บทรำพึงในนวนิยายไทยเรื่องเลือดข้นคนจาง[1]
Soliloquy in a Thai Novel: In Family, We Trust[1]

ธนสิน ชุตินธรานนท์[2]
Thanasin Chutintaranond[2]

Received: *April 16, 2021*
Revised: *July 20, 2021*
Accepted: *September 13, 2021*

บทคัดย่อ

บทความนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อวิเคราะห์บทรำพึงในนวนิยายไทยเรื่องเลือดข้นคนจาง ซึ่งได้นำเสนอผ่านตัวละครหญิงในตระกูลจิระอนันต์ 3 ตัว โดยใช้ทฤษฎีภาษาเชิงโครงสร้าง และแนวคิดบทรำพึง ผู้วิจัยใช้การวิเคราะห์ตัวบทนวนิยายฉบับพิมพ์ครั้งที่หนึ่ง ร่วมกับการตรวจสอบสามเส้าด้านข้อมูล ผลการวิจัยพบว่าในนวนิยายเรื่องนี้มีการใช้บทรำพึงของตัวละครหญิงข้างต้นรวมจำนวน 7 ตอน จาก 30 ตอน โดยบทรำพึงที่ปรากฏในนวนิยายมีลักษณะร่วมกับบทรำพึงในสื่อบันเทิงคดีประเภทอื่นรวม 4 ประการ ได้แก่ 1) ตัวละครมีสติขณะสื่อสาร 2) ตัวละครสื่อสารโดยใช้สรรพนามบุรุษที่หนึ่ง และใช้ภาษาพูด 3) ตัวละครเป็นทั้งผู้ส่งสารและผู้รับสารในขณะเดียวกัน และ 4) เนื้อหาสารคือความคิด หรือความรู้สึกของตัวละครที่ผู้แต่งต้องการเปิดเผยให้ผู้รับสารรับรู้ นอกจากนี้ยังพบว่าในนวนิยายเรื่องนี้ผู้ประพันธ์เจตนาใช้บทรำพึงในบทบาทหน้าที่พิเศษอีก 2 ประการ ได้แก่ การเปิดเผยภูมิหลังของตัวละคร และการส่งเสริมเอกภาพความคิดของเรื่อง

คำสำคัญ: บทรำพึง, นวนิยาย, เลือดข้นคนจาง, สตรีศึกษา, สื่อจินตคดี

Abstract

This article aims at analyzing soliloquy in a Thai novel, In Family, We Trust, through three female characters' of Jira-anan family based on structure of language theory and soliloquy concept. Textual analysis along with data triangulation was used to analyze the first edition of this novel. The results revealed that the

[1] บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของงานวิจัยเรื่อง สตรีในนวนิยายเรื่องเลือดข้นคนจาง ได้รับการสนับสนุนจากทุนวิจัยอาจารย์ใหม่/นักวิจัยใหม่
กองทุนรัชดาภิเษกสมโภช จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย โดยมีผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุกัญญา สมไพบูลย์ เป็นอาจารย์อาวุโส

[2] ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร., ภาควิชาวาทวิทยาและสื่อสารการแสดง คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย (Assistant Professor Dr., Department of Speech Communication and Performing Arts, Faculty of Communication Arts, Chulalongkorn University, Thailand) E-mail: thanasin.c@chula.ac.th

novelist presented soliloquy through three female characters in 7 of 30 sections. The features of soliloquy in this novel are similar to other aesthetic communication media which are 1) the characters are conscious during their communication; 2) the characters used first person pronouns and intimate language styles; 3) the character are beings both sender and receiver as the same time; and 4) the content of messages are their thoughts and feelings. Moreover, the novelist intended to take advantages of the soliloquy to disclose the background of characters and to promote the unity of thought.

Keywords: Soliloquy, Novel, In Family, We Trust, Women's studies, Imaginative media

บทนำ

นวนิยายเป็นบันเทิงคดีรูปแบบหนึ่งที่ปรากฏความนิยมตั้งแต่ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวโดยได้รับอิทธิพลจากตะวันตก ต่อมาเมื่อปีพุทธศักราช 2458 นวนิยายไทยแท้เรื่องแรกได้รับการประพันธ์ขึ้นโดยหลวงวิลาสปริวัตร กล่าวคือ *ความไม่พยาบาท* อิงอร สุพันธุ์วณิช (2548: 1) ระบุว่า "นวนิยาย หมายถึงนิยาย[3] แบบใหม่ มาจากภาษาอังกฤษว่า Novel" ผู้เขียนเห็นว่าการเกิดคำเรียกขานขึ้นใหม่สะท้อนความเปลี่ยนแปลงของรูปแบบการประพันธ์บันเทิงคดีในประเทศไทยอย่างชัดเจน ดังนั้นในเบื้องต้นจึงจำเป็นต้องทำความเข้าใจว่านวนิยายมีลักษณะอย่างไร ตรีศิลป์ บุญขจร (2542: 16) กล่าวถึงลักษณะของนวนิยายว่า "เป็นเรื่องที่เขียนขึ้นเลียนแบบชีวิตมนุษย์เพื่อตอบสนองความต้องการความบันเทิงเริงรมย์ของผู้อ่าน" สอดคล้องกับสมเกียรติ รักษ์มณี (2558: 6) ความว่า "นวนิยาย หมายถึงวรรณกรรมบันเทิงคดีแบบใหม่ เป็นเรื่องราวที่แสดงถึงพฤติกรรมตามธรรมชาติของมนุษย์ด้วยการสมมุติขึ้นเป็นเรื่องราวต่าง ๆ อย่างสมจริง" และ วิภา กงกะนันทน์ (2561: 12) ที่ระบุว่า "นวนิยายคือบทประพันธ์ที่เป็นบันเทิงคดีร้อยแก้ว มีหลายแนวเรื่อง เรื่องราวในนวนิยายเป็นเรื่องสมมุติ ซึ่งผู้แต่งใช้กลวิธีนำเสนอที่ทำให้ผู้อ่านรู้สึกว่าหรือรู้สึกราวกับว่าเรื่องราวในนวนิยายเป็นเรื่องจริงที่เคยเกิดขึ้นมาแล้ว กำลังเกิดอยู่ หรืออาจจะเกิดได้จริงต่อไปในอนาคต" อย่างไรก็ดีหากพิจารณาลักษณะของนวนิยายจากนักวิชาการด้านวรรณกรรมข้างต้นสามารถกล่าวได้ว่าคุณลักษณะของนวนิยายที่โดดเด่น ได้แก่ ความบันเทิงอันเกิดขึ้นจากการสมมุติหรือจินตนาการ ทั้งนี้ บุญเหลือ เทพยสุวรรณ (2511 : 2) ได้สรุปความหมายของบันเทิงคดีไว้ว่า "บันเทิงคดีคำนี้มีความหมายอยู่ในตัวว่าวัตถุประสงค์ของการเขียนคือการให้ความเพลิดเพลิน แต่ทั้งนี้มิได้หมายความว่าบันเทิงคดีเป็นวรรณกรรมไร้สาระ บันเทิงคดีนั้นผู้เขียนหรือผู้ประพันธ์มุ่งหมายให้ความบันเทิง อีกนัยหนึ่งต้องกระทบอารมณ์ผู้อ่าน"

ความบันเทิงอันเป็นความโดดเด่นของนวนิยายนั้นสอดคล้องกับเป้าประสงค์ของการสื่อสารเชิงจินตคดี (imaginative communication) หรือที่ถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์ (2546: 5-6) เรียกอีก

[3] พจนานุกรมศัพท์นิเทศศาสตร์ ฉบับราชบัณฑิตยสถาน ระบุว่า นิยาย (fiction) เป็นเรื่องราวที่สร้างสรรค์จากจินตนาการ (สำนักงานราชบัณฑิตยสภา, 2563: 47)

อย่างหนึ่งว่า “สุนทรียนิเทศศาสตร์ หรือการสื่อสารเชิงสุนทรียะ (aesthetic communication) ซึ่งครอบคลุมการสื่อสารที่มุ่งเน้นนันทนประโยชน์ หรือด้านความเพลิดเพลินเจริญใจทั้งปวง เป็นการสื่อสารที่มุ่งให้ผลในด้านอารมณ์ หรือความรู้สึกในรูปแบบของศิลปะ เช่น วรรณกรรมประเภทนวนิยาย บทละคร นิทาน ละครเวที ละครวิทยุ ละครโทรทัศน์ ภาพยนตร์ ฯลฯ”

จากการศึกษาค้นคว้าพบว่าสุนทรียนิเทศศาสตร์ในปัจจุบันได้รับการพัฒนาองค์ความรู้อย่างกว้างขวางมิได้จำกัดเฉพาะการศึกษาสื่อบันเทิงคดีเท่านั้น หากแต่รวมถึงสื่อโฆษณาประชาสัมพันธ์ด้วย เช่น Petrovici (2016) ศึกษาเรื่องบทบาทสุนทรียนิเทศศาสตร์ในโฆษณา และ Thorlacius (2002) ศึกษาเรื่อง รูปแบบของภาพ และสุนทรียนิเทศศาสตร์บนเว็บไซต์โฆษณา เป็นต้น อย่างไรก็ดีการศึกษาบันเทิงคดีประเภทนวนิยายยังคงได้รับความนิยมแพร่หลายในปัจจุบัน เกิดเป็นผลงานตีพิมพ์ในบรรณพิภพจำนวนมาก โดยเฉพาะอย่างยิ่งในประเด็นว่าด้วยภาพสะท้อนของสตรีในสังคมไทย อาทิ อิงอร สุพันธุ์วณิช (2554) กล่าวไว้ในคำนำหนังสือ *ผู้หญิงกับสังคม: ภาพสะท้อนจากวรรณกรรม* ความว่า “หนังสือเล่มนี้เป็นหนังสือที่ว่าด้วยตัวละครหญิงในนวนิยาย 11 เรื่อง และเรื่องสั้น 1 เรื่อง ตัวละครเป็นตัวที่แสดงข้อคิดและทำให้เรื่องดำเนินไปได้ดี ผู้อ่านจะจดจำลักษณะ ความคิด และเรื่องราวของตัวละครเอกเหล่านั้นได้ดี ผู้เขียนจึงเกิดความคิดที่จะรวบรวมผู้หญิงในลักษณะต่าง ๆ มาไว้ด้วยกัน เพื่อเป็นตัวแทนของผู้หญิงในสังคมยุคที่นวนิยายเรื่องนั้น ๆ เขียนขึ้น ซึ่งมีลักษณะที่หลากหลายแตกต่างกันไป เป็นต้น”

นวนิยายเรื่อง*เลือดข้นคนจาง* ของฤทัยวรรณ วงศ์สิรสวัสดิ์ ตีพิมพ์ครั้งแรกเมื่อพุทธศักราช 2562 นับว่าเป็นนวนิยายที่ได้รับความนิยมอย่างยิ่งอันเป็นผลสืบเนื่องจากการออกอากาศของละครโทรทัศน์ไทยแนวสืบสวนสอบสวนเรื่อง *เลือดข้นคนจาง (In Family, We trust)* เมื่อปีพุทธศักราช 2561 ละครโทรทัศน์เรื่องนี้ประสบความสำเร็จ และได้รับรางวัลหลายรายการ เช่น รางวัลไลน์ทีวี (Line T.V. Award) ประเภทรายการที่ได้รับการพูดถึงมากที่สุดแห่งปี (Line T.V. Talk of the Town) ประจำปี 2562 อีกทั้งยังได้รับรางวัลเอ็มไทย (M Thai Award) ประเภทละครที่ได้รับการพูดถึงมากที่สุดแห่งปี (Top Talk about T.V. Drama) ประจำปี 2562 ฯลฯ ดังนั้นเมื่อมีการผลิตซ้ำข้ามสื่อจากละครโทรทัศน์เป็นนวนิยายย่อมทำให้นวนิยายเรื่องนี้เป็นที่รู้จัก และมีความคุ้นเคยกับผู้อ่านในระดับหนึ่ง

นวนิยายเรื่องนี้ได้รับการหยิบยกเป็นตัวบทในการศึกษาวิจัยหลายครั้งโดยเฉพาะอย่างยิ่งในมิติของตัวละครผู้หญิง ทั้งภัสสร ซึ่งเป็นตัวเอก[4] (protagonist) รวมไปถึงตัวละครผู้หญิงตัวอื่น ๆ ที่นับเป็นคู่เปรียบของตัวเอก งานวิจัยที่ผ่านมาซึ่งศึกษานวนิยายเรื่องดังกล่าวส่วนใหญ่ศึกษาว่าตัวละครในเรื่องนี้มีลักษณะ สถานภาพ และบทบาทอย่างไร เช่น ธงชัย แซ่เจี่ย (2562: 1017) ระบุบทบาทของตัวละครผู้หญิงตัวหนึ่งในเรื่องว่า “ตัวละครรุ่นหลานอีกคนหนึ่งที่มีบทบาทเกี่ยวข้องในคดีฆาตกรรมประเสริฐ คือ เหม่เหม จากคำสารภาพของเหม่เหม จะเห็นว่าเหม่เหมเป็นคนที่จัดการกับหลักฐานในที่เกิดเหตุทุกอย่าง กล่าวได้ว่า เหม่เหมเป็นผู้ทำลายหลักฐาน”

[4] พจนานุกรมศัพท์วรรณกรรมอังกฤษ-ไทย ฉบับราชบัณฑิตยสถาน อธิบายว่า ตัวเอก (protagonist) เป็นตัวละครสำคัญที่สุด คำนี้ใช้หมายถึงตัวละครเอกในบันเทิงคดีทุกชนิด (ราชบัณฑิตยสถาน, 2545: 342)

หลังจากงานวิจัยข้างต้น ธนสิน ชุตินธรานนท์ และสุกัญญา สมไพบูลย์ (2563: 196) ได้มุ่งศึกษาตัวละครผู้หญิงในเรื่องโดยเฉพาะตัวเอก คือ ภัสสร ซึ่งสรุปได้ว่า “ศักดิ์ศรีความเป็นสตรีของตัวละครภัสสรไม่ใช่เป็นผลจากการรักนวลสงวนตัวอันเป็นขนบที่ปรากฏในวรรณกรรมไทย ทว่าสตรีไทยเชื้อสายจีนผู้นี้กลับโดดเด่นจากพฤติกรรมอันสอดคล้องกับบ่อเกิดศักดิ์ศรีบุรุษในมิติต่าง ๆ อย่างครบถ้วน ครอบคลุมทั้งความสามารถในการปกป้องคุ้มครองบุคคลและทรัพย์สิน และความสามารถในการต่อสู้ที่ลึกซึ้งถึงระดับจิตใจ”

ในขณะที่ จุฑาลักษณ์ จันทวงษ์ ภันทิลา กนกาวลี และขวัญชนก นัยจรัญ (2563: 245-246) ซึ่งศึกษาเปรียบเทียบตัวละครหญิง 3 รุ่นในเรื่อง คือ ปราณี ภัสสร และณิชา พบว่า “สตรีจีนรุ่นที่ 1 ยึดมั่นและปฏิบัติตามขนบธรรมเนียมที่ยึดถือมา สตรีจีนรุ่นที่ 2 เริ่มเรียกร้องสิทธิความเท่าเทียมระหว่างเพศหญิงและชาย และสตรีจีนรุ่นที่ 3 มีความเชื่อมั่นและกล้าแสดงจุดยืนของตนเอง” เป็นต้น

ท่ามกลางการศึกษา และค้นหาภาพสะท้อนตัวละครผู้หญิงในนวนิยายเรื่อง*เลือดข้นคนจาง* อย่างขยะมักเขม้นของนักวิชาการ ทว่างานวิจัยที่ว่าด้วยการศึกษากลวิธีการประพันธ์เพื่อนำเสนอภาพสะท้อนต่าง ๆ เหล่านั้นกลับมีจำกัด และยังเป็นช่องว่างอันชวนหาคำตอบ ดังนั้นในฐานะนักนิเทศศาสตร์ ผู้เขียนจึงสนใจศึกษาบททำพึงในนวนิยายเรื่องดังกล่าวซึ่งเป็นสื่อบันเทิงคดีที่ได้รับความนิยมยิ่งในแวดวงนักอ่านนวนิยายชาวไทย อีกทั้งบททำพึงยังเป็นกุญแจสำคัญไขไปสู่คำตอบของปัญหาว่าผู้อ่าน หรือนักวิจัยสามารถถอดรหัสลักษณะ สถานภาพ และบทบาทของตัวละครผู้หญิงในเรื่องได้อย่างไร ทั้งนี้การศึกษาเรื่องบททำพึงเพื่อถอดรหัสตัวละครนั้นปรากฏแพร่หลายในงานวิจัยต่างประเทศจำนวนมาก เช่น ลอว์เรน และมาร์ค (Lawrence and Mark, 2009: 180) สรุปไว้ว่า บททำพึงเป็นกลวิธีสำคัญในการเปิดเผยตัวเองของตัวละคร สอดคล้องกับ สต๊อค (Stock, 2018: 62) ระบุว่าบททำพึงสะท้อนการมีอยู่และตัวตนของตัวละคร ฯลฯ กระนั้นในประเทศไทยงานวิจัยที่ศึกษาเรื่องบททำพึงมีค่อนข้างจำกัด การศึกษาเรื่องบททำพึงในนวนิยายไทยเรื่อง *เลือดข้นคนจาง* จึงมีความน่าสนใจ และเป็นการทดลองศึกษาวิเคราะห์กลวิธีสากลในบริบทของไทยอีกด้วย

วัตถุประสงค์การวิจัย

เพื่อวิเคราะห์บททำพึงของตัวละครผู้หญิงในนวนิยายเรื่องเลือดข้นคนจาง

ขอบเขตการวิจัย

1. ผู้วิจัยศึกษาตัวบทนวนิยายเรื่องเลือดข้นคนจาง ของ ฤทัยวรรณ วงศ์สิรสวัสดิ์ ฉบับพิมพ์ครั้งที่ 1 พุทธศักราช 2562 โดยสำนักพิมพ์มติชน

2. ผู้วิจัยศึกษาบททำพึงของตัวละครผู้หญิงซึ่งเป็นสายเลือดของตระกูลจิระอนันต์โดยตรง จำนวน 3 รุ่น ได้แก่ 1) ปราณี จิระอนันต์ 2) ภัสสร (จิระอนันต์) สุริยไพโรจน์ และ 3) ณิชา จิระอนันต์ ซึ่งต่อไปนี้จะเรียกว่า อาม่า ภัสสร และเหม่เหม ตามลำดับ

ประโยชน์ของการวิจัย

1. สร้างความตระหนักถึงความสำคัญของการใช้บทรำพึงสำหรับผู้ส่งสาร โดยเฉพาะอย่างยิ่งการประพันธ์สื่อบันเทิงคดีประเภทนวนิยาย

2. เป็นแนวทางให้ผู้รับสารสามารถถอดรหัสสารได้ถูกต้องแม่นยำยิ่งขึ้น

ทบทวนวรรณกรรม

1. ทฤษฎีภาษาเชิงโครงสร้าง

เฟอร์ดินาน เดอะ โซซูร์ (Ferdinand de Saussure) นับเป็นนักภาษาศาสตร์คนสำคัญที่บุกเบิกและนำเสนอทฤษฎีภาษาเชิงโครงสร้าง (structure of language) โดยเริ่มจากการวิเคราะห์โครงสร้างภาษาของมนุษย์อันเป็นระบบความสัมพันธ์ระหว่างสัญลักษณ์และความหมาย ความหมายที่กล่าวถึงนี้เป็นลักษณะพื้นฐานของภาษามนุษย์ทุกภาษา ดังที่ ปราณี กุลละวณิชย์ และคณะ (2544: 9) สรุปว่า ความสมมติ (arbitrariness) คือ การที่เสียงพูดไม่มีความสัมพันธ์กับความหมายในลักษณะที่กำหนดตายตัว ดังนั้นจึงเป็นข้อตกลงในกลุ่มของผู้ใช้ภาษานั้น ๆ ที่ร่วมกันกำหนดความหมายให้แก่เสียงหรือคำ ส่งผลให้เกิดรหัสความหมายที่ทำให้ผู้ส่งสารและผู้รับสารสามารถถอดรหัสสารในการสื่อสารระหว่างกันได้เข้าใจ

ในหนังสือ *Course in General Linguistic* ของโซซูร์ ซึ่งตีพิมพ์เผยแพร่ในปีพุทธศักราช 2509 ได้นำเสนอความคิดว่าด้วยภาษาเชิงโครงสร้างโดยโซซูร์ (Saussure, 2020: 10-11) ระบุว่าโครงสร้างภาษาเป็นผลผลิตทางสังคมอันเกิดขึ้นจากความสามารถทางภาษาของสมาชิกในสังคมนั้น ๆ ในทางกลับกันก็เป็นกรอบที่ส่งผลต่อรูปแบบการเรียนรู้และการพัฒนาความสามารถทางภาษาของสมาชิกในสังคมด้วยเช่นเดียวกัน ดังนั้นจึงกล่าวได้ว่าภาษาจะสะท้อนมุมมองของปัจเจกบุคคลและมุมมองของสังคมควบคู่สัมพันธ์กันเสมอ

กาญจนา แก้วเทพ (2557: 271-272) ได้อธิบายความคิดเรื่องภาษาเชิงโครงสร้างของโซซูร์ สรุปความได้ว่า ภาษาทำหน้าที่จัดระบบและประกอบสร้างวิธีการเข้าถึงความเป็นจริง ดังนั้นการใช้ภาษาและการให้ความหมายแก่ความจริงผ่านการใช้ภาษามิใช่กระบวนการตามธรรมชาติ ความหมายของคำเกิดขึ้นได้เนื่องจากระบบความสัมพันธ์ นอกจากนั้นความหมายของคำเป็นสิ่งที่มีพลวัต

คำถามสำคัญที่โซซูร์กำหนดไว้สำหรับการศึกษาภาษาเชิงโครงสร้าง ได้แก่ 1) ภาษาที่ปรากฏประกอบด้วยอะไรบ้าง 2) มีกฎหรือปัจจัยอะไรที่ควบคุมอยู่เบื้องหลังการใช้ภาษา และ 3) ภาษาสร้างความหมายได้อย่างไร ข้อคำถามข้างต้นสะท้อนให้เห็นว่าความหมายที่ปรากฏผ่านถ้อยคำ หรือ วัจนภาษา (verbal language) มิอาจเกิดขึ้นอย่างโดดเดี่ยวโดยปราศจากความสัมพันธ์กับสังคม ดังนั้นการศึกษาภาษาเชิงโครงสร้างจะยังประโยชน์ยิ่งในการทำความเข้าใจปรากฏการณ์ หรือตัวบทใด ๆ ซึ่งใช้วัจนภาษาเป็นเครื่องมือการสื่อสาร โดยเฉพาะอย่างยิ่งสื่อบันเทิงคดีประเภทนวนิยายที่สื่อสารความหมายผ่านตัวอักษร

2. แนวคิดเรื่องบทรำพึง

อริสโตเติล (Aristotle, 384 - 322 BC) ได้สรุปองค์ประกอบของบทละครไว้ 6 ประการ

ในหนังสือ *Poetics* ซึ่งภาษา (diction) นับเป็นองค์ประกอบหนึ่งที่มีความสำคัญอย่างยิ่ง นักเขียนบทละครอาจใช้กลวิธีการประพันธ์ที่หลากหลาย หากแต่บทรำพึง (soliloquy) นับเป็นหนึ่งกลวิธีที่ได้รับความนิยมตั้งแต่สมัยกรีกเป็นต้นมา อาทิ ปรากฏในบทละครเรื่องอีดิปุส (Oedipus) ของโซโฟคลีส (Sophocles, 407 -406 BC) เป็นต้น

พจนานุกรมศัพท์วรรณกรรมอังกฤษ-ไทย ฉบับราชบัณฑิตยสถาน (2545: 402-403) ได้นิยามบทรำพึง (Soliloquy) ว่าเป็นคำพูดขนาดยาวพอควรซึ่งตัวละครพูดกับตนเองเมื่ออยู่คนเดียวบนเวทีเพื่อแสดงความคิดและความรู้สึก บทรำพึงเป็นสัญนิยมในละครซึ่งมีความสำคัญและมีประโยชน์หลายอย่าง ประโยชน์ที่เด่นมากได้แก่ การที่ผู้แต่งบทละครสามารถสื่อสารสาระสำคัญบางอย่างเกี่ยวกับตัวละครไปยังผู้ชม เช่น สภาพจิตใจ ความคิด และความรู้สึกที่เป็นส่วนตัว ฯลฯ

นิยามข้างต้นสอดคล้องกับกุลวดี มกราภิรมย์ (2552: 472) ที่ระบุว่า บทรำพึงเป็นบทพูดเดี่ยวแบบหนึ่ง บทรำพึงเป็นการพูดกับตัวเองของตัวละครเมื่ออยู่คนเดียวบนเวที บทรำพึงช่วยให้คนดูเข้าใจความรู้สึกนึกคิดของตัวละคร นิยมใช้มากในละครอังกฤษสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยา

ผู้วิจัยสรุปได้ว่าบทรำพึงเป็นกลวิธีการประพันธ์บทละครรูปแบบหนึ่งที่มีลักษณะสำคัญ 4 ประการ ได้แก่ 1) ตัวละครมีสติ (conscious) ในขณะสื่อสาร 2) ตัวละครสื่อสารโดยใช้สรรพนามบุรุษที่หนึ่ง และใช้ภาษาพูด 3) ตัวละครสื่อสารกับตนเอง มิใช่สื่อสารกับตัวละครตัวอื่น หรือกล่าวอีกอย่างหนึ่งว่าตัวละครเป็นทั้งผู้ส่งสารและผู้รับสารในขณะเดียวกัน และ 4) เนื้อหาสาระคือความคิด หรือความรู้สึกของตัวละครที่ผู้แต่งต้องการเปิดเผยให้ผู้รับสารรับรู้

ในนวนิยายไทย บุญเหลือ เทพยสุวรรณ (2511: 22-23) ได้สรุปลักษณะภาษาในการประพันธ์นวนิยายไว้ 3 ลักษณะ กล่าวคือ 1) คำพูดของตัวละครนิยมให้เหมือนคำพูดของมนุษย์ในชีวิตจริงมากที่สุด 2) การกล่าวถึงอาการกิริยาของตัวละครให้ผู้อ่านได้เห็นภาพแจ่มชัด และ 3) การใช้วิธีบอกอาการกิริยาของตัวละครแทนที่จะใช้คำพูดออกมาให้จะแจ้ง ในขณะที่สมเกียรติ รักษ์มณี (2558: 35) ได้ระบุถึงบทสนทนา (dialogue) อันเป็นองค์ประกอบหนึ่งของนวนิยายว่า หมายถึงถ้อยคำที่ตัวละครใช้โต้ตอบกันในเรื่อง ผู้แต่งอาจใช้บทสนทนาของตัวละครช่วยในการดำเนินเรื่องหรือช่วยทำให้ผู้อ่านรู้จักบุคลิกลักษณะอุปนิสัยของตัวละครได้ดีขึ้นอีกทางหนึ่ง

เมื่อพิจารณาลักษณะสำคัญของบทรำพึงกับลักษณะภาษาและบทสนทนาในนวนิยายดังที่กล่าวมานี้จะเห็นได้ว่าบทรำพึงมิใช่กลวิธีการประพันธ์นวนิยายของไทย และมิได้รับความนิยมในการประพันธ์นวนิยายไทยแต่เดิม (พ.ศ. 2458 - 2558) กระนั้นเมื่อมีการนำบทละครมาดัดแปลงเป็นนวนิยาย การใช้บทรำพึงซึ่งเป็นกลวิธีของละครจึงได้แพร่หลายมาสู่การประพันธ์นวนิยายด้วย หากแต่เนื้อความ และบทบาทหน้าที่อาจแตกต่างกัน ทั้งนี้เพราะนวนิยายสื่อสารกับผู้รับสารที่เป็นปัจเจกบุคคล ใช้ถ้อยคำตัวอักษรเป็นเครื่องมือการสื่อสาร ผู้อ่านจะค่อย ๆ ซึมซับเนื้อความผ่านตัวหนังสือที่ปรากฏอย่างละเมียดละไม สัมผัสสิ่งที่เป็นนามธรรมอย่างเป็นรูปธรรมขึ้นผ่านจินตภาพ ในขณะที่ละครเวที ภาพยนตร์ และละครโทรทัศน์นั้นจะสื่อกับผู้รับสารจำนวนมากในช่วงเวลาเดียวกัน และมิได้ใช้ตัวอักษรเป็นเครื่องมือหลักในการสื่อสาร

ระเบียบวิธีวิจัย

งานวิจัยนี้เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ (qualitative research) ผู้วิจัยใช้การวิเคราะห์ตัวบท (textual analysis) เพื่อศึกษาการใช้บทรำพึงของตัวละครหญิง 3 ตัวในตระกูลจิระอนันต์ที่ปรากฏในนวนิยายเรื่อง*เลือดข้นคนจาง* ของฤทัยวรรณ วงศ์สิรสวัสดิ์ ฉบับพิมพ์ครั้งที่หนึ่งโดยสำนักพิมพ์มติชน เมื่อเดือนมีนาคม ปีพุทธศักราช 2562 มีเนื้อหาแบ่งเป็น 30 ตอน ความยาวรวม 350 หน้า ซึ่งนับเป็นเอกสารปฐมภูมิ (primary document)

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ได้แก่ แบบวิเคราะห์ตัวบท ซึ่งสร้างขึ้นโดยอาศัยแนวทางของสุภางค์ จันทวานิช (2554: 153) นอกจากนี้ผู้วิจัยใช้การตรวจสอบสามเส้าด้านข้อมูล (data triangulation) ตามแนวทางของฟลิค (Flick, 2014) และ มาเรียม และทิสเดล (Merriam and Tisdell, 2016) เพื่อลดปัจจัยแทรกซ้อนด้านอคติ และความผิดพลาดของการตีความ ทั้งนี้ผู้วิจัยใช้การพรรณนาวิเคราะห์สำหรับการเสนอผลการวิจัย

ผลการศึกษา

นวนิยายเรื่อง*เลือดข้นคนจาง* จำแนกตอนตามมุมมองการเล่าเรื่องของตัวละครแต่ละตัว ทำให้ผู้วิจัยสามารถแยกแยะได้ชัดเจนว่าตอนใด เป็นการเล่าเรื่องผ่านมุมมองของใคร โดยเฉพาะอย่างยิ่งตอนที่เล่าเรื่องผ่านมุมมองของตัวละครหญิง 3 ตัวซึ่งเป็นสายเลือดโดยตรงของตระกูลจิระอนันต์ ทั้งนี้เมื่อพิจารณานวนิยายตลอดทั้งเรื่องพบตอนที่เล่าเรื่องผ่านมุมมองของตัวละครทั้ง 3 ตัว รวม 11 ตอน มีดังนี้

1) อาม่า มีจำนวน 2 ตอน ได้แก่ ตอนที่ 1 เราทำอะไรผิดหรือ และตอนที่ 30 เพราะเราต้องไปต่อ

2) ภัสสร มีจำนวน 6 ตอน ได้แก่ ตอนที่ 2 ไม่มีความยุติธรรม ไม่มีความสงบ ตอนที่ 5 ฉันไม่ได้ฆ่าเขานะ ตอนที่ 9 ได้เวลาเปิดเผยความจริง ตอนที่ 15 นี่ฉันเลี้ยงลูกมายังไงกัน ตอนที่ 22 ฉันฆ่าพี่ชายฉันเอง และตอนที่ 29 โกรธแล้วได้อะไร

3) เหม่เหม มีจำนวน 3 ตอน ได้แก่ ตอนที่ 14 อีงูพิษ ตอนที่ 19 หนูจะปกป้องพ่อเอง และตอนที่ 27 ความจริงมีอยู่ว่า

แม้ว่าในนวนิยายเรื่องดังกล่าวจะมีตอนที่เล่าผ่านมุมมองของอาม่า ภัสสร และเหม่เหม รวมกันถึง 11 ตอน แต่พบการใช้บทรำพึงเพียง 7 ตอนเท่านั้น ซึ่งนำเสนอโดยสังเขปได้ดังนี้

1) บทรำพึงของอาม่า พบทั้งสิ้น 2 ตอน มีรายละเอียดดังนี้

ตอนที่ 1 เราทำผิดหรือ พบการใช้บทรำพึง 3 ครั้ง ได้แก่

> เราเคยเป็นลูกจ้างต๊อกต๋อยในร้านอาหารโรงแรม และเราก็สร้างเนื้อสร้างตัวด้วยความมานะโดยมีลูกชายลูกสาวเป็นหัวเรี่ยวหัวแรง ความสุขของฉันมาจากความรักความกลมเกลียวของลูกหลาน
>
> (ฤทัยวรรณ วงศ์สิรสวัสดิ์, 2562: 17)

ฉันเองไม่เห็นด้วยเรื่องเด็ก ๆ พูดจาไม่ไว้หน้าผู้ใหญ่ ฉันโตมาในยุคที่ลูกไม่เถียงพ่อแม่ แต่คิดดูอีกทีกะล่อนอย่างเจ้ากรกันต์มีลูกแบบนี้ก็สมกันดี

(ฤทัยวรรณ วงศ์สิรสวัสดิ์, 2562: 30)

ฉันมองเข้าไปในหัวใจตัวเอง นี่ฉันกับสุกิจทำอะไรลงไป เงินวางใส่หินหินบิ่น เงินวางใส่เลือดเลือดจาง เงินเปลี่ยนได้ทุกอย่างแม้แต่ครอบครัว ฉันจำข้อความนี้มาจากไหนกัน ทำไมมันดังก้องในใจฉัน

(ฤทัยวรรณ วงศ์สิรสวัสดิ์, 2562: 39-40)

ตอนที่ 30 เพราะเราต้องไปต่อ พบการใช้บทรำพึง 1 ครั้ง ได้แก่

อากงเอ๊ย อั๊วคิดถึงลื้อ ลื้ออยู่บนนั้นสบายดีหรือเปล่า ลื้อมองลงมาเห็นพวกเราทะเลาะกัน แตกแยกกัน มีคนตาย มีคนติดคุก มีคนเจ็บปวด แต่ไม่พูด ทำไมลื้อช่วยอะไรพวกเราไม่ได้เลย ทำไมบรรพบุรุษของเราไม่ช่วยอะไรเลย อั๊วไปทำกรรมอะไรไว้ ทำไมครอบครัวมันถึงวุ่นวายขนาดนี้

(ฤทัยวรรณ วงศ์สิรสวัสดิ์, 2562: 347)

2) บทรำพึงของภัสสร พบทั้งสิ้น 4 ตอน มีรายละเอียดดังนี้

ตอนที่ 2 ไม่มีความยุติธรรม ไม่มีความสงบ พบการใช้บทรำพึง 2 ครั้ง ได้แก่

ตั้งแต่เมื่อไหร่นะที่ฉันรู้สึกว่าฉันเติบโตมาด้วยตนเองในบ้านที่ให้ความสำคัญหรือเชิดชูผู้ชายมากกว่าผู้หญิง ที่บ้านของฉัน บนราวตากผ้ามีกางเกงในผู้ชายตากอยู่ที่บนราวบนและกางเกงในผู้หญิงตากอยู่ราวล่างสุด ทั้ง ๆ ที่กางเกงในผู้หญิงสวยกว่า ฉันไม่ได้รู้สึกเช่นนี้นานมาก นั่นเพราะฉันทำงานเก่ง ลูกน้องเคารพนับถือเชื่อฟังการนำของฉัน คู่ค้าปฏิบัติต่อฉันแบบผู้บริหารด้วยกัน วงการธุรกิจโรงแรมยอมรับฉัน

(ฤทัยวรรณ วงศ์สิรสวัสดิ์, 2562: 43)

ฉันพยายามจดจ่อกับงานเพื่อเปลี่ยนโฟกัส บอกตัวเองว่าช่วยไม่ได้ที่ฉันเป็นผลิตผลของครอบครัวจีนที่ยึดธรรมเนียมประเพณีเป็นสรณะ

(ฤทัยวรรณ วงศ์สิรสวัสดิ์, 2562: 47-48)

ตอนที่ 5 ฉันไม่ได้ฆ่าเขานะ พบการใช้บทรำพึง 2 ครั้ง ได้แก่

ฉันเจ็บปวดเมื่อแม่คร่ำครวญว่าแม่ไม่ได้เลี้ยงลูกมาให้ฆ่ากันเองนั่นก็เรื่องหนึ่ง การต้องให้ปากคำกับตำรวจว่าเกิดอะไรขึ้นบ้างระหว่างเฮียเสริฐกับฉันก็เป็นความเจ็บปวดอีกแบบหนึ่ง

(ฤทัยวรรณ วงศ์สิรสวัสดิ์, 2562: 89)

ฉันเป็นผู้ต้องสงสัยหลักในคดีนี้แล้วเหรอ ตำรวจพูดเหรอหรือว่าพวกแกสรุปเอาเอง แล้วทำไมคนที่เราไม่รู้จักต้องเข้าไปถล่มไอจีลูกชายฉันด้วยบ้ากันใหญ่แล้ว

(ฤทัยวรรณ วงศ์สิรสวัสดิ์, 2562: 98)

ตอนที่ 9 ได้เวลาเปิดเผยความจริง พบการใช้บทรำพึง 1 ครั้ง ได้แก่

ในโลกมีความลับอยู่สองแบบ หนึ่งคือความลับของคนอื่นที่เราเก็บไว้ อีกหนึ่งคือความลับของตัวเราเอง ทั้งสองทำให้เรารู้สึกแน่นหน้าอกอยู่เนือง ๆ โดยเฉพาะเมื่อเรารู้ดีว่าความลับทั้งสองแบบนั้นหากเปิดออกไปแล้ว เราไม่พร้อมจะรับผลตามมา ความลับที่เกี่ยวกับฉันมากที่สุดก็คือ พอคริสไปสารภาพกับตำรวจเรื่องเธอเป็นคนเอาปืนนั้นไปขู่เฮียเสริฐแต่เธอกลับไม่ยิง แล้วเอามาโยนทิ้งไว้บนเตียงก่อนที่เธอจะเก็บข้าวของไปหาลูกชายที่ฮ่องกง สังคมก็เหวี่ยงความสงสัยกลับมาที่ฉัน ฉันต้องเป็นคนสุดท้ายที่เห็นหรือใช้ปืนนั้น

(ฤทัยวรรณ วงศ์สิรสวัสดิ์, 2562: 145-146)

ตอนที่ 15 นี่ฉันเลี้ยงลูกมายังไงกัน พบการใช้บทรำพึง 1 ครั้ง ได้แก่

ใครจะเชื่อเหม่เหมก็เชื่อไป ลูกชายฉัน ฉันเลี้ยงมากับมือ เต้ยไม่ฆ่าใครแน่ ๆ

(ฤทัยวรรณ วงศ์สิรสวัสดิ์, 2562: 207)

3) บทรำพึงของเหม่เหม พบทั้งสิ้น 1 ตอน มีรายละเอียดดังนี้

ตอนที่ 19 หนูจะปกป้องพ่อเอง พบการใช้บทรำพึง 1 ครั้ง ได้แก่

ทุกวันนี้เวลาหนูส่องกระจกหนูไม่เคยมองเห็นเด็กอายุ 18 ปีเลย เพราะตั้งแต่ชั้นประถมศึกษาปีที่หนึ่ง หนูก็ต้องดูแลผู้ใหญ่ตัวโตมาโดยตลอด หนูพูดเลยว่ามันเป็นงานหนักมากสำหรับบ่าเล็ก ๆ ของหนู... หลังจากนั้นเราสองคนพ่อลูกก็ไม่พูดถึงแม่อีกเลย... นาทีนี้กระจกในห้องนอนของหนูกำลังจะสะท้อนภาพลูกสาวที่ต้องทำอะไรก็ได้เพื่อช่วยให้พ่อของเธอปลอดภัย ไม่ว่าภัยนั้นจะมาจากไหน หนูสูดหายใจเต็มปอด บอกตัวเองว่า “กลัวที่ไหน”

(ฤทัยวรรณ วงศ์สิรสวัสดิ์, 2562: 245-247)

ทั้งนี้เมื่อพิจารณาลักษณะของบทรำพึงทั้งหมดข้างต้น พบว่ามีลักษณะสอดคล้องกับบทรำพึงที่ปรากฏในสื่อบันเทิงคดี ประเภทบทละครครบถ้วนทั้ง 4 ประการ ดังต่อไปนี้

ตารางที่ 1 ตารางแสดงลักษณะบทรำพึงที่ปรากฏโดยตัวละครหญิงในนวนิยายเรื่อง*เลือดข้นคนจาง*

ตอน	หน้า	ตัวละคร	ลักษณะบทรำพึง[5]			
			1	2	3	4
1	17	อาม่า	✓	✓ (เรา,ฉัน)	✓	✓
	30		✓	✓ (ฉัน)	✓	✓
	39-40		✓	✓ (ฉัน)	✓	✓
2	43	ภัสสร	✓	✓ (ฉัน)	✓	✓
	47-48		✓	✓ (ฉัน)	✓	✓
5	89	ภัสสร	✓	✓ (ฉัน)	✓	✓
	98		✓	✓ (ฉัน)	✓	✓
9	145-146	ภัสสร	✓	✓ (เรา,ฉัน)	✓	✓
15	207	ภัสสร	✓	✓ (ฉัน)	✓	✓
19	246-247	เหม่เหม	✓	✓ (หนู, เรา)	✓	✓
30	347	อาม่า	✓	✓ (อั๊ว)	✓	✓

จากตารางข้างต้นจะเห็นได้ว่าบทรำพึงที่ปรากฏโดยตัวละครหญิงทั้ง 3 ตัวในนวนิยายเรื่องนี้ล้วนมีลักษณะสอดคล้องกับบทรำพึงที่ปรากฏในบทละครทั่วไป อีกทั้งตัวละครทุกตัวมีความต้องการที่จะเล่าเรื่องผ่านมุมมองของตนเอง จึงปรากฏลักษณะการใช้ภาษาที่สอดคล้องกับกฎเกณฑ์ของทฤษฎีภาษาเชิงโครงสร้าง กล่าวคือ การใช้สรรพนามบุรุษที่หนึ่งในการเล่าเรื่อง เพื่อแสดงความหมายในมุมมอง และความเป็นเจ้าของเรื่องของตัวละครนั้น ๆ อีกทั้งภาษาที่ปรากฏในสารยังมุ่งสื่อความหมายทั้งความคิด และความรู้สึกของตัวละครผ่านวัจนลีลาแบบเป็นกันเอง (casual style) ซึ่งเป็นรูปแบบภาษาที่ใช้พูดในโอกาสที่ไม่เป็นทางการ ไม่มีพิธีรีตอง โดยมักใช้พูดกับบุคคลที่มีระดับเท่าเทียมกันหรือคุ้นเคย โครงสร้างประโยคไม่ซับซ้อน ส่งผลให้ผู้รับสารสามารถสัมผัสอารมณ์ของตัวละครได้ง่าย และสะท้อนให้เห็นถึงคุณลักษณะของตัวละครได้เด่นชัดยิ่งขึ้น

อภิปรายและสรุปผลการวิจัย

บทรำพึงเป็นกลวิธีการประพันธ์ในนวนิยายเรื่องเลือดข้นคนจาง ซึ่งผู้ประพันธ์เจตนาเลือกใช้เพื่อประโยชน์สำหรับสื่อสารแก่ผู้อ่านดังจะเห็นได้จากการปรากฏเป็นระยะ ๆ ในหลายตอนของ

[5] ลักษณะสำคัญของบทรำพึง 4 ประการ ได้แก่ 1. ตัวละครมีสติ (conscious) ในขณะสื่อสาร 2. ตัวละครสื่อสารโดยใช้สรรพนามบุรุษที่หนึ่ง และใช้ภาษาพูด 3. ตัวละครสื่อสารกับตนเอง มิใช่สื่อสารกับตัวละครตัวอื่น หรือกล่าวอีกอย่างหนึ่งว่าตัวละครเป็นทั้งผู้ส่งสารและผู้รับสารในขณะเดียวกัน และ 4. เนื้อหาสารคือความคิด หรือความรู้สึกของตัวละครที่ผู้แต่งต้องการเปิดเผยให้ผู้รับสารรับรู้

นวนิยาย เมื่อมีการดัดแปลงข้ามสื่อจากตัวบทต้นทางที่เป็นละครโทรทัศน์ กลายมาเป็นตัวบทปลายทางที่เป็นนวนิยาย บทร้องมีบทบาทอย่างยิ่งสำหรับความเข้าใจตัวละครของผู้อ่าน อีกทั้งยังส่งเสริมเอกภาพของเรื่องให้ชัดเจนมากยิ่งขึ้นอีกด้วย ดังนี้

1) บทร้องมีหน้าที่เปิดเผยภูมิหลังของตัวละคร

บทร้องที่ปรากฏในนวนิยายเรื่องเลือดข้นคนจาง มีส่วนสำคัญช่วยให้ผู้อ่านรู้จักภูมิหลังและรู้ใจตัวละครมากยิ่งขึ้น อันเป็นองค์ประกอบสำคัญในการอธิบายการกระทำที่เกิดขึ้นของตัวละคร ทั้งนี้จะเห็นได้ว่าตัวละครผู้หญิงทั้ง 3 ตัว ล้วนปรากฏบทร้องที่พรรณนาถึงภูมิหลังชีวิตของตนเอง เป็นอดีตที่เกิดขึ้นซึ่งไม่ได้เป็นเนื้อหาหลัก หากแต่มีความสัมพันธ์กับการดำเนินเรื่องและเป็นรากฐานของความประพฤติ และการกระทำของตัวละครในเรื่อง เช่น

> เราเคยเป็นลูกจ้างต๊อกต๋อยในร้านอาหารโรงแรม และเราก็สร้างเนื้อสร้างตัวด้วยความมานะโดยมีลูกชายลูกสาวเป็นหัวเรี่ยวหัวแรง ความสุขของฉันมาจากความรักความกลมเกลียวของลูกหลาน
>
> (ฤทัยวรรณ วงศ์สิรสวัสดิ์, 2562: 17)

ในบทร้องของอาม่านี้แสดงให้เห็นถึงการก่อร่างสร้างตัวของผู้หญิงจีนรุ่นแรกที่อพยพเข้ามาในผืนแผ่นดินไทย โดยมีอาชีพลูกจ้างในธุรกิจโรงแรม ซึ่งผู้แต่งเลือกใช้คำว่า “ต๊อกต๋อย” อันแสดงให้เห็นถึงความต้อยต่ำ การตกเป็นเบี้ยล่าง และความยากจน กระทั่ง “สร้างเนื้อสร้างตัว” มีธุรกิจโรงแรมเป็นของตนเอง โดยมี “ลูกชายลูกสาว” เป็นกำลังหลักของครอบครัว นอกจากนี้ในบทร้องอีกตอนหนึ่งยังมีข้อความว่า “ฉันเองไม่เห็นด้วยเรื่องเด็ก ๆ พูดจาไม่ไว้หน้าผู้ใหญ่ ฉันโตมาในยุคที่ลูกไม่เถียงพ่อแม่” (ฤทัยวรรณ วงศ์สิรสวัสดิ์, 2562: 30) ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงการเลี้ยงดูของครอบครัวช่วงวัยเยาว์ของอาม่าที่ต้องปฏิบัติตามที่ผู้ใหญ่สอน สอดคล้องกับงานวิจัยของจุฑาลักษณ์ จันทวงษ์ ภันทิลา กนกาวลี และขวัญชนก นัยจรัญ (2563 : 249) ซึ่งสรุปว่า ปราณี จิระอนันต์ เป็นสตรีจีนที่อพยพเข้ามาตั้งถิ่นฐานในเมืองไทยพร้อมครอบครัวตั้งแต่ยังเด็ก ปราณีถูกเลี้ยงดูมาในสภาพสังคมของคนจีนโดยพ่อแม่ที่เป็นจีนแท้จึงยึดมั่นในขนบธรรมเนียมแบบคนจีนอย่างเคร่งครัด

สำหรับตัวละครเอกของนวนิยายเรื่องนี้ คือ ภัสสร ในบทร้องของตัวละครก็ได้ให้ภูมิหลังของการเลี้ยงดูของครอบครัวเช่นเดียวกัน ซึ่งข้อความของบทร้องนี้สะท้อนให้เห็นถึงการถูกกดทับของลูกสาวในครอบครัวจีนที่ย่อมได้รับการให้คุณค่าน้อยกว่าลูกชาย โดยปรากฏผ่านกิจวัตรทั่วไปในครอบครัว เช่น

> ตั้งแต่เมื่อไหร่นะที่ฉันรู้สึกว่าฉันเติบโตมาด้วยตนเองในบ้านที่ให้ความสำคัญหรือเชิดชูผู้ชายมากกว่าผู้หญิง ที่บ้านของฉัน บนราวตากผ้ามีกางเกงในผู้ชายตากอยู่ที่บนราวบนและกางเกงในผู้หญิงตากอยู่ราวล่างสุด ทั้ง ๆ ที่กางเกงในผู้หญิงสวยกว่า
>
> (ฤทัยวรรณ วงศ์สิรสวัสดิ์, 2562: 43)

บทรำพึงที่ยกมานี้แสดงให้เห็นชัดเจนในเรื่องการปลูกฝังค่านิยมของครอบครัว และการให้คุณค่าของลูกสาวในครอบครัวคนไทยเชื้อสายจีนซึ่งเป็นรองกว่าลูกชาย บทรำพึงดังกล่าวนอกจากจะแสดงให้เห็นการกดทับแล้ว ยังสะท้อนให้เห็นถึงหน้าที่ของสตรีในครอบครัวที่มีหน้าที่รับผิดชอบงานบ้านงานเรือนอีกด้วย กระนั้นภัสสรได้ให้เหตุผลอันเป็นเครื่องบรรเทาความอึดอัดใจของตนว่า “บอกตัวเองว่าช่วยไม่ได้ที่ฉันเป็นผลิตผลของครอบครัวจีนที่ยึดธรรมเนียมประเพณีเป็นสรณะ” (ฤทัยวรรณ วงศ์สิรสวัสดิ์, 2562: 48) สังเกตได้ว่าผู้เขียนเลือกใช้คำว่า “ผลิตผล” “ธรรมเนียม” และ “ประเพณี” ซึ่งล้วนเป็นคำที่แสดงให้เห็นถึงความต่อเนื่องของระยะเวลาที่ต้องอยู่ภายใต้สภาวการณ์ดังกล่าว อีกทั้งยังมิอาจเปลี่ยนแปลงได้ง่าย สอดคล้องกับงานวิจัยของจุฑาลักษณ์ จันทวงษ์ ภันทิลา กนกาวลี และขวัญชนก นัยจรัญ (2563 : 251) ซึ่งระบุว่า ภัสสร สุริยไพโรจน์ มีสถานภาพลูกมีบทบาทในการดูแลงานบ้าน อีกทั้งธนสิน ชุตินธรานนท์ และสุกัญญา สมไพบูลย์ (2563: 193) ได้สรุปไว้ว่า “เหตุการณ์ต่าง ๆ สะท้อนให้เห็นถึงความอยุติธรรมที่ภัสสรถูกกระทำอย่างต่อเนื่องจากคนในครอบครัว ไม่ว่าจะเป็นบิดามารดาที่กระทำต่อตัวเธอในเหตุการณ์สำคัญของชีวิต หรือแม้กระทั่งการใช้ชีวิตประจำวันตั้งแต่วัยเด็กที่ภัสสรจำต้องจำใจจำยอมก้มหน้ารับชะตากรรมเพียงเพราะเป็นสตรีเพศในครอบครัวคนไทยเชื้อสายจีน”

ตัวละครหญิงอีกตัวหนึ่งซึ่งเป็นสายเลือดของตระกูลจิระอนันต์ คือ เหม่เหม พบว่าในบทรำพึงของตัวละครนี้ก็ได้กล่าวถึงภูมิหลังของตัวละครที่มีครอบครัวไม่สมบูรณ์ เนื่องจากเมธ บิดาของเธอนั้นเป็นพ่อเลี้ยงเดี่ยว ด้วยเหตุนี้เหม่เหมจึงผูกพันกับบิดาอย่างมาก อีกทั้งเมื่อบิดาไม่เข้มแข็งไม่สามารถเป็นเสาหลักให้ครอบครัวได้ เหม่เหมจึงต้องรับภาระหน้าที่นั้นตั้งแต่เยาว์วัย ดังข้อความในบทรำพึง เช่น

> หนูก็ต้องดูแลผู้ใหญ่ตัวโตมาโดยตลอด หนูพูดเลยว่ามันเป็นงานหนักมากสำหรับบ่าเล็ก ๆ ของหนู... ตั้งแต่แม่ไม่อยู่กับเรา หนูเริ่มเข้าใจว่าทำไมป๊าต้องกินยาคลายเครียดเป็นประจำ
>
> (ฤทัยวรรณ วงศ์สิรสวัสดิ์, 2562: 245-246)

บทรำพึงนี้แสดงให้เห็นชัดเจนว่าเหม่เหมกำพร้าแม่ตั้งแต่เล็ก ต้องทำหน้าที่ในฐานะลูก ในขณะเดียวกันก็ต้องทำหน้าที่ดูแลพ่อแทนแม่อีกด้วย ดังนั้นเมื่อครอบครัวเหลืออยู่เพียงสองคน เหม่เหมจึงต้องพยายามทุกวิถีทางที่จะดูแล และรักษาพ่อของตนไว้ให้ดีที่สุด จุฑาลักษณ์ จันทวงษ์ ภันทิลา กนกาวลี และขวัญชนก นัยจรัญ (2563 : 253) ซึ่งระบุสถานภาพของเหม่เหมว่า เหม่เหมมีสถานภาพลูก เหม่เหมต้องคอยดูแลและปกป้องพ่อมาโดยตลอดเนื่องจากเมธมีโรคประจำตัว ในขณะที่ สัณหกฤษณ์ บุญช่วย และจตุพร ธีราภรณ์ (2562: 187) ระบุว่า ภายในครอบครัวที่แท้จริงของเหม่เหมมีลักษณะพ่อเลี้ยงเดี่ยวทำให้เหม่เหมกลายเป็นประชากรที่ควรให้ความสนใจเป็นพิเศษ อาจไม่มีกิจกรรมสร้างความสัมพันธ์ หรือพันธะในครอบครัวมากนัก จะทำให้เด็กและเยาวชนเหล่านั้นมีพฤติกรรมเบี่ยงเบนได้... เหม่เหมคิดแล้วว่าไม่ต้องการให้พ่อของตนได้รับโทษทางอาญาจึงพยายามหาวิธีการและเทคนิคต่าง ๆ ในการโยนความผิดไปให้ผู้อื่น

กล่าวได้ว่าบทรำพึงของตัวละครหญิงในนวนิยายเรื่องนี้ มีส่วนสำคัญอย่างยิ่งในการสร้างความหมายเพื่อให้เกิดความเข้าใจภูมิหลังของตัวละคร เปรียบเสมือนคำใบ้ในสัญนิยมที่ซ่อนรหัสตัวตนและความเป็นตัวละครเอาไว้รอให้ผู้อ่านมาท้าทายไขรหัสให้ถูกต้อง ทั้งนี้จะเห็นได้ว่างานวิจัยที่ศึกษาสถานภาพ ลักษณะ ตลอดจนบทบาทของตัวละครหญิงทั้งหลายต่างก็พึ่งพาอาศัยบทรำพึงของตัวละครในนวนิยายเพื่อทำความรู้จัก และเพื่อให้สามารถวิเคราะห์ตัวละครได้อย่างลึกซึ้ง ดังนั้นบทรำพึงจึงนับเป็นกลวิธีการประพันธ์นวนิยายไทยอันแยบคายที่ผู้ประพันธ์สามารถเลือกใช้ได้ตามความประสงค์ กระนั้นการใช้บทรำพึงจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องพิจารณาลักษณะสำคัญให้ครบถ้วน 4 ประการ เพื่อให้บทรำพึงนั้นมีความสมบูรณ์ และถ่ายทอดเนื้อหาได้ตามเจตนารมณ์ ส่วนความยาวของบทรำพึง มิได้มีสูตรสำเร็จที่จำกัดไว้ หากแต่การใช้บทรำพึงก็ควรกระชับ ไม่เยิ่นเย้อ และสื่อสารได้ครอบคลุมทั้งความคิด และความรู้สึกที่ผู้ประพันธ์ต้องการเปิดเผยให้ผู้อ่านได้รับรู้ และเข้าใจ

2) บทรำพึงมีหน้าที่ส่งเสริมเอกภาพความคิดของเรื่อง

เรื่อง*เลือดข้นคนจาง* เป็นการตั้งชื่อเรื่องโดยใช้ภาพพจน์แบบวิภาษ[6] (oxymoron) เพื่อสื่อสารความคิดของเรื่องอย่างเป็นรูปธรรม การใช้คำว่า “ข้น” ในคำว่า “เลือดข้น” ซึ่งเป็นคำคู่ตรงข้ามกับ “จาง” ในคำว่า “คนจาง” สนับสนุนให้ความคิดของเรื่องว่าด้วยการยึดถือความเป็นครอบครัวทางสายเลือดอย่าง “เข้มข้น” อันเป็นผลจากธรรมเนียมประเพณี กระทั่ง “เจือจาง” สายสัมพันธ์ และความจริงของสมาชิกในครอบครัว ส่งผลให้ครอบครัวระส่ำระสาย และเกิดกระทบกระทั่งกัน ความคิดนี้นอกจากจะปรากฏในเนื้อเรื่องแล้ว บทรำพึงของตัวละครก็มีส่วนสำคัญที่จะส่งเสริมเอกภาพความคิดของเรื่องข้างต้นให้แจ่มแจ้ง เช่น

> ฉันมองเข้าไปในหัวใจตัวเอง นี่ฉันกับสุกิจทำอะไรลงไป เงินวางใส่หินหินบิ่น <u>เงินวางใส่เลือดเลือดจาง</u> <u>เงินเปลี่ยนได้ทุกอย่างแม้แต่ครอบครัว</u> ฉันจำข้อความนี้มาจากไหนกัน ทำไมมันดังก้องในใจฉัน
>
> (ฤทัยวรรณ วงศ์สิรสวัสดิ์, 2562: 39-40)

บทรำพึงของอาม่าข้างต้นซึ่งปรากฏในตอนที่หนึ่งของนวนิยายเปรียบเสมือนการเกริ่นการณ์[7] (foreshadowing) ที่ส่งเสริมเอกภาพความคิดของเรื่อง โดยเฉพาะข้อความว่า “เงินวางใส่เลือดเลือดจาง” และ “เงินเปลี่ยนได้ทุกอย่างแม้แต่ครอบครัว” การ “เปลี่ยน” ที่สัมพันธ์กับความคิดของเรื่องอันเป็นผลจากมรดก หรือ “เงิน” อันเกิดขึ้นอย่างถูกต้องตามธรรมเนียมประเพณีแห่งสาย “เลือด” นั้น ส่งผลกระทบต่อสายสัมพันธ์ของ “ครอบครัว” ดังที่ปรากฏเหตุการณ์ต่าง ๆ ตามมาในตอนต่อ ๆ ไปว่าด้วยการทะเลาะเบาะแว้งจากสาเหตุการจัดสรรมรดกที่ยุติธรรมตามธรรมเนียมหากแต่อยุติธรรมตามความจริง รวมไปถึงเหตุฆาตกรรมอันมีสมาชิกในครอบครัวเป็นฆาตกร ทั้งหมดนี้ล้วนส่งผลให้ในตอนสุดท้ายของเรื่อง หรือตอนที่สามสิบ อาม่าจึงมีบทรำพึงเพื่อสรุป

---

[6] สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา (2549: 40) อธิบายว่า วิภาษ (Oxymoron) คือภาพพจน์ที่เกิดจากการใช้คำที่มีความหมายขัดแย้งกันนำมาคู่กันได้อย่างกลมกลืน

[7] พจนานุกรมศัพท์วรรณกรรมอังกฤษ-ไทย ฉบับราชบัณฑิตยสถาน อธิบายว่า การเกริ่นการณ์ (foreshadowing) คือ กลวิธีของการใบ้หรือให้เค้าเงื่อนที่แนะผู้อ่านเตรียมรับทราบเหตุการณ์ที่จะเกิดขึ้นภายหน้า (ราชบัณฑิตยสถาน, 2545: 187)

ความซ้ำอีกครั้งหนึ่งว่า

> อากงเอ๊ย... ลื้ออยู่บนนั้นสบายดีหรือเปล่า ลื้อมองลงมาเห็นพวกเราทะเลาะกัน แตกแยกกัน มีคนตาย มีคนติดคุก มีคนเจ็บปวดแต่ไม่พูด ทำไมลื้อช่วยอะไรพวกเราไม่ได้เลย ทำไมบรรพบุรุษของเราไม่ช่วยอะไรเลย
>
> (ฤทัยวรรณ วงศ์สิรสวัสดิ์, 2562: 347)

บทรำพึงนี้แสดงให้เห็นผลลัพธ์ของการให้ความสำคัญกับ “เลือด” อันหมายถึงลำดับการสืบเชื้อสายของวงศ์ตระกูล ซึ่งก่อให้เกิดผลกระทบมากมายตามมา ได้แก่ “ทะเลาะกัน” “แตกแยกกัน” “มีคนตาย” “มีคนติดคุก” และ “มีคนเจ็บปวดแต่ไม่พูด” อีกทั้งเมื่อเกิดปัญหาต่าง ๆ เหล่านี้แล้ว “บรรพบุรุษของเราก็ไม่ช่วยอะไรเลย” รวมถึงตัวสามีของอาม่าที่เป็นส่วนหนึ่งของสาเหตุก็กลับกลายเป็นว่า “ทำไมลื้อช่วยอะไรพวกเราไม่ได้เลย” ทั้งหมดนี้ล้วนส่งเสริมความคิดของเรื่องให้มีเอกภาพเป็นรูปธรรม จะเห็นว่าเมื่อใดที่ครอบครัวยึดมั่นในสายเลือดเป็นที่ตั้งโดยปราศจากการพิจารณาความเป็นมนุษย์ และความสัมพันธ์ของสมาชิกในครอบครัว เมื่อนั้น “เลือดข้น” ย่อมทำให้ “คนจาง” และความสูญเสียที่เกิดขึ้นล้วนประเมินค่ามิได้

กล่าวได้ว่ากลวิธีการประพันธ์โดยใช้บทรำพึงในตอนเปิดเรื่อง (ตอนที่หนึ่ง) และตอนปิดเรื่อง (ตอนสุดท้าย) นับเป็นกุศโลบายของผู้ประพันธ์อย่างแยบยลที่จะส่งเสริมเอกภาพความคิดของเรื่องให้ปรากฏชัดเจน ทั้งนี้จะสังเกตได้ว่าบทรำพึงดังกล่าวผู้ประพันธ์จงใจนำเสนอผ่านตัวละครอาม่า ซึ่งเป็นสตรีผู้อาวุโสที่สุดของเรื่อง ทั้งนี้เพราะอาม่าเป็นตัวแทนของสตรีจีนที่ยึดมั่นธรรมเนียมประเพณีอย่างมั่นคง ดังนั้นการตระหนักรู้ และบทเรียนของอาม่าในตอนท้ายเรื่องจึงมีพลัง และสามารถเป็นแบบอย่างต่อสตรีรุ่นหลังได้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในสังคมครอบครัวไทยเชื้อสายจีนที่ยึดถือเรื่องลำดับขั้นอาวุโส ดังนั้นบทรำพึงของอาม่าจึงมิใช่เรื่องบังเอิญ แต่มีเหตุผลรองรับการปรากฏขึ้นทั้งด้านเนื้อหาของบทรำพึง ตลอดจนตำแหน่งที่ปรากฏ

จากการศึกษาบทรำพึงที่ปรากฏในนวนิยายเรื่อง*เลือดข้นคนจาง* ซึ่งนำเสนอผ่านตัวละครสตรีทั้ง 3 รุ่น ผู้เป็นสายเลือดของตระกูลจิระอนันต์ สรุปได้ว่าบทรำพึงเป็นกลวิธีการประพันธ์นวนิยายไทย ที่มิเพียงแสดงความคิด และความรู้สึกของตัวละครเท่านั้น หากแต่มีหน้าที่ใหม่เพิ่มเติมกล่าวคือ การเปิดเผยภูมิหลังของตัวละคร และการส่งเสริมเอกภาพความคิดของเรื่อง บทรำพึงมีส่วนสำคัญในการศึกษาตัวละคร โดยเฉพาะอย่างยิ่งในประเด็นว่าด้วยสถานะ บทบาท ตลอดจนลักษณะนิสัยของตัวละคร ดังที่ปรากฏชัดเจนว่าคุณลักษณะของตัวละครหญิงในนวนิยายเรื่องนี้ ได้แก่ อาม่า ภัสสร และเหม่เหม ล้วนมีที่มาที่ไปสอดคล้อง และสามารถอธิบายเชื่อมโยงได้จากบทรำพึงของตัวละครทั้งสามตัวอย่างเป็นรูปธรรม ดังนั้นในการประพันธ์บันเทิงคดีประเภทนวนิยาย บทรำพึงจึงเป็นกลวิธีการนำเสนอรูปแบบหนึ่งที่ผู้ประพันธ์สามารถเลือกใช้ได้อย่างมีประสิทธิภาพ

ข้อเสนอแนะในการวิจัยครั้งถัดไป

1) ควรมีการศึกษาบทรำพึงที่ปรากฏผ่านตัวละครชาย และตัวละครอื่น ๆ ในเรื่องนอกเหนือจากอาม่า ภัสสร และเหม่เหม เนื่องจากเมื่อพิจารณาจะเห็นว่าจำนวนตอนในนวนิยายเรื่อง *เลือดข้นคนจาง* ที่เป็นข้อมูลสำหรับการวิจัยครั้งนี้มีเพียง 11 ตอน จากจำนวนทั้งสิ้น 30 ตอน

2) ควรศึกษาเพิ่มเติมว่าในนวนิยายไทยเรื่องอื่น ๆ ที่ประพันธ์ขึ้นตั้งแต่ระหว่างปีพุทธศักราช 2458 ถึงปัจจุบัน ปรากฏการกลวิธีการประพันธ์ด้วยบทรำพึงหรือไม่ อย่างไร

ข้อเสนอแนะในการนำไปใช้ประโยชน์

ผู้สนใจสามารถนำกลวิธีการประพันธ์บทรำพึงไปใช้สร้างสรรค์บันเทิงคดีประเภทเรื่องสั้นและนวนิยายได้ เนื่องจากบทรำพึงมีหน้าที่หลากหลาย และมิได้มีสูตรสำเร็จ ดังนั้นการทดลองใช้บทรำพึงเพื่อการสร้างสรรค์จะมีส่วนสำคัญทำให้ผลงานแวดวงบรรณพิภพมีแนวทางการประพันธ์ที่หลากหลาย และมีรูปแบบการเล่าเรื่องที่น่าสนใจเพิ่มมากขึ้น

รายการอ้างอิง

กาญจนา แก้วเทพ. (2557). **ศาสตร์แห่งสื่อและวัฒนธรรมศึกษา**. กรุงเทพฯ: ภาพพิมพ์.

กุลวดี มกราภิรมย์. (2552). **การละครตะวันตก: สมัยคลาสสิก-สมัยฟื้นฟูศิลปวิทยา**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

จุฑาลักษณ์ จันทวงษ์, ภันทิลา กนกาวลี และขวัญชนก นัยจรัญ. (2563). เลือดข้นคนจาง: การวิเคราะห์สถานภาพและบทบาทของตัวละครที่ส่งผลกระทบต่อความคิดของสตรีในครอบครัวคนจีนพลัดถิ่น. **วารสารวิจัยราชภัฏพระนครสาขามนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์**. 15(2), 245-262.

ตรีศิลป์ บุญขจร. (2542). **นวนิยายกับสังคมไทย (2475-2500)**. กรุงเทพฯ: โครงการตำราคณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์. (2546). สุนทรียนิเทศศาสตร์: เอกภาคในทวิภาคแห่งองค์ความรู้การสื่อสาร. ใน ถิรนันท์ อนวัช ศิริวงศ์ และคณะ. **สุนทรียนิเทศศาสตร์ การศึกษาสื่อสารการแสดงและสื่อจินตคดี**. (น. 3-58). กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ธงชัย แซ่เจี่ย. (2562). **ขนบกับนวลักษณ์ในรหัสคดีไทย เรื่องเลือดข้นคนจาง**. การประชุมวิชาการระดับชาติครั้งที่ 11. (น.1011-1019). นครปฐม: มหาวิทยาลัยราชภัฏนครปฐม.

ธนสิน ชุตินธรานนท์ และสุกัญญา สมไพบูลย์. (2563). **ศักดิ์ศรีสตรีในนวนิยายไทยเรื่องเลือดข้นคนจาง**. การประชุมวิชาการราชภัฏรัฐศาสตร์และรัฐประศาสนศาสตร์ ครั้งที่ 3. (น.188-198). ภูเก็ต: มหาวิทยาลัยราชภัฏภูเก็ต.

บุญเหลือ เทพยสุวรรณ, หม่อมหลวง. (2511). **แนะแนวทางการศึกษาวิชาวรรณคดี**. กรุงเทพฯ: [ม.ป.ท.].

ปราณี กุลละวณิชย์ และคณะ. (2544). **ภาษาทัศนา**. กรุงเทพฯ: โครงการเผยแพร่ผลงานวิชาการคณะอักษรศาสตร์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2545). **พจนานุกรมศัพท์วรรณกรรม อังกฤษ-ไทย**. กรุงเทพฯ: อรุณการพิมพ์.
ฤทัยวรรณ วงศ์สิรสวัสดิ์. (2562). **เลือดข้นคนจาง**. กรุงเทพฯ: มติชน.
วิภา กงกะนันทน์. (2561). **กำเนิดนวนิยายในประเทศไทย ประวัติวรรณคดีไทยสมัยใหม่**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย.
สมเกียรติ รักษ์มณี. (2558). **การแต่งนวนิยาย**. กรุงเทพฯ: ประยูรสาส์นไทยการพิมพ์.
สัณหกฤษณ์ บุญช่วย และจตุพร ธิราภรณ์. (2562). การศึกษาพฤติกรรมการกระทำความผิดของเด็กและเยาวชนผ่านบทละครเรื่อง “เลือดข้นคนจาง”. **วารสารวิชาการอาชญาวิทยาและนิติวิทยาศาสตร์ โรงเรียนนายร้อยตำรวจ**. 5(1), 176-191.
สำนักงานราชบัณฑิตยสภา. (2563). **พจนานุกรมศัพท์นิเทศศาสตร์ ฉบับราชบัณฑิตยสภา**. กรุงเทพฯ: ธนอรุณการพิมพ์.
สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา. (2549). **เจิมจันทน์กังสดาล ภาษาวรรณศิลป์ในวรรณคดีไทย**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: โครงการเผยแพร่ผลงานวิชาการ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
สุภางค์ จันทวานิช. (2554). **วิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
อิงอร สุพันธุ์วณิช. (2548). **นวนิยายนิทัศน์**. กรุงเทพฯ: แอคทีฟ พริ้นท์.
อิงอร สุพันธุ์วณิช. (2554). **ผู้หญิงกับสังคม ภาพสะท้อนจากวรรณกรรม**. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
Flick, Uwe. (2014). **An Introduction to Qualitative Research**. 5th edition. London: Sage.
Lawrence, W. Hugenberg and Mark, J. Schaegermeyer. (2009). Soliloquy as Self-disclosure. **Quarterly Journal of Speech**. 69(2), 180-187.
Merriam, Sharan and Tisdell, Elizabeth. (2016). **Qualitative Research: A Guide to Design and Implementation**. San Francisco: Jossey-Bass.
Petrovici, Iasmina. (2016). **The Role of Aesthetic Communication in Advertising**. The European Proceedings of Social and Behavioural Science, April 12-17, 2016. World Lumen Congress. Logos Universality Mentality Education Novelty. Romania, Iasi & Suceava.
Saussure, Ferdinand. (2020). **Course in General Linguistics**. 11th edition. London: Bloomsbury.
Stock, Brian. (2018). **Augustine’s Inner Dialogue: The Philosophical Soliloquy in Late Antiquity**. Cambridge: Cambridge University Press.
Thorlacius, Lisbeth. (2002). A Model of Visual, aesthetic Communication Focusing on Websites. **Digital Creativity**. 13(2), 85-98.