# บทที่ 5

## บทบาทหน้าที่ของสนานจิตต์ บางสพานและสุทธากร สันติธวัช ที่ปรากฏในบทวิจารณ์ภาพยนตร์ไทย

จากการตรวจสอบบทบาทหน้าที่ของสนานจิตต์ บางสพานและสุทธากร สันติธวัช ที่ปรากฏอยู่ในบทวิจารณ์ภาพยนตร์ทั้งหมดของนักวิจารณ์ทั้งสองโดยการใช้แบบตรวจสอบบทบาทหน้าที่ในบทวิจารณ์ภาพยนตร์ไทยปรากฏผลออกมาดังต่อไปนี้

### บทบาทหน้าที่ของสนานจิตต์ บางสพาน

บทบาทหน้าที่ของสนานจิตต์ บางสพานที่ปรากฏอยู่ในบทวิจารณ์ภาพยนตร์ที่นำมาทำการวิเคราะห์ มีดังนี้

1. บทบาทหน้าที่ในการให้ข่าวสาร
2. บทบาทหน้าที่ในการประเมินคุณค่าภาพยนตร์
3. บทบาทหน้าที่ในการชักจูงใจ
4. บทบาทหน้าที่ในการชี้แนะแนวทางให้กับผู้สร้างภาพยนตร์
5. บทบาทหน้าที่ในการรายงานความเป็นไปในสังคม
6. บทบาทหน้าที่ในการตีความ

### บทบาทหน้าที่ของสุทธากร สันติธวัช

บทบาทหน้าที่ของสุทธากร สันติธวัช ที่ปรากฏอยู่ในบทวิจารณ์ภาพยนตร์ไทยที่นำมาวิเคราะห์ มีดังนี้

1. บทบาทหน้าที่ในการให้ข่าวสาร
2. บทบาทหน้าที่ในการประเมินคุณค่าภาพยนตร์

3. บทบาทหน้าที่ในการชี้แนะแนวทางให้กับผู้สร้างภาพยนตร์

4. บทบาทหน้าที่ในการตีความ

เมื่อนำเอาบทบาทหน้าที่ทั้งหมดมาจัดลำดับการให้ความสำคัญ โดยคิดเป็นร้อยละ ก็จะได้การให้ความสำคัญของบทบาทหน้าที่ต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

บทบาทหน้าที่ในการวิจารณ์ภาพยนตร์ของสนานจิตต์ บางสพาน

| | | |
|---|---|---|
| 1. | บทบาทหน้าที่ในการให้ข่าวสาร | ร้อยละ 100 |
| 2. | บทบาทหน้าที่ในการประเมินคุณค่าภาพยนตร์ | ร้อยละ 100 |
| 3. | บทบาทหน้าที่ในการชักจูงใจ | ร้อยละ 43.6 |
| 4. | บทบาทหน้าที่ในการชี้แนะแนวทางให้กับผู้สร้างภาพยนตร์ | ร้อยละ 18.4 |
| 5. | บทบาทหน้าที่ในการรายงานความเป็นไปในสังคม | ร้อยละ 15.9 |
| 6. | บทบาทหน้าที่ในการตีความ | ร้อยละ 14.9 |

บทบาทหน้าที่ในการวิจารณ์ภาพยนตร์ของสุทธากร สันติธวัช

| | | |
|---|---|---|
| 1. | บทบาทหน้าที่ในการให้ข่าวสาร | ร้อยละ 100 |
| 2. | บทบาทหน้าที่ในการประเมินคุณค่าภาพยนตร์ | ร้อยละ 100 |
| 3. | บทบาทหน้าที่ในการชี้แนะแนวทางให้กับผู้สร้างภาพยนตร์ | ร้อยละ 59.5 |
| 4. | บทบาทหน้าที่ในการตีความ | ร้อยละ 27 |

การจัดลำดับความสำคัญของบทบาทหน้าที่ซึ่งได้แสดงไปข้างต้น สามารถนำมาอธิบายให้เข้าใจได้ชัดเจนยิ่งขึ้นโดยจะยกตัวอย่างการทำหน้าที่ของสนานจิตต์ บางสพาน

บทบาทหน้าที่ในการให้ข่าวสาร ร้อยละ 100 หมายความถึงในการเขียนวิจารณ์ภาพยนตร์ไทย 100 เรื่อง สนานจิตต์ ได้ทำหน้าที่ให้ข่าวสาร ทั้ง 100 เรื่อง หรือในอีกนัยหนึ่ง ภาพยนตร์ที่สนานจิตต์เขียนวิจารณ์ทุกเรื่องจะต้องมี

การให้ข่าวสาร ซึ่งในการทำหน้าที่ประเมินคุณค่าภาพยนตร์ก็เช่นกัน โดยภาพยนตร์ไทยทุกเรื่องมีสนานจิตต์ นามาวิจารณ์จะต้องมีการทำหน้าที่ประเมินคุณค่า

บทบาทหน้าที่ ในการชักจูงใจ ร้อยละ 43.6 หมายความว่าในการเขียนวิจารณ์ภาพยนตร์ไทยจำนวน 100 เรื่อง มีการทำหน้าที่ชักจูงใจเสีย 43.6 เรื่อง หรือประมาณเกือบครึ่งหนึ่งของ จำนวนบทวิจารณ์ทั้งหมด

ในกรณีของสุทธากร สันติธวัช ก็ใช้หลักเกณฑ์เดียวกันในการพิจารณาตัวอย่างเช่น ในการเขียนวิจารณ์ภาพยนตร์ไทยจำนวน 100 เรื่อง มีการทำหน้าที่ตีความเพียง 27 เรื่อง ส่วนที่เหลือจำนวน 73 เรื่องไม่ปรากฏว่ามีการทำหน้าที่ในการตีความแต่อย่างใด หรือในการทำหน้าที่ให้ข่าวสาร ก็แสดงให้ทราบว่า ในการวิจารณ์ภาพยนตร์ทุกเรื่องจะต้องมีการทำหน้าที่ให้ข่าวสารในบทวิจารณ์ภาพยนตร์

จากผลการวิเคราะห์ดังกล่าว พอจะนำบทบาทหน้าที่ของนักวิจารณ์ทั้งสองมาเปรียบเทียบได้ดังนี้

1. สนานจิตต์ บางสพานและสุทธากร สันติธวัช มีบทบาทหน้าที่เหมือนกัน 4 ประการ ได้แก่ บทบาทหน้าที่ในการให้ข่าวสาร ประเมินคุณค่าภาพยนตร์ ชี้แนะแนวทางให้กับผู้สร้างภาพยนตร์และตีความ

2. สนานจิตต์ บางสพานได้ทำบทบาทหน้าที่ซึ่งแตกต่างจากสุทธากร สันติธวัช 2 ประการ ได้แก่ บทบาทหน้าที่ในการชักจูงใจและการรายงานความเป็นไปในสังคม

3. ทั้งสุทธากร และสนานจิตต์ ต่างให้ความสำคัญแก่บทบาทหน้าที่ในการให้ข่าวสารและประเมินคุณค่าภาพยนตร์เป็นอย่างมาก นั่นคือการเขียนวิจารณ์ภาพยนตร์ทุกเรื่องจะต้องมีการให้ข่าวสารและประเมินคุณค่าภาพยนตร์

4. นักวิจารณ์ทั้งสองให้ความสำคัญกับการทำหน้าที่ตีความเป็นลำดับสุดท้าย แต่สุทธากร ได้ทำหน้าที่ตีความมากกว่าคือ ร้อยละ 27

5. ในการทำหน้าที่ซึ่งตรงกันอย่างหนึ่งคือ การชี้แนะแนวทางให้กับผู้สร้างภาพยนตร์นั้น สนานจิตต์ทำหน้าที่นี้เพียงร้อยละ 18.4 ในขณะที่สุทธากรทำหน้าที่มากกว่าถึง 3 เท่าคือ ร้อยละ 59.5

ลำดับต่อไปเป็นการอธิบายถึงบทบาทหน้าที่ของสนานจิตต์ บางสพาน และสุทธากร สันติธวัช โดยบทบาทหน้าที่ซึ่งคล้ายคลึงกันก็จะนำมากล่าวถึงควบคู่กันไป ส่วนบทบาทหน้าที่ซึ่งแตกต่างออกไปของสนานจิตต์ จะนำมากล่าวถึงภายหลัง

**บทบาทหน้าที่ในการให้ข่าวสาร**

การให้ข่าวสารหรือการให้สารสนเทศ (Information) เป็นการรวบรวมและเผยแพร่ข่าวสารข้อมูล ตลอดจนข้อคิดเห็นที่จำเป็นเพื่อให้เกิดความเข้าใจในสภาพความเป็นไปของสังคม การให้ข่าวสารที่พบในชีวิตประจำวันมีอยู่มากมาย อาทิ การรายงานข่าวตามสื่อประเภทต่าง ๆ

การให้ข่าวสารในบทวิจารณ์ภาพยนตร์ก็ถือว่า เป็นการให้ข่าวสารโดยผ่านสื่อสิ่งพิมพ์ประเภทหนึ่งซึ่งก็คือนิตยสาร แต่การให้ข่าวสารในบทวิจารณ์ภาพยนตร์มีลักษณะสำคัญก็คือ เป็นการให้ข่าวสารเกี่ยวกับอุตสาหกรรมภาพยนตร์หรือภาพยนตร์เรื่องหนึ่ง ๆ โดยเฉพาะ

จากการวิเคราะห์การให้ข่าวสารในบทวิจารณ์ภาพยนตร์ของสนานจิตต์ บางสพานและสุทธากร สันติธวัช พบว่ามีการให้ข่าวสารเป็น 3 ระดับโดยพิจารณาจากความตื้นลึกของข่าวสารเป็นสำคัญ

ระดับที่ 1 รายงานให้ทราบว่ามีภาพยนตร์เรื่องนั้นอยู่ในสังคม

ระดับที่ 2 รายงานเกี่ยวกับผู้สร้างภาพยนตร์และองค์ประกอบด้านต่าง ๆ

ระดับที่ 3 รายงานถึงเบื้องหลังของกระบวนการสร้างตลอดจนทัศนะและแนวคิดของผู้กำกับ หรืออาจจะเป็นประวัติภูมิหลังของผู้กำกับหรือผู้ทำหน้าที่ด้านอื่น

ในการรายงานข่าวสารระดับที่ 1 นั้น ถือว่าเป็นการรายงานขั้นพื้นฐานที่สุด ซึ่งจะทำให้ผู้อ่านทราบว่ามีภาพยนตร์เรื่องนั้น ๆ อยู่ในสังคม โดยในการให้ข่าวสารระดับนี้ ได้รับการสนับสนุนจากรูปแบบการนำเสนอบทวิจารณ์ภาพยนตร์ซึ่งเป็นรูปแบบสากล กล่าวคือ ในการเขียนวิจารณ์ภาพยนตร์มักจะนำชื่อ

ของภาพยนตร์เรื่องที่เขียนวิจารณ์เอาไว้เป็นหัวข้อของบทวิจารณ์ เมื่อคนอ่านพบชื่อของภาพยนตร์บนหัวข้อบทวิจารณ์ก็จะทราบว่ามีภาพยนตร์เรื่องนั้น ๆ อยู่ในสังคมขณะนั้น

บทวิจารณ์ของสนว่นจิตต์และสุทธากร ต่างก็มีรูปแบบดังกล่าวคือ ขึ้นต้นเป็นอักษรตัวใหญ่เห็นได้ชัดเจนเป็นชื่อของภาพยนตร์ที่นำมาวิจารณ์ โดยอาจจะเขียนเฉพาะชื่อของภาพยนตร์เช่น "ด้วยรัก...คิดถึง" "นักร้องนักเลง" หรือเขียนข้อความประกอบเพื่อบ่งบอกหรืออธิบายคุณลักษณะของภาพยนตร์เรื่องนั้น ๆ ด้วย เช่น "แม่เบี้ย-Fatal Attraction ที่สุพรรณบุรี" และ "ครูวิบาก-โฉมหน้าใหม่ของสุรสีห์ ผาธรรม" แต่ไม่ว่าจะเป็นลักษณะใด การนำรูปแบบดังกล่าวมาใช้ย่อมทำให้ผู้อ่านทราบได้ทันที (แม้แต่โดยไม่ต้องอ่านหนังสือหาของบทวิจารณ์) ว่ามีภาพยนตร์เรื่อง "ด้วยรัก...คิดถึง", "นักร้องนักเลง" หรือ "แม่เบี้ย" อยู่ในสังคม นอกจากนั้นแล้วผู้อ่านยังทราบโดย อัตโนมัติว่าภาพยนตร์เรื่องนั้นอาจจะกำลังเข้าฉายอยู่ ณ โรงมหรสพ แห่งใดแห่งหนึ่งหากเป็นการนำข้อความมาประกอบชื่อภาพยนตร์อย่างเช่นเรื่อง "ครูวิบาก" ก็จะทำให้ทราบต่อไปว่า ชื่อ "สุรสีห์ ผาธรรม" ที่นำมาต่อท้ายนั้นน่าจะเป็นผู้ที่มีส่วนในการสร้างภาพยนตร์เรื่อง "ครูวิบาก" ไม่หน้าที่ใดก็หน้าที่หนึ่ง

ในการให้ข่าวสารระดับที่ 2 ซึ่งเป็นการรายงานข่าวสารเกี่ยวกับผู้สร้างภาพยนตร์และองค์ประกอบด้านต่าง ๆ ก็คือ การให้ข่าวสารว่า ใครเป็นผู้สร้างภาพยนตร์ ใครเป็นผู้แสดงนำ และใครเป็นผู้ทำหน้าที่ในด้านต่าง ๆ ตัวอย่างการให้ข่าวสารระดับนี้คือ การวิจารณ์ภาพเรื่อง "ด้วยรัก...คิดถึง"

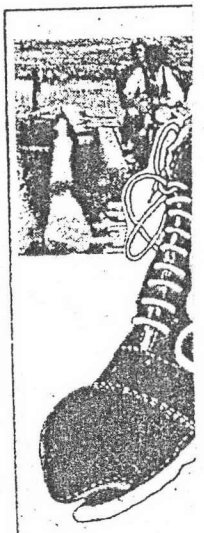
> ผมเพียงเสียดายแทน เสียดายเงิน เวลาความสามารถของทีมงานอย่าง มนู วรรณายก (ผู้ลำดับภาพ), บิยวงศ์ กรรณสูตร (ผู้กำกับภาพ) รวมทั้งดาราที่มีแววกันอยู่ไม่น้อยอย่าง ลลิตา ปัญโญภาส รัญญาศิยานนท์ และบิณฑ์ บันลือฤทธิ์ (สุทธากร สันติธวัช, 2531: 29)

หรือในบางครั้งอาจจะเป็นการนำเสนอควบคู่ไปกับชื่อของภาพยนตร์ที่นำมาเขียนวิจารณ์ เช่น การวิจารณ์ภาพยนตร์เรื่อง "ประชาชนนอก"

บันเทิง

# ครูวิบาก «โฉมหน้าใหม่ ของสุรสีห์ ผาธรรม»

*บทภาพยนตร์* ผไท ภูทา แสนยา
นุภาพ สังขวณิช อิสระ หลาวทอง
*กำกับการแสดง* สุรสีห์ ผาธรรม
*นำแสดง* ปิยะ วาสนา ดู๋ สุชาติ
แสงธรรม ฯลฯ



นายพลระดับสูงทางการ

"ความจริงที่น่าหัวเราะ" ให้หัวเราะกันได้อย่างมากมาย และล้วนแล้วแต่เป็นการหัวเราะที่ฝืด ขมขื่น และความจริงบางอย่างก็ล้วนแล้วแต่กำลังเปิดเผยตัวมันเองออก ชนิดประชาชนได้แต่หัวเราะฮึ ฮึ

ถ้าจะเปรียบเทียบระหว่างเนื้อหาของครูบ้านนอก หนองหมาว้อ จนกระทั่งถึงครูวิบาก ผลงานของผู้กำกับคนเดียวกัน

ถ้าตัดเถ้าแก่ทองอ
ได้น้ำหนักมากกว่
มาร่วมในซีนนี้ด้ว

ตัวอย่างการขึ้นชื่อเรื่องในบทวิจารณ์ภาพยนตร์เรื่อง "ครูวิบาก"
ซึ่งจะเห็นว่ามีการแจ้งรายชื่อทีมงานสร้าง พร้อมทั้งการแสดง
คุณลักษณะโดยสรุปของภาพยนตร์ประกอบเข้าไปด้วย

# แม่เบี้ย

## FATAL ATTRACTION

## ที่สุพรรณบุรี

กรุงเทพฯ ทุกวันนี้ดูจะมีเวลาที่รถไม่ติดเหลืออยู่น้อยเต็มที ตอนสาย ๆ ใกล้เที่ยงแถวประตูน้ำ ขบวนรถยังค่อย ๆ เยิบทีละนิดเหมือนไม่เต็มใจ อากาศร้อนชั่วให้อยากบ้าและอิจฉาคนขี่มอเตอร์ไซค์ภาคภูมิใจแฝงอยู่ เพราะอย่างนี้เองคนที่มีแล้วจึงมักเกรงใจ ส่วนคนที่ยังไม่มีก็มักจะอยากมีเสียเหลือเกิน

แต่มันก็ไม่เสมอไปหรอก

คนโดยทั่วไปมีความอยากอันยอดยิ่งอยู่

จรุงกิจอนันต์ ร

ทำไมจึง

เป็นคนเดียวที่ร

นี้ใครได้ขินก็ต้

บางอย่างของมั

เมื่อมันดิ้นตัวเ

ไม่ใช่ในยามอ

ไม่เพราะต้องก

ประกาศความเ

เราคุ้นก

หลัง เพราะเร

ประจำ งูมันแ

ชีวิต หวงเหยื่อ

สิ่งที่งูตัวหนึ่งพึ

เจ้าของก็น่าจะ

คนสักเท่าไรนัก

(อย่างน้อยก็บา

ธรรมดาทันที

ของมันเป็นคน

ตัวอย่างการขึ้นชื่อเรื่องในบทวิจารณ์ภาพยนตร์ เรื่อง "แม่เบี้ย"

บันเทิง

# ประชาชนนอก "คลื่นลูกใหม่ที่น่าจับตามอง"

**บทภาพยนตร์-อำนวยการสร้าง-กำกับการแสดง :มานพ อุดมเดช**
**ถ่ายภาพ :พรนิติ วิริยะศิริ**
**กำกับเสียง : นิวัติ สำเนียงเสนาะ**
**ลำดับภาพ :สุรพงษ์ พินิจค้า**
**นำแสดง : ประชาชน (กรรมกร ชาวนา นักศึกษา ทนายความ นักหนังสือพิมพ์ นักเขียน นักแปล นายทุน ข้าราชการ นักแสดง ฯลฯ)**

*"ภาพยนตร์แต่ละเรื่องของผมคือผลลัพธ์ของประสบการณ์ส่วนตัว ผมคิดว่าผู้กำกับแต่ละคนต่างทำหนังเพื่อตัวเองเสมอ ถ้าเขาบอกว่าเขาทำหนังเพื่อประชาชนละก็-เขาโกหก ถ้าประชาชนชื่นชอบภาพยนตร์เรื่องที่เขา (ผู้กำกับ) ทำเพื่อตัวเอง นั่นก็เพราะว่าความคิดของเขา (ผู้กำกับ) กับความคิดของประชาชนพ้องต้องกัน"* อาคิระ กุโรซาวา เคยกล่าวประโยคดังกล่าวเอาไว้นานมาแล้วสำหรับทรรศนะที่เขามีต่อ "ภาพยนตร์และผู้สร้าง" จะถูกหรือผิดนั้นเป็นอีกเรื่องหนึ่ง แต่สิ่งที่ปฏิเสธกันไม่ได้ก็คือ ถ้างานวรรณกรรมของนักเขียนนักประพันธ์ มี "ตัวตน" อยู่ในงานเขียนของตน ผู้กำกับการแสดง ก็ย่อมจะมี "ตัวตน" อยู่ในงานหนังที่เขาสร้าง ไม่

สำหรับภาพยนตร์เรื่อง "ประชาชนนอก" หากใครที่ติดตามวรรณกรรมเพื่อชีวิต หรือวรรณกรรมในกลุ่มก้าวหน้าในหมู่ปัญญาชนนายทุนน้อย จะเห็นได้ชัดถึงแนวความคิดของเนื้อหา ซึ่งมีลักษณะอย่างที่นักวิจารณ์วรรณกรรม ซึ่งใช้ทฤษฎีวัตถุนิยมวิภาษ หรือกลุ่มวรรณกรรมในแนวสัจสังคมนิยม เรียกว่าวรรณกรรมสูตรสำเร็จ หรือที่ใครบางคนเรียกว่าวรรณกรรมบะหมี่สำเร็จรูป จะมองเห็นได้ไม่ยากว่าเนื้อหาของ "ประชาชนนอก" อยู่ในขอบเขตของคำจำกัดความดังกล่าว ทั้งหมดของประชาชนนอก ก็คือเรื่องสั้นเรื่องหนึ่ง ซึ่งในช่วงหนึ่งนั้นมีเสียงกล่าวขานกันว่า ซ้ำซาก

แต่ข้อแตกต่างก็คือ ประชาชนนอกไม่ใช่เรื่องสั้น แต่เป็นภาพยนตร์ และถ้าหากเราจะนำบรรทัดฐานการวัดจากทรรศนะของ อาคิระ กุโรซาวา มาจับกับภาพยนตร์เรื่องนี้ ถึงประเด็นที่ว่า ภาพยนตร์ก็คือผลลัพธ์ของประสบการณ์ของผู้กำกับ มานพ อุดมเดช-ผู้กำกับภาพยนตร์เรื่องนี้ ก็ยังลังเลที่จะสรุปความคิดของตัวเองต่อความคิดที่ว่า "ที่ไหนมีการกดขี่ ที่นั่นย่อมมีการต่อสู้" นั้น การต่อสู้จะต้องใช้ความรุนแรงชนิดลุกขึ้นจับปืน หรือว่าการต่อ

ตำรวจตลอดจนกระบ
น้ำหนักของการเน้นให้
การกดขี่ด้วยความรุนแ
ออกอย่างอื่น

หากประชาชนน
หลาย ๆ คนอาจจะคาดเ
ได้ชนิดที่พูดว่า อ่านไปค
ว่าจะจบอย่างไร แต่สำห
ที่เป็นหนัง องค์ประก
การสร้างหนังมีส่วนทำให้
นั้นยากมากขึ้น

อย่างไรก็ตาม หา
ของเนื้อหาของ "ประชา
เยียดหรือไม่ พิจารณาจ
ตามสภาพที่เกิดขึ้นในสั
ก็เหมือนกับที่ รมย์ รติวัฒ
ของตัวเขาเอาไว้ว่า *"ม
ออกจะแห้งแล้งหาชีวิตชีวาที่
ยอมรับว่าขณะนี้ก็ยังเป็นเช่
ที่ไม่เปลี่ยนแปลงก็คือ เรื่อง
คนจำนวนไพศาลนั้น มันมักซุ่มฉ่ำก็เฉพาะกลุ่มคนผู้มั่งมี
เจ้าเขียนถึงพวกเขาไม่เป็นแ
จะเขียนถึงอีกด้วย"*

เพราะฉะนั้น คว
กำกับก็คือ จะทำอย่าง

ตัวอย่างการขึ้นชื่อเรื่องในบทวิจารณ์ภาพยนตร์ เรื่อง "ประชาชนนอก"

ประชาชนนอก - "คลื่นลูกใหม่ที่น่าจับตามอง"

บทภาพยนตร์ - อำนวยการสร้าง-กำกับการแสดง : มานพ อุดมเดช

ถ่ายภาพ : พรนิติ วิริยะศิริ

กำกับเสียง : นิวัติ สำเนียงเสนาะ

ลำดับภาพ : สุรพงษ์ พินิจค้า (สนานจิตต์ บางสพาน, 2524:36)

การให้ข่าวสารในระดับที่ 3 อาจจะเป็นการรายงานข้อมูลเกี่ยวกับประวัติและภูมิหลังของผู้กำกับภาพยนตร์หรือของผู้ทำหน้าที่ในด้านต่าง ๆ หรืออาจเป็นการให้ข้อมูลเกี่ยวกับ กระบวนการสร้างตลอดจนเบื้องหลังการถ่ายทำ ตัวอย่างการให้ข่าวสารในระดับนี้ก็คือ การวิจารณ์ภาพยนตร์เรื่อง "เพื่อน-แพง"

> ธม ธาตรี ผู้เขียนบท เขียนเล่ารายละเอียดเอาไว้ในบันทึกการเขียนบทว่า "ถ้าเอาเรื่องเดิมของยาขอบ มาใช้ในการถ่ายทำก็คงใช้ความยาวในการฉายไม่เกิน 1 ชม.จบ เมื่อจำเป็นต้องการหนังยาว 2 ชม.จำเป็นต้องขยายเรื่องให้ยาวออกไปอีก 1 ชม. (สนานจิตต์ บางสพาน, 2526:36)

จากตัวอย่างที่ยกมาเป็นการรายงานให้ทราบถึงเบื้องหลังในการผลิต โดยในที่นี้เป็นเรื่องของการเขียนบท การนำข้อมูลมาประกอบในบทวิจารณ์ทำให้ผู้อ่านทราบเรื่องราวในการสร้างภาพยนตร์ได้ดียิ่งขึ้น อีกตัวอย่างหนึ่งก็คือ การวิจารณ์ภาพยนตร์เรื่อง "นางนวล"

> ยุทธนาและ ม.ล.พันธุ์เทวนพ เทวกุล เคยร่วมกันทำหนังเรื่อง "เทพธิดาบาร์ 21" โดยดูเหมือนจะดัดแปลงจากละครเพลง Sweet Charity ซึ่งก็ดัดแปลงมาจากหนังเรื่อง Nights of Cabiria ของ เฟเดริโก เฟลลินี่ อีกที หนังออกมามีลักษณะเป็นละครอยู่เหมือนกัน... หลังจากนั้น ม.ล.พันธุ์เทวนพ ดูจะติดลักษณะละครมากกว่า โดยเฉพาะเมื่อดูจากหนังสองเรื่องหลังคือ "ฉันผู้ชายนะยะ" และ "นางนวล" ที่เกือบจะไปคว้ารางวัลหนังยอดเยี่ยมจากมหกรรมหนังเอเชียแปซิฟิก (สุทธากร สันติธวัช, 2530:41)

หัวใจสำคัญในการให้ข่าวสารที่ยกตัวอย่างมาก็คือการรายงานให้ทราบว่า ม.ล.พันธุ์เทวนพ เทวกุล ผู้กำกับภาพยนตร์เรื่อง "นางนวล" มีภูมิหลังทางด้านละครและภูมิหลัง ดังกล่าวมีอิทธิพลต่อการทำงานในสื่อภาพยนตร์

**บทบาทหน้าที่ในการประเมินคุณค่าภาพยนตร์**

การประเมินคุณค่าไม่เพียงแต่จะเป็นสิ่งสำคัญในการวิจารณ์เท่านั้นหากแต่ยังเป็นสิ่งที่มีอยู่ในตัวมนุษย์ทุกคน เมื่อมองเห็นสิ่งใด ก็มักจะมีการประเมินคุณค่าอยู่เป็นปกติวิสัยว่าสิ่งนั้นดีหรือไม่ดี เจ็อ สตะเวทิน (2518: 2) จึงได้กล่าวว่า"มนุษย์ทุกคนเป็นนักวิจารณ์"

ถึงแม้ว่าในระยะหลังจะมีการแสดงความคิดเห็นในทำนองที่ว่า การประเมินคุณค่าหรือ การวินิจฉัยคุณค่า (Evaluation) มีความสำคัญน้อยกว่าการตีความ (Interpretation) โดยมีความเชื่อมั่นว่าถ้าหากตีความได้กระจ่างพอก็เท่ากับรวมการ ตัดสินคุณค่าอยู่ด้วยแล้ว อย่างน้อยก็โดยนัยแฝง (ฮัฟ, 2532: 69)

ทัศนะดังกล่าวเป็นทัศนะที่มาจากแนวคิดทางด้านวรรณคดีวิจารณ์แต่สำหรับภาพยนตร์วิจารณ์แล้ว การประเมินคุณค่ายังคงมีความสำคัญเป็นอย่างยิ่งโดยเฉพาะการวิจารณ์ภาพยนตร์ไทยของสนานจิตต์ และสุทธากร ดังที่ได้แสดงไปแล้วข้างต้นว่าในการวิจารณ์ภาพยนตร์ทุกเรื่องของนักวิจารณ์ทั้งสองจะต้องมีการประเมินคุณค่า

การประเมินคุณค่าในการวิจารณ์ภาพยนตร์ของสนานจิตต์ และสุทธากรสามารถแบ่งออกได้เป็น 2 ลักษณะ ได้แก่

1. การประเมินคุณค่าภาพยนตร์โดยรวม เป็นการตัดสินให้ผู้อ่านทราบว่า ภาพยนตร์เรื่องนั้น ๆ ดีหรือไม่ อย่างไร

2. การประเมินคุณค่าองค์ประกอบ แต่ละส่วน ซึ่งก็คือการประเมินคุณค่า การกำกับภาพยนตร์ บทภาพยนตร์ การถ่ายภาพ การลำดับภาพ ดนตรีประกอบ และการแสดง โดยประเมินคุณค่าว่า องค์ประกอบแต่ละส่วนนั้นดีหรือไม่

เมื่อนำเอาการประเมินคุณค่าภาพยนตร์ในแต่ละองค์ประกอบมาจัดลำดับความสำคัญ โดยคิดเป็นร้อยละ ตามเกณฑ์ที่กำหนดไว้เช่นเดียวกับ เรื่องบทบาทหน้าที่ก็จะสามารถมองเห็นและเข้าใจการให้ความสำคัญต่อการประเมินคุณค่าภาพยนตร์ในแต่ละองค์ประกอบ

การประเมินคุณค่าภาพยนตร์ของสนานจิตต์ บางสพาน

- การประเมินคุณค่าการแสดง ร้อยละ 70.1
- การประเมินคุณค่าบทภาพยนตร์ ร้อยละ 49.4
- การประเมินคุณค่าการถ่ายภาพ ร้อยละ 44.7
- การประเมินคุณค่าการกำกับภาพยนตร์ ร้อยละ 26.4
- การประเมินคุณค่าดนตรีประกอบ ร้อยละ 25.3
- การประเมินคุณค่าการลำดับภาพ ร้อยละ 14.9

การประเมินคุณค่าภาพยนตร์ของสุทธากร สันติธวัช

- การประเมินคุณค่าบทภาพยนตร์ ร้อยละ 67.5
- การประเมินคุณค่าการถ่ายภาพ ร้อยละ 64.8
- การประเมินคุณค่าการแสดง ร้อยละ 64.8
- การประเมินคุณค่าดนตรีประกอบ ร้อยละ 48.5
- การประเมินคุณค่าการกำกับภาพยนตร์ ร้อยละ 34.5
- การประเมินคุณค่าการลำดับภาพ ร้อยละ 21.9

การประเมินคุณค่าภาพยนตร์โดยรวม ก็คือการตัดสินภาพยนตร์ทั้งเรื่องและสรุปให้ผู้อ่านทราบว่าภาพยนตร์เรื่องดังกล่าวดีหรือไม่ ตัวอย่างเช่น การวิจารณ์ภาพยนตร์เรื่อง "หลังคาแดง"

> ถ้าพูดกันอย่างสั้น ๆ ก็ต้องบอกว่าดีแล้ว ก็คุ้มค่าเงินและเวลาที่เสียไป รับได้และดูได้จนจบโดยไม่รู้สึกว่าอยากจะลุกออก แต่จะพูดว่าเยี่ยมก็คงจะพูดไม่ได้ (สนานจิตต์ บางสพาน, 2530: 43)

และการวิจารณ์ภาพยนตร์เรื่อง "คนเลี้ยงช้าง"

> ผมยอมรับว่า "คนเลี้ยงช้าง" ไม่ได้ออกมาตรงหรือใกล้เคียงกับที่ผมฝันจะเห็นเมื่อได้ยินชื่อหนังเรื่องนี้ครั้งแรก มันไม่ได้มีความละเอียดเยือกเย็นอ่อนโยนเป็นจุดเด่น และเนื้อเรื่องก็ออกจะเก่าไปหน่อยแต่ผมก็ยังชอบหนังเรื่องนี้ โดยรวม ๆ แล้วมันคืองานที่ดีอีกชิ้นหนึ่งของท่านมุ้ย (สุทธากร สันติธวัช, 2533: 74)

ภาพยนตร์บางเรื่อง ผู้วิจารณ์จะทำหน้าที่อย่างชัดเจนและตรงไปตรงมา แต่ในบางครั้งในบางกรณี ผู้วิจารณ์จะเขียนในเชิงให้ต้องตีความ เพื่อหาคำตอบ ว่าภาพยนตร์เรื่องนั้น ๆ ดีหรือไม่ เช่น การวิจารณ์ภาพยนตร์เรื่อง "สงครามกับความรัก"

> น่าเสียดายเงินกับความตั้งใจจริงในการทำหนังสักเรื่องของผู้กำกับภาพยนตร์เรื่องนี้จริง ๆ นี่เป็นบทพิสูจน์ว่า ถ้าเงินดี อะไรต่ออะไรมันช่วยได้เยอะนั้นไม่จริง (สนานจิตต์ บางสพาน, 2524: 39)

และในบางกรณี การเขียนข้อความประกอบกับชื่อภาพยนตร์ก็เป็นการแสดงให้ทราบทันทีว่า ผลการประเมินคุณค่าภาพยนตร์เรื่องนั้นเป็นเช่นไร ผู้อ่านจะทราบท่าทีของผู้วิจารณ์ได้ตั้งแต่แรกที่เริ่มอ่านชื่อเรื่องภาพยนตร์ที่ถูกเขียนวิจารณ์ ดูเหมือนว่าสนานจิตต์ จะนิยมใช้วิธีการเช่นนี้อยู่หลายครั้ง เป็นต้นว่า "ปีศาจ-ถ้าทำกันได้เท่านี้ ไปขายเต้าฮวยดีกว่า" ("ปีศาจ"-สนานจิตต์ บางสพาน, 2524: 34) "ทหารเกณฑ์-หัวเราะกันได้แค่สองหน" ("ทหารเกณฑ์" สนานจิตต์ บางสพาน, 2523) และ "สงครามกับความรัก-เสียดายเงินลงทุน" ("สงครามกับความรัก"- สนานจิตต์ บางสพาน, 2524: 38)

ส่วนการประเมินคุณค่าองค์ประกอบแต่ละส่วนนั้น ก็ได้มีการกล่าวถึงในทำนองเดียวกันกับการประเมินคุณค่าภาพยนตร์โดยรวม แตกต่างตรงที่เป็นการพิจารณาเฉพาะส่วนใดส่วนหนึ่ง สิ่งที่สนานจิตต์ และสุทธากรให้ความสำคัญเป็นอย่างมากก็ได้แก่ การประเมินคุณค่าทางด้านบทภาพยนตร์และการแสดง ซึ่งเมื่อมี

บันเทิง

# ปีศาจ"ถ้าทำกันได้เท่านี้ ไปขายเต้าฮวยดีกว่า"

ทำจากบทประพันธ์ของ *เสนีย์ เสาวพงศ์*
บทภาพยนตร์ *สมาน คำพิมาน*
*เวทย์ บูรณะ*
กำกับการแสดง *สุพรรณ บูรณพิมพ์*
นำแสดง *โปรยชัย ขโลมเวียง ศรอนงค์ นวศิลป์*

"มีเหตุผลมากมายที่เดียวว่า *ทำไมเราจึงควรหลีกเลี่ยงการสร้างภาพยนตร์จากงานวรรณกรรม แต่ข้อสำคัญที่สุดก็คือ บ่อยทีเดียวที่มิติของวรรณคดีไม่อาจแปลออกมาได้ ซึ่งทำให้มิติของภาพยนตร์ขาดไป แต่หากเรายังต้องการแปลวรรณคดีเป็นภาพยนตร์ เราควรผูกมัดตนเองในการกำหนด การแปรสภาพที่สับสนบางฉากบางตอนให้แน่นอนลงไป ซึ่งมักทำไม่ได้เลยหรือทำได้จำกัด*"

ข้อความนี้เป็นของ อิงมาร์ เบิร์กแมน ผู้กำกับระดับโลกเขียนไว้ในบทความของเขาเองชื่อ งานสร้างภาพยนตร์และ

ร่วมโต๊ะคน
อารมณ์
เจ้าคุณ ไกล
อยู่ท่ามกลางผู้
ร่วมโต๊ะ ซึ่
ความที่กล้อง
อย่างไร

ทั้งหม
ละคร ที่เ
ไม่ใช่หนัง แ
ไม่ได้ลงไป
บทภาพยนต
หนังเรื่องนี้

แข็งเ
โปรยชัย
สาย สีมา นั้
ต้องยิ้มมันต
ในเรื่องจะดี
พ่อเจ้าประคุ

ดาราค

ตัวอย่างการขึ้นชื่อเรื่องในการวิจารณ์ภาพยนตร์เรื่อง "ปีศาจ" ที่แสดงถึงการประเมินคุณค่าภาพยนตร์สรุปโดยรวมเอาไว้ในชื่อบทวิจารณ์

การประเมินคุณค่าก็จะกล่าวถึงอย่างค่อนข้างละเอียด เช่นในการวิจารณ์ภาพยนตร์เรื่อง "คนดีที่บ้านด่าน"

> ข้อด้อยของบทภาพยนตร์เรื่องนี้ก็คือ เจตนาที่จะมุ่งเข้าสู่เป้าหมายและหัวใจของเรื่อง ชนิดถ้าเป็นมวยหมัดซ้ายหนักและถนัดในเรื่องฮุคซ้ายก็เกร็งหมัดซ้ายกะจะฮุคท่าเดียว คือในแง่ของการเขียนบท ธอเค เรื่องพุ่งเข้าเป้าสู่เป้าหมายชนิดไม่ตกไม่หล่น ไม่หลงออกนอกทาง แต่มันเกร็งไปหน่อย (สนานจิตต์ บางสพาน, 2528: 36)

ในส่วนของการประเมินคุณค่าทางการแสดง ก็เป็นการตัดสินคุณค่าอย่างละเอียดและดูเหมือนจะเป็นสิ่งที่ขาดไม่ได้ในบทวิจารณ์ภาพยนตร์ ในบางครั้งผู้เขียนวิจารณ์จะกล่าวถึง การแสดงและการคัดเลือกตัวผู้แสดงอย่างยืดยาว เช่นการวิจารณ์ภาพยนตร์เรื่อง "เขาชื่อกานต์" ซึ่งมีใจความตอนหนึ่งว่า

> นักแสดงของเราระยะหลังส่วนใหญ่ก้าวมาจากอาชีพนายแบบนางแบบ อาศัยมีความหล่อ ความสวย และมีชื่อเสียงมาบ้างแล้ว พอเข้ามาสู่วงการหนังก็เป็นพระเอกนางเอกกันเลย ไม่ต้องไต่เต้าจากระดับดาราสมทบหรือเด็กช่วยงานในกองถ่ายอย่างนักแสดงรุ่นก่อน เมื่อหนังได้เงินขึ้นมา นายแบบนางแบบเหล่านี้ก็กลายเป็นนักแสดงชั้นนำ เป็นศิลปิน ทั้ง ๆ ที่พื้นฐานทางด้านการแสดงและศิลปะของหนังแทบจะว่างเปล่า
> กรณีของ วรุฒกับบทหมอกานต์ใน "เขาชื่อกานต์" ผมไม่ถือว่าเป็น cast against type ในลักษณะเดียวกันกับกรณีของเกรกอรี่เป็ค และฌอน คอนเนอรี่ที่ยกตัวอย่างแล้ว เนื่องจาก วรุฒยังไม่ทันได้สร้างลักษณะเฉพาะอะไรขึ้นมาให้ชัด และไม่ต้องพูดถึงความจัดเจน เพราะเพิ่งเคยเล่นหนังมาเพียงเรื่องเดียว ถ้าบทนี้คือส่วนหนึ่งของการสร้างลักษณะเฉพาะ วรุฒก็ก้าวข้ามขึ้นมาหลายขั้นบทหมอกานต์เป็นบทที่ลึกเกินไปสำหรับเขา มันเป็นการกำหนดตัวผู้แสดงผิดพลาดหรือ miscast มากกว่า...มาใน "เขาชื่อกานต์" วรุฒต้องทำหน้าที่หนักขึ้น เพราะบทหฤทัย ของจินตหราเป็นบทรอง

หมอกานต์คือตัวเดินเรื่องที่แท้จริง พอต้องแสดงเกือบทุกฉากเช่นนี้ ขีดจำกัดของวรุฒก็ยิ่งปรากฏชัด เขาแสดงความรู้สึกได้น้อย และไม่ละเอียด แว่นกรอบดำอันโตกับการตีหน้าขรึม ๆ ไม่เพียงพอหรอกที่จะทำให้ใครเป็นหมอกานต์ขึ้นมาได้ หมอกานต์เป็นคนมีอุดมคติ เป็นผู้ใหญ่จริงจัง มีลักษณะอันจะทำให้ หฤทัยเกรงอยู่ลึก ๆ แม้ว่าเธอจะไม่ชอบใช้ชีวิตยากลำบากอยู่บ้านนอกกับเขา แต่วรุฒไม่มีบุคลิกลักษณะที่เขาอยู่เลย (สุทธากร สันติธวัช, 2531: 28-29)

อีกตัวอย่างของการประเมินคุณค่าทางด้านแสดงก็คือ การวิจารณ์ภาพยนตร์เรื่อง "เทพธิดาบาร์ 21"

จันทรา ไม่ถึงขั้น โดยเฉพาะดวงตาของเธอ ไร้เสียซึ่งแววตาของผู้หญิงที่เจ็บปวดอย่างแสนสาหัส มากับบาดแผลในชีวิตยิ่งฉากนอนอยู่กับทนงด้วยแล้ว เมื่อกล้องเลื่อนเข้าใกล้ดวงตา เธอต้องใช้เวลาอยู่นานทีเดียวสำหรับการเค้นน้ำตาน่าจะทำให้เธอมีอารมณ์เศร้าโศกเสียใจมากกว่านั้น (สนานจิตต์ บางสพาน, 2521: 38)

สำหรับการประเมินคุณค่าองค์ประกอบภาพยนตร์ด้านอื่น ๆ นั้นถึงแม้จะมีการประเมินอยู่อย่างบ่อยครั้งในงานวิจารณ์ แต่ก็เป็นเพียงการกล่าวถึงอย่างรวบรัดไม่ค่อยจะแสดงรายละเอียดมากนัก เช่น การประเมินคุณค่าการถ่ายภาพของภาพยนตร์เรื่อง "พลอยทะเล"

แล้วคนที่เขาถ่ายเอ็งทิ้งบนบกและในน้ำ ทำงานแย่ว่ะ เพราะแสงมันกระโดดไปหมด (สนานจิตต์ บางสพาน, 2530:42)

หรืออาจจะเป็นการประเมินคุณค่าในส่วนของดนตรีประกอบ เช่นในการวิจารณ์ภาพยนตร์เรื่อง "น้ำพุ" และ "ช่างมัน ฉันไม่แคร์"

> ดนตรีของบัตเตอร์ฟลาย อยากจะพูดว่านี่เป็นงานที่รีบร้อนเกินไป (สนานจิตต์ บางสพาน, 2527: 35)
>
> ดนตรีประกอบของหงา คาราวาน ถ้าไม่ยกแผ่นประกอบด้วยในบางตอน ทางดนตรีประกอบจะสวยกว่าเดิมมากทีเดียว (สนานจิตต์ บางสพาน, 2529: 44)

การ "ยกแผ่น" ตามความหมายของสนานจิตต์ บางสพาน ก็ได้แก่การนำเอาดนตรีที่มีการประพันธ์อยู่แต่เดิมแล้วนำมาใช้ประกอบในภาพยนตร์ โดยมิได้เป็นการประพันธ์ดนตรีเพื่อภาพยนตร์เรื่องนั้นอย่างแท้จริงในลักษณะที่เป็นดนตรีประกอบภาพยนตร์ (Original Score)

อย่างไรก็ตาม ในบางครั้ง ในการวิจารณ์ภาพยนตร์ บางเรื่องก็อาจจะมีการประเมินคุณค่าองค์ประกอบอื่น (นอกเหนือจากบทภาพยนตร์และการแสดง) โดยละเอียดพอสมควร อาทิ การวิจารณ์ภาพยนตร์เรื่อง "รักแรกอุ้ม" ซึ่งเป็นการประเมินคุณค่าในส่วนของการลำดับภาพ

> อังเดิล ผู้กำกับที่โชว์ฝีมือลำดับภาพไว้อย่างยอดเยี่ยมใน "ดีแตก" มาครั้งนี้ดูเหมือนจะมีวัตถุดิบไม่พอมือ ภาพหลาย ๆ ตอนดูช้าและ "ตาย" แต่ก็มีหลายตอนเหมือนกันที่ทำได้จังหวะ เหมาะเจาะ ที่ทำได้ดีมากคือฉากเปิดเรื่องที่ใช้การ dissolve ให้อารมณ์นุ่มนวล (สุทธากร สันติธวัช, 2531: 34)

ในการประเมินคุณค่าภาพยนตร์ไม่ว่าจะเป็นการประเมินคุณค่าภาพยนตร์ทั้งเรื่องหรือเป็นการประเมินคุณค่าในแต่ละองค์ประกอบ ผู้วิจารณ์ย่อมจะต้องมีมาตรฐาน หรือเครื่องมือบางประการที่ใช้ในการพิจารณาว่าภาพยนตร์เรื่องนั้นดีหรือไม่ดีอย่างไร ในการที่จะตัดสินประเมินคุณค่าภาพยนตร์ และสรุปว่าเป็นภาพยนตร์ที่ดีหรือไม่ดีนั้น นักวิจารณ์ภาพยนตร์จำเป็นที่จะต้อง มีมาตรฐานเป็นของตนเองเพื่อจะได้ตัดสินว่า ภาพยนตร์เรื่องนั้นตรงกับมาตรฐานที่มีอยู่หรือไม่

เมื่อนักวิจารณ์ประเมินคุณค่าว่าภาพยนตร์เรื่องหนึ่ง ๆ เป็นภาพยนตร์ที่ไม่ดี นั่นก็แสดงว่านักวิจารณ์มีมาตรฐานเป็นของตนว่าภาพยนตร์ที่ดีเป็นอย่างไร ในการประเมินคุณค่าการถ่ายภาพว่า เป็นการถ่ายภาพที่แย่ นักวิจารณ์ก็ย่อมจะต้องมีมาตรฐานที่ใช้เป็นเกณฑ์ว่า การถ่ายภาพที่ดีในทัศนะของตนมีลักษณะเช่นไร ในที่นี้จะขอใช้คำว่า "หลักเกณฑ์" เป็นคำที่แทนความหมายของมาตรฐานหรือเครื่องมือที่นักวิจารณ์ภาพยนตร์ ใช้ประกอบในการประเมินคุณค่า

**หลักเกณฑ์ในการประเมินคุณค่าภาพยนตร์**

สนานจิตต์ บางสพานและสุทธากร สันติธวัช ต่างก็มีหลักเกณฑ์ที่ใช้ยึดถือในการประเมินคุณค่าภาพยนตร์และองค์ประกอบส่วนต่าง ๆ ของภาพยนตร์ ในที่นี้จะเสนอเฉพาะหลักเกณฑ์ที่ใช้ในการประเมินค่าภาพยนตร์และองค์ประกอบของภาพยนตร์ที่นักวิจารณ์ภาพยนตร์ทั้งสองให้ความสำคัญค่อนข้างมากซึ่งก็ได้แก่ บทภาพยนตร์ การแสดง การถ่ายภาพ การกำกับภาพยนตร์ ดนตรีประกอบ และการลำดับภาพ

**ภาพยนตร์ที่ดีในทัศนะของสุทธากร สันติธวัช**

สุทธากร สันติธวัช ได้อธิบายถึงภาพยนตร์ไทยที่ดีในทัศนะของตนเองไว้ดังต่อไปนี้

> เป็นภาพยนตร์ที่ดูแล้วเกิดแรงบันดาลใจ ต่อเติมความคิด ทำให้เกิดมุมมองใหม่ ไม่จำเป็นต้องเป็นหนังคุณภาพในเชิงศิลป์ หรือในเชิง Production เสมอไป มีหนังต่างประเทศบางเรื่องที่ถ่ายทำกันอย่างมือสมัครเล่น แต่ก็ได้รางวัลเป็นหนังยอดเยี่ยม ผมดูที่พลัง ผลกระทบ อย่างหนังไทยนั้นมันเป็นศิลปะที่อยู่ในกรอบนั้น เราทำได้ดีแค่ไหน ในกรอบนั้นเราทำได้ชัดเจนแค่ไหน ไม้มน้าวอารมณ์ได้มากขนาดไหน ในส่วนของเนื้อหาผมไม่ค่อยได้มองเพราะหนังไทยเนื้อหาไม่ไปไหน คือในเนื้อหาขนาดนี้ทำได้ให้ดูแล้วสนุก ติด

ตามเรื่องไปได้เรื่อย ๆ ไม่เบื่อเสียก่อน คือต้องดึงเราไปได้ (สุทธากร สันติธวัช, สัมภาษณ์, 6 มิถุนายน 2534)

**ภาพยนตร์ที่ดีในทัศนะของสนานจิตต์ บางสพาน**

สนานจิตต์ บางสพานได้กล่าวถึงภาพยนตร์ไทยที่ดีในทัศนะของตนเอาไว้ดังนี้

หนังเป็นงานศิลปะ ผมให้เนื้อหาเป็นอันดับแรก ต้องมีคุณค่า หนังที่ดีต้องมีคุณค่า ต้องให้อะไรแก่คนดู คุณทำหนัง คุณทำสินค้า คุณควรรู้ว่าจะขายใครของของคุณจะต้องมีคุณค่าสมราคาของมัน (สนานจิตต์ บางสถาน, สัมภาษณ์, 3 พฤษภาคม 2534)

สำหรับ หลักเกณฑ์ในการประเมินคุณค่าภาพยนตร์ในส่วนต่าง ๆ ของนักวิจารณ์ภาพยนตร์ทั้งสองก็มีดังนี้

<u>บทภาพยนตร์</u>

สนานจิตต์ บางสพาน :

บทที่ดีคือบทที่ต้องเกาะแก่นเรื่องที่ต้องการนำเสนอ ไม่หลงไปจากแก่น จะทำหนังน้ำเน่าก็เน่าให้สนิท แต่ต้องเกาะแกนให้ดี ถ้าจะทำแบบไม่เน่าจะเอากล่องจริง ๆ ไม่ใช่เอ๊ะ...ตรงนี้ใส่มุขนี่หน่อยก็ไม่ได้ คือไม่รี ๆ รอ ๆ ส่วนเรื่องคารมคมคายมันอยู่ที่เรื่องตัวละคร คุณต้องเข้าใจตัวละครที่มีระดับความคิดอย่างนี้ มีการศึกษาอย่างนี้ เติบโตมาจากครอบครัวชนชั้นกลาง ชนชั้นล่าง คุณต้องไปดูว่าเขาคิด เขาพูดอย่างไร หรือถ้าหากเป็นหนังที่แปลงจากวรรณกรรม คนเขียนบทก็ต้องเข้าใจมิติของวรรณกรรมกับหนัง ไม่ใช่เอาภาษาในข้อเขียนมายัดปาก (สนานจิตต์ บางสพาน, สัมภาษณ์, 3 พฤษภาคม 2534)

สุทธากร สันติธวัช :

บทที่ดีก็เหมือนนิยายที่ดี แนวหนังไทยมี ดราม่า (drama) อย่างเดียว คือ อย่างน้อยมีจุดดึงความสนใจจริง ๆ คือ Turning point ซึ่งคนเขียนบทหนังไทยเก่า ๆ ไม่ได้คำนึงถึง คือ เขียนเล่าเรื่องแบบนิทาน ขาดการเล่าเรื่องที่ใช้จุดหักเหที่ดี บทหนังเลยเรื่อยเจื้อย เราจะไปให้รายละเอียดเกี่ยวกับตัวละครคนนั้นอิจฉาคนนี้ คือวนเวียนจนกระจายออกไป ในยุคหลังเริ่มดีขึ้น มีการตะล่อมเข้ามาในฟอร์ม สามารถวางจังหวะว่าจะให้น้ำหนักตรงไหน ช่วงปูพื้นควรจะมีอะไรบ้าง ช่วงหักเหควรจะมีน้ำหนักขนาดไหน ช่วงคลี่คลายจะทำยังไง บทที่ดีนั้นช่วงปูพื้นจะทำให้เราใกล้ชิดตัวละคร ช่วงหักเหเราจะเครียดไปกับตัวละคร ช่วงไคลแม็กซ์ จะต้องเข้มข้น ถ้าเป็นหนังที่มีตัวละครจำนวนมาก บทก็ต้องมีรายละเอียดที่อุ้มตัวละครเอาไว้ได้ สรุปแล้วบทที่ดีก็คือ บทที่สร้างขึ้นมาอย่างมีหลักการในทางดราม่า ไม่ใช่บทที่สร้างขึ้นมาอย่างสุ่มสี่สุ่มห้า นอกจากนั้นอาจจะดูการแทรก motifs และกลวิธีในการเล่าเรื่อง แต่เป็นสิ่งที่ไม่ค่อยจะมีในหนังไทย (สุทธากร สันติธวัช, สัมภาษณ์, 6 มิถุนายน 2534)

<u>การแสดง</u>

สนานจิตต์ บางสพาน :

ในส่วนของผมเล่นดีไม่ดี ดูที่เนื้อหา ตัวเขาเป็นใคร สามารถรับใช้เนื้อหาได้มั้ย เขามีความสัมพันธ์ต่อเรื่องมากแค่ไหน ทำได้สมบูรณ์แค่ไหน คือต้องสอดคล้องกับความเป็นไปได้จริง ๆ ในสถานการณ์นั้น เขาทำได้สอดคล้องมั้ย ถ้าทำได้ก็คือว่าใช้ได้ (สนานจิตต์ บางสพาน, สัมภาษณ์, 3 พฤษภาคม 2534)

สุทธากร สันติธวัช :

การแสดงค่อนข้างจะเป็นนามธรรม การแสดงขึ้นอยู่กับอารมณ์บางทีเราไม่สามารถรับคน ๆ นั้นได้ ทั้ง ๆ ที่เขาเล่นได้เต็มที่ ก็ดูที่ความสมเหตุสมผลในช่วงนั้น ๆ ขนาดไหน การแสดงของเขาในอารมณ์นั้นมันดีขนาดไหน และสามารถรักษาคาแร็คเตอร์ไว้ได้ขนาดไหน (สุทธากร สันติธวัช, สัมภาษณ์, 6 มิถุนายน 2534)

<u>การถ่ายภาพ</u>

สนานจิตต์ บางสพาน :

วิธีใช้เลนส์ การจัดแสง ผู้กำกับภาพต้องตีหนังให้แตกต้องเข้าใจสิ่งที่ผู้กำกับเสนอ ต้องเอางานไปรับใช้ Subject ของผู้กำกับ เพราะว่ามันมีส่วนช่วยเลนส์บางตัว มุมกล้องบางมุมกล้อง มีส่วนช่วย (สนานจิตต์ บางสพาน, สัมภาษณ์, 3 พฤษภาคม 2534)

สุทธากร สันติธวัช :

กล้องเป็นตัวแทนของคนทำหนัง โดยเฉพาะเรื่องที่เล่าเรื่องมุมเดียวต้องคุมทางให้ได้ ใช้กล้องได้อย่างถูกทาง ต้องสามารถรักษาสไตล์ให้คงที่ได้ ต้องไม่กระโดดไปจากอารมณ์ของเรื่องดูความขยัน การเคลื่อนไหว แต่ต้องดูว่าขยันถูกที่ถูกทางหรือเปล่า ถ้าไม่จำเป็นต้องเคลื่อน (กล้อง) ก็ไม่ต้องเคลื่อน ดูอารมณ์ของภาพ ไม่ใช่ขยันอย่างเดียวแต่ละฉากกล้องจะอยู่ยังไงควรเคลื่อนหรืออยู่เฉย ๆ แล้วก็ดูที่การจัดแสง สรุปแล้วในทางภาพต้องรับใช้เรื่องราว (สุทธากร สันติธวัช, สัมภาษณ์, 6 มิถุนายน 2534)

การกำกับภาพยนตร์

สนานจิตต์ บางสพาน :

ต้องคุมงานสร้างให้สอดคล้องและรับใช้เรื่องราวรูปแบบและเนื้อหา ที่ต้องการนำเสนอ คุณเป็นผู้กำกับ คุณจะเสนออะไร ด้วยวิธีการอะไร ให้คนกลุ่มไหนดู คุณต้องคุมรูปแบบให้สอดคล้อง เน้นการทำงานให้ลงตัวในทุกส่วนต้องคุมการทำงานให้เป็นเอกภาพต้องคุมทุกอย่างให้ได้ (สนานจิตต์ บางสพาน, สัมภาษณ์, 3 พฤษภาคม 2534)

สุทธากร สันติธวัช :

ดูได้ 2 ส่วน ส่วนแรก สามารถคุมทุกอย่างของหนังให้ประสานกันได้แค่ไหน ไม่ไปคนละทิศคนละทาง คือเราสามารถมองเห็นความตั้งใจว่าองค์ประกอบต่าง ๆ เช่น ผู้แสดง ดนตรี ภาพ แต่ละ Scene รองรับเป้าหมายได้มั้ย ถ้าเรื่องราวของหนังเป็นการปลุกเร้าให้ฮึกเหิม การใช้ภาพและเสียงควรจะสอดรับ เอาหลาย ๆ ส่วนมาให้ไปในทางเดียวกัน จูงเราไปในทิศทางที่เขาต้องการ ส่วนที่สองเป็นการมองที่การใช้ความคิดสร้างสรรค์ คือการนำเอาเรื่องที่ผมไม่เคยรู้จักหรือได้เห็นมาก่อนมาใช้ ผู้กำกับต้องมีการสอดแทรกสิ่งที่เป็นความคิดสร้างสรรค์บ้าง นอกเหนือจากสิ่งพื้น ๆ นอกจากนั้นก็ต้องมีความละเอียดและแม่นยำ (สุทธากร สันติธวัช, สัมภาษณ์, 6 มิถุนายน 2534)

## ดนตรีประกอบและการลำดับภาพ

สนานจิตต์ บางสพาน :

> ต้องสอดประสาน ถ้าเป็นหนังเอาเหตุการณ์เดินเรื่อง วิธีการตัดต่อต้องเข้าไปเสริม หนังดราม่าจะตัด ชุ้บ ๆ ๆ ได้ไง ถ้าเป็นหนังแอ็คชั่นจะไปตัดอืดได้ยังไง ดนตรีประกอบก็เช่นกันต้องสอดประสานกับส่วนอื่น (สนานจิตต์ บางสพาน, สัมภาษณ์, 3 พฤษภาคม 2534)

สุทธากร สันติธวัช :

> เป้าหมายสูงสุดของการตัดต่อคือการเล่าเรื่องได้ สร้างอารมณ์ได้ต้องชัดเจน ต้องสื่อความหมาย สามารถสร้างความคืบหน้าให้แก่เรื่อง การตัดต่อต้องคุมการเดินเรื่องไม่เฉพาะแต่ในฉากหากแต่ต้องคุมในลักษณะทั้งซีเควนซ์ ในแต่ละ มูฟเม้นท์ ของเรื่อง การตัดต่อต้องคุมทั้งเรื่องทำให้เรื่องทั้งเรื่องดีขึ้นมาให้ได้ ส่วนดนตรีประกอบนั้นแล้วแต่สไตล์ บางครั้งเรื่องอาจจะนำ บางเรื่องดนตรีนำอารมณ์เรื่อง บางเรื่องดนตรีเป็นแค่แบ็คกราวด์ แล้วแต่ทางของหนัง (สุทธากร สันติธวัช, สัมภาษณ์, 6 มิถุนายน 2534)

อย่างไรก็ตาม สุทธากร สันติธวัช ได้แสดงทัศนะว่า หลักเกณฑ์ในการวิจารณ์นั้นเป็นเพียงกรอบเท่านั้น เพราะในบางโอกาสหลักเกณฑ์เพียงอย่างเดียวก็ไม่เพียงพอที่จะใช้เป็นเครื่องมือในการวิจารณ์ภาพยนตร์ เขาได้อธิบายว่า

> งานวิจารณ์เป็นงานแสดงความคิดเห็นส่วนตัว วิจารณ์คือเอาตัวเองเข้าไปวัด บางทีเรามีหลักเกณฑ์จากที่เรียนรู้ เรามีหลักเกณฑ์ แต่หนังทุกเรื่องไม่ได้ทำตามเบสิค คนทำหนังแต่ละคนจะทำอย่างอื่น มันเป็นไปไม่ได้ที่จะติดกับหลักการอย่างเดียว การสัมผัสจินตนาการ สัมผัสความคิดของคนใช้หลักการ

อย่างเดียวไม่ได้ ต้องใช้ทั้งสองอย่างเพราะคนทำก็ไม่ได้มีแบบเดียว หนังบางเรื่องที่ Break the Rule ก็กลายเป็นหนังคลาสสิคไปได้ (สุทธากร สันติธวัช, สัมภาษณ์, 15 กันยายน 2533)

ทางด้านสนานจิตต์ บางสพาน ก็มีทัศนะที่สอดคล้องกับสุทธากร โดยเขาแสดงความเห็นว่า พื้นฐานทางด้านภาพยนตร์หรือความรู้ทางวิชาการเป็นเพียงแค่องค์ประกอบแต่สิ่งที่ต้องใช้ในการวิจารณ์คือ ประสบการณ์ของตัวเอง

ในส่วนนี้ดูเหมือนจะเป็นการแสดงความคิดเห็นที่คาบเกี่ยวกับ การทำหน้าที่อีกประการคือ หน้าที่ในการ การตีความ โดยในการทำหน้าที่ในการตีความทั้งสนานจิตต์และสุทธากร ต่างก็มีหลักเกณฑ์ที่สอดคล้องไปในทางเดียวกันนั่นคือ ใช้ประสบการณ์โดยในประเด็นนี้จะกล่าวถึงอีกครั้งในหัวข้อบทบาทหน้าที่ในการตีความ

**บทบาทหน้าที่ในการชี้แนะแนวทางให้กับผู้สร้างภาพยนตร์**

ตามที่ได้กล่าวไปข้างต้นแล้วว่า การวิจารณ์เป็นสิ่งที่จำเป็น การวิจารณ์อาจทำหน้าที่ได้หลายประการ ในการวิจารณ์วรรณคดี การวิจารณ์ได้ทำหน้าที่สำคัญประการหนึ่ง คือ หน้าที่ในการตำหนิหรือแนะแนวทางให้กับนักเขียนโดยทั่วไปไม่เฉพาะแต่นักเขียนที่ถูกวิจารณ์ ในการวิจารณ์ภาพยนตร์ก็ได้มีการทำหน้าที่นี้ด้วยเช่นกันคือ ชี้แนะแนวทางให้กับผู้สร้างภาพยนตร์

ผู้สร้างภาพยนตร์ในที่นี้อาจรวมความถึงผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องในการสร้างภาพยนตร์ อาจจะเป็นผู้กำกับ คนเขียนบทหรือนักแสดงการแนะนำแนวทางในที่นี้จึงเป็นการชี้แนะให้ทุกฝ่ายที่มีส่วนในกระบวนการสร้างภาพยนตร์

ผู้กำกับภาพยนตร์ไทยหลายคน อาทิ อังเคิล (ผู้กำกับฯ "ฉลุย") คมสันพงษ์สุธรรม (ผู้กำกับฯ "คำมั่นสัญญา") และบัณฑิต ฤทธิ์ตล (ผู้กำกับภาพยนตร์ตระกูล "บุญชู") ต่างก็เคยแสดงความคิดเห็นเอาไว้ว่าตนต้องการความคิดเห็นของนักวิจารณ์

หน้าที่ในการชี้แนะแนวทางให้ผู้สร้างภาพยนตร์อาจมีส่วนพาดพิงถึงหน้าที่ในการประเมินคุณค่า ในบางครั้ง มีการประเมินคุณค่าเพียงอย่างเดียว แต่บางครั้งก็มีทั้งการประเมินคุณค่าและการชี้แนะแนวทางหรือถ้าจะกล่าวอีกนัยหนึ่ง การประเมินคุณค่านับว่าเป็นการช่วยชี้แนะแนวทางให้ผู้สร้างภาพยนตร์เรื่องนั้น ๆ อยู่แล้วโดยนัยแฝง ในการประเมินคุณค่าภาพยนตร์เรื่องหนึ่งก็เท่ากับเป็นการแสดงถึงข้อดี ข้อด้อยของภาพยนตร์ เป็นการแสดงให้ทราบถึงจุดที่ควรจะกระทำต่อไปหรือจุดที่ควรจะละเว้นในการสร้างภาพยนตร์เรื่องต่อ ๆ ไป

ในการวิเคราะห์ถึงบทบาทหน้าที่ในการชี้แนะแนวทางให้กับ ผู้สร้างภาพยนตร์จะพิจารณาเฉพาะที่นอกเหนือไปจากการชี้แนะโดยนัยแฝงที่อิงอยู่กับการประเมินคุณค่า

ทั้งสนานจิตต์ และสุทธากร ต่างก็ดำรงบทบาทหน้าที่ดังกล่าวมาโดยตลอด ในการชี้แนะแนวทางก็อาจจะกล่าว แสดงความคิดเห็นในเชิงต้องการสื่อสารกับผู้กำกับภาพยนตร์เรื่องนั้นโดยตรง เช่นการวิจารณ์ภาพยนตร์เรื่อง "สัตว์สงคราม"

> เพียงแต่ถ้า สุวัฒน์ จะลดตัวตนของสุวัฒน์เองลง หาเรื่องที่มันกระชับ ในประเด็นของการลดตัวตนนั้น เราไม่ได้หมายความว่าให้สุวัฒน์ เปลี่ยนไปเลย จะไม่ลดก็ได้ แต่ถ้ามันปรากฏในหนังแล้ว สุวัฒน์จะต้องทำให้คนดูเข้าใจความหมายตัวตนที่สุวัฒน์ซ่อนมาด้วย ไม่งั้นมันก็จะเป็นแค่ความสะใจของตัวสุวัฒน์เอง แทนที่จะเป็นสารซึ่งสุวัฒน์หรือพูดอีกทีก็คือ หนังเรื่อง "สัตว์สงคราม" สื่อให้คนดู (สนานจิตต์ บางสพาน, 2524:36)

"สุวัฒน์" ในบทวิจารณ์ภาพยนตร์ที่สนานจิตต์ เอ่ยชื่อก็คือ "ทรนง ศรีเชื้อ" ผู้กำกับภาพยนตร์เรื่อง "สัตว์สงคราม" ซึ่งจะมองเห็นอย่างเด่นชัดว่ามีการแนะนำที่ตรงไปตรงมาอย่างที่สุด

อีกตัวอย่างของการชี้แนะแนวทางให้กับผู้สร้างภาพยนตร์ก็คือ การวิจารณ์ภาพยนตร์เรื่อง "ด้วยรัก...คิดถึง"

ผมของพูดตรงนี้แทนคนที่ผมเชื่อว่ามีอีกมากมาย ท่านทิพย์จะทำหนังโรมานซ์ก็ทำไปเถอะ แต่ในแนวทางนั้นท่านก็น่าจะสะท้อนสิ่งที่ดีงามหรือพฤติกรรมที่พอจะเป็นแบบอย่างที่ดีต่อเยาวชน (ซึ่งเป็นแฟนหนังของท่าน) บ้าง ถ้าจะพูดถึงศักดิ์ศรีของผู้หญิงก็โปรดพูดให้ชัดเจน ไม่ใช่ปล่อยให้จมหายไปกับส่วนที่แสดงถึงความมักง่าย โลเล หวามไหว ฟุ้งเฟ้อ โอเวอร์ก็ไม่ได้ ขอกันหนักข้อเกินไปเลยไม่ใช่หรือ? (สุทธากร สันติธวัช, 2531: 29)

นอกจากจะเป็นการกล่าวถึงในส่วนของการทำงานโดยรวมแล้ว หลายครั้งที่มีการแสดงความเห็นท้วงติงในเชิงไม่เห็นด้วยกับกลวิธีที่ใช้ในภาพยนตร์โดยพิจารณาลึกลงไปในส่วนของกระบวนการผลิต เช่น การวิจารณ์ภาพยนตร์เรื่อง "รักแรกอุ้ม"

ผมคิดว่าควรจะมีโคลสช็อต ช่วยเพิ่มน้ำหนักในส่วนนี้บ้างไม่ใช่ปล่อยให้อะตอมลอยไปลอยมาแล้วก็จับเธอคืนดีกับนนท์เมื่อเวลาหมด มีช็อตหนึ่งที่จับภาพเธอกำลังครุ่นคิดหลังจากฟังคำเตือนของแม่ แต่มันน้อยเกินไปและไม่ชัดเจน... ปัญหาคือโคลแม็กซ์นั้นทิ้งคำถามเอาไว้ อะตอมตะโกนใส่หน้านนท์ว่า "คุณโกหก" ขณะที่จังหวะสโลว์และการลำดับเฟรมให้ภาพที่เน้นความรู้สึกเจ็บปวดมันแรงจนไม่ควรจะค้างอยู่เพียงแค่นั้น (สุทธากร สันติธวัช, 2531: 34)

อีกตัวอย่างหนึ่งก็ได้แก่ การวิจารณ์ภาพยนตร์เรื่อง "แม่เบี้ย" (ซึ่งมีการกระทำหน้าที่ 2 อย่างควบคู่กันไปคือ ทั้งตีความและชี้แนะแนวทางให้กับผู้สร้างภาพยนตร์)

งูของคุณวานิช นั้นเราอาจสัมผัสมันได้ในสองระดับ ระดับแรกที่เรี่ยดินหน่อยมันก็เป็นเหมือนกับสัตว์เลี้ยงตัวหนึ่ง ถึงแม้ว่าเมขลาจะไม่ได้จงใจเลี้ยง ไม่ได้ให้อาหาร จัดที่จัดทางให้มันอยู่อาศัยแต่เธอก็ยอมรับว่ามันเป็นส่วนหนึ่งของบ้านทรงไทยที่สุพรรณบุรี... ในอีกระดับหนึ่งการมีอยู่ของงู ตัวนี้ยั่วยุให้มีการตีความในเชิงสัญญลักษณ์... ในนิยาย คุณวานิช ปล่อยส่วนนี้เอาไว้

ลอย ๆ แต่ในหนังคุณ วิลาสิณี ผู้เขียนบท (ซึ่งน่าจะทำอะไรก็ตามโดยปรึกษาหารือกับคุณวานิช) คงจะห่วงคนดู จึงใส่บทพูดบอกเอาไว้อย่างน้อยก็สองตอน "ไม่มีใครดับ คุณเขาได้หรอกนอกจากหนูเอง "ลุมทิม (ส.อาสนจินดา) บอกเมขลา (ภัสสร บุณยเกียรติ) ตอนกลาง ๆ เรื่องที่ "คุณ" เขาชักจะอาละวาดหนักข้อแล้วก็มาบ่อนอีกตอนใกล้จบทำนองว่าจะฆ่างูสักกี่ตัวก็ไม่มีประโยชน์หรอก "ถ้าไม่ฆ่างู ไอ้ตัวที่มันเพ่นพ่านอยู่ในใจเสียก่อน" เจตนาดีของคุณวิลาสิณี ผมไม่ค่อยเห็นด้วย ลองนึกถึงว่าถ้ามีใครใน The Last Emperor มานั่งพูดอธิบายเกี่ยวกับจิ้งหรีดในกระบอกไม้ไผ่ตอนจบของหนังก็คงไม่ได้ความรู้สึกงดงามนัก คำพูดของมันมีมิติจำกัด โดยเฉพาะถ้าเป็นคำพูดแบบจงใจอธิบายความ ถ้าจะใช้งูเป็นสัญญลักษณ์ ก็ควรจะปล่อยให้ความหมายของมันฉายออกมาเอง แทนที่จะกำหนดด้วยคำพูดอธิบายและปิดกั้นจินตนาการไปพร้อม ๆ กัน (สุทธากร สันติธวัช, 2532: 72)

และเช่นเดียวกันกับการประเมินคุณค่า การแสดงเป็นองค์ประกอบที่สำคัญซึ่งนักวิจารณ์ภาพยนตร์ไม่เคยมองข้าม ดังนั้นเมื่อมาทำหน้าที่ในการชี้แนะแนวทางให้กับผู้สร้างภาพยนตร์ ดารานักแสดงจึงเป็นส่วนหนึ่งที่มีการกล่าวถึง เช่น การวิจารณ์ภาพยนตร์เรื่อง "ช่างมัน...ฉันไม่แคร์"

สำหรับสินจัย ก็กินขาดไปเลยครับ ถ้าเป็นมวยก็ประเภทหาคู่ชกไม่ได้แล้วนั่นแหละ...ฝากบอกสินจัยกันตรงนี้เลย รักษาเนื้อรักษาตัวให้ดี ฝีมือก็มี หน้าตาก็ดี ไม่เล่นหนัง ก็ถ่ายแบบ เดินแบบได้ เพราะฉะนั้น เวลาเล่นหนังก็เลือกหนัง ดูบท ดูผู้กำกับเสียหน่อย เป็นนักแสดงน่ะเป็นได้นานครับ แต่เป็นดารานั้น ช่วงเดียวเท่านั้นแหละ แล้วเวลาตกลงมานั้น หนังโฆษณายังไม่มีคนจ้างไปเล่นเลยครับ (สนานจิตต์ บางสพาน, 2529:44)

นอกเหนือจากการชี้แนะแนวทางให้กับผู้สร้างภาพยนตร์แล้ว ในบางโอกาสนักวิจารณ์ก็จะทำหน้าที่เป็นผู้สนับสนุนและให้กำลังใจอีกด้วย ดูเหมือนว่า

สุทธากร สันติธวัช จะได้กระทำหน้าที่นี้อยู่หลายครั้งหลายคราเป็นต้นว่าในการเขียนวิจารณ์ ภาพยนตร์เรื่อง "ฉลุย โครงการ 2"

> ยอมรับละครับว่าผิดหวังกับตัวหนัง มันน่าจะดีกว่านี้ได้โดยอังเดิล ไม่ต้องเหนื่อยขึ้นหรือเสี่ยงขึ้น มากมายอะไรเลยผมอาจจะหวังจากอังเดิลมากเกินไป แต่ถ้าไม่หวังจากคนที่เราเห็นว่ามีฝีมือ เราจะไปหวังเอาจากใครได้ล่ะครับ? (สุทธากร สันติธวัช, 2533: 67)

อีกตัวอย่างก็ได้แก่ การวิจารณ์ภาพยนตร์เรื่อง "ทอง 3"

> ครับ ดูกันทุกด้านแล้ว ก็ต้องยอมรับว่า คุณฉลองโชว์ผลงานคราวนี้เห็นความก้าวหน้าพอสมควร ข้อบกพร่องที่มีอยู่ไม่ได้หนักหนาสาหัสสำหรับหนังแอ็คชั่นที่เอาความสนุกความมันเป็นหลักและคุณฉลองก็เป็นแรงบันดาลใจให้ผมเขียนถึงหนังไทย อย่างยืดยาวที่สุด ตั้งแต่เขียนหนังสือมา ทั้ง ๆ ที่ผมไม่ได้ชื่นชม "ทอง 3" สักเท่าไร แต่ผมชื่นชมคุณฉลอง และขอเชียร์ให้ก้าวหน้าต่อไป (สุทธากร สันติธวัช, 2531: 45)

**บทบาทหน้าที่ในการตีความ**

ในทางวรรณคดีวิจารณ์ถือว่า การตีความเป็นกระบวนการที่มีความจำเป็นและสำคัญที่สุด แนวความคิดเกี่ยวกับการตีความในวรรณคดีมีอยู่ 2 แบบคือ

ก. การตีความเป็นเพียงการเผยเจตนาของผู้แต่งเพื่อขจัดอุปสรรคที่ขัดขวาง การเข้าใจ เช่น การอธิบายศัพท์ สำนวน รูปประโยค และโยงความมาอธิบายอ้างอิงที่ไม่ชัดแจ้งเพื่อยุติข้อโต้แย้ง

ข. นักวิจารณ์มีหน้าที่ในการขุดค้นเอาความหมายแฝงออกมาแสดงสารแฝงเหล่านี้ผู้แต่งอาจจงใจสอดแทรกเอาไว้หรือไม่ก็ได้ (ฮัฟ, 2532: 67-70)

สำหรับการวิจารณ์ภาพยนตร์ การตีความก็เป็นการกระทำหน้าที่ในทำนองเดียวกับการวิจารณ์วรรณคดี แตกต่างกันตรงที่ในการวิจารณ์วรรณคดีการตีความเป็นการค้นเจตนาของผู้แต่ง ซึ่งเป็นการตีความจากสารที่อยู่ในรูปของภาษาเขียนแต่การวิจารณ์ภาพยนตร์ การตีความเป็นการค้นหาเจตนาของผู้สร้าง (อาจจะเป็นผู้กำกับภาพยนตร์หรือผู้เขียนบท) โดยตีความ สารซึ่งอยู่ในรูปของภาษาภาพ

สนานจิตต์ บางสพาน กล่าวว่า "นักวิจารณ์ ต้องเข้าไปตีความให้ได้ว่า แต่ละเรื่องต้องการเสนออะไร นักวิจารณ์หนังต้องขุดให้ได้ว่าหนังนำอะไรไปสู่คนดู" (กฤษดาและจรัญ, 2530: 42-44)

สุทธากร สันติธวัช ก็แสดงความเห็นว่า "หน้าที่หนึ่งที่ต้องทำคือการตีความ" (สุทธากร สันติธวัช, สัมภาษณ์, 15 กันยายน 2533)

บทบาทหน้าที่ในการตีความในการวิจารณ์ภาพยนตร์ไทย ของสุทธากร สันติธวัชและสนานจิตต์ บางสพาน อาจพิจารณาเป็น 2 แนวทางคือ

1. การตีความที่มุ่งค้นหาความหมายของเรื่อง หรือเนื้อหาสำคัญของเรื่อง

2. การตีความในลักษณะแยกพิจารณาแต่ละส่วน เป็นการตีความจากการนำเสนอและกลวิธี

นอกจากนั้น ในการตีความของสนานจิตต์ ยังมีลักษณะที่แตกต่างออกไปอีกประการคือ

3. การตีความแล้วนำเสนอสิ่งที่ตีความได้ มารายงานควบคู่ไปกับการทำบทบาทหน้าที่ในการรายงานความเป็นไปในสังคม

การตีความแนวทางแรก ก็คือการค้นหาว่า ผู้สร้างในที่นี้หมายถึง ผู้สร้างงานภาพยนตร์ ซึ่งก็คือผู้กำกับ, มีจุดมุ่งหมายอย่างไร ในการนำเสนอภาพยนตร์เรื่องนั้น ๆ ถ้าเทียบกับการสื่อสารก็เป็นการตีความว่า ผู้ส่งสาร (ผู้กำกับ) ต้องการส่งสาร (เนื้อเรื่องของภาพยนตร์) อะไรไปยังคนดู

เป็นการตีความโดยแยกแยะพิจารณาจากองค์ประกอบต่างๆ ในภาพยนตร์และนำมากล่าวสรุป เช่นการวิจารณ์ภาพยนตร์เรื่อง "น้ำพุ"

นี่เป็นภาพยนตร์ต่อต้านยาเสพติดที่ไม่ได้ยัดเยียดหรือชี้นำแค่ว่า ยาเสพติดเป็นอันตรายนะ อย่าลองนะ แต่ได้นำเสนอให้เห็นผลของมันอย่างแจ่มชัดเป็นขั้น เป็นตอน

นี่เป็นภาพยนตร์ที่ไม่ได้ประณาม ความเป็น พ่อ แม่ พี่ น้อง เพื่อน ครู อาจารย์ สังคม ว่าใครคือผู้ผิด แต่ได้นำเสนอให้เห็นว่า ทุกคนล้วนแล้วแต่มีเหตุผล เงื่อนไข แรงจูงใจ ผลักดันให้พฤติกรรมปรากฏขึ้นตามครรลองส่วนตนและมนุษย์ผู้ดำรงสถานะเหล่านั้น ต่างมีส่วนทำให้เรื่องราวทั้งหมดปรากฏจากผลของการผูกพันเข้าหากันด้วยคำว่า พ่อ แม่ พี่ น้อง ครอบครัว "น้ำพุ" และ เพื่อน (สนานจิตต์ บางสพาน, 2527: 34)

การตีความที่ยกตัวอย่างมาก็คือ การที่สนานจิตต์ พยายามค้นหาว่าเจตนาของผู้กำกับคือ ยุทธนา มุกดาสนิท เป็นเช่นไร และสรุปออกมาได้จากการตีความว่า เจตนาของผู้กำกับภาพยนตร์เรื่องน้ำพุ คือ การต่อต้านยาเสพติด

อีกตัวอย่างหนึ่งก็เป็นการพยายามตีความถึงองค์ประกอบหนึ่งในภาพยนตร์ซึ่งมีส่วนสำคัญต่อเนื้อหาและอาจจะมีความสัมพันธ์กับแก่นของเรื่อง ดังเช่นในการวิจารณ์ภาพยนตร์เรื่อง "แม่เบี้ย"

งูในหนังเรื่องนี้จึงอาจเป็นสัญญลักษณ์ แทนกิเลสตัณหา แทนความผิด บาป แทนอะไรก็ได้อีกสารพัด สุดแต่จะคิดกัน ขณะเดียวกันมันก็อาจเป็นเพียงสัตว์เลี้ยงตัวหนึ่งที่ดันมีพฤติกรรมเหมือนกับคนซึ่งไม่เคยเลิก อยากเป็นเจ้าของ/มีเจ้าของ มันเพิ่มสีสันได้เยอะกว่าเพราะมันเป็นงู (สุทธากร สันติธวัช, 2532: 72)

การตีความแนวทางที่สอง เป็นการตีความเฉพาะส่วนอาจจะเป็นการตีความเฉพาะฉาก (scene) หรือตีความเฉพาะองค์ (Sequence) โดยพิจารณาการนำเสนอด้วยองค์ประกอบต่าง ๆ ของภาพยนตร์ เช่น ภาพ มุมกล้อง การจัด

แสงและการลำดับภาพ ตัวอย่างที่ชัดเจนในการตีความแบบนี้ คือ การวิจารณ์ภาพยนตร์เรื่อง "คนทรงเจ้า"

> ฉากที่ขามนั่งคุยกับเมียหรือกาหลง อยู่บนบ้านหลังจากที่เสียลูกไปกับสายน้ำ ถึงเรื่องเจ้าพ่อ ตัวละครทั้งสองนั่งอยู่ตรงกันข้าม ในกรอบของประตูบ้านซึ่งมีต้นไทรเป็นฉากหลังอยู่ไกลออกไป แสงที่ตกกระทบหน้าของขามนั้น มีความสว่างอยู่น้อยกว่าความมืด ในขณะที่กาหลงนั้นอยู่ในความมืด นั่นคือการต่อสู้ทางความคิดของขาม ซึ่งเขาไม่เคยเชื่อว่ามันมีจริงกับกาหลงซึ่งเชื่อ แต่เพราะความที่เป็นคนที่อยู่ในโอวาทของขาม ซึ่งหนังมาเฉลย เอาไว้ในตอนหลังที่เธอออกลูกคนที่สอง เมื่อเธอสารภาพว่าเธอเชื่อว่า เจ้าพ่อมีอยู่จริง ขณะที่กรอบประตูก็คือ สถานการณ์ที่ บีบข้ามเข้ามาเรื่อย ๆ (สนานจิตต์ บางสพาน, 2532: 47)

นอกจากนั้น ในบางกรณีก็อาจจะมีการตีความโดยมุ่งที่ตัวละครเป็นสำคัญ โดยพยายามทำความเข้าใจให้ผู้ชม, เพื่อให้เข้าใจถึงรายละเอียดที่มีอยู่ในบุคลิกของตัวละครได้แจ่มแจ้งชัดเจน เพื่อจะได้เข้าใจ พฤติกรรมของตัวละครได้ดีขึ้นดังเช่นในการวิจารณ์ภาพยนตร์เรื่อง "แผลเก่า"

> บางท่านดูฉากนี้แล้วอาจจะร้องอยู่ในใจ (หรือดัง ๆ ก็ได้) ว่า "แหมมันลิเกจังนะ" ผมเองก็คิดอย่างนั้น และคิดต่อไปอีกว่า คนอย่างเจ้าขวัญนี่แหละที่จะชอบดูลิเกหรือยี่เก และประพฤติตัวตามแบบที่พระเอกลิเกเขามักจะทำกัน เจ้าขวัญเป็นคนอ่อนไหว ชอบการร้องรำทำเพลงเป็นชีวิตจิตใจ เพลงที่ร้องเป็นเพลงพื้นบ้านซื่อ ๆ มีทะลึ่งทะเล้นสอดแทรกบ้างไปตามเรื่อง โลกของเจ้าขวัญเป็นโลกที่งดงามแต่เปราะบาง เจ้าขวัญทำทุกอย่างได้เพื่อคนรัก จงรักภักดียิ่งกว่าควายที่มันขี่ทำไรไถนาอยู่ทุกเมื่อเชื่อวัน ผมอยากจะพูดว่า เจ้าขวัญไม่ได้เป็นตัวแทนของเจ้าหนุ่มบ้านนอก คนซื่อที่รักเดียวใจเดียวเท่านั้น แต่เป็นคนที่มีบุคลิกเฉพาะตัวชัดเจน หนุ่มบ้านนอกไม่ได้อ่อนไหวอย่างเจ้าขวัญทุกคนไปหรอก...คนอย่างเจ้าขวัญนี่แหละที่จะเฉาตายเหมือน

ข้าวในนาแล้งหรือชูช่อชูใบเป็นไม้ได้ผนก็เพราะคนรัก การร้องราทาเพลงของเจ้าขวัญ ไม่ได้เป็นเพียงแค่การแสดงความคึกคะนองประสาคนหนุ่ม แต่แสดงเลยลึกไปถึงตัวตนที่แท้จริงเลยทีเดียว (สุทธากร สันติธวัช, 2531:32)

การตีความแนวทางสุดท้ายเป็นการตีความเนื้อหาสาระของภาพยนตร์ที่เขียนวิจารณ์ แล้วนำสิ่งที่ตีความได้มานำเสนอในลักษณะของการกล่าวถึงควบคู่ไปกับการรายงาน ความเป็นไปในสังคม

ในส่วนนี้สามารถสะท้อนถึงหลักการของการวิจารณ์ภาพยนตร์ ของสนานจิตต์ ได้เป็นอย่างดีและดูเหมือนจะเป็นการทำหน้าที่ซึ่งจะวิเคราะห์อย่างละเอียดในส่วนของการทำหน้าที่ในการรายงานความเป็นไปของสังคม

การตีความในส่วนนี้เป็นการแสดงจุดยืนของสนานจิตต์ ที่เคยกล่าวว่า "ในส่วนของผมเวลาวิจารณ์ผมก็มองเนื้อหาเป็นหลักแล้วก็พยายามโยงหนังแต่ละเรื่องเข้ากับชีวิตประจำวัน ทัศนคติทางการเมือง จุดยืนของคน ของระบบ..." (กฤษดาและจรัญ, 2530)

ตัวอย่างที่ชัดเจนที่สุดของการตีความแนวทางนี้ก็คือการ วิจารณ์ภาพยนตร์เรื่อง "มือปืน"

"ในช่วงหลายปีก่อนนั้นเรามีเหตุการณ์หลาย ๆ อย่างที่ยังอยู่ในความทรงจำ ไม่ว่าจะเป็นการยิงคนร้าย ซึ่งลักพาตัวลูกสาวของนายจ้างของตนมาจากเพชรบุรี จนกระทั่งเด็กหญิงทรายต้อง ตายไปด้วยวีรเวรหนนั้น ยังติดตาบรรดาเพื่อนพ้องผู้สื่อข่าวของเราทุกคนที่อยู่ในเหตุการณ์ แล้วบรรดาผู้พิทักษ์สันติราษฎร์ทั้งหลายที่ตกเป็นผู้ต้องหาก็หลุดพ้นข้อหากันมาถ้วนทั่วทุกตัวคน...

และในช่วงหลายปีนี่อีกเหมือนกันที่วงการบันเทิงดุเดือดเลือดผล่านเป็นอันมากไม่ว่าจะเป็นการตายของผู้จัดการดารา ทูน หิรัญทรัพย์ การตายของวันดี ทองประภา นักหนังสือพิมพ์...

ปรากฏการณ์ทั้งสองอย่างนี่แหละที่กลายมาเป็นหนังเรื่อง มือปืน เรื่องของผู้ชายสองคนที่เคยเป็นเพื่อนร่วมรบในสงครามลาว คนหนึ่งได้เหรียญกล้าหาญแลกกับขาที่ขาดไปข้าง อีกคนกลายเป็นนายตำรวจประเภทยิงทิ้งลูกเดียว..

ว่ากันว่า หากนายตำรวจชั้นผู้ใหญ่ต่อไปนี้ไปดูหนังไม่ใครก็ใครคงต้องร้องอุทานออกมากันมั่งหละว่า "เฮ้ยนั่นมันตัวตูนี่หว่า" ไม่ว่าจะเป็น คุณชลอ เกิดเทศ คุณสล้าง บุนนาค คุณสมเกียรติ พ่วงทรัพย์ คุณโสภณ สวิคามิณ คนที่จะยืนยันได้เห็นจะเป็นท่านมุ้ยคนเดียวว่าจริงๆ ของสารวัตรธนูนั้นบันดาลใจมาจากใคร" (สนานจิตต์ บางสพาน, 2526: 36)

การตีความแนวทางนี้ เป็นแนวทางที่มีลักษณะด้วยของสนานจิตต์ ซึ่งแตกต่างไปจากคนอื่น จากตัวอย่างการวิจารณ์ภาพยนตร์เรื่อง "มือปืน" ที่ยกมาแสดงเป็นการตีความควบคู่ไปกับการรายงานความเป็นจริงในสังคม โดยสนานจิตต์ ตีความบุคลิกตัวละครเอกคนหนึ่งในเรื่อง (คือสารวัตรธนู) ว่ามีพฤติกรรมคล้ายคลึงกับพฤติกรรมของนายตำรวจระดับสูงหลายคนที่ยกมา และตีความว่าผู้กำกับคือหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล น่าจะได้แรงบันดาลใจการกำหนดบุคลิกและพฤติกรรมของสารวัตรธนู จากบุคคลที่มีตัวตนจริงในสังคม

กล่าวคือ เป็นการตีความใน 2 ระดับได้แก่

- การตีความว่าตัวละคร ในเรื่องมีบุคลิกและพฤติกรรมอันเป็นผลมาจากการสร้างสรรค์และปรุงแต่งโดยเจตนาของผู้กำกับ ให้มีความคล้ายคลึงกับบุคคลจริงในสังคม

- ตีความว่าพฤติกรรมตัวละครเป็นภาพสะท้อนของความเป็นจริงที่เกิดขึ้นในสังคม คือการที่เจ้าหน้าที่ตำรวจมักจะใช้วิธีการกระทำวิสามัญฆาตกรรม

ลำดับต่อไปเป็นการกล่าวถึงบทบาทหน้าที่ซึ่งเป็นบทบาทหน้าที่ปรากฏเฉพาะแต่ในงานเขียนวิจารณ์ภาพยนตร์ของสนานจิตต์ บางสพานเท่านั้น นั่นคือบทบาทหน้าที่ในการรายงานความเป็นไปในสังคม และบทบาทหน้าที่ในการชักจูงใจ

**บทบาทหน้าที่ในการชักจูงใจ**

การชักจูงใจ (Persuasion) เป็นการชักชวน ชักจูง แนะนำ หรือทำให้เชื่อ ในการทำหน้าที่ดังกล่าวมีลักษณะคล้ายคลึงกับการทำหน้าที่กระตุ้นเร้า

(Stimulation) ซึ่งเป็นบทบาทหน้าที่อย่างหนึ่งของสื่อมวลชนในอันที่จะส่งเสริมให้เกิดการมุ่งไปสู่จุดมุ่งหมายในระยะสั้น ตลอดจนจุดมุ่งหมายสูงสุดของสังคม เป็นการทำหน้าที่กระตุ้นให้บุคคลเกิดการตัดสินใจ ทำให้เกิดกิจกรรมของบุคคล

สนานจิตต์ บางสพานดูเหมือนจะทำหน้าที่ชักจูงใจ หรือกระตุ้นเร้าอยู่อย่างค่อนข้างสม่ำเสมอในงานเขียนวิจารณ์ภาพยนตร์ของเขา การกระตุ้นเร้าของ สนานจิตต์ ก็คือการทำให้ผู้อ่านบทวิจารณ์เกิดการตัดสินใจที่จะชมหรือไม่ชมภาพยนตร์ที่เขียนวิจารณ์ กิจกรรมบุคคลที่เป็นผลจากการกระตุ้นและชักจูงใจของสนานจิตต์ ก็คือ การชมภาพยนตร์ จากการสำรวจการให้ความสำคัญ ดังที่รายงานไปแล้วข้างต้นพบว่า ร้อยละ 43.6 ของจำนวนบทวิจารณ์ภาพยนตร์ของสนานจิตต์ ทั้งหมด มีการชักจูงใจ นั่นก็แสดงให้ทราบว่า เกือบทุก ๆ 1 ใน 2 เรื่องของบทวิจารณ์ภาพยนตร์ ต้องมีการทำหน้าที่ชักจูงใจ

การกระตุ้นเร้าหรือการชักจูงใจ มักจะมีการนำเสนอในรูปของประโยคที่ชัดเจนและตรงไปตรงมา มีรูปประโยคที่คล้ายคลึงกัน ดังตัวอย่างดังต่อไปนี้

ช่วยไปดูกันหน่อยเถิดน่า ("คนกลางแดด",สนานจิตต์ บางสพาน, 2522: 41)

ไปชมกันเถิดครับ จะว่าขอร้องก็ยอม ("ครูบ้านนอก",สนานจิตต์ บางสพาน, 2521: 41)

เป็นหนังที่ดูได้นะ แล้วก็ควรจะไปดู ("อิสระภาพของทองพูน", สนานจิตต์ บางสพาน, 2527: 37)

เป็นหนังที่น่าไปดูเรื่องหนึ่ง ("เพื่อน-แพง", สนานจิตต์ บางสพาน, 2526: 37)

พลาดไม่ได้ บอกกันได้เท่านี้จริง ๆ ("น้ำค้างหยดเดียว", สนานจิตต์ บางสพาน, 2521: 39)

ไปดูกันนะ เป็นหนังไทยที่ดูได้ คุ้มค่าเงินแล้วก็เวลาอยู่ ("นวลฉวี", สนานจิตต์ บางสพาน, 2528: 35)

และอยากจะชักชวนให้ไปดูหนังเรื่องนี้กันทุกคน ไม่ว่าคุณจะเป็นใครนี่เป็นงานหนังไทยที่ไม่ควรพลาดและพลาดไม่ได้ ("น้ำพุ", สนานจิตต์ บางสพาน, 2527: 35)

การแสดงความเห็นเชิงชักจูงหรือกระตุ้นเร้าทำนองนี้มักจะปรากฏอยู่ในตอนท้ายของข้อเขียนในลักษณะที่เป็นบทสรุปจากการที่เขียนวิจารณ์มาทั้งหมดตั้งแต่ต้น ถ้าภาพยนตร์เรื่องใดผ่านขั้นตอนการวินิจฉัยคุณค่าแล้วว่าเป็นภาพยนตร์ที่ดี เขาก็มักจะมีการสรุปในตอนท้ายว่า สมควรจะไปดูยิ่งถ้าหากเป็นภาพยนตร์ที่เขาวินิจฉัยคุณค่าแล้วว่าเป็นภาพยนตร์ที่ดีมาก ก็จะยิ่งแสดงความเห็นเชิงชักจูงที่หนักแน่น ดังเช่นในกรณีของภาพยนตร์เรื่อง "น้ำพุ"

ระดับของการเน้นถ้อยคำจะเป็นเครื่องบ่งชี้ถึงคุณค่าและความน่าที่จะไปชมด้วย แต่อย่างไรก็ตาม ในบางครั้งถึงแม้จะเป็นภาพยนตร์ที่ดี เขาก็มิได้แสดงความเห็นในเชิงชักชวนหรือกระตุ้นเร้าแต่ประการใด และภาพยนตร์บางเรื่องซึ่งเขาวิจารณ์ในเชิงลบ แต่ก็มิได้แสดงความเห็นตอกย้ำ

อาจจะกล่าวโดยสรุปว่า เขาจะทำหน้าที่กระตุ้นเร้าอย่างจริงจังเมื่อได้วินิจฉัยแล้วว่ามันเป็นภาพยนตร์ที่มีคุณค่าจริง ๆ ก็เป็นได้

นอกจากจะมีการแสดงความเห็นเชิงชักชวนอย่างตรงไปตรงมาแล้วในบางครั้งสนานจิตต์ ก็ใช้ถ้อยคำหรือรูปประโยคที่ต้องตีความและทำความเข้าใจในระดับที่ลึกซึ้งลงไป เช่นเมื่อเขากล่าวถึงภาพยนตร์เรื่อง "ไผ่แดง" ความในตอนท้าย กล่าวไว้ว่า

ถึงแม้ว่าเนื้อหาของเรื่องลางทีสำหรับยุคนี้มันออกจะเก่าไปแล้วก็ตาม คิดเสียว่าเป็นการหนีเมืองอันสับสนวุ่นวายไปนั่งมองดูสายน้ำที่ไหลเอื่อยไปตามลำประโดง พอได้เย็นฉ่ำความรู้สึกและสายตา (สนานจิตต์ บางสพาน, 2522: 39)

จากเนื้อความเท่าที่ยกมา แม้จะไม่มีประโยคว่า "น่าจะไปดู" หรือ "พลาดไม่ได้" แต่ก็มีเนื้อหาในทำนองเชิญชวนอยู่ไม่น้อย

หรือในการวิจารณ์ภาพยนตร์เรื่อง "หลวงตา" กับ "ปริญญาครึ่งใบ" ก็เป็นการทำหน้าที่ชักจูงใจในอีกรูปแบบหนึ่ง

> ปริญญาครึ่งใบ เป็นหนังที่ไม่ควรดู ถ้าจะดู ราคาของสิ่งบันเทิงเรื่องนี้ก็ไม่เกิน 10 บาท (สนานจิตต์ บางสพาน, 2522: 38)

> ดูกันได้ แต่ไม่ควรเกิน 20 บาท (สนานจิตต์ บางสพาน, 2523: 36)

จำนวนเงิน 10 บาทและ 20 บาทที่ขึ้นต้นด้วยคำว่า "ไม่ควรเกิน" ดูเหมือนจะเป็นการเพิ่มน้ำหนักในการชักจูงใจ เพียงแต่ว่าอาจจะทำให้คนดูเอนเอียงไปในทางที่ไม่ดูมากกว่า เพราะอาจจะไม่คุ้มค่าเงินที่ต้องเสียไป

จากตัวอย่างการวิจจรณ์ ภาพยนตร์ทั้งสองเรื่องคือ "หลวงตา" กับ "ปริญญาครึ่งใบ" ก็ได้เป็นเครื่องยืนยันว่า บทบาทหน้าที่ในการชักจูงใจของสนานจิตต์ ไม่เพียงแต่จะมุ่งเพื่อก่อให้เกิดกิจกรรมการชมภาพยนตร์เท่านั้น หากแต่ในบางคราวยังเป็นการชักจูงใจเพื่อให้ "งด" กิจกรรมดังกล่าวด้วย

สนานจิตต์ บางสพานได้กล่าวถึง การทำบทบาทหน้าที่นี้โดยให้เหตุผลว่า "เพราะคนดูจะได้ไม่ต้องมาเสียเวลาดูหนัง ผมยอมเสียเวลาไปดูหนังห่วย ๆ แล้วมาเขียน" (กฤษดาและจรัญ, 2530: 44) นอกจากนั้นเขายังได้กล่าวอีกว่า

> หนังบางเรื่องไม่ไหวจริง ๆ เราก็ไม่อยากให้ไปดู ที่เราไปดูเพราะเป็นหน้าที่ของเรา ถ้าหนังมันน่าสนใจก็อยากจะให้ไปดู ถ้ามันไม่เลวร้ายนักก็ให้ไปดู อยากให้ไปช่วย ๆ กันดู (สนานจิตต์ บางสพาน, สัมภาษณ์, 3 พฤษภาคม 2534)

การชักจูงใจเป็นหน้าที่หนึ่งของสนานจิตต์ ที่ต้องการจะทำให้เกิดกิจกรรมการชมภาพยนตร์ตามที่ตนชักจูงหรือแนะนำไป ถ้าการชักจูงใจบังเกิดผลนั่นก็

แสดงว่าสนานจิตต์ มีบทบาทในการช่วยตัดสินใจให้คนอ่านในการ "เข้าชม" หรือ "ไม่เข้าชม" ภาพยนตร์ ซึ่งในระดับนี้สนานจิตต์ ไม่ยืนยันว่าบทบาทหน้าที่ของเขาบังเกิดผลมากน้อยขนาดไหน หรืออีกนัยหนึ่ง เขามีบทบาทต่อการชักจูงใจคนอ่านมากน้อยเพียงใด โดยให้เหตุผลว่า "คนดูบางคนดูหนังแบบไม่มีเหตุผล คนอ่านสยามรัฐก็ อาจจะดูหนังแบบนั้นน่ะ รสนิยมของคนดูสรุปไม่ได้หรอก บางคนดูเพราะจินตหรา ขอให้เป็นจินตหรา ละดูหมด" (สนานจิตต์ บางสพาน, สัมภาษณ์, 3 พฤษภาคม 2534)

**บทบาทหน้าที่ในการรายงานความเป็นไปในสังคม**

การรายงานสภาพแวดล้อมและความเป็นไปในสังคมเปรียบเหมือนการทำหน้าที่เป็นผู้รายงานข่าว แตกต่างกันอยู่ตรงที่ว่า การรายงานนั้นอยู่ในรูปของงานเขียนที่มีการสอดใส่อารมณ์ ความรู้สึกและความคิดเห็นส่วนตัวเข้าไปด้วย นอกจากนั้นการรายงานสภาพแวดล้อมและความเป็นไปในสังคมของสนานจิตต์ ยังกระทำควบคู่กับการนำเสนอบทวิจารณ์ โดยเนื้อหาสำคัญของการรายงานนั้นมักจะเป็นประเด็นที่เกี่ยวข้องกับ เนื้อหาของภาพยนตร์ที่เขียนถึง

สนานจิตต์ มักจะนำเอาสภาพความเป็นจริงมากล่าวถึงในลักษณะที่ทำให้สอดคล้องหรือต่อเนื่องกับประเด็นหรือเนื้อหาของภาพยนตร์ที่กำลังจะเขียนวิจารณ์ และบางครั้งก็ให้ความสำคัญกับส่วนนี้มากกว่าการวิจารณ์เสียอีก

ในการเขียนวิจารณ์ภาพยนตร์เรื่อง "สำเริง" ซึ่งเป็นภาพยนตร์สารคดีภายใต้การสร้างของมูลนิธิเด็ก มีเนื้อหาที่ว่าด้วยการสะท้อนความเป็นจริงที่มีในสังคมโดยเฉพาะในประเด็นของการใช้แรงงานเด็ก ใจความตอนหนึ่งในบทวิจารณ์ว่าไว้ดังนี้

> เรามีกระหรี่เต็มบ้านเต็มเมือง แต่เราหลอกตัวเองว่า อาชีพกระหรี่ผิดกฎหมาย เราหลอกตัวเองว่า ค็อกเทนเลานจ์ แถว ๆ ซอยประสานมิตร ทะลุสวัสดี, ละแวกหลังสวน, เพลินจิต, ริมถนนวิภาวดีติดดิสก้เธคใหญ่โต, ริมถนนราชดำเนิน ละแวกมักกะสัน และอีกสารพัดค็อกเทนเลานจ์ในกรุงเทพมหานครไม่ใช่ซ่อง (สนานจิตต์ บางสพาน, 2532: 48)

ภาพยนตร์เรื่อง "คนกลางแดด" เป็นภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับการต่อสู้ของคนระดับล่างของสังคมกรุงเทพฯ เมื่อสนานจิตต์ เขียนวิจารณ์ ก็ได้หยิบยกสภาพความเป็นจริงที่ตนรับรู้มาซึ่งสอดคล้องกับเนื้อหาของภาพยนตร์นำมาเขียนถึงเอาไว้ตั้งแต่ย่อหน้าแรกเลยทีเดียว

> กรุงเทพฯ เมืองเทวดา เมืองที่เต็มไปด้วยอากาศเสียน้ำเน่า การจราจรที่ติดขัดกันเจียนบ้า กรุงเทพฯ เมืองที่รวมเอาทุกอย่างไว้ มีภาพแตกต่างกันให้เห็นได้ มันได้รวมเอาคนที่กุมชะตากรรมของประเทศ คนที่รวยที่สุด และคนที่จนที่สุด (สนานจิตต์ บางสพาน, 2522: 40)

การรายงานสภาพแวดล้อมทำนองนี้ อาจจะแทรกเข้ามาแต่เพียงสั้น ๆ แล้วก็กล่าวถึงประเด็นอื่น แต่ในการวิจารณ์ภาพยนตร์บางเรื่อง สนานจิตต์ ก็อุทิศเนื้อที่ให้อย่างมากมายเช่น การวิจารณ์ภาพยนตร์เรื่อง "นิจ" และ "ครูบ้านนอก"

> "ถ้าผู้หญิงอย่างนิจ กลับมาเกิดอีกใน พ.ศ.นี้เธออาจจะช็อคตาย หรือไม่ก็เป็นประสาทแดก ต้องเข้าโรงพยาบาลศรีธัญญาไปแล้วก็เป็นได้ เพราะผู้หญิงในสมัยนี้ ไม่ได้เป็นผู้หญิงอย่างที่เธอเคยเป็นเสียแล้ว
> เพราะยุคสมัยของมาลานำชัย เต้นราจังหวะวอลซ์ กินน้ำมะเน็ดนั้นกลายเป็นยุคที่ชาวบ้านต้องซื้อน้ำมันราคาบาร์เรลละ 34 ดอลลาร์ ในขณะที่ชาวบ้านเมืองอื่นเขาซื้อกันแค่ 28-29 แถมยังถูกขู่ปนทวงบุญคุณเสียอีก ฟังแล้ววังเวงชะมัด บ้านนี้เมืองนี้จะเอาอนาคตไปฝากไว้ที่ไหน แก่จนดินจะกลบหน้าแล้ว ยังเมาอนาจกันไม่เสร็จ รวยจนไม่รู้จะเอาเงินไปไว้ที่ไหนแล้วก็ยังไม่รู้จักพอกัน" (สนานจิตต์ บางสพาน, 2526: 36)

> "ถ้าไม่หลอกตัวเองจนเกินไป เราจะต้องยอมรับว่าชีวิตครูบ้านนอกคนเดียวกับนักเรียนสี่ห้องเรียนนั้นยังคงมีปรากฏอยู่ ไม่ว่าจะภาคไหน ๆ ก็ตาม, ภาพของเด็กตัวดำเป็นเหนี่ยง เดินเท้าเปล่าใส่เสื้อผ้าขาดวิ่งมาโรงเรียน กินอาหารวันละเพียงมื้อเดียวด้วยข้าวเหนียวกับปลาแดก, ความจริงของครู

บ้านนอกที่ต้องเดินทางเป็นระยะทางไกล ๆ ด้วยความยากลำบาก เพื่อออกมารับเงินเดือนในเมือง ขณะที่ข้าราชการในเมืองใช้รถราชการไปเที่ยวกระหรี่, ความจริงที่ครูบ้านนอกต้องถูกหักเงินค่าจัดงานวันเกิดข้าราชการชั้นผู้ใหญ่ที่เป็นหัวหน้าจัดงานวันเกิดเมีย ค่าทอดผ้าป่า ทอดกฐิน เวลาที่ออกมารับเงินเดือน, ความเดือดร้อนที่ครูบ้านนอกและชาวบ้านต้องได้รับเมื่อมีการตรวจราชการในเมืองแต่ละครั้ง ครูสาวต้องมานั่งรินเหล้าให้ศึกษานิเทศน์ ความจริงที่พี่กับน้องต้องผลัดกันมาเรียนหนังสือ เพราะมีเสื้อผ้าอยู่ชุดเดียว" (สนานจิตต์ บางสพาน, 2521: 40)

ในการเขียนวิจารณ์ภาพยนตร์ทั้งสองเรื่อง สนานจิตต์ ยังได้กล่าวเสนอเนื้อหาในทำนองนี้อีกมาก เท่าที่ยกมาเป็นส่วนหนึ่งเท่านั้น

อย่างไรก็ตาม ในการกล่าวถึงสภาพแวดล้อมและความเป็นไปในสังคม สนานจิตต์มักจะกล่าวเสนอในเชิงการใช้ภาษาแบบนักเขียน มีความใกล้เคียงกับการเขียนเรื่องที่มีลักษณะเป็นเรื่องแต่ง (Fiction) ซึ่งมีลักษณะก้ำกึ่งกันระหว่างความเป็นจริงกับการแสดงความคิดเห็น

แต่มีบทวิจารณ์อยู่เรื่องหนึ่งที่สนานจิตต์ หยิบยกเอาข้อความที่เป็นการรายงานข่าวของหนังสือพิมพ์ มีลักษณะของการนำข่าวมารายงานอีกครั้งในเนื้อที่ของตน เนื่องจากข่าวนั้นเป็นข่าวที่มีในความเกี่ยวเนื่องและสามารถนำไปเชื่อมโยงกับเนื้อหาของภาพยนตร์ที่เขียนวิจารณ์ ภาพยนตร์เรื่องนั้นก็คือ "แม้เลือกเกิดได้" ซึ่งเป็นภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาสะท้อนให้เห็นสภาพชีวิตของโสเภณี

ใจความตอนหนึ่งของ การวิจารณ์ภาพยนตร์เรื่อง "แม้เลือกเกิดได้" มีว่า

ใครที่พลาดหูพลาดตา เรื่องตำรวจท้องที่ สน.พญาไท กับกรณีจับกุม หญิงโสเภณีโรงแรม 28 ก็ลองอ่านตรงนี้ดูกันอีกที เฉพาะตอนที่เอามาให้อ่านที่คัดมาจาก หนังสือพิมพ์ไทยรัฐ ฉบับวันที่ 12 ก.พ. เขาว่าไว้อย่างนี้...
แก้วเล่าต่อไปว่า เธอต้องทนให้แขกผู้กลัดมันหาความสุขจากเรือนต่างของ

เธอ วันละอย่างน้อย 6-7 คน แต่ละครั้งเจ้าของโรงแรมจ่ายให้เธอเพียง 5 บาท... (สนานจิตต์ บางสพาน, 2525:39)

อีกตอนหนึ่งมีใจความว่า

ส่วนต่อไปนี้เป็นคำแถลงของ พล.ต.ท.จำรัส จันทรขจร ผบช.น. เหตุการณ์ดังกล่าวนั้นเกิดขึ้นเมื่อเวลา 11 น.วันที่ 2 ก.พ.โดยเจ้าหน้าที่ตำรวจกองปราบปรามร่วมกับเจ้าหน้าที่ตำรวจ สน.พญาไท บุกเข้าจับกุมโสเภณีที่โรงแรม 28 ซอยพญานาค ถนนพญาไท แขวงทุ่งพญาไท เขตพญาไท กทม.โดยสามารถจับกุมผู้ต้องหาชายได้จำนวน 12 คน ผู้ต้องหาหญิงได้จำนวน 99 คน... (สนานจิตต์ บางสพาน, 2525:39)

ในการเขียนวิจารณ์ภาพยนตร์เรื่อง "แม้เลือกเกิดได้" สนานจิตต์ ได้ทำหน้าที่รายงานความเป็นไปมากกว่าการวิจารณ์เสียอีก โดยเฉพาะถ้าหากจะพิจารณาจากน้ำหนักของเนื้อความและการสังเกตในเชิงปริมาณเนื้อที่ในบทวิจารณ์

การปฏิบัติบทบาทหน้าที่นี้ เป็นไปได้อย่างมากทีเดียวว่า สนานจิตต์ บางสพานอาจจะต้องการชี้ให้ผู้อ่านได้ตระหนักถึงสภาพปัญหาในสังคม เพื่อมิให้ผู้อ่านเมินเฉย หรือละเลยต่อสภาพการณ์ที่เป็นอยู่ การทำหน้าที่ของสนานจิตต์ สอดคล้องกับกิจกรรมหลักอย่างหนึ่งของสื่อมวลชนนั่นคือ การสร้างความสัมพันธ์ (Correlation) ซึ่งส่งผลในแง่ของการป้องกันการเฉยเมย (Apathy) และการมุ่งเข้าหาตัวเอง (Privatization)

นอกจากนั้นแล้ว ถ้าหากเชื่อว่า ภาพยนตร์เป็นเอกสารสังคมที่มีศักยภาพที่พอจะทำให้เข้าใจสังคมได้ดีขึ้น บทวิจารณ์ภาพยนตร์ของสนานจิตต์ก็น่าจะมีฐานะและศักยภาพที่ใกล้เคียงกัน อย่างน้อยผู้อ่านก็สามารถตรวจสอบ ความเป็นไปในสังคมไทยได้ จากการอ่านบทวิจารณ์ภาพยนตร์บางเรื่องของสนานจิตต์

ตัวอย่างที่ชัดเจนที่สุดที่อยากจะยกมาชี้ให้เห็นได้แก่ บทวิจารณ์ภาพยนตร์เรื่อง "นิจ" มีใจความตอนหนึ่งที่อยากจะแสดงประกอบก็คือ

ถ้าผู้หญิงอย่างนิจกลับมาเกิดอีกใน พ.ศ.นี้ เธอก็อาจจะช็อคตายหรือไม่ก็เป็นประสาทแดก...

...เป็นยุคที่ชาวบ้านต้องซื้อน้ำมันราคา บาร์เรลละ 34 ดอลลาร์...ในขณะที่ชาวบ้านเมืองอื่นเขาซื้อกันแค่ 28-29 ดอลลาร์ (สนานจิตต์ บางสพาน, 2526:36)

เมื่ออ่านข้อความดังกล่าวก็จะพอทราบถึงสภาพความเป็นจริงที่สนานจิตต์เสนอ ถึงแม้ในความเป็นจริง ชาวบ้านจะไม่ได้ซื้อน้ำมันในลักษณะและปริมาณที่มากจนต้องใช้หน่วยเป็นบาร์เรล แต่ในความเห็นกึ่งความจริงนี้มีความพยายามที่จะแสดงความเห็นว่าประเทศไทยในเวลานั้นซื้อน้ำมันในราคาที่สูงกว่าประเทศอื่น (อันเป็นสิ่งที่ผู้อ่านต้องตีความเอง แต่ก็เป็นการเสนอที่ไม่ยุ่งยากและซับซ้อนเกินกว่าที่ผู้อ่านจะตีความให้ถูกต้องได้)

หากว่าเวลาผ่านไป เมื่อมีการกลับมาพิจารณาบทวิจารณ์ภาพยนตร์เรื่องนี้อีกครั้ง การที่ทราบว่าภาพยนตร์และบทวิจารณ์ภาพยนตร์เรื่อง "นิจ" ปรากฏขึ้นในปี พ.ศ.2526 ดังนั้นก็พอจะสามารถทำความเข้าใจสภาพของสังคมในปีนั้นได้ว่าเป็นเช่นไร โดยตรวจสอบจากความเป็นจริงหรือความเป็นจริงเชิงความคิดเห็นที่ปรากฏอยู่ในบทวิจารณ์ ซึ่งก็เป็นผลมาจากการทำหน้าที่ประการหนึ่งของสนานจิตต์ นั่นเอง

**บริบทกับการกำหนดบทบาทหน้าที่**

จากบทบาทหน้าที่ซึ่งปรากฏอยู่ในบทวิจารณ์ภาพยนตร์ไทยของสนานจิตต์ บางสพาน และสุทธากร สันติธวัช ตามที่ได้เสนอไปแล้วทั้งหมดนั้น เป็นไปได้อย่างมาก ว่าในการปฏิบัติบทบาทหน้าที่ดังกล่าวอาจเป็นผลสืบเนื่องมาจากปัจจัยหลายประการที่ห้อมล้อมนักวิจารณ์อยู่ ดังนั้นจึงเห็นสมควรเป็นอย่างยิ่งที่จะทำการวิเคราะห์ว่า บทบาทหน้าที่นั้น ๆ ได้รับผลสืบเนื่องมาจากด้านใดและมีปัจจัยประการใดที่เป็นตัวกำหนด

1. บทบาทหน้าที่ในการให้ข่าวสาร

บทบาทหน้าที่ในการให้ข่าวสารเป็นบทบาทหน้าที่ซึ่งสามารถมองเห็นได้ว่าเป็นบทบาทที่นักวิจารณ์ภาพยนตร์ทั้งสองได้ให้ความสำคัญเป็นอย่างมาก ถือว่าเป็นบทบาทหน้าที่ซึ่งเด่นชัดที่สุดเท่า ๆ กับบทบาทหน้าที่ในการประเมินคุณค่าในการวิจารณ์ภาพยนตร์ไทยทุกเรื่องจะต้องปรากฏว่ามีการทำหน้าที่ทั้งสองประการนี้อยู่

การที่นักวิจารณ์ภาพยนตร์ทั้งสองได้กระทำหน้าที่ในการให้ข่าวสารในบทวิจารณ์ภาพยนตร์ไทยทุกเรื่อง น่าจะเป็นผลสืบเนื่องจากเหตุ 2 ประการคือ

1. รูปแบบการนำเสนอบทวิจารณ์ภาพยนตร์ในสื่อสิ่งพิมพ์ประเภทนิตยสาร

2. ลักษณะเฉพาะของการวิจารณ์

ประการแรกคือ รูปแบบการนำเสนอบทวิจารณ์ภาพยนตร์ในสื่อสิ่งพิมพ์ประเภทนิตยสารนั้น ได้มีผลต่อการให้ข่าวสารเป็นอย่างดี เนื่องจากว่าในการนำเสนอบทวิจารณ์ภาพยนตร์นั้น มักจะมีการขึ้นต้น บทวิจารณ์ด้วย "ชื่อ" ของภาพยนตร์ทุกครั้ง นอกจากนั้นในบางครั้งก็ยังมีการนำเอาชื่อผู้สร้างภาพยนตร์ตลอดจน ฝ่ายต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องในกระบวนการสร้างมาประกอบกับชื่อภาพยนตร์ ในการวิจารณ์ภาพยนตร์ไทยของสนานจิตต์ บางสพานนั้นมักจะเป็นการนำเสนอ ชื่อของภาพยนตร์ เป็นหัวข้อของบทวิจารณ์และชื่อของทีมงานและผู้แสดงเข้าไปด้วย ส่วนการวิจารณ์ภาพยนตร์ไทยของสุทธากร สันติธวัช ใน "สตาร์พิคส์" และ "หนังและวีดิโอ" จะประกอบไปด้วยชื่อเรื่องภาพยนตร์และทีมงานสร้าง ยกเว้นในบางกรณี เช่น การวิจารณ์ภาพยนตร์เรื่อง "พลอยทะเล" และ "หลังคาแดง" ซึ่งมีแต่ชื่อภาพยนตร์อย่างเดียว โดยรายชื่อผู้สร้างและทีมงานจะไปปรากฏอยู่ในเนื้อความ ในกรณีเป็นเพราะว่าเป็นการวิจารณ์นอกคอลัมน์ ("ได้แก่ "ดูหนังในหนังสือ") จึงมีรูปแบบแตกต่างออกไป

รูปแบบการนำเสนอเช่นนี้ มีผลทำให้บทวิจารณ์ภาพยนตร์ของสนานจิตต์ บางสพานและสุทธากร สันติธวัช มีหน้าที่ในการให้ข่าวสาร ในระดับ

ที่ 1 (ดังที่ได้อธิบายไปแล้วข้างต้นในเรื่องบทบาทหน้าที่ในการให้ข่าวสาร) คือ ทำให้ผู้อ่านทราบว่ามีภาพยนตร์ชื่อเรื่องนั้น ๆ อยู่ในสังคม และอาจจะทราบต่อไปอีกว่าใครเป็นผู้สร้างภาพยนตร์เรื่องนั้นหรือใครเป็นผู้แสดงนำ

ประการที่สอง ซึ่งก็คือลักษณะเฉพาะของการวิจารณ์ หรือหากจะกล่าวอีกนัยหนึ่งก็เป็นธรรมชาติของการวิจารณ์ ในการวิจารณ์สิ่งใดก็ตามก็ย่อมจะต้องมีการเอ่ยอ้างถึงสิ่งของหรือบุคคลที่ถูกวิจารณ์ ในการวิจารณ์วรรณกรรมก็จำเป็นเอ่ยถึงผู้สร้างงานวรรณกรรมชิ้นนั้น ๆ ซึ่งก็คือ นักเขียนในการวิจารณ์ภาพยนตร์ก็เช่นกัน ซึ่งจำเป็นอย่างหลีกเลี่ยงมิได้ที่จะต้องกล่าวถึงผู้สร้างงานและผู้ที่มีส่วนในการสร้างงาน อันได้แก่ ผู้กำกับภาพยนตร์และนักแสดงเป็นต้น

เมื่อเป็นเช่นนั้น ผู้อ่านก็จะทราบได้ว่า ภาพยนตร์ใครเป็นผู้กำกับและใครเป็นผู้แสดงนำ ซึ่งเท่ากับว่าเป็นการให้ข่าวสารในอีกระดับหนึ่งคือการให้ข่าวสารในระดับที่ 2 ซึ่งผู้อ่านจะต้องอ่านเนื้อความของบทวิจารณ์จึงจะทราบข่าวสาร และเป็นข่าวสารที่ละเอียดกว่า การให้ข่าวสารในระดับแรกที่เป็นเพียงการทำให้ทราบชื่อของภาพยนตร์ และทราบว่ามันมีอยู่ในสังคม โดยไม่จำเป็นต้องอ่านเนื้อความของบทวิจารณ์

เพื่อความเข้าใจที่กระจ่าง จึงเห็นสมควรจะยกตัวอย่างรูปแบบการนำเสนอบทวิจารณ์ภาพยนตร์ของนักวิจารณ์ทั้งสองมาประกอบ โดยจะนำมาเฉพาะในส่วนของหัวข้อหรือชื่อเรื่องของบทวิจารณ์ซึ่งมักจะเป็นการให้ข่าวสารในระดับที่ 1 (นอกเหนือจากบางตัวอย่างที่ได้แสดงไปแล้วข้างต้นในเรื่องบทบาทหน้าที่ในการให้ข่าวสาร)

สุทธากร สันติธวัช :

ครั้งเดียวก็เกินพอ
กำกับ-เขียนบท...มานพ อุดมเดช
อำนวยการสร้าง...วิศิษฐ์ มิ่งวัฒนบุญ
กำกับภาพ...พิพัฒน์ พยัคฆะ

# ครั้งเดียวก็เกินพอ

สุทธากร

กำกับ-เขียนบท.....มานพ อุดมเดช
อำนวยการสร้าง.....วิศิษฐ์ มิ่งวัฒนบุญ
กำกับภาพ.....พิพัฒน์ พยัคฆะ
คนตรีประกอบ.....จำรัส เศวตาภรณ์
ลำดับภาพ.....สุรพงษ์ พินิจค้า

ผู้แสดง

สินจัย หงษ์ไทย, ลิขิต, เอกมงคล, อภิชาติ หาลำเจียก, วันพิพย์ ภาภูศนนท์

ในหนังเรื่องก่อนของมานพ อุดมเดชคือ "หย่าเพราะมีชู้" ผมติดใจตอนจบมากที่สุด เมื่อการสู้คดีตามชื่อเรื่องเดินมาถึงขั้นสุดท้าย ทนายฝ่ายโจทก์ก็กล่าวสรุปด้วยสำนวนดุเดือดรุนแรง แต่ทนายฝ่ายจำเลยก็ไม่ได้ลอยโต้ ได้แต่เรียนต่อศาลว่าจะขอสรุปเป็นลายลักษณ์อักษร จากนั้นก็มีฉากแทรกเป็นภาพทนายกับจำเลย (นาถยา แดงบุหงา และสินจัย หงษ์ไทย) เดินเล่นอยู่ที่ชายหาด พอตัดกลับมาที่ศาลอีกทีก็มีการอ่านคำพิพากษาแล้ว ข้อความในคำพิพากษานั้นแทนการสรุปของฝ่ายจำเลยได้เป็นอย่างดี เพราะคดีนี้จำเลย (ซึ่งถูกกล่าวหาว่ามีชู้) เป็นผู้ชนะ

นั่นเป็นความละเอียดในการเขียนบทที่ไม่ใช่มุ่งจะเล่าเรื่องอย่างเดียว เมื่อดึงอารมณ์คนดูถึงจุดหนึ่งแล้วมานพก็เบรคเสียหน่อย ไม่ดันทุรังดึงต่อไปซึ่งไร้ประโยชน์ หนังของเขาจึงนุ่มและราบรื่น ทั้งๆที่ใช้บทพูดหน่อยหนึ่ง โดยให้นักวิทยาศาสตร์รัสเซียพูดกับดร.ฟลอยด์ว่า You leave so many loose ends (หรืออะไรคล้ายๆอย่างนี้) แล้วไฮแอมส์ก็จัดการหาคำตอบต่อคำถามที่ยังค้างคาอยู่เสียครบถ้วน

กับ "ครั้งเดียวก็เกินพอ" มานพก็ยังคงมีปัญหาอย่างเดิม จังหวะการเดินเรื่องอยู่ในขั้นดี แม้จะเรียบและนุ่มเกินไปสักนิด แต่ก็

**ตัวอย่างการขึ้นชื่อภาพยนตร์ในบทวิจารณ์ภาพยนตร์เรื่อง "ครั้งเดียวก็เกินพอ" ของ สุทธากร สันติธวัช ใน สตาร์พิคส์**

บันเทิง

# ครั้งเดียวก็เกินพอ

**ครั้งเดียวก็เกินพอ** เป็นภาพยนตร์อีกเรื่องที่พยายามจะนำเสนอภาพลักษณ์และเนื้อหาของผู้หญิงในอีกแบบหนึ่ง ที่ต่างไปจากผู้หญิงในหนังไทยหลาย ๆ เรื่องที่หนีไม่พ้นการแย่งผัว มีชู้ ด่ากันไฟแลบสามวันไม่ซ้ำคำ ฯลฯ ซึ่งจะเห็นได้ตามดื่นในหนังไทย ซึ่งนอกจากจะไม่ได้ให้อะไรในแง่ของเนื้อหาสาระแล้ว ยังซ้ำซากในรูปแบบที่เกินจริง และบางครั้งก็บิดเบือน "ผู้หญิงไทย" อยู่ไม่น้อย

บท - กำกับ *มานพ อุดมเดช*
กำกับภาพ *พิพัฒน์ พยัคฆะ*
ลำดับภาพ *สุรพงษ์ พินิจค้า*
นำแสดง *สินจัย หงษ์ไทย ลิขิต เอกมงคล อภิชาติ หาลำเจียก วันทิพย์ ภวภูตานนท์ ฯลฯ*

เนื้อหาของ "ผู้หญิง" ในแบบที่เรื่องและผู้กำกับต้องการจะเสนอ เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจึงเป็นเพียง "อุบัติการณ์ที่เป็นไปได้"

สนานจิตต์

รับอดีตคู่หมั้นที่เคยถูก
ทำให้เห็นเสียด้วยซ้ำว่า
ลื่นไหลของอารมณ์ที่เ
อื่น ๆ) เหมือนที่หนัง
จบ เอากันอย่างไม่คิด
คนทั้งสองอาจจะเป็นเ
คิดมากเสียหน่อยก็กลั
กันก็ได้ว่า ถ้าเป็นจริง
ที่จริงในส่วนข
ตัดความรู้สึกว่า หนั
หรือเป็นเรื่องบังเอิญที่
ผูกเค้าโครงเรื่องไปคล้า
ว่าคล้ายกับหนังฝรั่งอย่า
เรื่องของหนังเรื่องนี้
ของผู้คนในสังคม, ชีวิ
การกดขี่ทางเพศ ความ
ต่อผู้หญิงในสังคมไทย
ในเรื่องของการครอง
ทรรศนะที่อ้างคำว่า
เป็นในแง่ของวัตถุนิย
ขณะเดียวกันก็สะท้อ
ของคนรุ่นเก่าและรุ่นใ
ไป ไม่ว่าจะเป็นในลักษ
หรือความคิดร่วมสมัย
"การแต่งงานในทรรศน
หลายและได้รับการขอ
ส่วนหนึ่ง
แต่สิ่งที่ไม่สาม
เรื่องนี้สมบูรณ์ได้ก็คือ
หมดของหนังเรื่องนี้ ช่
ก่อนเข้าเรื่องนั้น อย
สำหรับความสัมพันธ์

ตัวอย่างการขึ้นชื่อภาพยนตร์ในบทวิจารณ์ภาพยนตร์เรื่อง "ครั้งเดียวก็เกินพอ" ของ สนานจิตต์ บางสพาน ใน สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์

ดนตรีประกอบ...จารัส เศวตาภรณ์

ลำดับภาพ...สุรพงษ์ พินิจค้า

ผู้แสดง สินจัย หงษ์ไทย, ลิขิต เอกมงคล อภิชาติ หาลำเจียก, วันทิพย์ ภาภูตานนท์ (สุทธากร สันติธวัช, 2531:46)

สนานจิตต์ บางสพาน :

ครั้งเดียวก็เกินพอ

บท-กำกับ...มานพ อุดมเดช

กำกับภาพ...พิพัฒน์ พยัคฆะ

ลำดับภาพ...สุรพงษ์ พินิจค้า

นำแสดง สินจัย หงษ์ไทย, ลิขิต เอกมงคล อภิชาติ หาลำเจียก, วันทิพย์ ภาภูตานนท์ (สนานจิตต์ บางสพาน, 2531: 43)

2. <u>บทบาทหน้าที่ในการประเมินคุณค่าภาพยนตร์</u>

สิ่งที่เป็นปัจจัยกำหนดการทำบทบาทหน้าที่นี้ดูเหมือนว่าจะมีเพียงลักษณะทางการวิจารณ์เท่านั้น เนื่องจากการทำหน้าที่ประเมินคุณค่า เป็นหน้าที่หลักในการวิจารณ์ไม่ว่าจะเป็นการวิจารณ์สิ่งใดก็ตาม อาจจะกล่าวได้ว่าโดยธรรมชาติ และความหมายของการวิจารณ์แล้ว การประเมินคุณค่าเป็นสิ่งที่ต้องกระทำอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้

สำหรับหลักเกณฑ์ในการประเมินคุณค่านั้นก็ขึ้นอยู่กับพื้นฐานทางความคิด ความรู้ในเชิงภาพยนตร์เป็นศิลปะ ตลอดจนทัศนะที่มีต่อภาพยนตร์เช่น สุทธากร มองว่าภาพยนตร์เป็นศิลปะภาพยนตร์ไทยก็เป็นศิลปะแต่เป็นศิลปะที่อยู่ในกรอบ ส่วนสนานจิตต์ บางสพานมองว่าภาพยนตร์เป็นศิลปะและเป็นสื่อมวลชนทัศนะและมุมมองดังที่ว่าไว้ย่อมมีผลต่อการสร้างมาตรฐานและหลักเกณฑ์ในการประเมินคุณค่าภาพยนตร์ของแต่ละคน ซึ่งได้กล่าวถึงอย่างละเอียดไปแล้วในส่วนของการประเมินคุณค่า

หากพิจารณาที่น้ำหนักหรือการให้ความสำคัญของการประเมินคุณค่า พบว่า นักวิจารณ์ทั้งคู่ต่างให้ความสำคัญกับการประเมินคุณค่าทางการแสดงมาก จนเห็นได้ชัด (นอกเหนือจากการประเมินคุณค่า ภาพยนตร์โดยรวมซึ่งต้องกระทำตามปกติ อยู่แล้ว)

การแสดง (Acting) เป็นเพียงองค์ประกอบอย่างหนึ่งในภาพยนตร์ เหมือนกับ การถ่ายภาพ (Cinematography) หรือการลำดับภาพ (Editing) แต่สิ่งที่ทำให้การแสดงเป็นองค์ประกอบที่สำคัญในสายตาของนักวิจารณ์ภาพยนตร์และคนดูก็คือ การแสดงเป็นองค์ประกอบเดียวเท่านั้นที่ผู้ที่อยู่เบื้องหลังกระบวนการแสดง คือนักแสดงมีโอกาสปรากฏกายอยู่ในภาพยนตร์ ในขณะที่องค์ประกอบส่วนอื่น ๆ ไม่ได้สิทธิพิเศษดังกล่าวนี้ไม่มีผู้ถ่ายภาพหรือผู้ลำดับภาพคนใดได้ปรากฏตัวพร้อม ๆ กับผลงานของเขาในภาพยนตร์ คนดูจะได้เห็นแต่เพียงผลงานของเขาเท่านั้น

นอกจากนั้นแล้ว โดยธรรมชาติของคนดู มักจะให้ความสนใจกับผู้แสดงเป็นทุนเดิมอยู่แล้ว เพราะผู้แสดงในภาพยนตร์ไทยส่วนใหญ่ก็เป็นดาราที่มีชื่อเสียง ดังนั้น การที่ดาราคนใดแสดงดีหรือไม่ดี จึงเป็นสิ่งที่คนดูและคนอ่านต้องการทราบเสมอ ในขณะที่คนดูน้อยคนนักที่อยากจะทราบว่าผู้ลำดับภาพ ทำหน้าที่ของตนได้ดีหรือไม่ดี ซึ่งดูเหมือนว่า สุทธากร สันติธวัช และสนานจิตต์ บางสพาน ต่างก็ตระหนักในความข้อนี้เป็นอย่างดี

เป็นที่น่าสังเกตว่า ถึงแม้จะเป็นการประเมินคุณค่าที่มีการให้ความสำคัญเป็นอย่างมาก ทว่าเมื่อเสาะหาถึงหลักเกณฑ์ในการประเมินคุณค่าทางด้านการแสดงแล้วจะพบว่ามาตรฐาน หรือหลักเกณฑ์ในการประเมินคุณค่าทางด้านการแสดงเป็นสิ่งที่สามารถอธิบายให้เข้าใจและเห็นภาพในเชิงรูปธรรมได้ยากที่สุด

3. <u>บทบาทหน้าที่ในการชี้แนะแนวทางให้กับผู้สร้างภาพยนตร์</u>

บทบาทหน้าที่ในการชี้แนะแนวทางให้กับผู้สร้างภาพยนตร์เป็นบทบาทหน้าที่ซึ่งมีความสำคัญ จนอาจจะกล่าวได้ว่ามันมีส่วนอย่างมากในการกำหนดหรือช่วยผดุงมาตรฐานของบุคลากรที่ทำงานในกระบวนการสร้างภาพยนตร์

สิ่งที่มีผลกระทบทั้งในด้านบวกและด้านลบต่อการทำบทบาทหน้าที่ในด้านนี้ที่มองเห็นได้อย่างชัดเจนก็คือ สิ่งที่เรียกว่า "สัมพันธภาพระหว่างนักวิจารณ์ภาพยนตร์กับ ผู้สร้างภาพยนตร์" ผู้สร้างภาพยนตร์ในที่นี้หมายความเฉพาะผู้กำกับภาพยนตร์ เท่านั้น

ในการทำหน้าที่ชี้แนะแนวทางให้ผู้สร้างภาพยนตร์ มีอยู่บางครั้งที่เป็นการสื่อสารไปยังผู้กำกับหรือผู้สร้างภาพยนตร์คนนั้นโดยตรง ซึ่งเมื่อผู้อ่านได้อ่านอาจจะตีความได้ว่า ผู้เขียนวิจารณ์มีความสนิทสนมคุ้นเคยกับผู้สร้างภาพยนตร์ เช่น การที่สุทธากร ลงท้ายบทวิจารณ์ภาพยนตร์เรื่อง "...คือฉัน" ว่า "ป.ล. ถึงคุณแจ๊สสยาม-ว่ากันใหม่สักตั้งนะครับ อย่าเพิ่งท้อ" (สุทธากร สันติธวัช, 2533: 53)

ความสัมพันธ์ระหว่างนักวิจารณ์ภาพยนตร์ (ซึ่งเป็นบุคคลที่ดำรงหน้าที่หนึ่งคือการชี้แนะแนวทางให้กับผู้สร้างภาพยนตร์) กับผู้สร้างภาพยนตร์ซึ่งเป็นบุคคลที่ได้รับการชี้แนวทาง) นับได้ว่าเป็นความสัมพันธ์ที่น่าสนใจเป็นอย่างยิ่งทั้งสนานจิตต์ และสุทธากร ต่างยอมรับว่าตนนั้นรู้จักและสนิทสนมกับผู้สร้างภาพยนตร์บางรายเป็นอย่างดี สุทธากรกล่าวว่า "...ยุทธนา...คุณเชิด...ผมไม่สนิทเท่าไร แต่ บัณฑิต อังเดิล ปึ๊ด คิง รุ่นใกล้เคียงกันอาจจะไม่สนิท แต่ก็รู้จักกันบางคนพอจะเป็นเพื่อนกันได้" (สุทธากร สันติธวัช, สัมภาษณ์, 6 มิถุนายน 2534)

สำหรับในกรณีของสนานจิตต์ ซึ่งติดตามภาพยนตร์ไทยมาเป็นเวลานานกว่าสุทธากรได้ ยืนยันว่า "รู้จักหมดทุกคน ที่สนิทกันมากคือหง่าว (ยุทธนา มุกดาสนิท-ผู้วิจัย) เป็นเพื่อนกัน เพิ่มพล ก็รู้จักแต่ไม่ได้เป็นเพื่อน บัณฑิตตอนหลังก็ถือว่าเป็นเพื่อน" (สนานจิตต์ บางสพาน, สัมภาษณ์, 3 พฤษภาคม 2534)

ความสัมพันธ์ดังกล่าวอาจจะมีส่วนช่วยให้การชี้แนะแนวทางบังเกิดผลยิ่งขึ้น สุทธากร ถึงกับมีส่วนในการช่วยชี้แนะแนวทางให้กับแจ๊สสยามเมื่อครั้งที่สร้างภาพยนตร์เรื่อง "คนทรงเจ้า" เขากล่าวว่า "เคยไปมีส่วนร่วมในการทำหนัง คนทรงเจ้า เป็นเรื่องเหตุผลในบท เราบอกว่ามันยังไม่ดี เขาก็ถ่ายซ่อม" (สุทธากร สันติธวัช, สัมภาษณ์, 15 กันยายน 2533)

อย่างไรก็ตาม ในการกระทำบทบาทหน้าที่ดังกล่าว สุทธากร มีทัศนะว่า "นักวิจารณ์เป็นแค่กระจก เค้าจะรับเอาไปใช้หรือเปล่าก็แล้วแต่เค้า ไม่คิดว่ามีประโยชน์มากมายอะไรหรอก" (สุทธากร สันติธวัช, สัมภาษณ์, 15 กันยายน 2533

ถึงแม้งานวิจารณ์ภาพยนตร์อาจจะเป็นเพียงการปฏิบัติหน้าที่ตามขอบเขตของงานตามที่สุทธากร กล่าวว่า "มันเป็นส่วนหนึ่งของงาน" แต่บางโอกาสก็มีส่วนอย่างมากต่อการควบคุมมาตรฐานการทำงานของผู้สร้างภาพยนตร์ และยังมีส่วนในการสร้างแรงบันดาลใจต่อผู้อ่าน ดังเช่นในกรณีของสนานจิตต์ บางสพาน ซึ่งเล่าว่า "อย่างป๊อด อย่างอังเคิล เค้าเป็นแฟนคอลัมน์ผม เค้ายอมรับว่ามันเข้าไปมีส่วนในการตัดสินใจเข้ามาทำหนังของเค้ามาก" (สนานจิตต์ บางสพาน, สัมภาษณ์ 3 พฤษภาคม 2534)

หากย้อนกลับไปในเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างนักวิจารณ์ภาพยนตร์กับผู้สร้างภาพยนตร์ไทย ถึงแม้จะมีส่วนช่วยในการเพิ่มประสิทธิภาพของการทำบทบาทหน้าที่เป็นผู้ชี้แนะแนวทาง แต่ในทางกลับกันก็มีส่วนกำหนดงานเขียนวิจารณ์ของนักวิจารณ์ได้เช่นกัน แม้จะเพียงเล็กน้อยก็ตาม

สนานจิตต์ บางสพาน ซึ่งอยู่ในวงการวิจารณ์ภาพยนตร์มานานดูเหมือนจะได้รับผลกระทบต่อปัจจัยด้านนี้บ้างโดยกล่าวว่า

> ผมรู้สึกยังไงก็พูดออกไป แต่ว่ามีบางรายที่ผมต้องการรักษาสัมพันธภาพของความเป็นเพื่อนเอาไว้ คือดู แต่ไม่เขียนแต่ถ้าเขียนก็จะไม่แคร์เรื่องนี้ แต่ก็เคยมีครั้งนึงที่รู้สึกว่าเสียเพื่อนไป คือ กฤษณพงษ์ นาคธน ก็ไม่ถึงกับไม่มองหน้ากัน แต่เขาเสียความรู้สึก เพราะผมอัด "ทุ่งกุลาร้องไห้" คือเขารู้สึกว่า พอทำหนังเรื่องแรกก็โดนซะแล้ว (สนานจิตต์ บางสพาน, สัมภาษณ์, 3 พฤษภาคม 2534)

ในกรณีของสุทธากร สันติธวัช ก็กล่าวว่า "เท่าที่เขียนมาก็ไม่มีปฏิกิริยาอะไรรุนแรง อาจจะมีบ้างที่ไม่เห็นด้วยแล้วพูดกระทบกลับมา แต่ก็ไม่

รุนแรงเป็นเรื่องธรรมดา เวลาเขียนก็ไม่รู้สึกว่าต้องเกรงอกเกรงใจ ถ้าไม่เห็นด้วยก็ใส่เต็มที่ (สุทธากร สันติธวัช, สัมภาษณ์, 6 มิถุนายน 2534)

กล่าวโดยสรุปแล้ว สัมพันธภาพอาจจะมีผลอยู่บ้างเล็กน้อยในกรณีของสนานจิตต์ คือมีผลต่อการตัดสินใจที่จะเขียนหรือไม่เขียน แต่สำหรับสุทธากร มันไม่มีผลหรือเป็นเงื่อนไขกำหนดแต่อย่างไร

4. <u>บทบาทหน้าที่ในการตีความ</u>

ถึงแม้การตีความจะเป็นการทำหน้าที่สำคัญอย่างยิ่งในการวิจารณ์ ทว่าในการวิจารณ์ภาพยนตร์ไทยของสนานจิตต์ บางสพานและสุทธากร สันติธวัช พบว่ามีการให้ความสำคัญกับการทำหน้าที่นี้ค่อนข้างน้อยจนอาจจะกล่าวได้ว่า ในการวิจารณ์ภาพยนตร์ไทย แทบจะไม่มีการตีความ

สิ่งหนึ่งที่เป็นสาเหตุอันสำคัญยิ่งที่ทำให้มีการทำหน้าที่ตีความน้อยมากในการวิจารณ์ภาพยนตร์ไทย ก็ได้แก่ ลักษณะเฉพาะทางด้านรูปแบบและเนื้อหาของภาพยนตร์ คำอธิบายของสุทธากร สันติธวัช คงจะทำให้เข้าใจได้ชัดเจนขึ้น

> แต่ด้วยวิถีทางการทำงานและคาแร็คเตอร์ที่ต่างกัน การแยกแยะและตีความจะใช้ได้กับหนังฝรั่งมากกว่า เพราะคนทำหนังฝรั่งเขาได้เรียนรู้มาว่า ต้องมีการแทรกความคิดให้ตีความ แต่หนังไทยไม่ได้เติบโตมาอย่างหนังไทยก็เล่าเรื่องอย่างตรงไปตรงมา ไม่ต้องมีการตีความ จะมีก็บางเรื่องแต่ก็น้อยมาก (สุทธากร สันติธวัช, สัมภาษณ์ 6 มิถุนายน 2534)

ทัศนะข้างต้น นอกจากจะทราบว่าเหตุใดจึงมีการให้ความสำคัญต่อหน้าที่ตีความค่อนข้างน้อยในการวิจารณ์ภาพยนตร์ไทยแล้ว ยังทราบถึงลักษณะโดยรวมของภาพยนตร์ไทยได้อีกด้วยว่าเป็นเช่นไร ในสายตานักวิจารณ์

ในการตีความเป็นการค้นหาเจตนาของผู้สร้างงาน ซึ่งเป็นไปได้ว่าในบางครั้งอาจจะมีคนข้องใจว่า นักวิจารณ์ภาพยนตร์มีความสามารถมากน้อยเพียงใด ในการเข้าไปตีความและเมื่อตีความแล้วสิ่งที่ได้นำมาเสนอต่อผู้อ่านนั้นมี

ความเที่ยงตรงและเชื่อถือได้เพียงใด เพราะอาจมีผู้ข้องใจว่านักวิจารณ์ภาพยนตร์อาจจะตีความผิด (misinterpretation)

สุทธากร สันติธวัช ได้กล่าวว่า

> การทดสอบความถูกต้องของการตีความมันเป็นเรื่องสนุก คือ ตีความว่าเขาคิดอย่างนั้นหรือเปล่า แต่มันไม่ใช่เรื่องที่ต้องพิสูจน์ หากเราตีความได้อย่างนั้น แล้วหาเหตุของตัวเองมารองรับมาอธิบายเหตุผลของเราได้มั้ย หารายละเอียดในหนังมารองรับ (สุทธากร สันติธวัช, สัมภาษณ์, 6 มิถุนายน 2534)

ส่วนสนานจิตต์ บางสพานก็ได้แสดงความเห็นในเรื่องนี้ว่า

> ผมอย่างนี้คือ คุณเข้าใกล้สิ่งที่ผู้กำกับคิดมากแค่ไหน ถูกเป๊ะนั้นไม่มี สิ่งที่ตีความนั้นอาจจะผิดหรือถูกก็ได้ แต่คุณต้องยอมรับว่ามันผิดหรือไม่ คนอ่านคือคนบอก เช่นคุณเขียนออกไป มีคนอ่าน 10 คน อ่านแล้วคิดเหมือนคุณแค่ 2 คน คุณอาจจะผิด แต่ถ้าคนอ่านเห็นด้วย แค่ 5 คน คุณอาจจะถูก (สนานจิตต์ บางสพาน, สัมภาษณ์, 3 พฤษภาคม 2534)

ต่อไปจะเป็นการกล่าวถึง บทบาทหน้าที่ในการชักจูงใจ และบทบาทหน้าที่ในการรายงานความเป็นไปในสังคม พร้อมทั้งแสดงให้ทราบถึงปัจจัยที่มีส่วนในการทำบทบาทหน้าที่ ซึ่งเป็นบทบาทหน้าที่ของสนานจิตต์ บางสพานแต่เพียงผู้เดียว

5. <u>บทบาทหน้าที่ในการชักจูงใจ</u>

บทบาทหน้าที่ในการชักจูงใจ ที่ปรากฏอยู่อย่างบ่อยครั้งในบทวิจารณ์ภาพยนตร์ไทย ของสนานจิตต์ บางสพาน น่าจะเป็นผลสืบเนื่องมาจากปัจจัย 3 ประการ อันได้แก่

1. พื้นฐานทางความคิด

2. กำหนดเวลาการออกสู่ตลาดของสื่อที่บทวิจารณ์ลงตีพิมพ์

3. ภาพยนตร์ที่เขียนวิจารณ์

ประการแรกนั้นเห็นได้ชัดเจนว่า สนานจิตต์ พยายามทำหน้าที่เป็นผู้คอยตรวจสอบและเลือกสรรภาพยนตร์ เมื่อเห็นว่าเป็นภาพยนตร์ที่ดีก็จะแนะนำ เมื่อเป็นภาพยนตร์ที่เลวก็จะชักชวนไม่ให้ไปดู ซึ่งสนานจิตต์เองก็กล่าวยืนยันว่า "ผมยอมเสียเวลาไปดูหนังห่วย ๆ แล้วเอามาเขียน คนดูจะได้ไม่ต้องเสียเวลาดูหนัง" (กฤษดา และจรัญ, 2530: 44)

อย่างไรก็ตาม บทบาทหน้าที่ดังกล่าวจะเป็นไปได้อย่างยากยิ่ง ถ้าไม่ได้รับการเกื้อหนุนจากสื่อสิ่งพิมพ์ที่สนานจิตต์ใช้เป็นช่องทางสื่อสารไปยังผู้อ่าน ซึ่งได้แก่นิตยสารสยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ ซึ่งเป็นนิตยสารรายสัปดาห์ มีกำหนดออกทุก 7 วัน ซึ่งน่าจะอยู่ในช่วงเวลาที่สอดคล้องและพอเหมาะกับช่วงเวลาที่ภาพยนตร์ที่ต้องการเขียนวิจารณ์ และเมื่อนำเสนอบทวิจารณ์ออกไปแล้ว ภาพยนตร์ก็อาจจะกำลังฉายอยู่

อย่างไรก็ตาม คิดว่าปัจจัยนี้เป็นเพียงตัวเสริมเท่านั้น เป็นเพียงกลไกทางสื่อที่ "เปิดช่อง" ให้กับสนานจิตต์ คือถ้าสยามรัฐมีกำหนดออกเป็นรายเดือน ก็อาจจะไม่พบหน้าที่นี้ของสนานจิตต์ เขาอาจจะไม่ทำหน้าที่ชักจูงใจ เพราะตระหนักอยู่แล้วว่าจะไม่มีผลอย่างใดเลย หากเขียนชักจูงใจแล้วปรากฏว่าเมื่อสยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ ที่มีบทวิจารณ์ภาพยนตร์เรื่อง ก.ออกสู่ตลาด แล้วปรากฏว่าภาพยนตร์เรื่อง ก. ออกจากโรงไปหลายสัปดาห์แล้ว และในกรณีนี้จะละเว้นไม่พูดถึงประสิทธิผลในการโน้มน้าวใจ

นอกจากนั้นก็มิได้หมายความว่า หากสุทธากร มาเขียนวิจารณ์ภาพยนตร์ในสยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์แล้ว จะต้องกระทำหน้าที่ชักจูงใจ เช่นสนานจิตต์ ทั้ง ๆ ที่ลักษณะของสื่อเอื้ออำนวยให้ เขาอาจจะทำหรือไม่ทำหน้าที่ดังกล่าวก็ได้

ส่วนปัจจัยประการสุดท้าย ก็สืบเนื่องจากประการที่สองคือ ภาพยนตร์ที่เขียนถึงเป็นภาพยนตร์ที่กำลังฉาย หรือกำลังจะเข้าฉาย ดังนั้นอาจเป็นปัจจัยที่เอื้อต่อการชักจูงใจให้ไปชม หรือไม่ให้ไปชม

6. <u>บทบาทหน้าที่ในการรายงาน ความเป็นไปในสังคม</u>

บทบาทหน้าที่ในการรายงานความเป็นไปในสังคมของสนานจิตต์น่าจะเป็นผลสืบเนื่องมาจากลักษณะของประวัติ การเข้าสู่อาชีพและสถานภาพปัจจุบันนั่น คือการที่สนานจิตต์ เติบโตมาจาก การเป็นนักหนังสือพิมพ์ และการเป็นนักเขียน ดังนั้นในการเขียนวิจารณ์ก็เลยมีลักษณะของการรายงานข่าวค่อนข้างสูง ประกอบกับการที่เป็นนักเขียนด้วย ก็ยิ่งเป็นการเสริมให้สนานจิตต์เขียนวิจารณ์ โดยบางโอกาสก็แทรกการรายงานข่าวโดยนำเสนอเป็นการรายงานข่าวกึ่งเรื่องแต่ง เนื่องจากความเป็นนักเขียนเรื่องสั้น

**การศึกษาเปรียบเทียบบทวิจารณ์ภาพยนตร์ของสนานจิตต์ บางสพาน และสุทธากร สันติธวัช เรื่อง "ครั้งเดียวก็เกินพอ"**

ต่อไปเป็นการศึกษาวิเคราะห์บทวิจารณ์ภาพยนตร์เรื่อง "ครั้งเดียวก็เกินพอ" ซึ่งเป็นภาพยนตร์ 1 ใน 6 เรื่องที่สนานจิตต์ บางสพานและสุทธากร สันติธวัช เขียนวิจารณ์ตรงกัน การศึกษาวิเคราะห์จะแบ่งเป็น 3 ส่วนคือ ส่วนที่ 1 เป็นการพิจารณาการนำเสนอบทวิจารณ์ ส่วนที่ 2 เป็นการพิจารณาบทบาทหน้าที่ที่ปรากฏอยู่ในบทวิจารณ์ภาพยนตร์ และส่วนที่ 3 เป็นการวิเคราะห์การสื่อสารและการสร้างความหมายจากผู้เขียนไปยังผู้อ่าน

**รูปแบบการนำเสนอบทวิจารณ์ภาพยนตร์เรื่อง "ครั้งเดียวก็เกินพอ"**

ในการนำเสนอบทวิจารณ์ภาพยนตร์เรื่อง "ครั้งเดียวก็เกินพอ" พบว่าสนานจิตต์ บางสพานและสุทธากร สันติธวัช มีรูปแบบการนำเสนอ ดังนี้

1. การเกริ่นนำ เป็นการชักจูงให้ผู้อ่านได้เข้าสู่บรรยากาศของการวิจารณ์ โดย สนานจิตต์ นำเอาเนื้อหาของภาพยนตร์มาเป็นข้อความเปิดเรื่อง ในขณะที่ สุทธากรใช้ผลงานการกำกับเรื่องที่ผ่านมา ของผู้กำกับ (มานพ อุดมเดช) เป็นตัวเปิดเรื่อง จากนั้นทั้งสองก็จะนำเอาข้อความมาเชื่อมโยงเข้ากับประเด็นที่ต้องการจะวิจารณ์

2. เนื้อความ ในส่วนของเนื้อความ เป็นใจความส่วนใหญ่ในบทวิจารณ์ภาพยนตร์ โดยเป็นการกล่าววิพากษ์วิจารณ์องค์ประกอบด้านต่าง ๆ ของภาพยนตร์ ซึ่งก็ได้แก่ เรื่อง บทภาพยนตร์ งานสร้างและการแสดง

3. ความสรุป เป็นการสรุปความคิดเห็นของนักวิจารณ์ที่มีต่อภาพยนตร์เรื่องนี้

ในการนำเสนอ นักวิจารณ์ทั้งสองจะมีการนำเสนอที่คล้ายคลึง ไม่ว่าจะเป็นการเริ่มต้น เนื้อความการลำดับประเด็นก่อนหลังและการลงท้ายบทวิจารณ์

**บทบาทหน้าที่ของสนานจิตต์ บางสพานและสุทธากร สันติธวัช**

บทบาทหน้าที่ของสนานจิตต์ บางสพานและสุทธากร สันติธวัช ที่ปรากฏในบทวิจารณ์ภาพยนตร์เรื่อง "ครั้งเดียวก็เกินพอ" มีดังนี้

บทบาทหน้าที่ของสนานจิตต์ บางสพาน

1. บทบาทหน้าที่ในการให้ข่าวสาร
2. บทบาทหน้าที่ในการประเมินคุณค่าภาพยนตร์
3. บทบาทหน้าที่ในการชักจูงใจ
4. บทบาทหน้าที่ในการตีความ
5. บทบาทหน้าที่ในการชี้แนะแนวทางให้กับผู้สร้างภาพยนตร์

บทบาทหน้าที่ของสุทธากร สันติธวัช

1. บทบาทหน้าที่ในการให้ข่าวสาร
2. บทบาทหน้าที่ในการประเมินคุณค่าภาพยนตร์

3. บทบาทหน้าที่ในการตีความ

4. บทบาทหน้าที่ในการชี้แนะแนวทางให้กับผู้สร้างภาพยนตร์

ลำดับต่อไปจะเป็นการแสดงถึงตัวอย่างการทำหน้าที่ต่าง ๆ รวมทั้งวิธีการที่นักวิจารณ์ทั้งสองได้ใช้ในการทำหน้าที่บางหน้าที่ โดยในส่วนบทบาทหน้าที่ซึ่งถือว่าเป็นหน้าที่เดียวกันก็จะเสนอควบคู่กันไป

1. <u>บทบาทหน้าที่ในการให้ข่าวสาร</u>

การทำบทบาทหน้าที่ในการให้ข่าวสาร พบว่ามีการให้ข่าวสารอยู่ 3 ระดับ

1.1 ระดับที่หนึ่ง เป็นการให้ข่าวสาร เพื่อทำให้ทราบว่ามีภาพยนตร์เรื่อง "ครั้งเดียวก็เกินพอ" อยู่ในสังคม โดยการให้ข่าวสารในระดับนี้ถูกกำหนด โดยรูปแบบการนำเสนอ กล่าวคือ มีการเอาชื่อภาพยนตร์มาขึ้นต้นในลักษณะพาดหัว หรือ เป็นชื่อบทความ ถึงแม้จะไม่อ่านเนื้อความ ก็จะทราบได้ว่าชื่อบทความนี้เป็นชื่อของภาพยนตร์ไทยเรื่องหนึ่ง

1.2 ระดับที่สอง เป็นการให้ข่าวสารว่า ใครเป็นผู้กำกับ ใครเป็นผู้แสดง สำหรับบทวิจารณ์ภาพยนตร์เรื่องนี้นั้น มีรูปแบบการนำเสนอที่ทำให้ผู้อ่านทราบข่าวสารระดับที่สองได้ โดยนำเอาชื่อผู้กำกับ คนเขียนบท ผู้กำกับภาพและผู้แสดง มาประกอบกับชื่อภาพยนตร์อันถือเป็นชื่อของบทความ แตกต่างกันตรงที่ว่า ในบทวิจารณ์ของสุทธากร มีรายชื่อของผู้อำนวยการสร้าง (วิศิษฐ์ มิ่งวัฒนบุญ) และผู้ทำดนตรีประกอบ (จารัส เศวตาภรณ์) รวมอยู่ด้วย ซึ่งทำให้บทวิจารณ์ของสุทธากร มีข่าวสารที่มีรายละเอียดมากกว่า และเมื่ออ่านในเนื้อความก็จะไม่พบว่า สนานจิตต์ ได้กล่าวถึงผู้อำนวยการสร้างและผู้ทำดนตรีประกอบแต่ประการใด

1.3 ระดับที่สาม เป็นการรายงานถึงเบื้องหลังของการทำงาน หรืออาจจะเป็นภูมิหลังและประวัติการทำงานของผู้กำกับ ดูเหมือนว่าสนานจิตต์และ สุทธากร จะได้กระทำการให้ข่าวสารในระดับนี้เหมือน ๆ กัน ตัวอย่าง คือ "ในหนังเรื่องก่อนของมานพ อุดมเดช คือ หย่าเพราะมีชู้ ผมติดใจตอนจบมากที่

สุด" (สุทธากร สันติธวัช, 2531: 46) และ "เป็นหนังเรื่องที่สามในชีวิตของมานพ อุดมเดช" (สนานจิตต์ บางสพาน, 2531: 44) ในกรณีของสุทธากรนั้นจะเห็นได้ว่า นอกจากจะให้ข่าวสารว่า ผลงานการกำกับเรื่องที่แล้วของมานพ อุดมเดช เป็นภาพยนตร์เรื่อง "หย่าเพราะมีชู้" ยังให้ข่าวสารในระดับที่ลึกลงไปด้วยว่า ในทัศนะของเขาแล้วภาพยนตร์เรื่องที่แล้วของมานพ อุดมเดช สามารถสร้างความพึงพอใจให้กับเขามากพอสมควร

2. <u>บทบาทหน้าที่ในการประเมินคุณค่าภาพยนตร์</u>

ในการทำหน้าที่ประเมินคุณค่า สามารถแบ่งการประเมินคุณค่าออกตามองค์ประกอบของภาพยนตร์ได้ ดังนี้

2.1 การประเมินคุณค่าบทภาพยนตร์

2.2 การประเมินคุณค่าการแสดง

2.3 การประเมินคุณค่าการถ่ายภาพหรือการกำกับภาพ

2.4 การลำดับภาพ

2.5 การบันทึกเสียง

2.6 การกำกับภาพยนตร์

2.1 การประเมินคุณค่าบทภาพยนตร์

ดูเหมือนว่านักวิจารณ์ทั้งสองค่อนข้างจะให้ความสำคัญแก่บทภาพยนตร์เป็นอย่างมาก ทั้งยังมีทัศนะที่สอดคล้องกัน สนานจิตต์ กล่าวว่า "บทมีส่วนทำให้หนังเรื่องนี้อ่อนอรรถสลงไป" ในขณะที่ สุทธากร แสดงทัศนะว่า "บทที่มีปัญหามากที่สุดคือ บทของสินจัยซึ่งเป็นตัวเดินเรื่อง ทุกอย่างที่เกี่ยวกับความคิดของเธอมันเบลอร์ไปหมด... ข้อมูลที่เป็นเหตุผลรองรับน้อยเสียจนไม่มีน้ำหนัก" (สุทธากร สันติธวัช, 2531: 47)

2.2 การประเมินคุณค่าการแสดง

การแสดงยังคงเป็นสิ่งที่สนามจิตต์ และสุทธากรให้ความสำคัญและมีความเห็นตรงกันก็คือ การประเมินคุณค่าการแสดงของ ลิขิต เอกมงคล สุทธากรกล่าวว่า "ลิขิตกวนคนดูอย่างได้ผลในหลาย ๆ ฉาก... บทส่งให้

แสดงออกอย่างนั้นพอสมควร แต่ไม่ใช่บทที่เอื้อให้แสดงอะไรลึก ๆ และเสียงก็ยังคงเป็นปัญหาใหญ่สำหรับเขาอยู่" และ "มุมกล้องที่ง่ายเกินไปในหลาย ๆ ฉากทำให้นักแสดงที่เล่นแข็งอยู่แล้วอย่างลิขิต ยิ่งดูกระโดกกระเดกหนักเข้าไปอีก" ส่วนสนานจิตต์ ก็บอกว่า "จะมีแย่และแข็งเป็นท่อนไม้เลยก็คือ ลิขิต เอกมงคล" (สนานจิตต์ บางสพาน, 2531: 43)

2.3 การประเมินคุณค่าทางการถ่ายภาพหรือการกำกับภาพ

สนานจิตต์ ดูเหมือนว่าจะไม่ได้ กล่าวถึงในส่วนนี้เลย ตรงกันข้ามกับสุทธากร ที่ประเมินคุณค่าพร้อมอธิบายอย่างละเอียด ตัวอย่างก็คือ

> งานที่น่าตำหนิอีกอย่างหนึ่งคือ งานกล้องซึ่งไม่ช่วยเสริมอารมณ์ตามสถานการณ์มันเรียบเสมอไปกันหมด การใช้ระยะภาพปานกลางเป็นหลักอยู่ระยะเดียวนั้นยอมรับได้ เพราะระบบการถ่ายทำเป็นตัวกำหนดอยู่ ไม่ให้เล่นระยะใกล้หรือโคลสอัพได้ดี แต่ในส่วนของมุมและการเคลื่อนกล้องนั้นก็ยังมีช่องให้เล่นอีกตั้งเยอะแยะ (สุทธากร สันติธวัช, 2531: 47)

2.4 การประเมินคุณค่าการลำดับภาพ

สุทธากร กล่าวถึงการลำดับภาพของภาพยนตร์เรื่องนี้อย่างสั้น ๆ ว่า" การลำดับภาพจึงดูขัด ๆ และไม่สามารถต่อภาพเรียงอารมณ์ให้ถึงจุดได้" (สุทธากร สันติธวัช, 2531: 47)

2.5 การประเมินคุณค่าการบันทึกเสียง

การบันทึกเสียงเป็นส่วนที่มีการพูดถึงน้อยมากในการวิจารณ์ภาพยนตร์ แต่ในกรณีที่กลับมีการกล่าวถึงแม้จะเพียงเล็กน้อยก็ตาม สุทธากรแสดงความเห็นว่า "เสียงในหนังละเอียดและคงที่ดีในส่วนพิเศษอย่างเสียงทุบกระจกประตูของลิขิตนั่นก็ช่างสั่นประสาทดีแท้" (สุทธากร สันติธวัช, 2531: 47)

2.6 การประเมินคุณค่าการกำกับภาพยนตร์

ในด้านการประเมินคุณค่าการกำกับภาพยนตร์ สนานจิตต์กล่าวว่า "ครั้งเดียวก็เกินพอ" ยังไม่สามารถเดินหนีความสำเร็จของหย่าเพราะมีชู้ไปได้พันปลายเงา หากเงานั้นยังส่งผลกระทบต่อเขาอยู่...หากจะวัดการ

กระทบกับความรู้สึก เรื่องแรกของเขามีผลกระทบกว่าเรื่องล่าสุดนี้" (สนานจิตต์ บางสพาน, 2531: 44) ความเห็นของสนานจิตต์ก็คือ มานพ อุดมเดช ยังกากับภาพยนตร์ได้ตามแนวทางที่เคยกากับจากเรื่องที่แล้วเพียงแต่ทาได้ด้อยกว่า

สาหรับสุทธากร ค่อนข้างจะประเมินคุณค่าอย่างละเอียด โดยอธิบายการกากับ ในแต่ละส่วนพร้อมทั้งทาการประเมินคุณค่า เช่น

> "มานพก็ยังคงมีปัญหาอยู่อย่างเดิม จังหวะการเดินเรื่องอยู่ในขั้นดี แม้จะเรียบและนุ่มเกินไปสักนิดแต่ก็มีชั้นเชิง ที่เรียบเกินไปก็เพราะไม่มีฉากใดเลยที่สามารถดึงอารมณ์ได้อย่างมีประสิทธิภาพ" (สุทธากร สันติธวัช, 2531: 46)

นอกจากการประเมินคุณค่าในส่วนต่าง ๆ แล้ว ในตอนท้ายสนานจิตต์ บางสพาน ได้แสดงความคิดเห็นในเชิงสรุปว่า "ครั้งเดียวก็เกินพอ" เป็นภาพยนตร์ที่ดี โดยกล่าวว่า "สรุปโดยรวมนี่ ดีครับ" (สนานจิตต์ บางสพาน, 2531: 44) ส่วนสุทธากรดูเหมือนจะมิได้แสดงความเห็นในเชิงสรุปเป็นลายลักษณ์อักษรในเนื้อความ แต่ได้สรุปเอาไว้ในตอนต้นเรื่อง โดยประเมินคุณค่าภาพยนตร์ในลักษณะการให้ดาว คือให้ ภาพยนตร์เรื่อง "ครั้งเดียวก็เกินพอ" เป็นภาพยนตร์ที่อยู่ในระดับ 2 ดาวครึ่ง .( ** 1/2) การประเมินคุณค่าโดยการให้ดาว เป็นรูปแบบของคอลัมน์วิจารณ์ภาพยนตร์ "ดูหนังในหนังสือ" ในสตาร์พิคส์ การให้ดาวนี้จะนามากล่าวอีกครั้งในเรื่องการสื่อสารและการสร้างความหมาย

3. <u>บทบาทหน้าที่ในการตีความ</u>

สนานจิตต์ ตีความภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นภาพยนตร์เกี่ยวกับผู้หญิง เป็นความพยายามในการเสนอภาพลักษณ์ของผู้หญิงยุคใหม่ ซึ่งตัวเอกของเรื่อง (แสดงโดย สินจัย หงษ์ไทย) เป็นเครื่องมือที่สาคัญที่ผู้กากับใช้เพื่อแสดงความคิดของตน

สุทธากร นั้นมิได้ตีความภาพยนตร์เรื่องนี้ในลักษณะที่ต้องการเปิดเผยถึงเจตนาของผู้กำกับ หากแต่ได้ตีความในส่วนของบุคคลิกลักษณะของตัวละครเพื่อทำให้ผู้อ่านได้เข้าใจตัวละครได้ดีขึ้น โดยได้แสดงการตีความเอาไว้ตอนหนึ่งว่า "สินจัยเผลอไผลไปกับลิขิตเพราะเขามีสีสันกว่าอภิชาติ เธอทำให้ตัวเองต้องแท้งลูกที่เกิดกับลิขิตเพราะความสับสน" (สุทธากร สันติธวัช, 2531: 47)

4. <u>บทบาทหน้าที่ในการชี้แนะแนวทางให้กับผู้สร้างภาพยนตร์</u>

ดูเหมือนว่าในการทำหน้าที่นี้ สนานจิตต์ บางสพาน จะได้กระทำเพียงแค่ในส่วนของการเขียนบทโดยแสดงทัศนะว่า "บทภาพยนตร์ทั้งหมดของเรื่องนี้ช่วงอินโทรหรือเกริ่นก่อนเข้าเรื่องนั้น ออกจะเร็วไปสักนิด...ที่ทำไมเขาถึงได้เข้าไปพัวพันกับนางเอกชนิดงานการไม่ทำนี่ หนังไม่ได้บอกเอาไว้เลยถ้ามีเสียหน่อยน้ำหนักในส่วนที่ดูเหมือนจงใจก็จะลดลง" (สนานจิตต์ บางสพาน, 2531: 43)

ทางด้านสุทธากร ค่อนข้างให้ความสำคัญกับการแนะแนวทางให้ผู้สร้างภาพยนตร์เป็นอย่างมาก ตัวอย่างก็คือ

> มานพกลับละเลยที่จะพิถีพิถันกับการวางและคลายปม ดูหนังจบแล้วก็รู้สึกว่ามันยังมีคำถามที่ตอบไม่ได้อยู่อีกเยอะ... ครั้งเดียวก็เกินพอ เป็นหนังที่คนทำควรตะล่อมให้คนดูคล้อยตาม ไม่ใช่ทิ้งอะไรไว้ให้นิดหน่อยแล้วปล่อยให้คิดกันไปเอง ซึ่งก็คือการวางปมแล้วไม่คลาย... บางฉากที่น่าจะถ่ายใหม่อย่างฉากที่ลิขิตพูดผิดก็ปล่อยออกมา (สุทธากร สันติธวัช, 2531: 47)

นอกจากจะเป็นผู้ทำหน้าที่ในการชี้แนะแนวทางแล้ว สุทธากรยังได้เพิ่มเติมการทำหน้าที่เป็นผู้ให้กำลังใจเข้าไปด้วย โดยในตอนสุดท้ายของบทวิจารณ์เขากล่าวว่า "ผมยังเห็นว่าเขามีความคิดก้าวหน้าเป็นคนหนึ่งที่พอจะหวังได้จะช่วยทำให้หนังไทยดีขึ้นในอนาคต" (สุทธากร สันติธวัช, 2531: 47)

5. บทบาทหน้าที่ในการชักจูงใจ

บทบาทหน้าที่ในการชักจูงใจ เป็นบทบาทหน้าที่เฉพาะของสนานจิตต์ บางสพาน เขามักจะแสดงความเห็นในเชิงที่เชิญชวนให้คนอ่านไปดูภาพยนตร์ที่เขียนวิจารณ์ ในการวิจารณ์ภาพยนตร์เรื่องนี้ก็เช่นกัน เขากล่าวในตอนท้ายว่า "สรุปโดยรวมนี่ดีครับ... น่าไปเสียเงินให้มากกว่าหนังสุดห่วยแห่งปีอย่าง ฮูแด็ทเกิร์ล" (สนานจิตต์ บางสพาน, 2531: 44)

จะเห็นได้ว่าบทบาทหน้าที่ต่าง ๆ ที่ปรากฏในบทวิจารณ์ภาพยนตร์เรื่อง "ครั้งเดียวก็เกินพอ" ต่างก็เป็นบทบาทหน้าที่ซึ่งสนานจิตต์กับสุทธากร ปฏิบัติอยู่เสมอมาในการวิจารณ์ภาพยนตร์ อันดูได้จากการวิเคราะห์ในบทที่ 5 จะมีก็เพียงหน้าที่ในการรายงานความเป็นไปในสังคมของสนานจิตต์ เท่านั้นที่ขาดหายไปในการวิจารณ์ภาพยนตร์เรื่องนี้

**การสื่อสารและการสร้างความหมายในบทวิจารณ์ภาพยนตร์เรื่อง "ครั้งเดียวก็เกินพอ"**

ในการเขียนวิจารณ์ภาพยนตร์ลงตีพิมพ์ในนิตยสารเพื่อใช้นิตยสารเป็นสื่อผ่านไปยังผู้อ่านซึ่งเป็นผู้รับสารนั้น จะเห็นได้ว่าผู้เขียนวิจารณ์ได้สร้าง "สาร" ขึ้นมาชุดหนึ่ง ได้แก่ บทวิจารณ์ภาพยนตร์ซึ่งในตัวบทวิจารณ์นั้น ก็ประกอบไปด้วยสารหรือข้อความมากมายที่เชื่อมโยงกันอันเป็นผลมาจากการถ่ายทอดความคิดจากผู้เขียนลงไปในตัวบทวิจารณ์แล้วพยายามนำความคิดดังกล่าวไปยังผู้อ่าน ดังนั้นอาจจะกล่าวได้ว่าผู้เขียนได้สร้างความหมายขึ้นมาในตัวบทวิจารณ์ภาพยนตร์ และได้พยายามที่จะสื่อสารความหมายนั้นไปยังผู้อ่านซึ่งเป็นผู้รับสาร

การศึกษาในเรื่องการสื่อสารและการสร้างความหมาย ผู้วิจัยเห็นสมควรว่าจะเลือกเนื้อความเพียงบางส่วนในบทวิจารณ์ภาพยนตร์เรื่อง "ครั้งเดียวก็เกินพอ" เพื่อนำมาศึกษาวิเคราะห์โดยยึดเอาสาระสำคัญในการทำบทบาทหน้าที่ของตัวบทวิจารณ์เป็นหลัก ดังนั้นใจความสำคัญที่จะเลือกมาศึกษาก็ได้แก่ ในส่วนของข้อความที่แสดงถึงบทบาทหน้าที่การประเมินคุณค่าบทบาทหน้าที่ในการชี้แนะแนวทางให้กับผู้สร้างภาพยนตร์ และบทบาทหน้าที่ในการชักจูงใจ

ในการประเมินคุณค่าภาพยนตร์เพื่อที่จะสรุปความคิดทั้งหมดว่า สนานจิตต์ บางสพาน และสุทธากร สันติธวัช มีความคิดเห็นอย่างไรต่อภาพยนตร์เรื่อง "ครั้งเดียวก็เกินพอ" จะเห็นได้ว่ามีการสรุปความคิดออกมาในรูปแบบที่แตกต่างกันกล่าวคือ สุทธากร สรุปผลการประเมินคุณค่าในลักษณะของการให้ดาว คือ ภาพยนตร์เรื่อง "ครั้งเดียวก็เกินพอ" มีคุณค่าอยู่ในระดับ 2 ดาวครึ่ง (** 1/2) ส่วนสนานจิตต์ สรุปผลการประเมินคุณค่าออกมาในรูปของข้อความ คือ "สรุปโดยรวมนี่ ดีครับ" หากจะเทียบน่าไปเสียเงินให้มากกว่าหนังสือห่วยแห่งปี อย่าง ฮู แดท เกิร์ล"

ไม่ว่าจะเป็นการสรุปผลการประเมินคุณค่าเป็นแบบใด จะเห็นว่านักวิจารณ์แต่ละคนต่างก็ได้สร้างความหมายอย่างหนึ่งขึ้นมาเพื่อให้ผู้อ่านได้รับรู้และทำความเข้าใจ โดยในการสร้างความหมายนั้นต่างก็มีระดับนัยที่ค่อนข้างจะซับซ้อนและเปิดโอกาสให้ผู้อ่านได้ตีความหมาย โดยที่อาจจะไม่ตรงกับความหมายที่สุทธากรและสนานจิตต์สร้างเอาไว้ก็เป็นได้

อย่างเช่นในการให้ดาว การให้ดาวในระดับ 2 ดาวครึ่งนั้น ในความหมายของสุทธากร อาจจะหมายความถึงคุณค่าของภาพยนตร์ในระดับหนึ่ง ซึ่งสุทธากรได้กำหนดมาตรฐานเอาไว้แล้วว่า คุณค่ามากน้อยเพียงใดจึงจะเป็นภาพยนตร์ระดับ 1 ดาว 2 ดาว 3 ดาว และ 4 ดาว (หรืออาจจะมากกว่านั้น)

แต่เนื่องจากในข้อเขียน มิได้มีการบ่งบอกถึงมาตรฐานหรือกฎเกณฑ์ในการให้ดาว และในบทวิจารณ์ภาพยนตร์เรื่องอื่น ๆ ก็มิได้มีเช่นกัน ซึ่งถ้าหากมีก็อาจจะช่วยให้ผู้อ่านได้เข้าใจและตีความหมายได้ตรงตามความหมายที่นักวิจารณ์ได้สร้างขึ้น ดังนั้นเมื่อไม่มีกรอบในการให้ความหมาย ดังนั้นผู้อ่านก็จำต้องตีความหมายที่สุทธากรได้สร้างขึ้น โดยยึดถือเอาประสบการณ์ของตัวเองเป็นที่ตั้ง

เป็นไปได้อย่างมากทีเดียวว่าประสบการณ์ของผู้อ่านแต่ละคนนั้น แตกต่างกัน รวมทั้งประสบการณ์ในการรับรู้ในเรื่องการให้ดาว ในการให้ดาวภาพยนตร์นั้น มีการปฏิบัติกันอย่างสม่ำเสมอในการวิจารณ์ภาพยนตร์ทั้งในหนังสือพิมพ์และนิตยสาร ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ ถึงแม้การให้ดาวจะเป็นสิ่งที่เหมาะสำหรับการแนะนำภาพยนตร์ (Review) เป็นระบบความหมายที่สร้างขึ้นมาสำหรับบทวิจารณ์หรือบทแนะนำที่มีพื้นที่ที่จำกัด แต่อย่างใดก็ตาม ก็มีบทวิจารณ์

ภาพยนตร์หลายเรื่องในนิตยสารหลายชื่อฉบับทั้งภาษาไทย และภาษาต่างประเทศ ที่นิยมการให้ดาวเป็นการสรุปความคิดในการประเมินคุณค่า ถึงแม้ว่าจะได้กล่าวถึงภาพยนตร์เรื่องนั้นในเชิงวิเคราะห์อย่างละเอียดลึกซึ้งแล้วก็ตาม

ดังนั้นการที่สุทธากร ประเมินคุณค่าภาพยนตร์เรื่อง "ครั้งเดียวก็เกินพอ" ว่าเป็นภาพยนตร์ ** 1/2 ( 2 ดาวครึ่ง ) นั้น ที่ผู้อ่านตีความได้เป็นความหมายต่าง ๆ นานา อาทิ "เป็นภาพยนตร์มีคุณค่าในระดับที่พอใช้", "เป็นภาพยนตร์ที่เกือบจะดี", เป็นภาพยนตร์ที่เกือบจะแย่" และ "เป็นภาพยนตร์ที่กึ่งดีกึ่งแย่"

ในกรณีการสรุปผลการประเมินคุณค่าของสนานจิตต์ บางสพาน ถึงแม้จะไม่ได้มีการให้ดาว แต่ก็สามารถนำมาศึกษาวิเคราะห์ได้ในระดับเดียวกัน

การที่สนานจิตต์ สรุปผลการประเมินคุณค่าภาพยนตร์เรื่อง "ครั้งเดียวก็เกินพอ" ว่าเป็นภาพยนตร์ "สรุปโดยรวมนี่ ดีครับ" อาจจะดูเหมือนว่าสนานจิตต์ ปิดกั้นการเข้ามาร่วมสร้างความหมายของคนอ่านคือต้องมีการสรุปผลแห่งการประเมินคุณค่าในลักษณะรวบยอด แต่ถ้าหากนำข้อความในประโยคต่อมามาพิจารณาก็จะเห็นได้ว่า สนานจิตต์ได้สร้างความหมายในลักษณะที่ "เปิด" ให้ผู้อ่านเข้ามามีส่วนร่วมในการสร้างความหมาย ด้วยเหมือนกัน ประโยคต่อมาที่สนานจิตต์นำเข้ามาต่อท้าย ข้อความว่า "สรุปโดยรวมนี่ ดีครับ" ก็คือ "หากจะเทียบน่าไปเสียเงินให้มากกว่า หนังสุดห่วยแห่งปีอย่าง ฮู แดท เกิร์ล"

เมื่อนำประโยคมารวมกันก็จะได้เป็น "สรุปโดยรวมนี่ ดีครับ หากจะเทียบน่าไปเสียเงินให้มากกว่า หนังสุดห่วยแห่งปีอย่าง ฮู แดท เกิร์ล" จะเห็นได้ว่า สนานจิตต์ได้สร้างความหมายไว้หลายระดับ โดยอาจวิเคราะห์และแยกแยะความหมายจากข้อความดังกล่าวได้ดังนี้

1. ภาพยนตร์เรื่อง "ครั้งเดียวก็เกินพอ" เป็นภาพยนตร์ที่ดี

2. ภาพยนตร์เรื่อง "ครั้งเดียวก็เกินพอ" เป็นภาพยนตร์ที่ดีกว่าภาพยนตร์เรื่อง "ฮู แดท เกิร์ล"

3. หากจะชมภาพยนตร์ ควรเลือกชมภาพยนตร์เรื่อง "ครั้งเดียวก็เกินพอ" แทนที่จะชมภาพยนตร์เรื่อง "ฮู แดท เกิร์ล"

4. ผู้อ่านน่าจะไปชมภาพยนตร์เรื่อง "ครั้งเดียวก็เกินพอ"

จะเห็นได้ว่าสนานจิตต์ ได้สร้างความหมายเอาไว้หลายอย่าง และผู้อ่านก็มีสิทธิที่จะเข้าไปมีส่วนร่วมในการตีความหมายนั้น ซึ่งอาจจะตรงหรือไม่ตรงกับความหมายที่สนานจิตต์สร้างไว้ก็ได้ นอกจากนั้นแล้วในความหมายข้อที่ 4 จะเห็นได้ว่าเป็นความหมายที่มีลักษณะการชักจูงใจเป็นลักษณะของการสื่อสารโน้มน้าวใจ เพื่อให้ผู้อ่านในฐานะผู้รับสารได้กระทำการตัดสินใจอย่างใดอย่างหนึ่งจากความหมายที่ตีความได้ ลักษณะการสร้างความหมายในเชิงชักจูงใจ เช่นนี้นับเป็นลักษณะเด่นประการหนึ่งในงานเขียนวิจารณ์ภาพยนตร์ของสนานจิตต์ บางสพาน ซึ่งรายละเอียดก็ได้กล่าวไปแล้วในบทที่ 5 ซึ่งว่าด้วยบทบาทหน้าที่ของสนานจิตต์ บางสพาน

ในการเขียนวิจารณ์ภาพยนตร์เพื่อสื่อความหมายไปยังผู้อ่าน ถือว่าเป็นกระบวนการสร้างกรอบความหมาย ตามที่ผู้ที่เขียนวิจารณ์ต้องการให้ผู้อ่านได้รับรู้และตีความหมายนั้น ในการเขียนวิจารณ์จำเป็นต้องมีวิธีการที่จะทำให้การสร้างความหมายเป็นไปอย่างสมบูรณ์ นั่นคือการกำหนดให้ผู้อ่านอยู่ในตำแหน่งใดตำแหน่งหนึ่ง เพื่อที่จะทำให้เกิดการสร้างความหมายที่ตรงกันในกรณีของสุทธากร ดูเหมือนจะมีการสร้างกรอบแห่งความหมายที่ค่อนข้างจะมองเห็นและพอที่จะเอามาเป็นตัวอย่างในการวิเคราะห์ได้ โดยจะเลือกวิเคราะห์ในส่วนของการทำบทบาทหน้าที่ในการชี้แนะแนวทางให้กับผู้สร้างภาพยนตร์ ดังจะยกข้อความตอนหนึ่งมาทำการวิเคราะห์ข้อความดังกล่าวก็คือ

> แต่หนังที่มีพล็อตและสาระระดับ "ครั้งเดียวก็เกินพอ" เป็นหนังที่คนทำควรตะล่อมให้คนดูคล้อยตาม ไม่ใช่ทิ้งอะไรไว้ให้นิดหน่อยแล้วปล่อยให้คิดกันไปเอง ซึ่งก็คือการวางปมแล้วไม่คลายเป็นลักษณะหนึ่ง มีวิธีการตั้งมากมายที่จะช่วยตะล่อมได้ อย่างใน Lethal Weapon เราไม่ได้รู้จากคำบอกเล่าเท่านั้นว่า เมลกิ๊บสันเป็นคนอย่างไร แต่มีฉากเสริมและบ่งชี้อยู่หลาย ๆ ฉาก ซึ่งไม่แตกออกจากเค้าโครงเรื่อง อย่างฉากที่เมลนั่งอยู่คนเดียวในความมืด เอารูปเมียขึ้นมาดูแล้วก็เอาปืนจ่อปากทำท่าจะยิงตัวเอง ก็เป็นฉากที่ช่วยอธิบายสภาวะทางจิตใจของเขาได้ และดูน่าตื่นเต้นดีด้วย กับบทของลิขิต มานพก็น่าจะใส่อะไรในลักษณะนั้นลงไปได้บ้าง อาจจะเป็นฉาก

เกี่ยวกับการทำงานในฐานะนักข่าวของเขา หรือฉากส่วนตัว สภาพในห้องพัก ฯลฯ (สุทธากร สันติธวัช, 2531: 47)

ก่อนที่จะอธิบายในเรื่องการสร้างความหมาย ใคร่จะขอกล่าวถึงผู้อ่านบทวิจารณ์ภาพยนตร์เรื่องนี้เสียก่อน จะเห็นว่าผู้อ่านบทวิจารณ์ภาพยนตร์เรื่องนี้แบ่งเป็น 2 ฝ่าย ได้แก่

1. ผู้อ่านบทวิจารณ์ภาพยนตร์ ซึ่งเป็นผู้อ่านโดยทั่วไป
2. ผู้อ่านที่เป็นผู้กำกับภาพยนตร์เรื่องนี้ คือ มานพ อุดมเดช

ในการสื่อสารและการสร้างความในข้อความข้างต้น สุทธากรได้วางตำแหน่งของผู้อ่านทั้ง 2 ฝ่าย เอาไว้ ดังนี้

1. ผู้อ่านทั่วไป
   - เป็นผู้ที่ดูภาพยนตร์เรื่อง "ครั้งเดียวก็เกินพอ" มาแล้ว
   - เป็นผู้ที่จดจำรายละเอียดในภาพยนตร์ที่ดูมาเป็นอย่างดี
   - เป็นผู้ที่เคยดูภาพยนตร์เรื่อง "Lethal Weapon" มาแล้ว
   - เป็นผู้ที่จดจำรายละเอียดในภาพยนตร์เรื่อง Lethal Leapon ได้เป็นอย่างดี (และรู้จักเมล กิ๊บสันและจำได้ว่าเขาแสดงเป็นใคร)

จะเห็นได้ถ้าหากผู้อ่านไม่ได้อยู่ในตำแหน่งทั้ง 4 ประการตามที่ได้แยกแยะ เช่น ไม่ได้ดูภาพยนตร์เรื่อง "ครั้งเดียวก็เกินพอ" หรือดูแล้วจำไม่ได้ หรือไม่ได้ดูภาพยนตร์เรื่อง "Lethal Weapon หรือดูแล้วจดจำอะไรไม่ได้ หรือไม่รู้จัก เมล กิ๊บสัน ไม่ว่าจะขาดในตำแหน่งใดตำแหน่งหนึ่งโอกาสที่จะมีการสร้างความหมายที่ไม่ตรงกันก็จะมีอยู่มาก และถ้าหากมีการสร้างความหมายที่ไม่ตรงกัน แล้ว การสื่อสารทางความคิดที่สุทธากรได้ตั้งจุดมุ่งหมายเอาไว้ก็อาจจะเป็นการสื่อสารที่ล้มเหลวโดยสิ้นเชิง

2. ผู้อ่านที่เป็นผู้กำกับภาพยนตร์เรื่อง "ครั้งเดียวก็เกินพอ" คือ มานพ อุดมเดช สุทธากร สันติธวัช ได้วางตำแหน่งของ มานพ อุดมเดช เอาไว้ ดังนี้

- มานพ อุดมเดช ต้องเคยดูภาพยนตร์เรื่อง Lethal Weapon
- มานพ อุดมเดช ต้องจดจำรายละเอียดในภาพยนตร์เรื่องดังกล่าวได้อย่างแม่นยำ

หากว่ามานพ อุดมเดช มิได้ดูภาพยนตร์เรื่อง Lethal Weapon หรือเคยดูแต่จำไม่ได้ โดยเฉพาะฉากที่สุทธากรยกมา ก็เป็นไปได้ว่าความหมายที่สุทธากรได้สร้างขึ้นนั้นไม่ตรงกับความหมายที่ มานพ มีอยู่และการทำหน้าที่การสื่อสารเพื่อการชี้แนะแนวทางก็อาจจะล้มเหลวเนื่องจากผู้รับสารคือ มานพไม่ได้อยู่ในตำแหน่งที่สุทธากรได้วางเอาไว้

แต่ถ้าในกรณีที่ มานพ อยู่ในตำแหน่งที่วางเอาไว้ (นอกเหนือจากที่ต้องเคยดู ภาพยนตร์ที่ตนเองเป็นผู้กำกับ) ทั้ง 2 ตำแหน่ง ก็จะทำให้เกิดการสร้างความหมายที่ตรงกันและการสื่อสารก็จะสัมฤทธิ์ผล เมื่อการสื่อสารสัมฤทธิ์ผลในกรณีของมานพ นั้นยังมีผลสืบเนื่องที่แตกต่างไปจากผู้อ่านโดยทั่วไป กล่าวคือ ผู้อ่านโดยทั่วไปจะได้รับทราบความคิดของสุทธากร ในการชี้ให้เห็นถึงจุดบกพร่องโดยยกเอาภาพยนตร์อีกเรื่องมาเป็นตัวเปรียบเทียบ แต่มานพยังได้รับสารที่มีนัยนอกเหนือไปจากนั้นอีก

นอกจากมานพ จะได้รับการชี้ให้เห็นถึงข้อบกพร่องในงานกำกับของตนโดยการเทียบเคียงกับภาพยนตร์เรื่องอื่นแล้ว ความหมายอีกประการซึ่งซ่อนอยู่ก็คือ "หากมานพจะกำกับภาพยนตร์เรื่องต่อไปก็ควรที่จะหาเหตุผลมาเพื่อทำให้คนดูคล้อยตาม มิใช่ทิ้งอะไรไว้ให้เพียงเล็กน้อย แล้วปล่อยให้คนดูไปคิดกันเอาเอง และในการกำกับภาพยนตร์เรื่องลำดับต่อไป มานพก็ควรจะคลายปมที่วางเอาไว้ด้วย"

หากมานพ อุดมเดช สามารถตีความหมายจากข้อความที่สุทธากรสร้างเอาไว้เช่นนี้แล้ว ก็จะถือได้ว่า การสื่อสารระหว่างสุทธากรกับผู้อ่านคือ มานพ เป็นไปอย่างมีประสิทธิภาพ และสรุปได้ว่าสุทธากรได้บรรลุบทบาทหน้าที่ในการชี้แนะแนวทางให้กับผู้สร้างภาพยนตร์ (ในกรณีนี้คือ มานพ อุดมเดช) โดยสมบูรณ์

กล่าวโดยสรุปแล้ว จากการวิเคราะห์บทวิจารณ์ภาพยนตร์เรื่อง "ครั้งเดียวก็เกินพอ" จะเห็นได้ว่า ในการสร้างบทวิจารณ์ภาพยนตร์นั้นได้ผ่านกระบวนการสื่อสารที่มากมายและซับซ้อน นักวิจารณ์ซึ่งเป็นผู้เขียนบทวิจารณ์จะต้องวางตำแหน่งของผู้อ่านให้อยู่ ณ ตำแหน่งใดตำแหน่งหนึ่งเพื่อให้เกิดการสร้างความหมายที่ตรงกัน ซึ่งเมื่อเป็นไปเช่นนั้น การสื่อสารระหว่างนักวิจารณ์คือ ผู้เขียนบทวิจารณ์กับผู้อ่านก็จะเป็นไปโดยบรรลุซึ่งวัตถุประสงค์ และนักวิจารณ์ภาพยนตร์ก็จะสามารถดำรงบทบาทหน้าที่ของตนได้อย่างสมบูรณ์

**สำนวนภาษาและลีลาการเขียนวิจารณ์ภาพยนตร์ของสนานจิตต์ บางสพาน กับสุทธากร สันติธวัช**

ถึงแม้จะเป็นที่ยอมรับกันในหมู่ผู้เขียนวิจารณ์ภาพยนตร์ ว่าหัวใจของการวิจารณ์ คือการแสดงความคิด ความคิดเห็นของนักวิจารณ์เป็นสิ่งที่พึงให้ความสำคัญเป็นอันดับแรกเสมอ ส่วนเรื่องของสำนวนภาษา ลีลาการเขียน หรือการใช้วาทวิทยาในเชิงวรรณศิลป์นั้นเป็นสิ่งที่สำคัญรองลงไป

อย่างไรก็ตาม ภาษาและลีลาการเขียนก็ถือได้ว่าเป็นสิ่งที่ควรจะนำมาพิจารณาในฐานะที่นอกจากจะเป็นเครื่องมือในการถ่ายทอดความคิด แล้วยังมีความสำคัญอีกหลายประการ อาทิ ภาษาและลีลาการเขียนมีผลต่อการติดตามและการได้รับความพึงพอใจของคนอ่าน และภาษามีส่วนสนับสนุน และบั่นทอนการทำหน้าที่ในบางหน้าที่ของนักวิจารณ์ภาพยนตร์ โดยเฉพาะหน้าที่ในการชี้แนะแนวทางแก่ผู้สร้างภาพยนตร์

การศึกษาถึงสำนวนภาษาและลีลาการเขียนวิจารณ์ภาพยนตร์ ของสนานจิตต์ บางสพาน กับสุทธากร สันติธวัช เป็นการศึกษาเปรียบเทียบถึงสำนวนภาษาและลีลาการเขียนที่นักวิจารณ์ทั้งสองใช้เป็นเครื่องมือในการแสดงความคิดในการวิจารณ์ภาพยนตร์ไทย ตลอดช่วงที่เขียนวิจารณ์อันเป็นช่วงที่นำมาศึกษาทั้งหมด การศึกษาเรื่องนี้แบ่งออกได้เป็น 3 ส่วน ได้แก่

1. สำนวน ภาษาและลีลาการเขียนของสนานจิตต์ บางสพาน กับสุทธากร สันติธวัช

2. บุคลิกภาพของนักวิจารณ์ทั้งสองและความสัมพันธ์ระหว่างบุคลิกภาพกับการใช้ภาษาและลีลาการเขียน

3. การใช้ภาษาในการเขียนกับผลกระทบต่อการดำรงบทบาทหน้าที่นักวิจารณ์ภาพยนตร์ไทย

<u>สำนวนภาษาและลีลาการเขียนวิจารณ์ภาพยนตร์ของสนานจิตต์ บางสพาน กับสุทธากร สันติธวัช</u>

สำนวนภาษาและลีลาการเขียนของสนานจิตต์ บางสพาน มีลักษณะเด่นชัดดังนี้คือ

1. ใช้ภาษาที่เร้าอารมณ์ มีลักษณะของการสนทนากับผู้อ่านโดยวางตำแหน่งผู้อ่านในฐานะเป็นผู้รับฟังหรือร่วมในการสนทนา ทำให้มีลักษณะเป็นกันเองอยู่ค่อนข้างมาก สนานจิตต์ มักจะใช้ภาษาพูดที่ใช้ในชีวิตประจำวันมาใส่ในบทวิจารณ์อยู่เสมอ และหลายครั้งที่เป็นถ้อยคำอันไม่สุภาพนักหรือเป็นภาษาตามสมัยนิยม ตัวอย่างเช่น การเขียนวิจารณ์ภาพยนตร์เรื่อง "พลอยทะเล"

> ที่งงตายห่าก็คือ ความแตกต่างระหว่างเกาะระย้ากับแหลมสิงห์ มันแยกไม่ค่อยจะออกวะ ถ้าไม่เพราะคำพูดเอ็งกับคำพูดของอีกระถินที่เอ่ยถึงบ้านนายแล้ว ก็เป็นอันไม่รู้หรอกวะว่าตอนนี้เอ็งกำลังจ้อกันอยู่ที่ไหน (สนานจิตต์ บางสพาน, 2530: 42)

อีกตัวอย่างหนึ่งคือการวิจารณ์ภาพยนตร์เรื่อง "สำเริง"

> ยิ่งพวกที่บ้ารงเรียนสาธิต หรือเสียเงินหมาแดกเป็นแสน ๆ เพื่อจะเข้ารงเรียนมีชื่อ ยิ่งน่าจะเอาให้ลูกดู เพื่อที่เด็ก ๆ เขาจะได้รับรู้ว่ายังมีเพื่อนร่วมวัยของเขาที่ทุกข์ยาก และต้องประสบชะตากรรมอยู่ในสังคมนี้อีกมาก ส่วนผู้ใหญ่หัวหงอกทั้งหลาย อย่าให้พูดอะไรอีกเลยครับ... เบื่อ
>
> (สนานจิตต์ บางสพาน, 2532: 49)

2. การเขียนมักจะปรากฏการเปิดเผยข้อมูล และเรื่องส่วนตัวอยู่เสมอ รวมทั้งทัศนคติ โลกทัศน์ และชีวทัศน์ ตัวอย่างเช่น การวิจารณ์ภาพยนตร์เรื่อง "สาเริง" และ "หลังคาแดง"

> ทั้งหมด 3 เรื่องที่เอ่ยมานั้น เมื่อครั้งกระโน้นผมได้ดูทั้งหมดนั่นแหละ แต่เป็นการดูในแบบลับ ๆ หรือเป็นการภายใน ขอโทษใช้เครื่องมือและสถานที่ของทางราชการด้วย
>
> (สนานจิตต์ บางสพาน, 2532: 48)

ภาพยนตร์ 3 เรื่องที่สนานจิตต์ อ้างถึงก็คือ ภาพยนตร์เรื่อง "ทองปาน" "ประชาชนนอก" และ "หัวลำโพง" ซึ่งเป็นภาพยนตร์ตีแผ่สภาพความเป็นจริงในสังคมไทยและเป็นภาพยนตร์ที่ห้ามฉายในประเทศ นอกจากจะเป็นการเปิดเผยสิทธิพิเศษของตนในฐานะผู้ที่ได้ดูภาพยนตร์ "ต้องห้าม" แล้วยังมีการเหน็บแหนมไปยังองค์กรของรัฐอีกด้วย ตัวอย่างนี้เป็นการแสดงถึงลักษณะการเขียนในทำนอง "เปิดเผย" ของสนานจิตต์ อย่างเด่นชัด อีกตัวอย่างก็คือ

> ผมเพิ่งได้ดูหลังคาแดง เอาอาทิตย์สุดท้าย ก่อนหนังจะออกจากโรง ก็เรียกว่ารอจนตลาดวายนั่นแหละครับ... ก่อนหน้าจะไปดูหนังเรื่องนี้มีโอกาสคุยกับพี่อาจินต์ ปัญจพรรค์ บก.ฟ้าเมืองไทย คุณพี่แกถามคำถามผมคำโตเลยว่า "ถามจริง ๆ เถอะวะ ตอนนี้เอ็งมีความสุขไหม" เล่นเอาผะจังงังไปเลย ไม่รู้จะตอบยังไงก็เลยตอบไปว่า ก็คงคล้ายกับอาการเบื่อ ๆ อยาก ๆ นั่นแหละ ชีวิตจะไปเอาอะไรกับมันนักหนา สุขมั่งทุกข์มั่งไปตามประสา แกบอกว่า "ตอบจริง ๆ ซิโว้ย "ผมก็เลยบอกว่า ก็ดีนะ ได้พ้นจากงานประจำระบบเก้าโมงเช้าห้าโมงเย็น ตอกบัตร และแต่งเครื่องแบบ ซึ่งผมมักทำไม่ค่อยได้ แต่ตอนหลังนายจ้างเขาเอาจริงมันก็เลยอึดอัด ก็อยู่มาสิบปีไม่เคยทำก็เลยไม่รู้จะอยู่แม่งไปทำไม
>
> (สนานจิตต์ บางสพาน, 2530: 42)

ตัวอย่างใจความตอนหนึ่งในบทวิจารณ์ภาพยนตร์เรื่องหลังคาแดง แสดงให้เห็นว่าสนานจิตต์ จงใจจะเปิดเผยถึงทัศนะที่เป็นลบต่อการทำงานตามระบบ รวมถึงเปิดเผยความสัมพันธ์ระหว่างเขากับอาจินต์ ปัญจพรรค์ รวมทั้งสภาพความเป็นไปในชีวิตของตนในช่วงเวลาดังกล่าว

3. การเขียนของสนานจิตต์ มักจะแสดงความคิดเห็นที่รุนแรงในลักษณะที่ไม่เกรงอกเกรงใจ หรือไม่ถนอมน้ำใจ ผู้ที่ถูกวิจารณ์ (คือผู้สร้างภาพยนตร์) อาทิ การวิจารณ์เรื่อง "พลอยทะเล"

> จะบอกยังไงดีหละ เอาง้ำก็แล้วกัน ไง ๆ หนังก็ขายสายได้แล้ว ทุนก็คืนแล้ว ขึ้นอยู่กับว่าจะได้กำไรมากหรือน้อย เรื่องทฤษฎีว่าจะขายอะไรและขายให้ใครของเชิดไชยภาพยนตร์ ก็น่าจะรู้ผลออกมาแล้วในกรุงเทพฯ นะได้เท่าไหร่ ก็ไม่รู้นะ ถ้าเรื่องที่เมืองคานส์เขาเชิญมานั้น ตอบปฏิเสธเขาได้ก็ปฏิเสธเขาไปเสียเถิด หนังมันไม่ถึงระดับที่จะไปเมืองคานส์นะ ถ้าจะเทียบกับงานของตัวเองไม่ต้องไปเทียบกับงานของคนอื่น มันแย่กว่า แผลเก่าเพื่อนแพง หรือแม้กระทั่งหนังไม่ได้สตางค์อย่าง เลือดสุพรรณเยอะ
>
> (สนานจิตต์ บางสพาน, 2530: 43)

สำหรับสำนวนภาษาและลีลาการเขียนของสุทธากร สันติธวัช มีลักษณะเด่นชัดดังนี้

1. ใช้ภาษาที่ถึงแม้จะไม่เป็นทางการแต่ก็ยังมีลักษณะเคร่งเครียดกว่า แม้อาจจะใช้ภาษาพูดหรือถ้อยคำตามสมัยนิยมอยู่บ้างแต่ก็ไม่ถึงกับเด่นชัด นอกจากนั้นก็ไม่ปรากฏว่ามีคำสบถหรือคำไม่สุภาพในบทวิจารณ์ของเขาเลย แม้แต่น้อย ตัวอย่างที่อยากจะแสดงให้เห็นถึงการเขียนของสุทธากร ก็คือ การวิจารณ์ภาพยนตร์เรื่อง "พลอยทะเล"

> เท่านั้นไม่พอ ฉากต่อมาคนดูก็ได้เห็นอีกระถินวิ่งร่ำถือกล่องพลอยไปหาไอ้รุ่งอย่างดีอกดีใจเพื่อที่หน้าจะได้ถอดสี เมื่อเปิดกล่องดูแล้วพบว่าพลอยในนั้นอันตรธานไปเสียแล้ว แน่นอน มันให้อารมณ์ชัดเจนมีสีสันกว่าที่จะให้อีกระถิน

เดินเชื่อง ๆ ไปบอกไอ้รุ่งว่ามันหาพลอยไม่เจอ แต่มันก็ช่างน่าหัวเราะในความบ้องตื้นผิดมนุษย์มนาของอีกระถิน วิธีที่จะรักษาไว้ได้ทั้งอารมณ์ และเหตุผลนั้นมีแน่ ผมเชื่อว่ามันไม่เกินกว่าสติปัญญาของคนเขียนบท หากมัวแต่คิดว่าหลุดแค่นี้คนดูไม่ถือสา หนังไทยของเราก็ไปไม่ถึงไหน

(สุทธากร สันติธวัช, 2530: 32)

2. การเขียนมักจะไม่เปิดเผยเรื่องราวส่วนตัว หรือข้อมูลอื่น ๆ มากกว่าเรื่องเกี่ยวกับภาพยนตร์ที่เขียนวิจารณ์ แต่บางครั้งสุทธากร หยิบยกเอาเหตุการณ์ที่เขาพบพานในชีวิตประจำวันมาเขียนถึงในบทวิจารณ์ เช่น ในการวิจารณ์เรื่อง "แม่เบี้ย"

กรุงเทพฯ ทุกวันนี้ดูจะมีเวลาที่รถไม่ติดเหลืออยู่น้อยเต็มที ตอนสาย ๆ ใกล้เที่ยงแถวประตูน้ำ ขบวนรถยังค่อย ๆ ขยับทีละนิดเหมือนไม่เต็มใจ อากาศร้อน ยั่วให้อยากบ้า และอิจฉาคนขี่มอเตอร์ไซด์... มอเตอร์ไซด์บางคันก็มีอะไรที่น่ารัก ๆ อย่างคันหนึ่งที่เจ้าของเขาติดสติ๊กเกอร์ไว้หราเหนือดวงไฟหน้ารถ ข้อความในสติ๊กเกอร์สั้นแต่เฉียบขาด "เมียดุ!" ผมนึกถึงความตั้งใจของเขาแล้วขำ ไม่ว่าจะตั้งใจเตือน (อย่ามายุ่งกับผมเลย เมียผมมันเหลือร้าย) หรือตั้งใจท้าทาย (ผมหล่อนะ เมียผมหวงขาดใจเลยคุณ) นี่คือแง่มุมเบา ๆ ของความรู้สึกถูกครอบครอง

(สุทธากร สันติธวัช, 2532: 71)

ตัวอย่างข้างต้นแสดงถึงการเล่าเรื่องส่วนตัวบางอย่างและแสดงทัศนะบางเรื่อง แต่ก็มิได้เป็นการเปิดเผยมากมายเหมือนอย่างที่สนานจิตต์ ชอบปฏิบัติ นอกจากนั้นข้อความดังกล่าว ยังมิใช่ความจงใจที่จะเปิดเผย หากแต่เป็นเพียงวิธีการชักนำผู้อ่านเข้าสู่ข้อเขียนด้วยวิธีที่น่าสนใจ วิธีหนึ่ง เท่านั้น

3. ข้อเขียนของสุทธากร มักจะออกมาในทำนอง ตำหนิด้วยความนุ่มนวล แสดงถึงการประนีประนอมและการถนอมน้ำใจ เช่น การวิจารณ์เรื่อง "พลอยทะเล

ผมยังเห็นว่า "พลอยทะเล" น่าจะเป็นหนังระดับดีมากได้เรื่องหนึ่ง ถ้าหากตัดตอนที่เยิ่นเย้อทิ้งเสียบ้าง และถ่ายซ่อมหลาย ๆ ฉากที่ "หลุด" เสียใหม่ ให้หนังมีความกระชับ กลมกลืนและสมเหตุสมผล หลาย ๆส่วนของหนังเช่น ฉาก, โลเกชั่น และการแสดง (ตามขอบเขตที่บทอำนวย) เข้าขั้นดีและดีมากอยู่แล้ว มันเพียงแต่จมอยู่ในความเลอะเลือนของโครงสร้าง เห็นของดีเพียงวับ ๆ แวม ๆ อย่างนี้อารมณ์มันค้างนะ (สุทธากร สันติธวัช 2530: 33)

หากสรุปสำนวนภาษาและลีลาการเขียนวิจารณ์ของสนานจิตต์ บางสพานกับสุทธากร สันติธวัช ก็จะได้ดังต่อไปนี้

| สนานจิตต์ บางสพาน | สุทธากร สันติธวัช |
|---|---|
| ใช้ภาษาเร้าอารมณ์ ใช้ภาษาเหมือนสนทนากับเพื่อนสนิท บางครั้งใช้คำไม่สุภาพหรือคำถามสมัยนิยม และคำสบถ | ใช้ภาษาที่เป็นภาษาเขียน แต่บางครั้งก็ใช้ภาษาพูด หรือภาษาตามสมัยนิยม แต่น้อยครั้ง และไม่เคยใช้ภาษาหรือถ้อยคำที่ไม่สุภาพ |
| เปิดเผยข้อมูลค่อนข้างมากทั้งที่เกี่ยวกับภาพยนตร์ที่เขียนวิจารณ์ มักกล่าวถึงเรื่องส่วนตัว ตลอดจนทัศนคติ โลกทัศน์และชีวทัศน์ของตนอยู่เสมอ | เปิดเผยข้อมูลเฉพาะที่เกี่ยวกับภาพยนตร์ที่เขียนวิจารณ์ และไม่พูดถึงเรื่องส่วนตัว |
| แสดงความเห็นอย่างรุนแรงและปราศจากการถนอมน้ำใจ | แสดงความเห็นอย่างนุ่มนวล และมักจะถนอมน้ำใจหรือให้กำลังใจอยู่ บ่อยครั้ง |

**สานวนภาษาและลีลาการเขียนกับบุคลิกภาพ**

ความแตกต่างในด้านสานวนภาษาและลีลาการเขียนวิจารณ์ของนักวิจารณ์ทั้งสองนอกจากจะเป็นผลมาจาก พื้นฐานทางความคิดและแนวทางในการวิจารณ์ สิ่งหนึ่งที่สัมพันธ์กับการเขียนวิจารณ์อย่างเห็นได้ชัดคือ บุคลิกภาพ ซึ่งจากการสังเกต นักวิจารณ์ทั้งคู่มีบุคลิกภาพโดยรวมที่แตกต่างกันและบุคลิกภาพก็ได้สะท้อนออกมาในงานเขียนทาให้งานเขียนที่ออกมามีลีลาและภาษาที่แตกต่างกัน ดังจะแสดงให้เห็นอย่างเด่นชัดยิ่งขึ้นดังนี้

| สนานจิตต์ บางสพาน | |
|---|---|
| บุคลิกภาพ | ภาษาและลีลาการเขียน |
| พูดเสียงดัง สอดแทรกถ้อยคาไม่สุภาพและคาสบถ และมักจะยิ้มหรือหัวเราะอยู่เสมอ | ใช้ภาษาเหมือนกับที่ใช้พูดคุยในชีวิตประจาวัน |
| ชอบพูดคุย คุยสนุก มักหยิบเอาเรื่องราวต่าง ๆ มาประกอบการพูดคุย ซึ่งบางครั้งก็เป็นเรื่องที่รู้กันในวงใน (เช่น เรื่องราวของผู้มีอิทธิพลในวงการบันเทิงบางคน) | เปิดเผยข้อมูลค่อนข้างมาก |
| แสดงความเห็นต่อความเป็นไปของสังคมอย่างรุนแรงและตรงไปตรงมา | แสดงความเห็นในบทวิจารณ์อย่างรุนแรง |

สุทธากร สันติธวัช

| บุคลิกภาพ | ภาษาและลีลาการเขียน |
|---|---|
| พูดเสียงนุ่มนวล ไม่ค่อยยิ้มหรือหัวเราะ ไม่กล่าวคำสบถ มีลักษณะที่เคร่งเครียดและจริงจัง | มักใช้ภาษาเป็นภาษาเขียน แต่มีความเป็นกันเอง (มากกว่าบุคลิกภาพ) |
| ไม่ชอบพูดคุย (อาจจะคุยบ้างแต่น้อยกว่าสนานจิตต์มาก) | ไม่เปิดเผยข้อมูลหรือเรื่องราวนอกเหนือจากที่เกี่ยวกับภาพยนต์ที่เขียนวิจารณ์ |
| อาจจะแสดงความเห็นต่อความเป็นไปในสังคมบ้าง แต่ไม่แสดงออกอย่างรุนแรง | แสดงความเห็นอย่างถนอมน้ำใจและด้วยท่าทีที่เป็นมิตรมากกว่าสนานจิตต์ |

**การใช้ภาษาและลีลาการเขียนกับการดำรงบทบาทหน้าที่นักวิจารณ์ภาพยนตร์ไทย**

ดังที่ได้กล่าวไปในบทที่ 2 ว่าความสัมพันธ์ระหว่างนักวิจารณ์กับผู้สร้างภาพยนตร์ (หรือผู้สร้างสารในรูปแบบอื่น ๆ เช่น ดนตรี ละคร ฯลฯ) มีลักษณะเป็นไปในแบบที่เรียกว่า Love-hate Affair กล่าวคือผู้สร้างภาพยนตร์ จะชอบนักวิจารณ์ (love) เนื่องจากนักวิจารณ์หยิบงานของตนมาเขียนถึงซึ่งทำให้งานเรื่องนั้น ๆ เป็นที่รู้จัก แต่ในขณะเดียวกันก็จะไม่ชอบ (hate) นักวิจารณ์เท่าใดนัก เนื่องจากนักวิจารณ์มักจะตำหนิติเตียนงานของตนเป็นปกติวิสัย ผู้สร้างภาพยนต์มักคิดว่านักวิจารณ์เป็นผู้ที่มีอคติและยากที่จะสนองความพอใจ กล่าวโดยสรุปก็คือ นักวิจารณ์กับผู้สร้างภาพยนตร์ มีความสัมพันธ์กันในแบบ Love-hate Affair เพราะผู้สร้างต้องพึ่งพานักวิจารณ์ (ความสัมพันธ์ในส่วน love) แต่มักไม่พอใจนักวิจารณ์เนื่องจากนักวิจารณ์ชอบตำหนิงานของตน (ความสัมพันธ์ในส่วน hate)

ในกรณีของสนานจิตต์ บางสพานกับสุทธากร สันติธวัช ซึ่งดำรงบทบาทหน้าที่เป็นนักวิจารณ์ภาพยนตร์ไทย ต่างก็มีความสัมพันธ์กับผู้สร้างภาพยนตร์ในแบบ Love-hate Affair เช่นเดียวกัน แต่ด้วยบุคลิกภาพและการใช้ภาษาตลอดจนลีลาการเขียนที่แตกต่างกันทำให้ ลักษณะของความสัมพันธ์มีทิศทางที่แตกต่างกันออกไป

บุคลิกภาพ สำนวนภาษาและลีลาการเขียนของสนานจิตต์ บางสพาน มีส่วนอย่างมากที่จะทำให้ ความสัมพันธ์แบบ love-hate เอนเอียงไปในทาง hate มากกว่า เพราะสนานจิตต์ตำหนิงานของผู้สร้างภาพยนตร์ด้วยท่าทีและภาษาที่รุนแรง ผู้สร้างภาพยนตร์อาจชอบและพอใจที่สนานจิตต์ เขียนวิจารณ์งานของตน (love) แต่เมื่อถูกตำหนิอย่างรุนแรง ความสัมพันธ์จึงเอนเอียงไปในทางลบ ตามปกติที่ต้องมีความรู้สึก hate อยู่แล้วจึงมีมากขึ้น ลักษณะที่เอนเอียงไปในทาง hate เช่นนี้ ทำให้สนานจิตต์ ดำรงหน้าที่นักวิจารณ์ได้ไม่ราบรื่นนัก ผู้สร้างมักจะมองว่า สนานจิตต์ นั้นจ้องโจมตี ภาพยนตร์ไทยในแบบที่เรียกกันว่า "ฟันลูกเดียว" เป็นไปได้ว่า ความสัมพันธ์แบบ love-hate (ที่เน้นในด้าน hate) น่าจะมีส่วนอย่างมากในการที่ทำให้สนานจิตต์ จำต้องลดบทบาทในฐานะนักวิจารณ์ภาพยนตร์ไทย ลงไปในปัจจุบัน

ทางด้านสุทธากร สันติธวัช ดูเหมือนว่าจะอยู่ในตำแหน่งที่ตรงกันข้ามกับสนานจิตต์ ด้วยลีลาการเขียนที่ประนีประนอมมากกว่าและผนวกกับบุคลิกภาพที่สุภาพนุ่มนวลและมักจะถนอมน้ำใจผู้สร้างภาพยนตร์อยู่เสมอ ทำให้ความสัมพันธ์ระหว่างสุทธากรกับผู้สร้างเป็นไปในแบบ love-hate ที่เอนเอียงไปในด้าน love มากกว่า ผู้สร้างชอบสุทธากรเพราะเขียนถึงงานของตน (love) ถึงแม้จะไม่พอใจที่ถูกสุทธากรตำหนิ (hate) ทว่าด้วยสำนวนภาษาและลีลาการเขียน ผนวกกับบุคลิกภาพ ตามที่กล่าว ทำให้ลักษณะของ hate นั้นไม่รุนแรงเท่าสนานจิตต์ ดังนั้นสุทธากรจึงดูเหมือนว่าจะดำรงบทบาทของตนได้อย่างราบรื่นมากกว่าสนานจิตต์

ตัวอย่างที่เด่นชัดมากได้แก่ การวิจารณ์ภาพยนตร์เรื่อง "พลอยทะเล" ของเชิด ทรงศรี จากตัวอย่างข้อความในตอนท้ายที่ยกมาข้างต้น แสดงให้เห็นว่าทั้งสนานจิตต์ และสุทธากร มีความเห็นพ้องต้องกันว่าภาพยนตร์เรื่องนี้ยังไม่ดีเท่าไร มีข้อบกพร่องอยู่มากมาย ทว่าท่าทีที่แสดงออกภายในข้อเขียนทำให้ ผู้อ่านมี

ความรู้สึกแตกต่างกัน โดยเฉพาะผู้อ่านที่เป็นผู้สร้างภาพยนตร์เรื่องนั้น คือ เชิด ทรงศรี

แม้สุทธากรกับสนานจิตต์จะเขียนวิจารณ์ " พลอยทะเล" ไปในทางลบแต่เชื่อว่าด้วยภาษาลีลาและเชื่อว่าด้วยภาษาลีลา การเขียนและ อาจทำให้เชิด ทรงศรี รู้สึกต่องานวิจารณ์และผู้เขียนวิจารณ์แตกต่างกัน โดยอาจจะรู้สึกเป็นลบอย่างมากต่อของสนานจิตต์ แต่อาจไม่รู้สึกในทางลบต่องานวิจารณ์ของสุทธากร สนานจิตต์เองก็ดูเหมือนว่าจะทราบในหัวข้อนี้ ดังที่ได้แสดงความเห็นในข้อเขียนชิ้นหนึ่งภายหลังจากที่เขียนวิจารณ์ภาพยนตร์เรื่อง "พลอยทะเล" ไปแล้ว ใจความสำคัญมีอยู่ว่า

> ก็ตอนผมเขียนถึงพลอยทะเลของคุณเชิด ทรงศรี ถึงในทรรศนะของผม ผมจะบอกว่าพลอย(ตก)ทะเล...แว่ว ๆ ข่าวว่าคุณเชิด อารมณ์ไม่ค่อยจะจอยกับข้อเขียนผมนัก มีคนเขาบอกก็ไม่เชื่อหรอกนะครับ ว่าจะจริง แต่ก็มีสิทธิครับ
>
> (สนานจิตต์ บางสพาน, 2530: 43)

กล่าวโดยสรุป ถึงแม้นักวิจารณ์ภาพยนตร์ทั้งสองจะแสดงเจตนาและจุดยืนอย่างเด่นชัด มีความตั้งใจจริง ปรารถนาดีต่อภาพยนตร์ไทย และกระทำบทบาทหน้าที่ของตนอย่างครบถ้วน ทว่าในบางโอกาส สิ่งที่นักวิจารณ์ใช้เป็นเครื่องมือในการถ่ายทอดความคิดเห็น (เช่น ภาษาและลีลาการเขียน) อาจเป็นปัจจัยที่แปรเปลี่ยนการทำงานวิจารณ์ ทำให้นักวิจารณ์ผู้ตั้งใจจริงและหวังดีกลายเป็นผู้มุ่งร้ายและมากมายด้วยอคติ ในสายตาของผู้สร้างภาพยนตร์ไทย ซึ่งอาจจะมีผลทำให้การวิจารณ์ไม่บรรลุผลดั่งที่ควรจะเป็น

**แนวทางการวิจารณ์ภาพยนตร์ของสนานจิตต์ บางสพานกับสุทธากร สันติธวัช**

ในบทที่ 2 ได้มีการกล่าวถึงทฤษฎีและแนวทางในการวิจารณ์ภาพยนตร์เอาไว้หลากหลาย ลำดับต่อไปก็จะเป็นการนำเอาทฤษฎีการวิจารณ์ต่าง ๆ เหล่า

นั้นมาเป็นกรอบ เพื่อทำการศึกษาวิเคราะห์แนวทางการวิจารณ์ภาพยนตร์ของสนานจิตต์ กับสุทธากร ว่าจัดอยู่ในแนวทางใด

ในการศึกษาวิเคราะห์ จะยึดถือแนวทางการศึกษาของ บิลล์ นิคอลส์ กับ รัธมัส ซ็อบแช็คและทิม บายวอเตอร์เป็นหลัก เนื่องจากได้ทำการแยกแยะไว้อย่างเด่นชัด และง่ายแก่การทำความเข้าใจ ส่วนทฤษฎีการวิจารณ์ภาพยนตร์ในทัศนะของกิตติศักดิ์ สุวรรณโภคิน จัดว่าเป็นส่วนหนึ่งที่ตกอยู่ภายในกรอบการศึกษาของ บิลล์ นิคอลส์ อยู่แล้ว และการศึกษาของ เมอร์เรย์ (เรื่องนักวิจารณ์ และการวิจารณ์ 9 แนวทางในสหรัฐอเมริกา) ก็ค่อนข้างละเอียดและมีลักษณะที่จำกัดเฉพาะมากเกินไป ดังนั้นจึงเห็นสมควรจะยึดแนวทางของ บิล์ นิคอลส์ กับ รัธมัส ซ็อบแช็คและทิม บายวอเตอร์ เป็นหลักเท่านั้น

<u>การพิจารณาตามแนวทางของบิลล์ นิคอลส์</u>

บิลล์ นิคอลส์ (Nichols, ed.,1976) ได้จำแนกแนวทางการวิจารณ์ภาพยนตร์ออกเป็น 2 ประเภทใหญ่ ๆ คือ

1. แนวบริบท (Contextual Criticism) ซึ่งแบ่งแยกย่อยได้เป็น
   - 1.1 เชิงการเมือง (Political Criticism)
   - 1.2 แนวการจัดประเภท (Genre Criticism)
   - 1.3 แนวสิทธิสตรี (Feminist Criticism)
2. แนวรูปแบบนิยม (Formalism Criticism) แบ่งออกเป็น
   - 2.1 แนวออเทอร์ (Auteur Criticism)
   - 2.2 mise-en-scène Criticism

ในการศึกษาวิเคราะห์แนวทางการวิจารณ์ภาพยนตร์ไทยของสนานจิตต์กับสุทธากรก็จะกระทำโดยพิจารณาว่ามีแนวทางเป็นแบบใด ในกรอบที่ยกมาข้างต้น

จากการอ่านบทวิจารณ์ภาพยนตร์ของสนานจิตต์ บางสพานกับสุทธากร สันติธวัช อย่างละเอียดและครบถ้วน พบว่า

1. บทวิจารณ์ภาพยนตร์ของสุทธากร มิได้มีการแสดงให้เห็นว่าเป็นการวิจารณ์ในแนวที่ยึดบริบท ไม่ว่าจะพิจารณาแยกย่อยในระดับว่าเป็นเชิงการเมือง, แนวการจัดประเภท และแนวสิทธิสตรี หรือพิจารณาในภาพรวม กล่าวคือมิได้มีการเชื่อมโยงตัวงาน (ภาพยนตร์) เข้ากับบริบททางสังคมและการเมือง ถึงแม้ในบางโอกาสทั้งสองจะได้วิจารณ์โดยเชื่อมโยงภาพยนตร์กับบริบท มีการกล่าวถึงคนดู สภาพและเงื่อนไขในการผลิตและอาจมีการเชื่อมโยงเนื้อหาของภาพยนตร์เข้ากับสภาพสังคม (เช่นที่สนานจิตต์ ได้พยายามกระทำอยู่บ่อยครั้ง) ทว่ายังไม่ปรากฏเป็นแนวทางที่เด่นชัด

2. ถึงแม้สุทธากร สันติธวัช จะเคยแสดงทัศนะว่าตนนั้นสนใจ "อะไร" (The What?) พอ ๆ กับ "อย่างไร" (The How?) แต่เมื่อมาพิจารณาจากบทวิจารณ์ภาพยนตร์จะเห็นได้อย่างเด่นชัดว่า สุทธากร ค่อนข้างจะเน้นไปที่การวิเคราะห์ในด้านเทคนิคและกลวิธี โดยไม่ค่อยจะได้มุ่งไปที่เนื้อหา (เขาเองก็เคยให้สัมภาษณ์ว่าไม่ได้มองดูที่เนื้อหาของภาพยนตร์ไทยมากนัก) ซึ่งก็แสดงอย่างเด่นชัดว่าเขาให้ความสำคัญกับ "อย่างไร" มากกว่า "อะไร"

จากการตรวจสอบบทวิจารณ์เท่าที่เป็นประชากร จะเห็นว่าสุทธากรให้ความสำคัญเป็นอย่างมากกับกลวิธีในการเล่าเรื่อง การใช้เทคนิคและองค์ประกอบต่าง ๆ ของภาพยนตร์เพื่อรองรับเจตนาของผู้กำกับ ดังนั้นจึงอาจจะกล่าวได้ว่าสุทธากร สันติธวัช เป็นนักวิจารณ์ภาพยนตร์แนวรูปแบบนิยม (Formalism Film Critic)

3. ในการวิจารณ์ภาพยนตร์ของสุทธากร ไม่ปรากฏว่ามีการวิจารณ์โดยมุ่งที่ภูมิหลังและการทำงานของผู้กำกับในลักษณะการวิจารณ์ออเทอร์

4. สุทธากรมักจะเน้นการวิจารณ์ที่กลวิธี การสื่อความหมายในเรื่องด้วย กระบวนการหรือองค์ประกอบด้านต่าง ๆ ของภาพยนตร์ ในลักษณะของการวิจารณ์แบบ mise-en-scène เช่น การที่มักจะกล่าวถึง มุมกล้อง การลำดับภาพ การเรียงลำดับเรื่องทั้งในลักษณะฉากต่อฉาก หรือคัทต่อคัท การกล่าวถึงการสื่อความหมายและเล่าเรื่องในแต่ละภาพและแต่ละฉาก

5. การวิจารณ์ภาพยนตร์ของสนานจิตต์ บางสพานมีจุดเด่นที่การเชื่อมโยงเนื้อหาของภาพยนตร์เข้ากับสภาพสังคม ดังที่สนานจิตต์ เคยกล่าวว่า

เขามองเนื้อหาเป็นหลัก แล้วนำไปเชื่อมโยงกับเหตุการณ์ทางสังคมและการเมือง ซึ่งทำให้เขามีแนวทางการวิจารณ์เป็นแบบยึดบริบท ทว่าในการวิจารณ์ภาพยนตร์หลายเรื่อง สนานจิตต์ ได้ทำการวิจารณ์ภาพยนตร์โดยให้ความสำคัญเฉพาะตัวภาพยนตร์และองค์ประกอบต่าง ๆ ภายในภาพยนตร์เรื่องนั้น ๆ ทำให้เป็นการวิจารณ์ในแนวรูปแบบนิยม ดังนั้นจึงอาจจะสรุปได้ว่า สนานจิตต์ บางสพานเป็นนักวิจารณ์ที่อยู่ในแนวทางทั้งรูปแบนิยมและยึดบริบท (Formalism/Contextual Film Critic)

6. กล่าวโดยสรุป สุทธากร สันติธวัช เป็นนักวิจารณ์แนวรูปแบบนิยมโดยแท้จริง และเป็นรูปแบบนิยมที่อาจจัดอยู่ในประเภท mise-en-scène ส่วนสนานจิตต์ บางสพานนั้นเป็นทั้งรูปแบบนิยมและแนวบริบท ทว่าแนวหลังค่อนข้างคลุมเครืออยู่มาก และหากจะพิจารณาอย่างลึกซึ้งแล้ว จะพบว่าแนวทางการวิจารณ์ภาพยนตร์ของทั้งคู่ไม่แตกต่างกันนัก ทว่าสิ่งที่ทำให้ (ดูเหมือนว่าจะ) แตกต่างกันก็คือสำนวนภาษาและลีลาการเขียนและการทำบทบาทหน้าที่ในส่วนปลีกย่อย (ดังที่แสดงไปแล้วข้างต้น)

7. แนวทางการวิจารณ์ภาพยนตร์ของนักวิจารณ์ทั้งสองคน ไม่ได้เป็นไปใน แนวทางหนึ่งแนวทางใดโดยเด็ดขาด การที่สรุปว่า สุทธากรเป็นนักวิจารณ์แนวรูปแบบนิยมก็เพราะเป็นแนวทางที่ปรากฏให้เห็นบ่อยครั้ง และข้อที่น่าสังเกตประการหนึ่งก็คือ เนื้อหาของภาพยนตร์ที่นำมาเขียนวิจารณ์มีส่วนในการกำหนดแนวทางในการวิจารณ์ ภาพยนตร์บางเรื่องเอื้อให้นักวิจารณ์ทั้งสองวิจารณ์ในแนวรูปแบบนิยมและบางเรื่องก็ไม่เอื้อให้วิจารณ์ตามแนวนั้น หากแต่ไปเอื้อให้วิจารณ์โดยคำนึงถึงบริบท

การพิจารณาตามแนวทางของโธมัส ซ็อบแช็ค และทิม บายวอเตอร์

ทิม บายวอเตอร์ (Tim Bywater) และโธมัส ซ็อบแช็ค (Thomas Sobchack) ได้ศึกษาถึงการดำเนินงาน และวิธีการในการวิจารณ์ภาพยนตร์โดยสรุปได้เป็น 3 แนวทางสำคัญ (Bywater and Sobchack, 1989)

1. การพิจารณาที่ตัวบท (Textual Approach)

1.1 แนวหนังสือพิมพ์ (Journalistic Approach)

1.2 แนวมนุษย์นิยม (Humanist Approach)

2. การพิจารณาที่ตัวบทและบริบท (Textual/contextual Approcach)

2.1 แนวออเทอร์ (Auteurist Approach)

2.2 แนวการจัดประเภท (Genre Approach)

3. การพิจารณาที่บริบท (Contextual Approach)

3.1 แนวสังคมศาสตร์ (Social Science Approach)

3.2 แนวประวัติศาสตร์ (Historical Approach)

3.3 แนวทฤษฎีและมโนคติ (Ideological/Theoretical Approach)

แต่ละแนวทางประกอบไปด้วยทฤษฎี แนวคิดและลักษณะสำคัญดังที่ได้อธิบายอย่างละเอียดในบทที่ 2 ซึ่งจะเห็นว่า ซ็อบแช็ค และบายวอเตอร์ ได้จำแนกแนวการวิจารณ์โดยพิจารณาที่องค์ประกอบ 5 ประการ คือ

1. ลักษณะของผู้อ่าน
2. บทบาทหน้าที่ของผู้เขียนวิจารณ์
3. ลักษณะภาพยนตร์ที่เขียนวิจารณ์
4. ผู้เขียนวิจารณ์
5. แหล่งที่บทวิจารณ์ลงตีพิมพ์

ซึ่งจากแนวทางทั้งหมด สามารถบอกได้ว่ามีเพียงการวิจารณ์แนวแรก คือ การพิจารณาที่ตัวบท (Textual Approach) เท่านั้นที่สามารถนำมาใช้เพื่อวิเคราะห์แนวทางการวิจารณ์ภาพยนตร์ของสนานจิตต์ บางสพาน กับสุทธากร สันติธวัช การวิจารณ์ภาพยนตร์แนวดังกล่าวมีลักษณะสำคัญโดยที่พิจารณาองค์ประกอบด้านต่าง ๆ ดังนี้

1. แนวหนังสือพิมพ์ (Journalistic Approach)

ผู้อ่าน - ผู้ชมภาพยนตร์โดยทั่วไป ซึ่งยังไม่ได้ชมภาพยนตร์

หน้าที่ - ให้ข้อมูลข่าวสารเกี่ยวกับภาพยนตร์ที่เพิ่งจะเข้าฉาย ชี้ให้เห็นถึงคุณค่าทางความบันเทิง และเป็นผู้เผยแพร่ผลงานของผู้สร้างภาพยนตร์

เนื้อเรื่อง - ภาพยนตร์ที่กำลังเข้าฉาย

ผู้เขียน - ทำงานตามหนังสือพิมพ์และนิตยสารโดยมีกำหนดแน่ชัดอันเป็นข้อจำกัดเรื่องเนื้อที่ (ในการเขียน) และเวลา (ในการส่งต้นฉบับ)

แหล่งตีพิมพ์ - หนังสือพิมพ์รายวันและรายสัปดาห์, นิตยสารรายสัปดาห์และรายเดือน

สิ่งที่นักวิจารณ์ภาพยนตร์ตามแนวทางนี้ต้องการทราบก็เพียงว่าใครเป็นผู้แสดง ใครเป็นผู้สร้าง เคยมีงานเรื่องอื่นหรือไม่ จำเป็นต้องกล่าวถึงในเรื่องนี้หรือไม่ และประการสำคัญ ชอบหรือไม่ชอบภาพยนตร์เรื่องนั้น ๆ พร้อมแสดงเหตุผลว่าทำไมจึงชอบ ทำไมไม่ชอบ

2. แนวมนุษย์นิยม (Humanist Approach)

ผู้อ่าน - ผู้อ่านทั่วไปที่สันนิษฐานที่ว่าได้ดูภาพยนตร์ที่เขียนถึง, ผู้ที่ยอมรับว่าภาพยนตร์เป็นวิจิตรศิลป์แขนงหนึ่ง

หน้าที่ - ถกเถียงถึงเนื้อเรื่องของภาพยนตร์อย่างเจาะลึก ค้นหาความหมายจากวิธีการสื่อความหมายในภาพยนตร์ เช่น จากสัญญลักษณ์และ motifs ประเมินคุณค่าภาพยนตร์ด้วยหลักสุนทรียศาสตร์

เนื้อเรื่อง - ภาพยนตร์ทั้งที่เพิ่งออกฉายและภาพยนตร์เก่า, กล่าวถึงผู้สร้าง, ประเภทของภาพยนตร์ และโยงเข้ากับวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้อง

ผู้เขียน - บุคคลทั่วไปที่มีประสบการณ์ทางด้านวรรณคดี, ปรัชญาและการวิจารณ์ ศิลปะ อาจจะเป็นนักเขียนอิสระ หรือทำงานวิชาการด้านอื่น ๆ

แหล่งตีพิมพ์ - สิ่งพิมพ์ในสถานศึกษา และวารสารทางด้านศิลปะและวัฒนธรรม

ในการวิเคราะห์แนวทางการวิจารณ์ภาพยนตร์ไทยของสนานจิตต์ บางสพานกับสุทธากร สันติธวัช เมื่อนำองค์ประกอบด้านต่าง ๆ มาพิจารณา (ดังที่ได้วิเคราะห์) อย่างละเอียดในบทที่ 4 ว่าด้วยบริบทการวิจารณ์ของสนานจิตต์กับสุทธากร) จะเห็นว่าทั้งสองนั้นเป็นนักวิจารณ์ที่ทำงานตามแนวทางหนังสือพิมพ์ (Journalistic Approach) โดยจะวิเคราะห์เพื่อแสดงให้เห็นอย่างเด่นชัดในลำดับต่อไป โดยมุ่งคำนึงถึงองค์ประกอบด้านต่าง ๆ ทั้ง 5 ประการ

ก. ผู้อ่าน - ผู้อ่านบทวิจารณ์ภาพยนตร์ไทยของสนานจิตต์ และสุทธากรเป็นผู้ที่อยู่ในตำแหน่งตามความคาดหมายของผู้เขียนว่ายังมิได้ชมภาพยนตร์เรื่องนั้นๆ

ข. บทบาทหน้าที่ - ให้ข้อมูลข่าวสารในลักษณะการเผยแพร่งานของผู้สร้างภาพยนตร์และทำการประเมินคุณค่า

ค. ลักษณะภาพยนตร์ที่เขียนวิจารณ์ (เนื้อเรื่องในบทวิจารณ์) - ภาพยนตร์ไทยที่สนานจิตต์ และสุทธากรนำมาเขียน เกือบทั้งหมดเป็นภาพยนตร์ที่กำลังเข้าฉาย

ง. ผู้เขียน - ทั้งสนานจิตต์และสุทธากร ต่างทำงานในแบบที่ถูกกำหนดโดยพื้นที่ (หน้ากระดาษ) และระยะเวลาการออกจำหน่ายของนิตยสาร (รายสัปดาห์และรายเดือน) เพียงแต่สุทธากรมีอิสระมากกว่าในเรื่องของพื้นที่ที่จะเขียน

จ. แหล่งตีพิมพ์ - แหล่งที่พิมพ์บทวิจารณ์ของนักวิจารณ์ทั้งสองเป็นนิตยสารรายสัปดาห์ (สนานจิตต์-สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์) และรายเดือน (สุทธากร-สตาร์พิคส์/ราย 20 วัน, หนังและวีดิโอ)

จะเห็นได้ว่าแนวทางการวิจารณ์ภาพยนตร์ของสนานจิตต์ บางสพานกับสุทธากร สันติธวัช นั้นสอดคล้องกับแนวหนังสือพิมพ์อย่างเด่นชัดจนอาจสรุปว่าทั้งคู่เป็นนักวิจารณ์ภาพยนตร์ที่ทำงาน ตามแนวหนังสือพิมพ์ (Journalistic Film Critic) ทั้งสองต่างทำงานในกรอบเดียวกันและกระทำบทบาทหน้าที่ที่คล้ายคลึงกัน

อย่างไรก็ตาม การเป็นนักวิจารณ์ตามแนวทางข้างต้นมิได้เป็นไปในลักษณะที่เด็ดขาด เนื่องจากทั้งคู่ยังมีลักษณะและการทำงานในบางส่วนที่คาบเกี่ยวกับการเป็นนักวิจารณ์ที่ทำงาน ตามแนวมนุษย์นิยม (Humanist Film Critic) เช่นในกรณีของสุทธากร ก็ได้ทำหน้าที่ตีความ, ค้นหาการสื่อความหมาย และเขียนวิจารณ์ให้กับทั้งผู้อ่านที่ได้ชมและยังไม่ได้ชมภาพยนตร์ กล่าวอีกนัยหนึ่งหากพิจารณาที่บทบาทหน้าที่และลักษณะผู้อ่าน (ที่ผู้เขียนคาดหมาย) สุทธากรก็มีลักษณะเป็นนักวิจารณ์แนวมนุษย์นิยม

สำหรับกรณีของสนานจิตต์ การที่สนานจิตต์ได้พยายามทำหน้าที่ตีความและมีฐานภาพเป็นนักเขียนอิสระ ก็ทำให้เขามีลักษณะคาบเกี่ยวกับการเป็นนักวิจารณ์แนวมนุษย์นิยมเช่นกัน

หากกล่าวโดยสรุป ไม่ว่าจะใช้เกณฑ์ในการพิจารณาแบบใดทั้งสนานจิตต์ บางสพาน และสุทธากร สันติธวัช ต่างก็เป็นนักวิจารร์ภาพยนตร์ที่จัดอยู่ในประเภทเดียวกัน และทำงานตามแนวทางการวิจารณ์ที่ใกล้เคียงกัน