ทรรศนะของนักวรรณคดีสันสกฤต ว่าด้วยตัวละครปรปักษ์

นาวิน วรรณเวช

บทคัดย่อ

บทความนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาทรรศนะของนักวรรณคดีสันสกฤตเกี่ยวกับตัวละครปรปักษ์จากตำราการประพันธ์สันสกฤตรวมทั้งอรรถกถา เนื่องจากเป็นแนวคิดที่ยังไม่เคยมีผู้ใดสำรวจไว้ ผลการวิจัยพบว่าแม้ว่าวรรณคดีสันสกฤตจะปรากฏตัวละครปรปักษ์ที่สำคัญหลายตัวก็ตาม แต่ตำราการประพันธ์สันสกฤตแสดงให้เห็นว่าตัวละครปรปักษ์เป็นตัวละครที่ไม่สำคัญในทฤษฎีวรรณคดีสันสกฤต ดังจะเห็นได้จากการใช้คำว่า “ประตินายกะ” ซึ่งเป็นการนำคำว่า “นายกะ” มาใช้เป็นตัวตั้ง และความคิดเกี่ยวกับลำดับการเล่าเรื่อง กล่าวคือ เรื่องของประตินายกะไม่ควรเล่าก่อนนายกะ ตำราต่าง ๆ มักไม่กล่าวถึงประตินายกะหรือหากกล่าวถึงก็เป็นการกล่าวโดยรวมว่าเป็นตัวละครฝ่ายตรงข้ามกับนายกะเท่านั้น นอกจากนี้เหตุผลสำคัญประการหนึ่งคือประตินายกะเป็นตัวละครที่ไม่เกี่ยวเนื่องกับศฤงคารรสเหล่านี้ทำให้ประตินายกะเป็นตัวละครไม่สำคัญในทฤษฎีวรรณคดีสันสกฤตไปโดยปริยาย

On Antagonist: Attitude of Sanskrit Literary Theorists

Nawin Vannavach

Abstract

The objective of this article is to study the concept of antagonists in *Sanskrit* poetics and their commentaries as it is an area left unexplored. The findings show that antagonists are prevalent in *Sanskrit* literatures but do not play significant roles in Sanskrit poetics, as can be seen from the word *Pratināyaka*, which reflects taking the protagonist or *Nāyaka* as a principal character. The notion about sequence of narration must be noted; i.e., in the storyline antagonist's appearance should come after protagonist's. Also the content of the antagonist in textbooks is either rare or mentioned stereotypically. Besides, the other reason, rather important, is the *Sanskrit* antagonist has nothing to do with the love sentiment (*śṛṅgāra rasa*). Therefore it can be concluded that antagonist is insignificant in *Sanskrit* poetics.

บทนำ

1. ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

วรรณคดีสันสกฤตหลายเรื่องมักแสดงให้เห็นคู่ตรงข้ามระหว่างตัวละครหลักกับตัวละครปรปักษ์ซึ่งปรากฏอยู่ในรูปของตัวละครฝ่ายธรรมะและตัวละครฝ่ายอธรรม เช่น ตำนานเรื่องพระอินทร์สังหารอสูรวฤตระในคัมภีร์ฤคเวท และในมหาภารตะฝ่ายปาณฑพซึ่งเป็นฝ่ายธรรมะสู้รบกับฝ่ายเการพซึ่งเป็นฝ่ายอธรรม เป็นต้น ภาษาสันสกฤตเรียกตัวละครปรปักษ์ที่แสดงลักษณะอธรรมเช่นนี้ว่า ประตินายกะ (pratināyaka) ส่วน “พระเอก” ซึ่งเป็นตัวละครหลักเรียกว่า นายกะ (nāyaka)

แม้ว่าตัวละครปรปักษ์จะปรากฏในวรรณคดีสันสกฤตหลายเรื่อง น่าสังเกตว่ารายละเอียดทางทฤษฎีของประตินายกะกลับมีน้อยมากหรือไม่มีเลยในตำราบางเล่ม การมีน้อยหรือไม่มีทฤษฎีเกี่ยวกับประตินายกะนั้นจะหมายความว่าอย่างไร การศึกษาแนวคิดเรื่องประตินายกะในทฤษฎีวรรณคดีสันสกฤตอาจทำให้เราเห็นความสัมพันธ์ระหว่างประตินายกะกับตัวละครอื่น ๆ ในทฤษฎีวรรณคดีสันสกฤตได้บ้าง

2. วัตถุประสงค์

เพื่อศึกษาให้เข้าใจว่าทฤษฎีวรรณคดีสันสกฤตมีแนวคิดเกี่ยวกับตัวละครปรปักษ์อย่างไร แนวคิดนั้นมีข้อน่าสังเกตอย่างไรบ้าง

3. วิธีการศึกษา

(1) รวบรวมและแปลข้อมูลปฐมภูมิอันได้แก่ตำราการประพันธ์สันสกฤตต่าง ๆ เช่น กาวยาทรรศะ สาหิตยทรรปณะ เป็นต้น

(2) วิเคราะห์ และวินิจฉัยข้อมูล

(3) สรุปความคิดเห็น

4. ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

ตระหนักถึงความสำคัญเชิงทฤษฎีของตัวละครปรปักษ์ และสามารถนำไปศึกษาเปรียบเทียบกับองค์ความรู้เรื่องตัวละครปรปักษ์ของในทฤษฎีวรรณคดีอื่น ๆ ที่มิใช่ทฤษฎีวรรณคดีสันสกฤตได้

ทรรศนะของนักวรรณคดีสันสกฤตว่าด้วยตัวละครปรปักษ์

1. ลักษณะทั่วไปของทฤษฎีวรรณคดีสันสกฤต

เจตนา นาควัชระ (2514, น.1) กล่าวถึงความสัมพันธ์ระหว่างทฤษฎีวรรณคดีกับงานวรรณคดีว่า "...นักวิจารณ์วรรณคดีที่มีประสบการณ์มากได้อ่านมามาก... ก็ย่อมต้องสร้างหลักบางประการที่ตนเชื่อว่าใช้ได้ในการวินิจฉัยวรรณกรรมต่าง ๆ" ความคิดที่อยู่เบื้องหลังคำกล่าวนี้ก็คือทฤษฎีวรรณคดีย่อมเกิดหลังวรรณคดี การเป็นนักวิจารณ์วรรณคดีนั้นมาจากการตกผลึกทางความคิดจากประสบการณ์การอ่านวรรณคดีต่าง ๆ มาในระดับหนึ่งจนกระทั่งบอกได้ว่าวรรณคดีที่ดีนั้นควรเป็นอย่างไร มีองค์ประกอบอะไร ควรหลีกเลี่ยงอะไร ฯลฯ งานทฤษฎีวรรณคดีเหล่านั้นจึงดูเหมือนเป็นงานวิจัยทางวรรณคดี เพราะเมื่อนักวรรณคดีจะแสดงความคิดนั้นในบางครั้งต้องมียกตัวอย่างประกอบซึ่งนักวรรณคดีก็จะยกมาจากวรรณคดีเรื่องต่าง ๆ ที่ตนเคยได้อ่านเพื่อเพิ่มความเข้าใจหรือให้เห็นประเด็นที่ตั้งไว้เป็นรูปธรรมมากยิ่งขึ้น ความคิดเห็นของนักวรรณคดีจึงสะท้อนให้เห็นรสนิยมในการเสพวรรณคดีของนักวรรณคดีเอง เราจึงเห็นได้ว่าทฤษฎีวรรณคดีต่าง ๆ แยกย่อยออกเป็นสำนักต่าง ๆ ตามรสนิยมของนักวรรณคดีแต่ละคน วรรณคดีจึงเป็นเสมือนข้อมูลเบื้องต้นให้นักวรรณคดีศึกษาและคิดวิเคราะห์วิจารณ์จนสร้างงานทางทฤษฎีออกมานั่นเอง อย่างไรก็ตามในทางกลับกัน ทฤษฎีเองก็อาจส่งอิทธิพลต่องานวรรณคดีบ้างก็ได้เหมือนกัน ในกรณีที่ทฤษฎีนั้นมีผู้นิยมและใช้เป็นคู่มือประกอบการประพันธ์ ทฤษฎีที่เป็นเพียง "ความเห็น" ในเบื้องต้น ก็อาจเถลิงขึ้นเป็นคัมภีร์ ซึ่งถือว่าเป็นการเปลี่ยนแปลงสถานะตัวทฤษฎีนั้นได้

วรรณคดีสันสกฤตก็มีลักษณะการสร้างทฤษฎีและการสร้างงานที่ไม่ต่างจากนี้มากนัก กล่าวคือวรรณคดีเกิดก่อนทฤษฎี ทฤษฎีวรรณคดีสันสกฤตที่เก่าที่สุดคือ

นาฏยศาสตร์ของภรตมุนี ก็สำเร็จสมบูรณ์ในคริสต์ศตวรรษที่ 1 (กุสุมา รักษมณี, 2549, น.46) แต่งานการละครมีก่อนหน้านั้นมานานแล้วดังจะเห็นได้จากภาสะกวีผู้ซึ่งมีชีวิตอยู่และรุ่งเรืองอยู่ในช่วงเวลา 450–370 ปีก่อนคริสต์กาล (Kale, 2005, p.xxix) ภาสะแต่งละครไว้ถึง 13 เรื่องด้วยกัน บางเรื่องก็ไม่เป็นไปตามทฤษฎีการละคร เช่น เรื่อง*อูรุภังคะ*ที่มีฉากตัวละครถูกฆ่าตายบนเวทีซึ่งในตำราการละครสันสกฤตถือกันว่าความตายนั้นไม่เป็นมงคล “...ละครสันสกฤตจึงไม่มีโศกนาฏกรรม (Tragedy)” (มณีปิ่น พรหมสุทธิรักษ์, 2551, น.69) งานของภาสะจึงแสดงว่าตำราการละครอาจยังไม่มีบทบาทต่อความคิดของกวี ในขณะที่สมัยหลังกวีผู้แต่งบทละครสันสกฤตมีแนวโน้มจะเดินรอยตามกฎเกณฑ์ที่วางไว้ในตำราบทละครต่าง ๆ

โดยทั่วไปแล้วถือกันว่าทฤษฎีวรรณคดีสันสกฤตที่สำคัญมีอยู่ 8 ทฤษฎีด้วยกัน ได้แก่ *ทฤษฎีรส* ว่าด้วยอารมณ์ของผู้อ่าน *ทฤษฎีอลังการ* ว่าด้วยความงามในการประพันธ์ *ทฤษฎีคุณ* ว่าด้วยลักษณะเด่นของการประพันธ์ *ทฤษฎีรีติ* ว่าด้วยลีลาในการประพันธ์ *ทฤษฎีธวนิ* ว่าด้วยความหมายแฝงในการประพันธ์ *ทฤษฎีวโกรกติ* ว่าด้วยภาษาในการประพันธ์ *ทฤษฎีอนุมิติ* ว่าด้วยการอนุมานความหมายในการประพันธ์ และ*ทฤษฎีเอาจิตยะ* ว่าด้วยความเหมาะสมในการประพันธ์ ความคิดของทฤษฎีเหล่านั้นในบางกรณีก็มีลักษณะคาบเกี่ยวกันอยู่บ้างดังที่กุสุมา รักษมณี (2549, น.45) กล่าวว่า

> อันที่จริงความคิดในแต่ละทฤษฎีมิใช่จะแยกออกจากกันเป็นเอกเทศเสียทีเดียว บางทฤษฎียังมีลักษณะร่วมอยู่กับทฤษฎีอื่น เช่น รีติ ซึ่งถือว่าลีลาต้องมีคุณเป็นลักษณะเด่น บางคนจึงเรียกแนวคิดนี้ว่า คุณ-รีติ เช่นเดียวกับนักทฤษฎีรสกลุ่มหนึ่งซึ่งถือว่าวรรณคดีที่จะก่อให้เกิดรสได้จะต้องใช้ภาษาที่มีความหมายแนะ จึงเรียกแนวคิดนี้ว่า รส-ธวนิ

ความคิดอีกประการหนึ่งที่สนับสนุนคำกล่าวข้างต้นก็คือทฤษฎีวรรณคดีสันสกฤตอาจไม่มีบุคคลใดบุคคลหนึ่งที่ผูกขาดหรือถือกันว่าเป็นเจ้าทฤษฎีแต่เพียงผู้เดียว การนำเสนอความคิดใหม่ก็มักจะมีความคิดเดิมเป็นรากฐานประกอบอยู่ด้วย

เช่น ตำรา*กาวยาทรรศะ*ของทัณฑิน เรามักเข้าใจว่าทัณฑินเป็นเจ้าทฤษฎีคุณ-รีติ แต่หากได้อ่าน*กาวยาทรรศะ*ทั้งหมดก็จะเห็นว่าทัณฑินเพียงแต่กล่าวไว้คร่าว ๆ เท่านั้น เรื่องที่ทัณฑินกล่าวอย่างละเอียดก็คือเรื่องอลังการดังจะเห็นได้จากปริจเฉทที่ 3 และเขากล่าวอย่างชัดเจนว่าอลังการนั้นเป็นสรีระของกวีนิพนธ์ นักวิชาการบางคนจึงมีความเห็นว่าทัณฑินเป็นนักทฤษฎีอลังการมากกว่า (ดู Winternitz, 2008, pp.13–18) หรือในกรณีของทฤษฎีเอาจิตยะหรือความเหมาะสมในการประพันธ์ที่เกษเมนทระได้เสนอไว้ใน *เอาจิตยวิจารจรรจา* ซึ่งเป็นเรื่องของการสังเคราะห์ทฤษฎีต่าง ๆ ที่มีมาก่อนหน้าทั้งในเรื่องรส อลังการ คุณ ฯลฯ งานของเกษเมนทระดังกล่าวชี้ให้เห็นว่าวรรณคดีที่ดีไม่ได้ขึ้นอยู่กับปัจจัยอย่างอื่น หากขึ้นอยู่กับการที่กวีจัดการกับปัจจัยเหล่านั้นให้เหมาะสม

ทฤษฎีวรรณคดีต่าง ๆ จึงเป็นเสมือนสนามประลองความคิดสำหรับนักวรรณคดีให้คิดใคร่ครวญ โต้แย้ง หรือสนับสนุนมาเป็นเวลานานร่วมหลายศตวรรษ หากพิจารณาตามลำดับเวลา ทฤษฎีวรรณคดีสันสกฤตที่มีมาแต่แรกเริ่มก็คือรสกับอลังการ ในยุคต่อมาเป็นเรื่องของคุณกับรีติ แล้วจึงเกิดความคิดเรื่องธวนิและอื่น ๆ ตามลำดับ ทฤษฎีวรรณคดีสันสกฤตจึงเสมือนหนึ่งว่าเริ่มต้นจากรูปธรรมไปสู่นามธรรม จะเห็นได้ว่าทฤษฎีวรรณคดีสันสกฤตยึดโยงกับทฤษฎีการละครมาก่อน ความรู้เรื่องทฤษฎีวรรณคดีสันสกฤตเป็นส่วนหนึ่งของการแต่งบทละครให้ประทับใจผู้ชม เราจึงพบเนื้อหาการแต่งคำประพันธ์ในตำราการละครต่าง ๆ เช่น *นาฏยศาสตร์*ของภรตมุนี *ทศรูปกะ*ของธนัญชัย *นาฏยทรรปณะ*ของรามจันทร์และคุณจันทร์ เป็นต้น ต่อมาในสมัยหลังเรื่องของการอ่านหรือการแต่งกวีนิพนธ์จึงโดดเด่นมากกว่าเรื่องการละคร ตำราหลายเล่มเน้นเรื่องการประพันธ์ของกวีอย่างเดียว เช่น *กวิกัณฐาภรณะ*กับ*สุวฤตติติลกะ*ของเกษเมนทระ และ*กุวลยานันทะ*ของอัปปยทีกษิต เป็นต้น ในแง่ของความคิดที่จะประเมินค่าวรรณคดีก็เช่นกัน การจะวินิจฉัยว่าวรรณคดีนั้นดีอย่างไรก็ต้องพิจารณาเรื่องรสและอลังการซึ่งเป็นสิ่งที่เห็นได้จากการใช้คำของกวีโดยตรง ไม่มีเนื้อหาเกี่ยวกับการแสดงละคร แม้แต่รสซึ่งถือว่าเป็นอารมณ์ความประทับใจของผู้ชมนั้น ภามหะนักวรรณคดีที่เน้นทฤษฎีอลังการก็ถือว่ารสเป็นอลังการแบบหนึ่งซึ่งจะเห็นจากการใช้คำของกวีได้

ดังที่ปรากฏในอลังการที่มีชื่อว่า รสวัต เป็นต้น ต่อมาในสมัยหลังจึงเกิดความคิดเรื่องอนุมิติซึ่งเป็นเรื่องของการอนุมานความหมายคำ และธวนิ (ความหมายแฝงนัย) ที่ผู้อ่านจะเข้าใจและซาบซึ้งกับบทประพันธ์ได้นั้นก็ต้องตีความความหมายที่ซ่อนอยู่นั้นให้ได้ วรรณคดีเป็นต้นว่า*จิตระ* (หมายถึงกลบทต่าง ๆ) ที่เน้นแต่อลังการให้โดดเด่นมากกว่ารสของกวีนิพนธ์นั้นจึงไม่ถือว่าเป็นวรรณคดีที่ดี ดังจะเห็นได้จากตำราการประพันธ์ของอานันทวรรธนะที่ชื่อว่า *ธวันยาโลกะ* ในคริสต์ศตวรรษที่ 9 และมีอรรถกถาโลจนาของอภินวคุปตะและงาน*กาวยประกาศ*ของมัมมฏะที่สนับสนุนความคิดธวนิ เป็นต้น

2. นิยาม “ประตินายกะ”

ศัพท์ภาษาสันสกฤตที่มีความหมายว่าตัวละครปรปักษ์นั้นคือคำว่า *ประตินายกะ* ซึ่งเป็นคำสมาสจาก ปฺรติ + นายก ได้เป็นคำว่า ปฺรตินายก “นายก” มาจาก นี ธาตุ ที่แปลว่า นำไป ดังนั้น “นายก” ตามรูปศัพท์จึงแปลว่า ผู้นำ หรือผู้เป็นใหญ่ (Monier-Williams, 2005, p.536) ในทางการละครสันสกฤตศัพท์นี้หมายถึงตัวละครหลักที่เป็นผู้ชาย ตัวละครหลักที่เป็นผู้หญิงเรียกว่า นายิกา ซึ่งสร้างจากธาตุตัวเดียวกันและทำให้เป็นเพศหญิง นายกะเป็นคู่รักของนายิกา คำว่านายก เมื่อประกอบเข้ากับอุปสรรค ปฺรติ ซึ่งใช้ในความหมายในทางตรงกันข้าม “ปฺรตินายก” จึงหมายถึงตัวละครที่อยู่ฝ่ายตรงข้ามกับนายกะ[1] อีกนัยหนึ่งนายกะคือพระเอก นายิกาคือนางเอก ส่วนประตินายกะก็หมายถึงตัวโกงหรือผู้ร้ายที่เราคุ้นเคยกัน ส่วนในแง่ของการประกอบศัพท์นั้น เราอาจเข้าใจได้ว่าประตินายกะนี้เป็นการสร้างศัพท์โดยใช้คำว่า นายกะ เป็นตัวตั้งนั่นเอง เพราะกวีมิได้คิดคำใหม่ขึ้นมาเพื่อใช้ในความหมายว่าตัวละครปรปักษ์นี้โดยเฉพาะ

---

[1] คำว่า ประตินายกะ นั้น ทฤษฎีวรรณคดีสันสกฤตใช้ในสองความหมายด้วยกัน ความหมายแรกคือตัวละครปรปักษ์ที่ตรงกันข้ามกับตัวละครหลักหรือพระเอก (นายกะ) ส่วนอีกความหมายหนึ่งหมายถึงตัวละครที่ไม่ใช่ตัวละครหลัก อาจเป็นคู่ตรงข้ามให้เปรียบเทียบกัน แต่มิใช่ตัวละครปรปักษ์ตัวสำคัญของเรื่อง ประตินายกะในความหมายที่สองนี้พบใน*กาวยาลังการ*ของวามนะ (4.3.27) *รสคงคาธร*ของชคันนาถ (อานนะ ที่ 1) และ*จมัตการจันทริกะ*ของกวิจันทระ (3.19) ประตินายกะในความหมายนี้ผู้วิจัยจะไม่กล่าวถึง เพราะอยู่นอกเหนือขอบเขตของการวิจัย

ตำราการประพันธ์ต่าง ๆ นิยามศัพท์ “ประตินายกะ” ไว้ดังนี้

lubdho dhīroddhataḥ stabdhaḥ pāpakṛdvyasanī ripuḥ /
(ประตินายกะ) คือ ศัตรูผู้โลภโมโทสัน กล้าหาญ ยโสโอหัง ก้าวร้าว ชั่วร้าย หมกมุ่นในการทำบาป

anyāyavāṃstaducchedya uddhataḥ pratināyakaḥ/
ประตินายกะเป็นผู้ปฏิบัติตนอย่างไม่เหมาะสม ยโสโอหัง สมควรถูกสังหาร

dhīroddhataḥ pāpakārī vyasanī pratināyakaḥ/
ประตินายกะคือผู้ที่กล้าหาญ ยโสโอหัง ชั่วร้าย หมกมุ่นในการทำบาป

ตัวอย่างทั้งสามนั้นมาจาก*ทศรูปกะ*ของธนัญชัย[2] *นาฏยทรรปณะ*ของรามจันทร์และคุณจันทร์[3] และ*สาหิตยทรรปณะ*ของวิศวนาถ[4] ตามลำดับ จะเห็นว่าตำราทั้งสามเล่มนี้กล่าวถึงนิยามของประตินายกะไว้ซึ่งเป็นไปในทางเดียวกัน กล่าวคือ เป็นตัวละครที่ชั่วร้าย มุ่งแต่ทำบาปอย่างเดียว เป็นศัตรูที่ไม่มีส่วนดีแต่อย่างใด น่าสังเกตว่านักวรรณคดีอาจเห็นว่าความชั่วร้ายนั้นต้องเป็นสิ่งที่แสดงออกมาให้เห็นได้ จึงมีการระบุคุณสมบัติของความก้าวร้าว เกรี้ยวกราด และยโสโอหังไว้ด้วย คุณสมบัติเหล่านี้จะเป็นองค์ประกอบสำคัญต่อการกำหนดบทบาทของตัวละครปรปักษ์ในบทละครสันสกฤตต่าง ๆ ที่เป็นเช่นนี้ก็อาจเป็นเพราะว่าการละครเป็นปัจจัยสำคัญที่นักวรรณคดีนึกถึงในการเขียนตำราเหล่านั้น ดังที่จะสังเกตได้จากชื่อตำราเหล่านั้นเอง *ทศรูปกะ* “รูปกะ” ก็เป็นชื่อของละครสันสกฤตที่แบ่งออกเป็น 10 ประเภท และ*นาฏยทรรปณะ* (คันฉ่องส่องการละคร) แม้*สาหิตยทรรปณะ* (คันฉ่องส่องวรรณกรรม) นักวิชาการบางท่านก็จัดว่าเป็นตำราการละครด้วย เพราะว่าวิศวนาถแต่งตำรานี้โดยใช้*นาฏยศาสตร์*ของภรตมุนี

---

[2] นักวรรณคดีในคริสต์ศตวรรษที่ 10

[3] ทั้งสองอยู่ในคริสต์ศตวรรษที่ 12

[4] นักวรรณคดีในคริสต์ศตวรรษที่ 14 ตำราเล่มนี้ของเขาได้รับความนิยมมากเช่นเดียวกับตำรา*กาวยประกาศ*ของมัมมฏะ (กุสุมา รักษมณี, 2549, น.63)

และ*ทศรูปกะ*เป็นหลัก (ดู มณีปิ่น พรหมสุทธิรักษ์, 2551, น.68) และด้วยเหตุที่ว่าการละครถือว่าเป็นวรรณคดีประเภท “ทฤศฺย” หรือวรรณคดีที่พึงดูหรือเห็นได้ด้วยตา[5] ซึ่งมีผู้ชมการแสดงนั้นอยู่ นักวรรณคดีจึงเห็นว่าความชั่วร้ายที่แสดงออกได้นั้นเป็นคุณสมบัติสำคัญที่ประตินายกะต้องมี

เมื่อสังเกตการใช้คำเพื่อนิยามศัพท์นั้นก็จะเห็นว่าตำราเหล่านั้นมีการใช้คำเหมือนกันด้วย ดังที่ปรากฏอย่างชัดเจนใน*ทศรูปกะ*กับ*สาหิตยทรรปณะ* มีการใช้คำว่า dhīroddhataḥ และ vyasanī เหมือนกัน แม้จะเปลี่ยนคำบ้างแต่ก็เป็นคำที่มีรากศัพท์เดียวกัน คือคำว่า pāpakṛt กับ pāpakārī ซึ่งมาจากธาตุ กฤ ที่แปลว่า ทำ, กระทำ เช่นเดียวกัน ยิ่งไปกว่านั้นคำว่า uddhataḥ ก็ปรากฏในตำราทั้งสามเล่มดังกล่าวเหมือนกัน ความเหมือนกันของคำที่นักวรรณคดีเลือกใช้นี้มิได้แสดงถึงการหยิบยืมคำหรือการใช้คำเหมือนกันอย่างเดียวเท่านั้น หากแต่มีนัยสำคัญที่แสดงถึงการสืบทอดขนบในการนิยามความหมายของตัวละครประตินายกะ กล่าวอีกนัยหนึ่งก็คือ ความชั่วร้ายของประตินายกะที่กำหนดไว้ในงานตำราเหล่านั้นมิได้เกิดขึ้นในความคิดของนักวรรณคดีอย่างเป็นเอกเทศ หากแต่ดำรงอยู่โดยมีการสืบทอดข้ามผ่านกาลเวลา และเป็นที่ยอมรับกันทั่วไปอย่างไม่มีการโต้แย้งหรือหักล้างความคิดในเรื่องนี้แต่อย่างใด

อนึ่ง ปราชญ์ทางสันสกฤตบางคนได้นิยามประตินายกะโดยใช้ทฤษฎีรสมากำกับด้วย ประเด็นนี้จะได้กล่าวในหัวข้อประตินายกะกับทฤษฎีรสในลำดับต่อไป

3. ลำดับการเล่าเรื่อง

ในตำราชื่อว่า*กาวยาทรรศะ* ทัณฑิน นักวรรณคดีในปลายคริสต์ศตวรรษที่ 7 ไม่ได้นิยามประตินายกะ แต่กล่าวถึงหลักบางประการที่เกี่ยวกับประตินายกะว่าหากกวีจะเล่าเรื่องของประตินายกะแล้ว ควรจะวางลำดับการเล่าเรื่องนั้นอย่างไร ดังนี้

---

[5] ประเพณีอินเดียถือว่าวรรณคดีสันสกฤตแบ่งออกเป็นสองประเภท ได้แก่ ทฤศฺย วรรณคดีที่พึงดู เป็นต้นว่าละครต่างๆ และศฺรวฺย หรือวรรณคดีที่พึงฟัง อันได้แก่กวีนิพนธ์ต่างๆ (ดู Kale, 2005, p.i)

Guṇataḥ prāgupanyasya nāyakaṃ tena vidviṣām /
Nirākaraṇamityeṣa mārgaḥ prakṛtisundaraḥ //21//
เมื่อกวีพรรณนาคุณสมบัตินายกะไว้ก่อนแล้วจึงเดินเรื่องไปสู่จุดจบของตัวละครปรปักษ์
นี่คือทางอันงดงามตามธรรมชาติ

Vaṃśavīryaśrutādīni varṇayitvā riporapi /
Tajjayānnāyakotkarṣakathanaṃ ca dhinoti naḥ //22//
การพรรณนาวงศ์ ความเพียรพยายาม และความรู้ของศัตรู แล้วจึงกล่าวถึงความรุ่งเรือง
ของนายกะด้วยการเอาชนะศัตรูนั้น ย่อมทำให้พวกเรายินดี

ทัณฑินกล่าวถึงเรื่องนี้ไว้ในส่วนที่เป็นการเล่าเรื่องในวรรณคดีมหากาวยะ[6] หรือสรรคพันธะ อย่างที่ทัณฑินเรียก ข้อความใน*กาวยาทรรศะ*ที่ยกมานั้นชี้ให้เห็นว่าในการเล่าเรื่องในมหากาวยะนั้นสามารถทำได้สองแบบด้วยกัน แบบแรกคือกวีพรรณนานายกะหรือตัวละครหลักก่อน แล้วจึงพรรณนาประตินายกะและ

---

[6] คำว่า "มหากาวยะ" ในที่นี้มิได้หมายถึงผลงานที่วรรณคดีวิจารณ์ตะวันตกเรียกกันว่า "Epic" หากแต่หมายถึงวรรณคดีเรื่องใหญ่ ถือเป็น "กาพย์แบบศิลปะนิมิต" (มณีปิ่น พรหมสุทธิรักษ์, 2551, น.55) กาพย์แบบศิลปะนิมิตที่แต่งได้วิจิตรบรรจงมากจะได้รับการยกย่องว่าเป็นมหากาวยะ คือมีเนื้อเรื่องที่มาจากอิติหาสะ (*รามายณะ*และ*มหาภารตะ*) ภาษาและกลวิธีการแต่งต้องวิจิตรบรรจงโดยเฉพาะเชิงพรรณนา ต้องมีการพรรณนาเมือง ทะเล ภูเขา ฤดูกาล พระอาทิตย์ขึ้น งานแต่งงาน สงคราม เป็นต้น ด้วยเหตุที่มหากาวยะกำหนดว่าเรียกแต่ละตอนว่า สรรค (สรฺค) นักวรรณคดีบางคนจึงเรียกมหากาวยะว่า สรรคพันธะ มหากาวยะเป็นวรรณคดีสันสกฤตที่กวีหลายคนนิยมแต่งกันมาก อาจกล่าวได้ว่ามหากาวยะเป็นวรรณคดีที่กวีสันสกฤตนิยมแต่งเพื่อประชันกัน มหากาวยะเรื่องสำคัญมีอยู่หลายเรื่อง เช่น *หรวิชยะ* กล่าวถึงวีรกรรมของพระศิวะ เรื่องนี้มีความยาวมากถึง 50 สรรค และ*ลีลาวตีสาระ* ของชินรัตนะ กวีในศาสนาเชนซึ่งแสดงให้เห็นถึงความรุ่งเรืองของวัฒนธรรมทางวรรณศิลป์ที่มีอยู่ร่วมกันในสังคมอินเดียได้ โดยทั่วไปแล้ววรรณคดีสันสกฤตประเภทมหากาวยะที่ได้รับยกย่องมี 5 เรื่องด้วยกัน ได้แก่ *รฆุวงศ์* (เรื่องกษัตริย์สูรยวงศ์) และ*กุมารสัมภวะ* (กำเนิดพระขันทกุมาร หรือสกันทกุมาร) ของกาลิทาส *กิราตารชุนียะ* (การรบกันระหว่างชาวป่ากิราตะกับอรชุน) ของภารวิ *ศิศุปาลวธะ* (พระกฤษณะสังหารศิศุปาละ) ของมาฆะ และ*ไนษธจริต* หรือ*ไนษธียจริต* (เรื่องกษัตริย์แห่งแคว้นนิษัธ หรือพระนล) ของศรีหรรษะ

การสังหารประตินายกะนั้น เช่นในเรื่อง*รามายณะ*ที่พรรณนาเรื่องพระรามก่อนราวณะ ส่วนอีกแบบหนึ่งก็ตรงกันข้ามกับแบบแรก คือ พรรณนาประตินายกะก่อนแล้วจึงกล่าวถึงการเอาชนะประตินายกะ ดังที่ปรากฏในเรื่อง*กิราตารชุนียะ*ที่พรรณนาเรื่องของฝ่ายทุรโยธน์ก่อนแล้วจึงเล่าเรื่องของฝ่ายปาณฑพว่าเอาชนะฝ่ายทุรโยธน์ได้อย่างไร

ตามหลักที่ทัณฑินกล่าวไว้ใน*กาวยาทรรศะ*นั้นจึงเห็นได้ว่า กวีผู้จะแต่งมหากาวยะสามารถวางลำดับของการเล่าเรื่องประตินายกะได้ 2 แบบ ทั้งสองแบบนั้นดูเหมือนว่าดีเหมือนกันแต่ต่างกันตรงที่แบบแรกเป็น “ความงดงามตามธรรมชาติ” ในขณะที่แบบที่สองเป็นสิ่งที่ “ทำให้พวกเรายินดี” ความต่างกันของทั้งสองแบบนั้นขึ้นอยู่กับว่ากวีจะพรรณนาด้วยอะไรก่อน หากพรรณนานายกะก่อนก็ถือว่างามตามธรรมชาติ หากพรรณนาประตินายกะก่อนก็เป็นการทำให้ “เรา” ยินดี ข้อดีที่กวีจะไปถึงได้นั้นจึงต่างกัน เพราะความงามตามธรรมชาตินั้นสื่อถึงการใช้เหตุผลแบบนิรนัยหรือเป็นการอ้างถึงสิ่งที่ใหญ่กว่า อาจเป็นรูปแบบที่สังคมยอมรับหรือปรับใช้โดยทั่วไป ในขณะที่การ “ทำให้เรายินดี” นั้นเป็นลักษณะของการใช้เหตุผลแบบอุปนัยซึ่งเป็นการนำเอาปัจเจกหรือตัวบุคคลมาใช้อ้างถึงเพื่อแสดงเหตุผลให้เกิดความน่าเชื่อถือ อย่างไรก็ตาม ทัณฑินมิได้กล่าวอย่างชัดเจนว่าการพรรณนาประตินายกะก่อนนายกะซึ่งถือเป็นความยินดีเฉพาะพวกเรานั้นจะไม่ดีหรือไม่เหมาะสม ทั้งนี้ก็อาจเป็นเพราะว่าแม้จะเริ่มพรรณนาตัวละครต่างกัน แต่สุดท้ายเรื่องราวในมหากาวยะเรื่องนั้นก็ต้องจบลงด้วยการที่นายกะเอาชนะประตินายกะได้ในที่สุด ไม่มีมหากาวยะเรื่องใดที่จบลงด้วยประตินายกะเป็นฝ่ายชนะ

4. ประตินายกะกับทฤษฎีรส

รสคือปฏิกิริยาทางอารมณ์ที่เกิดขึ้นในใจของผู้อ่านเมื่อได้รับรู้อารมณ์ที่กวีถ่ายทอดไว้ในวรรณคดี อารมณ์ต่าง ๆ ที่กวีแสดงไว้ในผลงานเรียกว่า ภาวะ เมื่อผู้อ่านได้รับรู้ภาวะที่กวีแสดงไว้แล้วก็จะเกิดอารมณ์ตอบสนองต่อภาวะนั้น เรียกว่า รส มี 9 รส เท่ากับจำนวนภาวะและสัมพันธ์กับภาวะดังนี้ ความซาบซึ้งในความรัก (ศฤงคารรส) เป็นอารมณ์ตอบสนองภาวะรัก ความสนุกสนาน (หาสยรส)

เป็นอารมณ์ตอบสนองภาวะขบขัน ความสงสาร (กรุณารส) เป็นอารมณ์ตอบสนองภาวะทุกข์โศก ความแค้นเคือง (เราทรรส) เป็นอารมณ์ตอบสนองภาวะโกรธ ความชื่นชมในความกล้าหาญ (วีรรส) เป็นอารมณ์ตอบสนองภาวะมุ่งมั่นในการต่อสู้ ความเกรงกลัว (ภยานกรส) เป็นอารมณ์ตอบสนองภาวะน่ากลัว ความเบื่อระอาชิงชัง (พีภัตสรส) เป็นอารมณ์ตอบสนองภาวะน่ารังเกียจ ความอัศจรรย์ใจ (อัทภุตรส) เป็นอารมณ์ตอบสนองภาวะน่าพิศวง และความสงบใจ (ศานตรส) เป็นอารมณ์ตอบสนองภาวะสงบ (กุสุมา รักษมณี, 2549, น.23–24)

นิยามของประตินายกะที่ให้ไว้ข้างต้นทำให้เข้าใจได้ว่าประตินายกะเป็นตัวละครที่มีลักษณะที่กล้าหาญและก้าวร้าวรุนแรง ด้วยเหตุนั้นรสที่ประตินายกะเกี่ยวข้องก็จะได้แก่วีรรสและเราทรรส ดังที่มีอธิบายไว้ในงานที่มีชื่อว่า *วิชญปริยา* ของภัฏฏาจารย์ ผู้เขียนอรรถกถา*สาหิตยทรรปณะ* ในอัธยายที่ 3 บทที่ 131 ดังนี้

> Pratināyaka iti vīraraudrarasayorityarthaḥ /
> คำว่า “ประตินายกะ” มีความหมายว่าเป็นตัวละครที่เป็นไปเพื่อวีรรสและเราทรรส

รสทั้งสองอันได้แก่วีรรสและเราทรรสนั้นจึงถือว่าเป็นรสที่มีอยู่สำหรับประตินายกะ อย่างไรก็ตามไม่ได้หมายความว่าทั้งสองรสนี้จะเกิดจากตัวละครอื่นที่ไม่ใช่ประตินายกะไม่ได้ หากแต่การกำหนดไว้เช่นนี้บางครั้งก็ทำให้อาจอนุมานได้ว่ารสทั้งสองนั้นเป็นภาพรวมของประตินายกะประการหนึ่ง ประตินายกะจึงหลีกเลี่ยงรสทั้งสองไปไม่ได้โดยปริยาย อย่างไรก็ดีวีรรสอาจเกิดขึ้นได้ทั้งจากตัวละครฝ่ายดีและฝ่ายร้าย ทั้งนายกะและประตินายกะจึงมีโอกาสที่จะแสดงภาวะกล้าหาญจนนำไปสู่วีรรสในใจของผู้อ่านได้เช่นกัน[7]

[7] เพราะความกล้าหาญจัดเป็นคุณสมบัติของประตินายกะประการหนึ่งเช่นกัน ด้วยเหตุนี้ประตินายกะกับนายกะจึงมีลักษณะร่วมกันอยู่ ดูรายละเอียดในเชิงอรรถที่ 12

ส่วนเราทรรสที่ถือว่าเป็นรสที่เกิดขึ้นจากประตินายกะอีกรสหนึ่งนั้นจะเห็นได้จากข้อความใน *สาหิตยทรรปณะ*ของวิศวนาถะดังนี้

> Pratināyakaniṣṭhatve tadvadadhamapātratiryagādigate /
> Śṛṅgāre 'naucityaṃ raudre gurvādigatakope //3.264//
> ศฤงคารรสไม่เหมาะสมในเราทรรสซึ่งมีประตินายกะสถิตอยู่ มีสัตว์เดรัจฉานและตัวละครฝ่ายต่ำทรามอย่างนั้น และมีความโกรธอย่างรุนแรงสถิตอยู่ก่อนแล้ว

ข้อความนี้ชี้ให้เห็นถึงความไม่เข้ากันระหว่างศฤงคารรส (รสรัก) กับเราทรรส (รสแค้นเคือง) ตามทฤษฎีที่ปรากฏใน*สาหิตยทรรปณะ* ทั้งสองรสนี้อยู่ด้วยกันไม่ได้หรือถ้าจะดำรงอยู่ด้วยกันได้ เช่น สมมติว่ากวีอาจสร้างภาวะความรักให้ปรากฏในสัตว์เดรัจฉาน เป็นต้น นั่นก็เป็นสิ่งไม่สมควร หากเราเข้าใจว่าสิ่งที่สำคัญในการเขียนงานทฤษฎีก็คือการวางกฎหรือจับกลุ่มสิ่งใดก็ตามที่มีลักษณะร่วมกันบางประการมาเข้าพวกกัน ข้อความที่ยกมานี้ก็เป็นการจัดกลุ่มให้เห็นชัดเจนว่ากลุ่มที่อยู่ตรงกันข้ามกับศฤงคารรสนั้นมีอะไรบ้าง เราจะเห็นว่าทั้งเราทรรส สัตว์เดรัจฉาน ตัวละครฝ่ายต่ำ และความโกรธ ประตินายกะอยู่ในกลุ่มที่ตรงข้ามกับศฤงคารรสนั่นเอง

เมื่อพิจารณาความสัมพันธ์ระหว่างประตินายกะกับทฤษฎีรสแล้วก็จะเห็นว่าประตินายกะเป็นตัวละครที่แม้จะอยู่ฝ่ายตรงข้ามกับนายกะแต่ก็สร้างรสอารมณ์แบบนายกะได้บางส่วนซึ่งก็คือวีรรส เราจะเห็นความจริงข้อนี้ได้ในวรรณคดีสันสกฤตหลายเรื่องที่มีฉากต่อสู้ที่กวีพรรณนาการสู้รบของตัวละครประตินายกะไว้อย่างวิจิตร เช่น ใน*รามายณะ* ยุทธกาณฑ์ ตอนที่พระรามออกรบกับราวณะ และฉากการต่อสู้ระหว่างท้าวราชหงส์กับท้าวมานเสนใน*ทศกุมารจริต* เป็นต้น การพรรณนาดังกล่าวทำให้ตัวละครประตินายกะสง่างามมากขึ้น ในขณะเดียวกันการที่นายกะเอาชนะประตินายกะที่สง่างามถึงเพียงนี้ได้ก็นับว่าทำให้นายกะสูงส่งยิ่งขึ้นในความรู้สึกของ

ผู้อ่านด้วย[8] ส่วนเราทรรสนั้นก็อาจปรากฏในนายกะบ้างแม้จะไม่มากก็ตาม ตัวอย่างวรรณคดีสันสกฤตที่เราทรรสเกิดขึ้นจากตัวละครนายกะ เช่น บทละครสันสกฤตเรื่อง *เวณีสังหาร* (“การรวบผมเปีย”) ของ*ภัฏฏนารายณะ*[9] นายกะในเรื่องนี้ก็คือภีมะผู้มีอารมณ์โกรธเป็นเจ้าเรือน จึงอาจกล่าวได้ว่าประตินายกะมีสถานะและบทบาทที่น่าสนใจ เพราะสถานะของตัวละครทำให้ประตินายกะเป็นตัวละครในแง่ลบหรือตัวโกงอย่างเลี่ยงไม่ได้ แต่บทบาทที่แสดงออกในบางครั้งก็ก่อให้เกิดรสอย่างเดียวกับตัวละครนายกะได้ การพิจารณาประตินายกะในทฤษฎีรสจึงนับได้ว่าไม่ใช่เรื่องของการตัดสินว่าประตินายกะเป็นตัวละครฝ่ายดีหรือไม่ดี แต่เป็นการพิจารณาบทบาทที่เหมาะสมที่ประตินายกะควรจะได้รับซึ่งจะก่อให้เกิดรสอารมณ์ในใจของผู้อ่านในลำดับต่อไป แม้ว่าเราอาจสงสัยเรื่องการจัดกลุ่มในสาหิตยทรรปณะอยู่บ้างก็ตาม

---

[8] ดูรายละเอียดเพิ่มเติมได้ในประกาศะ อรรถกถาของ*กาวยาทรรศะ* อัธยายที่ 1.22 ความคิดนี้เป็นที่เข้าใจกันโดยทั่วไปในการแต่งวรรณคดี คู่ต่อสู้ที่เหมาะสมทัดเทียมกับพระเอกก็ย่อมเสริมบารมีของพระเอก ทำให้พระเอกมีสถานะและบทบาทที่เด่นขึ้นทั้งในแง่ของความกล้าหาญและคุณสมบัติอื่น ๆ วรรณคดีเรื่องอื่นที่ไม่ใช่สันสกฤตก็เช่นกัน การที่สมเด็จพระมหาสมณเจ้าฯ กรมพระปรมานุชิตชิโนรสพระนิพนธ์ฉากอวสานของชีวิตของพระมหาอุปราชใน*ลิลิตตะเลงพ่าย*ไว้อย่างงดงาม บทที่เป็นที่รู้จักกันดีที่เริ่มต้นว่า “อุระรานร้าวแยก ยลสยบเอนพระองค์ลงทบ ท่าวดิ้น...” นั้นก็ย่อมเสริมพระบารมีของสมเด็จพระนเรศวรอีกด้วยเพราะเป็นคู่ต่อสู้ที่ทัดเทียมกัน

[9] *เวณีสังหาร* กล่าวถึงเหตุการณ์ใน*มหาภารตะ* เมื่อพี่น้องปาณฑพสู้รบกับเการพและผลัดกันแพ้ชนะอยู่หลายครั้ง พระกฤษณะผู้เป็นสารถีรถศึกและเป็นผู้แนะนำกลศึกแก่ฝ่ายปาณฑพเสนอให้ทั้งสองฝ่ายสงบศึก ภีมะปาณฑพองค์ที่ 2 ได้ข่าวก็ไม่พอใจ เพราะได้สาบานไว้แล้วว่าจะต้องแก้แค้นฝ่ายเการพให้ได้ เพราะเการพได้ทำให้ปาณฑพอับอายและทุกข์ยากมาแล้ว 4 ครั้ง ได้แก่ การลวงยุธิษฐิระเล่นสกาพนันกับศกุนิจนพ่ายแพ้เสียราชสมบัติ การฉุดกระชากนางเทราปทีมาประจานกลางสภา การลวงปาณฑพเข้าไปอาศัยในกระท่อมแล้วจุดไฟเผาและการให้อาหารเจือพิษแก่ปาณฑพ โดยเฉพาะการประจานนางเทราปทีซึ่งเป็นชายาของปาณฑพทั้งห้า ทำให้ภีมะคั่งแค้นมากที่สุด ภีมะถือว่าเป็นการหมิ่นเกียรติปาณฑพอย่างยิ่งจึงสาบานว่าจะต้องแก้แค้นเการพให้ได้ ในที่สุดภีมะก็สังหารทุรโยธน์และทุหศาสนะ และได้ขมวดผมของนางเทราปทีให้นางดังเดิม การวิเคราะห์เรื่อง*เวณีสังหาร*ด้วยทฤษฎีรสโปรดดู กุสุมา รักษมณี (2549, น.158)

5. ประตินายกะ: ตัวละครไม่สำคัญในทฤษฎีวรรณคดีสันสกฤต

หากมองภาพรวมของวรรณคดีสันสกฤตตั้งแต่วรรณคดีพระเวทจนถึงวรรณคดีสันสกฤตยุคแบบแผนจะเห็นได้ว่ามีตัวละครปรปักษ์ปรากฏอยู่หลายตัวและมีมานานแล้ว วรรณคดีพระเวทเองซึ่งถือว่ามีเรื่องราวทำนองบุคลาธิษฐานของปรากฏการณ์ธรรมชาติอยู่มากก็มีตัวละครปรปักษ์อยู่หลายตัว ที่สำคัญได้แก่วฤตระซึ่งเป็นผู้กักเก็บน้ำไปไว้บนท้องฟ้า ทำให้เกิดความแห้งแล้งบนพื้นโลก จนกระทั่งพระอินทร์เสด็จมาปราบโดยทำลายปราการบนท้องฟ้าและปลดปล่อยน้ำหรือแม่น้ำให้ไหลลงมาสู่พื้นโลก[10] อสูรปณิผู้ลักวัวจนพระอินทร์ใช้นางสุนัขสรมาไปตามมา[11] หรือที่ปรากฏหลักฐานในตำราไวยากรณ์*มหาภาษยะ* ของปตัญชลี นักไวยากรณ์ที่มีชีวิตอยู่ราว 150 ปีก่อนคริสต์กาล ตำรานี้มีการอ้างถึงเรื่องพระกฤษณะสังหารกังสะ (Kaṃsavadha) และเรื่องพระกฤษณะปราบอสูรพลิ (Balivadha) มีการแบ่งเป็นฝ่ายดีฝ่ายไม่ดีอย่างชัดเจน แต่น่าสังเกตว่าหลักฐานเกี่ยวกับประตินายกะที่เก่าที่สุดที่สืบค้นได้นั้นแสดงว่าประตินายกะปรากฏเป็นครั้งแรกในตำรา*ทศรูปกะ* ของธนัญชัยผู้มีชีวิตอยู่ในราวคริสต์ศตวรรษที่ 10 ระยะเวลาห่างจากกันถึงกว่าพันปีนี้ไม่ได้หมายความว่าวรรณคดีสันสกฤตจะว่างเว้นจากตัวละครปรปักษ์ในทางตรงกันข้าม ตัวละครปรปักษ์นั้นกลับโลดแล่นอยู่ในวรรณคดีเรื่องต่าง ๆ เป็นจำนวนมาก ทั้งวรรณคดีศาสนาเป็นต้นว่า*ฤคเวท อารัณยกะ อุปนิษัท* และ

---

[10] ดังเช่นในบทสวดในฤคเวทมณฑลที่ 1.32 ทั้งหมดซึ่งเป็นเรื่องวีรกรรมของพระอินทร์ที่สามารถปราบวฤตระและปลดปล่อยน้ำได้สำเร็จ วีรกรรมนี้กล่าวถึงในฤคเวทหลายครั้งเพราะพระอินทร์ได้รับการยกย่องว่าเป็นเทพสำคัญในเรื่องฟ้าฝนในสมัยพระเวท พระอินทร์จึงมีฉายานามว่า Vṛtrahan ซึ่งหมายความว่าผู้ฆ่าวฤตระ

[11] สรมาเป็นสุนัขเพศเมียที่พระอินทร์เลี้ยงไว้ ถือเป็นสุนัขสวรรค์หรือสุนัขของเทพ (Devaśunī) ที่มีชื่อเสียงมาก เรื่องของนางได้รับสืบทอดและเล่าขานข้ามผ่านกาลเวลามานานโดยตลอดดังที่ปรากฏในวรรณคดีสันสกฤตหลายเล่ม อาทิ *ฤคเวท* 10.108 *อถรรพเวท* 9.4.16 *ไตตติรียพราหมณะ* 2.5.8.10 *พฤหัทเทวตา* 8.24.36 และ*มหาภารตะ* อาทิบรรพ 3.1–9 เป็นต้น (Hariyappa, 1953, pp.148–183) เรื่องนี้สะท้อนให้เห็นว่าสุนัขเป็นสัตว์ที่ชนชาติอารยันนำมาใช้งานแต่โบราณ

วรรณคดีการละครอันได้แก่บทละครทั้ง 13 เรื่องของภาสะ แต่ก็ยังไม่ปรากฏว่ามีนักวรรณคดีคนใดวางหลักเกณฑ์เกี่ยวกับประตินายกะไว้ ตำรา*นาฏยศาสตร์*ของภรตมุนีซึ่งถือว่าเป็นตำราการประพันธ์ที่เก่าที่สุดที่สืบค้นได้ ก็ยังไม่ปรากฏว่ากล่าวถึงประตินายกะในฐานะตัวละครที่อยู่ตรงกันข้ามกับนายกะชัดเจน ต้องใช้เวลาร่วมพันปีจึงจะปรากฏเป็นหลักทฤษฎีที่เป็นลายลักษณ์อักษร ในขณะที่นายกะและนายิกานั้นปรากฏในตำราการประพันธ์มาโดยตลอด ข้อเท็จจริงดังกล่าวน่าจะชี้ว่าในเชิงทฤษฎีวรรณคดีแล้วตัวละครปรปักษ์นั้นมีความสำคัญไม่มากเท่าตัวละครอื่น ๆ ดังที่จะเห็นได้จากเนื้อหาที่ปรากฏในตำราการประพันธ์ต่าง ๆ ข้างต้น

หากการนิยามหมายถึงการบอกว่า “อะไรเป็นอะไร” ซึ่งเป็นการสรุปรวมความคิดขั้นพื้นฐานก่อนที่จะวิเคราะห์แยกแยะต่อไปนั้น จะเห็นว่านิยามของประตินายกะที่กล่าวไว้แล้วนั้นค่อนข้างสั้น หากอยู่ในคำประพันธ์อย่างเช่นใน*ทศรูปกะ*และใน*สาหิตยทรรปณะ*ก็มีเพียง 2 บาทหรือ 2 วรรคซึ่งถือว่าเป็นเพียงครึ่งบทกลอนเท่านั้น นอกจากนี้นิยามเหล่านั้นยังแสดงให้เห็นว่านักวรรณคดีหลายคนมิได้แบ่งประเภทหรือเห็นว่ามีความซับซ้อนของตัวละครปรปักษ์ที่จะต้องกล่าวถึงโดยเฉพาะแต่อย่างใด ลักษณะของการนิยามนั้นจึงอาจกล่าวได้ว่าเป็น “ภาพรวม” (Stereotype) ซึ่งสะท้อนข้อเท็จจริงบางส่วนของประตินายกะเท่านั้น ในขณะเดียวกันก็ละเลยความซับซ้อนของประตินายกะบางตัวไปอย่างน่าเสียดาย อย่างเช่นกุมภกรรณซึ่งนับว่าเป็นตัวละครฝ่ายประตินายกะตัวหนึ่งใน*รามายณะ*ที่เห็นเรื่องญาติพี่น้องสำคัญกว่าคุณธรรม เมื่อคราวที่ราวณะมาขอให้ช่วยออกรบสังหารพระรามกับพระลักษมณ์ กุมภกรรณยินยอมออกรบแม้จะเห็นว่าควรคืนสีดาไปก็ตาม เป็นต้น เรายอมรับว่านิยามนั้นทำให้เราเห็นประตินายกะได้ชัดเจนขึ้น แต่ความชัดเจนดังกล่าวก็มีเพียงด้านเดียวคือลักษณะที่ไม่ดีเท่านั้น

ประตินายกะจึงไม่ต่างอะไรกับตัวโกงที่มีการสืบทอดเป็นขนบในการประพันธ์วรรณคดีสันสกฤตดังจะเห็นได้จากนิยามของประตินายกะที่*สาหิตยทรรปณะ*กับ*ทศรูปกะ*ใช้ชุดคำในการนิยามประตินายกะเหมือนกัน แม้ว่าจะมีสถานะที่เท่าเทียมและแสดงบทบาทที่ก่อให้เกิดรสได้เหมือนนายกะอยู่บ้างอันได้แก่วีรรสและเราทรรส แต่จะเห็นได้ว่าไม่สำคัญเท่าหรือมีความซับซ้อนได้เหมือนนายกะซึ่งเป็นตัวละคร

ที่นักวรรณคดีได้ศึกษาไว้อย่างละเอียดแล้วนั่นเอง[12] ในแง่ของลำดับการเล่าเรื่องดังที่ปรากฏใน*กาวยาทรรศะ*นั้น การพรรณนาประตินายกะก่อนนายกะก็ไม่ถือว่าเป็นเรื่องไม่ดีโดยสิ้นเชิง แต่การ “ทำให้เรายินดี” กับ “ความงามตามธรรมชาติ” ก็ต่างกัน เพราะวัตถุอันเป็นที่รับความยินดีนั้นไม่เท่ากัน การเล่าเรื่องประตินายกะก่อนจึงมีนัยที่ไม่ดีแฝงอยู่แม้ทัณฑินจะมิได้กล่าวไว้โดยตรงก็ตาม จึงอาจกล่าวได้ว่า แม้นักวรรณคดีจะมิได้กล่าวในเชิงประเมินค่าอย่างชัดเจนตรงไปตรงมาว่าประตินายกะไม่สำคัญ แต่ความไม่สำคัญนั้นเห็นได้โดยปริยายจากเนื้อหาที่ปรากฏ

นอกจากความไม่สำคัญของประตินายกะจะเห็นได้จากลักษณะการกล่าวถึงประตินายกะโดยตรงในตำราการประพันธ์ต่าง ๆ แล้ว บริบทแวดล้อมในตำราการประพันธ์ก็เป็นสิ่งที่บอกได้เช่นกันว่าประตินายกะเป็นตัวละครที่ไม่สำคัญ ประการแรกคือลำดับการอธิบาย ในตำราการประพันธ์ดังกล่าวนักวรรณคดีอธิบายประตินายกะอยู่ในลำดับที่ไม่โดดเด่น ในอัธยายะที่กล่าวถึงตัวละครในตำรา*ทศรูปกะ*นั้น ประตินายกะไปรวมอยู่กับตัวละครที่นับว่าเป็นตัวประกอบหรือตัวที่เสริมให้นายกะโดดเด่นอันได้แก่เพื่อน ผู้ช่วยพระเอก และวิทูษกะ ส่วนใน*สาหิตยทรรปณะ* วิศวนาถะกล่าวถึงประตินายกะไว้หลังสุดหลังจากที่กล่าวถึงนายกะและนายิกาอีกทั้งตัวละครเบ็ดเตล็ดอื่นไว้อย่างละเอียดแล้ว หากจะกล่าวว่าการวางไว้เป็นลำดับสุดท้ายแสดงให้เห็นถึงความสำคัญได้หรือไม่ ผู้วิจัยเห็นว่าในกรณีนี้คงไม่ใช่ เพราะหากลำดับสุดท้ายมีความสำคัญจริง เหตุใดจึงกล่าวไว้อย่างน้อยมาก

น่าสังเกตว่าตำราการประพันธ์หลายเล่มไม่กล่าวถึงประตินายกะไว้แต่อย่างใด บางกรณีเราไม่อาจรู้ได้ว่านักวรรณคดีผู้เขียนตำรานั้นตั้งใจหรือไม่ตั้งใจที่จะไม่กล่าวถึง ตำราบางเล่มก็ไม่มีจุดมุ่งหมายที่จะกล่าวถึงตัวละครอยู่แล้ว เช่น *กุวัลยานันทะ* ของอัปปยทีกษิต ที่กล่าวเรื่องอลังการเท่านั้น เป็นต้น การไม่มีตัวละครประตินายกะหรือตัวละครใด ๆ เลยนั้นจึงเป็นเรื่องที่พอเข้าใจได้ แต่ตำรา

---

[12] รายละเอียดของพัฒนาการของนายกะในตำราการประพันธ์สันสกฤตดูได้จากวิทยานิพนธ์เรื่อง *พระเอกในบทละครของกาลิทาส* โดยเสาวภา ธานีรัตน์ (2522)

บางเล่มไม่อาจคิดเช่นนั้นได้ เช่น ตำรา*รสมัญชรี* ของภานุทัตตะ *รสมัญชรี*เป็นตำราที่กล่าวถึงตัวละครไว้อย่างละเอียดมาก ไม่กล่าวถึงเรื่องอื่นอันเป็นองค์ประกอบของวรรณคดีสันสกฤตเป็นต้นว่าอลังการหรือธวนิ ฯลฯ เมื่อพิจารณาโครงสร้างของตำราเล่มนี้ก็จะเห็นว่าแบ่งออกเป็น 2 ส่วน คือนายกะกับนายิกาซึ่งหมายถึงตัวละครเอกฝ่ายชายและตัวละครเอกฝ่ายหญิง ในแต่ละส่วนก็จะมีรายละเอียดและตัวอย่างจำนวนมาก ประเด็นสำคัญของตำราเล่มนี้จึงอยู่ที่การพรรณนาและอรรถาธิบายตัวละคร น่าสังเกตว่าภานุทัตตะไม่ได้กล่าวถึงประตินายกะไว้เลย การไม่กล่าวถึงประตินายกะทั้ง ๆ ที่ตำราเล่มนี้พรรณนาและจำแนกตัวละครไว้หลายประเภทอย่างเห็นได้ชัดนั้นจึงแสดงว่าตัวละครประตินายกะไม่สำคัญ[13]

ผู้วิจัยเห็นว่าสาเหตุสำคัญที่ส่งผลให้ประตินายกะเป็นตัวละครที่ไม่สำคัญในทฤษฎีวรรณคดีสันสกฤตนั้นจะเห็นได้จากความสัมพันธ์กับทฤษฎีรสนั่นเอง กล่าวคือ ในวรรณคดีสันสกฤตนั้นรสที่สำคัญที่สุดก็คือศฤงคารรส หรือรสรัก ถือว่าเป็นยอดของรสทั้งปวง หรือเป็น “King of Sentiments” (Nagendra, 1987, p.166) เป็นรสเด่นที่สุดในวรรณคดีสันสกฤต ประการหนึ่งเพราะเกี่ยวกับความรัก (กามะ)

---

[13] ในกรณีที่ไม่ปรากฏประตินายกะในตำราการประพันธ์นั้นอาจต้องกล่าวถึงตำรา *นาฏยศาสตร์* ของภรตมุนีเป็นกรณีพิเศษ เพราะ*นาฏยศาสตร์* ไม่ได้กล่าวถึงประตินายกะไว้โดยตรงแต่ก็มีการจัดประเภทตัวละครฝ่ายชายไว้ 3 ประเภท อันได้แก่อุตตมบุรุษ ตัวละครชายที่มีลักษณะน่าเกรงขามสามารถควบคุมอารมณ์ได้ มีสติปัญญาเฉลียวฉลาด ชำนาญในศิลปะรอบรู้ศาสตร์ต่าง ๆ เป็นอย่างดี ฯลฯ มัธยมบุรุษ ตัวละครชายที่เชี่ยวชาญในศิลป์และศาสตร์เฉลียวฉลาด อ่อนหวานในท่วงทีกิริยา และอัธมบุรุษ ตัวละครชายที่มีบุคลิกลักษณะไม่พึงปรารถนา คือ วาจากระด้าง หยิ่งยโส ชอบดูถูกเกียรติยศของผู้อื่น ใฝ่หาความชั่ว ทรยศหักหลังฆ่าเพื่อนได้ อกตัญญู เกียจคร้าน ลักทรัพย์ ทำชั่วเป็นนิจ ประตินายกะอาจจัดประเภทให้อยู่ในจำพวกอัธมบุรุษก็เป็นได้ จึงถือได้ว่าสถานะของประตินายกะยังไม่ชัดเจน ผู้วิจัยจึงไม่นำมาศึกษาด้วย แต่น่าสังเกตว่าในขณะเดียวกันเมื่อกล่าวถึงนายกะ ภรตมุนีก็แบ่งพระเอกออกเป็น 4 ประเภทคร่าว ๆ เท่านั้น ได้แก่ ธีโรทธตะ (กล้าหาญและทระนง) ธีรลลิต (กล้าหาญและร่าเริง) ธีโรทาตตะ (กล้าหาญและสูงส่ง) และธีรประศานตะ (กล้าหาญและสงบเสงี่ยม) (เสาวภา ธานีรัตน์, 2522, น.10) จะสังเกตได้ว่ามีการใช้คำว่า “ธีโรทธตะ” ซึ่งเป็นชุดคำเดียวกับประตินายกะด้วย

ซึ่งเป็นเนื้อหาที่แสดงปุรุษารถะ (เป้าหมายของชีวิต)[14] อีกประการหนึ่ง เพราะเอื้อต่อการดำเนินเรื่องให้น่าสนใจชวนติดตาม กวีเกือบทุกคนล้วนกล่าวถึงศฤงคารรส (กุสุมา รักษมณี, 2549, น.150) ในทางทฤษฎี นักวรรณคดีบางคนเห็นว่ารสนี้สำคัญที่สุด เป็นรสเดียวในวรรณคดี ภาวะหรืออารมณ์ความรู้สึกอื่นๆ ไม่ทำให้เกิดรสในใจของผู้ดูละคร เพียงแต่เพิ่มพลังให้แก่ศฤงคารรสเท่านั้น นักวรรณคดีคนนั้นคือโภชะ เขาได้แต่งตำรา*ศฤงคารประกาศ*ซึ่งเป็นการเน้นย้ำความสำคัญของศฤงคารรสให้เด่นชัดมากยิ่งขึ้น

ในขณะเดียวกัน วรรณคดีสันสกฤตหลายเรื่องก็เป็นประจักษ์พยานว่ากวีมุ่งหมายจะประพันธ์งานวรรณคดีต่างๆ ให้เน้นศฤงคารรสแทบทั้งสิ้น แม้บางเรื่องไม่เกี่ยวกับรสนี้โดยตรง กวีก็ยังแสดงให้เห็นว่ารสรักเป็นสาเหตุสำคัญ เช่น บทละครเรื่อง*เวณีสังหาร*ของภัฏฏนารายณะ แม้จะมีรสเด่นเป็นความโกรธดังที่ปรากฏในนายกะคือภีมะ แต่สาเหตุของความโกรธนั้นก็มาจากความรักที่ภีมะมีต่อนางเทราปทีนั่นเอง ความรักจึงเป็นเสมือนสาเหตุต่อการแสดงอารมณ์อื่นๆ ทำให้รสรักมีความสำคัญมากไปโดยปริยาย นอกจากนี้วรรณคดีบางประเภทไม่ปรากฏรสอื่นเลย มีเพียงรสรักเท่านั้น ดังจะเห็นได้จากวรรณคดีประเภท “ทูตกาวยะ” หรือวรรณคดี “ทูตสื่อรัก” ที่กวีสันสกฤตนิยมแต่ง วรรณคดีประเภทนี้จะมีลักษณะสำคัญคือความพลัดพรากจากคนรักหรือความไม่สมหวังในความรัก ทำให้เกิดความโหยหา กวีจะกำหนดให้ตัวละครในเรื่องยึดถือสิ่งใดสิ่งหนึ่งซึ่งโดยปกติแล้วจะเคลื่อนไหวได้มาเป็นเครื่องแสดงความรำพึงรำพันถึงคู่รัก และที่สำคัญก็คือจะฝากให้สิ่งนั้นนำสารของตนไปส่งให้ยังคนรัก เรื่องที่โดดเด่นเป็นที่รู้จักกันดีก็คือ*เมฆทูต* ของกาลิทาส *ปวนทูต* ของโธยี และ*หงสทูต* ของรูปโคสวามิน เป็นต้น

---

[14] เป้าหมายของชีวิตตามคติของฮินดูนั้นมี 4 ประการด้วยกัน ได้แก่ กามะ (ความรัก ความปรารถนา) อรรถะ (การแสวงหาทรัพย์) ธรรมะ (การทำตามหน้าที่) และโมกษะ (การหลุดพ้น) (Monier-Williams, 2005, p.637)

ด้วยเหตุที่นายกะกับนายิกามีผลต่อการเกิดศฤงคารรสในวรรณคดีสันสกฤต นายกะจึงเป็นตัวละครที่สำคัญที่สุด ไม่ใช่ตัวละครอื่น นักวรรณคดีบางคน เช่น ธนัญชัย มีความเห็นว่าองค์ประกอบที่สำคัญต่อการสร้างงานวรรณคดีโดยเฉพาะงานบทละครนั้นมีอยู่ 3 ประการ ได้แก่ วัสตุ (เรื่องและโครงเรื่อง) เนตฤ (หมายถึงตัวละครเอกฝ่ายชายเช่นเดียวกับนายกะ) และรส (Kale, 2005, pp.ix-xv) นายกะจึงเป็นตัวละครสำคัญที่ขาดไปไม่ได้ ในขณะที่ประตินายกะนั้นบางเรื่องอาจไม่มีก็ได้ คือไม่ได้เป็นข้อบังคับว่าต้องมี เราจึงพบว่าวรรณคดีบางเรื่องไม่ปรากฏประตินายกะแต่อย่างใด แม้แต่*อภิชญานศากุนตลำ* หรือที่รู้จักกันดีว่าเรื่อง*ศกุนตลา* บทละครนาฏกะที่ได้รับยกย่องว่าเป็นเพชรน้ำเอกในโลกก็ยังไม่ปรากฏว่ามีตัวละครประตินายกะที่ชัดเจน ในเรื่อง*ศกุนตลา*นี้ปมปัญหาอยู่ที่การที่ท้าวทุษยันต์ลืมนางจนทำให้ต้องพลัดพรากจากกัน เหตุที่ทำให้ลืมนั้นมาจากฤษีทุรวาสซึ่งรู้กันดีว่าเป็นฤษีที่อารมณ์ร้อน หากโกรธขึ้นมาแล้วก็อาจสาปใครได้ง่าย วันหนึ่งฤษีทุรวาสมาหาพระฤษีกัณวะพ่อบุญธรรมของนางศกุนตลา แต่เนื่องจากนางกำลังทุกข์ร้อนด้วยความรักจึงมิได้ยินว่ามีใครมาและมิได้ออกไปต้อนรับ ฤษีทุรวาสจึงโกรธและสาปนาง แม้เราอาจจะเห็นใจนางได้ว่านางกำลังตกอยู่ในห้วงรักจึงลืมเลือนหน้าที่ แต่เราจะกล่าวว่าฤษีทุรวาสเป็นตัวละครปรปักษ์หรือเป็นฝ่ายตรงข้ามกับความดีได้หรือไม่ ผู้วิจัยเห็นว่าเราจะคิดอย่างนั้นไม่ได้เช่นกัน

มิใช่เพียงแต่วรรณคดีที่เป็นบทละครเท่านั้น วรรณคดีอื่นที่ไม่ใช่บทละครก็อาจไม่มีประตินายกะหรือมีแต่อาจไม่ชัดเจนได้เช่นกัน ตัวอย่างเช่น เรื่อง*กุมารสัมภวะ* (กำเนิดพระสกันทกุมาร) หรือที่บางคนเรียกในภาษาไทยว่า *กุมารสมภพ* หากประตินายกะหมายถึงตัวโกงที่อยู่ฝ่ายตรงข้ามกับพระเอก เรื่องนี้ก็ไม่มีประตินายกะ อาจมีการอ้างถึงอยู่บ้างว่ามีอสูรตารกะมารุกราน พระพรหมแนะนำว่าต้องเป็นโอรสที่เกิดจากพระศิวะกับพระนางปารวตีเท่านั้นจึงจะมีฤทธิ์เดชเพียงพอจะสังหารอสูรตนนี้ได้ แล้วกวีก็พรรณนาความพยายามของพระกามเทพและพระนางปารวตีที่จะเอาชนะใจพระศิวะ เรื่องนี้ลงจบที่ฉากแต่งงานของพระศิวะกับพระนางปารวตี ทั้งคู่ครองรักกันอย่างมีความสุข ไม่มีฉากที่นายกะคือพระศิวะสู้รบและสังหารอสูรนั้นแต่อย่างใด นอกจากนี้ขัณฑกาวยะหรือกวีนิพนธ์ขนาดสั้น

หลายเรื่องก็ไม่มีประตินายกะอยู่แล้ว เช่น *ฤตุสังหาร*ก็เป็นเรื่องพรรณนาความงามของธรรมชาติ ขัณฑกาวยะบางเรื่องก็มีเพียงนายกะเท่านั้น ไม่มีประตินายกะ เช่น *เมฆทูต*ก็มีนายกะคือยักษ์ที่พลัดพรากจากคนรักเท่านั้น เป็นต้น ตัวอย่างที่กล่าวมานี้จึงแสดงให้เห็นว่าในการแต่งวรรณคดีสันสกฤตเรื่องต่าง ๆ นั้นประตินายกะเป็นตัวละครที่อาจไม่มีหรือไม่ชัดเจนก็ได้ ในขณะที่นายกะต้องมีอยู่

สรุป

ประตินายกะเป็นตัวละครที่มีความสำคัญน้อยโดยปริยาย เนื่องจากเป็นตัวละครที่ยึดโยงกับรสที่สำคัญอยู่ 2 รสก็คือ วีรรสกับเราทรรสซึ่งเป็นรสที่ออกไปทางรุนแรงเกรี้ยวกราดทั้งสิ้น และด้วยเหตุที่ว่ากวีสันสกฤตสงวนศฤงคารรสไว้สำหรับนายกะกับนายิกาเท่านั้น เราจึงไม่พบว่ามีตัวละครประตินายกะตัวใดที่แสดงบทรักหรือบทเข้าพระเข้านางอันจะก่อให้เกิดอารมณ์รักในวรรณคดีแต่อย่างใด การสงวนไว้เฉพาะนายกะกับนายิกานั้นอาจแสดงให้เห็นว่าความรักที่จะแสดงออกได้ในสายตานักวรรณคดีสันสกฤตแล้วต้องเป็นเรื่องของความเหมาะสมของสถานภาพทั้งในแง่ของจริยธรรมและคุณธรรม กล่าวอีกนัยหนึ่งก็คือความรักต้องมาควบคู่กับความเหมาะสม ไม่ใช่เรื่องของปัจเจกบุคคลที่เป็นอิสระต่อสังคม เหมือนเช่นความรักโรแมนติกอย่างที่เราคุ้นเคยกันอยู่ทุกวันนี้ ตำราการประพันธ์สันสกฤตจึงมุ่งอธิบายตัวละครประตินายกะในเชิงรูปธรรมเท่านั้น น่าสังเกตว่าความรู้สึกขัดแย้งในใจตัวละครจะนับเป็นประตินายกะแบบนามธรรมได้หรือไม่ หากเป็นเช่นนี้เราก็อาจนำทฤษฎีประตินายกะที่มีอยู่ในตำราการประพันธ์เหล่านั้นไปวิเคราะห์เชื่อมโยงกับวรรณคดีอื่น ๆ ที่ไม่ปรากฏตัวละครปรปักษ์เป็นตัวตนได้ ประเด็นนี้น่าจะได้ศึกษาต่อไป

บรรณานุกรม

กุสุมา รักษมณี. (2549). *การวิเคราะห์วรรณคดีไทยตามทฤษฎีวรรณคดีสันสกฤต* (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพมหานคร: ภาควิชาภาษาตะวันออก คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร.

เจตนา นาควัชระ. (2514). วรรณคดีวิจารณ์และการศึกษาวรรณคดี. ใน *วรรณไวทยากร*. กรุงเทพมหานคร: โครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์ สมาคมสังคมศาสตร์แห่งประเทศไทย.

มณีปิ่น พรหมสุทธิรักษ์. (2551). *ประวัติวรรณคดีสันสกฤต*. นครปฐม: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยศิลปากร.

เสาวภา ธานีรัตน์. (2522). *พระเอกในบทละครของกาลิทาส*. วิทยานิพนธ์หลักสูตรปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต แผนกวิชาภาษาตะวันออก บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

Ballantyne, J.R. and Mitra, Pramada Dasa. (1994). *The Sāhityadarpaṇa or Mirror of Composition of Viśvanātha*. Delhi: Motilal Banarsidass.

Daṇḍin. (1911). *Kāvyādarśaḥ* (3rd ed). Calcutta: Paśupati.

Daṇḍin. (1996). *Kāvyādarśaḥ* (2nd ed). Varanasi: Chowkhamba Vidyabhawan.

Dhanañjaya (1865). *Daśarūpaka*. Calcutta: Baptist Mission Press.

Hariyappa, H.L. (1953). *Ṛgvedic Legends Through The Ages*. Poona: Deccan College Postgraduate & Research Institute.

Kale, M.R. (2005). *Svapnavāsavadattā*. Delhi: Motilal Banarsidass.

Kane, P.V. (1995). *The Sāhityadarpaṇa (paricchedas 1, 2, 10 Arthālaṃkāras) with Exhaustive Notes* (6th ed). Delhi: Motilal Banarsidass.

Nagendra. (1987). *A Dictionary of Sanskrit Poetics*. Delhi: B.R. Publishing Corporation.

Monier-Williams, Monier. (2005). *A Sanskrit–English Dictionary*. Delhi: Motilal Banarsidass.

O' Flaherty, Wendy Doniger. (1981). *The Rig Veda*. London: Penguin Books.

Viśvanātha. (1998). *Sāhityadarpaṇa with Commentary*. Dilli: Bhāratīya Buk Karporesan.

Winternitz, Maurice. (2008). *History of Indian Literature*. Vol. 3. Delhi: Motilal Banarsidass.