บทที่ 1

ความสัมพันธ์ระหว่างนวนิยายกับภาพยนตร์

นวนิยายกับภาพยนตร์-วรรณกรรมกับศิลปะแขนงอื่น

เมื่อกล่าวถึงการเปรียบเทียบความสัมพันธ์ระหว่างนวนิยายกับภาพยนตร์ สิ่งที่ไม่อาจจะละเลยได้ก็คือทั้งสองต่างก็เป็นศิลปะต่างแขนงกัน ซึ่งมีความเกี่ยวข้องกันเนื่องด้วยเป็นความสัมพันธ์ของวรรณกรรมกับศิลปะแขนงอื่นๆ ทั้งนี้และทั้งนั้นในฐานะที่เป็นสาขาหนึ่งของวรรณคดีเปรียบเทียบ ที่ไม่เพียงแต่จำกัดการเปรียบเทียบวรรณกรรมในชาติของตนกับชาติอื่นๆ แต่ยังมีแนวทางที่กว้างไกล สามารถนำหลักการอื่นๆ มาเป็นแนวทางได้อีกด้วย วิถีทางหนึ่งที่สามารถขจัดการจำกัดขอบเขตที่อยู่เพียงแต่ในชนชาติตน ก็คือการเข้าใจและยอมรับวัฒนธรรมที่หลากหลายของชนชาติอื่น ๆ และยิ่งไปกว่านั้นก็คือ การเปิดใจให้กับความสัมพันธ์ระหว่างวรรณกรรมกับกิจกรรมอื่นๆ ของมนุษย์[1]

ดังนั้นในการเปรียบเทียบความสัมพันธ์ของวรรณกรรมกับศิลปะแขนงอื่นๆ จึงสามารถนำหลักการของศิลปะแขนงนั้นเข้ามาวิเคราะห์ด้วย "ในแง่ของการตรวจหาความสัมพันธ์นั้นเป็นเนื้อหาที่ไม่มีขีดจำกัด ข้อจำกัดเพียงอย่างเดียวก็เห็นจะได้แก่ความรู้และเวลาของบุคคลนั้นๆ อย่างไรก็ตาม แนวทางที่การศึกษาเปรียบเทียบระหว่างวรรณกรรมและศิลปะนำมาใช้นั้นดูเหมือนว่าจะสามารถแบ่งออกได้ในขั้นต้นเป็น 3 ประเภทด้วยกันคือ ความสัมพันธ์ของรูปแบบและเนื้อหา อิทธิพลและการสังเคราะห์ ซึ่ง สุธา ศาสตรี ได้อธิบายโดยละเอียดถึงลักษณะทั้งสามประการดังนี้

1. ความสัมพันธ์ระหว่างรูปแบบและเนื้อหา เป็นหัวข้อกว้างรวมปัญหาเรื่องลีลาการแต่ง วิธีการ เนื้อเรื่องและความคิด การศึกษาส่วนใหญ่เป็นเรื่องของรูปแบบ และส่วน

---

[1] Owen A. Aldridge, editor, " The Purpose and Perspectives of Comparative Literature" in Comparative Literature : Matter and Method, (Urbana: University of Illinois Press, 1969), p.1.

ประกอบทั้งหลายที่รวมกันเข้าเป็นรูปแบบ เป็นการวิเคราะห์และความพยายามหาขอบเขตของศิลปะแต่ละอย่างในการเสนอเนื้อหาเดียวกัน

2. การศึกษาอิทธิพล เป็นการสืบหาที่มาของทฤษฎีและวิธีการในวรรณกรรมซึ่งรับมาจากงานศิลปะชิ้นใดชิ้นหนึ่งหรือศิลปินคนใดคนหนึ่งโดยเฉพาะ

3. การสังเคราะห์ (synthesis) ได้แก่ การใช้ศิลปะหลายอย่างในการเสนอหรือการแสดงครั้งหนึ่ง เช่น บัลเล่ต์ใช้ศิลปะการร่ายรำ การดนตรี การออกแบบเครื่องแต่งตัวรวมกัน ความสำเร็จของการเสนอจึงต้องขึ้นอยู่กับความสามารถที่จะประสานศิลปะต่าง ๆ ให้แสดงคุณลักษณะที่ต้องการ อัตราส่วนหรือน้ำหนักของศิลปะหนึ่งอาจมากหรือน้อยกว่าศิลปะอื่น การวิจารณ์จะทำได้ก็เมื่อมีประสบการณ์ของการแสดงนั้นๆ เช่น ฟังโอเปร่า ดูละครรำ ในเรื่องของการสังเคราะห์ ส่วนที่พอจะเกี่ยวข้องกับวรรณคดีเปรียบเทียบคือ การใช้วรรณกรรมประกอบกับศิลปะอื่นในการเสนองานประเภทสังเคราะห์ เช่น การร้องประกอบดนตรี ความงามของบทร้องมีส่วนสำคัญและจำเป็นในการแสดงนั้นเพียงไร ในการแสดงละครรำ บทละครที่แต่งอย่างเร้าอารมณ์ มีความสำคัญต่อการแสดงมากกว่าบทละครที่เพียงแต่เล่าเรื่องหรือไม่ สุธา ศาสตรี กล่าวถึงความสัมพันธ์ระหว่างวรรณกรรมกับศิลปะในแง่ของการสังเคราะห์ในประเทศไทยว่า การสังเคราะห์นั้นมีสองทาง คือกรณีที่ใช้วรรณคดีเป็นหลักและใช้ศิลปะอื่นเป็นหลัก ตัวอย่างเช่น การแหล่เทศน์ นั้นมีถ้อยคำเป็นหลัก ส่วนทางนาฏศิลป์ มีท่ารำเป็นศิลปะหลัก นอกจากนั้นในประเทศไทยยังมีการสังเคราะห์ที่ไม่รวมเข้าเป็นเอกภาพที่แท้จริงอีกด้วย นั่นก็คือ การร้องประกอบดนตรี เช่น ในเพลงไทยเดิมส่วนใหญ่มักจะใช้เนื้อร้องซึ่งตัดตอนมาจากวรรณคดี ซึ่งในการประเมินคุณค่าของศิลปะในแต่ละฝ่ายนั้นมีอิสระแก่กันเพราะสามารถผสมผสานปรับให้เข้ากันได้นั่นเอง[2]

นวนิยายและภาพยนตร์ที่สร้างจากนวนิยาย มีความสัมพันธ์กันในระดับรูปแบบและเนื้อหา คือต่างก็เป็นศิลปะต่างแขนง ที่นำเสนอเนื้อหาเดียวกัน แต่อย่างไรก็ตามต่างก็มีวัตถุประสงค์ในการนำเสนอและข้อจำกัดที่แตกต่างกัน ทว่าหากวิเคราะห์จากถ้อยคำของ สุธา ศาสตรี จะพบว่า ศิลปะภาพยนตร์มีฐานะเป็นงานสังเคราะห์ เนื่องจากภาพยนตร์เป็นศิลปะผสมที่รวมศิลปะหลากหลายแขนงเข้าไว้ด้วยกัน เพราะเป็นการใช้ศิลปะหลายอย่างในการแสดงครั้งหนึ่งไม่ต่างไปจากละคร หรือโอเปร่า ไม่ว่าจะเป็นการแสดง หรือดนตรี และ

---

[2] สุธา ศาสตรี, วรรณคดีเปรียบเทียบ. (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ไทยวัฒนาพาณิชย์, 2525), หน้า 48-52.

ยิ่งในฐานะที่จะศึกษาในแง่วรรณคดีเปรียบเทียบนั้น ภาพยนตร์ดัดแปลง เช่น ภาพยนตร์เรื่องแผลเก่านี้ได้นำวรรณกรรมคือนวนิยายมาดัดแปลงเพื่อสร้างเป็นภาพยนตร์ เป็นการนำวรรณกรรมมาจัดแสดงในรูปของศิลปะแขนงอื่นนั่นเอง

ในฐานะศิลปะภาพยนตร์ นักวิชาการทางฝ่ายภาพยนตร์กลับมองว่าภาพยนตร์มีฐานะเป็นสื่อวิเคราะห์ (analytical medium) เป็นสื่อภาษาที่บอกเล่าเรื่องราวจากส่วนย่อยๆ ขึ้นไปหาส่วนใหญ่ เป็นการบรรยายเหตุการณ์ด้วยภาพปรากฏแต่ละขณะต่อเนื่องเข้าเป็นช็อต จากช็อตก็ถ่ายทำเป็นหลายๆ ช็อตต่อเนื่องกัน หรือตัดต่อเป็นหลายๆ คัทเข้าด้วยกันเป็นฉาก ฯลฯ ตรงข้ามกับสื่อวิเคราะห์ ก็คือ สื่อสังเคราะห์ (synthetic medium) หมายถึงสื่อภาษาที่แสดงความหมายเรื่องราว โดยการสรุปรวมส่วนใหญ่เข้ามาเป็นกลุ่มก้อนคลุมส่วนย่อยทั้งหมดเอาไว้ เช่น สื่อภาษาของละครเวที ภาพเขียน เป็นต้น จะเห็นว่าละครเล่าเรื่องกันทีละฉากๆ ละครฉากหนึ่งๆ จะสังเคราะห์เอาความหมายเรื่องราวต่างๆ เฉพาะที่จำเป็นทั้งหมดสรุปรวมกันเข้าไว้ ให้ผู้ชมเห็นและรับรู้พร้อมกันไปในคราวเดียว ส่วนภาพเขียน หรือภาพนิ่งก็เป็นการสรุปเอาความหมายเรื่องราวทั้งหมดของภาพนั้นลงมาในกรอบเดียวกัน[3]

อย่างไรก็ตามผู้วิจัยมีความเห็นว่า ภาพยนตร์นั้นสามารถเป็นได้ทั้งสื่อวิเคราะห์และสื่อสังเคราะห์ในขณะเดียวกัน กล่าวคือ ภาพยนตร์มีการเล่าเรื่องจากส่วนย่อยไปสู่ส่วนใหญ่ แต่ในบางครั้งภาพในภาพยนตร์เพียงภาพเดียวก็สามารถสื่อความหมายได้หลายหน้ากระดาษในนวนิยาย เช่น ภาพที่ตัวแสดงกำลังกำหมัด แสดงอาการโกรธแค้น ภาพนี้ทำให้ผู้ชมตีความเป็นถ้อยคำบรรยายในจิตใจของผู้ชมไม่ต่างจากการบรรยายของผู้เขียน ที่กล่าวถึงความรู้สึกอันโกรธแค้นภายในใจของตัวละคร ที่ผู้เขียนสามารถบรรยายสาเหตุ ความรู้สึกและความคิด ของตัวละครออกมาได้เป็นจำนวนหลายหน้ากระดาษ แต่ในบริบทแห่งเรื่องราวที่ผู้ชมได้ติดตามชมภาพยนตร์มาชั่วขณะหนึ่ง ผู้ชมก็สามารถเข้าใจและบรรยายความรู้สึกของตัวละครที่เห็นในภาพได้เช่นเดียวกัน ถึงแม้ว่า นักวรรณคดีเปรียบเทียบในยุคต้นจะไม่จัดและกล่าวถึงภาพยนตร์ในฐานะที่เป็นศิลปะสาขาหนึ่งก็ตาม แต่นักภาพยนตร์นั้นก็ได้พยายามพิสูจน์ว่า ภาพยนตร์เป็นศิลปะแขนงหนึ่ง ซึ่งมีความสำคัญต่อสังคมมนุษย์ไม่ยิ่งหย่อนไปกว่าศิลปะแขนงอื่นๆ

---

[3] โดม สุขวงศ์, ภาษาภาพยนตร์, เอกสารไม่ได้ตีพิมพ์, หน้า 4-5.

เนื่องจากศิลปะภาพยนตร์มีอิทธิพลต่อจิตใจของสาธารณชน มากยิ่งกว่าศิลปะแขนง อื่นใด เพราะฉะนั้น จึงมีความจำเป็นที่ต้องเรียนรู้เรื่องเกี่ยวกับภาพยนตร์เป็นอย่างดี เพราะหากว่าเราไม่ต้องการที่จะตกอยู่ภายใต้อำนาจของสิ่งที่คงจะเป็นอิทธิพลทางปัญญาและวิญญาณที่ยิ่งใหญ่ที่สุดในยุคสมัยของเรา ราวกับว่ามันเป็นพลังมืดที่เราไม่สามารถควบคุมได้หากว่าเราไม่ศึกษากฎเกณฑ์และความสามารถของมันอย่างระมัดระวังแล้ว เราก็จะไม่สามารถควบคุมและชี้นำเครื่องมือที่มีศักยภาพแห่งการครอบงำมวลชนมากที่สุด เท่าที่เคยมีมาในประวัติศาสตร์ทางวัฒนธรรมของมนุษย์อันนี้ เราอาจจะถือกันก็ได้ว่า ทฤษฎีของศิลปะแขนงนี้มีความสำคัญที่สุด ในบรรดาทฤษฎีศิลปะสมัยใหม่ทั้งหมดทีเดียวในปัจจุบัน ไม่มีใครจะปฏิเสธดอกว่า ศิลปะของภาพยนตร์ คือ ศิลปะที่ได้รับความนิยมมากที่สุด[4]

นวนิยายและภาพยนตร์เป็นศิลปะสองแขนงที่มีความสัมพันธ์กัน โดยที่ภาพยนตร์นั้นเอื้อให้ผู้เล่ามีสื่อใหม่ในการนำเสนอเรื่องแต่งของเขา และภาพยนตร์ก็ได้เรียนรู้การร่วมมือ และซึมซับสิ่งที่ตนต้องการจากศิลปะแขนงอื่น ๆ เช่นเดียวกับนวนิยายที่ได้ชื่อว่า เป็นผู้เล่าเรื่องที่เก่าแก่ อีกทั้งภาพยนตร์ยังได้นำวิธีการเล่าเรื่องมาจากศิลปะการเล่าแบบดั้งเดิม ทำให้ภาพยนตร์บรรลุวุฒิภาวะของความเป็นศิลปะในเวลาอันสั้น เช่นที่ ออองเดร บาแซง นักวิจารณ์ภาพยนตร์ชาวฝรั่งเศสกล่าวไว้ว่า "ในเวลาเพียงยี่สิบปี ภาพยนตร์ได้รับการจดจำทั่วไปในประวัติศาสตร์ว่า มีฐานะทัดเทียมกับวรรณกรรมที่มีอายุกว่า 5 ศตวรรษ ด้วยเหตุนี้ทำให้ภาพยนตร์ในปัจจุบัน จึงมีฐานะเป็นรูปแบบของศิลปะที่มีวุฒิภาวะแขนงหนึ่ง"[5] ถึงแม้ว่านักวิชาการภาพยนตร์ที่เป็นที่ยอมรับกันทั่วโลกอย่าง เบล่า บาลาซส์ ยังกล่าวถึงศิลปะภาพยนตร์อย่างสะเทือนใจว่า

> สำหรับผู้ที่ไม่มีความเข้าใจเรื่องวรรณคดีหรือดนตรีเลยนั้น เขาจะไม่ได้รับการพิจารณาว่าเป็นคนมีการศึกษาดี คนที่ไม่เคยได้ยินชื่อ บีโธเฟน หรือไมเคิล แองแจโล เลย จะเข้ากับผู้ที่มีวัฒนธรรมไม่ได้เลย ทว่าถ้าหากว่าเขาไม่รู้เรื่องศิลปะภาพยนตร์เลย แม้ แต่น้อย และไม่เคยได้ยินชื่อ แอสตา นีลเซ็น หรือเดวิด วาร์ค กริฟฟิธเลย เขาก็

---

[4]เบล่า บาลาซส์, "บทสรรเสริญทฤษฎีภาพยนตร์", ใน ศิลปะแขนงที่เจ็ด แปลโดย บุญญรักษ์ บุญญะเขตมาลา (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้ง, 2538), หน้า 115-117.

[5]William Jinks, The Celluloid Literature, p.xiii.

ยังจะได้รับการยอมรับว่าเป็นคนมีการศึกษาดี เป็นผู้มีวัฒนธรรม แม้กระทั่งในระสูงสุดด้วยซ้ำ ศิลปะแขนงที่สำคัญที่สุดในยุคสมัยของเราคือสิ่งที่คุณไม่จำเป็นต้อง รู้จักเลย แม้แต่น้อย[6]

นอกจากนั้นนักวิชาการอื่น ๆ ก็ยังกล่าวถึงลักษณะความเป็นภาพยนตร์ได้อย่างน่าสนใจว่า หากเราศึกษากันอย่างถี่ถ้วนแล้วเราจะพบว่าภาพยนตร์สมัยใหม่เป็นหนี้ (indebted)สิ่งอื่น ๆ หรือรูปแบบศิลปะที่เก่าแก่อื่น ๆ ตัวอย่างเช่น ภาพยนตร์นำเอารูปแบบดั้งเดิมของการละครมา โดยเฉพาะอย่างยิ่ง เทคนิคด้านเวที แสง การเคลื่อนไหว และท่าทาง สำหรับในนวนิยายนั้นภาพยนตร์ยืม โครงสร้าง ลักษณะตัวละคร แก่นของเรื่อง และมุมมองส่วนกวีนิพนธ์ ภาพยนตร์นำการอุปมาอุปไมย สัญลักษณ์ และศิลปะการประพันธ์อื่น ๆ ด้านดนตรีนั้นภาพยนตร์ยืม จังหวะ การซ้ำข้อความ และ เคาท์เตอร์พอยท์ * และท้ายที่สุดด้านจิตรกรรม ภาพยนตร์นำรูปแบบและรูปทรงลายภาพ และสี[7] ซึ่งรากฐานของภาพยนตร์ที่มีมาตั้งแต่ปลายศตวรรษที่ 19 นั้นได้กลายเป็นสื่อใหม่ที่น่าจดจำ และถือได้ว่า "ภาพยนตร์เป็นศิลปะจักรกลแห่งยุคจักรกล"(The movies are a machine art for a machine age.)[8]

กล่าวกันว่า ความสัมพันธ์ระหว่างวรรณกรรมและภาพยนตร์นั้นถือกำเนิดตั้งแต่เมื่อภาพยนตร์ในยุคต้นได้นำเอา นวนิยาย "คลาสสิก" มาสร้าง ผู้สร้างภาพยนตร์จึงเป็นหนี้วรรณกรรมในหลากหลายหนทาง นักศึกษาวรรณคดีไม่ว่าจะเป็นด้าน นวนิยาย โคลงมหากาพย์ บทละคร และรูปแบบประเภทวรรณกรรมอื่น ๆ ต่างก็ต้องมีคุณสมบัติและขอบเขตการควบคุมประเภทของวรรณกรรมด้านนั้น ๆ บทละครอาจจะไม่สามารถนำมาเป็นกวีนิพนธ์ที่ไพเราะได้ และบทกวีนิพนธ์ที่งดงามบทหนึ่งก็อาจจะไม่สามารถนำมาเรียงร้อยในรูปแบบของนวนิยายได้งดงามเท่ากัน เช่นเดียวกันกับภาพยนตร์ที่มีความเร้าใจดี ๆ เรื่องหนึ่ง เป็นภาพยนตร์ที่มีความธรรมดา ๆ ที่สุดเรื่องหนึ่ง และเป็นเรื่องที่แสดงให้เห็นเกี่ยวกับเรื่องราว

---

[6] เบล่า บาลาซส์, "บทสรรเสริญทฤษฎีภาพยนตร์", ในศิลปะแขนงที่เจ็ด, หน้า 115-117

* เคาท์เตอร์พอยท์ (counterpoint) เป็นเทคนิคทางดนตรี ที่เล่นหรือร้องทำนองด้านทำนองหลัก (any melody played or sung against a basic melody) ข้อมูลจาก Victoria Neufeldt, editor in chief, Webster's New World Dictionary, Third College Edition, (New York: Simon and Schuster, 1988), p.317

[7] William Jinks, The Celluloid Literature, p. 4.

[8] Robert Richardson, Literature and Film, (Bloomington: Indiana University Press, 1973), p. 7

ของผู้คน ก็อาจจะไม่ประสบความสำเร็จในการถ่ายทอดสู่รูปแบบอื่น ๆ ได้ ดังนั้นจึงมีความจำเป็นต้องมีการดัดแปลง (adaptation) ที่ยิ่งใหญ่เกิดขึ้นในงานภาพยนตร์[9]

การดัดแปลงจากนวนิยายสู่ภาพยนตร์

คึกฤทธิ์ ปราโมช กล่าวไว้ในหนังสือ*เมืองมายา*ถึงแหล่งที่มาของเรื่องที่จะนำมาสร้างเป็นภาพยนตร์ ว่า "แหล่งที่ว่านี้ก็คือหนังสือเล่ม นวนิยายที่เอามาทำเป็นภาพยนตร์นั้นร้อยละ 75 มาจากหนังสือเล่ม ทั้งนี้เพราะเหตุที่นวนิยายที่พิมพ์ออกจำหน่ายเป็นเล่มแล้วนั้นเอามาปรับปรุงแก้ไขให้เป็นสคริปต์ใช้ในการถ่ายหนังได้อย่างสะดวกอย่างหนึ่ง แต่อีกเหตุหนึ่งที่สำคัญกว่าก็คือนวนิยายที่พิมพ์เป็นเล่มต้องมีคนอ่าน เรื่องไหนดีก็มีคนอ่านมากมาย เรื่องไหนไม่ดีก็มีคนอ่านน้อย หากซื้อลิขสิทธิ์นวนิยายที่ขายดีเอามาทำเป็นภาพยนตร์ก็เท่ากับว่าเป็นการประกันไว้เบื้องต้นว่าจะมีคนดูหนังเรื่องนั้นมาก เพราะคนชอบหนังสือเล่มใด ก็ย่อมอยากจะเห็นนวนิยายที่ตนชอบนั้นมีตัวตนเป็นจริงเป็นจังขึ้นมาในจอภาพยนตร์"[10] และสูตรสำเร็จของฮอลลีวู้ดที่คึกฤทธิ์ ปราโมช กล่าวไว้ข้างต้น ก็เป็นสูตรสำเร็จที่นำมาใช้ในวงการภาพยนตร์ไทยเช่นกัน ส่วนดาราต่างก็อยากที่จะแสดงเป็นตัวละครที่มาจากหนังสือที่ประสบความสำเร็จ ส่วนความยากง่ายในการดัดแปลงจากนวนิยายสู่ภาพยนตร์นั้นไม่ใช่เรื่องที่ดาราสนใจ คึกฤทธิ์กล่าวอย่างติดตลกว่า "ภาระและเวรกรรมต่างๆ ในการดัดแปลงหนังสือนั้นให้เป็นบทภาพยนตร์ที่ใช้การได้ก็มาตกอยู่แก่ผู้เขียนบท และบางทีก็ตกอยู่แก่ผู้กำกับการแสดงด้วย"[11]

สำหรับการดัดแปลงจากนวนิยายสู่ภาพยนตร์นั้น Siefried Kracauer ได้กล่าวไว้อย่างน่าสนใจในหนังสือ *Theory of film*[12] ของเขาว่า โดยทั่วไปแล้วการดัดแปลงจากนวนิยายสู่ภาพยนตร์นั้น มักจะไม่คำนึงถึงนวนิยายที่ภาพยนตร์นำมาสร้าง เช่น ในเรื่อง *Devil*

---

[9] Ibid., p.15.

[10] คึกฤทธิ์ ปราโมช, เมืองมายา, (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์สยามรัฐ, 2530), หน้า 7-8.

[11] เรื่องเดียวกัน, หน้า 10..

[12] Siefried Kracauer, "About Adaptations from Novels" in Theory of Film, (New York: Oxford, 1960), pp.239-264.

นอกจากนั้น Kracauer ยังได้ยกตัวอย่างเรื่อง *Gervaise* ซึ่งเป็นการดัดแปลงนวนิยายสู่ภาพยนตร์ที่ยังคงเรื่องเดิมของZolaเอาไว้ทั้งหมด และยังสามารถทำให้เป็นภาพยนตร์ที่ดีได้อีกด้วย ดังนั้นจึงเป็นความจริงที่ว่าสื่อภาพยนตร์สามารถท้างานร่วมกันได้อย่างซื่อสัตย์ต่อนวนิยาย โดยเรื่องหลักของนวนิยายนั้นเป็นการอธิบายเกี่ยวกับสภาพแวดล้อมร่วมสมัย (กับZola) ซึ่งเป็นการง่ายที่จะนำไปเสนอเป็นภาพ ฉากของความน่ากลัวของการทำลายและสัตว์ป่า จัดเป็นวัตถุดิบที่สำคัญของภาพยนตร์ ในกรณีของฉากต่าง ๆ ซึ่งราวกับว่าเขาได้ถ่ายทอดจากคำพูดสู่ภาพที่นำมาจากต้นฉบับนั้นมีความเป็นสุนทรีย์จริงๆ ภาพยนตร์สามารถที่จะบันทึกความมืนเมาที่น่ารังเกียจของ Coupeau (ตัวเอกในเรื่องซึ่งเป็นกรรมกรติดเหล้า ในการเขียนเรื่องนี้โซลาได้ทำการค้นคว้าเรื่องเหล้า และการติดสุราเรื้อรังอย่างละเอียด) ดังนั้นจึงไม่อาจจะลืมได้ว่า ส่วนดีของเรื่อง *Gervaise* ในเรื่องการเป็นหนังย้อนยุคสะท้อนให้เห็นภาพความทรงจำในอดีตเท่า ๆ กับที่มีความเป็นภาพยนตร์ที่ดี

จากตัวอย่างภาพยนตร์ทั้งสองเรื่องที่กล่าวมาข้างต้น เป็นตัวอย่างที่Kracauer ได้แสดงให้เห็นว่า นวนิยายเชิงสัจนิยมและธรรมชาตินิยม สามารถนำมาสร้างเป็นภาพยนตร์ได้อย่างน่าพึงพอใจ การดัดแปลงจากนวนิยายนั้นไม่ได้ขึ้นอยู่กับโลกแห่งวัตถุมากไปกว่าเนื้อหาของนวนิยาย ซึ่งจะแสดงให้เห็นมิติของความเข้าใจในเชิงจิตวิทยา นวนิยายเชิงสัจนิยมมีลักษณะภายนอกที่สามารถนำเอาแก่นเรื่องหรือจุดเด่นในเรื่องออกมาเป็นภาพได้อย่างน่าพึงพอใจ ในขณะที่การสร้างภาพยนตร์จากนวนิยายที่นำเสนอเรื่องราวของกระบวนการภายในจิตใจมีความยากที่จะใช้เนื้อหาดั้งเดิมจากนวนิยายเพียงอย่างเดียวมาดัดแปลง เนื่องจากเป็นการเล่าเรื่องที่ไม่สามารถดัดแปลงได้

ส่วนในกรณีการดัดแปลงที่ไม่มีลักษณะเป็นภาพยนตร์ (Uncinematic Adaptations)[14] Kracauer กล่าวว่า เป็นการคงเรื่องเดิมจากนวนิยายให้มากที่สุดแทบทุกองค์ประกอบ ผู้ดัดแปลงภาพยนตร์ถูกกำหนดความคิดจากแต่ละบรรทัดของนวนิยายที่ตนดัดแปลง ดังนั้นจึงนำมาสู่การดัดแปลงให้มีลักษณะของละครมากกว่าการเป็นภาพยนตร์

---

[14] Ibid., p..242.

โดยเขาได้ยกตัวอย่าง ภาพยนตร์เรื่อง *มาดาม โบวารี* ของ ฌอง เรอนัวร์ ซึ่งดัดแปลงมาจากนวนิยายชื่อเดียวกันของFlaubert ผู้เขียนไม่เพียงแต่จะมุ่งไปที่สถานที่ที่แสดงให้เห็นชีวิตชนบทเท่านั้น แต่ยังให้ความสนใจที่รายละเอียดทางกายภาพอีกด้วย เพราะสิ่งเหล่านี้ล้วนแล้วแต่จะทำให้Emma ซึ่งเป็นตัวละครเอกหญิงของเรื่องได้สั่งสมประสบการณ์ในครั้งแรกดูเหมือนว่า จะเป็นการง่ายที่ผู้สร้างภาพยนตร์จะสร้างตามตัวอักษรที่ Flaubert เขียนไว้ในเชิงสัจนิยม แต่ว่างานของFlaubert ไม่คล้ายคลึงกับ Steinbeck หรือ Zola เพราะเขาให้ความสำคัญที่จิตใจ ซึ่งไม่มีส่วนเกี่ยวข้องกับข้อมูลทางด้านกายภาพที่เขาให้มาตลอดเลย

ในการเล่าเรื่องเต็มไปด้วยการพรรณาถึงสภาพแวดล้อมของEmma ที่ทำให้เธอต้องหนีจากบ้านไปแสวงหาความสุขที่อื่น ในเรื่อง *Madame Bovary* ผู้กำกับRenoirได้แสดงให้เห็นถึงความซื่อตรงในการถ่ายทอดเรื่องราวจากนวนิยายสู่แผ่นฟิล์ม เท่าที่จะเป็นไปได้ โดยนำเสนอการเรียงตามลำดับเวลาที่เคลื่อนไหวอย่างช้าๆ อันเป็นเสมือนตัวการที่ทำให้ชีวิตของEmmaล่มสลาย แต่ด้วยกระบวนการเช่นนี้ทำให้เป็นการยากที่จะนำเสนอในรูปแบบของภาพยนตร์ Renoirไม่สามารถถ่ายทอดเหตุการณ์ทั้งหมดลงบนแผ่นฟิล์ม นวนิยายทำให้เขาวนเวียนอยู่ในวังวนของตัวอักษรทุกบรรทัด ทำให้เขาถ่ายทอดงานออกมาในลักษณะของการเล่าเรื่อง ฉะนั้นสิ่งที่ไม่อาจจะหลีกเลี่ยงได้คือการดัดแปลงที่มีลักษณะเหมือนเป็นภาพยนตร์เชิงละคร

ดังนั้นจึงทำให้ภาพยนตร์ของเขาเกิดช่องว่างในแต่ละส่วน รวมทั้งมุมกล้องซึ่งเป็นผลให้หนังมีความซับซ้อน เพราะองค์ประกอบเหล่านี้เป็นสิ่งที่Renoir พยายามดึงมาจากนวนิยายซึ่งเต็มไปด้วยแก่นสาระชีวิตที่โศกสลดของEmma ที่ไม่อาจจะดัดแปลงออกมาได้ ดังนั้นถ้าพวกเขาวางรูปแบบไว้ที่ความต่อเนื่อง สิ่งนี้ก็ไม่อาจเรียกว่าเป็นวัตถุดิบได้ ขณะเดียวกันRenoirก็ได้แสดงถึงความเป็นผู้สร้างภาพยนตร์ของเขา โดยเสนอฉากชนบทซึ่งเป็นหัวใจของเรื่อง รวมทั้งคนร้องเพลงตามถนน หรือการพบกันที่โรงละครและโบสถ์อีกด้วย แต่ทว่าการถ่ายโอนเหตุการณ์จากหนังสือสู่แผ่นฟิล์มนั้น ฉากและเหตุการณ์ต่างก็ต้องเปลี่ยนหน้าที่ไป ในนวนิยายฉากและเรื่องราวต่างๆ ต่างก็ลื่นไหลอย่างต่อเนื่อง แต่ในขณะที่การดัดแปลงเต็มไปด้วยช่องว่างระหว่างฉากต่างๆ หรือข้อบกพร่องของการสื่อความหมาย ทางเลือกอันดับ

แรกที่ได้นำมาใช้ในการนำเสนอภาพก็คือ ใช้ภาพหลังฉากร่วมกัน ทางเลือกอันดับที่สองคือ การใช้ฉากท้องถนนในชนบทซ้ำไปมาเพราะถือว่าเป็นแก่นสำคัญของเรื่อง

ตัวอย่างทั้งหมดที่กล่าวข้างต้น Kracauer ได้แสดงให้เห็นถึงความแตกต่างระหว่างการนำนวนิยายมาดัดแปลงเป็นภาพยนตร์ทั้งที่ดัดแปลงแล้วมีลักษณะเป็นภาพยนตร์และไม่มีลักษณะเป็นภาพยนตร์ ซึ่งKracauerได้กล่าวสรุปว่านั่นก็เนื่องมาจากประเภทของนวนิยายด้วยนั่นเอง*

การดัดแปลงนวนิยายสู่ภาพยนตร์ไทย

สำหรับการดัดแปลงนวนิยายสู่ภาพยนตร์ของไทยนั้น ก็มีลักษณะที่ไม่แตกต่างจากตัวอย่างนวนิยายและภาพยนตร์ที่มีชื่อเสียงของโลกดังกล่าวข้างต้นเท่าใดนัก ทั้งนี้เนื่องจากนวนิยายและภาพยนตร์ทั่วโลกนั้นมีลักษณะเป็นสากล ดังนั้นปัญหาและอุปสรรคที่จะเกิดขึ้นจึงมีลักษณะเป็นสากลไปด้วย ซึ่งผู้สร้างภาพยนตร์ไทยที่นำนวนิยายมาดัดแปลงเป็นภาพยนตร์มักจะได้พบ

สำหรับภาพยนตร์ไทย ตัวอย่างหนึ่งซึ่งได้รับการดัดแปลงอย่างมีศิลปะ และซื่อสัตย์ต่อเรื่องนวนิยาย แต่มีลักษณะของความเป็นภาพยนตร์ด้วยที่เนื้อหาของนวนิยายนั้นเอื้อต่อการนำมาสร้างเป็นภาพยนตร์เช่นเดียวกับ *The Grape of Wrath* และ *Gervaise* นั่นก็คือภาพยนตร์เรื่อง *ลูกอีสาน* เป็นผลงานการดัดแปลงภาพยนตร์จากวรรณกรรมชื่อเดียวกันของนักประพันธ์นาม คำพูน บุญทวี เป็นผลงานวรรณกรรมที่ได้รับรางวัลซีไรท์ เมื่อปี 2519 และยังเป็นหนังสืออ่านนอกเวลาของนักเรียนระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย เรื่องราวใน *ลูกอีสาน* เป็นนวนิยายแนวสัจนิยม ที่แสดงให้เห็นความเป็นจริงของชีวิตมนุษย์ที่ต้องดำรงชีวิตอยู่ด้วยความทรหดอดทน กับสภาวะแห้งแล้งทุรกันดารของท้องถิ่นอีสานซึ่งเป็นเหตุให้ต้องอพยพไปทำงานในเมือง "บ้านโคกอีแหลว ใน *ลูกอีสาน* คือภาพจำลองบ้านเกิดของ

---

* ข้อมูลที่กล่าวมาทั้งหมดข้างต้นผู้วิจัยเรียบเรียงจาก "About Adaptations from Novels" ในหนังสือ Theory of Film ของ Siefried Kracauer ซึ่งผู้สนใจสามารถศึกษาเพิ่มเติมได้

คำพูน บุญทวี ที่กิ่งอำเภอทรายมูล จังหวัดยโสธร และเป็นหมู่บ้านของคนทั้งอีสานเมื่อราว 43 ปีก่อน วันนี้ก็ยังไม่มีสายไฟฟ้าแรงสูงพาดผ่านและทางเงินผันเข้าไปยังไม่ถึง"[15] ด้วยเนื้อหาที่ดูเหมือนสารคดีเนื่องจากท้องเรื่องไม่มีบทชิงรักหักสวาท ไม่มีบทอิจฉาริษยา หรือการฆ่ากันระหว่างคู่อริ ดังนั้นหากนำเสนอโดยปราศจากศิลปะของภาพยนตร์แล้ว ถึงแม้ว่าจะสามารถสร้างได้ตรงตามเนื้อหาของนวนิยาย แต่คงจะเป็นภาพยนตร์ที่ขาดศิลปะของภาพยนตร์เป็นแน่ ในกรณีที่ได้รับการดัดแปลงเป็นภาพยนตร์นั้น คุณาวุฒิ ผู้กำกับการแสดงและผู้เขียนบทภาพยนตร์ ได้ให้ทรรศนะของการดัดแปลงนวนิยายสู่ภาพยนตร์ในกรณีเรื่อง *ลูกอีสาน* ว่า "*ลูกอีสาน* เป็นหนังสือได้รางวัล เราจะใส่อะไรเข้าไปได้เท่าไร เรื่องเดิมไม่มีรักคุณจะใส่รักเข้าไปมากไม่ได้ แต่ก็เพิ่มบางอย่างได้ตามข้อเท็จจริง"[16] ทว่าจุดเด่นที่ทำให้การดำเนินเรื่องน่าติดตามคือ ภาพที่ออกมาอย่างบริสุทธิ์และหมดจดงดงามจากการเลือกสรรหาโลเกชั่นในการถ่ายทำ การวางมุมกล้องและการวางระยะที่เหมาะสมตลอดจนการจัดส่วนประกอบของแต่ละฉากอย่างบรรจง ทำให้แต่ละคัทผ่านสายตาไปด้วยความมีชีวิตชีวามีการเคลื่อนไหวไม่จำเจ ทุกฉากปรากฏออกมาอย่างกลมกลืนเป็นธรรมชาติ[17] นับว่าเป็นหนึ่งในตัวอย่างที่แสดงการดัดแปลงจากสื่อหนึ่งไปอีกสื่อหนึ่งได้อย่างน่ายกย่องเรื่องหนึ่ง ซึ่งต่างจากภาพยนตร์ที่มีการดัดแปลงที่ไม่มีลักษณะเป็นภาพยนตร์ดังตัวอย่างที่จะได้นำเสนอต่อไปนี้

ภาพยนตร์ที่ขาดลักษณะความเป็นภาพยนตร์เช่นนี้ของไทย ที่ได้รับการกล่าวถึงมากที่สุดเรื่องหนึ่งก็คือ *ข้างหลังภาพ* เมื่อยังเป็นนวนิยาย *ข้างหลังภาพ* ได้ชื่อว่าเป็นนวนิยายที่มีภาษาไพเราะราวกับบทกวี ไม่ว่าจะเป็นบทสนทนาหรือการบรรยายเรื่องราว เป็นหนังสือที่คนไทยทุกรุ่นต่างก็ยอมรับว่าเป็นวรรณกรรมชิ้นเอกของผู้เขียนคือ ศรีบูรพา รวมทั้งเป็นผลงานวรรณกรรมชิ้นเอกของชาติที่ได้รับการยกย่องโดยทั่วไป เป็นเรื่องราวของความรักระหว่างสาวใหญ่ชั้นสูง ที่มีสามีอายุมากกว่า กับเด็กหนุ่ม ที่มีไฟแห่งความรักของวัยรุ่นคุกรุ่นอยู่ในจิตใจ เมื่อเวลาผ่านไปไฟรักก็ได้ผ่านจากหัวใจของเขาไปเช่นกัน ทว่าทุกสิ่งทุกอย่างยังคงอยู่ในจิตใจของหญิงสาวตลอด สร้างความทุกข์ทรมานใจให้กับเธอเป็นอันมาก เมื่อได้รับการนำมาสร้างเป็นภาพยนตร์ เปี๊ยก โปสเตอร์ ผู้กำกับการแสดงก็ยังคงรักษาภาษาที่ไพเราะ

---

[15] มะตูม(นามแฝง), "*ลูกอีสาน*ความคิบอันบริสุทธิ์" สยามใหม่ 1 (17 กรกฎาคม 2525) : 47-49.

[16] อรรถวินิจ, "สัมภาษณ์คุณาวุฒิเศรษฐี 27 ตุ๊กตาทอง", สารคดี, (4 มีนาคม 2531): 74.

[17] มะตูม (นามแฝง), "*ลูกอีสาน* ความคิบอันบริสุทธิ์", สยามใหม่, หน้า 48.

ภาพประกอบที่ 1. *ภาพยนตร์ที่สร้างจากนวนิยายเรื่องลูกอีสาน*

หอสมุดกลาง สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ราวกับบทกวีนั้นไว้ และแสดงความศรัทธาต่อผู้ประพันธ์เดิมด้วยการคงเรื่องราวที่อยู่ในนวนิยายทุกบททุกตอนเอาไว้ เริ่มตั้งแต่เปิดเรื่องในลักษณะเดียวกันกับหนังสือ

> บทภาพยนตร์ในครั้งนี้ ได้รับการถ่ายทอดโดยเดารพสำนวนเขียนอันสละสลวยของศรีบูรพาไว้อย่างดี จึงทำให้หนังกลายเป็นหนังบทสนทนาไปทั้งเรื่อง ก็ไม่แปลกที่ จะเป็น เช่นนั้น ถึงแม้บทพูดซึ่งเขียนขึ้นตามเรื่องเดิมจะฟังประดักประเดิดหูอยู่บ้าง หนังก็อาจจะทำออกมาในอารมณ์คลาสสิกแบบกวีได้ดี เพราะถ้อยคำ บรรยากาศตามท้องเรื่องและบุคลิกตัวละครให้อยู่แล้ว แต่หนังทำไม่ได้ เชื่อว่าการกำกับภาพอันหมายถึงการถ่ายทำและมุมกล้อง การตัดต่อไม่ส่งความคลาสสิกในข้อนี้เลย ไปถ่ายทำถึงญี่ปุ่น กลับ ไม่ได้โลเกชั่นที่สวยให้บรรยากาศกับภาพดีเท่าที่ควร การใช้บรรยากาศ 50 ปีก่อนก็ไม่ช่วยให้ดูสวยงามคลาสสิกแต่อย่างใด ในแนวหนังโศกนาฏกรรมแบบเดียวกันเป็นหนัง PERIOD FILM เหมือนกันเห็นว่ายังคงเป็นรอง *แผลเก่า* อยู่มาก"[18]

สิ่งหนึ่งที่ทำให้ภาพยนตร์เรื่อง *ข้างหลังภาพ* ขาดศิลปะแห่งความเป็นภาพยนตร์ที่สมบูรณ์ก็คือการใช้ภาษาพูดเล่าเรื่องแทนการใช้ภาษาภาพ นอกจากนั้นเรื่องราวของนวนิยายเรื่อง *ข้างหลังภาพ* เป็นเรื่องราวที่บรรยายความในใจของตัวละคร ซึ่งยากยิ่งที่จะทำให้ผู้ชมรับรู้ถึงเรื่องราว แต่อย่างไรก็ตามภาพนั้นสามารถเล่าเรื่องได้กว่ากำพูดนับสิบคำ คำกล่าวเช่นนี้ทำให้ภาพยนตร์มีลักษณะเฉพาะตัวของตัวเอง หากผู้สร้างได้สร้างภาพยนตร์ด้วยศิลปะแห่งภาพยนตร์

---

[18]ลินี, "ข้างหลังภาพ ดูหนังดูละครแล้วย้อนดูหนังสือ", อาทิตย์-วิวัฒน์, 1(7-13 พฤษภาคม 2528) หน้า 48.

ภาพประกอบที่ 2. *ภาพยนตร์ที่สร้างจากนวนิยายเรื่องข้างหลังภาพ*

องค์ประกอบของการดัดแปลงจากนวนิยายสู่ภาพยนตร์

ศาสตร์แห่งการดัดแปลงจากนวนิยายสู่ภาพยนตร์นั้นมีผู้บันทึกไว้เป็นจำนวนมาก แต่ก็ด้วยเทคนิคลีลาและความถนัดของผู้สร้างแต่ละคน สำหรับข้อควรคำนึงถึงขั้นตอนของการดัดแปลงจากนวนิยายสู่ภาพยนตร์นั้น Roy Paul Madsenกล่าวไว้ว่า ผู้ที่ดัดแปลงนวนิยายสู่ภาพยนตร์นั้นควรคำนึงถึงองค์ประกอบดังต่อไปนี้ เช่น ความแตกต่างของสื่อ (media differences) ความเหมาะสมของนวนิยายในการนำมาดัดแปลง (suitability of a novel for adaptation) การย่อนวนิยาย (condensation of the novel) การแสดงที่ต่อเนื่อง (continuity revisions) ความสัมพันธ์ของมุมมอง (viewpoint relationships) ความเท่าเทียมกันระหว่างนวนิยายและภาพยนตร์ (equivalance) ตัวละครเอก (leading characters) เหตุการณ์เร้าใจ (action sequences) ฉาก (settings) บทสนทนา (dialogue) ความรัก เรื่องทางเพศและความรุนแรง (love sex and violence) สาระแห่งรสนิยม (matters of taste) แนวคิดสากล (universal issues)[19] โดยสามารถสรุปในแต่ละประเด็นได้ดังนี้

ความแตกต่างของสื่อ (Media Differences) นวนิยายนั้นเป็นความแตกต่างในฐานะที่นวนิยายเป็นสื่อที่บอกเล่าด้วยภาษาเขียนที่รุ่มรวยคำเปรียบเทียบ ซึ่งผู้อ่านสามารถสร้างจินตนาการตามผู้เขียนได้ใช้ถ้อยคำการบรรยายทำให้เกิดภาพและเสียงขึ้นในจิตใจของผู้อ่าน ส่วนภาพยนตร์นั้นเป็นศิลปะการเล่าที่มีรูปแบบการนำเสนอด้วยภาพและเสียง ผู้สร้างก็เป็นผู้ถ่ายทอดจินตนาการของนักเขียนออกมา ผู้ชมจะได้เห็นภาพและเสียง ซึ่งหากเป็นนวนิยายที่มีคำเปรียบอุปมาอุปไมยมากเท่าไรก็สร้างเป็นภาพยนตร์ได้ยากขึ้นเท่านั้น ด้วยเหตุที่สื่อทั้งสองมีความแตกต่างกัน การเห็นภาพนักแสดงในภาพยนตร์เพียงครั้งเดียวก็เท่ากับการบรรยายถึงตัวละครนั้นหลายหน้าในนวนิยาย

ความเหมาะสมสำหรับการดัดแปลง (Suitability for Adaptation) ความเหมาะสมสำหรับนวนิยายที่นำมาดัดแปลงในที่นี้ แบ่งออกเป็นสองกรณีด้วยกันคือ นวนิยายที่

---

[19]Roy Paul Madsen, "Adaptation Novels and Stage Plays into Cinema-Television", The Impact of Film, (New Your: Macmillan Publishing, 1973), p.254.

มีลีลาการประพันธ์แบบแสดงความรู้สึกในจิตใจของตัวละคร (introspective) และนวนิยายที่มีลีลาการประพันธ์แบบพรรณาโวหาร (descriptive) พบว่ามีความแตกต่างกันในการนำมาถ่ายทอดเป็นภาพยนตร์อย่างสูง กล่าวคือ

นวนิยายที่มีลีลาการประพันธ์แบบแสดงความรู้สึกในจิตใจของตัวละคร (introspective) นั้น เป็นการบรรยายถึงสิ่งที่ตัวละครคิด ความกลัว จินตนาการอันเจิดจ้า ซึ่งซ่อนอยู่ในบุคลิกภาพอันวางเฉย นวนิยายประเภทนี้ยากยิ่งต่อการนำมาดัดแปลงเป็นภาพยนตร์ เนื่องจากองค์ประกอบในนวนิยายประเภทนี้ ไม่ได้มีรูปแบบที่เห็นได้ในชีวิตจริงทั่ว ๆ ไป เป็นการยากที่จะถ่ายทอดความคิดของมนุษย์ออกมา อย่างไรก็ตามหากมีภาพยนตร์ที่สามารถดัดแปลงแล้วประสบความสำเร็จ ก็มักจะเป็นที่ไม่พอใจของผู้ที่เคยอ่านนวนิยายมาก่อน เพราะมักจะคาดหวังในสิ่งที่ภาพยนตร์จะถ่ายทอดตามได้ตามจินตนาการของตนนั่นเอง

ส่วนนวนิยายที่มีลีลาการประพันธ์แบบพรรณาโวหาร (descriptive) ถึงแม้ว่านวนิยายประเภทนี้จะบั่นทอนธรรมชาติความเป็นนวนิยายของตนเอง โดยการบรรยายภาพการกระทำของตัวละครมากกว่าการถ่ายทอดความรู้สึกภายในจิตใจ อีกทั้งยังแสดงการพัฒนาการของตัวละคร ด้วยการกระทำและบทสนทนา แต่ก็เป็นนวนิยายที่เหมาะสมต่อการนำไปดัดแปลงเป็นภาพยนตร์มากที่สุด ถือได้ว่าเป็นการดัดแปลงสู่ลักษณะความเป็นภาพยนตร์รูปแบบดั้งเดิม (classic form of the screenplay) เป็นการเปิดเรื่องด้วยฉาก ติดตามด้วยบทสนทนา และเหตุการณ์เร้าใจ

การย่อ (condensation) บ่อยครั้งที่การย่อมีความจำเป็นอย่างยิ่ง เนื่องจากขอบเขตของนวนิยายมีมากกว่าในภาพยนตร์ ซึ่งภาพยนตร์จำเป็นต้องตัดเหตุการณ์ หรือตัวละครที่ปรากฏในนวนิยายออกไปเพื่อให้ได้เวลาในการสร้างที่เหมาะสม เพราะนวนิยายบางเล่มมีขนาดยาวมาก ผู้อ่านอาจใช้เวลาอ่านต่อเนื่องเป็นเวลาหลายวัน ในขณะที่ภาพยนตร์มีเวลานำเสนอเพียงแค่ 2-3 ชั่วโมง ส่วนภาพยนตร์เรื่อง *แผลเก่า* จำเป็นต้องขยายเหตุการณ์ของเรื่องออกไป เนื่องจากดัดแปลงมาจากนวนิยายที่มีขนาดสั้น

การแสดงที่ต่อเนื่อง (Continuity Revisions) เหตุการณ์ที่ดำเนินไปตามลำดับเวลาที่ต่อเนื่องเป็นกฎจำเป็นของภาพยนตร์มากกว่าในนวนิยาย ถึงแม้ว่าในกรณีที่นำเสนออย่างไม่เป็นไปตามลำดับ ภาพยนตร์ก็จะนำเสนอในรูปแบบของเทคนิคพิเศษ เช่นการย้อน

เวลา (flashback) การแทรกภาพ (intercut) หรือการตัดต่อภาพแบบกระแสสำนึก (stream of consciousness montage)

ความสัมพันธ์ของมุมมอง (Viewpoint Relationships) ภาพยนตร์ส่วนใหญ่มักจะเล่าเรื่องแบบบุคคลที่สาม (a third-person point of view, omniscient viewpoint) โดยเลือกนวนิยายที่นำเสนอการเล่าเรื่องแบบบุคคลที่สามมาดัดแปลงสร้างเป็นภาพยนตร์ ส่วนนวนิยายเรื่องใดที่มีการเล่าเรื่องแบบบุคคลที่หนึ่ง (first-person point of view) ผู้สร้างภาพยนตร์ก็จะเปลี่ยนแปลงเป็นการเล่าเรื่องแบบบุคคลที่สามเมื่อนำมาสร้างเป็นภาพยนตร์ ส่วนกรณีภาพยนตร์ที่นำเสนอมุมมองการเล่าเรื่องแบบบุคคลที่หนึ่งก็มักจะใช้ในกรณีผ่านกล้องแทนสายตาของตัวละคร (subjective Angle) และการใช้เสียงผู้เล่าเรื่องเปิดเผยความคิดของตัวแสดงที่ไม่สามารถนำมาสร้างเป็นการแสดงที่เร้าใจได้

ความเท่าเทียมกันระหว่างนวนิยายและภาพยนตร์ (Equivalence) โดยส่วนใหญ่แล้วภาพยนตร์ที่ดัดแปลงมาจากนวนิยายมักจะคงตัวแสดงหลัก เหตุการณ์เร้าใจของนวนิยายต้นแบบเอาไว้ให้ได้มากที่สุดเท่าที่จะทำได้ ถึงแม้ว่าในบางครั้งภาพยนตร์อาจต้องเปลี่ยนชื่อเรื่องหรือนักแสดง และแนวความคิดที่ยุ่งยากซับซ้อนของนวนิยายก็อาจได้รับการทำให้ง่ายขึ้นเมื่อดัดแปลงเป็นภาพยนตร์

ตัวละครเอก (Leading Characters) บุคลิกลักษณะของตัวละครเอกในภาพยนตร์มักจะเป็นบุคลิกเดียวกันกับในนวนิยาย โดยการเลือกนักแสดงนำหญิงและชายมักจะเป็นการคัดเลือกตัวแสดงที่จริงจัง เพื่อให้ตรงตามลักษณะที่ปรากฏบรรยายในนวนิยายมากที่สุด บางครั้งอาจมีการเพิ่มบทบาทให้กับตัวละครเอกเพิ่มขึ้น ส่วนบทบาทที่ปรากฏในนวนิยายก็จะได้รับการรักษาเอาไว้ เช่นเดียวกับที่ สรพงษ์ ชาตรี เมื่อมารับบทเป็น "ขวัญ" มักจะได้รับคำชมเชยว่าสมบทบาท เพราะมีหน้าตาท่าทางเป็นลูกทุ่ง ส่วน นันทนา เงากระจ่าง นั้นก็มีหน้าตาเป็นสาวไทยโบราณ

เหตุการณ์เร้าใจ (Action Sequences) ภาพยนตร์มักจะให้ความสนใจกับโครงเรื่องมากกว่าการพัฒนาของตัวละคร เหตุการณ์ใหม่ ๆ มักจะได้รับการเสริมเพิ่มจากใน

นวนิยายกว่าครึ่งเรื่อง เพื่อทำให้ภาพยนตร์มีความเป็นภาพยนตร์ยิ่งขึ้น เช่น การเสริมเรื่องความรุนแรงของการต่อสู้ ฉากรักต่างๆ บ่อยครั้งก็มีผลต่อแก่นแนวคิดในนวนิยายกับภาพที่ภาพยนตร์นำเสนอไป ในภาพยนตร์เรื่อง *แผลเก่า* ก็มีการเพิ่มเหตุการณ์ต่าง ๆ เข้าไป ตั้งแต่เริ่มเรื่องจนกระทั่งจบเรื่องด้วยเหตุผลที่สนับสนุนแต่ละเหตุการณ์

ฉาก (Settings) เป็นองค์ประกอบหนึ่งที่มีความสำคัญทั้งต่อนวนิยายและภาพยนตร์ เพราะเป็นสิ่งที่สามารถเปิดเผยอารมณ์และสภาวะจิตใจในบริบทนั้น ๆ ของตัวละครได้ ภาพยนตร์นั้นมักจะคงฉากสำคัญที่ปรากฏในนวนิยายเอาไว้ เพื่อหลีกเลี่ยงการซ้ำซ้อนในการจัดฉาก ภาพยนตร์จึงมักจะมีรายละเอียดเล็ก ๆ น้อย ๆ ที่หลากหลาย ซึ่งผู้อ่านจะพบว่าแตกต่างเพิ่มเติมจากในนวนิยาย และฉากที่ยากต่อการดัดแปลงมาเป็นภาพยนตร์ก็มักจะถูกตัดทอนไป ฉากในนวนิยายเรื่อง *แผลเก่า* สนับสนุนการนำมาดัดแปลงเป็นภาพยนตร์อย่างยิ่ง เพราะมีองค์ประกอบของฉากที่เป็นเอกลักษณ์ของเรื่อง เช่น ศาลเจ้าพ่อไทร ชนบท และ ท้องนา อันเป็นประเด็นสำคัญของฉากที่ทำให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกคล้อยตาม ซึ่งเป็นฉากที่สามารถสร้างเป็นภาพยนตร์ได้ไม่ยากนัก

บทสนทนา (Dialogue) บทสนทนาที่เขียนขึ้นมาเพื่อการอ่านมักจะแตกต่างจากบทสนทนาที่เขียนขึ้นมาเพื่อการฟัง ในนวนิยายบทสนทนาอาจมีหลายหน้าต่อเหตุการณ์หนึ่ง และยังต้องถูกไวยากรณ์ เป็นคำพูดที่งดงาม ส่วนในภาพยนตร์จำเป็นต้องเป็นคำพูดที่ใช้ในชีวิตประจำวัน ดังนั้นบทสนทนาในภาพยนตร์ที่ใกล้เคียงกับนวนิยายมากที่สุดมักจะเป็นคำพูดที่ใช้เพื่อพัฒนาตัวละคร และเปิดเรื่องในภาพยนตร์ บทสนทนาที่เลือกมานั้นมักจะเป็นบทสนทนาที่สั้นชั่วระยะการหายใจ บทสนทนาในนวนิยายเรื่อง *แผลเก่า* มักจะได้รับการรักษาเอาไว้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งประโยคสำคัญ เมื่อขวัญกล่าวว่า "เจ้าฆ่าพี่แท้ เจ้าฆ่าผัว เรียมเอ๋ย เจ้าฆ่าผัวของเจ้าด้วยมือคนอื่น พี่รักเจ้าด้วยใจซื่อแผลเก่าของพี่เป็นแผลรัก แผลรอ แผลใหม่นี้เป็นแผลจาก" ถ้อยคำนี้ภาพยนตร์ตัดทอนมาจากบทสนทนาในนวนิยายกว่า 10 บรรทัด โดยถือว่าเป็นถ้อยคำที่สั้นและสามารถเรียกอารมณ์สะเทือนใจได้มากที่สุดนั่นเอง

ความรัก เรื่องทางเพศ และความรุนแรง (Love Sex and Violence) ปัจจุบันนี้พบว่าความรัก เรื่องทางเพศ และความรุนแรงเป็นส่วนหนึ่งของภาพยนตร์ ภาพยนตร์ดัด

แปลงมักจะแสดงให้เห็นความรักของตัวละครเอกชายและหญิง ในขณะเดียวกันก็มีภาพยนตร์ความโหดร้ายรุนแรงมากกว่าที่พบในหนังสือ เพราะทำให้เกิดความเพลิดเพลินให้แก่ผู้ชม โดยเฉพาะอย่างยิ่งผู้ชมวัยผู้ใหญ่ เนื่องจากภาพยนตร์เรื่อง *แผลเก่า* เป็นเรื่องราวของความรัก ดังนั้นบทบาทของความรักจึงปรากฏอยู่อย่างสม่ำเสมอ ทว่าเหตุการณ์ที่ภาพยนตร์ได้เพิ่มจากนวนิยายมีเหตุการณ์ของความรุนแรงอยู่ไม่น้อย เช่น ฉากกำนันเรืองทุบตีเรียมและแม่ และฉากที่ขวัญฆ่าจ้อยของขวัญ ทำให้เนื้อหาของภาพยนตร์เข้มข้นขึ้นกว่าในนวนิยาย

สาระแห่งรสนิยม (Matters of Taste) รสนิยมเป็นตัวกำหนดการทำรายได้ของหนัง เช่น หากสร้างภาพยนตร์จากนวนิยายที่เคร่งเครียด หดหู่ เศร้าสร้อย ผู้ชมอเมริกันโดยเฉลี่ยไม่ยอมรับภาพยนตร์ประเภทนี้ ทว่ากลับเป็นที่ยอมรับในหมู่ผู้ชมชาวยุโรปและเอเชีย บางครั้งภาพยนตร์จึงต้องสร้างตอนจบขึ้น 2 แบบ ให้สำหรับผู้ชมที่มีรสนิยมต่างกัน เช่น ในเรื่องเดียวกันอาจสร้างตอนจบที่มีความสุขสำหรับตลาดหนังอเมริกัน ส่วนตอนจบที่เป็นโศกนาฏกรรมนั้นสร้างไว้สำหรับตลาดหนังในต่างประเทศ

แนวคิดสากล (Universal Issues) นวนิยายมีเสรีภาพในการแสดงความคิดเห็นได้มากกว่าภาพยนตร์ บางครั้งประเด็นการวิจารณ์สังคม หรือศาสนาจะต้องได้รับการหลีกเลี่ยง เมื่อคิดว่าสิ่งที่ตัดทอนนั้นจะกระทบกระเทือนกับแก่นของเรื่อง ก็จะเลี่ยงโดยการนำเสนอแนวคิดเป็นกลางให้ผู้ชมเป็นผู้ตัดสินใจ ไม่เสนอแนวคิดของตนออกไป เช่น ในกรณีสร้างเรื่องที่มาจากอาชญากรรม เช่น *The Godfather* ภาพของเรื่องก็จะดูอ่อนโยนลงไปในกรณีที่คิดว่าเนื้อหาอาจจะไปโจมตีจริยธรรมของชนกลุ่มน้อย เช่นองค์กรอาชญากรรม

องค์ประกอบทั้ง 13 ประการข้างต้น เป็นเพียงข้อสังเกตของนักวิชาการภาพยนตร์ ที่เห็นว่าภาพยนตร์และนวนิยายมีความแตกต่างกัน เมื่อนำนวนิยายมาดัดแปลงเป็นภาพยนตร์ จึงต้องมีเทคนิควิธีการที่แตกต่างกันไป อย่างไรก็ตาม ในความต่างกันนั้นสื่อภาพยนตร์ในฐานะที่ถ่ายทอดศิลปะแขนงหนึ่งไปสู่อีกแขนงหนึ่ง ต่างก็ใช้กลวิธีการเล่าที่แตกต่างกันไปตามแต่ละแนวคิดของผู้ตีความหรือผู้สร้างภาพยนตร์ ซึ่งได้นำเสนอศิลปะการเล่าของตนสู่สายตาประชาชนด้วยข้อดีของสื่อภาพยนตร์คือ แสดงภาพและเสียง ซึ่งผู้ที่มีข้อ

จำกัดด้านการอ่านก็สามารถรับรู้สิ่งที่นักประพันธ์นำเสนอในนวนิยายของตนได้ ถือได้ว่าเป็นสื่อที่ช่วยเกื้อกูลซึ่งกันและกันในที

บทบาทของนักเขียนกับภาพยนตร์

นอกจากนั้นนักเขียนซึ่งเป็นผู้สร้างงานสำหรับวงการศิลปะหลายแขนง ก็เป็นบุคคลสำคัญบุคคลหนึ่งที่มีบทบาทใกล้ชิดกับศิลปะแขนงอื่นๆ ไปด้วยในขณะเดียวกัน เพราะฉะนั้นความสัมพันธ์ของนักเขียนกับภาพยนตร์นั้นก็มีความสัมพันธ์กันอย่างใกล้ชิดไม่ต่างกับนักเขียนกับศิลปะแขนงอื่นๆ

ความสัมพันธ์นี้เป็นไประหว่างนักเขียนกับภาพยนตร์ และนักสร้างภาพยนตร์กับงานเขียน กล่าวคือในบางครั้งนักเขียนเป็นผู้เขียนบทภาพยนตร์ เป็นผู้กำกับการแสดง เนื่องจากผู้สร้างส่วนใหญ่มักจะให้นักเขียนที่มีประสบการณ์ในด้านบทภาพยนตร์เป็นผู้เขียนบทภาพยนตร์ให้ตน บางครั้งบทภาพยนตร์เรื่องนั้นเป็นเรื่องที่มาจากนวนิยายของนักเขียนผู้นั้นเอง แต่ส่วนใหญ่จะเป็นเรื่องของนักเขียนผู้อื่น

เป็นที่น่าสังเกตว่า บทบาทของนักเขียนกับภาพยนตร์ หรือนักสร้างภาพยนตร์กับงานเขียนนั้นมีลักษณะเป็นสากล จากการค้นคว้าของผู้วิจัยพบว่าทั้งนักเขียนตะวันตก นักเขียนไทยต่างก็มีลักษณะที่ไม่แตกต่างกันมากนัก บางครั้งเราไม่สามารถแยกได้ว่าผู้สร้างภาพยนตร์คือนักเขียนหรือนักเขียนคือผู้สร้างภาพยนตร์ เนื่องจากนักเขียนกลายเป็นผู้สร้างที่โด่งดังมากกว่าการเป็นนักเขียน หรือผู้สร้างกลายเป็นนักเขียนที่มีชื่อเสียงพร้อมกับการสร้างภาพยนตร์และแต่งเพลงประกอบภาพยนตร์ D.W.Griffith เป็นผู้สร้างภาพยนตร์ที่ยิ่งใหญ่คนหนึ่งของโลกตะวันตกที่มีความรู้ทางวรรณกรรมเป็นอย่างดี ความมุ่งมั่นแรกของ Griffith คือการเป็นนักเขียน เขาสร้างละครก่อนที่จะเป็นผู้สร้างภาพยนตร์ เมื่อภาพยนตร์เรื่องแรกปรากฏแก่สายตาของเขา เขาถึงกับอายที่จะใช้ชื่อจริง มีบันทึกใน *The Rise of the American Film* ของ Lewis Jacobs ถึงความรักในวรรณกรรมของGriffith ว่า เขาเป็นคนรักวรรณกรรมสมัยวิคตอเรียนเป็นอย่างมาก โดยเฉพาะอย่างยิ่งบทกวี เราจะเห็นได้จากงานและลีลาของเขาในยุคแรก และระหว่างปีแรกของการเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ เขาดัดแปลง

งานของ Jack London, Tennyson, Shakespeare, Hood, Tolstoi, Poe, O.Henry, Reade, Maupassant, Stevenson และ Browning ในงานของเขา[20]

นอกจากนี้ในช่วงระหว่างทศวรรษที่ 40-50 นักเขียนนวนิยายที่มีชื่อเสียงเป็นจำนวนมากมีบทบาทฐานะเป็นผู้เขียนบทภาพยนตร์ เช่น William Faulkner เขียนบทภาพยนตร์เรื่อง *To Have and Have Not* ของผู้กำกับ Howard Hawk นักเขียนชื่อดังอย่าง Greaham Green เขียนบทภาพยนตร์เรื่อง *The Third Man* ของผู้กำกับCarole Reed และนักเขียนรางวัลโนเบลอย่าง John Steinbeck เขียนบทภาพยนตร์เรื่อง *Viva Zapata* ของ Elia Casan ต่อมาปรากฏแนวโน้มว่านักเขียนนวนิยายและนักเขียนบทละคร ได้เขียนบทภาพยนตร์และกำกับภาพยนตร์ด้วยตนเอง เช่น Alain Robbe-Grillet สร้างภาพยนตร์เรื่อง *The Man Who Lies* และ Susan Sontag สร้างงานเรื่อง *Duet for Cannibals* เป็นต้น[21]

บทบาทของนักเขียนไทยกับภาพยนตร์

ส่วนบทบาทของนักเขียนไทยกับภาพยนตร์ มีควบคู่กันตั้งแต่สมัยเริ่มสร้างภาพยนตร์ นักประพันธ์คนสำคัญ เช่น ขุนวิจิตรมาตรา ได้ประพันธ์บทภาพยนตร์เพื่อสร้างเป็นภาพยนตร์โดยเป็นผู้กำกับด้วยตนเอง เช่น เรื่อง*รักระหว่างรบ* พรานบูรพ์ ก็เป็นหนึ่งในผู้คร่ำหวอดในวงการประพันธ์ที่มีบทบาทในโลกภาพยนตร์ ดังที่ปรากฏในเอกสารอนุสรณ์พรานบูรพ์ดังนี้

> ต่อมาในปีพ.ศ. 2479 พรานบูรพ์ หรือ จวงจันทร์ จันทร์คณา ผู้เขียนบทละคร และ นักประพันธ์เพลง สำหรับด้านภาพยนตร์ พรานบูรพ์ ได้สร้างบทภาพยนตร์ให้กับบริษัทภาพยนตร์ "ศรีกรุง" หลายเรื่อง เช่น *ในสวนรัก อ้ายค่อมค่ายบางระจัน* และ

---

[20] Robert Richardson, "Griffith and Eisenstein" in, Literaure and Film, p. 38.

[21] William Jinks, "The word and the image", The Celluloid Literaure, pp.6-7.

บทภาพยนตร์ *สนิมในใจ* *สามหัวใจ* *แผลเก่า* ให้กับบูรพาศิลปะภาพยนตร์ และสร้างเอง เช่น *วังหลวง-วังหลัง*[22]

เมื่อค้นคว้าจากงานบันทึกอัตชีววะประวัติของนักเขียนไทย ผู้วิจัยพบว่า ยาขอบก็เป็นผู้หนึ่งซึ่งมีบทบาทในวงการภาพยนตร์ไทยสมัยแรกนอกจากเป็นผู้แปลเรื่องย่อลงในหนังสือพิมพ์แล้วยังเป็นผู้เขียนบทภาพยนตร์ เช่นที่ส.พลายน้อยบันทึกไว้โดยตั้งข้อสังเกตเรื่องการเปลี่ยนชื่อนวนิยายสู่ภาพยนตร์ของยาขอบว่า

> อนึ่งในระหว่างที่พิมพ์ "เกิดเป็นหญิง" นั้นเองได้มีการโฆษณาภาพยนตร์เรื่อง"ยมนาเวศ" ว่าเป็นบทประพันธ์ของยาขอบ ซึ่งมีหลายท่านสงสัยว่าเนื้อเรื่องเป็นอย่างไร ผู้เขียนเรื่องนี้ก็ไม่เคยดู แต่ขอเสนอแนะแนวทางไว้ก่อนว่าน่าจะเป็นเรื่อง "เกิดเป็นหญิง" นั่นเอง เพราะเป็นฉากชายทะเลเหมือนกัน ประจวบคีรีขันธ์และ"ยมนาเวศ"ก็เป็นชื่อตำหนัก"ยมนาเวศ" ในเรื่อง "เกิดเป็นหญิง"
>
> ภาพยนตร์เรื่อง "ยมนาเวศ" ของประเทืองภาพยนตร์เห็นจะไม่ใช่บทภาพยนตร์เรื่องแรกของ "ยาขอบ" เพราะตามที่ได้กล่าวมาในตอนต้น คุณโชติได้ไปทำบทภาพยนตร์ให้กับบริษัทไทยฟิล์ม บริษัทนี้มีสำนักงานอยู่ทุ่งมหาเมฆ มีตราเป็นรูปช้างชูงวงร้องอยู่ในวงกลม ภาพยนตร์เรื่องแรกของบริษัทคือ "ถ่านไฟเก่า" เป็นบทประพันธ์ของ ยาขอบ มีทองแท้ สุดศรีทอง เป็นพระเอก และเกลียวพันธุ์ บุนนาค เป็นนางเอก บริษัทไทยฟิล์ม ถ่ายทำภาพยนตร์อยู่ 5-6 เรื่องก็ขายกิจการให้ทางราชการทหารอากาศ[23]

นักเขียนนวนิยายอย่างเช่น รพีพร ก็มีผลงานที่ปรากฏทั้งด้านการละครเวที ละครโทรทัศน์ และภาพยนตร์อยู่ไม่น้อย เมื่อถึงวาระแห่งความเสื่อมความนิยมของละครเวทีและภาพยนตร์กับละครโทรทัศน์เข้ามาแทนที่ นักเขียนบทละครเวทีอย่างก็ต้องหันมาเขียนบทละครโทรทัศน์กับบทภาพยนตร์แทน" สุวัฒน์ วรดิลก หรือ รพีพร มีผลงานด้านการละครเป็นจำนวนมาก เป็นผู้เขียนบทละครเรื่อง *"แผลเก่า"* ของไม้เมืองเดิม ช่อง 4 บางขุนพรหม

---

[22] ไม่ปรากฏผู้แต่ง, อนุสรณ์พรานบูรพ์, (กรุงเทพฯ: เรืองศิลป์, 2519), หน้า 10.

[23] ส.พลายน้อย, ยาขอบ ชีวิตและงานของผู้แต่งอมตนิยายผู้ชนะสิบทิศ, (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ข้าวฟ่าง, 2535) พิมพ์ครั้งที่ 3, หน้า 88-89.

ในปีพ.ศ. 2507 ผู้แสดงคือ กำธร สุวรรณปิยะศิริ และ นันทวัน เมฆใหญ่ สำหรับผลงานทางด้านภาพยนตร์นั้น เขามิได้มีบทบาทด้านเขียนบทเพียงอย่างเดียวบางเรื่องเขาเขียนบทกำกับและอำนวยการสร้างเองด้วย ภาพยนตร์ที่เขาเขียนบทเรื่องแรกคือ*นางแก้ว*ของ "สถาพรภาพยนตร์"เจตนาในการสร้างภาพยนตร์ของบริษัทนี้คือ ต่อต้านคอมมิวนิสต์ แต่นายสุวัฒน์เขียนเรื่อง *นางแก้ว* โดยไม่ได้มีอะไรเกี่ยวกับคอมมิวนิสต์เลย เขาเขียนเรื่องให้เป็นกลางเพื่อสร้างความเชื่อถือให้แก่บริษัทผู้สร้างภาพยนตร์ก่อน ภาพยนตร์ที่เขาเขียนบทเอง และกำกับเอง คือ *ลูกทาส* และ *ฉุยฉาย* เรื่อง ลูกทาส ทำเงินให้มากเป็นประวัติการณ์ และทำให้เขาได้รับพระราชทานรางวัลตุ๊กตาทอง ในฐานะเจ้าของบทประพันธ์เดิมยอดเยี่ยมประจำปี พ.ศ. 2507 ส่วนเรื่อง ฉุยฉาย เมื่อนำไปฉายที่ประเทศจีน ได้รับความนิยมจากผู้ดูมากกว่าเมื่อฉายในประเทศไทย สุวัฒน์ วรดิลก หรือรพีพร เขียนบทเอง 2 เรื่องคือ *"ชีวิตใหม่"* และ *"สวรรค์มืด"* เรื่อง*สวรรค์มืด*นั้น ทำเป็นหนังเพลง ซึ่งแม้จะไม่ใช่หนังทำเงินแต่นับว่าเป็นงานบุกเบิกของวงการภาพยนตร์ไทย[24]

ประเทศไทยมีวิวัฒนาการความสัมพันธ์ระหว่างนวนิยายและภาพยนตร์ เป็นไปตามลักษณะสากลดังเช่นตัวอย่างความสัมพันธ์ตามทฤษฎีตะวันตกที่ได้กล่าวมาข้างต้น ซึ่งผู้เขียนได้พยายามสืบค้นและวิจัยความสัมพันธ์ของศิลปะสองแขนงได้ดังต่อไปนี้

นวนิยายและภาพยนตร์ นวกรรม* ของชาวไทย

จากนโยบายส่งเสริมการศึกษา ในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว โดยเฉพาะอย่างยิ่งการศึกษายังต่างประเทศ โดยพระองค์ทรงส่งพระเจ้าน้องยาเธอ เจ้านาย ข้าราชการ พระราชโอรสและนักเรียนไทยที่เรียนดีไปศึกษาต่อต่างประเทศ นักเรียนหลวงเหล่านี้ได้นำวิทยาการใหม่ๆ มาพัฒนาประเทศชาติให้ทัดเทียมกับนานาอารยประเทศ ก่อให้เกิดความเปลี่ยนแปลงอันนำไปสู่ความเจริญแก่ชาวสยามในสมัยนั้น

---

[24] ณิบ พันจันทร์, เกิดโตแก่ตาย, (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ธรรมสาร, 2538) หน้า 90-92.

* พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน ปีพ.ศ. 2525 กล่าวว่า "นวกรรม"หมายถึง การก่อสร้าง ในที่นี้ผู้วิจัยหมายความว่าชาวไทยเป็นผู้สร้างงานนวนิยายและภาพยนตร์ด้วยตนเอง

นอกจากความรู้ที่จะนำมาปรับปรุงกิจการต่าง ๆ ของประเทศแล้ว สิ่งหนึ่งที่กลุ่มนักเรียนหลวงเหล่านี้ได้นำกลับมาเผยแพร่ด้วยคือ วัฒนธรรมและความคิดแนวตะวันตก โดยเฉพาะอย่างยิ่งการก้าวเข้ามาของวรรณกรรมแผนใหม่ เช่น นวนิยาย และภาพยนตร์ ซึ่งถือได้ว่าเป็นนวตกรรมที่ชาวไทยได้รับและสืบทอดพัฒนามาจนถึงทุกวันนี้

ทั้งนวนิยายและภาพยนตร์ต่างก็เป็นนวตกรรม* ที่เข้ามาสู่สยามประเทศ ในช่วงยุคสมัยเดียวกัน หากเปรียบเทียบโดยใช้ปีพ.ศ.เป็นเกณฑ์ พบว่า ภาพยนตร์นั้นได้เข้ามาเผยแพร่ให้แก่ประชาชนชาวไทยได้รู้จักก่อนที่ชาวไทยจะได้มีโอกาสอ่านนวนิยายภาษาไทยเรื่องแรก คือเรื่อง*ความพยาบาท* ที่แม่วันแปลจาก *"เวนเดตตา"* ของ แมรี่ คอลลิลลี่ ซึ่งตีพิมพ์ครั้งแรกในปี พ.ศ. 2443 ทั้งนี้ จากหลักฐานการค้นคว้าของ โดม สุขวงศ์ พบว่า ในราวปีพ.ศ. 2440 ได้มีคณะฉายภาพยนตร์เร่จากต่างประเทศคณะหนึ่งเดินทางเข้ามาถึงกรุงเทพฯ เป็นรายแรก เพื่อเปิดแสดงเก็บค่าดูจากสาธารณชน ปรากฏหลักฐานว่าคณะนี้ได้จัดรายการฉาย ภาพยนตร์สองสามครั้งระหว่างเดือนมิถุนายนในกรุงเทพฯ แต่ไม่พบหลักฐานและไม่มีใครรู้ว่าเข้ามาเมื่อใด พบเพียงโฆษณาแจ้งความในหนังสือพิมพ์รายวัน บางกอกไตมส์ ฉบับประจำวันพุธที่ 9 มิถุนายน ปี 2440 โดย เอส จี มาร์คอฟสกี ว่า

> ขอแจ้งความให้ท่านทั้งหลายทราบทั่วกันว่าการละเล่นซึ่งเรียกว่าซีเนมาโตรแกรฟ คือ รูปที่สามารถกระดิกและทำท่าทางต่าง ๆ ได้โดยคำขอของราษฎรจะเล่น ๓ คืนติดๆ กันคือ คืน วันพฤหัสบดี วันศุกร์ และวันเสาร์ ตรงกับวันที่ ๑๐, ๑๑, ๑๒, เดือนมิถุนายน ที่โรงละครหม่อมเจ้าอลังการจะมีวงแตรเป่าด้วยปรอแฟศเซอรหมอรีศ ผู้ชำนาญในการเล่นนี้ในทวีปตะวันตกประตูโรงจะเปิดเวลา ๒ ทุ่มตรงกับ ๘ โมงฝรั่ง ราคาห้องหนึ่งที่มีเก้าอี้หลายตัว (บอกซ์) ราคา ๑๐ บาท ชั้นที่หนึ่งราคา ๓ บาท ชั้นที่สองราคา ๒ บาท

---

* <u>ศัพท์บัญญัติ</u> ของกรมวิชาการ กระทรวงศึกษาธิการ ปีพ.ศ. 2518 ได้ให้ความหมายคำว่า"นวตกรรม" ว่า หมายถึงการนำสิ่งใหม่ๆเข้ามาเปลี่ยนแปลงวิธีการที่ทำอยู่เดิม เพื่อให้ใช้ได้ผลดียิ่งขึ้น ซึ่งในที่นี้ผู้วิจัยหมายถึงการที่ชาวไทยรับเอานวนิยายและภาพยนตร์ซึ่งเป็นศิลปะของตะวันตก เข้ามาปรับใช้กับศิลปะการประพันธ์และการแสดงของไทย

ชั้นที่สามราคา ๑ บาท ชั้นที่สี่ คือนั่งที่วงเวียน ๒ สลึง เด็กที่มีอายุต่ำกว่า ๑๐ ขวบ จะเรียกเอาราคาครึ่งเดียว[25]

ถือได้ว่าเป็นครั้งแรกที่ภาพยนตร์ได้ปรากฏโฉมสู่สายตาชาวไทย ในกรณีนี้จึงไม่อาจกล่าวได้ว่านักเรียนทุนหลวงเป็นผู้นำภาพยนตร์มาสู่ชาวไทย แต่เชื่อได้ว่านักเรียนหลวงเหล่านี้ย่อมต้องเป็นผู้ชมภาพยนตร์ต่างประเทศด้วยความนิยม เพราะเป็นสิ่งที่ตนคุ้นเคยรู้จักด้วยเหตุที่เป็นนวกรรมที่เกิดขึ้นไม่นาน นับแต่ที่ ประดิษฐกรรมทางภาพยนตร์ของเอดิสัน ได้รับการพัฒนาขึ้นเป็นผลสำเร็จในโลก เมื่อพ.ศ 2432 และได้รับการนำออกเผยแพร่เพื่อการค้าอย่างแพร่หลายตั้งแต่ปีพ.ศ. 2436 และหลุยส์ ลูเมียร์ และคณะของเขาได้นำภาพยนตร์ซีเนมาโตกราฟออกฉายเพื่อเก็บค่าดูจากสาธารณชนก่อนใครเป็นรายแรก ณ ห้องโถง ใต้ถุนร้านกาแฟแห่งหนึ่งในกรุงปารีส เมื่อวันที่ 28 ธันวาคม พ.ศ. 2438"[26] และด้วยเวลาห่างไปเพียง 2 ปีเท่านั้น ภาพยนตร์ได้รับการนำมาเผยแพร่สู่สายตาประชาชนชาวไทยเป็นครั้งแรกในปีพ.ศ. 2440

นวนิยายและภาพยนตร์ไทยเรื่องแรก

นับจากที่ประชาชนชาวไทยได้มีโอกาสรู้จักภาพยนตร์เป็นครั้งแรก ภาพยนตร์ก็ได้รับการสนับสนุนจากเจ้านายชั้นผู้ใหญ่ จนกระทั่งถึงพ่อค้านักธุรกิจในสมัยนั้น โดยทั่วไปเป็นไปในรูปแบบของมือสมัครเล่น หรืองานอดิเรก นักเล่นกล้องภาพยนตร์คนแรกของประเทศไทยว่า คือ พระเจ้าบรมวรวงศ์เธอกรมหลวงสรรพสาสตร์ศุภกิจ โดยภาพยนตร์ส่วนใหญ่ที่ถ่ายเป็นเรื่องเกี่ยวกับพระราชกรณียกิจของรัชกาลที่ ๕

ต่อมาในปีพ.ศ. 2465 พระเจ้าบรมวงศ์เธอ พระองค์เจ้าบุรฉัตรไชยากรกรม พระกำแพงเพชรอัครโยธิน ทรงเป็นผู้บัญชาการกรมรถไฟแทนฝรั่งชาวเยอรมัน ได้ทรงจัดตั้ง

---

[25] โดม สุขวงศ์, "85 ปี ภาพยนตร์ในประเทศไทย", ศิลปวัฒนธรรม, ปีที่ 3 ฉบับที่ 8 มิถุนายน 2525 หน้า 6-29.

[26] เขาวนันท์ เชฏฐรัตน์, ประวัติศาสตร์ภาพยนตร์, (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์ ณ ฌาน, 2534), พิมพ์ครั้งที่2 หน้า 44.

ศูนย์ผลิตภาพยนตร์อย่างเป็นทางการของกรมรถไฟหลวงเรียกว่า "กองภาพยนตร์เผยแผ่ข่าว" เนื่องจากกรมรถไฟในสมัยนั้น เป็นหน่วยงานที่ทันสมัยที่สุด อีกทั้งกรมพระกำแพงเพชรก็สนพระทัยในเรื่องของภาพยนตรเป็นพิเศษ ตั้งแต่ครั้งที่ทรงศึกษาที่ต่างประเทศ ด้วยทรงเล็งเห็นว่าภาพยนตร์เป็นสื่อใหม่ที่สร้างความเข้าใจให้กับประชาชนได้ง่าย เป็นสื่อหนึ่งที่สามารถเสนอข่าว เผยแพร่และประชาสัมพันธ์กิจการของรัฐ ซึ่งเป็นสื่อที่สามารถต้านทานสื่อหนังสือพิมพ์ที่เป็นของเอกชนต่างประเทศได้ เนื่องจากไม่มีข้อจำกัดด้านการอ่าน เป็นสื่อที่เข้าถึงประชาชนได้ทุกเพศทุกวัยและทุกระดับชั้น

ในปีเดียวกันนี้ เฮนรี เอ. แมคเร (Henry A. MacRae) แห่งบริษัทยูนิเวอร์แซล ได้มาถ่ายภาพยนตร์ในประเทศไทย เรื่อง "นางสาวสุวรรณ" โดยได้รับความช่วยเหลือจากกรมมหรสพหลวง และกรมรถไฟหลวงในสมัยรัชกาลที่ 6 ใช้นักแสดงไทยแสดงทั้งหมด นับว่าเป็นภาพยนตร์เกี่ยวกับประเทศไทยเป็นเรื่องแรก โดยผู้สร้างชาวต่างประเทศมี นายเฮนรี แมคเร เป็นผู้กำกับการแสดง นายแคล คลอสัน เป็นผู้ถ่ายภาพ และนำแสดงโดย นางสาวเสงี่ยม นาวีเสถียร เป็นนางสาวสุวรรณ ขุนรามภรตศาสตร์ เป็นนายกล้าหาญ และหลวงภรตกรรมโกศล เป็นนายกองแก้ว การถ่ายทำกินเวลา 1 ปี โดยสำเร็จเมื่อเดือนมิถุนายน พ.ศ. 2465 ด้วยฟิล์มขนาด 35 มิลลิเมตร ความยาว 8 ม้วน ต่อมาบริษัท สยามภาพยนตร์ได้ขออนุญาตกรมรถไฟหลวงนำมาฉายให้ประชาชนชมเป็นครั้งแรกเมื่อวันที่ 23 กรกฎาคม พ.ศ. 2466 เพื่อเก็บเงินรายได้บำรุงสภากาชาดสยาม

ต่อมาในเดือนกันยายน พ.ศ. 2468 บริษัท พาราเมาท์ นำโดย นายมีเรียน ซี คูเปอร์ (Merian C. Cooper) ผู้อำนวยการสร้างและกำกับการแสดง และนายเออร์เนสท์ บี โชดแส็ค (Ernest B. Scoedsack) ช่างถ่ายภาพยนตร์ ได้มาถ่ายทำภาพยนตร์เรื่อง "ช้าง" ซึ่งมีช้างเป็นตัวละครสำคัญ และนำกลับไปฉายให้ประชาชนชาวสหรัฐอเมริกาชมเป็นครั้งแรกเมื่อปีพ.ศ. 2470 ส่วนประชาชนชาวไทยได้ชมกันเมื่อต้นเดือนกรกฎาคม พ.ศ. 2481

ทั้ง "นางสาวสุวรรณ" และ "ช้าง" ต่างก็เป็นหนังไทยที่สร้างโดยชาวต่างประเทศด้วยกันทั้งสิ้น ภาพยนตร์ไทยที่เป็นฝีมือการสร้างและกำกับของชาวไทยแท้จริง

ปรากฏท่ามกลางสภาวะเศรษฐกิจตกต่ำของประเทศ เนื่องจากในระยะต้นปีพ.ศ. 2470 รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้มีการพยายามแก้ไขปัญหาเงินขาดพระคลัง โดยมีนโยบายดุลข้าราชการ เป็นเหตุให้อดีตข้าราชการกลุ่มหนึ่งซึ่งมีความสนใจในเรื่องภาพยนตร์จัดตั้ง "บริษัทถ่ายภาพยนตร์ไทย" ขึ้น โดยมีหลวงสุนทรอัศวราช (จำรัส สรวิสูตร) เป็นหัวหน้าคณะ แต่เมื่อประกาศจะสร้างหนังเรื่องแรกของตนออกมาก็ถูกตัดหน้าโดยผู้สร้างหนังกลุ่มหนึ่งคือ พี่น้องสกุลวสุวัต ในนาม คณะหนังสือพิมพ์สยามราษฎร์และศรีกรุง ได้จัดตั้งบริษัทสร้างภาพยนตร์ขึ้นในนาม "กรุงเทพฯ ภาพยนตร์บริษัท" ได้จัดสร้างภาพยนตร์ไทยเรื่องแรกขึ้นชื่อ "โชคสองชั้น" นำออกฉายเป็นครั้งแรกเมื่อวันที่ 30 กรกฎาคม พ.ศ. 2470 เป็นหนัง 35 มิลลิเมตร ขาวดำ ไม่มีเสียง[27] จากนั้นภาพยนตร์ที่สร้างโดยฝีมือคนไทยก็พัฒนาขึ้นมาเรื่อยจนถึงปัจจุบัน

ในขณะที่นวนิยายภาษาไทยเรื่องแรกซึ่งเป็นที่ยอมรับกันทั่วไปคือ "ความพยาบาท" ซึ่งแม่วัน หรือ พระยาสุรินทราชา แปลจากบทประพันธ์เรื่อง "แวนเดตตา" ของแมรี คอเรลลี นักประพันธ์ชาวอังกฤษ ได้กำเนิดขึ้นในปีพ.ศ. 2443 หลังจากที่ประชาชนชาวไทยได้มีโอกาสชมภาพยนตร์ถึง 3 ปี แต่อย่างไรก็ตามนวนิยายเรื่องที่ถือได้ว่าเป็นนวนิยายไทยแท้เรื่องแรก คือ "ความไม่พยาบาท" โดย หลวงวิลาสปริวัตร หรือ ครูเหลี่ยม

หากจะเปรียบการพัฒนาการของนวนิยายและภาพยนตร์ไทย โดยวิเคราะห์จากปีที่นวกรรมทั้งสองปรากฏขึ้นสู่สายตาสาธารณะชนไทย ในชั้นต้นจะพบว่างานวรรณกรรมในรูปแบบนวนิยายปรากฏสู่สายตาชาวไทย หลังจากที่ภาพยนตร์ได้มีโอกาสเข้ามาฉายในเมืองไทย 3 ปี แต่นวนิยายกลับพัฒนาตนเองไปได้รวดเร็วกว่าภาพยนตร์ ทว่ากว่าที่คนไทยสามารถสร้างภาพยนตร์ที่ขึ้นชื่อว่าเป็นผลงานของคนไทยโดยตลอดต้องใช้เวลาถึง 30 ปีทีเดียว รูปแบบของนวนิยายในสมัยแรกคงเป็นงานที่ล้อเรื่องเดิมที่แปลมาจากตะวันตกเช่น "ความไม่พยาบาท" ก็เป็นเรื่องล้อ "ความพยาบาท" ส่วนภาพยนตร์เรื่องแรกโดยฝีมือคนไทยนั้นเป็นภาพยนตร์ที่เขียนบทโดยอาศัยเค้าโครงเรื่องของตะวันตกที่นิยมกันในสมัยนั้นเช่นกัน

---

[27] โคม สุขวงศ์, กำเนิดหนังไทย, (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มติชน, 2539), หน้า 1.

จากข้อสังเกตดังกล่าวนำมาสู่การวิเคราะห์ในอีกระดับหนึ่ง คือ นวตกรรมภาพยนตร์ที่เข้ามาในประเทศไทยในปีพ.ศ. 2440 นั้นเป็นเพียงการบันทึกภาพเหตุการณ์ ซึ่งคนไทยก็สามารถถ่ายภาพบันทึกเหตุการณ์ภาพข่าวได้ตั้งแต่ปีพ.ศ. 2443 ดังนั้นรูปแบบของภาพยนตร์จึงยังไม่ใช่เป็นสื่อในเชิงเริงรมย์ เช่นร้อยกรองในรูปของนวนิยายที่เป็นสื่อในเชิงเริงรมย์ เป็นนวตกรรมที่เข้ามาสู่ประเทศไทยเมื่อนวนิยายมีพัฒนาการสูงแล้วในประเทศแถบตะวันตก ดังนั้นความต่างของการสร้างสรรค์งานภาพยนตร์ในรูปแบบเชิงเริงรมย์จึงมีระยะห่างจากการพัฒนาของนวนิยายในรูปแบบเชิงเริงรมย์อยู่มาก เนื่องจากไทยรับเอานวตกรรมภาพยนตร์มาตั้งแต่ในยุคต้น ส่วนนวตกรรมนวนิยายนั้นไทยรับมาเมื่อนวนิยายพัฒนามาแล้วนั่นเอง แต่ครั้นเมื่อวิวัฒนาการของนวนิยายและภาพยนตร์มาพบและพัฒนาเท่าเทียมกัน ก็ปรากฏว่านวนิยายและภายนตร์ต่างก็แลกเปลี่ยนรูปแบบและเนื้อหากันอยู่เรื่อยๆ

ภาพประกอบที่ 3. *ภาพโฆษณาภาพยนตร์เรื่องโชคสองชั้น หนังไทยเรื่องแรก ภาพจากหนังสือ กำเนิดหนังไทย โดย โดม สุขวงศ์*

ศรีบูรพาภาพยนตร์ ได้สร้างโมราจากบทประพันธ์เดิมคือ *จันทโครพ* อันเป็นนิยายปรัมปราของไทย ต่อมาในปีพ.ศ. 2479 หัสดินทร์ภาพยนตร์ ก็สร้างตำนานผีของชาวพระโขนง คือภาพยนตร์เรื่อง *นางนาคพระโขนงขึ้น* และได้รับการสร้างขึ้นอีกในปีถัดไปคือปีพ.ศ. 2480 ในชื่อเรื่อง *นางนาคคืนชีพ* และปีเดียวกันนี้ได้มีการสร้างภาพยนตร์จากตำนานปรัมปราอีกเรื่องคือ *พระร่วง (ขอมดำดิน)* ต่อมาในปีพ.ศ. 2482 ได้มีการสร้างวรรณกรรมชิ้นเอกของไทยคือ *ขุนช้างขุนแผน*เป็นภาพยนตร์หลายตอนด้วยกันโดย บริษัท น.น. ภาพยนตร์ คือตอน*เปรตวันทองห้ามทัพ ตอนสร้อยฟ้าทำเสน่ห์ ตอนแต่งงานพระไวย ตอนขุนช้างกินเลี้ยง ตอนตีเชียงทอง ตอนขุนช้างเป็นความ และตอนผ่าท้องนางบัวคลี่*

จากวรรณกรรมที่กล่าวมาข้างต้น เป็นวิวัฒนาการหนึ่งซึ่งพัฒนาขึ้นมาพร้อม ๆกับที่รูปแบบของนวนิยายและภาพยนตร์ได้พัฒนาขึ้น ทั้งนวนิยายไทยและภาพยนตร์ไทยจึงมาบรรจบกันที่ภาพยนตร์ที่สร้างจากนวนิยายไทยเป็นเรื่องแรก

นวนิยายไทยเรื่องแรกที่ได้รับการนำมาสร้างเป็นภาพยนตร์

จากการค้นคว้าข้อมูลจากหอภาพยนตร์แห่งชาติ และหอสมุดแห่งชาติโดยละเอียดแล้ว ผู้วิจัยพบว่า วรรณกรรมประเภทต่าง ๆ ที่ได้รับการนำมาสร้างเป็นภาพยนตร์ที่ได้กล่าวมาข้างต้นนั้น นวนิยายก็เป็นวรรณกรรมประเภทหนึ่งที่มีบทบาทสำคัญต่อมานับแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน นวนิยายเรื่องแรกที่ได้รับการนำมาสร้างเป็นภาพยนตร์นั้น ผู้วิจัยสันนิษฐานว่าคือเรื่อง *"ลูกกำพร้า"* และ *"แสนระกำ"* ของ ป. อินทรปาลิต ซึ่งได้รับการนำมาสร้างเป็น 4 ภาคด้วยกัน คือได้มีบันทึกว่า ในวันที่ 9-11 มีนาคม พ.ศ. 2482 มีการจัดฉายภาพยนตร์เรื่อง "*ลูกกำพร้า ภาค 1*" ขึ้นที่โรงภาพยนตร์ เฉลิมบุรี และในเดือนเมษายนปีเดียวกัน ก็มีการจัดฉาย *"ลูกกำพร้า ภาค 2"* ขึ้น และยังมี *"ลูกกำพร้า" ภาค 3* และ *4* ซึ่งทั้งประพันธ์และภาพยนตร์เป็นเรื่องเดียวกัน และภาพยนตร์ได้จัดฉายขึ้นที่โรงภาพยนตร์ศาลาเฉลิมบุรี ในปีพ.ศ. 2483* ผู้สร้างคือบริษัทศรีบูรพาภาพยนตร์

---

* ข้อมูลจากหอภาพยนตร์แห่งชาติ

จากนั้นผู้วิจัยพบว่า *แผลเก่า* เป็นนวนิยายที่สามารถยืนยันได้อย่างแน่ชัดว่าได้รับการนำมาสร้างเป็นภาพยนตร์ ในปีพ.ศ. 2483 ที่โรงภาพยนตร์เฉลิมบุรี มีกำหนดฉายเริ่มตั้งแต่รอบเช้าอาทิตย์ที่ 18 และวันที่ 20-21-22 สิงหาคม พ.ศ. 2483 พรานบูรพ์ กำกับการแสดง สร้างโดยบูรพาศิลป์ ภาพยนตร์ จากโฆษณาในนิตยสารภาพยนตร์สาร วันศุกร์ที่ 16 สิงหาคม 2483 [**] ฉะนั้น *แผลเก่า* จึงนับว่าเป็นนวนิยายเรื่องที่ 2 ที่ได้รับการนำมาสร้างเป็นภาพยนตร์[***] จากความสำเร็จของบทประพันธ์ของไม้ เมืองเดิม ในปีเดียวกันบริษัทละโว้ภาพยนตร์ ได้นำ *หนามยอกหนามบ่ง* มาสร้าง กำกับการแสดงโดยพระเจ้าวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าอนุสรณ์มงคลการ ผู้พากย์คือ ทิดเขียว[****]

อีกปีต่อมาคือในปีพ.ศ. 2484 นวนิยายเรื่อง *พระเจ้าช้างเผือก* ของนายปรีดี พนมยงค์ ได้รับการนำมาสร้างเป็นภาพยนตร์พูดภาษาอังกฤษเรื่องแรก โดยบริษัทปรีดีภาพยนตร์และในปีเดียวกันเรื่อง *ยอดมิ่งเมียขวัญ* ของศรีบูรพา ได้รับการนำมาสร้างเป็นภาพยนตร์ จากนั้นในปีพ.ศ. 2489 นวนิยายเรื่อง *ชายชาตรี* ของมาลัย ชูพินิจ ก็ได้รับการสร้างขึ้นเป็นภาพยนตร์ชื่อเดียวกัน โดยปรเมรุภาพยนตร์ มีหม่อมเจ้าศุภวรรณดิศ ดิศกุล และ เฉลิม เศวตนันท์ เป็นผู้อำนวยการสร้าง ผู้กำกับและผู้ถ่ายภาพ

เพื่อให้เข้าใจได้สะดวกยิ่งขึ้นผู้วิจัยได้จัดทำตารางความสัมพันธ์ระหว่างภาพยนตร์กับนวนิยาย ในยุคแรกเริ่มตั้งแต่ปีพ.ศ. 2465 ที่กลุ่มชาวอเมริกันได้มาสร้างภาพยนตร์เรื่องนางสาวสุวรรณ จนกระทั่งถึงพ.ศ. 2499 อันเป็นปีที่สิ้นสุดยุคหลังสงครามโลกครั้งที่สอง โดยเน้นที่งานดัดแปลงนวนิยายสู่ภาพยนตร์ของไม้ เมืองเดิมเป็นหลัก เพื่อแสดงให้เห็นถึงลำดับแรกเริ่มในการนำนวนิยายมาสร้างเป็นภาพยนตร์ตั้งแต่ในยุคแรกเริ่ม ผู้วิจัยใคร่ขอนำเสนอเป็นรายการตารางเพื่อความสะดวกในการอ่าน และทำความเข้าใจดังนี้

[**] ผู้วิจัยได้รับความอนุเคราะห์เอกสารนี้จากอาจารย์โดม สุขวงศ์

[***] ข้อมูลจากหอภาพยนตร์แห่งชาติ

[****] ข้อมูลจากหอภาพยนตร์แห่งชาติ

ตารางที่ 1 *ลำดับการดัดแปลงนวนิยายสู่ภาพยนตร์ไทย* [29]

ลำดับที่	ปีที่ฉาย	ชื่อภาพยนตร์	บริษัทผู้สร้างภาพยนตร์*	ผู้ประพันธ์นวนิยาย
1	2481	"ลูกกำพร้า" ภาค 1-2	ศรีบูรพาภาพยนตร์	ป.อินทรปาลิต
2	2483	"แผลเก่า"	บูรพาศิลป์ภายนตร์	ไม้ เมืองเดิม
3	2483	"หนามยอกหนามบ่ง"	ละโว้ภาพยนตร์	ไม้ เมืองเดิม
4	2483	"ลูกกำพร้า" ภาค 3-4	ศรีบูรพาภาพยนตร์	ป.อินทรปาลิต
5	2484	"พระเจ้าช้างเผือก"	ไทยฟิล์ม	ปรีดี พนมยงค์
6	2484	"ยอดมิ่งเมียขวัญ"	ศรีบูรพาภาพยนตร์	ศรีบูรพา
7	2489	"ชายชาตรี"	ปรเมรุภาพยนตร์	มาลัย ชูพินิจ
8	2493	"รอยไถ"	ศรีบูรพาภาพยนตร์	ไม้เมืองเดิม
9	2493	"แสนแสบ"	ศรีบูรพาภาพยนตร์	ไม้เมืองเดิม
10	2493	"นิทรา-สายัณห์"	บูรพาศิลป์ภาพยนตร์	อิงอร
11	2494	"เสือทุ่ง"	ศรีบูรพาภาพยนตร์	ไม้เมืองเดิม
12	2494	"ขุนโจรใจเพชร์"	ศรีบูรพาภาพยนตร์	ไม้เมืองเดิม
13	2495	"ค่าน้ำนม"	*	ไม้เมืองเดิม
14	2495	"ชายสามโบสถ์"	*	ไม้เมืองเดิม
15	2495	"ขุนศึก"	*	ไม้เมืองเดิม
16	2496	"ทหารเอกพระบัณฑูร"	*	ไม้เมืองเดิม
17	2497	"แผลเก่า"	บูรพาศิลป์ภายนตร์	ไม้เมืองเดิม
18	2497	"แสนแสบ"	ศรีบูรพาภาพยนตร์	ไม้เมืองเดิม
19	2498	"เกวียนหัก"	ศรีบูรพาภาพยนตร์	ไม้เมืองเดิม
20	2498	"หม้ายสามเรือน"	*	ไม้เมืองเดิม

---

[29] บรรณานุกรมภาพยนตร์ไทย, โครงการอนุรักษ์ภาพยนตร์ไทย, หอภาพยนตร์แห่งชาติ

* เครื่องหมาย * หมายถึง ไม่ปรากฏบริษัทผู้สร้างในบันทึกบรรณานุกรมภาพยนตร์ ของหอภาพยนตร์แห่งชาติ

จากการค้นคว้าของผู้วิจัยพบว่าผู้สร้างภาพยนตร์ไทยในยุคต้นนิยมนำนวนิยายของไม้ เมืองเดิมมาสร้างเป็นภาพยนตร์ เมื่อได้รับความนิยมในเรื่องหนึ่งก็จะสร้างเรื่องอื่นต่อเนื่องไปในทันที หรือมิเช่นนั้นก็สร้างภาพยนตร์ในแนวทางลูกทุ่ง แม้ว่าจะไม่ได้นำมาจากนวนิยายก็ตาม ปรากฏการณ์นี้เป็นปรากฏการณ์เดียวกันกับที่เกิดขึ้นอีกในยุคต่อมาเมื่อมีผู้นำนวนิยายของไม้เมืองเดิมมาสร้าง มักจะมีผู้นำมาสร้างกันอย่างต่อเนื่อง เช่นในปีพ.ศ. 2519 สักกะ จารุจินดา นำนวนิยายเรื่อง*ขุนศึก* ของไม้ เมืองเดิม มาสร้างเป็นภาพยนตร์ ออกฉายเมื่อวันที่ 17 เมษายน 2519 โดยมีสุภาว์ เทวกุล เป็นผู้เขียนบทภาพยนตร์ เป็นภาพยนตร์ขนาด 35 มิลลิเมตร สักกะ จารุจินดา กล่าวถึงภาพยนตร์เรื่องนี้กับผู้วิจัยว่า "ตอนนั้นเป็นช่วงวิกฤตการเมืองของประเทศไทย ทุกอย่างเร่งรีบไปหมด ถึงแม้จะนำนวนิยายเรื่องยิ่งใหญ่มาสร้างแต่บางครั้งผู้เขียนบทอย่างคุณสุภาว์ก็นำเรื่องราวของนักศึกษาใส่เข้าไปในบทภาพยนตร์ด้วย แถมพระเอกของเราก็ยังถูกสายหนังสั่งมาว่าต้องเป็นพระเอกคนนี้คนอื่นไม่ได้ หากมีโอกาสผมอยากสร้างขึ้นใหม่อีกครั้ง บทภาพยนตร์ก็ไม่มีใครเก็บไว้"[30] ต่อมาปีพ.ศ. 2520 เชิด ทรงศรี นำนวนิยายเรื่อง*แผลเก่า* ของไม้เมืองเดิม มาสร้างเป็นภาพยนตร์ เป็นภาพยนตร์ที่ประสบความสำเร็จในด้านรายได้และการจัดสร้าง เป็นภาพยนตร์ขนาด 70 มิลลิเมตร ในปีพ.ศ. 2521 ไพรัส กสิวัฒน์ นำนวนิยายเรื่อง*แสนแสบ* มาสร้างก็ประสบความสำเร็จเช่นกัน โดยได้รางวัลล้อฟิล์มทองจากบริษัทโกดัก ในปีพ.ศ. 2524 นวนิยายเรื่อง*ชายสามโบสถ์* ของไม้ เมืองเดิม ก็ได้รับการสร้างเป็นภาพยนตร์ โดยมี อดุลย์ ดุลยรัตน์ เป็นผู้กำกับการแสดง ส.อาสนจินดา เป็นผู้เขียนบทภาพยนตร์ ผู้แสดงนำฝ่ายชายคือ โกวิท วัฒนกุล ผู้แสดงนำฝ่ายหญิงคือ สุพรรษา เนื่องภิรมย์[31] ดังที่ผู้วิจัยได้สรุปไว้ในตารางที่ 2 ดังนี้

---

[30] สัมภาษณ์, สักกะ จารุจินดา, ผู้กำกับภาพยนตร์ไทย, วันที่ 22 ธันวาคม 2538.

[31] บรรณานุกรมภาพยนตร์ไทย, สมาคมกิจวัฒนธรรม , หอภาพยนตร์แห่งชาติ

ตารางที่ 2 *จากนวนิยายของไม้ เมืองเดิม สู่ภาพยนตร์*

ปีที่ฉาย	ชื่อภาพยนตร์	ชื่อนวนิยาย	ผู้กำกับการแสดง	ผู้ประพันธ์นวนิยาย
2519	ขุนศึก	ขุนศึก	สักกะ จารุจินดา	ไม้ เมืองเดิม
2520	แผลเก่า	แผลเก่า	เชิด ทรงศรี	ไม้ เมืองเดิม
2521	แสนแสบ	แสนแสบ	ไพรัส กสิวัฒน์	ไม้ เมืองเดิม
2524	ชายสามโบสถ์	ชายสามโบสถ์	อดุลย์ ดุลยรัตน์	ไม้ เมืองเดิม

จากภาพยนตร์สู่นวนิยาย

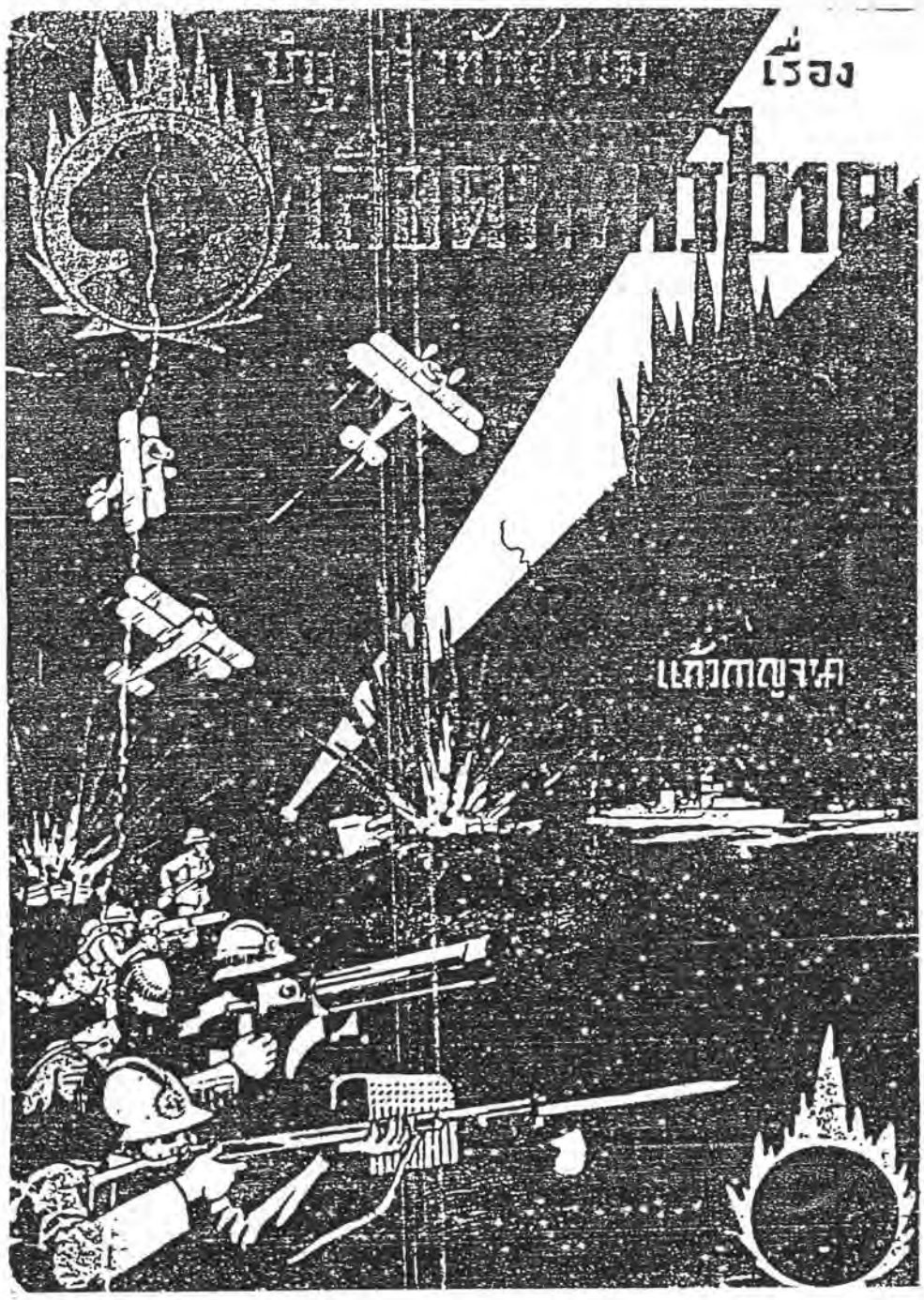
ภาพยนตร์ที่ฉายในยุคต้นของภาพยนตร์ในประเทศไทยนั้นถือกำเนิดมาควบคู่กับวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับภาพยนตร์ ทั้งนี้เนื่องจากภาพยนตร์ในยุคต้นเป็นภาพยนตร์เงียบและเป็นภาพยนตร์ที่มาจากต่างประเทศ ผู้ฉายจึงจัดทำเรื่องย่อบางครั้งก็แจกให้ผู้ที่มาชม บางครั้งก็พิมพ์จำหน่าย เพื่อเพิ่มอรรถรสในการรับชมให้แก่ผู้ชมมากที่สุด ผู้สร้างภาพยนตร์ไทยในยุคต้น มักจะเขียนบทภาพยนตร์เพื่อสร้างภาพยนตร์ โดยมากผู้กำกับการแสดงมักจะเป็นผู้เขียนบทภาพยนตร์นั้นเสียเอง เช่นที่ขุนวิจิตรมาตราหรือ สง่า กาญจนาคพันธุ์ กล่าวไว้ว่า "ข้าพเจ้าเป็นผู้แต่งเรื่อง คือเรื่อง *เลือดทหารไทย*"[32] เมื่อฮอลลีวู้ด อเมริกานิยมทำหนังผี เช่น *เดชผีดิบ แฟรงเกนสไตน์* ฯลฯ ปีพ.ศ. 2476 ศรีกรุงจึงคิดทำหนังผี ขุนวิจิตรมาตราจึงแต่งเรื่อง *ปู่โสมเฝ้าทรัพย์* ขึ้น ดำเนินเรื่องเป็นวิทยาศาสตร์สมัยใหม่[33] ปรากฏหลักฐานว่าเรื่อง*เลือดทหารไทย*ได้ตีพิมพ์เป็นหนังสือโดยแก้วกาญจนาหรือขุนวิจิตรมาตรา เพื่อบำรุงกองทัพสยาม เลือดทหารไทยออกฉายที่โรงภาพยนตร์ศาลาเฉลิมกรุงเมื่อวันที่ 3-10 เมษายน 2478*

---

[32] ขุนวิจิตรมาตรา (สง่า กาญจนาคพันธุ์), ยุคเพลงหนังละครในอดีต, หน้า 59

[33] เรื่องเดียวกัน, หน้า 114

* ผู้วิจัยได้รับความอนุเคราะห์ข้อมูลนี้จากอาจารย์โดม สุขวงศ์



ภาพประกอบที่ 4. *หน้าปกหนังสือเลือดทหารไทย*

หนังสือภาพยนตร์พูดเรื่อง*เลือดทหารไทย*นี้ มีวิธีการประพันธ์คล้ายกับนวนิยายเพียงแต่มีรูปประกอบของตัวแสดง และภาพในภาพยนตร์ นอกจากนั้นยังมีรายละเอียดของผู้แสดงภาพยนตร์เนื่องจากผู้ร่วมแสดงและร่วมบรรเลงเพลงส่วนใหญ่เป็นบุคคลในกองทัพทั้งสิ้น เนื่องจากภาพยนตร์เรื่องนี้เกิดจากแรงผลักดันของ นายพันเอก หลวงพิบูลสงคราม รัฐมนตรีว่าการกระทรวงกลาโหมผู้มีนโยบายใช้ภาพยนตร์เป็นสื่อโฆษณาชวนเชื่อให้คนไทยเกิดความรักชาติ ในช่วงก่อนที่ญี่ปุ่นจะบุกประเทศไทยเมื่อวันที่ 8 ธันวาคม 2484 อีกทั้งมีเพลงซึ่งขุนวิจิตรมาตรา พระเจนดุริยางค์ และเรือโทมานิต เสนะวีณิน ร่วมกันประพันธ์ขึ้น สิ่งที่แตกต่างจากนวนิยายทั่วไปก็คือในระหว่างที่บรรยายถึงเรื่องราวก็บรรยายลักษณะท่าทางคล้ายกับการกำกับดังตอนหนึ่งของเรื่องว่า

> พาณีขึนอยู่ข้าง ๆ มือเล่นช่อกุหลาบซึ่งปักอยู่ในแจกันตั้งไว้บนโต๊ะ และลำดับนั้น เสียงเปียโนก็ลั่นขึ้นพร้อมด้วยบทเพลงหวานจับใจคือ เพลงดอกไม้ของหล่อน (RUMBA) ใจพี่หายวาบ เห็นกุหลาบกลิ่นกำจาย จำกลิ่นได้คลับคล้ายว่าดอกที่ถือในมือเธอ พี่เฟ้อขอมานาน เจ้าให้หลังพี่ เพราะเจ้ามีที่ต้องการ แต่ว่าเดี๋ยวนี้ดอกถูกขยี้ทิ้งกระจาย พี่แสนจะเสียดาย เพราะไปหมายอื่นให้ชื่นชม เขาคมเล่นแล้วทิ้ง คนที่หวังจริงก็เลยยิ่งหัวใจราน
>
> พอจบเพลงก็มีเสียงปรบมือมาจากทางห้องหนึ่ง แล้วเจ้าของเสียงปรบมือนั้นโผล่เข้า มาที่แท้ก็หลวงสหะนาวินกับนายเรือเอกปรีชานั่นเอง [34]

นอกจากนั้น*ภาพยนตร์เรื่องพระเจ้าช้างเผือก* ของ นายปรีดี พนมยงค์ ก็เป็นภาพยนตร์เรื่องหนึ่งซึ่งมีความใกล้ชิดกับวรรณกรรมมาก คือ ในขณะที่นายปรีดีมีความตั้งใจที่จะเขียนนวนิยายเรื่อง*พระเจ้าช้างเผือก*เป็นภาษาอังกฤษ ดังที่ปรากฏในคำนำหนังสือว่าโดยท่านผู้หญิง พูนศุข พนมยงค์ว่า เขียนในระหว่างปีพ.ศ. 2482-2483[35] และจากคำนำของปรีดี พนมยงค์ว่าเขียนเสร็จเมื่อ 11 พฤษภาคม 2483 และจัดพิมพ์โดย โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยวิชา

---

[34] แก้วกาญจนา, <u>เลือดทหารไทย</u>, หน้า 24-25.

[35] Pridi Banomyong, <u>The King of The White Elephant</u>, (U.S.A.: The Thammasat Association, 1990)

ธรรมศาสตร์และการเมือง เมื่อ 15 กุมภาพันธ์ 2484[36] พบว่าโฆษณาภาพยนตร์เรื่อง *พระเจ้าช้างเผือก* ออกฉายที่โรงหนังศาลาเฉลิมกรุง วันพฤหัสที่ 10 ถึง พุธที่ 16 เมษายน 2484[37] เป็นภาพยนตร์เรื่องยิ่งใหญ่ของปรีดีภาพยนตร์ ใช้ระยะเวลาการสร้างถึง 2 ปี ดังนั้น การถ่ายทำจึงอยู่ในช่วงปีพ.ศ 2482 เมื่อนวนิยายเรื่อง *พระเจ้าช้างเผือก* ปรากฏสู่สายตาประชาชน ภาพประกอบในนวนิยายนั้นก็คือภาพของผู้แสดงและฉากที่เกิดขึ้นในภาพยนตร์ที่กำกับโดย สันห์ วสุธาร โครงเรื่องโดย หลวงประดิษฐ์มนูธรรม หรือ นายปรีดี พนมยงค์ ในขณะนั้น[38] จึงเป็น นวนิยายที่ประพันธ์ขึ้นโดยมีวัตถุประสงค์ เพื่อเผยแพร่โดยสื่อภาพยนตร์ไปในขณะเดียวกัน

จะเห็นได้ว่าภาพยนตร์และวรรณกรรมในยุคต้นของไทยมีความใกล้ชิดกันเป็นอย่างมาก ถึงแม้ว่าภาพยนตร์บางเรื่องจะไม่ได้นำเรื่องราวจากวรรณกรรมมาสร้างก็ตาม ครั้นเมื่อนำนวนิยายมาสร้างเป็นภาพยนตร์ กลับได้รับความนิยมทั้งจากผู้สร้างและผู้ชม กล่าวได้ว่า เป็นความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะต่างแขนงกัน ที่นำเสนอถ่ายทอดเรื่องราวของศิลปะแขนงหนึ่งไปสู่ศิลปะอีกแขนงหนึ่งให้แก่กันและกันราวกับเป็นวงจรแห่งชีวิต ซึ่งหากจะนับจุดเริ่มต้นจากนวนิยายไปสู่ภาพยนตร์ก็จะเกิดการดัดแปลงสู่ศิลปะแขนงอื่นไปด้วย เช่น การดนตรี การแสดง และศิลปกรรมอื่น ๆ ทั้งนี้เนื่องด้วยศิลปะภาพยนตร์เป็นศูนย์รวมของศิลปะหลายแขนงด้วยกันนั่นเอง ดังจะเห็นได้จากในบทถัดไปนี้

---

[36] Pridi Banomyoun, The King of The White Elephant, (Bangkok: University of Maral & Political Science| 1941)

[37] ประชาชาติ, วันที่ 12 เมษายน พ.ศ. 2484.

[38] Pridi Banomyong, The King of The White Elephant,(Bangkok: University of Moral & Politacal Science, 1941)

ภาพประกอบที่ 5. *โฆษณาภาพยนตร์เรื่องพระเจ้าช้างเผือกในหนังสือพิมพ์ประชาชาติ วันที่ 12 เมษายน 2484*