทษในตอนสุดท้าย

โครงเรื่องประเภทที่ ๒ จะเน้นช่วงชีวิตแต่งงานของพระเอก เรื่องจะเริ่มด้วยชีวิตในวัยหนุ่มของพระเอกผู้กำลังเสาะแสวงหาชายา และอาจจะได้ชายาโดยถูกต้องตามทำนองคลองธรรม เช่น ในเรื่อง **การะเกด** การะเกดยกศรแล้วได้ธิดาพระราชาเป็นรางวัล หรือพระเอกอาจได้ชายาโดยการลักลอบเข้าไปสมัครสังวาสกับธิดากษัตริย์ อย่างเช่นใน **สุวรรณศิลป์** หรือ **สุวรรณหงส์** ถ้าเป็นประการหลังนี้ ก็มักจะเกิดเรื่องการต่อสู้ระหว่างพระเอกกับพ่อตา บางเรื่องพระเอกจะฆ่าพ่อตา บางเรื่องพ่อตาจะฆ่าพระเอก แล้วมีฤาษีมาชุบชีวิตพระเอกในภายหลัง พระเอกมักจะพลัดพรากกับชายาคนแรกนี้ ในระหว่างที่ตามหาชายาคนแรก ก็มักจะหลงเข้าไปในบ้านเมืองอื่น พระเอกจะดำเนินพฤติกรรมซ้ำเดิม คือลักลอบเข้าหาธิดาพระราชาอีก พระเอกในโครงเรื่องแบบนี้จึงมักมีชายาหลายคนก่อนที่เรื่องจะจบลง

โครงเรื่องประเภทที่ ๓ **เน้นชีวิตแต่งงาน**ของพระเอก**เช่นเดียวกับ**โครงเรื่องประเภทที่ ๒ ต่างกันที่ว่า โครงเรื่องประเภทหลังนี้ พระเอกมักมีชายาอยู่แล้ว เรื่องจะเริ่ม**ต้นที่**พระเอกและชายาเสด็จออกประพาสป่า และจะต้องมีสาเหตุให้พระเอกพลัดพรากกับชายา อันจะนำไปสู่การได้ชายาคนที่สองอย่างในเรื่อง **พิมพ์สวรรค์** หรือในกรณีที่พระเอกมีชายาอยู่แล้วเจ็ดคน ก็จะได้ชายาคนที่แปดอย่างใน **ไชยเชษฐ์** วิธีการได้ชายามาก็มักเป็นการลอบเข้าไปสมัครสังวาสกับธิดาพระราชา เช่นเดียวกับพระเอกในโครงเรื่องแบบที่ ๒ โครงเรื่องแบบที่ ๓ นี้มักจบลงด้วยการอิจฉาริษยาระหว่างชายาเอกและชายารองของพระเอก

น่าสังเกตว่า เมื่อนำโครงเรื่องทั้งสามประเภทนี้มาเรียงต่อกัน จะเห็นว่า ตอนท้ายของโครงเรื่องแบบที่ ๑ จะไปเหลื่อมและซ้ำกับตอนต้นของโครงเรื่องแบบที่ ๒ (พระเอกได้ชายา) และตอนท้ายของแบบที่สองจะซ้ำกับตอนต้นของประเภทที่ ๓ (พระเอกได้ชายาอีกคน) และที่น่าสนใจมากคือ ตอนท้ายของประเภทที่ ๓ กลับไปซ้ำกับตอนต้นของประเภทที่ ๑ (ภรรยาน้อยภรรยาหลวงอิจฉากัน) ทำให้เมื่อเอาโครงเรื่องทั้งสามประเภทมาเรียงต่อกัน จะได้วงกลมวงจรชีวิตของพระเอก (Hero career) ในนิทานจักร ๆ วงศ์ ๆ ดังนี้



วงกลมวงจรชีวิตของพระเอกในนิทานจักร ๆ วงศ์ ๆ

ทั้ง ๆ ที่โครงเรื่องของนิทานจักร ๆ วงศ์ ๆ มี ๓ ประเภท แต่ด้วยเหตุที่เรื่องจะเหลื่อมซ้ำกันเช่นนี้ ทำให้เกิดคำวิจารณ์ที่ว่า "เรื่องแบบจักร ๆ วงศ์ ๆ ก็เหมือนกันหมด" ทั้งนี้เพราะเรื่องจักร ๆ วงศ์ ๆ หนีไม่พ้นการอิจฉาริษยาระหว่างเมียหลวงเมียน้อย การพลัดพรากระหว่างพระเอกกับนางเอก และการต่อสู้ระหว่างพระเอกกับพ่อตา เหตุการณ์เหล่านี้เองที่ประกอบกันเข้าเป็นเรื่องนิทานแบบที่เรียกกันว่า "จักร ๆ วงศ์ ๆ"

ความขัดแย้งระหว่างตัวเอกกับตัวร้าย : พิจารณาในเชิงสังคม

จากการวิเคราะห์โครงเรื่องของนิทานจักร ๆ วงศ์ ๆ จะเห็นได้ว่า โครงเรื่องผูกพันอยู่กับชีวิตของพระเอกตั้งแต่เกิดจนแต่งงาน ข้อสังเกตที่น่าสนใจประการหนึ่งคือ ถ้าเราเปรียบเทียบพระเอกในเทพปกรณัมกรีก กับพระเอกในเรื่องจักร ๆ วงศ์ ๆ จะพบว่าชีวิตพระเอกในเทพปกรณัมกรีกจะเริ่มตั้งแต่เกิดจนตาย (Raglan 1965 : 151) ได้ราชบัลลังก์ ได้แต่งงาน และจะมีเรื่องในบั้นปลายชีวิต ในขณะที่นิทานไทย เมื่อพระเอกได้แต่งงานแล้วก็จะมีเรื่องที่พระเอกจะได้ผู้หญิงคนอื่นต่อไป เป็นการซ้ำและเน้นชีวิตแต่งงานของพระเอก แทนที่จะดำเนินเรื่องไปจนวาระสุดท้ายของชีวิต พระเอกในเทพปกรณัมกรีกก็ดี พระเอกในนิทานจักร ๆ วงศ์ ๆ ก็ดี มักจะถูกเนรเทศออกไปจากบ้านจากเมืองเมื่อแรกเกิด แต่ก็มีข้อน่าสังเกตประการหนึ่งคือ ผู้ที่พยายามจะกำจัดพระเอกในนิทานกรีกมักจะเป็นบิดา อย่างเช่นกรณีของอีดิพุส โรมิวลุส เพลอปส์ หรือซีอุส หรือเป็นลุง อย่างในกรณีของเจสัน แต่ในนิทานจักร ๆ วงศ์ ๆ ผู้ที่พยายามจะกำจัดพระเอกส่วนใหญ่เป็นภรรยาน้อยของบิดาหรืออีกนัยหนึ่งศัตรูของมารดา ครั้นเมื่อพิจารณาช่วงชีวิตการหาคู่ครอง พระเอกในนิทานกรีกมักจะฆ่าศัตรูก่อน แล้วจึงได้ชายา ส่วนใหญ่พระเอกก็กลับมาฆ่าพ่อหรือลุงนั่นเอง ในนิทานไทยก็มีทั้งกรณีที่ฆ่ายักษ์หรือสัตว์ประหลาดก่อน แล้วจึงได้ชายา และกรณีที่ลักลอบเข้าไปหาธิดาพระราชา คือได้ชายาก่อน แล้วจึงฆ่าพระราชา ในกรณีนี้นับได้ว่า พระเอกในนิทานไทยฆ่าพ่อตาของตนเอง

โดยสรุป พระเอกในนิทานไทยนั้นเกิดขึ้นมาท่ามกลางความอิจฉาริษยาระหว่างภรรยาน้อยภรรยาหลวงของบิดา และถูกเนรเทศออกจากบ้านเมืองด้วยฝีมือภรรยาน้อยของบิดา ในช่วงที่เป็นหนุ่มก็จะมีเรื่องต่อสู้กับพ่อตา ซึ่งอาจเกิดขึ้นมากกว่าหนึ่งครั้ง และในตอนท้ายอาจต้องตัดสินกรณีทะเลาะเบาะแว้งระหว่างภรรยาทั้งหลายของตน จึงอาจกล่าวได้ว่า ความขัดแย้งระหว่างตัว

ละครในนิทานจักร ๆ วงศ์ ๆ มักจะเป็นความขัดแย้งระหว่างบุคคล อันเนื่องมาจากชีวิตแต่งงาน เป็น marital conflict ในขณะที่ความขัดแย้งระหว่างตัวละครในนิทานคะฉีนดังที่กล่าวไว้ในตอนต้น เป็นความขัดแย้งระหว่างพี่น้อง sibling conflict หรือความขัดแย้งระหว่างตัวละครในนิทานยุโรปมักจะเป็นระหว่างแม่เลี้ยงลูกเลี้ยง อย่างในซินเดอเรลลา สโนว์ไวท์ หรือระหว่างพี่น้องต่างมารดา อย่างในซินเดอเรลลา

ดังที่กล่าวไว้แล้วในตอนต้นว่า นิทานมีความสัมพันธ์กับสังคม ความขัดแย้งระหว่างตัวละครในนิทานย่อมมีความสัมพันธ์กับความขัดแย้งระหว่างบุคคลจริงในสังคมนั้น ๆ ด้วย คำถามจึงมีอยู่ว่าความขัดแย้งระหว่างพระเอกและผู้ร้าย หรืออีกนัยหนึ่งระหว่างลูกเขยกับพ่อตาในนิทานจักร ๆ วงศ์ ๆ มีพื้นฐานมาจากความเป็นจริงข้อใดในสังคมไทย

เมื่อพิจารณากฎเกณฑ์บางประการในครอบครัวไทยจะพบว่า กฎเกณฑ์การย้ายที่อยู่หลังการแต่งงาน (post marital residence rule) ในสังคมไทย นิยมให้ฝ่ายชายย้ายมาอยู่กับฝ่ายหญิง (matrilocal) หรือที่เรียกง่าย ๆ ว่า แต่งลูกเขยเข้าบ้าน ลูกเขยจะเข้ามาอยู่กับพ่อตาสักระยะหนึ่งช่วยพ่อตาทำนา ต่อเมื่อพร้อมแล้วจึงจะย้ายออกไปตั้งบ้านเอง หรือต่อเมื่อลูกสาวคนถัดไปแต่งงาน นำลูกเขยเข้าบ้าน ลูกสาวคนแรกกับลูกเขยก็จะแยกบ้านออกไป และลูกสาวคนเล็กกับสามีจะเป็นผู้รับหน้าที่ดูแลพ่อแม่และได้บ้านเป็นมรดกในที่สุด (Potter 1876 : 151, Kingshill 1965 : 47, Keyes 1975 : 283, Kaufman 1960 : 29, Tambiah 1970 : 12–13, Kemp 1970) ดังนั้นอาจกล่าวได้ว่า หลังจากที่ลูกคนโตแต่งงาน บ้านซึ่งเคยเป็นครอบครัวเดี่ยวก็จะกลายเป็นครอบครัวขยาย พ่อตาก็จะมีลูกเขยผลัดกันเข้ามาอยู่ในบ้าน ตราบจนพ่อตาเสียชีวิตไป (ศิราพร ๑๙๘๗ : ๖๒, Potter 1976 : 125) กล่าวว่า ในช่วงที่พ่อตาลูกเขยอยู่ด้วยกันนี้ จะมีความขัดแย้งระหว่างพ่อตาและลูกเขยเกิดขึ้นได้เสมอ ๆ ทั้งนี้เพราะลูกเขยมีความรู้สึกว่าต้องพึ่งพ่อตาทางด้านการเงินและเรื่องทั่ว ๆ ไป ในขณะเดียวกันก็รู้สึกว่าต้องช่วยงานบ้าน ช่วยทำนาหรืองานอื่น ๆ และต้องอยู่ใต้อำนาจ (authority) ของพ่อตา จะทำอะไรก็ไม่สะดวก ฝ่ายพ่อตาก็รู้สึกว่าลูกเขยจะคอยรับมรดกและเป็นเจ้าของบ้านต่อไปแทนตัว โดยเฉพาะในระหว่างที่พ่อตาอยู่กับลูกเขยคนเล็ก ดังนั้นความขัดแย้ง ความตึงเครียดระหว่างพ่อตากับลูกเขยในครอบครัวไทย จึงเป็นเรื่องที่เกิดขึ้นเสมอ โดยเฉพาะในสังคมระดับหมู่บ้าน ผู้เขียนคิดว่านิทานจักร ๆ วงศ์ ๆ ได้สะท้อนความจริงในสังคมถึงความขัดแย้งระหว่างบุคคลผู้มีบทบาทขัดกันในครอบครัวไทย (conflicting family roles) โดย

เฉพาะระหว่างพ่อตาและลูกเขยไว้อย่างน่าสนใจ ซึ่งผู้เขียนจะอภิปรายการพิจารณา หรือ การ "มอง" ความขัดแย้ง ตลอดจนการแก้ปัญหานี้จากแง่มุมของนิทานโดยละเอียดต่อไป

ส่วนความขัดแย้งระหว่างภรรยาน้อยภรรยาหลวงนั้น ดูจะเป็นเรื่องที่ยอมรับกันอยู่ทั่วไป เพราะเป็นที่ทราบกันดีว่า ตลอดระยะเวลาอันยาวนาน สังคมไทยมิได้ห้ามเรื่องการมีภรรยาหลายคน แม้ในปัจจุบันมีกฎหมายให้ผู้ชายจดทะเบียนสมรสกับผู้หญิงได้เพียงคนเดียว แต่ก็มิได้หยุดยั้งกรณีที่ผู้ชายจะมีภรรยาหลายคน หรือมีหลายครอบครัว จากการที่ผู้เขียนได้สำรวจกรณีผู้ชายที่มีภรรยาน้อยในระดับสังคมหมู่บ้าน พบว่ามักจะเกิดขึ้นในกรณีที่ผู้ชายไปทำงานนอกหมู่บ้าน อาจจะเป็นอำเภออื่น จังหวัดอื่นหรือในเมืองหลวง ผู้เขียนสันนิษฐานว่า (๑๙๘๗ : ๗๙) การที่ผู้ชายในสังคมไทยมักจะมีครอบครัวใหม่เวลาไปทำงานนอกหมู่บ้านนั้นเป็นเพราะผู้หญิงในสังคมไทยตามปกติจะทำหน้าที่ดูแลกิจการทั้งหมดในบ้านเรือน ผู้ชายจึงมีลักษณะช่วยตัวเองไม่ได้เกี่ยวกับงานบ้าน เมื่อต้องไปอยู่ต่างถิ่นเป็นเวลานานจึงต้องหา "ผู้หญิง" มาช่วยดูแลบ้านให้ ท้ายที่สุดจึงกลายเป็นคนที่มีสองครอบครัวอยู่ในต่างสถานที่กัน ชาวบ้านในหมู่บ้านที่ผู้เขียนไปทำวิจัยเปิดเผยว่า ผู้ชายที่มีสองครอบครัวไม่ได้เลี้ยงดูทั้งสองครอบครัวเสมอไป ในแง่นี้การมีสองครอบครัวจึงเป็นไปได้ เพราะภรรยาฝ่ายหนึ่งฝ่ายใดอาจเลี้ยงดูตัวเอง เท่ากับว่าผู้ชายมีเพียงครอบครัวเดียว และการที่ผู้หญิงในสังคมไทยยอมรับว่า ผู้ชายมีแนวโน้มที่จะมีภรรยาหลายคน ก็เป็นปัจจัยสำคัญอย่างหนึ่งที่เอื้อให้ผู้ชายมีหลายครอบครัวได้ ความขัดแย้งระหว่างภรรยาน้อยภรรยาหลวงเป็นปรากฏการณ์เด่นในสังคมไทย และนิทานจักร ๆ วงศ์ ๆ ก็ได้สะท้อนปรากฏการณ์นี้ตลอดจนการแก้ปัญหาที่เกิดขึ้นได้อย่างน่าสนใจ ดังจะได้อภิปรายต่อไป

การเสนอปัญหาและการแก้ปัญหาความขัดแย้งระหว่างบุคคลในครอบครัวในนิทานจักร ๆ วงศ์ ๆ

ในกรณีความขัดแย้งระหว่างพ่อตากับลูกเขยในนิทาน นิทานจักร ๆ วงศ์ ๆ ได้หยิบประเด็นเรื่องการยอมรับอำนาจในครอบครัวมาเสนอ ถ้าเราพิจารณาความสัมพันธ์ระหว่างพ่อตาลูกเขยในนิทานจักร ๆ วงศ์ ๆ ทั้ง ๒๐ เรื่อง จริงอยู่ที่ว่ามีทั้งกรณีที่พ่อตาและลูกเขยมีความขัดแย้งกัน และกรณีที่ไม่มีความขัดแย้งกัน แต่ถ้าพิจารณาให้ลึกซึ้งจะเห็นว่า พ่อตาและลูกเขยจะไม่มีการต่อสู้กัน ก็ต่อเมื่อพ่อตาเป็นฝ่ายตั้งกฎเกณฑ์ในการแต่งงาน และผู้ที่จะมาเป็นลูกเขยปฏิบัติ

ตามกฎนั้น อย่างเช่น ในเรื่อง **การะเกด** พระราชาตั้งกฎว่า ใครยกศรได้ก็จะยกลูกสาวให้ เมื่อการะเกดยกศรได้ ก็ได้รับธิดาพระราชาเป็นรางวัล การะเกดจึงไม่มีเรื่องขัดแย้งกับพ่อตาคนนี้ แต่ในนิทานเรื่องใดก็ตามถ้าพ่อตาไม่ได้เป็นผู้ตั้งกฎเกณฑ์ หรือผู้ที่จะมาเป็นลูกเขยฝ่าฝืนกฎเกณฑ์ทางประเพณี โดยลักลอบเข้าหาธิดาพระราชา ก็จะเกิดเรื่องสู้รบกัน ในเรื่อง **การะเกด** เมื่อการะเกดพลัดพรากกับชายาคนแรก และหลงไปถึงเมืองของพระราชาองค์หนึ่ง การะเกดได้เข้าหาธิดาพระราชาคือนางมะลิทอง ในตอนรุ่งเช้าก็เกิดเรื่องต่อสู้กับบิดาของนางมะลิทอง พฤติกรรมเช่นนี้เป็นพฤติกรรมของพระเอกที่ปรากฏอยู่บ่อยครั้ง เรียกได้ว่าเป็นลักษณะปกติในนิทานจักร ๆ วงศ์ ๆ เช่น ใน **สุวรรณศิลป์ สุวรรณหงส์** เป็นต้น เมื่อเป็นดังนี้ ผู้เขียนจึงเห็นว่า (ศิราพร ๑๙๘๗ : ๑๑๑) นิทานจักร ๆ วงศ์ ๆ ได้สะท้อนให้เห็นว่า ในครอบครัวไทยมีปัญหาเรื่องการที่ลูกเขยจะยอมรับอำนาจของพ่อตา การยอมรับหรือไม่ยอมรับอำนาจของพ่อตา จึงดูเป็นปัจจัยที่กำหนดลักษณะของพฤติกรรม และลักษณะความสัมพันธ์ระหว่างพ่อตาและลูกเขยในนิทานจักร ๆ วงศ์ ๆ

นิทานจักร ๆ วงศ์ ๆ ได้แก้ปัญหาความขัดแย้งนี้อย่างเฉียบขาด ในกรณีที่มีการต่อสู้กันระหว่างพ่อตาและลูกเขย นิทานได้กำหนดให้ฝ่ายหนึ่งฝ่ายใดเท่านั้นที่จะมีชีวิตอยู่ หรืออีกนัยหนึ่ง ถ้าลูกเขยอยู่พ่อตาจะต้องตาย เช่นใน **สุวรรณศิลป์** แต่ถ้าพ่อตาอยู่ ลูกเขยก็จะต้องตาย เช่น **ในการะเกด** หรือ **สุวรรณหงส์** ซึ่งต่อจากนั้น ก็มักจะมีฤาษีมาชุบพระเอกให้ฟื้นขึ้น แล้วลูกเขยก็จะกลับไปฆ่าพ่อตา ประเด็นนี้นิทานได้สนองความต้องการของผู้ฟังทั้งฝ่ายลูกเขยและพ่อตา ผู้ที่เป็นลูกเขยหรือพ่อตาจะเลือกฟังนิทานที่ตัวละครที่สวมบทบาทเดียวกับตนในครอบครัว เป็นฝ่ายชนะตัวละครฝ่ายตรงข้าม แม้ว่าในความเป็นจริงพ่อตาและลูกเขยต่างก็ต้องยอมรับที่จะอยู่ในครอบครัวเดียวกัน ทั้ง ๆ ที่มีความขัดแย้งกัน แต่ในนิทาน นิทานได้แก้ปัญหานี้อย่างเด็ดขาด คือจะเหลือเพียงฝ่ายเดียวเท่านั้นในครอบครัว นิทานจึงสะท้อนความปรารถนาลึก ๆ ของพ่อตาและลูกเขยที่ต้องการให้มีผู้มีอำนาจสูงสุดเพียงคนเดียวเท่านั้นในบ้าน (only one male authority) ในกรณีนี้ผู้เขียนเห็นว่า นิทานหยิบยื่นสถานการณ์ที่พึงพอใจให้แก่ผู้ฟัง ทั้งฝ่ายพ่อตาและลูกเขย ราวกับเข้าไปนั่งอยู่ในจิตใจของผู้ที่มีความขัดแย้งกันและต้องการจะกำจัดศัตรูของตน เมื่อทำไม่ได้ในชีวิตจริง การได้ฟังนิทานที่บรรจุเนื้อหาที่เป็นที่พึงใจ ย่อมเป็นการสนองความต้องการของผู้ฟังได้ในระดับหนึ่ง

ในกรณีความขัดแย้งระหว่างเมียหลวงเมียน้อย เราจะเห็นว่า นางเอกในนิทานจักร ๆ วงศ์ ๆ มิได้มีฐานะเป็นภรรยาหลวงเสมอไป ใน **ไชยทัต** นางเอกเป็นภรรยาคนที่สอง ใน **ไชยเชษฐ์** นางเอกเป็นภรรยาคนที่แปด ในแง่นี้ นิทานสะท้อนให้เห็นว่า ภรรยาหลวงไม่จำเป็นต้องเป็น "คนโปรด" ของสามีเสมอไป ในนิทาน เราจะเห็นว่า สิ่งที่กำหนดความเป็น "คนโปรด" ของสามีอยู่ที่ว่า ภรรยาคนใดเป็นคนตั้งครรภ์และกำลังจะให้กำเนิดผู้เป็นทายาท ดังนั้น เมื่อใดก็ตามที่ภรรยาคนหนึ่งตั้งครรภ์ ภรรยาอื่น ๆ ทั้งหมดจะรู้สึกว่าสถานภาพของตนสั่นคลอน และจะต้องหาทางกำจัดภรรยาคนที่คลอดลูกเป็นชาย (ทายาท) ทั้งแม่และลูกจึงมักถูกกำจัดออกไปจากเมืองอย่างเช่น ใน **สังข์ทอง**

น่าสังเกตว่า ถ้าการอิจฉาริษยาระหว่างภรรยาน้อยภรรยาหลวงเกิดขึ้นในตอนต้นเรื่อง คือแบบโครงเรื่องประเภทที่ ๑ มักจะเป็นกรณีภรรยาน้อยหาทางกลั่นแกล้งภรรยาหลวง และภรรยาหลวง (ผู้เป็นแม่ของพระเอก) จะถูกกำจัด แต่ถ้าการอิจฉาริษยานี้อยู่ตอนท้ายของเรื่อง หลังจากที่พระเอกรวบรวมชายาทั้งหมดมาอยู่ด้วยกัน ซึ่งมักจะเป็นโครงเรื่องประเภทที่ ๓ ก็จะเป็นกรณีที่ภรรยาหลวงกลั่นแกล้งภรรยาน้อย และภรรยาน้อย (นางเอก) จะถูกกำจัด ในแง่นี้ก็คล้ายคลึงกับประเด็นความขัดแย้งระหว่างพ่อตาและลูกเขย ที่ว่านิทานจักร ๆ วงศ์ ๆ จะมีสถานการณ์ที่สนองความต้องการสนองความพึงพอใจให้กับบุคคลทั้งสองฝ่ายที่มีความขัดแย้งกัน บางเรื่องจะสนองความพอใจให้ฝ่ายภรรยาหลวง บางเรื่องก็จะสนองความพอใจให้ฝ่ายภรรยาน้อย ผู้ฟังจะเลือกฟังเรื่องที่ตัวละครผู้สวมบทบาทเดียวกับตนเป็นฝ่ายชนะ หรือเป็นนางเอก

การศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างนิทานกับสังคม จำเป็นต้องนำนิทานทั้งหมดในประเภทนั้น ๆ มาศึกษา มิใช่จะศึกษาเฉพาะนิทานเรื่องหนึ่งเรื่องใด (Fischer 1963) เมื่อเราศึกษานิทานจักร ๆ วงศ์ ๆ ทั้ง ๒๐ เรื่องนี้ประกอบกัน จึงได้เห็นว่า นิทานจักร ๆ วงศ์ ๆ นั้นแท้ที่จริงเป็นเรื่องเกี่ยวกับครอบครัว ความขัดแย้งของบุคคลต่างสภานภาพในครอบครัว สะท้อนชีวิตครอบครัวโดยเฉพาะช่วงชีวิตหลังการแต่งงาน เมื่อพิจารณาการนำเสนอเรื่องทั้ง ๒๐ เรื่อง จะเห็นว่า นิทานจักร ๆ วงศ์ ๆ ให้ *ความเป็นธรรม* แก่บุคคลผู้มีความขัดแย้งกันทั้งสองฝ่าย บางเรื่องก็ให้ภรรยาน้อยเป็นนางเอกบางเรื่องก็ให้ภรรยาหลวงเป็นนางเอก บางเรื่องก็ให้ลูกเขยถูกฆ่า บางเรื่องก็ให้พ่อตาถูกฆ่าบ้างสลับกันไป และแม้ในนิทานเรื่องเดียวกันบางเรื่อง ก็นำเสนอตัวละครที่เป็น "ตัวกลม" (flat character) คือตัวเอกก็มีทั้งลักษณะนิสัยที่ดีและไม่ดี ฝ่ายตัวร้าย

ก็เช่นกัน ทำให้เกิดความหลากหลายในการวิจารณ์ลักษณะนิสัยตัวละคร ขึ้นอยู่กับแง่มุมและเหตุผลที่หยิบยกขึ้นมาอ้าง ผู้เขียนเห็นว่า เหตุหนึ่งที่นิทานจักร ๆ วงศ์ ๆ เป็นนิทานที่ได้รับความนิยมสูง (โครงเรื่องแบบที่อธิบายไว้นั้นมีปรากฏในนิทานพื้นบ้านทุกภาค และเป็นเรื่องที่นำมาใช้เล่นเป็นละคร ลิเก ตลอดจนภาพยนตร์โทรทัศน์ในยุคต่อมา) เป็นเพราะตัวละครตัวเอกและตัวร้ายในนิทาน เป็นตัวแทนของบุคคลจริงในครอบครัวที่มีความขัดแย้งกัน ปรากฏการณ์ความขัดแย้งในครอบครัวดังกล่าวเป็นปรากฏการณ์ที่คนไทยทั่วไปมีร่วมกัน โดยเหตุที่ผู้ฟังสามารถโยงเรื่องราวในชีวิตจริงให้เข้ากับเรื่องราวในนิทาน และโยงเรื่องราวในนิทานมาเปรียบกับชีวิตจริงได้เช่นนี้ นิทานจักร ๆ วงศ์ ๆ แม้จะถูกวิจารณ์เปรียบเปรยว่าเป็น "น้ำเน่า" จึงยังคงสืบเนื่องอยู่ได้ในสังคมไทย เพราะแท้ที่จริงนิทานเหล่านี้มีเนื้อหาที่สัมพันธ์กับความเป็นจริงในครอบครัวไทยและสามารถสนองความพอใจให้กับคนฟังผู้มีสถานภาพขัดแย้งกันทั้งสองฝ่ายได้อีกด้วย

บรรณานุกรม

เสาวลักษณ์ อนันตศานต์

2515 *บทละครนอกสมัยอยุธยา.* กรุงเทพมหานคร : บัณฑิตวิทยาลัย, จุฬาลงกรณ์ มหาวิทยาลัย

Fischer, J.

1963 The Sociopsychological Analysis of Folktales. *Current Anthropology* 4 (3) : 235-295.

Kaufman. Howard.

1960 *Bangkhuad.* New York : J.J. Augustin Inc. Publisher.

Kemp, Jeremy.

1960 Initial Marriage Residence in Rural Thailand. In *In Memorial, Phya Anuman Rajadhon.* Tej Bunnag and Michael Smithies, eds. Bangkok : Siam Society.

Keyes, Charles.

1975 Kin-Groups in a Thai-Lao Community. In *Change and Persistence in Thai Society.* W. Skinner and A.T. Kirsch, eds. pp. 278-297. Ithaca : Cornell University Press.

Kingshill, Conrad.

1960 *Ku Daeng : A Village Study in Northern Thailand.* Bangkok : Suriyaban Publishers.

Leach, Edmund.

1964 *Political System of Highland Burma* Boston : Beacon Press.

Potter, Jack.

1976 *Thai Peasant Social Structure.* Chicago : University of Chicago Press.

Raglan, B.

1965 The Hero of Tradition. In *The Study of Folklore.* Alan Dundes, ed. pp. 142-157. New Jersey : Prentice-Hall, Inc.

Tambiah, S.J.

1970 *Buddhism and Spirit Cults in North-East Thailand.* Cambridge : Cambridge University Press.

Thitathan, Siraporn

1987 Family Roles and Variation in Interpretation of Thai Folktales. Ph.D. Dissertation in Anthropology, Arizona State University.

ศรีธนญชัยเยอรมัน

*อำภา โอตระกูล**

ในวรรณคดีมุขปาฐะของเยอรมัน นิทานพื้นบ้านประเภท Schwank หรือนิทานมุขตลกนั้นมีอยู่ด้วยกันหลายชุด แต่ชุดที่น่าสนใจที่สุดสำหรับคนไทยที่จะขอนำมาเล่าในที่นี้คือชุดที่เกี่ยวกับตัวเอกที่ชื่อ ทิล ออยเลนชะบีเกล (Till Eulenspiegel) ความน่าสนใจเกี่ยวกับเรื่องของทิล ออยเลนชะบีเกล อยู่ที่ความคล้ายคลึงกันของตัวทิลกับศรีธนญชัยของไทย จากเรื่องราวที่เล่ากันมาแต่สมัยโบราณ แสดงให้เห็นว่าทิลมีบุคลิกและพฤติกรรมที่เหมือนศรีธนญชัยมากจนเรียกได้ว่า ทิล ออยเลนชะบีเกลคือ ศรีธนญชัยของเยอรมัน

* อำภา โอตระกูล อ.บ. (เกียรตินิยม) จุฬา ฯ
Dr. Phil. Marburg an der Lahn (Phillips)
รองศาสตราจารย์ ประจำภาควิชาภาษาตะวันตก
คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ทิลเป็นคนเจ้าปัญญา มีไหวพริบฉลาดเฉียบแหลม มีนิสัยชอบล้อเลียน หลอกหรือแกล้งผู้อื่นเช่นศรีธนญชัย เรื่องราวของทิลเป็นที่รู้จักอยู่ในประเทศเยอรมันมานานกว่า ๕๐๐ ปีแล้ว เล่ากันว่า ทิลเป็นลูกชาวนา มีชีวิตอยู่ในต้นศตวรรษที่ ๑๔ เกิดที่เมืองคไนยลิงเง็น (Kneitlingen) ทางเหนือของประเทศเยอรมันใกล้ ๆ กับเมืองบราวนชะไวค (Braunschweig) ที่ทราบแน่คือทิลตายเมื่อปี ค.ศ. ๑๓๕๐ ที่เมืองเมิล์น (Mölln) ซึ่งเป็นเมืองเล็ก ๆ อยู่ห่างจากเมืองฮัมบวร์กไปทางตะวันออกประมาณ ๕๐ กิโลเมตร

เรื่องราวความตลกคะนองและความเจ้าปัญญาของทิลเป็นที่รู้จักเล่าลือกันไปไกลในสมัยนั้นทั้งในประเทศเยอรมันและประเทศใกล้เคียง เพราะทิลเดินทางท่องเที่ยวหางานทำไปเรื่อยๆ จึงปรากฏว่าไปมีเรื่องไว้กับผู้คนในเมืองต่าง ๆ หลายแห่งหลายเมือง เรื่องมุขตลกต่าง ๆ ของทิลได้มีการเล่าต่อ ๆ รับสืบทอดกันมาอยู่นานกว่า ๑๕๐ ปี จึงได้มีการรวบรวมเขียนเป็นลายลักษณ์อักษร หนังสือรวบรวมเล่าเรื่องเกี่ยวกับทิลเล่มแรกพิมพ์ที่เมือง Strassburg เมื่อปี ค.ศ. ๑๕๑๐ ได้รวบรวมเรื่องเล่าเกี่ยวกับความเจ้าปัญญาของทิลไว้ทั้งหมดกว่า ๙๐ เรื่อง มีภาพประกอบด้วยเกือบทุกเรื่อง ปรากฏว่าเป็นหนังสือที่แพร่หลาย มีคนนิยมอ่านทั้งเด็กและผู้ใหญ่มาจนถึงปัจจุบัน นิทานในหนังสืออ่านสำหรับเด็กนักเรียนอายุระหว่าง ๑๑–๑๓ ปี ก็จะมีเรื่องมุขตลกของทิล ออยเลนชะบีเกล รวมให้อ่านเช่นกัน หนังสือเรื่องราวของทิล ออยเลนชะบีเกลมีแปลออกเป็นภาษาต่างประเทศหลายภาษา และมีเล่ากันอยู่หลายสำนวน

ในที่นี้จะขอยกเรื่องมุขตลกของทิลมาเล่าไว้เป็นตัวอย่าง ๔ เรื่องดังนี้

เรื่องที่ ๑

มีเรื่องเล่าว่า ทิล ออยเลนชะบีเกล เป็นคนมีชื่อเสียงมาก ไปที่ไหนก็มีคนรู้จัก ครั้งหนึ่งที่เมืองมักเดอบูร์ก (Magdeburg) ชาวเมืองได้ขอร้องให้ทิลเล่นตลกให้ดู ทิลรู้สึกโกรธมากที่คนมักจะมองเขาเป็นตัวตลก เพราะที่จริงเขาไม่ใช่ตัวตลก ทิลจึงคิดจะแก้เผ็ดชาวเมือง เขาจึงพูดว่า "จะให้แสดงหรือ เอาซี เราจะบินให้ดู จะบินจากหลังคาศาลาเทศบาลเมืองลงมาข้างล่างไปคอยดูกันซิ"

ปรากฏว่าชาวเมืองต่างพากันไปชุมนุมที่ลานกลางเมืองหน้าศาลาเทศบาลกันเต็มแน่นทุกคนต่างแหงนหน้าจับจ้องไปที่บนหลังคาอย่างตื่นเต้น ทิลซึ่งยืนอยู่บนหลังคาจัดแจงกางแขน

ทั้งสองข้าง ออกขยับขึ้นขยับลงเหมือนนกกระพือปีกอยู่สักครู่ แล้วก็หยุดนิ่งคนดูข้างล่างต่างกลั้นหายใจอย่างตื่นเต้นทั่วทั้งบริเวณเงียบกริบ ทันใด ทิล ออยเลนชะบีเกลก็ระเบิดเสียงหัวเราะดังลั่นพลางตะโกนลงมาว่า "เราคิดว่าเราจะสติไม่ดีคนเดียวเสียอีก แต่ดูซิ เมืองทั้งเมืองมีแต่คนสติไม่ดีเต็มไปหมด ถ้าพวกท่านจะบอกเราว่าท่านบินได้ เราก็คงไม่เชื่อ แต่ท่านทั้งหมดกลับมาเชื่อคำพูดของคนสติไม่ดีคนเดียวที่ว่า "เราบินได้" พุทโธ่ เรามีปีกเสียเมื่อไรล่ะ เมื่อไม่มีปีกก็บินไม่ได้เป็นเรื่องธรรมดาที่เด็กๆ ก็รู้"

ชาวเมืองเมื่อได้ยินเช่นนั้นก็ทำหน้าเบ้ หลายคนโกรธ ร้องด่าทิล แต่อีกหลายคนก็หัวเราะพูดว่า "ถูกของเขา ทิลมันพูดความจริง"

เรื่องที่ ๒

ครั้งหนึ่งที่เมืองฮัมบวร์ก ทิลได้ไปเดินเที่ยวเล่นอยู่ที่ตลาดนัดขายม้า เที่ยวเดินดูอะไรต่ออะไรอยู่ท่ามกลางชาวไร่ชาวนาที่มาชุมนุมกันอยู่ ณ ที่นั้น ขณะนั้นมีช่างตัดผมคนหนึ่งสังเกตเห็นทิลจึงตรงมาถามว่า เขาเป็นลูกมือช่างใช่ไหม เป็นลูกมือช่างอะไร ทิลตอบว่า "พูดตรงๆ เป็นลูกมือช่างตัดผม" ช่างตัดผมได้ยินเช่นนั้นก็ดีใจ เพราะกำลังขาดคนช่วย จึงบอกรับทิลเป็นลูกจ้าง พร้อมกับพูดว่า "ฉันอยู่ที่ตรงตลาดนี้เอง โน่นไง บ้านที่มีหน้าต่างใหญ่ๆ นั่นแหละ เข้าไปเถิด ประเดี๋ยวฉันจะตามไป" ทิลออยเลนชะบีเกล รับคำแล้วก็เดินตรงไปยังบ้านหลังนั้น จัดแจงกระโดดข้ามหน้าต่างใหญ่ด้านหน้าที่ติดถนนนั้นเข้าไปในบ้าน เข้าไปโผล่ในห้องส่วนตัวของเจ้าของบ้าน ภรรยาช่างตัดผมกำลังนั่งปั่นด้ายอยู่ในห้องผวาตกใจเมื่อเห็นคนกระโดดเข้ามาทางหน้าต่าง นางร้องถามว่า "ผีซาตานตนใดพาให้เจ้าเข้ามาทางนี้ จะเดินเข้ามาทางประตูให้ถูกต้องหน่อยไม่ได้หรือ" ทิลตอบว่า "คุณนายครับกรุณาอย่าโกรธผมเลย สามีของคุณนายผู้ซึ่งได้รับผมไว้เป็นลูกจ้างเป็นคนสั่งให้ผมเข้ามาทางนี้เองครับ" ภรรยาช่างตัดผมจึงพูดต่อว่า "คนใช้อะไรกันยังไม่ทันไรเลยเริ่มปัดความผิดให้นายแล้ว"

ทิลตอบว่า "คนใช้ที่ดีก็ต้องทำตามคำสั่งของนายอย่างเคร่งครัดไม่ใช่หรือครับ" ขณะนั้นช่างตัดผมเดินกลับมาถึงบ้านพอดี ช่างตัดผมก็พูดว่า "เจ้าหนุ่ม ประตูมีทำไมไม่เข้า ทำไมจึงบุกเข้ามาทางหน้าต่างอย่างนี้?" ทิลตอบว่า "อ้าว ก็นายบอกว่าเข้าไปชิหน้าต่างที่เห็นโน่น ผมก็ทำตามนะซิครับ"

ช่างตัดผมได้ยินเช่นนั้นก็พูดไม่ออก เนื่องจากกำลังต้องการผู้ช่วย จึงนึกเสียดายในใจว่า เมื่อมีคนช่วย งานก็คงเดินดีขึ้น คงจะสามารถหาเงินมาชดใช้ค่าเสียหายได้ ดังนั้นช่างตัดผมจึงสั่งให้ทิลเอาตะไกรไปลับ ช่างตัดผมสั่งว่า "เอ้า เอาตะไกรไปลับให้คม ระวังนะทางด้านสันด้านตัดอะไรก็ดูให้มันดี ๆ หน่อย" ทิลรับคำแล้วก็เอาตะไกรไปลับ ปรากฏว่าทิลนั่งลับตะไกรทั้งทางด้านตัดและด้านสันเสียจนคมกริบทั้ง ๒ หน้าแล้วก็เอาไปให้ช่างตัดผมผู้เป็นนาย พอช่างตัดผมเห็นตะไกรก็โกรธหน้าแดง พูดว่า "แบบนี้จะใช้ได้อย่างกัน ของเสียหมดเลย" ทิลตอบว่า "ก็นายสั่งอย่างนี้ผมก็ทำตามสั่ง จะเอาอย่างไรอีก" ช่างตัดผมโกรธจนตัวสั่น ลุกขึ้นไล่ทิล "ไป ไป ไปให้พ้นบ้านฉันไปตามทางของแก มาอย่างไรก็ไปอย่างนั้น ไปให้พ้น" ทิลก็ตอบว่า "ไปก็ได้ไม่เห็นจะอยากอยู่" พูดแล้วก็กระแทกบานหน้าต่างกระจกแตกกระจายกระโดดออกไปทางหน้าต่างอย่างว่องไว ช่างตัดผมวิ่งตามออกไปจะเอาเรื่อง แต่ทิลวิ่งเร็วกว่า ทิลวิ่งไปทางท่าเรือที่กำลังจะแล่นออกจากท่า ออกจากเมืองฮัมบวร์กไป

เรื่องที่ ๓

ครั้งหนึ่งที่เมืองโคโลญ ทิลเข้าไปพักในที่พักคนเดินทางเล็ก ๆ แห่งหนึ่ง พอใกล้จะถึงเวลาอาหารกลางวันตอนเที่ยง ทิลก็มานั่งรอรับประทานอาหารที่โต๊ะอาหาร ทิลนั่งรออยู่นานแต่อาหารก็ยังไม่เสร็จ รู้สึกหิวมากนั่งกระสับกระส่ายหน้าตาบอกว่าอารมณ์เสีย เจ้าของร้านสังเกตเห็นจึงพูดว่า

"ท่านผู้ใดไม่ต้องการจะคอยจนกว่าอาหารจริง ๆ จะสุก ก็เชิญรับประทานอะไรอย่างอื่นไปก่อนได้"

ทิลจึงลุกไปในครัว ไปหยิบขนมปังกิน แล้วก็นั่งอยู่ข้างเตาไฟในครัวนั้น พอถึงเวลาเที่ยงตรง อาหารก็ถูกยกออกมาตั้งที่โต๊ะ บรรดาแขกที่มาพักต่างก็เข้ามานั่งโต๊ะเพื่อรับประทานอาหารพร้อมกัน ยกเว้นทิลคนเดียวที่ยังนั่งอยู่ในครัว เจ้าของร้านจึงร้องถามว่า

"ท่านจะไม่ไปนั่งที่โต๊ะรับประทานอาหารหรือ?"

ทิลตอบว่า "ไม่ล่ะ ไม่กินไม่แก็นแล้วได้กลืนเนื้อทอดเสียจนอิ่มแล้ว" เจ้าของร้านจึงนึกไป เมื่อแขกที่มาพักรับประทานอาหารพร้อมกันเสร็จแล้วก็จ่ายเงิน แล้วก็ทยอยกันออกไป เหลือแต่ทิลยังคงนั่งอยู่ข้างเตาไฟ เจ้าของร้านจึงถือจานเก็บเงินมาที่เขา เพื่อขอเก็บเงินค่าอาหาร

๒ เหรียญตามระเบียบ แต่ทิลพูดว่า "อะไรกัน เจ้ามีแก่ใจจะมาเก็บเงินคนที่ไม่ได้กินอาหารของเจ้าด้วยหรือ?"

เจ้าของร้านไม่พอใจ จึงตอบประชดว่า ถึงทิลจะไม่ได้กินอาหารที่ทำให้แต่ทิลก็มานั่งดมกลิ่นอาหารจนอิ่ม ทิลนั่งอยู่ในครัวกับอาหารก็มีค่าเหมือนกับนั่งอยู่ที่โต๊ะอาหาร เพราะฉะนั้นเขาต้องขอคิดเงินเหมือนคนอื่น ๆ ทิลได้ยินเช่นนั้นก็ควักเหรียญเงินออกมาจากกระเป๋าสองเหรียญโยนไปบนโต๊ะ แล้วถามว่า "ได้ยินเสียงเหรียญเงินนี้ไหม?" เจ้าของร้านอาหารก็ตอบว่า "ได้ยิน" ทิลก็เอาเหรียญเก็บใส่กระเป๋าอย่างเดิม

แล้วพูดว่า "เอาละ เมื่อได้ยินเสียงเหรียญก็ดีแล้ว เป็นอันหมดกัน เราขอจ่ายค่ากลิ่นอาหารด้วยเสียงเหรียญเงินของเรา" พูดแล้วทิลก็ออกจากร้านไป ปล่อยให้เจ้าของร้านนั่งโมโหอยู่คนเดียว

เรื่องที่ ๔

อีกเรื่องหนึ่งเล่าว่า ทิล ออยเลนชะบีเกล ชอบหัดเดินไต่เชือก ครั้งหนึ่งขณะที่ทิลกำลังเดินไต่อยู่บนเชือกที่ผูกขึงข้ามคลองอยู่นั้น ได้มีหญิงคนหนึ่งแกล้งเอามีดตัดเชือกที่ขึงอยู่ขาดจากกันทำให้ทิลตกลงไปในน้ำ คนแถวนั้นเห็นก็หัวเราะเยาะเป็นที่สนุกขบขันทิลโกรธมาก วันรุ่งขึ้นทิลเอาเชือกมาขึงข้ามคลองอีกแล้วก็ร้องประกาศว่า "ท่านทั้งหลาย เราจะแสดงอะไรให้ดู แต่สำหรับการแสดงนี้ เราจำเป็นต้องใช้รองเท้าข้างหนึ่งของพวกท่าน ขอยืมรองเท้าข้างซ้ายของทุกคนหน่อยเถอะ"

ชาวบ้านที่มามุงดูอยู่ต่างก็ถอดรองเท้าให้ทั้งเด็กและผู้ใหญ่ เมื่อได้รองเท้าแล้ว ทิลก็จัดแจงเอาเชือกมาผูกรองเท้าทั้งหมดเข้าด้วยกัน เสร็จแล้วก็ถือพวงรองเท้าไต่ไปบนเชือก ทุกคนต่างมองดูอย่างตื่นเต้น ต่างหวังว่าทิลจะแสดงอะไรที่สนุก ๆ ให้ดู แต่ทิลกลับชูพวงรองเท้าขึ้นแล้วพูดว่า "ระวัง ทุกคนจงหารองเท้าของตัว" ว่าแล้วก็ตัดเชือกที่ผูกร้อยรองเท้าให้ขาดจากกัน ปล่อยให้รองเท้าทั้งหมดตกลงมากระจายอยู่บนพื้น ทั้งเด็กและผู้ใหญ่ต่างกระโจนเข้าหารองเท้าของตัว เกิดการชุลมุนวุ่นวาย บางคนหยิบผิด บางคนหาไม่เจอ บางคนไปเหยียบมือ เหยียบเท้าคนอื่น เกิดการโต้เถียงทะเลาะกัน ตีกันยุ่งไปหมด ฝ่ายทิล ออยเลนชะบีเกลก็เดินหัวเราะกลับบ้านไปอย่างพออกพอใจ

ทิล ออยเลนชะบีเกล จัดเป็นตัวละครอมตะในวรรณคดีพื้นบ้านของเยอรมัน มีอิทธิพลให้ความคิดแก่นักประพันธ์หลายคนนำไปสร้างตัวละครในนวนิยายของตน ในภาษาเยอรมันคำ "ทิล ออยเลนชะบีเกล" กลายเป็นคำคุณศัพท์ที่ใช้กันอยู่ในภาษา มีความหมายถึงคนเจ้าปัญญาที่ชอบแกล้งผู้อื่นด้วยวิธีการที่ตลกคะนอง เช่นเดียวกับในภาษาไทยที่ว่า "เหมือนศรีธนญชัย" หรือ "แบบศรีธนญชัย"

ถ้าพิจารณาพฤติกรรมของ ทิล ออยเลนชะบีเกล ตามเรื่องที่เล่ากัน จะเห็นว่าพฤติกรรมของทิลบ่อยครั้งมีลักษณะค่อนข้างหยาบ โหดร้ายและไม่ใคร่ซื่อนัก แต่ผู้ฟังหรือผู้อ่านส่วนใหญ่ก็ชอบ ไม่ถือสา ให้อภัย ที่เป็นเช่นนี้อธิบายได้ว่า เพราะทิลเป็นลูกชาวนาซึ่งเป็นชนชั้นที่ต่ำที่สุดในสังคมสมัยนั้น การที่ทิลเป็นคนฉลาด คล่องแคล่ว มีสติปัญญาเฉียบแหลมสามารถแกล้งคนที่มีอำนาจเหนือตนได้ เช่น นายจ้างของตน หรือแกล้งสั่งสอนคนมีความรู้อย่างหมอ หรือพระสงฆ์ หรือแม้แต่เจ้าผู้ครองนครให้ได้รับบทเรียนเจ็บ ๆ จึงเท่ากับเป็นการแก้เผ็ดคนชั้นสูงที่มีความรู้มากกว่า ร่ำรวยเงินทองมากกว่าแทนชาวบ้านตัวเล็ก ๆ ทั้งหลาย ชาวบ้านผู้ที่ได้อ่านได้ฟังเรื่องของทิลจึงชอบอกชอบใจ เพราะบทบาทของทิลแสดงให้เห็นว่าผู้น้อยก็อาจต่อสู้ผู้ที่มีอำนาจเหนือกว่าได้เหมือนกัน ชาวบ้านผู้ไม่มีความสามารถจะทำเช่นเดียวกันได้จึงรู้สึกพอใจ สะใจ ทั้งนี้เพราะบุคคลที่ถูกกลั่นแกล้ง เสียดสี ล้อเลียนล้วนเป็นผู้ที่มีฐานันดรศักดิ์สูงกว่าในสังคมดังที่กล่าวมาแล้ว

กลวิธีการหลอก แกล้งผู้อื่นของทิลมีลักษณะยึดความจริง ไม่หลีกเลี่ยงความจริง ใช้ปฏิภาณทางภาษา เล่นลิ้น เล่นคำ ตีความคำพูดไปตามคำโดยตรงทุกคำอย่างที่เรียกว่าเถรตรง

เนื่องจาก ทิล ออยเลนชะบีเกล เป็นตัวสำคัญในวรรณกรรมพื้นบ้านดังกล่าวแล้ว เมืองหลายเมืองในประเทศเยอรมันที่มีความสัมพันธ์อยู่กับประวัติของทิล เช่นเมืองที่ทิลเกิด หรือเมืองที่ทิลตายจึงต่างมีอนุสาวรีย์ของทิลเป็นสัญลักษณ์ประจำเมืองดังเช่นที่เมืองเมิล์น ก็มีรูปปั้นของทิลอยู่แห่งหนึ่งแสดงทิลอยู่ในท่านั่งยกขาขวาพาดขาซ้าย มือทั้งสองจับอยู่เหนือเข่า ชูนิ้วหัวแม่มือขวาขึ้น บรรดานักทัศนาจร ที่มาเที่ยวชมรูปปั้นนี้ จะต้องจับนิ้วหัวแม่มือนี้ทุกคน เพราะเชื่อว่าจะโชคดีได้กลับมาเที่ยวอีก เช่นเดียวกับความเชื่อของคนไทยที่ว่า ถ้าได้จับลูกหินกลม ๆ หรือลูกโลกในปากสิงโตหินตัวผู้ที่ตั้งประดับอยู่ตามเชิงบันไดหน้าประตูในวัดวาอารามต่าง ๆ แล้วจะโชคดีได้กลับมาเที่ยว ณ สถานที่นั้น ๆ อีก นอกจากนี้ยังมีรูปปั้นแสดงตัวทิลอีกแห่งหนึ่ง เป็นรูปผู้ชายยืนยิ้มอย่างผู้รู้ มือข้างหนึ่งถือกระจก อีกข้างหนึ่งมีนกฮูกเกาะอยู่ทั้งนี้เพราะชื่อของทิลเป็นคำผสมของคำ Eule ซึ่งแปลว่า นกฮูก กับคำ Spiegel ซึ่งแปลว่า กระจก ด้วยเหตุนี้ นกฮูกและกระจกจึงเป็นสัญลักษณ์ของทิล ออยเลนชะบีเกล สิ่งที่น่าสนใจอีกประการหนึ่ง คือที่เมืองเกิดและเมืองตายของทิลนอกจากจะมีพิพิธภัณฑ์เกี่ยวกับทิลแล้ว ยังมีการแสดงละครกลางแจ้งเรื่องทิล ออยเลนชะบีเกลทุกปีที่ลานใจกลางเมือง ถือเป็นการทำนุบำรุงงานวรรณกรรมพื้นบ้านอย่างหนึ่ง ผู้แสดงล้วนเป็นชาวบ้านสมัครเล่น มีการแต่งตัวให้ดูสมจริงแบบโบราณ ผู้แสดงตัวทิลจะแต่งตัวแบบตัวตลกของฝรั่ง ใส่หมวกมีหงอนสองสี ใส่รองเท้าหนังปลายแหลมงอนขึ้น ขี่ลา เป็นที่ชอบใจของเด็ก ๆ การเล่นละครเรื่องทิล ออยเลนชะบีเกล นี้ถือเป็นงานประเพณีประจำเมือง ทำให้เมืองเล็ก ๆ ทั้งสองแห่งน่าสนใจขึ้น สามารถดึงดูดผู้คนจากเมืองใกล้และไกลให้มาเที่ยวชมได้ปีละมาก ๆ

ดังที่กล่าวมาแล้ว ทิล ออยเลนชะบีเกล มีบทบาทอยู่ในวรรณกรรมพื้นบ้านของเยอรมัน เช่นเดียวกับศรีธนญชัยของไทย เรื่องเล่าต่าง ๆ เกี่ยวกับทิลก็คล้ายคลึงกับเรื่องของศรีธนญชัย ทั้งทางด้านโครงสร้างของเรื่อง พฤติกรรมของตัวเอก และมุขตลกนับเป็นจุดที่น่าสนใจอย่างยิ่ง หากจะมีการศึกษาเปรียบเทียบบุคคลทั้งสองและเรื่องเล่าที่มีรวบรวมอยู่ให้ลึกซึ้งต่อไปก็คงจะเป็นประโยชน์ต่อวงการศึกษาวรรณกรรมพื้นบ้านและวรรณคดีเปรียบเทียบได้อีกไม่น้อย

บรรณานุกรม

Jahn, B. : Till Eulenspiegel. Der größte Schalk aller Zeiten, Eine lustige Versfolge. A. Hahn's Verlag, Hamburg, 1955.

Richter, H. : Eulenspiegel in Schilda. Gauverlag, Bayreuth, 1943.

Sichtermann, S. : Die Wandlungen des Till Eulenspiegel Böhlan Verlag, Köln, 1982.

Wilpert, G. Von. : Lexikon der Weltliteratur, Bd. I, Stuttgart : Kröner, 2 Aufl, 1975.

อาหารการกิน
กินข้าว–กินผัก

*บรรจบ พันธุเมธา**

อาหารการกินและวิธีประกอบอาหารของชนชาติหนึ่งชาติใด ไม่เพียงแต่จะแสดงถึงวัฒนธรรมด้านการกินเท่านั้น แต่ยังให้ความรู้กว้างไปถึงขนบธรรมเนียมประเพณี การดำเนินชีวิต ระบบความเชื่อ ตลอดไปจนถึงลักษณะวัฒนธรรมทางภาษาของชนชาตินั้น ๆ ด้วย ดังบทความนี้ได้เสนอเรื่องอาหารการกินของชาวไทใหญ่ แถบเมืองนาย ซึ่งให้ข้อมูลทั้งด้านภาษา วัฒนธรรม รวมทั้งวิถีชีวิตของชาวไทใหญ่ ผ่านทางอาหารและกรรมวิธีทำอาหารของชนกลุ่มนี้

*คุณบรรจบ พันธุเมธา อ.บ., อ.ม. (ภาษาไทย) จุฬา ฯ
Ph. D. (B.H.U.) India
ศาสตราจารย์พิเศษ

"มาแล่ มากิ๋นเข้ากิ๋นพัก"

ชาวไทใหญ่มักจะพูดอย่างนี้ เมื่อจะเรียกให้คนมากินอาหาร ถ้าเป็นเราเรียก คงเรียกว่า มาเถอะ มากินข้าวกินปลา ที่ชาวไทใหญ่พูด มากินข้าวกินผัก นั้นมิได้หมายว่า ชาวไทใหญ่ถือมังสวิรัติกินแต่ผัก แต่ผักที่เขาเรียก**พักนั้น**หมายว่า กับข้าว คือทั้งเนื้อทั้งผัก ทั้งที่ปรุงแล้วและยังไม่ได้ปรุง ดังใช้ว่า

กว่าซื่อพัก คือไปซื้อกับข้าวหรือจ่ายตลาด **ตั้งเข้าตั้งพัก** คือหุงข้าวทำกับข้าว ใช้ว่า **ตั้งเข้าหุงพัก** ก็มี **กิ๋นเข้าตั้งพัก** คือกินข้าวพร้อมด้วยกับข้าว หรือ **กิ๋นเข้ากับพัก** คือกินข้าวกับกับข้าว เขามีคำคมว่า **กิ๋นกิ๋นเน้เน้ พักสื่เอ๊ปอเช่ง** หมายว่า กินไปบ่นไป กับข้าวพี่น้องพอดีหมด

ถ้าเป็น **ผัก** เขามักเรียก **พักเขว** (ผักเขียว) บางทีใช้ **พักยื่อ** (ยื่อ = หญ้า มักใช้คู่กันเป็น **ยื่อย่า**) มาซ้อนเข้าคู่กันเป็น **พักยื่อพักเขว** **กว่าซื่อพักยื่อพักเขว** ก็คือ ไปซื้อกับข้าวไปจ่ายตลาด คงเหมือนกับที่เราพูด ไปซื้อผักซื้อหญ้า ทั้งๆที่เราก็ไม่ได้กินหญ้า

พักเขว ของเขาคู่กับ **พักแหลง** (ผักแดง) คือเนื้อสัตว์ บางทีหมายเฉพาะเนื้อวัว **พักเผิก** (ผักขาว) คือเนื้อหมู และ**พักน้ำ** (ผักน้ำ) คำเหล่านี้เขาถือเป็นคำ **เหย่น** คือคำสุภาพคำไพเราะ แต่ถ้าใช้ตามธรรมดาก็ใช้ **พัก** นำหน้าโดยตรง เช่น **พักป่า** (ปลา) กับ **พักไข่** (ไข่) และเมื่อปรุงเป็นอาหารแล้วก็ไม่จำต้องใช้**พัก**นำหน้า เช่น **เน่อส้ม** (เนื้อส้ม) **เน่อช่า** (เนื้อซ่า) หรือ **เน่อกว๊ายช่า** (เนื้อควายซ่า) **ป่ามก** (ปลาหมก) **หมูจ๊อก** (หมูห่อ) ดังนี้เป็นต้น

น้ำพัก (น้ำผัก) คือ น้ำแกง **ช่ดน้ำพัก** คือซดน้ำแกง แกงซดได้แบบนี้คือแกงจืด คงเรียกตามพม่าที่เรียก แกงจืดว่า **ฮินโฉ่** (ฮิน = แกง โฉ่ = หวาน) บางทีจึงเรียก **พักเขวหวาน** ลักษณะคล้ายแกงเลียง เพราะใส่เครื่องกับผัก เครื่องก็มี **พักหมิ** (หอม) **พักหอ** (กระเทียม) นิดหน่อย **โถ่เน่า** (ถั่วเน่า) กับ**หมากเขอส้ม** (มะเขือเทศ) ผักที่ใส่ในน้ำพักนี้ เป็นยอดผักชนิดต่างๆ เรียก **พักต๊ต่อ** คือผักโน่นนิดนี่หน่อย เขาใส่ตองมาขายในกาด (ตลาด) เป็นตองๆ หรือจะใช้ผักชนิดใดชนิดหนึ่งก็ได้ตามชอบ อย่างใบกระเจี๊ยบ ใบมะรุม ถ้ามี **เน่อย้อง** ก็ใส่ด้วย **เน่อย้อง** คือเนื้อวัวที่เชือดเป็นชิ้นยาวๆ

ย่าง หรือตากแห้งเก็บไว้กินนานๆ เวลาต้องการใช้ ก็นำมาอังไฟ ทุบให้นุ่มแล้วฉีกเป็นเส้นๆ การที่นำเนื้อสัตว์มาใส่กับผัก เขาเรียกว่า **เหมิด** (คงจะตรงกับ **เหมือด** ของเรา) ดังใช้ว่า **เอ๋าเน่อเหมิดพัก** (เอาเนื้อเหมือดผัก) การทำน้ำผักอย่างนี้ เขาใช้ว่า **หุง** และเขาคงนิยมกินผักกรอบๆ จึงให้ใส่ผักเมื่อน้ำแกงเดือด (คำ **หุง** นี้ เขาว่าทำกับข้าวไม่ว่าชนิดใด ถ้าตั้งไฟก็เรียก **หุง** ได้ทั้งนั้น แต่โดยมากมักจะมีคำเรียกเฉพาะอย่างด้วย)

คำ น้ำพัก นี้ที่เมืองนายเรียก **แจ๋ง** (แกง คนแถบเมืองนายที่อยู่ในรัฐชานใต้ มักออกเสียง **ก** ที่มากับ อิ เอะ แอะ เป็น **จ** และ **ข** ที่มากับ อิ เอะ แอะ เป็น **ฉ ช**) ที่จริงคำ แจ๋ง หรือ แก๋ง นี้ แต่เดิมใช้เป็นคำกริยา (ตามที่พบในพจนานุกรมภาษาไทใหญ่ของ ดร. คูชิง) หมายว่า ทำอาหารประเภทแกง ชาวไทใหญ่จะใกล้กับทางไทยหรืออย่างไร จึงนำคำ แกง มาเป็นชื่ออาหาร (คนถิ่นอื่นไม่มีคำ แกง ใช้) บางทีใช้ทั้งน้ำผักทั้งแกง ดังเรียก **น้ำพักแจ๋ง** (อย่างพวกแกงจืด) **น้ำพักแจ๋งขม** (แกงขม) เพราะเขาใส่ผักขมๆ ผักขมอย่างหนึ่งเห็นจะได้แก่ **พักหลีป๋า** (ผักดีปลา) เม็ดเล็กๆ เท่าพริกไทยแต่ขมไม่แพ้สะเดา **น้ำพักหวาน** เรียก **แจ๋งหวาน** ก็มี เขามี **แจ๋งส้ม** (แกงส้ม) ด้วย เมื่อทำแกงส้ม เขาใส่น้ำมะขาม จะใช้ปลาต้มตำกับเครื่องใส่ในน้ำแกงให้น้ำแกงข้นก็ได้ หรือใส่ปลาสดก็ได้ ปลาแห้งก็ได้ เนื้อสดก็ได้แห้งก็ได้ ถ้าไม่มีอะไรเลย ใส่กุ้งแห้งก็ได้ ใส่น้ำมันนิดหนึ่ง ถ้าชอบเผ็ดจะใส่พริกด้วยก็ได้ ถ้าไม่ชอบใช้พริกคั่วกับน้ำมัน **กินกั๊บ** (กินด้วยกัน) ข้างนอกก็ได้

กับข้าวอย่างอื่นที่ไม่ได้มีชื่อเรียกรวม ไม่มีคำ **พัก** นำหน้า มักเรียกตามชื่อที่นำมาประกอบเป็นอาหาร และลงท้ายด้วยวิธีทำ เช่น

หมากเขออุ๊บ หมากปู๊กอุ๊บ คือมะเขือหรือฟักทำตามวิธีอุ๊บ **อุ๊บ** คำนี้ (เขาว่าเป็นคำพม่า) เป็นชื่อกับข้าวอย่างหนึ่ง คล้ายแกงแห้ง เพราะใช้น้ำมัน เขาเจี่ยวหอมกระเทียมจนเหลือง ใส่ขมิ้นกับมะเขือเทศ เนื้อสัตว์ (จะเป็นเนื้อ หมู หรือปลา ก็ได้) ผัดให้เข้ากัน แล้วใส่มะเขือลง (ถ้าใช้ฟัก ก็ใส่ฟักตอนนี้) เติมน้ำมันอีกพอควร เคี่ยวจนน้ำมันงวด พอดีเนื้อสัตว์และฟักหรือมะเขือสุก มีน้ำมันลอยจึงจะได้ที่

ป๋าอ่อง โล่หลินอ่อง คือปลาหรือถั่วลิสงที่ปรุงตามวิธีอ่อง **อ่อง** ของเขาก็คล้ายอุ๊บ ต่างกันก็แต่ อ่องใส่น้ำด้วย อุ๊บไม่ใส่ เขาตำหอม กระเทียม ขมิ้น เกลือ ให้เข้ากัน ถ้าชอบเผ็ด จะตำพริกใส่ด้วยก็ได้ ผสมเครื่องกับปลาและมะเขือเทศให้เข้ากัน แล้วตั้งไฟผัด

ในน้ำมันนิดหน่อยพอสุก จึงเติมน้ำตั้งไฟจนน้ำงวด แต่ถ้าเป็น **โถ่หลินอ่อง** (ถั่วลิสงอ่อง) ต้องตำถั่วลิสงคั่วจนน้ำมันออก แล้วจึงใส่หอมเจียว มะเขือเทศ เกลือ และถั่วลิสง คนให้เข้ากัน แล้วใส่น้ำตั้งไฟจนน้ำงวด เช่นเดียวกัน ยังมีสิ่งอื่นที่จะอ่องได้คือ **ป๋าเน่าอ่อง** (ปลาเค็มอ่อง) **หมากเขอส้มอ่อง** (มะเขือเทศอ่อง)

ป๋ามก (ปลาหมก) มีลักษณะคล้ายๆ **งบ** ของเรา เขาใช้ป๋าซู้ (ปลาซิว) ก็ได้ ถ้าเป็น **ป๋าก่อ** (ปลาช่อน) หรือ **ป๋าลุก** (ปลาดุก) ต้องหั่นเป็นชิ้นๆ ตำเครื่อง มีหอม กระเทียม พริก ถั่วเน่า เกลือ ขมิ้น กับมะเขือเทศ ให้เข้ากันแล้ว เคล้ากับน้ำมัน ใส่พักห้าน คือผักชีชนิดหนึ่ง ซอยๆ นวดเครื่องกับปลา แล้วใส่ตองห่อมัด หมกในถ่านไฟอ่อนๆ พอตองเหลืองไหม้ ก็ใช้ได้ ถ้าห่อแบนๆ เอาไม้ตับคาบไว้กับปิ้งไฟ เรียก **ป๋าแอ๊บ** (แอ๊บ คือห่อแบนๆ) ถ้าใส่กระบอกไม้ไผ่ ย่างริมเตาไฟจนสุก แบบที่เรียก **หลาม** ก็เรียก **ป๋าหลาม** ถ้าเป็น **หมูมก** ต้องสับหมูให้ละเอียด ใส่เครื่องอย่างเดียวกัน นอกจากถั่วเน่า ถ้ามีน้ำปลาใส่น้ำปลาด้วย ถ้าใส่กระบอกไม้ไผ่ ก็เรียก **หมูหลาม**

ส่วนที่เรียก **ซ่า** (ทางเมืองนาย มักออกเสียงสั้นเป็น ซะ) หรือ **โก้** ก็คือยำสิ่งดิบๆ ต่างกันก็แต่ ซ่า ไม่ใส่น้ำมัน แต่โก้ใส่น้ำมัน ของบางอย่างเขาทำเป็น **ซ่า** แต่บางอย่างก็ทำเป็น **โก้** ดังมี

หมากเขือซ่า แต๋งซ่า เน่อซ่า มะเขือซ่า เขาใช้**หมากเขอขอบ** (มะเขือกรอบ คือมะเขือเปราะ) ซอยบางๆ ถ้าเป็น แตง ก็ใช้ **แตงร้าน** (เขาเรียก **แต๋ง** เท่านั้นก็รู้ เพราะเขากินแตงชนิดนี้โดยมาก ถ้าเป็นแตงอย่างอื่นจึงจะมีชื่อประกอบ เช่น แตงกวา เรียก **แต๋งจิ๊**) เมื่อจะซ่า ก็ใช้กุ้งแห้งบ่น กับหอมซอย คล้ายยำแตงกวาของเรา แปลกก็แต่ที่เขาไม่นิยมกินอาหารรสเปรี้ยว จึงไม่บีบมะนาว (กับข้าวบางอย่างมีรสเปรี้ยว ก็เปรี้ยวขนาดมะเขือเทศ หรือใบกระเจี๊ยบ ถึงใส่น้ำมะขามอย่างแกงส้ม ก็ไม่เปรี้ยวจัด) ไม่ว่าจะซ่าอะไร (ซ่ากับ โก้ ใช้เป็นคำกริยาก็ได้) ก็มีแต่รสเค็มๆ แม้เน่อซ่าก็เช่นกัน เน่อซ่า ของเขาก็คือลาบ โดยมากใช้เนื้อวัว เมื่อเป็น ซ่า ก็ต้องใช้เนื้อดิบ ซึ่งใช้ผักกลิ่นแรงต่างๆ ดับกลิ่นคาว มี **พักกี๋เมิ้งกอก** (ผักชีฝรั่ง) กับ**ผักไผ่** (ใบมีกลิ่นคล้ายปูน) และใบ**ขมฝาด** (ขมฝาด ไม่ทราบใบอะไร) เขาคั้นน้ำผสม แต่ไม่ใช่สิ่งมีรสเปรี้ยว ยำที่ไม่ใส่น้ำมันอีกอย่างคือ **ลู่** (ใช้ได้ทั้งชื่ออาหารกับกริยาที่ทำอาหารเช่นนั้น) เท่าที่ได้ยินมีแต่ **หมากโอ๊ลู่** คือ ส้มโอยำ

ยำนี้มีรสเปรี้ยวแน่ เพราะหมากโอของเขาไม่ค่อยมีชนิดหวาน แม้ส้มเขียวหวาน ที่เขาเรียก **หมากหวาน** ก็หาชนิดหวานยาก

ส่วนที่ทำ **โก้** มี **ขิงโก้ เหมอ–อ หมากแก๊งโก้** (ใบมะขามยำ) **เน่งโก้** (ใบเมี่ยงยำ) **เน่ง** คือใบชา **เน่งย้ำ** คือใบชาเปียก เป็นใบชาแก่ที่เขาหมัก มีลักษณะอย่างเดียวกับใบเมี่ยง ใบมะขามยำ กินเป็นกับข้าว เท่าที่เห็นเขาคลุกมาแล้ว ดูเหมือนจะใส่กุ้งแห้งป่นกับถั่วบ่น ไม่ทราบว่าเป็นถั่วลิสง หรือถั่วชนิดอื่น เช่น ถั่วแปยี มีรสเค็มๆ มันๆ เพราะใส่น้ำมัน น้ำมันที่เขาใช้เป็นน้ำมันงา น่าแปลกที่เขาไม่ใช้น้ำมันหมู ไม่ว่าทำอะไรใช้น้ำมันงาเป็นพื้น ถ้าใหม่ๆ ก็พอไปได้ แต่ถ้าเก่าหน่อย ก็มีกลิ่นหืน ทำให้กับข้าวหมดอร่อยไปทีเดียว **หน่อส้ม** (หน่อไม้เปรี้ยว) คลุกกับน้ำมัน พริกป่นคั่ว ก็อร่อยดี ทั้งที่ไม่มีเครื่องอื่นเลย

ขิงโก้ ไม่แน่ใจว่า ดองขิงเสียก่อนหรือเปล่า แต่เครื่องก็ไม่พ้นถั่วบ่น กุ้งแห้งป่น **เน่งโก้** ที่ทำกินในบ้าน เขาเคล้าน้ำมันเสียก่อน และมีเครื่องปรุงหลายอย่าง คือ มะพร้าวคั่ว (บางทีก็ไม่มี ถ้าหามะพร้าวไม่ได้) กุ้งแห้งทอดกรอบ ถั่วลิสงทอด กระเทียมทอดกรอบทั้งกลีบ คนกินจะคลุกกินก็ได้ หรือหยิบกินทีละอย่าง อย่างกินเมี่ยงคำก็ได้ ถ้าชอบเผ็ด เขาก็มี **หมากพิ่ดขน่ก** หรือ **หมากพิ่ดน่ก** (พริกขี้หนู) (หั่นละเอียดไว้ให้ด้วย) ของสองอย่างนี้ถือเป็น **ต๊างกิ๋นเล่น** (ของกินเล่น)

จ้าส่านโก้ (วุ้นเส้นยำ) อย่างนี้จะถือเป็นของกินเล่นก็ได้ ถือเป็นอาหารหนักก็ได้ เพราะมีข้าวด้วย ข้าวคลุกน้ำมันกับพริกป่นเป็นสีแดงๆ (ปกติถ้าเขาจะกินพริก เขามีพริกป่นผัดน้ำมันตั้งไว้ให้ แบบเดียวกับชาวพม่า มอญ ใช้กัน) ใส่วุ้นเส้น (ต้มแล้ว) มะละกอดิบซอย ถั่วลิสงป่น (หรือถั่วอื่นป่น ไม่แน่ใจ ถ้าเป็นแบบพม่ามักใช้แป้งถั่ว) กุ้งแห้งป่น ราดกระเทียมเจียว น้ำมะขาม น้ำปลา มีไข่ต้มกินแกล้ม จ้าส่านโก้ นี้พม่าเรียก **เล่ะเต้อะซ่ง** แปลว่าข้าวคลุก หรือขยำด้วยมือ น่าจะตรงกับ **ข้าวยำ** ของเรา คนขายเมื่อตักแล้วต้องคลุกให้เข้ากันด้วย ไม่เช่นนั้นเขาว่าไม่อร่อย ที่เขาทำกินตามบ้าน เครื่องมีมากกว่านี้หลายอย่างเช่นมีสาหร่าย กับมันฝรั่งต้มด้วย

ของกินเล่นก็ได้กินจริงก็ได้อีกอย่างหนึ่งคือ **เน่อส้มสด** (แหนมเนื้อสด) เขาใช้เนื้อสับผสมเครื่อง (ถ้าเป็นเนื้อสุก เขาเรียก **เน่อส้มต้ม**) นวดกับข้าวสุกร้อนๆ ราดน้ำมันร้อนๆ

ลง แล้วนวดจนเหนียว เนื้อกับข้าวเข้ากันแล้ว จะแผ่เป็นแผ่นในกระด้ง ตัดขายเป็นแผ่น ๆ ให้กินกับพริกสด กับต้นหอม ถ้าทำกินในบ้านเพียงแต่เคล้าในกระทะให้ร้อน ๆ และเนื้อสุก มีกระเทียมทั้งกลีบ กับพริก ต้นหอม กินแกม มี **หนังป๊อง** (หนังควายทอดจนพอง) กินแกล้ม หนังป๊องกินแกล้มกับจ้าส่านโก้ ก็ได้แล้วแต่ชอบ

โถ่ผู้โค่ (เต้าหู้ทอด **โถ่ผู้**คือเต้าหู้ **โค่** หมายได้ทั้งทอด ทั้งผัด และคั่ว) ถ้าใช้ถั่วเหลืองทำเต้าหู้ เคยเห็นเขาโม่ถั่วเหลืองจนละเอียด แล้วใส่ถุงทับน้ำออก เอาน้ำมากวนจนแข็งตัว จะกินทั้งอย่างนั้นก็อร่อย โดยไม่ต้องมีน้ำจิ้ม บางทีเขาก็ราดแซ่อิ๊ว น้ำส้ม หรือน้ำผักกาดดอง โรยกระเทียมลงบนเต้าหู้สดที่ซอยเป็นชิ้นเล็ก ๆ ช่วยให้อร่อยขึ้น แต่เมื่อนำมาทอดก็เป็นเต้าหู้ทอด อร่อยไปอีกแบบหนึ่ง เขามีน้ำจิ้ม ซึ่งทำด้วยหัวถั่ว (เหนียว ๆ คล้ายแบะแซ) ผสมกับถั่วบ่น พริก เครื่องปรุงอย่างนี้เขาเรียก **ก้ะรี่หย่า** (เป็นคำพม่าพ้องคล้ายคำกระยา)

ยังมีกับข้าวที่ไม่ได้ทำกินกันเป็นประจำทุกวัน ทำเฉพาะเทศกาลบ้าง ทำเลี้ยงแขกเป็นพิเศษบ้าง ดังเช่น **หมูจ๊อก** (หมูห่อ) เป็นอาหารที่ทำใส่บาตรในวันออกพรรษา อย่างใส่บาตรเทโว เขาใช้แป้งข้าวเหนียวกับแป้งข้าวเจ้าอย่างละครึ่งคั่วให้เกรียมและหอม พอเย็น ตำหอม กระเทียม มะเขือเทศ เกลือ ขมิ้น ให้เข้ากัน แล้วใส่น้ำมันผสมกับแป้งนวดกับน้ำจนเข้ากัน เติมน้ำให้เหลวพอสมควร ตัดเนื้อหมูเป็นก้อน ๆ ทาขมิ้นกับเกลือ ใส่หม้อต้มในน้ำขลุกขลิก พอน้ำแห้งก็นำก้อนหมูมาหั่นบาง ๆ ผสมในแป้ง ถ้ามีน้ำปลาก็ใส่น้ำปลา ถ้าชอบเผ็ดจะใส่พริกต้องตำพริกกับหอมกระเทียมให้เข้ากัน เสร็จแล้วตักใส่ใบตองที่เจียนหัวท้ายแล้ว ห่ออย่างขนมห่อของเรา เวลานึ่งเขามีเคล็ดว่า ต้องห่อตองเปล่า ๆ ใส่ไปด้วยห่อหนึ่ง จะทำให้หมูจ๊อกสุกดีระอุทั่วกัน

แกงฮังเล เขาไม่ทำบ่อย ๆ เมื่อเลี้ยงแขกสำคัญ ๆ จึงจะทำ คล้ายทำแกงมัสมั่น แกงนี้เป็นแกงแบบพม่า เขาใช้เนื้อหมูหรือเนื้อวัว (แต่ไม่นิยมเนื้อวัว) เครื่องก็มี หอม กระเทียม พริก ขมิ้น เกลือ ตำให้เข้ากัน (บางคนใส่พริกข้างนอกไม่ตำไปด้วยกัน) ใส่น้ำมันเคล้าไปด้วยกันกับเนื้อหรือหมู ใส่น้ำแซ่อิ๊วนิดหนึ่ง ต้มไปด้วยกันจนเนื้อหมูเปื่อย ใส่น้ำมะขามนิดหน่อยกับมะม่วงตากแห้ง มะขามตากแห้ง อีกอย่างละนิดละหน่อยที่ขาดไม่ได้ก็คือ หมากน้ำ หมากน้ำคือสมอตากแห้ง มีรสทั้งฝาดทั้งขม เขาว่าเพื่อให้แกงฮังเลมีสีดำ ดูน่ากิน ส่วนรส

ก็จะจัดขึ้น รสชาติของหมากน้ำเป็นที่รู้กันว่า ไม่เอร็ดอร่อยพอ ๆ กับข้าวเย็น (ข้าวค้างคืน) จึงมีคำว่า **หลีต่อหลีกิ๊หอมต่อเน่อซ่า จ้าต่อจ้าหมากน้ำกั๊บเข้าเหย็น** คือ ดีต่อดีเข้าหากันจะเข้ากันอร่อยอย่างผักชีกับลาบ เลวต่อเลวเข้าหากันจะเหมือนสมอกับข้าวเย็น

สรุปเครื่องแกงของเขา มีแต่หอม กระเทียม พริก ขมิ้น เกลือ เครื่องเทศไม่ใช้ แม้กระเทียมก็ใช้น้อย บางบ้านแทบจะไม่ใช้เลย แต่แปลกที่กินราก เรียก **ฮากพักก๋า** จะเป็นรากกระเทียมชนิดที่กล่าวนี้ หรือจะเป็นชนิดอื่น หรือผักอื่น ไม่ทราบแน่ มีลักษณะเป็นราก ขาว ๆ เหนียวและแข็ง มีกลิ่นฉุนเล็กน้อย เขานำมาผัดกิน ว่าเป็นของอร่อยนัก ขิง ก็มีแต่ไม่เห็นใส่ในกับข้าว ข่า เขาก็มีเรียก **โหบ่า** แต่ไม่เห็นใส่กับข้าวอะไร นอกจากเหน็บมากับ **มก** ที่ห่อใบตองไว้ **มก** คงเทียบได้กับ **บุก** ไม่แลเห็นในห่อว่าเขาทำมาอย่างไร ได้ยินแต่ว่าเผามาแล้ว ทั้งเขาจะนำไปทำกับข้าวอะไรอย่างไรก็ไม่ได้ถาม ตะไคร้ เรียก **ค้าหอม** เห็นเขาใส่ในต้มตีนหมู ใส่ทั้งใบทั้งต้นมัดเป็นกำ ต้มไปด้วยกันกับตีนหมู เคี่ยวจนตีนหมูเปื่อยกลิ่นคล้ายต้มยำ แต่ไม่ใส่รสเปรี้ยว ไม่ใส่พริก

ที่นิยมใส่ในกับข้าวแทบทุกอย่าง เห็นจะได้แก่ ขมิ้น เขาเรียก **ขี้มิ่น** หรือ **เข้ามิ่น** คิดว่าคงจะได้อิทธิพลจากกับข้าวอินเดีย แต่เขาว่าเขาใส่ขมิ้นในกับข้าวมานานนักหนาแล้ว คนแก่ ๆ บอกว่า กินขมิ้นแล้วผิวดี มีสีเหลืองสวย คนสาว ๆ ว่าใส่เพื่อดับกลิ่นคาวของเนื้อสัตว์ แต่ปรากฏว่า กับข้าวที่มีแต่ผัก เขาก็ใส่

มะเขือเทศ ก็เป็นอีกอย่างหนึ่งที่เขานิยมใส่ในกับข้าว บีบน้ำออกเสียก่อนก็มี ใส่ไปทั้งลูกก็มี (มะเขือเทศของเขามีแต่ลูกเล็ก ๆ) เขาว่าถ้าไม่ใส่มะเขือเทศ **น้ำพักจ๋าง** คือน้ำแกงจะจืด ใสไม่ข้น ที่ขาดไม่ได้อีกอย่างหนึ่งคือ **ถั่วเน่า** บางคนไม่ชอบใส่ในน้ำแกง ก็มักใส่ถ้วยไว้ต่างหาก แล้วแต่คนกินจะกินอย่างไร โดยเฉพาะชาวไตเมาจะนำอย่างที่เป็นแผ่นบาง ๆ ตากแห้งมาปิ้งไฟบี้นให้คลุกข้าวกิน หรือจิ้มกิน **ป๋าเน่า** คนไทถิ่นอื่นหมายได้ทั้งกะปิ กับปลาร้า แต่แถบเมืองนายจะเป็นปลาร้าหรือไม่ ไม่ทราบ เห็นมีลักษณะคล้ายปลาทูเค็ม เขาทอดกิน เมื่อทอดแล้วมีรสเค็มจัด ต้องกิน **หมากน้อยสัน** (บวบเหลี่ยม) ต้ม จึงพอจะคลายความเค็มไปได้บ้าง

รสเปรี้ยว เขาไม่นิยมนัก บางบ้านมีน้ำปลากิน เขาก็มีน้ำปลาพริกขี้หนูให้กิน แต่ก็ไม่บีบมะนาว ส่วนรสหวานเป็นอันไม่พูดถึง เขาไม่นิยมกินกับข้าวรสหวาน แต่ก็น่าแปลกที่

เขามีกับข้าวแบบที่เรียก **จ๊อ** (หรือ **ซ้อ** ทางเมืองนาย) ที่มีรสเปรี้ยวและหวาน โดยมากใช้ผักกาดทำ จึงเรียกว่า **จ๊อพักกาด** หรือ **พักกาดจ๊อ** คนกินกับข้าวหวานได้อย่างคนกรุงเทพ ฯ ก็พอกินไปได้ แต่คนที่ไม่ชอบทั้งรสเปรี้ยวและรสหวานในกับข้าว (และไม่ใช่หวานธรรมดา ๆ เรียกได้ว่า หวานจ๋อย เลยทีเดียว) เขารู้สึกเอร็ดอร่อยได้อย่างไรยังสงสัย

แต่เรื่องอร่อยแล้ว ต้องถือว่าอร่อยใครอร่อยมัน ที่เราว่าไม่อร่อยอย่าง **รากผักก๋า** เขากลับถือเป็นของอร่อย ส่วนรสชาตินั้น แม้กับข้าวอย่างเดียวกัน แต่ทำกับคนละบ้านคนละถิ่น รสชาติก็อาจต่างกันไปได้ ดังที่เขาว่า **เฮ็นเหนอแล่เฮ็นเต้อ–อ ซ่าหมากเขอยั้งเป้ง** คือ บ้านเหนือและบ้านใต้ ซ่ามะเขือ (เขาคงถือเป็นของง่าย ๆ) ก็ยังต่างกัน (เบี้ยผิดกัน ต่างกัน)

พูดถึง **ข้าว** เขาลือกันไม่ว่าถิ่นไหน (โดยเฉพาะในอัสสัม) ว่า ข้าวไทยมีรสหวาน เราก็ว่า ตามธรรดาข้าวก็มีความหวานอยู่ในตัว แต่เมื่อลองข้าวของเขาแล้ว ก็รู้สึกว่า หวานจริงอย่างเขาว่า จะหวานตามความหมายของเราก็ใช่ หรือจะหมายว่า อร่อยตามความหมายของเขาก็ใช่ ไม่ว่าจะเป็นข้าวไทถิ่นไหน ข้าวจะเหนียว (แต่ไม่ได้เหนียวเป็นยาง อย่างข้าวเหนียว) ชวนกิน ชาวไทเมาเคยอธิบายว่า เป็นเพราะใช้ **น้ำออกฮู** (น้ำออกรู คือน้ำพุที่ซึมมาตามภูเขา) ทำนา ส่วนข้าวที่ไม่เหนียวร่วน ๆ อย่างที่เราว่า ข้าวไม่มียางนั้นใช้ **น้ำต้า** (น้ำท่า) คือน้ำแม่น้ำทำนา ไม่ทราบว่าจะถูกต้องหรือไม่ แต่คนที่ระบบการย่อยอาหารไม่ดี มักว่ากินข้าวไทย่อยยาก ตอนเย็นบางทีจึงต้องกินข้าวพม่า ซึ่งย่าย ๆ (ร่วน ๆ ซุย ๆ)

ข้าวดังกล่าว ถ้านึ่งจะอร่อยยิ่งขึ้น แต่ถ้ากินกันไม่กี่คน เขามักจะหุงโดยวิธีเช็ดน้ำ ต้อง **พิ้มน้ำเบ้า** (รินน้ำข้าว) เช็ดน้ำ แล้ว**อ่อมไฟ** คือดง บางทีก็ตั้งไว้ใกล้ ๆ ไฟ ข้าวจะระอุไปเอง แต่ถ้านึ่ง เขาใช้ไหข้าว ซึ่งทำด้วยไม้ทั้งท่อน เจาะให้กลวง ที่ก้นไหมี **หยุมไห** คือ รังบวบแห้งรอง (ที่บ้านชาวไทเมา ใช้เพียงไม้ขัดกัน ข้าวก็ไม่หล่นลงในหม้อ)

ชาวไทใหญ่ไม่ใช่คนกินข้าวเหนียวเสียทุกคนไป เท่าที่ได้ยินมีแต่ชาวเมืองหนองที่นิยมกินข้าวเหนียว เขาเรียกข้าวเหนียวว่า **เข้าเหนว** ก็มี ว่า **เข้าโหน** ก็มี จะเรียกตามจีนหรือไม่ทราบ ภาษาจีนกลางเรียก ข้าวเหนียวว่า **น่ะหมี่** ข้าวเหนียวดำเรียก **เข้าแสง** อย่างที่สีเหลือง ๆ เทา ๆ เรียก **เข้าเฮ่า** ส่วน **ข้าวเม่า** นั้น เขาว่า ใช้ข้าวเหนียวที่ยังอ่อน ๆ เอามานึ่งแล้วตำให้แบน เก็บไว้กินนาน ๆ เป็นเสบียงกรังยามขาดแคลน แต่บัจจุบันมาทำเป็นของกินเล่น คงเช่นเดียวกับข้าวตัง ที่เขาเรียก **เข้าแค่ม** (**แค่ม** หมายว่า เกรียม)

ของกินที่ทำด้วยข้าวมีหลายอย่าง เป็นต้นว่า **เข้าเส้น เข้าซอย** เข้าเส้นก็คือขนมจีนใช้แป้งสดโรยในน้ำเดือด แต่ถ้าเป็นแป้งหมักเขาเรียก **เข้าเส้นหมอง** (หมอง เป็นคำเดียวกับ **ดอง**) **เข้าซอย** ก็คือก๋วยเตี๋ยวเส้นเล็ก ไม่ว่าจะเป็นเข้าเส้นหรือเข้าซอย เส้นจะเหนียว เพราะข้าวของเขาเหนียว เข้าเส้นและเข้าซอยของเขาก็คือ ก๋วยเตี๋ยวต้มในน้ำซุป ที่เขาขายไม่มีเนื้อไก่ แต่ถ้าทำกินเองที่บ้าน เขาก็มีเนื้อไก่โรยให้ด้วย (เขาไม่ได้ทำอย่างข้าวซอยที่ทำกันในบ้านเรา เพราะไม่ได้ใส่กะทิและเครื่องแกงอื่น ๆ) ถ้าเป็น **เข้าซอยแข่** (ข้าวซอยจีน) ก็คือ บะหมี่เห็นมีขายตามร้าน โดยมากเป็นร้านคนจีนที่มีเมียเป็นชาวไทใหญ่ ซึ่งมีขายเฉพาะบางแห่งเท่านั้น ที่ทำแบบบะหมี่บ้านเราก็มี ที่เป็น **เข้าซอยโค่** คือ บะหมี่ผัดก็มี เขาผัดกับหอมใหญ่ใส่หมูแทบจะทุกส่วน คือมีทั้ง หัวใจ ปอด ตับ และสิ่งที่ขาดไม่ได้ก็คือ มีน้ำซุปมาให้ด้วย ช่วยให้คลายเลี่ยนไปได้มาก เพราะเขาใส่น้ำมันมากเหลือเกิน

เข้าเส้นที่ราดน่ำพักอย่างขนมจีนน้ำยาก็มี น่ำพักนี้ใช้ **ป๋ำก่อ** (ปลาช่อน) หรือ **ป๋ำลุก** (ปลาดุก) ต้ม เชื่อว่าคงทำแบบเดียวกับ **โม่ฮินค้า** ของพม่า เท่าที่อยู่ไม่เคยเห็นมีใครทำขายหรือทำกิน ไม่เหมือนในเมืองมอญเมืองพม่า ผู้คนชอบกินอาหารชนิดนี้นัก จึงเป็นปัญหาว่า ขนมจีนน้ำยา เป็นกับข้าวของใครมาก่อน คำ **ขนมจีน** ก็เป็นปัญหาว่า เหตุใดจึงเรียก ขนม ในเมื่อไม่ใช่ขนม และเหตุใดจึงเรียกจีน ในเมื่อไม่ใช่ของกินของจีน

มอญมีคำ **คะนอม** (เขียน **ขนุ**) บางทีก็พูดเป็น หะนอม แปลว่า ขนมจีน แต่บางทีราดน้ำยาด้วย ก็เรียก **คะนอม** น้ำยาที่ราดเรียก **ฟะหะโก้ม** เวลาพูดเรียกเพียง คะ-นอม ก็เข้าใจ ว่าขนมจีนกับน้ำยา ส่วนพม่าเรียก **โม่ฮินค้า** แปลตามคำคือ ขนมแกงขม (โม่ เขียน **มุน** เสียงจริง ๆ ควรเป็น **โม่ง** แต่เสียงนาสิกเขาพูดไม่ค่อยชัด หมายว่าขนม **ฮิน** (เขียน หงฺ) แปลว่า แกง **ค้า** แปลว่า ขม) เรียกเต็ม ๆ ว่า **โม่ดี๊** (ดี๊ คือไส้เดือน) ขนมไส้เดือน **ฮินค้า** แกงขม ถ้าเป็น **ฮินค้า** อย่างเดียว เขาว่าเป็นแกงที่เป็นยาประสะน้ำนม ใส่อ้อย มะรุม กะปิ เกลือ พริกไทย ต้มให้แม่ลูกอ่อนกิน แต่ **ฮินค้า** ที่เขากินกับขนมจีนนั้น ใช้ปลาดุกกับหยวกกล้วยหั่นบาง ๆ เป็นหลัก ใส่ปลาร้า ไม่ใส่กะทิ แต่ใส่ข้าวเบือกับแป้งถั่ว **ให้น้ำแกงข้น** ที่เรียก **ฮินค้า** แปลว่าแกงขมนั้น ชวนให้คิดว่า พม่าน่าจะได้อาหารแบบนี้จากไทย เพราะไทยเราก็มีน้ำยาแกงขม ที่พม่าเรียกโม่หรือโม่ง ที่แปลว่า ขนม นั้นก็เช่นเดียวกับเรา เขาก็เรียกอาหารชนิดนี้ว่า ขนม ทั้งที่เป็นของคาว ส่วนเราจะได้คำ

ขนม จากคะนอมของมอญหรืออย่างไรไม่แน่ คำ **จีน** นั้นท่านผู้รู้ภาษามอญกล่าวว่า น่าจะมาจากคำ **จิน** ที่หมายว่า สุก แต่ชาวมอญที่เมืองมอญมีคำ **คะนอมเกร็ก** (เกร็ก แปลว่า จีน) ซึ่งคือบะหมี่ แปลตามคำก็คือ คะนอมแบบจีน หรือขนมจีนแบบจีนนั่นเอง จีนในขนมจีน จะได้มาทำนองนี้หรืออย่างไรไม่ทราบ

คำ **ขนม** นี้ก็แปลกที่หมายได้ทั้งอาหารคาวและอาหารหวาน บางคนว่าจะเป็นคำ **ข้าวนม** ที่กร่อนเสียงเป็นขนม แต่คนไทไม่ใส่นมในกับข้าว ขนมแบบไทยก็ไม่ได้ใส่นม แต่ชาวไทลื้อเรียก เข้าเส้นหรือเข้าซอยต้มในน้ำซุปว่า **เข้านม** ไม่ได้ถามเหตุใดจึงเรียกเช่นนั้น จึงเป็นอันบอกไม่ได้ว่า **ขนม** ได้มาอย่างไร ถ้าหากไม่ได้จากคะนอมของมอญ แต่คะนอมของมอญ ก็หมายจำเพาะขนมจีนที่เป็นของคาวแต่เพียงอย่างเดียว ทั้งคงไม่ได้เกี่ยวกับคำ ข้าวนม แต่อย่างใด

คำ **ข้าวหลาม** ก็เป็นปัญหาว่าเป็นคำไทยหรือมิใช่ ทั้ง ๆ ที่มีคำ **ข้าว** นำหน้า ทั้งนี้เพราะเกิดมีคำ **ขฺลาม** (ออกเสียง **คะลาม** หรือ **หะลาม**) ในภาษามอญหมายว่า ข้าวหลาม จึงเกิดเป็นปัญหาว่า มอญนำคำข้าวหลามของไทยไปใช้ แต่เสียงกร่อนลงเป็น คะลาม หรือไทยนำ คะลาม ของมอญมาออกเสียง **คะ** เป็น **ข้าว** เพื่อให้มีความหมาย ทั้งอาหารสิ่งนี้ก็ทำด้วย **ข้าว** ด้วย เมื่อเล่าเรื่องนี้ให้ชาวไทใหญ่ฟัง เขาโวยวายว่า ข้าวหลามเป็นคำไทแน่ ๆ เพราะ **หลาม** ของเขามีความหมาย เขาหมายว่า ทำให้สุกในกระบอกไม้ไผ่โดยวิธีอังไว้ใกล้ ๆ ไฟ นอกจากข้าวหลามแล้ว เขายังมี **หมูหลาม** **ป่าหลาม** ดังกล่าวแล้วข้างต้น ของเรายังมี **ผักหลาม** คือนำผักใส่น้ำกะทิใส่ในกระบอกไม้ไผ่เผาตามวิธีเผาข้าวหลาม แต่ชาวพ่าเก่เขาหมายว่า ปิ้ง ย่าง เผา หรือทำให้แห้งด้วยวิธีนำไปไว้ใกล้ ๆ ไฟ ไม่ต้องใส่กระบอกก็ได้เช่น ถ้าผ้าไม่แห้ง เอาไปหลามที่ไฟ โดยใช้มือกางผ้าไว้เหนือไฟคล้ายย่าง อย่างนี้เขาก็เรียก **หลามผ้า** เข้าหลามของชาวไทใหญ่ต้องทำในฤดูที่ **ไม้เข้าหลาม** ออก จึงจะทำได้ แต่ในอัสสัมอยากกินเมื่อไรทำได้ทุกเวลา เพียง ๑๕ นาทีก็ได้กิน

เข้าปุ๊ก ก็เป็นของกินอีกอย่างที่ทำด้วยข้าวเหนียว ข้าวเหนียวต้องนึ่งเสียก่อนแล้วตำกับงา เขาว่าถ้างาไม่ออกทำไม่ได้ เพราะไม่มีงาก็ไม่มีน้ำมัน ข้าวเหนียวจะเหนียวติดเหนอะหนะ ด้วยเหตุที่ต้องใส่งา บางแห่งจึงเรียก **เข้าต๋ำง้า** (ข้าวตำงา) คงคล้ายกับที่เราเรียก **ข้าวแดกงา** เขาว่าที่เรียกเข้าปุ๊กนั้น เรียกตามเสียงตำ เมื่อตำข้าวเหนียวกับงาดีแล้ว เขาก็แผ่

ลงบนใบตอง เป็นแผ่นกลม ๆ หนาสักครึ่งนิ้ว แล้วซ้อนกันไว้ ถ้าตากแห้งก็เก็บไว้กินได้นาน เมื่อจะกินอาจนำมาปิ้งหรือทอด จิ้มน้ำตาล น้ำอ้อย คนในเมืองอาจจิ้มนมหรือทาเนย กินต่างขนมปังได้ ในเมื่ออยู่ในที่ที่ไม่มีขนมปังกิน แต่ถ้าทำเสร็จใหม่ ๆ ถึงจะกินเปล่า ๆ ไม่จิ้มอะไรก็มีรสอร่อย

ของกินที่มีคำ **ข้าว** อยู่ข้างหน้า ยังมี **เข้าแต๋น** ซึ่งคือข้าวเหนียวคั่วให้พอง แล้วเอาลงกวนกับน้ำอ้อยที่เคี่ยวจนเหนียว **เข้าเม่ดก่าย** คือนังเล็ดที่ไม่ได้หยอดน้ำอ้อย **เข้าแค่บ** คือ ข้าวเกรียบ ทำด้วยแป้งข้าวเจ้ากับงา เคาะเกลือนิดหน่อย ละเลงบนปากหม้อ พอสุกแซะตากไว้บนแผงคา ถึงคราวจะนำไปขายก็นำมาปิ้งร้อยเป็นพวง พวงละ ๔–๕ แผ่นราคาจั๊ดหนึ่ง ข้าวแค่บก็เก็บไว้กินได้ ปิ้งใหม่ร้อน ๆ ก็กรอบ กินแทนขนมปังกรอบได้ แต่เขาถือเป็นของกินของเด็ก ๆ แต่ **เข้าแตก** ซึ่งคือข้าวตอกนั้น หาใช่ของกินเล่นอย่างนี้ไม่ เขาใช้บูชาพระเวลาไปวัดในวันสีน (วันพระ) นอกจากจะมี **โอดหมอก** (กรวยดอกไม้) แล้วก็ยังมี **โอดเข้าแตก** (กรวยข้าวตอก) ไปด้วย บูชาแล้วก็เทรวมกันไว้ในถาด ส่วนวัดจะเอาไปทำอะไรต่อ ก็ไม่ได้ถาม รู้แต่ว่าช่วยแก้เด็กร้องไห้ได้ดี ไม่กวนผู้ใหญ่เวลาผู้ใหญ่จะฟังเทศน์

เข้าต้ม เขาหมายถึง **ข้าวต้มผัดที่ต้มแทนนึ่ง** บางทีก็เรียก **เข้าต้มโก้ย** (ข้าวต้มกล้วย) เพื่อให้เข้าใจว่าต่างกับเข้าต้ม ที่หมายอย่างข้าวต้มของเรา แต่เท่าที่เห็น เรียก **เข้าหุงแหลว** (ข้าวหุงเละ **แหลว** แปลว่า แหลก หรือแตกทำลายเป็นเสี่ยง ๆ) หรือ **เข้าน้ำปั๋ะ** ซึ่งเขาจะทำให้กินต่อเมื่อเจ็บไข้ได้ป่วย

ขนมของชาวไทใหญ่ ส่วนมากก็ทำด้วยข้าวและแป้ง ชื่อที่เรียกมี ข้าว นำหน้าก็มีดังกล่าวแล้ว ที่เรียก **เข้ามุ้น** ก็มี คำ **มุ้น** จะเป็นคำเดียวกับคำ **มุ่น** หรืออย่างไร **มุ่น** หมายว่าเป็นผง หรือผง เช่น **มุ่นค้ำ** คือผงทอง มีความหมายอย่างเดียวกับคำ **ผอง ผองค้ำ** ก็คือ ผงทอง **ผองเข้ามุ้น** คือแป้ง หรือ คำ **มุ้น** จะเป็นคำยืมจากพม่า **โม่ง** ของพม่าเขียน **มุ่น** แปลว่าขนม และแป้ง ก็เรียกโม่เญี่ยด เญี่ยด ก็หมายว่า ป่นเป็นผง เมื่อพูดถึงขนมแล้ว ก็ต้องนึกถึงคำ **หวาน** คำ **หวาน** ของเขา หมายว่าอร่อย ก็มีปัญหาถามว่า ถ้าเช่นนั้นคำ **หวาน** เขาใช้คำอะไร น่าแปลกก็คือ เขาใช้คำเดียวกับ **เค็ม** แต่เขาเขียน **เจ็ม** ออกเสียง **เช้ม** (ชาวไทใหญ่ในรัฐชานใต้ออก **จ** เป็น **ส ช** ดังกล่าวแล้ว) ถ้าจะให้รู้ว่าเขาพูดคำ **หวาน** หรือ **เค็ม** เขาจะใช้ว่า **เช้มเก๋อหวาน** คือหวานน้ำตาล **เช้มเก๋อเช้ม**

คือเค็มเกลือเค็ม (คำ หวาน แปลว่าหวานได้เหมือนกัน ดังคำ **เก๋อหวาน** แต่ไม่ได้ใช้ทั่วไป) เขามีคำ **เข้าเช้ม** หมายว่าข้าวหวาน ซึ่งคือ ข้าวหมาก บางคนเรียก **เข้าหวาน** ก็มี ไม่ทราบว่าเขานำมากินเป็นของหวาน หรือใช้ประโยชน์อย่างอื่น ได้ยินแต่ชื่อ ไม่เคยเห็นและไม่มีโอกาสได้ลอง ที่จริงเขาคงไม่ชอบกินของหวานมากนัก เท่าที่เห็นขายในตลาด มีอย่างหนึ่ง คือ **เข้ามุ๋น์หลอกฉ่อง** (ขนมลอดช่อง) มีขายในกาดเป็นประจำ ถามดูคำ **หลอกฉ่อง** แปลว่าอะไร เขาตอบไม่ได้ คิดว่าเป็นคำภาษาพม่า เพราะมีขายทั้งในเมืองพม่าและมอญ พม่าเรียก โม่ลอกชอง แต่ก็แปลไม่ได้ จึงบอกเขาว่า คงเป็นขนมไทย เพราะไทยเราแปลคำลอดช่องได้ (แต่เขมรก็มีคำ **ลต** (ออกเสียง ลวด) **นำลต** (นุมลวด) หมายว่า ขนมลอดช่อง) คำ **นำ** (ออกเสียง นุม) ก็น่าสังเกตว่าคล้ายคำ **ขนม** ของเรา (แต่เขาไม่ได้ระบุว่า เป็นคำยืมจากไทย) แต่อย่างไรก็ตาม เรื่องขนมแล้ว น่าเชื่อว่า คนไทยคงมีกินมากมายมานานนักแล้ว เห็นได้จากคนไทยมีนิสัยชอบกินขนมหวาน ต้องมีขนมล้างปากหลังอาหารคาว ในเมื่อคนเมืองอื่นในย่านนี้ไม่นิยมเช่นนั้น แม้กินขนม ขนมก็ต้องไม่หวานจัด เพียงให้รู้รสว่าหวาน เป็นของหวานเท่านั้น คนไทในชนบท ถ้าอยากกินอะไรหวาน ๆ ก็มีแต่น้ำอ้อย แม้เด็กของเขาก็ล่อด้วยน้ำอ้อยแทนขนม ดังบทกล่อมเด็กที่ว่า

น้อนลับต๋ำไค่ม่อย ม่อย **น๋ำอ้อย** *อ่อนเน็บค้า ค้า*
ป๊อลุ่กม้าจั้งไล่ ไล่ *หย่าเป่ไห้กั๊นหลี หลี น้อน น้อน*

ไม่แต่ขนม แม้ผลไม้เขาก็ไม่นิยมกินกัน นอกเสียจากจะมีในสวนของตนเอง แม้กล้วยสุกก็ไม่เห็นกินกันทั่วไป บางทีนำไปทำขนม เคยเห็นเขาทำกล้วยต้มกับนม อย่างกล้วยบวชชี ถือเป็นของแปลก ทำเลี้ยงแขกเท่านั้น

ขนมที่นิยมว่าอร่อยนักหนาของชาวเมืองนายก็คือ **เข้ามุ้นปาด** เป็นขนมแป้งกวนกับน้ำตาล สีคล้ำ ๆ รสชาติคล้ายขนมเบียก เขาว่า เข้ามุ้นปาดที่อร่อยต้องมาจากมันตะเลย์ เห็นจะใส่กะทิด้วย เพราะที่มันตะเลย์มีมะพร้าว แต่ไม่แน่ใจนัก เพราะตามธรรมดาพม่าไม่นิยมใช้กะทิ เขาใช้แต่น้ำมัน แม้มูลข้าวเหนียวก็ใช้น้ำมัน

เข้ามุ้นเก๋อหวาน แปลว่า ขนมน้ำตาล แต่ที่จริงก็ไม่มีรสหวาน หรือเขาจะให้จิ้มน้ำตาลก็ไม่ทราบได้ ขนมอย่างนี้คือ ปาท่งโก๋ ก็เป็นปาท่งโก๋อย่างบ้านเรา รสชาติก็ไม่เห็นหวาน

ข่างป๊อง เป็นของกินทอด ๆ อีกอย่างหนึ่ง ซึ่งมักกินกันเป็นอาหารเช้าอย่างเดียวกับปาท่งโก๋ เป็นผัก หรือปลาชุบแป้งทอด ผักก็มีตั้งแต่ มะละกอ ถั่วงอก ฟัก บางทีเป็นปลา (ที่เป็นปลาไม่เคยได้ลอง ไม่มีขายทั่วไป) คำ **ข่างป๊อง** ถ้าแยกคำ **ข่าง** เขาแปลว่า ปล่อย (อย่างปล่อยน้ำจากที่กั้น) **ป๊อง** ก็คือ พอง แต่เขาจะตั้งขึ้นมาจากความหมายอะไรไม่ทราบได้ แต่คงไม่ใช่ได้จากพม่า พม่ามีคำ **จ่อ** แปลว่า ทอด สิ่งใดทอดก็เรียกตามสิ่งนั้น เช่น **ง้าจ่อ** คือ ปลาทอด

ของกินทอด ๆ อย่างนี้ยังมี **ป๊องป่าโค่** (กระเพาะปลาทอด) **อ่าลู้โค่** (มันฝรั่งทอด) และ **โถ่พู้โค่** (เต้าหู้ทอด) ดังกล่าวแล้ว **แม้งไย้โค่** (จักจั่นชนิดหนึ่งทอด) เขาก็ถือเป็นของกินอร่อยอย่างหนึ่ง ที่จริงถ้าไม่เห็นตีนที่มีหนามแหลม ๆ ก็คงกินได้อร่อย คนทำขายคงเข้าใจความคิดของคนกินดี บางทีเขาเด็ดตีนออก ทั้งบางทียังชุบแป้งทำเป็นข่างป๊องเสียอีก อย่างนี้กินได้สนิท เพราะกรอบไปทั้งแป้งทั้งแม้งไย้ ยังมีของกินราคาแพงคือ นมแผ่น ไม่ทราบทำอย่างไร มีลักษณะบาง คล้ายข้าวเกรียบ เขาว่าเฉพาะคนจีนทางแถบน้ำเมาเท่านั้นจึงจะทำเป็น คนไม่ชอบกลืนนมก็ว่า เต้าหู้ที่หั่นบาง ๆ ทอดอร่อยกว่า

เท่าที่กล่าวเรื่องอาหารต่าง ๆ นั้น มิได้หมายว่ามีเพียงเท่านั้น ที่จริงบางถิ่นบางฤดูกาลก็มีแปลกออกไป อย่างชาวไทเมาจะมี **หมูตุ๋ง** กับ**ป่าตุ๋ง** ขายตามตลาด ทางรัฐชานใต้ไม่มีขาย เพราะอากาศเย็นไม่พอ นอกจากจะเข้าตู้เย็น

เสร็จเรื่องอาหารแล้วก็มาถึง **น้ำเน่ง** (น้ำชาจีน) ในรัฐชานก็ปลูกชาเหมือนกัน แต่ไม่เป็นหลักฐานถึงกับตั้งบริษัทอย่างในอัสสัม น้ำเน่งของเขาก็แปลกคือ เขาต้องคั่วชาเสียก่อนให้หอม และทั้งพม่าทั้งไทยอดงงไม่ได้ก็ตรงที่เขาต้องเคาะเกลือในน้ำชาด้วย ถ้าขอไม่ใส่เกลือเขาก็ว่า **น้ำเน่งจ๋าง** คือชารสจะชืด นี่ก็เป็นเรื่องอร่อยใครอร่อยมันอีกเหมือนกัน.

หมายเหตุ อาหารที่กล่าวเป็นอาหารของชาวไทยใหญ่ แถบเมืองนาย บันทึกตามที่เห็นเอง และตามคำบอกเล่าของนางมย้าเต็ง ภรรยาขุนโองช่อง ผู้ว่าราชการเมืองนาย

การเลี้ยงผีที่เมืองแปดริ้ว

*พรหมศักดิ์ เจิมสวัสดิ์**
*สุรศักดิ์ ศิริไพบูลย์สินธ์***

ชาวบ้านเชื้อชาติเขมร ที่ตำบลหัวสำโรง อำเภอแปลงยาว จังหวัดฉะเชิงเทรา มีพิธีเลี้ยงผีประจำปี และพิธีเลี้ยงผีเพื่อรักษาผู้ป่วย อันแสดงให้เห็นถึงรูปแบบคติความเชื่อในอำนาจเหนือธรรมชาติ พิธีดังกล่าวกำหนดตัวผู้ประกอบพิธีและรูปแบบการทำพิธีไว้เป็นหลักฐานแน่นอน นอกจากนั้นยังมีการทำพิธีเพื่อเสี่ยงทายในการหาคู่หรือการแต่งงานของหนุ่มสาวด้วย แม้ว่าในปัจจุบัน พิธีเลี้ยงผีเหล่านี้จะสูญหายไปแล้วเป็นส่วนมาก แต่ก็กล่าวได้ว่ายังคงมีอิทธิพลต่อชีวิตจิตใจของชาวบ้านอยู่ไม่น้อยไปกว่าเดิม

---

*พรหมศักดิ์ เจิมสวัสดิ์ ศ.บ. (โบราณคดี) ศิลปากร
M.A. (Hons.) in A.I.A.S.,
Ph. D. (Archaeology) Magadh
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ประจำภาควิชาประวัติศาสตร์
คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

**สุรศักดิ์ ศิริไพบูลย์สินธ์ อ.บ., สค.ม. (ประชากรศาสตร์) จุฬาฯ
Post-Grad. Cert. in Urban and Regional Planning (Poland)
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ประจำภาควิชาภูมิศาสตร์
คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

วันสุดสัปดาห์ถ้าท่านรู้สึกเหงา ๆ ไม่รู้จะไปเที่ยวที่ไหนดี ขอแนะนำให้ท่านลองไปเที่ยวเมืองแปดริ้ว หรือจังหวัดฉะเชิงเทราดูบ้าง เพราะอยู่ไม่ไกลจากกรุงเทพฯ เท่าไร การเดินทางก็สะดวก ทั้งทางรถยนต์และทางรถไฟ ไปเช้าเย็นกลับก็คงจะเที่ยวทั่วตัวเมือง ซึ่งความจริงก็ไม่ใหญ่โตอะไรนัก สำหรับท่านที่ต้องการค้างคืน มีโรงแรมดี ๆ ที่ท่านพอจะพักได้ก็คือโรงแรมเปิดใหม่ซึ่งสร้างตรงข้ามกับศาลากลางหลังเก่าที่ถูกไฟไหม้ อยู่ริมฝั่งแม่น้ำบางปะกง ทำให้ได้บรรยากาศดีทีเดียว

แปดริ้วเป็นเมืองในภาคตะวันออกของไทย ที่ตั้งอยู่ริมฝั่งแม่น้ำบางปะกง มีเรื่องเล่ากันมาเก่าแก่ว่า ปลาช่อนของเมืองนี้มีขนาดใหญ่กว่าปลาช่อนของเมืองใด ๆ ในประเทศไทย เมื่อจับมาแล่ทำปลาช่อนตากแห้งแล้วสามารถแล่เนื้อแผ่ออกได้ถึง ๘ ริ้ว จึงเรียกชื่อเมืองติดปากกันมาว่าเมืองแปดริ้ว ดังกล่าว เมืองนี้เป็นเมืองแห่งความศักดิ์สิทธิ์ของหลวงพ่อพระพุทธโสธร อันมีประวัติเก่าแก่ว่า ท่านลอยน้ำมาจากทางเหนือพร้อมกัน ๓ องค์ คือหลวงพ่อวัดบ้านแหลม หรือหลวงพ่อบ้านแหลม วัดเพชรสมุทร ที่จังหวัดสมุทรสงคราม หลวงพ่อโสธรที่แปดริ้วนี้ และหลวงพ่อบางพลี ที่สมุทรปราการ ตามลำดับ

พูดถึงชื่อแปดริ้วไปแล้ว ต่อไปจะขอกล่าวถึงชื่อ "ฉะเชิงเทรา" ซึ่งเป็นชื่อทางราชการของเมืองนี้บ้าง ชื่อนี้สันนิษฐานกันว่ามาจากชื่อภาษาเขมรที่ว่า "ฉทึงเทรา" ซึ่งมีความหมายว่า คลองลึก ซึ่งคงหมายถึงแม่น้ำบางปะกงที่ไหลผ่านกลางเมืองนั่นเอง ต่อมาเพี้ยนเข้า ชื่อนี้จึงได้เพี้ยนมาเป็น ฉะเชิงเทรา ซึ่งท่านจะสังเกตเห็นได้ชัดเจนว่า ไม่ใช่ชื่อภาษาไทย ประวัติความเป็นมาของเรื่องนี้น่าสนใจมาก เพราะในเมืองนี้มีชนกลุ่มน้อยตั้งถิ่นฐานทำมาหากินอยู่หลายพวกหลายเหล่าด้วยกัน ที่จะนำไปรู้จักในโอกาสนี้คือ ชาวบ้านเชื้อชาติเขมร ซึ่งอยู่ที่ตำบลหัวสำโรง อำเภอแปลงยาว หมู่บ้านอยู่ใกล้โรงเรียนวัดหัวสำโรง ชาวบ้านเขมรเหล่านี้ยังมีชีวิตความเป็นอยู่แบบดั้งเดิม ตั้งมั่นอยู่ในความสงบและมีความสามัคคีต่อกัน ถ้าท่านเที่ยวชมภายในหัวเมืองแปดริ้วจนทั่วแล้ว อยากจะไปสัมผัสชนบทรอบนอก ๆ ดูบ้าง เพื่อหาประสบการณ์เป็นกำไรชีวิต ก็ลองไปที่ตำบลหัวสำโรงนี้ เพื่อไปสัมผัสและศึกษาคติความเชื่อในเรื่องการเลี้ยงผี การทรงผี ซึ่งปัจจุบันนี้ ความเชื่อดังกล่าวก็ยังมีอิทธิพลอยู่ในจิตใจและการแสดงออกทางสังคมและวัฒนธรรมพื้นบ้านของชาวเชื้อชาติเขมรที่นี่อยู่

คติความเชื่อเรื่องผีของชาวบ้านหัวสำโรงนี้มีมาแต่โบราณ เขาจะเชิญผีปู่ย่าตายายบรรพบุรุษที่ล่วงลับไปแล้ว หรือผีอื่น ๆ ที่คุ้นเคยกันมาก่อน มาเข้าทรง หรือนำมาเลี้ยง โดยการถวายเครื่องเซ่น เพื่อให้ผีช่วยรักษาโรคภัยไข้เจ็บ พยาบาลคนเจ็บไข้ได้บ่วย ซึ่งเขาเชื่อว่าได้ผลชะงัดกว่าการรักษาตามวิธีการของแพทย์แผนปัจจุบันเสียอีก ผีที่เลี้ยงนั้นเป็นผีชาติเขมร (มิใช่ผีเชื้อชาติอื่น) ซึ่งมีจำนวนหลายตัว บางบ้านเลี้ยงผีตั้งแต่ ๑๒ ถึง ๑๕ ตัวก็มี และผีเหล่านี้ล้วนมีชื่อต่างกัน

การเลี้ยงผีมี ๒ อย่าง คือเลี้ยงงานบีกับเลี้ยงเพื่อรักษาผู้เจ็บบ่วย ถ้างานบีก็หมายความว่า บีหนึ่งต้องเลี้ยงผีครั้งหนึ่ง ตกราว ๆ เดือนหกพฤษภาคมของทุกบี ส่วนเลี้ยงผีเพื่อรักษาผู้เจ็บไข้ได้บ่วย เลี้ยงได้ตามเหตุการณ์ ไม่กำหนดเวลาตายตัว ผู้ใดในบ้านเจ็บบ่วย ก็จะทำพิธีเรียกผีมารักษา คนแต่ละคนจะมีผีประจำตัวประมาณ ๘–๑๕ ตัว ดังนั้นเวลาเจ็บบ่วยก็จะเรียกมาทั้งหมด หรือเรียกมาเป็นชุดเลย ชุดของใครก็ชุดของมัน ไม่เหมือนกัน แต่อาจมีการเลี้ยงผีซ้ำตัวกันได้ เนื่องจากมีบรรพบุรุษร่วมกัน แต่จะทยอยเรียกมาทีละตัว เมื่อผีตัวหนึ่งไป ก็เรียกตัวใหม่มาแทนจนครบชุด คนที่ทำหน้าที่เป็นคนทรง จะมีสมุดบันทึกไว้ว่าใครมีผีชุดอะไรบ้าง

ขอเสนอบัญชีผีตัวอย่างจากของจริง ที่ได้ขอคัดลอกมาจากบัญชีผีของคนทรง ดังนี้

บัญชีขะม้อด

นางจำปา

๑. ปะโต
๒. นิมล
๓. ตาปาง
๔. ตาบองแด็ก
๕. สะงวน
๖. กันซังเตรียม
๗. กันตรือบ
๘. กะบีกะบอง
๙. ตาลวย
๑๐. ตาโต็ด

จะเห็นว่า จากบัญชีขะม้อด หรือบัญชีผี มีผีประจำตัวนางจำปาถึง ๑๐ ตัว และผีแต่ละตัวล้วนเป็นผีเขมรทั้งสิ้น ดังนั้น เวลานางจำปาเจ็บป่วยก็จะมีการเรียกผีแต่ละตัวมาจนครบทุกตัว เพื่อช่วยกันรักษา อีกคนหนึ่งที่ทราบจากสมุดบันทึกของคนทรง คือ นางเผย มีบัญชีขะม้อด หรือมีผีประจำตัวถึง ๑๔ ตัวด้วยกัน นับว่ามากพอดู

เมื่อออกภาคสนามในเดือนพฤษภาคม ๒๕๓๐ นี้ ได้ไปคุยกับตระกูลดั้งเดิมที่เลี้ยงผีและทำหน้าที่คนทรง ผู้เชิญผีโดยตรง จึงได้รับความรู้เพิ่มเติมที่น่าสนใจต่อไปอีกว่า ในหมู่บ้านหัวสำโรงนี้ ถ้ามีเหตุการณ์ "ผิดผี" หรือผิดประเพณีคู่บ่าวสาว เรื่องรัก ๆ ใคร่ ๆ อยู่กินกันฉันสามีภรรยาที่ไม่ถูกต้องตามทำนองคลองธรรม และศีลธรรมอันดีงามของท้องถิ่นแล้ว คู่บ่าวสาวที่ผิดผีนั้นจะต้องทำพิธีเสี่ยงทาย เพื่อเอาเคล็ด พิธีนี้คือการผูกหรือแขวนกระบุงไว้ให้แกว่ง กระบุงนี้จะแขวนไว้ข้างบ้าน ภายในกระบุงจะนำข้าวเปลือก กล้วย และเหล้ามาใส่ไว้ ต่อจากนั้นก็จุดธูปบอก เพื่อเป็นการบนบาน ลงท้ายด้วยการบูชาด้วยเครื่องเซ่น

การเสี่ยงทายด้วยกระบุงนี้มีหลักง่าย ๆ คือ ถ้ากระบุงเสี่ยงทายนี้แกว่ง ก็หมายถึงว่าเป็นคู่บ่าวสาวที่ถูกต้อง เป็นเนื้อคู่กัน ถ้าไม่แกว่ง ไม่ว่าจะด้วยสาเหตุใดก็ตาม ก็แสดงว่าไม่ถูกต้อง ผิดผี คู่กรณีนั้นไม่ใช่เนื้อคู่ที่เหมาะสมกันด้วยประการทั้งปวง

การบนบานผีด้วยกระบุงนี้ออกจะแปลกอยู่ ไม่ทราบว่าจะบักใจเชื่อว่าจริงหรือมีน้ำหนักมากน้อยเพียงใด เพราะกระบุงที่แขวนไว้ข้างบ้าน หรือที่หนึ่งที่ใดกลางแจ้ง จะต้องถูกลมพัดโดยธรรมชาติ พอลมพัดถูกกระบุงเข้า กระบุงก็ต้องแกว่งหรือเคลื่อนไหวได้เองตามปกติวิสัย จะมาเหมาหรือเชื่อว่า ถ้ากระบุงแกว่งแล้วคู่บ่าวสาวจะโชคดี ไม่ผิดผี ถ้าเกิดไม่แกว่งก็นับว่าโชคร้าย จะเป็นเมื่อใดเล่าที่กระบุงจะไม่แกว่ง ตราบใดที่มีลมพัด นอกเสียจากว่า กระบุงจะหนักเพราะใส่ของบนบานสำหรับผีมากไปหน่อยเท่านั้น แม้โดนลมแรง ๆ อย่างไรกระบุงก็แกว่งหรือกระดุกกระดิกไม่ได้ คู่บ่าวสาวโชคร้ายคู่นั้นก็ตกที่นั่งลำบาก ไม่ได้แต่งงานกัน เพราะมาติดขัดตรง "กระบุง" นิดเดียวเท่านั้นเอง ถ้าจะติดขัดเพราะไม่มีแหวนเพชร หรือกู้เงินมาไม่ทันเป็นค่าเลี้ยงฉลองตามโรงแรมชั้นหนึ่ง ตามประเพณีนิยมปัจจุบันก็ว่าไปอย่าง แต่นี่เพราะกระบุงเจ้ากรรมทีเดียว น่าเห็นใจแท้ ๆ

ขอรวบรัดเล่าต่อว่า ในการทำพิธีเรียกผี เมื่อบนบานด้วยการจุดธูปบอกผีแล้ว เขาจะบูชาด้วยเครื่องเซ่น เครื่องเซ่นนี้ประกอบด้วยขนมและผ้าแดง ในระหว่างการเซ่นผีนี้จะมีการ

บรรเลงดนตรีและร้องเพลงประสานเสียงประกอบด้วย เครื่องดนตรีก็มีกลอง ขลุ่ย และซอสามสาย บรรเลงในระหว่างที่คนทรงหรือคนเชิญผีทำพิธี ได้มีโอกาสเห็นเครื่องดนตรีดั้งเดิมที่ใช้ในพิธีนี้ด้วย กลองหนังงูเหลือมนั้นเก่าคร่ำคร่า ลักษณะคล้ายตะโพนหรือกลองหน้าเดียว เจ้าของกลองเป็นอดีตคนทรงผีที่มีชื่อเสียง และเคยบรรเลงเพลงในการทรงผีมานับครั้งไม่ถ้วนแล้ว

ได้สอบถามคนทรงผีว่า เวลาผีจะมาเข้าทรงนั้นผีทำอย่างไรบ้าง และจะรู้ตัวหรือมีความรู้สึกอะไรบ้างที่จะเป็นอาณัติสัญญาณว่า ผีมาเข้าร่างแล้ว คนทรงผีซึ่งเป็นผู้หญิงวัยห้าสิบเศษใกล้หกสิบบอกว่า ผีจะมาปรากฏเข้าในทรง โดยเหยียบมือคนทรงให้รู้ตัวก่อน คือเริ่มจากมือและขยายไปส่วนอื่นของร่างกาย ส่วนเวลาออกจากทรงนั้นไม่แน่นอน ไม่มีกฎเกณฑ์หรือสัญญาณอะไร บางทีกลองกำลังตีใกล้จะลา หรือใกล้จะจบชุด ผีก็ออกจากทรงไปดื้อๆ บางทีกลองกำลังตีอยู่ก็ออกจากทรงไปก่อนก็มี ดังนั้นจะเอาแน่นอนตอนผีออกจากร่างทรงไม่ได้ คงจะแล้วแต่อารมณ์ผี

คนทรงผีแต่งตัวเข้าพิธีด้วยการนุ่งผ้าโจงกระเบนสีแดงสด และห่มผ้าสีแดงสดทับอีกชั้นหนึ่งโดยคลุมตั้งแต่ศีรษะเลย สรุปแล้วโผล่หน้าออกมาหน่อยเดียว นอกนั้นคลุมผ้าสีแดงทั้งตัว เวลาเข้าทรงจะเริ่มด้วยการเชิญผี เครื่องสังเวยในพิธีมีข้าวตอก เงินเหรียญ หรือสตางค์ เทียนไข และข้าวสาร ทั้งหมดนี้ใส่ไว้ในภาชนะจักสาน หรือไม้แกะสลักที่เรียกว่า "โต๊ก" เครื่องสังเวยดังกล่าวนี้จัดว่าเป็นของปกติ ที่พบเห็นโดยทั่วไปในการทรงผีที่หมู่บ้านนี้

คราวนี้จะเล่าถึงการเลี้ยงผีเพื่อให้มารักษาคนเจ็บป่วยบ้าง ผีชนิดนี้มีหลายตัวเช่นกัน มีชื่อเรียกต่าง ๆ กัน เมื่อเรียกตัวนี้แล้วพอออกจากทรง ก็เรียกตัวใหม่มาอีก ดังที่กล่าวแล้วข้างต้นขณะรักษา คนเจ็บจะนอนหรือนั่งก็ได้ แต่ส่วนมากที่ได้เห็นจะนั่งพนมมือ คนทรงผีจะอมเหล้าขาวหรือน้ำไว้ในปาก แล้วเป่าไปที่หัวเรื่อยลงมาจนถึงปลายเท้าของผู้ป่วย คือพ่นจากข้างบนลงมาข้างล่าง ถ้าใช้น้ำก็คงไม่เป็นไร เพียงแต่เย็นสบายและเปียกเท่านั้น แต่ถ้าเป็นเหล้าขาวก็คง "ซ่าส์" จนหยดสุดท้าย ถูกเนื้อตัวหน้าเข้าก็คงสะดุ้งผวา ถ้าคนเจ็บเป็นคอสุราอยู่ก่อน อาจจะหายป่วยไปเลยเพราะได้โอสถขนานเอก หรือไม่ก็อาจเจ็บหนักกว่าเดิม เพราะได้เหล้าเข้าไปกลายเป็นโรคพิษสุรา ต่อให้เชิญผีมาทั้งขุมก็คงช่วยไม่ไหว

ในกรณีคนเจ็บนั่งไม่ไหวจะนอนรักษาก็ได้ คนทรงจะใช้น้ำหรือเหล้าขาวพ่นตามตัวคนเจ็บ จากทางตะวันตกไปทางตะวันออก คือ พ่นตามทางขวางนั่นเอง

การเลี้ยงผีและเซ่นผีนี้จะกระทำกันในเวลากลางคืน ตั้งแต่สองทุ่มขึ้นไปเป็นส่วนมาก จนถึงเกือบห้าทุ่ม แต่ในปัจจุบันนี้พิธีดังกล่าวได้ซาและสูญไปเสียแล้ว หาดูไม่ค่อยได้ สมัยก่อนจะมีแทบทุกคืนก็ว่าได้ จะได้ยินเสียงกลองตีเรียกผีอยู่เสมอ ชาวบ้านจะคอยฟังว่า บ้านใครมีการทำพิธีเลี้ยงผี ก็จะไปร่วมพิธีกับเขาได้โดยไม่มีการหวงห้ามกันแต่อย่างใด

นี่คือประเพณีความเชื่อเกี่ยวกับการเลี้ยงผีและทรงผีของชาวบ้านเชื้อชาติเขมรที่อาศัยอยู่ที่หมู่บ้านหัวสำโรง ตำบลหัวสำโรง อำเภอแปลงยาว จังหวัดฉะเชิงเทรา ทุกวันนี้พิธีดังกล่าวค่อย ๆ เลือนหายไป เพราะคนรุ่นเก่าผู้ทำพิธีล้มหายตายจากไปไม่มีผู้รับช่วงต่อเป็นมรดกอย่างจริงจัง รวมทั้งความเจริญทางอารยธรรมแผนใหม่ค่อย ๆ เผยแพร่เข้าไปอย่างต่อเนื่อง เป็นที่น่าเสียดายมรดกทางวัฒนธรรมพื้นบ้านนี้อย่างยิ่ง แต่อย่างไรก็ตาม บรรยากาศและสิ่งแวดล้อม รวมทั้งสภาพสังคมชุมชนหมู่บ้านหัวสำโรง ยังมีอิทธิพลที่เอื้ออำนวยกลืนอายเหมือนในอดีต เมื่อย่างก้าวเข้าไปสัมผัสหมู่บ้าน ก็ยังมีอุปาทานว่า การเลี้ยงผีและทรงผียังมีอยู่ มิได้สูญหายไปอย่างน้อยก็ยังคงมีอิทธิพลอย่างสูงต่อความเชื่อและชีวิตจิตใจของชาวบ้านเชื้อชาติเขมร รุ่นลูกหลานเหลน หรือต่อผู้อาวุโสร่วมสมัยในทุกวันนี้นั่นเอง

หมายเหตุ ข้อมูลที่ผู้เขียนทั้งสองได้รับทราบและได้สัมผัสมานี้ ก็ด้วยความกรุณาจาก รองศาสตราจารย์ นารี สาริกะภูติ ภาควิชาประวัติศาสตร์ วิทยาลัยครูฉะเชิงเทรา ซึ่งกรุณาสละเวลาและให้คำแนะนำที่มีประโยชน์อย่างยิ่ง เมื่อผู้เขียนทั้งสองออกมาจากภาคสนาม ทำวิจัยเกี่ยวกับคติความเชื่อของชาวบ้าน ผู้เขียนจึงใคร่ขอขอบพระคุณรองศาสตราจารย์นารี สาริกะภูติ ไว้ ณ ที่นี้ด้วย

Braving The American Prairie

M.L. Ananchanok Pahnichaputt*

A study of O.E. Rölvaag's *Giants in the Earth*, a novel about the Norwegian immigrants' pioneering venture into the virgin American prairie in the early nineteenth century.

*ม.ล. อานันท์ชนก พานิชพัฒน์ อ.บ. (เกียรตินิยม), อ.ม. (ภาษาอังกฤษ) จุฬา ฯ
M.A. (English Literature) University of Denver
Ph.D. (American Literature) University of Denver
รองศาสตราจารย์ ประจำภาควิชาภาษาอังกฤษ
คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

In **Giants in the Earth** (1927), O.E. Rölvaag's novel about the Norwegian immigrants' pioneering venture into the virgin American prairie early in the nineteenth century, the prairie is repeatedly referred to as a brooding troll--a giant in the Scandinavian folklore which is often believed to be hostile to mankind. At one point,

> *...the Great Prairie stretched herself voluptuously; giantlike and full of cunning, she laughed softly into the reddish moon. "Now we will see what human might may avail against us... now we'll see! (339).*[1]

Hence Rölvaag's seeming conviction that there are "giants" in the earth that prevent pioneers from attaining their ultimate goal. The ambiguous "giants" of the title of the book points less to the biblical superhuman beings of the protagonist's, Per Hansa's strain than to the hostile powers confronting the pioneers, namely, storm, blizzard, locust, fire, drought, plague, greed, dread, loneliness. It is these "giants"--these trolls--that Per Hansa and his like must encounter. And none is allowed to emerge unscathed. Setting out to subdue the prairie, Per Hansa is at last crushed by the cosmic powers he seeks to overcome: the raging blizzard freezes him, leaving him a putrid corpse to be revealed in the spring thaw. Per Hansa's fate verifies Blaise Pascal's classic observation that "Man is but a reed, the feeblest thing in Nature," ("L' homme n' est qu' un roseau, le plus faible de la nature.")[2]

Giants in the Earth reenacts man's age-old attempt to make snug in the limitless. In order to make a new home in the American prairie, Per Hansa, as Robert Frost says of Robinson Crusoe, pits himself "naked against an infinitely unfriendly nature."[3] The novel opens with the forlorn image of two frail wagons hitched together and drawn by a team of oxen, creeping over the boundless infinity toward the empty reaches of the Dakota horizon. The homeless "orphans" in the wagons must confront this terrible desolation as the evening falls and the darkness of the night enfolds them. The force of the image of the prairie, Stuart B. James suggests, "lies in its revelation as metaphor: It permits us to see through the thin veneer of culture and introduces us to something of the felt experience of men ushered into awareness in an inhuman and at last deadly universe whose boundaries, at the edge of stellar space, fade beyond human comprehension. Here is a sky...

---

[1] All quotations from *Giants in the Earth* have been taken from O.E. Rölvaag's *Giants in the Earth* trans. Lincoln Colcord and the Author (New York: Harper & Row, 1927.)

[2] Blaise Pascal, *Pensées et Opuscules* ed. M. L'Abbé Margival (Paris: Hachette, 1899), p. 488.

[3] Louis Mertino, *Robert Frost: Life and Talks-Walking* (Norman: University of Oklahoma Press, 1965), p. 62.

stripped of its anthropomorphic raftering, a sky that reveals nothing but its own blue and silent depths. In so denuded a universe some men cannot survive..." In the prairie, "The familiar hum and buzz of culture die out; the contrivances, the distractions of living dissipate; the man-made stage scenery collapses...[the pioneers] are thrown back upon themselves alone in the vast muteness of space. They see in the spiritual nothingness about them the forlorn condition of men."[4]

If Per Hansa represents that wanderlust that compulsively urges men on, Beret, his sensitive wife, mus stand for the terror and nostalgia felt by those women who have been uprooted from their kin and all they held dear and thrust into the untamed expanse of the prairies, to take root in new soil. Like them, Beret is compelled to face, emotionally ill-equipped and physically unfit, the silent immensities of the western space. Not knowing what lies ahead, the journey seems to her "to be taking [them] to the end of the world...beyond the end of the world." The journey, from one home to another, is a paradigm of the universal condition of existence; and Beret's consternation, of man's basic dread of the mysterious, Pascalian universe.

With **Giants in the Earth** Rölvaag puts an end to the romantic, often idealistic treatment of the pioneering venture into the American prairie. The work "for the first time in our fiction, evaluates the settlement in terms of emotion, because it penetrates to the secret inner life of men and women who undertook the heavy work of subduing the wilderness."[5] The novel records the conquest of the prairie by the immigrant pioneers in the light of women's sufferings as well as in that of men's endurance. Unlike the major portion of the prairie novels which tends to exalt the westward movement as man's physical and economic conquest of the soil, **Giants in the Earth** concentrates on the psychological side of the phenomenon. Rölvaag emphasizes the stark fact that physical accomplishment alone is not enough for sensitive souls like Beret, the heroine, who represents a whole group of frontier wives and mothers who found in the vast emptiness and decivilized existence of the prairie a sad substitute for the spiritual security of the homes and cultures they left behind. He focuses his attention on the often-left-out account of "men and women broken by the frontier, the great army of derelicts who failed and were laid away...in forgotten graves."[6] He stresses the spiritual desolation and nostalgia felt by those gentle souls who underwent displacement and loss of cultural continuity; who lived under the constant strain of hardship, of fear of tangible and intangible forces, and of blind struggle against the elements.

---

[4] Stuart B. James, "Western American Space and the Human Imagination," *The Western Humanities Review*, XXIV (Spring, 1970), p. 150.

[5] Vernon L. Parrington, "Editor's Introduction" to O.E. Rölvaag's *Giants in the Earth* (New York: Harper & Brothers, 1927), pp. ix-x.

[6] Ibid., p. ix.

Yet for the men, conquering the prairie constitutes a big part of the American dream. The apex of Per Hansa's dream in his migration into the Dakota prairie is to acquire for his family an estate "more magnificent than that of any a king of old." With Per Hansa's indomitable will, inexhaustible strength and energy, ingenuity, resourcefulness and confidence, with his equally enthusiastic young sons by his side, there were unlimited possibilities to his visions. In actuality, however, Per Hansa goes only as far as building the biggest sod hut in the neighborhood and earning a little more than his neighbors through his remarkable economic shrewdness. At the time of his premature death, the house of his dream is still unrealized; his empire still unestablished. His sod hut is shadowed by constant apprehension, enlivened only by rare moments of joy. The basic impediments to Per Hansa's happiness and ultimate success are the incompatibilities between himself and his wife Beret, and the hostility of the natural forces that he has to contend with--the combination of which finally brings about his tragic end.

The contrast between Per Hansa and Beret is stark. Like so many wanderers and seekers in the past, Per Hansa is activated by a strong sense of mission that demands his participation in the pioneer movement. The spirit of the West, of America, is embodied in him who "never liked to follow an old path while there was still unexplored land left around him" (111) In his blood, "a divine restlessness ran," and he always "strode forward with outstretched arms toward the wonders of the future" (109). His labor is titanic: he works "like one possessed" and is never at a loss. As his best friend, Hans Olsa, once compliments him, "No matter how hard you're put to it, you always give a good account of yourself" (84).

While Per Hansa confidently accepts his life's mission, Beret feels, in her fatalism, that it is sinful to turn their back upon their folks and native land; and to strike out anew in the wilderness of America. Her frail and timid nature demands the amenities of order, tradition, established law, all the customs and culture of the Old World. A child "of old folk civilization who hungers for the home ways and in whose heart the terror of loneliness gathers,"[7] she is quickly overwhelmed by the harshness of life in the wilderness which plunges her into gloom and at last shatters her mind. Beret cannot measure up to her husband's zeal and bright goals for the future; nor can she share his buoyant mood. Per Hansa's optimism is incessantly checked and marred by Beret's dread of the divine punishment, of the vastness of the prairie, of the powers of evil, of the unknown, and even of light.

The pioneer's passion for land is captured in Per Hansa's ardorous desire to accumulate more and more of that land. The possession of land means so much to Per Hansa, as it does for any poor European who migrates to America, because land symbolizes the power denied him in the feudal system of the Old World. To

[7] Ibid., p. ix.

Per Hansa, land is life as well as life-sustainer. His devotion to his land is often underscored--

> *He gazed at his estate and laughed happily... Such soil! Only to sink the plow into it, to turn over the sod--and there was a field ready for seeding... And this was not just ordinary soil. ...it was the soil for wheat, the king of all grains! Such soil has been especially created by the good Lord to bear this noble seed; and here was Per Hansa, walking around on a hundred and sixty acres of it, all his very own! (107-8).*

The passage recalls the scene in Willa Cather's **O Pioneers!** in which Alexandra Bergson, the immigrant heroine, views proudly her land on the Nebraska Divide:

> *Her face was so radiant...the land seemed beautiful to her, rich and strong and glorious. Her eyes drank in the breadth of it, until her tears blinded her.*[8]

Alexandra's adaptability provides an antithesis to Beret. Her success with her farm even after her father's death is an indication that one's adjustment to the rough conditions of existence is not necessarily a matter of sex but of temperament.

Beret, on the other hand, shares neither her husband's love of the soil nor his pioneer spirit. To her the prairie is "beyond the outposts of civilization" (39); it is just an "empty, desolate, endless waste of green and blue" (37). She regards herself "an exile in an unknown desert" (153), and the pioneers "ones who had been bewitched into straying out" in the "vast, windswept void" (123). Her conviction of the prairie is that "if the Lord God has intended these infinities to be peopled, He would not have left them desolate down through the ages" (132). Her first reaction to the prairie is unfavorable--"How will human beings be able to endure this place?" she asks, "There isn't even a thing one can hide behind!" (29). She longs for some tangible object that would provide at least some sense of protection, and finds solace in the thought of the churchyard back home in Norway, with its massive stone walls that impart a feeling of security in contrast to the staggering immensities of the prairie. With her premonition that something is going to happen, she wonders if it is "only by ruthless sacrifice of life that this endless desolation could ever be peopled" (185). To her, the prairie calls forth all that is evil in human nature; if they remain in the wilderness much longer, "everything human in them would be blotted out" (182); they would all become "savages" or "wild beasts," disregarding all moral laws.

Beret's religious melancholy and natural timidity combine to fill her days with fearful fantasies until her mind gives way. She imagines a magic circle girdling the prairie horizon walling them in, preventing them from any good.

---

[8] Willa Cather, *O Pioneers!* (Boston: Houghton Mifflin, 1913), p. 65.

It was like a chain inclosing the king's garden, that prevented it from bearing fruit... And those who were strong enough to break through were only being enticed still further to their destruction! (123).

To her, this ring represents "the border of human exploration, the invisible barrier marking the limits of human finitude. To go beyond--as Per Hansa tried to do --was to trespass into awesome precincts of mystery and to invite one's destruction through pride. This ring also symbolizes a psychological border beyond which lay the unknown, the wild, the desolate, and the dark forces of the mind."[9] For all her longing for some kind of protection, it is strange that Beret should envision a hostile enclosure instead of a protective one. The imagined ring dramatizes, then, her excessive fear and distrust of the prairie. Beret's sod hut with its threatening "ring" contrasts sharply with Antonia Shimerda's orchard with its "triple enclosure," in Willa Cather's **My Antonia**, which turns the place into a kind of a sanctuary, "full of sun, like a cup."

It was surrounded by a triple enclosure [Cather writes]; the wire fence, then the hedge of thorny locusts, then the mulberry hedge which kept out the hot winds of summer and held fast to the protecting snows of winter...[10]

While Beret's "ring" is but the product of her disordered state of mind, Antonia's fence is rooted in mundane reality, the product of her patient labor, and tangible proof that the emptiness of the prairie can be made plenteous, that a cozy home may be built there.

In her sickness Beret conceives of a monster face whose eyes are staring in upon her from the darkness outside the sod hut--

The face was unmistakable! There were the outlines of the nose and the mouth. The eyes--deep, dark caves in the cloud--were closed. The mouth, if it were to open, would be a yawning abyss. The chin rested on the prairie... Black and lean the whole face, but of such gigantic, manacing proportions! Wasn't there something like a leer upon it? ...And the terrible creature was spreading everywhere... didn't she feel its cold breath upon her? (321).

This is a sure sign of her oncoming insanity. Even light overwhelms her. For when the snow covers the prairie, she cannot bear to look at the walls of their sod hut

[9] Harold P. Simonson, *The Closed Frontier: Studies in American Literary Tragedy* (New York: Holt, Rinehart & Winston, 1970), p. 84.

[10] Willa Cather, **My Antonia** (New York: Houghton Mifflin, 1918), p. 341.

which Per Hansa has managed to white-wash just to please her; she is forced to look down and find relief in the shadow of the earthen floor from the light without and the white walls within. Her fear of this encompassing whiteness makes her hang heavy clothes over the windows and push the immigrant chest against the door in order to feel somehow protected. The chest, which is the only family heirloom she has, becomes Beret's single tie with the past. Inscribed "Anno 16--" it affirms for her the sacredness of her heritage and serves as a comfort to her desolate sense of cultural loss and metaphysical homelessness. It is in this chest that Beret wishes to be laid to rest so she would be shielded from the white onslaught of winter and the prairie wolves. It is in this same chest that Per Hansa finds his wife, in her panic during the locust attack, huddled with her baby Peder in her arms, and And-Ongen crouching at her feet. Beret "becomes a child again in its enclosing and motherly embrace. The old man-made trunk hides the desolate wastes about her just as her Christian belief that returns her to her health hides from her the prairie condition of man in this world."[11] And the chest serves allegorically to bridge the gap between the Old World and the New World when the minister wisely sets it up as an altar for his first Communion service in the Spring Creek settlement, in Per Hansa's sod hut.

The minister mitigates Beret's fear of divine punishment by assuring her that "the Lord is not the God of Wrath, but the kind Father of all living things." Religious zeal has always been implicit in Beret's character; and in her inherent dread of the world, of life, of the hereafter, she finds it necessary to hold firmly to her religion. Thus her insanity is readily replaced by her religious fanaticism. Rölvaag's sympathetic treatment of Beret shows his insight into the ordeal of those frail and sensitive natures who lack adequate means of protection to cope successfully with the severity of pioneer life. Beret's plight in losing her original home and Per Hansa's expressed sense of defeat must have characterized many of the pioneers. One is reminded of the artistic, cultured Mr. Shimerda in **My Antonia** who longs for his Bohemian home, and who, broken by the crudities and deprivations of culture of the Nebraska prairie, chooses to end his life as his means of escape. And in the story "On the Divide," Willa Cather tells us, "Insanity and suicide are very common things on the Divide. They come on like an epidemic in the hot wind season... It causes no great sensation there when a Dane is found swinging to his own windmill tower, and most of the Poles after they have become too careless and discouraged to shave themselves keep their razors to cut their throats with."[12] All these point to the extremely rough conditions of the American frontier, the Great Prairie.

[11] Stuart B. James, p. 151.

[12] Willa Cather, "On the Divide," *Collected Short Fiction* (Lincoln: University of Nebraska, 1965), p. 495.

Artistically considered, the essence of the tragedy in **Giants in the Earth** lies in the star-crossed development in the characters of Per Hansa and Beret. A great portion of the novel focuses on the deterioration of Beret's mental state against the backdrop of pioneer existence; Per Hansa is all the while a paragon of health and energy. But just as Beret begins to emerge out of her cloudiness, Per Hansa is made to perish. Thus there is no true period of mutual happiness in the family. The whole structure of the story indicates Rölvaag's propensity toward tragedies and his belief in the helplessness of man against the inexorable forces of nature and Fate. That Fate strikes at the home of Per Hansa there is no doubt. The note of determinism persists, particularly when the hero, Per Hansa, the type of man one expects to succeed, meets his fate in a blizzard just as he is on the road to prosperity. Success must entail suffering and pain. The cost of pioneering cannot be trivial.

Per Hansa is a prototype of a frontiersman in the regional sense that he embodies the pioneering spirit that would beckon men westward until they reached the Pacific--the same spirit that had carried the Pilgrims and the Puritans across the Atlantic to the New World. In his effort to tame the prairie, Per Hansa symbolically tries to master the impersonal forces of nature. But it is nature that outwits him.

The significance of Per Hansa's final pose--leaning against a haystack with his eyes set toward the west--might be twofold. On one level, it is in the west that lies his home where his heart is. On a broader level, it symbolizes the continuity of the spirit that would drive men west until the whole continent became populated. In his struggle against fate and nature, man may perish; but his spirit, though sometimes affected, may yet transcend his physical frailties and limitations. Per Hansa's death is just a beginning of greater things to come. In Peder Victorious, the first son of the prairie, he would leave a successor who will echo his father's dreams--" Our task is here to build up happiness so great and so wonderful that the glory of it will brighten up the far corners of the world."[13] Whether or not Peder Victorious fulfills the prophecy inherent in his name appears to be of lesser importance than the significance that in him, or his like, the spirit survives, that presses the nation forever onward.

The settlement thus continues. The prairie is finally subdued by the time the American-born Peder comes of age.

> *And it was as if nothing affected people in those days. They threw themselves into the Impossible, and accomplished the Unbelievable. If anyone succumbed in the struggle--and that*

[13] O.E. Rölvaag, *Their Fathers' God* trans. Trygve M. Ager (New York: Harper & Brothers, 1931), p. 55.

happened often--another would come and take his place. Youth was in the race; the unknown, the untried, the unheard-of, was in the air; people caught it, were intoxicated by it, threw themselves away, and laughed at the cost. Of course it was possible--everything was possible out here. There was no such thing as the Impossible any more. The human race had not known such faith and such selfconfidence since history began... And so had been the Spirit since the day the first settlers landed on the eastern shores; it would rise and fall at intervals, would swell and surge on again wity every new wave of settlers that rolled westward into the unbroken solitude (414-415).

Rölvaag's purpose in writing **Giants in the Earth,** then, was not to show the futility of the whole pioneering process, but to stress the expense at which this achievement was made.

Gabriel Oak : A Pastoral Hero

*อารยา ตันสวัสดิ์**

Like other first-rank novelists such as George Eliot and D.H. Lawrence, Thomas Hardy uses the pastoral genre for conveying his complex attitudes towards human experience rather than allows himself to be limited by the form. This article analyses the portrayal of a pastoral hero in one of Hardy's masterpieces, *Far from the Madding Crowd*. While Hardy adopts several characteristics of traditional pastoral in depicting his hero, he modifies the original model by adding new elements to it. The result is a perfect blend of the traditional values and the more practical ones. Gabriel Oak, as a pastoral hero, is harmonious with the society where he belongs.

*อารยา ตันสวัสดิ์ อ.บ. (เกียรตินิยมอันดับหนึ่ง) จุฬาฯ
M.A. in English Literature (Leeds)
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ประจำภาควิชาภาษาต่างประเทศ
คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น

As Squires has pointed out, Gabriel Oak 'functions as a standard of value at the center of the novel'.[1] He displays how the traditional values – – temperance, moderation and simplicity – – eventually overcome the superficial qualities which may appear to be more attractive. At the end of the story, Oak is rewarded for his strength and solidity : he marries Bathsheba, and the general 'void within him' is finally filled.

In creating Oak as a pastoral hero, Hardy has adopted several characteristics of traditional pastoral. Oak's position and the kind of setting he is in remind us unmistakably of the idyllic atmosphere. He begins his career as a shepherd, 'having from his childhood assisted his father in tending the flocks of large proprietors'. Later he becomes a bailiff for a short time before managing to lease a small sheep-farm. Norcombe Hill, a portion of his farm, is a solitary spot which is described as 'indestructible and undisturbed'. To stand on the hill at night time is to evoke in oneself 'a sense of difference from the mass of civilized mankind'. The diction here hints heavily at the particularity of Oak' surroundings, that normally this is not a kind of place for 'the madding crowd'. Oak lives in a simple shepherd's hut and plays his flute whenever the opportunity is offerred. The sounds of his flute, as Hardy puts it, have 'a clearness which [is] to be found nowhere in the wind, and a sequence which [is] to be found nowhere in nature'. One thinks immediately of a piping shepherd in the **Idylls** of Theocritus. After the collapse of his sheep-raising, Oak works as a shepherd in Bathsheba's farm. Later, he becomes her bailiff, takes up the tenancy of Boldwood's farm, and eventually marries Bathsheba and becomes an independent farmer. Thus, from the beginning until the end of the story, his life is basically associated with rural activities and rustic values. Though a rural environment does not equate good nature, it can promote the development of character, especially for a person like Oak, who responds to it in the right way. He lives in harmony with Mother Nature, having full understanding of her doings. As a bucolic man, he possesses an ingrained predilection for the simple, the old and the traditional. Similar to the unaspiring men of the Golden Age, he seeks contentment by limiting his desires. All these qualities are conformable to the pastoral conventions. Moreover, Hardy's diction when delineating Oak shows a strong connection to the perennial pastoral. Squires has noticed that the the word 'pastoral' is used in the novel 'in its earliest historical sense of relating to the life of shepherds and their sheep.'[2] Hardy writes, for instance, about 'A Pastoral Tragedy,' '[Oak's] modest elevation as a pastoral king' and 'his misfortunes, amorous and pastoral.'

[1] Michael Squires, *The Pastoral Novel : Studies in Eliot, Hardy, and Lawrence* (Charlottesville, 1975), p. 133.

[2] Squires, *The Pastoral Novel*, p. 126.

In spite of this direct relationship, the depiction of Oak also shows certain deviations from, or modifications of, the original pastoral. Like other novelists of first rank such as George Eliot and D.H. Lawrence, Hardy **uses** the pastoral genre for cenveying his complex attitudes towards human experience rather than allows its conventions to circumscribe the form of his fiction.[3] **Far from the Madding Crowd** is not a rustic idyll and Oak can be seen, all too easily, as a 'romanticised archetypal countryman.'[4] Vigar declares : 'What is most interesting in the book is the manner in which Hardy combined the two styles'[5], i.e., fancy and reality. In the novel, instead of the soft primitivism of Arcadia, we are confronted with the hard primitivism actual rural life ----- 'no perpetual summer, no frolicking sheep, no piping shepherds who live without care'.[6] In order to be able to cope with all the hardships and to retain his significance, it is necessary that the pastoral hero be equipped with appropriate qualities. Oak must be more than a traditional rural ideal abounding with simplicity and innocence; his virtuous conduct must include, not Edenic leisure, but toil, struggle as well as dexterity. Thus, the solidity or strength of his character receives a recurrent emphasis. As early as Chapter 2, the reader learns that Oak has 'special power' which is 'static, owing little or nothing to momentum as a rule'. If any unhappy incidents occur to him which are out of control, he accepts them stoically, as when he loses his flock. At the same time, he does not hesitate to shoot the erring dog that chases his sheep to their death, which proves that he has a touch of practicality and is capable of sharp, resolute decisions. As Hardy himself has hinted, 'if occasion [demands] he could do or think a thing with as mercurial a dash as can the men of towns who are more to the manner born'. In Oak, stoicism does not mean passivity. In dealing with the fire at Weatherbury, for instance, he 'displays quick resource'.[7] Another time, in Chapter 36, sensing the approaching storm and realizing that Bathsheba's property would be damaged unless somehow saved, he sets to work to build a protection against the foul weather. He manages to keep his head in the most trying situations. Even when poverty comes to him, he does not despair. He is one whom 'misfortune has inured rather than subdued'. Owing to his persistent strife, his situation gradually meliorates and eventually he prospers again, both in his career and in love.

---

[3] *Ibid.*, p. 2.

[4] Merryn Williams, *Thomas Hardy and Rural England* (Macmillan, 1972), p. 134.

[5] Penelope Vigar, *The Novels of Thomas Hardy : Illusion and Reality* (London, 1974), p. 101.

[6] Squires, *op. cit.*, p. 125.

[7] H.B. Grimsditch, *Character and Environment in the Novels of Thomas Hardy* (London, 1915), p. 165.

Similarly, a mixture of idealism can be detected in the description of Oak's personal appearance. A countryman as he is, he possesses some lustre which is extraordinary. At Casterbridge hiring fair, for instance, he is described as 'an athletic young fellow of somewhat superior appearance to the rest'. At the end of Chapter 20, when Bathsheba orders him to go away, he accepts her dismissal calmly and leaves her 'in placid dignity, as Moses left the presence of Pharoah'. His smile, as depicted in the opening paragraph of the novel, produces the wrinkles which extend on his countenance 'like the rays in a rudimentary sketch of the rising sun'. **Rudimentary** suggests 'incomplete' and 'not yet fully developed' while **rising sun** suggests that his seemingly banal merits will reach their full potential later on. Though he still possesses some relics of boyhood, he is now 'at the highest period of masculine growth ——— neither misguided by the impulse of youth nor by the prejudice of a fimily man. On the other hand, in order that the idealistic elements in Oak might be toned down, Hardy also stresses the triteness in his outlook : most of the time, Oak appears in his banal, old clothes and always carries about a comique old watch which 'has the peculiarity of going either too fast or not at all.' Like most countrymen, he lacks immediate appeal; his rustic values appear to be commonplace, uninteresting and hence, less attractive than the urban values as represented by Troy. The following passage registers his ordinariness is Bathsheba's eye at their first encounter :

> *Gabriel's features adhered throughout their form so exactly to the middle line between the beauty of St. John and the ugliness of Judas Iscariot, as represented in a window of the church he attended, that not a single lineament could be selected and called worthy either of distinction or notoriety. The red-jacketed and dark-haired maiden seemed to think so too, for she carelessly glanced over him, and told her man to drive on.*[8]

It is this ordinariness of outlook that impedes, at least at first, his making progress in his love affair. In tracing his relationship with Bathsheba, the 'tendency to treat rural life with greater realism while simultaneously maintaining a nostalgic tone',[9] which is common is modern pastoral fiction, comes out clearly. Though Hardy writes sympathetically about Oak's virtues and makes him the ultimate winner, he also incorporates in Oak certain characteristics that draw him back. Apparently, the undue submissiveness is not the way to win a girl who badly needs taming. As Hardy has pointed out, Oak has 'One-and-a-half Christian characteristics too many to succeed with Bathsheba : his humility and a superfluos moiety of honesty'. Obviously, she considers him too plain and direct to be her appropriate suitor. Thus,

---

[8] *Far from the Madding Crowd* (Macmillan, 1974), p. 45.

[9] Squires, *op. cit.*, p. 37.

she keeps running around——flirting with Boldwood in a most unscrupulous manner and later being fascinated by Troy's flattery. Unlike Boldwood whose 'stillness' is all disrupted ence he falls in love with Bathsheba, Oak manages to keep his equilibrum all along. Moreover, he can maintain his strength and integrity throughout which Troy's attractive qualities prove to be all sham. Troy is waywards and inconstant in his love. The unreliability of his self-control and what Beatty calls the 'imbalance or split'[10] in his character are made explicit in the following extract :

> *His reason and his prepensities had seldom any reciprocating influence, having seperated by mutual consent long ago : thence it sometimes happened that, while his intentions were as honourable as could be wished, any particular deed formed a dark background which threw them into fine relief. The sergeant's vicious phases being the offspring of impulse, and his virtuous phases of cool meditation, the latter had a modest tendency to be oftener heard of than seen.*[11]

As opposed to Troy's fluctuating feelings, Oak is steady in his love and his devotion to Bathsheba never falters. Though his affection for her originates in the physical attraction, he does not allow passion to prevail over reason. He manages to keep the peace of his mind intact and the even flow of his life unobstructed. In his love affair, he is able to make unbiassed judgments of Bathsheba right from the start; the term 'vanity' he applies to her is a fair assessment. After taking the first step by asking her aunt for leave to court her, he seems to be discouraged by her unfavourable answer, but Bathsheba appears suddenly and gives him some hope. Unfortunately, his want of tact lets him down. When Bathsheba tentatively suggests that he marry a rich girl to improve his status, he naively admits that such an idea has been in his mind——the answer which no doubt disappoints her and causes her to reject him in an extremely heartless manner. After she has left for Weatherbury, an accident causes him to lose his flock so that his dream of being an independent farmer is shattered. Although the loss of his sheep means that a great deal of his energy and industry have been lost, he does not lose his head. 'Stupors----do not last for ever, and Farmer Oak [recovers] from his'. His unselfish thought of Bathsheba shows how truly he loves her : 'Thank God I am not married : what would she have done in the poverty now coming upon me!' Thus, he has met both amorous and pastoral misfortunes. Yet in his case, loss leads in every way to gain. Though he is said to have 'sunk from his modest elevation as pastoral king into the very slime

[10] C.J.P. Beatty, "Far from the Madding Crowd : A Reassessment," *Thomas Hardy and the Modern World* (1984), p. 19.

[11] *Far from the Madding Crowd, op. cit.*, p. 198.

pits of Siddim', he has earned 'a dignified calm he had never before known' and 'that indifference to fate which---is the basis of his sublimity'. His failure in getting a job as bailiff or even as shepherd at the hiring fair seems to aggravate the situation. Still, he does not despair; he immediately inquires about another hiring fair. The solid strength in his nature urges him to go on, instead of passively giving in to tate.

Chance brings him near Bathsheba once again. He becomes a shepherd in her farm, which she takes over from her late uncle. From this point onwards, it seems that the pendulum of his life swings to the opposite direction. He gradually prospers and becomes indispensable to Bathsheba, though at first she hardly recognizes how much she depends on him. His skill and readiness in everything appertaining to the care of sheep are vitally important to Bathshebe at the time of crisis, as when he saves the lives of her sheep and when he protects her property from being damaged by the rain. She relies upon him not only in professional affairs but also in personal matters, respecting his opinion in spite of its bluntness. She soon learns to appreciate his marvellous power of endurance and envies his ability to look 'upon the horizon of circumstances without any special regard to his own standpoint in the midst'. His warning against Troy is quite disinterested, yet she gives way to her impulse and blindly enters the tragic married life. Soon afterwards she regrets her choice and honestly explains to Oak 'terrible see-saw effects of her passion'[12] : 'And then, between jealousy and distraction, I married him!' When she asks for his advice concerning Boldwood's insistence, Oak carefully avoids disparaging his rival, which shows that he is generous in his love. Not only is he unselfish in his affection for her, but he is also whole-hearted and dependable, always trying to defend her as seen in his forbidding the workers to say anything against her. Moreover, he is extremely considerate of her feelings. Fearing that the words written on Fanny's coffin might hurt her, he rubs out the last two words, intending to save her at least from immediate anguish.

Of all the four who become mingled in their love affair, Oak is the only one who suffers to the smallest degree from the destructive power of love. Boldwood becomes a neurasthenic and a criminal; Troy meets his tragic end; Bathsheba, the once 'splendid woman', is reduced to 'a single wretch' upon learning that her husband prefers the servant girl to her. Oak alone maintains his calm dignity, hardly ever letting emotion override discretion. It is only through the gradual appreciation and absorption of his virtues that Bathsheba is restored, little by little, to harmony. The more she suffers, the more she admires his stoicism. As the story enfolds, her pride and 'exuberance of spirit' have been 'pruned down' by misfortune; she learns to achieve the same calm that Oak already possesses. Once, when her mind is in turmoil,

[12] C.P.J. Beatty, *op. cit.*, p. 29.

the vision of Oak praying comes to calm her down. She resolves to kneel and pray, and her mind is released, at least temporarily, from the immediate pain. In a sense, Oak is like an angel watching over her welfare. He gives her a hand whenever she needs help and eventually succeeds in leading her in the right direction. As Bailey has pointed out, by the end of the story, he '[has] proved himself true to his name, Gabriel, in his guardianship of Bathsheba's and even Boldwood's interests, and Oak, in his solid, dependable strength'.[13] Only after Bathsheba has matured and come nearest to his integrity that she deserves to be his wife. Their marriage, based on 'a mass of hard prosaic reality', seems to celebrate the tranquillity that both of them have won.

Another quality that distinguishes Oak from the other major characters in the story is his intimate relationship with the natural world, which, as Squires puts it, is a 'stirling virtue of rural character'.[14] In order to heighten a sense of the pastoral world in the novel, Hardy emphatically demonstrates the interplay of nature and man, i.e., the interplay of Oak and his pastoral circle. Oak is acutely sensitive to rural sights and sounds, being familiar with the habits of animals and earth and sky. In Chapter 36, Oak predicts the approaching thunder storm by observing the changes in nature : 'the rooks had been confused, and the horses had moved with timidity and caution'. On his way home, he comes across 'a large toad humbly travelling across the path', and reads immediately the message from nature. Entering his hut, he sees a snake taking refuge there and understands that this is 'Nature's second way of hinting to him that he [is] to prepare for foul weather'. Squires remarks interestingly on Hardy's phraseology : instead of the objective statement, 'It was Nature's second way of hinting foul weather', Hardy writes 'It was Nature's second way of hinting *to him* that *he* was to prepare for foul weather'.[15] The diction superbly reveals how close Oak is to the natural world. Throughout the story, his temperament is often projected onto the landscape. At the end of Chapter 1, for instance, we learn that he is, to a certain degree, hurt by Bathsheba's indifference. Proceeding to the first few passages in the following chapter, we can capture the immediate sympathy of nature——the landscape is depicted in such a way that it unmistakably reflects Oak's mental state. Firstly, the 'desolating wind' comes from the north. It raises its voice to 'the keenest blasts' and makes a sound as of grumbling or moaning. Then it changes into a wail and finally becomes 'the tenderest sob'. As a man who knows where to seek his own anodyne, Oak retreats into his hut and plays his flute. After that, he devotes himself to his outdoor work and in this

[13] J.O. Bailey, "Hardy and the Modern World", *Thomas Hardy and the Modern World* (1974), pp. 7–8.

[14] Squires, *op. cit.*, p. 135.

[15] Squires, *op. cit.*, p. 136.

way, the simple charm in his daily life spells away the unhappiness in his heart so that when he returns to his hut once again, it appears 'cosy and alluring' ; the fire seems to '[fling] associations of enjoyment even over utensils and tools'. Obviously, the 'mellow glow of external objects' illustrates the 'internal contentment of the man.'[16] Another time, in Chapter 20, when Bathsheba comes to ask his opinion as to her act of sending Boldwood a Valentine card, they have a sort of quarrel which culminates in his being dismissed. The succeeding chapter immediately records the 'troubles in the fold'. In fact, the great storm in Chapter 37 seems to reflect the turmoil in Oak's heart upon hearing about Bathsheba, marriage to an unworthy suitor. Towards the end of the chapter, when their warm understanding of each other are somewhat restored, the lightning and thunder subside into the rain.

It is interesting that Oak sees nature in two different perspectives and reacts to her in two contrastive ways. When his own moods are projected onto the environment, as mentioned in the preceding paragraph, he views nature in terms of fancy but he also understands that those visions are illusive and that they are, in fact, created by his own imaginations. In such cases, he ignores the suggestions of the environment and remains indifferent to, or detached from, nature. Thus, Morrell concludes that Oak 'is never controlled by her, nor, in any Wordsworthian sense, does he ever trust her.'[17] This conclusion, however, does not apply to every case. More often than not, Oak perceives nature in terms of reality. When his mind is free from the temporary 'pestilent moods', nature appears to him as something harmonious. The vision he forms of nature, then, is a systematized one; he can read her interms of cause and consequence. This time, he relies upon her and even makes use of her. He sees the marching of the constellations, for instance, as a regulated system. Thus, by simply watching the stars, he is able to make an immediate and accurate interpretation .

> *---the first sight he beheld was the stars above him. Charles's Wain was getting towards a right angle with the Pole star, and Gabriel concluded that it must be about nine o'clock--in other words, that he had slept two hours. This small astronomical calculation was made without any positive effort----.*[18]

Likewise, he can unmistakably read the doings of his sheep and also of small creatures---slugs, spiders and toads. This knowledge enables him to protect Bathsheba's property. Oak knows how to cope with nature intelligently because he has a thorough understanding of her. He understands that how she appears to him

---

[16] *Ibid.* p. 137.

[17] Roy Morrell, *Thomas Hardy : The Forms of Tragedy* (Detroit, Michigan, 1975), p. 63.

[18] *Far from the Madding Crowd, op. cit.*, p. 79.

depends on how he reacts or responds to her. For him, nature consists of two phases ---the unreliable and the reliable; the first one results from an emotional or sensational response while the second is perceived through a calm, reasonable judgment. It is the 'reliable' or the harmonious phase that is more significant. By taking the harmony in nature as our model, we are likely to find the harmony within and, hence, are able to lead successful lives.[19]

Miller stresses that in Hardy's novels, 'the relationship between natural change and human change goes beyond direct or ironic echoing at a distance' and that man 'participates in natural rhythms'.[20] The way Oak's perception works shows that he regards man as well as creatures as one with the universe. In Chapter 2, when he is watching the clear sky, 'the twinkling of all the stars [seems] to be but throbs of one body, timed by a common pulse'. Later, we are told that when he feels Fanny's pulse, he senses that it is beating 'with a throb of tragic intensity' and his mind suddenly switches to 'the same quick, hard beat in the femoral artery of his lambs when overdriven'. Thus, 'the circle is complete : the same throb beats in a young woman and in a lamb as beats in the stars', and in this way Hardy brings forth 'the fundamental kinship of all nature throughout the universe'[21]. Oak's awareness of this fundamental kinship enables him to resist what appears to be nature's inevitable cruelty. He sees, for example, the relationship between the doings of the rooks, the horses and so on, and the thunder storm. Thus, in the scene of the great storm, he knows how to cope with the situation; he persists in fighting and he wins. This incident lays bare man's 'possibility of free will and effective action in the face of what may seem to be a rancorous universe'.[22] Similar to Smollett's handling of nature, Hardy seems to be trying to stress, through Oak's complex relationship with nature, that man could and should, by the application of reason, order and control nature if he is to benefit from her.[23]

Opposed to Oak is Troy, the outsider, who has no knowledge of the agricultural world, no close relationship with nature and no mercy for animals. While Oak is 'an intensely humane men', ready to spare even the lives of small creatures like the toad or the snail, Troy's tendency to torment animals can be detected. He cruelly pierces a caterpillar with his sword, for instance. Another time, he gives

[19] C.J.P. Beatty, *op. cit.*, p. 35.

[20] J. Hillis Miller, *Thomas Hardy : Distance and Desire* (London, 1970), p. 79.

[21] Beatty, *op. cit.*, p. 16.

[22] Dale Kramer, *Thomas Hardy : The Forms of Tragedy* (Detroit, Michigan, 1975), p. 37.

[23] Jeffrey L. Duncan, The Rural Ideal in Eighteenth-Century Fiction, *Studies in English Literature 1500-1900*, Vol. VIII (Summer 1968), p. 521.

Bathsheba's horse a smart cut of the whip round its flank, causing the animal to 'start forward at a wild pace'. He comes to the rural world only to exploit it. After Fanny's death, he repents and tries to plant some flowers on her grave but nature would not forgive him; the rain immediately floods away his plants. Troy accepts this as a sign that his effort at reform is being ridiculed : '...Providence, far from helping him into a new course, or showing any wish that he might adopt one, actually jeered his first trembling and critical attempt in that kind---'.

By comparing these two characters, the rural-urban contrast comes out clearly. Troy's facility and irresponsibility of speech, for instance, contrasts sharply with Oak's cumbersome but dignified speech. Besides, Troy wants to metamorphose the ancient features of Bathsheba's house near Weatherbury to make it look fashionable, which expresses his predilection for modernity. Oak, on the other hand, prefers to follow the harmonious and recurrent cycles of the natural world. He is, as Hardy puts it, 'not only provokingly indifferent to public opinion, but a man who [clings] persistently to old habits and usages, simply because they [are] old'. When Boldwood asks him to tie his neckerchief, Oak is completely ignorant of the 'late knot in fashion'. While Bathsheba pays little or no attention to her first encounter with him, she is immediately fascinated by Troy's sudden appearance---'brilliant in brass and scarlet'. Troy is 'exceptionally well-educated for a common soldier'. He seems to be full of activity. The maid servant refers to him as a clever young dandy--- 'a doctor's son by name' and 'an earl's son by nature'. In short, all the striking appearances he possesses tend to attract girls, especially wayward girls like Bathsheba, more immediately than Oak's solidity. Evidently, Bathsheba makes the wrong decision because 'Troy's deformities [lie] deep down from a woman's vision, whilst his embellishments [are] upon the very surface; thus contrasting with homely Oak, whose defects [are] patent to the blindest, and whose virtues [are] as metals in the mine'.

In putting these two characters side by side, Hardy has offerred them equal chance. Oak's mastery in the sheep-lance is paralleled by Troy's dexterity with the sword. Both of them are put in the similar situation so that the strength of their character might be tested. We are asked, for example, to compare the reactions of the two at mements of despair.[24] Oak's grief over his flock takes place in a haunting atmosphere where everything appears to be suggestive of death :

> *Oak raised his head, and wondering what he could do, listlessly surveyed the scene. By the outer margin of the pit was an oval pond, and over it hung the attenuated skeleton of a chrome-yellow moon, which had only a few days to last---the morning star dogging her on the left hand. The pool glittered like a dead man's eye-----.*[25]

[24] F.R. Southerington, *Hardy's Vision of Man* (London, 1971), p. 68.

[25] *Far from the Madding Crowd, op. cit.*, p. 73.

For a moment, his mind seems to wander towards suicide, but only for a moment because before long he is restored to rationality. He later goes to Casterbridge hiring fair, attempting to find some way to earn his living. Similarly, Troy, after his first attempt at reform, seems to be mocked by the environment; all the flowers he plants on Fanny's grave are flooded away by the rain. Unlike Oak who refuses to comply with the environment, Troy 'simply [throws] up his cards and [forswears] his game for that time and always.'

Without fail, Hardy gives subtle hints that Troy's surface qualities are in fact worthless since they lack the kind of harmony which Oak possesses. Though he has 'a quick comprehension and considerable force of character', he lacks the power to combine them and the will to direct them. Troy, all said, is not without certain potentials but these are never fully and justly developed. On the other hand, Oak's latent virtues, though at first dimmed by his homeliness, become more and more distinct while Troy's urban deformities are gradually uncovered. Troy, then, serves as a foil to the pastoral hero, rendering his integrity more evident.

Some critics are of the view that Oak is an unrealistic character—— unrealistic in the sense that he appears to be static, stiff and altogether too perfect. An unsigned article in *The Guardian* (24 February, 1875) remarks: 'Oak's love is rather too high-toned for the general pitch of work, and Oak himself rises somewhat too much above the class he lives amongst.'[26] Even Henry James writes: 'Everything human in the book strikes us as fictitious and insubstantial----.'[27] Another critic, commenting on Hardy's artistic achievement, states that, in this novel, 'each character tends to become a set of metaphorical equivalents rather than a distinct and developing individual.'[28] All these comments lash out at the same 'mistake'---want of verisimilitude in the portrayal of Oak. It is true that in the story, Bathsheba alone develops new facets to her character; though Hardy describes that the loss of Oak's sheep renders him sublime, his behaviour before that misfortune 'does not indicate he had ever seriously *lacked* dignity, the "new" characteristic he acquires'.[29] However, the various shades in this character make us hesitate to apply to him the word 'flat' outright. In delineating Oak, Hardy has obviously attempted to humanize him. Though he pours on Oak abundant virtues to remind us of pastoral idealism---generosity, humanity, 'outspoken honesty' and so on, he balances these idealistic qualities by certain deep-rooted weaknesses, such as homeliness and superfluous humility. Oak's inarticulateness and want of tact are also stated. In addition, he is put alongside

[26] Quoted in Lawrence Lerner and John Holmstrom (ed.), *Thomas Hardy and His Readers* (London, 1968), p. 39.

[27] *Ibid.*, p. 33.

[28] Vegar, *op. cit.*, p. 31.

[29] Kramer, *op. cit.*, p. 15.

Troy, a formidable rival; it is Troy, for instance, who enjoys the striking appearance. In the opening chapter, Hardy gives us a hint that Oak is not a man of extraordinarily high morality; his moral colour is said to be 'a kind of pepper-and-salt mixture' and he feels himself 'to occupy morally that vast middle space of Laodicean morality'. Besides, as Beatty has pointed out, Oak has 'one saving eccentricity which makes him human' : he is in the habit of carrying about an old watch which is completely useless.[30] Though generally capable of performing any task with marked rationality, at least he once puts himself, rather unscrupulously, in jeopardy : he falls asleep in his hut without keeping any of the ventilating slides open, thus placing himself in danger of suffocation. It is Bathsheba who saves him in time. In his relationship with her, even though he appears to be more mature and independent, he is actually yearning for her company, which, he believes, would fill the void in his heart. In spite of his marvellous self-mastery, he is not wholly immune from moments of psychic stress; having beheld Boldwood courting Bathsheba and heard of their possible marriage, he is troubled by the 'pestilent moods'. All this proves that Hardy takes great pains to make Oak a pastoral hero who is also a human being. He persuades the reader to look at Oak from both sides by weighing Oak's qualities against what appears to be his faults and by arranging plausible situations to test the strength of his character. Thus, Bailey, in his Introduction to the novel, affirms that 'we are wholly at home with Gabriel Oak and Bathsheba Everdene' as we never were with the stereotyped characters like Tess and the Mayor of Gasterbridge.[31]

The stronger the pressure of realism, the more the modern pastoral hero is deviated from the original model. Though Hardy writes with sympathy about the traditional values, we may detect in Oak certain realistic elements that 'may appear to negate or dissolve [his] idyllic qualities'.[32] Hardy seems to be hinting to us that the conventional virtues have to be revaluated and modified so as to be applicable to the nature of the modern world. Oak's innocence, for instance, must be the innocence of an adult 'who no longer lives in an imaginary Eden of his own but in the real and fallen world'.[33] In order that the idealistic values as possessed by Oak can survive with triumphant dignity, it is necessary that they be society-oriented. Set in a utilitarian age, Oak cannot afford to be completely cut out from the money-minded world. His rational and business like approach as to how to make decisions is notable. When Bathsheba confides to him that Boldwood is insisting on a long engagement with her, he advocates 'a cold-hearted agreement to oblige a man'.

[30] Beatty, *op. cit.*, p. 15.

[31] Introduction to *Far from the Madding Crowd*, *op. cit.*, p. 12.

[32] Squires, *op. cit.*, p. 3.

[33] W.H. Auden, "Dingley Dell and the Fleet", *The Dyers Hand* (1962), pp. 408-9.

After he discovers the collapse of his sheep raising, though his first emotional response is pity for the animals, it is only a second that his mind switches to the materialistic view. He suddenly realizes that his hope of becoming an independent farmer is shattered since his sheep have not been insured. Also, he judges that it is natural that he, now without property, would be ignored by Bathsheba. During the storm, he tries with all his might to protect the wheat and barley ricks, driven primarily by materialistic and utilitarian considerations, although the thought that they are the property of the woman he loves also counts.[84] He calculates the value of the grain in terms of finance and produce. His concern with agricultural husbandry proves that he has a touch of materialism in him. Yet his is non-avaricious materialism, which Hardy considers to be harmless and even necessary for coping with the rural life such as that of a shepherd---the life that is primarily dominated by hardship and struggles.

The pastoral novelist often faces a dilemma : if he extends realism too far, there would be no pastoral heroes. This novel proves that Hardy has found a compromise; the characterization of Oak shows a perfect blend of the traditional virtues with the modern, more practical values. In Oak, though the pastoral impulse is still there, new elements are added which show that Hardy does not simply take over the conventional genre. Rather, he carries on the tradition by adding something original to it.

---

[84] Kramer, *op. cit.*, p. 39.

BIBLIOGRAPHY

A. Books

Empon, William, *Some Versions of Pastoral* (London, 1950).

Grimsditch, H.B., *Character and Environment in the Novels of Thomas Hardy* (London, 1925).

Kramer, Dale, *Thomas Hardy : The Forms of Tragedy* (Detroit, Michigan, 1975).

Lerner, Lawrence and John Holmstrom (ed.), *Thomas Hardy and His Readers* (London, 1968).

Marinelli, Peter V., *Pastoral* (Methuen Critical Idion Series, 1971).

Miller, J. Hillis, *Thomas Hardy : Distance and Desire* (London, 1970).

Morrell, Roy, *Thomas Hardy : The Will and the Way* (Kuala Lumpur, 1965).

Pinion, F.B. (ed.), *Thomas Hardy and the Modern World* (The Thomas Hardy Society Ltd., 1974).

Southerington, F.R., *Hardy's Vision of Man* (London, 1971).

Squires, Michael, *The Pastoral Novel : Studies in Eliot, Hardy and Lawrence* (Charlottesville, 1975).

Vigar, Penelope, *The Novels of Thomas Hardy : Illusion and Reality* (London, 1974).

Williams, Merryn, *Thomas Hardy and Rural England* (Macmillan, 1972).

B. Article and Section of Book

Auden, W.H., "Dingley Dell and the Fleet." *The Dyers' Hand* (1962).

Duncan, Jeffrey L., "The Rural Ideal in Eighteenth-Century Fiction," *Studies in English Literature 1500-1900*, Vol. VIII (Summer, 1968), 517-535.

บทเสนอผลงานวิจัย

โครงสร้างของการเสนอความตลก ในบทละครนอก

สุธา ศาสตรี*

งานวิจัยนี้มีความมุ่งหมายที่จะแสดงว่า บรรดาบทละครนอกมีโครงสร้างร่วมกันอยู่อย่างหนึ่ง ซึ่งควบคุมวิธีการแต่งบทละครเพื่อเสนอความตลกตามที่เนื้อเรื่องอำนวย การวิจัยกระทำในสามประเด็น คือ ความสัมพันธ์ระหว่างอารมณ์สนองกับการแบ่งตัวละครเป็นประเภทตามลักษณะของความตลก ความสัมพันธ์ระหว่างประเภทของตัวละครกับวิธีแสดงความตลกชนิดต่าง ๆ และโอกาสของตัวละครประเภทต่าง ๆ ที่จะเสนอความตลกจากโครงสร้างของความขัดแย้งในเนื้อเรื่อง พบว่าบทละครนอกมีโครงสร้างของการเสนอความตลกอย่างแน่นอน มีวิวัฒนาการและมีวิธีแสดงความตลกที่แบ่งเป็นประเภทได้อย่างชัดเจน ทั้งโครงสร้างนี้ยังมีความสัมพันธ์ทางเดียวกับโครงสร้างของความขัดแย้งในเนื้อเรื่องด้วย วิวัฒนาการขั้นสูงสุดโดยส่วนรวมพบในบทละครกลุ่มพระราชนิพนธ์

*สุธา ศาสตรี Ph.D. (Comparative Literature) University of Michigan
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ประจำภาควิชาภาษาอังกฤษ
คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

คำนำ

ในการศึกษาวรรณคดี เรามักอาศัยการหาเหตุผลชนิดต่าง ๆ เช่น การวิเคราะห์ตัวบทแต่ละชิ้น การพิจารณาสภาพแวดล้อมทางวัฒนธรรม ฯลฯ ประกอบกับการวิจารณ์เป็นหลัก แต่เราก็ประสบปัญหาหลายอย่างซึ่งไม่อาจตอบได้ด้วยการศึกษาแนวประเพณีดังกล่าว ผู้วิจัยสังเกตว่าเมื่อศึกษาบทละครนอกตามแนวประเพณี ไม่อาจได้คำตอบซึ่งเป็นที่พอใจว่าเหตุใดบทละครนอกบางเรื่องซึ่งด้อยทางวรรณศิลป์จึงมีความน่าสนใจเป็นพิเศษ ด้วยเหตุนี้จึงพยายามหาคำตอบด้วยการวิจัยโดยเก็บข้อมูลจากบทละครนอกฉบับลายลักษณ์ในหอสมุดแห่งชาติ หลังจากการพิสูจน์ความเก่าใหม่ของสำนวนต่าง ๆ ในแต่ละเรื่อง รวมทั้งการจัดลำดับเนื้อความแล้ว สามารถเลือกบทละครซึ่งบรรจุข้อมูลตั้งแต่ ๗ ชั้นขึ้นไปซึ่งถือว่าเพียงพอสำหรับการวิจัยได้ ๑๒ เรื่อง รวมกับบทละครนอกซึ่งตีพิมพ์แล้วอีก ๘ เรื่อง รวมเป็น ๒๐ เรื่อง

เนื่องจากการวิจัยนี้กระทำในด้านการศึกษาความตลกอย่างมีแบบแผน จึงได้สำรวจเอกสารซึ่งเกี่ยวข้องอันเป็นเอกสารภาษาอังกฤษทั้งหมดทั้งด้านทฤษฎีและการพิจารณาความตลกในทางจิตวิทยา และวรรณคดีของอังกฤษและอเมริกา

ทฤษฎีและสมมติฐาน

ผู้วิจัยเลือกใช้ทฤษฎีแห่งความไม่เข้ากัน (theory of incongruity) ประกอบการตัดสินว่า ข้อความใดแสดงความตลกเพื่อรวบรวมไว้เป็นข้อมูล ทฤษฎีนี้เป็นทฤษฎีทางจิตวิทยาและมีการพัฒนาในหลายแง่ แต่ที่นำมาใช้ในการวิจัยนี้คือแง่ที่ Paul E. McGhee (1972) เป็นผู้เสนอ เขากล่าวว่า

> *อารมณ์ขันอาจให้นิยามได้ดีที่สุดว่า เป็นประสบการณ์ชนิดการรู้-การรู้สึก (cognitive-affective) ในแง่ที่ว่า เป็นสิ่งประกอบด้วยการรู้ชุดหนึ่งซึ่งมีลักษณะเฉพาะร่วมกับรูปแบบต่าง ๆ ซึ่งมีลักษณะเฉพาะของการเพิ่มและลดการกระตุ้น มีลักษณะสองประการซึ่งเสนอในที่นี้ในฐานะสิ่งที่จำเป็นในการให้นิยามของอารมณ์ขันซึ่งมีความไม่เข้ากันเป็นพื้นฐาน คุณสมบัติเหล่านี้ทำหน้าที่แยกอารมณ์ขันจากประสบการณ์แบบการรู้--การรู้สึกชนิดอื่น ๆ*

ต่อไป McGhee อธิบายลักษณะเฉพาะสองประการข้างต้นโดยกล่าวว่า ประการแรกคืออารมณ์ขันเป็นสิ่งที่เกี่ยวข้องกับวิธีซึ่งมีลักษณะเฉพาะในการผลิตข้อสนเทศซึ่งไม่กลมกลืนกันนั้น เขาอธิบายว่า อารมณ์ขันเป็นการตีความสิ่งซึ่งไม่กลมกลืนกันโดยเสนอในรูปการสมมติ การเปรียบหรือการสร้างความเพ้อฝัน ส่วนประการที่สองนั้นได้แก่ วงหรือกรอบความคิดอันบ่งว่าเรื่องที่กล่าวเป็นการเล่น เขากล่าวว่า ถ้าไม่มีกรอบแห่งการเล่นเช่นนี้แล้ว เหตุการณ์ซึ่งไม่เข้ากันสิ่งเดียวกันนี้อาจเกิดขึ้น แต่จะไม่นำไปสู่อารมณ์ขัน[1] แม้ว่า McGhee จะให้ทฤษฎีนี้ไว้ในการศึกษาอารมณ์ขันในเด็ก แต่ก็กล่าวไว้ว่า ความไม่เข้ากันก็เป็นปัจจัยสำคัญในอารมณ์ขันของผู้ใหญ่ด้วย

ทฤษฎีของเขาเหมาะสำหรับใช้เป็นพื้นฐานในการเก็บข้อมูลด้านความตลกในบทละครนอก เพราะเขาสนใจวิธีการมากกว่าเนื้อหาของสิ่งซึ่งให้ความตลก ทฤษฎีที่มุ่งด้านเนื้อหาของสิ่งซึ่งให้ความตลกมักจะแสดงความสนใจเฉพาะด้านเช่น มุขตลกหรือความเก็บกด จึงเป็นทฤษฎีที่แคบไป ไม่ว่าจะเป็นทฤษฎีทางจิตวิทยาหรือวรรณคดี นอกจากนี้ตัวบทละครนอกเองก็เข้าเกณฑ์ประการที่สองของทฤษฎีแห่งความไม่เข้ากันตามนิยามของเขาคือเป็นกรอบแห่งการเล่นอยู่ในตัว

สมมติฐานที่ตั้งไว้สำหรับการวิจัยเป็นอย่างกว้างคือ บทละครนอกซึ่งต้องการเสนอเนื้อเรื่องและความตลกเป็นสำคัญนั้น น่าจะมีโครงสร้างอย่างหนึ่งซึ่งอาจอยู่นอกเนื้อเรื่อง แต่ควบคุมวิธีการแต่งบทละครเพื่อเสนอความตลกตามที่เนื้อเรื่องเปิดโอกาสให้ โดยเฉพาะในตอนที่แสดงความขัดแย้งในขั้นตอนต่าง ๆ เช่น การก่อความขัดแย้ง การพัฒนาความขัดแย้ง การเผชิญหน้าของตัวละครในขั้นแตกหัก ตลอดจนถึงการคลี่คลายความขัดแย้ง ได้สันนิษฐานไว้ล่วงหน้าว่าโครงสร้างของการเสนอความตลกนี้จะควบคุมถึงอารมณ์สนองของผู้ดูที่มีต่อตัวละครแต่ละตัวโดยเฉพาะตัวละครในความขัดแย้ง

การศึกษาเบื้องต้น

ในขั้นนี้ได้แบ่งการศึกษาออกเป็น ๓ ประเด็นคือ

๑. ความสัมพันธ์ระหว่างอารมณ์สนองกับการแบ่งตัวละครเป็นประเภทต่าง ๆ ตามลักษณะของความตลกที่แสดง

---

[1] Paul E. McGhee, "Origin and Early Development of Incongruity-based Humour," *It's a Funny Thing, Humour* (Oxford : Pergamon Press c. 1979) ed. by A.J. Chapman and H.C. Foot, p. 29.

๒. ความสัมพันธ์ระหว่างประเภทของตัวละครกับวิธีแสดงความตลกชนิดต่าง ๆ

๓. โอกาสของตัวละครประเภทต่าง ๆ ที่จะเสนอความตลกจากโครงสร้างของความขัดแย้งของเนื้อเรื่อง

การศึกษาเบื้องต้นก่อนการวิเคราะห์ข้อมูลกระทำในสองลักษณะคือ

๑. การหากรอบทางวัฒนธรรมของบทละครนอก ได้แก่ ความคิด และความเชื่อดั้งเดิมที่ปรากฏในตำนานก่อนนำมาแต่งเป็นละคร

๒. การหาลักษณะของสังคมที่แต่งและแสดงละครนอกในด้านความเชื่อ ความเป็นอยู่ และการปกครอง

ทั้งหมดนี้เพื่อทราบว่าสิ่งใดเป็นมาตรฐานปกติ (norm) ในสังคมของบุคคลที่เกี่ยวข้องกับละครนอก คือ ผู้ดู ผู้แต่งบท ผู้แสดง ความรู้ที่ได้นี้นำมาใช้กำหนดว่าสิ่งใดไม่เข้ากับมาตรฐานปกติ ซึ่งอาจทำให้เกิดความตลก สิ่งสำคัญซึ่งต้องการแสดงในการศึกษาทั้งสองประเด็นข้างต้น คือ มาตรฐานปกตินั้น จะต้องเป็นชุดเดียวกันตลอดระยะเวลาของการแต่งบทละครนอกที่ใช้ในการวิจัย

การศึกษาขั้นต่อไปกระทำเกี่ยวกับตัวบทละครทั้ง ๒๐ เรื่อง แต่ก่อนการวิเคราะห์ข้อมูลเป็นการแบ่งประเภทตัวละครตามความตลกออกเป็นสองฝ่าย ตัวตลกสำคัญฝ่ายดี ได้แก่ ตลกชวนชอบประเภทสำคัญ ตลกชวนชอบประเภทรอง และตัวเอกแบบตลก ประเภทแรกเป็นตัวละครชายมีลักษณะเป็นสูตรตามเนื้อเรื่องทั่วไป คือ ถูกล่อลวงให้กระทำความผิดต่อผู้มีบุญ ซึ่งอาจเป็นบุตรของตนเอง ภายหลังทราบความจริง แสดงการสำนึกผิดและการถ่ายโทษด้วยการยอมรับความลำบากและการเยาะเย้ย ที่สุดได้ขอโทษและคืนดีกับผู้มีบุญ นี้เป็นลักษณะเต็มตามสูตร แต่ในบทละครตัวตลกชวนชอบประเภทสำคัญ อาจมีบทเพียงก่อนหรือหลังการสำนึกผิดก็ได้ ตลกชวนชอบประเภทรองเป็นผู้ที่มีส่วนสำคัญในความขัดแย้งในฐานะได้รับผลกระทบหรือเป็นผู้ช่วยผู้มีบุญ ส่วนตัวเอกแบบตลกคือ ตัวผู้แสดงนำ (protagonist) ซึ่งไม่อาจจัดให้เป็นตลกชวนชอบประเภทสำคัญ เพราะตัวบทที่มีอยู่ไม่ได้แสดงให้เห็นบทบาทชัดเจน เนื่องจากความยาวที่จำกัด หรือตัวละครชนิดนี้อาจเป็นผู้มีบุญเอง เช่น พระสังข์ แต่ไม่เข้าลักษณะของตลกชวนชอบประเภทสำคัญซึ่งจะต้องกระทำความผิด ตัวละครสำคัญฝ่ายเลวได้แก่คู่ปรับแบบตลกซึ่งเป็นผู้ก่อความขัดแย้ง และมีตลกย่อยเป็นผู้ช่วย นอกจากนี้ มีตลกเสริมซึ่งอาจเป็นผู้ช่วยตัวละครสำคัญฝ่ายดี หรือ

กระทำการตามคำสั่งเพราะเป็นเจ้าหน้าที่ เช่น เสนา ในกรณีหลัง ถ้าตัวละครกระทำการขัดแย้งต่อฝ่ายดี ก็อาจได้รับความเกลียดชังจากผู้ดูเช่นเดียวกับตัวตลกฝ่ายเลว ในการแบ่งประเภทตัวละครได้พิจารณาความคิดของ Blistein (๑๙๖๔) ประกอบเป็นบางส่วน

วิธีการวิจัย

ได้ออกแบบและสร้างตารางไขว้ขึ้น ๖ ตารางเพื่อใช้วิเคราะห์ข้อมูลตามสมมติฐานใน ๓ ประเด็นข้างต้น ในบางกรณีได้ให้ตารางรวบยอดด้วยเพื่อความสะดวกและความชัดเจนในการอ้างอิง ได้กำหนดสัญลักษณ์ชุดหนึ่งสำหรับใช้ในการวิเคราะห์โดยตลอด และแสดงค่าร้อยละ ได้ใช้วิธีวิเคราะห์ และตีความพร้อมกันไปในแต่ละตาราง และสรุปสิ่งที่พบไว้ท้ายหัวข้อแต่ละตาราง การอภิปรายผลกระทำเฉพาะปัจจัยซึ่งแทรกเข้ามาในการวิจัย สุดท้ายมีตอนสรุปของทั้งรายงาน

การวิเคราะห์และสรุปผล

ตารางที่ ๑ แสดงความสัมพันธ์ระหว่างประเภทของตัวละครกับลักษณะของการแสดงออกและอารมณ์สนองขั้นพื้นฐาน นี้เป็นตารางซึ่งให้ผลที่นำไปใช้เป็นฐานในการวิเคราะห์ขั้นต่อไปในด้านความสัมพันธ์ของโครงสร้างของการเสนอความตลกกับการสร้างตัวละครให้เป็นประเภทต่าง ๆ ในตารางที่ ๑ ได้แบ่งการแสดงออกของตัวละครเป็นสามลักษณะคือ การกระทำ ก. เป็นการกระทำซึ่งมีผลโดยตรงต่อฝ่ายตรงข้าม การกระทำ ข. เป็นปฏิกิริยาของผู้รับการกระทำ ก. และการกระทำ ค. เป็นการกระทำโดยอ้อม คือการเสียดสี และการด่า พบว่า บทตลกส่วนใหญ่เป็นชนิด ก. บท ข. นั้นมีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา มีประโยชน์ในการลดความเป็นสูตรในการแสดงออกของฝ่ายผู้รับการกระทำ สูตรนี้เกิดจากการละให้ปฏิกิริยาของฝ่ายนั้นขึ้นอยู่กับการตีบทของผู้แสดงเองเห็นได้จากการที่พบวิธีแสดงออกของฝ่าย ข. น้อยมากในตัวบท ส่วนบท ค. ซึ่งใช้มากเป็นที่สองมีความนิยมมาตั้งแต่ในบทละครสมัยแรก มีประโยชน์ในการสะสมอารมณ์ และแรงกระตุ้นสำหรับการแสดงโดยตรงที่รุนแรงในบท ก.

ในระดับตัวละคร การที่จะได้รับความเห็นใจหรือความชิงชังจากผู้ดูเพียงไรนั้น แม้จะขึ้นกับเนื้อเรื่องเป็นสำคัญ ก็พบจากตารางที่ ๑ ว่า เมื่อคิดผลรวมของอารมณ์สนองสำหรับตัวละครแต่ละตัวคือที่เป็น +, − และ . * (คือได้ทั้งฝ่ายลบและบวกพร้อมกัน) แล้ว ตัวละครฝ่ายดีจะได้อารมณ์สนองเป็นฝ่ายหัวเราะร่วมคือเป็นบวกเสียเป็นส่วนใหญ่ และตรงกันข้าม ตัวละครฝ่ายเลว

จะได้อารมณ์สนองเฉพาะตัวเป็นลบ ส่วนตลกเสริมนั้น ข้อมูลแสดงว่าผู้แต่งบทไม่ได้สนใจให้ทิศทางที่แน่นอนของอารมณ์สนอง นอกจากตลกเสริมซึ่งเข้าข้างฝ่ายดี และอารมณ์สนองจะเป็นบวก จึงสามารถตีความได้ว่า มีความตั้งใจในหมู่ผู้แต่งบทละครนอกที่จะจัดตัวละครให้เป็นประเภทเช่นนี้อย่างคงที่ เพื่อสามารถคาดคะเนและชี้แนะอารมณ์สนองของผู้ดูต่อตัวละครด้วยบัจจัยภายในของตัวละครเอง แทนที่จะเสี่ยงให้การเสนอความตลกได้รับการตัดสินว่าควรหัวเราะร่วมหรือหัวเราะเยาะตามแต่ใจของผู้ดูดังปรากฏในเรื่องมโนห์รา ในละครเรื่องนี้ ผู้ดูอาจมีเกณฑ์ตามประเพณีเช่นเข้าข้างนางเอกและผู้มีบุญ หลังจากเรื่องมโนห์รา ผู้แต่งรวมเกณฑ์ตามประเพณีเช่นนี้ไว้ในตัวละครฝ่ายดี และไม่ให้ตัวละครเหล่านี้เป็นศัตรูกันเอง นอกจากเพราะความเข้าใจผิด ดังนั้นตัวตลกชวนชอบประเภทสำคัญอาจทำร้ายผู้มีบุญเพราะเหตุดังกล่าว แต่จะยังได้รับความเห็นใจจากผู้ดู นี้เป็นประเด็นที่หนึ่ง

ประเด็นที่สองซึ่งพบเกี่ยวกับการสร้างตัวละครคือ นอกจากจะมีอารมณ์สนองฝ่ายบวกและลบซึ่งถือว่าเป็นขั้นพื้นฐานแล้ว ในบทละครหลังเรื่องมโนห์ราเกือบทุกเรื่องจะพบการใช้อารมณ์สนองสองทางพร้อมกันคือ – * ในบทของตัวละครฝ่ายดีซึ่งน่าตำหนิแต่ได้รับความเห็นใจ อารมณ์สนองชนิดหลังนี้แสดงว่า มีวิวัฒนาการเชิงจิตวิทยาในการสร้างตัวละครสูงขึ้นอีกชั้นหนึ่ง แต่ในขั้นที่สามคือการให้ความเห็นใจหรือความพอใจแก่ตัวละครฝ่ายเลวนั้น ยังพบน้อยในบทละครนอก พบครั้งแรกในเรื่องสังข์ศิลป์ชัยสำนวนเก่า ตอนน้องทั้ง ๕ ของศรีสันท์เสียดสีพี่ชาย และในเรื่องพิมพ์สวรรค์ตอนนางแสงสุริยาซึ่งเป็นคู่ปรับ ลวงมารดาเมื่อพิมพ์สวรรค์ลอบเข้าไปในห้องบรรทม บทเช่นนี้สำหรับตัวละครฝ่ายเลวเริ่มใช้อย่างกว้างขวางขึ้นในบทละครพระราชนิพนธ์ เช่น พระราชนิพนธ์สังข์ทอง

ในการวิเคราะห์ผลของการใช้ค่า * ต้องการสร้างอารมณ์สนองของตัวละครซึ่งแบ่งเป็นประเภท พบว่า ตัวตลกชวนชอบประเภทสำคัญอาศัยค่าเช่นนี้สำหรับแก้ปัญหาค่าลบของอารมณ์สนอง ซึ่งจะมีมาก่อนการสำนึกผิดได้ดี เช่นเดียวกับการแก้ปัญหาเดียวกันนี้โดยใช้บทค่าบวกพื้นฐานให้มากกว่าบทค่าลบอย่างชัดเจนหลังการสำนึกผิด เพื่อทำให้อารมณ์สนองเฉพาะตัวเมื่อสิ้นสุดบทบาทเป็นไปตามประเภทของตน

ตารางที่ ๒ เป็นการวิเคราะห์ลักษณะของโครงสร้างด้านอารมณ์สนองรวมและผลของค่าต่อโครงสร้างนี้ เพื่อทราบว่าอารมณ์สนองทั้งบทละครมีการเปลี่ยนแปลงไปอย่างไร และเกิด

ประโยชน์อย่างไรบ้างเมื่อมีค่า* เข้ามาเกี่ยวข้อง พบจากการศึกษาข้อมูลว่าค่า* อาจแบ่งเป็นสองชนิด คือ เมื่อตัวละครฝ่ายดีแสดงความรุนแรงต่อตัวละครซึ่งไม่มีความผิดเพราะถูกลวงหรือเพราะเหตุอื่นที่ทำให้ผู้ดูเห็นใจ ความรู้สึกด้านลบจะยังรุนแรงกว่าความเห็นใจนั้นนับว่าค่า* ในกรณีเช่นนี้เป็นอย่างอ่อน ความเข้มข้นของอารมณ์สนองจะมีมากกว่า ถ้าตัวละครฝ่ายดีลงโทษผู้กระทำผิดคือคู่ปรับหรือตลกย่อย เพราะผู้ดูร่วมลงโทษผู้ผิดด้วยในลักษณะความยุติธรรมตามความรู้สึก (poetic justice) ดังนั้นในการวิเคราะห์จึงให้ค่าบวกและลบเป็น ๒ แต่ละบท ส่วนค่า* อย่างอ่อนเป็น ๑ และค่า* อย่างเข้มข้นเป็น ๒ ในบทละครแต่ละเรื่องได้หาผลต่างของค่าบวกทั้งหมด (ค่าบวกพื้นฐาน+ ค่า*) ลบด้วย ค่าลบทั้งหมด ผลต่างอาจเป็นบวกหรือลบตามแต่บทละครเรื่องนั้นจะเน้นอารมณ์สนองฝ่ายชวนชอบหรือชวนชัง ต่อจากนั้นจึงคิดค่าผลต่างเป็นร้อยละ นี้คือค่าอารมณ์สนองรวมของบทละคร เมื่อสำรวจค่าร้อยละของบทละครทั้งหมดแล้วพบว่าอาจแบ่งละครออกเป็น ๕ กลุ่ม มีกลุ่มสุดทางสองฝ่าย คือ กลุ่มที่มีผลต่าง ๐–๓.๐๓% และกลุ่มที่มีผลต่าง ๖๐–๑๐๐% จากการย้อนกลับไปศึกษาข้อมูลพบว่า บทละครฝ่ายค่าต่างจำนวนต่ำขาดความชัดเจนของอารมณ์สนองว่าเป็นบวกหรือลบ ส่วนบทละครฝ่ายค่าต่างจำนวนสูงมีอารมณ์สนองที่ชัดเจนมากจนลดความน่าติดตามในการแสดง (dramatic quality) เพราะผู้ดูไม่ได้รู้สึกความเปลี่ยนแปลงทางอารมณ์เพียงพอที่จะดูดดึงความสนใจโดยเฉพาะเมื่อเนื้อเรื่องเป็นที่รู้กันดีอยู่แล้ว อีกสามกลุ่มที่อยู่ในระหว่างกลางมีผลต่างของอารมณ์สนอง ๙.๐๙–๑๑.๑๑%, ๒๐.๐–๒๖.๑๕% และ ๓๓.๓๖% จึงวิเคราะห์ต่อไปด้วยการหาค่าเฉลี่ย (mean) และค่าเบี่ยงเบนมาตรฐาน (Standard deviation) พบว่าค่าเฉลี่ยคือ ๒๓ และค่าเบี่ยงเบนมาตรฐานอยู่ระหว่าง ๑๓–๓๓ ได้ทดสอบค่าทั้งสองกับตัวละคร พบว่า กลุ่มที่ ๑ แสดงอารมณ์สนองรวมที่ยังไม่ชัดเจน กลุ่มที่ ๒ ซึ่งอยู่ใกล้ค่าเฉลี่ยมากที่สุด แสดงอารมณ์สนองรวมที่ชัดเจน มีความน่าติดตามสูง แต่ใช้วิธีแต่งแบบประหยัด คือไม่เสนอความตลกเกินกว่าที่จะให้เข้าใจประเด็นของการแสดงในแต่ละกรณี กลุ่มที่ ๓ มีบทละครรวม ๕ เรื่อง และแสดงค่า ๓๓.๓๓% เสีย ๓ เรื่องนับว่าอยู่ในขอบเขตของค่าเบี่ยงเบนมาตรฐาน การพิจารณาจากบทละครแสดงว่า มีความชัดเจนด้านอารมณ์สนองรวมและความน่าติดตามเช่นเดียวกับกลุ่มที่ ๒ แต่ใช้วิธีการแต่งแบบขยายความ อีกสองเรื่องอยู่นอกเกณฑ์ค่าเบี่ยงเบนมาตรฐาน ได้วิเคราะห์เพื่อทราบว่าปรากฏการณ์นี้เกิดจากปัจจัยใดบ้าง พบข้อมูลทำนองเดียวกันในบทละครทั้งสองเรื่อง คือมีการเสริมขยายบางประเด็นซึ่งให้

อารมณ์สนองเป็นลบเพิ่มสูงขึ้นในเมื่อเนื้อเรื่องซึ่งอยู่ในตอนความขัดแย้งเป็นส่วนใหญ่ให้อารมณ์สนองเป็นลบชัดเจนอยู่แล้ว ผลที่ได้อาจลดความน่าติดตามนอกจากจะมีสิ่งอื่นนอกโครงสร้างของการเสนอความตลกเข้ามาช่วย

ตารางที่ ๓ เป็นการศึกษาลักษณะและวิธีการแสดงออกตามประเภทของตัวละครในแต่ละเรื่องได้กระจายวิธีแสดงความตลกเป็น ๑๕ ชนิด ในแต่ละชนิดได้จัดบทตลกเป็นประเภท ก ข และ ค เช่นเดียวกับในตารางที่ ๑ พร้อมทั้งกำหนดอารมณ์สนองเป็น +,– หรือ * ด้วยทั้งนี้เพื่อหาความถี่ของใช้วิธีแสดงความตลกชนิดต่าง ๆ ในบทละครแต่ละเรื่อง ซึ่งแสดงรวบยอดไว้ในตารางที่ ๓ ก. ข้อมูลบ่งว่า ลักษณะของโครงสร้างในการแต่งบทตลกในละครนอกคือ ใช้วิธีการแสดงออกซึ่งมีความรุนแรงปานกลางทั้งทางกายและวาจา คือ ท่าทางและการเสียดสีเป็นแกน และเสริมความเข้มข้นด้วยวิธีแสดงความตลกที่รุนแรงตามชนิดและความถี่เท่าที่เนื้อเรื่องจะเปิดโอกาสให้ การที่พบว่าการใช้วิธีการแสดงออกทางกายและวาจาเป็นจำนวนครั้งที่ใกล้เคียงกันในทั้งสองกรณีนี้ในบทละครส่วนใหญ่แสดงว่า ผู้แต่งมีความสนใจวิธีการแสดงออกทั้งสองฝ่าย และผู้ดูก็ต้องการทั้งดูและฟังพร้อมกัน สำหรับลำดับของความถี่ที่พบคือระดับแกนมีความถี่สูงที่สุด การตบตีและด่าซึ่งเป็นวิธีการแสดงออกขั้นรุนแรงที่สุดทางกายและวาจาอยู่ในความถี่อันดับรอง อาจใช้การขู่เข็ญและพูดขู่แทนให้เหมาะกับขั้นตอนของความขัดแย้งในแต่ละตอน ความถี่อันดับที่สามเป็นของกลุ่มวิธีการแสดงออกซึ่งให้รายละเอียดจึงมักเป็นด้านวาจา

เมื่อได้ความถี่ของวิธีการแสดงความตลกในบทละครแต่ละเรื่องแล้ว ได้ศึกษาการกระจายวิธีการแสดงออกเช่นนี้ในหมู่ตัวละครซึ่งแบ่งตามประเภทของความตลก โดยพิจารณาเพียงวิธีซึ่งมีความสำคัญในการเสนอความขัดแย้งโดยเฉพาะ คือ การตบตี ด่า และเสียดสี ผลของการวิเคราะห์ คือ ตลกชวนชอบประเภทรองใช้วิธีทั้ง ๓ ชนิดนี้เป็นจำนวนสูงกว่าตัวละครประเภทอื่น จึงตีความได้ว่า เป็นเพราะตัวละครประเภทนี้มีอยู่เป็นจำนวนมากโดยการเปรียบเทียบ อยู่ในความขัดแย้ง และมีบทตรงข้ามกับฝ่ายตลกชวนชัง รวมทั้งมีตัวละครทั้งชายหญิง ส่วนตลกชวนชอบประเภทสำคัญซึ่งเป็นชาย มักใช้บทตบตีและด่าน้อยมากก่อนการสำนึกผิด คู่ปรับซึ่งมีทั้งชายหญิงใช้วิธีการด่ามากกว่าการตบตี อาจเป็นเพราะมีคู่ปรับที่เป็นหญิงจำนวนมากในบทละครนอกในหมู่ตัวละครตลกซึ่งไม่สำคัญ ตลกเสริมได้บทรุนแรงมากกว่าตลกย่อย เนื่องจากอยู่ในความ

ขัดแย้งสำคัญตามเนื้อเรื่องซึ่งส่งผลต่อตัวละครที่สำคัญกว่า หรืออาจมีบทแสดงความขัดแย้งเฉพาะในกลุ่มของตนเอง ส่วนการเสียดสีซึ่งใช้มากในหมู่ตัวละครสำคัญ พบน้อยครั้งกว่าในกลุ่มตลกเสริม และตลกย่อยยิ่งใช้วิธีนี้น้อยลงไปอีก ได้พบเงื่อนไขสองประการในการใช้วิธีแสดงความตลกทั้งสามชนิดนี้ เป็นเงื่อนไขที่เกิดจากโครงสร้างของบทละคร เช่นมีตอนแสดงความขัดแย้งหรือไม่ การสร้างความขัดแย้งย่อยให้เกิดแก่เนื้อเรื่องตอนไม่สำคัญ และความสัมพันธ์ของตัวละครหนึ่งกับตัวละครสำคัญ

ตารางที่ ๔ สืบเนื่องจากการสังเกตว่า ตัวละครในบทละครนอกแบ่งเป็นประเภทสังเขปทางสังคมเป็นส่วนใหญ่ เช่น เป็นเสนา เป็นราษฎร แต่ปัญหาความขัดแย้งมักเกิดในกลุ่มตัวละครที่มีสถานภาพทางสังคมสูง เช่น เป็นกษัตริย์ เป็นโอรสธิดากษัตริย์ จึงสร้างตารางที่ ๔ เพื่อวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างชนิดและระดับของการแสดงออกกับสถานภาพทางสังคมของตัวละคร ได้แยกตัวละครตามสถานภาพต่าง ๆ และเริ่มวิเคราะห์จากด้านความถี่ของวิธีการแสดงออกทั้ง ๑๕ ชนิดก่อน พบว่าบทละครนอกใช้ท่าทางและการเสียดสี ซึ่งถือว่ามีความคล่องตัวมากกว่าวิธีการอื่น สำหรับตัวละครทุกสถานภาพ จึงเป็นเสมือนแกนคู่ของการแสดงออก ตัวละครพิเศษ เช่น ฤาษี ซึ่งมีสถานภาพพิเศษในสังคมไม่ใช้วิธีที่รุนแรงที่สุดทางกาย คือ การตบตี แต่ก็ใช้ในระดับอ่อนที่สุดน้อยครั้งด้วย ตัวละครที่ใช้วิธีการแสดงออกครบทุกระดับและทุกชนิด คือ กษัตริย์และมเหสีซึ่งอยู่ในสถาพภาพสูงสุด ส่วนโอรสและธิดาซึ่งอยู่ในสถานภาพรองลงมาใช้ ๑๔ วิธี ขาดเพียงวิธีแสดงนิสัยเฉพาะตัวเพียงวิธีเดียว ดังนั้นข้อมูลจึงบ่งว่า ผู้อยู่ในสถานภาพสูงสุดสามารถใช้วิธีแสดงความตลกได้มากชนิดที่สุด

ในขั้นต่อไปเป็นการวิเคราะห์จากด้านสถานภาพของตัวละคร พบว่าตัวละครในสถานภาพสูงสุด สถานภาพรอง ใช้วิธีการแสดงออกขั้นรุนแรงที่สุด ไม่น่าจะเป็นเพราะบุคคลเหล่านี้มีอำนาจในการปกครอง เพราะพบเช่นเดียวกันว่าฤาษีก็ใช้วิธีแสดงออกที่รุนแรงได้ เหตุผลน่าจะอยู่ที่การมีส่วนในความขัดแย้ง ตัวละครในสถานภาพเสนา นางใน และกลุ่มอาชีพอิสระใช้วิธีการแสดงออกระดับรุนแรงน้อยครั้งมาก แต่การที่นางในโดยส่วนรวมมีโอกาสแสดงความรุนแรงมากกว่าตัวละครอื่น อาจตีความว่าเพราะอยู่ในความขัดแย้งในบทละครบางเรื่อง เช่น สังข์ทองและไชยเชษฐ์ ทั้งสำนวนเก่าและสำนวนพระราชนิพนธ์ ในทำนองเดียวกัน ราษฎรชั้นกลางและสามัญที่มีบทแสดงความรุนแรงจะอยู่ในความขัดแย้งสำคัญ คือ ในเรื่องไกรทอง ทั้งสองสำนวน

แต่ราษฎรสามัญที่แสดงความรุนแรงมีน้อย เช่น ตายายซึ่งทะเลาะกันเอง เมื่อนางจันท์เทวีมาขออยู่ด้วย นอกนั้นเป็นตัวละครซึ่งปลอมแปลง เช่น เจ้าเงาะซึ่งอยู่ในความขัดแย้งเป็นส่วนใหญ่ จึงตั้งข้อสังเกตเพื่อการศึกษาต่อไปว่า ตัวละครจะใช้วิธีแสดงออกขั้นรุนแรงเมื่ออยู่ในความขัดแย้ง ได้ทดลองใช้ข้อสังเกตนี้กับตัวละครในสถานภาพพิเศษได้ผลเป็นที่น่าพอใจ เพราะสามารถอธิบายได้ว่า พระอินทร์ในเรื่องสังข์ทองสำนวนอยุธยา ขู่เข็ญ และพูดขู่ท้าวศวิมล เพราะมีส่วนในการพัฒนาความขัดแย้งสำคัญของเนื้อเรื่อง

ในขั้นที่สาม ได้วิเคราะห์จากด้านวิธีการแสดงออกระดับอ่อน ก็พบว่าตัวละครในสถานภาพสูงอีกเช่นกันที่ใช้วิธีการระดับนี้บ่อยครั้งที่สุด นอกจากนี้ก็เป็นตัวละครที่เป็นราษฎรชั้นกลาง อาจอธิบายได้ว่า ตัวละครเหล่านี้เป็นตัวละครสำคัญในบทละครบางเรื่อง และตัวละครเช่นเทวดาและนางฟ้า เมื่อแปลงตนมักปรากฏในสถานภาพราษฎรสามัญ เพื่อทำหน้าที่ช่วยพัฒนาความขัดแย้ง

ดังนั้นการศึกษาทั้งสามด้านจึงอาจสรุปได้ว่า ตัวละครใดก็ตามใช้วิธีการแสดงออกในระดับรุนแรงเมื่อมีส่วนในความขัดแย้ง วิธีการแสดงออกระดับกลางพบทั่วไปและใช้เป็นพื้นฐาน ส่วนวิธีการแสดงออกระดับอ่อน ซึ่งมักแสดงบุคลิกภาพของตัวละครนั้นพบในตัวละครทุกสถานภาพ แต่พบมากในกลุ่มตัวละครซึ่งมีความสำคัญต่อการพัฒนาเนื้อเรื่อง และพบว่ามีพัฒนาการในการเลือกวิธีการแสดงความตลกภายหลังเรื่องมโนห์รา ให้มีระดับที่เหมาะสมกับสถานภาพที่ต่างกันของตัวละครที่อยู่ในความขัดแย้งด้วย

ตารางที่ ๕ ผลของตารางที่ ๔ บ่งว่าตัวละครใดจะมีโอกาสเสนอความตลกด้วยวิธีแสดงออกมากน้อยชนิดเพียงไรก็เพราะความสัมพันธ์ของตัวละครนั้นต่อโครงสร้างของความขัดแย้งของเนื้อเรื่องเป็นสำคัญ และตารางที่ ๓ ก็แสดงว่าตัวละครไม่ว่าอยู่ในสถานภาพใด อาจแบ่งเป็นประเภทตามหน้าที่ของตนในโครงสร้างของความขัดแย้งด้วย ในตารางที่ ๕ ซึ่งเป็นการเริ่มวิเคราะห์โอกาสที่โครงสร้างเช่นนั้นอาจให้แก่ตัวละครในการเสนอความตลกจึงได้ตั้งข้อสังเกตไว้ว่า อาจมีความสัมพันธ์ระหว่างการแสดงออกทางกายและวาจารวม ๑๕ วิธีนั้น กับตัวละครตามฐานะที่มีในโครงสร้างของความขัดแย้ง ตารางที่ ๕ จึงแสดงข้อมูลด้านความสัมพันธ์ของวิธีการแสดงออกกับประเภทของตัวละคร เพื่อเปรียบเทียบความคล่องตัวในการใช้วิธีแสดงความตลก หรือเรียกสั้น ๆ ว่าพิสัยของตัวละครในประเภทต่าง ๆ การที่กล่าวถึงโอกาสของตัวละครจากโครงสร้างของความขัดแย้งก็เพราะว่า เนื้อเรื่องในบทละครแต่ละเรื่องมีขั้นตอนของการแสดงความขัดแย้งไม่เท่ากัน

เรื่องที่แสดงขั้นตอนอย่างสมบูรณ์ย่อมให้โอกาสแก่ตัวละครมากกว่าเรื่องซึ่งมีขั้นตอนไม่สมบูรณ์ และเรื่องที่แสดงเนื้อความนอกตอนขัดแย้งมากจะให้โอกาสเพิ่มขึ้นแก่ตัวละครด้วย อาจแบ่งบทละครให้ละเอียดขึ้นตามลักษณะของตัวละครที่ปรากฏอยู่ คือเรื่องซึ่งมีบทของตลกชวนชอบประเภทสำคัญในความขัดแย้ง เรื่องซึ่งมีบทของตัวเอกแบบตลกในความขัดแย้ง เรื่องที่มีข้อความเหลืออยู่บางตอนและไม่อาจทราบบทของผู้แสดงนำ และเรื่องที่มีตลกชวนชอบประเภทรองอยู่ในความขัดแย้งแทนประเภทสำคัญ ความขัดแย้งที่แท้จริงจะต้อง ประกอบด้วยบทบาทของคู่ปรับด้วย ดังนั้นบทละครซึ่งไม่ปรากฏคู่ปรับจะให้โอกาสแก่ตัวละครที่เหลือในการแสดงความตลกได้อย่างจำกัดตามประเภทด้วย

ได้สร้างตารางที่ ๕ ก. เพื่อแสดงภาพรวบยอดของความสัมพันธ์ของวิธีการแสดงออกกับตัวละคร

การวิเคราะห์พิสัยของตัวละครแต่ละประเภทพบว่า ตลกชวนชอบประเภทสำคัญมีความเป็นสูตรของเนื้อเรื่องบังคับโดยเฉพาะในการแสดงความขัดแย้ง ดังนั้นการแสดงออกในหลาย ๆ เรื่องจึงเป็นทำนองเดียวกัน แต่ถ้าตัวละครมีบทบาททั้งก่อนและหลังการสำนึกผิด จะได้พิสัยกว้างขึ้น พบข้อจำกัดในการแสดงออกของคู่ปรับด้วยในบางลักษณะ เช่น เมื่อคู่ปรับเป็นนางสนมหรือเป็นมเหสีรอง แต่ถ้าเรื่องใดมีคู่ปรับหลายคน ก็อาจมีพิสัยกว้างขึ้นเมื่อรวมกัน ในบทละครกลุ่มพระราชนิพนธ์ที่มีคู่ปรับแสดงบทตรงข้ามตลกชวนชอบประเภทรอง และประเภทสำคัญหรือตัวเอกแบบตลกด้วย มีความพยายามที่จะขยายขอบเขตของการเสนอความตลกของคู่ปรับโดยให้มีบทรุกรานตัวละครที่สำคัญน้อย เป็นเหตุให้ขยายพิสัยของคู่ปรับได้บ้าง เช่น เมื่อท้าวสันนุราชไล่ตีนางสนม แต่ไม่มีโอกาสเช่นนั้นเมื่อแสดงบทตรงข้ามนางจันท์สุดา อย่างไรก็ตามโอกาสเช่นนี้มีจำกัด

ตลกชวนชอบประเภทรองและตลกเสริมกลับมีพิสัยกว้างกว่าตัวละครสำคัญชนิดตลกชวนชอบประเภทสำคัญและคู่ปรับ และสังเกตว่ามีจำนวนมากกว่าด้วย จึงวิเคราะห์จากด้านความใกล้ชิดกับความขัดแย้งและจำนวนของตัวละครได้ผลว่า ตลกชวนชอบประเภทรองจะได้พิสัยกว้างเมื่อมีตัวละครหลายตัว อาจอยู่ในสถานภาพต่างกัน แต่ใกล้ชิดกับตัวละครกลุ่มเดียวกันและตัวละครที่สำคัญ เช่น ตลกชวนชอบประเภทสำคัญ จึงมีบททั้งที่เกี่ยวข้องและไม่เกี่ยวข้องกับความขัดแย้ง แต่บทชนิดหลังจะเป็นในรูปของการแสดงลักษณะนิสัย ในแง่ของการให้พิสัยกว้างแก่ตลกชวนชอบประเภทรอง บทละครกลุ่มพระราชนิพนธ์มีความเด่นเป็นพิเศษ เกิดจากการมีตัวละคร

ประเภทนี้หลายตัว และอยู่ในตำแหน่งที่คล่องตัวด้วย เช่น วิฬาร์ ทำให้สามารถแสดงบทตรงข้ามกับตัวละครที่สำคัญกว่าได้ทุกประเภท

ตลกเสริมแม้อยู่ห่างความขัดแย้ง อาจเพิ่มบรรยากาศและความหลากหลายให้แก่การเสนอความตลก เพราะตลกเสริมมีหลายประเภท บ้างก็มีลักษณะนิสัยเฉพาะตัว ฉะนั้นถ้ามีจำนวนมากก็อาจได้พิสัยกว้างสำหรับทั้งกลุ่มในบทละครหนึ่ง เมื่อดูในรายละเอียดพบว่า ตลกเสริมซึ่งมีหน้าที่เกี่ยวข้องกับความขัดแย้งบ้าง หรือมีเนื้อเรื่องเฉพาะของตนที่จะแสดงความตลกได้จะมีพิสัยกว้าง ส่วนตลกเสริมซึ่งแบ่งตามตำแหน่งหน้าที่ เช่น เสนา และประเภทที่มีกิจกรรมพิเศษเฉพาะคราว เช่น พระอินทร์ มักมีพิสัยจำกัดโดยเหตุที่แสดงบทบาทเพียงที่เหมาะสมกับหน้าที่ของตนเท่านั้น

ตลกย่อยปรากฏในบทละครจำนวนน้อย นิสัยของตลกย่อมขึ้นกับความสำคัญของตนในการพัฒนาความขัดแย้ง และฐานะในความขัดแย้งนั้น ตลกย่อยที่ใกล้ชิดความขัดแย้งมากเพราะมีผลประโยชน์ที่จะต้องช่วงชิง เช่น หกธิดาในพระราชนิพนธ์สังข์ทอง จึงมีพิสัยใกล้เคียงกับคู่ปรับ ทั้งนี้ น่าจะเป็นการร่อนแนวทางซึ่งมีมาก่อนในเรื่องพิมพ์สวรรค์ที่จะขยายความสำคัญของตลกย่อย ให้ช่วยสนับสนุนคู่ปรับเมื่อเนื้อเรื่องอำนวย เพราะว่าคู่ปรับมีลักษณะเป็นสูตรมากกว่าเมื่อเปรียบเทียบตัวละครฝ่ายดีและเลวจะเห็นว่า ฝ่ายหลังยังไม่ได้รับความสนใจจากผู้แต่งที่จะพัฒนาให้เกินความจำเป็นในการสร้างความขัดแย้งเท่าไรนัก

ตารางที่ ๖ การศึกษาขั้นสุดท้ายเกี่ยวกับโครงสร้างของความขัดแย้ง คือ โครงสร้างนี้ให้โอกาสและวิธีแสดงความตลกแตกต่างกันอย่างไรในระหว่างกลุ่มตัวละครสำคัญ และกลุ่มตัวประกอบ วิธีการวิเคราะห์คือ แบ่งวิธีการแสดงออกทางกายหรือท่าทางและวาจาเป็นระดับรุนแรง คือ ก. และฝ่ายวาจามีระดับ ข. ซึ่งแสดงรายละเอียดและอาจจะเป็นลักษณะนิสัย นอกจากนั้นมีระดับกลางทั้งการแสดงออกทางกายและวาจาในด้านตัวละคร แบ่งเป็นกลุ่มขัดแย้งและกลุ่มประกอบ กลุ่มแรกยังแบ่งย่อยตามสถานภาพทางสังคมด้วย บทละครที่ใช้ในการวิเคราะห์มี ๑๘ เรื่องเฉพาะที่แสดงความขัดแย้ง

ผลของการวิเคราะห์ปรากฏว่า พบการใช้ท่าทาง ก. มากในกลุ่มขัดแย้ง เพราะเป็นกลุ่มที่ต้องแสดงความรุนแรงเพราะอยู่ในความขัดแย้ง แต่ถ้าไม่พบการใช้ท่าทาง ก. ในกลุ่มขัดแย้ง ก็จะไม่พบในกลุ่มประกอบด้วย ซึ่งโดยปกติไม่ใช้ท่าทาง ก. อยู่แล้ว ส่วนวาจา ก. พบในกลุ่มขัดแย้งซึ่งมีตัวละครในกลุ่มเป็นหญิงเสียส่วนใหญ่ และพบในการแสดงความขัดแย้งซึ่งแสร้งทำในหมู่ตัวละครฝ่ายดีด้วยกัน

วาจา ข. ใช้ในกลุ่มขัดแย้งในบทละครทุกเรื่อง แต่ใช้น้อยก่อนบทละครพระราชนิพนธ์ วิธีการแสดงเช่นนี้มักใช้ในการแสดงความขัดแย้งที่ไม่แท้จริง และในเนื้อเรื่องนอกความขัดแย้ง การใช้วาจา ข. มาก ถือว่าเป็นกรณีพิเศษ แต่กลุ่มประกอบยังใช้วาจา ข. น้อยกว่า การแสดงออกระดับกลางทั้งทางกายวาจาใช้มากในกลุ่มขัดแย้ง เพราะเป็นส่วนช่วยดำเนินเรื่องให้มีความตลกในตอนที่ไม่สำคัญมาก กลุ่มนี้ใช้การแสดงออกระดับกลางเป็นรองการใช้ท่าทาง ก. และ/หรือวาจา ก. ส่วนกลุ่มประกอบซึ่งเห็นแล้วว่าไม่อยู่ในความสนใจของผู้แต่งที่จะให้บทที่ต้องการระดับ ก. จำนวนมาก ใชระดับกลางเป็นสามัญและหนักไปทางกาย จึงตีความว่า กลุ่มประกอบมีการกระทำทางกายมากกว่าการพูด เพราะว่าอาจแสดงได้โดยไม่ต้องบ่งลักษณะนิสัย และไม่ต้องการเนื้อเรื่องที่เป็นพิเศษเหมือนกับการแสดงออกด้านวาจา เช่น การยั่วแหย่ ในฝ่ายการแสดงออกทางกาย กลุ่มนี้ก็ใช้ชนิดท่าทางซึ่งเป็นสามัญกว่าการแกล้ง

มีการวิเคราะห์บทละครกลุ่มพระราชนิพนธ์เป็นพิเศษ เนื่องจากตัวเลขเกาะกลุ่มได้ผลว่า บทละครเหล่านี้มีลักษณะร่วมคือ

๑. กลุ่มขัดแย้งในทุกเรื่องใช้ท่าทาง ก. แต่ วาจา ก. เป็นจุดเด่น พบการใช้วาจา ข. มากขึ้นครอบคลุมถึงคู่ปรับด้วย

๒. กลุ่มประกอบเกือบไม่ปรากฏการใช้ท่าทาง ก. และใช้วาจา ก. อย่างจำกัดมาก เช่นเดียวกัน

๓. กลุ่มประกอบใช้ วาจา ข. เพื่อแสดงลักษณะนิสัยของตัวละคร

๔. ระดับกลางซึ่งพบในกลุ่มประกอบทุกเรื่องนั้น โดยทั่วไปมีท่าทางเป็นวิธีแสดงหลัก นอกจากการพบข้างต้นแล้ว ตารางที่ ๖ ยืนยันว่า สถานภาพทางสังคมไม่ใช่เครื่องจำกัดขอบเขตของวิธีแสดงความตลก เพราะพบว่า ตัวละครในสถานภาพสูงเช่นกษัตริย์ใช้วิธีการแสดงออกที่รุนแรงที่สุดบ่อยครั้งที่สุด ไม่ใช่เพราะอยู่ในฐานะที่จะกระทำเช่นนั้นต่อผู้อื่นได้ตามชอบใจ แต่เป็นเพราะตัวละครเช่นนั้นอยู่ในกลุ่มขัดแย้ง

ตารางที่ ๖ อาจสรุปอย่างกว้าง ๆ ได้ว่า แม้การเสนอความตลกในบทละครนอกจะแบ่งตามประเภทของตัวละครด้วยอารมณ์สนองของผู้ดูแล้ว ยังต้องเป็นไปตามโครงสร้างของความขัดแย้งของเนื้อเรื่องด้วย โดยตัวละครที่อยู่ในกลุ่มขัดแย้งมีโอกาสใช้วิธีแสดงความตลกได้มากชนิดและบ่อยครั้งกว่าตัวละครที่อยู่ในกลุ่มประกอบ ในแต่ละกลุ่มมีตัวละครที่อยู่ในสถานภาพต่างกัน

แต่ก็เห็นได้ชัดเจนว่าฐานะของตัวละครในความขัดแย้งเป็นเงื่อนไขสำคัญที่ให้โอกาสตัวละครเสนอความตลกได้กว้างขวางทั้งด้านพิสัยของวิธีการและด้านปริมาณของบทตลก

การอภิปรายผล กล่าวโดยเฉพาะถึงตัวแปรแทรกซึ่งพบในทุกขั้นตอนของการวิเคราะห์ คือ วัตถุประสงค์ซึ่งนำไปสู่ศิลปะของผู้แต่ง เป็นปัจจัยซึ่งสามารถเปลี่ยนโครงสร้างทั่วไปของการเสนอความตลกในบางส่วน และในบางกรณี เมื่อโครงสร้างแปรเปลี่ยนไป อารมณ์สนองรวมของบทละครก็จะเปลี่ยนจากแนวโน้มที่อาจทำนายได้ดังที่วิจัยนี้พบ เท่าที่ปรากฏในบทละครนอก เมื่อวัตถุประสงค์ของผู้แต่งเข้ามาเบนแนวโน้มของโครงสร้าง ผลที่เกิดคือค่าของอารมณ์สนองรวมสูงขึ้นเกิดขอบเขตของค่าเบี่ยงเบนมาตรฐาน เกิดการลดความน่าติดตามในการแสดง นอกจากผู้แต่งจะตระหนักในผลเสียนี้ และสามารถถ่วงดุลความน่าติดตามด้วยปัจจัย นอกเหนือโครงสร้าง เช่น ลักษณะทางจิตวิทยา ในกรณีที่ค่าของอารมณ์สนองรวมไม่สูงเกินไปนักเช่นในพระราชนิพนธ์คาวี บางครั้ง อาจเป็นวัตถุประสงค์ของผู้แต่งที่จะทดลองศิลปะบางอย่างในบทละครขนาดสั้น และยอมให้อารมณ์สนองรวมเด่นชัดถึงขั้นที่แก้ไขอะไรไม่ได้ในเมื่อเนื้อเรื่องขาดความขัดแย้งในขั้นตอนสำคัญอยู่แล้ว เช่นในพระราชนิพนธ์มณีพิชัย

บทสรุป

๑. บทละครนอกมีโครงสร้างของการเสนอความตลกอย่างแน่นอน และแสดงวิวัฒนาการ ด้วยการแบ่งตัวละครเป็นประเภทตามลักษณะอารมณ์สนองของผู้ดู มีวิธีแสดงความตลกที่ชัดเจน อาจจัดวิธีแสดงเช่นนี้ในระดับปานกลางทางกายและวาจาเป็นแกนคู่ของการเสนอความตลก โครงสร้างนี้มีความสัมพันธ์ทางเดียวกับโครงสร้างของความขัดแย้งของเนื้อเรื่อง มีการรวมความสนใจอยู่ที่ตัวละครในกลุ่มขัดแย้ง และใช้ความขัดแย้งย่อยเป็นเครื่องนำวิธีการแสดงออกบางอย่างลงไปสู่กลุ่มประกอบเพื่อกระจายพิสัยของวิธีการแสดงออกไปสู่กลุ่มประกอบ ข้อจำกัดเรื่องเพศของตัวละคร ในความสัมพันธ์กับตัวละครอื่นเป็นตัวแปรซึ่งไม่ได้คาดไว้ก่อน แต่มีผลในวงจำกัด

๒. โดยส่วนรวม บทละครกลุ่มพระราชนิพนธ์ แสดงวิวัฒนาการขั้นสูงสุดของโครงสร้างของการเสนอความตลกเท่าที่ปรากฏในบทละครนอก โดยเฉพาะในการสร้างตัวละครให้เป็นประเภทตามความตลก แสดงแนวที่จะปลดปล่อยตัวละครจากการถูกบังคับด้วยความเป็นสูตรของการสร้างความขัดแย้งในเนื้อเรื่อง เริ่มการแสดงลักษณะนิสัยหลายแง่ในตัวละครตัวเดียวทำให้ตัวละครซึ่งเป็นประเภทสังเขปมีความเปลี่ยนแปลงใกล้จะเป็นตัวละครประเภทสมบูรณ์ วิวัฒนาการเช่นนี้พบมากในกลุ่มตัวละครตลกชวนชอบประเภทรอง

ตารางที่ ๑ เรื่อง พระราชนิพนธ์มณีพิชัย

ชื่อตัวละคร (จำนวน *)	ประเภทของตัวละคร	ลักษณะของการแสดงออก แบ่งตามอารมณ์สนอง					
		ก.+	ข.+	ค.+	ก.-	ข.-	ค.-
มณีพิชัย (๒)	ตลกชวนชอบประเภทสำคัญหลังสำนึกผิด	๙	-	๑	๒*	-	-
ท้าวพิชัยนุราช (๒)	ตลกเสริม	-	-	-	๑*	-	๑*
พราหมณ์แปลง	ตลกชวนชอบประเภทรอง	๑	-	๑	-	-	-
น้องสาวพราหมณ์แปลง	ตลกชวนชอบประเภทรอง	๔	-	-	-	-	-
นางกำนัล	ตลกเสริม	๑	-	-	-	-	-
	เรื่อง พระราชนิพนธ์ ไกรทอง						
ไกรทอง	ตัวเอก	๑๐	-	๕	-	-	-
นางวิมาลา (๕)	ตลกชวนชอบประเภทรอง	๕	-	๗	๒*	-	๒+๓*
นางตะเภาแก้ว ตะเภาทอง	คู่ปรับ	๒	-	๒	๓	-	๔
นางเสื่อมลายวรรณ (๑)	ตลกเสริม	-	-	-	-	-	๑*
สองเฒ่าเฝ้าสวน	ตลกย่อย	-	-	-	๑	-	-
สาวใช้	ตลกเสริม	-	-	-	๑	๒	-
จำอวด	ตลกเสริม	๑	-	-	-	-	-
เถรดง (๑)	ตลกเสริม	-	๑	-	-	-	๑*
เพื่อนเถร	ตลกเสริม	๒	-	-	-	-	-

ตารางที่ ๒ แสดงลักษณะของโครงสร้างด้านอารมณ์สนองของบทละคร และผลของค่า * ต่อโครงสร้าง

ลำดับ	ชื่อบทละคร	จำนวน บท +	ค่า +	จำนวน* ค่า ๑	จำนวน* ค่า ๒	รวม ค่า *	รวม ค่า +	จำนวน บท −	รวม ค่า −	ค่ารวม	ผลต่าง	% ผลต่าง	% ค่า *
๑.	มโนห์รา	๙	๑๘	−	−	−	๑๘	๑๔	๒๘	๔๖	−๑๐	−๒๑.๗๔	๐
๒.	โสวัต	๑๐	๒๐	−	−	−	๒๐	−	−	๒๐	+๒๐	+๑๐๐.๐	๐
๓.	สุวรรณหงส์	๑๔	๒๘	๓	๕	๑๓	๔๑	๑๒	๒๔	๖๕	+๑๗	+๒๖.๑๕	๒๐.๐
๔.	พระรถ	๑๑	๒๒	๒	−	๒	๒๔	๓	๖	๓๐	+๑๘	+๖๐.๐	๖.๖๗
๕.	สังข์ทองอยุธยา	๔	๘	๒	๒	๖	๑๔	๗	๑๔	๒๘	๐	๐	๒๑.๔๓
๖.	ไกรทอง ๒, ๒๙	๒	๔	−	๓	๖	๑๐	๑๐	๒๐	๓๐	−๑๐	−๓๓.๓๓	๒๐.๐
๗.	สังข์ศิลป์ชัย เก่า	๖	๑๒	๓	๗	๑๗	๒๙	๓๐	๖๐	๘๙	−๓๑	−๓๔.๘๓	๑๙.๑๐
๘.	ไชย เชษฐ์ ๒๕	๑	๒	−	๓	๖	๘	๖	๑๒	๒๐	− ๔	−๒๐.๐	๓๐.๐
๙.	ไชยทัต ๑, ๓ ก, ๕	๔	๘	๗	−	๗	๑๕	๙	๑๘	๓๓	− ๓	− ๙.๐๙	๒๑.๒๑
๑๐.	ไชยทัต ๔๗	๔	๘	๑	๔	๙	๑๗	๘	๑๖	๓๓	+ ๑	+ ๓.๐๓	๒๗.๒๗
๑๑.	พิมพ์สวรรค์	๑๐	๒๐	๒	๙	๒๐	๔๐	๓๓	๖๖	๑๐๖	−๓๖	−๒๔.๕๓	๑๘.๘๗

ตารางที่ ๒ (ต่อ)

ลำดับ	ชื่อทดสอบคร	จำนวน บท +	ค่า +	จำนวน* ค่า ๑	จำนวน* ค่า ๒	รวม ค่า *	รวม ค่า +	จำนวน บท -	รวม ค่า -	ค่ารวม	ผลต่าง	% ผลต่าง	% ค่า *
๑๒.	พ.ไชยเชษฐ์	๒๒	๕๔	๑๑	๔	๑๙	๖๓	๑๙	๓๘	๑๐๑	+ ๒๕	+๒๔.๗๕	๑๙.๘๑
๑๓.	พ.สังข์ทอง	๖๑	๑๒๒	๑๓	๑๑	๓๕	๑๕๗	๖๓	๑๒๖	๒๘๓	+ ๓๑	+๑๐.๔๕	๑๒.๓๗
๑๔.	พ.มณีชัย	๑๗	๓๔	๒	๒	๖	๔๐	๔	๘	๔๘	+ ๓๒	+๖๖.๖๗	๑๒.๕๐
๑๕.	พ.ไกรทอง	๓๕	๗๐	๔	๓	๑๐	๘๐	๒๐	๔๐	๑๒๐	+ ๔๐	+๓๓.๓๓	๘.๓๓
๑๖.	พ.คาวี	๑๕	๓๐	-	๔	๑๘	๔๘	๕๑	๑๐๒	๑๕๐	- ๕๔	-๓๖.๐	๑๒.๐
๑๗.	พ.สังข์ศิลป์ชัย	๑๕	๓๐	๔	๗	๑๘	๔๘	๓๐	๖๐	๑๐๘	- ๑๒	-๑๑.๑๑	๑๖.๖๗
๑๘.	มณีชัย ๑๔	๓	๖	๔	-	๔	๑๐	๖	๑๒	๒๒	- ๒	- ๙.๐๙	๑๘.๑๘
๑๙.	พันสุริยวงศ์	๕	๑๐	-	-	-	๑๐	๕	๑๐	๒๐	๐	๐	๐
๒๐.	พิกุลทอง	-	-	-	๔	๔	๔	๘	๑๖	๒๔	- ๘	-๓๓.๓๓	๓๓.๓๓

ตารางที่ ๓ แสดงลักษณะและวิธีการแสดงออก แบ่งตามประเภทของตัวละคร เรื่อง มโนห์รา

ชื่อตัวละคร	ประเภท	วิธีการแสดงออก															จำนวน *	รวมบท
		ตบตี	ขู่เข็ญ	แกล้ง	ท่าทาง	ท่า	พูดขู่	เสียดสี	ไล่เลียง	ลวง	ยั่วแหย่	โอ้อวด	พร่ำเพ้อ	แก้ตัว	ขอโทษ	วิงวอน		
มโนห์รา	ตลกชวนชอบประเภทรอง	-	-	๒ ก.+	-	๒ ค.-	๒ ก.-	๒ ค.-	-	-	๑ ก.+	-	-	-	-	-	-	๙
นางเกษนี	ตลกชวนชอบประเภทรอง ?	๑ ก.-	๑ ก.-	-	๑ ก.+ ๑ ข.+	๓ ค.-	-	๑ ค.-	-	-	-	-	-	-	-	๑ ก.+	-	๙
โหร	ตลก เสริม ?	-	-	-	๑ ข.+	-	๑ ก.-	๑ ค.-	-	-	-	-	๑ ก.+	-	-	-	-	๔
พราน	ตลกย่อย ?	-	-	-	๑ ก.+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	๑
					เรื่อง โสวัต													
โสวัต	ตัวเอก	-	-	-	-	-	-	-	-	-	๑ ก.+	-	-	๑ ก.+	-	-	-	๒
ประทุมวดี	ตลกชวนชอบประเภทรอง	-	-	-	๑ ก.+ ๑ ข.+	-	-	-	-	-	-	-	-	๑ ก.+	-	-	-	๓
ฤาษี	ตลก เสริม	-	-	-	-	-	-	-	๕ ก.+	-	-	-	-	-	-	-	-	๕

ตารางที่ ๓ ก แสดงความถี่ของวิธีการแสดงออกในบทละครแต่ละเรื่อง

เรื่องที่	วิธีการทางกาย				วิธีการทางวาจา											รวมบท
	ตบตี	ขู่เข็ญ	แกล้ง	ท่าทาง	ด่า	พูดขู่	เสียดสี	ไล่เลียง	ลวง	ยั่วแหย่	โอ้อวด	พร่ำเพ้อ	แก้ตัว	ขอโทษ	วิงวอน	
๑	๑	๑	๒	๔	๕	๓	๔	–	–	๑	–	๑	–	–	๑	๒๓
๒	–	–	–	๒	–	–	–	๕	–	๑	–	–	๒	–	–	๑๐
๓	๓	๒	–	๔	๕	–	๒	–	–	๔	–	–	–	–	๑	๒๖
๔	–	–	–	๖	–	๒	–	–	–	๒	–	๑	๒	–	๑	๑๔
๕	๑	–	–	๓	๑	๒	๑	–	๑	–	–	๒	–	–	–	๑๑
๖	–	–	–	๒	๔	–	๕	–	–	–	–	–	–	๑	–	๑๒
๗	๒	–	–	๑๓	๕	–	๔	๑	๒	–	๒	๓	๓	๑	–	๓๖
๘	–	–	–	๑	๑	–	๔	–	–	–	๑	–	–	–	–	๗
๙	–	–	–	๒	–	–	๘	–	–	๒	–	–	๑	–	–	๑๓
๑๐	๓	–	–	๕	–	–	๔	–	–	–	–	–	–	–	–	๑๒
๑๑	๓	๓	–	๗	๖	๔	๑๔	๑	๑	๑	–	๓	–	–	–	๔๓
๑๒	๓	–	๑	๑๑	๔	๔	๔	๑	๒	๓	–	๑	๑	–	–	๔๑
๑๓	๕	๕	๔	๖๓	๗	๗	๑๓	๑	๓	๒	๒	๔	๓	–	–	๑๒๔
๑๔	๑	–	–	๗	๑	๒	๒	๒	–	๔	–	–	๑	–	๑	๒๑
๑๕	๔	๑	–	๑๑	๖	–	๑๔	๔	๑	๖	–	–	๓	–	–	๕๕
๑๖	๕	๑	–	๒๔	๓	–	๑๘	๑	๓	๓	–	๓	–	–	–	๖๖
๑๗	๒	๑	๒	๑๔	๓	๑	๗	๑	–	๔	๒	๒	๓	–	๓	๔๕
๑๘	–	–	–	๓	–	๑	๓	–	–	–	–	–	๒	–	–	๔
๑๙	๑	–	–	๕	–	–	๑	๑	–	๑	–	–	๑	–	–	๑๐
๒๐	๒	–	–	๑	๑	–	๓	–	–	–	–	–	๑	–	–	๘

ตารางที่ ๔ (ตัวอย่าง)

เรื่อง / ระดับ	วิธีการแสดงออก		ตัวละครปกติ							ตัวละครพิเศษ		
	ประเภท	ระดับ	กษัตริย์-มเหสี	โอรส-ธิดา	เสนา	นางใน	โหรฯลฯ	ราษฎรกลาง	ราษฎรสามัญ	เด็ก (ราช-กุมาร)	ฤาษี	
๑๑. เรื่อง พิมพ์สวรรค์ เลขที่ ๔๑, ๓๗ ๓๘, ๔๓	ตลกทางกาย	ศบดี	-	๓	-	-	-	-	-	-	-	-
		ขู่เข็ญ	-	๒	-	-	-	-	๑	-	-	-
		แกล้ง	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
		ท่าทาง	๑	๑	๑	-	๒	-	๑	-	๑	-
ระดับกษัตริย์ กษัตริย์-มเหสี ๓ โอรส-ธิดา ๓	ตลกทางวาจา	ด่า	๒	๓	-	-	-	-	๑	-	-	-
		พูดขู่	๑	-	-	-	-	-	๑	๒	-	-
		เสียดสี	๔	๔	-	-	-	-	-	-	๑	-
		ไล่เลียง	-	-	-	-	-	-	-	๑	-	-
		ลวง	-	๑	-	-	-	-	-	-	-	-
		ยั่วแหย่	-	-	-	-	-	-	-	๑	-	-
		โอ้อวด	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
		พร่ำเพ้อ	๒	-	-	-	-	-	-	๑	-	-
		แก้ตัว	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
		ขอโทษ	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
		วิงวอน	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-

ตารางที่ ๕ (ตัวอย่าง) เรื่อง พระราชนิพนธ์ไกรทอง

ประเภทของวิธี	วิธีแสดงออก	ตลกชวนชอบประเภทสำคัญ						ตลกชวนชอบประเภทรอง			ตลกชวนชัง						ตัวเอกแบบตลก			ตลกเสริม		
		ก่อนสำนึกผิด			หลังสำนึกผิด						คู่ปรับ			ตลกย่อย								
		ก.	ข.	ค.	ก.	ข.	ค.	ก.	ข.	ค.	ก.	ข.	ค.	ก.	ข.	ค.	ก.	ข.	ค.	ก.	ข.	ค.
ทางตรง	๑. ตบตี	-	-	-	-	-	-	๒	-	-	๒	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	๒. ขู่เข็ญ	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	๓. แกล้ง	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	๒	-	-
	๔. ท่าทาง	-	-	-	-	-	-	๓	-	-	-	-	-	๑	-	-	๓	-	-	๑	๓	-
ทางอ้อม	๑. ค่า	-	-	-	-	-	-	-	-	๒	-	-	๓	-	-	-	-	-	-	-	-	๑
	๒. พูดขู่	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	๓. เสียดสี	-	-	-	-	-	-	-	-	๑๐	-	-	๓	-	-	-	-	-	๕	-	-	๑
	๔. ไล่เลียง	-	-	-	-	-	-	๒	-	-	๒	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	๕. ลวง	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	๑	-	-
	๖. ยั่วแหย่	-	-	-	-	-	-	-	-	-	๑	-	-	-	-	-	๔	-	-	๑	-	-
	๗. โอ้อวด	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	๘. พร่ำเพ้อ	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	๙. แก้ตัว	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	๓	-	-	-	-	-
	๑๐. ขอโทษ	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	๑๑. วิงวอน	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-

ตารางที่ ๖ (ตัวอย่าง) แสดงวิธีการแสดงออกของกลุ่มตัวละคร

เรื่องที่	กลุ่มขัดแย้ง	กลุ่มประกอบ	ท่าทาง ก.	ระดับกลาง	วาจา ก.	วาจา ข.
๑.	ก. มเหสี	-	๒	๒	๔	๑
	ข. ธิดา	-	๒	๑	๖	-
	-	โหร-พราน	-	๒	๒	๑
๓.	ข. โอรส-ธิดา	-	๕	๓	๓	๑
	ผีเสื้อน้ำแปลงเป็นเกษสุริยง	-	-	๑	๒	-
	-	เสนา-กำนัล-พราหมณ์ ปลอม	-	๔	๒	-
๕.	ก.กษัตริย์	-	๑	๑	๑	๑
	ค.สนม	-	-	-	๑	-
	ง.พระ-อินทร์	-	-	-	๒	-
	-	ราษฎร	-	๓	-	๑
๖.	จ.สามัญชน	-	-	๑	๔	๑
	-	สาวใช้	-	๑	-	-
๗.	ก.กษัตริย์-มเหสี พระอินทร์	-	๒	๑๐	๖	๖
	ข.โอรส	-	-	๕	๒	๒
	-	โหร-นางฟ้าแปลง-นางท้าวหมอผี	-	๑	๑	๑

บรรณานุกรม

1. Aristotle, *Politics and Poetics*. Tran. by Benjamin Jowett and Thomas Twining. New York : Growlier, n.d.
2. Blistein, Elmer M. *Comedy in Action*. Durham, N.C. : Duke University Press, 1964.
3. Chapman, A.J. and Foot, H.C. eds. *It's a Funny Thing, Humour*. Oxford : Pergamon Press, c. 1977.
4. Cohen, Sarah Blacher. *Comic Relief : Humor in Contemporary American Literature*. Urbana : University of Illinois Press, 1974, first published 1971.
5. Eastman, Max. *Enjoyment of Laughter*. New York : Simon and Schuster, 1936.
6. Fleet, F.R. *A Theory of Wit and Humour*. Port Washington, N.Y./ London, : Kennikat Press, 1970, originally published 1890.
7. Freud, Sigmund. *Civilization and Its Discontent*. Tran. and ed. by James Strachey. New York : W.W. Norton & co. Inc., 1962.
8. ————. *Jokes and Their Relations to the Unconscious*. The Pelican Freud Library vol. 6, tran. and ed. by James Strachey. London : Cox & Wyman Ltd., 1976.
9. ————. *Totem and Taboo*. Harmondsworth, Middlesex : Penquin Books Ltd., 1939.
10. Fry, William F. Jr. *Sweet Madness : A Study of Humour* .Palo Alto, California : Pacific Books, 1963.
11. Frye, Northrop. *Anatomy to Criticism : Four Essays*. Princeton : Princeton University Press, 1973, first published 1957.
12. L'Estrange, A.G. *History of English Humour*. New York : Burt Franklin, 1970, originally published 1878.
13. Levenson, Samuel. *You Don't Have to Be in Who's Who to Know What's What*. New York : Simon and Schuster, c. 1979.
14. Replier, Agnes. *In Pursuit of Laughter*. Boston and New York : Houghton Mifflin Co., 1936.
15. Rourke, Constance. *American Humor :* A Study of the National Character. New York : Doublesday & Company, 1953.
16. Thompson, Stith. *Motif Index of Folk Literature*. 6 vols. Bloomington and London : Indiana University Press, 1966.
17. Yates, Norris W. *The American Humorist : Conscience of the Twentieth Century*. Iowa : Iowa State University Press, 1964.

ภาษาไทย

๑. สมจัย อนุมานราชธน. *การทูตของไทยสมัยกรุงศรีอยุธยา*. พระนคร : ไทยเขษม, ๒๔๙๓.

๒. สมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ. *ตำนานละครอิเหนา*. กรุงเทพ : คลังวิทยา, ๒๕๐๘.

บทกวี เรื่องสั้น เรื่องแปล

ลำนำจากพม่า

จิราสุต

ลำนำพื้นบ้าน อาจถือเป็นวรรณคดีมุขปาฐะอันมีความน่าสนใจหลายด้าน เพลงพื้นบ้านพม่าที่นำมาแปลนี้ แปลจากต้นฉบับภาษาอังกฤษ ซึ่งกวีพม่าเป็นผู้ถ่ายทอดจากภาษาพม่าเป็นภาษาอังกฤษ*

ผู้แปลเป็นภาษาไทยสนใจเพลงพื้นบ้านในฐานะเป็นตัวอย่างร้อยกรองของภาษาพม่า ซึ่งเป็นภาษาวรรณยุกต์ และมีร้อยกรองที่มีฉันทลักษณ์น่าสนใจ คล้ายคลึงกับร้อยกรองในภาษาไทยซึ่งเป็นภาษาวรรณยุกต์เช่นกัน จังหวะร้อยกรองพม่านั้นกำหนดโดยสัมผัส

ลำนำพื้นบ้านที่เลือกมาแปลนี้ เป็นเพลงรัก ๒ บท บทหนึ่งเป็นคำรำพันของหญิงสาว อีกบทหนึ่งเป็นคำเว้าวอนของชายหนุ่ม

---

* แปลจาก *Burmese Folk-Songs* collected and translated by Maung Myint Thein, The Asoka Society, Oxford, 1970. p. 18, 19, 28

AT SUN–SET

When from the fields, we come back home,
The sun will sink and dusk will fall,
And eerie are the tinted clouds,
Nervous are we maidens all.
That's the hour I dread and Fear.
So bring a lamp and meet me, dear.

ยามค่ำ

ยามค่ำน้องจากนากลับมาบ้าน
อาทิตย์ต่ำสนธยาฟ้าสลัว
เมฆแปรสีหลากตาน่ากลัว
ใจระรัวหวั่นไหวกลางทาง
น้องอ้างว้างสุดพรั่นหวั่นภัยนัก
เชิญที่รัก จุดไฟมาพากลับเรือน

---

* ในพม่า การไถหว่าน จัดส่งน้ำในนาเป็นงานของชาย ส่วนการดำนาเป็นหน้าที่ของหญิง บทเพลงนี้พรรณนาความรู้สึกของสาวชาวนายามเสร็จงาน เดินกลับบ้านในแสงสนธยาสลัว

WHAT ABOUT IT?

O, Jasmin Garland, whom I plan
To kiss and hug in tight embrace,
The dainty love-locks in your hair
Much enhance your charm and grace
An em'rald pendant dangling too.
Here I wait, and what say you?

น้องเจ้าจะว่าไร ?

โอ้ เจ้าพวงมาลัยพี่เอย
พี่หวังเชยชมเจ้าชื่นฤทัย
ผมเจ้าขลับขำงามเงา
ทั้งรูปเจ้าเลิศล้ำวิไล
มรกตแพรวพรายสายสร้อย
พี่เฝ้าคอย น้องน้อยเจ้าจะว่าไร

"ทองแดง" ต้นฤดูฝน

อัศศิริ ธรรมโชติ

(๑)

เมื่อฝนซาฟ้าสาง... เพชรย่องลงจากเรือนไม้ ออกวิ่งสู่ท้องทุ่ง เขาซับกลิ่นไอดินอันหอมหวนอยู่พักใหญ่ ขณะมองหาเพื่อนยังมองหาไม่เห็น นาเจิ่งนองไปด้วยน้ำ ระงมเสียงกบเขียดใต้ปุยเมฆล่องลอย ทิวตาลตระหง่านสูงกว่าที่เคยเห็น ภูเขาชุ่มคล้ายอุ้มน้ำเอาไว้ แมกไม้ไหวด้วยลมล่อง ลมเย็นต้องผิวกาย

เพชรเหลียวกลับไปมองบ้าน ไร่มะนาวพราวด้วยดอกเมื่อแดดส่อง พุ่มเขียวสดใสไหวพะเยิบไปมาเหมือนว่าโบกมือทัก สวัสดี เด็กน้อย... เพชรอมยิ้ม เขาออกวิ่งจากทุ่งนาไปที่บ่าละเมาะ

พุ่มอัญชันเลื้อยอยู่ที่ริมรั้วของใคร ดอกสีม่วงมีเม็ดฝนเกาะพราวอยู่เต็มดอก เพชรมองหามดแดง มันไต่อยู่กับใบหญ้า เขาจับมันมาบี้ถูกับดอกไม้สีม่วง อัญชันเปลี่ยนสีกลายเป็นสีชมพู...

เพชรเป็นเด็กชาย วัยสิบขวบในบ้านทุ่งไร่มะนาว ที่แลเห็นเทือกเขาตะนาวศรีเป็นสีเทาอยู่ลิบ ๆ และหมู่บ้านห้อมล้อมอยู่ด้วยดงตาลหนาทึบ ประหนึ่งกำแพงกงจักร

"ไอ้เพชรเอ๊ย... พ่อจะบอกเอ็งให้ หมู่บ้านของเรานี่หนา ถ้าใครยิงปืนเข้ามา กระสุนมันจะติดต้นตาลหมด ฝ่าเข้ามาไม่ได้หรอกว่ะ" พ่อบอกเพชรอย่างนี้

ต้นตาลบ้างเป็นดงทึบยืนจับกลุ่มกันอยู่คล้ายว่าคนมีเพื่อนมาก และเอาแต่สรวลเสเฮฮา แต่บ้างก็โดดเดี่ยวคล้ายว่าคนถูกทอดทิ้งให้เหงาเศร้าอยู่กลางทุ่ง เป็นพ่อม่ายแม่ร้าง หรือคล้ายว่าคนอกหัก และบ้างก็จับคู่อยู่กันเฉพาะสองต้น มีความสุขเฉพาะต้น ไม่สุงสิงกับใครนัก "เหมือนพ่อกับแม่ของมึงนั่นแหละ" พ่อบอกเพชรทำนองนี้ ก่อนจะหัวเราะครึกครื้นจนแม่แอบค้อนให้

พ่อกับแม่ของเพชรทำไร่มะนาวและเคี่ยวน้ำตาลปึกขายเช่นเดียวกับอีกหลาย ๆ บ้าน แต่ก็มีอีกมากบ้านที่ทำไร่กล้วย มะม่วง พร้อมพลิกฟื้นผืนแผ่นดิน ไถหว่านและตกกล้าเขียวงามเมื่อฝนมาอย่างนี้

หากท้องทุ่งก็ยังโล่ง แม่น้ำยังไม่ไหลแรง บ่อหนอง คลองบึง น้ำก็ยังไม่ปริ่มขอบ นอกจากพงหญ้าชูไสว พุ่งขึ้นสูงรับลมแรงที่เร่ผ่านมากับฝน กระหึ่มก้องด้วยเสียงแมลงร้องร่ำและสำเนียงอันเล็กแหลมยั่วหัวใจอย่างจิ้งหรีด

ฤดูฝน พงหญ้ารก และป่าเหมือนถูกระบายสีด้วยไม้ดอกสารพัน ซึ่งเด็กอย่างเพชรมิได้ใส่ใจเท่ากับเสียงจิ้งหรีดที่กรีดร้องออกมาจากละแวกนั้น มันทำให้เขานึกถึงเพื่อนที่มิได้มาด้วย จะได้นำไปอวดให้ตื่นตาตื่นใจกัน

เพชรค่อย ๆ ย่องแหวกพงหญ้า ค้นหาเสียงเจ้าแมลงนักสู้ว่ามันซ่อนอยู่ที่ไหนหนอ

นั่นแน่ะ มันไต่อยู่บนใบหญ้า ตัวมเตี้ยมเหมือนจะหนี เพชรเอามือตะปบก่อนที่มันจะกระโดด กำขึ้นอย่างทะนุถนอมแล้วค่อย ๆ แบออกดู

เจ้าจิ้งหรีดมีปีกใหญ่ ลายค่อนข้างขรุขระ เป็นตัวผู้สมใจนึก สีเหมือนเม็ดมะขามคั่ว และเป็นมันแวววาวแซมด้วยลายเส้นสีทอง ไอ้ทองแดง ... เพชรร้องอย่างตื่นใจ

จิ้งหรีดพันธุ์ทองแดงเป็นพันธุ์ที่หายากและกัดเก่ง มันจะทำให้สถานต่อสู้ในกล่องถ่านไฟฉายต้องมีเรื่องเล่าไปอีกนานหลังจากที่ปราบตัวอื่น ๆ ราบ และจะทำให้สายตาของเพื่อน ๆ จ้องจับอยู่แต่ที่เพชรในฐานะเป็นเจ้าของและผู้ชนะที่สามารถไปไขว่คว้าหามาได้อย่างลำบากยากเย็น

เพชรจับจิ้งหรีดกำไว้ในกระเป๋ากางเกง กึ่งเดินกึ่งวิ่ง เขาต้องนำกลับไปบ้าน เลี้ยงมันและบ่มให้มีแววเพชฌฆาตก่อน ต้องไว้ให้เพื่อนทึ่งก่อนไปโรงเรียนพรุ่งนี้ ...

คิดถึงคำพ่อ เพชรคิดว่าตนเองเป็นต้นตาลที่อยู่ในดงหนา จับกลุ่มอยู่กับเพื่อน และพรุ่งนี้ท้องทุ่งคงครึกครื้นเฮฮา เต็มไปด้วยเสียงหัวเราะด้วย "ไอ้ทองแดง" ในกระเป๋ากางเกงนี้

(๒)

หย่องคู้ ออกสำเนียงกะเหรี่ยง เป็นชื่อของเด็กชายวัยเดียวกับเพชร เขาบอกเพื่อน ๆ ในชั้นเรียนว่า ชื่อของเขามีความหมายว่าแผ่นดิน หย่องคู้เลี้ยงจิ้งหรีดตัวงามพันธุ์ทองดำ เป็น

สีดินบีน มีชื่อเสียงคับโรงเรียนบ้านไร่ มันดุและกัดหลาย ๆ ตัวพ่ายมาแล้ว เขาตั้งชื่อมันว่าตี๋ มีความหมายว่า "ไอ้กบ"

ขณะเพชรเลี้ยง "ไอ้ทองแดง" ของเขาไว้ในกระป๋องนม เอาก้านหญ้าบิ๊นหนวดให้มันหันเข้ียวสู้ เขานึกถึงหย่องคู้ พลางคำรามในใจ ... คราวนี้ไอ้กบของมึงต้องเสร็จแน่ละ ...

เหือกเขาตะนาวศรีที่ทอดตัวเป็นสีเทาเห็นอยู่ลิบ ๆ ยาวคล้ายไม่มีสิ้นสุดนั้นมีช่องเขากว้าง เป็นหมู่บ้านของกะเหรี่ยงที่เผาป่า ทำไร่และขายน้ำมันเลียงผา จะนาน ๆ ครั้งที่พวกเขาลงมาให้เป็นที่แปลกตาของผู้คนในหมู่บ้าน สวมต่างหู ร้อยสร้อยคอ ผูกต้ายสีที่ข้อมือและมีเชือกคาดหน้าผาก เป็นสายยาวผูกห้อยกระบุงไว้ข้างหลัง

พวกกะเหรี่ยงจะตั้งหมู่บ้านอยู่บนเขาและไกลจากแม่น้ำ ต่างจากครอบครัวของหย่องคู้ซึ่งตั้งบ้านอยู่เนินเขา ทำไร่ข้าวโพดและส่งลูกมาโรงเรียนที่อยู่ไกลจากบ้านเกือบร่วมสามกิโล หย่องคู้วิ่งจากบ้านมาโรงเรียนและกลับวันละเกือบหกกิโลเมตร พวกเด็ก ๆ พอรู้ว่ามันไกลนักหนาและเท่านี้หย่องคู้ก็เป็นที่น่านับถือแล้ว

หย่องคู้เอาเชือกคาดหน้าผาก และผูกหนังสือเรียนไว้ข้างหลัง รวมทั้งกล่องเก็บเจ้าจิ้งหรีดตัวเก่งด้วย เดินเร็วเหมือนกับวิ่ง

โรงเรียนนั้นตั้งอยู่ข้างวัดกลางหมู่บ้าน เป็นเรือนไม้ ยกพื้นมีบันไดไม่กี่ขั้น ใหญ่และยาวในทุ่งโล่งที่มีรั้วและพุ่มสนเป็นหย่อม ๆ มีดงตาลอยู่เบื้องหลังที่ลอยลม เสียงนกเขามาเข้าหูอยู่บ่อย ๆ

สุดสนามหญ้าแพรกที่ดอกออกขาวเกลื่อนอบไอฝน และอวลกลิ่นหอมดินจากท้องนาหมาดขึ้นไปถึงดงหญ้าคาสูงท่วมรั้วโรงเรียน นั่นเป็นที่ปล่อยจิ้งหรีดตัวที่พ่ายแพ้แล้ว และจากนั้นอีกนิดเดียว เมื่อมุดรั้วออกไป ก็จะพบละเมาะไม้ดงพุทรา มะขามเทศ และพุ่มกระถินที่แตกยอดอ่อนเขียว เล่นลมฝนอยู่หว่างฟ้า

เลี้ยวหลบตรงนั้นไปหน่อย โคนตาลเดี่ยวข้างคันนา เป็นที่เด็กผู้ชายพากันหลบมาจับกลุ่มเล่นกัน และเป็นสนามกัดจิ้งหรีด

ในโลกของเด็ก ๆ อย่างเพชร หย่องคู้และเพื่อนชายร่วมโรงเรียน จิ้งหรีดคือตัวแทนของนักสู้ที่สามารถและเป็นเครื่องหมายของผู้ชายที่ต่างไปจากดอกไม้ แมลงทับ สิ่งมีค่าก็เพียงของเล่นในบ้านไร่และมีเอาไว้สำหรับผู้หญิง เช่นเดียวกับจิ้งหรีดตัวเมีย ตัวเล็กมีปีกบาง พวกเขาจับได้แล้วโยนเล่น

"จิ้งหรีดมันกินหญ้าแล้วก็กินน้ำค้าง มันเกิดมาช่วงสั้น ๆ ถึงเวลาก็ตายไป แล้วเอามันไปกัดกันน่ะ บาปนะลูก" แม่สอนเพชร เขาฟังนิ่ง แต่เมื่อได้พบจิ้งหรีดและอยู่ในท่ามกลางเพื่อน เขาก็มักจะลืมแม่... "แม่เป็นผู้หญิง ช่างเหอะ" เพชรคิดอย่างนี้ ผิดกับพ่อที่ไม่เคยห้าม พ่อบอกแต่ว่า เวลาไปหาจิ้งหรีดตามพงหญ้า "เอ็งระวังงูกับตะขาบไว้" เพราะที่ที่จิ้งหรีดอยู่มักจะมีงูหรือตะขาบแอบอุบอยู่ด้วยเสมอ

เพชรเมื่อออกไปหาจิ้งหรีด เขามักจะนึกถึงคำพ่อ ระวังงูกับตะขาบด้วยความกลัวเจ็บปวดมากกว่าอย่างอื่น โดยเขาไม่สนใจใส่รู้ว่างู ตะขาบ จิ้งหรีดทำไมจึงชอบอยู่ด้วยกัน เช่นเดียวกับที่เขาก็ไม่รู้ว่า ทำไมเมื่อเอามดบิ๊กับดอกอัญชันแล้ว มันจึงเปลี่ยนสีได้ เพียงแต่เขาชอบเสี่ยงชอบเล่น

จึงเมื่อระฆังกังวาน เมื่อใกล้เที่ยงแดดใสจ้า เพชรกับหย่องคู้ก็พาเพื่อน ๆ เด็กผู้ชายพรูออกจากห้องเรียน และประเดี๋ยวก็ถึงป่าละเมาะที่ริมโคนตาลเดี่ยว

เพชรปล่อย "ไอ้ทองแดง" ออกจากกระป๋องนมลงในกล่องถ่านไฟฉาย มันวิ่งวนไปรอบ ๆ คล้าย ๆ วัดดุจะแหกคอก ขณะที่หย่องคู้ปล่อย "ไอ้กบ" เทพเจ้าชาวกะเหรี่ยงออกมาแล้ว... และการต่อสู้ก็เริ่มขึ้น

(๓)

เพชรกระหยิ่มยิ้มย่อง ขณะที่หย่องคู้หน้าเสีย

สิ่งสำคัญเหมือนเงินตราวางเดิมพันการต่อสู้คือ ยางกลมเส้นเล็ก สารพัดสี คล้ายลูกบัดที่ร้อยไว้ตรงข้อมือของหย่องคู้ มีอยู่มากประหนึ่งเส้นด้ายแดงที่ติดกายกะเหรี่ยงอยู่เสมอ "ไอ้กบ" สีดินบีนนำชัยชนะและยางเส้นมาร้อยต่อข้อมือของเขายาวเกือบถึงข้อศอกอย่างไร หย่องคู้ยังมั่นใจว่ามันต้องชนะอีก

กะเหรี่ยงนับถือและเคารพกบเหมือนเป็นเทพเจ้าของเผ่าพันธุ์ หากหย่องคู้เล็กเกินไปที่จะถามพ่อแม่ว่าทำไมอย่างนั้น เขามั่นใจ "ดี" หรือ "ไอ้กบ" จิ้งหรีดตัวนี้มีอภินิหารในการกัดจะไม่ทำให้เขาผิดหวัง

...ลมกลางวันไล้ใบไม้ภายในป่าละเมาะและได้ยินเสียงส่ายไหวของก้านกึง ด้วยเงียบมากในยามนี้ ที่ก้องอยู่ด้วยลมหอบของเสียงหายใจรดกันของกลุ่มเด็กโคนตาลเดี่ยว เมื่อจิ้งหรีดทั้ง

คู่เริ่มหันหัวและส่ายหนวด ตั้งเขี้ยวเข้าหากัน มีเสียงวัวร้องลอยมาจากทุ่งกว้าง และเสียงนกกรีดปีกบิน

จิ้งหรีดต่างสีพุ่งเข้าหากันอย่างเงียบ ๆ เอาปากชน เอาเขี้ยวงับ กัดติดและดึงทึ้งอยู่ในสนามต่อสู้กล่องถ่านไฟฉาย และระหว่างเสียงฮือฮาอันเจื้อยแจ้วในท้องทุ่ง "ไอ้กบ" ของหย่องคู้ดูจะไร้เพื่อนเชียร์ และตกอยู่ในอาการหนัก เขี้ยวหัก หนวดขาด เริ่มอยู่นึ่งและถูก "ไอ้ทองแดง" ที่ตัวใหญ่กว่าทึ้งลากและขย้ำ...

แล้วเสียงเฮก็เหมือนกลบท้องทุ่ง เมื่อ "ไอ้กบ" สีดำปืนหันหัวออกและวิ่งหนี "ไอ้ทองแดง" ไล่กวดตามไปนิดเดียวก็หยุด สีเม็ดมะขามคั่วของมันเปล่งประกายเจิดจ้าคล้ายว่าประกาศชัยชนะ... การต่อสู้ยุติแล้ว

เพชรและเพื่อน ๆ ต่างกระโดดโลดเต้น ส่วนหย่องคู้นั่งนึ่ง นัยน์ตาวาวขัดแค้น เขาเสียเส้นยางไปเกือบหมดข้อมือ และรู้สึกเป็นเรื่องยากที่จะหาซื้อมาได้ใหม่ และที่น่าแค้นใจ เขารู้สึกเสียหน้า สูญเสียความเชื่อมั่น "ดี" ที่ศักดิ์สิทธิ์ของพ่อแม่

"ไง... หย่องคู้..." เพื่อนคนหนึ่งว่า "ปล่อยมันไปที่ดงหญ้าคาเหอะ มันบาดเจ็บมากแล้ว" ส่วนเพื่อนอีกคนพูดอย่างซื่อ "น้ำมันเลี่ยงผาของเอ็ง พอจะรักษามันไหวมั้ยล่ะ แล้วค่อยมาสู้กันใหม่"

มีแต่เสียงชื่นชมเจ้าทองแดงของเพชร มันคือเพชฌฆาตตัวใหม่ของโรงเรียนบ้านไร่ที่มากับต้นฤดูฝนนั่นโดยแท้

หย่องคู้คว้า "ไอ้กบ" มากระทืบด้วยความโกรธ มันตายแบนติดดินทุ่งหมาดฝน ท่ามกลางความตื่นตะลึงของเพชรและเพื่อน ๆ

"ดีละ..." หย่องคู้เสียงสั่น ชี้หน้าเพื่อน ๆ

"ที่เนินเขาบ้านข้า มีไอ้ทองแดงหยั่งงี้เยอะ ข้าจะไปหามาสู้ใหม่" เขาพูดจบก็หันหลังวิ่งออกมาจากกลุ่มเพื่อน...

เมื่อยามบ่าย ยังไม่ทันแว่วเสียงระฆังโรงเรียนเลิก มีคนเห็นหย่องคู้วิ่งกลับบ้านไปเร็วราวลมพัด....

(๔)

ครูใหญ่โรงเรียนบ้านไร่วัยสี่สิบเศษ มีร่างสูงยาวตรงคล้ายเสาธงปักไว้ตรงสนามหญ้าหน้าโรงเรียน เขาเป็นเหมือนพ่อของเด็กนักเรียนกลางดงที่มีหน้าที่จิปาถะ ทั้งสอนหนังสือ ดูแลเด็ก ทำความสะอาดทั้งโรงเรียน และโลกชีวิตของเด็ก ๆ ที่มอมแมมเหล่านั้น เขามีครูน้อยอยู่คนเดียว เป็นผู้หญิง และยุ่งอยู่แต่ครอบครัวของหล่อน ใครมีอะไรก็จะมาหาแต่ครูตาบคนเดียว

ครูตาบมองเด็ก ๆ เหมือนกับฝูงผีเสื้อที่ผลัดกันมาเกาะรั้วและพุ่มพฤกษ์ของโรงเรียน ถึงฤดูกาลก็มา หมดเวลาแล้วก็ไป เกิดใหม่ หายไป แล้วก็มาใหม่อีกอยู่ครั้งแล้วครั้งเล่า แต่สิ่งนี้ไม่ใช่หรือ คือความหมายของชีวิตบ้านไร่ ของประเทศและของโลกเลยทีเดียว ครูตาบคิด ครูคือผู้กลิ้งโลกให้เคลื่อนไหว ไหลไปอย่างมีชีวิตชีวาและมีหวัง

"ไอ้หย่องคู้ที่วิ่งอ้าวออกจากโรงเรียนไปที่นั่นน่ะ มันวิ่งไปมาวันละเกือบหกกิโลเมตรเชียว ไม่ว่ามันจะมาเรียนหนังสือ หรือว่ามาเล่นก็เหอะ มันก็ทำให้เราไม่หมดหวัง และยังมีอาชีพ" ครูตาบพูดกับตนเอง พลางมองร่างของหย่องคู้ที่วิ่งลับหายไปโค้งทางเกวียนข้างหน้าโน้น

"มันกลับบ้านก่อนกำหนด และไม่ยอมลาเรา หน็อยแน่ะ... ไอ้นี่" ครูตาบมองหากึ่งสน เตรียมคิดบัญชีไว้ในใจด้วยความเคยและความชินต่อการเป็นผู้กลิ้งโลก

ต้นฝนที่บ่าเบียก ไผ่แทงหน่อ ช่อไม้ไหวลมฝนอย่างนี้เด็ก ๆ ชอบหนีโรงเรียน แอบไปจับจิ้งหรีดเอามากัดกันเล่น ในฐานะครูที่เป็นผู้ควบคุมและกลิ้งโลกของเด็ก ๆ ให้ไหลไปอย่างถูกทิศทาง เขาควรจะสอนบอกกับเด็ก ๆ ทั้งหลายว่า การกัดจิ้งหรีดเป็นบาป เป็นการทารุณสัตว์ ขาดเมตตา ผิดศีลธรรม แต่ครูตาบก็รู้สึกละอายและพูดไม่ได้เต็มปากกับเด็ก ๆ เพราะเขาเองเมื่อยังเล็ก ก็เป็นนักกัดจิ้งหรีด เล่นปลากัดตัวยงของบ้านไร่

และทุกวันนี้เขาก็ยังสมัครใจฆ่าสัตว์ตัดชีวิตอยู่ ด้วยงานอดิเรกที่นอกเหนือการเป็นครู คือ วางลอบดักปลาและยิงนกมาแกงกิน พวกเด็ก ๆ ของเขาก็พบเห็นอยู่บ่อย ๆ แค่จิ้งหรีดเท่านี้ ครูตาบจึงเฉย ๆ และแสร้งเป็นมองไม่เห็น "แต่หนีโรงเรียนไม่ได้เกี่ยวกัน พรุ่งนี้ไอ้หย่องคู้จะต้องโดนไม้เรียวแน่" ครูตาบเตรียมเอาจริง

ทว่า ไม้เรียวของครูตาบกลายเป็นหมันไปเสียก่อน เมื่อถึงตอนกลางคืน....

ครูตาบถูกปลุกขึ้นด้วยเสียงตะโกนเอะอะและเสียงล้อเกวียนเคลื่อนเข่าพื้นดินหน้าโรงเรียน เขาลุกวิ่งออกมาดู คบไฟโชนในความมืดส่องหย่องคู้นอนร้องครางคร้านเร่าอยู่บนเกวียน

"มันถูกตะขาบกัด ครู" กะเหรี่ยงแปลกเผ่า พ่อของหย่องคู้บอก "น้ำมันทาก็ไม่หาย ตีนมันบวมมีพิษไข้"

ระหว่างโรงเรียนไปยังสุขศาลา เกวียนเคลื่อนไปยังเร่งร้อนในคืนแรมที่ฝนส่งฝอยลงมาเป็นสายหว่างแสงไฟจากไต้ หย่องคู้โอดโอยเจ็บปวด ขณะที่ครูตาบแตะข้อเท้าของเจ้ากะเหรี่ยงน้อยดูด้วยความเสียดายว่ามันจะต้องหายหน้าไปจากโรงเรียนอีกนานวัน...

เพชรตื่นขึ้นยามเช้าตรู่

"แม่บอกแกแล้ว เพชร เที่ยวไปจับสัตว์มากักขัง เอาไปกัดกันน่ะ บาปมันทันตาเห็นมั้ย ไปดูไอ้หย่องคู้ซิ นอนอยู่ที่สุขศาลา ตีนบวมอย่างกะตีนช้างแน่ะ" แม่เล่าให้เพชรฟังว่าหย่องคู้ถูกตะขาบต่อยเอาระหว่างแหวกกอหญ้าเดินหาจิ้งหรีดที่ชายป่าริมเขา พร้อมกับสำทับว่า "ไอ้ทองแดงของแกรีบเอาไปปล่อยซะ แม่ไม่อยากเห็นแกตีนบวมเหมือนอย่างไอ้หย่องคู้อีกคน"

เพชรนึกถึงภาพหย่องคู้กระทืบจิ้งหรีด "ไอ้กบ" ตายเมื่อบ่ายวานนี้แล้วรู้สึกสยอง เขานึกถึงภาพตัวเอง มือบวม ปากบวมและฉีกขาด แล้วคว้ากระป๋องนมมุ่งไปทางดงหญ้าคา ปล่อย "ไอ้ทองแดง" คลานตัวมเตี้ยมลับหายไปในดงไม้ที่ชุ่มด้วยละไอหมอก

เพชรและเพื่อน ๆ พากันไปสุขศาลาหลังโรงเรียนเลิกแล้ว หย่องคู้คงนอนซม แต่ก็ยิ้มออกได้เมื่อได้รับเส้นยางจากเพื่อน ๆ คืนมาเต็มข้อมือเหมือนเดิม ตามที่ครูตาบสั่ง เพชรกระซิบว่า "เราปล่อยไอ้ทองแดงไปแล้ว แกไม่ต้องไปหาหรอก ไม่มีใครกัดด้วยแล้วละ"

"ข้าถูกตีลงโทษ เพราะไปกระทืบมัน ตีมันลงโทษข้า ให้ตะขาบต่อยตีนบวม ข้าคงไปโรงเรียนไม่ได้อีกหลายวัน จะเล่นอะไรกันก็รอข้าก่อนนะ" หย่องคู้พูดแล้วก็หลับตาพริ้ม

หลายวันต่อมา เช้าที่ครูใหญ่ร่างโย่งกับพลพรรคตัวเล็ก ๆ ของเขากำลังยืนรอธงชาติที่จะขึ้นสู่ยอดเสา เขาตะโกนบอกเด็ก ๆ อย่างลืมตัวไปชั่วครู่ "เฮ่ย... รอก่อนพวกเรา โน่น... ใครกำลังมา"

เด็กนักเรียนหันไปตามมือที่ครูใหญ่ชี้ ตรงโค้งทางเกวียนข้างหน้า เห็นหย่องคู้วิ่งหน้าตั้ง มุ่งมายังโรงเรียนเร็วราวกับลมพัดมา จึงปรบมือขึ้นพร้อมกันเสียงกราวไปทั้งทุ่งเหมือนคลื่นหญ้าคะนองลม

Au Village Des Manchots

M.R. Khukrite Pramaute

*P. Boonyapaluk (T.D.)**
O. Guitton (T.D.)

Je suis un des êtres les plus malchanceux qui soit, car mon prénom est Bounsong et je suis médecin de profession. It est donc normal que tout le monde m'appelle Docteur Bounsong. Bien que mon nom de famille soit autre que Lekhakul,, il n'empêche que tous ceux qui entendent mon prénom "Bounsong" pensent systématiquement que je suis un amoureux des aventures en forêt et un fin connaisseur en matière d'animaux. Quand je corrige leur erreur en disant : "Non! Je ne suis pas Docteur Bounsong!", ils me regardent avec une drôle de tête. De mon côté, chaque fois que je m'entends ainsi les corriger, je ne rends compte que je verse dans l'insensé car, tout en ne l'étant pas, je suis pourtant bien le docteur Bounsong. Voilà le problème. Quand on parle, il est impossible de mettre les quillemets, d'où cette éternelle malchance dont je souffre.**

---

* P. BOONYAPLUK et O. GUITTON Professeurs de français, Faculté des lettres, Université Chulalongkorn

** Docteur Bounsong Lekhakul est une célébrité thailandaise pour ses travaux de protection de la nature.

Il m'arriva une fois d'aider une femme à accoucher et, sans raison, elle se dressa brusquement sur la table d'accouchement et me lança la question : "Docteur, comment les petites palourdes se reproduisent-elles? Est-ce que cela aussi compliqué que la procréation de l'espèce humaine?". Je pus seulement lui répondre négativement de la tête en ajoutant que je n'en savais absolument rien. En retour, elle se fâcha et m'accusa de faire l'important sous prétexte que je ne voulais pas expliquer ce que je savais. C'est ainsi que je perdis une cliente.

Le travail d'un docteur est écrasant. Chaque jour, je n'ai pratiquement aucun temps libre à moi. Et pourtant, le mauvais sort ne cesse pas de me tomber sur la tête. Quand je reviens à la maison avec l'espoir de me reposer comme tout le monde, je ne peux ni me délasser, ni avoir de vie privée : les gens défilent chez moi sans arrêt. Chacun a l'intention de me faire acheter ce dont je n'ai pas envie. D'ailleurs, je ne saurais que faire de tout cela, si je l'achetais. L'un veut me vendre un cerf, l'autre un yack et pourquoi pas un aurochs, une tête de bison. Et n'en voilà-t-il pas un autre qui m'apporte une carapace de tortue. Un autre encore me pose sur les genoux une peau de je ne sais quoi, pourrie et puante, en me rabachant : "Achetez ça, Docteur. C'est extra!"

Tout cela, je peux frot bien le supporter. Mais la malchance n'en finit pas de me poursuivre. Tous les jours, quand j'arrive à mon bureau, je suis bien obligé de constater qu'il y a une montagne de colis postaux sur ma table. Dês qu'on les ouvre, on y voit des insectes, des grillons ou des crapeaux désséchés. Parfois, il y a des espèces de bêtes qui s'agitent à l'intérieur. Quand j'ouvre les paquets, elles s'en élancent. Je ne peux que pousser des hurlements et m'enfuir, car les animaux dont l'aspect m'est inconnu ne paraissent vraiment pas sympathiques. Je ne sais qui complote en m'envoyant tous les jours ces étranges animaux sauvages.

Voilà encore le genre de malheurs qui m'arrive. La cause en est bien minime : tout cela parce que je suis médecin et que, comme par hasard, mon prénom est Bounsong. Et c'est à cause de ce mauvais sort que j'ai dû me décider à devenir un amateur de chasse. D'ailleurs, si je ne l'étais pas devenu, je n'aurais pas pu garder toute ma tête. Comme l'opinion publique estime que tout homme appelé Bounsong doit être amateur de chasse, je ne peux agir autrement; je ne suis pas le gouvernement thai. C'est pourquoi je dois en venir là, moi aussi.

Il n'est pas vraiment utile de vous raconter mes aventures de chasse en forêt car mes amis et moi avons publié à plusieurs reprises nos exploits dans les journaux. Cependant, il faut que je vous raconte encore une autre histoire. Le fait de devenir amateur de chasse m'amena à décourrir une histoire horrible, de quoi vous faire trembler de peur. Si je garde pour moi cette histoire, je souffrirai intérieurement au point d'en mourir inutilement.

Il n'y a pas très longtemps, dès le debut de la saison des pluies, quand les herbes forestières commencèrent à pousser et que de minces faunes affamés sortirent pour brouter, je partis pour la chasse dans l'intention de les exterminer tous avec mon fusil, comme le veut la tradition. Je commençai par la forêt près d'Araneyaprathete, puis m'aventurai vers le nord en longeant la frontière. Cette fois-là, j'étais accompagné de deux ou trois amis qui se révélèrent ignorants en matière de chasse. Cette partie de chasse s'avéra vraiment infructueuse, car mes amis violèrent allègrement les traditions de la chasse et commirent beaucoup de gestes impropres vis-à-vis des divinité de la forêt, tant et si bien que ces dernières furent effectivement intimidées : elles masquèrent alors tous les animaux. Je m'aperçus à ce moment-là que quelque chose tournait mal parce que, depuis sept nuits que nous étions en forêt, nous n'avions encore abattu aucune bête. De peur de perdre mon étiquette de célèbre chasseur, j'inventai un truc : je mis plusieurs jarres d'alcool dans le camp, de quoi assomer mes amis ; puis, seul, je me glissai furtivement hors du camp, vers la forêt, avec mon fusil à la main et quelques provisions dans un sac en bandoulière. J'avais l'intention de rentrer dès que j'aurais tué une bête, car la saison des pluies arrivait.

Puisque j'ai l'intention de tout vous raconter, je vous avouerai même sans honte que je me perdis, à peine une demie-journée après avoir quitté le camp. Je ne pouvais que tourner en rond, utilisant toutes mes expériences de chasse pour découvrir mon chemin de retour ; mais en vain. J'en fus réduit à employer la méthode des scouts ; mais plus je m'engageais dans le chemin que je croyais être le bon, plus je me rendais compte que je m'enfonçais advantage dans la forêt. Ma bouteille d'eau était vide depuis déjà bien longtemps. Toutes mes provision avaient été englouties depuis midi parce qu'à ce moment-là, je baignais encore dans l'illusion de la gloire en me croyant capable de trouver le bon chemin dans n'importe quelle situation. Arassé et affamé, je continuais à marcher avec ténacité. A la nuit tombante, entre chien et loup, je remarquai que la forêt autour de moi s'éclaircissait : après quelques instants de marche, je découvris devant moi de petites parcelles de rizières, ce qui m'indiqua que j'arrivai dans un village. J'aurais au moins de quoi manger et m'abriter pour cette nuit-là. Le lendemain matin, j'en profiterais pour engager à mon service un villageois qui puisse me conduire au camp. Tout excité, je sortis de la forêt en direction de la fumée qui s'élevait, croyant que c'était une maison habitée. Le regard fixe, sans regarder ni à gauche ni à droite, je me précipitai, et, avant de m'en rendre compte, un gros bras musclé et fort comme de l'acier m'étrangla tandis qu'une main m'arracha de la mienne mon fusil.

Et vous voulez savoir à quoi je ressemblais ? Les yeux hagards, la bouche ouverte, la langue pendante, je poussai des cris étouffés. Je ne pouvais même plus me débattre, exténué que j'étais de m'être frayé un chemin à travers la forêt pendant

toute la journée. Vu que je ne résistais pas, le possesseur du bras relâcha son emprise, pour finalement se planter debout devant mon nez comme pour me barrer l'entrée de sa maison. C'était un grand et solide gaillard au teint basané du type des gens qui travaillent par tous les temps. Il était un des hommes les plus robustes qui soit, à ma connaissance. Avant même que je dise quoi que ce soit, il me demanda :

– "Vous êtes venu pour la campagne électorale?". Puis il arma mon propre fusil dont il s'était emparé, et se mit en position d'attaque, prêt à intervenir.

Je sentai que l'affaire tournait mal. Je le saluai avec les deux mains jointes et dis :

– "Non... absolument pas! J'étais venu pour chasser et je me suis perdu".

It me scruta de la tête aux pieds et réfléchit pendant un long moment. Il crut enfin que je n'étais pas venu pour une campagne électorale. It abaissa donc le fusil et fit :

– "Bon, ça va, mais il faut quand même aller d'abord chez le chef".

Ceci dit, du doigt il m'ordonna d'emprunter un sentier qui conduisait au village, et lui-même, me suivit à portée de fusil. Sur le chemin, je lui demandai :

– "Dites donc, cher Monsieur, ce village, comment l'appelle t-on?".

– "Le village des manchots," répondit-il sèchement.

En entendent le nom du village, je ne voyais rien d'anormal car cela ne m'évoquait rien de particulier : en effet, au cours de mes expériences de chasseur, j'avais vu défiler des noms des plus étranges de lieux-dits forestiers, tels que "l'Etang du fusil brisé", "la Vallée de l'épée cassée" et autres désignations du même style. Le "Village des manchots" me faisait penser tout au plus à une forêt défrichée. Quant à la répugnance des villageois vis-à-vis des candidats pour l'élection des députés, je n'y prêtai pas attention, parce que ceux qui avaient subi les propagandes électorales et élu des députés comme moi, devraient fort bien comprendre cette sensation d'écoeurement. Je les admire du fond du coeur pour leur détermination à éviter les mêmes erreurs.

Des parties inférieure et supérieure des maisons sur pilotis et de partout ailleurs surgit une nuée de gamins pour regarder et suivre cet étrange individu que j'étais quund j'entrai dans le village. Ces enfants étaient nombreux, ce qui était somme toute normal pour un village forestier de dimension plutôt importante, à savoir cinquante ou soixante foyers. En les rencontrant pour la première fois, je n'avais pas été choqué outre mesure, car ils vivaient dans un village perdu au milieu de la forêt, sans pratiquement ne jamais avoir vu d'étrangers. Il était logique qu'à la vue d'un inconnu abruti, accoutré d'une étrange tenue de chasseur, comme c'était mon cas, ces gamins accourent pour regarder. Mais enfin, c'était normal si on veut car rien

n'était moins évident au deuxième regard. Je fus tellement sidéré que mes jambes se mirent à flageoler. Comment vous expliquer? Remuer ces souvenirs me donne encore des frissons dans le dos. A aucun des enfants qui me suivait pour m'observer, il ne restait de bras droit. Ils n'avaient plus que leur bras gauche, l'autre ayant disparu jusqu'au raz de l'épaule.

Je fus perplexe. La nuit était sur le point de tomber. A l'intérieur des maisons, on allumait. J'aurai voulu regarder de près les bras droits de ces enfants. Pourquoi avaient-ils disparu, tranchés net? S'agissait-il d'une tare? Je les voyais à peine. Là-dessus, j'allais émettre une question en direction de mon gardien, lorsque celui-ci sembla lire dans mes pensées et ne pas vouloir parler. Il me doubla et fit sèchement :

– "Suivez-moi vite; dépêchez-vous!"

Puis il accéléra le pas pour m'emmener directement sur une plate-forme, à l'étage d'une maison sur pilotis. Je n'avais plus qu'à lui emboîter le pas. Un petit vieux sortit de la partie couverte de la maison pour m'accueillir. Il s'avéra que ce vieillard s'appelait Tenge, le chef du village des manchots en personne.

L'élu local Tenge me posa beaucoup de questions avec bienveillance. Ma réaction fut de tout lui raconter sans lui épargner le moindre détail, en le renseignant sur mon nom, mon métier, puis sur mon aventure en forêt. Quand il m'entendit dire que j'étais médecin à Bangkok, ses traits me semblèrent se relâcher, tellement il avait l'air soulagé. Après avoir jeté un coup d'oeil sur la maison voisine juste à côté, il dit :

– "Vous avez eu de la chance d'être arrivé au village! Vous auriez eu bien des ennuis si vous étiez encore en pleine forêt au beau milieu de la nuit, parce que les tigres y sont nombreux. Pour cette nuit, restez donc coucher chez moi. Demain, je m'arrangerai pour vous trouver un guide. Tout à l'heure, je vous ferai apporter de quoi manger. N'ayez pas peur de ma déranger. Je vous demanderai de m'excuser, s'il vous manque quoi que ce soit. En forêt, on vit comme ça. Ce n'est pas comme en ville".

Je remarquai que monsieur Tenge était de caractère plutôt taciturne. Je restais donc assis, sans mot dire, de peur de le déranger. Un grand moment après, on m'apporta un plateau de nourriture à la terrasse et je me mis à manger. Au lieu de venir s'asseoir à mes côtés pour bavarder, le chef Tange alla se mettre à l'écart dans un coin sombre, loin de la lumière de la lampe près de laquelle je prenais mon repas. Je compris qu'il ne désirait pas me parler. La tête baissée, je mangeai seul, mal à l'aise, sans oser le troubler.

Pandant que je mangeais, j'entendis gémir une femme dans la maison d'à côté. On entendait aussi des bruits de pas montant et descendant de l'escalier des voisins. L'instinct de médecin reprit en moi le dessus. Sachant qu'il y avait un

malade qui souffrait, je voulais voler à son secours, et je ne pus donc m'empêcher de m'adresser à Tenge, le notable du village.

– "Chef, qui est malade? Voulez-vous que je l'aide?"

Après un long soupir, le chef Tenge resta assis immobile sans prononcer un mot. J'allai lui poser une autre question quand il se plaça tout près, assis face à moi et expliqua :

– "C'est ma fille Ngiame, Docteur. Elle s'est mariée avec Chou l'année dernière. Elle doit accoucher et depuis hier déjà elle en a des douleurs au ventre. Mais l'enfant n'est toujours pas né. Je suis vraiment inquiet qu'il ne lui arrive quelque chose. Après avoir su que vous étiez un docteur de Bangkok, arrivé par hasard dans notre village, j'en ai conclu que vous étiez la chance de sa vie, grâce à son mérite. J'allai vous en dire deux mots dès notre première rencontre, Docteur, quand réflexion faite, j'ai eu des doutes et j'ài fini par me taire".

Apprenant cela, je me dépêchai de terminer mon repas et me lavai rapidement les mains, puis me tournai vers Tenge :

– "Je suis venu les mains vides, sans trousse médicale. De toute façon, un docteur les mains vides, c'est mieux qu'aucun docteur du tout. Voulez-vous m'emmener voir votre fille? Je pourrais peut-être faire quelque chose pour elle".

Le chef Tenge me dévisagea pendant un long moment, puis il dit comme s'il pensait tout haut :

– "Vous avez une mine honnête. Je vous ai regardé pendant un grand moment et j'en conclus que vous n'êtes pas du style de ceux qui ne savent pas tenir leur langue ou qui s'intéressent de trop près aux affaires des autres. Si vous pouvez sauver Ngiame, ce sera tout à son mérite. Cependant, ce village a une tradition assez particulière; aussi, si vous n'obéissez à mes ordres à la vue de quelque chose de peu commun, on ne vous laissera certainement plus la possiblitié de quitter le village".

Ce qu'il m'avait dit là m'intriguait, mais je pris mon courage à deux mains pour lui répondre :

– "Chef, je ne m'intéresse pas aux affaires des autres. Je suis docteur et je désire seulement faire mon devoir, c'est-à-dire guérir les malades et sauver les gens, un point, c'est tout".

– "Dieu soit loué!" Monsieur Tenge joignit ses deux mains sur la tête en signe de remerciement, puis continua :

– "Elle a le ciel avec elle. Docteur, venez avec moi par ici, s'il vous plait".

Ceci dit, le chef Tenge m'emmena chez sa fille qui restait couchée en poussant des gémissements de douleur.

En montant dans la maison de la fille du chef, je remarquai un groupe d'hommes assis sous l'escalier. L'un d'entre eux aiguisait un couteau. Près de lui, il y avait une cuvette d'eau, de la poudre de curcuma et plusieurs autres plantes médicinales. Ces hommes me regardèrent d'un drôle d'air. Je n'osai pas les regarder trop longtemps pour mieux les voir ; je suivis précipitamment le chef Tenge dans une salle. Un jeune homme parmi eux se leva et nous suivit. Le chef Tenge m'expliqua que c'était Chou, son gendre ; puis il se tourna vers Chou pour lui chuchoter quelque chose à l'oreille un moment. Chou acquiesça de la tête.

Grâce au mérite de madame Ngiame comme l'avait dit le chef Tenge, ou à autre chose que je ne pourrais préciser, elle commença à avoir bonne mine dès que je lui tâtai le pouls pendant que son père lui glissait à l'oreille que j'étais un médecin de Bangkok. Un moment après, elle trouva l'énergie pour mettre au monde son bébé. Je reçus le nouveau-né dans mes mains avec toutes les précautions du monde. C'était même un garçon. Vu que son corps était bleu, je lui renversai la tête en bas en le tenant par les chevilles et lui donnai quelques coups sur les fesses. L'enfant se mit à hurler. Ouf! Tout s'était bien terminé. Le fait auquel je prêtai attention et que je constatai clairement, c'était que l'enfant était né avec ses deux bras : ceci était chose certaine. Il s'avéra donc que les enfants de ce village n'étaient pas d'une race particulière dont la spécificité aurait été de ne pas avoir de bras droit à la naissance. J'allais me preparer à couper le cordon ombilical quand j'entendis près de moi la voix menaçante de Chou, le père de l'enfant :

- "Docteur, donnez-moi l'enfant!"

Je dévisageai le chef Tenge qui me fit signe que "oui" de la tête. Ne sachant pas trop que faire, je ne pus que remettre l'enfant avec encore son cordon ombilical, puis je me tournai vers madame Ngiame dans l'intention de la nettoyer convenablement avant de la laisser se reposer au calme. A ce moment-là j'entendis crier anormalement. Il aurait été difficile de croire que cela tenait au fait qu'au dehors, on avait enlevé le cordon; les cris de l'enfant me surprirent réellement. Je laissai donc madame Ngiame et me penchai à la fenêtre pour regarder ce que l'on faisait au bébé. Je ne désirais pas spécialement vous raconter cette scène, je vous l'assure. Elle m'en donne encore des frissons. Mais puisque j'ai décidé de vous parler de cette histoire, j'irai jusqu'au bout.

C'était le même couteau que j'avais vu aiguiser par un homme lorsque j'étais monté par l'escalier et qui avait servi à couper le cordon ombilical du bébé. Quand je me penchai au-dehors, je vis que cet homme-là posait l'enfant sur le côté, étendait son bras droit; puis avec le couteau tranchant, il entailla délicatement le bras, exactement à la jointure de l'épaule. Je compris alors ce qu'était la tradition du village : cela consistait à enlever le bras droit de chaque nouveau né en même temps que son cordon ombilical. Ainsi, ne restait-il pour tous ces enfants sans exception, que le bras gauche.

J'en avais vu pourtant du sang, en tant que médecin; mais ce jour-là, épuisé après une telle journée, je sombrai évanoui en voyant que l'on estropiait ce bébé.

Je revins à moi dans la maison du chef Tenge et me retrouvai allongé sur un matelas. Assis, le chef Tenge me passa de l'eau fraîche sur la figure. Il sourit en me voyant ouvrir les yeux, puis il dit :

– "Docteur, dites donc, vous êtes plutôt sensible. Mais dans le fond, ce n'est pas si mal que vous vous soyez évanoui, car vous vous êtes épargné bien des histoires avec les autres. Tout s'est bien passé. L'enfant se porte à merveille, Ngiame aussi".

Je restais couché, immobile encore un moment, pour m'efforcer de retrouver tous mes esprits et me rendre compte de tout ce qui se passait autour de moi. Je ne pus finalement m'empêcher de demander au chef Tenge :

– "Chef, je n'y comprends rien! Je ne comprends vraiment pas pourquoi vous mutilez des enfants bien consitités?

– "La coutume le veut, docteur", me répondit-il simplement.

– "Quelle tradition débile! Chef! criai-je comme un fou. Je n'ai jamais vu de tradition aussi cruelle depuis le nombre d'années que je suis en vie!"

– "Docteur, si quelque chose est cruel, cela implique une cause aussi cruelle", fit le chef. "Nous avons élu des députés plusieurs fois. Pendant les campagnes éléctorales, ils nous ont fait de belles promesses : ils feraient ceci et cela pour le bien-être des villageois. Mais une fois élus, ils se sont rempli les poches à force de lever le bras à l'Assemblée. Ils sont tous devenus riches. Que nous ne mangions pas à notre faim, que nous soyions en difficultés, que nous mourions, cela ne les intéressait même pas. Ne trouvez-vous pas, Docteur, que ce qu'ils ont fait, eux, avec nous est cruel? Si cela s'était passé une seule fois, nous aurions fermé les yeux. Mais ils ne se sont pas gênés à l'Assemblée. Indignés, nous nous sommes réunis et nous avons décidé de prendre une nouvelle habitude : les enfants de ce village devraient être amputés du bras droit dès leur naissance; on leur laisserait seulement le bras gauche pour pouvoir travailler. Quand ils deviendraient adultes, ils n'auraient plus la possiblilité d'accepter des pots de vin en levant le bras au profit de qui que ce soit, et d'humilier leurs parents..."

บทความพิเศษ

ข้อควรคำนึงในการวิจัย เรื่อง "วัฒนธรรมพื้นบ้านเพื่อการพัฒนา" ในสังคมไทย

*กาญจนา แก้วเทพ**

ที่มาของความสนใจในการศึกษา

ประวัติศาสตร์ของวงวิชาการสังคมศาสตร์สมัยใหม่ของไทย เริ่มต้นด้วยการนำเอาความเชื่อและทฤษฎีที่มีต้นกำเนิดมาจากตะวันตกมาใช้อธิบายสภาพความเป็นจริงในสังคมไทย ทฤษฎีที่นับว่าเป็นกระแสหลักในวงวิชาการอาจจะนับได้ตั้งแต่ทฤษฎีกระบวนการทำให้ทันสมัย (Modernization Theory) ทฤษฎีพัฒนาสังคม (Development Theory) มาจนกระทั่งถึงทฤษฎีพึ่งพา (Dependency Theory) โดยมีทฤษฎีการวิพากษ์สังคมเป็นกระแสส่วนน้อย

* กาญจนา แก้วเทพ Doctorat de 3e cycle (Sociologie) Paris III
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ภาควิชาสื่อสารมวลชน
คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ในขณะที่ด้านหนึ่ง บรรดาทฤษฎีกระแสหลักเหล่านี้ได้สร้างคุณูปการระดับหนึ่งต่อแวดวงวิชาการ และต้องการเปลี่ยนแปลงความเป็นจริงในสังคมไทย แต่ในอีกด้านหนึ่ง เนื่องจากข้อเท็จจริงที่ว่า ในตัวทฤษฎีเหล่านี้เองก็มีข้อจำกัดในตัวเองอยู่แล้ว และยิ่งเพิ่มขีดจำกัดมากขึ้นเมื่อถูกนำมาใช้ในบริบทของสังคมไทย ขีดจำกัดดังกล่าวจึงได้สร้างข้ออ่อนทางทฤษฎี และได้สร้างปัญหาต่าง ๆ ในความเป็นจริง เราอาจพอประเมินได้ว่า ในขณะนี้ พัฒนาการของทฤษฎีตะวันตกเหล่านี้กำลังถึงทางตัน เพราะไม่สามารถจะอธิบายความเป็นจริงที่เกิดขึ้นต่อไปได้ และที่เกิดวิกฤตยิ่งกว่าในตัวทฤษฎีเองก็คือ ปัญหาและความสูญเสียต่าง ๆ ทางสังคม ไม่ว่าจะเป็นปัญหาทันสมัยแต่ไม่พัฒนา ปัญหาที่เพิ่ม GNP ได้แต่ช่องว่างระหว่างคนรวย–คนจน กลับขยายตัวอย่างไม่หยุดยั้ง ปัญหาสิ่งแวดล้อมเป็นพิษ ปัญหาความขัดแย้งในสังคมที่เพิ่มมากขึ้น ปัญหาการเสื่อม–ความชอบธรรมของสถาบันต่าง ๆ ในสังคม การแตกสลายของชุมชนหมู่บ้าน เป็นต้น ต่อหน้าปัญหาเหล่านี้ ทฤษฎีสังคมศาสตร์ที่มีอยู่ไม่สามารถจะอธิบายได้ ไม่สามารถจะเสนอมาตรการแก้ไขปัญหาเฉพาะหน้าและเร่งด่วนได้ และยังไม่มีทีท่าว่าจะสามารถให้ข้อเสนอสำหรับการแก้ไขเปลี่ยนแปลงโครงสร้างสังคมไทยทั้งหมดในระยะยาวได้

ในช่วงเวลาที่นักวิชาการกำลังพยายามค้นหาองค์ความรู้และทฤษฎีใหม่ ๆ อยู่นั้น เนื่องจากการพัฒนาด้านแนวคิดนั้น ต้องอาศัยเวลายาวนาน จึงเคลื่อนไหวไปได้ช้ากว่าการเปลี่ยนแปลงความเป็นจริงในหมู่ประชาชน โดยเฉพาะกลุ่มชนชั้นที่ต้องเผชิญกับปัญหาที่เป็นจริง และจำเป็นต้องหาทางรอดอย่างเร่งด่วน การทดลองเพื่อริเริ่มแก้ปัญหาด้วยตนเองของชาวบ้าน โดยไม่รั้งรอต่อทฤษฎีการพัฒนาสังคมใหม่ ๆ ได้เริ่มต้นขึ้น โดยอาศัยแวดวงนักพัฒนาที่ลงไปทำงานกับชาวบ้านที่ได้เป็นสะพานเชื่อมโยงถ่ายทอดบทเรียนและประสบการณ์ต่าง ๆ ของชาวบ้านทั้งในชนบทและในตัวเมืองให้สาธารณชนได้รับรู้ในวงกว้าง ตัวอย่างต่าง ๆ ที่ปรากฏก็เช่น กรณีการถอยออกจากระบบการผลิตแบบสมัยใหม่ของผู้ใหญ่วิบูลย์ เข็มเฉลิม การทำเกษตรแบบไร่นาสวนผสม การใช้สมาธิกรรมฐานเป็นรากฐานของโครงการพัฒนา การระดมทุนด้วยการทอดผ้าบำข้าว การจัดตั้งองค์กรเพื่อแก้ไขปัญหาด้วยตนเองของชุมชนแออัด เป็นต้น

อย่างไรก็ตาม การริเริ่มเหล่านี้ก็มีลักษณะเฉพาะท้องถิ่น กระทำได้ภายในเงื่อนไขพิเศษและยังขาดการวิเคราะห์ว่ามีเงื่อนไขและปัจจัยอะไรบ้างที่เกี่ยวข้อง ส่งผลให้ไม่สามารถนำไปประยุกต์ในที่อื่น ๆ หรือในระดับกว้างขึ้นได้ ในแง่นี้บทบาทของวิชาการด้านสังคมศาสตร์จึงมีส่วน

ที่จะช่วยแก้ไขปัญหาอุปสรรคดังกล่าวได้ ด้วยการนำเอาทักษะและวิธีการทางวิชาการไปศึกษาบทเรียนรูปธรรมเหล่านั้น เพื่อช่วยขยับขยายลักษณะเฉพาะท้องถิ่น (localize) ให้มีลักษณะเป็นสากล (universalize) มากขึ้น พร้อมทั้งช่วยยกระดับจากการปฏิบัติ (practice) ให้ขึ้นสู่ระดับทฤษฎี

ในทางกลับกัน ผลประโยชน์ที่จะหวนกลับมาสู่แวดวงวิชาการ ก็คือ ผลลัพธ์จากกระบวนการทำงานดังกล่าวนั้น ในระยะยาวแล้ว ก็เท่ากับเป็นการสั่งสมเพื่อสร้างองค์ความรู้เกี่ยวกับสังคมศาสตร์ไทยที่เริ่มจากสภาพความเป็นจริงของเราเอง และเป็นการสร้างความรู้ที่ขึ้นมาจากพื้นฐานวัฒนธรรมไทยเอง ซึ่งเราอาจจะตั้งชื่อองค์ความรู้ที่จะเกิดขึ้นนี้ว่า "ทฤษฎีการสร้างความรู้จากสภาพท้องถิ่น" (Indigenization) และในการนี้ เป้าหมายที่วงการสังคมศาสตร์ไทยได้ตั้งเอาไว้ว่า "เพื่อความเป็นไททางวิชาการและความเป็นไทยทางวิชาการ" เพื่อแก้ไขความตีบตันและเพื่อความอยู่รอดของทฤษฎีการพัฒนาสังคมก็อาจจะมีความเป็นไปได้ที่จะบรรลุมากขึ้น

อย่างไรก็ตาม ในกระบวนการสร้างองค์ความรู้จากสภาพท้องถิ่นนี้ มีข้อควรคำนึงดังต่อไปนี้

(๑) เราจะทำอย่างไรกับทฤษฎีสังคมศาสตร์ที่เรามีอยู่ และเราจะจัดความสัมพันธ์อย่างไรระหว่างทฤษฎีเก่าที่มีอยู่และทฤษฎีใหม่ที่จะเกิดขึ้นมา ในที่นี้มีข้อเสนอว่า ตามหลักการแล้ว ทฤษฎีสังคมศาสตร์ตะวันตกนั้นพัฒนาก่อตัวมาจากสภาพการณ์ที่เป็นจริงของสังคมตะวันตก และเมื่อนำมาประยุกต์ใช้กับสังคมไทยก็ย่อมจะมีหลักการบางอย่างที่เป็น "สากล" และสามารถใช้อธิบายได้ แต่ในอีกด้านหนึ่ง สังคมไทยเองย่อมมีลักษณะพิเศษเฉพาะตัวที่จะช่วยชี้ดวงว่า "หลักการสากล" นั้นจะนำมาใช้ได้ถึงแค่ไหน สำหรับข้อสรุปขั้นต้นในที่นี้ก็คือ Indigenization Theory คงจะสร้างขึ้นมาด้วยการประสานเชิงตรวจสอบทฤษฎีตะวันตก (รวมทั้งทฤษฎีตะวันออก ทฤษฎีแบบไทย) กับสภาพความเป็นจริงของสังคมไทย นี้ก็หมายความว่า สังคมไทยเรายังน่าจะใช้ทฤษฎีตะวันตกอยู่ หากทว่าในการใช้นั้นควรจะต้องปรับเปลี่ยนจากวิธีการแบบเดิม ๆ เพราะเท่าที่ผ่านมาในอดีตนั้น ดูเหมือนว่าในการประยุกต์เอาทฤษฎีตะวันตกมาใช้อธิบายสังคมไทยนั้น ทฤษฎีตะวันตกจะเป็น "ตัวใช้" สังคมไทยมากกว่าที่สังคมไทยจะเป็น "ผู้ใช้" ทฤษฎีตะวันตก ในบางกรณี Indigenization Theory จะต้องมีความเป็นอิสระในการพัฒนาองค์ความรู้ของตนด้วยความสามารถที่จะปฏิเสธฐานคติเบื้องต้น (basic assumption) บางอย่างของทฤษฎีเดิม ๆ ได้ เช่น

ฐานคติเบื้องต้นของทฤษฎีความทันสมัยที่เชื่อว่า บรรดาความเชื่อและความรู้ที่ชาวบ้านมีอยู่นั้นเป็นอุปสรรคต่อการพัฒนาระบบเศรษฐกิจและการเมืองสมัยใหม่ เป็นต้น

(๒) ลักษณะวิภาษวิธีระหว่างทฤษฎีและการปฏิบัติ เนื่องจากในบางส่วนของ Indigenization Theory นี้ เราจะสร้างขึ้นมาจากภาคปฏิบัติการที่มีอยู่แล้ว (มิใช่การนำเอาทฤษฎีไปปฏิบัติเช่นแต่ก่อน) ดังนั้น ปัญหาที่อาจจะเกิดตามมาอย่างแน่นอนก็คือ เราจะใช้อะไรเป็นตัวยืน เป็นตัวหลักยึด : ทฤษฎีหรือการปฏิบัติ ในที่นี้ถึงแม้จะไม่สามารถตอบปัญหาข้อนี้ได้ แต่อย่างน้อย เพื่อเป็นการลดความรุนแรงของปัญหานี้ (เช่นเดียวกับปัญหาที่อาจจะเกิดขึ้นได้ในข้อ ๑) เราอาจจะปรับเปลี่ยนกรอบวิธีคิดจากการมองความสัมพันธ์ในแนวตั้ง (Vertical) ระหว่างทฤษฎี–การปฏิบัติ คือมองว่าอะไรจะต้องกำหนดหรือจะต้องเหนืออะไรอย่างเด็ดขาดตายตัว มาเป็นการมองความสัมพันธ์ระหว่างทฤษฎี–การปฏิบัติในแนวนอน (Horizontal) เช่น อาจจะใช้มาตรการว่า ทั้งทฤษฎีและการปฏิบัติอาจจะผลัดกันเป็นตัวหลักยึด เป็นต้น อย่างไรก็ตาม เนื่องจากสภาพความเป็นจริงเปลี่ยนแปลงอยู่เสมอ ดังนั้น การปฏิบัติซึ่งย่อมไวต่อการปรับเปลี่ยน เช่นกัน ฉะนั้น ในท้ายที่สุดแล้ว เราก็คงต้องปรับทฤษฎีให้เข้ากับสภาพความเป็นจริง

(๓) ความสัมพันธ์ระหว่างภาพในระดับจุลภาคและมหภาค เนื่องจากการสร้าง Indigenization Theory นั้น คงจะเริ่มต้นด้วยการศึกษาแบบเน้นลักษณะชุมชน (community) ก่อน ซึ่งคงจะทำให้เห็นแต่ภาพระดับจุลภาค และยังไม่สามารถมองเห็นสังคมไทยทั้งหมด (society) ในระดับภาพรวมจนกว่าจะได้นำการศึกษาระดับจุลภาคมาสังเคราะห์เสียก่อน อย่างไรก็ตาม ก็ยังมีวิธีมองความสัมพันธ์ระหว่างจุลภาคและมหภาคในอีกแบบหนึ่งที่แตกต่างไปจากนี้ คือมองว่าเราไม่อาจจะแยกภาพจุลภาคและมหภาคให้แยกขาดดังกล่าวได้ แต่เราจะต้องมองว่า ในการมองภาพระดับจุลภาคนั้น เราจะเห็น*โครงสร้าง* ของระดับมหภาคด้วย เช่น ในการวิเคราะห์ชุมชนหมู่บ้านนั้น เราจะได้เห็นภาพของโครงสร้างสังคมในระดับมหภาคสอดแทรกในนั้นด้วย แต่ไม่ว่าเราจะมองความสัมพันธ์ระหว่างมหภาคและจุลภาคในแบบใดก็ตามสำหรับการศึกษาท้องถิ่นนั้น ก็คงต้องมีความเชื่อเบื้องต้นว่า จะต้องศึกษาความเชื่อมโยงระหว่างท้องถิ่นกับสังคมภายนอกระดับประเทศและระดับโลก รวมทั้งความเชื่อเรื่องลักษณะสองด้านของท้องถิ่น คือ ในด้านหนึ่งนั้นท้องถิ่นก็มีความสัมพันธ์กับภายนอก แต่ในอีกด้านหนึ่งนั้น ท้องถิ่นก็มีลักษณะที่เป็นอิสระระดับหนึ่งของตัวเอง

สำหรับในปัจจุบัน ปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นในสังคมไทย ช่วยให้เรามองเห็นประเด็นและลู่ทางที่อาจจะเริ่มต้นทำงานทางวิชาการที่เกี่ยวข้องกับเรื่องการวิจัย "วัฒนธรรมพื้นบ้านเพื่อการพัฒนา" ได้ ๒ หัวข้อใหญ่ ๆ คือ

(๑) การศึกษาเรื่องภูมิปัญญาชาวบ้าน

(๒) ความเชื่อและพิธีกรรมในสังคมไทย

โดยที่ทั้งสองหัวข้อนี้ไม่อาจจะแยกจากกันในความจริง เราเพียงแต่แบ่งแยกเพื่อความสะดวกในการเข้าสู่ปัญหาเท่านั้น

การศึกษาเรื่องภูมิปัญญาชาวบ้าน

หากการศึกษาด้านสังคมศาสตร์ไม่ได้มีเป้าหมายเพียงแต่จะ "อธิบายความเป็นจริง" เท่านั้นหากแต่ต้องการจะไปถึงขั้น "เข้ามามีส่วนร่วมบ้างในการเปลี่ยนแปลงสังคม" แล้ว การศึกษาสังคมศาสตร์ก็คงต้องมุ่งไปสู่การค้นหา "ขุมพลังที่มีอยู่ในสังคม" ซึ่งหมายรวมตั้งแต่ทรัพยากรบุคคลและทรัพยากรความรู้ ที่เราอาจจะเรียกรวม ๆ กันว่า "ภูมิปัญญาชาวบ้าน"

(๑) การตระหนักถึงการดำรงอยู่ของภูมิปัญญาชาวบ้าน ในการวิเคราะห์สังคมเท่าที่ผ่านมาเรามักจะวิเคราะห์ว่าพลังจากภายนอก ไม่ว่าจะเป็นรัฐ ระบบข้าราชการ ทุน หรือตลาดที่แทรกแซงเข้าไปทำลายชีวิตของชุมชนชนบท เรามักจะกล่าวถึงการแตกสลายของชุมชนเป็นส่วนใหญ่ อย่างไรก็ตาม ก็ยังมีข้อเท็จจริงว่า มีชุมชนบางแห่งที่ยังคงรักษาความเป็นอิสระเอาไว้ได้ บางแห่งแม้จะแตกสลายแต่ก็เป็นไปอย่างช้า ๆ และส่วนใหญ่ของการแตกสลายของชุมชนเนื่องจากพลังจากภายนอกนั้น ไม่ได้มีลักษณะแบบ "ยกเดียวจอด" ปรากฏการณ์ทั้งหมดนี้ช่วยให้ข้อสรุปแก่เราว่า ในชุมชนนั้นจะต้องมีพลังบางอย่างที่สามารถต้านทาน คัดง้าง ปฏิเสธ หรือถึงขั้นปะทะกับพลังภายนอก หน้าที่ของทฤษฎีสังคมศาสตร์ก็คือ การค้นหาว่าพลังในชุมชนนั้นคืออะไร มีศักยภาพแค่ไหน เพียงใด มีกระบวนการทำงานอย่างไร มีระบบและโครงสร้างอย่างไรบ้าง เป็นต้น

(๒) ความรู้แบบวิทยาศาสตร์กับความรู้แบบสังคม (Scientific knowledge/Social knowledge) ปัญหาประการหนึ่งที่อาจเกิดขึ้นในระหว่างการศึกษาเรื่องภูมิปัญญาชาวบ้านก็คือ ลักษณะและวิธีการได้มาซึ่งความรู้ที่นักวิชาการมีอยู่กับชาวบ้านนั้นเป็นคนละระบบกัน มีกรอบเค้าโครง ฐานคติและเกณฑ์วินิจฉัยแตกต่างกัน ตัวอย่างเช่น วิธีการได้ความรู้ของนักวิชาการ

นั้น ส่วนใหญ่จะได้มาจาก "วิธีการที่เป็นวิทยาศาสตร์" (สังเกต สรุปกฎ ทดลองซ้ำ อธิบายได้) แต่วิธีการได้ความรู้หลายอย่างของชาวบ้านนั้นอาจจะได้มาจากการสรุปผลการปฏิบัติที่เป็นจริง การลองผิดลองถูก หรือการใช้ญาณทัศนะ (insight) เป็นความรู้ที่อาจจะหาคำอธิบายไม่ได้ แต่ใช้งานอยู่ได้ในชีวิตประจำวันที่เรียกว่า "ความรู้แบบสังคม" เท่าที่ผ่านมา ในแวดวงวิชาการมักจะจำกัดว่า มีแต่ความรู้แบบวิทยาศาสตร์เท่านั้นที่เราถือว่าเป็น "ความรู้" นอกเหนือจากนั้นแล้วไม่ใช่ ประเด็นข้อขัดแย้งที่เราจะพบมากได้แก่ความขัดแย้งระหว่างการแพทย์หรือความเชื่อแบบเก่ากับการแพทย์แผนใหม่ และหลายครั้งความรู้แบบวิทยาศาสตร์จะไม่สามารถอธิบายปรากฏการณ์ทางสังคมบางอย่างได้ เช่น กรณีของหมอน้อย กรณีการรักษาพยาบาลของผีฟ้า นางเทียม หมอส่อง หมอธรรม เป็นต้น

ในเรื่องนี้ เราคงต้องศึกษา ทบทวน ไตร่ตรอง เพื่อขยับขยายพัฒนาความรู้ความเข้าใจในเรื่องนี้ให้มากขึ้น

(๓) ลักษณะรอบด้านครบทุกมิติชีวิตสังคมของภูมิปัญญาชาวบ้าน จากข้อเท็จจริงที่กลุ่มนักพัฒนาและนักวิชาการส่วนหนึ่งได้รายงานข้อมูลที่เกี่ยวกับองค์ความรู้ที่มีอยู่ในชุมชน ถึงแม้จะยังมิได้มีการวิเคราะห์อย่างลึกซึ้ง แต่จากการจัดจำแนกประเภทอย่างคร่าว ๆ เราก็อาจจะกล่าวสรุปในที่นี้ได้ว่า องค์ความรู้ในภูมิปัญญาของชาวบ้านนั้น ครอบคลุมมิติทุกด้านของชีวิตสังคม ดังตัวอย่างที่จะยกมากล่าวในที่นี้

– ระบบการผลิต : การจัดตั้งกลุ่มใช้แรงงาน (ระบบลงแขก) การจัดระบบการใช้ทรัพยากร (เช่น ระบบเหมืองฝาย) การจัดช่วงเวลาการผลิต–การทำงาน–การพักผ่อน การจัดสมดุลย์ระหว่างการหาและการใช้ผลผลิตทั้งในยามปกติและยามวิกฤต วิทยาการและเทคโนโลยีพื้นบ้าน การสืบทอดแรงงานการผลิต ระบบความเชื่อและสัญลักษณ์เกี่ยวกับการผลิต การจัดโครงสร้างและระบบการใช้อำนาจในการผลิต ระบบการตัดสินใจในกระบวนการผลิต การแบ่งปันผลผลิต ระบบการอนุรักษ์ธรรมชาติ (เช่น ความเชื่อเรื่องศาลปู่ตา) ระบบคุณค่าที่เกี่ยวกับการผลิตและการแบ่งปันผลประโยชน์ (เช่น การเลี้ยงควายผ่ากึ่ง)

– ระบบการใช้อำนาจ : กลุ่มผู้เฒ่าผู้อาวุโส ฮีตคอง การตรวจสอบอำนาจซึ่งกันและกันระหว่างผู้นำและผู้ตาม ระบบการจัดกลุ่มผู้นำเฉพาะกิจและผู้เชี่ยวชาญในชุมชน ระบบความ

เชื่อและสัญลักษณ์เกี่ยวกับอำนาจ (เช่น ความเชื่อเรื่องผี) การเลือกและการกำหนดคุณสมบัติของผู้นำ กลไกการทำหน้าที่ความสมานฉันท์ในหมู่บ้าน กลไกการจัดการกับความขัดแย้ง ระบบป้องกันหมู่บ้านจากภายนอก ระบบการควบคุมสังคม วิธีการลงโทษ ความหมายและความเข้าใจในแนวคิดเรื่องหน้าที่ สิทธิ ประชาธิปไตย ความยุติธรรมของชาวบ้าน รวมทั้งการจัดองค์กรให้เป็นไปตามหลักการดังกล่าว (ตัวอย่างการศึกษาเรื่องนี้ได้แก่ การศึกษาเรื่องเหมืองฝายของ อุไรวรรณ ตันกิมยง)

– ระบบการอยู่ร่วมกัน : การจัดการด้านสังคมสงเคราะห์ด้วยตัวเอง เช่น นโยบาย หลักการ และวิธีการปฏิบัติของกลุ่มออมทรัพย์ตามประเพณี หลักการสงเคราะห์เพื่อความอยู่รอดของทุกคนในหมู่บ้าน เช่น ประเพณีทานทอด การว่าจ้างคนจนในหมู่บ้าน การสืบทอดสถาบันสำคัญ ๆ เช่น ระบบการจัดหัวหมวดวัด กลุ่มถวายข้าวพระ การจัดกลุ่มลงข่วงรำไท้ วิธีการชักชวนให้คนเข้ากลุ่ม ฯลฯ การสืบทอดอุดมการณ์และจิตสำนึก ระบบสื่อสารในชุมชน การสันทนาการ กระบวนการหล่อหลอมกล่อมเกลาสมาชิกใหม่ กฎเกณฑ์ของสถาบันครอบครัว กลุ่มเครือญาติ กลุ่มเพื่อน

อย่างไรก็ตาม ในการศึกษาข้อมูลเหล่านี้ เราจำเป็นต้องค้นหาไปถึง เงื่อนไข ปัจจัย และกลไกต่าง ๆ ที่ทำหน้าที่หล่อเลี้ยงปรากฏการณ์ดังกล่าวด้วย ทั้งนี้เพื่อจะได้เข้าใจว่าปรากฏการณ์นั้นสูญหายไปได้อย่างไร และเพื่อเป็นลู่ทางสำหรับการรื้อฟื้นภูมิปัญญาบางอย่างที่น่าจะเป็นประโยชน์ต่อสังคมในอนาคต

(๔) *คุณูปการและขีดจำกัดของภูมิปัญญาชาวบ้าน* กระบวนการก่อตัวของภูมิปัญญาชาวบ้านคงจะเกิดมาจากการร่วมกันแสวงหาความรู้เพื่อเอาชนะอุปสรรคทางธรรมชาติและทางสังคมที่เป็นความจำเป็นในการดำรงชีวิต ความรู้ดังกล่าวได้สืบทอดต่อกันเรื่อยมา โดยอาจจะมีผู้ที่เรียกว่า "ปัญญาชนชาวบ้าน" เป็นแกนหลัก ลักษณะของการก่อตัวของความรู้ในแบบดังกล่าว ทำให้มีข้อได้เปรียบหลายประการ เช่น ปัญญาชนชาวบ้านเป็นชาวบ้านที่อยู่กับความเป็นจริงเอง จึงสามารถจะประสานสืบทอดความรู้ใหม่ ๆ ขึ้นมาจากฐานความรู้เดิมได้ และสร้างสิ่งใหม่จากกรอบระดับชุมชน ในแง่นี้หมายความว่า องค์ความรู้จากชุมชนนั้นจะมีลักษณะที่ปรับเปลี่ยนเคลื่อนไหวอยู่ตลอดเวลา และความรู้ที่เกิดขึ้นนี้จะมีลักษณะนำไปปฏิบัติใช้ได้จริง (practical)

อย่างไรก็ตาม เนื่องจากความรู้ดังกล่าวเกิดมาจากเงื่อนไขที่เฉพาะอย่างหนึ่ง เพื่อใช้งานภายใต้เป้าหมายเฉพาะอย่างหนึ่ง ตัวอย่างเช่น ระบบเหมืองฝายเป็นระบบการจัดองค์กรเพื่อจัดการปัญหาการใช้น้ำ เรายังไม่ทราบว่า หากจะพัฒนาขยับขยายให้กลุ่มดังกล่าวมีภารกิจครอบคลุมมาถึงปัญหาอื่น ๆ ด้วย จะเป็นไปได้หรือไม่ หรือการเหมืองฝายแบบเดิมนั้นใช้วัสดุที่เป็นไม้ซึ่งจำเป็นต้องมีการระดมแรงงานเพื่อซ่อมแซมเป็นประจำทุกปี แต่หากเปลี่ยนเป็นวัสดุถาวรแล้ว การเปลี่ยนแปลงที่ส่วนย่อยนี้ย่อมส่งผลกระทบถึงส่วนรวมทั้งหมด หรือตัวอย่างขีดจำกัดของช่วงอายุความยืนยาวต่อเนื่องของกลุ่มสะสมข้าวตามประเพณี เป็นต้นและแน่นอนว่า การตัดทอนอายุของกลุ่มข้าวดังกล่าวนั้น ย่อมมีเหตุผลอยู่เบื้องหลังที่เราจะต้องค้นหา

(๕) *ศักยภาพในการปรับเปลี่ยนของภูมิปัญญาดั้งเดิม และศักยภาพในการเข้ามามีส่วนร่วมในมิติต่าง ๆ ของสังคมอย่างเป็นผู้กระทำ* การศึกษาเรื่องภูมิปัญญาชาวบ้านนั้น นอกจากจะเป็นการแสวงหาความรู้จากพื้นฐานเดิมของเราเองแล้ว ในอีกด้านหนึ่ง ยังเป็นเรื่องของการตระหนักถึงศักยภาพที่จะประสานความรู้ใหม่เพื่อนำมาใช้ประโยชน์ในปัจจุบันได้ด้วย (ทั้งนี้เพราะลักษณะความรู้ดังกล่าวนั้นมิได้แข็งตัวหรือตายตัว หากแต่ยืดหยุ่นได้) รวมทั้งการตระหนักถึงศักยภาพในการเข้ามามีส่วนร่วมในมิติต่าง ๆ ของสังคมอย่างเป็นผู้กระทำ เพียงแต่จะมีการจัดเงื่อนไขให้เอื้ออำนวยต่อการสำแดงศักยภาพดังกล่าวเท่านั้น ตัวอย่างงานการศึกษาเรื่องการใช้โครงการเศรษฐกิจเพื่อพัฒนาการพึ่งตนเองของชาวบ้าน (กาญจนา–กนกศักดิ์ แก้วเทพ เป็นผู้วิจัย) ได้แสดงให้เห็นศักยภาพของชาวบ้านที่จะเข้ามามีส่วนร่วมในฐานะผู้กระทำการ (มิใช่เข้ามามีส่วนร่วมในฐานะสาวก) ข้อเสนอแนะจากการศึกษาเหมืองฝายของอุไรวรรณก็เช่นกัน ได้แสดงให้เห็นว่า รูปแบบของเหมืองฝายนั้นสามารถปรับเปลี่ยนได้โดยที่รากฐานดั้งเดิมของวัฒนธรรมยังมั่นคงอยู่ได้

(๖) *ภาระหน้าที่ของนักวิชาการ* ดังที่ได้กล่าวมาบ้างแล้วว่า ข้อเรียกร้องเบื้องต้นของนักวิชาการที่จะค้นคว้าหัวข้อนี้ก็คือ การตระหนักถึงการดำรงอยู่ เห็นคุณค่าและเห็นถึงพลังของภูมิปัญญาชาวบ้าน ต่อจากนั้น เพื่อการบรรลุเป้าหมายทางวิชาการที่จะอธิบาย (กระบวนการสร้าง Theory of Knowledge) และนำประโยชน์จากคำอธิบายนั้นมาใช้ในการปฏิบัติการ (กระบวนการสร้าง Theory of Practice) นักวิชาการก็มีหน้าที่ที่จะต้องแสวงหาความเข้าใจตั้งแต่จากระดับปรากฏการณ์ผิวเผินไปจนถึงระดับการวิเคราะห์เจาะลึกถึงโครงสร้าง ดังนั้น จากข้อมูลที่เรา

เก็บรวบรวมมาในระดับปรากฏการณ์ ไม่ว่าจะเป็นวิธีการปฏิบัติ สำนวนภาษา ความเชื่อ ข้อห้าม ฯลฯ เราก็คงต้องวิเคราะห์ลงไปถึงระบบการใช้เหตุผลที่อยู่เบื้องหลัง ผลจากการวิเคราะห์ดังกล่าวจะช่วยให้เราทำงานได้ลึกซึ้งในขั้นต่อไปได้อีก ๒ ประการคือ การจัดระบบและโครงสร้างวิธีคิด และโครงสร้างการให้คุณค่าและความหมายของชาวบ้านไทย

นอกจากนั้น เนื่องจากความเป็นจริงในปัจจุบัน ได้มีการตื่นตัวอย่างมากที่จะนำวัฒนธรรมประเพณี ความรู้ และความเชื่อในด้านต่าง ๆ ของชาวบ้านมา "ใช้ประโยชน์" ในงานปัจจุบันแทบจะทุกด้าน เช่น การนำพิธีกินน้ำสาบานมาใช้แก้ปัญหามือบืนล้างแค้น การทอดผ้าป่าข้าว การระดมแกมบังคับให้ลงแขก ฯลฯ การนำประโยชน์จากวัฒนธรรมประเพณีมาใช้นี้อาจจะเป็นผลทั้งคุณและโทษต่อองค์ความรู้ดั้งเดิมของชาวบ้าน ทั้งนี้ย่อมขึ้นอยู่กับวิธีการและความเข้าใจในการใช้ประโยชน์เหล่านั้น

ยกตัวอย่างเช่น เรื่องสมุนไพร ในระบบดั้งเดิมนั้น สมุนไพรเป็นเรื่องที่เกี่ยวข้องโยงใยอยู่กับเงื่อนไข และปัจจัยหลายตัว เช่น ตัวหมอยา ระบบคุณค่าของการเยียวยาและคนไข้ วิธีการปฏิบัติต่อตัวยาสมุนไพร ระบบการสืบทอดความรู้ ความเชื่อเรื่องสิงศักดิ์สิทธิ์ ฯลฯ ดังนั้น หากเราดึงแต่ประโยชน์จากตัวยาสมุนไพรมาใช้ โดยละเลยเงื่อนไขและปัจจัยแวดล้อมอื่น ๆ การนำเอาสมุนไพรมาใช้อาจจะให้ผลลบต่อชุมชนก็ได้ และนี่เป็นบทบาทประการหนึ่งของการศึกษาทางวิชาการที่จะสามารถให้ข้อเสนอแก่แนวทางการปฏิบัติในอนาคตได้อย่างหนักแน่นเพราะมีงานค้นคว้าเป็นหลักฐานรองรับ

ความเชื่อและพิธีกรรมในสังคมไทย

ในหัวข้อนี้ คงจะมีหลายส่วนที่เหลื่อมล้ำอยู่กับเรื่องภูมิปัญญาชาวบ้านที่ได้กล่าวไปแล้ว สำหรับเรื่องความเชื่อและพิธีกรรมนี้เป็นหัวข้อสำคัญที่ควรจะได้รับการศึกษาเป็นอย่างยิ่งในวงการสังคมศาสตร์ไทยหากเราต้องการจะรู้จักและเข้าใจสังคมไทยและคนไทยอย่างแท้จริง ทั้งนี้เพราะปรากฏการณ์ทางสังคมมากมายได้แสดงให้เห็นถึงความสำคัญของความเชื่อและพิธีกรรมที่มีต่อชีวิตทางสังคมและชีวิตปัจเจกบุคคลในสังคมเป็นอย่างยิ่ง เช่น การมีคอลัมน์ทำนายดวงชะตาในหนังสือพิมพ์และนิตยสารเกือบจะทุกฉบับ เป็นต้น ความสำคัญของความเชื่อและพิธีกรรมนี้มีปรากฏอยู่ในทุกปริมณฑลและทุกพื้นที่ของสังคม ไม่ว่าจะเป็นชุมชนชนบท ในตัวเมืองที่ทันสมัย ในสังคมระดับกว้าง ทุกแวดวงอาชีพ ทุกกลุ่มอายุ ทุกชนชั้น ฯลฯ

(๑) *หน่วยการวิเคราะห์* เราอาจจะแยกวิเคราะห์ความเชื่อออกเป็น ๒ ระดับของกิจกรรมทางสังคมคือ การวิเคราะห์ความเชื่อในชีวิตประจำวัน และการวิเคราะห์ความเชื่อในพิธีกรรม เพื่อดูว่าในกิจกรรมทั้ง ๒ ระดับนั้น มีบรรดากลุ่มก้อนของความเชื่อ เคล็ดลับ คำสั่งข้อห้ามอะไรบ้างที่ปฏิบัติกันอย่างกว้างขวาง (ทั้งในระดับกลุ่มและบัจเจกบุคคล) ตัวอย่างเช่น การเสี่ยงเซียมซี ตรวจดวงชะตา สะเดาะเคราะห์ แก้บน ฯลฯ

(๒) *การศึกษาเรื่องบทบาทของความเชื่อและพิธีกรรมในการรวมกลุ่ม* โดยเฉพาะอย่างยิ่งการรวมกลุ่มตามแบบประเพณีของชาวชนบทจะขาดสัญลักษณ์แห่งความเชื่อและพิธีกรรมไม่ได้ ที่รู้จักกันดีคือระบบผีต่าง ๆ รวมทั้งการทำพิธีที่เกี่ยวกับการไหว้ผี เช่นผี เป็นต้น หรือพิธีกรรมทางพุทธศาสนาก็เช่นกันสิ่งที่อาจจะวิเคราะห์ได้ก็คือ บทบาทและหน้าที่ (ทั้งที่เคยเป็นมาและที่ได้แปรรูปไปบ้างแล้ว) ของความเชื่อเหล่านี้ที่มีการรวมกลุ่ม องค์ประกอบของความเชื่อและพิธีกรรม เงื่อนไขและปัจจัยส่งเสริม กลไกการธำรงรักษาและกลไกการทำลาย ผลกระทบที่เกิดตามมา ฯลฯ

(๓) *การศึกษาเรื่องการใช้ความเชื่อและพิธีกรรมเพื่อผลประโยชน์ในปัจจุบัน* ดังได้กล่าวมาแล้วว่า การใช้ประโยชน์จากวัฒนธรรมเดิมที่มีอยู่นั้น อาจจะเป็นทั้งการใช้ประโยชน์อย่างหยาบหรือการใช้อย่างลึกซึ้งเข้าใจ การเลือกใช้แต่รูปแบบหรือการใช้ทั้งรูปแบบและเนื้อหาสาระ การนำมาใช้ประโยชน์ทั้งในทางที่ควรหรือในทางที่มิชอบ อย่างไรก็ตาม เราก็ต้องยอมรับว่าการใช้ประโยชน์จากความเชื่อและพิธีกรรมต่าง ๆ เพื่อผลประโยชน์ในปัจจุบันนั้นมีอย่างแพร่หลายมาก นับตั้งแต่ระดับชุมชน เช่น การรื้อฟื้นพิธีเรียกขวัญข้าวหรือขวัญควายในการตั้งกลุ่มธนาคารข้าว–ควาย ไปจนกระทั่งถึงการทำพิธีตรวจดูดวงชะตาของดาราที่จะมาแสดงภาพยนตร์ เป็นต้น สำหรับการวิเคราะห์ปรากฏการณ์เหล่านี้ ควรจะศึกษามิติด้านเศรษฐกิจและการเมืองของความเชื่อและพิธีกรรมเหล่านี้ เช่น ความเชื่อมโยงระหว่างระบบธุรกิจสมัยใหม่กับความศักดิ์สิทธิ์ในกรณีของวงการพระเครื่อง ศาลเจ้า การเลื่อนยศตำแหน่งโดยเชื่อถือการสมพงษ์ทางดวงชะตา เป็นต้น

(๔) *การพัฒนาทฤษฎีเกี่ยวกับเรื่องความเชื่อและพิธีกรรม* จากการศึกษาในหัวข้อนี้นักวิชาการอาจจะต้องการกรอบทางทฤษฎีบางอย่างเป็นเครื่องชี้นำการศึกษา เช่น ทฤษฎีเรื่องความศักดิ์สิทธิ์ ทฤษฎีเรื่องการให้ความหมาย และในขณะเดียวกัน ประโยชน์ที่อาจจะได้รับจากการนำ

เอาทฤษฎีสังคมศาสตร์มาใช้วิเคราะห์สภาพความเป็นจริง ก็อาจจะเป็นความก้าวหน้าในการพัฒนาทฤษฎีใหม่ ๆ ขึ้นมา เช่น งานศึกษาเรื่อง "ผีเจ้านาย" ของฉลาดชาย รมิตานนท์ ก็ได้ให้ทฤษฎีเรื่องการประสานระหว่างอำนาจทางการเมืองและศาสนา งานเรื่อง "นุ่งเหลือง–นุ่งดำ" ของชิเกฮารุ ทานาเบ้ ได้ปูพื้นฐานเรื่องแหล่งกำเนิดแบบต่าง ๆ ของความศักดิ์สิทธิ์ในสังคมไทยเป็นต้น

(๕) การเลือกวิเคราะห์แบบกรณีศึกษา ปัจจุบันสังคมไทยมีวัตถุดิบจำนวนมากที่อาจจะนำมาใช้เป็นกรณีเฉพาะสำหรับศึกษามิติต่าง ๆ ของความเชื่อและพิธีกรรม เช่น กลุ่มธรรมกาย กลุ่มสันติอโศก ซึ่งเป็นกลุ่มที่สามารถจะประสานทั้งความรู้ด้านเศรษฐกิจ ความรู้ในการจัดตั้งองค์กร การจัดระบบการสื่อสารในองค์กร และหลักธรรมของศาสนาเข้าด้วยกัน รวมทั้งอาจจะศึกษาผลกระทบของกลุ่มแบบนี้ที่จะมีต่อสังคมระดับกว้าง

ในท้ายที่สุดนี้ จากการศึกษาวิจัยในประเด็นต่าง ๆ ที่กล่าวมานั้น นอกเหนือไปจากองค์ความรู้ทางทฤษฎีที่เราจะได้พัฒนาเพิ่มพูนขึ้นมาแล้ว ก็ยังเป็นโอกาสในการพัฒนาด้านวิธีการศึกษาทางสังคมศาสตร์แบบใหม่ ๆ อีกด้วย เช่น การวิจัยเชิงคุณภาพ การวิจัยแบบมีส่วนร่วม การวิจัยเพื่อสร้างจิตสำนึก หรือ Action Research นอกจากนั้น เราอาจจะนำเสนอแบบจำลองของโครงสร้างสังคมของชุมชนหมู่บ้านหรือสังคมระดับภาคขึ้นมา เพื่อวิเคราะห์หาอดีต ปัจจุบัน และอนาคตที่อาจเป็นไปได้ โดยการใช้วิธีการทางประวัติศาสตร์ค้นหาเงื่อนไข กลไก และพลังแห่งการเปลี่ยนแปลงสังคมในระดับต่าง ๆ

หน้าบรรณาธิการ

วารสารอักษรศาสตร์ ปีที่ ๒๐ ฉบับที่ ๑ ในมือของท่านนี้ เป็นฉบับ **ลมหายใจชนบท** ดังที่เราได้เกริ่นไว้ในฉบับก่อน บทความจำนวนกว่าสิบบทที่บรรจุไว้ในฉบับนี้คงจะเน้นให้เห็นถึงความหลากหลายของ "ชนบท" ในแนวต่าง ๆ กัน

นับตั้งแต่ *พระลอตามไก่ : ความงามหรือความเป็นความตาย* ซึ่งเสนอมุมมองใหม่จากเนื้อหาเดิมของวรรณคดีอมตะอันมีที่มาจากนิทานพื้นบ้านแถบภาคเหนือ ความเป็นพื้นบ้านนั้นแฝงอยู่อย่างลึกซึ้งเช่นเดียวกับปัญหาของครอบครัวและสังคมไทยที่สะท้อนออกมาอย่างแนบเนียนใน *ตัวเอกและตัวร้ายในนิทานจักร ๆ วงศ์ ๆ* ส่วน *ศรีธนญชัยเยอรมัน* นั้น นอกจากจะแสดงให้เห็นถึงความเจ้าปัญญาแบบชาวบ้านที่เป็นลักษณะสากลแล้ว ยังอาจเป็นตัวอย่างของการศึกษาเปรียบเทียบนิทานชาวบ้านอีกด้วย

อาหารการกิน : กินข้าวกินผัก เป็นบทความที่เราภาคภูมิใจที่ได้มีโอกาสนำเสนอ ไม่เพียงเพราะผู้เขียนเป็นผู้ทรงคุณวุฒิที่เชี่ยวชาญทั้งในด้านภาษาศาสตร์และวัฒนธรรม หากยังเป็นบทความที่สื่อให้เห็นความหมายของชื่อฉบับ **ลมหายใจชนบท** อย่างแท้จริง

โนและเคียวเง็น *Braving The American Prairie* และ *Gabriel Oak : A Pastoral Hero* แม้จะอยู่ในวัฒนธรรมที่ต่างออกไป แต่ก็ล้วนแสดงให้เห็นชีวิตจิตใจของชาวบ้านและชนบท อันเป็นพื้นฐานของวัฒนธรรมของแต่ละชาติ ส่วน *การเลี้ยงผีที่เมืองแปดริ้ว* เป็นการสะท้อนของระบบความเชื่อที่ยังแฝงอยู่ในลมหายใจของชนบทที่กำลังอยู่ในขั้นตอนของความเปลี่ยนแปลง

ในฉบับนี้เราไม่มีบทคัดย่อวิทยานิพนธ์ แต่รายงานผลการวิจัยเรื่อง *โครงสร้างของการเสนอความตลกในบทละครนอก* ก็เป็นงานวิจัยที่มีคุณค่าน่าสนใจอย่างยิ่ง เช่นเดียวกับบทความพิเศษ *ข้อควรคำนึงในการศึกษาวิจัย "วัฒนธรรมพื้นบ้านเพื่อการพัฒนา" ในสังคมไทย* ซึ่งไม่เพียงเสนอข้อควรคำนึง แต่ยังเสนอแนวทางการประยุกต์ทฤษฎีให้เกิดผลในทางปฏิบัติอย่างแท้จริงอีกด้วย

ในภาค *บทกวี เรื่องสั้น เรื่องแปล* เราได้สรรหาความหลากหลายทั้งในแง่รสชาติทางวรรณศิลป์และคุณค่าทางวิชาการ เพื่อปรุงแต่งความบันเทิงที่มีสาระแห่งเนื้อหา ดังที่ท่านได้เห็นอยู่นี้

ลมหายใจชนบท สืบต่อชีวิตของชนบท และส่งผ่านมาถึง **มนุษย์ในเมืองใหญ่** อันเป็นเนื้อหาสาระในฉบับหน้าของเรา

อย่าลืมถามหา **วารสารอักษรศาสตร์** ที่พรั่งพร้อมด้วยเนื้อหา สะดุดตาในรูปโฉม

กองบรรณาธิการ

วารสารภาษาและวรรณคดีไทย ๔ : ๓ (ธันวาคม ๒๕๓๐)

วารสารกึ่งวิชาการของศูนย์ภาษาและวรรณคดีไทย
คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เล่มล่าสุด พรั่งพร้อมด้วยบทความน่าอ่านมากมาย เช่น

- วิวัฒนาการของร่ายในวรรณคดีไทย
- พระอินทร์
- ละครดึกดำบรรพ์ : การทดลองศิลปะการละครอย่างใหม่ของสมเด็จ ฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์
- คำกับความหมาย
- ว่าด้วยโครงสร้างบทกริยา – บทเสริมในภาษาไทย
- หน้าที่และความหมายของคำ เลย ในภาษาไทย
- ความสัมพันธ์ระหว่างรามายณะของวาลมีกิและรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๑

และคอลัมน์ประจำอื่น ๆ

สั่งซื้อธนาณัติ หรือ เช็คไปรษณีย์ ป.ณ. จุฬาลงกรณ์ในนาม

ผู้จัดการวารสารภาษาและวรรณคดีไทย
คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
กรุงเทพ ฯ ๑๐๕๐๐

ใบบอกรับเป็นสมาชิก วารสารอักษรศาสตร์

ข้าพเจ้าขอสมัครเป็นสมาชิกวารสารอักษรศาสตร์ ตั้งแต่ฉบับปีที่.....เล่มที่.....

ประเภท ☐ ๑ ปี (๒ เล่ม) ๕๐ บาท

☐ ๓ ปี (๖ เล่ม) ๑๔๐ บาท

ได้ส่งเงินค่าสมาชิกมาแล้ว จำนวน.....บาท

โดยทาง ธนาณัติ/เช็คไปรษณีย์เลขที่.....

สั่งจ่าย **ป.ณ. จุฬาลงกรณ์** ในนาม

ผู้จัดการวารสารอักษรศาสตร์

คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ถนนพญาไท กรุงเทพฯ ๑๐๕๐๐

โปรดส่งหนังสือให้ตามตำบลที่อยู่ดังนี้

ชื่อ.....

ที่อยู่.....

.....

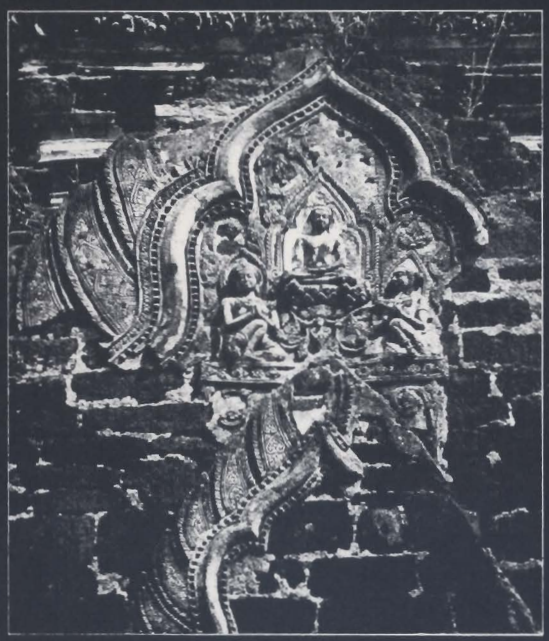
.....

ลงชื่อผู้สมัคร.....

วันที่.....

พิมพ์ที่โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย โทร. ๒๑๕๓๖๒๖
นายวันชัย ศิริชนะ ผู้พิมพ์ผู้โฆษณา กุมภาพันธ์ ๒๕๓๑
๓๐๑๒–๑๖๒/๘๐๐

หนังสือที่คุณต้องมีไว้
รูปแบบและการสืบเนื่องของศิลปะวัฒนธรรมไทย



หนังสือรวบรวม ๑๐๒ ภาพถ่ายแหล่งโบราณสถาน และชีวิตไทย ๆ ตั้งแต่ปี ๒๕๑๗ และบางภาพ ซึ่งถ่ายเมื่อปี ๒๕๐๗
โดยมุมกล้องของ น.ณ ปากน้ำ คำนำของ ศรีศักร วัลลิโภดม แม้ในความเป็นจริง จะหา **รูปแบบ** หรือการสืบเนื่อง
แทนไม่ได้แล้ว
แต่หนังสือเล่มนี้ คือ ประจักษ์พยาน ของมรดกอารยธรรมที่ "เคยมี" "เคยเป็น" และคุณเป็น "เจ้าของร่วม"
จะมีไว้เอง หรือให้เป็นของขวัญ ก็สมควรทั้งนั้น

สำนักพิมพ์เมืองโบราณ จัดจำหน่าย โทร. ๒๘๑-๙๐๔๑