บทที่ 1

บทนำ

ปัญหาและความเป็นมาของปัญหา

ศิลปกรรมเป็นผลงานสร้างสรรค์ของมนุษย์ มีจุดมุ่งหมายเพื่อสื่อสาร ผู้ประกอบมีความคิดมีเรื่องราวจะสื่อให้แก่ผู้อื่น (ม.ล.บุญเหลือ เทพยสุวรรณ, 2520 : 58) โดยทั่วไปกล่าวได้ว่า "ศิลปกรรมทุกประเภทอาศัยวัสดุและเนื้อหา" วรรณคดี*เป็นศิลปกรรมประเภทหนึ่งมีถ้อยคำในภาษาที่พูดและเขียนเป็นวัสดุ มีความคิดและอารมณ์เป็นเนื้อหา และเป็นส่วนหนึ่งของระบบชีวิต (ม.ล.บุญเหลือ เทพยสุวรรณ, 2543 : 1-3)

ภารกิจของวรรณคดีย่อมสอดคล้องกับธรรมชาติที่เป็นงานศิลปะและเป็นสิ่งที่ซับซ้อน คือก่อให้เกิดความสำเริงอารมณ์ ให้ความคิดความอ่านหรือความรู้ที่เกี่ยวข้องกับชีวิต ภารกิจของวรรณคดีย่อมไม่ซ้ำกับสิ่งอื่น เช่น หนังสือสอนศาสนาหรือตำราภาษา เป็นต้น (ม.ล. บุญเหลือ เทพยสุวรรณ, 2543 : 5-6) งานประพันธ์ให้ทั้งความบันเทิงและประสบการณ์ชีวิต ดังที่ ม.ล. บุญเหลือ เทพยสุวรรณ (2539 : 81) ได้กล่าวถึงคุณค่าของนวนิยายอันเป็นประเภทหนึ่งของวรรณคดีไว้ว่าเป็น "การให้ประสบการณ์เทียม" และขยายความว่า "คนเราทั่ว ๆ ไปน้อยคนนักจะมีประสบการณ์โดยตรงอย่างกว้างขวางและมากประเภท ประสบการณ์ของคนเรามักซ้ำและแคบ ยิ่งชีวิตร่วบรื่นเท่าใดประสบการณ์ก็ยิ่งน้อย ประสบการณ์ต่าง ๆ ก็ไม่ค่อยได้ผ่าน" ดังนั้นผู้ที่รู้มากอ่านมากย่อมมีประสบการณ์เทียมที่มากกว่าและมีความรู้เรื่องชีวิตดีกว่าผู้ที่ไม่อ่าน ความเห็นนี้สอดคล้องกับวิทย์ ศิวะศริยานนท์ (2541 : 264) ที่กล่าวว่า "การน้อมรับอารมณ์และทัศนะของกวี...เป็นการเพิ่มพูนความจัดเจนชีวิต (experience) ...ขึ้นเป็นอเนกปริยาย"

ด้วยเหตุนี้งานสร้างสรรค์ทางวรรณศิลป์จึงมีบทบาทสำคัญ ที่ช่วยให้มนุษย์เกิดการเรียนรู้และเข้าใจชีวิต ดังนั้นเด็กและเยาวชนจึงควรได้รับการปลูกฝังให้มีทักษะการอ่าน

---

* ในวิทยานิพนธ์นี้จะใช้วรรณคดีและวรรณกรรมเป็นคำไวพจน์ หมายถึง งานสร้างสรรค์ที่เป็นศิลปกรรม มีภาษาเป็นวัสดุ โดยไม่แยกว่าวรรณคดีเป็นงานที่ได้รับการยกย่องแล้ว

เพื่อเสริมสร้างวุฒิภาวะและวิจารณญาณอันจะนำไปสู่ความเข้าใจตนเองและผู้อื่นผ่านจินตนาการ ดังกล่าวได้ว่า "เพราะมนุษย์สามารถใช้จินตนาการ มนุษย์จึงรู้จักเห็นใจ รู้จักเอาใจคนอื่นหรือรู้เท่าในเล่ห์ของมนุษย์ด้วยกัน"(ม.ล. บุญเหลือ เทพยสุวรรณ, 2543 : 4)

งานประพันธ์ที่สร้างสรรค์ขึ้นสำหรับเด็กและเยาวชนมีลักษณะร่วมกับวรรณคดีทั่วไป คือเป็นศิลปกรรมที่เกิดขึ้นเพื่อตอบสนองความต้องการทางสุนทรียะและสามารถจำแนกเป็น 2 ชนิด คือ "บันเทิงคดีและสารคดี" (สมพร จารุนัฏ, 2541 : 6) แต่ก็มีลักษณะเฉพาะ คือมีเนื้อหาที่สนองอารมณ์และเหมาะสมกับวัยของเด็ก เนื้อเรื่องอาจแฝงความหมายทางจริยธรรมเพื่อให้ข้อคิดและคติสอนใจ การเสนอเนื้อหาที่เป็นเรื่องราวของชีวิตมนุษย์ควรเป็นแนวทางในการดำเนินชีวิตของผู้เยาว์ได้ (สุรางค์ แพรกทอง, 2536 : 24) สอดคล้องกับที่ แม้นมาส ชวลิต (2530 : 31) กล่าวว่า คุณสมบัติที่จำเป็นของบทประพันธ์สำหรับเด็กและเยาวชน คือ"ลักษณะภายนอกและเนื้อหาที่น่าอ่านชวนอ่าน อ่านแล้วรู้สึกเพลิดเพลิน แต่ในขณะเดียวกันก็ให้ความรู้ แง่คิดและประสบการณ์อันมีคุณค่าถาวรแก่ชีวิตในปัจจุบันและภายหน้า"

หากกล่าวถึงลักษณะร่วมของวรรณกรรมทั่วไปและบันเทิงคดีสำหรับเยาวชนจะเห็นได้ว่าเป็น"งานเขียนร้อยแก้วที่มีตัวละครเป็นตัวสมมุติ ไม่ใช่บุคคลมีตัวจริง" (ม.ล. บุญเหลือ เทพยสุวรรณ, 2543 : 9) โดยมีจุดมุ่งหมายให้เกิดความพอใจและความเพลิดเพลินเป็นสำคัญ การเสนอเรื่องราวมักเป็นการเขียนเล่าเรื่องโดยใช้วิธีการบรรยายและพรรณนา ผู้เขียนจะสมมุติตัวละคร ฉาก เหตุการณ์ บทสนทนาและเรื่องราวที่เกิดขึ้นหรืออาจมีการใช้ภาษาที่แฝงนัยสำคัญในเรื่องเพื่อให้ผู้อ่านได้ขบคิด และสิ่งสำคัญ คือ การเลือกผู้เล่าเรื่อง ผู้เขียนอาจจะเขียนเล่าโดยใช้ตัวละครในเรื่องเป็นผู้เล่า หรือผู้เขียนเล่าเรื่องโดยตรงในลักษณะสะท้อนภาพชีวิตของตัวละคร ณ สถานที่ใดที่หนึ่งในช่วงเวลาใดเวลาหนึ่งที่มีความเหมาะสมกับเนื้อเรื่องก็ได้ (สมพร จารุนัฏ,2541 : 6)

องค์ประกอบสำคัญของบันเทิงคดีจึงอยู่ที่เนื้อเรื่องและกลวิธีการเล่าเรื่อง ผู้ศึกษาอาจต้องพิจารณาว่า ผู้แต่งเล่าเรื่องโดยผ่านกระบวนการสร้างสรรค์อย่างไร เช่น การสร้างโครงเรื่อง การสร้างตัวละคร การใช้บทสนทนา การบรรยายความคิดตัวละคร การแฝงนัยสำคัญเพื่อสื่อความหมายซับซ้อนในเรื่อง รวมไปถึงผู้เล่าเรื่องที่มีผลต่อเรื่องนั้น ๆ ว่าเป็นเรื่องของใคร ใครเป็นผู้เห็นเหตุการณ์และเป็นผู้เล่าเรื่อง(สายวรุณ น้อยนิมิตร, 2541 :

127) วรรณกรรมเยาวชนก็เป็นวรรณกรรมประเภทหนึ่งที่ผู้ประพันธ์ให้ความสำคัญกับการเล่าเรื่อง คือ ต้องคำนึงถึงกลวิธีการเล่าเรื่องที่เหมาะสมกับวัยและจินตนาการของเด็ก

กล่าวได้ว่าลักษณะสำคัญของวรรณกรรมเยาวชน ก็คือมีแก่นเรื่องเด่นชัด เค้าโครงเรื่องไม่ซับซ้อน ตัวละครอยู่ในวัยใกล้เคียงกับเด็ก เนื้อเรื่องไม่ยาวนัก และเป็นเรื่องที่เด็กพอมีประสบการณ์ทำความเข้าใจได้ การเล่าเรื่องในวรรณกรรมเป็นส่วนหนึ่งที่ช่วยให้เด็กรู้จักลำดับเหตุการณ์อย่างมีเหตุผล รู้จักคาดเดาเหตุการณ์ล่วงหน้าว่าต่อไปจะเกิดเหตุการณ์อะไรขึ้น และยังช่วยให้เด็กสามารถตัดสินตัวละครได้จากการแยกแยะบทบาทของคนดีและคนเลวอีกด้วย (Tilly, 1991 : 53 อ้างถึงใน ฉลองรัตน์ ทิพย์พิมาน, 2539 : 10)

จะเห็นได้ว่าการสร้างสรรค์งานสำหรับเยาวชนไม่ใช่สิ่งที่กระทำกันได้โดยง่าย นักเขียนที่ประสบความสำเร็จในงานประเภทนี้ต้องเป็นผู้ที่สามารถใช้ภาษาและกลวิธีการเล่าเรื่องเพื่อสื่อสารให้เด็กเข้าใจและเกิดจินตนาการในเชิงสร้างสรรค์ได้ ด้วยความคาดหวังต่อคุณค่าของวรรณกรรมเยาวชนจึงได้มีการจัดประกวดหนังสือประเภทนี้ขึ้น

ประเทศไทยได้เริ่มจัดงานสัปดาห์หนังสือแห่งชาติขึ้นครั้งแรกในปี พ.ศ. 2515 และได้จัดติดต่อกันมาจนถึงปัจจุบัน โดยมีคณะกรรมการพัฒนาหนังสือกระทรวงศึกษาธิการเป็นผู้ดำเนินงานจัดการประกวดหนังสือดีเด่นประจำปี โดยมีวัตถุประสงค์ที่จะส่งเสริมให้มีการผลิตหนังสือดีและส่งเสริมการอ่านหนังสือ การประกวดจำแนกออกเป็นประเภทต่าง ๆ รวมทั้งการประกวดหนังสือประเภทบันเทิงคดีสำหรับเด็ก (สุรางค์ แพรกทอง, 2536 : 5) นับว่า การประกวดหนังสือเป็นกิจกรรมที่ช่วยกระตุ้นให้มีการพินิจพิจารณาคุณภาพของวรรณกรรม นักเขียนวรรณกรรมเยาวชนที่มีชื่อเสียงได้แก่ ทำนุ อั้นประเสริฐ, วาวแพร, อำนาจ เย็นสบาย, วินัย รอดจ่าย, เทพศิริ สุขโสภา,มาลา คำจันทร์, ถวัลย์ มาศจรัส, อัศศิริ ธรรมโชติ ฯลฯ

ในบรรดานักเขียนเหล่านี้ อัศศิริ ธรรมโชติมีผลงานที่โดดเด่นเป็นพิเศษ อัศศิริเป็นนักเขียนที่ได้รับรางวัลวรรณกรรมสร้างสรรค์ยอดเยี่ยมแห่งอาเซียน (ซีไรต์) ประจำปี พ.ศ. 2524 จากงานเขียนรวมเรื่องสั้นเล่มแรกเรื่อง ขุนทอง...เจ้าจะกลับเมื่อฟ้าสาง ผลงานของเขาเป็นที่ยอมรับกันในแวดวงวรรณกรรม ดังที่กวีร่วมสมัย เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ (2535 : 8) กล่าวว่า "ในกระบวนการนักเขียนไทยชุดนี้ อัศศิริอยู่แถวหน้ามีผลงานสม่ำเสมอและมีความประณีตในงานอย่างน่าอัศจรรย์... สำนวนร้อยแก้วของเขา...งามและให้ความสะเทือนใจ

ราวบทกวี" ลักษณะเด่นทางภาษาของอัศศิริเป็นสิ่งที่ นิรันศักดิ์ บุญจันทร์ (2535 : 9-10) เห็นพ้องด้วย ดังกล่าวว่า "ผลงานของอัศศิริโดดเด่นในเรื่องภาษาและให้อารมณ์ต่อผู้อ่านเป็นอันมากมีความกลมกลืนอยู่ในตัวของมันเองทั้งภาษา เนื้อหา ลีลาการเขียนและแม้ว่าอ่านแล้วจะรู้สึกละเมียดละไม แต่ก็ซ่อนพลังความคิดหลายอย่างไว้" นอกจากลักษณะข้างต้นแล้ว ดลฤทัย ขาวดีเดช (2544 : 66) ยังได้กล่าวไว้อีกว่า "งานเขียนของอัศศิริมีการระบายสีสันในงานเขียนประหนึ่งจิตรกรผู้สร้างงานศิลปะได้อย่างมีชีวิตมีพลังและเติมเต็มจินตนาการของผู้อ่าน"

เมื่ออัศศิริ ธรรมโชติมีผลงานทางด้านวรรณกรรมเยาวชนออกมาในรูปนวนิยาย ผลงานของเขาก็ได้รับรางวัลชมเชยหนังสือประเภทบันเทิงคดีสำหรับเด็กอายุ 12-14 ปีถึง 2 เรื่อง คือ เรื่อง โฉกสีน้ำเงิน เมื่อ พ.ศ. 2528 และ เรื่อง มหกรรมในท้องทุ่ง เมื่อ พ.ศ. 2530 จากการประกวดหนังสือโดยคณะกรรมการพัฒนาหนังสือ ซึ่งจัดขึ้นในงานสัปดาห์หนังสือแห่งชาติ

นอกจากได้รับรางวัลดังกล่าวแล้ว มหกรรมในท้องทุ่ง ยังได้รับความนิยมอย่างแพร่หลาย ดังที่ได้มีการพิมพ์เผยแพร่เป็นครั้งที่ 5 ในปี พ.ศ. 2543 พิษณุ นิลกลัด (2543 : 7) กล่าวถึงอัศศิริว่า "คือนักเขียนรุ่นใหม่ที่ใช้ภาษาได้งดงามที่สุด ภาษาของคุณอัศศิริพลิ้วไหวคล้ายมีชีวิต... 'มหกรรมในท้องทุ่ง' เล่มนี้ได้รับการตีพิมพ์มากกว่าหนึ่งครั้ง นั่นคือเครื่องหมายประกันคุณภาพงานของอัศศิริ ธรรมโชติ"

นอกจากความโดดเด่นทางด้านภาษาและแนวคิดแล้ว งานวรรณกรรมเยาวชนของอัศศิริ ธรรมโชติ ยังมีลักษณะโดดเด่นอีกประการหนึ่ง คือ งานเขียนของเขาจะไม่สั่งสอนหรือเขียนบอกตรง ๆ แต่จะแฝงความหมายซ่อนเร้นไว้ให้เด็กได้รู้จักขบคิด และเรียนรู้ด้วยตนเอง ทั้งนี้น่าจะเป็นเพราะเขาเห็นคุณค่าของการใช้จินตนาการ ดังกล่าวว่า เด็กที่ไม่มีโลกแห่งความฝันและมีจินตนาการไม่พอ โอกาสที่จะเป็นอาชญากรก็มีสูง และ"หนังสือวรรณกรรมมันเป็นเรื่องของธรรมชาติ ให้เด็กมีตัวอย่างแล้วเขาก็คิดเองได้" (อัศศิริ ธรรมโชติ, 2538 : 76) ลักษณะดังกล่าว ทองธัส เทพารักษ์ (2535 : 11) ได้ตั้งข้อสังเกตไว้ด้วยว่า งานเขียนของอัศศิริ ธรรมโชติจะมีลักษณะ "ไม่สั่งสอนใครจะ ๆ แต่บอกเล่าอย่างมีนัย"

ผู้วิจัยเห็นว่าข้อวิพากษ์วิจารณ์ที่กล่าวมานี้ให้ข้อคิดที่ควรจะศึกษาให้ชัดเจนต่อไป จึงเกิดความสนใจที่จะศึกษางานวรรณกรรมเยาวชนของอัศศิริ ธรรมโชติทั้ง 2 เรื่อง ที่ได้รับรางวัลจากการประกวดในงานสัปดาห์หนังสือแห่งชาติ เพื่อจะได้เห็นว่า ภาษาและกลวิธี

การเล่าเรื่องในวรรณกรรมเยาวชนของอัศศิริ ธรรมโชติ ซึ่งเชื่อมโยงกับเนื้อหาเป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้งานเขียนของเขามีคุณค่าอย่างไร การศึกษานี้ย่อมส่งผลต่อคุณภาพการสร้างและเสพงานประพันธ์ในสังคมร่วมสมัย

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

1. การศึกษาการเล่าเรื่องในวรรณกรรม

การศึกษาบันเทิงคดีหรือวรรณคดีอย่างเป็นศาสตร์นั้นมีมาตั้งแต่ต้นศตวรรษที่ 20 เมื่อกลุ่มรูปแบบนิยมรัสเซีย (Russian Formalism) พยายามจะค้นหา"แก่นแท้ของวรรณคดี" (Literariness) ซึ่งทำให้วรรณคดีต่างกับงานเขียนประเภทอื่น และพบว่าความแตกต่างอยู่ที่ "รูปแบบ" อันเป็นสิ่งที่ได้รับความสนใจน้อยกว่า "เนื้อหา" แต่การศึกษาในแง่นี้ขาดตอนไป เพราะพรรคคอมมิวนิสต์โซเวียตไม่เห็นด้วยกับแนวทางการศึกษาวรรณคดีที่ให้ความสำคัญแก่รูปแบบมากกว่าเนื้อหา ต่อมาเมื่อนักคิดบางคนในกลุ่มนี้ย้ายออกไปนอกประเทศก็ได้สืบสานการศึกษานี้และได้กลายเป็นรากฐานส่วนหนึ่งของโครงสร้างนิยม (Structuralism) ที่ก่อตัวในฝรั่งเศส (อิราวดี ไตลังคะ, 2543 : คำนำ)

ที่มาของศาสตร์แห่งการเล่าเรื่องของกลุ่มนักคิดโครงสร้างนิยมก็คือ การค้นหา "กฎทั่วไป" ที่ซ่อนอยู่ในวรรณคดี ศาสตร์แห่งการเล่าเรื่องจึง "เป็นการศึกษาธรรมชาติ ลักษณะและหน้าที่ซึ่งเป็นลักษณะร่วมของเรื่องเล่าแบบต่าง ๆ การหาลักษณะร่วมถือเป็นแก่นแท้ของศาสตร์นี้ ซึ่งเชื่อว่าเรื่องเล่าประเภทเดียวกัน...ย่อมมีลักษณะร่วมกันที่อาจถือได้ว่าเป็น 'กฎ'ของการเขียนงานประเภทต่างๆ " (อิราวดี ไตลังคะ, 2543 : คำนำ) ศาสตร์นี้ไม่ได้ศึกษาเฉพาะวรรณคดีเท่านั้นแต่ใช้ศึกษา " 'เรื่องเล่า'... ทุกชนิดที่เป็นเหตุการณ์สมมุติร้อยเรียงเป็นเรื่องราวซึ่งอาจจะสื่อได้ทั้งในแง่ตัวอักษร เสียง ภาพ ดังนั้น คำว่าเรื่องเล่าจึงกินความไปถึงนิทานที่เล่าแบบมุขปาฐะ กวีนิพนธ์ บันเทิงคดี ภาพเขียน ภาพยนตร์ การ์ตูน" (Onega & Landa, 1996 : 3, อ้างถึงใน อิราวดี ไตลังคะ, 2543 : คำนำ)

การศึกษาการเล่าเรื่องในบันเทิงคดี จะเน้นไปที่ลักษณะร่วมของเรื่องเล่าประเภทนี้ คือ องค์ประกอบต่าง ๆ อันได้แก่ โครงเรื่อง (Plot) แนวคิด (Theme) มุมมอง (Focalization) ผู้เล่าเรื่อง (Narrator) ตัวละคร (Character) ฉาก (Setting) บทสนทนา (Dialogue) ความขัดแย้ง (Conflict) การแฝงนัย (Irony) และสัญลักษณ์ (Symbol)

ในบรรดาองค์ประกอบทั้งหมด โครงเรื่อง (Plot) เป็นองค์ประกอบแรกที่ดูจะดึงดูดความสนใจของผู้อ่านมากที่สุด เพราะสามารถกระตุ้นความใคร่รู้ ความระทึกใจ ความตื่นเต้น (อิราวดี ไตลังคะ, 2543 : 3) การศึกษาโครงเรื่องเป็นสิ่งสำคัญตั้งแต่สมัยกรีกโบราณ ดังที่อริสโตเติลในหนังสือกวีศาสตร์ (Poetics) ได้ให้คำจำกัดความของโครงเรื่องโดยเฉพาะในโศกนาฏกรรมว่า คือ การจัดลำดับเหตุการณ์และจัดให้โครงเรื่องเป็นสิ่งสำคัญที่สุดในบรรดาองค์ประกอบทั้งหลาย และยังเห็นว่าโครงเรื่องที่ดีควรเป็นเอกภาพ (Unity) คือ มีตอนต้น ตอนกลาง และตอนจบ (Butcher, 1951 : 31-33, อ้างถึงใน อิราวดี ไตลังคะ, 2543 : 3-4) ในสมัยปัจจุบันชคล็อฟสกี นักวรรณคดีศึกษาคนหนึ่งในกลุ่มรูปแบบนิยมรัสเซียได้จำแนกตัวเรื่องและโครงเรื่องออกจากกันโดยอธิบายว่า ตัวเรื่องเป็นการเล่าเหตุการณ์ตามลำดับเวลา ส่วนโครงเรื่อง "เป็นการเล่าเหตุการณ์โดยจัดลำดับของเหตุการณ์ใหม่" ทั้งนี้อาจจัดตามลำดับเวลาก็ได้ (Adams, 1971, อ้างถึงใน อิราวดี ไตลังคะ, 2543 : 6)

องค์ประกอบที่สอง คือ แนวคิดหรือความคิดหลัก (Theme) หมายถึง "ความคิดที่นำเสนอในเรื่อง ซึ่งสรุปจากสถานการณ์เฉพาะของโลกบันเทิงคดีออกมาเป็นความเข้าใจทั่ว ๆ ไปเกี่ยวกับโลกในชีวิตจริง" (อิราวดี ไตลังคะ, 2543 : 66) ความคิดหลักเป็นองค์ประกอบที่มีความสำคัญและมีความสัมพันธ์กับองค์ประกอบอื่น ๆ เช่น โครงเรื่องและตัวละคร ดังที่ควงมน จิตร์จำนงค์ (2527 : 144) กล่าวว่า "เพื่อเข้าใจความคิดหลัก จำเป็นต้องวิเคราะห์แกนเรื่องและตัวละคร ส่วนจะเห็นได้ชัดเพียงไรหรือไม่นั้น ขึ้นอยู่กับลีลาหรือท่วงท่าการแสดงออก ตลอดจนโอกาส สถานการณ์และจุดมุ่งหมายของบทประพันธ์นั้น"

องค์ประกอบการเล่าเรื่องในลำดับที่สาม คือ มุมมอง (Focalization) ชูศักดิ์ ภัทรกุลวณิชย์ (2538 : 212) เห็นว่ามุมมองเป็นองค์ประกอบสำคัญในการสื่อความหมายเป็นปัจจัยในการสร้างความลุ่มลึกของตัวละครตลอดจนการเสนอแนวความคิดในเรื่อง และยังอธิบายความหลากหลายของแง่มุมในการศึกษาองค์ประกอบนี้ว่า

> ...มุมมอง...มีความหมายที่รวมไปถึงการเห็น ความคิด การรับรู้และความรู้สึกของตัวละครหรือผู้เล่าเรื่อง... ประเภทมุมมองอาจจำแนกกว้าง ๆ เป็นสองแนวทาง...ในแนวทางแรกเราอาจจะแบ่งประเภทของมุมมอง โดยพิจารณาว่าเป็นมุมมองจากภายนอกหรือจากภายในเนื้อเรื่องเอง มุมมองภายนอก...มีคนเล่าเรื่องเป็นเสมือนผู้สังเกตการณ์ เป็นผู้นำเสนอภาพต่าง ๆ ของตัวละคร...มุมมองภายใน

> คือ การมองจากภายในของเหตุการณ์...คือ มองผ่านตัวละครที่อยู่ในเหตุการณ์ มุมมองลักษณะนี้พบเห็นได้ในนวนิยายที่มีการเล่าเรื่องแบบบุรุษที่หนึ่ง... การจำแนกมุมมองในแนวทางที่สองคือ การพิจารณาว่างานเขียนชิ้นหนึ่ง ๆ เป็นการนำเสนอผ่านมุมมองเดียวตลอด หรือว่ามีการสลับมุมมองจากภายนอกเป็นภายใน...หรือจากตัวละครหนึ่งไปสู่อีกตัวละครหนึ่ง" (ชูศักดิ์ ภัทรกุลวณิชย์, 2538 : 208-209)

นักวิชาการบางคนพิจารณามุมมองในฐานะการรับรู้ด้วยประสาททั้งห้าซึ่งอาจจะแยกพิจารณาในแง่ที่เกี่ยวข้องกับสถานที่และเวลา ในแง่ของสถานที่ (Space) ผู้ศึกษาจะพิจารณาว่าเป็นมุมมองแบบโดยรอบหรือมองจากมุมจำกัด "เรื่องที่นำเสนอจากมุมมองภายนอกสามารถใช้มุมมองได้ทั้งสองประเภทข้างต้น ส่วนเรื่องที่นำเสนอจากมุมมองภายในของตัวละคร...ถูกจำกัดให้นำเสนอเฉพาะในสิ่งที่ตัวละครนั้นรับรู้" (ชูศักดิ์ ภัทรกุลวณิชย์, 2538 : 211) ในแง่ของเวลา (Time) ผู้ศึกษาสามารถพิจารณาการนำเสนอด้วยมุมมองที่จำกัด หรือไม่จำกัดด้วยเวลาในเนื้อเรื่อง "เรื่องที่มีมุมมองภายนอกสามารถนำเสนอเรื่องโดยไม่จำกัดด้วยเวลา...ในขณะที่เรื่องที่มีมุมมองภายในจะต้องนำเสนอเฉพาะเรื่องที่กำลังเกิดขึ้นหรือเรื่องที่ตัวละครเจ้าของมุมมองนึกย้อนหลังไปยังเหตุการณ์ในอดีตเท่านั้น" (ชูศักดิ์ ภัทรกุลวณิชย์, 2538 : 211)

นอกจากนี้เรายังสามารถพิจารณามุมมองในแง่ของจิตวิทยา ซึ่งแบ่งออกเป็นสองลักษณะ คือ มุมมองในเชิงความคิด (Cognitive) และมุมมองในเชิงความรู้สึก (Emotive) ดังที่ ชูศักดิ์ ภัทรกุลวณิชย์ (2538 : 211-212) ได้อธิบายว่า

> ...ในเชิงความคิดนั้น เรื่องที่มีมุมมองแบบภายนอกจะไม่ถูกจำกัดด้านความคิด กล่าวคือเป็นมุมมองที่สามารถรับรู้และเข้าใจในทุกเรื่องขึ้นอยู่ว่าผู้เขียนจะเลือกนำเสนอเป็นมุมมองประเภทเปิดเผยทั้งหมดหรือจำกัดความรู้ความเข้าใจในระดับใดระดับหนึ่ง ในขณะที่การนำเสนอมุมมองแบบภายในจะถูกจำกัดด้วยความรับรู้และความเข้าใจในสถานการณ์หรือเรื่องราวต่าง ๆ ของตัวละครที่เป็นเจ้าของมุมมองนั้นในเชิงความรู้สึก เรื่องที่มีมุมมองแบบภายนอกจะนำเสนอ

ออกมาในลักษณะที่เป็นภววิสัย (Objective) ส่วนเรื่องที่มีมุมมองแบบภายในจะนำเสนอออกมาในลักษณะที่เป็นอัตวิสัย (Subjective)

องค์ประกอบที่สี่ คือ ผู้เล่าเรื่อง (Narrator) อิราวดี ไตลังคะ (2543 : 31-42) กล่าวว่า การนำเสนอว่าใครเป็นคนเล่าเรื่อง เป็นวิธีการที่ผู้เขียนจะควบคุมการรับรู้ของผู้อ่าน ผู้เล่าเรื่องมีอยู่สองประเภทใหญ่ ๆ คือ ผู้เล่าเรื่องที่เป็นตัวละครในเรื่อง (Internal Narrator) กับผู้เล่าเรื่องที่ไม่ใช่ตัวละครในเรื่อง (External Narrator)

ประเภทแรก ผู้เล่าเรื่องที่เป็นตัวละครในเรื่อง เรียกกันว่า ผู้เล่าเรื่องแบบใช้สรรพนามบุรุษที่หนึ่งนั้น มีสองประเภท คือ ผู้เล่าเรื่องที่เล่าสิ่งที่ตนเองประสบมา เรียกว่า ผู้เล่าเรื่องที่เป็นตัวละครหลัก (Character Narrator) และผู้เล่าเรื่องที่เป็นพยาน (Witness-Narrator) ได้แก่ ผู้เล่าเรื่องที่ไม่ได้เป็นตัวละครหลักแต่เป็นตัวละครรองในเรื่องที่เป็น "พยาน" รับรู้สิ่งที่เกิดขึ้นกับตัวละครหลักและนำเรื่องนั้น ๆ มาเล่า

ประเภทที่สอง คือ ผู้เล่าเรื่องที่ไม่ใช่ตัวละครในเรื่อง ผู้เล่าเรื่องแบบนี้สามารถแบ่งออกได้เป็น 3 ลักษณะดังนี้คือ 1) ผู้เล่าเรื่องแบบผู้ประพันธ์ (Authorial Narrator) หมายถึง ผู้เล่าเรื่องที่ไม่ใช่ตัวละคร 2) ผู้เล่าเรื่องแบบเสมือนมีตัวตน (Personal Narrator) แบ่งเป็นสองลักษณะ คือ ผู้เล่าเรื่องแบบผู้รู้ (Omnicient) เป็นผู้เล่าเรื่องที่คล้ายกับผู้เล่าเรื่องแบบผู้ประพันธ์ คือ แสดงทัศนะ ความเห็น ตีความ วิจารณ์ได้ ผู้เล่าเรื่องประเภทนี้เป็น "เสียง" ที่ผู้อ่านรู้สึกเสมือนว่ามีตัวตน และผู้เล่าเรื่องแบบรับรู้จำกัด (Limited) เป็นผู้เล่าเรื่องที่เล่าความคิด ความรู้สึก หรือความเป็นไปของตัวละครตัวเดียว และ 3) ผู้เล่าเรื่องแบบไม่แสดงทัศนะของตน (Impersonal Narrator) เรื่องที่มีผู้เล่าเรื่องแบบนี้ดูคล้ายกับว่า เหตุการณ์เกิดขึ้นเองโดยไม่มีผู้เล่า เพราะผู้เล่าบรรยายเฉพาะลักษณะภายนอกโดยไม่เข้าไปในความคิดของตัวละคร ทำให้ผู้อ่านต้องตีความเอาเองจากการกระทำของตัวละคร

นอกจากนี้เมื่อศึกษาผู้เล่าเรื่องยังต้องพิจารณา กลวิธีการเล่าเรื่องหรือการนำเสนอเรื่องด้วย กลวิธีการเล่าเรื่อง หมายถึง ลักษณะการนำเสนอเรื่องของผู้เล่าเรื่อง แบ่งเป็น 3 ลักษณะ (อิราวดี ไตลังคะ, 2543 : 44-46 อ้างจาก Chatman, 1993 : 135-139) คือ 1) การนำเสนอในเชิงของเวลา (Temporal) เช่น "หากเรื่องหนึ่งใช้ผู้เล่าเรื่องแบบผู้ประพันธ์หรือผู้เล่าเรื่องแบบผู้รู้ การเล่าเรื่องมักมีการสรุปหรือเล่าย่อประวัติความเป็นมาของเรื่อง..." 2) การนำเสนอในลักษณะภายนอกของวัตถุ เช่น ผู้เล่าเรื่องแบบไม่แสดงทัศนะของตน

การนำเสนอเรื่องมักเป็นลักษณะของการบรรยายแบบ "ตาของกล้อง" ที่เน้นเสนอลักษณะภายนอกของวัตถุ 3) การนำเสนอความคิดและความรู้สึกของตัวละคร สามารถแบ่งได้เป็น 4 ลักษณะ คือ ลักษณะที่หนึ่ง "ผู้เล่าเรื่องสรุปความคำพูดหรือความคิดของตัวละครหรือรายงานผู้อ่าน (Report) เพื่อความรวดเร็วของผู้เล่าเรื่อง" ลักษณะที่สอง ผู้เล่าเรื่องยกคำพูดของตัวละครที่อยู่ในเครื่องหมายคำพูดมาเสนอโดยตรง (Direct Quotation) ลักษณะที่สาม ผู้เล่าเรื่องถ่ายทอดความคิดหรือคำพูดของตัวละคร (Indirect Quotation) โดยไม่มีเครื่องหมายคำพูดและสรรพนามในเครื่องหมายคำพูดจะเปลี่ยนจากบุรุษที่ 1 เป็นบุรุษที่ 3 ลักษณะที่สี่ "ตัวละคร'พูด'กับตัวเอง โดยที่ผู้เล่าเรื่องไม่ได้เป็นสื่อกลางในการถ่ายทอด ลักษณะเช่นนี้เรียกว่า บทพูดเดี่ยวในใจ (Interior Monologue) ลักษณะเหมือนการพูดเดี่ยว ในละคร (Soliloguy) เพียงแต่เปลี่ยนเป็นการพูดในใจเท่านั้น"

องค์ประกอบที่ห้าคือ ตัวละคร (Character) ตัวละคร คือ บุคคลที่มีบทบาทสมมุติอยู่ในเรื่อง ในบันเทิงคดี "ตัวละครไม่เพียงแต่เป็นมนุษย์ได้เท่านั้น อาจเป็นสัตว์ เป็นวิญญาณอมนุษย์ หรือแม้แต่สิ่งของก็ได้ แต่สิ่งเหล่านี้มีอารมณ์ความรู้สึกหรือความนึกคิดแบบมนุษย์" (อิราวดี ไตลังคะ, 2543 : 49)

นักประพันธ์ที่มีชื่อเสียง คือ อี เอ็ม ฟอร์สเตอร์ (E.M. Forster) ในงานเขียนชื่อ **Aspect of the Novel** (1963) ได้แบ่งตัวละครออกเป็น 2 ประเภทคือ ตัวละครมิติเดียว (Flat Character) เป็นตัวละครที่มีลักษณะนิสัยหรือพฤติกรรมซึ่งผู้อ่านสามารถสรุปได้ไม่ยาก และจะคงที่ตลอดเรื่อง ตัวละครหลายมิติ (Round Character) คือ "ตัวละครที่มีลักษณะหลากหลายแต่ละลักษณะอาจขัดแย้งกันและคาดเดาได้ยาก พัฒนาหรือเปลี่ยนแปลงนิสัยหรือทัศนคติได้ตามเหตุการณ์ สร้างความประหลาดใจให้แก่ผู้อ่านได้" (อิราวดี ไตลังคะ, 2543 : 51, อ้างจาก Forster, 1963 : 46) ความเห็นนี้สอดคล้องกับที่ ม.ล. บุญเหลือ เทพยสุวรรณ (2543 : 206) กล่าวว่า "ตัวละครที่นักวิจารณ์ชาวตะวันตกเรียกว่า ตัวกลม(Round Character) คือ ตัวที่ผู้อ่านได้เห็นบุคลิกภาพหลายด้านและได้เห็นพัฒนาการของบุคลิกภาพ"

องค์ประกอบที่หก คือ ฉาก (Setting) นับเป็นองค์ประกอบหนึ่งในเรื่องเล่าทุกประเภท ฉาก หมายถึงถ้อยคำที่ผู้แต่งกล่าวถึงสถานที่ ยุคสมัยหรือสิ่งแวดล้อม(รวมทั้งบุคคล) ในเรื่องเล่าแต่ละเรื่อง ฉากมีความสำคัญต่างกัน ฉากที่สำคัญ "ทำให้เนื้อเรื่องมีความหมาย บางเรื่องฉากเป็นส่วนประกอบที่ทำให้เห็นลักษณะนิสัยของตัวละครในเรื่อง" (ม.ล. บุญเหลือ เทพยสุวรรณ, 2543 : 171) นอกจากนี้ กริฟฟิธ (Griffith, 1994 : 12-15 อ้างถึงใน อิราวดี

ไตลังคะ, 2543 : 60-61) ได้แบ่งฉากออกเป็น 3 ประเภท คือ ฉากที่มีลักษณะทางกายภาพเป็นธรรมชาติ สถานที่ การตกแต่ง บรรยากาศที่เกิดจากประสาทสัมผัส ฉากที่เป็นเวลาและฉากที่เป็นสภาพแวดล้อมทางวัฒนธรรม

องค์ประกอบที่เจ็ด บทสนทนา (Dialogue) คือ คำพูดที่ตัวละครในเรื่องใช้โต้ตอบกันในการดำเนินเรื่อง "ทั้งยังเป็นการช่วยแนะนำตัวละครให้ผู้อ่านได้รู้จักบุคลิกลักษณะและอุปนิสัยใจคอได้ดียิ่งขึ้นโดยไม่ต้องชี้แจงตรง ๆ นอกจากนี้ผู้แต่งยังอาจใช้บทสนทนาในการเน้นย้ำแนวคิดของเรื่องให้ผู้อ่านเข้าใจได้" (พัชรีย์ จำปา, 2539 : 54) บทสนทนาที่ปรากฏในบันเทิงคดีอาจแบ่งได้เป็นสองลักษณะ คือ บทสนทนาที่ช่วยในการดำเนินเรื่องและบทสนทนาแสดงนิสัยและพฤติกรรมของตัวละคร (สุรางค์ แพรกทอง, 2536 : 126-131)

องค์ประกอบที่แปด คือ ความขัดแย้ง (Conflict) เป็นสิ่งที่ "เกิดขึ้นระหว่างการผูกปมที่จะนำไปสู่จุดสุดยอด" (อิราวดี ไตลังคะ,2543 : 4) ความขัดแย้งที่เกิดขึ้นในเรื่องอาจเป็นได้ทั้งความขัดแย้งภายนอกและความขัดแย้งภายใน ความขัดแย้งภายนอกประกอบด้วยความขัดแย้งระหว่างมนุษย์กับชะตากรรม มนุษย์กับสังคมหรือสภาพแวดล้อมหรือมนุษย์กับมนุษย์ด้วยกัน ส่วนความขัดแย้งภายใน เป็นความขัดแย้งภายในจิตใจตัวละครเอง (อิราวดี ไตลังคะ, 2543 : 4)

องค์ประกอบที่เก้าคือการแฝงนัย (Irony) ในวรรณคดีการแฝงนัยเป็นภาพพจน์ชนิดหนึ่งที่ "มุ่งเน้นจะสื่อความหมายที่ตรงข้ามกับความหมายของคำที่ใช้ เช่น ใช้คำที่มีความหมายโดยปกติในทางชื่นชมยกย่อง มาแสดงการติเตียนหรือเหยียดหยาม หรือในทางกลับกันอาจใช้คำที่ปกติเป็นคำตำหนิ มาแสดงการชมเชยก็ได้" (ควงมน จิตร์จำนงค์,2527 : 165, อ้างจาก Thrall and others, 1960 : 248) นอกจากนี้การแฝงนัยในบทละครมักใช้เพื่อแสดงความรู้ที่ตัวละครไม่รู้หรือมองข้ามไปแต่ผู้ดูรู้อยู่แก่ใจแล้ว...และความไม่รู้นั้นเป็นสิ่งที่ขัดแย้งกับความเป็นจริงที่ผู้ดูรู้กันอยู่แล้ว Irony ในบทละครจึงทำให้เกิดความสลดใจ หรือตลกขบขันแล้วแต่ลีลาของเรื่อง (ควงมน จิตร์จำนงค์,2527 : 166, อ้างจาก Thrall and others, 1960 : 248)

องค์ประกอบที่สิบของการเล่าเรื่อง คือ สัญลักษณ์ (Symbol) เป็นที่เข้าใจกันว่าสัญลักษณ์ คือ "สิ่งที่กำหนดกันขึ้นเพื่อให้ใช้ความหมายแทนอีกสิ่งหนึ่ง"(ราชบัณฑิตยสถาน, 2539 : 820) เช่น ธงเป็นสัญลักษณ์ของชาติ นกพิราบเป็นสัญลักษณ์ของสันติภาพ สีขาวแทนความบริสุทธิ์ ฯลฯ นี่คือสัญลักษณ์ที่อาจเรียกได้ว่าเป็นสัญลักษณ์สากล แต่สัญลักษณ์

ในวรรณกรรมมีใช้ทั้งที่เป็นสัญลักษณ์สากลและสัญลักษณ์เฉพาะเรื่อง ที่ว่า "เฉพาะเรื่อง" ก็คือ การที่ผู้อ่านต้องตีความสัญลักษณ์จากตัวบทซึ่งอาจไม่ตรงหรือขัดแย้งกับความหมายของสัญลักษณ์สากลก็ได้และสัญลักษณ์ในเรื่องหนึ่ง ๆ อาจตีความหมายได้มากกว่าหนึ่งความหมายก็ได้ ทั้งนี้เพราะการตีความสัญลักษณ์เป็นเรื่องอัตวิสัย ในงานบางชิ้นที่มีความซับซ้อนอาจมีผู้ตีความไปได้ต่าง ๆ นานา ดังนั้นการตีความสัญลักษณ์จึงเป็นเรื่องของการหาคำตอบที่มีเหตุผลรองรับ (อิราวดี ไตลังคะ, 2543 : 76-77)

องค์ประกอบการเล่าเรื่องในวรรณกรรมที่กล่าวไว้ข้างต้นทั้งหมดเป็นส่วนสำคัญที่ผู้วิจัยจะพิจารณาเพื่อชี้ให้เห็นว่า มีสัมพันธภาพและเอกภาพกับแนวคิดและทัศนะของผู้แต่งในการสร้างงานได้มากน้อยเพียงใดและอย่างไร

2. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2.1 การเล่าเรื่องในภาพยนตร์

การเล่าเรื่องที่ปรากฏในสื่อภาพยนตร์ได้มีผู้ศึกษาไว้ คือ ฉลองรัตน์ ทิพย์พิมาน (2539) ศึกษาเรื่อง "วิเคราะห์โครงสร้างการเล่าเรื่องในภาพยนตร์อเมริกันที่มีตัวเอกเป็นสตรี" พบว่า ภาพยนตร์อเมริกันที่มีตัวเอกเป็นสตรี มีโครงสร้างการเล่าเรื่องที่เป็นเอกลักษณ์พิเศษ ได้แก่ แก่นความคิดและข้อขัดแย้งที่ผู้หญิงมีต่อความรัก ครอบครัวและสังคม โดยตัวละครหญิงจะมีบทบาทหลากหลายและมีลักษณะเป็นผู้กระทำมากกว่าตัวละครหญิงในภาพยนตร์ทั่วไป ฉากที่ตัวละครหญิงมักเข้าไปเกี่ยวข้อง คือ ฉากภายนอกซึ่งได้แก่ สถานที่ทำงานและท้องถนนเพื่อสะท้อนถึงบทบาทของเพศหญิงที่มิได้จำกัดอยู่แต่เพียงในบ้าน แต่แสดงให้เห็นว่าผู้หญิงได้มีการเปลี่ยนแปลงบริบทไปสู่โลกภายนอก เนื่องจากผู้หญิงต้องรับผิดชอบมากขึ้นต้องออกไปทำงานนอกบ้านเพื่อช่วยเหลือครอบครัว ส่วนการใช้สัญลักษณ์พิเศษ ภาพยนตร์ที่มีแก่นความคิดเกี่ยวกับความรักจะมีการใช้สัญลักษณ์มากกว่าภาพยนตร์ที่มีแก่นความคิดในประเด็นอื่น ทั้งนี้เพราะเรื่องเกี่ยวกับความรักเป็นเรื่องละเอียดอ่อนลึกซึ้ง ขณะเดียวกันก็เป็นการสะท้อนว่าผู้หญิงชอบการสื่อสารเรื่องความรัก

ในแง่โครงสร้างการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ พบว่าโครงสร้างด้านต่าง ๆ ของภาพยนตร์มีการสะท้อนถึงเอกลักษณ์ในการเล่าเรื่องเกี่ยวกับสตรีอย่างเห็นได้ชัด เช่น การสร้างตัวละครให้มีบทบาทสมจริง มีลักษณะเป็นตัวแทนผู้หญิงในสังคม ทั้งนี้เพื่อใช้เป็นตัวแทนในการบอกกล่าวปัญหาด้านต่าง ๆ

2.2 การเล่าเรื่องในวรรณกรรมเพลง

ในงานวิจัยเรื่อง "การวิเคราะห์การเล่าเรื่องในเพลงไทยลูกทุ่ง" กุลวรา ชูพงศ์ไพโรจน์ (2539) ได้ศึกษาเพลงไทยลูกทุ่ง จากแถบบันทึกเสียงที่วางจำหน่ายระหว่างเดือนมกราคมถึงเดือนตุลาคม พ.ศ. 2539 พบว่า การเล่าเรื่องในเพลงไทยลูกทุ่งมีลักษณะเป็นขั้นตอนเช่นเดียวกับการเล่านิทานทั่วไป คือ ประกอบไปด้วยบทนำ เนื้อเรื่องและบทสรุปที่ให้ข้อคติเตือนใจ แต่ลักษณะพิเศษที่ทำให้การเล่าเรื่องด้วยเพลงไทยลูกทุ่งน่าสนใจ คือ องค์ประกอบด้านภาษา เช่น การใช้ถ้อยคำง่าย ๆ การใช้สำนวนไทย สุภาษิต คำพังเพย เป็นต้น รวมทั้งการใช้ทำนองเพลงและเทคนิคพิเศษของการร้องเพลงมาเป็นส่วนเสริม

2.3 การศึกษานวนิยาย

ถึงแม้ว่านวนิยาย "สืบเชื้อสายมาจากการเล่านิยาย อันเป็นพฤติกรรมธรรมชาติของมนุษย์ แต่นวนิยายมีกลวิธีใหม่ขึ้นจากนิยาย..." (ม.ล. บุญเหลือ เทพยสุวรรณ, 2520 : 74) นวนิยายเป็นวรรณกรรมประเภทร้อยแก้วรูปแบบใหม่ที่กำเนิดขึ้นในโลกตะวันตกต่างจากนิยายซึ่งเป็นร้อยกรอง นวนิยายมีลักษณะเด่นที่นิยายหรือกวีนิพนธ์ไม่มีก็คือ "เป็นบันทึกภาษาที่คนในสังคมนั้นใช้อยู่เป็นประจำในชีวิต"(ม.ล. บุญเหลือ เทพยสุวรรณ, 2520 : 75) นอกจากนี้"มักใช้กลวิธีที่ทำให้ผู้อ่านแลเห็นได้ง่ายว่า ไม่ใช่เรื่องจริง เป็นเรื่องสมมุติ แม้จะแต่งเรื่องของบุคคลที่มีชีวิตอยู่จริง ๆ ก็จะทำให้คนอ่านรู้ว่าไม่ได้เขียนเรื่องจริง แต่วิธีเจรจาของตัวในเรื่องจะเลียนแบบชีวิตจริงมากที่สุด" อีกทั้งสำนวนบรรยายและพรรณนาของผู้แต่งก็จะแตกต่างจากสำนวนในบทสนทนาหรือคำพูดในการเจรจา (ม.ล. บุญเหลือ เทพยสุวรรณ, 2543 : 167) ส่วนที่นวนิยายไม่ต่างจากวรรณกรรมประเภทอื่นก็คือ "เป็นบันทึกทางอารมณ์ประณีตของมนุษย์ ในสมัยที่ผู้ประพันธ์แต่งเรื่องของตน"(ม.ล.บุญเหลือ เทพยสุวรรณ, 2520 : 75) เช่นเดียวกับวรรณกรรมโดยทั่วไป นวนิยายก็เป็นการสื่อสารทางอารมณ์และความคิดที่สั่งสมในประสบการณ์ของผู้แต่งและนำเสนอในรูปงานศิลปะที่ใช้ภาษาเป็นวัสดุ ผู้ศึกษานวนิยายจึงอาจจะพิจารณานวนิยายในฐานะศิลปกรรมคือ "เพ่งเล็งถึงกลวิธีการแต่ง สำนวนภาษา แนวคิดและสิ่งอื่นที่มีในนวนิยาย" (ม.ล. บุญเหลือ เทพยสุวรรณ, 2539 : 67) ดังที่มีผู้นำแนวทางนี้ไปใช้ในงานวิจัยดังนี้

ใน "วิเคราะห์นวนิยายของกฤษณา อโศกสิน" สาคร บุญเลิศ (2525) ได้ศึกษานวนิยายของกฤษณา อโศกสิน จำนวน 15 เรื่อง ซึ่งเลือกมาจากนวนิยายที่แต่งในช่วงปี พ.ศ. 2509-2523 พบว่า "กฤษณา อโศกสิน สามารถกำหนดโครงเรื่อง เนื้อเรื่อง แก่นเรื่องและ

ตัวละครที่สะท้อนให้เห็นปัญหาชีวิตในแง่มุมต่าง ๆ ได้อย่างลึกซึ้งและเข้าถึงอารมณ์" (สาคร บุญเลิศ, 2525 : บทคัดย่อ) กล่าวคือ โครงเรื่องมีข้อขัดแย้งที่แสดงให้เห็นปัญหาอย่างชัดเจน แก่นเรื่องมีความสมจริงตามสภาพของมนุษย์ คือ ความต้องการทางด้านจิตใจ อารมณ์และความรู้สึกของมนุษย์ ในส่วนตัวละครนั้นกฤษณา อโศกสินสามารถกำหนดลักษณะนิสัยได้ตรงตามหลักจิตวิทยา สร้างบทสนทนาได้อย่างคมคาย มีรสชาติและมีชีวิตชีวา นิยมใช้การดำเนินเรื่องตามลำดับปฏิทิน ในด้านฉากก็สามารถเสนอฉากที่สมจริง "ข้อเด่นเป็นพิเศษในนวนิยายของกฤษณา อโศกสิน คือ ท่วงทำนองแต่ง อันประกอบด้วยถ้อยคำภาษา สำนวนโวหารและประโยคที่สามารถพรรณนาความรู้สึกและจิตใจของมนุษย์ให้ผู้อ่านเข้าใจแจ่มแจ้งและก่อให้เกิดความสะเทือนใจได้อย่างสูง" (สาคร บุญเลิศ, 2525 : บทคัดย่อ)

สุพรพงศ์ สุวรรณรัตน์ (2536) ศึกษาเรื่อง "บทบาทของพระภิกษุสงฆ์ในวรรณกรรมปัจจุบันประเภทร้อยแก้ว" โดยพิจารณาบทประพันธ์ประเภทนวนิยาย 4 เรื่อง และเรื่องสั้น 7 เรื่องที่ตีพิมพ์เป็นเล่มระหว่างปี พ.ศ. 2497-2532 ใน 3 ประเด็น คือ บทบาทของพระภิกษุ ทัศนะของผู้แต่งและคุณค่างานประพันธ์ พบว่า ผู้แต่งเล็งเห็นความสำคัญของสถานภาพและบทบาทพระภิกษุสงฆ์ในสังคมไทย 3 ลักษณะ คือ บทบาทที่เกี่ยวกับการเมือง บทบาทที่เกี่ยวข้องกับปรัชญาในการดำเนินชีวิต และบทบาทที่เกี่ยวข้องกับปัญหาจริยธรรม

เมื่อได้วิเคราะห์แก่นเรื่อง โครงเรื่องและตัวละครแล้ว ผู้วิจัยได้ชี้ว่า ในทัศนะของผู้แต่ง บทบาทที่พึงประสงค์เป็นบทบาทของพระภิกษุที่เกี่ยวข้องกับการเมืองและเกี่ยวกับปรัชญาในการดำเนินชีวิตเพราะพระภิกษุในเรื่องที่ศึกษา "สามารถดำรงตนอยู่ในความคาดหวังตามบรรทัดฐานทางอุดมคติของสังคมในระดับที่ลึกซึ้ง คือ รู้หลักธรรม มีความเข้าใจต่อชีวิตและสังคม เป็นที่พึ่งและชี้แนะแนวทางแก้ปัญหาแก่ชาวบ้าน และเป็นแบบอย่างในการดำเนินชีวิตในวิถีชีวิตแบบไทย"(สุพรพงศ์ สุวรรณรัตน์, 2536 : (1)) ส่วนบทบาทที่ไม่พึงประสงค์ คือ บทบาทของพระภิกษุที่ประพฤติผิดธรรมวินัย ส่งผลกระทบต่อสังคมอย่างร้ายแรงในระดับต่าง ๆ กัน เมื่อเปรียบเทียบคุณค่าของงานประพันธ์ เรื่องที่ทำให้ผู้อ่านประทับใจด้วยวรรณศิลป์และกระตุ้นความใฝ่ดีของมนุษย์คือ "เรื่องที่ให้ความเข้าใจชีวิต แต่เรื่องที่หย่อนคุณค่าทางวรรณศิลป์เพราะผู้แต่งมุ่งส่งสารทางความคิดมากเกินไป มักเป็นเรื่องหย่อนคุณค่าทางจริยธรรมในระดับที่ลึกซึ้งไปด้วย" (สุพรพงศ์ สุวรรณรัตน์, 2536 : (1))

ในด้านของตัวละคร บทประพันธ์ที่ศึกษาได้สะท้อนทัศนะของผู้แต่งว่า บทบาทของพระภิกษุมีความสำคัญในสังคมไทย นอกจากนั้นตัวละครเอกที่เป็นพระภิกษุในงานที่มี

คุณค่าทางจริยธรรมอย่างลึกซึ้ง มักมีคุณสมบัติที่ดีและมีความซับซ้อน มีการแก้ปัญหาที่กระตุ้นให้ขบคิดและสร้างความสำนึกทางจริยธรรมแก่บุคคลทั่วไป (สุพรพงศ์ สุวรรณรัตน์, 2536 : 279)

ในงานวิจัยเรื่อง "การวิเคราะห์วรรณกรรมเยาวชนของ มาลา คำจันทร์" สุรางค์ แพรกทอง (2536) ได้ศึกษาวรรณกรรมเยาวชน 6 เรื่อง ในช่วงปี 2523-2534 พบว่า วรรณกรรมเยาวชนของมาลา คำจันทร์ มีเนื้อหาเด่นทางจริยธรรม ซึ่งเป็นส่วนสำคัญในแก่นเรื่องและลักษณะนิสัยของตัวละครที่พัฒนาไปตามโครงเรื่องได้อย่างสมเหตุสมผล มีความเชื่อมโยงกันอย่างดีระหว่างองค์ประกอบต่าง ๆ คือ ฉาก ตัวละคร ข้อขัดแย้งและแนวทางแก้ไขปัญหาบนพื้นฐานของประสบการณ์ที่พบเห็นได้ทั่วไปซึ่งสามารถกระตุ้นและกล่อมเกลาความคิดและความรู้สึกของผู้เยาว์ นอกจากนี้การใช้ภาษาของมาลา คำจันทร์ ก็มีประสิทธิภาพ คือ มีสำนวนภาษาประกอบด้วยข้อความแสดงภาพ การเล่นคำ สำนวนความเปรียบ บทสนทนาและการใช้มุมมองแบบทัศนะไร้ขอบเขตเป็นส่วนใหญ่ซึ่งช่วยสร้างความชัดเจนและเหมาะแก่วัยของเยาวชน

2.4 การศึกษาวัจนลีลา

วัจนลีลา (Style) ในความหมายที่ใช้กันเป็นส่วนใหญ่ หมายถึง "ศิลปะในการสร้างรูปประโยค เลือกเฟ้นถ้อยคำ วางจังหวะความสั้นความยาวของประโยค" (ม.ล. บุญเหลือ เทพยสุวรรณ, 2543 : 276) อันเป็นลักษณะเฉพาะตัวของแต่ละบุคคลหรือของงานเขียนแต่ละประเภท การศึกษาในลักษณะนี้จึงมุ่งพิจารณาลักษณะเฉพาะของการใช้ภาษา โดยเน้นที่การเลือกใช้คำ การสร้างประโยค การใช้สำนวนโวหารและการสร้างภาพพจน์ สัญลักษณ์ โดยสามารถศึกษางานได้ทุกประเภท เนื่องจากการศึกษาการเล่าเรื่องในบันเทิงคดี อาจจำเป็นต้องพิจารณาถ้อยคำตลอดจนรูปประโยคและสำนวนโวหารที่ใช้ในบทประพันธ์ตามองค์ประกอบต่าง ๆ คือ ในบทบรรยายที่แสดงมุมมอง ฉาก และในบทสนทนา เป็นต้น ผู้วิจัยจึงได้สำรวจการศึกษาในแง่วัจนลีลามาพอสังเขปดังนี้

ธเนศ เวศร์ภาดา (2533) ศึกษาเรื่อง "ลีลาในงานร้อยแก้วของอังคาร กัลยาณพงศ์ พบว่า อังคารใช้ทั้งลีลาเด่นเฉพาะตัวและลีลาที่สืบทอดมาจากขนบวรรณกรรมร้อยแก้วของงานสมัยเก่า ลีลาเฉพาะตัว ได้แก่ "การเรียงลำดับคำอย่างภาษาร้อยกรอง การใช้กลุ่มคำที่มีขนาดยาวซึ่งช่วยเน้นย้ำสารสำคัญในแต่ละบริบท" (ธเนศ เวศร์ภาดา, 2533 : 412) ส่วนลีลาตามขนบ ได้แก่ " การใช้คำซ้อน 4 พยางค์ การใช้ประโยคขยายที่มีคำเชื่อม 'อัน' การใช้

สำนวนแปลจากภาษาบาลีและสำนวนโบราณ การใช้ภาพพจน์ ตลอดจนการเล่นเสียงสัมผัสคล้องจอง"(ธเนศ เวศร์ภาดา, 2533 : 412)ผู้วิจัยชี้ว่า "ลีลาทั้งหมดนี้ทำให้งานร้อยแก้วของอังคารเป็นร้อยแก้วเชิงพรรณนาอันไพเราะเรียบรื่น"(ธเนศ เวศร์ภาดา, 2533 : 412) และยังแสดงว่าอังคารได้รักษาและสืบทอดคุณลักษณะของ "ร้อยแก้ว" ในความหมายดั้งเดิมไว้ คืองานร้อยแก้วที่สอดร้อยลีลาเชิงคำสอนและพรรณนาผสมกลมกลืนอย่างเหมาะเจาะงดงาม

ส่วนงานวิจัยที่ไม่ได้ศึกษาลีลาส่วนบุคคลของผู้ประพันธ์ แต่ศึกษาวัจนลีลาของงานบางประเภทคือ งานวิจัยของพัชรีย์ จำปา (2538) เรื่อง "วัจนลีลาในวรรณกรรมสำหรับเด็ก" ศึกษาวรรณกรรมสำหรับเด็กที่ชนะการประกวดในงานสัปดาห์หนังสือแห่งชาติ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2522-2535 จำนวน 36 เล่ม พบว่า วรรณกรรมสำหรับเด็กมีวัจนลีลาทางด้านกลวิธีการใช้ภาษาที่เหมาะสมกับวัยของเด็ก คือ ในระดับคำใช้คำง่ายที่มีความหมายตรงตัว คำที่แสดงความสุภาพอ่อนน้อมเพื่อให้เด็กได้เห็นแบบอย่างที่ดีในการมีปฏิสัมพันธ์กับผู้อื่น คำที่ก่อให้เกิดภาพและความรู้สึกที่สนุกสนาน นอกจากนี้ยังมีการเล่นคำโดยใช้ถ้อยคำธรรมดาและคำที่มีเสียงสัมผัสคล้องจอง ในระดับประโยคมีการใช้ประโยคที่มีคำบอกความต่าง ๆ และการเรียงลำดับความโดยการแสดงเหตุผล การบอกจุดหมายและการขยายความ

ในส่วนที่มุ่งปลูกฝังแนวคิดด้านคุณธรรมให้แก่เด็กพบว่า มีการใช้คำสื่อความหมายเชิงคุณธรรม คือ คำที่เกี่ยวข้องกับศาสนาและความเชื่อ การใช้คำที่เกี่ยวกับสิ่งที่ดีและมีคุณค่า การใช้คำที่มีความหมายเกี่ยวกับสิ่งที่ไม่ดีและมีอันตราย และการใช้คำที่เกี่ยวกับการบอกให้ทำเพื่อย้ำเจตนาของผู้แต่ง ในด้านการใช้ประโยคมีการใช้ประโยคที่สัมพันธ์กับแนวคิด คือ ประโยคถามตอบและประโยคเปรียบเทียบที่สัมพันธ์กับแนวคิดของเรื่อง ในด้านการใช้ภาพพจน์พบว่า มีการใช้ภาพพจน์ 3 แบบได้แก่ บุคลาธิษฐาน อุปมาและสัญลักษณ์มุ่งให้เด็กเห็นภาพได้เด่นชัด โดยนำสิ่งที่เป็นรูปธรรมที่ใกล้ตัว หรือเด็กรู้จักคุ้นเคยดีมาเปรียบเทียบเพื่อให้โยงไปสู่สิ่งที่เป็นนามธรรมได้

2.5 การศึกษางานเขียนของอัศศิริ ธรรมโชติ

เมื่อผลงานรวมเรื่องสั้น ขุนทอง...เจ้าจะกลับเมื่อฟ้าสาง ของอัศศิริ ธรรมโชติ ได้รับรางวัลซีไรต์ในปี 2524 นักวิจารณ์ชี้ว่าลักษณะเด่นในงานเขียนของเขาผูกพันกับความสามารถในเชิงสร้างสรรค์ทางวรรณศิลป์ โดยไม่ผูกติดอยู่กับเนื้อหาหรือรูปแบบใดที่ตายตัว อีกทั้งยังมีกลวิธีการประพันธ์ที่โดดเด่น สอดคล้องกับเนื้อหาที่แสดงประสบการณ์มนุษย์ ดังที่ เจตนา นาควัชระ(2535-2536 : 40-42) ได้กล่าวถึงผลงานรวมเรื่องสั้นนี้ว่า

"ชี้ให้เห็นถึงความหลากหลายของทั้งสิ่งที่เป็นเรื่องของประสบการณ์มนุษย์ และสิ่งที่เป็นเรื่องของเทคนิคการประพันธ์ ผู้อ่านจะต้องปรับจินตนาการของตนให้เข้ากับเรื่องที่เปลี่ยนแนวไปอยู่ตลอดเวลา..."

ในสายตาของนักวรรณคดีศึกษาผู้คาดหวังคุณค่าทางปัญญาของวรรณกรรม อัศศิริ ธรรมโชติ จึง "มาถึงระดับที่จะเขียนวรรณกรรมที่เป็นการแสดงออกซึ่งอารมณ์ของคนจำนวนมากได้อย่างดียิ่ง งานชิ้นต่อไปของเขาก็คือ เขาจะต้องชี้ทางออกให้แก่เพื่อนร่วมสมัยของเขา หาทางที่จะพัฒนาบทบาทของวรรณกรรมร่วมสมัยที่จะให้ 'แสงสว่าง' เป็นเครื่องนำทางแก่สังคม" ให้มากกว่าที่เป็นอยู่ (เจตนา นาควัชระ, 2535-2536 : 43)

มีข้อสังเกตว่างานของเขามีส่วนผสมของเนื้อหาทางอารมณ์กับเนื้อหาทางความคิด "มีความเศร้าที่อ่อนโยน ...สะกิดจิตสำนึกของคนอ่านให้หันมามองและเกิดความรู้สึกร่วมกับชะตากรรมอันขมขื่นของตัวละคร อันเป็นวิธีการที่นำไปสู่การคิดวิเคราะห์ที่มาของปัญหาด้วยวิจารณญาณ" (คุณหญิงจำนงศรี รัตนิน, 2535-2536 : 45)

ความโดดเด่นและคุณค่าที่ปรากฏในงานประพันธ์ของอัศศิริ ธรรมโชติ ทำให้ เครือฟ้า แก้วคุ้ม (2533) สนใจศึกษารวมเรื่องสั้นของเขาที่ได้รับการตีพิมพ์ในช่วง พ.ศ. 2515-2530 รวมทั้งหมด 63 เรื่อง ในแง่กลวิธีการเขียนเรื่องสั้น ท่วงทำนองการแต่งและแนวคิดทางสังคมและการเมือง ในงานวิจัยเรื่อง "วิเคราะห์เรื่องสั้นของอัศศิริ ธรรมโชติ" ผลการศึกษาพบว่า อัศศิริ ธรรมโชติ นิยมเขียนเรื่องสั้นใน 3 ลักษณะ คือ เรื่องสั้นขนาดตอนเดียวจบ เรื่องสั้นที่มีขนาดหลายตอนจบ และเรื่องสั้นขนาดยาวตั้งแต่สิบตอนขึ้นไป ในแง่กลวิธีในการแต่งเรื่องสั้น อัศศิริมีความสามารถ "ในการแต่งเรื่องสั้นได้หลากหลายวิธีทั้งในด้านการเล่าเรื่อง การดำเนินเรื่อง การเสนอเหตุการณ์แบบเล่าเรื่องตามลำดับก่อนหลังหรือการเล่าย้อนหลัง ซึ่งเป็นกลวิธีที่ทำให้ผู้อ่านค่อย ๆ รับทราบเรื่องทีละน้อยจนนำไปสู่จุดสุดยอดของเรื่อง" (เครือฟ้า แก้วคุ้ม, 2533 : 307) ส่วนกลวิธีการสร้างตัวละคร การนำเสนอตัวละครและท่วงทำนองการแต่ง อัศศิริสามารถเลือกสรรถ้อยคำที่สื่อความหมายได้เป็นอย่างดี นิยมใช้ประโยคที่ประกอบไปด้วยสำนวนโวหารที่ลึกซึ้งกินใจให้ความรู้สึกทางอารมณ์ได้อย่างชัดเจน การเล่นเสียงสัมผัสระหว่างคำและระหว่างประโยคร้อยรัดคล้องจองกันอย่างสละสลวย ส่วนแนวความคิดทางสังคมและการเมืองที่ปรากฏในเรื่องสั้นพบว่ามีแนวความคิดแบบเผชิญปัญหา และเชื่อว่าทุกสิ่งทุกอย่างย่อมเปลี่ยนไปในทางที่ดีขึ้น หากคนในสังคมมีความเข้าใจ เห็นอกเห็นใจซึ่งกันและกัน "ในด้านการเมืองการปกครอง อัศศิริมี

ทัศนะว่าการปกครองในระบอบประชาธิปไตยเหมาะสมที่สุดสำหรับสังคมไทย รัฐบาลที่ประชาชนต้องการควรเป็นรัฐบาลที่คำนึงถึงผลประโยชน์ของชนส่วนใหญ่ของประเทศ" (เครือฟ้า แก้วคุ้ม, 2533 : บทคัดย่อ)

หลังจากนั้นได้มีผู้สนใจวิเคราะห์เรื่องสั้นของอัศศิริ ธรรมโชติ ในแง่ของการสร้างภาษาจินตภาพในหนังสือรวมเรื่องสั้น 4 เล่ม จำนวน 60 เรื่อง คือ ตลฤทัย ขาวดีเดช (2540) ศึกษาเรื่อง "ภาษาจินตภาพในเรื่องสั้นของอัศศิริ ธรรมโชติ" ผลการศึกษาพบว่า ภาษาในเรื่องสั้นของอัศศิริ ธรรมโชติมีลักษณะต่าง ๆ ซึ่งทำให้ผู้อ่านเกิดจินตภาพที่ชัดเจนลึกซึ้ง และทำให้ผู้อ่านเกิดอารมณ์สะเทือนใจ อันได้แก่ การเล่นเสียงสัมผัสคล้องจอง ทั้งการเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะที่มีลักษณะคล้ายรูปแบบกลบทของกวีนิพนธ์ไทย การใช้คำซ้อน การใช้คำบอกแสงสี เพื่อช่วยขยายภาพจินตนาการของผู้อ่าน การใช้คำทำเนียบกวีเพื่อสร้างความสะดุดเด่นชวนให้ผู้อ่านพินิจพิเคราะห์ความหมายโดยนัยบางประการ ทั้งยังมีการใช้คำที่มีความหมายตรงกันข้าม เพื่อแสดงภาพหรือเหตุการณ์ต่าง ๆ ตลอดจนอารมณ์ความรู้สึกที่ขัดแย้งกันเพื่อสื่อภาพที่ตัดกันให้ปรากฏเด่นชัด

ในแง่การสร้างจินตภาพในระดับประโยค พบว่ามีการใช้ประโยคซ้ำความ การใช้ประโยคคำถาม การใช้ประโยคยาว การสร้างความสมดุลทางโครงสร้างประโยค เพื่อให้รายละเอียดและสร้างความกระจ่างชัด อีกทั้งมีการขยายภาพเพื่อก่อให้เกิดความรู้สึก เช่น ความน่าสะพรึงกลัว ความทุกข์ ความเศร้า ความเหงา ความท้อแท้และความสิ้นหวัง และมีการใช้สัญลักษณ์เพื่อแนะให้ผู้อ่านคิดต่ออย่างลึกซึ้งกว้างขวาง ลักษณะการใช้ภาษาทั้งหมดนี้มุ่งสร้างจินตภาพที่สอดคล้องกับสารสำคัญของเรื่อง มีสัมพันธภาพและเป็นเอกภาพเพื่อเชื่อมโยงไปสู่การตีความและเข้าใจสารสำคัญของเรื่องอย่างลึกซึ้งชัดเจน

จากการศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องทั้งหมดพบว่า ยังไม่มีผู้ศึกษานวนิยายของอัศศิริ ธรรมโชติอย่างเอาจริงเอาจังเลย และด้วยเหตุที่นวนิยายของเขาซึ่งได้รับรางวัลเป็นนวนิยายสำหรับเยาวชนอันเป็นประเภทงานที่มีวัจนลีลาเฉพาะ ผู้วิจัยจึงเห็นว่าควรจะศึกษางานนวนิยายที่เป็นวรรณกรรมเยาวชนของอัศศิริ ธรรมโชติ โดยนำทฤษฎีการเล่าเรื่องดังที่กล่าวไว้ข้างต้นมาปรับใช้ประกอบการวิเคราะห์ตัวงานให้เห็นกลวิธีการเล่าเรื่องและทัศนะของผู้แต่ง และประเมินคุณค่าบทประพันธ์

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อศึกษาการเล่าเรื่องในวรรณกรรมเยาวชนของอัศศิริ ธรรมโชติที่สัมพันธ์กับเนื้อหาของเรื่อง ทัศนะของผู้แต่ง และคุณภาพของการสื่อสาร

ความสำคัญของการวิจัย

งานวิจัยนี้จะทำให้เห็นองค์ประกอบของการเล่าเรื่องที่สัมพันธ์กับภาษาและทัศนะของผู้แต่งในงานวรรณกรรมเยาวชนของอัศศิริ ธรรมโชติ รวมทั้งสามารถประเมินคุณค่าได้อย่างเป็นเหตุเป็นผล

ขอบเขตการวิจัย

การศึกษาครั้งนี้จะศึกษาเฉพาะนวนิยายสำหรับเยาวชนของอัศศิริ ธรรมโชติที่พิมพ์เป็นเล่มในช่วงปี 2528-2530 จำนวน 2 เล่ม คือ 1. โลกสีน้ำเงิน (2528) 2. มหกรรมในท้องทุ่ง (2530)

นิยามศัพท์เฉพาะ

1. การเล่าเรื่อง หมายถึง การใช้ภาษาสร้างองค์ประกอบต่าง ๆ ของเรื่อง ได้แก่ โครงเรื่อง แนวคิด มุมมอง ผู้เล่าเรื่อง ตัวละคร ฉาก บทสนทนา ความขัดแย้ง การแฝงนัยและสัญลักษณ์

2. คุณภาพของการสื่อสาร หมายถึง คุณลักษณะที่ทำให้ผู้อ่านสามารถเข้าใจเนื้อหา และประจักษ์คุณค่างานวรรณกรรมได้อย่างลึกซึ้ง รวมทั้งสามารถเข้าถึงทัศนะของผู้แต่ง

วิธีดำเนินการวิจัย

1. ศึกษาความรู้ทางทฤษฎีการเล่าเรื่องและศึกษาแนวทางการวิเคราะห์วรรณกรรมประเภทนวนิยาย และวรรณกรรมเยาวชนจากตำรา เอกสาร วารสารตลอดจนงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2. วิเคราะห์บทประพันธ์ของอัศศิริ ธรรมโชติตามขอบเขตการวิจัย

3. สรุป อภิปรายผล และให้ข้อเสนอแนะ