บทที่ 5
การวิเคราะห์ และการประเมินคุณค่าวรรณคดี

ส่วนต่าง ๆ ใน*ร้อยกรอง* (เช่น ลักษณะการแต่ง เนื้อเรื่อง การสรรใช้คำ สารัตถะ ฯลฯ) หรือใน*บทละคร* (เช่น ตัวละคร เนื้อเรื่อง ฉาก บทเจรจา กลวิธี ฯลฯ) หรือ*เรื่องเล่า* ซึ่งอาจเป็นนิทาน นวนิยาย เรื่องสั้น (เช่น เนื้อเรื่อง สารัตถะ ฉาก ตัวละคร บทเจรจา ฯลฯ) เมื่อรวมกันเข้าเป็นวรรณคดีเรื่องหนึ่ง มีลักษณะเป็นเอกภาพ โดยแยกแต่ละส่วน (Part) ออกได้ เป็นส่วนประสมที่มีความซับซ้อน กล่าวคือ แต่ละส่วนนั้นอาจมีลักษณะตรงข้ามกับส่วนอื่น ขัดแย้งกันหรือแตกต่างกัน อาจเป็นการขัดแย้งกันระหว่างรูปแบบอันสูงส่ง กับการใช้ถ้อยคำในการแต่งที่เรียบง่ายเป็นภาษาพื้น ๆ อาจเป็นกลวิธีเขียนที่ราบเรียบบรรยายความร้อนแรงของอารมณ์ หรือวิธีพูดอย่างสง่าผ่าเผย มีศัพท์สูง แต่เนื้อเรื่องที่พูดไม่มีความหมายสำคัญอันใดเลย หรือแม้แต่ศัพท์สูง ๆ ที่นำมาใช้นั้นก็ใช้ผิด ๆ ถูก ๆ โดยเจตนา หรืออาจเป็นความแตกต่างกันในเนื้อเรื่อง เช่น พฤติกรรมคล้ายคลึงกัน อันหนึ่งเกิดเพราะความโง่รู้เท่าไม่ถึงการณ์ แต่อีกพฤติกรรมหนึ่งเป็นไปเพราะความชั่วร้ายในนิสัยสันดานของมนุษย์ แต่ละส่วนของเรื่องนั้นอาจแปลกแตกต่าง ขัดแย้งตรงข้ามกันหรือกลมกลืนกันดังกล่าวแล้ว แต่ก็เป็นส่วนที่ประสมกัน เพื่อให้เป็น*เรื่องเดียว* มีส่วนต่าง ๆ รวมกันเข้าเป็น*หนึ่ง* หรือที่เรียกสั้น ๆ ว่ามีลักษณะเป็น*เอกภาพ* เป็นวรรณคดีเรื่องหนึ่ง (ดูเรื่องวรรณศิลป์ในหนังสือวรรณคดีไทย กุหลาบ มัลลิกะมาส 2519 ประกอบกระบวนวิชา TH 102 ว่าด้วยเรื่ององค์ประกอบ)

การนำเอาเรื่องใดเรื่องหนึ่งมาพิจารณาส่วนต่าง ๆ อย่างละเอียดให้เห็นความแตกต่าง ความกลมกลืน ข้อดี ข้อด้อย ฯลฯ ของแต่ละส่วนนั้นเรียกว่า การวิเคราะห์ ในการวิเคราะห์ส่วนต่าง ๆ ดังกล่าวนั้น มีหลักกว้าง ๆ เพื่อให้ผู้ฝึกฝนการวิจารณ์ได้ใช้เป็นแนวทางว่าสมควรจะหยิบยกเรื่องใดบ้างมาวิเคราะห์ และจะมีวิธีการวิเคราะห์โดยอาศัยเกณฑ์ใดในการวิเคราะห์ และความหมายของศัพท์ที่ใช้ในการวิเคราะห์จะต้องเป็นที่เข้าใจแจ่มแจ้ง มิฉะนั้นแล้วจะทำให้การวิเคราะห์คลาดเคลื่อนไปได้ เพราะความเข้าใจความหมายของศัพท์ที่นำมาใช้ไม่ตรงกัน

การวิเคราะห์แยกส่วนต่าง ๆ ของวรรณคดีเป็นเรื่องละเมียดละไม และจะมีส่วนเกี่ยวข้องกับการประเมินคุณค่าอยู่เสมอไป จึงเป็นข้อควรระวังถึงสัมพันธภาพระหว่างส่วนเหล่านั้น ไม่ให้เป็นการแยกขาดจากกัน การวิเคราะห์นั้นจะต้องมุ่งอธิบายลักษณะ*แต่ละส่วน* เพื่อให้เกิดความเข้าใจวรรณคดีที่จะวิจารณ์นั้น*ทั้งเรื่อง* ให้ชัดเจนนั่นเอง

กล่าวโดยสรุป การวิเคราะห์วรรณคดี คือการแยกวรรณคดีที่เป็นรูปสำเร็จอยู่แล้วนั้น ออกเป็นส่วนย่อยต่าง ๆ อย่างมีหลักเกณฑ์ ในการวิเคราะห์ผู้ฝึกฝนการวิจารณ์ควรจะได้คำนึงถึงหัวข้อต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

1. การแบ่งส่วนย่อยต่าง ๆ ที่ประกอบกันเข้าเป็นรูปวรรณคดีฉบับนั้น ๆ เช่น โครงเรื่อง สารัตถะของเรื่อง ตัวละคร บทสนทนา ฉาก กลวิธีแต่งและสไตล์ในการแต่ง เป็นต้น ดังจะได้แยกให้เห็นรายละเอียดในการกล่าวต่อไปในบทนี้

2. การอธิบายลักษณะของส่วนย่อยต่าง ๆ ส่วนใดมีความเด่นหรือด้อย ซึ่งจะส่งผลให้วรรณคดีเรื่องนั้นมีความดีหรือด้อยเพราะส่วนใด

3. พิจารณาให้เห็นจุดประสงค์สำคัญ หลักการหรือกลวิธี หรือวิธีการสำคัญที่ผู้แต่งนำมาใช้

4. พิจารณาความสัมพันธ์ระหว่างส่วนต่าง ๆ ในวรรณคดีเรื่องนั้น เพื่อแสดงให้เห็นถึงความกลมกลืน ความแตกต่าง หรือความขัดแย้งระหว่างส่วนเหล่านั้น

ส่วนการประเมินคุณค่าคือ การวินิจฉัยตัดสินโดยสรุปอย่างมีหลักเกณฑ์ว่าวรรณคดีเรื่องนั้นมีคุณภาพเพียงใด มีคุณค่า มีประโยชน์หรือไม่ เหมาะควรหรือไม่ ถ้าเป็นสารคดีก็จะต้องเน้นถึงความถูกต้องต่อข้อเท็จจริง ต่อหลักการที่อ้างถึงและการให้ข้อคิดอย่างมีเหตุผลและเป็นไปได้ในทางปฏิบัติ ถ้าเป็นบันเทิงคดีก็จะต้องเน้นความรื่นรมย์บันเทิงใจตามศิลปะการแต่ง และโดยนัยเดียวกัน ถ้าเป็นร้อยกรอง จะต้องมีน้ำหนักสำคัญที่ เสียง ลีลาจังหวะ และภาพพจน์ เป็นต้น

การประเมินคุณค่าของวรรณคดีนั้น อาจทำได้ทั้งภายในเนื้อเรื่องวรรณคดีเรื่องนั้นเอง หรืออาจนำไปเปรียบเทียบกับวรรณคดีเรื่องอื่นที่เหมาะสม ควรที่จะนำมาเปรียบเทียบกันได้ เพื่อให้เห็นลักษณะและคุณค่าเด่นชัดขึ้น โดยทั่วไปการประเมินคุณค่าในขั้นสุดท้ายอาจทำได้ในหัวข้อกว้าง ๆ ที่เสนอแนะต่อไปนี้

1. ประเมินคุณค่าจากความถูกต้องเกี่ยวกับข้อเท็จจริงบางประการ หรือเกี่ยวกับหลักการหรือความสมเหตุสมผล แม้วรรณคดีประเภทที่เน้นจินตนาการ ก็ยังมีความจำเป็นที่จะต้องรักษาความถูกต้องและความเที่ยงตรงบางประการอยู่เสมอ

2. ประเมินคุณค่า โดยแสดงความสัมพันธ์ระหว่างส่วนต่าง ๆ ในวรรณคดีเรื่องนั้น เพื่อแสดงให้เห็นความเหมาะสม ความสอดคล้องตลอดจนความแตกต่างหรือความสอดแคล้วกัน

3. ประเมินคุณค่าในด้านเอกภาพของวรรณคดีเรื่องนั้น ว่ามีลักษณะเป็นบูรณภาพเพียงใด มีตอนใด ส่วนใด แตกแยกออกไป ไม่สอดคล้องกับจุดประสงค์ของวรรณคดีเรื่องนั้นหรือไม่

4. ประเมินคุณค่าของประสิทธิภาพในการใช้กลวิธีและท่วงทำนองของผู้แต่งว่า ดีเด่น หรือ อ่อน ไม่เหมาะสมในส่วนใดตอนใด

5. ประเมินคุณค่าด้วยการเปรียบเทียบกับวรรณคดีเรื่องอื่น (ควรเป็นเรื่องที่เป็นที่รู้จักดีหรือมีความสัมพันธ์อย่างใดอย่างหนึ่งกับเรื่องที่วิจารณ์) เพื่อเน้นให้เห็นคุณค่าของวรรณคดีที่วิจารณ์นั้นชัดเจนยิ่งขึ้น

อย่างไรก็ตาม ข้อเสนอแนะในการวิเคราะห์ และในการประเมินคุณค่าที่กล่าวมาแล้วนี้เป็นแต่เพียงแนวทางกว้าง ๆ สำหรับผู้ฝึกฝนการวิจารณ์เท่านั้น ไม่ใช่เป็นกฎเกณฑ์ถาวรตายตัวทุกข้อ

การวิเคราะห์นวนิยาย เรื่องสั้น นิทาน และบทละคร (วรรณคดีประเภทเรื่องเล่า)

การที่นำเอาวรรณคดีต่างชนิดมารวมวิเคราะห์กันเช่นนี้ เพราะเห็นว่ามีส่วนที่เหมือนกันอยู่หลายประการ อาจกล่าวรวมกันไปได้ แต่ถ้าที่ใดแตกต่างกันออกไปในระหว่างวรรณคดีต่างประเภทเหล่านั้น ก็จะได้กล่าวชี้แจงเอาไว้ให้เห็นเป็นตอน ๆ ไป

วรรณคดีต่าง ๆ ดังกล่าวในหัวข้อข้างต้นนี้ อาจวิเคราะห์ออกเป็นส่วนต่าง ๆ ที่ประกอบกันเข้าเป็นวรรณคดีเรื่องนั้นได้ดังต่อไปนี้

1. ประเภทของวรรณคดีเรื่องนั้น (Genres)
2. โครงเรื่องและเหตุการณ์ในเรื่อง (Plot and Events)
3. สารัตถะหรือแก่นเรื่อง (Theme)
4. เวลาและสถานที่ (Setting)
5. ตัวละครในเรื่อง และบทสนทนา (Characters and Dialogues)
6. กลวิธีหรือเทคนิคในการแต่ง (Techniques)
7. ท่วงทำนองแต่งหรือสไตล์การแต่ง (Style)
8. หางเสียงของผู้แต่ง (Tone)

9. บรรยากาศ (Atmosphere or mood of the work)

10. ปรัชญาและแนวนิยมในการแต่ง (Philosophy)

การวิเคราะห์โครงเรื่องและเหตุการณ์ในเรื่อง

หน้าที่สำคัญของเรื่องประเภทนิทาน นวนิยาย เรื่องสั้น และบทละคร ก็คือการแสดงเนื้อเรื่องหรือการเล่าเรื่อง จุดสำคัญที่สุดของวรรณคดีประเภทนี้จึงอยู่ที่การเล่าเรื่องให้น่าสนใจ ให้ผู้ฟังต้องการฟังเรื่องนั้นต่อไปไม่รู้จักสิ้นสุด

เรื่องทั้งหลายที่นำมาแต่งหรือเล่าในวรรณคดีประเภทที่กล่าวแล้วข้างต้นนั้น *ย่อมกล่าวถึงเรื่องชีวิตเสมอ* และเรื่องของชีวิตนั้นย่อมมีคำถามได้ว่า เรื่องนี้เกิดขึ้นกับชีวิตใคร เกิดที่ไหน เมื่อใด เพราะฉะนั้นในเรื่องเล่าแต่ละเรื่อง จึงมี*บุคคล* (คือตัวละครในเรื่อง) *เหตุการณ์และปัญหาต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นกับบุคคลนั้น ๆ ตามเวลาและสถานที่*ประกอบกันอยู่เสมอ

เนื้อเรื่อง โครงเรื่อง เหตุการณ์ในเรื่อง และการประเมินคุณค่า

เหตุการณ์ในเรื่อง (Events or Incidents)

เหตุการณ์ในเรื่องคือ เรื่องที่บังเกิดขึ้นแก่ตัวละครหรือพฤติกรรมของตัวละครเป็นรายละเอียดแต่ละเรื่องไป เช่น ตัวเอกขับรถยนต์ชนหญิงสาวผู้หนึ่งล้มลง เป็นเหตุการณ์หนึ่ง เขาได้ช่วยเหลือนำเธอไปส่งโรงพยาบาล นับเป็นอีกเหตุการณ์หนึ่ง เขาได้ให้ความเอาใจใส่ช่วยดูแลเป็นอย่างดีตลอดเวลา รวมทั้งหมดเป็นเหตุการณ์ชุดหนึ่ง เธอหายป่วยเป็นปกติ และออกจากโรงพยาบาลได้ เป็นเหตุการณ์ต่อมาอีกตอนหนึ่ง ตัวอย่างเหล่านี้เป็นเหตุการณ์หลายตอนเกิดขึ้นแก่ตัวละครทั้งสอง ในเนื้อเรื่องวรรณคดีเรื่องหนึ่งมีเหตุการณ์ต่อเนื่องกันหลายเหตุการณ์

เนื้อเรื่อง (Story)

เนื้อเรื่องคือ เหตุการณ์ต่าง ๆ หลายเหตุการณ์ที่ผู้แต่งนำมาแต่งให้เป็นเรื่องราวต่อเนื่องกัน ตั้งแต่ต้นจนจบอย่างให้รายละเอียดตามที่ผู้แต่งเลือกแล้ว ผู้อ่านได้รู้ว่ามีเหตุการณ์ใดบ้างเกิดขึ้นกับตัวละครต่าง ๆ ตัวละครแต่ละตัว มีพฤติกรรมอย่างไรบ้าง เหตุการณ์เกิดที่ไหน เมื่อไร ใครพูดกับใครว่าอย่างไร ผู้แต่งเล่าเรื่องอย่างละเอียด มีการบรรยายและพรรณนาความประกอบ ตลอดจนแสดงโดยตรงหรือโดยอ้อมให้ผู้อ่านได้เข้าใจตัวละครและเหตุการณ์อย่างแจ่มแจ้ง ตั้งแต่ต้นจนจบ

โครงเรื่อง (Plot)

โครงเรื่องมีลักษณะใกล้เคียงกับเนื้อเรื่อง แต่สั้นและสังเขปความกว่าเนื้อเรื่อง โครงเรื่องอาจบอกเราว่าตัวละคร คิดอย่างไร พูดอะไร แต่จะไม่บรรยาย หรือวิเคราะห์ตัวละครเหล่านั้นเหมือนในเนื้อเรื่อง แม้เหตุการณ์ก็กล่าวถึงเฉพาะเหตุการณ์สำคัญในเนื้อเรื่องเท่านั้น

ลอเรนซ์ เพอร์ไรน์ (Laurence Perrine : Story and Structure) กล่าวว่า เนื้อเรื่องกับโครงเรื่อง มีลักษณะคล้ายแผนที่ เนื้อเรื่องให้รายละเอียดครบถ้วน ส่วนโครงเรื่องสังเขปแต่เฉพาะจุดที่สำคัญ ๆ พอเป็นที่เข้าใจเท่านั้น

ศาสตราจารย์ ม.ล. บุญเหลือ เทพยสุวรรณ เคยกล่าวว่า โครงเรื่องเดียวกัน แต่เหตุการณ์ในเรื่องแตกต่างกันก็มี โดยกล่าวถึงเรื่องรามเกียรติ์ของไทยและของชาติต่าง ๆ ว่า มีโครงเรื่องเหมือนกัน แต่เนื้อเรื่องไม่เหมือนกัน (แนะแนวทางอ่านนวนิยาย มหาวิทยาลัยศิลปากร 2511 หน้า 6) ทั้งนี้ ก็พออธิบายได้ว่าโครงเรื่องคือ ปัญหาหรือข้อขัดแย้งนั้นเหมือนกัน เช่น พระราม พระลักษมณ์ นางสีดา ต้องพลัดพรากจากเมืองไปเดินป่าเป็นเวลานานเหมือนกันทุกฉบับ นางสีดาถูกลักพาไป และพระรามติดตามไปทำศึกลงกาได้เปรียบบ้าง เสียเปรียบบ้าง แก้ปัญหาต่าง ๆ กันไปเป็นเวลานาน รายละเอียดอันเป็นเรื่องเกี่ยวกับเหตุการณ์และกลวิธีเล่าเรื่องนั้นไม่เหมือนกันแม้ว่าข้อปัญหาหรือโครงเรื่องจะเหมือนกัน เช่นเดียวกับเรื่องอิเหนากับดาหลัง โครงเรื่องเหมือนกันคืออิเหนามีคู่หมั้นหมายจะแต่งงานกัน แต่อิเหนากลับไปหลงรักนางเมืองอื่น ๆ ไม่ยอมแต่งงานกับนางคู่หมั้น เป็นเหตุให้เกิดปัญหา และต่อมาก็มีปัญหาต่าง ๆ ตามมาเป็นอันมาก ปัญหาเหล่านั้นเป็นส่วนที่เป็นโครงเรื่อง ส่วนรายละเอียดที่เป็นเหตุการณ์ประกอบนั้นก็เป็นอีกส่วนหนึ่งทำให้มีเนื้อเรื่องสมบูรณ์เป็นเรื่องอิเหนาหรือดาหลัง โครงเรื่อง 2 เรื่องนี้จึงเหมือนกัน แต่เหตุการณ์ประกอบต่างกัน ดังกล่าวแล้ว

ในบางกรณีโครงเรื่องอาจมีแต่เฉพาะเหตุการณ์สำคัญ ๆ ก็ได้ ไม่จำเป็นต้องมีปัญหาหรือข้อขัดแย้งเสมอไป แต่โดยทั่วไปแล้ว โครงเรื่องที่ดี และที่ผู้อ่านนิยมนั้น คือโครงเรื่องที่มี*ปัญหาหรือความขัดแย้ง* (Conflict) ที่สำคัญเกิดขึ้นกับตัวเอกของเรื่อง เป็นปัญหาหรือความขัดแย้งที่มีความเข้มข้นรุนแรง มีอิทธิพลที่ทำให้เกิดความเปลี่ยนแปลงหรือมีผลกระทบอย่างแรงต่อวิถีชีวิตของตัวเอกของเรื่อง

ปัญหาหรือความขัดแย้งดังกล่าวแล้วนั้น อาจเป็นไปได้เป็น 3 แบบคือ

1. ปัญหาหรือความขัดแย้งที่เกิดขึ้นระหว่างตัวเอกของเรื่องกับคู่กรณี คู่ต่อสู้ หรือกับบุคคลอื่น (man against man) เช่น คนดีต่อสู้คนชั่ว นายทุนกับกรรมกร แม่ผัวกับลูกสะใภ้ หรือตำรวจกับผู้ร้าย เป็นความขัดแย้งที่เกิดจากบุคคลที่อยู่คนละฝ่ายกัน

2. ปัญหาหรือความขัดแย้งที่เกิดขึ้นจากสิ่งแวดล้อม ซึ่งเป็นสิ่งต่อต้านบีบบังคับมนุษย์จากอำนาจภายนอก (man against environment) เช่น ภัยธรรมชาติ สภาพสังคม หรือแม้แต่ "โชคชะตา" ที่กำหนดให้คนพ่ายแพ้ สัมเหลว มีความทุกข์ เดือดร้อน ลำบาก หรือประสบเคราะห์ร้ายต่าง ๆ เช่น ความแห้งแล้งของดินฟ้าอากาศทางภาคตะวันออกเฉียงเหนือ สร้างความทุกข์ร้อนและยากจนให้แก่คนในแถบนั้น ตัวละครต้องต่อสู้กับธรรมชาติอันไม่เอื้ออำนวย หรือเด็กจากครอบครัวแตกแยกก่ออาชญากรรมขึ้น เป็นต้น

3. ปัญหาหรือความขัดแย้งที่เกิดขึ้นระหว่างตัวเอกของเรื่องกับตนเอง (man against himself) อาจเป็นความขัดแย้งด้านกายภาพ (เช่น ความพิการ) ด้านอารมณ์ ด้านศีลธรรม ซึ่งมนุษย์ต่อสู้กับตนเอง และจำต้องตัดสินใจอย่างใดอย่างหนึ่ง บางครั้งก็ชนะใจตนเอง แต่บางครั้งก็พ่ายแพ้ไป ตัวอย่างเช่น พระเวสสันดรจะต้องต่อสู้กับพระทัยของพระองค์เองอย่างหนัก กว่าจะตัดสินพระทัยพระราชทาน 2 กุมารให้แก่ชูชกไปได้ (ได้ชัยชนะใจตนเอง) พุดกรองในนวนิยายเรื่องน้ำเซาะทราย ของกฤษณา อโศกสิน ต้องต่อสู้กับความรัก ความอาลัยที่มีต่อชายที่รัก คือ ภีม และที่สุดก็ตัดใจจากไปอยู่ต่างประเทศพร้อมกับบุตรที่เกิดกับเขานอกสมรส

ปัญหาหรือความขัดแย้งมีบทบาทสำคัญในการสร้างโครงเรื่องของผู้แต่ง เรื่องขนาดยาวอาจมีความขัดแย้งครบทุกประการดังกล่าวแล้วข้างต้น

นักเขียนและนักวิจารณ์บางท่านมีความเห็นว่า ถ้าไม่มีปัญหาหรือข้อขัดแย้งแล้วจะถือว่าเรื่องนั้น*ไม่มีโครงเรื่อง* เช่น เรื่องสาวน้อยแสนสวย รวยทรัพย์มีครอบครัวดี ได้พบความรักที่บริสุทธิ์ สดชื่น และได้แต่งงานมีความสุขสมบูรณ์กับชายคนรัก มีชีวิตเป็นสุขตั้งแต่ต้นจนอวสานนั้น ไม่ถือว่ามีความขัดแย้ง และนับว่าไม่มีโครงเรื่อง E.M. Foster กล่าวว่า "พระราชาสิ้นพระชนม์ พระราชินีสิ้นพระชนม์" ไม่ใช่โครงเรื่อง เพราะไม่มีปัญหาหรือความขัดแย้งอย่างใด แต่ถ้า "พระราชาสิ้นพระชนม์ พระราชินีสิ้นพระชนม์ตามด้วย

ความเศร้าเสียพระทัย" จึงจะมีโครงเรื่อง เพราะมีความขัดแย้ง การต่อสู้รุนแรงภายในพระทัยของพระราชินี อันเนื่องจากการพลัดพรากจากบุคคลที่รักจนถึงสิ้นพระชนม์ในที่สุด (เป็นปัญหาหรือข้อขัดแย้งประการที่ 3)

การวิเคราะห์โครงเรื่อง

การวิเคราะห์โครงเรื่องอาจทำได้หลายวิธีเป็นการแยกอย่างละเอียดบ้าง และอย่างกว้างๆ บ้าง ที่จะกล่าวต่อไปนี้เป็นวิธีวิเคราะห์โครงเรื่องแบบหนึ่ง ซึ่งอาจทำได้ดังนี้

1. การอธิบายถึงสถานการณ์ในตอนเปิดเรื่อง (Exposition) ดังตัวอย่างเรื่องลิลิตพระลอ สถานการณ์ในตอนเปิดเรื่อง คือการอธิบายบ้านเมืองและเรื่องเกี่ยวกับพระลอ พระเพื่อน พระแพง ข่าวเล่าถึงสิริโฉมของพระลอ

2. ปัญหาเริ่มปรากฏ (Inciting moments) การที่พระเพื่อน พระแพงเริ่มสนใจพระลอเป็นจุดเริ่มต้นของปัญหาว่าอริราชศัตรูจะรักกันได้หรือไม่

3. การขยายตัวคลี่คลายของปัญหานั้น หรือเรียกอีกนัยหนึ่งว่า การดำเนินเรื่องหรือการพัฒนาเรื่อง (Development) ได้แก่ตอนสองนางทำเสน่ห์ให้พระลอหลงใหล และการแก้ไขหลายครั้ง จนพระลอต้องออกเดินทางจากบ้านเมืองไปถึงเมืองสรองจนได้นาง เป็นการเพิ่มพูนปัญหาให้เข้มข้นยิ่งขึ้น (ควรสังเกตด้วยว่าโครงเรื่องส่วนใหญ่จะปรากฏอยู่ในส่วนนี้)

4. การที่ปัญหาได้รับการแก้ไข และเป็นระยะที่เรื่องเปลี่ยนแปลงไปทางใดทางหนึ่ง (Climax) คือตอนที่เจ้าย่ากริ้วให้ทหารล้อมยิงกษัตริย์ทั้งสาม และพี่เลี้ยง

5. การคลี่คลายเข้าสู่จุดจบ ช่วงเวลาของการแก้ปัญหานั้น (Denouement and final suspense) การสิ้นชีวิตของตัวละครสำคัญในเรื่องทั้ง 7 คน การทำศพ การสร้างสถูป

6. จุดจบของปัญหา (Conclusion) ในเรื่องพระลอ เป็นเรื่องจบร้ายด้วยการตายของคู่รักทุกคน แต่ทำให้บุคคลผู้อยู่ข้างหลังนั้น กลับมีไมตรีจิตต่อกัน ลบล้างความเป็นอริแก่กันในอดีต (จึงเป็นการตายไถ่บาปเหมือนเรื่องโรเมโอจูเลียต ของเชคสเปียร์ คือเมื่อตายแล้วก็ทำให้บุคคลข้างหลังสำนึกในบาปบุญคุณโทษ และกลับเป็นมิตรกัน กระทำความดีต่อกัน)

วรรณคดีประเภทเรื่องเล่า อันได้แก่ นิทาน นวนิยาย เรื่องสั้น และบทละคร มักมีลำดับของส่วนต่างๆ ในเนื้อเรื่อง ดังชี้แจงไว้ข้างต้นนี้ แต่บางเรื่องอาจไม่มีครบทุกข้อ

โครงเรื่องรอง (Sub plot)

โครงเรื่องอาจซับซ้อนขึ้น โดยมีโครงเรื่องรองซ้อนอยู่ในโครงเรื่องใหญ่ โครงเรื่องรองนี้ก็จะวิเคราะห์ได้ใกล้เคียงกับโครงเรื่องใหญ่ และมีขึ้นเพื่อแสดงถึงความแตกต่างกันกับโครงเรื่องใหญ่ หรือเป็นคู่ขนานกันไป หรือเป็นเรื่องสนับสนุนโครงเรื่องใหญ่ให้สมบูรณ์ เช่น เรื่อง "ความผิดครั้งแรก" โดย ดอกไม้สด มีเรื่องความรักระหว่างหลวงปราโมทย์ฯ กับวไล เป็นโครงเรื่องใหญ่และมีความรักระหว่างอำนวยกับอมรา เป็นโครงเรื่องรอง แทรกซ้อนอยู่เพื่อแสดงถึงความแตกต่างระหว่างความรักของคน 2 คู่นี้ หรือเรื่องชูชกและนางอมิตดาเป็นโครงเรื่องรองของเรื่องมหาเวสสันดรชาดก เพื่อเปรียบเทียบและสนับสนุนทานบารมีของพระเวสสันดรให้เด่นขึ้น

เรื่องเหนือวิสัยในเนื้อเรื่อง (Fantasy)

นักเขียนบางท่านเขียนแสดงความสมจริงตามปรกติวิสัยของชีวิต แต่บางท่านต้องการแสดงถึงสิ่งที่*อาจเป็นจริงในชีวิต* ซึ่งเท่ากับขอให้ผู้อ่าน*เชื่อเกินออกไป* เช่นบางครั้งจะเป็นการเกินออกไปในรูปการพยากรณ์โลกในภายหน้า หรือต่างโลก ต่างดาว หรืออาจเป็นการเกี่ยวกับจิต วิญญาณ ลางสังหรณ์ ไสยศาสตร์ แม่มด อุปาทาน และอำนาจเหนือธรรมชาติต่าง ๆ (เรื่องทำนองมนุษย์ต่างดาว แดนสนธยา แม่มด สัตว์ประหลาด ผีดิบคืนชีพ ฯลฯ)

เสน่ห์ของเรื่องประเภทเหนือวิสัย อยู่ที่การประสมประสานเรื่องเกินจริงกับความจริงอย่างมีส่วนสัดที่เหมาะสม ถ้ามีมากเกินไปหรือน้อยเกินไปจะเป็นเรื่องเหลือเชื่อ ส่วนที่เป็นเรื่องเหนือวิสัยนั้นจะต้องเป็นสิ่งที่คนทราบกันดีอยู่แล้ว และมีเค้ามูลอยู่บ้างแล้วในความจริง เช่น เรื่องการเดินทางไปในอวกาศ การกล่าวถึงโลกหรือดาวดวงอื่น ความรู้เรื่องมิติในทางวิทยาศาสตร์หรือเรื่องวิญญาณ เรื่องภูติผีปีศาจ หรือการคืนชีพโดยอาศัยความก้าวหน้าทางวิทยาศาสตร์

อนึ่ง การใช้เรื่องเหนือวิสัยในโครงเรื่องจะต้องประกอบด้วยปฏิภาณ ไหวพริบให้ตรงจุดที่คนทั่วไปกำลังสนใจกันอยู่ และมีกลวิธีในการใช้ให้กลมกลืนกับโครงเรื่อง ในบางกรณีเรื่องเหนือวิสัยนี้อาจใช้ในรูปของสัญญลักษณ์ก็ได้อีกด้วย เช่น สัญญลักษณ์ของลัทธิการเมืองหรือความก้าวหน้าในทางวัตถุ อาจแสดงออกในรูปมนุษย์ต่างดาว มนุษย์คอมพิวเตอร์ เป็นต้น

เหตุประจวบหรือเหตุบังเอิญ (Co-incidence)

เหตุประจวบหรือเหตุบังเอิญ หมายถึงเรื่องที่เกิดขึ้นโดยไม่น่าจะเป็นไปได้ ตามวิถีทางปรกติวิสัยในชีวิตมนุษย์ทั่วไป เหตุประจวบหรือเหตุบังเอิญนี้ มักมีเมื่อผู้แต่งผูกปมปัญหาขึ้นแล้วไม่อาจหาวิธีการอันแยบคายที่จะ*แก้ไข*ปัญหานั้น จึงต้องใช้วิธีการ*ตัด*ปัญหาให้ลุล่วงไปโดยใช้เหตุการณ์ที่ไม่สมจริง หรือเป็นไปได้โดยยากในวิถีชีวิตเป็นเครื่องแก้ไข เช่น ในกรณีปัญหารักต่างฐานะ ผู้แต่งหาทางออกโดยให้ผู้ด้อยฐานะกลับได้รับมรดกก้อนใหญ่และขจัดปัญหาความแตกต่างไปได้ (มักมีคำล้อในเรื่องประเภทนี้ในวรรณกรรมต่างประเทศว่า "มีลุงร่ำรวยจากออสเตรเลีย" มาแก้ปัญหาให้ ในละครกรีกมี deus ex machina ซึ่งแปลว่า god lowered from heaven to solve all conflicts) แม้เหตุประจวบมีเกิดขึ้นได้ในชีวิตจริง แต่ผู้อ่านจะไม่ยอมรับเหตุประจวบในเรื่องแต่งประเภทนวนิยาย หรือเรื่องสั้น หรือละครปัจจุบันแบบสมจริง เหตุฉะนั้นการวิจารณ์จึงควรคำนึงถึงประเภทของวรรณคดีควบคู่ไปด้วย

นักเขียนมีชื่อเสียง เช่น ชาลส์ ดิคเกนส์ (Charles Dickens) ก็ชอบใช้เหตุประจวบในเรื่องที่แต่งอยู่เสมอ ทำให้เรื่องเข้มข้นด้วยการใช้เหตุบังเอิญ แต่ดิคเกนส์ใช้อย่างไม่ให้รู้สึกชัดแจ้งนักโดยมีเทคนิคหรือกลวิธีทำให้กลมกลืนไปกับความน่าตื่นเต้นของเหตุการณ์อื่น ๆ

ความใคร่รู้เรื่อง (Suspense)

ความใคร่รู้เรื่องคือการคาดคิดว่าอะไรจะเกิดขึ้นต่อไป เป็นสิ่งสร้างความไม่แน่ใจหรือเร้าความสนใจของผู้อ่าน ทำให้ใคร่ติดตามเรื่องต่อไปจนกว่าจะได้รับคำอธิบาย

ความใคร่รู้เรื่องเป็นคุณสมบัติสำคัญที่มีปรากฏอยู่ในวรรณคดี ผู้เขียนวางเงื่อนไขอย่างใดอย่างหนึ่งไว้ โดยกล่าวพอเป็นที่เข้าใจเอาไว้ แต่ไม่เล่าหรือให้รายละเอียด มีแต่เหตุการณ์ต่อเนื่องให้ระลึกถึงเงื่อนไขนั้นได้เสมอ ไม่ให้ผู้อ่านลืม และแล้วจึงค่อย ๆ อธิบายความอย่างแจ่มแจ้งในภายหลัง วรรณคดีเรื่องใดก็ตาม ถ้าได้มีคุณสมบัติข้อนี้ ซึ่งจะทำให้ผู้อ่านงุนงงตัดสินใจไม่ถูก หรือไม่มีทางเดาเรื่องตอนต่อไปได้ถูกต้อง ก็นับว่าผู้แต่งประสบความสำเร็จในการสร้างเรื่องนั้นให้เป็นที่น่าสนใจ ชวนให้ผู้อ่านติดตามอ่านไปจนกว่าจะถึงขั้นอธิบายความ เรื่องประเภทนักสืบ อาชญากรรม สายลับ จะเป็นตัวอย่างอันดีของการสร้างความปรารถนาใคร่รู้เรื่อง

สรุป

การวิเคราะห์วรรณคดีเรื่องใดก็ตามในส่วนที่เป็นโครงเรื่อง เราจะพบลักษณะต่าง ๆ ต่อไปนี้ปรากฏอยู่ในส่วนนั้น (อาจมีไม่ครบทุกข้อ ขึ้นอยู่กับวรรณคดีแต่ละเรื่อง) และอาจนำมาเป็นข้อพิจารณาในการวิเคราะห์ คือ.—

1. โครงเรื่องที่ดีโดยทั่วไป *จะต้องประกอบด้วยปัญหาข้อขัดแย้ง* ซึ่งอาจเป็นด้านพฤติกรรม ด้านสภาพเหตุการณ์ หรือด้านอารมณ์ของตัวละคร ถ้าเรื่องใดไม่มีปัญหาหรือข้อขัดแย้งก็จะต้องมีเหตุการณ์หรือข้อคิดที่น่าสนใจเป็นการชดเชย จึงจะนับได้ว่ามีคุณค่า

2. โครงเรื่องรอง หรือโครงเรื่องย่อย วรรณคดีเรื่องยาวมักมีโครงเรื่องย่อยเพื่อสนับสนุนให้โครงเรื่องใหญ่เด่นชัดขึ้น แต่ถ้าวรรณคดีนั้นเป็นเรื่องขนาดสั้น ก็ไม่มีโครงเรื่องย่อยแทรกซ้อนอยู่

3. เรื่องเหนือวิสัย เป็นเรื่องเกินจากความเป็นจริงในลักษณะชีวิต อาศัยจินตนาการสร้างขึ้นจากประสบการณ์ในชีวิตให้นอกเหนือออกไปอีกจากชีวิต เช่น เรื่องมนุษย์คอมพิวเตอร์ การทำลายล้างโลกด้วยวิทยาศาสตร์ การสร้างโลกมหัศจรรย์ขึ้นใหม่ วิญญาณพยาบาทที่หวนกลับมาแก้แค้นในรูปมนุษย์ เป็นต้น

4. เหตุประจวบ ซึ่งเป็นเรื่องที่อาจเกิดขึ้นได้ แต่ไม่ใช่เรื่องที่เกิดขึ้นเป็นประจำอยู่ในชีวิตของมนุษย์ทั่วไป

5. เงื่อนงำ หรือความลึกลับ หรือสิ่งไม่กระจ่างใด ๆ ที่ผู้แต่งสร้างเงื่อนไขขึ้นไว้ให้ผู้อ่านตื่นใจใคร่จะรู้เรื่องต่อไป (Suspense)

โดยทั่วไปแล้วเนื้อเรื่องที่วางแผนดี ย่อมมีลักษณะดังต่อไปนี้

1. มีความสัมพันธ์กันระหว่างเหตุการณ์ต่าง ๆ ในเรื่อง ประดุจลูกโซ่เกี่ยวเนื่องกันจากเรื่องเล็กไปสู่เรื่องใหญ่ *อย่างมีเอกภาพ* มีรายละเอียดเท่าที่จำเป็นไม่มากหรือน้อยจนเกินไป จนเนื้อเรื่องแน่น หรือหลวม เหตุการณ์ในเนื้อเรื่องได้รับการคัดเลือกแล้วว่าเหมาะสมกับการดำเนินเรื่อง (Development)

2. ถ้ามีโครงเรื่องรอง จะต้องให้มีความหมายต่อโครงเรื่องใหญ่ และมีความสัมพันธ์กัน (ผู้วิจารณ์อาจถามตนเองได้ว่า โครงเรื่องรองนี้มีไว้เพื่อประโยชน์อะไร และเป็นประโยชน์จริงหรือไม่)

3. มีกลวิธีในการลำดับเรื่อง ให้เข้าใจได้กระจ่างแจ้ง มีวิธีเปิดและปิดเรื่องอย่างประทับใจ

4. สร้างความสนใจใคร่รู้เรื่องต่อไป คือการสร้างเงื่อนไขที่ต้องการคำอธิบาย (suspense)

5. มีข้อขัดแย้งที่น่าสนใจในโครงเรื่อง เช่นข้อขัดแย้งระหว่างคนต่างวัย ต่างความคิด ข้อขัดแย้งระหว่างวัฒนธรรมของสามีภรรยาต่างเชื้อชาติกัน

6. ไม่มีเหตุประจวบหรือเหตุบังเอิญ และถ้าหากมี ผู้แต่งก็ต้องมีความสามารถพอที่จะใช้อย่างที่เรียกว่า *ใช้เป็น*

7. ชี้ให้ผู้อ่านเห็นโลก หรือสังคมมนุษย์ และชีวิตมนุษย์อย่างกว้างขวางหรือลึกซึ้ง เช่นกล่าวถึงชีวิตมนุษย์ในถิ่นที่หลายแห่ง กล่าวถึงตัวละครหลายชั้นบุคคลที่มีลักษณะชีวิตแตกต่างกัน หรือกล่าวถึงเรื่องราวกินเวลายาวนานพอสมควร ผ่านพบประสบการณ์ต่าง ๆ หลายอย่าง เช่นเรื่องสี่แผ่นดิน ของ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช เรื่องสงครามและสันติภาพ ของตอลสตอย เรื่องแผ่นดินแม่ ของ รพีพร เหตุฉะนั้นบางทีก็มีผู้วิจารณ์ว่า โลกของดอกไม้สดแคบเกินไป ถ้าจะดูคนไทยทั้งประเทศแล้วสังคมของดอกไม้สดก็เป็นแต่สังคมแคบ ๆ ประกอบด้วยตัวบุคคลแค่หยิบมือหนึ่ง แต่นักวิจารณ์บางคนก็ไม่เห็นด้วยกับความคิดนี้ แต่เห็นว่าผีมือในการแสดงความเข้มข้นและความประทับใจของผู้อ่าน ก็อาจเป็นข้อชดเชยกันได้ (เจตนา นาควัชระ, โครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์ 2514 หน้า 2)

โดยสรุปแล้ว เนื้อเรื่องที่ดีย่อมส่งเสริมให้ผู้อ่านมีความรู้ความเข้าใจในวิถีชีวิตอย่างกว้างขวาง หรืออย่างลึกซึ้ง

สารัตถะของเรื่องและการประเมินคุณค่า

กวีหรือนักเขียนทั่วไปย่อมมีเจตนารมณ์ หรือความตั้งใจอย่างใดอย่างหนึ่ง (หรือหลายอย่าง) ในเรื่องที่แต่งนั้นเสมอ ที่เห็นได้ชัดเจนที่สุดคือในวรรณคดีประเภทคติสอนใจ หรือในประเภทที่เกี่ยวกับลัทธิการเมือง ผู้แต่งมองดูมนุษย์หรือมองดูภาวะของโลกด้วยสายตาและความคิดอย่างใดอย่างหนึ่ง และจะนำความคิดนั้นถ่ายทอดสู่ผู้อ่าน

สารัตถะ (Theme) ของวรรณคดีแต่ละเรื่องก็คือทัศนะที่ผู้แต่งแสดง*ให้เห็นถึงธรรมดาธรรมชาติอย่างใดอย่างหนึ่ง* (หรือหลายอย่าง) *ของมนุษย์* (ชีวทัศน์) หรือทัศนะที่ผู้แต่งมองดูความเป็นไปในโลกมนุษย์ (โลกทัศน์) แล้วนำมาแสดงให้ประจักษ์แก่ผู้อ่านโดยใช้เนื้อเรื่อง

ในวรรณคดีเป็นเครื่องสื่อสาร สารัตถะจึงเป็นจุดมุ่งหมายอันเป็นแก่นกลางของเรื่องหรือเป็นความคิดสำคัญในเรื่อง นักเขียนที่ดีย่อมแสดงโลกทัศน์หรือชีวทัศน์ของตนอย่างเด่นชัด จนผู้อ่านรับทราบได้ว่าอะไรเป็นความคิดสำคัญของวรรณคดีเรื่องนั้น เช่นในลิลิตพระลอ ผู้แต่งแสดงถึงความหลงอันจักเกิดขึ้นได้กับคนทุกเพศทุกวัย ทุกระดับฐานะ และย่อมนำความหายนะมาสู่ตัวเอก และบุคคลแวดล้อมในที่สุด ในนวนิยายของนิมิตร ภูมิถาวร เรื่อง "กระทรวงคลังกลางนา" มีสารัตถะกล่าวถึง "*ความไม่รู้*" (*Ignorance*) *ของมนุษย์ ทำให้เกิดความเสียหายในการปฏิบัติงานได้* ทั้ง ๆ ที่ผู้ปฏิบัติงานพัฒนาท้องถิ่นมีความตั้งใจดี มีความซื่อสัตย์ แต่เนื่องจากการขาดแคลนความรู้ทางเทคโนโลยี ทำให้งานสร้างถนน สร้างสะพาน ตลอดจนงานธุรการต่าง ๆ เป็นไปได้อย่างยากลำบาก และในที่สุด "ความไม่รู้" ก็ทำให้งานนั้นล้มเหลว สูญเสียสิ่งที่สร้างไปกับสายน้ำในชั่วเวลาคืนเดียว

โดยสรุปแล้ว สารัตถะของวรรณคดี ก็คือความลักษณะอันเป็นวิสัยธรรมดาธรรมชาติของโลกและมนุษย์ที่ผู้แต่งมองเห็น และมุ่งหมายจะแสดงลักษณะนั้นออกมาให้ปรากฏแก่ผู้อ่าน สารัตถะของเรื่องจึงเป็น *สาร* (Message) ที่ผู้แต่งสื่อมายังผู้อ่าน แสดงให้เข้าใจว่าวิถีทางแห่งโลกเรานี้ หรือมนุษย์เรานี้เป็นเช่นนี้แหละ

ในขณะที่เรื่องดำเนินไปนั้น สารัตถะของเรื่องก็จะปรากฏขึ้นอย่างสม่ำเสมอเพื่อยืนยันว่า นั่นคือความมุ่งหมายที่ผู้แต่งมีเจตนาจะเปิดเผยถึงธรรมชาติของลักษณะของชีวิต-มนุษย์ วรรณคดีบางเรื่องอาจไม่มีสารัตถะก็ได้ ถ้าผู้แต่งเป็นแต่ประสงค์จะให้เป็นเรื่องสนุกขบขัน เพื่อให้ตื่นเต้นน่าสยองขวัญ หรือเพื่อให้เกิดความปรารถนาใคร่รู้เรื่องต่อไป แต่วรรณคดีที่มีสารัตถะนั้นจะต้องมีเจตจำนงแน่นอนของผู้แต่งเน้นให้เห็นวิถีทางของโลก และชีวิตของมนุษย์ตามนัยต่าง ๆ ขณะที่ดำเนินเรื่องไป ซึ่งเมื่อผู้อ่านได้อ่านจบแล้วก็จะบังเกิดความเข้าใจในเชิงสรุปได้ว่ามนุษย์ในโลกนี้เป็นเช่นนั้นเป็นเช่นนี้ตามธรรมชาติวิสัยของมนุษย์ดังที่ผู้แต่งได้ชี้ให้เห็น

การพิจารณาให้เห็นสารัตถะของวรรณคดี บางครั้งก็เป็นเรื่องไม่ง่ายนักสำหรับผู้แรกฝึกฝนการวิจารณ์ แต่อย่างไรก็ตาม นักจิตวิทยาได้กล่าวถึง ความต้องการจำเป็นทางด้านจิตใจของมนุษย์ (Fundamental needs) ไว้หลายประการ ซึ่งผู้แต่งวรรณคดีก็ได้แสดงเห็นในข้อนี้ และได้นำมาเป็นสารัตถะของเรื่องอยู่เสมอ เช่น มนุษย์ทั่วไปต้องการความรัก ต้องการรักคนอื่น และอยากให้ผู้อื่นรักตน สารัตถะเช่นนี้ก็มีอยู่ในวรรณคดีหลายเรื่อง หรือมนุษย์

ทั่วไปอยากมีอำนาจ และถ้ามีโอกาสก็จะแสดงอำนาจนั้นทันที มนุษย์อยากให้ตนเองดีขึ้น (ตามกาลและโอกาส) มนุษย์อยากได้รับความสนใจจากผู้อื่นโดยเฉพาะความสนใจในด้านดี แต่ถ้าไม่อาจเป็นไปได้ ความสนใจด้านร้ายก็ยังดีกว่าไม่มีผู้ใดสนใจเสียเลย ความต้องการจำเป็นด้านจิตใจเหล่านี้ มักเป็นสารัตถะที่ผู้แต่งนิยมใช้อยู่เสมอ

มนุษย์ยังมีอารมณ์สะเทือนใจต่าง ๆ มีรัก แค้น ขมขื่น ว้าเหว่ พยาบาท เพ้อฝัน และจินตนาการ เป็นต้น เหล่านี้ย่อมสร้างขึ้นเป็นสารัตถะที่ผู้แต่งนำมาใช้จากการมองดูชีวิตหลายแง่หลายมุมมาแล้ว

มนุษย์ในสังคมยังมีความคิด ความเห็น และความรู้ในเรื่องชีวิตส่วนรวมของสังคม แลเห็นข้อบกพร่อง หรือข้อดีงาม ตลอดจนมีความนึกคิดต่าง ๆ ในด้านสังคม ก็ย่อมสร้างสารัตถะของเรื่องในด้านสังคมของมนุษย์เป็นส่วนรวมขึ้นก็ได้

โคลงใน "โลกนิติ" ดังที่ยกมาเป็นตัวอย่างข้างล่างนี้ จะมีสารัตถะ แสดงถึงโลกทัศน์ของผู้แต่งได้เป็นอย่างดี

แม้มีความรู้ดั่ง	สัพพัญญู
ผิบ่มีคนชู	ห่อนขึ้น
หัวแหวนค่าเมืองตรู	ตาโลก
ทองบ่รองรับพื้น	ห่อนแก้วมีสี

สารัตถะของโคลงนี้กล่าวถึง ความจริงที่ว่า สังคมจะต้องเห็น รับรอง แสดงความนิยมและสนับสนุน ความสามารถของคนจึงจะประจักษ์ขึ้นได้

"ความเจริญของบุคคลจะต้องอาศัยการยอมรับของผู้อื่นในสังคม" จึงเป็นแก่นกลางหรือความคิดสำคัญของโคลงนี้

กล่าวได้ว่าสารัตถะของวรรณคดีต่าง ๆ นั้นมีความกว้างขวางตามเจตนารมณ์ของผู้แต่ง ซึ่งมุ่งหมายจะเปิดเผยให้เห็นลักษณะสภาพวิสัยของสังคมและของมนุษย์ในด้านต่าง ๆ ได้เสมอ หน้าที่ของผู้วิจารณ์ก็คือจะต้องพิจารณาให้เห็นสารัตถะของวรรณคดีเรื่องนั้น ๆ และสามารถจะพิจารณาประเมินคุณค่าได้ว่า

1. สารัตถะนั้นมีลักษณะสมจริงต่อสภาพสังคมและของมนุษย์เพียงใด ทำให้ผู้อ่านได้เข้าใจมนุษย์และพฤติกรรมของมนุษย์ได้กว้างขวางลึกซึ้งเพียงใด

2. ผู้แต่งสามารถแสดงลักษณะอันเป็นธรรมชาติมนุษย์ได้ชัดเจนแจ่มแจ้งหรือคลุมเครือ หรือให้ความเข้าใจยังสลัวไม่ชัดเจนเพียงพอ

3. สารัตถะนั้นเป็นไปในทางสร้างสรรค์ ส่งเสริมยกระดับจิตใจ หรือตระหนักในอุดมการณ์ของมนุษย์เพียงใด หรือช่วยให้บังเกิดความรู้ ความเข้าใจในชีวิตและโลกเพียงใด

ฉาก : เวลาและสถานที่ (Setting) และการประเมินคุณค่า

ในบทละครคำว่า ฉาก *หมายถึงเวที และส่วนประกอบเวที*ตามเนื้อเรื่อง แต่ในนวนิยายเรื่องสั้น หรือในนิทานมีความหมายกว้างกว่า คือหมายถึง*สถานที่ และเวลาที่เรื่องนั้น ๆ เกิดขึ้น* เช่นนวนิยายเรื่อง Pride and Prejudice (จูเลียต แปลให้ชื่อว่า สาวทรงเสน่ห์) ของ เจน ออสเตน (Jane Austen) มีฉากของเรื่อง ในคริสต์ศตวรรษที่ 19 ในประเทศอังกฤษเช่นเดียวกับที่นวนิยายของ "ดอกไม้สด" มีฉากเป็นกรุงเทพ ฯ ในช่วงเวลาระหว่างรัชกาลที่ 6—7—8—9 และแสดงถึงชีวิตของคนกลุ่มหนึ่ง ในส่วนหนึ่งของบ้านเมือง ในช่วงเวลานั้น ๆ*

สถานที่และเวลา อาจหมายความแคบเฉพาะห้อง ๆ หนึ่ง หรือกว้างขวางทั้งประเทศหรือโลกก็ได้ ในบางกรณี ฉาก มีบทบาทเสมือนเป็นตัวละครด้วยตัวหนึ่งในโครงเรื่อง คือมีความสัมพันธ์เกี่ยวเนื่องกับพฤติกรรม ของตัวละครในเรื่อง เช่นเรื่องเฒ่าทะเล (The Old Man and the Sea) ของ Hemmingway ทะเลมีบทบาทเหมือนเป็นศัตรูที่จะติดตามผจญอย่างชิงไหวชิงพริบกับตัวละครเอกของเรื่องคือชายชรา บางเรื่องสถานที่และเวลาอาจจะกลมกลืนสอดคล้องกับเนื้อเรื่องอย่างประสานสนิท เช่นเรื่องเด็ลมาของแมรี่ คอเรลลิ (Marie Corelli) เมื่อตัวละครเอก เซอร์พีลลิปและเด็ลมา พบกันในประเทศนอรเวย์นั้น เป็นเวลาฤดูร้อนพระอาทิตย์ส่องแสงแม้ในเวลาเที่ยงคืน ธรรมชาติรอบตัวเป็นภาพงามสดใสด้วยแสงสี เหมาะสมกับความรักอันสดชื่นเบิกบานของหนุ่มสาวเมื่อเด็ลมาแต่ง

---

* มีผู้วิจารณ์ว่า นวนิยายของนักเขียนที่กล่าวนามข้างต้นนั้น ใช้ฉากแคบกล่าวถึงโลกและชีวิตของคนกลุ่มเล็ก ๆ แต่เพียงพวกเดียว ไม่ทำให้ผู้อ่านมีโลกทัศน์ และชีวทัศน์กว้างขวาง แต่นักวิจารณ์บางท่านเห็นว่านักเขียนมีเขียนตามประสบการณ์ในวงสังคมของตน และเขียนได้ดีมีคุณค่าทางวรรณศิลป์ แม้จะให้ฉากอันเป็นภูมิหลังของเรื่องแคบไป ก็นับว่ามีคุณค่าได้

งานและไปอยู่ในประเทศอังกฤษ มีศัตรูของความรักจนต้องหนีกลับไปบ้านเดิมนั้นเป็นช่วงเวลาฤดูหนาวอากาศมืดมิดและไม่มีแสงแดดเลยแม้ในเวลาเที่ยงวันเข้ากับความเจ็บไข้และทุกข์ระทมในหัวใจของตัวละครเอก ครั้นเมื่อเซอร์พีลลิปสามีติดตามเด็ลมาไป และกลับคืนรักกันด้วยความเข้าใจอันถูกต้อง ฤดูกาลก็เคลื่อนคลายมาเป็นฤดูใบไม้ผลิ ภูมิภาพรอบล้อมก็เริ่มงามด้วยแสงสีของธรรมชาติอีกวาระหนึ่ง

นิทานรุ่นเก่าของไทยหลายเรื่อง เวลาและสถานที่เกือบไม่มีความหมายเกี่ยวข้องอันใดต่อการดำเนินเรื่องเลย ผู้แต่งกล่าวถึงพอเป็นที่รู้จัก แต่บางเรื่อง เช่นเรื่องพระอภัยมณี หรือเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผนไม่เป็นเช่นนั้น ผู้แต่งสนใจให้รายละเอียดเกี่ยวกับฉากในเรื่อง เช่นสุนทรภู่ อธิบายถึงเมืองของเจ้าละมานอย่างถ้วนถี่ เมื่อกล่าวถึงระยะทางระหว่างเมืองก็กล่าวอย่างถูกต้องแม่นยำ และพยายามรักษาความสมจริงในเรื่องสถานที่ต่าง ๆ ส่วนขุนช้างขุนแผนนั้นใช้บ้านเมืองจริงเป็นฉากเลยทีเดียว

การประเมินคุณค่าในเรื่องฉากจึงจะต้องคำนึงถึงความถูกต้องเกี่ยวกับเหตุการณ์และฉาก อันเป็นเครื่องชี้ให้เห็นถึงความประณีตในการแต่ง แม้นักเขียนหรือกวีจะมิใช่นักประวัติศาสตร์หรือนักภูมิศาสตร์ก็จริง แต่ความถูกต้องแม่นยำในเรื่องฉากช่วยให้คุณภาพของเรื่องสมบูรณ์ หรือโดยนัยตรงกันข้ามอาจทำให้วรรณคดีเรื่องนั้นมีจุดอ่อนก็เป็นได้ ผู้วิจารณ์จึงควรสนใจวิเคราะห์ฉากของเรื่องในด้านความถูกต้องชัดเจน และในด้านกลวิธีของการใช้ฉากให้สอดคล้องกับการดำเนินเรื่อง ซึ่งจะทำให้เนื้อเรื่องน่าสนใจยิ่งขึ้น

ตัวละคร บทสนทนา และการประเมินคุณค่า

ตัวละครในเรื่อง (Characters)

ตัวละคร คือ ผู้มีบทบาทในเนื้อเรื่อง

ตัวละครจะเป็นคนหรือเทียบเท่าคนก็ได้ (มีผู้แต่งให้ สัตว์ ต้นไม้ ดอกไม้ สิ่งของ ฯลฯ เป็นตัวละคร คิดและมีพฤติกรรมอย่างคน เช่นเรื่องการผจญภัยของเหรียญบาท)

ในศิลปะการแต่ง ตัวละครในเรื่องมีความสัมพันธ์กับผู้แต่งอย่างยิ่ง คือผู้แต่งเป็น "ผู้สร้าง" ตัวละครในเรื่องอย่างแท้จริง โดยเป็นผู้

— ให้ชื่อ กำหนดรูปร่าง หน้าตา เพศ วัย

— กำหนดนิสัยใจคอ บุคลิกภาพ

— กำหนดบทบาท และกำหนดแม้แต่โชคชะตาให้ตัวละครนั้น ๆ

จึงเท่ากับผู้แต่งทำให้ตัวละครมีตัวตน มีชีวิตอย่างแท้จริงจนผู้อ่านรักหรือชังสงสาร เห็นใจ ตัวละครเหล่านั้น

ตัวละครในเรื่องจะต้องเหมือนมนุษย์ (หรือใกล้เคียงที่สุด) แต่จะต้องไม่ใช่มนุษย์จริงคนใดคนหนึ่ง มิฉะนั้นก็จะกลายเป็นบุคคลจริงในจดหมายเหตุ ในชีวประวัติหรือในประวัติศาสตร์พงศาวดารไป

ข้อแตกต่างระหว่างตัวละครในบทละคร กับตัวละครในนวนิยาย เรื่องสั้น นิทาน

ตัวละครในบทละคร จะต้องเป็นผู้เจรจาเป็นการดำเนินเรื่อง ต้องมีการแสดงนิสัยใจคอ ความคิดความรู้สึกของตน ด้วยการพูดออกมาดัง ๆ เสมอ (อาจพูดกับตนเองอาจรำพึงรำพันดัง ๆ) หรือด้วยการที่ตัวละครตัวอื่นพูดถึง ผู้ดูจึงจะรู้เรื่องว่าดำเนินไปถึงไหน มีเนื้อเรื่องอย่างไร และรู้จักตัวละครนั้นว่ามีนิสัยอย่างไร คิดอย่างไร รู้สึกอย่างไร จากคำพูดของตัวละคร แต่*ในนวนิยาย เรื่องสั้น มีกลวิธีถึง* 2 *วิธีที่*จะดำเนินเรื่อง และแสดงถึงลักษณะต่าง ๆ ของตัวละคร คือ

1. ผู้แต่งบรรยายเอง (โดยทั่วไปบทละครไม่มีภาคบรรยายของผู้แต่ง นอกจากบางเรื่องมีอธิบายสั้น ๆ บ้าง โดยมุ่งหมายจะให้แสดงให้สมบทบาทมากขึ้น) ผู้แต่งนวนิยายเรื่องสั้น อาจเป็นได้ทั้งผู้สังเกตจากภายนอก อธิบายลักษณะที่ปรากฏแก่ตา หรือเป็นผู้แสดงความรู้สึกจากภายในของตัวละครอย่างผู้รู้จิตใจก็ได้ เช่นผู้แต่งบรรยายถึงหน้าตายิ้มแย้มแจ่มใสของตัวละคร หรือกล่าวถึงความรู้สึกเคียดแค้นริษยารุนแรงในจิตใจของตัวละครก็ได้

2. ตัวละครในนวนิยาย หรือในเรื่องสั้นกล่าวเองในบทสนทนา (Dialogue) เป็นการดำเนินเรื่อง แสดงลักษณะตัวละคร หรือนิสัยตัวละครในบทสนทนานั้น

การสร้างนิสัยตัวละครในเรื่อง

1. ลักษณะนิสัยตัวละคร (Trait)

นักเขียนที่ยังไม่สันทัด มักสร้างตัวละครซึ่งมีลักษณะนิสัยประจำเป็นประเภท ๆ ไป (หรือเรียกว่า สร้าง type ของตัวละคร) เช่นประเภทสดใสร่าเริง ประเภทเงื่อง

หงอยเฉื่อยชา ประเภทขี้โกรธและประเภทเศร้าเหี่ยวแห้ง *ตัวละครจึงมีลักษณะนิสัยอย่างเดียว หรือน้อยอย่าง* (Flat character) เช่น

ตำรวจร่างใหญ่ หน้าดุ แต่มีมุมอ่อนโยนในหัวใจ

โสเภณี ผู้ชั่วแต่กาย หัวใจเป็นทองคำธรรมชาติ

คนใช้ขี้บ่น—เศรษฐีขี้เหนียว คุณนายเห่อเครื่องเพชร

โดยนัยตรงกันข้าม นักเขียนที่มีฝีมือจะสร้าง*ตัวละครที่มีลักษณะนิสัยหลายอย่าง* หรือหลากหลาย (Round character)

ขุนแผนในเสภาขุนช้างขุนแผน หรือนางอมิตดาในมหาเวสสันดรชาดก เป็นตัวละครที่มีลักษณะนิสัยหลายอย่าง ขุนแผนเป็นชายเจ้าชู้ที่มีความรักแท้ มีอารมณ์รุนแรงแต่เยือกเย็นสุขุมลงเมื่ออายุมากขึ้น ขุนแผนไม่เคยกล่าวถึงความรู้สึกของตนที่มีอยู่ต่อนางพิมจนถึงตอนท้ายของเรื่อง เก็บความรู้สึกนี้บอกกับบุตรชายแต่เพียงประโยคเดียวว่า "เมื่อแม่เจ้าพ่อก็ช้าระกำหนัก" ขุนแผนเป็นนักรบที่กล้าหาญ เป็นคนซื่อ เป็นข้าราชการที่จงรักภักดี เป็นเพื่อนที่มีอัธยาศัยดีมีมารยาทรู้จักที่สูงที่ต่ำ เป็นพ่อที่รู้จักรับผิดชอบมากกว่าเป็นสามีที่ดี เป็นคนมุทะลุและเหี้ยมโหดต่อศัตรู ฯลฯ ลักษณะเหล่านี้ปรากฏในบทบาทหลายตอน เปลี่ยนแปลงไปตามประสบการณ์ชีวิตบ้าง เป็นพื้นนิสัยของขุนแผนบ้าง ขุนแผนจึงเป็นตัวละครที่มีชีวิตสมจริง และน่าสนใจ และผู้ศึกษาจะพิจารณาดูลักษณะนิสัยของนางอมิตดาตามบทบาทที่มีด้วยตนเองว่ามีลักษณะนิสัยหลากหลายได้เช่นกัน

ผู้วิจารณ์อาจพิจารณาเรื่องเกี่ยวกับลักษณะนิสัยได้ว่าเป็นตัวละครประเภทใด

1. น้อยลักษณะ (Flat charcater)
2. หลายลักษณะ (Round character)

โดยทั่วไปแล้วถือกันว่า การสร้างตัวละครหลายลักษณะนิสัยนั้นเป็นของทำได้ยากกว่าและอาศัยฝีมือหรือกลวิธีมากกว่า

ส่วนตัวละครที่มีลักษณะนิสัยน้อย อาจเป็นประโยชน์ในด้านการสร้างความขบขัน โดยเฉพาะในวรรณคดีประเภทละคร เช่น คุณบ้าลำไย ในบทละครเรื่องชิงนาง (บทพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 6) ซึ่งเป็นคนพูดผิด ๆ อยู่ตลอดเวลา และตลอดทั้งเรื่อง ไม่มี

บทบาทสำคัญอันใดยิ่งไปกว่าพูดผิด ๆ เพื่อความสนุกขบขันเท่านั้น หรือในนวนิยายที่มีจุดประสงค์อย่างเดียวแต่เพียงจะให้ขบขันไม่มุ่งอย่างอื่นยิ่งไปกว่านั้น เช่น นวนิยายชุด พลนิกรกิมหงวน ของ ป. อินทรปาลิตก็ย่อมมีตัวละครน้อยลักษณะนิสัยได้

2. ผู้แต่งที่เข้าใจธรรมดาธรรมชาติของมนุษย์ จะใช้ความต้องการจำเป็นของมนุษย์เป็นแนวทางในการสร้างตัวละครในเรื่อง (ไม่ใช่กางตำราเขียน แต่ความรู้ความเข้าใจของผู้แต่งทำให้เขียนในแนวนั้นได้เอง) ตัวละครที่มีลักษณะสมจริง จึงมีความคิดความต้องการอย่างมนุษย์จริง เช่น ต้องการความรัก ต้องการเพื่อนที่เข้าใจ ต้องการความบันเทิง ต้องการเสรีภาพ ต้องการอำนาจ ต้องการความสนใจจากผู้อื่น เป็นต้น ตัวละครที่สมจริงจึงเป็นที่น่าสนใจ เป็นบุคคลที่ก่อให้เกิดความเข้าใจในธรรมชาติจิตใจมนุษย์ เกิดความหยั่งเห็น (Insight) หรือให้ความคิดตระหนักว่าเป็นความรู้สึกนึกคิดและจิตใจมนุษย์ทั่วไป

3. เมื่อผู้แต่งสร้างตัวละครใดให้มีนิสัยอย่างไรแล้วก็คงไว้เช่นนั้น การเปลี่ยนแปลงนิสัยจะต้องเป็นไปอย่างสมเหตุสมผล คือ ตัวละครนั้นจะต้องมีประสบการณ์ผ่านพบเรื่องต่างๆ ที่มีอิทธิพลพอที่จะเปลี่ยนแปลงนิสัยและบุคลิกภาพของตัวละครนั้น มิใช่ผู้แต่งจะให้เปลี่ยนไปได้ตามใจชอบของตน ตัวละครจึงมีทั้งที่เป็นประเภทสถิต (Static-character) คือไม่เปลี่ยนแปลง และประเภทพลวัต (Dynamic character) คือที่เปลี่ยนไปตามเหตุการณ์ ประสบการณ์ และกาลเวลา ดังเช่นตันส่วงอู๋ ตัวละครในนวนิยายเรื่อง "จดหมายจากเมืองไทย" ของโบตั๋น มีลักษณะเป็นพลวัต คือเปลี่ยนแปลงบุคลิกภาพตลอดจนพฤติกรรมต่าง ๆ ไปตามสภาพชีวิตที่เปลี่ยนแปลงไปตามลำดับเวลาในชีวิต กว่าตันส่วงอูจะมีความคิดใหม่ ความตั้งใจใหม่ ความเข้าใจใหม่ ๆ ก็ใช้เวลาเกือบชั่วชีวิต ได้ผ่านพบความสุข — ความทุกข์ ได้พบปะเหตุการณ์ และบุคคลหลายชนิด ภาวะเหล่านี้กล่อมเกลาให้ตันส่วงอู๋ผันแปรไปตาม เรียกได้ว่าเปลี่ยนแปลงไปตามประสบการณ์ของชีวิตอย่างสมเหตุสมผล

การประเมินคุณค่าการสร้างตัวละคร จึงควรอาศัยเกณฑ์กว้างๆ 3 ประการดังกล่าวมาแล้วข้างต้น

บทสนทนา และการประเมินคุณค่า

บทสนทนาของตัวละคร มีวัตถุประสงค์สำคัญในการใช้บทสนทนาในการแต่งคือ

1. เพื่อช่วยดำเนินเรื่อง แทนการบรรยายของผู้แต่ง โดยเฉพาะในบทละครบทสนทนาคือการดำเนินเรื่องโดยตรง

2. เพื่อช่วยให้รู้จักตัวละครในเรื่อง ทั้งรูปร่างลักษณะหน้าตา และนิสัยใจคอ โดยผู้แต่งไม่ต้องชี้แจงตรง ๆ

(สังเกต — "เอ๊ะรองเท้าใคร คู่นิดนึง ยังกะรองเท้าเด็ก"

— "คนอาไร เขาไม่ชอบก็ยังตามตื๊อ หุ่นยังกับจรกา"

— "พี่พั้งแล้วเหยียบเสียนะ ฉันว่าสมคนึงน่ะอาการไม่สู้จะดีนักนะ เที่ยวปล่อยตัวนักนี่ พลาดเข้าวันหนึ่งละ จะหมายหัวไว้ — ผิดปากว่าค่อยมาถอนหงอก"

คำพูดเหล่านี้แสดงอะไรได้บ้าง...?)

3. ช่วยให้มีวิธีการไม่ซ้ำซาก คือเปลี่ยนเป็นสนทนาบ้างเป็นการบรรยายบ้าง

4. สร้างความสมจริง คำพูดที่สมมุติว่าเป็นถ้อยคำจริง ๆ ของตัวละครทำให้รู้สึกใกล้ชิดกับความเป็นจริงมากกว่าคำบรรยายของผู้แต่ง

5. ทำให้บทประพันธ์ น่าอ่าน น่าสนใจ และมีชีวิตชีวาขึ้น โดยเฉพาะบทสนทนาที่คมคาย มีอารมณ์ขัน หรือพูดได้ถูกต้องตามฐานะของตัวละคร และสมกับบทบาทในตอนนั้น ๆ

ในการพิจารณาเพื่อวิจารณ์วรรณคดีประเภทเรื่องเล่าเรื่องใดก็ตามผู้วิจารณ์จะต้องพิจารณาบทสนทนา หรือบทพรรณนาอธิบายตัวละครเพื่อทราบ ว่าผู้แต่งนิยมวิธีการอย่างไร มากน้อยเพียงใด (บ้างก็ชอบที่จะอธิบายเสียเอง บ้างก็ให้ตัวละครสนทนากัน) บทสนทนามีประโยชน์อย่างไรในเรื่อง และผู้แต่งสามารถเพียงใดในการสร้างบทสนทนาให้สอดคล้องกันกับฐานะและลักษณะนิสัยตัวละครในเรื่อง คำถามเหล่านี้เป็นแนวทางให้ประเมินคุณค่าได้อย่างมีเหตุผล มีหลักเกณฑ์

กลวิธีในการแต่ง และการประเมินคุณค่า

กลวิธีในการแต่ง วรรณคดีเป็นคุณสมบัติสำคัญอย่างยิ่งในการทำให้เรื่องมีคุณค่าในทางวรรณคดี กลวิธีเป็นความสามารถและเป็นฝีมือของผู้แต่ง วรรณคดีประเภทเรื่องเล่า (เช่น นิทาน นวนิยาย เรื่องสั้น) กลวิธีมีหลายแบบ และจะมีมากหรือขึ้นไปเสมอตราบเท่าที่ศิลปะการแต่งเจริญก้าวหน้าไป

กลวิธีที่ผู้แต่งนำมาใช้เท่าที่อาจจะพบในวรรณคดีทั่วไปมีตัวอย่างดังต่อไปนี้

1. กลวิธีเกี่ยวกับผู้เล่าเรื่อง

ผู้เล่าเรื่อง (Point of view) ซึ่งมีความหมายเท่ากับว่า "เรื่องนี้เล่าตามทัศนะของใคร" เท่าที่ปรากฏในวรรณคดี ผู้แต่งอาจเลือกผู้เล่าเรื่องได้หลายแบบคือ

1.1 ผู้แต่งไม่แสดงว่าตัวละครตัวใดเป็นผู้เล่าบรรยายเรื่อง แต่จะบรรยายไปตามเรื่องที่มีตัวละครมีบทบาทต่าง ๆ ทั้งที่เป็นเหตุการณ์และความรู้สึกนึกคิดภายในใจของตัวละครแต่ละตัว ผู้แต่งเป็นผู้ล่วงรู้หมดทุกสิ่งทุกอย่างเกี่ยวกับตัวละคร และนำมาบรรยายได้ถ้วนถี่ครบทุกคนและครบขณะจิตของตัวละครเหล่านั้นตามเนื้อเรื่อง วิธีนี้เป็นวิธีที่นักเขียนสมมุติตนเองว่าเป็นผู้รู้แจ้งและ*ผู้แต่งเป็นผู้เล่าเอง* (Omniscient point of view)

1.2 ผู้แต่งกำหนดให้ตัวละครตัวใดตัวหนึ่งในเรื่องเป็นผู้เล่าเรื่องของตนเอง โดยใช้คำว่า ผม ดิฉัน หนู ข้าพเจ้า ฯลฯ เป็นผู้เล่าเรื่องแสดงถึงเหตุการณ์หรือข้อขัดแย้งใด ๆ ที่เกิดขึ้นกับตนเอง นั่นก็คือ *ตัวละครในเรื่องเป็นผู้เล่า* (First person point of view) วิธีนี้ใช้ตัวละครเอกเล่าเรื่องตนเอง (ในปัจจุบันนี้มีกลวิธีในการเล่าเรื่องแปลกออกไปอีกหลายวิธี เช่นกลวิธีเล่าโดยใช้บุรุษที่ 1 เป็นผู้เล่า แต่มีวิธีการที่เรียกว่า *กระแสจิตประวัติ* (Stream of conciousness) คือบุรุษที่ 1 เล่าเรื่องตนเองโดยปรากฏเป็นรูปกระแสความคิดประหวัดไปถึงเหตุการณ์ต่าง ๆ นักเขียนไทยที่ใช้กลวิธีเช่นนี้ที่อาจยกเป็นตัวอย่างได้ก็มี เช่น แมน สุบีติ ในเรื่องน้ำตาพระจันทร์ และสายัณห์ ลวพงศ์ ก็เป็นนักเขียนอีกผู้หนึ่งที่ประสบความสำเร็จในการใช้กลวิธีกระแสจิตประหวัด

1.3 ผู้แต่งกำหนดให้*ตัวละครใดตัวหนึ่งในเรื่องเป็นผู้เล่า* (Third person point of view) โดยสมมุติว่าตัวละครตัวนั้นได้อยู่ในเหตุการณ์ หรือร่วมรู้เรื่องต่าง ๆ เป็นอย่างดี

1.4 วรรณคดีบางเรื่อง ผู้แต่งเลือก*ผู้เล่าเรื่องหลายแบบประสมกัน* เช่น นวนิยายเรื่องกามนิต ซึ่งเสฐียรโกเศศและนาคะประทีปแปล จะมีผู้เล่าเรื่องหลายคน คือ ขึ้นต้นเรื่องด้วยวิธีที่ 1.1 แต่บางตอนผู้แต่งจะให้ตัวละครตัวใดตัวหนึ่งเป็นตัวเล่าเรื่องตนเอง เป็นการใช้วิธี 1.2 เช่นตอนกามนิต วาสิฏฐี และองคุลิมาลเล่าเรื่องของตน และในตอนจบก็หวนกลับไปใช้วิธี 1.1 อีกครั้งหนึ่ง นับว่าผู้แต่งได้ใช้กลวิธีในการแต่งอย่างเต็มฝีมือหลายแบบ และได้สร้างความหลากหลายให้แก่การดำเนินเรื่อง

กลวิธีเลือกผู้เล่าเรื่องหลายแบบเช่นนี้ ย่อมมีประโยชน์ในการแต่งแตกต่างกันไป ผู้แต่งที่มีฝีมือย่อมเลือกวิธีการที่เหมาะสมที่สุดกับเนื้อเรื่อง ซึ่งผู้วิจารณ์อาจตั้งเป็นปัญหาถามตนเองได้ว่า กลวิธีใดเหมาะสมที่สุดกับเนื้อเรื่องในวรรณคดีนั้น ๆ บางเรื่องเหมาะสมที่จะให้ผู้แต่งเป็นผู้เล่าเสียเอง เช่นเรื่องที่เน้นเนื้อหาและพฤติกรรมต่าง ๆ แต่บางกรณีตัวละครควรเป็นผู้เล่า เช่นเรื่องที่เกี่ยวกับความรู้สึก อารมณ์ลึกซึ้งละเมียดละไม หรือความปั่นป่วนในจิตใจของตัวละคร

ในการประเมินคุณค่าฝีมือในการเลือกผู้เล่าเรื่อง ผู้วิจารณ์จึงควรคำนึงว่า ผู้แต่งเลือกกลวิธีใดที่เป็นประโยชน์ เปิดเผยให้เห็นสิ่งที่ผู้อ่านควรรู้ควรทราบได้มากที่สุด สมจริงที่สุด และเข้มข้นที่สุดผู้แต่งที่สามารถทำให้ผู้อ่านตระหนักในคุณค่าข้อนี้ได้มากเพียงใด ก็เท่ากับเป็นการแสดงฝีมือของผู้แต่งได้มากเพียงนั้น

2. กลวิธีเกี่ยวกับการดำเนินเรื่อง (Development) รวมถึงฉากผู้แต่งอาจใช้วิธีการได้หลายแบบ เช่น

2.1 เล่าเรื่องตามลำดับปฏิทิน เรื่องเกิดก่อน เล่าก่อน เรื่องเกิดทีหลัง เล่าทีหลังเป็นลำดับไป

2.2 การเล่าเรื่องย้อนต้น (Flash-back) เรื่องอาจเปิดขึ้นในตอนใดของเรื่องก็ได้ แต่มีวิธีการเล่าย้อนต้น สลับไปมากับเรื่องในปัจจุบัน เช่นเรื่อง "เขาชื่อกานต์" ของ สุวรรณี สุคนธา ขึ้นต้นเรื่องด้วยการแต่งงานของตัวเอกของเรื่อง แล้วย้อนกลับไปสู่เรื่องในอดีต เมื่อคู่แต่งงานนี้เริ่มรู้จักกัน แล้วหวนกลับมาสู่ชีวิตปัจจุบัน แล้วจึงเล่าเหตุการณ์ภายหลังการแต่งงานต่อไป

2.3 เล่าเหตุการณ์เกิดต่างสถานที่ สลับกันไปมา (และอาจมีจุดรวมเรื่องต่างสถานที่นี้แล้วกลับแยกใหม่–รวมใหม่ได้) เช่นเรื่องเกิดขึ้นในเมือง 2 เมือง

2.4 การผูกเรื่องให้น่าสนใจ ด้วยการสร้างความใคร่รู้เรื่องต่อไป (คือการสร้าง suspense)

2.5 การสร้างความขัดแย้งในการดำเนินเรื่อง

2.6 การสร้างความสัมพันธ์ระหว่างโครงเรื่องใหญ่กับโครงเรื่องย่อย และการคัดเลือกเหตุการณ์ประกอบอันเป็นรายละเอียดต่าง ๆ

2.7 การใช้เหตุบังเอิญหรือเหตุประจวบมีหรือไม่ และถ้ามีใช้เพื่อประโยชน์อะไร ได้ผลเพียงใด

2.8 การสื่อความคิด ตามโลกทัศนะของผู้แต่งอย่างแจ่มแจ้ง เป็นที่เข้าใจของผู้อ่านหรือการมีสารัตถะของเรื่องที่ชัดเจน ให้ผู้อ่านรับทราบข้อคิดตามที่ผู้แต่งมีเจตนารมณ์

2.9 การคลี่คลายสารัตถะของเรื่องไปตามลำดับขั้นต่าง ๆ อย่างมีประสิทธิภาพ จนเรื่องจบลงสอดคล้องกับสารัตถะของเรื่องสมเจตนารมณ์ของผู้แต่ง

2.10 การใช้สัญญลักขณ์และบุคลาธิษฐาน ซึ่งอาจใช้เป็นเนื้อเรื่องทั้งเรื่องหรือแทรกอยู่เป็นบางเรื่องบางตอน ช่วยให้เห็นความสามารถพิเศษของผู้แต่งว่า มีวิธีเล่าเนื้อเรื่องและแสดงความคิดเห็นอย่างไร กล่าวอย่างตรงไปตรงมา หรืออย่างมีกลวิธีที่แปลกแตกต่างออกไป สัญญลักขณ์บางอย่างเกี่ยวเนื่องกับประสบการณ์ของมนุษย์ทั่วไป เช่นฤดูใบไม้ผลิกับฤดูหนาวเป็นสัญญลักขณ์ของเยาว์วัยกับวัยชรา หรือเทียบได้กับความมีชีวิตชีวาความอ่อนล้า สัญญลักขณ์และบุคลาธิษฐานบางอย่างก็ได้มาจากนิยายปรัมปรา เช่น ช้างเผือกเป็นสัญญลักขณ์ของบุญญาธิการของพระมหากษัตริย์ มีนิยายปรัมปราเรื่องพระอินทร์กับช้างเอราวัณเป็นเรื่องประกอบ

2.11 การจบอย่างประทับใจ เรื่องที่จบได้อย่างประทับใจคือ เรื่องที่เมื่อการอ่านจบสิ้นลงแล้ว แต่ความคิดของผู้อ่านยังไม่จบตาม และมักท้าทาย หรือเชิญชวนการอภิปรายต่อไปอยู่เสมอไม่ว่าจะเป็นเรื่องจบด้วยความเศร้า หรือจบด้วยความสุข หรือไม่ใช่ทั้ง 2 อย่าง

ในการจบเรื่องสั้นประเภทจบอย่างไม่คาดฝัน (Surprise ending) เป็นกลวิธีพิเศษ ที่จะต้องอาศัยฝีมือและความชำนิชำนาญของผู้แต่งเป็นอันมาก ผู้ศึกษาควรจะได้สังเกตดูวิธีจบของนักเขียนที่มีชื่อเสียงว่ามีวิธีการอย่างไรบ้าง เป็นการฝึกฝนตนเองเพื่อการวิจารณ์

3. กลวิธีเกี่ยวกับการสร้างตัวละครในเรื่อง ตัวละครและเนื้อเรื่องเป็นสิ่งที่จะแยกออกกันไม่ได้ และถ้าเรื่องทั้งหลายที่แต่งขึ้นล้วนเกี่ยวกับชีวิตแล้วก็ต้องมีคำถามต่อไปว่า ชีวิตของใคร — — — ? ฉะนั้นการสร้างตัวละครจึงเป็นเรื่องสำคัญเท่ากับการสร้างโครงเรื่อง เพราะโครงเรื่องคือชีวิต ตัวละครคือผู้แสดงบทบาทของชีวิตนั้น

โดยทั่วไปแล้วอาจแบ่งผู้แต่งออกได้เป็น 2 ประเภทใหญ่ ๆ คือ

3.1 ประเภทให้ความสำคัญแก่ตัวละคร โดยถือตัวละครเป็นจุดศูนย์กลางของเรื่อง ตัวละครเด่นกว่าโครงเรื่อง เนื้อเรื่องดำเนินไปตามลักษณะนิสัยใจคอของตัวละคร เช่น "เรื่องของเกด" "สายบ่หยุดเสน่ห์หาย" และ "ทะเลฤอิ่ม" ของ สุวรรณี สุคนธา เรื่อง "หอมดอกประดวน" ของ รงค์ วงษ์สวรรค์ หรือบทละครเรื่อง "เห็นแก่ลูก" ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้า ฯ ลักษณะนิสัยของตัวละครเป็นสิ่งที่สร้างเรื่องขึ้น เช่นถ้าตัวละครนิสัยเป็นพาลเสเพลมาพบกันเรื่องร้ายก็ย่อมจะบังเกิดขึ้นเป็นผลพลอยตามมา ตัวละครที่ว้าเหว่ก็จะมีพฤติกรรมไปตามลักษณะอารมณ์ของตน ตัวละครจะนำเนื้อเรื่องให้เป็นไปตามลักษณะของตัวละคร คือตัวละครเป็นผู้ทำให้เกิดเนื้อเรื่อง

3.2 ประเภทเน้นเนื้อเรื่อง ตัวละครมีบทบาทไปตามเนื้อเรื่อง เนื้อเรื่องเป็นฝ่ายนำ เช่น เรื่องนิทานอาหรับราตรี โรบินสันครูโซ ของ เดโฟ แกล้วทหารสามเกลอ ของ ดูมาร์ส นวนิยายเรื่อง ฟ้าจรดทราย ของโสภาค สุวรรณ หรือเรื่องของแปลกำลังภายในเรื่อง มังกรหยก จำลอง พิศนาคะ แปลเรื่องเหล่านี้ผู้อ่านต้องการทราบเหตุการณ์ดื่นเต้นในเรื่องมากกว่าจะวิเคราะห์ลักษณะนิสัยของตัวละคร

ความสนใจของผู้อ่านเรื่อง 2 ประเภทนี้จะมีจุดเน้นต่างกัน วรรณคดีประเภทให้ความสำคัญแก่ตัวละคร ผู้อ่านจะห่วงใยสนใจติดตามบทบาท ความรู้สึกนึกคิดของตัวละคร และเราทราบหรือกำหนดได้ว่าอะไรจะเกิดขึ้นกับคนเช่นไร ส่วนที่เน้นเนื้อเรื่องนั้นผู้อ่านจะติดตามเรื่องว่าเหตุการณ์ตอนนั้นไปถึงไหนแล้ว อะไรจะเกิดขึ้นต่อไป ประหนึ่งว่าผู้แต่งกำหนดเรื่องขึ้นแล้วสร้างตัวละครบรรจุลงในเนื้อเรื่อง

นักเขียนอาจใช้วิธีทั้ง 2 ประสมกัน คือบางตอนเน้นเรื่อง บางตอนเน้นตัวละคร (เช่นในเรื่องรัศมีจันทร์ ของลักษณาวดี ตัวละครที่มีลักษณะนำเรื่อง คือเจ้าหญิงเอลยา)

เทคนิคทั้ง 2 ประการนี้ ถือว่าการกำหนดลักษณะนิสัยตัวละคร ให้ตัวละครนำเรื่องนั้นไปตามลักษณะนิสัยของคนเป็นวิธีการที่ทำได้ยากกว่า แต่เรื่องใดจะดี—ด้อยอย่างไรนั้นขึ้นอยู่กับองค์ประกอบอื่น ๆ ซึ่งรวมเป็นบูรณภาพของวรรณคดีเรื่องนั้นอีกด้วย

โดยสรุป กลวิธีสร้างตัวละครวิธีที่ 1 นั้น ผู้อ่านจะสนใจตัวละครและจะนำเอาลักษณะนิสัย จิตใจ บุคลิกภาพ ฯลฯ มาเป็นเรื่องสนใจ ส่วนวิธีที่สอง ผู้อ่านจะสนใจเนื้อเรื่อง ความขัดแย้ง การแก้ปัญหาและความตื่นเต้นเร้าใจของโครงเรื่อง

3.3 การใช้กลวิธีกระแสจิตประหวัด (Stream of consciousness) ทำให้เนื้อเรื่องกลมกลืนอย่างประสานเข้ากับความคิดของตัวละคร เป็นการแสดงทั้งเรื่องและแสดงทั้งลักษณะตัวละครดำเนินไปในโอกาสเดียวกัน เป็นการใช้ความคิดของตัวละครเป็นเนื้อเรื่องหรือกล่าวอีกนัยหนึ่งว่ามีเรื่องอยู่ในความคิดของตัวละคร (วิธีการนี้มีนักเขียนทั้งไทยและเทศนิยมใช้อยู่เสมอ Virginia Woolf เป็นผู้หนึ่งที่ได้รับคำยกย่องว่าเป็นผู้ใช้ได้ผล ส่วนในวรรณกรรมประเภทนวนิยายของไทยมี แมน สุบีติ และ สายัณห์ ลวพงศ์* เป็นต้น)

3.4 กลวิธีในการสร้างตัวละครให้สมจริง โดยใช้แนวจิตวิทยาและความเป็นจริงในชีวิต ตลอดจนการสร้างตัวละครให้มีลักษณะนิสัยหลายอย่าง และเปลี่ยนแปลงไปตามประสบการณ์ที่เรียกว่าเป็นพลวัต

3.5 กลวิธีในการสร้างตัวละครแบบเหนือจริง หรือมีลักษณะเป็นภาพมายาแปลกเกินออกไปจากปรกติของมนุษย์ส่วนใหญ่ ถ้าผู้แต่งสามารถใช้กลวิธีนี้ได้ผลดี ผู้อ่านก็จะยอมรับเอาโลกจินตนาการ และตัวละครเหนือจริงเหล่านั้น แต่ถ้าผู้แต่งไม่ประสบความสำเร็จก็จะได้ผลเป็นนัยตรงกันข้าม อาจกลับกลายเป็นทำให้เรื่องน่าขบขัน เช่นผู้แต่งพยายามให้เป็นเรื่องครึ่งจริงครึ่งฝันแต่กลับกลายเป็นเรื่องผีหลอกธรรมดา ๆ ไปก็ได้

3.6 กลวิธีในการบรรยายตัวละครแบบร่างภาพ (sketch) คือวิธีบรรยายลักษณะและเรื่องต่าง ๆ เกี่ยวกับตัวละครอย่างละเอียด ทำให้ผู้อ่านรู้จักตัวละครนั้นถ้วนถี่หลายแง่หลายมุม *แต่ไม่มีการดำเนินเรื่อง*เกี่ยวกับตัวละครตัวนั้นอย่างใดในตอนนั้น จึงเป็นบทบรรยายให้รู้จักตัวละครอย่างชัดเจนถ้วนถี่เท่านั้น

ตัวอย่าง

> "เตอร์กี้เป็นชาวอังกฤษรูปร่างเตี้ยที่ชอบเม้มปาก อายุใกล้เคียงกับข้าพเจ้า คือไม่ห่างจากหกสิบมากนัก เราอาจจะกล่าวถึงเขาผู้นี้ได้ว่าในตอนเช้าใบหน้าของเขาจะเป็นสีแดงเรื่อ ๆ แต่พอหลังจากเวลาสิบสองนาฬิกาเที่ยงตรง ซึ่งเป็นเวลาอาหารของเขา สีที่ใบหน้าก็เปล่งแสงแดงก่ำประดุจถ่าน

*เรื่องสั้น เรื่อง อีกวันหนึ่งของตรัน ประภัสสร เสวิกุล แต่งได้รับรางวัลของสมาคมภาษาและหนังสือแห่งประเทศไทย ผู้แต่งก็ใช้กลวิธีนี้

ไฟในเตาผิงเทศกาลคริสต์มาสและจะแดงอยู่ แต่ค่อย ๆ ลดความแจ่มจ้าจนถึงเวลาหกโมงเย็นหรือใกล้ ๆ นั้น หลังจากเวลานั้นแล้ว ข้าพเจ้าก็จะไม่ได้เห็นเจ้าของใบหน้าอีกราวกับว่าใบหน้าซึ่งเปล่งปลั่งเหมือนแสงอาทิตย์เวลาเที่ยงก็ได้จางสีลงพร้อม ๆ กับดวงอาทิตย์ตก เพื่อจะได้เผชิญโลกด้วยสีชมพูเรื่อ ๆ เปล่งแสงกล้าเมื่อตอนเที่ยงและจางสีพร้อมตะวันตกดินในวันรุ่งขึ้นอีก ฉะนั้นใบหน้าของเขาเป็นดังนี้โดยสม่ำเสมอ เป็นความรุ่งโรจน์ซึ่งไม่มีวันอับแสง ในชั่วชีวิตนี้ข้าพเจ้าได้พบเห็นเหตุการณ์อันพิสดารมากมายหลายประการ สิ่งแปลกประหลาดอันหนึ่งคือข้อเท็จจริงที่ว่าในเวลาเดียวกับที่ใบหน้าของเตอร์กิได้เปล่งแสงแรงกล้าอย่างเต็มที่ ความสามารถในการงานของเขาก็จะเริ่มลดน้อยลงและลดน้อยลงตามลำดับไปจนสิ้นวัน ทั้งนี้มิใช่เพราะเขาเป็นคนเฉื่อยชาเกียจคร้านหรือหลีกเลี่ยงการงานมิได้เลย ตรงกันข้ามเขากลับมีความขยันขันแข็งเพิ่มขึ้นจนเกินไปด้วยซ้ำ ปัญหาคือว่าเขาจะทำกิจการต่าง ๆ อย่างเร่งร้อนรวดเร็วและรุกรี้รุกรนอย่างไรชอบกล เขาจะเอาปากกาจิ้มพรวดลงจุ่มหมึกในขวด หยดหมึกบนเอกสารต่าง ๆ ของข้าพเจ้าล้วนเป็นรอยซึ่งเกิดขึ้นภายหลังเวลาเที่ยงตรงแล้วทั้งนั้น นอกจากจะขาดความระมัดระวัง ปล่อยให้มีรอยหยดหมึกบนเอกสารในตอนบ่าย ๆ แล้ว บางวันเขายังจะทำเสียงเอะอะอีกด้วย ในเวลาเช่นนั้นใบหน้าของเขาจะเพิ่มแสงแดงฉานขึ้นเป็นอันมากราวกับมีใครโหมถ่านหินก้อนเล็ก ๆ ลงไปบนถ่านหินอย่างดีให้โชติช่วง เขาจะเลื่อนเก้าอี้ดังครูดคราดไม่น่าฟังผลักกล่องใส่ทรายซับหมึกเสียจนล้ม ทรายหกเรี่ยราด เมื่อจะต้องซ่อมปลายปากกาเขาก็จะฉุนเฉียวเสียจนปลายแตกเป็นชิ้นเล็กชิ้นน้อยแล้วขว้างทิ้งไปบนพื้น เขาจะลุกขึ้นยืนโน้มตัวข้ามโต๊ะทำงานกระแทกกระทั้นกระดาษบนโต๊ะไปมาด้วยท่าทางไม่น่าดูเลย ชายชราอายุมากอย่างเขาทำเช่นนี้เป็นภาพที่น่าสลดใจไม่น้อย"

3.7 กลวิธีในการบรรยายแบบแนะ (suggest) เป็นวิธีการตรงกันข้ามกับการบรรยายแบบร่างภาพ การบรรยายแบบแนะนี้ทำให้ผู้อ่านเข้าใจ และรู้จักตัวละครได้เอง ซึ่งเป็นวิธีการที่นักเขียนสมัยใหม่นิยมใช้มาก

ตัวอย่าง

(จาก "นี่แหละโลก" ของ ดอกไม้สด เนื้อเรื่องกล่าวถึงคืนที่มีงานราตรีสโมสร ตัวละคร ชื่อนายชิด สนทนากับสุภาพสตรีชื่อ ศัลยา)

"เขารังเกียจพวกพาร์ทเนอร์ ไอ้ผมมันชอบ เราจะพ็ดจะเหวี่ยงมันสักเท่าไรก็ได้ ให้อัฐมันก็แล้วกัน ที่จริงมันเป็นครูผม ได้พวกมันหรอกผมถึงค่อยเต้นเป็น ไม่ยังงั้นก็เปล่าพวกนี้มัน.....เรายิ่งพ็ดกันมากมันยิ่งสนุก" (คำพูดของนายชิด)

ศัลยามีความรู้สึกประหลาดใจอย่างไรพิกล และสีหน้าของหล่อนก็มีลักษณะคล้ายกับผู้ที่มองไปเห็นสิ่งซึ่งไม่คู่ควรแก่สายตา

หล่อนนิ่งเงียบไป นายชิดก็นิ่งด้วย แต่สายตาของเขาแลมายังวงหน้าของหล่อนไม่หยุดหย่อน ภายหลังเขาบ่นพึมพำคล้ายพูดกับตัวเอง "แหม ชักคอแห้ง"

ศัลยากำลังคิดว่าตนจะเอื้อเฟื้อเขาได้โดยวิธีใดบ้าง ก็พอดีเขามองดูถ้วยวิสกี้โซดาที่มนตรีดื่มค้างไว้ แล้วเขายกขวดวิสกี้ที่ตั้งอยู่บนโต๊ะเทเติมลงในถ้วยนั้น รินโซดากันขวดตามลงไปด้วยก็ยกขึ้นดื่มจนเกลี้ยง

ศัลยามองดูอย่างที่เรียกได้ว่า "ตาค้าง" แล้วหล่อนเบือนหน้าไปเสียจากเขา พร้อมกับถอนใจน้อย ๆ"

ผู้แต่งไม่ได้ชี้แจงทำนองบรรยายเลยว่า ศัลยามีความคิดและความรู้สึกอย่างไร แต่ผู้อ่านจะเข้าใจได้โดยไม่ผิดพลาดตาม *การแนะ* ของผู้แต่ง ว่าศัลยามีความรู้สึกอย่างไร และจิตใจตลอดจนพื้นฐานการอบรมในการเข้าสังคมของนายชิดเป็นอย่างไร

ท่วงทำนองแต่ง และการประเมินคุณค่า

ท่วงทำนองที่แสดงออกเป็นลักษณะเฉพาะตัวของผู้แต่งหรือกวีแต่ละคน ซึ่งปรากฏอยู่ในวรรณคดีที่แต่ง ถ้าจะนำมาเทียบกับมนุษย์แล้ว เราก็อาจบอกได้ว่า คนบางคนเป็นคนอย่างไร อ่อนหวาน ขี้เล่น เป็นนักเลง ขี้โอ่ หรือหยาบกระด้าง โดยพิจารณาจากถ้อยคำและวิธีที่เขาแสดงให้ปรากฏออกมาทางการกระทำ ท่วงทำนองการแต่งก็อาจกล่าวถึงได้โดยนัยเดียวกัน ว่าผู้แต่งมีท่วงทำนองเป็นแบบเฉพาะตนตามการแสดงออกต่าง ๆ ของผู้แต่ง หรืออาจเทียบได้จากการสังเกตดูเนื้อผ้าของผ้าแต่ละชิ้นว่าเป็นเนื้อใด เป็นผ้าแพร ผ้าป่านหรือ

ผ้าไหม จากด้ายหรือไหมที่เป็นเส้นใย นักวิจารณ์ก็อาจพิจารณาวรรณคดีในด้านท่วงทำนองของผู้แต่ง แต่ละคนได้จากการสังเกตข้อต่อไปนี้

1. การสรรคำใช้ (diction หรือ choice of words) จักกล่าวแยกย่อยได้อีกคือ

1.1 คำที่มีความหมายเหมาะสมกับเนื้อเรื่อง และสถานภาพของบุคคล เช่น คำว่า อาชา อัสดร เหมาะกับเรื่องประเภทนิทาน หรือบทร้อยกรอง คำว่าม้าเหมาะจะใช้ในนวนิยาย แต่ไม่เหมาะจะใช้คำอาชาหรืออัสดรเว้นแต่ในบทสนทนาทำนองพูดเล่น ๆ

ถ้อยคำที่กวีเลือกใช้ในกัณฑ์ชูชก กับ กัณฑ์มัทรี กล่าวถึงบุคคลต่างระดับกัน ถ้อยคำก็แตกต่างกันมาก ในการกล่าวให้เจ็บใจ ดังเช่น

กัณฑ์ชูชก พราหมณ์ชาวบ้านโกรธบริภาษภรรยา "ทุกวันนี้มึงสำคัญกูนี้เป็นผัวหรือเป็นข้า หา กูนี้เป็นผัวหรือเป็นข้า"

นางพราหมณีโกรธนางอมิตดา "แม่เสือจะลองเล็บเล่นเจ้าในวันนี้ กูจะพิรี้พิไรร่ำเอาให้สิ้นโคตร เอาให้สิ้นโคตร ถ้ามันโกรธกูจะกรูเข้าคร่า ถ้ามันด่ากูจะด็อเข้าเดียง ถ้ามันเถียงกูจะกรูเข้าถอง ถ้ามันร้องกูจะราเข้ารอ ถ้ามันต่อกูจะตามเข้าตบ ถ้ามันสู้เอาหัวเสียให้บัดซบ....."

ส่วนใน กัณฑ์มัทรี พระเวสสันดรแสร้งบริภาษพระมัทรี "เจ้ารักเดินด้วยแสงเดือนชมดาวพลาง ได้น้ำค้างกลางคืนชื่นอารมณ์สมคะเน พอมาถึงก็ทำเสขึ้นเสียงเลี่ยงเลี้ยวพาโลว่าลูกหาย เออนี่เจ้ามิหมายว่าใคร ๆ ไม่รู้ทันกระนั้นกระมัง"

1.2 การเลือกเสียงของคำ ตลอดจนการเล่นคำ เป็นเรื่องที่นิยมกันมากในการแต่งร้อยกรองของไทยโดยเฉพาะ เช่นในบทมโหรี เรื่องกากีของเจ้าพระยาพระคลัง (หน) คำร่ำพึงของพระยาครุฑ "*ครั้งนี้เสียรักก็ได้รู้ เสียชู้ได้เชิงที่เฉาฉงน*" หรือ บทพระราชนิพนธ์เรื่อง อิเหนา ของรัชกาลที่สอง ที่ว่า

เบญจ*วรรณ*เหมือน*วัน*ที่เข้าเผ้า ได้เห็นเจ้าต้องใจฤทัยหวน
นกกระ*แล แล*ลับพี่ขับครวญ *แล*ตามทรามสงวนจนลับตา

ยังมีคำประเภทพ้องรูป พ้องเสียงที่นิยม "เล่น" มากในด้านร้อยกรองในวรรณกรรมร่วมสมัย กลอนของ เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ได้รับคำยกย่องในด้านการใช้เสียงได้อ่อนหวาน เสนาะหู ตัวอย่างเช่น กลอนที่ชื่อวังวารินทร์ (คำหยาด : 2512, หน้า 177)

ฉวิลถึงเรือนไทยริมไร่กว้าง ชดช้อยวางระหว่างไม้ใกล้เชิงเขา
ร่มมะค่าคู่แผ่ช่วยแรงเงา ช่อกระเช้าสีดาระย้าบาน
ลาดเนินรอบบริเวณเป็นทางน้ำ ใสเย็นฉ่ำชื่นใจรีไหลผ่าน
เชาะเชิงกรวดอ้อมเกาะเสาะแก่งธาร แล้วตกซ่านกระเซ็นชั้นเป็นควันฟอง

1.3 คำที่มีความหมายเจาะจงเฉพาะที่ ตัวอย่างเช่น ในวรรณกรรมสมัยใหม่ประเภทกลอนไร้สัมผัส คำแต่ละคำผู้แต่งต้องการให้มีความหมายเจาะจงลงไป

เช่น ผีเสื้อ*เอื้อนลำนำ* กับดอกไม้

กับ ดอกไม้*อ้อนลำนำ* กับผีเสื้อ ตั้งใจให้มีความหมายแตกต่างกัน

(ถ้าแต่งออกมาเป็นเพลงก็จะเป็นเพลงคนละแนวกัน คือ อาจเป็นเพลงรักกับเพลงโศกก็ได้)

1.4 คำภาษาถิ่น อาจนำมาใช้ในกรณีที่ต้องการความสมจริง และใกล้ชิดกับสภาพความเป็นจริงตามสถานการณ์ในเรื่องมากขึ้น เช่นบทสนทนาของชาวชนบท กลอนเซิ้งบ้องไฟข้างล่างนี้เป็นตัวอย่างอันดีของการใช้ภาษาถิ่นในบทกลอนซึ่งช่วยสร้างบรรยากาศและนำความรู้สึกให้ใกล้ชิดกับสภาพของงานเทศกาลเซิ้งบ้องไฟของภาคอีสานยิ่งขึ้น

บั้งไฟไผบ่ขึ้นเอาคนลงตม โยนลงงมเอี่ยนปลาหลดเก่ง
ขึ้นกะเบ่งรำบ่อรำไป ตามฮอยไฟเซิ้งไปกลางแดด
แจ่ด แจ่ดแจ็ด แจัด ฮ้องดังดัง บุญบั้งไฟม่วนหลายเหลือเบิ่ง

(งานบุญบั้งไฟ ของ กวีสิทธิ วิเสโส สตรีสารปีที่ 25 ฉบับที่ 45 วันที่ 18 ก.พ. 2516) หรือกลอน "ขิดถึง" (คิดถึง) ของ ประพนธ์ เรืองณรงค์ (หญ้าแพรก ดอกมะเขือ 2511) ซึ่งเป็นกลอนใช้ภาษาถิ่นบักษ์ใต้

หวันขึ้นพ่อแขบควายไปกลางทุ่ง กำหมังยุ่งเรื่องนาตั้งราสา
ปละหัวนอนได้เหงื่อเมื่อแต่วา โอ้เกิดมารับกรรมจิทำปรือ

2. ท่วงทำนองที่เกี่ยวกับโวหาร

เป็นเครื่องบอกท่วงทำนองการแต่งเฉพาะตัวผู้แต่งได้เป็นอย่างดี ในการแต่งบทร้อยกรองหรือร้อยแก้วที่เป็นแบบพรรณนาความ นักวิจารณ์บางท่านถือว่าร้อยกรองเป็นส่วนใหญ่มีภาพพจน์ (Figure of speech) ในเชิงอุปมาอุปไมยหรือเปรียบเทียบ หรือสัญญลักขณ์อยู่ด้วยเสมอ เมื่อ เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ กล่าวถึงนกขมิ้นเหลืองอ่อน ซึ่งเร่ร่อนจรไปหา

ถึงที่อยู่แน่นอนไม่ได้ ก็มิได้หมายถึงนกจริง ๆ หรือเมื่อนักเขียนร้อยกรองรุ่นใหม่ พูดถึงชงโค พูดถึงโดม ก็มีรูปเป็นสัญญลักขณ์ซึ่งมีความหมายแอบแฝงอยู่ ร้อยกรองในสมัยก่อนก็มีดังกล่าวนี้เสมอ เช่นการเปรียบเทียบพระราชาเป็นศรีสง่าแก่แว่นแคว้นเสมือนกับยอดปราสาทอันเป็นจุดงามสง่าของปราสาทนั้น

สำนวนโวหาร และกวีโวหาร

สำนวนโวหารและกวีโวหาร เป็นคำที่ใช้มากในวงการวิจารณ์วรรณคดี และมีความหมายอย่างเดียวกัน แต่คำสำนวนโวหารมักใช้กับวรรณคดีประเภทร้อยแก้ว ส่วนกวีโวหารใช้กับวรรณคดีประเภทร้อยกรอง และทั้งสองคำนี้อาจแยกย่อยออกไปได้อีกเป็นอันมากว่าเป็นโวหารในเชิงใดบ้างจะขอนำมากล่าวถึงแต่เฉพาะที่มีที่ใช้มากสมควรรู้จักไว้ ดังต่อไปนี้

1. ภาพในจิต หรือจินตภาพ (Image) คือภาพที่บังเกิดขึ้นในความรู้สึกของเราตามที่เราเคยมีประสบการณ์มา

โดยทั่วไป คำนี้หมายถึง ภาพที่ปรากฏในจินตนาการตามที่เคยประสบผ่านพบมา ภาพในจิตหรือจินตภาพนี้เป็นภาพที่เห็นด้วยใจคิด ด้วยความรู้สึก (mental pictures) ในทางวรรณคดีถือว่า วิธีสร้างภาพในจิตหรือสร้างจินตภาพ มีคุณค่าเป็นอย่างยิ่งในด้านความเข้าใจลึกซึ้ง และด้านความรู้สึกร่วมในวรรณคดีนั้น ๆ

ผู้แต่งเสนอประสบการณ์ต่อผู้อ่านและถ้าผู้อ่านมีประสบการณ์เช่นนี้บ้าง ก็ย่อมทำให้เข้าใจและรู้สึกตามได้โดยง่าย วิธีการเสนอนั้นผู้แต่งอาจกล่าวอย่างตรงไปตรงมาก็ได้ หรืออาจกล่าวเป็นโวหารด้านภาพพจน์ก็ได้ เพราะฉะนั้นภาพในจิต บางครั้งก็จะมีลักษณะเป็นภาพพจน์ไปด้วย

กลอนที่ว่า “ลมระเรื่อยเฉื่อยเฉี่ยวเคียวใบข้าว
กังหันน้าวระหัดน้ำทำนบขัง
ระลอกนองกรองใสร่มใบบัง
แพงพวยหยังยอดพันสันตะวา
.....
.....

.....

.....

ลมฝนโชยชื่นกลิ่นไอดินหอม
สะแกค้อมกึงกัมร่มฝนฉ่ำ
เราเบ่าใบไม้ขับรับลำนำ
ดอกระบำน้ำฝนบนลานบิน"

เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ : (แทบตักเทวิน : คำหยาด)

เป็นการกล่าวถึงภาพท้องนาหน้าฝน ที่ให้ภาพในจินตนาการได้อย่างถูกต้องงดงาม กระทบความรู้สึกของผู้อ่านที่เคยเห็นภาพมานี้ให้เกิดมีความเข้าใจ และเห็นภาพนั้นประจักษ์ในความคิดคำนึงตามคำบรรยายของผู้แต่ง การบรรยายนี้เป็นการบอกเล่าอย่างตรงไปตรงมา ไม่ได้ใช้โวหารด้านภาพพจน์ (นอกจากคำว่าเคียวใบข้าว และดอกระบำน้ำฝน)

ส่วนการสร้างภาพในจิตด้วยโวหารภาพพจน์ มีตัวอย่างเช่นกล่าวถึงวันรับปริญญาของนักศึกษาธรรมศาสตร์ แต่มิได้ชี้แจงอย่างตรงไปตรงมา แต่จะกล่าวถึงเสื้อคลุม โดม ดอกหางนกยูง และสีเหลืองแดง ตลอดจนรอยยิ้มแย้มบนใบหน้า เป็นการบอกกล่าวโดยสัญญลักขณ์ ทำให้เข้าใจได้ ผู้เคยมีประสบการณ์เกี่ยวกับการรับปริญญา ก็จะเข้าใจได้อย่างซาบซึ้งและระลึกเห็นภาพเหล่านั้นในจินตนาการได้

"ด้วยรอยแย้มยิ้มละไมในวันนี้
เสื้อคลุมสีดำพริ้วริ้วเฉิดฉาย
หางนกยูงยอดรักร่วงทักทาย
เหลืองแดงรายรับขวัญบัณฑิตโดม"

อนึ่ง ภาพในจิตนี้มิได้หมายแต่เฉพาะภาพเกิดจากประสบการณ์ด้านการเห็นเท่านั้น ยังหมายถึงประสบการณ์จากประสาทสัมผัสอื่น ๆ อีกด้วย เช่นประสบการณ์จากการได้ยิน ได้ลิ้มรส ได้กลิ่นก็ถือเป็นจินตภาพหรือภาพในจิตได้ทั้งสิ้น

2 ภาพพจน์ (Figure of Speech หรือ Rhetoric Language)

ภาพพจน์คือถ้อยคำที่เรียบเรียงอย่างใช้โวหาร ไม่กล่าวอย่างตรงไปตรงมา ทั้งนี้โดยมีเจตนาให้มีประสิทธิผลต่อความเข้าใจ และต่อความรู้สึกยิ่งขึ้นกว่าการใช้ถ้อยคำบอกเล่าตามธรรมดา

คำภาพพจน์ในที่นี้ มีความหมายไม่ตรงกับคำภาพพจน์ที่ใช้กันอยู่ทั่วไปในเวลานี้

ในวรรณคดี โดยเฉพาะในบทร้อยกรอง กวีอาจพูดอย่างหนึ่ง แต่หมายความอีกอย่างหนึ่งและเป็นที่ยอมรับกันว่าเป็นวิธีการที่ดีและเป็นคุณสมบัติสำคัญของบทกวีนั้น ภาพพจน์มิได้มีแต่ในเฉพาะบทร้อยกรอง ในร้อยแก้วนักเขียนก็นิยมใช้วิธีการสร้างภาพพจน์เช่นเดียวกัน การใช้ภาพพจน์ในการแต่งทำให้ผู้อ่านได้ร่วมเข้าใจ คิด และรู้สึกอย่างเข้าถึงอารมณ์ยิ่งขึ้นตามที่ผู้แต่งตั้งใจเสนอ

การสร้างภาพพจน์มีวิธีการหลายแบบ (บางท่านว่ามีมากกว่า 250 แบบ) แต่ขอนำมากล่าวเฉพาะแต่ที่สำคัญ ดังนี้

2.1 การเปรียบเทียบหรืออุปมาอุปไมย

ก. เปรียบสิ่งหนึ่งว่า*เหมือน*อีกสิ่งหนึ่ง มีคำแสดงความหมายว่า *เหมือน* คำใดคำหนึ่งปรากฏอยู่ (Simile — เปรียบเหมือน) เช่น

ณัด ดังไม้ร้อยอ้อม ท่าวท้าวทับทรวง
(ลิลิตพระลอ)

ตา *เหมือน* ตามฤคมาศ พิศคิ้วพระลอราช

ประดุจ แก้วเกาทัณฑ์ ก่งนา
(ลิลิตพระลอ)

พี่ดังพฤกษาพนาวัน จะอาสัญเพราะลูกดังกล่าวมา
(อิเหนา)

ข. เปรียบสิ่งหนึ่ง *เป็น* อีกสิ่งหนึ่ง คำที่แสดงว่าเหมือนนั้นไม่มีปรากฏอยู่ เป็นการกล่าวเปรียบเทียบโดยตรงว่า สิ่งหนึ่ง *เป็น* อีกสิ่งหนึ่ง (Metaphor — เปรียบเป็น)

มันก็เป็นช้างงาอันกล้าหาญ เราก็เป็น*คชสาร*อันสูงใหญ่

จะอยู่บ่าเดียวกันนั้นฉันใด นานไปก็จะยับอัปรมาณ
(เสภาขุนช้างขุนแผน)

ใบเขียวฉลับ*คือมรกต*พระพราย น้ำใส*คือแสงสาย*พิฑูรย์
(สมุทรโฆษคำฉันท์)

*ขอเป็นเกือกทอง*รองบาทา พระผู้วงศ์เทวาอันปรากฏ
(อิเหนา)

2.2 บุคลาธิษฐาน (Personification) เป็นภาพพจน์อีกแบบหนึ่ง เป็นการสมมติขึ้น ให้มีกิริยาอาการเหมือนมนุษย์ เป็นคำมีความหมายรวม แต่อาจแยกย่อยได้ดังนี้

ก. สิ่งต่าง ๆ ที่มิใช่คน แต่ทำกิริยาอาการเสมือนหนึ่งเป็นคน (Personification)

"เสียงทรากอิฐปูน*สะอื้น* สะเทือนพื้นสุธาไหว"

"ชุงหลายท่อนนอน*ร้องไห้*ที่ชายป่า"

"แย้มกลีบ*ยิ้ม*ริมบึงช่างตรึงจิต ลม*จุมพิต*เท่าไรก็ไม่หมอง"

"พระจันทร์*เศร้าหมองหม่น* *หลั่งน้ำตา*ปนมากับสายฝน"

ข. สิ่งต่าง ๆ ที่ไม่ใช่คนหรือไม่มีตัวตน (นามธรรม) สมมุติขึ้นเป็นคน ทำกิริยาอาการอย่างคนและยังมีเนื้อเรื่องเล่าประกอบอีกด้วย (Allegory)

ดังเช่น การสมมุติกิเลสกามขึ้นเป็นพระยามารมีแขนตั้งพันแขนมาผจญพระพุทธเจ้า ๆ ทรงใช้ความหนักแน่นมั่นคงในพระทัย (อธิษฐานธรรม) เป็นเครื่องต่อสู้ ความหนักแน่นไม่หวั่นไหวสมมุติเป็นแม่พระธรณีซึ่งทรงบิดมวยผมให้น้ำ (ความเยือกเย็น) ท่วมพระยามาร จนต้องพ่ายแพ้ไป

ค. สัตว์ที่มีเรื่องเล่าประกอบเป็นนิทานเทียบกับมนุษย์ในเชิงสอนใจต่างๆ (Fable) เช่นเรื่องราชสีห์พิสูจน์ลมหายใจ หมาป่ากับลูกแกะในนิทานอิสป

2.3 สัญญลักขณ์—สิ่งแทน (Symbol) ในความหมายกว้างที่สุด หมายถึงสิ่งหนึ่งซึ่งใช้แทนอีกสิ่งหนึ่ง สัญญลักขณ์อาจเป็นคำ ๆ เดียว เป็นข้อความ เป็นเรื่องเฉพาะตอน หรืออาจเป็นเรื่องทั้งเรื่องก็ได้ และสัญญลักขณ์ในลักษณะของภาพพจน์นั้น อาจเป็นการ*เปรียบเป็น* (metaphor) ด้วยก็ได้ หรือและอาจเป็นภาพพจน์แบบอื่นอีกก็ได้ด้วย สุดแต่วิธีการนำมาใช้

อันมือไกวเปลไซร้แต่ไรมา คือหัตถาครองพิภพจบสากล

คำ "มือไกวเปล" เป็น สัญญลักขณ์แทนแม่และเป็นทั้งภาพพจน์แบบกล่าวถึง*ส่วนน้อย*เฉพาะมือ แต่กินความกว้างหมายถึง แม่ทั้งคนครบบริบูรณ์ ส่วน*หัตถาครองพิภพ*เป็นภาพพจน์ แบบเปรียบเป็น

*ปากกา*มีอำนาจกว่า*ดาบ* ปากกาและดาบเป็นสัญญลักขณ์แทนนักเขียนและนักรบ (หรือผู้มีอำนาจ)

"อย่าดึงฟ้าต่ำ อย่าทำหินแตก อย่าแยกแผ่นดิน" คำ ฟ้า หิน แผ่นดิน มีความหมายในรูปสัญญลักษณ์ทั้งสิ้น

ผืนสีทอง บัวกลางสระ กระดี่ได้น้ำ หรือการกล่าวถึงฝนฟ้าคะนองในบทสังวาส การผ่าพื้นคลื่นลมแห่งความปรารถนา (ในโคลงกำสรวล) ก็เป็นภาพพจน์ในรูปสัญญลักษณ์ ซึ่งนิยมว่าให้คุณค่าด้านสุนทรียภาพแก่วรรณคดีเป็นอย่างยิ่ง

2.4 การกล่าวถึงความขัดแย้งคู่ขนานกัน(Paradox)เช่น"ความขมขื่นอันหวานชื่น" ในบทละครเรื่องโรเมโอและจูเลียต ของ เชคสเปียร์ ซึ่งพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าฯ ทรงแปล(โรเมโอจูเลียต คลังวิทยา 2511 หน้า 81)

จูเลียต "ลาก่อน ลาก่อน อ้า การลานี้*โศกขื่นใจ* จนน้องนี้อยากใคร่ร่ำลาจนอุษาสาง"

หรือ "ชัยชนะบนกองกระดูก" "ประวัติชัยชนะที่จารึกด้วยเลือดและน้ำตาคน" "ความเร่าร้อนในก้อนน้ำแข็ง" "ยาพิษในน้ำอมริต" "กริดน้ำตาช่างสะอื้นอย่างชื่นใจ"

"ไม้งามกระรอกเจาะ" เหล่านี้เป็นตัวอย่างของการกล่าวขัดแย้งคู่ขนาน

2.5 การกล่าวเกินจริง (Hyperbole) มีปรากฏในชีวิตอยู่เป็นปรกติ เมื่อเราต้องการเน้นความรู้สึกใด เราอาจพูดว่า "ร้องไห้น้ำตาเป็นสายเลือด" หรือ "เจ็บใจจะขาด" ในบทกวีมีเป็นอันมากที่กล่าวเกินจริง โดยมีความมุ่งหมายให้กระทบอารมณ์ ไม่ได้เพ่งเล็งข้อเท็จจริงเช่นสำนวนที่พรรณนาความเศร้าโศก และการร่ำไห้ของประชาราษฎรเมื่อพระลอสิ้นพระชนม์ว่า "แลแห่งใดเห็นน้ำ ย่อมน้ำตาคน" กล่าวนี้เพื่อเน้นความโศกเศร้า

2.6 การกล่าวน้อยคำแต่กินใจความกว้างขวาง (Understatement) เป็นความพยายามสื่อสารอารมณ์อันลึกซึ้ง ถ้าจะอธิบายถอดความก็จะได้ความหมายกว้างไกลกว่าถ้อยคำที่กล่าวแต่เพียงสั้น ๆ แต่เข้มข้น เช่นโคลงกำสรวล พรรณนาถึงความรุ่งเรืองประดุจเมืองสวรรค์ของกรุงศรีอยุธยาว่า

อยุธยายศโยคพ้า ฟากดิน
ผาดดินพิภพดยว ดอกพ้า
แสนโกฏบยลยิน หยากเยื่อ
ไตรรัตน์เรืองรุ่งหล้า หลากสวรรค์

หรือในลิลิตพระลอชมโฉมพระลอว่า "โฉมบาบพิตร*เปลือง* *ใจโลก*"

ในมหาชาติเวสสันดรอธิบายถึงการที่นางพราหมณีที่ถูกสามีทุบตีติดต่อเล่าสู่กันฟังถึงความเดือดร้อนของตนว่า "ว่าข้างเรามันเป็น*กระนั้น* ข้างท่านมันเป็น*กระนี้*"

การกล่าวน้อยคำ ยังอาจเป็นการกล่าวถึง*ส่วนเดียว* แต่หมายรวมถึง*ทั้งหมด* เช่น เขาเป็นคน*มือ*สะอาด (สุจริต) ก็มิได้หมายความว่า สะอาดแต่เฉพาะมือเท่านั้น

*ผม*สลวยสวยขำงามเงา กล่าวถึงแต่ผม แต่หมายความว่างามทั้งตัว

2.7 การใช้คำถามที่รู้คำตอบดีอยู่แล้ว และไม่ต้องการคำตอบอีก (Rhetoric question) เช่นท้าวกุเรปันถามอิเหนาในสารที่ให้ไปช่วยรบศึกกะหมังกุหนิงว่า

"ถึงไม่เลี้ยงบุษบาเห็นว่าชั่ว แต่เขารู้อยู่ว่าตัวนั้นเป็นพี่
อันท้าวดาหาธิบดี *นั้นมิใช่อาหรือว่าไร*
มาดแม้นเสียเมืองดาหา *จะพลอยอายขายหน้าฤาหาไม่*"

ในรามเกียรติ์ "ลงกาเป็นสองเมืองหรือ ให้น้องแล้วจะรื้อมาให้พี่"

เชลลี (Shelly) กวีอังกฤษถามว่า "ถ้าฤดูหนาวมาถึงแล้วฉะนี้ ฤดูใบไม้ผลิจะอยู่ห่างไกลหรือไฉน"

2.8 การกล่าวเย้ยกล่าวประชด (Irony หรือ Sarcasm) เริ่มตั้งแต่ขั้นต้นด้วยการ*ประชดประชัน* *เยาะ* ไปจนถึง*แดกดัน* และ *เหยียดหยาม*เป็นขั้นที่สุด แต่มิได้กล่าวตรง ๆ มีวิธีการพูดที่ตั้งใจให้ผู้ฟังเข้าใจความหมายที่แท้จริงเอาเอง

เมื่อประไหมสุหรีรำพันกับอิเหนา เรื่องเกี่ยวกับนางบุษบาว่า

..... สงครามครั้งนี้ไม่ควรเป็น
เพราะลูกเจ้ากรรมทำแค้นขัด จนวิบัติบ้านเมืองไต้เคืองเข็ญ
ทั้งทุกข์ทั้งอายไม่วายเว้น เลือดตาจะกระเด็นอยู่เป็นนิจ

มันช่างอาภัพอัปลักษณ์ ไม่ได้พึ่งพำนักแต่สักหนิด
ให้ซ้ำเสียวงศาสุราฤทธิ์ เจ็บช้ำน้ำจิตเป็นพ้นไป
นี่หากว่ามีนัดดา ได้เป็นที่พึ่งพาอาศัย
สังหารศัตรูกู้เวียงชัย ภักดีมีใจช่วยเจ็บแค้น
จึงมิได้เป็นเมืองขึ้นเขา บุญคุณของเจ้าเป็นเหลือแสน
ไม่มีของต้องใจจะตอบแทน ถ้าแม้นบุษบาธิดาเรา
ยังมิได้ ให้แก่จรกา จะยกให้เป็นข้าของเจ้า
นึกว่าวิบากกรรมทำเนา ลูกคนหนึ่งเราไม่เสียดาย

(อิเหนา)

ก็มีลักษณะเป็นการกล่าวประชดอย่างน้อยพระทัยที่อิเหนาปฏิเสธการอภิเษกกับบุษบา จนมีเรื่องวุ่นวายเกิดขึ้นเป็นอันมากภายหลัง

2.9 การกล่าวเท้าความ (Allusion) เป็นการกล่าวอ้างถึง บุคคล สถานที่ เหตุการณ์ที่สำคัญ ๆ เป็นที่รู้จักกันดีทั่วไป ยกมาประกอบข้อความ เมื่อเอ่ยขึ้นมาก็เป็นที่รู้จักและเข้าใจทันที

ไม่เช่นนั้นท่านกวีเช่น*ครีปราชญ์* นอนอนาถเล่ห์ใบ้ไร้ภาษา
หรือผู้กู้บ้านเมืองเรืองปัญญา อาจจะมานอนจมถมดินเอย

(พระยาอุปกิตศิลปสาร : รำพึงในบ่าช้า)

หรือที่นางพิมทะเลาะกับนางลาวทอง ขุนแผนมาห้าม นางพิมจึงทะเลาะกับขุนแผนและตัดขาดขุนแผน

ขาดเด็ดเสร็จกันในวันนี้ ไม่มีอาลัยเท่าปลายก้อย
ถึง*พระอินทร์*ลงมาว่าก็อย่าคอย ที่วันทองนั้นจะถอยมาคืนดี

(เสภาขุนช้างขุนแผน)

2.10 การเรียบเรียงข้อความที่มีเสียงสัมผัส มีดุลแห่งความหมายและน้ำหนักของเสียงเท่าเทียมกัน เช่น

ผิดแผกแสกว้าง ไพร่ฟ้าหน้าใส ลูกเจ้าลูกขุน ข้าศึกข้าเสือ
ในน้ำมีปลา ในนามีข้าว บ่เข้าผู้ลักมักผู้ซ่อน ชั่วช่างผีดีช่างคน

ภาพพจน์ในข้อ 2.10 นี้ เป็นท่วงทำนองโวหารของคนในชาติ (Racial Style) อีกด้วย

คุณค่าของภาพในจิต และภาพพจน์ในวรรณคดี

ในวรรณคดี โดยเฉพาะร้อยกรอง ภาพในจิตและภาพพจน์เป็นคุณสมบัติที่เป็น "อาภรณ์" สำคัญประดับให้วรรณคดีนั้นงดงามขึ้น อันอาจประมวลกล่าวถึงคุณค่าที่เป็นประการสำคัญได้ดังต่อไปนี้

1. ภาพในจิต และภาพพจน์ ก่อให้เกิดจินตนาการ อันเป็นความบันเทิงด้านอารมณ์ อาจเป็นอารมณ์เศร้า ครึกครื้น อ่อนหวาน หม่นหมอง ชื่นชม บางครั้งมีความแปรผันของอารมณ์อย่างรวดเร็ว บางครั้งจะเป็นไปอย่างเชื่องช้าเอื่อยเฉื่อย และจะให้ความรู้สึกลึกซึ้งเพียงไรนั้นเป็นไปตามประสบการณ์ของผู้อ่าน การได้เข้าถึงอารมณ์ต่าง ๆ และทำให้อารมณ์ผันแปรไปต่าง ๆ การได้ทบทวนอารมณ์ในอดีตตลอดจนได้สร้างสรรค์จินตนาการใหม่ นั่นก็คือความบันเทิงด้านอารมณ์ของมนุษย์ทั่วไป

2. ภาพพจน์หลายแบบทำสิ่งที่เป็นนามธรรมให้เป็นรูปธรรม ทำสิ่งเลือนลางให้กระจ่างชัดเจนขึ้น และสร้างนัยสรุปของเรื่องราวให้สั้นเข้า การสร้างสรรค์เช่นนี้ทำให้วรรณคดีกระทบกับสัมผัสประสาทของผู้อ่านได้ง่ายขึ้น และสร้างความรู้สึกดูดดื่ม กินใจได้รวดเร็วขึ้น

3. ภาพในจิต และภาพพจน์ สร้างความเข้มข้นทางอารมณ์ คือวรรณคดีนั้น ๆ มิได้เป็นแต่เพียง*การบอกกล่าวให้รู้เรื่อง* แต่เป็น*การกระทบใจให้รู้สึก* อีกด้วย

4. ภาพพจน์บางประการ สร้างความกระชับรัดกุม ไม่จำเป็นต้องกล่าวมากก็เข้าใจได้กว้างขวางเท่ากับเป็นการ*สร้างมิติในการเข้าถึง*สิ่งต่าง ๆ และอารมณ์ต่าง ๆ จากจินตนาการของผู้อ่านเอง

ภาพพจน์และภาพในจิต จึงไม่เป็นแต่ถ้อยคำของกวี แต่เป็นความเข้าใจร่วม และรู้สึกร่วมของผู้อ่านด้วย

3. ท่วงทำนองที่เกี่ยวกับการสร้างประโยค (Syntax)

นักเขียนมักมีวิธีเรียบเรียงประโยคเป็นลักษณะเฉพาะตัว บางท่านนิยมประโยคยาวลีลาหนักแน่น บางท่านชอบประโยคสั้นกระทัดรัด ถ้าจะรวบรวมแบบประโยคต่าง ๆ ที่นักเขียนใช้คงได้เป็น 4 แบบใหญ่ ๆ ได้แก่

ก. ประโยคสั้น (Attic sentence) นักเขียนใช้ประโยคเอกัตถประโยคเป็นส่วนใหญ่ ดังเช่นประโยคที่ปรากฏใน สามก๊ก หลักศิลาจารึก ซึ่งเป็นวรรณคดีรุ่นเก่า แต่ในวรรณกรรมรุ่นใหม่ ก็มีนักเขียนหลายคนที่นิยมเขียนประโยคสั้น เช่น ในวรรณกรรมที่เล่าถึงชาวบ้าน ในชนบทผู้มีปรกติชีวิตที่เรียบง่าย ดังที่ รงค์ วงษ์สวรรค์เขียน เสเพลบอยชาวไร่

> "แซมช่างรู้ข่าวคราวของชาวไร่มากมาย วัวบ้านใครออกลูกหรือยัง แซมรู้ แมวบ้านใครออกลูกมี 3 สีกี่ตัว ดำปลอด ขาวปลอด แซมรู้ ลูกสาวบ้านใครกำลังจะหอบผ้าหนีตามใคร แซมต้องรู้ ผู้ใหญ่บ้านโกนจุกหลานชายเพื่อหวังเงินลงขัน แซมรู้ทัน สาวเท้อคนไหนหมั้นทำสำรับคาวหวานไปถวายท่านมหาหนุ่มคนไหน แซมรู้เกินจะรู้ หนุ่มคนไหนกินบนเรือนแล้วเพียรขึ้นไปอุจจาระบนหลังคา แซมรู้ก่อนคนอื่น เขารู้ไปหมดทั้งนั้นราวกับมีกุญแจไขกล่องความคิดของคนทั้งบ้าง"

การใช้ประโยคสั้นในเรื่องนี้เหมาะสมกับสภาพเนื้อเรื่องและลักษณะชีวิตของตัวละครชาวชนบทอย่างยิ่ง นิมิตร ภูมิถาวร และนักเขียนร่วมสมัยหลายท่านที่เขียนนวนิยายประเภทลูกทุ่ง กล่าวถึงคนพื้นบ้านในชนบทก็นิยมใช้ประโยคสั้นให้กลมกลืนกับความเรียบง่ายของชีวิตนั้น ๆ

ข. ประโยคยาวขึ้น (Isocratic sentence)

เป็นประโยคอเนกัตถประโยค หรือสังกรประโยค ยาขอบเป็นนักเขียนท่านหนึ่งที่ชอบใช้ประโยคยาว ๆ เช่นนี้ ดังตัวอย่างเช่น "ฉันเกลียดความเงียบที่สุด—จนกระทั่งในเวลาเขียนหนังสือซึ่งคนทั้งหลายเขาชอบหรือแสวงหาความเงียบกัน ฉันก็ยังชอบเขียนในเวลาที่มีเสียงจ้อกแจ้กสนทนา" เป็นประโยคขนาดยาวที่ขยายความแก่กันในกลุ่มประโยคเหล่านี้

ค. ประโยคยาวแบบโวหาร (Ciceronian sentence)

จะต้องกล่าวรายละเอียดแต่ละอย่าง ๆ ไปจนจบประโยค จึงจะมีเนื้อความสมบูรณ์เป็นที่เข้าใจ หรือประโยคคำถามแบบ Rhetoric question ดังกล่าวแล้ว หรือมิฉะนั้นก็เป็นแบบประโยคที่พูดให้ตีความหมายเสียก่อนไม่กล่าวอย่างตรงไปตรงมา เช่น

น.ม.ส. กล่าวว่า "คนที่เป็นทาสแฟชั่นนั้น แม้พระราชบัญญัติเลิกทาสก็ช่วยไม่ได้" และสำนวน น.ม.ส. ในจดหมายจางวางหร่ำจะเป็นตัวอย่างอันดีของประโยคแบบนี้

ง. ประโยคบาโรก (Baroque sentence) มีโครงสร้างของประโยคที่ขาดดุล หรือลักษณะคู่ขนาน (parallelism) อาจเพิ่มพูนกวีขึ้น ๆ คลี่คลายเนื้อความจากประโยคหนึ่งขยายไปสู่อีกประโยคหนึ่ง หรือเป็นแต่ประโยคสั้น มีคำเดียว โดยไม่คำนึงถึงความผิดถูกในทางไวยากรณ์ แต่ต้องการให้ประทับใจ แปลกใจผู้อ่าน หรืออาจใช้คำผิดแปลกตัดคำเติมคำแต่ก็ยังทำให้อ่านเข้าใจได้เป็นอย่างดีหรือบางครั้งเป็นประโยคสั้นยาวไม่สมดุลกัน เช่น "ชาวอเมเนียนมีราว ๆ เจ็ดพันคนเศษ" จบประโยคที่ 1 ประโยคที่ 2 ว่า "เจ็ดพันหกร้อยยี่สิบแปด"

"*ผม*ไม่อยากตื่นเช้าโว้ย *คุณ*อย่ามาปลุก*กู*ให้ยากเลย*ครับ*" หรือ "เขาสบถ*พรั่ง*" "หลับไปด้วยรส*เอร็ด*ของกัญชา" เป็นตัวอย่าง

ลักษณะประโยค เป็นส่วนหนึ่งของท่วงทำนองแต่งที่วิเคราะห์ได้ไม่ง่ายนัก เพราะอาจมีประโยคหลายแบบปนกัน จึงต้องดูรวม ๆ ว่ามีแบบใดเป็นส่วนใหญ่และจำเป็นจะ*ต้องกล่าวรวมไปกับการเลือกสรรใช้คำ* (diction) และ*การใช้กวีโวหาร* ในวรรณคดีประเภทร้อยกรองลักษณะประโยคจะผิดแปลกไปจากร้อยแก้วและการสับตำแหน่งคำ การลดคำ หรือวิธีการเรียบเรียงต่าง ๆ นั้นเป็นไปตามความคิดของกวี และไม่ถือว่าผิดในเชิงภาษา มักยกให้เป็นสิทธิพิเศษของกวี หรือเป็น "บัตรอนุญาตพิเศษสำหรับกวี" (Poetic License) แต่อย่างไรก็ตาม การอ่านอย่างสังเกตพิจารณาจะช่วยให้ผู้วิจารณ์รู้จักสำนวนโวหารและจับท่วงทำนองของผู้แต่งในด้านเกี่ยวกับการใช้คำและประโยคต่าง ๆ ได้

4. ลักษณะการแต่งร้อยกรอง (Prosody) คือรูปแบบหรือการกำหนดคณะของร้อยกรองแบบต่าง ๆ เช่น จำนวนคำ สัมผัสนอก–ใน ครุ ลหุ ลีลาจังหวะ การเล่นคำ การใช้กลบท การจัดเป็นบาท การจัดเป็นบท เหล่านี้เป็นส่วนหนึ่งของท่วงทำนองของผู้แต่ง ผู้แต่งบางท่านสนใจในด้านเนื้อความ บางท่านเน้นเสียง บางท่านเน้นความคิด บางท่านประณีตและปฏิบัติตามแผนผังบังคับ แต่บางท่านจะไม่สนใจต่อรูปแบบมากนัก กลอนบทละครอิเหนา บทพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 2 เน้นเนื้อความและลีลาจังหวะ กลอนของสุนทรภู่นั้นเน้น

เรื่องเสียงสัมผัสและลีลาจังหวะ ส่วนสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส ทรงประณีตในเรื่องรูปแบบ และการเลือกสรรคำใช้เป็นอย่างยิ่ง (*ดูร้อยกรอง* : ประทีป วาทิกทินกร กระบวนวิชา TH 256 มหาวิทยาลัยรามคำแหง ประกอบ)

5. ท่วงทำนองในการบรรยายและพรรณนาความ ให้กระจ่างแจ่มแจ้ง ผู้แต่งร้อยแก้ว สารคดี บางท่านชี้แจงละเอียด ยกตัวอย่างประกอบชัดเจน มีเชิงอรรถขยายความรู้กว้างขวาง แต่บางท่านจะพูดแต่เพียงสั้น ๆ เฉพาะที่จำเป็น นักเขียนนวนิยายบางท่านมีบทสนทนาน้อย นิยมพรรณนาหรือบรรยายเสียเองด้วยถ้อยคำของตนเอง หรือกวีบางท่านสนใจบทพรรณนามากกว่าตอนเล่าเรื่อง เช่น อิลราชคำฉันท์ มีบทพรรณนาธรรมชาติอย่างไพเราะละเอียดลออ แต่การเล่าเรื่องมักดำเนินไปสั้น ๆ รวบรัด

นอกจากจะวิเคราะห์ให้เห็นลักษณะต่าง ๆ ดังตัวอย่างข้างต้นนี้แล้ว ผู้วิจารณ์ควรจะได้พิจารณาดูความเหมาะสมของท่วงทำนองต่าง ๆ ที่ผู้แต่ง หรือกวีนำมาใช้เป็นแบบเฉพาะตน เช่น การใช้บทสนทนาน้อยนั้นดีหรือไม่ ทำให้เรื่องหนัก ข้าอืดอาดจนน่าเบื่อ หรือเป็นการจำเป็นที่จะต้องพรรณนาเช่นนั้น หรือการที่ผู้แต่งบางท่านให้มีบทสนทนามาก ๆ แต่ก็อาจไม่ได้ประโยชน์อันใด เป็นการสนทนาอย่างไม่มีจุดหมายแน่นอนว่าจะให้บังเกิดผลอย่างไรในการดำเนินเรื่องก็มี

6. หางเสียงของผู้แต่ง* (Tone) คำนี้เป็นคำมีความหมายอย่างหลวม ๆ มักเป็นคำไวพจน์กับบรรยากาศ (Atmosphere) หรือพื้นอารมณ์ (Mood) เมื่อพยายามใช้คำนี้อย่างกระชับขึ้น ก็มีความหมายถึงทัศนคติหรือท่าทีของผู้แต่งที่มีอยู่ต่อสิ่งใดสิ่งหนึ่ง และอาจเปรียบได้ว่า มีลักษณะใกล้เคียงกับน้ำเสียงซึ่งอาจเป็นทำนองประชด แสดงอารมณ์ขัน ล้อเลียน เยาะเย้ย จริงจัง เคร่งเครียด อ่อนโยน อ่อนหวาน กราดเกรี้ยวเคียดแค้น ขมขื่น หรือการกล่าวอย่างมีเจตนาอย่างหนึ่งอย่างใดแฝงอยู่

เมื่อผู้แต่งมีพื้นอารมณ์อย่างไร ก็ทำให้บรรยากาศของเรื่องแต่งนั้นเป็นไปตาม เช่น เศร้าหมอง ครื้นเครง เบิกบาน ขบขัน เยาะหยัน สร้างความรู้สึกต่าง ๆ ให้แก่ผู้อ่านหรือทำให้ผู้อ่านทราบทัศนคติหรือท่าทีของผู้แต่งว่ามีอยู่ต่อสิ่งใดอย่างไรได้ เหตุฉะนี้คำหางเสียงนี้จึงใช้แทนคำบรรยากาศและพื้นอารมณ์ได้

---

* บางท่านใช้ว่า น้ำเสียง

หางเสียงของผู้แต่งปรากฏให้ผู้อ่านทราบได้ ด้วยการสังเกตจากวิธีการเขียน ดังต่อไปนี้

ก. การเขียนอย่างจิตวิสัย (Subjective) และการเขียนอย่างวัตถุวิสัย (Objective) (ดูวรรณคดีไทย TH 102 ประกอบ) คือถ้าเขียนอย่างที่ผู้แต่งแสดงความคิดส่วนตัวประกอบก็เป็นแบบจิตวิสัย เช่นประวัติศาสตร์สากลของหลวงวิจิตรวาทการ มีความคิดเห็นส่วนตัวของผู้แต่งแทรกปนอยู่ แต่ถ้าเขียนไปตามข้อเท็จจริง เช่น พงศาวดารฉบับหลวงประเสริฐ ฯ ซึ่งกล่าวถึงเนื้อความสั้น ๆ ว่า วันใด ปีใด มีเหตุการณ์สำคัญอะไรเกิดขึ้น โดยไม่มีความเห็นส่วนตัวของผู้แต่งปรากฏอยู่ด้วย เลยพงศาวดารฉบับหลวงประเสริฐ ฯ จึงเป็นการเขียนแบบวัตถุวิสัย

การวิจารณ์ที่เกี่ยวกับแนวเขียนเช่นนี้ ผู้วิจารณ์จะต้องแยกความเห็น และข้อเท็จจริงออกจากกัน ในส่วนความเห็นนั้นจะต้องพิจารณาดูหลายอย่างประกอบกัน เป็นต้นว่าความเที่ยงธรรม ความรอบรู้ ตลอดจนความถูกผิดของข้อเท็จจริง ซึ่งทำให้ความเห็นนั้นถูกต้องหรือผิดพลาดก็ได้

ข. การเขียนอย่างประชดหรือล้อเลียนเสียดสี (Irony หรือ Irony of tone)* การล้อเลียนเชิงเสียดสีมีหลายขั้น เป็นขั้นรุนแรงอย่างเหยียดหยาม เยาะหยัน ไปจนกระทั่งเสียดสี ล้อเลียน และ "ล้อเพียงกลเยี่ยงวิธีสหาย" เช่น บทเสียดสีนักสังคมสงเคราะห์ที่ต้องการชื่อเสียงมากกว่าการสงเคราะห์ บทล้อคนที่มองเห็นแต่ความผิดของคนอื่น, บทล้อสภาพการณ์บางอย่างของความเจริญแผนใหม่ทางวัตถุ

ค. การสร้างบรรยากาศในเรื่องให้กลมกลืนไปกับเนื้อเรื่อง เป็นผลให้ผู้อ่านมีอารมณ์ผันแปรไปตามอย่างที่เรียกว่า มีอารมณ์ร่วม (kindred feeling) อาจเป็นด้านความเศร้าหมอง เช่น มหาเวสสันดรชาดกกัณฑ์ชูชก ตอนท้ายสุดกัณฑ์ชูชกพา 2 กุมารออก

---

* อย่าปนกันกับ "โชคล้อ" หรือ "ความผกผัน" (Irony of fate หรือ Irony of event) เช่นเรื่องทำนองหัวล้านได้หวี ตาบอดได้แว่น หรือชูชกอยากมั่งมีตลอดชีวิตพอมีมหาศาลก็ตาย ไม่ทันได้เสพสุขเต็มที่จากทรัพย์ที่ได้ผันอยากได้ หรือเรื่องสั้นของ โอ. เฮ็นรี่ ที่เล่าถึงภรรยาตัดผมงาม เพื่อแลกสายนาฬิกาให้สามี สามีขายนาฬิกา เพื่อซื้อหวีสำหรับประดับผมภรรยา ต่างก็ไม่ได้ใช้ประโยชน์จากของขวัญที่ได้รับ

ประตูป่าไปในตอนสนธยา อากาศเศร้าวังเวงราวกับป่าทั้งป่าจะร่วมรู้สึกในความทุกข์ของ 2 กุมาร และในขณะเดียวกันนั้นความเศร้าหดหู่ใจก็บังเกิดแก่ผู้อ่านด้วย

การศึกษาพิจารณาท่วงทำนองอันเป็นแบบเฉพาะตัวของกวีนี้ ทำให้ผู้ศึกษาสามารถรู้จักตัวผู้แต่ง และแนวทางการแต่งของผู้แต่งนั้นได้ดีขึ้น ท่วงทำนองที่ปรากฏขึ้นซ้ำ ๆ กันในวรรณคดีเป็นข้อชี้แนะให้เราได้ทราบหลายประการ เป็นต้นว่า

ก. ทราบบุคลิกภาพของผู้แต่งว่าเป็นคนอย่างไร อ่อนโยน หรือเข้มแข็ง ล่าเอียงหรือเที่ยงธรรม เป็นคนละเอียดลึกซึ้งหรือผิวเผิน เป็นคนสุจริตใจหรือเสแสร้ง

ข. อาจทราบความสนใจของผู้แต่ง เช่น สุนทรภู่พอใจเล่าเรื่องนิทานพื้นบ้านหรือสนใจในเรื่องธรรมดาธรรมชาติของสัตว์ มักปรากฏในนิราศของสุนทรภู่เสมอ

ค. อาจทราบสิ่งที่ผู้แต่งเองชอบไม่ชอบเรื่องใดบ้าง เช่นคำอธิษฐานของสุนทรภู่ในนิราศบอกชัดแจ้ง เกลียดผู้หญิงขี้หึง เกลียดผู้ชายสับปลับ

ง. อาจทราบว่าผู้แต่งมีศีลธรรมระดับใด มีพื้นความรู้เพียงใด อวดตนหรือถ่อมตนหรือเป็นนักปรับปรุง หรือเป็นผู้มีความริเริ่มสร้างสรรค์

ปรัชญา แนวนิยมในการแต่ง และการประเมินคุณค่า

การจำแนกประเภทของวรรณคดีออกเป็นประเภทต่าง ๆ เป็นวิธีการหนึ่งที่จะจัดหมวดหมู่ของวรรณคดีเพื่อให้ศึกษาได้สะดวกและถูกต้องแน่นอน แต่ยังมีวิธีการอื่น ๆ ที่ผู้รู้ทางวรรณคดีพยายามจัดวรรณคดีเพื่อประโยชน์ของการศึกษาและการวิจารณ์ ดังเช่น แบ่งวรรณคดีออกเป็นสมัย ตามช่วงเวลาที่มีการเคลื่อนไหวต่าง ๆ ในวงการวรรณคดี ตลอดจนแนวนิยมต่าง ๆ ที่นักเขียนเชื่อ คิด และเขียนตามทฤษฎีแห่งแนวนิยมนั้น ๆ ดังได้กล่าวถึงเรื่องเหล่านี้แล้วในบทที่ 1 (ว่าด้วยกลุ่มนักวิจารณ์ต่าง ๆ ในครึ่งแรกของคริสต์ศตวรรษที่ 20) และในบทที่ 3 (ว่าด้วยปรัชญาการแต่งและแนวนิยมในการแต่ง) ปรัชญาและแนวนิยมเหล่านั้น ต่างมีลักษณะเฉพาะแบบ ซึ่งถ้านักเขียนผู้ใดนำมาใช้ในบทประพันธ์ของตนก็จะทำให้วรรณคดีมีลักษณะเฉพาะแตกต่างออกไปจากปรัชญาและแนวนิยมอื่นๆจนอาจจำแนกแยกออกไปได้ว่า วรรณคดีเรื่องนี้เขียนในแนวนิยมโรแมนติคซิสม แตกต่างจากเรียลลิสม

วรรณคดีบางเรื่องมีปรัชญาชีวิตแนวเอกซิสเทนเชียลลิสม ต่างจากพุทธปรัชญา (Buddhism) เป็นตัวอย่าง

โดยทั่วไปแล้ว ปรัชญาก็ดี แนวนิยมในการแต่งก็ดี เป็นประโยชน์สำคัญในการศึกษาและวิจารณ์หลายประการดังเช่น

1. ช่วยให้จัดแบ่งประเภทของวรรณคดีได้อีกแบบหนึ่ง และเมื่อแยกประเภทออกไปแล้วก็จะเห็นลักษณะเฉพาะของวรรณคดีเรื่องนั้นชัดเจนขึ้น สะดวกแก่ความเข้าใจและการวิจารณ์ให้ถูกต้อง

2. ช่วยให้เห็นความมุ่งหมายและเจตนารมณ์ของผู้แต่งชัดเจนขึ้น เพราะปรัชญาและแนวนิยมนั้นย่อมบอกถึงความเชื่อมั่นและความคิดของผู้แต่ง

3. ช่วยให้เห็นความแตกต่าง หรือความซ้ำซากในแนวความคิด แนวนิยมที่ผู้แต่งนำมาใช้ซึ่งย่อมเป็นการแสดงถึงความแปลกใหม่ และความสามารถในการ "สื่อสาร" ความคิดทางปรัชญาและแนวนิยมของผู้เขียนที่ส่งมายังผู้อ่าน

ในการประเมินคุณค่าด้านปรัชญาและแนวนิยมในการแต่งนั้น ผู้วิจารณ์อาจใช้เกณฑ์ในการประเมินค่าโดยอาศัยแนวทางดังต่อไปนี้

1. ผู้แต่งใช้ปรัชญาหรือแนวนิยมใดในการแต่ง และใช้ได้ผลเพียงไร ผู้อ่านได้ตระหนักชัดเจนเพียงไรในปรัชญาและแนวนิยมนั้น ๆ เช่น ผู้แต่งที่ใช้แนวสัญญลักขณ์นิยมสามารถแต่งได้ดีและผู้อ่านก็เข้าใจแจ่มแจ้ง ตีความได้และเข้าใจเจตนาของผู้แต่ง

2. ปรัชญาและแนวนิยมนั้นช่วยให้ผู้อ่านเข้าใจวิถีทางของโลกและชีวิตมนุษย์ได้ลึกซึ้งเพียงไร เกิดความงอกงามทางอารมณ์ ความคิดเพิ่มพูนขึ้นหรือไม่

3. ปรัชญาและแนวนิยมนั้นอำนวยให้ผู้อ่านจับความมุ่งหมายและหางเสียง ตลอดจนสารัตถะของเรื่องได้สะดวกยิ่งขึ้นหรือไม่

คำตอบที่เป็นไปในทางรับ ย่อมแสดงถึงความสามารถของผู้แต่ง และคุณค่าดีเด่นของวรรณคดีเรื่องนั้น

ข้อสังเกตบางประการเกี่ยวกับปรัชญาการแต่งและสารัตถะของเรื่อง

ปรัชญาและแนวนิยมในการแต่ง อาจทำให้ผู้ฝึกฝนการวิจารณ์เข้าใจสับสน และอาจปะปนกันกับสารัตถะ (Theme) ของเรื่องได้ เพราะต่างก็มีเค้าเงื่อนมาจากปรัชญาชีวิตคือ

นักเขียนนำความคิดมาจากการมองดูโลก (โลกทัศน์) และมองดูลักษณะชีวิต (ชีวทัศน์) ในการสร้างสารัตถะและการใช้ปรัชญาและแนวนิยมในการแต่ง แต่พอจะมีที่สังเกตความแตกต่างระหว่างปรัชญา—แนวนิยม และสารัตถะดังนี้คือ

สารัตถะของเรื่อง จะเป็นความคิดสำคัญของวรรณคดีเรื่องนั้น บอกกล่าวสื่อสารมายังผู้อ่านอย่างตรงไปตรงมา ถึงธรรมดาธรรมชาติของมนุษย์หรือทางวิถีทางทางโลกมนุษย์ เช่น"ความรักถิ่นกำเนิดทำให้คนเราสละชีพเพื่อพิทักษ์รักษาได้" สารัตถะเช่นนี้ แนวนิยมที่สอดคล้องอาจเป็น อุดมคตินิยม(Idealism) หรือสัจนิยม (เรียลลิสม)หรืออื่นใดตามที่นักเขียนจะเห็นว่าเหมาะสม

หรือ สารัตถะของเรื่องมีว่า "ความรักแม่ รักบ้านจะปรากฏรุนแรงขึ้นในยามที่คนเราเดือดร้อน"

แนวนิยมในการแต่งอาจเป็นสัจนิยมตามนัยแห่งจิตวิทยา(Psychological realism) ก็ได้

กล่าวโดยสรุป สารัตถะเป็นการกล่าวถึงธรรมดาธรรมชาติของโลกและชีวิตอย่าง*ตรงไปตรงมา*ตามเนื้อเรื่อง แต่ปรัชญาและแนวนิยมในการแต่ง เป็นการกล่าวถึงโลกและชีวิตอย่างอาศัย*ความเชื่อ*และ*ความคิด* ที่มีอยู่ต่อโลกและชีวิตเสนอผู้อ่านในรูปปรัชญาชีวิต หรือปรัชญาทางศิลปะ