รุ่นพี่ ของ วิศิษฏ์ ศาสนเที่ยง : การดัดแปลงเป็นนวนิยายของไทยกับเครือข่ายการดัดแปลง

Wisit Sasanatieng's Senior : The Thai Novelization and Its Adaptation Network[1]

นัทธนัย ประสานนาม[2]
Natthanai Prasannam
Corresponding author, E-mail : natthanai.p@ku.th

Received : *May 30, 2019*
Revised : *November 23, 2019*
Accepted : *December 2, 2019*

บทคัดย่อ

บทความวิจัยนี้มุ่งศึกษา *รุ่นพี่* (2558) ของวิศิษฏ์ ศาสนเที่ยง ในฐานะนวนิยายดัดแปลงจากภาพยนตร์ ทฤษฎีประพันธกร การอ่านแบบสหบท การวาดเครือข่ายการดัดแปลงผ่านมุมมองการดัดแปลงศึกษาเป็นกรอบมโนทัศน์หลักในการศึกษาครั้งนี้ ผลการศึกษาพบว่า *รุ่นพี่* ฉบับนวนิยายดัดแปลง เป็นทั้งตัวบทที่ช่วยเติมเต็มประสบการณ์ภาพยนตร์และมีสถานะเป็นวรรณกรรมประเภทจินตนิมิตนาคร นวนิยายเรื่องนี้นำเสนอสหบทจากวรรณกรรมและภาพยนตร์เรื่องอื่น ทั้งนี้ ในมุมมองการศึกษาประพันธกรนวนิยายดัดแปลงเรื่อง *รุ่นพี่* ยังนำเสนอประเด็นเรื่องคนนอกกับความเป็นธรรมทางสังคมซึ่งเป็นประเด็นสำคัญในผลงานของวิศิษฏ์ ศาสนเที่ยงทั้งในฐานะผู้กำกับภาพยนตร์และผู้ประพันธ์นวนิยายดัดแปลง

คำสำคัญ : การดัดแปลงเป็นนวนิยาย / การดัดแปลง / ภาพยนตร์ไทย/ วรรณกรรมไทย / สหบท

Abstract

This article aims at exploring Wisit Sasanatieng's *Senior* as a novelization of the film directed by the same *auteur*. The *auteur* theory, intertextual readings and the adaptation network have been adopted as a key research framework. The findings reveal that *Senior—the Novelization* is the text for fulfilling film experiences as well as the text written within the urban fantasy genre. The novel manifests its intertextual references from various literary and filmic texts. Furthermore, from the auteur theoretical perspective, *Senior—the Novelization* conveys issues of social marginalization and social justice. The issues are recurrently enunciated in the works of Wisit Sasanatieng as a film director and as a novelizer.

Keywords : novelization / adaptation / Thai cinema / Thai literature / intertextuality

บทนำ

ในเดือนกันยายน พ.ศ.2561 เป็นช่วงเวลาที่ละครชุดทางโทรทัศน์เรื่อง *เลือดข้นคนจาง* (กำกับโดย ทรงยศ สุขมากอนันต์) เริ่มต้นออกอากาศ ละครชุดดังกล่าวได้รับ

[1] บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของโครงการวิจัย "อุตสาหกรรมการดัดแปลง: การประสานศิลป์ระหว่างวรรณกรรมกับภาพยนตร์ไทยตั้งแต่ พ.ศ. 2550" ที่ได้รับทุนสนับสนุนจากกองทุนส่งเสริมศิลปะร่วมสมัย สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม ประจำปี 2562

[2] รองศาสตราจารย์ประจำภาควิชาวรรณคดี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ และนักวิชาการอาคันตุกะ School of Literatures, Languages and Cultures, University of Edinburgh ประเทศสหราชอาณาจักร

ความนิยมอย่างกว้างขวาง ด้วยเนื้อเรื่องที่ว่าด้วยฆาตกรรม การสืบสวน และความลับดำมืดในครอบครัวคนไทยเชื้อสายจีน ความนิยมและความแพร่หลายยังวัดได้จากการที่บทละครโทรทัศน์เรื่อง *เลือดข้นคนจาง* ดัดแปลงเป็นนวนิยายโดยฤทัยวรรณ วงศ์สิรสวัสดิ์ นวนิยายเปิดตัวครั้งแรกในงานสัปดาห์หนังสือแห่งชาติ ครั้งที่ 47 และสัปดาห์หนังสือนานาชาติ ครั้งที่ 17 ปลายเดือนมีนาคม พ.ศ.2562 และพิมพ์ซ้ำเป็นครั้งที่ 2 ทันทีในเดือนเมษายน พ.ศ.2562

กรณี *เลือดข้นคนจาง* แสดงให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างอุตสาหกรรมโทรทัศน์กับอุตสาหกรรมหนังสือ ซึ่งในการศึกษาประวัติวรรณกรรมไทยสมัยใหม่ไม่ให้ความสำคัญมากนัก นอกจากนั้น อาจกล่าวได้ว่า **การดัดแปลงเป็นนวนิยาย** หรือ**นวนิยายดัดแปลงจากสื่ออื่น** (novelization) เป็นประเภทงานเขียนที่ทั้งนักวรรณกรรมไทยศึกษาและนักวิชาการภาพยนตร์ไทย “มองข้าม” มาโดยตลอด เพราะการศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างวรรณกรรมกับสื่ออื่นมักปรากฏในรูปแบบที่วรรณกรรมมีสถานะเป็น “ต้นฉบับ” หรือหากกล่าวด้วยภาษาแบบสหบท (intertextuality) คือ “ตัวบทต้นทาง” (source-text) ทั้งที่การสร้างสรรค์นวนิยายดัดแปลงจากสื่ออื่นเติบโตอย่างมากในบริบทวัฒนธรรมนานาชาติ เป็นต้นว่า วัฒนธรรมอเมริกัน สังเกตได้จากนวนิยายดัดแปลงจากภาพยนตร์ยอดนิยมจำนวนมากในคริสต์ศตวรรษที่ 21 เช่น นวนิยายที่ดัดแปลงจากภาพยนตร์แฟรนไชส์ *Star Wars* หลายภาค ดัดแปลงจากภาพยนตร์ *Pirates of the Caribbean: The Curse of the Black Pearl* และดัดแปลงจากภาพยนตร์ชุด *X-Men* ซึ่งมีฉบับนิยายภาพพิมพ์เผยแพร่มาก่อนแล้ว อีกเหตุผลหนึ่งคือ งานเขียนกลุ่มนี้ถูกมองว่าเป็นงานชั้นรอง ไม่ใช่งานเขียนที่อยู่ในทำเนียบวรรณกรรม โดยจัดอยู่ในกลุ่มนวนิยายที่มีอายุบนชั้นตามร้านหนังสือในช่วงสั้นๆ หรือเป็นงานเขียนที่จำหน่ายตามสนามบินสำหรับอ่านเพื่อฆ่าเวลา (airport novel) จากนั้นจะเดินทางไปสู่ร้านหนังสือมือสองอย่างรวดเร็ว (Baetens, 2018 : 3)

สาเหตุที่เราควรหันมาให้ความสำคัญแก่นวนิยายดัดแปลงจากสื่ออื่นของไทยคือ งานเขียนประเภทนี้เริ่มขยายตัวมากขึ้นนับตั้งแต่ปลายทศวรรษ 2550 เป็นต้นมา นอกจากนวนิยายเรื่อง *เลือดข้นคนจาง* แล้ว ในช่วงเวลาดังกล่าวยังมีงานเขียนประเภทเดียวกันอีก เช่น *รุ่นพี่* ของวิศิษฏ์ ศาสนเที่ยง (2558) ดัดแปลงจากภาพยนตร์ *รุ่นพี่* (วิศิษฏ์ ศาสนเที่ยง, 2558), *ฉลาดเกมส์โกง* โดย ร เรือในมหาสมุท (นามปากกาของ จิดานันท์ เหลืองเพียรสมุทร, 2561) ดัดแปลงจาก *ภาพยนตร์ ฉลาดเกมส์โกง* (นัฐวุฒิ พูนพิริยะ, 2560) และ*สิงสู่* โดย หริพรรณ (นามปากกาของศิริพรรณ เตชจินดาวงศ์, 2561) ดัดแปลงจากภาพยนตร์ *สิงสู่* (วิศิษฏ์ ศาสนเที่ยง, 2561) *เปนชู้กับผี* โดย วิศิษฏ์ ศาสนเที่ยง (2561) ดัดแปลงจาก *เปนชู้กับผี* (วิศิษฏ์ ศาสนเที่ยง, 2549) ใน พ.ศ.2562 งานเขียนกลุ่มนี้ยังปรากฏในพื้นที่วรรณกรรมออนไลน์อย่าง Fictionlog ที่เผยแพร่ทีละตอน บางส่วนเปิดให้ทดลองอ่านได้โดยไม่มีค่าใช้จ่ายก่อนที่จะรวมเล่มเป็นหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ (E-book) งานเขียนกลุ่มนี้ปรากฏในนาม Commuan Pub. Exclusive ประพันธ์โดย แมวโพง (นามปากกาของชูเกียรติ ศักดิ์วีระกุล ผู้ประพันธ์บทภาพยนตร์ของทุกเรื่องในกลุ่มนี้) ได้แก่ *รักแห่งสยาม* the Novel (2561/2562) ดัดแปลงจาก *รักแห่งสยาม* (ชูเกียรติ ศักดิ์วีระกุล, 2550), Heavencore *เกมนรก* ดัดแปลงจาก *13 เกมสยอง* (เกียรติ ศักดิ์วีระกุล, 2549) และ *แสงกระสือ* Inhuman Kiss (2562) ดัดแปลงจาก *แสงกระสือ* (สิทธิศิริ มงคลศิริ, 2562) งานเขียนกลุ่มนี้ทำให้ประสบการณ์การเสพทั้งภาพยนตร์และวรรณกรรมเปลี่ยนแปลงไป กลุ่มผู้อ่านเองก็หลากหลายมากขึ้น และไม่ใช่หนังสือสำหรับอ่านเพื่อฆ่าเวลาเท่านั้น

บทความวิจัยนี้มุ่งศึกษาการประสานศิลป์ระหว่างวรรณศิลป์กับศิลปะภาพยนตร์ผ่านการดัดแปลงเป็นนวนิยายของวิศิษฏ์ ศาสนเที่ยงเรื่อง *รุ่นพี่* เพื่อทดลองวิเคราะห์งานเขียนกลุ่มนี้ในฐานะประเภทวรรณกรรมซึ่งยังไม่ปรากฏเด่นชัดในงานวิชาการภาษาไทย นอกจากนั้นการพินิจงานเขียนกลุ่มนี้จะทำให้เข้าใจภูมิทัศน์วัฒนธรรมไทยร่วมสมัย ตลอดจนทำให้มองวรรณกรรมไทยสมัยใหม่ในมิติอุตสาหกรรมที่ถือว่าเป็นการเปิดมุมมองใหม่ๆ ให้แก่วรรณกรรมศึกษา ภาพยนตร์ศึกษา และสื่อศึกษาด้วย

การดัดแปลงเป็นนวนิยาย (novelization)

ในการศึกษาวรรณกรรมกับภาพยนตร์ไทย คำว่า “การดัดแปลง” (adaptation) มีที่ใช้มาระยะหนึ่งแล้ว

[3] สหบท (intertextuality—บางตำราเรียก “สัมพันธบท”) กล่าวอย่างง่ายได้ว่าหมายถึง วิธีการมองตัวบทหนึ่งๆ ว่าเกิดจากการผสมผสานถักทอขึ้นจากตัวบทอื่นๆ ที่มีมาก่อน แหล่งที่มาอาจมาจากภาพยนตร์เรื่องอื่น ๆ ตัวบทวัฒนธรรมอื่นๆ หรือระบบของภาพแทน (representation) อันหมายรวมถึงการผลิตซ้ำที่ถูกนำเสนอมาก่อน ดูเพิ่มเติมใน Kuhn & Westwell (2012 : 231-232)

ราชบัณฑิตยสภาให้ความหมายของการดัดแปลงเอาไว้ว่า "การแปลงงานวรรณกรรมประเภทหนึ่งให้เป็นอีกประเภทหนึ่ง การดัดแปลงมีหลายลักษณะ เช่น การดัดแปลงทั้งเรื่อง เป็นต้นว่า การดัดแปลงนวนิยายหรือบทละครทั้งเรื่องเป็นบทภาพยนตร์หรือบทโทรทัศน์ [...] การดัดแปลงอาจดัดแปลงเพียงบางส่วนของเรื่อง [...] นอกจากนั้นยังมีการดัดแปลงอีกลักษณะหนึ่งคือ การเขียนบทต่อเติมจากเรื่องเดิมที่จบแล้ว" (ราชบัณฑิตยสภา, 2561 : 6)

จากคำจำกัดความของราชบัณฑิตยสภาแสดงให้เห็นว่าการศึกษาการดัดแปลงยังคงมีวรรณกรรมต้นฉบับเป็นศูนย์กลาง งานศึกษาว่าด้วยการดัดแปลงส่วนใหญ่จึงพุ่งความสนใจไปที่องค์ประกอบวรรณกรรมที่ยังคงปรากฏในสื่อดัดแปลง เป็นต้นว่า ศึกษาการปรับเปลี่ยนโครงเรื่อง การเพิ่มตัวละคร การเพิ่มฉากของวรรณกรรมต้นฉบับเมื่อกลายเป็นฉบับภาพยนตร์ เห็นได้ชัดว่า คำจำกัดความของราชบัณฑิตยสภาไม่ครอบคลุมการดัดแปลงเป็นนวนิยาย อันเป็นปรากฏการณ์หนึ่งในเกิดขึ้นในวัฒนธรรมร่วมสมัย ก่อนที่จะวิเคราะห์นวนิยายเรื่อง *รุ่นพี่* ของวิศิษฏ์ ศาสนเที่ยง จึงควรอธิบายขอบเขตของการดัดแปลงเป็นนวนิยายให้เข้าใจชัดเจนเสียก่อน

การดัดแปลงเป็นนวนิยาย หมายถึงบันเทิงคดีที่เขียนจากภาพยนตร์ยอดนิยมที่ออกจำหน่ายร่วมกับภาพยนตร์ที่เข้าฉาย (Mahlknecht, 2012 : 138 cited in Newell, 2017: 27) หรือดัดแปลงจากสื่ออื่นเช่นละครชุดทางโทรทัศน์และวิดีโอเกม การดัดแปลงเป็นนวนิยายมิได้เกิดขึ้นเพราะมิติเชิงพาณิชย์ของภาพยนตร์หรือโทรทัศน์ในฐานะสื่อของมวลชนเท่านั้น แต่ยังชี้ให้เห็นความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในการรับสื่อในฐานะ "การรับประสบการณ์" งานเขียนที่เกิดจากกระบวนการดังกล่าวจึงควรแก่การให้ความสำคัญเป็นการเฉพาะ

ก่อนยุคภาพยนตร์ ความสัมพันธ์ระหว่างวรรณกรรมกับทัศนศิลป์มีมาก่อน มโนทัศน์เรื่อง "ทัศนศิลปวรรณา" (ekphrasis) ในยุคโบราณสัมพันธ์กับวิชาวาทศิลป์ยุคคลาสิก ทัศนศิลปวรรณาคือการนิพนธ์ถึงศิลปะอย่างอื่นที่ไม่ใช่ถ้อยคำผ่านถ้อยคำ เช่น การพรรณนานาโล่ของอคิลิสใน *Iliad* นานมาแล้วที่ทัศนศิลปวรรณามองกวีนิพนธ์กับจิตรกรรมในฐานะศิลปะที่เป็นพี่น้องกัน ดังคำกล่าวที่ว่า "จิตรกรรมคือกวีนิพนธ์เงียบ ส่วนกวีนิพนธ์คือจิตรกรรมซึ่งส่งเสียง" (Clüver, 2017 : 460-461) เช่นนี้แล้ว ในยุคแรกการดัดแปลงเป็นนวนิยายถูกอธิบายว่าคือ "การนำเสนอภาพผ่านการนำเสนอด้วยถ้อยคำ" หรือทัศนศิลปวรรณาในรูปแบบร้อยแก้วขนาดยาว แต่นักวิชาการได้ลงความเห็นว่าการดัดแปลงเป็นนวนิยายนับว่าเป็นการ "ต้านทัศนศิลปวรรณา" (anti-ekphrasis) มากกว่า เพราะนวนิยายที่ดัดแปลงจากสื่ออื่นในยุคปัจจุบันมิได้พรรณนาว่าภาพเคลื่อนไหวนำเสนอสิ่งที่ถูกถ่ายทำอย่างไรอีกต่อไป (Newell, 2017 : 31)

ยาน บาเทินส์ (Jan Baetens, 2007 : 228) นักวิชาการที่ศึกษาการดัดแปลงเป็นนวนิยายมากที่สุดคนหนึ่งในโลกวิชาการภาษาต่างประเทศเสนอว่า การดัดแปลงเป็นนวนิยายอาจถือกำเนิดขึ้นมาพร้อมภาพยนตร์ หากสืบย้อนประวัติของประเภทงานเขียนอาจพบว่าคำบรรยายแคตาล็อกภาพยนตร์เรื่องแรกที่จำหน่ายโดยพี่น้องตระกูลลูมิแยร์ (The Lumière brothers) และทอมัส เอดิสัน (Thomas Edison) บ้างเสนอว่าจุดเริ่มต้นของการดัดแปลงเป็นภาพยนตร์สัมพันธ์กับภาพยนตร์ชุดในฝรั่งเศส ตัวอย่างเช่นผลงานของผู้กำกับที่มีชื่อเสียงอย่างหลุยส์ เฟอยาด (Louis Feuillade) ที่สร้างป้อนให้แก่สตูดิโอปาเต้ (Pathé) ในเวลานั้น งานเขียนประเภทดังกล่าวจะพิมพ์เป็นตอนก่อนรวมพิมพ์เป็นหนังสือเล่ม ในบริบทที่การดัดแปลงเป็นนวนิยายเกิดขึ้นก่อนให้เกิดคำถามสำคัญว่าด้วยการหลอมรวมวรรณกรรม ภาพยนตร์ และรูปแบบอันหลอมรวมหลากสื่ออย่างการเขียนบทภาพยนตร์ ที่น่าสังเกตคือ แม้เฟอยาดจะเป็นผู้กำกับที่มี "ลายเซ็น" ชัดเจน แต่เมื่อพิจารณาการงานเขียนประกอบแล้วทำให้พบว่าผลงานมีลักษณะแบบประสานความร่วมมือมากกว่า ส่วนกลุ่มผู้อ่านนวนิยายที่ดัดแปลงจากสื่ออื่นกลุ่มใหญ่อยู่ในชนบท เพราะเป็นกลุ่มที่อาจไม่มีโอกาสได้ชมภาพยนตร์โดยตรง รวมทั้งกลุ่มที่ไม่อาจติดตามภาพยนตร์ทั้งชุดได้อย่างครบถ้วน

ในยุคต่อมา ในภาคพื้นทวีปยุโรปมีความพยายามที่จะยกระดับนวนิยายที่ดัดแปลงจากสื่ออื่นให้สูงขึ้น โดยเป้าหมายหลักยังคงมุ่งเสมอสิ่งที่หายไปจากภาพยนตร์ เช่นบทสนทนา โดยเฉพาะช่วงยุคสุดท้ายของภาพยนตร์เงียบ ที่งานเขียนกลุ่มนี้มีแนวโน้มที่จะใช้ถ้อยคำฟุ่มเฟือย ในขณะที่ลักษณะอีกอย่างหนึ่งคือการนำเสนอโครงเรื่องที่แข็งแรง แนวทางดังกล่าวอาจสร้างสูตรการเล่าเรื่องผ่านผู้เล่าเรื่องที่เป็นตัวละครเอก เปรียบได้กับการใช้ "วอยซ์โอเวอร์" (voice-over) ซึ่งยังไม่เป็นที่นิยมในยุคแรกของภาพยนตร์พูดทั้งยังได้รับแรง

---

[4] ขอขอบคุณ อาทิตย์ เจียมรัตตัญญูที่ช่วยออกความเห็นในการบัญญัติศัพท์นี้ในภาษาไทย.

บันดาลใจจากการเล่าเรื่องแบบละคร อย่างไรก็ตาม แม้นวนิยายดัดแปลงฯ ทำตลาดได้ไม่ดีนักในยุคต้นแต่กลับไปเคยเลือนหายไป (Baetens, 2007 : 229)

เมื่อพิจารณางานเขียนประเภทนี้นับแต่จุดตั้งต้นในมุมมองความเคลื่อนไหวทางศิลปะ ทำให้พบว่าความเคลื่อนไหวทางศิลปะแบบล้ำยุค (avant-garde) ส่งผลกระทบต่อการดัดแปลงเป็นนวนิยายคือ ก่อให้เกิดการทดลองวิธีการถ่ายทอดใหม่ๆ เช่น การดัดแปลงเป็นนวนิยายโดยประพันธ์เป็นกวีนิพนธ์ รวมทั้งการดัดแปลงบทภาพยนตร์ที่ไม่ได้สร้างเป็นภาพยนตร์ด้วย จนกระทั่งหลังสงครามโลกครั้งที่สองทฤษฎีประพันธกร (auteur theory) ได้ถือกำเนิดขึ้น และเติบโตในฝรั่งเศส ทฤษฎีนี้มุ่งศึกษาสุนทรียภาพของภาพยนตร์โดยเน้นผู้กำกับเฉพาะบุคคล ทำให้การดัดแปลงเป็นนวนิยายมีสถานะอันซับซ้อนกว่าเดิม กล่าวคือ เป็นยุคสมัยที่ผู้กำกับถูกหนุนให้เขียนหนังสือ ไม่เพียงแต่การพิมพ์บทประกอบการถ่ายทำ (shooting script ซึ่งมีสถานะเป็นงานเขียนประเภทหนึ่ง) เท่านั้น แต่ยังมีหนังสือรวมบทสัมภาษณ์ที่เกิดขึ้นด้วยแรงผลักดันของคนรักหนัง (cinephile) เพราะพวกเขาต้องการเข้าใจ “ทัศนะ” ของผู้กำกับในการสร้างภาพยนตร์ในฐานะงานศิลปะ (Baetens, 2007 : 230)

ส่วนฝั่งสหรัฐอเมริกาในฐานะพื้นที่ที่อุตสาหกรรมภาพยนตร์ขยายตัวมากที่สุด การดัดแปลงเป็นนวนิยายหรือนวนิยายที่ดัดแปลงจากสื่ออื่นเริ่มเติบโตในทศวรรษที่ 2 ของคริสต์ศตวรรษที่ 20 โดยเริ่มต้นจากในนิตยสารก่อนซึ่งเผยแพร่นวนิยายดัดแปลงที่มีขนาดสั้น รวมทั้งสิ่งที่อาจเรียกว่าเป็น “นวนิยายฮอลลีวูด” ซึ่งในบางกรณีมีลักษณะใกล้เคียงกันอย่างยิ่ง ในบริบทอเมริกันนี้เองที่การดัดแปลงเป็นนวนิยายเริ่มฟื้นฟูขึ้นอีกครั้งในกลางถึงปลายทศวรรษ 1970 ในระบบฮอลลีวูดใหม่ ภายหลังความสำเร็จของภาพยนตร์แฟรนไชส์เรื่อง *Jaws* และ *Star Wars* ยิ่งไปกว่านั้น เมื่อสำรวจสถานะของนวนิยายดัดแปลงจากสื่ออื่นในบริบทอเมริกันร่วมสมัย พบว่าผู้แต่งนวนิยายดัดแปลงเหล่านี้ประกอบด้วยนักเขียนตัวจริงและนักเขียนกำบัง (ghost writer) พวกเขามุ่งสร้างงานเพื่อป้อนแก่ตลาดผู้อ่านผู้ชมที่เป็นเยาวชน โดยมีภาพยนตร์เป็นจุดเริ่มของวงจรการตลาดที่แผ่ขยายออกไปนอกโรงภาพยนตร์ ทำให้ความคิดและตัวละครอันเป็นส่วนหนึ่งของ “แบรนด์” แพร่หลายออกไปในวงกว้าง (Baetens, 2007 : 229-230)

นีเวล (Newell, 2017 : 32-33) อธิบายว่า นวนิยายที่ดัดแปลงจากสื่ออื่นทำการตลาดผ่านภาพยนตร์และถูกเข้ารหัสในฐานะส่วนเติมเต็มของภาพยนตร์ หน้าปกของงานเขียนประเภทนี้จึงมักเป็นภาพจากภาพยนตร์ มิพักต้องกล่าวถึงข้อความที่ว่า “จากภาพยนตร์ชื่อดัง” (“now a major motion picture”) อันบ่งชี้ตัวเล่มหนังสือในนามภาพยนตร์ นวนิยายที่ดัดแปลงจากสื่ออื่นบางเล่มระบุชื่อผู้กำกับภาพยนตร์ ในขณะที่ความหมายความสำคัญของผู้เขียนฉบับนวนิยายย่อมถูกลดทอนลงไป

ว่าด้วยลักษณะเฉพาะของงานเขียนกลุ่มนี้ นักวิชาการยังได้อธิบายต่อไปว่า ผู้อ่านไม่อาจแยกความแตกต่างระหว่างนวนิยายที่อธิบายเนื้อหาภาพยนตร์กับนวนิยายที่อธิบายโครงเรื่องภาพยนตร์ ส่วนหนึ่งเป็นเพราะผู้เขียนเองอาจไม่รู้สึกว่าประเด็นนี้สลักสำคัญพอที่จะเน้นย้ำต่อผู้อื่น ดังนั้น ผู้อ่านจึงอ่านงานเขียนกลุ่มนี้ในฐานะ “งานที่ดัดแปลงจากภาพยนตร์” มากกว่าที่จะเป็น “งานที่ดัดแปลงจากบทภาพยนตร์” ผู้อ่านมองว่างานเขียนกลุ่มนี้คือการแปลงภาพให้เป็นคำ (verbalization of visualization) ความสำเร็จของการตลาดของงานประเภทนี้จึงราวกับว่าเข้ามาทำให้พรมแดนที่กีดกั้นระหว่างภาพกับคำสลายไป

ผู้อ่านจำนวนมากที่อ่านนวนิยายดัดแปลงฯ หลังจากชมภาพยนตร์ ดังนั้นพวกเขาจึงรื้อฟื้นภาพทรงจำจากภาพยนตร์ขึ้นมาในความคิดคำนึงระหว่างที่อ่านนวนิยาย ในขณะที่ผู้อ่านบางกลุ่มอ่านนวนิยายดัดแปลงเพื่อเตรียมตัวไปชมภาพยนตร์ แน่นอนว่าเพื่อเติมภาพให้แก่เรื่องราวที่ได้รับรู้จากการอ่านเรื่อง โดยปะติดปะต่อเข้ากับภาพยนตร์ตัวอย่าง (trailer) และภาพนิ่งจากภาพยนตร์ที่ปรากฏในฉบับนวนิยาย (Newell, 2017 : 33)

ทั้งนี้ เป็นที่น่าสังเกตว่า การดัดแปลงเป็นนวนิยายในยุคปัจจุบันมีบทบาทต่างกับที่เป็นมาในยุคแรก ในยุคสมัยที่การชมภาพยนตร์ยังต้องกระทำในโรงภาพยนตร์เท่านั้น งานเขียนกลุ่มนี้เป็นสื่อให้ผู้ชมสามารถรับประสบการณ์ภาพยนตร์ซ้ำได้ แต่ในปัจจุบันสื่อดิจิทัลทำให้การชมภาพยนตร์ซ้ำเป็นสิ่งที่กระทำได้ทุกที่ทุกเวลา การบริโภคงานเขียนกลุ่มนี้จึงอาจเปลี่ยนไปแต่ไม่เคยเลือนหายไป เพราะนวนิยายดัดแปลงฯ มีส่วนช่วยขยายความเข้าใจของผู้ชมที่มีต่อภาพยนตร์ภายใต้เครือข่ายตัวบทที่กว้างขวางกว่า ผู้อ่านที่อ่านงานเขียนประเภทนี้อาจแสวงหาความเข้าใจเรื่องจิตวิทยาหรือพลังผลักดันที่อยู่เบื้องหลังการกระทำของตัวละคร เรื่องภูมิหลัง (back-story) ตลอดจนฉาก (scene) ที่ไม่ปรากฏในภาพยนตร์ เช่นเดียวกับผู้ดัดแปลง นักเขียนนวนิยายดัดแปลง (novelizer) ถือเป็นบุคคลที่ตีความตัวบทเป็นคนแรกก่อนที่จะสร้างสรรค์ออกมา (Hutcheon, 2006 : 18 cited in Newell, 2017 : 37) พวกเขาอาจ

ต้องทำความเข้าใจฉากต่าง ๆ ในบทภาพยนตร์ พลวัตของตัวละคร แล้วจึงแปลงให้กลายเป็นโครงสร้าง ดังนั้น นวนิยายดัดแปลงที่ “เคารพต้นฉบับ” คือบทภาพยนตร์มากเกินไป จะเป็นนวนิยายที่ไม่น่าสนใจ (Newell, 2017 : 37) ซึ่งเป็นชะตากรรมเดียวกับภาพยนตร์ดัดแปลงที่เคารพวรรณกรรมต้นฉบับมากเกินไปจนไม่แสดงให้เห็นความคิดสร้างสรรค์หรือความเป็นตัวของตัวเอง

การศึกษาการดัดแปลงเป็นนวนิยายหรือนวนิยายดัดแปลงจากสื่ออื่นเป็นการเน้นความสำคัญของกลุ่มงานวรรณกรรมที่ถูกกดทับ ทั้งยังเสนอให้มองผลผลิตทางวัฒนธรรมในมุมใหม่ การศึกษางานสร้างสรรค์กลุ่มนี้ไม่อาจลดทอนให้กลายเป็นการพินิจบทสนทนาอันห่างเหินระหว่างตัวบท ผู้เขียน และกลวิธีที่สงวนไว้สำหรับงานวรรณศิลป์หรืองานภาพยนตร์โดยเฉพาะ โดยนัยนี้ การดัดแปลงเป็นนวนิยายเสนอให้วิพากษ์การศึกษาสายสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมระหว่างวรรณกรรมกับภาพยนตร์ ในแง่ที่มองว่าฝ่ายหนึ่งเลียนแบบหรือยอมร่วมมือกับอีกฝ่ายหนึ่งด้วยการมองว่าภาพยนตร์เขมือบกลืนวรรณกรรม หรือวรรณกรรมมีภาพยนตร์คอยชุบชีวิตให้ (Baetens, 2018 : 2) เพื่อหลีกเลี่ยงมุมมองที่ให้ค่าวรรณกรรมกับภาพยนตร์อย่างไม่เท่าเทียม การพินิจความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะสองแขนงนี้ในรูปแบบ “เครือข่าย” จึงน่าจะให้คำตอบที่น่าพอใจ

บทความนี้จึงทดลองวิเคราะห์นวนิยายที่ดัดแปลงจากสื่ออื่นของวิศิษฏ์ ศาสนเที่ยง ในฐานะปรากฏการณ์ทางวรรณกรรม และปรากฏการณ์ในอุตสาหกรรมการดัดแปลงของไทยซึ่งขยายตัวอย่างเห็นได้ชัดหลัง พ.ศ.2550 เป็นต้นมา ลักษณะเฉพาะในนวนิยายที่ดัดแปลงจากสื่ออื่นของวิศิษฏ์ ศาสนเที่ยงคือ วิศิษฏ์มีทั้งสถานะของผู้กำกับและสถานะของผู้เขียนนวนิยายดัดแปลง ในบทความนี้มุ่งวิเคราะห์ให้เห็นลักษณะเด่นของงานเขียนกลุ่มนี้ท่ามกลางเครือข่ายของตัวบทหรือเครือข่ายการดัดแปลง โดยผนวกกับการประยุกต์ทฤษฎีประพันธกรเพื่อชี้ให้เห็นอัตลักษณ์ในการสร้างสรรค์งานศิลปะของวิศิษฏ์ ศาสนเที่ยงด้วยอีกโสดหนึ่ง

วิศิษฏ์ ศาสนเที่ยง ในฐานะประพันธกร

การประสานศิลป์ระหว่างนวนิยายกับภาพยนตร์ของวิศิษฏ์ ศาสนเที่ยงเป็นสิ่งที่ศิว์วิช หงษ์จินดาเกศ (2556) และนัทธนัย ประสานนาม (Prasannam, 2018 : 17) เปิดประเด็นไว้ โดยศิว์วิชพยายามอธิบายกระบวนการดัดแปลง มหานคร ของคอยนุช (นามปากกาของ ศิริพรรณ เตชจินดาวงศ์) จากนวนิยายเป็นภาพยนตร์ และการดัดแปลง *ฟ้าทะลายโจร* จากภาพยนตร์เป็นนวนิยาย เขาวิเคราะห์การดัดแปลง *หมานคร* ไว้ตอนหนึ่งว่า “(*หมานคร* ฉบับภาพยนตร์มี) การปรับเนื้อหาให้เหมาะสมกับเวลาในการจัดฉาย และการปรับลดหรือเพิ่มตัวละครบางตัว หรือตัดเนื้อหาบางส่วนออกไป แต่ยังคงโครงเรื่องหลักที่สำคัญ” (ศิว์วิช หงษ์จินดาเกศ, 2556 : 139) ส่วนการวิเคราะห์นวนิยาย *ฟ้าทะลายโจร* สรุปได้ว่า “ใช้กลวิธีการประพันธ์และสำนวนภาษาตามอย่างนวนิยายในอดีตสอดคล้องไปกับการถ่ายทำภาพยนตร์ที่เป็นการเลียนแบบภาพยนตร์ระบบ 16 มม.” (ศิว์วิช หงษ์จินดาเกศ, 2556 : 143) สืบเนื่องจากกรณีศึกษางานทั้งสองเรื่องนี้ศิว์วิชยังได้สรุปว่าภาพยนตร์ทั้งสองเรื่อง “ใช้สีสันฉูดฉาดผิดธรรมชาติในฉากภาพยนตร์เหมือนกัน” ทั้งยังอ้างอิงกับ “ความเหนือจริง” และมหรสพประเภทอื่นของไทย เช่น ฉากเวทีลิเก และฉากละครเวที (ศิว์วิช หงษ์จินดาเกศ, 2556 : 144) ข้อสังเกตนี้เชื่อมโยงได้กับข้อสังเกตของนัทธนัยที่ว่างานของวิศิษฏ์หลงใหลสี (chromophilia) เป็นพิเศษ (Prasannam, 2018 : 16) ซึ่งข้อสังเกตนี้มาจากการพิจารณาภาพรวมของงานทั้งหมด ไม่ใช่ภาพยนตร์เพียงสองเรื่องนี้เท่านั้น

ส่วนนักวิจารณ์ที่พาดพิงถึง *รุ่นพี่* ทั้งในฐานะภาพยนตร์และนวนิยายคือ “คนมองหนัง” ที่ตั้งข้อสังเกตไว้ตอนหนึ่งว่า “ไม่รู้ว่าเพราะผู้เขียนกลัวว่างานเขียนชิ้นแรกจะไม่แหลมคมหรือไม่ชัดเจนพอหรืออย่างไร เขาจึงตัดสินใจรายละเอียดหรือจิ๊กซอว์บางอย่างลงไปในหน้าท้าย ๆ ของนิยาย เพื่อให้ ‘สาร’ ที่ถูกซ่อนแฝงไว้โผล่ผงาดออกมาจนเห็นได้เด่นชัด (ขณะที่ ‘ความเป็นนิทานเปรียบเทียบ’ ที่ดีกลับถูกทำลายลงไป)” (คนมองหนัง, 2558 : 93) ความไม่ประทับใจของนักวิจารณ์พาดพิงไปถึงการแสดงของนักแสดง เพลงประกอบ และองค์ประกอบอื่นๆ โดยเขาได้สรุปเกี่ยวกับฉบับภาพยนตร์ไว้ตอนหนึ่งว่า “รุ่นพี่ เป็นหนังสืบสวนสอบสวนที่สนุกพอตัว แต่กลับไม่มี ‘จุดเชื่อมต่อ’ (อันจับต้องได้) ไปยังสถานการณ์ทางสังคมหรือเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์ใด ๆ นอกโรงภาพยนตร์” (คนมองหนัง, 2558 : 93)

ปัญหาจากการวิเคราะห์ของศิว์วิชที่เปิดประเด็นเรื่องการประสานศิลป์ในงานของวิศิษฏ์ไว้คือ การวิเคราะห์ดังกล่าวยังเพ่งเล็งที่การเคารพต้นฉบับ หรือมีต้นฉบับเป็นศูนย์กลาง ยังไม่เห็นมิติอื่นชัดเจนมากนัก เช่น มิติเชิงสหบทที่ยังขยายความได้อีกมาก อีกประการหนึ่งคือ การวิเคราะห์ดังกล่าวยังไม่ได้แสดงให้เห็นลักษณะเฉพาะของศิลปะที่ถูกหยิบยืมมาอย่างชัดเจน เช่น ศิลปะตามแนวทาง

สัจนิยมมหัศจรรย์ (magical realism) ใน *หมานคร* ที่ศิวิช (2556 : 138) สรุปว่าเป็น “แนวเหนือจริง” (surreal) (ทั้งที่ไม่ใช่สิ่งเดียวกัน) รวมทั้งการให้ความสำคัญแก่ลักษณะเฉพาะของภาพยนตร์ตระกูลบุกเบิกตะวันตก (the Western) และอุตสาหกรรมการดัดแปลงภาพยนตร์เป็นนวนิยาย ที่ปรากฏอย่างกว้างขวางในวัฒนธรรมภาพยนตร์โลก นอกจากนั้นการวิเคราะห์ดังกล่าวยังไม่ได้ให้น้ำหนักแก่ภาพรวมของผลงานโดยวิศิษฏ์ ศาสนเที่ยง ทั้งยังเป็นการวิเคราะห์ที่หยุดอยู่ในช่วงเวลาที่นวนิยายของวิศิษฏ์ยังไม่ถือกำเนิดขึ้นในบรรณพิภพ ส่วนกรณีของนัทธนัยแม้จะได้มองผ่านเลนส์ประพันธกรแต่ก็มิได้ขยายความประเด็นใดประเด็นหนึ่งให้เห็นอย่างกระจ่าง เช่นเดียวกับ “คนมองหนัง” ที่แม้จะให้ความสำคัญแก่ *รุ่นพี่* ทั้งฉบับนวนิยายและฉบับภาพยนตร์ แต่ยังขาดมุมมองเกี่ยวกับวิศิษฏ์ในฐานะประพันธกร และในเวลาที่ภาพยนตร์เรื่อง *รุ่นพี่* ออกฉายนั้นยังไม่มีตัวบทอื่นที่จะเอื้อให้วาดเครือข่ายการดัดแปลง (adaptation network) สำหรับการอ่านแบบสหบทขึ้นมาได้ บทความนี้จึงมุ่งวิเคราะห์การประสานศิลป์ในผลงานนวนิยายของวิศิษฏ์ ศาสนเที่ยงใหม่อีกครั้ง โดยหยิบยืมทฤษฎีประพันธกรมาใช้เป็นกรอบการวิเคราะห์ ผนวกกับแนวคิดเรื่องเครือข่ายการดัดแปลงที่ส่วนหนึ่งพัฒนาขึ้นมาจากกระบวนทัศน์สหบทนั่นเอง

ในเบื้องต้นจะขออธิบายทฤษฎีประพันธกรโดยสังเขปเพื่อปูพื้นให้เห็นว่าในการเข้าถึงผลงานโดยรวมของวิศิษฏ์เราควรคำนึงถึงประเด็นใดบ้าง Doughty and Etherington-Wright (2018 : 14-15) แนะแนวการศึกษาผู้กำกับภาพยนตร์ในฐานะประพันธกรไว้ว่า สิ่งที่พึงพิจารณามีสี่ประการด้วยกัน กล่าวโดยสังเขปได้ดังนี้

1) รายละเอียดเชิงชีวประวัติ (biographical details) ให้พิจารณาว่าผู้กำกับถูกเลี้ยงดูมาอย่างไร มีเหตุการณ์ใดที่สำคัญในชีวิต เหตุการณ์เหล่านั้นชัดเจนในผลงานของเขาหรือไม่ ผู้กำกับเลือกเนื้อหาของผลงานที่สะท้อนชีวิตของเขาหรือไม่ ภาพยนตร์เป็นสื่อที่นำเสนอชีวิตส่วนตัวหรือไม่

2) แก่นเรื่อง/แนวเรื่อง (themes) ให้บ่งชี้แก่นเรื่องที่ปรากฏซ้ำในงานของผู้กำกับ แก่นเรื่องนั้นมีมิติประวัติศาสตร์การเมือง สังคม และ/หรือสัญลักษณ์หรือไม่ แก่นเรื่องเหล่านี้บอกอะไรแก่เรา แก่นเรื่องสัมพันธ์กับความเข้าใจโดยรวมที่มีต่อผลงานภาพยนตร์ของผู้กำกับหรือไม่

3) สุนทรียศาสตร์ (aesthetics) พิจารณาการจัดองค์ประกอบภาพ (mise-en-scène) มีสไตล์ใดที่ปรากฏซ้ำในภาพยนตร์หลายเรื่อง ลองคิดถึงสีและบรรยากาศ สไตล์ปรากฏชัดในการกำกับภาพหรือไม่ ทั้งนี้ให้วิเคราะห์การใช้ดนตรีด้วย

4) กระบวนการผลิต (production) ผู้กำกับมีงบประมาณในการสร้างภาพยนตร์เท่าใด ผู้กำกับที่เลือกศึกษานิยมใช้นักแสดงและทีมงานชุดเดิมหรือไม่ สไตล์ของเขาพึ่งพาผู้อื่นมากเพียงใด ในบรรดาทีมงานสามารถระบุให้ใครเป็นประพันธกรได้เช่นกัน

ข้อมูลที่ควรนำมาประกอบมุมมองทฤษฎีประพันธกรในเบื้องต้นคือผลงานทั้งหมดของวิศิษฏ์ ศาสนเที่ยง ซึ่งอาจจำแนกเป็นสองกลุ่มคือ ผลงานในฐานะผู้เขียนบทภาพยนตร์ และผลงานในฐานะผู้กำกับภาพยนตร์ซึ่งบางกรณีผนวกบทบาทของผู้เขียนบทเข้าไปด้วย เหตุผลที่อยู่เบื้องหลังการจำแนกในลักษณะนี้คือ วิศิษฏ์มีผลงานช่วงแรกเป็นบทภาพยนตร์ ในประวัติภาพยนตร์ไทยงานของวิศิษฏ์ถูกจัดอยู่ในกลุ่ม “New Thai Cinema” ในกลุ่มเดียวกับนนทรีย์ นิมิตบุตร และเป็นเอก รัตนเรือง กลุ่มผู้กำกับที่ทวีความสำคัญมากขึ้นหลังวิกฤตเศรษฐกิจ พ.ศ. 2540 (Chaiworaporn, 2006 : 145-158) งานของเขาหลายเรื่องจัดอยู่ในกลุ่ม “หนังแนว” ซึ่งมีองค์ประกอบส่วนหนึ่งสร้างจากสหบท การตัดแปะจากตัวบทอื่น การขยายศักยภาพของภาพและเสียง และการสร้างภาพจินตนาการ ลักษณะกลุ่มนี้ยังสัมพันธ์กับศิลปะแบบหลังสมัยใหม่ด้วย (กำจร หลุยยะพงศ์ และสมสุข หินวิมาน, 2552 : 195-249) ผลงานในฐานะผู้เขียนบทภาพยนตร์เริ่มต้นใน พ.ศ. 2534 โดยเขียนบทให้แก่ภาพยนตร์เรื่อง *มาห์* (ยุทธนา โรหิตรัตนะ, 2534) ภาพยนตร์แนวสัตว์ประหลาด “เกรดบี” ซึ่งไม่ประสบความสำเร็จมากนัก งานที่ถือว่าทำให้วิศิษฏ์มีชื่อเสียงขึ้นมาจึงเริ่มต้นจากการชักชวนของนนทรีย์ นิมิบุตร ผู้กำกับภาพยนตร์ที่เคยทำงานโฆษณามาก่อนเช่นเดียวกับวิศิษฏ์ ทั้งยังเป็นนักศึกษาเก่าของมหาวิทยาลัยศิลปากรด้วยกันทั้งคู่

สรุปได้ว่า ผลงานของวิศิษฏ์ในฐานะผู้เขียนบทภาพยนตร์เรื่องแรกคือ *มาห์* (ยุทธนา โรหิตรัตนะ, 2534) ส่วนที่ทำให้มีชื่อเสียงคือ 2499 *อันธพาลครองเมือง* (นนทรีย์ นิมิบุตร, 2540) ตามด้วย *นางนาก* (นนทรีย์ นิมิบุตร, 2542) และ *เฉือน* (ก้องเกียรติ โขมศิริ, 2552)

ส่วนผลงานของวิศิษฏ์ในฐานะผู้กำกับ ได้แก่ *ฟ้าทะลายโจร* (2543) *หมานคร* (2547) *เปนชู้กับผี* (2549) และผลงานในฐานะผู้กำกับและผู้เขียนบทภาพยนตร์ ได้แก่ *อินทรีแดง* (2553) *รุ่นพี่* (2558) และ *สิงสู่* (2561)

ผลงานภาพยนตร์เหล่านี้คัดเฉพาะที่เป็น “feature

film" ไม่รวมภาพยนตร์สั้นหรืองานที่ออกอากาศทางโทรทัศน์ ซึ่งมีจำนวนน้อยและไม่ส่งผลต่อการวิเคราะห์นวนิยายที่ดัดแปลงจากสื่ออื่นของวิศิษฏ์ ในบรรดาผลงานที่ไล่เรียงมาทั้งหมด 10 เรื่อง มีผลงานที่ดัดแปลงจากนวนิยายต้นฉบับสองเรื่อง (*หมานคร* [คอยนุช], *อินทรีแดง* [เศก ดุสิต]) ดัดแปลงเป็นนวนิยายโดย ศ.จินดาวงศ์ หรือหริพรรณ (ทั้งคู่เป็นนามปากกาของ ศิริพรรณ เตชจินดาวงศ์) สองเรื่อง (*ฟ้าทะลายโจร, สิงสู่*) และผลงานที่ดัดแปลงเป็นนวนิยายโดยวิศิษฏ์เองสองเรื่อง (*เปนชู้กับผี, รุ่นพี่*)

ประเด็นที่ชวนตั้งคำถามคือ ผลงานบทภาพยนตร์ที่วิศิษฏ์ไม่ได้เป็นผู้กำกับมีส่วนสำคัญเพียงใดต่อการสร้างสรรค์นวนิยายดัดแปลง ข้อถกเถียงที่จะขอเสนอในที่นี้คือ บทภาพยนตร์ *นางนาก* น่าจะเป็นปฐมบทของการสร้างสรรค์นวนิยายที่ดัดแปลงจากสื่ออื่นของวิศิษฏ์ ศาสนเที่ยง ทั้งยังมีความสำคัญต่อผลงานโดยรวมของเขาในฐานะประพันธกรด้วย วิศิษฏ์อธิบายการเขียนบทภาพยนตร์ *นางนาก* ไว้ตอนหนึ่งว่า "ต้องการให้ได้บรรยากาศเหมือนกำลังอ่านหนังสือที่เขียนขึ้นในยุคสมัยนั้น ทั้งสำนวน ตัวสะกด รูปแบบย่อหน้า ที่พยายามเลียนแบบพงศาวดารบ้าง ราชกิจจานุเบกษาบ้าง เท่าที่จะหามาได้ ขณะเดียวกันก็ต้องคงหน้าที่ของบทภาพยนตร์ที่ยังต้องเล่าเรื่องด้วยภาษาหนังเอาไว้" (วิศิษฏ์ ศาสนเที่ยง, 2542 : 8) ทั้งหมดนี้ก็เพื่อ "ล้างสมองทีมงานเป็นด่านสุดท้าย ให้เกิดความเชื่อว่าเรื่อง*นางนาก*เป็นเรื่องที่ได้บังเกิดขึ้นจริง" (วิศิษฏ์ ศาสนเที่ยง, 2542 : 8) ลองพิจารณาตัวอย่างจากบทภาพยนตร์ *นางนาก* ดังนี้

หอฉันวัดมหาบุด, ข้างใน, กลางคืน

⊙ ครั้นแล้วฝนอันตั้งเค้ามาแต่หัวพลบก็ตกกระหน่ำลงอย่างบ้างคลั่ง ทั่ววัดมหาบุดเพลานั้นโกลาหลกันใหญ่ ด้วยนายมากหนีมาขออาไศรยพึ่งพิงหลบฝีนางนาก แลได้เล่าเรื่องที่ตนรู้ว่าเมียเปนผีให้ท่านสมภารฟังสิ้นแล้ว ท่านสมภารจึงพานายมากไปซ่อนตัวในหอฉันแลสั่งพระเณรทั้งวัดเตรียมการป้องกันเตมที่ ด้วยรู้ว่าไม่ช้าก็เรว ผีนางนากต้องออกติดตามหาผัวเปนแน่ ฯะ

สำนวนของบทภาพยนตร์ *นางนาก* ที่คัดมาข้างต้นจะเห็นได้ว่า วิศิษฏ์มีแนวทางค้นคว้าและประสานอักขรวิธีและการเขียนแนวต่างๆ อย่างนักประพันธ์ ทำให้บทภาพยนตร์เรื่องนางนาก มีท่วงทำนองคล้ายพงศาวดารหรือจดหมายเหตุตามเจตนาได้ ประเด็นที่น่าสนใจคือ บทภาพยนตร์เรื่องนางนาก อาจใช้เป็นวรรณกรรมสำหรับอ่านได้ แม้จะบอกว่าพยายามคง "ภาษาหนัง" เอาไว้ แต่ก็มิได้มีลักษณะอย่างบทภาพยนตร์เต็มรูปแบบที่อาจกำหนดมุมกล้องหรือการกำกับภาพเอาไว้ หรือแยกบทสนทนา (dialogue) ของตัวละครออกมาให้เห็นชัดเจน นอกจากท่วงทำนองแล้ว การเล่าเรื่อง*นางนาก* ในฉบับนี้ยังมีเนื้อหาหลายตอนต่างกับตำนาน "แม่นาคพระโขนง" ที่ไหลวนอยู่ในสังคมไทยทั้งในวัฒนธรรมลายลักษณ์และในภาพยนตร์-โทรทัศน์ การสร้างสรรค์บทภาพยนตร์เรื่อง*นางนาก* ให้มีรสอย่างวรรณกรรมจึงอาจนับเป็นจุดตั้งต้นของวิศิษฏ์ในฐานะนักเขียนนวนิยายหรือนักเขียนนวนิยายดัดแปลง

จนกระทั่งวิศิษฏ์เริ่มเขียนนวนิยายที่ดัดแปลงจากภาพยนตร์เรื่อง *รุ่นพี่* (2558) จากปีแรกพิมพ์จนถึงการพิมพ์ครั้งล่าสุดใน พ.ศ.2560 นับเป็นการพิมพ์ครั้งที่ 6 จึงกล่าวได้ว่า *รุ่นพี่*เป็นนวนิยายที่ได้รับความนิยมพอสมควร ส่วน *รุ่นพี่*ฉบับภาพยนตร์มีรายได้ทั้งหมด 23.54 ล้านบาท (ข้อมูลจาก IMDb ณ วันที่ 23 พฤษภาคม พ.ศ.2562) จากความสำเร็จของงานเขียนเรื่องนี้จึงนำไปสู่งานเขียนเรื่องอื่นๆ ของวิศิษฏ์ด้วย เพื่อให้เข้าใจลักษณะเด่นของนวนิยายเรื่องนี้ บทความจะเน้นประเด็น 1) สหบทกับเครือข่ายการดัดแปลง และ 2) ประพันธกรกับเครือข่ายการดัดแปลง

สหบทกับเครือข่ายการดัดแปลง

รุ่นพี่ ฉบับภาพยนตร์อาจเข้าข่ายเป็น "หนังแนว" ตามตระกูลภาพยนตร์ที่กำจร หลุยยะพงศ์ และสมสุข หินวิมาน (2552) สังเคราะห์เอาไว้ โดยเฉพาะการผสมภาพยนตร์ข้ามตระกูล *รุ่นพี่* เล่าเรื่องของม่อนที่ร่วมกันกับรุ่นพี่ วิญญาณของคนที่ถูกฆาตกรรมสืบหาฆาตกรจากคดีฆาตกรรมในอดีต เหตุเกิดในโรงเรียนคอนแวนต์ซึ่งแต่เดิมเป็นโรงเรียนพาณิชยการชายล้วน และเป็นวังพรรณวดีเมื่อแรกสร้าง โครงเรื่องหลักที่เป็นการสืบหาฆาตกรผสานกับความสัมพันธ์ระหว่างม่อนกับ "รุ่นพี่" ม่อนเป็นคนที่สัมผัสวิญญาณได้ผ่านกลิ่น อันเป็นความสามารถพิเศษที่ได้มาหลังรอดชีวิตจากอุบัติเหตุทางรถยนต์ที่ทำให้ทั้งพ่อและแม่ของม่อนจากไป ส่วนโครงเรื่องรองประกอบด้วยตัวละครต่างๆ ที่เกี่ยวพันกับคดีฆาตกรรมในวังพรรณวดี ตลอดจนโครงเรื่องว่าด้วยความสัมพันธ์ระหว่างม่อนกับแอ้นที่เป็นเพื่อนสนิท ม่อนกับเพื่อนในโรงเรียน ม่อนกับป้าที่นอนไม่รู้สึกตัวอยู่ในโรงพยาบาลเพราะปัญหาเส้นเลือดในสมอง และม่อนกับหมอโนที่ทำงานอยู่ในโรงพยาบาล คดีฆาตกรรมคลี่คลายในที่สุดว่า หมอเสนอเข้าใจว่า คุณแม่อธิการิณีของคอนแวนต์หรือหนูแดงในวัยเด็กพลั้งมือฆ่าหม่อมเจ้าหญิงพรรณวดี หมอเสนอผู้เป็นชู้รักของหม่อมเจ้าหญิงและ

เป็นพ่อของหนูแดงจึงพยายามกลบเกลื่อนคดีความและโยนความผิดให้นายจิตรคนสวน นายจิตรผู้ถูกลงโทษด้วยการประหารชีวิตเป็นญาติของ “รุ่นพี่” รุ่นพี่ที่ตามสืบคดีนี้จึงถูกหมอเสนอสังหาร วิญญาณของเขาวนเวียนจนได้มาพบกับม่อน “คู่หู” ของเขาในที่สุด

ด้วยเหตุที่โครงเรื่องหลักว่าด้วยการสืบหาฆาตกร *รุ่นพี่* จึงเข้าข่ายว่าเป็นภาพยนตร์อาชญากรรม (crime film) ทั้งยังเข้าข่ายภาพยนตร์สยองขวัญ (horror) โดยอาศัยสร้างสรรค์เสียง เทคนิคพิเศษ และฉากท้องเรื่องที่เกิดในวังเก่า หรือตึกทึบทึมตามอย่าง “กอทิก” (gothic) ในขณะเดียวกันก็มีโครงเรื่องที่ว่าด้วยความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครเอกชายหญิงตามทำนองภาพยนตร์วัยรุ่น (teenpic) ลักษณะดังกล่าวจึงนำไปสู่การจัดตระกูลภาพยนตร์โดยแหล่งต่างๆ ที่ไม่ลงรอยกัน บ้างจัดเป็น “ภาพยนตร์โรแมนติก สยองขวัญ” บ้างจัดเป็น “โรแมนติก สยองขวัญ แฟนตาซี” จุดที่น่าสนใจคือ หน้าปกนวนิยาย รุ่นพี่ กลับระบุว่าเป็น “นวนิยายสืบสวน-สยองขวัญ” อันนำมาสู่ข้อถกเถียงว่า แม้จะการสืบสวนจะอยู่ในโครงเรื่องหลัก แต่ไม่ใช่องค์ประกอบที่เป็น “จุดขาย” ของภาพยนตร์ ในขณะที่เมื่อกลายเป็นนวนิยาย *รุ่นพี่* กลับยืนยันสถานะของประเภทวรรณกรรมประเภทใหม่ของตนเองที่ผู้วิจัยขอเรียกเป็นภาษาไทยในที่นี้ว่า “จินตนิมิตนาคร” (urban fantasy)

“จินตนิมิตนาคร” เป็นประเภทย่อยของวรรณกรรมจินตนิมิต (fantasy) งานเขียนกลุ่มนี้หลอมรวมลักษณะของเรื่องสยองขวัญ เรื่องแนวต่อสู้ เรื่องลึกลับ และบางครั้งมีลักษณะแบบ “noir” (เรื่องที่มีอาชญากรรม การทรยศหักหลังของ “แก๊ง” ในบรรยากาศหม่นมัว) ฉากท้องเรื่องมักเป็นเมืองใหญ่ (ที่มีอยู่ในโลกความจริง) ซึ่งความมหัศจรรย์หรือสิ่งเหนือธรรมชาติดำรงอยู่คู่ขนานไปกับโลกความจริง ตัวละครเอกมักเป็นนักสืบผู้มีจิตใจแข็งแกร่ง เย้ยหยันโลก ติดจะมุทะลุดุดัน เขาอาจถูกชักจูงเข้ามาสู่โลกใต้พิภพหรือดำรงอยู่ในโลกนั้นอยู่แล้ว นอกจากนั้น ความรักอันแปลกประหลาด (exotic love) ยังเป็นลักษณะที่ปรากฏอยู่เสมอด้วย แต่ไม่ได้อยู่ในโครงเรื่องหลัก ทำให้ต่างกับนวนิยายโรมานซ์เหนือจริง (paranormal romance) ตัวอย่างงานประเภทนี้ปรากฏชัดในละครชุดทางโทรทัศน์ เช่น *Buffy the Vampire Slayer* (1997-2003) *Angel* (1999-2004) และ *Supernatural* (2005-) ผลงานที่กล่าวถึงข้างต้นมีอิทธิพลอย่างมากต่องานจินตนิมิตนาครร่วมสมัย (Murphy, 2017 : 78)

จากคำอธิบายข้างต้นทำให้เห็นว่าจิตนิมิตนาครเป็นวรรณกรรมประเภทใหม่ที่เกิดจากการหลอมรวมวรรณกรรมหลากหลายประเภทเข้าด้วยกัน และคำศัพท์ดังกล่าวยังไม่แพร่หลายเท่าใดนักในประชาคมนักอ่านชาวไทย (สังเกตได้จากไม่มีการจัดประเภทดังกล่าวในร้านหนังสือทั่วไป) แม้จะมีงานเขียนประเภทดังกล่าวแปลสู่ภาษาไทยแล้วก็ตาม ดังนั้น ในการเขียนนวนิยาย *รุ่นพี่* ตามไวยากรณ์ของจินตนิมิตนาคร ทั้งภาพยนตร์และนวนิยาย รวมทั้งสารนอกตัวบท (paratext) ที่อยู่ล้อมรอบภาพยนตร์และนวนิยาย เช่น คำโฆษณา หน้าปก บทสัมภาษณ์ผู้กำกับ ฯลฯ จึงพุ่งไปที่การแสดงให้เห็น “การปะติดปะต่อของตัวบทต่างๆ” มากกว่าที่จะหยิบยืมคำจำกัดความของจินตนิมิตนาครโดยตรง เพราะอาจกระทบต่อการตลาดในหมู่ผู้ชมภาพยนตร์และนักอ่าน

โดยนัยนี้ การดัดแปลง *รุ่นพี่* เป็นนวนิยาย จึงกระทำโดยยืนยันประเภทวรรณกรรมผ่านสหบท อันเป็นคุณสมบัติที่ปรากฏอยู่ในฉบับภาพยนตร์เช่นกัน จนทำให้ *รุ่นพี่* กลายเป็น “หนังแนว” ดังที่ได้กล่าวแล้ว ในที่นี้จำเป็นต้องทำความเข้าใจเรื่องสหบทเพิ่มเติมว่า วรรณกรรมหรือภาพยนตร์ประเภทอื่นที่ไม่ “แนว” หรือไม่ได้แสดงตนว่าเป็นงานศิลปะแนวหลังสมัยใหม่ ก็มีสหบทได้เช่นกัน แต่ลักษณะเด่นอย่างหนึ่งของงานสร้างสรรค์แบบหลังสมัยใหม่ คือ เจตนาแสดงให้เห็น “รอยต่อ” ของตัวบทที่ถูกผนวกเข้ามา มากกว่าจะทำให้กลมกลืนเป็นเนื้อเดียวกัน ยิ่งไปกว่านั้น สหบทยังเป็นปฏิบัติการของการอ่านมากเท่ากับปฏิบัติการของการเขียน กล่าวถือ การอ่านสหบทเกิดจากการเชื่อมโยงตัวบทอื่นโดยผู้อ่าน ทำให้เกิดการอ่านแบบใหม่ขึ้นมาได้ (Kuhn & Westwell, 2012 : 232)

การอ่านนวนิยายเรื่อง *รุ่นพี่* จึงเป็นการอ่านแบบสหบทโดยตรง เพราะตัวบทนวนิยายเองอ้างอิงกับฉบับภาพยนตร์อย่างไม่ปิดบังอำพราง นวนิยายยืนยัน**ความไม่เป็นต้นฉบับ**ของตนเอง (Newell, 2017 : 56) ผ่านภาพประกอบจำนวนมากที่คัดมาจากภาพยนตร์ ทั้งภาพที่สัมพันธ์กับเนื้อหาโดยตรง หรือภาพกิริยาต่างๆ ของตัวละคร แต่สิ่งที่ช่วยยืนยันลักษณะของ “นวนิยายสืบสวน-สยองขวัญ” หรือ “จินตนิมิตนาคร” เอาไว้คือ ภาพนิ่งจากภาพยนตร์เหล่านั้นไม่เปิดเผยเนื้อหาสำคัญของภาพยนตร์ เงื่อนปมในเรื่องจะคลี่คลายผ่านตัวอักษรเท่านั้น จึงเป็นที่น่าสังเกตว่า แม้ *รุ่นพี่* ฉบับนวนิยายจะอ้างอิงกับภาพยนตร์ หรือมีการใช้ภาพหลากหลายประเภท แต่หน้าที่ของถ้อยคำในฐานะวัสดุของวรรณกรรมยังคงถูกใช้ในการถ่ายทอดองค์ประกอบสำคัญของเรื่อง เพื่อให้ผู้อ่านเข้าถึง “อรรถรส” ของเรื่องอย่างแท้จริง ทำให้พอจะสรุปได้ว่า สหบทหรือเครือข่ายการดัดแปลงส่วนแรกที่ควรให้ความสำคัญคือ เกลียวสัมพันธ์

ระหว่างนวนิยายกับภาพยนตร์ และไวยากรณ์ของจินตมิมิตนาครโดยเฉพาะองค์ประกอบว่าด้วย “การสืบสวน” ที่ยังคงถูกรักษาไว้ในฉบับนวนิยาย

พัฒนาการของโครงเรื่อง *รุ่นพี่* แสดงตัวผ่านการสืบสวนคดี ผ่านการอ่านแบบสหบท เราจะพบว่านวนิยายเจตนาแสดงให้เห็น “การปะติดปะต่อ” ของตัวบทต่างๆ แม้จะเป็นตัวบทที่อยู่ภายในระบบของนวนิยายเอง ในบทนำของนวนิยาย เรื่องเปิดด้วย “ข้อความบางส่วนจากหนังสือ *ปูมประวัติวังพรรณวดี* ตีพิมพ์เมื่อ พ.ศ.2498” (รุ่นพี่, 15) หน้าถัดมาเป็น “ข่าวจากหนังสือพิมพ์เก่าที่บันทึกด้วยไมโครฟิล์ม” (รุ่นพี่, 16) หน้าถัดมาเป็นภาพประกอบจากภาพยนตร์จำนวนสี่ภาพ รอยต่อของตัวบทต่างๆ คือลักษณะเด่นของนวนิยายเรื่องนี้ ไม่ต่างกับการสืบสวนคดีฆาตกรรมที่กระทำผ่าน “การปะติดปะต่อ” เรื่องเล่าหรือปากคำของตัวละครหลากหลายตัว มิพักต้องกล่าวถึงการเล่าเรื่องผีก่อนนอนในหมู่นักเรียนหญิง (รุ่นพี่, 41) ซึ่งเป็นเรื่องเล่าอีกชุดหนึ่งที่ถูกนำไปผูกโยงกับบุคคลผู้เกี่ยวข้องกับคดี รวมทั้งการเล่นกับรูปแบบและขนาดของตัวอักษรตลอดทั้งเรื่องที่เผยให้เห็นความไม่เป็นเนื้อเดียวกันของตัวบทนวนิยายโดยเจตนา เหล่านี้น่าจะสังเคราะห์ให้เป็นตัวบทที่ตระหนักรู้ตนเองผ่านการพินิจตนเองที่พบได้ในนวนิยายที่ดัดแปลงจากสื่ออื่น (Newell, 2017 : 42) และในงานศิลปะแบบหลังสมัยใหม่

ไวยากรณ์ของจินตนิมิตนาครคือการนำเสนอฉากท้องเรื่องในเมืองใหญ่ *รุ่นพี่* ใช้ฉากกรุงเทพฯ บริเวณเกาะรัตนโกสินทร์ ซึ่งเป็นบริเวณเมืองเก่า มีสถาปัตยกรรมจากหลากหลายวัฒนธรรม มีภูมิทัศน์ที่เป็นเอกลักษณ์ และเป็นพื้นที่ที่เต็มไปด้วยประวัติศาสตร์ เกาะรัตนโกสินทร์เป็นพื้นที่ที่เชื่อมระหว่างชาติไทยกับความเป็นอื่น (การปรับประเทศให้ทันสมัยและกลุ่มนักท่องเที่ยว) เชื่อมระหว่างอดีตกับปัจจุบัน ภาวะในระหว่างนี้เข้ากันได้ดีกับตัวบทที่เหมาะแก่การอ่านแบบสหบท “เราเดินคุยกันเรื่อยเปื่อยไปตามที่ต่างๆ ระหว่างทางกลับโรงเรียน ส่วนใหญ่จะเป็นสถานที่ที่มีมาตั้งแต่อดีตและยังคงอยู่เหมือนเดิมในปัจจุบัน เช่น สนามหลวง โรงแรมรัตนโกสินทร์ คลองหลอด กระทรวงกลาโหม กรมรักษาดินแดน ฯลฯ” (รุ่นพี่, 215)

การปะติดปะต่อกันของตัวบทต่างๆ ในเรื่อง *รุ่นพี่* ยังแสดงผ่านการอ้างอิงเรื่องสืบสวนหรืออาชญนิยายเรื่องอื่นๆ ที่ไหลวนอยู่ในวัฒนธรรมประชานิยม (popular culture) โดยนวนิยายได้นำเสนอว่าตัวละครเอกทาบเทียบตนเองลงไปในตัวละครนักสืบที่โลดแล่นอยู่ในวัฒนธรรมดังกล่าว “พวกนักสืบเอกชนก็มักจะใส่สูทเนี้ยบจากหัวจรดเท้า ถ้าเป็นยุคเก่าก็จะสวมหมวกและคาบบุหรี่แบบฮัมฟรีย์ โบการ์ต ตอนรับบทนักสืบฟิลลิป มาร์โลว์ เวลาเดินทางไปไหนก็ขับรถคันโก้ คงไม่มีใครถีบจักรยานไปสืบคดีแบบฉันแน่ๆ” (รุ่นพี่, 121) นอกจากนั้นยังเผยให้เห็นภูมิหลังของตัวละครเอกว่าเธอเติบโตมากับการอ่านอาชญนิยายหรือเรื่องนักสืบและเป็นงานเขียนที่มาจากหลากหลายวัฒนธรรม

ที่บ้านป้าเต็มไปด้วยนิยายฆาตกรรมฝรั่ง ญี่ปุ่น ไทย ทั้งเก่าและใหม่ ตั้งแต่เอ็ดการ์ อลัน โป, อกาธา คริสตี้, เซอร์อาร์เทอร์ โคแนน ดอยล์, เรย์มอนด์ แชนด์เลอร์ เรื่อยไปจนถึง เอโดงาวะ รัมโป, โอตสึ อิจิ, แมรี่ ฮิกกินส์ คลาร์ก, แดน บราวน์, ฮาร์ลาน โคเบน ฯลฯ ล้นทะลักเต็มตู้หนังสือ ลามออกมากองท่วมบนโต๊ะ บนทีวี ตรงโซฟา ตามพื้นทางเดิน หรือแม้แต่ในห้องน้ำ ราวกับเห็ดราที่งอกขึ้นมาหลังฝน (รุ่นพี่, 95)

นอกจากการอ้างอิงชื่อเรื่องและชื่อนักเขียนเรื่องนักสืบแล้ว *รุ่นพี่* ยังสอดสานสหบทจากหลายแหล่งอันเป็นส่วนสำคัญในการสร้างองค์ประกอบของนวนิยาย และเป็นสิ่งที่ไม่ปรากฏในฉบับภาพยนตร์ ตัวอย่างคือการเทศน์ของมาแมร์อธิการิณี “วันนี้มาแมร์เทศน์ในหัวข้อ บาปมรณะเจ็ดประการ หรือ Seven Deadly Sins ซึ่งพวกเด็กๆ คุ้นเคยเป็นอย่างดี” (รุ่นพี่, 49) โดยเฉพาะบาปที่เลือกมากล่าวถึง “Invidia หรือ ความริษยา [...] เป็นบาปง่ายๆ ที่เกิดขึ้นได้บ่อยจนเหมือนเรื่องปรกติในชีวิตประจำวัน แต่เมื่อใดก็ตามที่พวกเธอชะล่าใจยอมปล่อยให้มันเกิดขึ้นครั้งหนึ่ง มันจะฝังอยู่ในจิตใต้สำนึกราวกับตัวอ่อนฝังอยู่ในครรภ์มารดารอเวลาที่จะเติบโตขึ้นกลายเป็นบาปมหันต์” (รุ่นพี่, 49)

การอ้างถึงบาปมรณะเจ็ดประการในที่นี้ ทำให้ผู้วิจัยทดลองอ่านแบบเชื่อมโยงกับภาพยนตร์อาชญากรรมอีกเรื่องหนึ่งคือ *Seven* (David Fincher, 1995) มีเนื้อหาว่าด้วยฆาตกรต่อเนื่องที่สังหารคนโดยวิธีสังหารอ้างอิงจากบาปมรณะเจ็ดประการ เช่น บาปเรื่องตะกละ (gula/gluttony) ฆาตกรให้เหยื่อบริโภคอาหารจำนวนมากและทำร้ายจนเสียชีวิต บาปเรื่องราคะ (luxuria/lust) ฆาตกรสังหารเหยื่อให้ตายจากการร่วมเพศ ส่วนบาปเรื่องริษยาที่อยู่ในคำเทศน์ของมาแมร์นั้นคือตัวฆาตกรในภาพยนตร์ *Seven* เองที่ริษยาชีวิตแสนสุขของตัวละครเอกที่เป็นนักสืบ ฆาตกรจึงสังหารภรรยาของตัวละครเอกอย่างสยดสยอง ริษยาจึงเป็นบาปที่ทำให้การกระทำบาปอื่นสมบูรณ์ (Dyer, 1999 : 70-71)

หากอ่าน *รุ่นพี่* ตามนัยข้างต้นจะพบความฆาตกรคือ

บุคลาธิษฐานของความริษยา ความริษยาเป็นเชื้อเพลิงให้แก่อาธรรม์ ความริษยาที่โยงกับฆาตกรรมและฆาตกรจึงสัมพันธ์กับโครงเรื่องย่อยในนวนิยายเรื่อง *รุ่นพี่* เป็นต้นว่า ในการสร้างโครงเรื่องย่อยว่าด้วยเหตุการณ์ข่มเหงรังแกในโรงเรียนอันนำไปสู่ความตายของแอ้น และโครงเรื่องย่อยว่าด้วยฆาตกรรมนางสาววรนาถเลขานุการิณีของหม่อมเจ้าหญิงพรรณวดีที่กระทำโดยนางวิภา ภรรยาของนายประพันธ์ ทนายของหม่อมเจ้าหญิงพรรณวดี ด้วยความหึงหวงเพราะนางสาววรนาถเป็นชู้กับนายประพันธ์ รวมทั้งความริษยาของหม่อมเจ้าหญิงพรรณวดีผู้มีสัมพันธ์สวาทซ่อนร้อนกับหมอเสนอ บีบบังคับให้หมอเสนอสังหารภรรยาของตนเองในห้องคลอด จนกลายเป็นวิญญาณแค้นที่ติดตามมาทวงความยุติธรรมด้วยการฆ่าหมอเสนอในตอนปลายเรื่อง สรุปได้ว่าความริษยาในคำเทศน์โยงเข้ากับภาพยนตร์อาชญากรรมว่าด้วยบาปมรณะเจ็ดประการ จากนั้นจึงโยงเข้ากับการสร้างโครงเรื่องย่อยในนวนิยาย แสดงให้เห็นสหบทและเครือข่ายการดัดแปลงในระดับข้ามวัฒนธรรม

สาเหตุหนึ่งที่ทำให้ผู้วิจัยลองเชื่อมโยงทั้งนวนิยายและภาพยนตร์เรื่อง *รุ่นพี่* เข้ากับ *Seven* ก็เพราะภาพยนตร์ทั้งสองเรื่องมีตัวละครเอกเป็นคู่หูนักสืบเหมือนกัน ตัวละครตัวหนึ่งอาวุโสกว่าอีกตัวหนึ่ง และคอยช่วยชี้นำการทำงานให้ตัวละครอีกตัวหนึ่ง ในภาพยนตร์ *Seven* ตัวละครตัวนั้นคือวิลเลียม ซอมเมอร์เซ็ต (นำแสดงโดยมอร์แกน ฟรีแมน) ส่วนในภาพยนตร์และนวนิยาย *รุ่นพี่* คือตัวรุ่นพี่เอง ไม่ต่างกับนักสืบซอมเมอร์เซ็ต รุ่นพี่เป็นเสียงแห่งปัญญาและจริยธรรมในเรื่อง เป็นตัวแทนของระบบคุณค่าที่เหลือเพียงวิญญาณในเรื่องที่เต็มไปด้วยความโหดร้ายราวกับยุคสมัยแห่งวันสิ้นโลก (apocalypse) (Dyer, 1999 : 9-10, 70-71)

นอกจากนั้นยังมีสหบทจากบริบทสังคม ในกรณีการกระทำอัตวินิตบาตกรรมของแอ้นที่เกิดจากการระรานทางไซเบอร์ (cyberbullying) ภาพของแอ้นหลังมีเพศสัมพันธ์กับมาสเซอร์รติปรากฏในอินเทอร์เน็ตด้วยฝีมือของมาสเตอร์รติเอง เพราะเขาต้องการขู่กรรโชกแอ้น เป็นเหตุให้แอ้นถูกกลุ่มเพื่อนนำโดยเพียงฟ้ารุมทำร้ายเพราะริษยา และคลิปที่แอ้นถูกทำร้ายก็เผยแพร่สู่อินเทอร์เน็ตเช่นกัน “มาสเซอร์รติ เพียงฟ้า และพวกล่าแม่มดที่ชอบเสียบประจานคนในโซเชียล คือฆาตกรที่มีส่วนฆ่าคนทางอ้อม ฆาตกรพวกนี้ไม่เคยมีความผิดและยังคงลอยหน้าลอยตาอยู่ในสังคมเพื่อหาเหยื่อรายใหม่ต่อไปเรื่อยๆ ไม่มีจุดสิ้นสุด จนกว่าจะถึงวันที่พวกมันกลายเป็นเหยื่อเสียเอง เมื่อนั้นแหละคนพวกนี้ถึงจะเข้าใจ” (รุ่นพี่, 283) จะเห็นได้ว่าประเด็นการระรานทางไซเบอร์แหลมคมขึ้นในปัจจุบัน และเป็นปัญหาในกลุ่มวัยรุ่นในหลายประเทศด้วย

สหบทและเครือข่ายการดัดแปลงที่ผนวกเอาตัวบทว่าด้วยอาชญากรรมหลากหลายแหล่ง และเครือข่ายการดัดแปลงในนวนิยาย *รุ่นพี่* ที่โยงกลับไปที่ฉบับภาพยนตร์และตัวบทอื่นที่กว้างไกลกว่า รวมทั้งบาปและความรุนแรงนั้น สามารถนำทำให้แหลมคมขึ้นด้วยการผนวกเข้ากับการพินิจวิศิษฏ์ในฐานะประพันธกรที่จะกล่าวถึงในหัวข้อต่อไป

ประพันธกรกับเครือข่ายการดัดแปลง

การพิจารณาผลงานของวิศิษฏ์ในมุมมองแบบองค์รวมช่วยให้เข้าใจสหบทและเครือข่ายการดัดแปลงให้ดีขึ้นได้ เมื่อพิจารณาที่ชีวประวัติของเขา วิศิษฏ์เคยให้สัมภาษณ์ในบทสัมภาษณ์เรื่อง “วิศิษฏ์ไม่วิเศษ” สัมภาษ์โดย อลิษา ลิ้มไพบูลย์ (https://readthecloud.co/wisit-sasanatieng [30 May 2019]) ว่าภูมิหลังของเขานั้น “จนแบบไม่มีอะไรจะกิน […] เป็นคนจนมากๆ ในกรุงเทพฯ มาจากชนชั้นรากหญ้าเลย เป็นหนังชีวิตเศร้าเคล้าน้ำตา” และเมื่อถูกตั้งคำถามว่าภาพยนตร์ของเขามีจุดร่วมอะไร วิศิษฏ์ (โดยไม่ยกตัวอย่าง *รุ่นพี่*) เฉลยว่า “มีอยู่เป็นประเด็นบางๆ ที่ไม่น่าจะมีใครเห็น คือเรื่องชนชั้น เช่นใน *ฟ้าทะลายโจร* ก็พระเอกจนนางเอกรวย เรื่อง *เปนชู้กับผี* ก็จะเป็นผู้หญิงต่างจังหวัดกับกรุงเทพฯ มาปะทะกัน หรือ *หมานคร* มันก็พูดเรื่องคนจนในกรุงเทพฯ เหมือนหมาตรงสี่แยกที่จะข้ามถนนแล้วก็ข้ามไม่ได้สักทีเพราะรถมันเร็วไปหมด” ทั้งยังย้ำว่า “เราไม่ได้ตั้งใจใส่นะ คนมาวิเคราะห์ทีหลังกันเอาเอง”

ในหัวข้อนี้จึงจะวิเคราะห์ให้เห็นว่า ประเด็นเรื่องชนชั้นจากชีวประวัติของวิศิษฏ์จะนำมาสานต่อในการทำความเข้าใจเครือข่ายความหมายของนวนิยาย *รุ่นพี่* ได้อย่างไร สืบเนื่องจากหัวข้อที่เน้นสหบทกับเครือข่ายการดัดแปลง พบว่าประเด็นชนชั้นที่ “คนมาวิเคราะห์ทีหลัง” อาจขยายความได้ว่า ผลงานของวิศิษฏ์ ศาสนเที่ยงเน้นประเด็นเรื่อง “คนนอก” หรือกลุ่ม “คนที่มีสถานะเป็นรอง” ในสังคม นอกเหนือจากประเด็นเรื่องชนชั้น จริงอยู่เองที่ชนชั้นเป็นสิ่งที่ทำให้เกิดคนนอก แต่อาจเป็นคนนอกที่ใช้เกณฑ์ทางเศรษฐกิจหรือชาติกำเนิดเป็นตัวตั้ง ทว่าสถานะของคนนอกหรือคนที่มีสถานะเป็นรองกินความมากกว่านั้น เพราะมีเกณฑ์อื่นที่เข้ามาแบ่งแยก เป็นต้นว่า เพศ ชาติพันธุ์ ความสามารถทางกาย และอายุ ข้อถกเถียงในที่นี้คือ การดัดแปลงเป็นนวนิยายของวิศิษฏ์ ศาสนเที่ยงขยายพรมแดนการนำเสนอหรือวิพากษ์ประเด็นเรื่องคนนอกให้กว้างไกล

ออกไปจากผลงานภาพยนตร์ของเขา ขอเสนอในที่นี้ว่าสิ่งที่เขาขยับมาวิพากษ์คือประเด็นเรื่องการเข้าถึง “ความเป็นธรรมทางสังคม” (social justice)

ความเป็นธรรมทางสังคมมีความสำคัญอย่างยิ่งในนวนิยายเรื่อง *รุ่นพี่* เพราะ “ความยุติธรรม..แม้แต่คนตายก็ต้องการ !” (รุ่นพี่, 319) โครงเรื่องหลักพัฒนาไปเพื่อพิสูจน์ความบริสุทธิ์ของนายจิตรที่ตายลงไปพร้อมมลทินเพราะถูกป้ายความผิดให้ นวนิยายใช้ฉากท้องเรื่องพิพิธภัณฑ์ราชทัณฑ์ ที่ม่อนและรุ่นพี่เข้าไปสืบคดี เพื่อสื่อนัยย้อนแย้ง (irony) เพราะราชทัณฑ์ไม่สัมพันธ์กับความเป็นธรรมทางสังคม ดังที่นายจิตรและกลุ่มคนที่มีสถานะเป็นรองไม่อาจเปล่งเสียงเพื่อเรียกร้องความเป็นธรรมให้แก่ตนเองได้

ดังนั้นจึงอาจตีความได้ว่า “ผี” ในนวนิยายของวิศิษฏ์ ศาสนเที่ยงอาจเป็นอุปลักษณ์ของ “คนนอก” หรือ “คนที่มีสถานะเป็นรอง” ในสังคม เพราะคนกลุ่มนี้ไม่มีผู้ใดมองเห็น หรือไม่อยู่ในสายตาของ “คนใน” หรือของกลุ่ม “คนที่มีอภิสิทธิ” ในสังคม โดยนัยนี้ สาเหตุที่การแสวงหาความเป็นธรรมให้แก่ตัวละครคนนอกต้องกระทำผ่านวรรณกรรมประเภทจินตนิมิตนาครอาจเป็นเพราะว่า มีเพียงในโลกจินตนิมิตหรือแฟนตาซีเท่านั้นที่การเรียกร้องความเป็นธรรมมีผู้ขานรับ ผิดกับโลกความจริงที่ความเหลื่อมล้ำยังคงอยู่ การเลือกสร้างความเป็นธรรมในโลกจินตนิมิตจึงตอกย้ำการมีอยู่ของความ*ไม่*เป็นธรรมในโลกความเป็นจริง แม้ว่างานเขียนทำนองสัจนิยม (realism) หรือสัจนิยมสังคม (social realism) ทำหน้าที่ส่งสารว่าด้วยความไม่เป็นธรรมในโลกความเป็นจริงอยู่แล้ว แต่ยังไม่อาจ “ปลดล็อก” ความเหลื่อมล้ำในสังคมได้เช่นกัน

โดยนัยนี้ จึงไม่น่าประหลาดใจว่า ฆาตกรและผู้ใช้ความรุนแรงในเรื่อง *รุ่นพี่* จึงเป็นกลุ่มคนที่มีอภิสิทธิในสังคมทั้งสิ้น ไม่ว่าจะเป็นหม่อมเจ้าหญิงพรรณวดี (ชนชั้นสูง) ที่ใช้ความรุนแรงกับหนูแดงและบีบบังคับหมอเสนอ ด้วยศักยภาพของนวนิยายดัดแปลงที่สามารถเล่าภูมิหลังของตัวละครและมิติเชิงจิตวิทยาของตัวละครได้ (Newell, 2017 : 41) ทำให้เห็นว่า แม้สูงศักดิ์แต่หม่อมเจ้าหญิงพรรณวดีกลับมีใจอาธรรม์ ทั้งเป็นชู้กับหมอเสนอ ทั้งสั่งให้ปลิดชีพคนบริสุทธิ์ ภาพของหม่อมเจ้าหญิงพรรณวดีที่นำเสนอออกมาจึงดูคล้าย “แม่มด” บิดเบี้ยว เจ็บป่วย แก่ชรา มีไม้เท้าใช้ค้ำยันเพราะเป็นโรคกระดูกพรุน จิตใจอันอัปลักษณ์ที่ถูกฉาบเคลือบไว้ด้วยภาพของชนชั้นสูงจึงไม่ต่างกับซากศพของนางสาววรนารถที่ถูกซ่อนไว้ในกำแพงของวังพรรณวดี ที่ถูกเปลี่ยนให้กลายเป็นสถาบันการศึกษาและสถาบันศาสนาอีกชั้นหนึ่งเพื่อฉาบเคลือบความโหดร้ายอาธรรม์เอาไว้ ไม่ผิดกับเรือนจำอันเป็นที่คุมขังและสังหารผู้บริสุทธิ์ทั้งที่ควรเป็นตัวแทนของสถาบันแห่งความเป็นธรรมในสังคม

อภิสิทธิชนอื่นๆ ที่กระทำทารุณต่อเพื่อนมนุษย์ด้วยกันคือหมอเสนอและนางวิภาที่ก่อคดีฆาตกรรม (ชนชั้นกลาง) นายประพันธ์ที่อำพรางศพนางสาววรนารถเพื่อไม่ให้ฆาตกรต้องเข้าสู่กระบวนการทางกฎหมายทั้งที่ตนเป็นทนาย (ชนชั้นกลาง) ในขณะที่หนูแดงในวัยเด็กที่ผลักหม่อมเจ้าหญิงพรรณวดีให้ตกลงไปในสระน้ำเพราะแยกโลกความเป็นจริงกับโลกจินตนาการในนิทานเรื่อง “บ้านขนมปัง” ไม่ออก จึงซ่อนตัวอยู่ภายใต้ร่มเงาของคริสต์ศาสนา (นักบวช) ดังนั้น ประเด็นเรื่องความเท่าเทียมและความเป็นธรรมทางสังคมจึงสื่อสารออกมาในเนื้อหาบางตอนของนวนิยาย เช่น ฉากท้องเรื่องที่เป็นร้านถ่ายรูป เมื่อม่อนเดินทางผ่านร้านนั้น รุ่นพี่จึงปรารภขึ้นมาว่า “จริงๆ ฉันรู้สึกมานานแล้วว่า ร้านถ่ายรูปเป็นที่ที่คนมาอยู่รวมกันได้โดยไม่แบ่งชั้นวรรณะ เธอดูสิ รูปถ่ายคนจนวางคู่กับเศรษฐี พระกับโสเภณี ตำรวจกับโจร ทุกคนมีรูปถ่ายวางปะปนกันได้...” จากนั้นม่อนจึงกล่าวสวนขึ้นมาว่า “หรือแม้แต่คนเป็นกับคนตาย” (รุ่นพี่, 214)

นวนิยายเรื่อง *รุ่นพี่* นำเสนอเรื่องราวที่เป็นภูมิหลังของป้าของม่อน เรื่องเสนอให้ป้าฟื้นคืนสติมาชั่วคราวเพื่อบอกลาม่อน ก่อนที่จะจากไปตลอดกาล นวนิยายเล่าว่าป้าเคยเป็นนักศึกษามหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ มีชีวิต ความรัก และบาดแผลในอดีต สหบทที่เชื่อมโยงเข้ามาเพราะสัมพันธ์กับความเป็นธรรมทางสังคมคือเหตุการณ์สังหารหมู่ในวันที่ 6 ตุลาคม 2519 ในบทส่งท้าย ม่อนในฐานะผู้เล่าเรื่องเล่าว่า “ฉันปัดฝุ่นออกจนหมด แล้วเอามาลองดมๆ ดู พลันก็สัมผัสได้ถึงวิญญาณชายหนุ่มในรูปถ่าย เขามีเชือกคล้องที่คอ ศพของเขาถูกลากไปตามสนามฟุตบอลในมหาวิทยาลัย วิญญาณเขายืนอยู่ข้างเตียงในวันสุดท้ายของป้า กุมมือป้าไว้และเฝ้ารออย่างสงบ [...] *นี่คือสาเหตุที่ป้าครองตัวเป็นโสดมาตลอดชีวิต*” (รุ่นพี่, 328)

ประเด็นเรื่องการแสวงหาความเป็นธรรมทางสังคมนี้ถูกสานต่อในนวนิยายเรื่อง *Freshy รุ่นน้อง* (2559) อย่างเข้มข้น การอ่านแบบสหบททำให้เห็นว่าวิศิษฏ์วางนวนิยายเรื่อง*รุ่นพี่* ลงในงานเขียนที่ไม่ใช่ภาพยนตร์ของตัวเองด้วยเช่นกัน เรื่อง *Freshy รุ่นน้อง* มีบทนำสืบเนื่องจากบทส่งท้ายของ *รุ่นพี่*

12.13 น.

เด็กสาวหลับตายืนอยู่กลางสนามบอลใน

บรรยากาศขมุกขมัวของเดือนตุลาคม

เธอสัมผัสถึงกลิ่นอายความโหดร้ายจากการฆาตกรรมหมู่ในเช้าวันนั้นอย่างชัดเจน ราวกับว่าอยู่ในเหตุการณ์เอง แม้เวลาจะผ่านมานานถึงสี่สิบปีแล้วก็ตาม กลิ่นและเสียงเหล่านั้นยังคงตามมาหลอกหลอนไม่รู้จบสิ้น และที่สำคัญคือ...

ฆาตกรยังลอยนวล! (Freshy รุ่นน้อง, 17)

นวนิยายเรื่อง *Freshy รุ่นน้อง* เล่าเรื่องพิพิธภัณฑ์การแพทย์ที่มีศพ "ซีอุย" ในฐานะมนุษย์กินคน คดีที่ม่อนสืบในนวนิยายเรื่องนี้เกี่ยวข้องกับการทวงความยุติธรรมให้แก่ซีอุยในฐานะคนนอกทั้งในแง่ชาติพันธุ์ (เป็นจีนพลัดถิ่น) และในแง่ชนชั้น (เป็นจีนจน) ในนวนิยายเรื่องนี้เหยื่อฆาตกรรมเป็นเด็ก โดยเฉพาะเด็กพิการ ใน *Freshy รุ่นน้อง* จึงมีผีที่ตาบอดและผีที่เป็นใบ้ ซึ่งเป็นกลุ่มคนนอกในแง่ความสามารถทางกาย แน่นอนว่า กลุ่มฆาตกรจึงเป็นกลุ่มคนที่มีอภิสิทธิในสังคมคือ เป็นทหารที่มียศสูงและทายาท การเลือกสร้างฆาตกรที่สัมพันธ์กับสถาบันการทหารนี้แสดงสมมติฐานบางอย่างเกี่ยวกับฆาตกรจากเหตุการณ์สังหารหมู่ในเช้าวันที่ 6 ตุลาคม 2519 ที่ปรากฏในช่วงต้นของนวนิยาย

อย่างไรก็ตาม เมื่ออ่านนวนิยายเรื่อง *รุ่นพี่* ควบคู่กับเรื่อง *Freshy รุ่นน้อง* ทำให้พบว่า ฆาตรกรในทั้งสองเรื่องมิได้ถูกลงโทษด้วยกระบวนการยุติธรรม แต่โทษประหารที่ฆาตกรได้รับเป็นความเป็นธรรมทางวรรณศิลป์ (poetic justice) อันเป็นการให้รางวัลแก่คนดีและการลงโทษคนชั่วในวรรณกรรม ฆาตรกรถูกลงโทษโดยวิญญาณของคนที่ตนเคยสังหาร เราจึงไม่อาจอ่านการกระทำของฆาตกรเหล่านั้นในระนาบของ "ฆาตกรรม" แต่ต้องอ่านในระนาบของ "บาป" ที่พวกเขาก่อ "ฆาตกรรม" จึงเป็นเพียงภาคหนึ่งของบาปที่เผยแสดงออกมา (Dyer, 1999 : 68) ความเป็นธรรมทางวรรณศิลป์หรือ "กฎแห่งกรรม" ในมุมมองพุทธศาสนาจึงเป็นสิ่งที่เข้ามาไกล่เกลี่ยบาปที่เกิดภายในเรื่อง ลักษณะดังกล่าวนี้ยิ่งต้องย้ำมุมมองที่ว่าสังคมอยู่ในยุคสมัยแห่งวันสิ้นโลกที่แผ่คลุมนวนิยายทั้งสองเรื่องนี้รวมทั้งผลงานภาพยนตร์หลายเรื่องของวิศิษฏ์ ศาสนเที่ยงด้วย

การวิเคราะห์เช่นนี้จึงทำให้เห็นเครือข่ายความหมายที่ผูกขึ้นในผลงานของวิศิษฏ์ที่ต้องพิจารณาอย่างเป็นองค์รวมจึงจะเข้าใจได้กระจ่างขึ้น และยังอาจใช้เป็น "โมเดล" ในการศึกษานวนิยายดัดแปลงจากภาพยนตร์อีกเรื่องหนึ่งของวิศิษฏ์ ศาสนเที่ยงคือ *เป็นชู้กับผี* ได้ ในนวนิยายเรื่องนั้น นวลในฐานะตัวละครเอกเป็นคนนอก ทำงานเป็นผู้หญิงกลางคืน ถูกย่ำยีจากเจ้าของร้านที่เป็นตัวแทนของผู้มีอำนาจทางเศรษฐกิจ เธอมีรักกับวิญญาณอีกดวงหนึ่ง แต่วิญญาณดวงนั้นก็ถูกกักขังด้วยคนรักเก่าที่เป็นชนชั้นสูง ตัวละครตัวนั้นหลงติดอยู่ในอำนาจของตนเองจนเสียจริต และก่ออาชญากรรมลึกลับดำมืดที่ความเป็นธรรมจากกฎหมายยังเอื้อมมือไปไม่ถึง แต่แน่นอนว่าการสร้างเครือข่ายการดัดแปลงไม่ใช่ "โมเดล" หนึ่งเดียวที่ใช้อ่านการดัดแปลงเป็นนวนิยายได้ จึงยังมีช่องว่างที่รอการศึกษาเพื่อเติมเต็มอีกมาก

ความสรุป

บทความนี้ได้ทดลองวิเคราะห์นวนิยายดัดแปลงเรื่อง *รุ่นพี่* ของวิศิษฏ์ ศาสนเที่ยง ผ่านการอ่านแบบสหบทเพื่อวาดภาพเครือข่ายการดัดแปลงให้เห็นชัดเจน นวนิยายดัดแปลงจากสื่ออื่นเป็นประเภทวรรณกรรมที่ยังไม่มีการศึกษาอย่างลึกซึ้งในงานวิชาการภาษาไทยมาก่อน ผลการวิจัยแสดงให้เห็นว่าสามารถใช้การอ่านแบบสหบทที่สัมพันธ์กับเครือข่ายการดัดแปลงเป็นแนวทางหนึ่งในการศึกษางานสร้างสรรค์กลุ่มนี้ได้ นอกจากนั้น การศึกษาครั้งนี้ยังได้เสนอการจัดประเภทวรรณกรรม "จินตนิมิตนาคร" ซึ่งยังไม่ปรากฏอย่างชัดเจนในงานวิชาการภาษาไทยเช่นกัน การวิจัยครั้งนี้จึงน่าจะมีคุณูปการต่อการศึกษาทั้งวรรณกรรม ภาพยนตร์ และอุตสาหกรรมสร้างสรรค์โดยรวม ทั้งยังแสดงให้เห็นพลวัตในการสร้างสรรค์งานศิลปะของไทยที่เดินตามความเปลี่ยนแปลงของรสนิยมการเสพศิลปะในวัฒนธรรมไทยเอง และในบริบทที่กว้างกว่าคือบริบทเอเชียตลอดจนบริบทโลก

การอ่านแบบสหบทและการวาดเครือข่ายการดัดแปลงยังแสดงให้เห็นด้วยว่า แม้จะอ้างอิงกับตัวบทอื่นๆ แต่นวนิยายที่ดัดแปลงจากสื่ออื่นก็มีศักยภาพในการสื่อสารความคิด สามารถนำเสนอแนวคิดวิพากษ์สังคม ทั้งยังสร้างสรรค์วรรณศิลป์อย่างใหม่ที่เกิดจากการประสานศิลป์จากภาพยนตร์และตัวบทอื่นๆ ได้ เพราะฉะนั้น งานเขียนประเภทนี้จึงเป็น "สินค้า" ที่ขยายตัวอย่างมาก และมีส่วนในการก่อตัวของปรากฏการณ์ที่เรียกว่า "อุตสาหกรรมการดัดแปลง" (adaptation industry) ในบริบทสังคมไทย โดยน่าจะขยายตัวได้อีกมากในอนาคตอันใกล้นี้

เอกสารอ้างอิง

กำจร หลุยยะพงศ์ และสมสุข หินวิมาน. (2552). **หลอน รัก สับสนในหนังไทย: ภาพยนตร์ไทยในรอบสามทศวรรษ (พ.ศ.2520-2547) กรณีศึกษาตระกูลหนังผี หนังรัก และหนังยุคหลังสมัยใหม่.** กรุงเทพฯ: ศยาม

คนมองหนัง. (2558). 'รุ่นพี่': ผลงานสื่อผสมของ 'วิศิษฏ์ ศาสนเที่ยง'. **มติชนสุดสัปดาห์.** 36(1843): 93.

ราชบัณฑิตยสภา. (2561). **พจนานุกรมศัพท์วรรณกรรม.** พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: สำนักงานราชบัณฑิตยสภา.

วิศิษฏ์ ศาสนเที่ยง. (2542). **นางนาก: บทภาพยนตร์ต้นฉบับ.** กรุงเทพฯ: Macaroni Books.

_____. (2559). **Freshy รุ่นน้อง.** กรุงเทพฯ: สถาพรบุ๊คส์.

_____. (2560). **รุ่นพี่.** พิมพ์ครั้งที่ 6. กรุงเทพฯ: สถาพรบุ๊คส์.

ศิว์วิช หงส์จินดาเกศ. (2556). **จากนวนิยายสู่ภาพยนตร์ จากภาพยนตร์สู่นวนิยาย: กรณีศึกษาภาพยนตร์เรื่อง "หมานคร" และ "ฟ้าทะลายโจร".** วิทยานิพนธ์ ศ.ม. (ทฤษฎีศิลป์). กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศิลปากร.

อลิษา ลิ้มไพบูลย์. (2561). วิศิษฏ์ไม่วิเศษ. **The Cloud.** สืบค้นเมื่อ 30 พฤษภาคม 2562, จาก https://readthecloud. co/wisit-sasanatieng.

Baetens, Jan. (2007). From Screen to Text: Novelization, the Hidden Continent. In **The Cambridge Companion to Literature on Screen**, pp. 226-238. Deborah Cartmell & Imelda Whelehan (eds.). Cambridge: Cambridge University Press.

Baetens, Jan. (2018). **Novelization: From Film to Novel.** Trans. Mary Feeney. Columbus: The Ohio State University Press.

Chaiworaporn, Anchalee. (2006). Home, Nostalgia and Memory: The Remedy of Identity Crisis in New Thai Cinema. In **Thai Cinema/Le cinema thäilandais.** Bastian Meiresonne (ed.). Lyon: Asiexpo Edition. 145-158.

Clüver, Claus. (2017). Ekphrasis and Adaptation. In **The Oxford Handbook of Adaptation Studies.** Thomas Leitch (ed.). Oxford: Oxford University Press. 459-476.

Doughty, Ruth; & Etherington-Wright, Christine. (2018). **Understanding Film Theory.** London: Palgrave.

Dyer, Richard. (1999). **Seven.** London: British Film Institute.

Kuhn, Annette; & Westwell, Guy. (2012). **A Dictionary of Film Studies.** Oxford: Oxford University Press.

Murphy, Bernice. (2017). **Key Concepts in Contemporary Popular Fiction.** Edinburgh: Edinburgh University Press.

Newell, Kate. (2017). **Expanding Adaptation Networks: From Illustration to Novelization.** London: Palgrave Macmillan.

Prasannam, Natthanai. (2018). Wisit Sasanatieng. **In Thai Cinema: The Complete Guide.** Mary J. Ainslie and Katarzyna Ancuta (eds.). London: I. B. Tauris. 16-17.