ภาพยนตร์ไทยและบริบททางสังคม พ.ศ. 2510-2525

นายสมชาย ศรีรักษ์

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาประวัติศาสตร์ ภาควิชาประวัติศาสตร์
คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2548
ISBN 974-53-2769-7
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

THAI FILMS AND THEIR SOCIAL CONTEXT, 1967-1982

Mr. Somchai Srirak

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

for the Degree of Master of Arts Program in History

Department of History

Faculty of Arts

Chulalongkorn University

Academic Year 2005

ISBN 974-53-2769-7

หัวข้อวิทยานิพนธ์	ภาพยนตร์ไทยและบริบททางสังคม พ.ศ. 2510-2525
โดย	นายสมชาย ศรีรักษ์
สาขาวิชา	ประวัติศาสตร์
อาจารย์ที่ปรึกษา	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ สุวิมล รุ่งเจริญ

คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญามหาบัณฑิต

..... คณบดีคณะอักษรศาสตร์
(ศาสตราจารย์ ดร. ธีระพันธ์ เหลืองทองคำ)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

..... ประธานกรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ สาวิตรี เจริญพงศ์)

..... อาจารย์ที่ปรึกษา
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ สุวิมล รุ่งเจริญ)

.....กรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ธเนศ วงศ์ยานนาวา)

.....กรรมการ
(อาจารย์ ดร. จุฬิศพงศ์ จุฬารัตน์)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สมชาย ศรีรักษ์ : ภาพยนตร์ไทยและบริบททางสังคม พ.ศ. 2510-2525. (THAI FILMS AND THEIR SOCIAL CONTEXT, 1967-1982) อาจารย์ที่ปรึกษา: ผศ. สุวิมล รุ่งเจริญ, 379 หน้า. ISBN 974-53-2769-7

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาภาพยนตร์ไทยระหว่าง พ.ศ. 2510-2525 ใน 3 ประเด็น คือ การเปลี่ยนแปลงทางด้านรูปแบบและเทคนิคการนำเสนอ การเปลี่ยนแปลงทางด้านบริบททางสังคม และการเปลี่ยนแปลงทางด้านเนื้อหาและบทบาทของภาพยนตร์ไทย

จากการศึกษาพบว่า การใช้ฟิล์ม 35 ม.ม. มีส่วนทำให้รูปแบบและเทคนิคการนำเสนอของภาพยนตร์ไทยเริ่มมีคุณภาพและมีมาตรฐานการสร้างที่สูงขึ้นนอกจากนั้นการเปลี่ยนแปลงทางด้านสังคม การเมือง และเศรษฐกิจ หลังนโยบายการพัฒนาประเทศของจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ จนถึงเหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ. 2516 มีอิทธิพลต่อการเปลี่ยนแปลงทางด้านเนื้อหาและบทบาทของภาพยนตร์ไทย ทางด้านเนื้อหา จากเดิมที่เคยมีเนื้อหาแบบ "พาฝัน" ก็มีเนื้อหาแบบ "สมจริง" มากขึ้น ทั้งภาพยนตร์สะท้อนปัญหาชีวิตวัยรุ่น ปัญหาในชีวิตสมรส ปัญหาครอบครัว เป็นต้น ยิ่งกว่านั้นยังมีภาพยนตร์สะท้อนปัญหาสังคม เสนอปัญหาในสังคมชนบท สังคมเมือง เช่น ปัญหาความยากจน ความไม่เท่าเทียมกันในสังคม อาชญากรรม ปัญหาโสเภณี และที่สำคัญ คือ การคอร์รัปชั่นในระบบราชการด้วย ส่วนการเปลี่ยนแปลงทางด้านบทบาทของภาพยนตร์ไทย จากเดิมที่เคยมุ่งเพื่อความบันเทิงเท่านั้น ภาพยนตร์เริ่มมีบทบาททำให้เกิดความตระหนักถึงปัญหาสังคมมากขึ้น

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาควิชา .....ประวัติศาสตร์..... ลายมือชื่อนิสิต.....

สาขาวิชา..... ประวัติศาสตร์..... ลายมือชื่ออาจารย์ที่ปรึกษา.....

ปีการศึกษา.....2548.....

4580229122 : MAJOR HISTORY

KEY WORD: THAI FILMS/ ESCAPIST/REALISTIC/ SOCIAL PROBLEMS

SOMCHAI SRIRAK : THAI FILMS AND THEIR SOCIAL CONTEXT,1967-1982. THESIS ADVISOR : ASST. PROF. SUVIMOL ROONGCHAROEN, 379 pp. ISBN: 974-53-2769-7

This thesis aims to study Thai films during 1967-1982 in 3 aspects 1) change of their formats and presentation techniques 2) change of their social context and 3) change of their contents and role.

The study finds that the use of 35 mm. filmstrip has improved the quality of their presentation techniques. Further, socio-political economic changes during the post Sarit Thanarat regime and the Students Uprising of 14 October 1973 have changed their contents and role. Previously, Thai films were mostly escapist. They have become more realistic. They reflected more on problems of the teenagers, marriage and family. Moreover, there were also films reflecting social problems, presenting problems of the rural and urban societies, for example, poverty, inequality, crimes, prostitution and more importantly, corruption in thai bureaucracy. Finally, the role of Thai films has changed from entertainment to be more concerned with social problems.

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Department .....History..... Student's signature.....

Field of study .....History..... Advisor's signature.....

Academic year .....2005.....

กิตติกรรมประกาศ

ขอขอบพระคุณ ผศ. สุวิมล รุ่งเจริญ อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ที่ได้ให้คำแนะนำและข้อคิดเห็นต่าง ๆ อันเป็นประโยชน์และมีค่าอย่างสูงยิ่งตลอดระยะเวลาของการทำวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ รวมทั้งความอดทนต่อการอ่าน การแก้ไขและการขัดเกลาสำนวนภาษาของผู้เขียนให้ดีมากขึ้น ขอขอบพระคุณ ผศ. สาวิตรี เจริญพงศ์ อ. ดร. จุฬิศพงศ์ จุฬารัตน์ และ ผศ. ธเนศ วงศ์ยานนาวา คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ที่ได้ตั้งคำถาม ตลอดจนข้อเสนอแนะต่าง ๆ อันเป็นประโยชน์อย่างมากต่อการแก้ไขวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เพื่อให้มีจุดบกพร่องน้อยที่สุด ขอขอบพระคุณ รศ. ฉลอง สุนทราวาณิชย์ สำหรับการแก้ไขบทคัดย่อฉบับภาษาอังกฤษ และอาจารย์ทุกท่านในภาควิชาที่ทำให้ผู้เขียนได้เรียนและรู้จักอีกหลายแง่มุมของวิชาประวัติศาสตร์เพิ่มมากขึ้น

นอกจากนั้นผู้เขียนขอขอบคุณแหล่งข้อมูลอันมีค่า ไม่ว่าจะเป็นห้องสมุดคณะอักษรศาสตร์ ห้องสมุดคณะนิเทศศาสตร์ สถาบันวิทยบริการ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ห้องสมุดมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ห้องสมุดมหาวิทยาลัยศิลปากรวิทยาเขตวังท่าพระและวิทยาเขตพระราชวังสนามจันทร์ หอสมุดแห่งชาติ และโดยเฉพาะอย่างยิ่งข้อมูลจากหอภาพยนตร์แห่งชาติ ทั้งที่เป็นตัวเอกสารซึ่งจัดเก็บอยู่ที่หอภาพยนตร์แห่งชาติท่าวาสุกรี และที่เป็นตัวหนังหรือฟิล์มซึ่งจัดเก็บอยู่ที่หอภาพยนตร์แห่งชาติศาลายา รวมถึงโครงการการฉายภาพยนตร์ต่าง ๆ ที่หอภาพยนตร์ได้จัดขึ้นอยู่ตลอด โดยเฉพาะโครงการ "ร้อยหนังไทยที่คนไทยควรดู" (มกราคม-กันยายน พ.ศ. ๒๕๔๘) ที่ได้ทำให้ผู้เขียนรู้จักกลุ่มคนที่ชื่นชอบการชมภาพยนตร์ไทยกลุ่มหนึ่ง แม้จะมีจำนวนไม่มากนักก็ตาม แต่ก็เป็นการเปิดโอกาสให้ผู้เขียนได้ความรู้ แลกเปลี่ยนความคิดเห็น ที่เป็นประโยชน์อยู่ไม่น้อย

ขอขอบคุณเพ็ววราพงศ์ (พี่มี่) สำหรับคำแนะนำ ข้อมูลเกี่ยวกับภาพยนตร์ไทย และการเป็นเพื่อนร่วมชมภาพยนตร์ไทยที่หอภาพยนตร์แห่งชาติศาลายาด้วยกันอยู่บ่อยครั้ง ขอบคุณอาจารย์ พี่ เพื่อน และน้องที่น่ารักที่ทับแก้วทุกคนที่คอยให้กำลังใจและให้กำลังใจผู้เขียนอยู่เสมอ ธีระ รุ่งธีระ (เอ้) นัทธนัย ประสานนาม (ดิว) ณัฐวุฒิ เกตุแก้ว (บอล) อนุชาติ คงมา (ชาติ) เพื่อนที่แสนดีที่สุดที่ตลอดระยะเวลาที่รู้จักกันมามีแต่ความห่วงใยและมีน้ำใจต่อผู้เขียนทั้งในเรื่องส่วนตัวและเรื่องวิชาการมาโดยตลอด ขอบคุณพี่ และเพื่อนที่เรียนปริญญาโททุกคน โดยเฉพาะเพื่อนร่วมรุ่น ร่วมเรียนและร่วมชะตากรรมมาด้วยกันตลอด ๔ ปีเต็ม พี่ตั๊ก พี่หนึ่ง มุ้ย แพร ป๋อง เอื้อม อั๋น และพุทธ ที่ทำให้ผู้เขียนสนุกทั้งช่วงเวลา "เรียน" และเวลา "เล่น" รวมถึงทุกสิ่งทุกอย่างที่ผ่านมาที่ไม่อาจบรรยายเป็นตัวอักษรได้หมด ขอบคุณพุทธอีกครั้งที่เอื้อเฟื้อ Bioscope หลายเล่มให้กับผู้เขียน ขอบคุณพี่สมพรสำหรับน้ำใจไมตรีที่ให้ผู้เขียนมาโดยตลอด ขอบคุณกิจกรรมความบันเทิงทุกชนิด ไม่ว่าจะเป็นนวนิยาย เพลง ภาพยนตร์ไทย ภาพยนตร์ต่างประเทศ รวมทั้งรายการปกิณกะบันเทิงทางโทรทัศน์ โดยเฉพาะละครชุดเกาหลี เช่น Full House, Lovers in Paris, แคจังกึม ฯลฯ ที่ทำให้ผู้เขียนสามารถ "หลีกหนี" จากโลกของ "ความเป็นจริง" ได้ชั่วขณะหนึ่ง โดยเฉพาะในช่วงเวลาที่เหนื่อยยากระหว่างการทำวิทยานิพนธ์

สุดท้ายขอขอบพระคุณ "ครอบครัว" พ่อ แม่ พี่สาว รวมถึงขอบใจหลานสาวตัวน้อยที่ฉลาดและน่ารักที่สนับสนุนและเป็นกำลังใจให้ผู้เขียนมาโดยตลอด จนทำให้ผู้เขียนสามารถก้าวตามความฝันมาได้ไกลอีกขั้นหนึ่ง และหวังว่าความสำเร็จในครั้งนี้จะนำมาซึ่ง "ความภาคภูมิใจ" แก่ทุกคนในครอบครัวไม่มากก็น้อย

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย……ง
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ……....จ
กิตติกรรมประกาศ……..……ฉ
สารบัญ……..……ช
สารบัญตาราง……...……ฎ

บทที่ ๑ บทนำ……๑
๑.๑ ความสำคัญของปัญหา……...……๑
๑.๒ ทบทวนวรรณกรรม……..……..…๓
๑.๓ วัตถุประสงค์การวิจัย……..……..……..๖
๑.๔ สมมติฐาน……..……๖
๑.๕ ขอบเขตการศึกษา……๖
๑.๖ นิยามศัพท์……...……๗
๑.๗ วิธีการศึกษาวิจัย……..๘
๑.๘ ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ……...๙

บทที่ ๒ ภาพยนตร์ไทยในทศวรรษ ๒๕๐๐: ยุคภาพยนตร์ไทย ๑๖ ม.ม. ……...๑๐
๒.๑ กิจการสร้างภาพยนตร์ไทยในทศวรรษ ๒๕๐๐……๑๒
๒.๒ โรงฉายภาพยนตร์และธุรกิจการจัดจำหน่ายภาพยนตร์ไทยใน
ทศวรรษ ๒๕๐๐……...๑๙
๒.๓ "หนังกลางแปลง" กับการขยายตัวของภาพยนตร์ไทยใน
ทศวรรษ ๒๕๐๐……๒๔
๒.๔ ผู้กำกับภาพยนตร์ไทยในทศวรรษ ๒๕๐๐……..๒๗
๒.๕ เนื้อหาและบทบาทของภาพยนตร์ไทยในทศวรรษ ๒๕๐๐……..๓๐
๒.๕.๑ ภาพยนตร์ไทย: สื่อที่เสนอความบันเทิงแบบไทย ๆ
ในทศวรรษ ๒๕๐๐……๓๑
๒.๕.๒ บรรยากาศทางการเมืองกับการควบคุมภาพยนตร์ไทย
ในทศวรรษ ๒๕๐๐……๓๕

หน้า

๒.๕.๓ บรรยากาศและเนื้อหาของกิจกรรมความบันเทิงอื่น ๆ
ในสังคม……๓๙
๒.๕.๓.๑ นวนิยาย……๓๙
๒.๕.๓.๒ เพลงและดนตรี……๔๔
๒.๕.๓.๓ ละครวิทยุ……๔๗
๒.๖ ตลาดของภาพยนตร์ไทยในทศวรรษ ๒๕๐๐……๕๒

บทที่ ๓ ปัจจัยที่มีผลต่อการเปลี่ยนแปลงของภาพยนตร์ไทย……๕๕
๓.๑ ปัจจัยจากภายนอกประเทศ……๕๖
๓.๑.๑ บรรยากาศทางความคิดภายนอกประเทศ
ระหว่างทศวรรษ ๑๙๖๐-๑๙๗๐ (๒๕๑๐-๒๕๒๐)…… ๕๖
๓.๑.๒ แนวทางการสร้างภาพยนตร์ของต่างประเทศ
ในช่วงทศวรรษ ๑๙๖๐-๑๙๗๐……๖๐
๓.๑.๒.๑ การเปลี่ยนแปลงของอุตสาหกรรมภาพยนตร์ของ
ทวีปยุโรป……๖๑
๓.๑.๒.๒ การเปลี่ยนแปลงของภาพยนตร์ฮอลลีวู้ด
ในช่วงทศวรรษ ๑๙๖๐-๑๙๗๐……๖๕
๓.๑.๓ อิทธิพลของภาพยนตร์ต่างประเทศที่เข้าฉาย
ในช่วงทศวรรษ ๒๕๑๐……๖๙
๓.๒ ปัจจัยจากภายในประเทศ……๘๒
๓.๒.๑ การเปลี่ยนแปลงทางด้านบริบททางสังคมไทย
ในช่วงทศวรรษ ๒๕๑๐……๘๒
๓.๒.๒ การเปลี่ยนแปลงทางด้านบริบทของภาพยนตร์ไทย……๘๙
- ภาพยนตร์เพลงกับการเปลี่ยนแปลงจาก
ยุคภาพยนตร์ไทย ๑๖ ม.ม.มาเป็น ๓๕ ม.ม……๘๙
- โทน กับภาพสะท้อนการเปลี่ยนแปลงของภาพยนตร์ไทย……๙๕

หน้า

- การเสียชีวิตของมิตร ชัยบัญชา พ.ศ. ๒๕๑๓ กับ
ผลกระทบที่มีต่อภาพยนตร์ไทย……...๑๐๔
- การวิจารณ์ภาพยนตร์ไทย……...๑๐๙

บทที่ ๔ การเปลี่ยนแปลงของ "ภาพยนตร์ไทย" ระหว่าง พ.ศ. ๒๕๑๖ - ๒๕๒๕……๑๑๓

๔.๑ การเปลี่ยนแปลงทางด้านฟิล์มภาพยนตร์
และขั้นตอนการผลิตภาพยนตร์ไทย……๑๑๔

๔.๒ การเปลี่ยนแปลงของดาราภาพยนตร์หลังจาก
การเสียชีวิตของมิตร ชัยบัญชา (พ.ศ. ๒๕๑๓)……๑๒๖

๔.๓ การเรียนการสอนวิชาภาพยนตร์ในประเทศไทย
ระหว่าง พ.ศ. ๒๕๑๐ - ๒๕๒๕……๑๓๕

๔.๔ บริบททางสังคมของภาพยนตร์ไทยหลังจากเหตุการณ์ ๑๔ ต.ค. ๒๕๑๖……..๑๓๘

๔.๕ ผู้กำกับภาพยนตร์ไทยในช่วงทศวรรษ ๒๕๑๐-๒๕๒๕……...๑๔๘

๔.๖ ธุรกิจภาพยนตร์ไทยกับการเติบโตของกลุ่มผู้กำกับภาพยนตร์ไทย "รุ่นใหม่"……๑๖๕

๔.๗ การเปลี่ยนแปลงทางด้านเนื้อหาและบทบาทของภาพยนตร์ไทย
ระหว่าง พ.ศ. ๒๕๑๐ -๒๕๒๕……๑๗๐

๔.๗.๑ บรรยากาศและเนื้อหาของกิจกรรมความบันเทิงอื่น ๆ
ในสังคมหลังจากเหตุการณ์ ๑๔ ตุลาคม……๑๗๑

๔.๗.๑.๑ นวนิยาย……...๑๗๑

๔.๗.๑.๒ เพลงเพื่อชีวิต……..๑๗๖

๔.๗.๒ ลักษณะเนื้อหาของภาพยนตร์ไทย
ระหว่าง พ.ศ. ๒๕๑๐ - ๒๕๒๕……...๑๗๙

๔.๗.๒.๑ภาพยนตร์แนวชีวิตและลักษณะเนื้อหา……...๑๘๐

๔.๗.๒.๒ ภาพยนตร์สะท้อนปัญหาสังคมและ
ลักษณะเนื้อหา……..๑๘๘

- <u>เขาชื่อกานต์</u>: ลักษณะเนื้อหาแบบใหม่
ในภาพยนตร์ไทย……...๑๙๐

๔.๗.๒.๓ ภาพยนตร์แนวบู๊……๑๙๔

๔.๗.๒.๔ ภาพยนตร์ตลก……๑๙๖

๔.๗.๒.๕ ภาพยนตร์เพลง……..๒๐๑

๔.๗.๒.๖ ภาพยนตร์สยองขวัญ……..๒๐๑

๔.๗.๓ "การเล่าเรื่อง" ของภาพยนตร์ไทยระหว่าง

พ.ศ. ๒๕๑๐-๒๕๒๕……..……๒๐๒

๔.๗.๓.๑ ลักษณะการเล่าเรื่องของภาพยนตร์ไทย

ระหว่าง พ.ศ. ๒๕๑๐-๒๕๑๖ ……..๒๐๔

๔.๗.๓.๒ "การเล่าเรื่อง" ในภาพยนตร์เรื่อง เขาชื่อกานต์……...๒๐๕

๔.๗.๓.๓ ลักษณะการเล่าเรื่องของภาพยนตร์ไทย

ระหว่าง พ.ศ. ๒๕๑๖-๒๕๒๕ ……๒๐๖

๔.๗.๔ บทบาทของภาพยนตร์ไทยระหว่าง พ.ศ. ๒๕๑๐-๒๕๒๕ …….๒๑๖

๔.๘ ตลาดของภาพยนตร์ไทยในช่วงทศวรรษ ๒๕๑๐ ……๒๑๗

บทที่ ๕ บทสรุป……..๒๒๒

รายการอ้างอิง……..๒๒๖

ภาคผนวก……๒๔๐

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์……..๓๗๘

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สารบัญตาราง

ตาราง หน้า

๒.๑ แสดงงบประมาณการสร้างภาพยนตร์ ๓๕ ม.ม.
เรื่อง เกาะสวาทหาดสวรรค์ (พ.ศ. ๒๕๑๑)……...๑๖
๒.๒ แสดงปริมาณการนำเข้าและมูลค่าฟิล์มภาพยนตร์ ๑๖ ม.ม. และ ๓๕ ม.ม.
ที่ยังไม่ได้ถ่ายทำระหว่าง พ.ศ. ๒๕๐๗-๒๕๐๙……๑๗
๓.๑ แสดงจำนวนภาพยนตร์ต่างประเทศและภาพยนตร์ไทยที่ผ่านการพิจารณา
ของคณะกรรมการพิจารณาภาพยนตร์ ระหว่าง พ.ศ. ๒๕๐๕-๒๕๑๔……๗๓
๓.๒ แสดงสัดส่วนของภาพยนตร์ต่างประเทศและภาพยนตร์ไทย
ระหว่าง พ.ศ. ๒๕๐๕-๒๕๑๔……๗๔
๓.๓ แสดงรายละเอียดของโรงภาพยนตร์ชั้นหนึ่งที่ฉายภาพยนตร์ต่างประเทศ
และภาพยนตร์ไทยในเขตพระนคร……...๗๕-๗๖
๔.๑ แสดงจำนวนภาพยนตร์ไทยของคู่ดาราชายและหญิง พ.ศ. ๒๕๑๔ - ๒๕๑๘……๑๒๗
๔.๒ แสดงจำนวนภาพยนตร์ไทยของดาราชาย พ.ศ. ๒๕๑๔ - ๒๕๒๐……๑๒๘
๔.๓ แสดงจำนวนภาพยนตร์ไทยของดาราหญิง พ.ศ. ๒๕๑๔ - ๒๕๒๐……๑๒๙
๔.๔ แสดงลักษณะที่มาและผลงานของผู้กำกับภาพยนตร์ไทย "รุ่นใหม่"
ระหว่างต้นทศวรรษ ๒๕๑๐-กลางทศวรรษ ๒๕๑๖……๑๕๔
๔.๕ แสดงตัวอย่างและเนื้อเรื่องของภาพยนตร์ไทย……..๒๐๖-๒๐๙
๔.๖ แสดงการเล่าเรื่องในตัวอย่างภาพยนตร์ไทย……..๒๑๐-๒๑๑

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ ๑

บทนำ

๑.๑ ความสำคัญของปัญหา

"ภาพยนตร์" เป็น "สื่อกลาง" และเป็นประดิษฐกรรมการบันเทิงชนิดใหม่ที่เพิ่งเกิดขึ้นในโลกในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ ๑๙ โดย William Kennedy Laurie Dickson ซึ่งเป็นผู้ช่วยของ Thomas Edison สามารถประดิษฐ์กล้องถ่ายภาพที่เรียกว่า Kinetograph และสามารถประดิษฐ์เครื่องฉายภาพยนตร์ที่เรียกว่า Kinetoscope ซึ่งเป็นเครื่องฉายภาพยนตร์แบบส่องดูทีละคน หรือที่เรียกว่า "ถ้ำมอง" (Peep-Show) ใน ค.ศ. ๑๘๙๑ หลังจากนั้นใน ค.ศ. ๑๘๙๔ Edward Holland ได้ฉายภาพยนตร์ด้วยเครื่อง Kinetoscope ขึ้นเป็นครั้งแรก ที่โรงภาพยนตร์ซึ่งตั้งอยู่ทางฝั่งตะวันตกของเมืองนิวยอร์ก ประเทศสหรัฐอเมริกา และเก็บค่าเข้าชมในอัตราคนละ ๒๕ เซนต์๒ ต่อมามีนักประดิษฐ์หลายรายได้พยายามพัฒนาเครื่องฉายภาพยนตร์แบบ "ถ้ำมอง" ไปเป็นเครื่องฉายภาพยนตร์ที่สามารถฉายได้บนจอขนาดใหญ่และชมได้คราวละหลาย ๆ คน จนกระทั่ง ใน ค.ศ. ๑๘๙๕ August และ Louise Lumière พี่น้องนักประดิษฐ์ชาวฝรั่งเศสสามารถประดิษฐ์เครื่องฉายภาพยนตร์ที่เรียกว่า Cinematograph ซึ่งเป็นทั้งกล้องถ่าย และเครื่องฉายภาพยนตร์ในเครื่องเดียวกันได้เป็นผลสำเร็จ พวกเขาได้เปิดฉายภาพยนตร์ด้วยเครื่องฉายนี้เป็นครั้งแรกในโรงภาพยนตร์ที่ดัดแปลงมาจากห้องโถงใต้ถุนร้านกาแฟแห่งหนึ่งในกรุงปารีส ประเทศฝรั่งเศส เมื่อวันที่ ๒๘ ธันวาคม ค.ศ. ๑๘๙๕๓ หลังจากนั้นไม่นานภาพยนตร์จึงกลายมาเป็นที่รู้จักและแพร่หลายไปทั่วโลก เนื่องจากใน ค.ศ. ๑๘๙๖ August และ Louise Lumière ได้จัดส่งคณะภาพยนตร์เร่ของเขาออกเดินทางฉายภาพยนตร์ตามเมืองต่าง ๆ ทั่วโลก เช่น ลอนดอน บรัสเซล บอมเบย์ นิวยอร์ก และเซี่ยงไฮ้ เป็นต้น๔

๑กนกศักดิ์ แก้วเทพ และมงคล ปิยะทัสสกร, "เศรษฐศาสตร์การเมืองของธุรกิจภาพยนตร์ในกรุงเทพมหานคร," **รัฐศาสตร์สาร** ๒๓, ๒ (๒๕๔๕): ๕๕.

๒เรื่องเดียวกัน.

๓โดม สุขวงศ์, "๘๕ ปี ภาพยนตร์ในประเทศไทย," **ศิลปวัฒนธรรม** ๓, ๕ (มิถุนายน ๒๕๒๕): ๘.

๔เรื่องเดียวกัน.

สำหรับสังคมไทย ภาพยนตร์เป็นประดิษฐกรรมการบันเทิงชนิดใหม่ที่เพิ่งเข้ามาในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว จากข้อความโฆษณาในหนังสือพิมพ์รายวัน **บางกอกไทมส์ (Bangkok Times)** ฉบับวันที่ ๙ มิถุนายน พ.ศ. ๒๔๔๐ แสดงให้เห็นว่าผู้ที่นำภาพยนตร์เข้ามาฉายในไทยและเก็บค่าเข้าชมจากสาธารณชนเป็นครั้งแรกคือนาย เอส จี มาร์คอฟสกี (S.G. Marchovsky) เมื่อวันที่ ๑๐ มิถุนายน พ.ศ. ๒๔๔๐ ณ โรงละครหม่อมเจ้าอลังการ[๕] การฉายภาพยนตร์ในครั้งนี้ค่อนข้างจะประสบความสำเร็จและได้รับความนิยมอย่างมากจากประชาชนในขณะนั้น เห็นได้จากจำนวนผู้เข้าชมภาพยนตร์ที่มีจำนวนมากกว่า ๖๐๐ คน[๖] อย่างไรก็ตาม ภาพยนตร์ที่เข้าฉายในไทยนับตั้งแต่ พ.ศ. ๒๔๔๐ เป็นต้นมา ยังเป็นภาพยนตร์ที่นำเข้าจากต่างประเทศ[๗] จนกระทั่งเมื่อ พ.ศ. ๒๔๗๐ กรุงเทพภาพยนตร์บริษัท ซึ่งพี่น้องตระกูลวสุวัตเป็นผู้ก่อตั้งได้สร้างภาพยนตร์ไทยและนำออกฉายกลายเป็นภาพยนตร์ไทยเรื่องแรก คือเรื่อง โชคสองชั้น[*] และในปีเดียวกันภาพยนตร์เรื่อง ไม่คิดเลย ของบริษัทถ่ายภาพยนตร์ไทยจึงเข้าฉายตามมา[๘]

หลังจากการปรากฏตัวของภาพยนตร์เสียงเรื่องแรกของโลก คือ เรื่อง The Jazz Singer เมื่อ พ.ศ. ๒๔๗๑ ทำให้พี่น้องวสุวัตพยายามสร้างภาพยนตร์เสียงของไทยขึ้น จนกระทั่งเมื่อ พ.ศ. ๒๔๗๕ ภาพยนตร์เสียงเรื่องแรกจึงเกิดขึ้น คือ เรื่อง หลงทาง และในเวลาต่อมาได้สร้างภาพยนตร์เสียงตามมาอีกหลายเรื่อง เช่น ปู่โสมเฝ้าทรัพย์ (พ.ศ. ๒๔๗๗), พญาน้อยชมตลาด (พ.ศ. ๒๔๗๘), เลือดชาวนา (พ.ศ. ๒๔๗๙) เป็นต้น อย่างไรก็ตาม ในช่วงเวลาเดียวกัน เนื่องจาก

---

[๕]เรื่องเดียวกัน.

[๖]จำเริญลักษณ์ ธนะวังน้อย, **ประวัติศาสตร์ภาพยนตร์ไทยตั้งแต่แรกเริ่มจนสิ้นสมัยสงครามโลกครั้งที่ ๒** (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, ๒๕๔๔), หน้า ๙.

[๗]ในแต่ละปีคณะฉายภาพยนตร์เร่ของต่างประเทศที่เข้ามาฉายภาพยนตร์ในไทยมีจำนวน ๓-๔ ราย คณะฉายภาพยนตร์เร่ดังกล่าวมีทั้งที่มาจากยุโรป เช่น อังกฤษ ฝรั่งเศส และที่มาจากเอเชีย เช่น ญี่ปุ่น เป็นต้น ดูใน โดม สุขวงศ์ และสวัสดิ์ สุวรรณปักษ์, **ร้อยปีหนังไทย** (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์ริเวอร์ บุ๊คส์, ๒๕๔๕), หน้า ๖.

[*]แม้ว่าก่อนหน้านี้จะมีการสร้างภาพยนตร์เรื่อง นางสาวสุวรรณ ขึ้นใน พ.ศ. ๒๔๖๕ แต่ภาพยนตร์เรื่องนี้ยังคงมีผู้สร้างและผู้กำกับภาพยนตร์ที่เป็นชาวต่างประเทศ จึงไม่สามารถนับได้ว่าเป็นภาพยนตร์ไทยเรื่องแรกอย่างสมบูรณ์ได้

[๘]ดูรายละเอียดของการสร้างภาพยนตร์ทั้งสองเรื่องได้ใน โดม สุขวงศ์, **กำเนิดหนังไทย** (กรุงเทพ ฯ: สำนักพิมพ์มติชน, ๒๕๓๙), หน้า ๔-๓๗.

ผู้สร้างภาพยนตร์ไทยรายอื่นไม่มีอุปกรณ์และเงินทุนเพื่อสร้างภาพยนตร์เสียง จึงทำให้ต้องสร้างนักพากย์เพื่อพูดแทนนักแสดงผ่านไมโครโฟนและเครื่องขยายเสียง นักพากย์ที่มีชื่อเสียงในขณะนั้น คือ นายสิน สีบุญเรือง หรือ "ทิดเขียว" ด้วยเหตุนี้เอง ลักษณะของการสร้างภาพยนตร์ไทยจึงแบ่งเป็นสองกลุ่ม คือ ภาพยนตร์เสียงในฟิล์มและภาพยนตร์เงียบที่ใช้การพากย์[๕] จนกระทั่งเมื่อปลายทศวรรษ ๒๔๘๐ เกิดสงครามโลกครั้งที่ ๒ ขึ้นส่งผลให้กิจการสร้างภาพยนตร์ไทยหยุดชะงักไปช่วงเวลาหนึ่ง แต่หลังจากสงครามสิ้นสุดลงกิจการสร้างภาพยนตร์ไทยจึงเริ่มฟื้นตัวและเติบโตขึ้นอย่างมากนับแต่นั้นเป็นต้นมา อันเป็นช่วงเวลาที่จะได้ศึกษาต่อไป

ภาพยนตร์ก็เช่นเดียวกับกิจกรรมความบันเทิงอื่น ๆ ในสังคม เช่น นวนิยาย เพลง ที่เกิดการพัฒนาและการเปลี่ยนแปลงขึ้นเป็นระยะ ๆ สำหรับการเปลี่ยนแปลงของภาพยนตร์ มักจะเป็นการเปลี่ยนแปลงทางด้านเทคนิคการผลิต ดารา ผู้กำกับภาพยนตร์ และรวมถึงเนื้อหาและบทบาทของภาพยนตร์อีกด้วย การเปลี่ยนแปลงของภาพยนตร์ไทยนับตั้งแต่ช่วงทศวรรษ ๒๔๗๐-๒๕๐๐ จึงมักจะเป็นการเปลี่ยนแปลงทางด้านต่าง ๆ เหล่านั้นอยู่ตลอด เช่น การเปลี่ยนแปลงทางด้านเทคนิคการผลิต จากภาพยนตร์เงียบมาเป็นภาพยนตร์เสียง จากภาพยนตร์ ๓๕ ม.ม. เสียงในฟิล์มในช่วงทศวรรษ ๒๔๘๐ มาเป็นภาพยนตร์ไทยพากย์ ๑๖ ม.ม. ในช่วงทศวรรษ ๒๕๐๐ เป็นต้น แต่เป็นที่น่าสังเกตว่าเนื้อหาและบทบาทของภาพยนตร์ไทยไม่ค่อยจะเปลี่ยนแปลงแต่อย่างใด จนกระทั่งถูกเรียกว่าภาพยนตร์แนว "น้ำเน่า" ที่มีบทบาทมุ่งเน้นเฉพาะความบันเทิงเป็นสำคัญ อย่างไรก็ตาม นับตั้งแต่ช่วงต้นทศวรรษ ๒๕๑๐ เป็นต้นมา เมื่อบริบททางสังคมเริ่มเปลี่ยนแปลงย่อมส่งผลให้เนื้อหาและบทบาทของภาพยนตร์ไทยในช่วงเวลาเดียวกันเปลี่ยนแปลงตามไปด้วย

ดังนั้นวิทยานิพนธ์ฉบับนี้จึงต้องการอธิบายลักษณะการเปลี่ยนแปลงของภาพยนตร์ไทยในช่วงทศวรรษ ๒๕๑๐-๒๕๒๕ ทั้งทางด้านเทคนิคการผลิต ดารา ผู้กำกับภาพยนตร์ และโดยเฉพาะอย่างยิ่งการเปลี่ยนแปลงทางด้านเนื้อหาและบทบาทของภาพยนตร์ ทั้งนี้เพื่อจะทำให้เห็นว่าการเปลี่ยนแปลงทางด้านต่าง ๆ เหล่านี้มีความแตกต่างไปจากภาพยนตร์ไทยในช่วงทศวรรษก่อนหน้าอย่างไรบ้าง

๑.๒ ทบทวนวรรณกรรม

งานศึกษาทางด้านภาพยนตร์ไทยที่ผ่านมานั้นมีผู้ศึกษาไว้พอสมควร แต่งานศึกษาเหล่านั้นมักจะเป็นงานศึกษาในสาขานิเทศศาสตร์ และการสื่อสารมวลชน ที่ให้ความสำคัญกับ

---

[๕]โดม สุขวงศ์ และสวัสดิ์ สุวรรณปักษ์, **ร้อยปีหนังไทย,** หน้า ๓๕.

การอธิบายตัวภาพยนตร์ไทยในฐานะที่เป็น "สื่อ" ประเภทหนึ่ง หรือเน้นความสำคัญทางด้านเทคนิคการผลิตของภาพยนตร์ เช่น การถ่ายทำภาพยนตร์ เป็นต้น อย่างไรก็ตามงานศึกษาเกี่ยวกับการเปลี่ยนแปลงของภาพยนตร์ไทยในช่วงทศวรรษ ๒๕๑๐ เป็นต้นมานั้นมีไม่มากนัก

บทความของนิธิ เอียวศรีวงศ์ ที่ได้ศึกษาเกี่ยวกับภาพยนตร์ไทยไว้ในเรื่อง "ความล้ำลึกของ "น้ำเน่า" ในหนังไทย"[๑๐] นั้น แม้จะเป็นบทความที่ชี้ให้เห็นความเกี่ยวข้องระหว่างภาพยนตร์กับสังคมก็ตาม แต่ประเด็นที่นิธิได้ศึกษาไว้เป็นประเด็นที่แสดงให้เห็นถึงลักษณะความสำคัญบางประการของภาพยนตร์ไทยที่มักจะถูกโจมตีว่า "น้ำเน่า" นั้น ในความเป็นจริงแล้วจะเห็นได้ว่าความเป็น "น้ำเน่า" ของภาพยนตร์ไทยนั้นสืบทอดและมีพัฒนาการมาจากการแสดงอื่น ๆ ในสังคม เช่น การแสดงลิเก เป็นต้น แม้ว่าในบทความชิ้นนี้ นิธิจะอธิบายถึงความเปลี่ยนแปลงของภาพยนตร์ไทยที่พยายามฉีกแนว "น้ำเน่า" ออกไปบ้างก็ตามแต่ประเด็นดังกล่าวยังไม่ได้รับการอธิบายถึงการเปลี่ยนแปลงของภาพยนตร์ไทยในช่วงทศวรรษ ๒๕๑๐-๒๕๒๕ ไว้อย่างชัดเจนเท่าใดนัก โดยเฉพาะอย่างยิ่งการเปลี่ยนแปลงของบริบททางสังคมไทยในขณะนั้น

งานวิจัยเรื่อง "หนังไทย"[๑๑] ของ ศิริชัย ศิริกายะ งานชิ้นนี้ได้ศึกษาพัฒนาการของภาพยนตร์ไทยนับตั้งแต่แรกเริ่มที่ภาพยนตร์ไทยปรากฏตัวขึ้นในสังคม จนกระทั่งถึง พ.ศ. ๒๕๒๕ จากการศึกษาพบว่าภาพยนตร์ไทยนับตั้งแต่แรกเริ่ม ได้สืบทอดจารีตของมหรสพที่มีอยู่ในสังคมไทย เช่น ลิเก เป็นต้น อันส่งผลให้เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของภาพยนตร์ไทย จนกระทั่ง พ.ศ. ๒๕๑๓ เป็นต้นมา ภาพยนตร์ไทยได้เริ่มแตกออกจากแนวเนื้อหาแบบจารีตของภาพยนตร์ไทยที่มักจะถูกเรียกว่าภาพยนตร์ "น้ำเน่า" มาเป็นภาพยนตร์ในแนวก้าวหน้า และมีความสมจริงมากขึ้น อย่างไรก็ตามเนื่องจากงานศึกษาชิ้นนี้เป็นงานศึกษาที่มีการกำหนดขอบเขตระยะเวลาในการศึกษายาวนาน จึงทำให้การอธิบายประเด็นการเปลี่ยนแปลงของภาพยนตร์ช่วงทศวรรษ ๒๕๑๐ เป็นต้นมานั้นยังไม่ชัดเจนมากนัก โดยเฉพาะอย่างยิ่งประเด็นความสัมพันธ์ระหว่างการเปลี่ยนแปลงของบริบททางสังคมที่มีผลต่อการเปลี่ยนแปลงทางด้านเนื้อหาและบทบาทของภาพยนตร์ไทย

---

[๑๐]นิธิ เอียวศรีวงศ์, "ความล้ำลึกของ "น้ำเน่า" ในหนังไทย," ใน **โขน, คาราบาว, น้ำเน่าและหนังไทย: ว่าด้วยเพลง, ภาษา, และนานามหรสพ** (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์มติชน, ๒๕๓๘): ๗๘-๙๖.

[๑๑]ศิริชัย ศิริกายะ. **หนังไทย.** งานวิจัยภาควิชาการสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๑.

งานศึกษาชิ้นสำคัญต่อมา คือ "ภาพยนตร์ไทยและสังคมไทย"[๑๒] ของ จุรี วิจิตรวาทการ งานชิ้นนี้ได้อธิบายให้เห็นถึงความสัมพันธ์ที่มีต่อกันระหว่างภาพยนตร์ไทยกับสังคมไทย อย่างไรก็ตามความสัมพันธ์ที่กล่าวถึงในงานศึกษาชิ้นนี้ยังเป็นความสัมพันธ์ที่ผู้ศึกษายังคงให้ความสำคัญต่อภาพยนตร์ในฐานะ "สื่อ" ในสังคม ที่สามารถชี้นำและลดทอนค่านิยมบางประการของผู้ชมภาพยนตร์ที่ถูกสอดแทรกอยู่ในภาพยนตร์ และมองภาพยนตร์เป็นหลักฐานสำคัญชิ้นหนึ่งที่ได้ทำหน้าที่ถ่ายทอดสภาพสังคมไทยในขณะนั้นด้วย การศึกษาในลักษณะดังกล่าวแม้ว่าจะสามารถทำให้มองเห็นความสัมพันธ์ระหว่างภาพยนตร์กับสังคมในระดับหนึ่ง แต่ก็ยังคงเป็นการมองภาพยนตร์ที่แยกส่วนกับสังคมอยู่เป็นอันมาก และยังไม่ได้ให้ภาพที่ชัดเจนของการเปลี่ยนแปลงทางด้านบริบททางสังคมเท่าใดนัก

งานศึกษาเรื่อง "ความสัมพันธ์ของภาพยนตร์ไทยกับสภาพสังคม เศรษฐกิจและการเมือง"[๑๓] ของ ปณต อุดม ประเด็นสำคัญของงานศึกษาชิ้นนี้คือการอธิบายความสัมพันธ์ของภาพยนตร์ไทยกับสภาพสังคม เศรษฐกิจและการเมือง โดยเน้นการศึกษาทางด้านบทบาทของภาพยนตร์ไทยว่ามีบทบาท และมีอิทธิพลอย่างไรต่อสังคมไทย เช่น บทบาทของภาพยนตร์ไทยที่มีต่อการดำเนินชีวิตประจำวัน ได้แก่ บทบาทในการให้ข่าวสาร บทบาทในการให้ความรู้ บทบาทในการให้ความบันเทิง บทบาทในด้านการชักจูงโน้มน้าวใจ เป็นต้น นอกจากนั้นยังได้กล่าวถึงบทบาทของภาพยนตร์ไทยที่เกี่ยวกับเศรษฐกิจ โดยเฉพาะอย่างยิ่งธุรกิจภาพยนตร์ไทย ที่สามารถโยงเครือข่ายธุรกิจภาพยนตร์เข้าไว้ด้วยกันจนกลายเป็นอุตสาหกรรมภาพยนตร์ในที่สุดและสร้างรายได้จำนวนมากให้กับผู้ประกอบธุรกิจภาพยนตร์และรัฐบาล สำหรับบทบาทของภาพยนตร์ไทยที่มีต่อการเมืองนั้น ผู้ศึกษาเห็นว่าภาพยนตร์สามารถเป็นภาพสะท้อนของการเมืองในยุคใดยุคหนึ่งได้เป็นอย่างดี จากประเด็นของงานศึกษาชิ้นนี้เห็นได้ว่ายังเป็นการศึกษาภาพยนตร์ในลักษณะของการวิเคราะห์ตัวภาพยนตร์ในฐานะ "สื่อ" อีกเช่นกัน แม้จะชี้ให้เห็นว่าบทบาทสำคัญของภาพยนตร์ไทยในสังคมไทยมีลักษณะใด แต่งานชิ้นดังกล่าวยังไม่ได้ชี้ให้เห็นถึงประเด็นการเปลี่ยนแปลงบทบาทของภาพยนตร์ไทยที่เริ่มเกิดการเปลี่ยนแปลงในช่วงทศวรรษ ๒๕๑๐ เป็นต้นมา อันเนื่องมาจากสภาพสังคมไทยเริ่มเปลี่ยนแปลงไป

---

[๑๒]จุรี วิจิตรวาทการ, "ภาพยนตร์ไทยและสังคมไทย," **วารสารธรรมศาสตร์** ๑๓, ๓ (กันยายน ๒๕๒๗): ๕๔-๖๖.

[๑๓]ปณต อุดม. **ความสัมพันธ์ของภาพยนตร์ไทยกับสภาพสังคม เศรษฐกิจและการเมือง.** สารนิพนธ์ศิลปศาสตรบัณฑิต สาขามานุษยวิทยา คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร, ๒๕๓๓.

ดังนั้นภาพที่ได้จากงานศึกษาตามแนวทางดังกล่าวข้างต้นจึงเป็นภาพที่ไม่ได้ให้ความสำคัญต่อการอธิบายปัจจัยด้านบริบททางสังคมของภาพยนตร์ ซึ่งอาจทำให้ไม่สามารถมองเห็นความชัดเจนของภาพยนตร์ไทยได้ เพราะนอกจากภาพยนตร์จะอยู่ในฐานะ "สื่อ" แล้ว ภาพยนตร์ยังถือเป็นผลผลิตทางความคิดเพื่อความบันเทิงอันเป็นกิจกรรมหนึ่งทางสังคม ดังนั้นสังคมซึ่งเป็นต้นตอของผลิตผลดังกล่าวจึงน่าจะได้รับการอธิบายและเชื่อมโยงให้เห็นความสัมพันธ์กับภาพยนตร์ให้ชัดเจนมากขึ้น เนื่องจากเมื่อมีการเปลี่ยนแปลงในสังคมเกิดขึ้น ส่วนหนึ่งของความเปลี่ยนแปลงดังกล่าวย่อมนำไปสู่การกำหนดทิศทางการเปลี่ยนแปลงของภาพยนตร์ เช่นเดียวกับการเปลี่ยนแปลงของภาพยนตร์ไทยที่เกิดขึ้นระหว่าง พ.ศ. ๒๕๑๐-๒๕๒๕

๑.๓ วัตถุประสงค์การวิจัย

เพื่อศึกษาภาพยนตร์ไทย ระหว่าง พ.ศ. ๒๕๑๐-๒๕๒๕ ใน ๓ ประเด็น

๑. บริบททางสังคมของภาพยนตร์ไทย

๒. ความเปลี่ยนแปลงของบทบาทของภาพยนตร์ไทย

๓. ความเปลี่ยนแปลงด้านเนื้อหาที่ปรากฏในภาพยนตร์ไทย และการนำเสนอ

๑.๔ สมมติฐาน

นับตั้งแต่ภาพยนตร์ไทยได้เริ่มปรากฏตัวขึ้น ภาพยนตร์ไทยมีบทบาทในการให้ความบันเทิงแก่สังคมเสมอมา จนกระทั่งหลังนโยบายการพัฒนาประเทศของจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ช่วงทศวรรษ ๒๕๑๐ ถึงเหตุการณ์ ๑๔ ตุลาคม พ.ศ. ๒๕๑๖ บริบททางสังคมของภาพยนตร์ไทยเปลี่ยนแปลงไป ส่งผลให้ภาพยนตร์ไทยเริ่มเปลี่ยนแปลง ทั้งทางด้านบทบาท เนื้อหา และวิธีการนำเสนอ ภาพยนตร์ไทยไม่ได้ให้ความบันเทิงเท่านั้น แต่มีส่วนสะท้อนปัญหาสังคมอีกด้วย

๑.๕ ขอบเขตการศึกษา

ผู้ศึกษากำหนดให้ พ.ศ. ๒๕๑๐ เป็นปีที่เริ่มต้นของการศึกษา เนื่องจากเห็นว่าเมื่อ พ.ศ. ๒๕๐๗ รัฐบาลได้ตราพระราชบัญญัติส่งเสริมการลงทุนเพื่อกิจการอุตสาหกรรมขึ้น ส่งผลให้กิจการสร้างภาพยนตร์ไทยในขณะนั้นกลายเป็นอุตสาหกรรมชนิดหนึ่งที่จะได้รับการสนับสนุนจากรัฐบาล ต่อมาเมื่อ พ.ศ. ๒๕๑๐ มีการจัดตั้งสมาคมผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์แห่งประเทศไทย เพื่อทำหน้าที่เรียกร้องให้รัฐบาลสนับสนุนภาพยนตร์ไทยอย่างจริงจัง โดยเฉพาะอย่างยิ่งผู้อำนวยการสร้างที่ผลิตภาพยนตร์ไทยขนาดมาตรฐาน ๓๕ ม.ม. จากจุดนี้เองที่เริ่มทำให้

เห็นการก้าวเข้าสู่การเปลี่ยนแปลงของภาพยนตร์ไทยในช่วงทศวรรษ ๒๕๑๐ และผู้ศึกษากำหนดให้ พ.ศ. ๒๕๒๕ เป็นปีที่สิ้นสุดการศึกษา เนื่องจากเห็นว่านับตั้งแต่ช่วงกลางทศวรรษ ๒๕๒๐ เป็นต้นมา ภาพยนตร์ไทยต้องเผชิญหน้ากับปัญหาที่สำคัญหลายประการ เช่น การกลับเข้ามาอีกครั้งหนึ่งของภาพยนตร์ต่างประเทศและกลายเป็นคู่แข่งที่สำคัญของภาพยนตร์ไทย โดยเฉพาะคู่แข่งเช่นภาพยนตร์ฮอลลีวู้ด ที่เคยลดน้อยลงอย่างมากในช่วงต้นทศวรรษ ๒๕๒๐ อันเนื่องมาจากการประท้วงนโยบายการขึ้นภาษีการนำเข้าภาพยนตร์ต่างประเทศของรัฐบาลไทยในขณะนั้น การพัฒนาเทคโนโลยีการสื่อสาร และความบันเทิงที่เติบโตและขยายตัวอย่างรวดเร็ว เช่น การขยายการส่งสัญญาณให้ครอบคลุมทั่วประเทศของกิจการโทรทัศน์ การเกิดขึ้นจำนวนมากของกิจการร้านเช่า และจำหน่ายม้วนวิดิโอเทป เป็นต้น ทั้งหลายเหล่านี้ล้วนส่งผลให้ผู้ชมภาพยนตร์ไทยเริ่มเปลี่ยนพฤติกรรมการชมภาพยนตร์ไทยที่โรงภาพยนตร์มาเป็นการชมโทรทัศน์และ วิดิโอเทปที่บ้านแทน แต่กลับเข้าโรงภาพยนตร์เพื่อชมภาพยนตร์ต่างประเทศเท่านั้น ด้วยเหตุนี้เองทำให้จำนวนของผู้ชมภาพยนตร์ไทย จำนวนของภาพยนตร์ไทยในแต่ละปี และจำนวน โรงภาพยนตร์ที่ฉายภาพยนตร์ไทยลดจำนวนลงด้วยเช่นกัน

๑.๖ นิยามศัพท์

๑. "น้ำเน่า" ในที่นี้จะหมายถึงการผลิตซ้ำของโครงเรื่องหรือแนวเรื่องประเภทใดประเภทหนึ่งของภาพยนตร์ไทยออกมาอย่างต่อเนื่อง โดยไม่มีพัฒนาการ ซึ่งคล้ายกับน้ำที่ถูกขังไว้ไม่ไหลเวียนจนเน่า เห็นได้จากภาพยนตร์ประเภทชีวิตรัก บู๊ หรือแม้แต่ภาพยนตร์ผีและตลก

๒. "พาฝัน" หมายถึง ลักษณะเนื้อหาของภาพยนตร์ที่มีจุดมุ่งหมายเพื่อให้ความบันเทิงและต้องการให้ผู้ชมภาพยนตร์หลีกหนีจากสภาพความเป็นจริงในชีวิต ส่วนใหญ่มักจะเป็นภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับชีวิตรัก ที่จบลงด้วยความสุขสมหวัง

๓. "สมจริง" หมายถึง ลักษณะของภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาสะท้อนความเป็นจริงของผู้คนในสังคม ไม่ว่าจะเป็นสภาพการดำรงชีวิต สภาพของปัญหาด้านต่าง ๆ ในสังคม เป็นต้น ทั้งนี้เพื่อให้ผู้ชมภาพยนตร์ได้ตระหนักและรับรู้ถึงปัญหาที่ปรากฏอยู่ในสังคม

๑.๗ วิธีการศึกษาวิจัย

การศึกษาวิจัยของวิทยานิพนธ์ฉบับนี้จะเป็นการศึกษาวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) โดยเน้นการวิจัยเอกสาร (Documentary Research) เป็นสำคัญ จากนั้นจึงนำเสนอข้อมูลเชิงวิเคราะห์ในรูปแบบของการพรรณนา (Descriptive Research)

สำหรับการรวบรวมและคัดเลือกข้อมูลได้ดำเนินการดังนี้

๑. รวบรวมและศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับภาพยนตร์ไทยที่เข้าฉายระหว่าง พ.ศ. ๒๕๑๐ - ๒๕๒๕ จากเอกสารต่าง ๆ ทั้งที่มาจากหนังสือพิมพ์ **ไทยรัฐ** นิตยสาร **โลกดารา** นิตยสาร **สตาร์พิคส์** เป็นต้น และรวมถึงงานศึกษาที่เกี่ยวข้องกับภาพยนตร์ไทย เช่น บทความ หนังสือ วิทยานิพนธ์ เป็นต้น สำหรับการเลือกข้อมูลที่นำมาศึกษา ส่วนใหญ่แล้วจะมาจากหนังสือพิมพ์ **ไทยรัฐ** เป็นเพราะผู้ศึกษาเห็นว่าหนังสือพิมพ์ **ไทยรัฐ** เป็นหนังสือพิมพ์ที่ได้รับความนิยมและเป็นที่รู้จักของประชาชนในขณะนั้นอย่างสูง อีกทั้งเมื่อพิจารณาจากเนื้อหาโดยส่วนใหญ่ของหน้า ๑๓ ซึ่งเป็นหน้าบันเทิงของหนังสือพิมพ์ **ไทยรัฐ** แล้วเห็นว่ามักจะนำเสนอเรื่องราวของภาพยนตร์ไทยเป็นหลัก โดยเฉพาะอย่างยิ่งคอลัมน์วิจารณ์ภาพยนตร์ประจำหน้า ๑๓ ที่ชื่อ "วิจารณ์บันเทิง โดย ยิ่งยง สะเด็ดยาด" ส่วนการเลือกศึกษาข้อมูลที่มาจากเฉพาะนิตยสาร **โลกดารา** และ **สตาร์พิคส์** นั้น เนื่องจากผู้ศึกษาเห็นว่านิตยสาร **โลกดารา** เป็นนิตยสารที่เนื้อหาส่วนใหญ่มักจะเกี่ยวข้องกับภาพยนตร์ไทย ซึ่งน่าจะทำให้ได้ภาพโดยรวมของอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยในขณะนั้นได้เป็นอย่างดี ส่วนนิตยสาร **สตาร์พิคส์** นั้นอาจมีข้อมูลที่นำมาศึกษาได้ไม่มากนัก เนื่องจากเป็นนิตยสารที่เกี่ยวข้องกับภาพยนตร์ต่างประเทศ โดยเฉพาะภาพยนตร์จากฮอลลีวู้ดเป็นหลัก อย่างไรก็ตาม ส่วนหนึ่งน่าจะทำให้เห็นการเคลื่อนไหวของภาพยนตร์ต่างประเทศในขณะนั้นด้วยเช่นกัน

๒. นอกจากรวบรวมและศึกษาข้อมูลที่เป็นเอกสารแล้ว จำเป็นต้องศึกษาข้อมูลจากการชมภาพยนตร์แต่ละเรื่องที่ได้เข้าฉายในช่วงระหว่าง พ.ศ. ๒๕๐๐-๒๕๒๕ ด้วย ทั้งนี้เพื่อจะทำให้เข้าใจถึงเนื้อหาของภาพยนตร์ที่ต้องการจะนำเสนอในแต่ละเรื่องเพิ่มขึ้น อย่างไรก็ตาม อาจจะมีข้อจำกัดอยู่บ้างทำให้ไม่สามารถชมภาพยนตร์ไทยได้ทุกเรื่อง เพราะฟิล์มภาพยนตร์ไทยจำนวนมากสูญหาย สำหรับการคัดเลือกภาพยนตร์ที่จะนำมาเสนอนั้น ผู้ศึกษาจะพิจารณาจากภาพยนตร์ที่มีลักษณะของเนื้อหาแบบใหม่ เพื่อจะทำให้เห็นความแตกต่างที่เกิดขึ้นระหว่างภาพยนตร์ไทยในช่วงทศวรรษ ๒๕๐๐ กับภาพยนตร์ไทยในช่วงทศวรรษ ๒๕๑๐-๒๕๒๕

๑.๘ ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

ทำให้เข้าใจถึงภาพยนตร์ไทย ระหว่าง พ.ศ. ๒๕๑๐-๒๕๒๕ ใน ๓ ประเด็น ดังนี้

๑. บริบททางสังคมของภาพยนตร์ไทย

๒. ความเปลี่ยนแปลงของบทบาทของภาพยนตร์ไทย

๓. ความเปลี่ยนแปลงด้านเนื้อหาที่ปรากฏในภาพยนตร์ไทย และการนำเสนอ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ ๒

ภาพยนตร์ไทยในทศวรรษ ๒๕๐๐: ยุคภาพยนตร์ไทย ๑๖ ม.ม.

บรรยากาศการเติบโตของภาพยนตร์ไทยในช่วงทศวรรษ ๒๕๐๐ ส่วนหนึ่งนั้นเป็นผลจากการที่ภาพยนตร์ไทยได้กลายเป็นที่รู้จักของสังคมในวงกว้างมากยิ่งขึ้น จากเดิมที่อาจกล่าวได้ว่าภาพยนตร์ไทยยังเป็นวัฒนธรรมการบริโภคของคนเมืองเป็นส่วนใหญ่ เช่นเดียวกับความบันเทิงอื่น ๆ ในสังคม เช่น นวนิยาย ลำตัด ลิเก ละครชนิดต่าง ๆ รวมทั้งละครโทรทัศน์ เป็นต้น แต่ในช่วงทศวรรษ ๒๕๐๐ ภาพยนตร์ไทยเริ่มก้าวเข้าไปสู่ท้องถิ่นชนบทมากยิ่งขึ้น ซึ่งเป็นผลมาจากการเปลี่ยนแปลงทางด้านเศรษฐกิจและสังคม ภายใต้นโยบายแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมของรัฐบาลจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ (พ.ศ. ๒๕๐๑-๒๕๐๖) ด้วยเหตุนี้เองจึงส่งผลให้กิจการสร้างภาพยนตร์ไทยในช่วงทศวรรษ ๒๕๐๐ เติบโตขึ้นอย่างมาก

อย่างไรก็ตามนอกจากการเปลี่ยนแปลงทางด้านเศรษฐกิจที่ส่งผลให้ภาพยนตร์ไทยเติบโตขึ้นแล้ว การเปลี่ยนแปลงทางด้านการเมืองยังมีส่วนอย่างมากต่อการกำหนดแนวทางของเนื้อหาและบทบาทของภาพยนตร์ไทยอีกด้วย อันเป็นอีกปัจจัยหนึ่งที่ทำให้ภาพยนตร์ไทยถูกเรียกว่า "น้ำเน่า" อย่างไรก็ตามเมื่อพิจารณาความเป็น "น้ำเน่า" ของภาพยนตร์ไทย ดูเหมือนว่าจะสอดคล้องกับเนื้อหาและบทบาทของกิจกรรมความบันเทิงที่มีอยู่ในสังคมขณะนั้นเป็นอย่างมาก ไม่ว่าจะเป็นนวนิยาย เพลง และละครวิทยุ เป็นต้น นอกจากเนื้อหาและบทบาทของกิจกรรมความบันเทิงประเภทอื่น ๆ จะมีลักษณะที่สอดคล้องกับเนื้อหาของภาพยนตร์ไทยแล้วนั้น ยังจะเห็นได้ว่ากิจกรรมความบันเทิงแต่ละชนิดยังมีความสัมพันธ์อยู่กับภาพยนตร์อย่างมากด้วยเช่นกัน และน่าจะเป็นอีกปัจจัยหนึ่งที่มีส่วนกำหนดแนวทางของเนื้อหาและบทบาทของภาพยนตร์ไทยเช่นกัน

ดังนั้นในบทนี้จึงต้องการอธิบายให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างภาพยนตร์ไทยกับสังคม โดยจะชี้ให้เห็นว่า อิทธิพลของการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในสังคมไทยทั้งทางด้านการเมือง ทางด้านเศรษฐกิจ และกิจกรรมความบันเทิงอื่น ๆ ในสังคมนั้น ล้วนเป็นปัจจัยที่สำคัญในการกำหนดการเติบโต กำหนดแนวทางของเนื้อหาและบทบาทของภาพยนตร์ไทยสมัยทศวรรษ ๒๕๐๐

หลังสงครามโลกครั้งที่ ๒ เป็นต้นมานั้น ไทยได้กลายเป็นจุดยุทธศาสตร์ที่สำคัญในการแข่งขันของสงครามเย็น ที่เป็นความขัดแย้งระหว่างอุดมการณ์ประชาธิปไตยและอุดมการณ์สังคมนิยม สหรัฐอเมริกาใช้ไทยเป็นฐานปฏิบัติการสกัดกั้นการขยายตัวของขบวนการคอมมิวนิสต์จากจีน ไม่ให้เข้าสู่ประเทศอื่น ๆ ในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ อันเนื่องมาจากชัยชนะของเวียดนามเหนือต่อฝรั่งเศสที่เดียนเบียนฟูใน พ.ศ. ๒๔๙๗ (ค.ศ. ๑๙๕๔) นอกจากนั้นไทยยังได้กลายเป็นฐานการลงทุนทางเศรษฐกิจที่สำคัญจากสหรัฐอเมริกา และจำเป็นต้องเปิดประเทศรองรับการขยายตัวของทุนจากโลกเสรีอีกด้วย[๑] ทั้งนี้เพราะสหรัฐอเมริกาเห็นว่าวิธีการที่ดีที่สุดของประเทศต่าง ๆ ที่จะสามารถต่อต้านคอมมิวนิสต์ได้ นอกจากการมีเสถียรภาพของรัฐบาลแล้ว ประเทศต้องมีเศรษฐกิจที่ดีควบคู่กันไปด้วย[๒]

นโยบายเศรษฐกิจและการพัฒนาประเทศของไทยได้เริ่มต้นขึ้น เมื่อจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ (พ.ศ. ๒๕๐๑-๒๕๐๖) ยินยอมปฏิบัติตามคำแนะนำจากรายงานสภาวะทางเศรษฐกิจของประเทศไทยที่ธนาคารโลกได้ทำการสำรวจและจัดทำขึ้น[๓] เช่น การก่อตั้ง "สภาพัฒนาเศรษฐกิจแห่งชาติ" เพื่อทำหน้าที่เป็นหน่วยงานกลางในการร่างแผนพัฒนาเศรษฐกิจแห่งชาติ การประกาศใช้พระราชบัญญัติส่งเสริมการลงทุนเพื่อกิจการอุตสาหกรรม พ.ศ. ๒๕๐๓ และ พ.ศ. ๒๕๐๕ เพื่อสนับสนุนและส่งเสริมการลงทุนของภาคเอกชนโดยเฉพาะอย่างยิ่งการลงทุนจากต่างประเทศ และโดยเฉพาะอย่างยิ่ง การพัฒนาโครงสร้างพื้นฐานทางด้านสาธารณูปโภคของประเทศ เช่น ไฟฟ้า ถนน เป็นต้น

---

[๑] อุกฤษฎ์ ปัทมานันท์, "สหรัฐอเมริกากับนโยบายเศรษฐกิจไทย ๑๙๖๐-๑๙๗๐," (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาความสัมพันธ์ระหว่างประเทศ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๒๖), หน้า ๒๐.

[๒] ผาสุก พงษ์ไพจิตร และคริส เบเคอร์, **เศรษฐกิจการเมืองไทยสมัยกรุงเทพ ฯ** (กรุงเทพ ฯ: ซิลค์เวอร์ม-บุคส์, ๒๕๓๙), หน้า ๒๑๖.

[๓] ธนาคารโลกได้จัดส่งคณะเจ้าหน้าที่มาสำรวจสภาพเศรษฐกิจของไทย เมื่อ กรกฎาคม พ.ศ. ๒๕๐๐-มิถุนายน พ.ศ. ๒๕๐๑ และหลังจากนั้นได้จัดทำรายงานฉบับหนึ่งเรียกว่า "โครงการพัฒนาการของรัฐสำหรับประเทศไทย" (A Public Development Program for Thailand) ดูรายละเอียดใน จารึก สุดใจ, "นโยบายพัฒนาเศรษฐกิจของประเทศภายใต้รัฐบาลของจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ๒๕๐๑-๒๕๐๖," (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์เอเชียตะวันออกเฉียงใต้ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, ๒๕๒๙), หน้า ๖๖ - ๗๐.

สำหรับการพัฒนาโครงสร้างพื้นฐานทางด้านสาธารณูปโภค ด้านหนึ่งนั้นเป็นการสนับสนุนนโยบายการพัฒนาเศรษฐกิจของประเทศที่มุ่งเน้นการขยายตัวทางด้านอุตสาหกรรมเป็นสำคัญ การสร้างถนนหลักเพิ่มขึ้น ๖ สาย และการสร้างถนนสายต่าง ๆ เพิ่มขึ้นอีกกว่า ๑,๐๐๐ กิโลเมตร[๔] ทั้งนี้เป็นเพราะจะให้ความสะดวกแก่นักลงทุนในการเข้าถึงแหล่งวัตถุดิบและการขนส่งที่รวดเร็ว การพัฒนาแหล่งน้ำและการผลิตไฟฟ้านั้นมีวัตถุประสงค์เพื่อตอบสนองต่อโรงงานอุตสาหกรรมที่จะได้ใช้ไฟฟ้าที่ราคาถูกและสามารถกระจายพลังงานไปได้อย่างทั่วถึง[๕] อย่างไรก็ตาม อีกด้านหนึ่งได้ส่งผลกระทบต่อสภาพสังคมและความเป็นอยู่ของคนในสังคมชนบทด้วย เพราะประชาชนที่อยู่ในพื้นที่ห่างไกลมีเส้นทางคมนาคมที่เชื่อมถึงกันและติดต่อกันได้สะดวกโดยเฉพาะอย่างยิ่งทำให้ชนบทใกล้ชิดเมืองมากยิ่งขึ้น

ด้วยเหตุนี้เองจึงทำให้ "ภาพยนตร์" จากเดิมที่เคยเป็นเพียงกิจกรรมความบันเทิงเฉพาะของคนเมืองเท่านั้น จึงสามารถกระจายและขยายตัวออกไปอย่างกว้างขวาง ดังจะเห็นได้จากการขยายตัวของจำนวนโรงภาพยนตร์และจำนวนของ "หนังกลางแปลง" ในช่วงทศวรรษ ๒๕๐๐ (ดังจะกล่าวต่อไป) ซึ่งนั่นก็หมายความว่าจำนวนของผู้ชมภาพยนตร์ไทยย่อมมากตามไปด้วย และกลายเป็น "ตลาดใหม่" ที่สำคัญของภาพยนตร์ไทยในช่วงระยะเวลานี้ ซึ่งทำให้ธุรกิจภาพยนตร์ไทยเติบโตตามไปด้วยเช่นกัน

๒.๑ กิจการสร้างภาพยนตร์ไทยในทศวรรษ ๒๕๐๐

หลังสงครามโลกครั้งที่ ๒ เสร็จสิ้นลง กิจการสร้างภาพยนตร์ไทยที่เคยซบเซาอันเป็นผลมาจากสงครามโลกได้เริ่มกระเตื้องขึ้น[๖] แต่ลักษณะพิเศษของกิจการสร้างภาพยนตร์ไทยในช่วง

---

[๔]ดูรายละเอียดได้ใน อำนวย วีรวรรณ, "การบริหารงานเศรษฐกิจการคลังและการเงินของ ฯพณฯ จอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์," ใน **ประวัติและผลงานของจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์** (พระนคร: สำนักนายกรัฐมนตรี, ๒๕๐๗), หน้า ๑๑๐.

[๕]ดูรายละเอียดของโครงการพัฒนาระบบชลประทานและการผลิตไฟฟ้าทั่วประเทศได้ใน บุญชนะ อัตถากร, "งานเกี่ยวกับการพัฒนาที่สำคัญในสมัย ฯพณฯ จอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์," ใน **ประวัติและผลงานของจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์** (พระนคร: สำนักนายกรัฐมนตรี, ๒๕๐๗), หน้า ๘๓-๘๔.

[๖]ในช่วงก่อนสงครามโลกครั้งที่ ๒ มีการนำเข้าฟิล์มถ่ายภาพยนตร์จากต่างประเทศโดยเฉพาะอย่างยิ่งจากกลุ่มประเทศสัมพันธมิตรตะวันตก เช่น อเมริกา เป็นต้น แต่เมื่อประเทศไทยประกาศสงครามกับฝ่ายดังกล่าว ส่งผลให้ประเทศไทยไม่สามารถติดต่อซื้อฟิล์ม เคมีภัณฑ์เพื่อ

หลังจากนั้นเป็นต้นมา คือ เป็นยุคของการสร้างภาพยนตร์ไทย ๑๖ ม.ม.* ทั้งนี้เป็นเพราะการประสบความสำเร็จของภาพยนตร์ไทย ๑๖ ม.ม. หลายเรื่อง เช่น สุภาพบุรุษเสือไทย ของบริษัทปรเมรุภาพยนตร์ อำนวยการสร้างโดยสำเนา เศรษฐบุตร กำกับการแสดงโดย แท้ ประกาศวุฒิสาร เมื่อ พ.ศ. ๒๔๙๒ ภาพยนตร์เรื่องนี้เข้าฉายที่ศาลาเฉลิมกรุง เริ่มตั้งแต่ ๒๙ มิถุนายน พ.ศ. ๒๔๙๒-๑๙ กรกฎาคม พ.ศ. ๒๔๙๒ รวมเวลา ๒๑ วัน ๙๖ รอบ มีรายได้สูงถึง ๓๑๕,๙๙๘ บาท หลังจากหักค่าอากรมหรสพแล้ว รายได้ของภาพยนตร์เรื่องนี้สามารถลบสถิติทั้งภาพยนตร์ไทยและภาพยนตร์ต่างประเทศที่เข้าฉายในระยะเวลาเดียวกันอีกด้วย[๗] และเมื่อ พ.ศ. ๒๔๙๘ ภาพยนตร์ไทยขนาด ๑๖ ม.ม. เรื่อง โบตั๋น สามารถทำรายได้สูงถึง ๑,๖๐๐,๐๐๐ บาท[๘] ด้วยเหตุนี้ส่งผลให้ในเวลาต่อมามีการสร้างภาพยนตร์ไทย ๑๖ ม.ม. เพิ่มมากขึ้น ดังจะเห็นได้จากข้อความที่ว่า "หนัง ๑๖ ม.ม. ได้รับความนิยมจากผู้ชมอย่างสูงมากปีหนึ่งสร้างกันนับร้อยเรื่องเฟื่องเสียจนจำชื่อ "ผู้สร้าง" ไม่หมดว่าเป็นใครกันบ้าง"[๙]

การล้างฟิล์ม รวมถึงอุปกรณ์และอะไหล่ต่าง ๆ จากประเทศฝ่ายสัมพันธมิตรได้ ดังนั้นการสร้างภาพยนตร์ไทยในช่วงระหว่างสงครามจึงเป็นไปได้ยากมาก แม้ว่าจะมีการสร้างภาพยนตร์อยู่บ้าง แต่ภาพยนตร์เหล่านั้นมักเป็นภาพยนตร์ที่สร้างขึ้นโดยหน่วยงานของรัฐบาล สำหรับเอกชนที่สร้างเท่าที่ปรากฏมีอยู่ด้วยกันสองเรื่อง คือ เรื่อง บ้านเก่าเรือนรัก ของ ทิดเขียว และ น้ำท่วมดีกว่าฝนแล้ง ของบริษัทภาพยนตร์เสียงศรีกรุง ดูรายละเอียดของการสร้างภาพยนตร์ไทยสมัยสงครามโลกครั้งที่ ๒ ได้ใน จำเริญลักษณ์ ธนะวังน้อย, **ประวัติศาสตร์ภาพยนตร์ไทยตั้งแต่แรกเริ่มจนสิ้นสมัยสงครามโลกครั้งที่ ๒**, หน้า ๑๙๕-๒๒๕.

*หมายถึงภาพยนตร์ไทยพากย์ที่ถ่ายทำด้วยฟิล์มขนาด ๑๖ ม.ม.

[๗]แท้ ประกาศวุฒิสาร, **สุภาพบุรุษเสือแท้** (กรุงเทพฯ: มูลนิธิหนังไทย, ๒๕๔๔), หน้า ๑๖๙.

[๘]สมชาติ บางแจ้ง, **๖๗ ปีภาพยนตร์ไทย ๑๔๖๖-๑๕๓๓** (ไม่ปรากฏสถานที่พิมพ์: สมาพันธ์ภาพยนตร์แห่งชาติ), หน้า ๑๗.

[๙]กมลพันธ์ สันติธาดา, "๗๐ ปี หนังไทยในความทรงจำของข้าพเจ้า," ใน **หนังสือการประกวดภาพยนตร์แห่งชาติ ครั้งที่ ๒** (กรุงเทพฯ: พิมเนศพริ้นติ้งเซ็นเตอร์, ๒๕๓๖), หน้า ๑๓.

อย่างไรก็ตาม ได้มีการรวบรวมรายชื่อของผู้สร้างภาพยนตร์ ๑๖ ม.ม. ไว้จำนวนหนึ่ง* เช่น ส. อาสนจินดา, สุพรรณ พราหมณ์พันธ์, วิจารณ์ ภักดีวิจิตร, ฉลอง ภักดีวิจิตร, รังสี ทัศนพยัคฆ์, เฑียร กรรณสูต, วิจิตร คุณาวุฒิ, ทวี ณ บางช้าง (มารุต), แท้ ประกาศวุฒิสาร, พร้อมสิน สีบุญเรือง (พันคำ), ดอกดิน กัญญามาลย์, สนาน คราประยูร (ส.คราประยูร), ชาลี อินทรวิจิตร, วิรัช พึ่งสุนทร, อำนวย กลัสนิมิ (เนรมิต), น้อย กมลวาทิน, สวง ทรัพย์สำรวย (ล้อต๊อก), สำเภา สมประสงค์ เป็นต้น[๑๐] และยังไม่นับรวมผู้สร้างภาพยนตร์มือสมัครเล่นอีกจำนวนมากที่มีผลงานสร้างภาพยนตร์เพียงเรื่องเดียว เมื่อขาดทุนจึงไม่สร้างภาพยนตร์อีกต่อไป

ในขณะที่การสร้างภาพยนตร์ ๑๖ ม.ม. กำลังได้รับความนิยมอยู่นั้น ยังคงมีกลุ่มผู้สร้างภาพยนตร์จำนวนหนึ่งที่สร้างภาพยนตร์ ๓๕ ม.ม.** เช่นกัน ลักษณะการดำเนินงานของกลุ่มนี้จะมีการตั้งบริษัทที่ชัดเจน มีอุปกรณ์การถ่ายทำและโรงถ่ายภาพยนตร์เป็นของตนเอง เช่น บริษัท "หนุมานภาพยนตร์" ของรัตน์ เปสตันยี บริษัท "อัศวินภาพยนตร์" ของพระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าภาณุพันธ์ยุคล และบริษัท "ละโว้ภาพยนตร์" ของพระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าอนุสรณมงคลการ[๑๑] แต่จำนวนการสร้างภาพยนตร์ไทย ๓๕ ม.ม. ของทั้งสามบริษัทมีไม่มากนัก กล่าวคือ ผู้สร้างแต่ละบริษัทสามารถสร้างภาพยนตร์ได้เพียง ๒-๓ เรื่องต่อปี และเมื่อรวมจำนวนทั้งหมดแล้วสามารถผลิตภาพยนตร์ออกมาได้ประมาณ ๖-๗ เรื่องต่อปีเท่านั้น[๑๒]

สาเหตุสำคัญที่ทำให้ผู้สร้างภาพยนตร์นิยมที่จะสร้างภาพยนตร์ ๑๖ ม.ม. มากกว่า และส่งผลให้จำนวนปริมาณการสร้างภาพยนตร์ ๑๖ ม.ม. และ ๓๕ ม.ม. แตกต่างกันอย่างมาก คือ

---

*โดยส่วนใหญ่แล้วผู้สร้างภาพยนตร์มักจะทำหน้าที่เป็นผู้กำกับภาพยนตร์ด้วย อย่างไรก็ตาม ในเวลาต่อมาเมื่อยุคภาพยนตร์ ๑๖ ม.ม. สิ้นสุดลง ผู้สร้างภาพยนตร์เหล่านี้ได้หันมาสร้างและกำกับภาพยนตร์ ๓๕ ม.ม. เช่นกัน

[๑๐]กรมการสนเทศ กระทรวงเศรษฐการ, **รายงานคณะกรรมการศึกษาเรื่องการสร้างภาพยนตร์ไทยและการนำภาพยนตร์ต่างประเทศเข้ามาฉายในประเทศไทย**, (ไม่ปรากฏสถานที่พิมพ์, ๒๕๑๕), หน้า ๒๘-๒๙.

** หมายถึงภาพยนตร์ไทยที่ถ่ายทำด้วยฟิล์ม ๓๕ ม.ม.

[๑๑]ดูประวัติและผลงานของผู้สร้างภาพยนตร์ทั้ง ๓ ได้ ใน วิมลรัตน์ อรุณโรจน์สุริยะ, "ภาพยนตร์ไทยในยุค ๑๖ ม.ม.," **สารคดี** ๑๓, ๑๕๐ (สิงหาคม ๒๕๔๐): ๑๒๓.

[๑๒]กรมการสนเทศ กระทรวงเศรษฐการ, **รายงานคณะกรรมการศึกษาเรื่องการสร้างภาพยนตร์ไทยและการนำภาพยนตร์ต่างประเทศเข้ามาฉายในประเทศไทย**, หน้า ๒๘.

"ทุน" หรือ งบประมาณการสร้างภาพยนตร์* สำหรับทุนของการสร้างภาพยนตร์ ๑๖ ม.ม. นั้น ไม่มีตัวเลขของงบประมาณการลงทุนที่ชัดเจนของภาพยนตร์แต่ละเรื่อง แต่มีผู้กล่าวถึงงบประมาณการสร้างภาพยนตร์ ๑๖ ม.ม. ไว้บ้าง เช่น "...มันเป็นยุคทองของการสร้างที่ใช้ทุนเป็นหมื่น ถ้าผู้ชมชอบใจก็ได้เงินเป็นล้าน ยกตัวอย่างจากความจริงสักหน่อยก็ได้ว่าเช่นหนังเรื่อง แม่นาคพระโขนง ซึ่งสร้างโดยเสน่ห์ โกมารชุน ลงทุนไปห้าหกหมื่น...ออกฉายเฉลิมกรุงโรงแรกได้ล้านกว่า..."[๑๓] และ ฉลอง ภักดีวิจิตร ช่างภาพและผู้กำกับภาพยนตร์ยุคนั้นได้เขียนถึงเรื่องทุนของการสร้างภาพยนตร์ ๑๖ ม.ม. ไว้ว่า

> "...เรื่องทุนสำหรับการทำหนังตอนนั้นเรื่องละไม่กี่แสนบาท ใครทำหนังลงทุนไป ๓-๔ แสนนี่ก็ถือว่า "โข" แล้ว มากมาย ใหญ่โต มโหฬารเลย แต่เวลาฉายเก็บได้ไม่กี่หมื่น ใครเก็บได้เป็นแสน ๆ นี่ถือว่าได้มาก จนมาถึงยุคของคุณดอกดินนี่ ถึงได้มีการได้เงินล้าน อย่างที่พี่ดินโฆษณา "ล้านแล้วจ้า" นั่น เป็นยุคหนังไทยทำเงินล้านจริง ๆ รวยกันไม่รู้เรื่องเพราะทุนมันไม่กี่หมื่น เงินล้านสมัยนั้นมากมายจนไม่รู้จะเอาไปทำอะไร..."[๑๔]

สำหรับงบประมาณการสร้างภาพยนตร์ ๓๕ ม.ม. มีความแตกต่างจากภาพยนตร์ ๑๖ ม.ม. อย่างเห็นได้ชัดเจน ดังจะเห็นได้จากงบประมาณการสร้างภาพยนตร์ ๓๕ ม.ม. เรื่อง เกาะสวาทหาดสวรรค์ (พ.ศ. ๒๕๑๑) ที่มีงบประมาณเป็นจำนวนเงินประมาณ ๑,๒๐๐,๐๐๐ บาท (ดูตารางที่ ๒.๑) และน่าจะเป็นสาเหตุสำคัญที่ทำให้ปริมาณการสร้างภาพยนตร์ ๓๕ ม.ม. ในแต่ละปีมีจำนวนน้อย

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

---

*สภาพการณ์ดังกล่าวเห็นได้อย่างชัดเจนในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ ๒ ที่เศรษฐกิจของไทยซบเซาลง ส่งผลให้มีข้อจำกัดเรื่องงบประมาณ ทางเลือกของผู้สร้างในขณะนั้นจึงต้องเลือกสร้างภาพยนตร์ด้วยฟิล์ม ๑๖ ม.ม. ที่งบประมาณการสร้างไม่สูงมากนัก

[๑๓]กมลพันธ์ สันติธาดา, "๗๐ ปี หนังไทยในความทรงจำของข้าพเจ้า," หน้า ๑๓.

[๑๔]ฉลอง ภักดีวิจิตร, "ภาพยนตร์ไทย ๓ ยุค" ใน **หนังสือการประกวดภาพยนตร์แห่งชาติ ครั้งที่ ๑** (กรุงเทพ ฯ: สำนักพิมพ์ "พ่อให้มา", ๒๕๓๕), หน้า ๒๗.

ตารางที่ ๒.๑ แสดงงบประมาณการสร้างภาพยนตร์ ๓๕ ม.ม.
เรื่อง <u>เกาะสวาทหาดสวรรค์</u> (พ.ศ. ๒๕๑๑)

รายการค่าใช้จ่าย	จำนวนเงิน (บาท)
๑. ค่าตัวดารา	๒๕๒,๒๒๐.๐๐
๒. ค่าฟิล์มและค่าล้างฟิล์ม	๒๒๘,๔๒๗.๓๕
๓. ค่าวัสดุสร้างฉากและค่าออกแบบ	๑๖๔,๕๗๓.๐๐
๔. ค่าฟิล์มเนกาตีฟ	๑๓๗,๒๘๒.๐๐
๕. ค่าอัดเสียง	๘๔,๐๐๐.๐๐
๖. ค่ากำกับการแสดง	๕๐,๐๐๐.๐๐
๗. ค่าแรงช่างไฟและผู้ช่วยกล้อง	๒๑,๑๔๐.๐๐
๘. ค่าสถานที่ถ่ายทำ (เกาะสมุย)	๕๓,๕๓๖.๐๐
๙. ค่าดนตรีประกอบเรื่อง	๓๘,๒๐๐.๐๐
๑๐. ค่าฟิล์มถ่ายรูปและล้างรูป	๑๐,๓๕๘.๐๐
๑๑. ค่าเครื่องแต่งกาย	๔๕,๒๒๑.๐๐
๑๒. ค่าเทปอัดเสียง	๓๖,๒๕๐.๐๐
๑๓. ค่าทำข่าวระหว่างการถ่ายทำ	๙,๒๐๘.๐๐
๑๔. ค่าไฟฟ้า	๑๓,๐๙๖.๐๐
๑๕. ค่าส่งฟิล์ม-ออกฟิล์ม	๕๔,๕๑๔.๒๑
๑๖. ค่าน้ำมันรถ	๑๒,๕๘๑.๒๕
๑๗. ค่าใช้จ่ายเบ็ดเตล็ด	๗,๗๔๘.๖๐
๑๘. ค่าเลี้ยงอาหาร	๑๐,๙๐๐.๐๐
รวม	**๑,๒๒๙,๖๕๕.๐๕**

ที่มา: กรมการสนเทศ กระทรวงเศรษฐการ, **รายงานคณะกรรมการศึกษาเรื่องการสร้างภาพยนตร์ไทยและการนำภาพยนตร์ต่างประเทศเข้ามาฉายในประเทศไทย** (ไม่ปรากฏสถานที่พิมพ์และสำนักพิมพ์, ๒๕๑๕), หน้า ๒๕.

นอกจากนี้ความแตกต่างของปริมาณการนำเข้าและมูลค่าของฟิล์มระหว่าง ๓๕ ม.ม. กับ ๑๖ ม.ม. ในช่วงปลายทศวรรษ ๒๕๐๐ ดูเหมือนจะเป็นหลักฐานที่แสดงให้เห็นถึงความนิยมของการใช้ฟิล์ม ๑๖ ม.ม. เพื่อการถ่ายทำภาพยนตร์ได้อย่างชัดเจนมากยิ่งขึ้น ดังจะเห็นได้จากตารางที่ ๒.๒

ตารางที่ ๒.๒ แสดงปริมาณการนำเข้าและมูลค่าฟิล์มภาพยนตร์ ๑๖ ม.ม. และ ๓๕ ม.ม. ที่ยังไม่ได้ถ่ายระหว่าง พ.ศ. ๒๕๐๗-๒๕๐๙

พ.ศ.	ฟิล์ม ๑๖ ม.ม.		ฟิล์ม ๓๕ ม.ม.	
	พันเมตร	พันบาท	พันเมตร	พันบาท
๒๕๐๗	๒,๒๔๘	๔,๐๖๐	๑๓๐	๔๔๖
๒๕๐๘	๒,๔๓๕	๕,๕๘๓	๑๖๘	๖๘๗
๒๕๐๙	๑,๓๒๔	๓,๔๔๑	๑๖๗	๓๑๑

ที่มา: เอกสารภาคผนวกหมายเลข ๖ ใน กรมการสนเทศ กระทรวงเศรษฐการ, **รายงานคณะกรรมการศึกษาเรื่องการสร้างภาพยนตร์ไทยและการนำภาพยนตร์ต่างประเทศเข้ามาฉายในประเทศไทย** (ไม่ปรากฏสถานที่พิมพ์และสำนักพิมพ์, ๒๕๑๕)

สำหรับเงินทุนที่นำมาใช้เพื่อสร้างภาพยนตร์ไทยทั้ง ๑๖ ม.ม. และ ๓๕ ม.ม. จะมีวิธีการแสวงหาทุน ๒ วิธี คือ การกู้ยืม และ การขอเงินสนับสนุนการสร้างภาพยนตร์ล่วงหน้า สำหรับวิธีการแรก คือการกู้ยืม เป็นวิธีของผู้สร้างส่วนใหญ่ที่ไม่ได้จัดตั้งเป็นบริษัท และไม่มีเงินทุนของตนเองหรือมีจำนวนจำกัด แหล่งเงินกู้ที่เป็นที่นิยมคือ สายหนัง เจ้าของโรงภาพยนตร์และบุคคลทั่วไป มากกว่าการกู้ธนาคารที่ต้องเสียดอกเบี้ยในอัตราค่อนข้างสูง ส่วนอีกวิธีหนึ่งนั้นเป็นการทำสัญญาขายหรือขอเงินสนับสนุนการสร้างภาพยนตร์ไทยล่วงหน้า ซึ่งวิธีการนี้ในกิจการสร้างภาพยนตร์ไทยเรียกว่า "จับเสือมือเปล่า" วิธีการนี้ทำกันใน ๒ ลักษณะ ลักษณะแรก คือการนำสัญญาที่ดาราตกลงรับแสดงพร้อมด้วยเรื่องย่อของภาพยนตร์มาประกอบการเจรจา ส่วนลักษณะที่

สอง คือการนำเสนอรายละเอียดในการสร้าง โดยใช้โปสเตอร์เป็นสิ่งประกอบให้เห็นฟอร์มและเรื่องย่อของภาพยนตร์[๑๕]

นอกจากนั้นแล้วเป็นที่น่าสังเกตว่าการดำเนินงานสร้างของภาพยนตร์ไทยในช่วงเวลาดังกล่าวไม่ซับซ้อนมากนัก ไม่ได้มีการแบ่งแยกหน้าที่กันอย่างชัดเจนเหมือนกับการดำเนินการสร้างของภาพยนตร์ในต่างประเทศ เช่น ฮอลลีวู้ด (Hollywood) เป็นต้น ซึ่งภาพดังกล่าวเห็นได้จากข้อความที่ว่า

> "...ทางด้าน "โปรดิวเซอร์" เมืองไทยก็ยังไม่มี ในฮอลลีวู้ดนั้นเขาจะแยกกันเด็ดขาดระหว่าง "ผู้อำนวยการสร้าง" กับ "นายทุน" และผู้อำนวยการสร้างจะเป็น "อาชีพ" ต่างหากทีเดียว ไม่เกี่ยวกับนายทุนแต่ประการใด ส่วนเมืองไทยนี้ "มั่วกัน" ไปหมด จนไม่รู้ว่า "โปรดิวเซอร์" คืออะไร? เมียเป็นนายทุน สามีเป็นผู้อำนวยการสร้างหรือ เมียเป็นผู้อำนวยการสร้าง สามีเป็นผู้กำกับการแสดง ดูมันเป็นอุตสาหกรรมภายในครอบครัวกันอยู่อย่างนี้ตลอดมา"[๑๖]

ทั้งนี้น่าจะเป็นเพราะกิจการสร้างภาพยนตร์ของไทย ยังคงอยู่ในยุคภาพยนตร์ ๑๖ ม.ม. ซึ่งไม่จำเป็นต้องมีความยุ่งยากของแต่ละขั้นตอนการผลิต อีกทั้งงบประมาณที่ใช้เพื่อการสร้างภาพยนตร์ในแต่ละเรื่องไม่สูงมากนัก จึงไม่จำเป็นต้องมีการดำเนินงานที่ซับซ้อนแต่อย่างใด กล่าวโดยสรุป การสร้างภาพยนตร์ไทยหลังสงครามโลกครั้งที่ ๒ เป็นต้นมา เริ่มเติบโตขึ้น และกลายเป็นยุคภาพยนตร์ไทย ๑๖ ม.ม. อย่างไรก็ตามเมื่อปริมาณการสร้างภาพยนตร์ไทยมีจำนวนเพิ่มมากขึ้น ผลที่ตามมาก็คือโรงภาพยนตร์และธุรกิจการจัดจำหน่ายภาพยนตร์จึงเริ่มเติบโตตามไปด้วย

---

[๑๕]นิภาพร เนียมแสง, "พัฒนาการ "ภาษาโปสเตอร์" ในโปสเตอร์ภาพยนตร์ไทย: วิเคราะห์รูปแบบการนำเสนอและเนื้อหาระหว่างปี พ.ศ. ๒๕๐๐-๒๕๓๔," (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาการสื่อสารมวลชน บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๗), หน้า ๓๖-๓๗.

[๑๖]ข้อความนี้เป็นการแสดงปาฐกถาเรื่อง "การสร้างหนังในฮอลลีวู้ดกับการสร้างหนังไทย" ของ สวัสดิ์ นิติพนธ์ อดีตที่ปรึกษาฝ่ายเทคนิคของบริษัททเวนตี้ เซนจูรี่ ฟ๊อกซ์ จากภาพยนตร์เรื่อง "แอนนากับพระเจ้ากรุงสยาม" (ถูกห้ามฉายในไทย) **ไทยรัฐ** (๘ มีนาคม ๒๕๑๔): ๑๓.

๒.๒ โรงฉายภาพยนตร์และธุรกิจการจัดจำหน่ายภาพยนตร์ไทยในช่วงทศวรรษ ๒๕๐๐

ช่วงทศวรรษ ๒๕๐๐ นอกจากจะเป็นช่วงเวลาการเติบโตของกิจการสร้างภาพยนตร์ไทยดังกล่าวมาข้างต้นแล้ว ยังเป็นช่วงเวลาของการเติบโตของภาพยนตร์ต่างประเทศอีกด้วย ดังจะเห็นได้จากปริมาณการเข้าฉายของทั้งภาพยนตร์ต่างประเทศและภาพยนตร์ไทยที่เพิ่มมากขึ้นทุกปี* ดังนั้นเมื่อจำนวนภาพยนตร์เพิ่มขึ้น ย่อมส่งผลให้จำนวนโรงภาพยนตร์เพิ่มมากขึ้นเช่นกัน อย่างไรก็ตาม สาเหตุของการเพิ่มขึ้นของโรงฉายภาพยนตร์ ส่วนหนึ่งเป็นเพราะการพัฒนาระบบสาธารณูปโภค เช่น ถนน และไฟฟ้า ในสมัยรัฐบาลจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ที่ส่งผลให้ประชาชนได้รับความสะดวกทางด้านการคมนาคม อีกทั้งยังเอื้อให้ความเจริญด้านต่าง ๆ จากเมืองเข้าไปสู่ชนบทมากยิ่งขึ้น ชุมชนขนาดเล็กเริ่มเกิดการขยายตัวจนกลายเป็นชุมชนที่มีขนาดใหญ่ มีห้างร้าน มีตลาด และรวมถึงการเกิดขึ้นของโรงฉายภาพยนตร์ด้วยเช่นกัน เพราะทำเลที่ตั้งของโรงภาพยนตร์มักจะตั้งอยู่ในเขตชุมชน หรือเขตตลาดเป็นสำคัญ[๑๗]

สำหรับโรงฉายภาพยนตร์สามารถจัดแบ่งออกได้เป็น ๓ ประเภท กล่าวคือ โรงภาพยนตร์ชั้นหนึ่ง (first run) หมายถึง โรงภาพยนตร์ที่ฉายภาพยนตร์ ซึ่งยังไม่เคยผ่านการฉายมาจากโรงภาพยนตร์อื่น ๆ โรงภาพยนตร์ชั้นหนึ่งที่มีอยู่มักจะเป็นโรงภาพยนตร์ที่อยู่ในเขตกรุงเทพมหานคร โรงภาพยนตร์ชั้นสอง (second run) หมายถึงโรงภาพยนตร์ที่ฉายภาพยนตร์ที่ผ่านการฉายมาจากโรงภาพยนตร์ชั้นหนึ่งมาแล้ว โรงภาพยนตร์ชั้นสองส่วนมากจะอยู่ตามตัวเมืองในต่างจังหวัด ฉายภาพยนตร์ทั้งกลางวันและกลางคืน ส่วนมากเป็นโรงภาพยนตร์ที่มีมาตรฐานค่อนข้างดี และโรงภาพยนตร์ชั้นสาม (third run) หมายถึง โรงภาพยนตร์ที่ฉายภาพยนตร์ที่ผ่านการฉายจากโรงภาพยนตร์ชั้นหนึ่งและชั้นสองมาแล้ว โรงภาพยนตร์ชั้นสามส่วนใหญ่อยู่ตามอำเภอหรือในท้องที่ที่ไม่เจริญมากนัก ฉายภาพยนตร์เฉพาะรอบกลางคืนเป็นส่วนใหญ่[๑๘]

อย่างไรก็ตาม แม้ว่าจะไม่มีหลักฐานตัวเลขที่แน่นอนเกี่ยวกับจำนวนโรงฉายภาพยนตร์ทั้งในส่วนกลางและส่วนภูมิภาคก็ตาม แต่จากการรวบรวมข้อมูลของกรมการสนเทศ กระทรวงเศรษฐการ เห็นได้ว่าเมื่อรวมโรงภาพยนตร์ชั้นหนึ่งและชั้นสอง มีประมาณ ๒๕๐ โรง

---

*ดูตารางตัวเลขของภาพยนตร์ต่างประเทศและภาพยนตร์ไทยที่เข้าฉายในแต่ละปีได้ ในบทที่ ๓ ตารางที่ ๓.๑

[๑๗]ธนาทิพ ฉัตรภูติ, **ตำนานโรงหนัง** (กรุงเทพ ฯ: สำนักพิมพ์เวลาดี, ๒๕๔๗), หน้า ๘๕.

[๑๘]กรมการสนเทศ กระทรวงเศรษฐการ, **รายงานคณะกรรมการศึกษาเรื่องการสร้างภาพยนตร์ไทยและการนำภาพยนตร์ต่างประเทศเข้ามาฉายในประเทศไทย**, หน้า ๓๓-๓๔.

ในส่วนกลาง (รวมทั้งในจังหวัดพระนครและธนบุรีในสมัยนั้น) จะมีโรงภาพยนตร์ประมาณ ๖๐ โรง ที่เหลืออีกประมาณ ๒๐๐ โรง เป็นโรงภาพยนตร์ที่กระจายอยู่ตามภูมิภาคต่าง ๆ[๑๙] ซึ่งในแต่ละจังหวัดจะมีโรงภาพยนตร์มากหรือน้อยขึ้นอยู่กับขนาดและความเจริญเติบโตทางเศรษฐกิจของแต่ละจังหวัด เช่น นครศรีธรรมราชมีจำนวนโรงภาพยนตร์ ๙ โรง สงขลาและนครสวรรค์มี ๘ โรง พิจิตร เชียงใหม่ ขอนแก่น นครราชสีมา สุราษฎร์ธานี มี ๕ โรง เป็นต้น[๒๐] สำหรับโรงภาพยนตร์ชั้นสามนั้นไม่มีจำนวนตัวเลขที่แน่นอน แต่น่าจะมีจำนวนมาก เพราะจากการประมาณตัวเลขของโดม สุขวงศ์ เห็นว่าน่าจะมีโรงภาพยนตร์กระจายตัวตามท้องที่ต่าง ๆ สูงถึง ๗๐๐ โรงทั่วประเทศ[๒๑]

การฉายภาพยนตร์ของโรงภาพยนตร์ต่าง ๆ นั้น เห็นได้ว่า จำนวนโรงภาพยนตร์ชั้นหนึ่งในเขตกรุงเทพมหานคร มักจะฉายภาพยนตร์ฝรั่งเป็นส่วนใหญ่ ส่วนโรงภาพยนตร์ที่มักจะฉายภาพยนตร์ไทยมีทั้งหมดจำนวน ๔ โรง ได้แก่ เฉลิมกรุง เอ็มไพร์ เฉลิมบุรี และคาเธ่ย์ นอกจากนั้นจะเป็นโรงภาพยนตร์ที่ฉายภาพยนตร์จีน อินเดีย และอื่น ๆ สำหรับโรงภาพยนตร์ในส่วนภูมิภาคนั้น สามารถฉายได้ทั้งภาพยนตร์ไทยและภาพยนตร์ต่างประเทศ ซึ่งช่วงทศวรรษ ๒๕๐๐ สัดส่วนของภาพยนตร์ไทยที่ฉายตามโรงภาพยนตร์เหล่านี้จะมีประมาณ ๓๐-๔๐ % ซึ่งเป็นสัดส่วนที่ใกล้เคียงกับภาพยนตร์ต่างประเทศในขณะนั้น[๒๒]

นอกจากจำนวนโรงภาพยนตร์ที่เพิ่มมากขึ้นแล้วนั้น ธุรกิจการจัดจำหน่ายภาพยนตร์ไทยในช่วงเวลาเดียวกันได้เติบโตขึ้นด้วยเช่นกัน ทำให้เกิดปัญหาที่ตามมาในเรื่องของการนำภาพยนตร์เข้าฉาย แม้ว่าจำนวนของโรงภาพยนตร์จะเพิ่มขึ้นมากแล้วก็ตาม แต่มีผู้สร้างภาพยนตร์รายย่อยจำนวนมากไม่สามารถนำภาพยนตร์ที่สร้างเสร็จแล้วออกฉายได้ ทั้งนี้เป็นเพราะต้องรอคิวฉายของโรงภาพยนตร์ที่มีภาพยนตร์เข้าฉายเกือบทั้งปี อีกทั้งโรงภาพยนตร์บางแห่งตั้งอยู่ใน

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

---

[๑๙]เรื่องเดียวกัน, หน้า ๓๔-๓๕.

[๒๐]เรื่องเดียวกัน, หน้า ๓๕.

[๒๑]โดม สุขวงศ์, "หนึ่งศตวรรษของภาพยนตร์ไทย," แหล่งที่มา**http://www.thaifilms.com** (๒๒ พฤศจิกายน ๒๕๔๗)

[๒๒]กรมการสนเทศ กระทรวงเศรษฐการ, **รายงานคณะกรรมการศึกษาเรื่องการสร้างภาพยนตร์ไทย...**, หน้า ๓๕-๓๖.

ทำเลที่ไม่เหมาะสมจึงทำให้รายได้จากการฉายภาพยนตร์นั้นลดน้อยลง[๒๓] จากสาเหตุเหล่านี้จึงทำให้เกิดการพัฒนาระบบการจัดจำหน่ายภาพยนตร์ไทยเพื่อนำมาใช้แก้ไขปัญหาดังกล่าว

สำหรับผู้จัดจำหน่ายภาพยนตร์ไทยสามารถแบ่งออกได้เป็น ๓ ประเภท คือ ผู้สร้างภาพยนตร์ เจ้าของโรงภาพยนตร์ และผู้จัดจำหน่ายภาพยนตร์โดยตรง ทั้ง ๓ ประเภทมีลักษณะการดำเนินงานที่แตกต่างกัน กล่าวคือ ประเภทแรก ผู้สร้างภาพยนตร์จะดำเนินการเป็นผู้จัดจำหน่ายภาพยนตร์ และจะติดต่อกับโรงฉายภาพยนตร์ทั้งในส่วนกลางและส่วนภูมิภาคเพื่อจะนำภาพยนตร์เข้าฉายด้วยตนเอง ประเภทที่สอง เจ้าของโรงภาพยนตร์จะเป็นผู้ติดต่อกับผู้สร้างภาพยนตร์โดยตรงเพื่อนำภาพยนตร์เข้าฉายในโรงภาพยนตร์ของตนเอง และหลังจากนั้นจะส่งออกฉายในต่างจังหวัด ซึ่งอาจจะเป็นโรงภาพยนตร์ในเครือของตนเอง หรือให้ผู้จัดจำหน่ายในต่างจังหวัดเช่าหรือซื้อไปฉายตามโรงภาพยนตร์ต่าง ๆ และประเภทสุดท้าย ซึ่งเป็นประเภทที่สำคัญที่สุดและมีบทบาทอย่างมากต่อธุรกิจการจัดจำหน่ายภาพยนตร์ไทยและการสร้างภาพยนตร์ไทยในเวลาต่อมา คือ บริษัทจัดจำหน่ายภาพยนตร์โดยตรง ซึ่งสามารถแบ่งออกเป็น ๒ ประเภท กล่าวคือ บริษัทผู้จัดจำหน่ายในส่วนกลางและจังหวัดใกล้เคียง และบริษัทผู้จัดจำหน่ายเฉพาะในต่างจังหวัดหรือที่เรียกกันโดยทั่วไปว่า "สายหนัง" ทั้ง ๒ ประเภทจะทำหน้าที่เป็น "พ่อค้าคนกลาง" ซื้อภาพยนตร์จากผู้สร้างภาพยนตร์ แล้วนำไปขายให้แก่โรงภาพยนตร์ทั้งในส่วนกลางและในต่างจังหวัด[๒๔]

สำหรับแหล่งใหญ่ของบริษัทจัดจำหน่ายภาพยนตร์โดยตรงในส่วนกลางและจังหวัดใกล้เคียง จะอยู่บริเวณหลังโรงภาพยนตร์ศาลาเฉลิมกรุง (หรือที่นิยมเรียกว่ามะขามสแควร์) เช่น บริษัทเอกรัตน์ จำกัด บริษัทนวฤทธิ์ฟิล์ม จำกัด บริษัทพิริยะฟิล์ม จำกัด บริษัทศิวะพรฟิล์ม จำกัด บริษัทกุหลาบทิพย์ภาพยนตร์ บริษัทเสรีภาพยนตร์ เป็นต้น[๒๕] สำหรับบริษัทผู้จัดจำหน่ายเฉพาะในต่างจังหวัด หรือ "สายหนัง" นอกจากจะเป็นผู้จัดจำหน่ายภาพยนตร์ที่ซื้อภาพยนตร์โดยตรงจากผู้สร้างมาฉายในโรงภาพยนตร์ตามต่างจังหวัดแล้ว ในบางครั้งยังทำหน้าที่รับภาพยนตร์จากบริษัทผู้จัดจำหน่ายในส่วนกลางมาจัดฉายในโรงภาพยนตร์ตามจังหวัดต่าง ๆ อีกทอดหนึ่งด้วย ดังจะเห็น

---

[๒๓]มานพ อุดมเดช, **หนังไทย: ธุรกิจคนขายฝัน** (กรุงเทพ ฯ: มัณฑณาสถาปัตย์, ๒๕๓๑), หน้า ๖๓.

[๒๔]ดูรายละเอียดได้ใน กรมการสนเทศ กระทรวงเศรษฐการ, **รายงานคณะกรรมการ...,** หน้า ๔๑-๔๗.

[๒๕]กรมการสนเทศ กระทรวงเศรษฐการ, **รายงานคณะกรรมการ...**, หน้า ๔๖.

ได้จากข้อความที่ว่า "...สายหนังก็คือ ผู้ที่รับซื้อหนังต่อจากผู้สร้างเพื่อนำไปฉายต่างจังหวัด ซึ่งการฉายนี้รวมเบ็ดเสร็จทั้งฉายตามโรงหนัง ตามงานกลางแปลง หรือในงานสวนสนุก..."[๒๖] ส่วนทางด้านราคาและการแบ่งรายได้ เห็นได้จาก "ส่วนการซื้อขายนั้นกำหนดราคาตามที่ตกลงกับผู้สร้างอย่างถูกสุดตกเรื่องละสามสี่แสน...เวลาฉายตามโรงต่างจังหวัด เราก็แบ่งรายได้ ๖๐ ต่อ ๔๐ ผม (น้อย จีรนันท์: ผู้เขียน) เจ้าของหนัง ๖๐ เจ้าของโรงสี่สิบ แต่อากรค่าโฆษณาจะต้องหักกองกลาง คือ แบ่งมาจากรายได้แล้วจึงเอามาเฉลี่ยแบ่ง ๖๐ ต่อ ๔๐ อย่างที่ผมบอกไว้ตอนแรก"[๒๗] สำหรับ "สายหนัง" สามารถแบ่งออกเป็น ๖ สาย คือ[๒๘]

๑. สายเหนือ ตั้งแต่จังหวัดอยุธยาจนถึงจังหวัดเชียงราย สามารถแบ่งออก ๓ เขต ได้แก่ เขตเหนือตอนบน ประกอบด้วย ๖ จังหวัด คือ เชียงใหม่ ลำปาง ลำพูน แม่ฮ่องสอน เชียงราย และพะเยา ศูนย์กลางที่สำคัญจะอยู่ที่จังหวัดเชียงใหม่ เขตเหนือตอนกลาง ประกอบด้วย ๗ จังหวัด คือ พิษณุโลก สุโขทัย พิจิตร ตาก อุตรดิตถ์ แพร่และน่าน ศูนย์กลางที่สำคัญอยู่ที่จังหวัดพิษณุโลกและอุตรดิตถ์ เขตเหนือตอนล่าง ประกอบด้วย ๑๐ จังหวัด ประกอบด้วย อยุธยา ลพบุรี สิงห์บุรี อ่างทอง ชัยนาท อุทัยธานี นครสวรรค์ กำแพงเพชร เพชรบูรณ์ และสระบุรี ศูนย์กลางที่สำคัญอยู่ที่จังหวัดนครสวรรค์

๒. สายอีสานหรือภาคตะวันออกเฉียงเหนือ คือ ทั้ง ๑๖ จังหวัดในภาคอีสาน สามารถแบ่งออกเป็น ๔ เขต ได้แก่ เขตนครราชสีมาและชัยภูมิ มีศูนย์กลางที่จังหวัดนครราชสีมา เขตกลุ่มจังหวัดขอนแก่น มหาสารคาม กาฬสินธุ์ และร้อยเอ็ด ศูนย์กลางอยู่ที่ขอนแก่นและร้อยเอ็ด เขตกลุ่มจังหวัดอุดรธานี เลย หนองคาย สกลนคร และมุกดาหาร มีศูนย์กลางอยู่ที่ อุดรธานี เขตอุบลราชธานี ยโสธร ศรีสะเกษ สุรินทร์ และบุรีรัมย์ มีศูนย์กลางที่อุบลราชธานี และบุรีรัมย์

๓. สายตะวันออก ตั้งแต่จังหวัดชลบุรี ระยอง จันทบุรี ตราด นครนายก ฉะเชิงเทรา มีศูนย์กลางอยู่ที่จังหวัด ชลบุรี

---

[๒๖]คำใส ใจซื่อ, "คุย...คุ้ยแคะ และเขียน น้อย จีรนันท์ "ราชาสายเหนือ," **ไทยรัฐ** (๒ เมษายน ๒๕๒๑): ๑๓.

[๒๗]เรื่องเดียวกัน.

[๒๘]ปณต อุดม, "ความสัมพันธ์ของภาพยนตร์ไทยกับสภาพสังคม เศรษฐกิจและการเมือง," (สารนิพนธ์ศิลปศาสตรบัณฑิต สาขามานุษยวิทยา คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร, ๒๕๓๓), หน้า ๓๗.

๔. สายใต้ ตั้งแต่ชุมพรลงไป จนกระทั่งถึงยะลา มีศูนย์กลางอยู่ที่จังหวัด สงขลา

๕.สายแปดจังหวัด ประกอบด้วย นครปฐม กาญจนบุรี สุพรรณบุรี สมุทรสงคราม สมุทรสาคร เพชรบุรี อ่างทอง ประจวบคีรีขันธ์

๖.สายกรุงเทพ ฯ และชานเมือง ประกอบด้วยจังหวัดนนทบุรี ปทุมธานี สมุทรปราการ และรวมไปถึงโรงภาพยนตร์ชั้นสองบางแห่งในกรุงเทพฯ ด้วย[๒๙]

อย่างไรก็ตาม เป็นที่น่าสังเกตว่าบริษัทจัดจำหน่ายภาพยนตร์ในประเภทที่ ๓ นั้น มีอิทธิพลต่อการสร้างภาพยนตร์ไทยอย่างมากไม่ว่าจะเป็นทางด้านธุรกิจการจัดจำหน่าย ดังจะเห็นได้จากข้อความที่ว่า "สายหนัง หรือคนซื้อหนังไปฉายตามต่างจังหวัดทั่วประเทศ เป็นผู้มีอิทธิพลต่อวงการหนังไทย แต่เป็นไปอย่างเงียบ ๆ หนังทุกเรื่องเมื่อสร้างจะต้องถามกันว่า สร้างไปแล้วจะขายได้หรือไม่ ถ้าขายได้จะขายได้เท่าไร หรือถ้าขายไม่ได้ จะเก็บเอาไว้ผูกคอตาย หรือว่าเผาไฟพร้อมกับบิลหนี้สินดี และเพราะเหตุนี้ คำที่กล่าวว่า "สร้างหนังต้องเอาใจสาย" จึงยังเป็นคำที่ศักดิ์สิทธิ์อยู่"[๓๐] หรือสายหนังเป็นแหล่งเงินทุนที่สำคัญสำหรับผู้สร้างภาพยนตร์ และด้วยเหตุนี้เองจึงมีส่วนอย่างมากต่อการกำหนดทิศทางของภาพยนตร์ไทย ดังจะเห็นได้จากคำกล่าวของ "มารุต" ซึ่งเป็นหนึ่งในจำนวนผู้สร้างภาพยนตร์ไทยในขณะนั้นที่ว่า

> "สายหนังในต่างจังหวัด ซึ่งเป็นเส้นเลือดใหญ่ของผู้สร้างคอย "บงการ" อนาคตหนังไทยได้ตามใจชอบ ผู้สร้างซึ่งต้องอาศัย "น้ำเงิน" จากเจ้าของสายหนังต่างจังหวัด จึงต้องจำยอม "รับสภาพ" ถูกบีบบังคับดังที่เป็นอยู่ในทุกวันนี้... ยกตัวอย่างง่าย ๆ สมมติว่าเราสร้างหนังขึ้นมาเรื่องหนึ่งทั้งพระเอก-นางเอก เป็นดาราใหม่หมด พอเราเอาไปเสนอขายสายใดสายหนึ่ง แต่ละสายจะต้องรังเกียจพระเอก-นางเอกใหม่ขึ้นมาทันที นอกจากจะกดราคาอย่างเป็นบ้าเป็นหลังแล้ว บางสายยังไม่ยอมซื้ออีกเสียด้วย พวกนี้จะต้องระบุเลยว่า ถ้าจะทำหนังให้เขาซื้อละก้อ พระเอก-นางเอกจะต้องเป็นมิตร-เพชราหรือไม่ก็สมบัติ-พิศมัย อรัญญา ฯลฯ นี่แหละครับที่พวกเราผู้สร้างจำเป็นต้องเอาใจผู้ซื้อทั้ง ๆ ที่การนัด

---

[๒๙]มานพ อุดมเดช, **หนังไทย: ธุรกิจคนขายฝัน**, (กรุงเทพ ฯ: มัณฑณาสถาปัตย์, ๒๕๓๑), หน้า ๖๓.

[๓๐]คำใส ใจซื่อ, "คุย...คุ้ยแคะ และเขียน น้อย จีรนันท์ "ราชาสายเหนือ," **ไทยรัฐ** (๒ เมษายน ๒๕๒๑): ๑๓.

> พระเอก-นางเอกเหล่านี้ไปถ่ายหนัง แต่ละครั้งยากเย็นเหลือประมาณ แต่เราก็ต้องรอคอย เพราะถ้าขืนสร้างหนังแล้วขายสายในต่างจังหวัดไม่ได้ ผู้สร้างก็ใจหายใจคว่ำไปตาม ๆ กัน"[๓๑]

ดังกล่าวข้างต้น คือ ลักษณะธุรกิจการจัดจำหน่ายภาพยนตร์ในช่วงทศวรรษ ๒๕๐๐ ซึ่งเป็นผลมาจากการเพิ่มขึ้นของทั้งปริมาณของภาพยนตร์และปริมาณของโรงภาพยนตร์ อย่างไรก็ตาม ปรากฏการณ์ที่น่าสนใจของภาพยนตร์ไทยในช่วงทศวรรษนี้อีกประการหนึ่ง นอกเหนือจากจำนวนโรงภาพยนตร์ที่เพิ่มมากขึ้นแล้วนั้น นั่นคือ การเติบโตขึ้นอย่างรวดเร็วของภาพยนตร์กลางแปลง หรือ ที่เรียกกันว่า "หนังกลางแปลง"

๒.๓ "หนังกลางแปลง" กับการขยายตัวของภาพยนตร์ไทยในทศวรรษ ๒๕๐๐

ความเป็นมาของ "หนังกลางแปลง"* ในประเทศไทยนั้น ยังไม่ทราบแน่ชัดว่าเกิดขึ้นเมื่อใด แต่น่าจะสันนิษฐานได้ว่า หนังกลางแปลงน่าจะเกิดขึ้นในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ ๒ อันเป็นช่วงระยะเวลาที่สหรัฐอเมริกาเข้ามามีบทบาทอย่างมากในประเทศไทย และได้มีการตั้งสำนักงานข่าวสารอเมริกัน หรือ USIS เพื่อทำหน้าที่เผยแพร่ข่าวสารของสหรัฐอเมริกาให้กับประเทศไทย โดยจะใช้วิธีเดินทางฉายภาพยนตร์ตามชุมชนต่าง ๆ และจากบทบาทของ USIS ทำให้ในเวลาต่อมาได้ร่วมมือกับกรมประชาสัมพันธ์ สำนักทำเนียบนายกรัฐมนตรี เมื่อต้น พ.ศ. ๒๕๐๕ จัดทำโครงการ Political Communication Program ขึ้น[๓๒] เพื่อจัดส่งหน่วยงานออกไปเผยแพร่ข่าวสารและนโยบายของรัฐบาลให้แก่ประชาชนในท้องถิ่นทุรกันดาร โดยเฉพาะตามจังหวัดชายแดนไทยที่ติดต่อกับลาว** อย่างไรก็ตาม นอกจากหน้าที่ดังกล่าวแล้ว หน่วยงานนี้

---

[๓๑] **ไทยรัฐ** (๓๐ มิถุนายน ๒๕๑๒): ๑๓.

* ไม่มีการบัญญัติคำแปลของ "หนังกลางแปลง" ไว้อย่างชัดเจน แต่น่าจะเป็นการเรียกตามลักษณะของสถานที่ฉาย เนื่องจากภาพยนตร์เหล่านี้มักจะเปิดฉายในพื้นที่เปิดโล่ง เช่น สนามหญ้า เป็นต้น

[๓๒] ทิพยรัตน์ วานิชชา, "การปรับปรุงท้องถิ่นทุรกันดารโดยรัฐบาลสมัยจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ (พ.ศ. ๒๕๐๑-๒๕๐๖)," (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต แผนกวิชาประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๒๑), หน้า ๒๑๕.

** ทั้งนี้น่าจะเป็นเพราะรัฐบาลเกรงว่าขบวนการคอมมิวนิสต์ในลาวจะข้ามมาตั้งมั่นและเผยแพร่ลัทธิคอมมิวนิสต์แก่ประชาชนในพื้นที่ภาคอีสานของไทย

ของรัฐบาลจะนำภาพยนตร์เข้าไปฉายให้แก่ประชาชนในท้องที่เหล่านั้นด้วย[๓๓] เห็นได้จากตัวเลขการฉายภาพยนตร์ของบางจังหวัด เช่น จังหวัดนครพนมมีการฉายภาพยนตร์จำนวน ๗๔๑ ครั้ง และจังหวัดนราธิวาสจำนวน ๒๔๕ ครั้ง เป็นต้น[๓๔] สำหรับยุคเริ่มต้นของการฉาย "หนังกลางแปลง" มักจะเป็นหนังที่ฉายโดยใช้จอขนาดเล็ก ฉายในระบบ ๑๖ ม.ม. ใช้หลอดไฟของเครื่องฉายที่ให้ความสว่างเพียง ๕๐๐-๑,๐๐๐ วัตต์เท่านั้น จอฉายเป็นจอสี่เหลี่ยมจตุรัสเล็ก ๆ ลักษณะคล้ายจอทีวีในปัจจุบัน แต่ต่อมาได้พัฒนาขนาดจอให้กว้างและใหญ่ขึ้นเป็นประมาณ ๘ วา ถึง ๑๐ วา[๓๕]

การฉายหนังกลางแปลง เพื่อดึงดูดให้มีผู้ชมมาชมภาพยนตร์ข่าวที่ส่วนใหญ่จะมาจากประเทศสหรัฐอเมริกานั้น จำเป็นต้องนำภาพยนตร์เรื่องมาฉายด้วย ภาพยนตร์เรื่องส่วนใหญ่แล้วจะเป็นภาพยนตร์การ์ตูน เพราะเป็นที่โปรดปรานของเด็กในสมัยนั้น ภาพยนตร์การ์ตูนที่ฉาย เช่น ทอมกับเจอร์รี่ มิกกี้เมาส์ โดนัลด์ัค เป็นต้น อย่างไรก็ตาม หนังกลางแปลงในช่วงนี้ยังไม่มีภาพยนตร์ไทยออกฉาย เพราะภาพยนตร์ไทยในยุคก่อนสงครามโลกครั้งที่ ๒ ยังทำเป็นภาพยนตร์เสียงในฟิล์ม ๓๕ ม.ม. และยังไม่มีการผลิตภาพยนตร์ ๓๕ ม.ม. มาทำเป็นหนังกลางแปลง[๓๖] ต่อมานับตั้งแต่ช่วงกลางทศวรรษ ๒๕๐๐ เป็นต้นมา เนื่องจากการสร้างภาพยนตร์ไทยในช่วงเวลานี้เป็นภาพยนตร์พากย์ ๑๖ ม.ม. ซึ่งเหมาะสำหรับการนำไปฉายเป็นหนังกลางแปลงในขณะนั้น ด้วยเหตุนี้เองจึงส่งผลให้หนังกลางแปลงได้รับความนิยมเพิ่มมากขึ้น นอกจากนี้แล้วระบบสาธารณูปโภค เช่น ถนน และไฟฟ้า ที่เพิ่มมากขึ้น น่าจะเป็นสาเหตุที่สำคัญที่ส่งผลให้การเดินทางเข้าไปฉาย "หนังกลางแปลง" ในสถานที่ห่างไกลมีความสะดวกสบายมากขึ้นด้วย จากสาเหตุดังกล่าวส่งผลให้ในช่วงระยะเวลานี้เกิดหนังกลางแปลงอีกลักษณะหนึ่ง คือ "หนังขายยา"

ทั้งนี้เนื่องจากเมื่อประเทศไทยได้เปิดประเทศเข้าสู่ยุคทุนนิยมและบริโภคนิยม พร้อม ๆ กับการขยายตัวและการเพิ่มประชากรของประเทศที่มากขึ้น ทำให้การแข่งขันเพื่อค้าขายสินค้า

---

[๓๓]ทิพยรัตน์ วานิชชา, "การปรับปรุงท้องถิ่นทุรกันดารโดยรัฐบาลสมัยจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ (พ.ศ. ๒๕๐๑-๒๕๐๖)," หน้า ๒๑๕.

[๓๔]ดูตารางตัวเลขได้ที่ ภาคผนวก ใน ทิพยรัตน์ วานิชชา, "การปรับปรุงท้องถิ่นทุรกันดารโดยรัฐบาลสมัยจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์," ไม่ปรากฏเลขหน้า

[๓๕]พร รัชนี, "หนังกลางแปลง," ใน **หนังสือการประกวดภาพยนตร์แห่งชาติ ครั้งที่ ๑** (กรุงเทพ ฯ: สำนักพิมพ์ "พ่อให้มา", ๒๕๓๕), หน้า ๖๑.

[๓๖]เรื่องเดียวกัน.

ของตนไปสู่ผู้บริโภคทั่วประเทศมีมากตามไปด้วย โดยเฉพาะผู้ผลิตสินค้าประเภทยารักษาโรค วิธีการขาย คือ การจัดรถยนต์ฉายภาพยนตร์เคลื่อนที่ นำภาพยนตร์ขนาด ๑๖ ม.ม. และสินค้าของตนไปขายพร้อมกันสลับกับการฉายภาพยนตร์ บริษัทยาที่มีชื่อเสียงในขณะนั้นที่ใช้กลวิธีนี้ เช่น โอสถสภา (เต็กเฮงหยู) เทวกรรมโอสถ ห้างขายยาอังกฤษ (ตรางู) เป็นต้น[๓๗] หลังจากยุคของภาพยนตร์ขายยาแล้ว การฉายหนังไทยกลางแปลงยิ่งได้รับความนิยมจากประชาชนเป็นอย่างมาก ส่วนหนึ่งเป็นเพราะภาพยนตร์ไทยมีดารานักแสดงที่เป็นที่นิยมของผู้ชม เช่น มิตร-เพชรา และรวมไปถึงลีลาการพากย์ภาพยนตร์ไทย เช่น เวลาฉายภาพยนตร์ผู้ชมยังมีโอกาสได้ดูคนพากย์ทำสิ่งแปลก ๆ ที่เขาไม่เคยเห็น เช่น การทำเสียงเอฟเฟ็ค (effect) ต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นเสียงยิงปืนที่สามารถทำเสียงได้ทั้งปืนสั้น ปืนยาว เสียงควบม้า เสียงต่อยกัน เป็นต้น

สำหรับแหล่งธุรกิจการซื้อขายหนังกลางแปลงที่รู้จักกันมากที่สุดในขณะนั้น คือบริษัทเสรีภาพยนตร์ จำกัด อยู่ที่สามแยกเจริญกรุง และอีกแหล่งหนึ่ง คือ "มะขามสแควร์" อยู่บริเวณหลังศาลาเฉลิมกรุง ภาพของการเติบโตของธุรกิจหนังกลางแปลงในบริเวณนี้ สะท้อนให้เห็นถึงการขยายตัวและความนิยมที่มีต่อภาพยนตร์ไทยในสมัยนี้ได้อย่างชัดเจน เห็นได้จากมีผู้เขียนไว้ว่า

> "...เริ่มตั้งแต่มีหนังกระเป๋าสองกระเป๋ามาขอเช่าหน้าร้านขายปืนบ้าง ร้านขายอาหารบ้าง เอากากหนัง (คือหนังที่ฉายตามโรงหมดแล้ว) มาออกให้เช่ารับงานบวช งานศพ หรืองานมงคลต่าง ๆ หนัก ๆ เข้าก็รุกรานจนเจ้าของร้านเก่า ๆ ซึ่งมีอาชีพขายปืนเป็นหลัก ถอยร่นไปอยู่ถนนอุนากรรณจนหมด ตลาดหนังกลางแปลงก็เข้ายึดครอง "มะขามสแควร์" ตั้งแต่ในร้าน ฟุตปาธหน้าร้านจนกระทั่งถึงรถที่จอดอยู่ในถนนหน้าร้านก็เป็นกระเป๋าหนังที่เอามาให้เช่าเช่นกัน"[๓๘]

ความสำเร็จจากกิจการหนังขายยาข้างต้น ทำให้ในเวลาต่อมามีผู้คิดทำกิจการหนังกลางแปลงรูปแบบอื่น คือ การทำกิจการหนังเร่ หนังเร่นั้นจะทำหน้าที่คล้ายกับโรงภาพยนตร์เกือบทุกอย่าง เพียงแต่หนังเร่สามารถย้ายโรงเคลื่อนที่ออกไปหาผู้ชมได้แทบทุกที่ ทุกอำเภอ ทุกจังหวัด ความนิยมหนังเร่ได้รับความนิยมอย่างมากเห็นได้จาก "ในบางจังหวัดมีจอหนังเร่เกิน

---

[๓๗]เรื่องเดียวกัน.

[๓๘]เรื่องเดียวกัน, หน้า ๖๒.

กว่าสิบจอ"[๓๙] ลักษณะกิจการของหนังเร่จะมีการปิดวิกล้อมผ้าและเก็บค่าเข้าชมไม่สูงมากนัก เพราะภาพยนตร์ที่นำมาฉายเป็นภาพยนตร์ที่ออกจากโรงฉายมาแล้ว อย่างไรก็ตามสิ่งที่กิจการหนังเร่คำนึงมากที่สุดก็คือ การเลือกภาพยนตร์ออกไปฉาย เพราะ "จะต้องเลือกหนังที่จะไปฉายนั้นต้องเอาหนังเต็ง ๆ ใหม่ ๆ ที่คนละแวกนั้นไม่เคยดู"[๔๐] โดยทั่วไปหนังเร่จะฉายกันเพียง ๒ เรื่องเท่านั้น มีหนังที่คิดว่าผู้ชมต้องชอบ ๑ เรื่อง และต้องมีหนังแถมอีกหนึ่งเรื่อง สำหรับสถานที่ฉายมักจะใช้ที่เดิม ๆ ที่เคยฉายมาก่อน เช่น วัด โรงเรียน เป็นต้น กิจการหนังเร่ได้ทำให้ภาพยนตร์ไทยเป็นที่รู้จักของประชาชนมากขึ้น มีผู้ตั้งข้อสังเกตไว้ว่า "หนังเร่เป็นเสมือนผู้ที่ทำหน้าที่ปลูกฝังให้คนรักหนังโดยปริยายและมีผลไปถึงหนังโรง เมื่อคนดูไม่อาจทนรอการมาฉายทีหลังของหนังเร่ได้ก็ต้องรีบไปดูหนังโรงก่อน"[๔๑]

กล่าวโดยสรุป ผลจากการพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมในช่วงสมัยทศวรรษ ๒๕๐๐ เป็นต้นมา ได้ส่งผลให้ภาพยนตร์ไทยขยายตัวมากขึ้น ไม่ว่าจะเป็นทางด้านของผู้สร้างภาพยนตร์ ธุรกิจการจัดจำหน่ายและโรงภาพยนตร์ที่เติบโตขึ้นอย่างมาก และการกระจายตัวของภาพยนตร์ออกไปสู่ท้องถิ่นชนบทโดยเฉพาะอย่างยิ่งการเติบโตของหนังกลางแปลงในช่วงทศวรรษนี้ ที่ทำให้กิจกรรมความบันเทิงเช่นภาพยนตร์ไทยนั้น กลายเป็นวัฒนธรรมการบริโภคความบันเทิงร่วมกันของคนในสังคม อย่างไรก็ตามแม้ว่าภาพยนตร์ไทยในสมัยนี้จะเติบโตมากขึ้นเพียงใดก็ตาม แต่เป็นที่น่าสังเกตว่าประเภทหรือแนวทางเนื้อหาของภาพยนตร์ไทยในสมัยนี้กลับมักจะถูกเรียกว่า "น้ำเน่า" ซึ่งจะเป็นด้วยสาเหตุใด จะได้กล่าวถึงต่อไป

๒.๔ ผู้กำกับภาพยนตร์ไทยในทศวรรษ ๒๕๐๐

ผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนับว่ามีส่วนอย่างมากต่อการกำหนดแนวเนื้อหาของภาพยนตร์ สำหรับกลุ่มผู้กำกับภาพยนตร์ไทยในช่วงเวลานี้ มักจะเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ที่เรียนรู้การกำกับภาพยนตร์มาจากประสบการณ์เป็นสำคัญ จากการที่เคยเป็นผู้ที่ทำงานเกี่ยวข้องกับภาพยนตร์มาก่อน อาจจะมีทั้งที่เคยทำงานเบื้องหน้าเป็นดาราภาพยนตร์มาก่อน และในเวลาต่อมาจึงได้เข้ามาทำงานในตำแหน่งเบื้องหลัง เช่น ช่างภาพ ผู้ช่วยผู้กำกับ และผู้กำกับบทภาพยนตร์ จนกระทั่ง

---

[๓๙] มนัส กิ่งจันทร์, "หนังเร่ เส้นเลือดฝอยของหนังไทย" ใน **บันทึกหนังไทย ๒๕๔๓ - ๒๕๔๔ การประกาศผลรางวัลภาพยนตร์แห่งชาติสุพรรณหงส์ พ.ศ. ๒๕๔๔** (กรุงเทพ ฯ: โอเอส พริ้นติ้ง, ๒๕๔๔), หน้า ๔๔.

[๔๐] เรื่องเดียวกัน.

[๔๑] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๔๕.

กลายเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ในที่สุด กลุ่มผู้กำกับภาพยนตร์ประเภทนี้อาจจะเป็นกลุ่มผู้กำกับภาพยนตร์ที่มีปริมาณมากที่สุดก็เป็นได้ เพราะอย่างน้อยที่สุดการเป็นดาราภาพยนตร์ส่วนหนึ่งน่าจะเห็นการทำงานทางด้านเบื้องหลังจากกองถ่ายภาพยนตร์มาบ้าง ซึ่งเป็นวิธีที่ทำให้ทราบถึงลักษณะการทำงานในตำแหน่งหน้าที่ต่าง ๆ ของกองถ่ายภาพยนตร์ อันจะเห็นได้ว่าผู้กำกับภาพยนตร์หลายคนเคยผ่านงานในตำแหน่งหน้าที่นี้มาก่อน เช่น วสันต์ สุนทรปักษิณ, ส. อาสนจินดา, ศิริ ศิริจินดา, ดอกดิน กัญญามาลย์, ฉลวย ศรีรัตนา, พร ไพโรจน์, รังสี ทัศนพยัคฆ์, เชิด ทรงศรี เป็นต้น หรืออีกส่วนหนึ่งอาจจะเคยเป็นผู้ทำงานในตำแหน่งเบื้องหลังเพียงอย่างเดียว เช่น ผู้ช่วยจัดแสง ช่างถ่ายภาพ เป็นต้น

ดอกดิน กัญญามาลย์ ผู้กำกับภาพยนตร์ไทยที่ประสบความสำเร็จทางด้านรายได้จากการสร้างภาพยนตร์ไทยแทบทุกเรื่องในช่วงทศวรรษ ๒๕๐๐ จนได้รับฉายา "ผู้กำกับล้านแล้วจ้า" ดูเหมือนจะเป็นภาพตัวแทนของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยในช่วงทศวรรษ ๒๕๐๐ ได้เป็นอย่างดี ช่วงระยะแรกก่อนที่จะก้าวเข้ามาเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนั้น ดอกดิน กัญญามาลย์เคยเป็นนักแสดงตลกกับครูสุดใจ บุนนาค แต่ไม่เป็นที่รู้จักมากนัก แต่เมื่อ จอก ดอกจันทร์ซึ่งเป็นศิลปินผู้มีชื่อเสียงในขณะนั้นได้ผลักดันให้ดอกดินเข้ามาแสดงละครประเภทชายจริงหญิงแท้ ส่งผลให้ดอกดินเริ่มมีชื่อเสียงบ้าง ต่อมาในช่วงสงครามโลกครั้งที่ ๒ ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่ละครร้องได้รับความนิยมอย่างมาก ดอกดินได้ตัดสินใจลงทุนทำละครของตนเองขึ้น โดยมีล้อต๊อกกับสมพงษ์ พงษ์มิตร เป็นผู้ร่วมมือด้วย[๔๒] อย่างไรก็ตาม เมื่อสงครามโลกครั้งที่ ๒ สิ้นสุดลงความนิยมละครร้องเริ่มตกต่ำลง ทำให้ดอกดินเริ่มหันมาสนใจการถ่ายทำภาพยนตร์ โดยได้ซื้อกล้องถ่ายรูปเพื่อศึกษามุมกล้องและพยายามเรียนรู้วิธีการถ่ายทำภาพยนตร์ด้วยตนเอง จากนั้นจึงได้ไปสมัครเป็นช่างถ่ายภาพของเนรมิต ในช่วงเวลานี้เองดอกดินได้มีโอกาสเดินทางไปฝรั่งเศสกับคณะถ่ายทำภาพยนตร์ของเนรมิต ดอกดินได้ทำการศึกษาเครื่องมือต่าง ๆ ฉากและเทคนิคการกำกับทั่วไป ต่อมาเมื่อเดินทางกลับ ดอกดินจึงเริ่มสร้างภาพยนตร์เรื่องแรกตัวเองคือ เรื่อง สามเกลอเจอจานผี ซึ่งเป็นภาพยนตร์ระบบ ๑๖ ม.ม. ขาวดำ[๔๓] แม้ว่าภาพยนตร์เรื่องแรกจะไม่ประสบความสำเร็จ แต่ในเวลาต่อมาดอกดินก็สามารถก้าวขึ้นมาเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ที่มีชื่อเสียงคนหนึ่งของไทย ดังข้อความที่ว่า

---

[๔๒]"ดอกดินศิลปินตัวดำ ๆ," **สตาร์พิคส์ ๕**, ๑๑ (พ.ย. ๒๕๒๒): ๔๐.

[๔๓]เรื่องเดียวกัน.

"ดอกดินไม่ใช่นักสร้างระดับกระจอกอีกต่อไป ไม่อดเปรี้ยวอดหวานอีกแล้ว ในสังคมของนักสร้างหนังจะผวาหรือตื่นตระหนกไม่ได้เมื่อหนังที่ตัวเองสร้างโปรแกรมจ๊ะเอ๋กับเขา ประดานักดูหนังคอยฟังข่าวว่าเมื่อไหร่ดอกดินจะสร้างหนังและสร้างหนังเรื่องอะไร ดูเหมือนจะไม่คำนึงเอาเสียด้วยว่าใครเป็นผู้แสดง ประดาสายหนังต่างจังหวัดรีบเอาเงินมาทูนหัวให้ เพียงแต่มีข่าวว่าเขาจะสร้างหนังเรื่องใหม่ กี่แสนกี่ล้านทุกคนยอมทุ่มทุนสู้"[๔๔]

เมื่อพิจารณาจากประวัติของดอกดินแล้ว เป็นที่น่าสังเกตว่าก่อนที่ดอกดิน กัญญามาลย์ จะก้าวเข้ามาเป็นผู้กำกับภาพยนตร์นั้น เคยเป็นนักแสดงละครเวทีมาในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ ๒ ซึ่งเมื่อพิจารณาเนื้อหาของละครเวทีในขณะนั้นจะเห็นได้ว่า "เนื้อหาของละครส่วนใหญ่ในช่วงนี้มักจะเป็นเรื่องชีวิต แสดงถึงความรัก ความพยาบาท สภาพอันไม่เป็นที่พึงใจของมนุษย์ เช่น เรื่องสายโลหิต สายหัวใจ สุดชีวิต ดรรชนีนาง"[๔๕] จากการที่ละครเวทียังคงทำหน้าที่ถ่ายทอดเนื้อหาของละครในแบบดังกล่าว และประสบความสำเร็จอย่างสูง จึงน่าจะทำให้เห็นได้ว่าละครเวทีมีส่วนถ่ายทอดแนวเรื่องมาสู่ผู้กำกับภาพยนตร์ไทยในช่วงหลังจากละครเวทีเริ่มเสื่อมลงประมาณ พ.ศ. ๒๔๘๕ ดังจะเห็นได้จากข้อความที่ว่า "ดอกดินเริ่มเห็นว่าละครก็เหมือนภาพนิ่งบนเวที มีแต่ภาพ Long Shot จึงคิดทำภาพยนตร์ขึ้นมาบ้าง"[๔๖] ดังกล่าวข้างต้นน่าจะเป็นภาพตัวอย่างของผู้กำกับภาพยนตร์ในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ ๒ สิ้นสุดลง จนกระทั่งถึงช่วงต้นทศวรรษ ๒๕๐๐ ได้เป็นอย่างดี ย่างไรก็ตาม ในช่วงกลางทศวรรษ ๒๕๐๐ เป็นต้นมา แม้ว่าผู้กำกับภาพยนตร์ที่เกิดขึ้นใหม่ในช่วงนี้จะไม่ได้รับอิทธิพลจากละครเวทีโดยตรงเช่นเดียวกับผู้กำกับภาพยนตร์ไทยหลายคน เช่น ดอกดิน กัญญามาลย์, ส. อาสนจินดา, ศิริ ศิริจินดา, วสันต์ สุนทรปักษิณ เป็นต้น แต่ลักษณะการสร้างภาพยนตร์ไทยมักจะคล้ายคลึงกัน กล่าวคือ หากภาพยนตร์เรื่องใดประสบความสำเร็จก็มักจะมีภาพยนตร์ที่มีเรื่องราวใกล้เคียงกันตามออกมา เช่น เมื่อภาพยนตร์ประเภทบู๊เรื่อง เล็บครุฑ (พ.ศ. ๒๕๐๐) ประสบความสำเร็จ จะเห็นได้ว่ามีภาพยนตร์ประเภทเดียวกันตามมาอีกหลายเรื่อง เช่น จ้าวนักเลง สี่คิงส์ ชายชาตรี เห่าดง เป็นต้น ดังนั้นจึงไม่น่าแปลกใจที่ภาพยนตร์ของดอกดินซึ่งมีครบทุกประเภทไม่ว่ารัก บู๊ เศร้า ตลก ปรากฏในเรื่องเดียว และส่วนใหญ่มักมี

---

[๔๔]"เบญจมินทร์" เล่าเรื่อง "กระจอก" ตอนนี้อ้างถึงนักสร้างหนังตัวดำ-ดำ ดอกดิน กัญญามาลย์," **โลกดารา** ๗, ๑๖๔ (๑๕ กุมภาพันธ์ ๒๕๒๐): ๓๔.

[๔๕]ศิริชัย ศิริกายะ, **หนังไทย** (งานวิจัยคณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๑), หน้า ๘๗.

[๔๖]"ดอกดินศิลปินตัวดำ ๆ," **สตาร์พิคส์** ๕, ๑๑ (พฤศจิกายน ๒๕๒๒): ๔๐.

ลักษณะของเนื้อหาแบบ "พาฝัน" จะได้รับการผลิตซ้ำออกมาอีกมาก และน่าจะเป็นปัจจัยหนึ่งที่ส่งผลให้ไม่มีความหลากหลายทางด้านเนื้อหาของภาพยนตร์ไทยเกิดขึ้น

นอกจากนั้นสถาบันที่เปิดสอนวิชาภาพยนตร์โดยตรงยังไม่เกิดขึ้น มีเฉพาะวิชาช่างถ่ายภาพที่วิทยาลัยเทคนิคกรุงเทพเท่านั้น ดังนั้นการเรียนการสอนจึงยังมีข้อจำกัดอยู่มาก ทั้งในแง่ของจำนวนของสถาบัน ในแง่ของหลักสูตร และในแง่ของอุปกรณ์สำหรับใช้ในภาคปฏิบัติ (ดูรายละเอียดต่อไปในบทที่ ๔) อีกทั้งเมื่อพิจารณาถึงเทคนิคและวิธีการถ่ายทำภาพยนตร์ในช่วงทศวรรษ ๒๕๐๐ ที่มักจะเป็นการถ่ายทำภาพยนตร์ด้วยฟิล์ม ๑๖ ม.ม. แล้ว จะเห็นว่าทั้งเทคนิคและขั้นตอนการถ่ายทำของภาพยนตร์ขนาด ๑๖ ม.ม. เอื้อให้ผู้กำกับภาพยนตร์ที่ไม่เคยเรียนวิชาการถ่ายทำภาพยนตร์มาก่อนเลย สามารถถ่ายทำและสามารถกลายเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ได้ไม่ยากนัก

๒.๕ เนื้อหาและบทบาทของภาพยนตร์ไทยในทศวรรษ ๒๕๐๐

กิจการสร้างภาพยนตร์ที่เคยซบเซาและต้องเปิดทางให้แก่ละครเวทีช่วงสมัยสงครามโลกครั้งที่ ๒ เริ่มเติบโตและได้รับความนิยมจากผู้ชมภาพยนตร์มากขึ้นนับตั้งแต่ช่วงทศวรรษ ๒๔๙๐-๒๕๐๐ ความต่อเนื่องและความสำเร็จจากภาพยนตร์หลายเรื่องส่งผลให้มีภาพยนตร์ไทยเข้าฉายเป็นจำนวนมากในแต่ละปี* อย่างไรก็ตาม เมื่อพิจารณาทางด้านเนื้อหาของภาพยนตร์ จะเห็นว่าภาพยนตร์ไทยมักจะถูกเรียกว่า "น้ำเน่า"[๔๗] เบื้องต้นเมื่อพิจารณาแล้วเห็นได้ว่าเป็นความจริงเพราะหากดูในแง่เนื้อเรื่องของภาพยนตร์ไทยในขณะนั้นแล้ว จะมีการผลิตซ้ำของโครงเรื่องเดิม ๆ ออกมาอย่างต่อเนื่อง เช่น หากเป็นภาพยนตร์ประเภทชีวิตรักแบบ "พาฝัน" ก็มักจะเป็นเรื่องราวของความรักชายหญิง ที่ต้องพบเจอกับอุปสรรค แต่ท้ายที่สุดก็จบลงด้วยความสุขสมหวัง เป็นต้น

อย่างไรก็ตามเมื่อพิจารณาให้ถี่ถ้วนอีกครั้งหนึ่ง ดูเหมือนจะไม่ยุติธรรมต่อภาพยนตร์ไทยในยุคนี้เท่าใดนัก เพราะในความเป็นจริงแล้วภาพยนตร์ไทยเป็นกิจกรรมความบันเทิงชนิดหนึ่งที่

---

*ดูรายละเอียดของจำนวนตัวเลขได้ใน บทที่ ๓ ตารางที่ ๓.๑

[๔๗]ความหมายของน้ำเน่าในที่นี้ หมายถึงการไม่ไหลเวียนอยู่นิ่งเหมือนกับน้ำที่ถูกขังจนเน่าซึ่งเหมือนกับเนื้อหาของภาพยนตร์ไทยในขณะนั้น จากคำสัมภาษณ์ของ พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าอนุสรณมงคลการ เจ้าของบริษัทละโว้ภาพยนตร์ทำให้ทราบว่า คำว่า "น้ำเน่า" นี้น่าจะเริ่มใช้ครั้งแรกในหนังสือพิมพ์ **สยามรัฐ** ใน ยอดธง ทับทิวไม้, "เสด็จองค์ฉายเล็ก ผู้กำลังเข้าสู่... มหาสมุทร," **โลกดารา** ๓, ๖๐ (๑๕ ตุลาคม ๒๕๑๕): ๔๔.

เติบโตขึ้นมาภายใต้เงื่อนไขบริบทของสังคมที่มีส่วนอย่างมากต่อการกำหนดแนวทางเนื้อหาและบทบาทของภาพยนตร์ไทยได้ทุกยุคทุกสมัย ดังนั้นหากจะเข้าใจเนื้อหาของภาพยนตร์ไทยได้อย่างชัดเจนนั้น จำเป็นต้องพิจารณาบริบททางสังคมของภาพยนตร์ไทย และต้องพิจารณากิจกรรมความบันเทิงอื่น ๆ ในสังคมไทยควบคู่กันไปด้วยเพราะแนวโน้มของรสนิยมการบริโภคกิจกรรมความบันเทิงในช่วงเวลาเดียวกัน จะเป็นตัวบ่งบอกได้เป็นอย่างดีว่าทิศทางของภาพยนตร์จะเป็นไปในทิศทางใด

๒.๕.๑ ภาพยนตร์ไทย: สื่อที่เสนอความบันเทิงแบบไทย ๆ ในทศวรรษ ๒๕๐๐

ภาพยนตร์หรือหนัง กล่าวได้ว่าเป็น "สื่อกลาง" และเป็นประดิษฐกรรมการบันเทิงชนิดใหม่ที่เพิ่งเกิดขึ้นในโลกในช่วงพุทธศตวรรษที่ ๒๕ (คริสต์ศตวรรษที่ ๑๙) ซึ่งตรงกับไทยในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว และต่อมาภาพยนตร์ได้เดินทางเข้ามาปรากฏตัวในประเทศไทยเป็นครั้งแรกเมื่อ พ.ศ. ๒๔๔๐[๔๘] การเข้ามาของภาพยนตร์ในสังคมไทยครั้งนี้นั้นค่อนข้างประสบความสำเร็จและเป็นที่นิยมของประชาชนในขณะนั้น เนื่องจากเป็นรูปแบบการบันเทิงแบบใหม่ที่แปลกไปจากรูปแบบการบันเทิงหรือมหรสพแบบเก่าที่มีอยู่ในสังคมไทย กล่าวคือ การที่ได้เห็นภาพตัวละครเคลื่อนไหวได้เหมือนจริง[๔๙]

อย่างไรก็ตาม แม้ว่าการเข้ามาของภาพยนตร์ในสังคมไทย จะเป็นการรับอิทธิพลจากภายนอก โดยเฉพาะทางด้านเทคนิควิทยาการ เช่น เครื่องฉายภาพยนตร์ ก็ตาม แต่นั่นไม่ใช่ความแปลกใหม่แต่อย่างใด เพราะการรับเทคนิควิทยาการเกี่ยวกับการแสดงจากภายนอกเข้ามาในสังคมไทยเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นมาเป็นระยะเวลานานแล้ว แต่ความสำคัญของการรับอิทธิพลจากภายนอกอยู่ที่ว่าสังคมไทยสามารถนำสิ่งเหล่านั้นมาประยุกต์ ปรับเปลี่ยนและดัดแปลงให้เข้ากับสังคมไทยได้มากหรือน้อยเพียงใด[๕๐] แม้แต่คำเรียกภาพยนตร์ว่า "หนัง" ยังสะท้อนให้เห็นถึง

---

[๔๘]โดม สุขวงศ์, "๘๕ ปี ภาพยนตร์ในประเทศไทย," **ศิลปวัฒนธรรม** ๓, ๘ (มิถุนายน ๒๕๒๕): ๘.

[๔๙]สุธาชัย ยิ้มประเสริฐ, "ประวัติศาสตร์การบันเทิงสมัยใหม่," **เอกสารในการสัมมนาเรื่องหนึ่งศตวรรษสยามใหม่กับเส้นทางสู่อนาคต** เสนอที่โรงเรียนนายร้อยพระจุลจอมเกล้า จังหวัดนครนายก วันที่ ๑๔-๑๖ กุมภาพันธ์ ๒๕๓๕, หน้า ๘.

[๕๐]นิธิ เอียวศรีวงศ์, "ความล้ำลึกของ "น้ำเน่า" ในหนังไทย" ใน **โขน, คาราบาว, น้ำเน่าและหนังไทย: ว่าด้วยเพลง, ภาษา, และนานามหรสพ** (กรุงเทพ ฯ: สำนักพิมพ์มติชน, ๒๕๓๘), หน้า ๘๑.

การดัดแปลงภาพยนตร์ซึ่งเป็นการแสดงแบบใหม่จากตะวันตกให้กลายเป็นการแสดงของไทยอีกชนิดหนึ่ง เพราะคำเรียกดังกล่าวเป็นการยืมเอาคำที่เรียกเทคนิคการแสดงอีกอย่างหนึ่งของไทย คือ หนังตะลุง และหนังใหญ่มาเรียกภาพยนตร์[๕๑]

การเข้ามาของภาพยนตร์ในสังคมไทย ได้เกิดขึ้นในช่วงยุคสมัยที่ศิลปะการแสดงพื้นบ้านทุกด้านของประชาชนกำลังคลี่คลายขยายตัวอย่างรวดเร็วและกว้างขวางมากขึ้น ไม่ว่าจะเป็นลิเก จำอวด ลำตัด หนังตะลุง และละครร้อง ซึ่งการแสดงดังกล่าวได้ก่อรูปหรือขยายความนิยมในระยะเวลาไม่นานก่อนการเข้ามาของภาพยนตร์[๕๒] โดยเฉพาะ “ลิเก” ได้ก้าวเข้ามาเป็นการแสดงชนิดใหม่ที่ได้รับความนิยมจากประชาชนโดยทั่วไป แทนการแสดงแบบละครนอกดั้งเดิม นับตั้งแต่ปลายสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เป็นต้นมา แม้ว่าลิเกจะดัดแปลงมาจาก การร้องเพลงของแขก แต่ลิเกเองยังได้รับเอาแบบแผนหลายอย่างจากการแสดงละครนอกไปใช้ เช่น การร้องและการร่ายรำ รวมถึงการมีวงปี่พาทย์เล่นประกอบ เป็นต้น[๕๓] อย่างไรก็ตาม ความ โดดเด่นของลิเกในสมัยนี้จะอยู่ที่ลักษณะและวิธีการแสดงของลิเกที่สามารถเปลี่ยนแปลงไปได้ตลอดเวลา โดยคำนึงถึงความรวดเร็วทันใจ และเน้นที่ความพอใจของผู้ชมเป็นสำคัญ จึงทำให้ลิเกได้กลายเป็นที่นิยมแพร่หลายของประชาชนในที่สุด[๕๔]

นอกจากลิเกจะเป็นที่นิยมกันโดยทั่วไปแล้ว รูปแบบของลิเกยังได้มีอิทธิพลต่อศิลปการแสดงพื้นบ้านอื่น ๆ ของไทยเช่นกัน เช่น การแสดงมโนห์ราและหมอลำ เป็นต้น โดยที่ศิลปการแสดงพื้นบ้านเหล่านั้น ได้นำเอารูปแบบของลิเกไปผสมผสานให้เข้ากับการแสดงพื้นบ้านของตน เนื่องจากถ้าหากการแสดงพื้นบ้านไม่พัฒนากลวิธีการแสดงและเนื้อหาให้คล้ายลิเกแล้ว ก็จะทำให้ผู้ชมไม่นิยมและอาจหันไปชมลิเกเสียหมด[๕๕] จากประเด็นนี้จึงน่าจะทำให้เชื่อได้ว่าลิเกย่อมมีอิทธิพลต่อภาพยนตร์ไทยเช่นกัน กล่าวคือ ภาพยนตร์ไทยจำเป็นต้องรับเอาวัฒนธรรมรูปแบบการแสดงแบบลิเกผนวกเข้าไว้ เพื่อดึงดูดให้ผู้ชมหันมาชมภาพยนตร์

---

[๕๑]เรื่องเดียวกัน.

[๕๒]เรื่องเดียวกัน, หน้า ๘๐-๘๑.

[๕๓]อารดา กีระนันท์, “ละครนอก: ละครพื้นบ้านของไทยแต่โบราณ,” **วารสารอักษรศาสตร์** ๑๓ (๒ กรกฎาคม ๒๕๒๔): ๕๔.

[๕๔]เรื่องเดียวกัน.

[๕๕]เจนภพ จบกระบวนวรรณ, **ยี่เก จาก “ดอกดิน” ถึง “หอมหวน”** (กรุงเทพ ฯ: สำนักพิมพ์เจ้าพระยา, ๒๕๒๔), หน้า ๖๐.

ลักษณะที่เห็นได้อย่างชัดเจนว่าลิเกมีอิทธิพลต่อภาพยนตร์ไทย คือ เรื่องของ "ตัวตลก" ซึ่งมักจะพบอยู่ในภาพยนตร์ไทยแทบทุกเรื่อง ในการแสดงลิเกนั้นตลกลิเกจะมีความสำคัญไม่น้อยไปกว่าพระเอกและนางเอกหรือในบางครั้งอาจมีความสำคัญมากกว่า เพราะผู้ชมลิเกส่วนใหญ่นั้นอาจกล่าวได้ว่าต่างตั้งใจมาชมตัวตลกตามพระตามนาง[๕๖] ในภาพยนตร์ไทยนั้นตัวตลกลิเก คือ คนใช้ของพระเอกและนางเอกนั่นเอง "ตัวตลก" ในการแสดงหรือ "คนใช้" ในภาพยนตร์ไทย ต่างทำหน้าที่ที่สำคัญเหมือนกัน โดยทำหน้าที่เป็นตัวเชื่อมโลกของผู้ชมกับโลกของการแสดงบนเวทีหรือในภาพยนตร์ ตัวตลกในการแสดงลิเกจะเป็นคนระบายความทุกข์ ความสุขทั้งหมดของผู้ชม เพราะปัญหาสารพัดที่เกิดขึ้นในสังคมไม่ว่าจะเป็นด้านดีหรือด้านร้าย จะถูกตัวตลกหยิบเอามาล้อเลียนและเสียดสีให้กลายเป็นเรื่องที่ตลก ทั้ง ๆ ที่ในบางเรื่องไม่ได้เกี่ยวกับเนื้อหาที่กำลังเล่นอยู่แต่อย่างใด[๕๗] และในบางครั้งตัวตลกในภาพยนตร์ก็จะทำหน้าที่แทนผู้ชมเพื่อวิพากษ์วิจารณ์การกระทำของตัวละครอื่น ๆ และรวมไปถึงการวิพากษ์วิจารณ์การกระทำของตัวเอกในภาพยนตร์ไทย[๕๘]

นอกจากเรื่องของตัวตลกที่มีอิทธิพลต่อภาพยนตร์ไทยแล้ว เนื้อเรื่องของลิเกน่าจะส่งอิทธิพลต่อภาพยนตร์ไทยเช่นกัน เนื้อเรื่องของลิเกของทุกคณะและทุกเรื่องจะต้องจบลงด้วยความดีย่อมชนะความชั่วเท่านั้น แม้ว่าในสมัยต่อมาจะมีคณะลิเกบางคณะได้พยายามดัดแปลงเนื้อเรื่องของลิเกไปบ้าง โดยพยายามที่จะไม่แสดงเรื่องที่เกี่ยวกับจักร ๆ วงศ์ ๆ เหมือนกับลิเกคณะอื่นก็ตาม แต่เนื้อเรื่องก็ยังจะต้องมีครบทุกรส กล่าวคือ มีทั้งบทรัก บทโศก บทปู๊ บทอัศจรรย์ บทตลก ขบขัน[๕๙] อีกทั้งเมื่อพิจารณาโดยภาพรวมแล้วจะเห็นได้ว่าลิเกแทบทุกเรื่องจะจบลงด้วยความสุขสมหวังทั้งสิ้น ดังนั้นบทบาทของการแสดงลิเก จึงเป็นบทบาทที่มุ่งให้ความสุขแก่ผู้ชมอยู่เสมอ ซึ่งผู้ชมลิเกยอมรับและทำให้ลิเกยิ่งเป็นการแสดงที่เป็นที่นิยมมากขึ้น ดังนั้นเมื่อภาพยนตร์ซึ่งเป็น "สื่อกลาง" ที่ค่อนข้างใหม่และเพิ่งเป็นที่รู้จักของคนไทยไม่นาน จึงมีความจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องรับเอาลักษณะการดำเนินเรื่องและอรรถรสของความบันเทิงที่มีอยู่ในการแสดงลิเกเข้ามาเป็นส่วนสำคัญในภาพยนตร์ไทยเพื่อดึงดูดให้ผู้ชมหันมาชมภาพยนตร์มากยิ่งขึ้น

---

[๕๖]เรื่องเดียวกัน.

[๕๗]เรื่องเดียวกัน.

[๕๘]นิธิ เอียวศรีวงศ์, “ความล้ำลึกของ “น้ำเน่า” ในหนังไทย,” หน้า ๘๗.

[๕๙]เจนภพ จบกระบวนวรรณ , **ยี่เก จาก “ดอกดิน” ถึง “หอมหวน”**, หน้า ๖๒.

อย่างไรก็ตาม นอกจากการแสดงลิเกจะมีอิทธิพลต่อภาพยนตร์ไทยทั้งทางด้านการดำเนินเรื่องและตัวละครแล้ว อิทธิพลจากการแสดงอื่น ๆ ของไทย เช่น โขน ละคร และการแสดงหนังใหญ่ หนังตะลุงเอง ยังมีส่วนต่อเนื้อหาของภาพยนตร์ไทยด้วยเช่นกัน แม้ว่ารูปแบบการแสดงของแต่ละประเภทจะแตกต่างกันก็ตาม เช่น การแสดงของโขน นักแสดงจะสวมหัวโขน เพื่อทำให้เห็นว่านักแสดงรับบทเป็นใครในเรื่อง และจะมีผู้เล่าเรื่องที่ร้องเป็นทำนองเสนาะ ซึ่งแตกต่างกับการแสดงเช่นหนังใหญ่หรือหนังตะลุง ที่จะมีคนเชิดตัวละครที่แกะมาจากหนังอยู่บริเวณหลังฉากที่กั้นด้วยผ้าขาว และจะใช้ความสว่างจากดวงไฟ เพื่อให้ผู้ชมเห็นเพียงเงาจากตัวละครบนฉากกั้นเท่านั้น[๖๐] เป็นต้น แต่เมื่อพิจารณาจากเรื่องที่มักจะนำมาแสดง เช่น รามเกียรติ์ ชาดกและนิทานพื้นบ้าน จะเห็นว่ามีลักษณะคล้ายคลึงกันอยู่หลายประการ เช่น โครงเรื่อง และจุดจบของเรื่อง กล่าวคือ เนื้อเรื่องมักจะเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับความรักระหว่างชายหญิง ที่อาจจะต้องพบเจอกับอุปสรรคที่เกิดจากความอิจฉาริษยาของผู้หญิงหรือผู้ชายอีกคนหนึ่ง แต่ในท้ายที่สุดเรื่องราวต่าง ๆ ก็จบลงด้วยความสุข[๖๑] นอกจากนั้นแล้วลักษณะของตัวละครยังคล้ายคลึงกันด้วย กล่าวคือ ตัวละครมักจะมีลักษณะเป็นตัวละครด้านเดียว (Flat Character) สามารถแยกตัวละครได้อย่างชัดเจนว่าใครเป็นพระเอก นางเอก และผู้ร้าย เช่น พระเอกจะมีรูปร่างหน้าตาดี มี ยศฐาบรรดาศักดิ์ที่สูง และเก่งกาจในเรื่องการต่อสู้ นางเอกจะต้องเป็นคนสวย มีนิสัยและกิริยามารยาทที่ดี ผู้ร้ายจะเป็นคนเลวและมีนิสัยที่ก้าวร้าว เป็นต้น[๖๒] ดังกล่าวข้างต้น ล้วนเป็นลักษณะที่คล้ายคลึงกันของการแสดงต่าง ๆ ในสังคมไทย ซึ่งลักษะเหล่านั้นส่วนหนึ่งได้ปรากฏอยู่ในภาพยนตร์ไทยช่วงทศวรรษ ๒๕๐๐ ด้วยเช่นกัน

ภาพยนตร์ไทยแม้ว่าจะมีรูปแบบที่แตกต่างไปจากการแสดงประเภทอื่น ๆ ในสังคม เช่น ลิเก โขน หนังใหญ่ หรือหนังตะลุง แต่หากเมื่อพิจารณาทางด้านเนื้อหาและบทบาทแล้วจะเห็นว่าสอดคล้องกันอย่างมาก ทั้งนี้เป็นเพราะภาพยนตร์ไทยเป็นกิจกรรมความบันเทิงแบบใหม่ ทำให้จำเป็นต้องรับเอาลักษณะสำคัญบางประการของการแสดงอื่น ๆ ที่ดำรงอยู่ในสังคมไทยมาเป็นระยะเวลายาวนาน เพื่อดึงให้ประชาชนหันมาชมภาพยนตร์มากขึ้น ดังนั้นในเวลาต่อมาจึงเห็นภาพยนตร์เกือบทุกเรื่องนับตั้งแต่ช่วงทศวรรษ ๒๔๘๐-๒๕๐๐ มีลักษณะที่คล้ายคลึงกับการแสดง

---

[๖๐]Parichart Promyothi, "Influence Of Hollywood Movies On Contemporary Thai Films: Case Studies Of Action-Thriller And Horror Genres," (Master's Thesis, Thai Studies, Faculty Of Arts, Chulalongkorn University, 2000), pp. 11-12.

[๖๑]Ibid.,pp. 12-13.

[๖๒]Ibid.,p.14.

ต่าง ๆ ทั้งการดำเนินเรื่อง จุดจบของเรื่อง และตัวละคร โดยเฉพาะลักษณะการดำเนินเรื่องแบบลิเกที่ต้องมีทุกรส ไม่ว่าจะเป็นตลก เศร้า บู๊ รัก ภาพยนตร์ที่มีเนื้อเรื่องเช่นที่กล่าวมาชัดเจนมากที่สุดคือผลงานภาพยนตร์ของดอกดิน กัญญามาลย์ ที่ภาพยนตร์แทบทุกเรื่องในช่วงทศวรรษ ๒๕๐๐ ได้รับการตอบรับจากประชาชนเป็นอย่างมาก จนได้รับฉายาเป็นผู้กำกับ "ล้านแล้วจ้า" ลักษณะภาพยนตร์ที่ชัดเจนของดอกดิน เห็นได้จากข้อความโฆษณาของภาพยนตร์เรื่อง กบเต้น (พ.ศ. ๒๕๑๑) ของดอกดินที่ว่า "วันนี้ทั้งชาวไทยชาวจีนแน่นเต็มคาเธ่ย์ เพราะทุกท่านรู้ว่าหนังชีวิตเท่านั้นเป็นความบันเทิงที่มีค่าน่าชื่นชมเพราะกบเต้นมีครบทุกรสที่ทุกท่านต้องการชม ความรักหวาน โศกสะท้านใจ บู๊สู้ยิบตา ตลกเฮฮาสุดยอด"[๖๓]

การถ่ายทอดลักษณะการดำเนินเรื่องดังกล่าวผ่านภาพยนตร์ไทยในช่วงทศวรรษ ๒๕๐๐ แม้ว่าในท้ายที่สุดแล้วจะถูกเรียกว่าภาพยนตร์แนว "น้ำเน่า" ก็ตาม แต่ความเป็น "น้ำเน่า" ในภาพยนตร์ไทยกลับสะท้อนลักษณะของการแสดงอื่น ๆ ของสังคมไทยให้เห็นด้วยเช่นกัน และไม่อาจปฏิเสธได้ว่าภาพยนตร์เหล่านี้สามารถครองตลาดของภาพยนตร์ไทยได้เกือบทั้งหมดในช่วงทศวรรษ ๒๕๐๐ เป็นต้นมา ดังนั้นด้วยเหตุนี้เองจึงทำให้บทบาทของภาพยนตร์ไทยมีหน้าที่นำเสนอความบันเทิงเป็นสำคัญด้วยเช่นกัน อย่างไรก็ตาม นอกจากการแสดงต่าง ๆ ในสังคมไทยจะเป็นปัจจัยที่สำคัญประการหนึ่ง ที่ส่งผลให้เนื้อหาของภาพยนตร์ไทยต้องถูกเรียกว่า "น้ำเน่า" แล้ว ยังมีอีก ๒ ปัจจัยที่สำคัญ คือ ปัจจัยทางการเมืองที่ส่งผลต่อการสร้างภาพยนตร์ไทยในช่วงทศวรรษ ๒๕๐๐ และปัจจัยจากเนื้อหาของกิจกรรมความบันเทิงอื่น ๆ ในสังคมไทยที่สอดคล้องกับเนื้อหาของภาพยนตร์ไทยในขณะนั้น เช่น นวนิยาย เพลง และละครวิทยุ เป็นต้น

๒.๕.๒ บรรยากาศทางการเมืองกับการควบคุมภาพยนตร์ไทยในทศวรรษ ๒๕๐๐

การเมืองการปกครองของประเทศไทยในช่วงระยะเวลานี้ กล่าวได้ว่าตกอยู่ภายใต้การปกครองในระบอบเผด็จการซึ่งมีนักวิชาการบางท่านเห็นว่าเป็นระบอบรวมอำนาจเด็ดขาดสมบูรณ์ที่สุดหลังจาก พ.ศ. ๒๔๗๕ เป็นต้นมา ในความหมายที่ไม่มีทั้งรัฐธรรมนูญและรัฐสภาอันมาจากกระบวนการยกร่างและเลือกตั้งโดยชอบและโดยเสรีของประชาชน[๖๔] ซึ่งบุคคลที่เริ่มนำระบบดังกล่าวมาใช้ปกครองประเทศก็คือจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ (พ.ศ. ๒๕๐๑ -๒๕๐๖)

---

[๖๓] **ไทยรัฐ** (๒๖ มกราคม ๒๕๑๑): ๑๒.

[๖๔] เกษียร เตชะพีระ, "๒๕๑๖=๑๗๘๙," **ศิลปวัฒนธรรม** ๑๙,๑๒ (ตุลาคม ๒๕๔๑): ๑๑๖-๑๑๗.

หลังจากการเข้าปกครองประเทศอย่างเปิดเผย จอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ได้ดำเนินการบริหารประเทศแบบเผด็จการ เช่น การประกาศยกเลิกรัฐธรรมนูญ ไม่มีรัฐสภา และพรรคการเมือง นอกจากนี้แล้วจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ไม่ต้องการให้เกิดความวุ่นวายทางการเมืองเช่นที่ผ่านมา ทั้งนี้จอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์น่าจะเรียนรู้ประสบการณ์ทางการเมืองมาจากรัฐบาลจอมพล ป.พิบูลสงคราม ที่เปิดให้วิพากษ์วิจารณ์รัฐบาลทางสิ่งพิมพ์และการเปิดไฮด์ปาร์คอย่างกว้างขวาง แต่กลับส่งผลให้ จอมพล ป.พิบูลสงคราม ถูกโจมตีและถูกวิพากษ์วิจารณ์อย่างหนัก จนในที่สุดจึงต้องปิดการดำเนินการดังกล่าว จากประสบการณ์ทำให้จอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ตระหนักดีว่าการเปิดโอกาสให้มีการวิพากษ์วิจารณ์การทำงานของรัฐบาลอย่างเต็มที่ จะนำมาซึ่งความไม่มีเสถียรภาพทางการเมืองของตนเอง[๖๕] ดังจะเห็นได้จากการออกประกาศคณะปฏิวัติฉบับที่ ๑๗* ผลจากประกาศคณะปฏิวัติทำให้มีการสั่งจับกุมบุคคลต่าง ๆ โดยเฉพาะนักหนังสือพิมพ์ที่เป็นฝ่ายต่อต้านรัฐบาล เช่น นายอุทธรณ์ พลกุล นายกสมาคมหนังสือพิมพ์แห่งประเทศไทย นายสนิท เอกชัย บรรณาธิการหนังสือพิมพ์ **บางกอกเดลิเมล์** นายสวัสดิ์ ตัณฑสุทธิ์ บรรณาธิการหนังสือพิมพ์ **เดลิเมล์รายวัน** นายสังข์ พัฒโนทัย บรรณาธิการหนังสือพิมพ์ **เสถียรภาพ** นายฮะล่วน แซ่โง้ว ผู้สื่อข่าวหนังสือพิมพ์ **ตงง้วน** เป็นต้น[๖๖] ด้วยเหตุนี้เองหนังสือพิมพ์ที่เคยแสดงทัศนะวิพากษ์วิจารณ์รัฐบาลอย่างมากเมื่อก่อนการรัฐประหาร พ.ศ. ๒๕๐๑ แต่หลังจากการรัฐประหารหนังสือพิมพ์กลับเต็มไปด้วยข่าวอาชญากรรม และบทความกล่าวถึงความสามารถของจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ในการบริหารประเทศเสียเป็นส่วนใหญ่[๖๗]

นอกจากการห้ามวิพากษ์วิจารณ์รัฐบาลดังกล่าวข้างต้นแล้ว ความพยายามที่จะต่อต้านลัทธิคอมมิวนิสต์อย่างจริงจังในประเทศของจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ทั้งนี้เป็นเพราะต้องการความ

---

[๖๕]สินีนาฏ เวชแพทย์, "แนวคิดของจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์เกี่ยวกับการพัฒนาเศรษฐกิจและสังคม," (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๘), หน้า ๕๔.

*เนื้อหาสาระที่สำคัญของประกาศคณะปฏิวัติฉบับที่ ๑๗ คือ ห้ามการตีพิมพ์โฆษณาข้อความที่หมิ่นละเมิดต่อองค์พระมหากษัตริย์ ห้ามการวิพากษ์วิจารณ์รัฐบาลไม่ว่ากรณีใด ๆ และห้ามไม่อนุญาตให้ตีพิมพ์โฆษณาข้อความที่หยาบคายอันจะก่อให้เกิดความตระหนกตกใจหรือส่อไปในทางที่เป็นคอมมิวนิสต์

[๖๖]เรื่องเดียวกัน.

[๖๗]จอห์น ดี. มิทเชลล์, "ความเป็นมาของหนังสือพิมพ์ไทย," แปลโดย พรภิรมณ์ เอี่ยมธรรม, **จุลสารโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์** (ตุลาคม-ธันวาคม, ๒๕๑๙): ๕๖.

ช่วยเหลือและสนับสนุนทั้งทางด้านการเงินและทางด้านการทหารจากรัฐบาลอเมริกาในขณะนั้นที่ดำเนินนโยบายต่อต้านคอมมิวนิสต์เช่นเดียวกัน ได้ส่งผลให้รัฐบาลจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ต้องควบคุมความคิดในหมู่ประชาชนไม่ให้เกิดความแตกแยกขึ้น อันจะเป็นช่องทางให้ลัทธิคอมมิวนิสต์สามารถเข้ามาเผยแพร่ภายในประเทศได้ ซึ่งรัฐบาลเห็นว่าสิ่งที่ก่อให้เกิดความแตกแยกทางความคิดมากที่สุด คือ หนังสือ ดังนั้นคณะรัฐประหารจึงจับกุมนางจินตนา กอตระกูล เจ้าของและผู้อำนวยการสำนักพิมพ์เทวเวศน์ ซึ่งเป็นสำนักพิมพ์ที่ตีพิมพ์หนังสือแนวสังคมนิยม อีกทั้งยังสั่งตรวจค้นร้านหนังสือย่านเยาวราช ราชวงศ์ สามแยก จำนวน ๓๐ ร้าน และร้านอักษรวัฒนา เชิงสะพานพุทธฝั่งธนบุรี ในการตรวจค้นครั้งนี้ได้อายัดหนังสือไว้เป็นจำนวนมาก ซึ่งเข้าใจว่าเป็นหนังสือลัทธิสังคมนิยมและคอมมิวนิสต์[๖๘] รวมทั้งการจับกุมนักคิดนักเขียน นักหนังสือพิมพ์ และปัญญาชนในช่วงเวลาดังกล่าวด้วย ดังจะได้กล่าวถึงต่อไป นอกจากนั้นแล้ว จอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ยังได้ใช้มาตรการขั้นเด็ดขาดกับผู้ที่ฝ่าฝืนคำสั่งและเป็นภัยของประเทศชาติ เช่น การสั่งประหารชีวิตบุคคลที่ต้องสงสัยว่าเป็นคอมมิวนิสต์ เช่น ศุภชัย ศรีสติครอง จันดาวงศ์ รวม วงศ์พันธ์ เป็นต้น และอีกหลายคนในข้อหาวางเพลิงและค้าเฮโรอีน ด้วยเหตุนี้เอง จอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ จึงกลายเป็นสัญลักษณ์แห่งอำนาจและความเด็ดขาด ที่ไม่มีผู้ใดกล้าเสนอความคิดเห็นที่ขัดแย้งกับรัฐบาล

อย่างไรก็ตาม แม้ว่าจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ จะปกครองประเทศเป็นระยะเวลาไม่นานนัก เพราะถึงแก่อนิจกรรมใน พ.ศ. ๒๕๐๖ แต่การเมืองการปกครองแบบเดิมยังคงดำเนินต่อเนื่องเรื่อยมาภายใต้ทายาททางการเมืองของจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ คือ จอมพลถนอม กิตติขจร จอมพลถนอมได้อ้างตั้งแต่เริ่มต้นแล้วว่า รัฐบาลของตนมิได้ดำเนินนโยบายผิดแผกไปจากนโยบายที่จอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ได้วางไว้เลย และได้พยายามที่จะถ่ายทอดทฤษฎีการเมืองหลัก ๆ ของจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ให้กับประชาชนต่อไป จนอาจเรียกการปกครองในทศวรรษ ๒๕๐๐ ดังกล่าวว่าเป็นลัทธิการปกครองแบบจอมพลสฤษดิ์[๖๙] ดังนั้นบรรยากาศทางการเมืองโดยรวมของทศวรรษนี้จึงตกอยู่ในสภาพการณ์ที่เป็นอุปสรรคและไม่เอื้อต่อบรรยากาศ

---

[๖๘]บุญเรือง เนียมหอม, **การวิเคราะห์เนื้อหาหนังสือภาษาไทยเกี่ยวกับการเมืองที่จัดพิมพ์ขึ้นตั้งแต่วันที่ ๑๔ ต.ค. ๒๕๑๖ ถึง ๒๖ ม.ค. ๒๕๑๘** (กรุงเทพ ฯ: หน่วยศึกษานิเทศก์ กรมการฝึกหัดครู, ๒๕๒๒), หน้า ๔๑.

[๖๙]ทักษ์ เฉลิมเตียรณ, **การเมืองระบบพ่อขุนอุปถัมภ์แบบเผด็จการ,** พิมพ์ครั้งที่ ๒ (กรุงเทพฯ: มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์, ๒๕๔๘), หน้า ๔๕๕.

แห่งการถกเถียงเสนอความคิดเห็นตลอดจนการเผยแพร่สิ่งตีพิมพ์ต่าง ๆ ที่กระตุ้นให้เกิดการพัฒนาทางปัญญาขึ้นในหมู่ประชาชน

จากบรรยากาศทางการเมืองเช่นนั้น ทำให้ภาพยนตร์ไทยต้องได้รับผลกระทบอย่างไม่มีทางหลีกเลี่ยงได้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งรัฐบาลมีเครื่องมือที่สำคัญในการควบคุมภาพยนตร์ไทย นั่นคือ พระราชบัญญัติการควบคุมการฉายภาพยนตร์ พ.ศ. ๒๔๗๓[๗๐] พระราชบัญญัติฉบับนี้มีเนื้อหาที่สำคัญคือตรวจสอบภาพยนตร์ไทยที่มีเนื้อหาไม่เหมาะสม โดยมีกองพิจารณาภาพยนตร์ทำหน้าที่พิจารณาภาพยนตร์ทุกเรื่องก่อนออกฉายสู่สาธารณชน ถ้าไม่ผ่านการอนุญาตจะไม่สามารถออกฉายได้ หรือในบางครั้งแม้ภาพยนตร์บางเรื่องจะสามารถออกฉายได้แต่ต้องตัดเนื้อเรื่องหรือฉากที่ไม่เหมาะสมออก หรือที่เรียกกันสั้น ๆ ว่า "การเซ็นเซอร์ภาพยนตร์ไทย" หน่วยงานนี้มีบทบาทอย่างมากโดยเฉพาะในช่วงทศวรรษ ๒๕๐๐ ที่รัฐบาลเข้มงวดในเรื่องของการนำเสนอเนื้อหาหรือข่าวสารที่ขัดแย้งกับรัฐบาล ภาพยนตร์ไทยจึงถูกตรวจสอบและควบคุมอย่างใกล้ชิดทางด้านเนื้อหา บรรยากาศความเข้มงวดของการเซ็นเซอร์ภาพยนตร์ในช่วงเวลานั้น ส่งผลให้ภาพยนตร์ไทยไม่มีทางเลือกมากนักต่อการสร้างภาพยนตร์แนวอื่น ๆ แม้ว่าจะมีผู้ที่ไม่เห็นด้วยกับการเซ็นเซอร์ของภาพยนตร์ในสมัยนั้นอยู่มากก็ตาม เช่น "คุณาวุฒิ" ผู้กำกับภาพยนตร์ในช่วงทศวรรษ ๒๕๐๐ ได้แสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับเรื่องนี้ไว้ว่า

> "...คราวสร้างหนังเรื่อง "ดาวรุ่ง" สมัย ๑๖ ม.ม. ก่อนขึ้นภาพแรกของเรื่อง ผมให้อักษรทับภาพว่า "แล้ววันหนึ่ง เราก็คิดถึงวันนี้" ท่านเจ้าหน้าที่หัวหน้าเมื่อดูจบแล้วก็ถามผมว่า ที่ใส่คำนั้นไว้มีความหมายอะไร ผมตอบไปว่า ไม่มีความหมายอะไรหรอกครับ ผมเห็นมันคมคายดี ก็ใส่โก้ ๆ ไปยังงั้นเอง ท่านคิดอยู่นิดหนึ่งแล้วพยักหน้าว่าถ้างั้นก็ผ่านไป...ผมอิจฉาภาพยนตร์ต่างประเทศเขาสร้างกันโดยอิสระเสรี แม้บางเรื่องจะให้ข้อคิดตำหนิติเตียนรัฐบาล องค์การ หรือแม้ที่สุดสถาบันศาสนาอันเป็นที่เคารพบูชาของหมู่ชนก็ยังเคยมี ทางเดินของหนังไทยไม่บังอาจอหังการ์จะเรียกร้องอิสระเสรีถึงขั้นนั้นหรอกครับ เพียงแต่บางครั้งในปัญหาสังคมอันเหลวแหลก ปัญหาความไม่เป็นธรรมของชีวิต ปัญหาช่องว่างระหว่างมนุษย์ด้วยกัน ที่ทิ้งห่างกันจนน่ากลัว ปัญหาอิสรภาพของการถูก

---

[๗๐]ดูรายละเอียดของพระราชบัญญัติดังกล่าวได้ใน จำเริญลักษณ์ ธนะวังน้อย, **ประวัติศาสตร์ภาพยนตร์ไทยตั้งแต่แรกเริ่มจนสิ้นสมัยสงครามโลกครั้งที่ ๒**, หน้า ๘๕-๑๐๖.

ครอบครองเหยียบย่ำหรือข่มเหง พวกเราหนังไทยควรจะได้มีเสรีในการค้นคว้าศึกษานำมาสอดใส่ลงไปบ้าง โดยไม่ถูกกรรไกรเซ็นเซอร์เชือดเฉือน..."[๗๑]

การควบคุมภาพยนตร์ไทยอย่างใกล้ชิดดังกล่าว จึงทำให้ "เนื้อหา" ของภาพยนตร์ไทยที่ออกมาในช่วงเวลานี้มีลักษณะที่เป็นแนวทางเดียวกัน เช่น "คุณาวุฒิ" ได้ให้ความเห็นเพิ่มเติมไว้ว่า "...ผมก็อยากขอแนะนำว่า หนังในรูปแบบ "แม่นาคพระโขนง" นั้น เป็นยอดนิยายอมตะมาทุกยุคทุกสมัย เสน่ห์ โกมารชุน เมื่อครั้งยังมีชีวิตอยู่ยังเคยบอกกับผมว่า ถ้าจนลงเมื่อไร ก็ให้หยิบเรื่อง "แม่นาคพระโขนง" มาสร้างเถอะรับรองกู้ฐานะหมดหนี้หมดสินได้ เพราะฉะนั้นใครใคร่สร้าง "แม่นาคพระโขนง" สร้าง"[๗๒] อย่างไรก็ตาม นอกจาก "การเซ็นเซอร์" ของรัฐบาลจะมีส่วนกำหนดเนื้อหาของภาพยนตร์ไทยแล้วนั้น เนื้อหาของกิจกรรมความบันเทิงอื่น ๆ ในสังคมเองยังมีส่วนอย่างมากต่อการกำหนดเนื้อหาของภาพยนตร์ไทยเช่นกัน

๒.๕.๓ เนื้อหาและบทบาทของกิจกรรมความบันเทิงอื่น ๆ ในสังคม

กิจกรรมความบันเทิงชนิดแรกที่จะกล่าวถึงนั้น ถือว่าเป็นกิจกรรมความบันเทิงที่อยู่คู่กับสังคมไทยมาเป็นระยะเวลานาน และเป็นกิจกรรมความบันเทิงที่ค่อนข้างมีความใกล้ชิดกับภาพยนตร์ไทยเป็นอย่างมาก นั่นคือ นวนิยาย

๒.๕.๓.๑ นวนิยาย

เมื่อเดือนกันยายน พ.ศ. ๒๕๐๐ จอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ได้กระทำการรัฐประหารครั้งแรก แต่การรัฐประหารครั้งนั้นไม่ได้ส่งผลกระทบกระเทือนต่อวงวรรณกรรมแต่อย่างใด หนังสือพิมพ์ นิตยสาร และนวนิยาย ยังคงเสนองานประพันธ์ตามแนวทางสะท้อนสังคมที่ได้รับอิทธิพลจากแนวความคิดเรื่อง "ศิลปะเพื่อชีวิต"* ได้เช่นเดียวกับในช่วงทศวรรษ ๒๔๘๐ เช่น ศรีบูรพา เขียน **แลไปข้างหน้าภาคมัชฌิมวัย** ซึ่งเป็นภาคที่สองต่อเนื่องจาก **แลไปข้างหน้าภาคปฐมวัย** ศรีรัตน์ สถาปนวัฒน์เขียนเรื่อง **พรุ่งนี้ต้องมีอรุณรุ่ง** เสนีย์ เสาวพงศ์ เขียนเรื่อง **ล่องใต้**

---

[๗๑]"คุณาวุฒิ", "ทางเดิน "รกชัฏ" ของ...หนังไทย" ใน **หนังสือ ตุ๊กตาทอง' ๓๐ งานประกวดภาพยนตร์ยอดเยี่ยมรางวัล "พระสุรัสวดี" ประจำปี ๒๕๓๐** (กรุงเทพ ฯ:สมาคมผู้สื่อข่าวบันเทิงแห่งประเทศไทย, ๒๕๓๐), ไม่ปรากฏเลขหน้า

[๗๒]เรื่องเดียวกัน.

*หมายถึงแนวความคิดที่ว่าศิลปะกับชีวิตนั้นมีความสัมพันธ์กัน ศิลปะเป็นผลสะท้อนของชีวิตมนุษย์ ดังนั้นศิลปะที่มีคุณค่าย่อมให้ประโยชน์เพื่อการสร้างสรรค์ชีวิตที่ดีกว่า

ทางด้านเรื่องสั้น นายผี เขียน **อภิปรัชญาแห่งการครองรัก**, **บริการบ้านเช่า** อิศรา อมันตกุล เขียน **เหว่...ใครใช้ให้มึงกบฏ** นอกจากนั้นยังเกิดนักประพันธ์ที่มีผลงานเรื่องสั้นแนวสะท้อนสังคมคนใหม่ ได้แก่ ลาวคำหอม ซึ่งมีผลงานสะท้อนสังคมหลายเรื่อง เช่น **เขียดขาคำ, นักกานเมือง**, **คนอูฐ** เป็นต้น[๗๓] อย่างไรก็ตาม บรรยากาศงานเขียนตามแนวทางนั้นดำรงอยู่ได้ไม่นาน เนื่องจากจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ได้ทำการรัฐประหารครั้งที่ ๒ จากรัฐบาลจอมพลถนอม กิตติขจร โดยมีข้ออ้างสาเหตุของการรัฐประหารครั้งนี้ว่าเพื่อระงับความวุ่นวายในบ้านเมือง แต่การรัฐประหารกลับทำให้บรรยากาศในวงวรรณกรรมที่มีท่าทีจะพัฒนาต่อไปนั้นหยุดชะงักลง อันเนื่องมาจากรัฐบาลได้ออกประกาศคณะปฏิวัติฉบับที่ ๑๗ ซึ่งเนื้อหาของประกาศได้กล่าวมาแล้วข้างต้น

จากการประกาศคณะปฏิวัติ นอกจากจะส่งผลให้มีการจับกุมนักหนังสือพิมพ์หลายคนและกวาดล้างร้านขายหนังสือหลายแห่งแล้ว (ดังกล่าวข้างต้น) ยังส่งผลให้นักเขียนที่เคยสร้างผลงานวรรณกรรมแนวสะท้อนสังคมหลายคนต้องถูกจับกุม เช่น อิศรา อมันตกุล, จิตร ภูมิศักดิ์ และบรรจง บรรเจอดศิลป์ เป็นต้น กุหลาบ สายประดิษฐ์ ต้องขอลี้ภัยทางการเมืองอยู่ที่ประเทศจีน และนายผี หายสาบสูญไปจากวงวรรณกรรม นอกจากนั้นประกาศคณะปฏิวัติฉบับที่ ๑๗ ยังเป็น "การปรามนักเขียนโดยเฉพาะในด้านการปลูกฝังความสำนึกในการเซ็นเซอร์ตัวเองอย่างรัดกุม"[๗๔] ทำให้นักเขียนที่เคยเขียนงานแนววิพากษ์วิจารณ์สังคมต้องยุติงานเขียนหรือเปลี่ยนแปลงแนวงานเขียนเป็นอย่างอื่น เช่น ลาว คำหอม และเสนีย์ เสาวพงศ์ ที่ยุติงานชั่วคราว และหันไปยึดอาชีพอื่น แม้แต่งานเขียนบทความวิพากษ์วิจารณ์การเมืองในหมู่นักศึกษาที่เคยเฟื่องฟูในทศวรรษ ๒๔๙๐ กลับถูกแทนที่ด้วยเรื่องรักโรแมนติกในช่วงต้นทศวรรษ ๒๕๐๐ เช่นกัน[๗๕]

อย่างไรก็ตาม ผลกระทบที่ได้รับจากการควบคุมงานเขียนอย่างใกล้ชิดจากรัฐบาลในขณะนั้น กลับทำให้มีนวนิยายเพิ่มปริมาณขึ้นอย่างรวดเร็ว แม้นิตยสารซึ่งเป็นสนามของนวนิยาย

---

[๗๓]ตรีศิลป์ บุญขจร, **นวนิยายกับสังคมไทย (๒๔๗๕-๒๕๐๐)** (กรุงเทพฯ: โครงการตำรา คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๕), หน้า ๑๔๕-๑๔๖.

[๗๔]ส. ศิวรักษ์ (นามแฝง) (รวบรวม), **ปัญญาชนสยาม** (กรุงเทพ ฯ: พี.พี., ๒๕๒๑), หน้า ๑๓๔.

[๗๕]ประจักษ์ ก้องกีรติ, "ก่อนจะถึง ๑๔ ตุลา: ความเคลื่อนไหวทางการเมืองวัฒนธรรมของนักศึกษาและปัญญาชนภายใต้ระบบเผด็จการทหาร (พ.ศ. ๒๕๐๖-๒๕๑๖)," (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, ๒๕๔๕), หน้า ๒๒.

จะไม่เพิ่มจำนวนขึ้น[๗๖] เนื่องจากเป็นนโยบายของรัฐบาลที่ต้องการควบคุมการเกิดสิ่งพิมพ์ทุกชนิดให้เป็นไปตามประกาศคณะปฏิวัติฉบับที่ ๑๗ แต่เนื่องจากบรรณาธิการของนิตยสารแต่ละฉบับต่างลดบทความหรือแทนที่บทความที่วิพากษ์วิจารณ์การเมืองลงแล้วเพิ่มคอลัมน์นวนิยายลงไป[๗๗] นอกจากจำนวนนวนิยายจะเพิ่มขึ้นแล้ว นักประพันธ์นวนิยายนามปากกาใหม่ ๆ ก็เกิดเพิ่มมากขึ้น เช่น บุษยมาส, ชูวงศ์ ฉายะจินดา, โรสลาเรน, มธุรส, นราวดี, นาถฤดี, นทีทม, กมลนารีย์, บุญเหลือ, แกมกาญจน์ ศุภวรรณ, สุดา นครานุรักษ์, อุปถัมภ์ กองแก้ว, 'รงค์ วงษ์สวรรค์, เศก ดุสิต, อ้อย อัจฉริยกร เป็นต้น นักประพันธ์หน้าใหม่เหล่านี้เริ่มเป็นที่รู้จักและประสบความสำเร็จมากขึ้นเรื่อย ๆ ในช่วงระหว่าง พ.ศ. ๒๕๐๑-๒๕๐๖ นักประพันธ์หน้าใหม่บางคนมีผลงานนวนิยายมากกว่า ๕ เรื่อง ได้แก่ บุษยมาส, ชูวงศ์ ฉายะจินดา, มธุรส, กฤษณา อโศกสิน, นาถฤดี, นทีทม, สุภา อิทธิพร เป็นต้น อย่างไรก็ตามเมื่อพิจารณาเนื้อหาของนวนิยายที่ตีพิมพ์ออกมาในช่วงเวลานี้จะเห็นว่ามีแนวโน้มไปทางเรื่องเริงรมย์เป็นสำคัญ[๗๘] คำวิจารณ์ที่สามารถสะท้อนภาพของนวนิยายในช่วงเวลานี้ได้อย่างชัดเจนมากที่สุด คือ "นวนิยายในช่วงนี้ยังคงเสนอเรื่องรักโศก รักกระจุ๋มกระจิ๋มอันเป็นเรื่องพาฝันหรือมิฉะนั้นก็เป็นเรื่องครอบครัว เมียน้อย เมียหลวง พิมพ์เป็นตอน ๆ ในนิตยสารต่าง ๆ...นักเขียนยังคงย่ำอยู่กับแนวปัญหาครอบครัว"[๗๙] อย่างไรก็ตามนวนิยายเหล่านี้ถือว่าเป็นนวนิยายที่ได้รับการตอบรับจากประชาชนในขณะนั้นเป็นอันมาก นวนิยายหลายเรื่องที่ประพันธ์ขึ้นนอกจากจะเป็นที่นิยมในหมู่นักอ่านแล้ว ยังได้ถูกนำมาสร้างเป็นละครวิทยุ ละคร โทรทัศน์ และภาพยนตร์หลายครั้ง เช่น นวนิยายของ บุษยมาส เรื่อง **สลักจิต**[๘๐] **ในม่านเมฆ** เป็นต้น และนวนิยายของ ชูวงศ์ ฉายะจินดา เรื่อง **จำเลยรัก**, **สุดสายป่าน** เป็นต้น[๘๑]

---

[๗๖]จำนวนนิตยสารที่ตีพิมพ์นวนิยายในช่วง พ.ศ. ๒๕๐๑ - ๒๕๐๖ ทั้งหมด ๑๘ เล่ม ดูรายชื่อนิตยสารทั้งหมดได้ใน บาหยัน อิ่มสำราญ, "นวนิยายไทยระหว่าง พ.ศ. ๒๕๐๑-๒๕๐๖: การวิเคราะห์แนวคิด," (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๒๗), หน้า ๑๑.

[๗๗]เรื่องเดียวกัน, หน้า ๑๑.

[๗๘]เรื่องเดียวกัน, หน้า ๑๓.

[๗๙]นิตยา มาศะวิสุทธิ์, "แนวโน้มของวรรณกรรมไทยปัจจุบัน" ใน **วรรณกรรมไทยปัจจุบัน** (เชียงใหม่: คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, ๒๕๑๖): ๕๖.

[๘๐]นวนิยายเรื่อง **สลักจิต** ของ บุษยมาส เป็นนวนิยายขายดีที่สุดในต้น พ.ศ. ๒๕๐๔ กล่าวคือ ได้รับการตีพิมพ์ถึง ๒ ครั้งภายในเวลา ๑ ปี ส่งผลให้บุษยมาสกลายเป็นนักประพันธ์ที่มี

ความสัมพันธ์ระหว่างนวนิยายกับภาพยนตร์ ดูเหมือนจะเป็นความสัมพันธ์ที่ไม่สามารถแยกออกจากกันได้ หากมองนวนิยายและภาพยนตร์ในฐานะ "สื่อ" แล้วจะเห็นว่าธรรมชาติของนวนิยายและภาพยนตร์นั้นจะมีลักษณะร่วมกันบางประการ คือทั้งนวนิยายและภาพยนตร์ต่างเป็นศิลปะการ "เล่าเรื่อง" ต่างกันเพียงแต่นวนิยายใช้ตัวหนังสือเพื่อถ่ายทอดเรื่องราว ในขณะที่ภาพยนตร์จะมี "ภาษาของภาพยนตร์" เข้ามาเกี่ยวข้อง เช่น การเล่าเรื่องด้วยภาพที่เคลื่อนไหว ความสมจริงของฉาก การใช้สี แสง เสียง ดนตรี เพื่อเร้าอารมณ์ผู้ชม เป็นต้น อย่างไรก็ตาม การถ่ายทอดความสมบูรณ์ของเนื้อหาของ "สื่อ" ในแต่ละชนิดนี้ไม่มีความแตกต่างกัน[๙๒] นอกจากนั้นความสำคัญของความสัมพันธ์ระหว่างนวนิยายกับภาพยนตร์ยังอยู่ที่นวนิยายถือเป็นแหล่งที่มาสำคัญของเรื่องที่จะมาสร้างด้วย ดังเช่นที่ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมชได้กล่าวไว้ว่า

> " แหล่งที่มานี้ก็คือหนังสือเล่ม นวนิยายที่เอามาทำเป็นภาพยนตร์นั้นร้อยละ ๗๕ มาจากหนังสือเล่ม ทั้งนี้เพราะเหตุที่นวนิยายที่พิมพ์ออกจำหน่ายเป็นเล่มแล้วนั้น เอามาปรับปรุงแก้ไขให้เป็นสคริปต์ใช้ในการถ่ายหนังได้สะดวกอย่างหนึ่ง แต่อีกสาเหตุหนึ่งที่สำคัญกว่าคือนวนิยายที่พิมพ์เป็นเล่มต้องมีคนอ่าน เรื่องไหนดีก็มีคนอ่านมากมาย เรื่องไหนไม่ดีก็มีคนอ่านน้อย หากซื้อลิขสิทธ์นวนิยายที่ขายดีเอามาทำเป็นภาพยนตร์ก็เท่ากับว่าเป็นการประกันไว้เบื้องต้นว่าจะมีคนดูหนังเรื่องนั้นมาก เพราะคนชอบหนังสือเล่มใดก็ย่อมอยากเห็นนวนิยายที่ตนชอบนั้นมีตัวตนเป็นจริงเป็นจังขึ้นมาในจอภาพยนตร์"[๙๓]

หลังจากสงครามโลกครั้งที่ ๒ เป็นต้นมา การนำนวนิยายมาสร้างเป็นภาพยนตร์ไทยเริ่มเป็นที่นิยมมากขึ้น หลังจากภาพยนตร์เหล่านั้นประสบความสำเร็จอย่างสูง เช่น ภาพยนตร์ของบริษัทบูรพาศิลป์ เรื่อง นิทรา-สายัณห์ (พ.ศ. ๒๔๙๓) มาจากนวนิยายของอิงอร หรือแม้แต่เรื่อง

ชื่อเสียงขึ้นมาทันที ดูรายละเอียดเพิ่มเติมได้ใน ประกาศ วัชราภรณ์, **นักประพันธ์ ๔๐ นามปากกา** (พระนคร: โรงพิมพ์รุ่งเรืองรัตน์, ๒๕๐๕), หน้า ๔๓๑.

[๙๑]บาหยัน อิ่มสำราญ, "นวนิยายไทยระหว่าง พ.ศ. ๒๕๐๑-๒๕๐๖ : การวิเคราะห์แนวคิด," หน้า ๑๕.

[๙๒]สุรัยยา (เบ็ญโส๊ะ) สุไลมาน, **กระบวนทัศน์สันติวิธีของปรีดี พนมยงค์: กรณีศึกษาเรื่องพระเจ้าช้างเผือก** (กรุงเทพ ฯ: เรือนแก้วการพิมพ์, ๒๕๔๔), หน้า ๘๑.

[๙๓]ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช, **เมืองมายา** (กรุงเทพ ฯ: สำนักพิมพ์สยามรัฐ, ๒๕๓๐), หน้า ๗- ๘.

โบตั๋น (พ.ศ. ๒๔๙๘) ซึ่งเป็นภาพยนตร์ที่ทำรายได้สูงเกินหนึ่งล้านบาทในช่วงทศวรรษ ๒๔๙๐ ยังดัดแปลงมาจากเรื่องเดิมของ เสน่ห์ โกมารชุน[๙๔] จากความสำเร็จของภาพยนตร์ที่มาจากนวนิยายส่งผลให้ในช่วงทศวรรษ ๒๕๐๐-ต้นทศวรรษ ๒๕๑๐ ภาพยนตร์ไทยหลายเรื่อง มักจะสร้างขึ้นมาจากนวนิยายที่ขายดีและเป็นที่รู้จักของประชาชน ตัวอย่างเช่นใน พ.ศ. ๒๕๑๐ มีภาพยนตร์เข้าฉายทั้งหมดประมาณ ๕๙ เรื่อง* เห็นได้ว่าเป็นภาพยนตร์ที่สร้างจากนวนิยายมากถึง ๔๘ เรื่อง เช่น ภาพยนตร์เรื่อง น้ำฝน มาจากนวนิยายเรื่อง **น้ำฝน** ของรพีพร ภาพยนตร์เรื่อง มดแดง มาจากนวนิยายเรื่อง **มดแดง** ของ อิงอร และภาพยนตร์เรื่อง ปิ่นรัก มาจากนวนิยายเรื่อง **ปิ่นรัก** ของบุษยมาส เป็นต้น ลักษณะข้างต้นดูเหมือนจะสอดคล้องเป็นอย่างมากกับที่มีผู้ตั้งข้อสังเกตเกี่ยวกับการนำนวนิยายมาสร้างเป็นภาพยนตร์ในช่วงเวลานี้ที่ว่า "...ในห้วงเวลานั้นเรื่องต่าง ๆ ที่คนทำหนังไทยมาสร้างนิยมซื้อลิขสิทธิ์งานประพันธ์จากนักเขียนที่มีชื่อเสียงอย่าง "กฤษณา อโศกสิน," "บุษยมาส," "ทมยันตี," "สีฟ้า," "มธุรส" นอกจากนี้ สำหรับภาพยนตร์ที่ออกรส บู๊ ตื่นเต้น แหล่งที่มาของเรื่องที่หนังไทยนำมาสร้างอีกแหล่งหนึ่ง คือ นิตยสาร **บางกอก** ซึ่งมีนักเขียนอย่าง "อรชร," "อรวรรณ," "เพชร สถาบัน," "ศักดิ์ สุริยา"..."[๙๕]

ดังกล่าวข้างต้น เมื่อพิจารณานวนิยายในฐานะที่เป็นนวนิยายเพื่ออ่านสำหรับประชาชนโดยทั่วไปแล้ว จะเห็นได้ว่ายังคงมีเนื้อหาที่มุ่งเน้นเรื่องความรักหรือมีลักษณะเนื้อหาแบบ "พาฝัน" เป็นสำคัญ ด้วยเหตุนี้เองเมื่อพิจารณานวนิยายในฐานะที่เป็นแหล่งที่มาของภาพยนตร์ไทยในช่วงเวลาดังกล่าว จึงสามารถมองเห็นแนวทางของเนื้อหาของภาพยนตร์ไทยที่มีลักษณะเช่นเดียวกับเนื้อหาของนวนิยายอย่างชัดเจนด้วยเช่นกัน

---

[๙๔]ดูความสัมพันธ์ระหว่างนวนิยายกับภาพยนตร์ในช่วงทศวรรษ ๒๔๗๐-๒๔๘๐ ได้ใน สุภาพ หริมเทพาธิป, "จากหนังสือเป็นหนัง: เส้นทางที่ทอดยาว," **หนังและวิดีโอ** ๓, ๔๖ (ธันวาคม ๒๕๓๓): ๕๓.

*จำนวนตัวเลขดังกล่าว เป็นจำนวนตัวเลขที่ผู้ศึกษาได้ทำการรวบรวมจากการโฆษณาของภาพยนตร์แต่ละเรื่องในหนังสือพิมพ์ **ไทยรัฐ** ใน พ.ศ. ๒๕๑๐ (ดูภาคผนวก) อย่างไรก็ตามไม่อาจยืนยันได้แน่นอนว่าจะเป็นจำนวนตัวเลขทั้งหมดของภาพยนตร์ที่เข้าฉายในปีนั้นอย่างแท้จริง เพราะขาดหนังสือพิมพ์ **ไทยรัฐ** ระหว่างวันที่ ๒๑ กันยายน -๕ ตุลาคม ๒๕๑๐

[๙๕]มานพ อุดมเดช, **หนังไทย: ธุรกิจคนขายฝัน** (กรุงเทพ ฯ: มัณฑณาสถาปัตย์, ๒๕๓๑), หน้า ๑๔๓.

๒.๕.๓.๒ เพลงและดนตรี

เพลงและดนตรีนับเป็นกิจกรรมความบันเทิงชนิดหนึ่งที่อยู่คู่กับสังคมไทยมาเป็นเวลานาน และเกิดการเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงของเพลงและดนตรีในสังคมมาโดยตลอด ไม่ว่าจะเป็นการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นกับเครื่องดนตรี แนวทางการบรรเลงดนตรี เนื้อหาของบทเพลง หรือแม้แต่กลุ่มผู้ฟัง

หลังจากเกิดภาพยนตร์เสียงของไทยขึ้นเป็นเรื่องแรก คือ เรื่อง หลงทาง* เมื่อ พ.ศ. ๒๔๗๕ เพลงไทยสากลที่เป็นเพลงประกอบภาพยนตร์ได้เริ่มมีในภาพยนตร์เรื่องที่สองของศรีกรุง เมื่อ พ.ศ. ๒๔๗๖ คือ ปู่โสมเฝ้าทรัพย์ ภาพยนตร์เรื่องนี้ได้มีการแต่งเพลงที่ชื่อ "กล้วยไม้"** ขึ้นเพื่อประกอบภาพยนตร์โดยมี ขุนวิจิตรมาตรา แต่งคำร้องและ ร.ท. มานิต เสนะวีณิน แต่งทำนอง และต่อมาได้แต่งทำนองให้กับเพลงประกอบภาพยนตร์หลายเพลง เช่น "กุหลาบในมือเธอ" "ตะวันยอแสง" และ "เลือดทหารไทย" เป็นต้น ทั้งหมดล้วนเป็นเพลงประกอบภาพยนตร์ของศรีกรุง[๙๖] ต่อมาหลังจาก ร.ท.มานิต เสียชีวิตลงเมื่อ พ.ศ. ๒๔๗๙ ได้เริ่มมีการแต่งเพลงไทยสากลประกอบทั้งในภาพยนตร์ เช่น นารถ ถาวรบุตรแต่งเพลง "ใจสนองใจ" ประกอบภาพยนตร์เรื่อง กลัวเมีย ม.ล.พวงร้อย สนิทวงศ์ แต่งเพลง "บัวขาว" และเพลง "ในฝัน" ประกอบภาพยนตร์เรื่อง ถ่านไฟเก่า และในละครร้อง โดยเฉพาะละครปลุกใจของหลวงวิจิตรวาทการ ที่มักจะมีเพลงประกอบด้วยกันหลายเพลง เช่น ละครเรื่องเลือดสุพรรณ (พ.ศ. ๒๔๗๙) มีเพลงประกอบทั้งหมด ๑๓ เพลง ละครเรื่องเจ้าหญิงแสนหวี (พ.ศ. ๒๔๘๑) มีเพลงประกอบ ๑๒ เพลง เป็นต้น[๙๗] จากการที่เพลงไทยสากลได้แทรกอยู่ในกิจกรรมบันเทิงอันเป็นที่นิยมของยุคสมัย คือ ละครร้องและภาพยนตร์นี้เอง ทำให้เพลงไทยสากลแพร่หลายมากขึ้น อีกทั้งเมื่อเกิดสื่อประเภทวิทยุขึ้น ซึ่งในช่วงระยะ พ.ศ. ๒๔๘๐-๒๕๐๐ ลักษณะวิทยุจะเป็นวิทยุเครื่องใหญ่ที่รัฐบาลผลักดันให้มี

---

*สร้างขึ้นเมื่อ พ.ศ. ๒๔๗๔ โดยพี่น้องตระกูลวสุวัตหรือรู้จักกันในชื่อ ภาพยนตร์เสียงศรีกรุง

**นับเป็นเพลงไทยที่แต่งทำนองตามหลักโน้ตสากลเป็นเพลงแรก ซึ่งก็คือ เพลงไทยสากลนั่นเอง

[๙๖]ศิริพร กรอบทอง, "วิวัฒนาการของเพลงลูกทุ่งในสังคมไทย พ.ศ. ๒๔๘๑-๒๕๓๕," (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๑), หน้า ๒๓-๒๔.

[๙๗]เรื่องเดียวกัน, หน้า ๒๕,๕๑.

ทุกหมู่บ้าน และกลายเป็นตัวการสำคัญที่ทำให้เพลงไทยสากลแพร่หลายออกไปอย่างรวดเร็วและกว้างขวางมากยิ่งขึ้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อรัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงครามได้สั่งห้ามวิทยุกระจายเสียงออกอากาศเพลงที่ใช้เครื่องดนตรีประเภทปี่พาทย์ ระนาด ฆ้อง กลอง[๙๘] จึงเป็นการเปิดโอกาสแก่เพลงไทยสากลให้เป็นที่รู้จักของผู้ฟังมากขึ้น จนในที่สุดเพลงไทยสากลได้พัฒนามาเป็น แนวนิยมกระแสหลักทางการบันเทิงของคนในสังคมไทยสมัยใหม่ในเวลาต่อมา

อย่างไรก็ตาม เพลงไทยสากลแบบใหม่ที่เกิดขึ้นในสังคมไทยได้มีการพัฒนาและทำให้เกิดเพลงในลักษณะพิเศษอีกประเภทหนึ่ง คือ เพลงลูกทุ่ง เพลงลูกทุ่งน่าจะเกิดขึ้นเป็นครั้งแรกใน พ.ศ. ๒๔๘๑ เมื่อ เหม เวชกรแต่งเพลง "โอ้เจ้าสาวชาวไร่" ให้คำรณ สัมบุณณานนท์ ขับร้องประกอบละครวิทยุ ซึ่งเพลงดังกล่าวถือว่าเป็นเพลงที่ออกลีลาลักษณะของเพลงลูกทุ่งเพลงแรกในประวัติศาสตร์[๙๙] และในปีเดียวกัน เมื่อบริษัทไทยฟิล์มได้สร้างภาพยนตร์เพลงเรื่อง ลูกทุ่ง ซึ่งมีเพลงประกอบมากมาย ที่เด่นมากคือ "เงาไม้" "ต้อนกระบือ" และ "ไม้งาม" เนื้อหาของเพลงทั้งสามเป็นเพลงที่พรรณาชีวิตชนบท ต่อมาเพลงแนวลูกทุ่งได้กลายเป็นเพลงประจำสำหรับการรำวง ซึ่งเป็นกิจกรรมที่เฟื่องฟูมากตั้งแต่ยุคสงครามโลกครั้งที่ ๒ เป็นต้นมา* ลักษณะของเพลงรำวงเหล่านี้จะเรียบง่าย มีเครื่องดนตรีน้อยชิ้น ใช้เสียงกลองยาวหรือตะโพนเป็นหลัก และรับอิทธิพลของเพลงพื้นบ้านเข้าไปด้วย[๑๐๐]

สำหรับเพลงลูกทุ่งในช่วงระยะเวลาแรกไม่ได้เรียกว่าเพลงลูกทุ่งเหมือนปัจจุบัน แต่มักจะเรียกว่าเพลงตลาดหรือเพลงชีวิต ทั้งนี้เพราะเพลงจะมีเนื้อหาสาระสะท้อนสภาพชีวิตและสภาพ

---

[๙๘]สุธาชัย ยิ้มประเสริฐ, "ประวัติศาสตร์การบันเทิงสมัยใหม่," หน้า ๑๔.

[๙๙]สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, **กึ่งศตวรรษเพลงลูกทุ่งไทย** (กรุงเทพฯ: อัมรินทร์การพิมพ์, ๒๕๓๒), หน้า ๒๓.

*คณะรำวงที่มีชื่อเสียงอยู่ในขณะนั้นมีอยู่หลายคณะ เห็นได้จากในพระนครแต่ละชุมชนจะมีคณะรำวงประจำ เช่น คณะศิษย์พระเจน คณะบ้านบาตร และที่มีชื่อเสียงอย่างมาก คือ คณะสามย่าน(ดาวสีฟ้า) คณะรำวงนอกจากจะทำให้เกิดเพลงใหม่ ๆ ขึ้นจำนวนไม่น้อยแล้ว ยังทำให้เกิดนักร้องเพลงไทยสากลที่มีที่มีชื่อเสียงหลายคน เช่น เบญจมินทร์ (ตุ้มทอง โชคชนะ) ที่ได้รับฉายาว่า "ราชาเพลงรำวง" คำรณ สัมปุณณานนท์ สมยศ ทัศนพันธ์ วงจันทร์ ไพโรจน์ และสุรพล สมบัติเจริญ เป็นต้น (ศิริพร กรอบทอง, "วิวัฒนาการของเพลงลูกทุ่งในสังคมไทย พ.ศ. ๒๔๘๑-๒๕๓๕," หน้า ๖๓.)

[๑๐๐]สุธาชัย ยิ้มประเสริฐ, "ประวัติศาสตร์การบันเทิงสมัยใหม่," หน้า ๑๔.

สังคมในช่วงเวลานั้นและยังเป็นที่นิยมอย่างกว้างขวางอีกด้วย[๖๑] นักร้องเพลงที่โด่งดัง เช่น คำรณ สัมปุณณานนท์ สมยศ ทัศนพันธ์ แสงนภา บุญราศรี เบญจมินทร์ (ตุ้มทอง โชคชนะ) ชาญ เย็นแข และพยงค์ มุกดา เป็นต้น จนกระทั่งเมื่อ พ.ศ. ๒๕๐๗ จำนง รังสิกุล หัวหน้าฝ่ายจัดรายการบันเทิงสถานีของโทรทัศน์ช่อง ๔ ได้นำนักร้องเพลงตลาดดังกล่าวไปออกรายการที่ชื่อว่า "เพลงลูกทุ่ง" ซึ่งนับแต่นั้นเป็นต้นมาคำว่า "เพลงลูกทุ่ง" จึงกลายเป็นคำเรียกใหม่ของเพลงแนวตลาดและรู้จักกันมาจนถึงปัจจุบัน[๖๒] สำหรับบุคคลที่ทำให้เพลงลูกทุ่งเป็นที่นิยมและแพร่หลายลงไปถึงระดับชนบทอย่างแท้จริงในช่วงหลัง พ.ศ. ๒๕๐๐ เป็นต้นมา คือ สุรพล สมบัติเจริญ การขยายตัวของเพลงลูกทุ่งในช่วงเวลานั้น นอกจากเป็นเพราะความสามารถในการร้องเพลงของสุรพล สมบัติเจริญเองแล้ว ยังเป็นเพราะมีปัจจัยประกอบมาจากการประดิษฐ์วิทยุแบบทรานซิสเตอร์ซึ่งมีขนาดเล็กสามารถพกพาไปฟังได้สะดวก ยิ่งกว่านั้น สุรพล สมบัติเจริญ ยังใช้วิธีการเดินสายออกแสดงตามชนบท จึงทำให้เข้าถึงประชาชนได้มากกว่า เมื่อเปรียบเทียบกับเพลงสุนทราภรณ์ ซึ่งมีตลาดอยู่ที่ข้าราชการและชนชั้นกลางเท่านั้น[๖๓]

สำหรับเนื้อหาของเพลงไทยสากลในช่วงระยะเวลาก่อนทศวรรษ ๒๔๘๐ นั้น ยังคงเป็นการพรรณาเรื่องราวเกี่ยวกับความรักเป็นสำคัญ แต่เมื่อทศวรรษ ๒๔๘๐ เป็นต้นมา เนื้อหาของเพลงไทยสากลจึงเริ่มเปลี่ยนแปลงไป กล่าวคือ เพลงที่แต่งขึ้นในช่วงระยะเวลานี้มีเป้าหมายเพื่อสนองนโยบายชาตินิยมของรัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงคราม เพลงจึงมีลักษณะเป็นเพลงปลุกใจเป็นส่วนใหญ่ เพลงปลุกใจเหล่านี้จะมีลักษณะเร้าอารมณ์ให้เกิดความรักชาติ รักษาเกียรติยศของประเทศชาติ การเสียสละชีวิตเพื่อชาติ หรือการสามัคคีเพื่อป้องกันชาติ และที่เน้นมากที่สุด คือ การร่วมแรงร่วมใจกันสร้างชาติ[๖๔] แม้ว่าในเวลาต่อมาจะมีแนวเพลงสุนทราภรณ์จะเกิดขึ้นในสังคมไทย แต่วงสุนทราภรณ์ซึ่งเป็นวงดนตรีของกรมโฆษณาการ ยังคงเน้นการแต่งเพลงไทยสากลโดยเฉพาะเพลงบรรเลงเพื่อการลีลาศหรือประกอบการเต้นรำเป็นสำคัญ[๖๕] อีกทั้งบทเพลงยังมีเนื้อหาที่หลากหลาย แม้จะสะท้อนให้เห็นสภาพสังคมวัฒนธรรมของบ้านเมืองอยู่บ้าง แต่เนื้อหา

---

[๖๑]เรื่องเดียวกัน, หน้า ๑.

[๖๒]เรื่องเดียวกัน, หน้า ๑๑๙.

[๖๓]เรื่องเดียวกัน, หน้า ๒๐.

[๖๔]เจริญรัตน์ สุวรรณภูสิทธิ์, "จอมพล ป. พิบูลสงครามกับการสร้างชาติ: วิเคราะห์จากเพลงปลุกใจ," **ศิลปวัฒนธรรม** ๙, ๖ (เมษายน ๒๕๓๑): ๗๖ -๘๔.

[๖๕]ศิริพร กรอบทอง, "วิวัฒนาการของเพลงลูกทุ่งในสังคมไทย พ.ศ. ๒๔๘๑-๒๕๓๕," หน้า ๕๒.

ของเพลงสุนทราภรณ์โดยส่วนใหญ่นั้นมักจะแสดงออกให้เห็นถึงความรักที่ละเมียดละไม ธรรมชาติที่สวยงาม การดำเนินชีวิตและการดำรงรักษาคุณธรรม บทเพลงที่มีเนื้อหากล่าวถึงความชั่วร้ายของมนุษย์มีน้อยมากและมักจะไม่กล่าวถึงความโหดร้ายของสภาพธรรมชาติ แต่จะกล่าวถึงอารมณ์ที่อ่อนไหวของมนุษย์ที่มีต่อธรรมชาติ[๙๖] เช่น เพลงของสุเทพ วงศ์กำแหง และเพลงของชรินทร์ นันทนาคร เป็นต้น แม้ว่าในเวลาต่อมาได้เกิดเพลงลูกทุ่งขึ้นในสังคม และบทเพลงลูกทุ่งส่วนใหญ่จะหยิบยกเรื่องราวหรือเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจริงมากล่าวถึง ไม่ว่าจะเป็นด้านการทำมาหากิน หรือสภาพวิถีชีวิตแง่มุมต่าง ๆ ของประชาชนในชนบท แต่จุดมุ่งหมายของเนื้อหาของเพลงลูกทุ่งดังกล่าว ไม่ได้มีจุดประสงค์ที่จะใช้เป็นเครื่องมือทางการเมืองเพื่อเรียกร้องสิทธิของตนแต่อย่างใด ถึงแม้จะมีแต่เพลงลักษณะดังกล่าวน่าจะถูกเซ็นเซอร์จากรัฐบาลเช่นเดียวกับกิจกรรมความบันเทิงอื่น ๆ ในสังคมไทย ดังนั้นเพลงลูกทุ่งจึงเน้นที่ความบันเทิงเริงใจของผู้ฟังเป็นสำคัญ และเนื้อหาของเพลงจะสะท้อนลักษณะการใช้ชีวิตประจำวันของผู้คนในชนบทมากกว่าสิ่งอื่นอีกด้วย

ดังนั้นเมื่อพิจารณาเนื้อหาของเพลงในสังคมไทย ไม่ว่าจะเป็นเพลงประกอบละคร เพลงปลุกใจ เพลงสุนทราภรณ์ เพลงรำวง หรือแม้แต่เพลงลูกทุ่งในช่วงทศวรรษ ๒๕๐๐ จะเห็นได้ว่ามีลักษณะที่เน้นเพื่อความบันเทิงและเพื่อความสนุกสนานเป็นสำคัญ ซึ่งดูเหมือนจะสอดคล้องกับเนื้อหาของภาพยนตร์ไทยที่มีลักษณะเดียวกันในช่วงเวลาเดียวกัน

๒.๕.๓.๓ ละครวิทยุ

วิทยุนับเป็นประดิษฐกรรมชนิดใหม่ที่เข้ามาในสังคมไทยเป็นครั้งแรกเมื่อ พ.ศ. ๒๔๕๐ ในลักษณะของวิทยุโทรเลข เพื่อใช้ในกิจการทหารเรือ ต่อมาได้มีการพัฒนาและเปลี่ยนแปลงไปเป็นวิทยุกระจายเสียงเพื่อให้ประชาชนได้รับฟังมากขึ้น ใน พ.ศ. ๒๔๗๐ มีการตั้งสถานีทดลองกระจายเสียงคลื่นสั้นด้วยกำลังส่ง ๒๐๐ วัตต์เป็นเครื่องแรกอยู่ที่บริเวณข้างสะพานพระพุทธยอดฟ้า ในปีต่อมาจึงได้ตั้ง "สถานีวิทยุกรุงเทพ" ขึ้น เป็นสถานีขนาดกลางกำลังส่ง ๒.๕ กิโลวัตต์[๙๗]

---

[๙๖]วัชราภรณ์ อาจหาญ, "การศึกษาวิเคราะห์บทเพลงไทยสากลของสุนทราภรณ์," (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๕), หน้า ๓๐.

[๙๗]ประสงค์ หงสนันท์, "วิทยุและโทรทัศน์ของประเทศไทย," **ไทยโทรทัศน์** (มิถุนายน ๒๕๐๙), หน้า ๕๒-๕๓, อ้างถึงใน ศิริพร กรอบทอง, "วิวัฒนาการของเพลงลูกทุ่งในสังคมไทย พ.ศ. ๒๔๘๑-๒๕๓๕," หน้า ๑๔๕.

อย่างไรก็ตาม กิจการวิทยุได้เริ่มพัฒนาขึ้นอย่างมากหลังจาก พ.ศ. ๒๔๗๕ เป็นต้นมา โดยเฉพาะอย่างยิ่ง เมื่อเดือนตุลาคม พ.ศ. ๒๔๗๖ วิทยุมีบทบาทสำคัญของการเป็นสื่อโฆษณาให้คณะราษฎรสามารถเอาชนะกบฏบวรเดชได้ ส่งผลให้วิทยุเริ่มเป็นสื่อที่ได้รับความนิยมมากขึ้น[๙๘] เห็นได้จากต่อมาในสมัยรัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงครามได้ใช้วิทยุเป็นสื่อในการเผยแพร่อุดมการณ์ทางการเมืองและข่าวสารที่สำคัญของรัฐบาลให้ประชาชนได้รับรู้อย่างกว้างขวางและทั่วถึง เช่น ตั้งวิทยุกระจายเสียงในดินแดนที่ได้คืนมาจากฝรั่งเศส คือ พระตะบอง เสียมราฐ และศรีโสภณ ตั้งวิทยุกระจายเสียงในเขตพื้นที่ภาคอีสาน และรัฐบาลยังเร่งให้เพิ่มจำนวนวิทยุสาธารณะในทุกหมู่บ้านอีกด้วย[๙๙] อีกทั้งเมื่อ พ.ศ. ๒๔๘๑ กิจการวิทยุทั้งหมดได้โอนอยู่กับกรมโฆษณาการ และสถานีวิทยุกรุงเทพฯ ได้กลายมาเป็นสถานีวิทยุกระจายเสียงแห่งประเทศไทย ส่งผลให้เกิดสถานีวิทยุกระจายเสียงขึ้นอีกหลายแห่งทั้งในพระนครและในต่างจังหวัด[๑๐๐]

สำหรับละครวิทยุ กล่าวได้ว่าเริ่มพัฒนาขึ้นอย่างจริงจังหลัง พ.ศ. ๒๔๙๘ เป็นต้นมา เมื่อกรมไปรษณีย์โทรเลข ได้เริ่มจัดตั้งสถานีวิทยุทดลอง ๑ ป.ณ. ขึ้น คณะละครวิทยุในช่วงแรกจะเป็นของข้าราชการกรมไปรษณีย์โทรเลข เช่น คณะละครวิทยุของปัญญาพล คณะจารุกนก เป็นต้น โดยจะออกอากาศภาคเย็นเป็นประจำทุกวันและภาคเช้าเฉพาะวันอาทิตย์[๑๐๑] ต่อมารัฐบาลอนุญาตให้ตั้งบริษัทไทยโทรทัศน์จำกัดขึ้น ใน พ.ศ. ๒๔๙๕ และมีการสร้างสถานีวิทยุกระจายเสียง ท.ท.ท. ภาค เอฟ เอ็ม เมื่อ ๓๑ มกราคม พ.ศ. ๒๔๙๗ ส่งกระจายเสียงตั้งแต่ ๑๙.๐๐ น. ถึง ๒๒.๑๕ น. ด้วยความถี่ ๙๕ เมกกะไซเกิล ส่งผลให้สามารถรับฟังวิทยุในระยะทางที่ไกลมากขึ้น[๑๐๒] การตั้งสถานีวิยุกระจายเสียงดังกล่าว นอกจากเพื่อทำหน้าที่ผลิตบุคลากรให้กับวงการ

---

[๙๘]สุธาชัย ยิ้มประเสริฐ, "ประวัติศาสตร์การบันเทิงสมัยใหม่," หน้า ๙.

[๙๙]ศิริพร กรอบทอง, "วิวัฒนาการของเพลงลูกทุ่งในสังคมไทย พ.ศ. ๒๔๘๑-๒๕๓๕," หน้า ๔๕-๔๖.

[๑๐๐]ประสงค์ หงสนันท์, "วิทยุและโทรทัศน์ของประเทศไทย," อ้างถึงใน เรื่องเดียวกัน, หน้า ๑๔๕.

[๑๐๑]สินิทธ์ สิทธิรักษ์, **กำเนิดโทรทัศน์ไทย (พ.ศ.๒๔๙๓-๒๕๐๐)** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, ๒๕๔๓), หน้า ๑๙.

[๑๐๒] **ไทยโทรทัศน์** (พฤษภาคม ๒๔๙๙): ๕, อ้างถึงใน ศิริพร กรอบทอง, "วิวัฒนาการของเพลงลูกทุ่งในสังคมไทย พ.ศ. ๒๔๘๑-๒๕๓๕," หน้า ๑๔๖.

โทรทัศน์ไทยแล้ว ยังได้นำเสนอรายการวิทยุหลากหลายประเภท โดยเฉพาะนำเสนอละครเรื่องยาวต่อเนื่องทุกวันอีกด้วย[๑๐๓]

หลังจากนั้นเป็นต้นมา ละครวิทยุจึงเริ่มได้รับความนิยมจากผู้ฟังอย่างแพร่หลาย จนกระทั่งในช่วงทศวรรษ ๒๕๐๐ ละครวิทยุเริ่มมีการสร้างและผลิตกันมากยิ่งขึ้น ส่งผลให้เกิดการประกวดละครทางวิทยุขึ้นเป็นครั้งแรกในปี พ.ศ. ๒๕๐๑ ละครเรื่อง "สิ่งที่ได้จากสมรภูมิ" ของคณะกันตนาได้รับรางวัลชนะเลิศในครั้งนี้[๑๐๔] นอกจากนี้ความคึกคักของละครวิทยุในช่วงนี้ได้นำไปสู่การใช้เทคนิคใหม่ ๆ เข้ามาประกอบในละครวิทยุเพื่อให้ผู้ฟังสามารถจินตนาการได้อย่างเหมือนจริงมากที่สุด จากเดิมที่ละครวิทยุจะเป็นการแสดงสดในสถานี ต่อมาได้มีการพัฒนาให้มีการบันทึกเสียงละครวิทยุเอาไว้ก่อนแล้วจึงนำไปเปิด จากเทคนิคนี้ได้ทำให้คณะละครวิทยุต่าง ๆ ได้พยายามสร้างสรรค์ผลงานของคณะตนเองให้ดีที่สุด เพราะคณะใดก็ตามสามารถสร้างจินตนาการให้ผู้ฟังได้ดี และทำให้ผู้ฟังหลงใหลไปกับจินตนาการทางเสียงนั้น ๆ ก็จะได้รับความนิยมจากประชาชนเป็นอย่างมาก ความนิยมที่ผู้ฟังมีต่อละครวิทยุ ดังจะเห็นได้จากข้อความที่ว่า "ในยุคนี้นับว่าเป็นยุคเฟื่องฟูของละครวิทยุทุกคณะทีเดียว มีละครวิทยุฟังกันทั่วประเทศทั่วกรุงเทพ ฯ และต่างจังหวัด เทปม้วนแล้วม้วนเล่า ส่งสำเนาหรือ Copy ไปเกือบทุกสถานีทั่วประเทศ"[๑๐๕] คณะละครที่เป็นที่นิยมในขณะนั้น เช่น คณะละครวิทยุแก้วฟ้า คณะละครวิทยุกันตนา คณะละครวิทยุของเสนีย์ บุษปะเกศ คณะละครวิทยุ ๒๓๑ และคณะละครวิทยุรุ่งฤดี เป็นต้น อย่างไรก็ตาม เป็นที่น่าสังเกตว่าเนื้อหาหรือเนื้อเรื่องของละครวิทยุนั้น มักจะออกมาในแนวของ "ละครชีวิตประจำวัน" หรือที่เรียกว่า Radio Soap Opera[๑๐๖] หรือที่รู้จักกันในปัจจุบันว่าละคร "น้ำเน่า" นั่นเอง

อย่างไรก็ตาม ละครวิทยุเริ่มค่อย ๆ ลดบทบาทลง อันเนื่องมาจาก พ.ศ. ๒๕๐๖ เมื่อได้รับคำสั่งจากรัฐบาลห้ามโฆษณาทางวิทยุทุกแห่งให้เหลือเพียงสถานีวิทยุ ท.ท.ท. สถานีเดียวที่ยังโฆษณาได้ แต่ยังต้องอยู่ในการควบคุมและการตรวจสอบการโฆษณา และรายการต่าง ๆ อย่างเคร่งครัด นอกจากนี้ละครทางวิทยุต้องเผชิญหน้ากับคู่แข่งที่มีความสำคัญเพิ่มมากขึ้นใน

---

[๑๐๓]ประดิษฐ์ กัลย์จาฤก, "ละครวิทยุในอดีตเมื่อ ๓๐ ปีที่แล้ว," ใน **ตำนานโทรทัศน์ไทยกับจำนง รังสิกุล** (ไม่ปรากฏปีที่พิมพ์), หน้า ๓๒๓.

[๑๐๔]เรื่องเดียวกัน, หน้า ๓๒๑.

[๑๐๕]เรื่องเดียวกัน, หน้า ๓๒๒.

[๑๐๖]เรื่องเดียวกัน.

ช่วงทศวรรษ ๒๕๐๐ คือ โทรทัศน์ จนในที่สุดคณะละครวิทยุจึงต้องหันไปผลิตละครป้อนโทรทัศน์แทน

ดังกล่าวข้างต้น คือเนื้อหาของละครวิทยุ ซึ่งเป็นกิจกรรมความบันเทิงอีกประเภทหนึ่งในสังคม อย่างไรก็ตาม ความสัมพันธ์ระหว่างละครวิทยุกับภาพยนตร์ไทยในช่วงทศวรรษ ๒๕๐๐ มีความใกล้ชิดกันเช่นเดียวกับนวนิยายและเพลง เนื่องจากในช่วงเวลานั้นละครวิทยุกำลังเป็นที่นิยมอย่างแพร่หลาย ส่งผลให้ภาพยนตร์ไทยได้เข้าไปมีส่วนสัมพันธ์กับละครวิทยุด้วยเช่นกัน ความสัมพันธ์ระหว่างละครวิทยุกับภาพยนตร์ไทย จะมีด้วยกัน ๒ ลักษณะ กล่าวคือ ละครวิทยุที่โด่งดังและเป็นที่ชื่นชอบของผู้ฟังจะเป็นแหล่งที่มาอีกแหล่งหนึ่งของเนื้อเรื่องของภาพยนตร์ไทยและยิ่งหากละครวิทยุเรื่องใดที่สร้างจากนวนิยายที่โด่งดังด้วยแล้ว ยิ่งเป็นที่ต้องการอย่างมากของผู้สร้างภาพยนตร์ไทย เพราะภาพยนตร์ที่สร้างจากละครวิทยุมักจะได้รับการตอบรับเป็นอย่างดีจากผู้ชมภาพยนตร์ไทยที่ส่วนหนึ่งเคยเป็นผู้ฟังละครวิทยุด้วยเช่นกัน เห็นได้จากข้อความที่ว่า "ปีใหม่ขึ้นต้นด้วยนางสาวไทย เราก็เลยพูดถึงหนังไทยอันเป็นสมบัติชิ้นหนึ่งของเราด้วย ดาวพระศุกร์ เป็นเรื่องที่มีคนกล่าวขวัญกันมาก และเป็นละครวิทยุที่ฮิตอย่างเหลือหลาย การสร้างหนังไทยในตอนนี้วนเวียนอยู่ด้วยการเอาละครมาทำเป็นภาพยนตร์ แต่ดาวพระศุกร์เหมือนม้าเต็งในกระบวนหนังไทยที่เข้าฉายปีใหม่..."[๑๐๗] ความนิยมของการสร้างภาพยนตร์จากละครวิทยุยังเห็นได้จากจำนวนตัวเลขของภาพยนตร์ที่เข้าฉายใน พ.ศ. ๒๕๑๐ ประมาณ ๖๐ เรื่อง มีภาพยนตร์ที่สร้างจากบทละครวิทยุประมาณ ๒๔ เรื่อง[*] สำหรับความสัมพันธ์ในลักษณะที่สอง ละครวิทยุกลายเป็นแหล่งประชาสัมพันธ์ภาพยนตร์ล่วงหน้าก่อนที่จะมีการสร้างภาพยนตร์ กล่าวคือ หากผู้สร้างภาพยนตร์ต้องการให้ภาพยนตร์ของตนเองประสบความสำเร็จ จะอนุญาตให้คณะละครวิทยุนำเอาบทประพันธ์ที่ตนเองซื้อไว้ไปสร้างเป็นละครวิทยุ ทั้งนี้เพื่อให้ภาพยนตร์เรื่องนั้นเป็นที่รู้จักของประชาชนก่อน[๑๐๘]

---

[๑๐๗]"วันวิพากย์," **ไทยรัฐ** (๔ มกราคม ๒๕๑๐): ๑๓.

[*]ตัวเลขอาจจะมากกว่านั้น เพราะยังมีภาพยนตร์หลายเรื่องที่ไม่ทราบแหล่งที่มาแน่ชัด ตัวเลขดังกล่าวรวบรวมจากการโฆษณาภาพยนตร์ไทยในหนังสือพิมพ์ **ไทยรัฐ** ระหว่าง ๑ มกราคม-๓๑ ธันวาคม พ.ศ. ๒๕๑๐ (ดูในภาคผนวก ข)

[๑๐๘]วิมลรัตน์ อรุณโรจน์สุริยะ, "ภาพยนตร์ไทยในยุค ๑๖ ม.ม.," **สารคดี** ๑๓,๑๕๐ (สิงหาคม ๒๕๔๐): ๑๒๑.

นอกจากนั้นแล้วการโฆษณาประชาสัมพันธ์ภาพยนตร์เรื่องใดเรื่องหนึ่งหากเคยสร้างเป็นละครวิทยุแล้ว มักจะโฆษณาแหล่งที่มาของภาพยนตร์พร้อมกันด้วย เช่น ภาพยนตร์เรื่อง ภูพานอย่าร้องไห้ ใน พ.ศ. ๒๕๑๐ มีข้อความโฆษณาไว้ว่า "...จากละครวิทยุเลื่องชื่อของคณะเริง นิมิต ชะลอ สรนันท์ เรียบเรียงและประพันธ์จากแฟ้มอาชญากรรมกองกำกับการตำรวจภูธรอุดรธานี"[๑๐๙] เป็นต้น อย่างไรก็ตาม เป็นที่น่าสังเกตว่า แม้ว่าผู้ชมภาพยนตร์จะเคยฟังเนื้อเรื่องมาจากละครวิทยุแล้วก็ตาม แต่ยังนิยมไปชมละครวิทยุที่ถูกนำมาสร้างเป็นภาพยนตร์อีก ทั้งนี้มีผู้ตั้งข้อสังเกตไว้ว่า "ในส่วนของผู้ชมเอง เนื้อหาของภาพยนตร์ดูจะไม่ใช่สิ่งสำคัญนัก เพราะคนดูส่วนใหญ่มักจะรู้เรื่องราวดีอยู่แล้ว จากที่เคยอ่านหรือเคยฟังวิทยุ...อย่างไรก็ตามแรงจูงใจที่แท้จริงของผู้ชมภาพยนตร์ยุคนั้นก็คือ "ดารา" หากดาราที่นำแสดงเป็นที่ชื่นชอบ แม้ว่าจะฟังละครวิทยุมาจนจำได้ทุกฉาก หรืออ่านนิยายมาสิบรอบ เขาก็จะต้องติดตามไปชมภาพยนตร์นั้น ๆ เพื่อดู "ดารา" ของเขาอยู่ดี"[๑๑๐]

สำหรับละครวิทยุที่ได้รับความนิยมจากประชาชนอย่างมากก่อนที่จะมาสร้างเป็นภาพยนตร์ ส่วนใหญ่แล้วจะเป็นแนวชีวิตรัก เศร้า และบู๊ เป็นต้น ดังนั้นเมื่อละครวิทยุสามารถเป็นตัววัดความนิยมของประชาชนได้ในระดับหนึ่ง จึงส่งผลให้ผู้สร้างภาพยนตร์ในช่วงทศวรรษ ๒๕๐๐ จำเป็นต้องให้ความสำคัญกับละครวิทยุด้วยเช่นกัน และเมื่อเนื้อหาของละครวิทยุมีส่วนอย่างมากที่ทำให้ประชาชนยอมรับและชื่นชอบเนื้อหาแบบ "น้ำเน่า" ดังนั้นจึงไม่น่าแปลกแต่อย่างใดที่ประชาชนจะชื่นชอบเนื้อหาแบบน้ำเน่าที่ปรากฏอยู่ในภาพยนตร์ไทยเช่นกัน

ดังกล่าวทั้งหมดข้างต้น ไม่ว่าจะเป็นสภาพทางการเมืองแบบเผด็จการในช่วงทศวรรษ ๒๕๐๐ ที่ส่งผลทำให้สังคมไทยในขณะนั้นเป็นสังคมที่ไม่เอื้อต่อการวิพากษ์วิจารณ์หรือการแสดงความคิดเห็นใด ๆ ที่แตกต่างไปจากรัฐบาล เนื้อหาของนวนิยาย เพลง และละครวิทยุเองต่างมีจุดมุ่งหมายเดียวกันคือมุ่งเสนอความบันเทิงเป็นสำคัญ ลักษณะของแนวเรื่อง ตัวละคร ของการแสดงชนิดต่าง ๆ ในสังคม เช่น ลิเก ที่มีอิทธิพลอย่างมากต่อภาพยนตร์ไทย กฎหมายเซ็นเซอร์ซึ่งเป็นเครื่องมือที่สำคัญของรัฐบาลที่ใช้ควบคุมการสร้างภาพยนตร์ไทย ทั้งหลายเหล่านี้ล้วนเป็นปัจจัยสำคัญที่ส่งผลให้ภาพยนตร์ไทยในขณะนั้นไม่สามารถทำหน้าที่วิพากษ์วิจารณ์ หรือสะท้อนสภาพ "ความเป็นจริง" โดยเฉพาะอย่างยิ่งปัญหาทางสังคมผ่านภาพยนตร์ได้ ทั้ง ๆ ที่ในความเป็นจริงแล้วสังคมในช่วงนั้นมีปัญหาต่าง ๆ เกิดขึ้นตลอดเวลา ด้วยเหตุนี้จึงทำให้ผู้กำกับ

---

[๑๐๙] **ไทยรัฐ** (๑๒ เมษายน ๒๕๑๐): ๑๒.

[๑๑๐] วิมลรัตน์ อรุณโรจน์สุริยะ, "ภาพยนตร์ไทยในยุค ๑๖ ม.ม.," หน้า ๑๒๑.

ภาพยนตร์ในช่วงทศวรรษ ๒๕๐๐ ต่างยังมองเห็นบทบาทของภาพยนตร์เพียงด้านเดียว คือ เห็นว่าภาพยนตร์เป็นกิจกรรมที่ให้เฉพาะความบันเทิงเท่านั้น เนื้อหาและบทบาทของภาพยนตร์เองจึงจำเป็นที่จะต้องมุ่งเน้นความบันเทิงด้วยเช่นกัน จนกระทั่งในช่วงกลางทศวรรษ ๒๕๑๐ เป็นต้นมา ผู้กำกับภาพยนตร์ไทยต่างเริ่มเห็นบทบาทของภาพยนตร์ไทยในอีกลักษณะหนึ่ง นั่นคือ บทบาทของการสะท้อนปัญหาสังคม ประกอบกับมีปัจจัยอื่น ๆ ที่ทำให้ภาพยนตร์ไทยสามารถสะท้อนปัญหาต่าง ๆ ได้แนวทางของภาพยนตร์ไทยจึงเริ่มเปลี่ยนแปลงไป

๒.๖ ตลาดของภาพยนตร์ไทยในทศวรรษ ๒๕๐๐

การขยายตัวทางด้านการคมนาคมในช่วงสมัยจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ส่งผลให้การติดต่อกันระหว่างเมืองและชนบทมีความสะดวกสบาย นอกจากนี้ยังเปิดโอกาสให้กิจกรรมความบันเทิงเช่นภาพยนตร์ได้กลายเป็นที่รู้จักของประชาชนอย่างกว้างขวางมากขึ้น เมื่อภาพยนตร์สามารถเข้าไปเป็นกิจกรรมความบันเทิงอีกประเภทหนึ่งของประชาชนได้ จึงส่งผลให้ตลาดเริ่มมีขนาดที่ใหญ่ขึ้นด้วย ด้วยเหตุนี้เองผู้สร้างมีความจำเป็นต้องสร้างภาพยนตร์ที่คำนึงถึงตลาดในแต่ละช่วงเวลาว่าภาพยนตร์แนวใดสามารถ "ทำเงิน" ได้ เพราะหากไม่คำนึงตลาดแล้วจะทำให้ภาพยนตร์เรื่องนั้นขาดทุนได้ ดังจะเห็นได้จาก "คุณาวุฒิ" หลังจากที่ประสบความสำเร็จเป็นอย่างมากจากภาพยนตร์เรื่อง โพระดก แล้ว ได้ให้ความเห็นไว้ว่า "ตอนนั้นเข้าใจตลาดแล้ว ตลาดเมืองไทยไม่ต้องการหนังที่มีศิลปะมากนัก ต้องทำปนน้ำเน่า คือหนังที่ไม่มีน้ำเน่าเลยจะลำบาก คนไทยยังอยู่ในระดับการศึกษาที่รับงานศิลปะไม่ได้ เหมือนอินเดียที่ยังต้องดูหนังกระจ้องง่องแง่งอยู่"[๑๑๑] ซึ่งสอดคล้องกับข้อความของเจนภพ จบกระบวนวรรณที่อธิบายให้เห็นภาพรสนิยมของตลาดกลุ่มใหญ่ที่สุดในขณะนั้น ความว่า

> "สมัยของผมนั้น (ช่วงทศวรรษ ๒๕๐๐) ดูหนังกันเพื่อหาความสุข สนุกก็หัวเราะ ถ้าเศร้าไปกับหนังจนน้ำหูน้ำตาไหล เหมือนสมัยที่ย่าของผมดูลิเก ก็รู้สึกไปกับเนื้อเรื่อง หนังไทยในยุคนั้นผมชอบเพราะว่าหนังไม่เน้นเทคนิค หนังจะเน้นบุคคล จะขึ้นชื่อตัวใหญ่ว่าใครแสดง ผมจะชอบบุคคลมากกว่าเพราะ

---

[๑๑๑]สนานจิตต์ บางสะพาน, วิจิตร คุณาวุฒิ ใน The Unknow Master **สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์** ๑๖ (๒๕๓๑): ๑๐๑-๑๐๓, อ้างถึงใน นิภาพร เนียมแสง, "พัฒนาการ"ภาษาโปสเตอร์"ในโปสเตอร์ภาพยนตร์ไทย: วิเคราะห์รูปแบบการนำเสนอและเนื้อหาระหว่างปี พ.ศ. ๒๕๐๐-๒๕๓๔," (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาการสื่อสารมวลชน บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๗), หน้า ๓๗-๓๘.

ประทับใจกว่า ไม่สนบทบาท เนื้อหาผมก็สนใจ แต่จะสนที่บุคคลมากกว่า ไม่สนบทบาท เพราะมิตรอาจเล่นเป็นคนบ้า ตำรวจอะไรก็ตาม เราก็ยังดูอยู่เพราะมิตรเล่น ดูหนังแล้วมีความสุขเหมือนอยู่ในความฝัน ฝันไปกับบทบาทของเจ้าหญิงเจ้าชายเหล่านั้น เป็นความสุขของคนบ้านนอกอย่างผม ...คนบ้านนอกจะดูหนังก็เพื่อลืมชีวิตของตนเอง ลืมว่าเมื่อกี้อาจจะเพิ่งเกี่ยวข้าวดำนามา เพิ่งเหนื่อยยากมาก็มาอยู่ในความฝัน หลุดออกจากโลกแห่งความจริง มาสู่โลกแห่งความฝัน เขาอาจจะฝันอะไรมากมาย ฝันว่าเขาอาจได้สมหวัง สมในรักอย่างนั้น ได้เจอะเจอผู้สูงศักดิ์ ได้พบรักกับคนในฝัน เขาจะชื่นชอบ เพราะในโลกแห่งความจริงแล้วเขาเหน็ดเหนื่อยกับการงาน..."[๑๑๒]

นอกจากนั้น เมื่อผู้ชมภาพยนตร์ไทยอยู่ท่ามกลางบรรยากาศทางสังคมที่กิจกรรมความบันเทิงต่าง ๆ เช่น นวนิยาย เพลง และละครวิทยุ ต่างถ่ายทอดเนื้อหาแบบ "พาฝัน" และมุ่งเน้นเพื่อความบันเทิงเป็นสำคัญ ส่วนหนึ่งจึงทำให้ผู้ชมภาพยนตร์ชื่นชอบที่จะบริโภคเนื้อหาของภาพยนตร์ที่ใกล้เคียงกับกิจกรรมของความบันเทิงชนิดอื่น ๆ ในสังคมด้วย ลักษณะของผู้ชมภาพยนตร์ในช่วงเวลานี้ ดูจะสอดคล้องเป็นอย่างดีกับข้อความที่ว่า "...ความพอใจของคนดูหนังในตลาดเมืองไทยนั้น ส่วนใหญ่ยังพอใจจะดูหนังสนุกสนานมากกว่าจะดูหนังที่เป็นสิ่งอมตะ ฝากความคิดและปัญหาสำคัญ ๆ ของชีวิต ภาพยนตร์ชีวิตยอดเยี่ยมประจำปี เป็นอีกเรื่องหนึ่งที่คนดูหนังส่วนใหญ่ของเราไม่ยอมรับ เพราะด้วยสาเหตุนี้เอง ภาพยนตร์มีคุณค่าอย่างดีจึงมักจะฉายอยู่ในเมืองไทย ไม่นาน..."[๑๑๓]

อย่างไรก็ตาม เป็นที่น่าสังเกตว่าผลจากนโยบายการพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมในสมัยรัฐบาลจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ทำให้นับตั้งแต่ช่วงกลางทศวรรษ ๒๕๐๐ เป็นต้นมา ตลาดของภาพยนตร์ไทยเริ่มเปลี่ยนแปลงไป กล่าวคือ ตลาดเริ่มมีความหลากหลายมากขึ้น ด้วยเหตุนี้จึงทำให้เนื้อหาของภาพยนตร์ไทยหลากหลายมากขึ้นด้วยเช่นกัน ซึ่งแนวเนื้อหาของภาพยนตร์ไทยจะมีอะไรบ้างนั้น จะได้กล่าวถึงต่อไปในบทที่ ๔

กล่าวโดยสรุป หลังจากสงครามโลกครั้งที่ ๒ เสร็จสิ้นลงในช่วงปลายทศวรรษ ๒๔๘๐ กิจการสร้างภาพยนตร์ไทยที่ซบเซาได้เริ่มเฟื่องฟูมากขึ้น แต่กิจการสร้างภาพยนตร์ไทยในช่วง

---

[๑๑๒]เจนภพ จบกระบวนวรรณ, "หนังไทยของคนบ้านนอก," ใน **หนังสืองานประกวดภาพยนตร์แห่งชาติครั้งที่ ๔** (กรุงเทพ ฯ: หมึกพิมพ์เพรส จำกัด, ๒๕๓๘), หน้า ๗๔.

[๑๑๓]"วันวิพากย์," **ไทยรัฐ** (๗ มกราคม ๒๕๑๐): ๑๓.

ทศวรรษ ๒๔๙๐ -๒๕๐๐ เป็นยุคของภาพยนตร์ ๑๖ ม.ม. นอกจากนั้นแล้ว เนื้อหาและบทบาทของภาพยนตร์ไทยมักจะมีลักษณะเนื้อหาแบบ "พาฝัน" และมุ่งเน้นความบันเทิงเพียงประการเดียว ทั้งนี้ส่วนหนึ่งเป็นเพราะบริบททางสังคมไทยในช่วงทศวรรษ ๒๕๐๐ รวมทั้งเนื้อหาและบทบาทของกิจกรรมความบันเทิงชนิดอื่น ๆ ในสังคม เช่น นวนิยาย เพลง ละครวิทยุ ที่ต่างมีเนื้อหาและบทบาทที่คล้ายคลึงกัน จึงทำให้ภาพยนตร์ไทยมีเนื้อหาและบทบาทที่ไม่แตกต่างไปมากนัก อีกทั้งลักษณะเนื้อหาดังกล่าวกลับได้รับการตอบรับจากตลาดของภาพยนตร์ไทยเป็นอย่างดี จึงส่งผลให้เนื้อหาของภาพยนตร์ไทยไม่มีความหลากหลายจนถูกเรียกว่า "น้ำเน่า" อย่างไรก็ตาม ในช่วงทศวรรษ ๒๕๑๐ เป็นช่วงเวลาที่เกิดการเปลี่ยนแปลงขึ้นในภาพยนตร์ไทย ทั้งการเปลี่ยนแปลงทางด้านเทคนิคการผลิต ดารา ผู้กำกับภาพยนตร์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อบริบททางสังคมเปลี่ยนส่งผลให้เนื้อหาและบทบาทของภาพยนตร์ไทยเริ่มเปลี่ยนแปลงตามไปด้วยเช่นกัน กล่าวคือ เนื้อหาและบทบาทของภาพยนตร์ไทยมีส่วนสะท้อน "ความจริง" และปัญหาสังคมมากขึ้น ดังนั้นในบทต่อไปจึงจะอธิบายให้เห็นว่ามีปัจจัยอะไรบ้างที่เอื้อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงของภาพยนตร์ไทยด้านต่าง ๆ ดังกล่าวข้างต้น

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ ๓

ปัจจัยที่มีผลต่อการเปลี่ยนแปลงของภาพยนตร์ไทย

ในบทนี้จะศึกษาและอธิบายถึงปัจจัยต่าง ๆ ในช่วงต้นทศวรรษ ๒๕๑๐ ที่มีผลต่อการเปลี่ยนแปลงของภาพยนตร์ไทยนับตั้งแต่ช่วงกลางทศวรรษ ๒๕๑๐ เป็นต้นมา ปัจจัยที่สำคัญมีอยู่ด้วยกัน ๓ ประการ ประการแรก คือ การเปลี่ยนแปลงของบริบททางสังคมภายนอกประเทศ โดยจะอธิบายแยกออกเป็น ๒ ประเด็น คือ อธิบายสภาพทางด้านการเมือง เศรษฐกิจและสังคมของต่างประเทศในช่วงทศวรรษ ๑๙๖๐-๑๙๗๐ (๒๕๐๐-๒๕๑๐) ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่ทั่วโลกต่อต้านการทำสงครามเวียดนามของสหรัฐอเมริกา โดยมีนักศึกษาและปัญญาชนซึ่งเป็นกลุ่มคนรุ่นใหม่ในสังคมในขณะนั้นเป็นผู้นำ และจะอธิบายการเปลี่ยนแปลงของอุตสาหกรรมภาพยนตร์ของต่างประเทศทั้งในสหรัฐอเมริกา และในทวีปยุโรปบางประเทศที่มีอิทธิพลต่อวงการภาพยนตร์ทั่วโลกในเวลาต่อมา ทั้งนี้เนื่องจากผู้เขียนเห็นว่าการเปลี่ยนแปลงของบริบททางสังคม และการเปลี่ยนแปลงของอุตสาหกรรมภาพยนตร์ของต่างประเทศในขณะนั้น เป็นช่วงเวลาที่ใกล้เคียงและสอดคล้องกับการเปลี่ยนแปลงของภาพยนตร์ไทยในช่วงกลางทศวรรษ ๒๕๑๐ ด้วยเช่นกัน ซึ่งส่วนหนึ่งน่าจะมีผลต่อการเปลี่ยนแปลงของภาพยนตร์ไทยไม่มากก็น้อย

ประการถัดมา คือ การเปลี่ยนแปลงของบริบททางสังคมภายในประเทศ ซึ่งจะอธิบายการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นหลังจากการสิ้นสุดอำนาจของจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ (พ.ศ. ๒๕๐๐-๒๕๐๖) เป็นต้นมา กล่าวคือ การก่อตัวและการเพิ่มจำนวนขึ้นอย่างรวดเร็วของคนกลุ่มใหม่ในสังคม และบรรยากาศการเคลื่อนไหวทางความคิดของนักศึกษาและปัญญาชนในช่วงก่อนเหตุการณ์ ๑๔ ตุลาคม พ.ศ. ๒๕๑๖ ทำให้กลายเป็นปัจจัยที่สำคัญอีกประการหนึ่งที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทย และประการสุดท้าย คือ การเปลี่ยนแปลงของบริบทของภาพยนตร์ไทย ในที่นี้จะให้ความสำคัญกับ ๔ ปรากฏการณ์ที่สำคัญ คือ ภาพยนตร์เพลงในช่วงต้นทศวรรษ ๒๕๑๐ กับการเปลี่ยนแปลงจากยุคภาพยนตร์ไทย ๑๖ ม.ม. มาเป็น ๓๕ ม.ม. ความสำเร็จของภาพยนตร์เรื่อง โทน กับการสะท้อนภาพการเปลี่ยนแปลงของภาพยนตร์ไทย การเสียชีวิตอย่างกระทันหันของมิตร ชัยบัญชา เมื่อ พ.ศ. ๒๕๑๓ และการวิพากษ์วิจารณ์ภาพยนตร์ ทั้ง ๔ ปรากฏการณ์ส่งผลให้การสร้างภาพยนตร์ของไทยเปลี่ยนแปลงไปจากเดิมอย่างมาก สำหรับปัจจัยต่าง ๆ ดังกล่าวจะทำให้ลักษณะของภาพยนตร์ไทยเปลี่ยนแปลงไปอย่างไรบ้างนั้นจะได้กล่าวอย่างละเอียดในบทที่ ๔ ต่อไป

๓.๑ ปัจจัยจากภายนอกประเทศ

๓.๑.๑ บรรยากาศทางความคิดภายนอกประเทศ: ขบวนการนักศึกษาและปัญญาชนในช่วงทศวรรษ ๑๙๖๐ -๑๙๗๐ (๒๕๑๐-๒๕๒๐)*

สงครามเย็นที่ขยายตัวมาสู่ภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ทำให้สหรัฐอเมริกาต้องเข้ามามีบทบาทในภูมิภาคนี้มากขึ้น จนนำไปสู่การเกิดสงครามเวียดนามในช่วงทศวรรษ ๑๙๖๐ ที่สหรัฐอเมริกาสนับสนุนรัฐบาลเวียดนามใต้เพื่อทำสงครามกับเวียดนามเหนือที่มีจีนเป็นผู้สนับสนุน ไม่ว่าจะเป็นทางด้านเงิน อาวุธ หรือแม้แต่กำลังทางทหารของสหรัฐอเมริกาเอง แต่สงครามใน ครั้งนี้สหรัฐอเมริกากลับต้องเผชิญหน้ากับกระแสการต่อต้านสงครามเวียดนามอย่างรุนแรงทั้งจาก ภายในและภายนอกประเทศ

กระแสการต่อต้านสงครามเวียดนามที่กระจายและแพร่หลายไปยังหลายประเทศทั่วโลกนับตั้งแต่ช่วงปลายทศวรรษ ๑๙๖๐ เป็นต้นมานั้น ส่วนหนึ่งเป็นผลมาจากบทบาทและการเคลื่อนไหวของกลุ่มนักศึกษามหาวิทยาลัยในสหรัฐอเมริกา เห็นได้จากการเริ่มตั้งกลุ่มนักศึกษาตามมหาวิทยาลัยต่าง ๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อ ค.ศ. ๑๙๖๐ (พ.ศ. ๒๕๐๓) นักศึกษาในมหาวิทยาลัยได้ร่วมกันจัดตั้งองค์การนักศึกษาเพื่อสังคมประชาธิปไตย หรือ องค์การนักศึกษาเอสดีเอส (Student for a Democratic Society -SDS) ขึ้น ซึ่งมีสำนักงานอยู่ใกล้กับมหาวิทยาลัยชิคาโก และเมื่อเดือนมิถุนายน ค.ศ. ๑๙๖๒ (พ.ศ.๒๕๐๕) องค์กรได้ประกาศจุดมุ่งหมายว่าจะทำการต่อสู้เพื่อความเสมอภาคและความยุติธรรมในสังคม จะทำงานเพื่อแสวงหาสันติภาพให้แก่โลก จะหยุดลัทธิการต่อต้านคอมมิวนิสต์ที่มีมาตั้งแต่ทศวรรษ ๑๙๔๐ (ทศวรรษ ๒๔๙๐) และจะต่อต้านการเพิกเฉยของฝ่ายบริหารที่อนุญาตให้ใช้อำนาจในการแก้ไขปัญหาต่าง ๆ ในสังคม โดยจะพยายามสร้างชุมชนใหม่ที่เป็นประชาธิปไตยเพื่อให้ทุกคนได้มีส่วนร่วม° ในช่วงระยะเวลาแรกมักจะเป็นการวิพากษ์วิจารณ์ระบบการศึกษาในมหาวิทยาลัย แต่ต่อมาเมื่อสงครามเวียดนามได้ขยายตัวและรุนแรงมากขึ้น จนทำให้ประธานาธิบดีจอห์นสันตัดสินใจจะส่งทหารใหม่เพิ่มเข้าไปในสมรภูมิรบที่เวียดนาม ส่งผลให้สงครามเวียดนามกลายเป็นสงครามที่ส่งผลกระทบโดยตรงต่อชีวิตของนักศึกษา เพราะทหารใหม่จำนวนมากที่จะถูกส่งไปทำสงครามในครั้งนี้ก็คือตัวนักศึกษาเอง การคัดค้านเริ่มต้นขึ้น เมื่อ ค.ศ. ๑๙๖๕ (พ.ศ. ๒๕๐๘) นักศึกษาราว ๒๐,๐๐๐ คนที่ถูกเกณฑ์

---

* ในส่วนที่เกี่ยวกับการอธิบายปัจจัยจากภายนอกประเทศ จะใช้ปีคริสต์ศักราชเป็นสำคัญ

° สมร นิติทัณฑ์ประภาศ, **สหรัฐอเมริกาในโลกปัจจุบัน ค.ศ. ๑๙๔๕-๑๙๘๐ (เล่มที่ ๒)** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์, ๒๕๓๑), หน้า ๔๓.

ไปเป็นทหารเพื่อรบในสงครามเวียดนาม ได้เดินขบวนประท้วงในกรุงวอชิงตันและตระโกนต่อว่าประธานาธิบดีจอห์นสันว่า "Hey! Hey! L B ! How many kids did you kill today?"[๒]

การวิพากษ์วิจารณ์และการประท้วงสงครามเวียดนามในสหรัฐอเมริกาเริ่มรุนแรงมากยิ่งขึ้นใน ค.ศ. ๑๙๖๘ (พ.ศ. ๒๕๑๑) เมื่อเกิดเหตุการณ์ Tet Offensive ซึ่งเป็นเหตุการณ์ที่กองทัพเวียดนามเหนือและพวกเวียดกงได้บุกเข้าโจมตีกรุงไซง่อน ซึ่งเป็นเมืองหลวงและเมืองสำคัญ ๆ อีกสามสิบกว่าเมืองของเวียดนามใต้ ในวันที่ ๓๐ มกราคม ค.ศ. ๑๙๖๘ (พ.ศ. ๒๕๑๑) อันเป็นวันขึ้นปีใหม่ของชาวเวียดนาม หรือที่เรียกว่า "วันตรุษญวน" การบุกโจมตีอย่างกระทันหันของกองทัพเวียดนามเหนือและพวกเวียดกงในครั้งนี้ แม้ว่าในท้ายที่สุดแล้วเวียดนามใต้ภายใต้การนำของกองทัพสหรัฐอเมริกาจะสามารถขับไล่กองทัพเวียดนามเหนือและพวกเวียดกงได้เป็นผลสำเร็จก็ตาม แต่ภาพข่าวที่พวกเวียดกงบุกเข้ายึดสถานที่ที่สำคัญในกรุงไซง่อน โดยเฉพาะอย่างยิ่งสถานทูตสหรัฐอเมริกาประจำเวียดนามใต้ได้นั้น ได้นำมาสู่ความคลางแคลงใจว่าเหตุใด "พวกเวียดนามของเขา" จึงชนะ "พวกเวียดนามของเรา" ทั้ง ๆ ที่มีพร้อมทั้งอาวุธยุทโธปกรณ์จำนวนเงินมหาศาล รวมถึงจำนวนทหารที่มากกว่าครึ่งล้าน นั่นเท่ากับว่าสังคมอเมริกันถูกหลอกลวงมาโดยตลอดว่าเป็นฝ่ายได้เปรียบและจะเป็นฝ่ายชนะในที่สุด[๓]

ดังนั้นเมื่อรัฐบาลสหรัฐอเมริกาต้องการเพิ่มกำลังทหารใหม่กว่า ๒๐๐,๐๐๐ คนเข้าไปในสงครามเวียดนามอีก จึงได้รับแรงต่อต้านโดยเฉพาะอย่างยิ่งในกลุ่มนักศึกษาและปัญญาชนที่ไม่พอใจต่อนโยบายได้รวมตัวกันประท้วงที่มหาวิทยาลัยโคลัมเบีย และตามมหาวิทยาลัยที่ต่าง ๆ ทั่วสหรัฐอเมริกา เช่น ฮาร์วาร์ด แคลิฟอร์เนีย และคอร์แนล เป็นต้น[๔] การแสดงออกของความไม่พอใจต่อนโยบายสงครามเวียดนามของสหรัฐอเมริกาในครั้งนี้ นอกจากการเดินขบวนประท้วงแล้ว ยังมีการแสดงความคิดเห็นในลักษณะต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นการจัดการประชุมตามมหาวิทยาลัยต่าง ๆ ทั่วสหรัฐอเมริกา โดยหัวข้อที่จัดการประชุมมักจะเป็นหัวข้อที่แสดงออกถึงความไม่เห็นด้วยต่อสงครามเวียดนามและการวางตัวของรัฐบาลสหรัฐอเมริกา[๕]

---

[๒]เรื่องเดียวกัน, หน้า ๒๗.

[๓]เรื่องเดียวกัน, หน้า ๓๐-๓๒.

[๔]เรื่องเดียวกัน, หน้า ๔๔.

[๕]ประจักษ์ ก้องกีรติ, "ก่อนจะถึง ๑๔ ตุลา: ความเคลื่อนไหวทางการเมืองวัฒนธรรมของนักศึกษาและปัญญาชนภายใต้ระบบเผด็จการทหาร (พ.ศ. ๒๕๐๖-๒๕๑๖)," หน้า ๑๘๗.

การเดินขบวนประท้วงต่อรัฐบาลสหรัฐอเมริกาในปัญหาสงครามเวียดนามได้มีมาอย่างต่อเนื่องและยาวนาน แต่การเดินขบวนประท้วงครั้งที่ใหญ่ที่สุดในประวัติศาสตร์อเมริกัน คือ การเดินขบวนประท้วงนโยบายของรัฐบาลสหรัฐอเมริกาที่ตัดสินใจส่งทหารบุกกัมพูชาเมื่อเดือนเมษายน ค.ศ. ๑๙๗๐ (พ.ศ. ๒๕๑๓) กลุ่มนักศึกษาเห็นว่าจะเป็นการขยายสงครามเวียดนามให้ลุกลามออกไป การเดินขบวนในครั้งนี้เกิดขึ้นเมื่อเดือนพฤษภาคม ค.ศ. ๑๙๗๐ (พ.ศ. ๒๕๑๓) โดยที่มหาวิทยาลัยเกือบทั้งหมดหยุดเรียน แต่นักศึกษามหาวิทยาลัยเคนท์ที่เข้าร่วมการเดินขบวนประท้วงในครั้งนี้ถูกตำรวจยิงเสียชีวิต ๔ คนและบาดเจ็บอีก ๑๐ คน[๖] นอกจากรัฐบาลสหรัฐอเมริกาในขณะนั้นจะต้องเผชิญหน้ากับกระแสการต่อต้านสงครามเวียดนามแล้ว รัฐบาลสหรัฐอเมริกายังต้องเผชิญหน้ากับการเดินขบวนประท้วงเรียกร้องให้รัฐบาลแก้ปัญหาด้านอื่น ๆ ตามมาอีกด้วย ไม่ว่าจะเป็นปัญหาที่เกี่ยวกับนักศึกษาโดยตรงเช่น การประท้วงกฎระเบียบและหลักสูตรของผู้บริหารมหาวิทยาลัย หรือจะเป็นปัญหาที่สำคัญในระดับชาติ เช่น ปัญหาการแบ่งแยกสีผิว ปัญหาความยากจน เป็นต้น[๗]

นอกจากการเดินขบวนประท้วงจะมีขึ้นอย่างต่อเนื่องในหลายเมืองของสหรัฐอเมริกา เช่น ชิคาโก คาลิฟอร์เนีย นิวยอร์ค สแตนฟอร์ด ลอสแอลเจลิส แล้ว ยังได้มีการเคลื่อนไหวของนักศึกษาเกิดขึ้นในทวีปต่าง ๆ ทั่วโลก ในทวีปยุโรป เช่น ลอนดอน ปารีส เบอร์ลิน มาดริด โรม ปร๊าก และในทวีปเอเชีย เช่น โตเกียว จาร์กาต้า มะนิลา นิวเดลี ปักกิ่ง และกรุงเทพ ฯ เป็นต้น บรรยากาศทางความคิดในช่วงเวลานี้จึงกล่าวได้ว่าเป็นบรรยากาศทางความคิดของกลุ่มคนรุ่นใหม่ โดยเฉพาะในหมู่นักศึกษาและปัญญาชน ข้อเขียนสำคัญที่ทำให้เห็นภาพของการเคลื่อนไหวและบรรยากาศทางความคิดในช่วงเวลานี้ได้อย่างชัดเจนมากที่สุดข้อเขียนหนึ่ง คือ ข้อเขียนของวิทยากร เชียงกูลที่ว่า

> "นี่อาจเป็นยุคสมัยเดียวเท่านั้นที่คนหนุ่มสาวจะรู้สึกและแสดงออกถึงความเป็นปฏิปักษ์ต่อสังคมและคนรุ่นพ่อของเขาอย่างเอาเป็นเอาตายขนาดนี้ ในสหรัฐอเมริกา...นโยบายเรื่องสงครามเวียดนามได้กลายเป็นสิ่งที่น่าขื่นขมและน่าสะอิดสะเอียนที่สุดเท่าที่คนหนุ่มในสมัยใดก็ตามจะได้เคยประสบกันมา...และได้ก่อให้เกิดการเดินขบวนและการประท้วงครั้งแล้วครั้งเล่าอย่างไม่รู้เหน็ดหน่าย

---

[๖]สมร นิติทัณฑ์ประภาศ, **สหรัฐอเมริกาในโลกปัจจุบัน ค.ศ.๑๙๔๕ -๑๙๘๐ (เล่ม ๒)**, หน้า ๔๕.

[๗]เรื่องเดียวกัน.

> ยุโรปเองก็กลายเป็นเวทีที่ใหญ่ที่สุดของการเดินขบวนแสดงความไม่เห็นด้วยต่อเกือบทุกสิ่งทุกอย่าง สำหรับลาตินอเมริกานั้น เรื่องความรุนแรงเป็นธรรมดาที่สุด เมื่อสืบประวัติย้อนหลังไปถึงพื้นฐานวัฒนธรรมดั้งเดิม ในอาเซีย ลัทธิ "ไม่เห็นด้วยกับอเมริกัน" นับวันจะขยายตัวมากขึ้นในหมู่นักศึกษา...ทำนองเดียวกับเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในอัฟริกาและในตะวันออกกลาง"[๙]

ผลจากกระแสการต่อต้านสงครามเวียดนามของกลุ่มคนรุ่นหนุ่มสาวที่เกิดขึ้นในช่วงทศวรรษ ๑๙๖๐-๑๙๗๐ ทำให้วิถีการดำเนินชีวิตของกลุ่มคนหนุ่มสาวเริ่มเปลี่ยนแปลงไป กล่าวคือ เริ่มเกิดการต่อต้านวัฒนธรรมเดิมที่เคยดำเนินมาอย่างยาวนานในสังคม โดยเฉพาะอย่างยิ่งในประเทศสหรัฐอเมริกา คนรุ่นหนุ่มสาวเริ่มต่อต้านค่านิยมแบบพิวริแตนซึ่งเป็นหัวใจของวัฒนธรรมแบบอเมริกันมานับตั้งแต่สมัยอาณานิคม ที่ให้ความสำคัญกับการทำงานหนักและประหยัดอดออม เพื่อเอาชนะความยากจน ให้ความสำคัญกับความก้าวหน้าในชีวิต การเคารพกฎหมายระเบียบวินัย และการยึดมั่นครอบครัวของตนเอง เป็นต้น คนหนุ่มสาวเริ่มหันมาใช้ชีวิตที่ไม่อยู่ในกรอบดังกล่าวมากขึ้น ทั้งในเรื่องศาสนาที่มักจะแสวงหาความเชื่อใหม่ ๆ ที่ตนยังไม่รู้จักดี เช่น พุทธศาสนานิกายเซน ศาสนาฮินดู เป็นต้น เรื่องเพศที่มีอิสระมากขึ้นภายใต้ค่านิยมใหม่ที่เห็นว่าทั้งหญิงและชายมีสิทธิอันชอบธรรมที่จะแสวงหาผู้ที่เข้ากับตนได้ในทางเพศสัมพันธ์ และเห็นด้วยกับการทดลองอยู่กันก่อนแต่งงาน[๑๐] การต่อต้านวัฒนธรรมได้แสดงออกมาให้เห็นผ่านทางการใช้ชีวิตของคนหนุ่มสาวบางกลุ่มในช่วงเวลานี้ที่ถูกเรียกว่าเป็นการใช้ชีวิตแบบ "ฮิปปี้" (Hippies) ลักษณะการใช้ชีวิตมักจะแต่งกายซอมซ่อ ไว้หนวดเครา ผมยาว ห้อยลูกประคำ สวมรองเท้าแตะ นิยมสูบกัญชาและยาเสพติดอื่น ๆ ใช้จ่ายเพื่อยังชีพเท่าที่จำเป็นเท่านั้น บางคนอาจทำงาน บางคนอาจขอเงินจากทางบ้าน และบางคนอาจเป็นขอทานด้วย[๑๑]

วิถีการใช้ชีวิตของคนรุ่นหนุ่มสาวที่ต่อต้านวัฒนธรรมแบบเดิมมากขึ้น อันเป็นผลมาจากการต่อต้านกระแสเวียดนามนั้น ดูจะสอดคล้องเป็นอย่างมากกับศิลปะและวัฒนธรรมหลากหลายรูปแบบที่เริ่มเปลี่ยนแปลงไปเพราะเหตุผลเดียวกัน การเปลี่ยนแปลงเห็นได้อย่างชัดเจนจากการ

---

[๙]วิทยากร เชียงกูล, "ขบถนักศึกษา" **สังคมศาสตร์ปริทัศน์ ฉบับบัณฑิต ๒** (มิถุนายน ๒๕๑๒): ๓๘-๓๙, อ้างถึงใน ประจักษ์ ก้องกีรติ, "ก่อนจะถึง ๑๔ ตุลา...," หน้า ๒๓๗.

[๑๐]สมร นิติทัณฑ์ประภาศ, **สหรัฐอเมริกาในโลกปัจจุบัน ค.ศ. ๑๙๔๕-๑๙๘๐ เล่ม ๒**, หน้า ๔๕.

[๑๑]เรื่องเดียวกัน, หน้า ๕๒-๕๓.

เกิดขึ้นของดนตรีรูปแบบใหม่ คือ ดนตรีร๊อค ในช่วงทศวรรษ ๑๙๖๐ เพลงร๊อคพื้นเมืองมีบทบาทอย่างมากในการต่อต้านวัฒนธรรมและสถาบันการเมืองของชาติในขณะนั้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อ บ๊อบ ดีแลน (Bob Dylan) ศิลปินเพลงร๊อคพื้นเมืองที่ใช้กีตาร์ไฟฟ้าเป็นเครื่องดนตรีชิ้นสำคัญได้แต่งเพลง Blowin' in the Wind และได้นำออกแสดงใน ค.ศ. ๑๙๖๓[๑๑] เนื้อหาของเพลงดูจะสอดคล้องกับสถานการณ์ความวุ่นวายที่เต็มไปด้วยความรุนแรงในขณะนั้นเป็นอย่างดี จึงส่งผลให้ได้รับการตอบรับจากประชาชนอย่างสูง และยังส่งผลให้ดนตรีร๊อค กลายเป็นสัญลักษณ์ใหม่ของการต่อต้านวัฒนธรรมอีกรูปแบบหนึ่งในสังคม นอกจาก บ๊อบ ดีแลนแล้ว ยังมีนักดนตรีร๊อคอีกหลายคนทั้งในและนอกประเทศ เช่น จูดี้ คอลลินส์ (Judy Collins) โจอัน เบเอซ (Joan Baez) พีท ซีเกอร์ (Pete Sieger) วงเดอะบีทเทิลส์ (The Beatles) และวง เดอะ โรลลิ่ง สโตนส์ (The Rolling Stones) ในประเทศอังกฤษ เป็นต้น ความนิยมของดนตรีร๊อคในช่วงทศวรรษ ๑๙๖๐ เห็นได้อย่างชัดเจนในการจัดการแสดงมหกรรมดนตรีร๊อค (Rock Festival) ที่ใหญ่ที่สุดในโลก เมื่อ ค.ศ. ๑๙๖๙ ที่เมืองวู๊ดสต๊อค (Woodstock) ตั้งอยู่บริเวณทางตอนเหนือของเมืองนิวยอร์ค การแสดงดนตรีครั้งนี้มีผู้ชมมากกว่า ๔๐๐,๐๐๐ คน[๑๒]

ดังกล่าวข้างต้น นอกจากจะเป็นสภาพสังคมที่ได้รับผลกระทบจากกระแสการต่อต้านสงครามเวียดนามแล้วนั้น ยังสะท้อนให้เห็นถึงจำนวนที่เพิ่มมากขึ้นของกลุ่มคนรุ่นใหม่นับตั้งแต่หลังสงครามโลกครั้งที่ ๒ สิ้นสุดลง ซึ่งในเวลาต่อได้กลายมาเป็นกลุ่มที่มีบทบาทต่อสังคมมากขึ้น สำหรับในอุตสาหกรรมภาพยนตร์แล้ว กลุ่มคนรุ่นใหม่เหล่านี้ ส่วนหนึ่งได้ก้าวเข้ามาสู่การสร้างภาพยนตร์ ที่มีอิทธิพลต่อแนวทางการสร้างภาพยนตร์ของต่างประเทศในช่วงเวลานั้น และอีกส่วนหนึ่งได้กลายเป็นตลาดผู้ชมภาพยนตร์กลุ่มใหม่ในช่วงทศวรรษ ๑๙๖๐-๑๙๗๐

๓.๑.๒ แนวทางการสร้างภาพยนตร์ของต่างประเทศในช่วงทศวรรษ ๑๙๖๐-๑๙๗๐

นอกเหนือจากความเคลื่อนไหวของกลุ่มนักศึกษาและปัญญาชนในช่วงทศวรรษ ๑๙๖๐-๑๙๗๐ (ระหว่าง พ.ศ. ๒๕๐๓-๒๕๒๓) แล้วนั้น แนวทางการสร้างภาพยนตร์ของต่างประเทศก็เกิดการเคลื่อนไหวและเกิดการเปลี่ยนแปลงทั้งในสหรัฐอเมริกา และทั้งในยุโรปบางประเทศ เช่น อังกฤษ อิตาลี ฝรั่งเศส เป็นต้น

---

[๑๑]ดูเนื้อหาของเพลงได้ใน เรื่องเดียวกัน, หน้า ๔๘.

[๑๒]เรื่องเดียวกัน, หน้า ๔๙.

๓.๑.๒.๑ การเปลี่ยนแปลงของอุตสาหกรรมภาพยนตร์ของทวีปยุโรป

แนวทางการสร้างภาพยนตร์ที่ถือว่าเป็นจุดเด่นของยุคสมัยที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงขึ้นอย่างมากในประวัติศาสตร์ภาพยนตร์โลกในช่วงทศวรรษ ๑๙๖๐ เป็นต้นมานั้น ได้เกิดขึ้นในประเทศต่าง ๆ ของทวีปยุโรป เช่น ฝรั่งเศส อิตาลี และอังกฤษ เป็นต้น

- ฝรั่งเศส

การปฏิวัติอุตสาหกรรมภาพยนตร์ในประเทศฝรั่งเศสนับตั้งแต่ ค.ศ. ๑๙๔๗ เป็นต้นมานั้น ส่งผลให้ภาพยนตร์ฝรั่งเศสเริ่มที่จะค้นพบแนวทางการสร้างภาพยนตร์ที่ชัดเจนและเป็นเอกลักษณ์ของตนเองมากขึ้น เมื่อ ค.ศ. ๑๙๕๐ อังเดร บาแซง (André Bazin) กับ Jacques Doniol-Valcroze ร่วมกันก่อตั้งนิตยสาร **La Revue du Cinéma** ในเวลาต่อมาเปลี่ยนชื่อเป็น **Cahiérs du cinéma** นิตยสารภาพยนตร์ฉบับนี้มีบทบาทมากที่สุดต่อกลุ่มผู้สร้างภาพยนตร์รุ่นใหม่ของฝรั่งเศส เพราะมีส่วนช่วยกระตุ้นให้ผู้ชมภาพยนตร์วิเคราะห์และวิจารณ์รายละเอียดที่ปรากฏในภาพยนตร์มากยิ่งขึ้น และเปิดโอกาสให้บุคคลต่าง ๆ เหล่านั้นส่งบทความแสดงความคิดเห็นของตนเองมาลงในนิตยสารซึ่งต่อมาไม่นานกลุ่มบุคคลต่าง ๆ เหล่านี้ได้กลายมาเป็นนักวิจารณ์ประจำของนิตยสาร **Cahiérs du cinéma** [๑๓]

บทบาทของนักวิจารณ์ภาพยนตร์ในนิตยสาร **Cahiérs du cinéma** นอกจากจะยกย่องผลงานภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์รุ่นเก่าบางคน เช่น Abel Gance, Jean Renoir, Robert Bresson ว่าได้แสดงออกถึงพลังการสร้างสรรค์ที่เป็นแบบฉบับเฉพาะตัวของแต่ละคนแล้ว ยังมีบทบาทที่สำคัญอีกประการหนึ่ง คือการให้กำเนิดทฤษฎีการวิจารณ์ภาพยนตร์แนวใหม่ที่เรียกว่า auteur theory* ซึ่งหมายถึงผู้กำกับภาพยนตร์มีฐานะเป็นศิลปินที่มีหน้าที่ที่จะต้องรับผิดชอบต่อทุกขั้นตอนของกระบวนการผลิตภาพยนตร์ในแต่ละเรื่อง เนื่องจากภาพยนตร์แต่ละเรื่องของแต่ละผู้กำกับนั้นจะเป็นเหมือนภาพสะท้อนทางความคิดและความสามารถในการถ่ายทอดศิลปะที่มีอยู่ของแต่ละคน และจะต้องแสดงภาพโดยรวมของภาพยนตร์ในแต่ละเรื่องให้สอดคล้องกัน ไม่ว่าจะเป็นเนื้อหา หรือแม้แต่วิธีการนำเสนอก็ตาม[๑๔]

---

[๑๓]สุทธากร สันติธวัช, **หนังอเมริกัน: ประวัติศาสตร์และงานคลาสสิค** (กรุงเทพฯ: ห้องภาพสุวรรณ, ๒๕๓๘), หน้า ๑๓๙.

*คำว่า auteur มาจาก author ซึ่งหมายถึงนักประพันธ์ แต่ในที่นี้หมายถึง ผู้กำกับภาพยนตร์

[๑๔]เรื่องเดียวกัน.

แนวความคิดดังนี้เป็นที่แพร่หลายและมีอิทธิพลอย่างมากต่ออุตสาหกรรมภาพยนตร์ฝรั่งเศสในช่วงเวลาต่อมา เมื่อบรรดานักวิจารณ์แถวหน้าของนิตยสาร **Cahiérs du cinéma** เช่น ฟรังซัวส์ ทรุฟโฟต์ (François Truffaut), ฌ็อง ลุค โกดาร์ด (Jean-Luc Godard), คล็อต ชาโบรล (Cluade Chabrol), เอริค โรห์แมร์ (Eric Rohmer) ได้เริ่มต้นสร้างภาพยนตร์ตามแนวทฤษฎี auteur ให้เห็นเป็นตัวอย่าง ลักษณะสำคัญที่เป็นเอกลักษณ์ของภาพยนตร์แนวทางนี้ คือ บทภาพยนตร์ไม่จำเป็นต้องเดินตามโครงสร้างของการเล่าเรื่อง ภาพยนตร์อาจจะนำผู้ชมเข้าไปอยู่ในสถานการณ์ใดสถานการณ์หนึ่งได้โดยไม่จำเป็นต้องแนะหรืออธิบายให้ผู้ชมได้รู้แรงจูงใจหรือเหตุผลของการกระทำของตัวละคร และบางครั้งผู้ชมอาจจะไม่มีโอกาสได้เห็นไคล์แม็กซ์หรือบทสรุปของภาพยนตร์อย่างชัดเจน นอกจากนั้น ความแตกต่างระหว่างภาพยนตร์รุ่นเก่าและรุ่นใหม่ คือ เทคนิคการถ่ายทำและการใช้มุมกล้องที่มักจะถ่ายทำด้วยวิธีการถือกล้องเดินตามตัวละครแบบที่เรียกว่า hand-held camera ดังนั้นความนุ่มนวลและราบรื่นของการถ่ายทำจึงไม่ใช่สิ่งสำคัญอันดับแรกของผู้กำกับภาพยนต์ ภาพที่ถ่ายออกมาจึงเป็นภาพที่สั่นและไม่มีความต่อเนื่องกัน หรือที่เรียกว่า jump cut ซึ่งนับเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของภาพยนตร์แนวทางนี้ ทั้งนี้เนื่องจากผู้กำกับภาพยนตร์ต้องการให้ผู้ชมรู้สึกตัวอยู่ตลอดเวลาว่ากำลังนั่งชมภาพยนตร์ และจะต้องไม่ทำให้ผู้ชมภาพยนตร์เกิดอารมณ์คล้อยตามไปกับเรื่องราวของภาพยนตร์ เพราะอาจจะทำให้ผู้ชมหลงประเด็นที่แท้จริงที่ผู้กำกับภาพยนตร์ต้องการนำเสนอ[๑๕]

การตอบรับภาพยนตร์ในแนวทางใหม่ดังกล่าวนั้น เห็นได้จากผลงานภาพยนตร์หลายเรื่องของผู้กำกับรุ่นใหม่เหล่านี้ได้รับรางวัลจากเทศกาลการประกวดภาพยนตร์นานาชาติในช่วง ค.ศ. ๑๙๕๙-๑๙๖๐ เช่น ภาพยนตร์ของผู้กำกับคล้อด ชาโบรล (Claude Chabrol) เรื่อง Les Cousins ได้รับรางวัลจากการประกวดภาพยนตร์ที่กรุงเบอร์ลิน ประเทศเยอรมนี และเทศกาลประกวดภาพยนตร์ที่เมืองคานส์ ประเทศฝรั่งเศส ค.ศ. ๑๙๕๙ นั้น ภาพยนตร์ของผู้กำกับเหล่านี้ได้รับรางวัลหลายเรื่อง เช่น เรื่อง Orfeu Negro (Black Orpheus) ของผู้กำกับ มาร์เซล กามูส์ (Marcel Camus) ที่ได้รับรางวัลที่หนึ่ง ภาพยนตร์เรื่อง Les Quatres Cents Coups (The 400 Blows) ของทรุฟโฟร์ ได้รับรางวัลผู้กำกับยอดเยี่ยม และ Hiroshima Mon Amour (Hiroshima, My Love) ของ อแลง เรอเน่ ได้รับรางวัลจากนักวิจารณ์ภาพยนตร์นานาชาติ และในครั้งนี้ได้มีนักวิจารณ์ภาพยนตร์เริ่มที่จะเรียกภาพยนตร์แนวทางใหม่ที่ถูกสร้างขึ้นโดยผู้กำกับรุ่นใหม่เหล่านี้ว่า "La Nouvelle Vague" (New Wave) ซึ่งกลุ่มดังกล่าวได้รับการยกย่องว่าเป็นกลุ่มผู้สร้างภาพยนตร์ "คลื่นลูกใหม่" ที่จะ

---

[๑๕]เรื่องเดียวกัน, หน้า ๑๓๗.

พลิกโฉมหน้าของวงการภาพยนตร์ในประเทศฝรั่งเศส และผลงานของพวกเขาเหล่านี้ในเวลาต่อมาได้ส่งอิทธิพลต่อผู้กำกับภาพยนตร์รุ่นใหม่ทั่วโลก[๑๖]

- อิตาลี

นอกจากความเปลี่ยนแปลงของอุตสาหกรรมภาพยนตร์ฝรั่งเศสดังกล่าวข้างต้นแล้วนั้น ประเทศอิตาลีนับว่าเป็นอีกประเทศหนึ่งในยุโรปที่อุตสาหกรรมภาพยนตร์เกิดความเปลี่ยนแปลง และในเวลาต่อมาได้ส่งอิทธิพลต่อแนวทางการสร้างภาพยนตร์ของผู้กำกับรุ่นใหม่ทั้งในและนอกประเทศอีกด้วย การเปลี่ยนแปลงของภาพยนตร์อิตาลีเริ่มต้นขึ้นในช่วงระหว่างสงครามโลกครั้งที่ ๒ เมื่อ ค.ศ. ๑๙๔๒ ซีซาร์ ซาวาตตินี่ (Cesare Zavattini) (ค.ศ. ๑๙๐๒-๑๙๘๙) นักทฤษฎีภาพยนตร์ได้กระตุ้นนักสร้างภาพยนตร์ของอิตาลีในขณะนั้นให้ปฏิเสธระบบดารา ระบบสตูดิโอ และเนื้อหาของภาพยนตร์ที่มีลักษณะเพ้อฝัน และได้เขียนบทความเรื่อง "The ideal film" ขึ้น เพื่อนำเสนอแนวทางใหม่ของการสร้างภาพยนตร์ ซึ่งในเวลาต่อมานักวิจารณ์ภาพยนตร์ที่ชื่อ Umberto Barbaro ได้เรียกแนวทางการสร้างภาพยนตร์ดังกล่าวว่า Neo-Realism[๑๗]

แนวความคิดที่สำคัญของภาพยนตร์แบบ Neo-Realism มีอยู่หลายประการ เช่น การปฏิเสธการวางโครงเรื่อง (plot) ของภาพยนตร์ไว้ล่วงหน้า เพราะเห็นว่าภาพยนตร์ที่มีการกำหนดจุดเริ่มต้นและบทสรุปเอาไว้อย่างชัดเจนนั้น จะทำให้คุณค่าของความเป็นจริงของการดำเนินชีวิตต้องสูญเสียไป เนื้อหาของภาพยนตร์แบบ Neo-Realism จึงมักจะเลียนแบบมาจากการดำเนินชีวิตประจำวันของผู้คนในสังคมที่มีอารมณ์ความรู้สึกหลากหลาย ทั้งที่เป็นความสุขและความเศร้า ซึ่งการที่จะถ่ายทอดสภาพการดำเนินชีวิตของผู้คนในสังคมได้นั้น ผู้กำกับภาพยนตร์จำเป็นต้องเข้าไปสัมผัสกับสถานที่ต่าง ๆ และต้องนำเสนอภาพของความเป็นจริงเหล่านี้โดยไม่จำเป็นต้องคำนึงถึงแบบแผนการเล่าเรื่องในเชิงศิลปะ รวมทั้งนักแสดงที่จำเป็นต้องตัดอาการเสแสร้งต่าง ๆ ออกให้เหลือน้อยที่สุด หรือให้เลือกใช้นักแสดงที่เป็นคนธรรมดา เพราะสามารถจะนำเสนออารมณ์ของตัวละครได้อย่างดีที่สุด[๑๘]

---

[๑๖]Kristin Thompson and David Bordwell, **Film History: An Introduction** (New York: McGrew Hill, 1994), pp. 522-525.

[๑๗]David Parkinson, **History of Film** (New York: Thames and Hudson, 1995), p. 150.

[๑๘]สุทธากร สันติธวัช, **หนังอเมริกัน: ประวัติศาสตร์และงานคลาสสิค**, หน้า ๑๓๗.

Roberto Rossellini, Vittorio De Sica และ Luchino Visconti นับเป็นผู้กำกับภาพยนตร์รุ่นแรกที่นำแนวความคิดแบบ Neo-Realism มาถ่ายทอดผ่านภาพยนตร์ได้อย่างชัดเจนมากที่สุด ภาพยนตร์เรื่อง Open City (๑๙๔๕) ของ Roberto Rossellini เป็นภาพยนตร์เรื่องแรกที่สร้างได้ใกล้เคียงตามแนวความคิดแบบ Neo-Realism มากที่สุด[๑๙] ภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นการนำเสนอเรื่องราวของความเลวร้ายของสงครามโลกครั้งที่ ๒ ในช่วงที่เยอรมันบุกเข้าครอบครองประเทศอิตาลี นอกจากนั้นแล้วยังเป็นภาพยนตร์ที่ใช้ฟิล์มขาว-ดำในการถ่ายทำ[๒๐] อย่างไรก็ตาม ภาพยนตร์ที่ประสบความสำเร็จมากที่สุดทั้งทางด้านคำวิจารณ์และทางด้านการถ่ายทอดเนื้อหาแบบ Neo-Realism ที่สมบูรณ์มากที่สุด คือ ภาพยนตร์เรื่อง Bicycle Thieves (๑๙๔๘) ผลงานการกำกับโดย Vittorio De Sica และมี Cesare Zavattini เป็นผู้เขียนบทภาพยนตร์ ภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นเรื่องที่เกี่ยวกับความสัมพันธ์ของพ่อและลูกคู่หนึ่งในช่วงระหว่างที่พยายามออกเดินทางตามหาจักรยานที่ถูกขโมยไป ทั้งนี้เพราะจักรยานคือยานพาหนะที่สำคัญสำหรับการประกอบอาชีพของผู้ที่มีรายได้น้อยในอิตาลีในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ ๒ และเมื่อทั้งสองเจอจักรยานที่ถูกขโมยไป แต่ไม่สามารถนำจักรยานกลับมาได้ พ่อจึงต้องตัดสินใจขโมยจักรยานของคนอื่นแทน แม้ว่าในท้ายที่สุดทั้งสองจะไม่ได้จักรยานกลับคืนมาก็ตาม แต่ช่วงระหว่างที่ตามหาจักรยานอยู่นั้น ภาพยนตร์ได้สะท้อนให้เห็นสภาพการดำเนินชีวิตที่ยากจนข้นแค้นของคนในสังคมอิตาลีช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ ๒ ด้วย[๒๑] ดังกล่าวข้างต้นเป็นตัวอย่างของผลงานภาพยนตร์แบบ Neo-Realism ที่มี อิทธิพลต่อผู้กำกับภาพยนตร์ของอิตาลีในเวลาต่อมา เช่น Federico Fellini, Alberto Lattuada, Luigi Zampa, Renato Castellani, Luciano Emmer, Carlo Lizzani และ Pietro Germi เป็นต้น[๒๒]

- อังกฤษ

สำหรับอุตสาหกรรมภาพยนตร์ของอังกฤษได้ก้าวเข้าสู่ความเปลี่ยนแปลงเช่นกัน ในช่วงปลายทศวรรษ ๑๙๕๐ เป็นต้นมา ได้เริ่มมีกลุ่มผู้กำกับภาพยนตร์และนักเขียนบทภาพยนตร์รุ่นใหม่ที่เรียกกลุ่มตัวเองว่า Angry Young Men กลุ่มนี้ได้เสนอแนวความคิดในเชิงก้าวหน้าที่ตอบสนองความรู้สึกและความคิดของคนหนุ่มสาวในขณะนั้น ลักษณะสำคัญของภาพยนตร์แนวนี้คือ

---

[๑๙]David Parkinson**, History of Film**, p. 152.

[๒๐]เรื่องเดียวกัน.

[๒๑]ดูการวิจารณ์ภาพยนตร์เรื่องนี้อย่างละเอียดได้ ใน ประวิทย์ แต่งอักษร, **หนังพันลึก** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ Blackberry, ๒๕๔๗), หน้า ๕๖-๖๒.

[๒๒]David Parkinson, **History of Film**, p. 154.

การจัดวางโครงสร้างทั้งด้านภาพและเนื้อหาที่สอดคล้องกัน การใช้บทสนทนาที่มักจะสอดแทรกอารมณ์ขันในเชิงเสียดสี และการมุ่งโจมตีความล้มเหลวของระบบเศรษฐกิจการเมืองแบบเสรีนิยมที่ไม่อาจแก้ปัญหาสังคมต่าง ๆ ที่สำคัญได้อย่างมีประสิทธิภาพ หลังจากสงครามโลกครั้งที่ ๒ สิ้นสุดลง งานที่โดดเด่นของภาพยนตร์ในช่วงทศวรรษ ๑๙๖๐ เช่น Look Back in Anger (๑๙๕๘), The Loneliness of the Long Distance Runner (๑๙๖๒) และ Tom Jones (๑๙๖๓) ของโทนี่ ริชาร์ดสัน (Tony Richardson), Saturday Night and Sunday Morning (๑๙๖๐) ของคาเรล ไรซ์ (Karel Reisz), If... (๑๙๖๙) ของลินด์เซย์ แอนเดอร์สัน (Lindsay Anderson) เป็นต้น

ดังกล่าวข้างต้นทั้งหมด คือการเปลี่ยนแปลงของอุตสาหกรรมภาพยนตร์ของประเทศต่าง ๆ ในทวีปยุโรป ผลจากความเปลี่ยนแปลงได้มีส่วนผลักดันให้แนวทางการสร้างภาพยนตร์ของฮอลลีวู้ดเปลี่ยนแปลงไปเช่นกัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งอิทธิพลทางด้านความคิดและวิธีการทำงานของผู้กำกับภาพยนตร์รุ่นใหม่ในฮอลลีวู้ดในช่วงกลางทศวรรษ ๑๙๖๐ เป็นต้นมา ซึ่งจะกล่าวอย่างละเอียดต่อไป

๓.๑.๒.๒ การเปลี่ยนแปลงของภาพยนตร์ฮอลลีวู้ดในช่วงทศวรรษ ๑๙๖๐-๑๙๗๐

อุตสาหกรรมภาพยนตร์ของฮอลลีวู้ดเริ่มที่จะมองเห็นการเปลี่ยนแปลงมาแล้วนับตั้งแต่ช่วงทศวรรษก่อนหน้า อันเนื่องมาจากการล่มสลายของระบบสตูดิโอ* ผลกระทบที่เห็นได้อย่างชัดเจนมากที่สุด คือ งบประมาณของการสร้างภาพยนตร์ที่ลดลง แม้ว่าในช่วงระยะเวลาแรกบริษัทสร้างภาพยนตร์จะพยายามสร้างภาพยนตร์ที่เน้นการลงทุนสูงเพื่อดึงดูดผู้ชมภาพยนตร์ เช่น Cleopatra (๑๙๖๓), The Sound of Music (๑๙๖๕), Star (๑๙๖๘), Doctor Dolittle ของบริษัท 20th Century-Fox และ Darling Lili (๑๙๖๘) ของบริษัท Paramount เป็นต้น แต่ภาพยนตร์หลายเรื่องกลับไม่ประสบความสำเร็จ มีเพียงภาพยนตร์เรื่อง The Sound of Music เท่านั้น ที่สามารถทำรายได้เฉพาะภายในประเทศมากถึง ๑๓๕ ล้านเหรียญสหรัฐ[๒๓] ส่งผลให้บริษัทสร้างภาพยนตร์ประสบกับปัญหาทางด้านการเงินเพิ่มมากขึ้น และจำเป็นต้องเริ่มเปลี่ยนแปลงระบบ

---

*เนื่องจากเกิดกรณี The Paramount Case ขึ้น ใน ค.ศ. ๑๙๔๘ เมื่อศาลสูงของสหรัฐอเมริกาได้ตัดสินว่าการดำเนินธุรกิจของบริษัทสร้างภาพยนตร์ในฮอลลีวู้ด เป็นการผูกขาดและบังคับโรงฉายภาพยนตร์อิสระมากเกินไปที่ต้องซื้อภาพยนตร์พ่วงเกรดบีและเกรดซีมาฉายด้วย ส่งผลให้รายได้จำนวนมากที่เคยได้จากการขายภาพยนตร์แบบพ่วงต้องลดลง

[๒๓]David A.Cook, **A History Of Narrative Film**, 2nd (New York: W.W.Norton and Company, 1990), p. 875.

วิธีการสร้างภาพยนตร์ใหม่ ที่ใช้เงินลงทุนน้อย แต่ยังคงสามารถถ่ายทอดเนื้อหาของภาพยนตร์ได้อย่างครบถ้วนและชัดเจน ซึ่งสอดคล้องกับการสร้างภาพยนตร์ของทวีปยุโรปทั้งในประเทศฝรั่งเศส และประเทศอิตาลีในขณะนั้น ที่เน้นการสร้างภาพยนตร์แบบศิลปะ ใช้เวลารวดเร็วและไม่ต้องใช้เงินจำนวนมาก แต่กลับประสบความสำเร็จอย่างสูง[๒๔] อีกทั้งยังเป็นการเปิดโอกาสให้ผู้สร้างอิสระจำนวนมากที่มีทุนไม่มากนักสามารถสร้างภาพยนตร์ได้ เช่น ในช่วงกลางทศวรรษ ๑๙๖๐ เป็นต้นมา ผู้สร้างภาพยนตร์อิสระ Roger Corman ได้ให้การสนับสนุนผู้กำกับภาพยนตร์รุ่นใหม่ เช่น Francis Ford Coppola และ George Lucas นอกจากนั้นแล้ว ผู้กำกับภาพยนตร์ เช่น Stanley Kubrick และ Arthur Penn ยังสามารถที่จะบริหารจัดการเงินทุนเพื่อสร้างภาพยนตร์ของตนเองได้เป็นผลสำเร็จอีกด้วย[๒๕]

สภาพการณ์ของการเปลี่ยนแปลงและทิศทางของการสร้างภาพยนตร์ของฮอลลีวู้ดในช่วงเวลานั้น เห็นได้อย่างชัดเจนในบทบรรณาธิการนิตยสาร **สตาร์พิคส์** ที่กล่าวว่า

> "ในฮอลลีวู้ดย่ำแย่มานานแล้ว ไม่มีใครกล้าทำหนังใหญ่ลงทุนเป็นร้อยล้าน อย่างเมื่อก่อนนักสร้างหนังรุ่นเก่าผู้เคยฝากผลงานอันยิ่งใหญ่ขยาดที่จะเลียนแบบตัวเองอย่างนั้นอีก หันมาทำหนังเล็กระดับกระจอกเสียส่วนมาก นักสร้างหนังรุ่นใหม่เข้ามาสู่วงการด้วยมันสมองไม่ใช่เงิน หนังของเขาพยายามใส่ความแปลกใหม่ทั้งเทคนิคและเนื้อหาโดยวิธีประหยัดที่สุด หลายเรื่องออกมาในรูปของความสับสนอย่างยากต่อการเข้าใจ"[๒๖]

นอกจากระบบสตูดิโอจะประสบปัญหาทางด้านการเงินแล้ว ในช่วงต้นทศวรรษ ๑๙๖๐ ผลงานของผู้กำกับภาพยนตร์รุ่นเก่าบางคนในฮอลลีวู้ด เช่น จอห์น ฟอร์ด (John Ford), อัลเฟรด ฮิตช์ค็อค (Alfred Hitchcock), เฟรด ซิมนีมานน์ (Fred Zinnemann) ยังคงยืนยันที่จะสร้างภาพยนตร์หลายเรื่องในแนวทางของตนเอง เช่น How The West Was Won (๑๙๖๒), Psycho (๑๙๖๐), The Man Was Short Liberty Valance (๑๙๖๒) เป็นต้น แต่มีเพียงจำนวนน้อยที่ประสบความสำเร็จ จึงส่งผลให้ผลงานของผู้กำกับภาพยนตร์รุ่นเก่าเริ่มลดจำนวนและบทบาทลง

---

[๒๔] Ibid., p. 875.

[๒๕] Ibid., p. 875.

[๒๖] บทบรรณาธิการ, **สตาร์พิคส์** ๑๖, ๒๐ (๑ ธันวาคม ๒๕๑๕): ๕.

ด้วยเหตุนี้เองจึงเป็นการเปิดโอกาสให้ผู้กำกับภาพยนตร์รุ่นใหม่เริ่มก้าวเข้ามามีบทบาทเพิ่มมากขึ้นในช่วงเวลาต่อมา[๒๗]

อาร์เธอร์ เพนน์ (Arthur Penn), ไมค์ นิคอลส์ (Mike Nichols), โรมัน โปลันสกี้ (Roman Polanski), สแตนลี่ย์ คูบริค (Stanley Kubrick), ซิดนี่ย์ ลูเม็ท (Sidney Lumet), จอห์น แฟรงเก้น ไฮเมอร์ (John Frankenheimer), ฟรานซิส ฟอร์ด คอปโปล่า (Francis Ford Coppola), ปีเตอร์ พ็อกดาโนวิช (Peter Bogdanovich) รายชื่อข้างต้นเป็นตัวอย่างของผู้กำกับภาพยนตร์รุ่นใหม่ที่มีบทบาทโดดเด่นมากนับตั้งแต่ช่วงกลางทศวรรษ ๑๙๖๐-ต้นทศวรรษ ๑๙๗๐ ผู้กำกับภาพยนตร์กลุ่มนี้ต่างเห็นว่าภาพยนตร์ของฮอลลีวู้ดหลายเรื่องได้นำเสนอทางออกของปัญหาในเชิงสังคมวิทยาด้วยวิธีการง่าย ๆ ซึ่งผู้กำกับภาพยนตร์รุ่นใหม่ไม่เห็นด้วย เพราะแนวทางการแก้ไขปัญหาที่ถูกนำเสนอไว้ในภาพยนตร์นั้น ไม่ใช่วิธีการแก้ปัญหาที่สอดคล้องกับสภาพการณ์ในปัจจุบัน แต่ผู้กำกับภาพยนตร์ควรจะศึกษาและนำเสนอปัญหาของคนในเชิงปัจเจก โดยเฉพาะปัญหาของกลุ่มคนเล็ก ๆ ในสังคม เพื่อค้นอารมณ์ ความรู้สึกและความต้องการที่แท้จริงของกลุ่มคนเหล่านั้น ซึ่งจะสอดคล้องกับสภาพชีวิตของผู้ชมภาพยนตร์ในยุคสมัยนั้น ที่มีฐานะทางสังคมต่ำต้อย และต้องเผชิญหน้ากับปัญหาต่าง ๆ มากมายในชีวิต ซึ่งในท้ายที่สุดแล้วกลุ่มคนเหล่านี้จึงเป็นกลุ่มคนแรก ๆ ที่เริ่มทำตัวแปลกแยกออกจากสังคม เพราะไม่ทราบว่าทิศทางของชีวิตของตนเองจะเป็นไปในลักษณะใด[๒๘]

แนวความคิดของผู้กำกับภาพยนตร์ข้างต้น ดูเหมือนจะสอดคล้องกับอารมณ์ของคนหนุ่มสาวในช่วงทศวรรษ ๑๙๖๐ เป็นต้นมา ที่เต็มไปด้วยความสับสนวุ่นวาย เพราะต้องเผชิญหน้ากับปัญหาต่าง ๆ ในสังคม ทั้งที่เกิดขึ้นจากภายในประเทศสหรัฐอเมริกาเอง เช่น ความเหลื่อมล้ำทางชนชั้น การเหยียดสีผิว และการกดขี่ทางเพศ เป็นต้น และที่เกิดขึ้นภายนอกประเทศ โดยเฉพาะอย่างยิ่งปัญหาของสงครามเวียดนามที่ได้ส่งผลกระทบอย่างมากต่อวิถีชีวิตของคนหนุ่มสาวในยุคนั้น วัยรุ่นจำนวนมากต้องถูกเกณฑ์ไปเป็นทหารในสมรภูมิรบที่ไม่มีใครทราบว่าในท้ายที่สุดแล้วสหรัฐอเมริกาจะเป็นฝ่ายชนะสงครามหรือไม่ จนนำไปสู่การตั้งคำถามและตั้งข้อสงสัยมากยิ่งขึ้นต่อความหมายของคำว่า "รักชาติและวีรบุรุษ" คนหนุ่มสาวจำนวนมากเริ่มไม่ให้ความสนใจต่อสถาบันต่าง ๆ ในสังคมมากขึ้น ไม่ว่าจะเป็นสถาบันครอบครัว สถาบันการศึกษา สถาบันการเมือง เศรษฐกิจ และรวมทั้งศาสนาด้วย คนหนุ่มสาวบางส่วนได้เริ่มแสวงหาความหมายของ

---

[๒๗]สุทธากร สันติธวัช, **หนังอเมริกัน: ประวัติศาสตร์และงานคลาสสิค**, หน้า ๑๔๒.

[๒๘]เรื่องเดียวกัน.

ชีวิต แม้ว่าในท้ายที่สุดการแสวงหาจะไม่ทำให้พวกเขาค้นพบอะไรเลยก็ได้[๒๙] เมื่อสภาพสังคมของสหรัฐอเมริกาเป็นเช่นที่กล่าวมาข้างต้น จึงส่งผลให้ภาพยนตร์หลายเรื่องของฮอลลีวู้ดในช่วงเวลาเดียวกัน ทำหน้าที่ถ่ายทอดความคิดและเรื่องราวของกลุ่มวัยรุ่นที่ต้องเผชิญหน้ามากขึ้นกับปัญหาต่าง ๆ ในสังคม เช่น เรื่อง The Graduate (๑๙๖๗) ของไมค์ นิคอลส์และ Bonnie and Clyde (๑๙๖๗) ของอาร์เธอร์ เพนน์ เป็นต้น ภาพยนตร์ทั้งสองเรื่องดังกล่าวถือเป็นภาพยนตร์ที่สะท้อนความคิดและชีวิตของผู้คนในช่วงปลายทศวรรษ ๑๙๖๐-ต้นทศวรรษ ๑๙๗๐ ได้เป็นอย่างดี

ภาพยนตร์เรื่อง The Graduate เป็นภาพยนตร์ที่สะท้อนคุณค่าเกี่ยวกับสถาบันครอบครัว ความอึดอัดของเด็กหนุ่มหลังจากที่สำเร็จการศึกษาแล้ว เพราะไม่ทราบว่าจะเลือกดำเนินชีวิตในอนาคตของตนเองอย่างไร จะดำเนินชีวิตเช่นที่พ่อและแม่ตั้งความหวังไว้หรือจะดำเนินชีวิตตามที่ตัวเองต้องการ สำหรับภาพยนตร์เรื่อง Bonnie and Clyde เป็นภาพยนตร์ที่แสดงให้เห็นถึงชีวิตของคนนอกสังคมที่ใช้ชีวิตอยู่นอกกฎหมายเช่นเดียวกัน ตัวละครเอกของเรื่องพยายามทำทุกอย่างที่ท้าทายกฎเกณฑ์ของสังคม และต่อต้านสถาบันทางสังคมทุกรูปแบบ การกระทำของตัวละครเอกจึงเปรียบเสมือนเป็นตัวแทนของแนวความคิดอีกมุมหนึ่งของคนหนุ่มสาวในยุคสมัยนั้น ภาพยนตร์เรื่องดังกล่าวไม่เพียงแต่เป็นผลงานชิ้นสำคัญในช่วงปลายทศวรรษ ๑๙๖๐ เท่านั้น แต่ยังเป็นภาพยนตร์ที่พลิกหน้าประวัติศาสตร์ของภาพยนตร์ในฮอลลีวู้ดไปสู่ยุคสมัยของการนำเสนอความรุนแรงอย่างไร้ขีดจำกัดในภาพยนตร์อีกด้วย[๓๐] อย่างไรก็ตาม ส่วนหนึ่งเป็นผลมาจากกฎหมายเซ็นเซอร์ที่เคยเข้มงวดอย่างมากของสหรัฐอเมริกานับตั้งแต่ในช่วงทศวรรษ ๑๙๓๐ เป็นต้นมา เริ่มเสื่อมลงนับตั้งแต่ช่วงทศวรรษ ๑๙๕๐ จนกระทั่งเห็นผลอย่างชัดเจนเมื่อได้มี การประกาศใช้กฎเซ็นเซอร์ภาพยนตร์แบบใหม่โดยจัดระดับของภาพยนตร์ตามอายุผู้ชมภาพยนตร์เป็นเกณฑ์ หรือที่เรียกว่า การแบ่ง Rate ของภาพยนตร์ในช่วงครึ่งหลังทศวรรษ ๑๙๖๐ ด้วยเหตุนี้เองจึงทำให้ภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับความรุนแรงหรือมีเนื้อหาเกินขอบเขตของศีลธรรมยังคงสามารถเข้าฉายในโรงภาพยนตร์ได้

ภาพยนตร์ทั้งสองเรื่องได้รับการตอบรับอย่างมากจากผู้ชมภาพยนตร์ ทั้งทางด้านคำวิจารณ์ และทางด้านรายได้ของภาพยนตร์ จนนำไปสู่การสร้างภาพยนตร์จำนวนมากที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับวัยรุ่นมากขึ้น ทั้งนี้อาจเป็นเพราะตลาดของผู้ชมภาพยนตร์ในขณะนั้นโดยส่วนมากเป็นกลุ่มคนหนุ่มสาว ที่มีอิทธิพลอย่างมากต่อการกำหนดทิศทางของการสร้างภาพยนตร์ของฮอลลีวู้ด

---

[๒๙]เรื่องเดียวกัน.

[๓๐]เรื่องเดียวกัน, หน้า ๑๕๘.

จนกระทั่งมีผู้กล่าวว่า "ไม่มีหนังเรื่องใดที่จะประสบความสำเร็จได้หากคนที่อยู่ในช่วงอายุระหว่าง ๑๘-๒๔ ปี ดูแล้วไม่ชอบ"[๓๑]

สำหรับอุตสาหกรรมภาพยนตร์ของเอเชีย ผู้นำที่สำคัญ คือ ญี่ปุ่น อินเดีย และฮ่องกง* หลังสงครามโลกครั้งที่ ๒ อุตสาหกรรมภาพยนตร์ของญี่ปุ่นได้พัฒนามากขึ้น จนสามารถเป็นที่รู้จักทั่วโลก โดยเฉพาะภาพยนตร์ของอากิรา คูโรซาวะ (Akira Kurosawa) หลายเรื่อง เช่น Rashomon (ค.ศ. ๑๙๕๐) Seven Samurai (ค.ศ. ๑๙๕๔)[๓๒] เป็นต้น ส่วนอุตสาหกรรมภาพยนตร์อินเดีย นับได้ว่าเป็นอุตสาหกรรมภาพยนตร์ที่มีขนาดใหญ่มาก และมีการผลิตภาพยนตร์ออกมาจำนวนมากในแต่ละปี ภาพยนตร์อินเดียยังคงมีลักษณะเนื้อหาที่คล้ายคลึงกัน เอกลักษณ์ที่สำคัญ คือ เน้นเรื่องความรัก และเกือบทุกเรื่องจะต้องมีฉากร้องเพลงของตัวละคร อย่างไรก็ตาม ในช่วงปลายทศวรรษ ๑๙๕๐-ทศวรรษ ๑๙๖๐ Satyajit Ray ผู้กำกับภาพยนตร์อินเดียได้สร้างผลงานภาพยนตร์ที่แตกต่างออกไป ภาพยนตร์หลายเรื่องแสดงถึง "ความจริง" ของชีวิตมากขึ้น เช่น The Unvanquished (Aparajito, 1957) The World of Apu (Apur sansar, 1958) เป็นต้น[๓๓] สำหรับอุตสาหกรรมภาพยนตร์ฮ่องกงในช่วงเวลานี้เป็นช่วงที่ภาพยนตร์ประเภท "กำลังภายใน" และประเภทที่เน้นศิลปะการต่อสู้ เช่น "กังฟู"** ได้รับการสร้างออกมามากที่สุด โดยเฉพาะจากบริษัท Shaw Brothers และ Golden Harvest[๓๔]

๓.๑.๓ อิทธิพลของภาพยนตร์ต่างประเทศที่เข้าฉายในช่วงทศวรรษ ๒๕๑๐

สังคมไทยได้รู้จักภาพยนตร์ต่างประเทศมานับตั้งแต่ พ.ศ. ๒๔๔๐ เป็นต้นมา ทั้งที่มาจากประเทศต่าง ๆ ในทวีปยุโรป เช่น ฝรั่งเศส อังกฤษ เป็นต้น และที่มาจากประเทศในทวีปเอเชีย เช่น ญี่ปุ่น เป็นต้น แม้ว่าในเวลาต่อมาไทยสามารถสร้างภาพยนตร์ไทยเรื่องแรก คือ โชคสองชั้น

---

[๓๑]เรื่องเดียวกัน, หน้า ๑๔๑.

*ในที่นี้จะให้ความสำคัญกับอุตสาหกรรมภาพยนตร์ของฮ่องกง เนื่องจากเมื่อไทยตัดความสัมพันธ์ทางการทูตกับจีน หลังจีนเปลี่ยนแปลงการปกครองประเทศเป็นคอมมิวนิสต์ ใน พ.ศ. ๒๔๙๒ ส่งผลทำให้ภาพยนตร์ที่มาจากประเทศจีนต้องหยุดชะงักตามไปด้วย

[๓๒] ดูรายละเอียดได้ใน David A.Cook, **A History of Narrative Film** (New York: W.W. Norton & Company, 1990), pp. 784-794.

[๓๓] ดูรายละเอียดได้ใน Ibid., pp. 812-813.

** ดาราที่แสดงภาพยนตร์ประเภท "กังฟู" จนมีชื่อเสียงโด่งดังไปทั่วโลก คือ Bruce Lee

[๓๔]ดูรายละเอียดได้ใน Ibid., pp.819-821.

(พ.ศ. ๒๔๗๐) ได้เป็นผลสำเร็จก็ตาม แต่ภาพยนตร์ที่มาจากต่างประเทศก็ยังคงมีบทบาทอยู่ในสังคมไทยด้วยเช่นกัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งนับตั้งแต่ช่วงทศวรรษ ๒๕๐๐ เป็นต้นมา

การนำเข้าภาพยนตร์ต่างประเทศของไทยนั้น แบ่งออกได้เป็น ๒ ประเภท คือ Dependent Movie และ Independent Movie[๗๕] สำหรับประเภทแรก คือ Dependent Movie นั้น หมายถึงการนำเข้าภาพยนตร์โดยผ่านบริษัทตัวแทนจำหน่ายภาพยนตร์ที่มาตั้งสาขาอยู่ในประเทศไทย และต้องเป็นภาพยนตร์ที่มาจากสหรัฐอเมริกาเท่านั้น[*] บริษัทตัวแทนจำหน่ายภาพยนตร์เหล่านั้นมีทั้งหมด ๘ บริษัท คือ Universal Picture of Thailand Inc., Paramount Films Inc., Warner Brothers-Seven Arts (F.E.) Inc., 20th Century-Fox Thailand Inc., Columbia Films of Thailand Ltd., United Artists of Thailand Inc., Metro-Goldwyn-Mayer-Siam Inc. และ Walt Disney Production Inc. ซึ่งบริษัทตัวแทนจำหน่ายภาพยนตร์จำนวนทั้งหมด ๗ บริษัท ยกเว้นบริษัท Walt Disney Production Inc. ได้รวมตัวกันเป็น "สมาคมภาพยนตร์อเมริกัน" (The American Motion Picture Associations, A.M.P.A.)[**]

บทบาทและหน้าที่ที่สำคัญของบริษัทตัวแทนจำหน่ายภาพยนตร์อเมริกัน คือ ติดต่อกับบริษัทภาพยนตร์สำนักงานใหญ่ในสหรัฐอเมริกาเพื่อพิจารณาภาพยนตร์ที่จะนำเข้ามาฉายในประเทศไทยในแต่ละปี และติดต่อกับโรงฉายภาพยนตร์ภายในประเทศเพื่อเสนอภาพยนตร์ที่จะนำเข้าฉายอีกด้วย สำหรับปริมาณการนำเข้าภาพยนตร์จากสหรัฐอเมริกาของบริษัทตัวแทนจำหน่าย ดังกล่าวที่มีจำนวนมากในแต่ละปี (ดูรายละเอียดได้ในตารางที่ ๓.๑)

สำหรับประเภทที่สอง คือ Independent Movie หมายถึงการนำเข้าภาพยนตร์ต่างประเทศที่ไม่ได้นำเข้ามาโดยบริษัทตัวแทนจำหน่ายภาพยนตร์ทั้ง ๘ บริษัทดังกล่าวข้างต้น เช่น ภาพยนตร์

---

[๗๕]ดูข้อมูลและรายละเอียดของการแบ่งประเภทของการนำเข้าภาพยนตร์จากต่างประเทศได้ ใน กรมการสนเทศ กระทรวงเศรษฐการ, **รายงานคณะกรรมการศึกษาเรื่องการสร้างภาพยนตร์ไทยและการนำภาพยนตร์ต่างประเทศเข้ามาฉายในประเทศไทย** (ไม่ปรากฏสถานที่พิมพ์และสำนักพิมพ์, ๒๕๑๕), หน้า ๕๓-๖๑.

[*]ไม่ทราบสาเหตุของการแบ่งประเภทดังกล่าวอย่างแน่ชัด แต่ทั้งนี้น่าจะเป็นเพราะการดำเนินงานอย่างชัดเจนในรูปแบบบริษัทตัวแทนจำหน่ายภาพยนตร์ทั้งหมดนั้นเป็นตัวแทนของบริษัทภาพยนตร์ที่ตั้งอยู่ใน Hollywood ประเทศสหรัฐอเมริกา

[**]เป็นข้อมูลที่ถูกสำรวจและรวบรวมขึ้นระหว่าง พ.ศ. ๒๕๑๒-๒๕๑๕ เท่านั้น ดังนั้นในเวลาต่อมาอาจมีการเปลี่ยนแปลงได้

จากประเทศตะวันตกอื่น ๆ (ยกเว้นภาพยนตร์อเมริกัน) จีน อินเดีย และญี่ปุ่น เป็นต้น[๓๖] การดำเนินงานการนำเข้าภาพยนตร์จากต่างประเทศของประเภทนี้ จะแตกต่างกับประเภทแรก กล่าวคือ บริษัทที่ผลิตภาพยนตร์ของแต่ละประเทศจะไม่เข้ามาตั้งบริษัทตัวแทนจัดจำหน่ายในประเทศไทย แต่จะให้บริษัทผู้จัดจำหน่ายหรือเอกชนรายย่อยเป็นผู้ติดต่อขอซื้อโดยตรงจากบริษัทที่ผลิตภาพยนตร์[๓๗]

บริษัทผู้จัดจำหน่ายภาพยนตร์ต่างประเทศดังกล่าวมีอยู่ด้วยกันหลายบริษัท บริษัทที่จัดจำหน่ายภาพยนตร์จีน เช่น บริษัทยูเนี่ยนโอเดี่ยน จำกัด บริษัทราชวงศ์ฟิล์ม จำกัด และบริษัทสามย่านรามา เป็นต้น บริษัทที่จัดจำหน่ายภาพยนตร์ญี่ปุ่น เช่น บริษัท แคปปิตอลฟิล์ม เป็นต้น สำหรับภาพยนตร์อินเดีย ไม่มีการตั้งบริษัท แต่มีชาวอินเดีย ๒ คนเป็นผู้นำเข้าและเป็นผู้จัดจำหน่าย[๓๘] (จำนวนการนำเข้าภาพยนตร์ต่างประเทศที่ไม่ใช่ภาพยนตร์อเมริกัน สามารถดูรายละเอียดได้ในตารางที่ ๓.๑) อย่างไรก็ตาม เมื่อพิจารณาจำนวนตัวเลขแต่ละปีของภาพยนตร์ต่างประเทศที่เข้ามาในประเทศไทย จะเห็นว่าภาพยนตร์ที่เข้ามาฉายมากที่สุด คือภาพยนตร์อเมริกัน ซึ่งมีประมาณ ๑๖๐-๒๐๐ เรื่อง ทั้งนี้น่าจะเป็นเพราะอุตสาหกรรมภาพยนตร์ฮอลลีวู้ดเป็นอุตสาหกรรมภาพยนตร์ที่มีขนาดใหญ่มากที่สุด เมื่อเปรียบเทียบกับอุตสาหกรรมภาพยนตร์ของประเทศต่าง ๆ ทั่วโลก ทั้งทางด้านการลงทุน ปริมาณการสร้างภาพยนตร์ในแต่ละปี และการดำเนินธุรกิจการส่งออกภาพยนตร์ที่มีประสิทธิภาพ

สำหรับภาพยนตร์ที่มาจากประเทศอื่น ๆ เช่น จีน อินเดีย ญี่ปุ่น นั้น จำนวนที่มากหรือน้อยของแต่ละปีจะขึ้นอยู่กับความนิยมของผู้ชมในขณะนั้นเป็นสำคัญ เช่น ใน พ.ศ. ๒๕๑๓ เป็นปีที่การนำเข้าภาพยนตร์จีนมีจำนวนสูงถึง ๑๘๐ เรื่อง ทั้งนี้มีการตั้งข้อสังเกตไว้ว่าน่าจะเป็นเพราะผู้ชมในขณะนั้นกำลังนิยมชมภาพยนตร์จีนประเภท "กำลังภายใน" อย่างมาก[๓๙] และด้วยสาเหตุดังกล่าวจึงส่งผลให้จำนวนของภาพยนตร์อินเดียและภาพยนตร์ญี่ปุ่นในปีเดียวกันลดลงอย่างมากเมื่อ

---

[๓๖]กรมการสนเทศ กระทรวงเศรษฐการ, **รายงานคณะกรรมการศึกษาเรื่องการสร้างภาพยนตร์ไทยและการนำภาพยนตร์ต่างประเทศเข้ามาฉายในประเทศไทย**, หน้า ๕๘.

[๓๗]เรื่องเดียวกัน, หน้า ๕๙.

[๓๘]อย่างไรก็ตามจำนวนของบริษัทการนำเข้าภาพยนตร์ในประเภทนี้อาจเพิ่มมากขึ้นในเวลาต่อมา ทั้งนี้เนื่องจากข้อมูลดังกล่าวเป็นข้อมูลที่รวบรวมในช่วงระหว่าง พ.ศ. ๒๕๑๒-๒๕๑๕ เท่านั้น ดูรายละเอียดใน เรื่องเดียวกัน, หน้า ๕๙.

[๓๙]**ไทยรัฐ** (๑๐ ตุลาคม ๒๕๑๕): ๑๓.

เทียบกับในช่วง ๒-๓ ปีก่อนหน้า อย่างไรก็ตาม เมื่อพิจารณาภาพรวมของจำนวนภาพยนตร์ต่างประเทศที่เข้าฉายในประเทศไทยจะเห็นได้ว่ามีปริมาณการนำเข้าเพิ่มสูงขึ้นเช่นกัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งในช่วงต้นทศวรรษ ๒๕๑๐ ภาพยนตร์ต่างประเทศมีจำนวนเพิ่มสูงกว่า ๕๐๐ เรื่องต่อปี

สำหรับจำนวนของภาพยนตร์ไทยนั้น จะเห็นว่ามีปริมาณการเข้าฉายในแต่ละปีมีจำนวนไม่ถึง ๑๐๐ เรื่อง ซึ่งเป็นจำนวนที่น้อยมากเมื่อเปรียบเทียบกับปริมาณการนำเข้าภาพยนตร์จากต่างประเทศ โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อพิจารณาเปรียบเทียบเป็นสัดส่วนของตลาดภาพยนตร์ทั้งหมดในประเทศจะเห็นได้อีกว่าภาพยนตร์ไทยมีสัดส่วนเพียง ๑๐-๑๖ % ต่อปีเท่านั้น (ดูตารางที่ ๓.๒)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ ๓.๑ แสดงจำนวนภาพยนตร์ต่างประเทศและภาพยนตร์ไทย
ที่ผ่านการพิจารณาของคณะกรรมการพิจารณาภาพยนตร์ ระหว่าง พ.ศ. ๒๕๐๕-๒๕๑๔

ปี/ สัญชาติ	๒๕๐๕	๒๕๐๖	๒๕๐๗	๒๕๐๘	๒๕๐๙	๒๕๑๐	๒๕๑๑	๒๕๑๒	๒๕๑๓	๒๕๑๔
อเมริกัน	๑๗๐	๑๘๒	๑๖๒	๑๖๓	๑๖๗	๑๗๓	๒๐๕	๑๐๙	๑๕๙	๑๖๔
จีน*	๕๕	๑๑๙	๘๘	๑๐๖	๖๓	๕๕	๑๑๖	๑๑๔	๑๘๐	๑๒๕
ญี่ปุ่น	๕๖	๗๖	๖๙	๕๓	๔๔	๔๑	๑๘	๕	๑๘	๕๔
อินเดีย	๕๖	๕๓	๔๒	๒๙	๒๕	๓๐	๓๓	๔	๔	๓๑
อังกฤษ	๙	๑๒	๑๗	๒	๑๑	๑๒	๑๐	๒๘	๔๑	๓๐
อื่น ๆ	๔๙	๔๙	๕๙	๔๕	๗๑	๑๐๔	๑๐๑	๘๗	๘๙	๑๓๖
รวม**	๔๓๙	๔๕๑	๔๓๗	๓๐๘	๓๘๑	๔๑๙	๔๘๓	๓๔๗	๕๓๑	๕๔๐
ไทย	๕๖	๔๔	๔๖	๖๘	๗๑	๖๘	๗๕	๘๓	๗๓	๗๔
รวม ทั้งหมด	๔๕๕	๕๓๕	๔๘๓	๔๖๖	๔๕๒	๔๘๗	๕๖๒	๔๓๐	๖๐๔	๖๑๔

*น่าจะหมายถึงภาพยนตร์ที่นำเข้ามาจากฮ่องกง และไต้หวัน เนื่องจากหลังจากจีนกลายเป็นประเทศสังคมนิยมคอมมิวนิสต์ เมื่อ พ.ศ. ๒๔๙๒ ทำให้ความสัมพันธ์ทางการทูตระหว่างไทย-จีน หยุดชะงักลง

** เป็นจำนวนที่รวมเฉพาะภาพยนตร์ต่างประเทศ

ที่มา: **ไทยรัฐ** (๑๐ ตุลาคม ๒๕๑๕), หน้า ๑๓.

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ ๓.๒ แสดงสัดส่วนของภาพยนตร์ต่างประเทศและภาพยนตร์ไทย

ระหว่าง พ.ศ. ๒๕๐๕-๒๕๑๔*

ปี/ สัญชาติ	๒๕๐๕	๒๕๐๖	๒๕๐๗	๒๕๐๘	๒๕๐๙	๒๕๑๐	๒๕๑๑	๒๕๑๒	๒๕๑๓	๒๕๑๔
อเมริกัน	๓๕	๓๔	๓๔	๓๕	๓๗	๓๖	๓๖	๒๕	๓๓	๒๗
จีน	๒๐	๒๓	๑๘	๒๓	๑๔	๑๒	๒๑	๒๗	๓๐	๒๐
ญี่ปุ่น	๑๑	๑๔	๑๔	๑๑	๑๐	๘	๓	๑	๓	๙
อินเดีย	๑๑	๑๐	๙	๖	๕	๖	๖	๑	๑	๕
อังกฤษ	๒	๒	๓	-	๒	๒	๒	๗	๗	๕
อื่น ๆ	๑๐	๙	๑๒	๑๐	๑๖	๒๒	๑๘	๒๐	๑๒	๒๒
ไทย	๑๑	๘	๑๐	๑๕	๑๖	๑๔	๑๔	๑๙	๑๔	๑๒
รวม	๑๐๐	๑๐๐	๑๐๐	๑๐๐	๑๐๐	๑๐๐	๑๐๐	๑๐๐	๑๐๐	๑๐๐

(* หน่วยเป็น %)

ที่มา: กรมการสนเทศ กระทรวงเศรษฐการ, **รายงานคณะกรรมการศึกษาเรื่องการสร้างภาพยนตร์และการนำภาพยนตร์ต่างประเทศเข้ามาฉายในประเทศไทย**, ๒๕๑๕. และ **ไทยรัฐ** (๑๐ ตุลาคม ๒๕๑๕), หน้า ๑๓.

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ ๓.๓ แสดงรายละเอียดของโรงภาพยนตร์ชั้นหนึ่งที่ฉายภาพยนตร์ต่างประเทศและภาพยนตร์ไทยในเขตพระนคร [๔๐]

โรงภาพยนตร์	จำนวนที่นั่ง	จำนวนรอบฉายต่อสัปดาห์
๑.๑ โรงภาพยนตร์ที่ฉายภาพยนตร์ต่างประเทศ		
ลิโด	๑,๐๔๐	๓๕
สยาม	๘๒๘	๓๕
โคลีเซี่ยม	๑,๓๐๐	๓๕
เฉลิมไทย	๑,๕๐๐	๓๕
เฉลิมเขตร์	๑,๓๐๐	๓๕
เพชรรามา	๑,๕๐๐	๓๕
ฮอลลีวู้ด	๑,๑๐๐	๓๕
เมโทร	๑,๒๐๐	๓๕
พาราเมาท์	๑,๒๕๐	๓๕
แกรนด์	๑,๔๐๐	๓๕
ควีนส์	๑,๓๕๐	๓๕
สุขุมวิท	๑,๑๐๐	๓๐
รวม	**๑๔,๕๐๘**	**๔๑๕**
๑.๒ โรงภาพยนตร์ที่ฉายภาพยนตร์ไทย		
เฉลิมกรุง	๑,๕๐๐	๓๐
เอ็มไพร์	๑,๗๐๐	๓๐

[๔๐]อย่างไรก็ตาม จำนวนโรงภาพยนตร์ที่ฉายเฉพาะภาพยนตร์ต่างประเทศนั้น ในเวลาต่อมาอาจจะมีบางโรงภาพยนตร์ที่ฉายภาพยนตร์ไทยด้วย ทั้งนี้เนื่องจากข้อมูลที่ใช้เป็นข้อมูลที่ได้จากการสำรวจระหว่าง พ.ศ. ๒๕๐๘ - ๒๕๑๒ ดูรายละเอียดได้ ใน กรมการสนเทศ กระทรวงเศรษฐการ, **รายงานคณะกรรมการศึกษาเรื่องการสร้างภาพยนตร์ไทยและการนำภาพยนตร์ต่างประเทศเข้ามาฉายในประเทศไทย**, ๒๕๑๕.

ตารางที่ ๓.๓ (ต่อ)

เฉลิมบุรี	๑,๐๕๐	๓๐
คาเช่ย์	๑,๒๕๐	๓๐
รวม	**๕,๕๐๐**	**๑๒๐**
๑.๓ โรงภาพยนตร์ที่ฉายภาพยนตร์จีน		
โอเดียน	๑,๑๐๐	๓๐
กรุงเกษม	๑,๑๐๐	๓๕
สามย่านรามา	๑,๑๐๐	๓๐
คิงส์	๑,๑๐๐	๓๕
ศรีเยาวราช	๑,๐๐๐	๓๐
ศรีราชวงศ์	๑,๑๐๐	๓๐
เทียนกัวเทียน	๑,๐๐๐	๓๐
คลองเตยรามา	๑,๑๐๐	๓๐
เฉลิมราษฎร์	๑,๐๐๐	๓๐
รวม	**๙,๖๐๐**	**๒๘๐**
๑.๔ โรงภาพยนตร์ที่ฉายภาพยนตร์อินเดียและญี่ปุ่น		
เท็กซัส	๑,๑๐๐	๓๐
นารายณ์เธียเตอร์	๑,๑๐๐	๓๐
บางกอกรามา	๑,๒๐๐	๓๐
แคปปิตอล	๑,๑๐๐	๓๐
นิวบรอดเวย์	๙๕๐	๓๐
รวม	**๕,๔๕๐**	**๑๕๐**

ที่มา: ดัดแปลงเป็นตารางจากภาคผนวก ใน กรมการสนเทศ กระทรวงเศรษฐการ, **รายงานคณะกรรมการศึกษาเรื่องการสร้างภาพยนตร์และการนำภาพยนตร์ต่างประเทศเข้ามาฉายในประเทศไทย**, ๒๕๑๕.

การนำเข้าภาพยนตร์จากต่างประเทศจำนวนมาก ส่งผลให้จำนวนของโรงภาพยนตร์ที่ฉายเฉพาะภาพยนตร์ต่างประเทศมากตามไปด้วย เห็นได้จากจำนวนโรงฉายภาพยนตร์ที่ตั้งอยู่เฉพาะในเขตพระนครมีทั้งหมด ๕๔ โรง มีโรงภาพยนตร์ชั้นหนึ่งถึง ๒๖ โรงที่ฉายเฉพาะภาพยนตร์ต่างประเทศ และมีเพียง ๔ โรงเท่านั้นที่ฉายเฉพาะภาพยนตร์ไทย และเมื่อพิจารณาตัวเลขของจำนวนที่นั่งของโรงภาพยนตร์และจำนวนรอบที่ฉายต่อสัปดาห์ จะเห็นได้ว่าจำนวนตัวเลขสูงกว่าจำนวนตัวเลขของภาพยนตร์ไทยทั้งสิ้น (ดูรายละเอียดได้ในตารางที่ ๓.๓)* แม้แต่โรงภาพยนตร์ตามต่างจังหวัดที่เคยฉายภาพยนตร์ไทยเป็นประจำ ยังหันไปฉายภาพยนตร์ต่างประเทศเช่นกัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งในช่วงระหว่าง พ.ศ. ๒๕๑๑-๒๕๑๔ เป็นช่วงที่ภาพยนตร์จีน "กำลังภายใน" ได้รับความนิยมอย่างมาก ดังจะเห็นได้จากข้อความที่ว่า "...หนังไทยเราก็นับได้ว่าอาภัพอัปภาคย์เป็นอย่างมาก อะไร ๆ ก็ตกอยู่ในฐานะลูกเมียน้อยเขาร่ำไป โดยเฉพาะในต่างจังหวัดเดี๋ยวนี้มีบางโรงใหญ่ ๆ ขอกันเลยว่าอย่าเอาหนังไทยมาฉายได้หรือไม่ ว่าแล้วก็ฉายหนังฝรั่ง-หนังญี่ปุ่น แขก ยิ่งเดี๋ยวนี้ "หนังกำลังภายในของจีน" กำลังเป็นเทวดา คนวางบุ๊คสามารถประกาศิตได้เลยว่า เสาร์อาทิตย์หรือวันหยุดราชการเจ้าจะฉายหนังไทยมิได้ เจ้าของโรงในต่างจังหวัดได้แต่รับบัญชา..."[๔๑]

นอกจากกระแสความนิยมของภาพยนตร์ต่างประเทศ เช่น จีน และอินเดีย ในช่วงต้นทศวรรษ ๒๕๑๐ ที่เห็นได้จากข้อความที่ว่า "ปัจจุบันนี้ภาพยนตร์จีนก็ดี ภาพยนตร์อินเดียก็ดี ต่างทำรายได้เป็นที่น่าตกอกตกใจทั้งสองประเภท ไม่เชื่อลองไปสามย่านราม่าหรือลองไปดูภาพยนตร์อินเดียที่เท็กซัสดูบ้าง จะเห็นได้ว่าแฟนไปอุดหนุนกับคับคั่งมืดฟ้ามัวดิน"[๔๒] ภาพยนตร์จากประเทศอิตาลีเองก็ได้รับความนิยมไม่แตกต่างกันเท่าใดนัก ดังจะเห็นได้จากข้อความที่ว่า "...การก้าวเข้ามาของภาพยนตร์อิตาลีเป็นการก้าวเข้ามาอย่างอาจหาญและเต็มไปด้วยจังหวะจะโคนที่รับกันดี ภาพยนตร์เคาบอยจากอิตาลีกลายเป็นสินค้าราคาแพง และทำให้นักดูภาพยนตร์รู้จักพระเอกเคาบอยคนใหม่ มีทั้งริงโก้-มาร์ค คามอนและจังโก้ ฟรังโก เนโร ก่อนหน้านี้เพียงไม่กี่ปีภาพยนตร์อิตาลีไม่มีความหมายสำหรับตลาดภาพยนตร์ในเมืองไทย แต่บัดนี้ความต้องการของตลาดทำให้เจ้าของหนังด้วยกันหลายแห่งไม่ลูกชะตากันและทำให้ผู้จำหน่ายหนังหลายคนมอง

---

*อย่างไรก็ตามในช่วงเวลาต่อมา โรงภาพยนตร์ที่เคยฉายเฉพาะภาพยนตร์ต่างประเทศรับภาพยนตร์ไทยเข้าฉายด้วย โดยเฉพาะอย่างยิ่งในช่วงต้นทศวรรษ ๒๕๒๐ ที่ไม่มีภาพยนตร์ต่างประเทศ โดยเฉพาะภาพยนตร์ฮอลลีวู้ดเข้าฉาย ทำให้โรงภาพยนตร์จำเป็นต้องรับภาพยนตร์เข้าฉาย ด้วยเหตุนี้เองจึงทำให้จำนวนภาพยนตร์ไทยที่สร้างกันในแต่ละปีมีจำนวนเพิ่มสูงขึ้น

[๔๑] "วันวิพากย์," **ไทยรัฐ** (๓๐ มิถุนายน ๒๕๑๒): ๑๓.

[๔๒] ไก่อ่อน (นามแฝง), "วันวิพากย์: สกุลกา," **ไทยรัฐ** (๑๓ กรกฎาคม ๒๕๑๑): ๑๓.

หน้ากันไม่สนิท ราคาของหนังอิตาลี ทุกวันนี้ไม่ต่ำกว่าหนึ่งแสนบาท และอาจจะสูงสุดถึง ๘ แสนบาท ก็ยังมีคนกล้าซื้อมาฉาย..."[๔๓] ความนิยมอย่างสูงของภาพยนตร์จีน อินเดีย และอิตาลีในช่วงนี้น่าจะส่งผลต่อเนื้อเรื่องของภาพยนตร์ไทยด้วยเช่นกัน เพราะเมื่อภาพยนตร์ต่างประเทศประเภทใดเป็นที่นิยม ภาพยนตร์ไทยมักจะนำมาดัดแปลงเป็นภาพยนตร์ไทยด้วยเช่นกัน เช่น ในช่วงเวลาที่ภาพยนตร์จีนกำลังภายในกำลังได้รับความนิยมในต้นทศวรรษ ๒๕๑๐ นั้น มี ภาพยนตร์ไทยหลายเรื่องจะสร้างคล้ายกับภาพยนตร์จีนกำลังภายใน เช่น ๔ สิงห์อีสาน (พ.ศ. ๒๕๑๒) ผีเสื้อ (พ.ศ. ๒๕๑๒) ลูกสาวพระอาทิตย์ (พ.ศ. ๒๕๑๒) เป็นต้น หรือเมื่อภาพยนตร์อินเดียเรื่อง ช้างเพื่อนแก้ว สามารถทำเงินได้อย่างสูง จึงมีภาพยนตร์ไทยที่มีเนื้อเรื่องคล้ายคลึงกันเข้าฉาย คือ เรื่อง กำพร้าช้างแสนรู้ (พ.ศ. ๒๕๑๗) เป็นต้น

สำหรับอิทธิพลของภาพยนตร์ต่างประเทศที่เห็นได้อย่างชัดเจน และมีอิทธิพลต่อการสร้างภาพยนตร์มาอย่างยาวนาน คือ ภาพยนตร์ฮอลลีวู้ด อิทธิพลของภาพยนตร์ฮอลลีวู้ดที่มีต่อภาพยนตร์ไทย กล่าวได้ว่า มีมานับตั้งแต่ช่วงทศวรรษ ๒๔๗๐ เป็นต้นมา ซึ่งเป็นช่วงที่เริ่มมีการสร้างภาพยนตร์ไทยโดยฝีมือคนไทยได้เป็นผลสำเร็จหลายเรื่อง เช่น โชคสองชั้น, ไม่คิดเลย, ใครดีใครได้, ใครเป็นบ้า, เลือดแค้น, กรรมสนองกรรม, มาดพ่อค้า, แสงมหาพินาศ เป็นต้น อย่างไรก็ตาม อิทธิพลของฮอลลีวู้ดในช่วงเวลานี้ส่วนใหญ่แล้วเป็นเพียงทางด้านเทคนิคของการถ่ายทำเท่านั้น เช่น ภาพยนตร์ เรื่อง รบระหว่างรัก เมื่อ พ.ศ. ๒๔๗๓ ที่ได้นำเอาเทคนิคพิเศษเช่นเดียวกับฮอลลีวู้ดมาใช้ในการถ่ายทำ เช่น ฉากระเบิด การใช้ปืนกล รวมทั้งการถ่ายทำฉากสมรภูมิรบในเวลากลางคืน[๔๔]

ในเวลาต่อมานอกจากทางด้านเทคนิคแล้ว อิทธิพลของฮอลลีวู้ดที่มีต่อกิจการสร้างภาพยนตร์ไทยเริ่มมากขึ้น เมื่อฮอลลีวู้ดสามารถผลิตภาพยนตร์เสียงเรื่องแรกได้เป็นผลสำเร็จ คือ ภาพยนตร์เพลงเรื่อง The Jazz Singer เมื่อ พ.ศ. ๒๔๗๒ และได้นำเข้ามาฉายในประเทศไทยเมื่อ พ.ศ. ๒๔๗๔ ผลของภาพยนตร์เรื่องนี้ทำให้มีการพัฒนาการสร้างภาพยนตร์ของไทยให้เป็นภาพยนตร์เสียงเช่นเดียวกับฮอลลีวู้ด เห็นได้จากภาพยนตร์เรื่อง หลงทาง เมื่อ พ.ศ. ๒๔๗๕[๔๕] ที่

---

[๔๓] ไก่อ่อน, "วันวิพากย์: ภาพยนตร์อินเดีย," **ไทยรัฐ** (๒๕ ตุลาคม ๒๕๑๐): ๑๓.

[๔๔] Parichart Promyothi, "Influence Of Hollywood Movies On Contemporary Thai Films: Case Studies Of Action-Thriller And Horror Genres," (Master's Thesis, Thai Studies, Faculty Of Arts, Chulalongkorn University, 2000), p. 16.

[๔๕] Ibid., p. 18.

ใช้การถ่ายทำในระบบ One System เช่นเดียวกับในฮอลลีวู้ด กล่าวคือ การถ่ายทำภาพยนตร์ที่ใช้กล้องเพียงตัวเดียวทำหน้าที่บันทึกภาพและบันทึกเสียงพร้อมกัน ต่อมาเมื่อฮอลลีวู้ดใช้การถ่ายทำภาพยนตร์เสียงในระบบ Double System กล่าวคือ การใช้กล้องถ่ายทำภาพยนตร์สองตัวพร้อมกัน ตัวหนึ่งจะใช้เพื่อการถ่ายภาพและอีกตัวหนึ่งจะใช้เพื่อการบันทึกเสียง ภาพยนตร์ไทยจึงรับเทคนิคมาใช้กับภาพยนตร์ไทยด้วยเช่นกัน ภาพยนตร์ไทยเรื่องแรกที่ใช้การถ่ายทำในระบบ Double System คือ ภาพยนตร์เรื่อง ปู่โสมเฝ้าทรัพย์ (พ.ศ. ๒๔๗๖) นอกจากนั้นยังรับอิทธิพลของภาพยนตร์ประเภทผีจากอเมริกัน เช่น เฟรงเกนสไตน์ และ ซอมบี้ ด้วยเช่นกัน[๔๖] ในเวลาต่อมาอิทธิพลของภาพยนตร์เพลงทำให้ภาพยนตร์ไทยเริ่มมีการแต่งเพลงประกอบภาพยนตร์เช่นเดียวกับภาพยนตร์ฮอลลีวู้ดด้วยเช่นกัน เช่น เมื่อ พ.ศ. ๒๔๘๐ ภาพยนตร์เรื่อง เพลงหวั่นใจ ที่มีเพลงประกอบภาพยนตร์มากถึง ๘ เพลง และแต่ละเพลงยังได้นำทำนองดนตรีของต่างประเทศในขณะนั้นมาประกอบด้วย เช่น Rumba, Quick Waltz เป็นต้น[๔๗]

นับตั้งแต่สงครามโลกครั้งที่ ๒ ยุติลงเมื่อ พ.ศ. ๒๔๘๘-ทศวรรษ ๒๕๐๐ กิจการสร้างภาพยนตร์ไทยได้ก้าวเข้าสู่ยุคภาพยนตร์ ๑๖ ม.ม. (ดูรายละเอียดบทที่ ๒) แม้อิทธิพลของภาพยนตร์ฮอลลีวู้ดอาจจะมีไม่มากนักต่อภาพยนตร์ ๑๖ ม.ม. โดยเฉพาะทางด้านเทคนิคเช่นที่เคยเป็นมาในช่วงทศวรรษ ๒๔๗๐-๒๔๘๐ เนื่องจากเทคนิคการผลิตแตกต่างกัน กล่าวคือ ภาพยนตร์ไทยเป็นการถ่ายทำในระบบ ๑๖ ม.ม. พากย์ แต่ภาพยนตร์ต่างประเทศเป็นระบบ ๓๕ ม.ม. เสียงในฟิล์ม อิทธิพลของภาพยนตร์ฮอลลีวู้ดที่เกี่ยวกับเทคนิคการสร้างอาจจะมีบ้างสำหรับกลุ่มผู้สร้างภาพยนตร์ไทย ๓๕ ม.ม. ที่สร้างกันไม่มากนักในแต่ละปี แต่อิทธิพลที่เห็นได้อย่างชัดเจนประการหนึ่งของภาพยนตร์ยุค ๑๖ ม.ม. คือ การรับระบบดารา (Star System) เช่นเดียวกับฮอลลีวู้ดมาใช้กับภาพยนตร์ไทย เห็นได้จากในช่วงทศวรรษ ๒๕๐๐-ต้นทศวรรษ ๒๕๑๐ ที่มีมิตร ชัยบัญชาและเพชรา เชาวราษฎร์ เป็นคู่ดารายอดนิยม[๔๘]

ในช่วงทศวรรษ ๒๕๑๐ อิทธิพลของฮอลลีวู้ดที่มีต่อภาพยนตร์ไทยนั้นเริ่มเพิ่มมากขึ้น ทั้งในด้านเทคนิคและเนื้อหา สำหรับทางด้านเทคนิคที่เพิ่มมากขึ้นนั้น เนื่องจากปริมาณการผลิตภาพยนตร์ ๓๕ ม.ม. เช่นเดียวกับภาพยนตร์ฮอลลีวู้ดเริ่มเพิ่มมากขึ้น ภาพยนตร์ ๓๕ ม.ม. หลายเรื่องในช่วงต้นทศวรรษ ๒๕๑๐ เริ่มประสบความสำเร็จอย่างมาก เช่น เพชรตัดเพชร (พ.ศ. ๒๕๐๙) ทรชนคนสวย (พ.ศ. ๒๕๑๐) เกาะสวาทหาดสวรรค์ (พ.ศ. ๒๕๑๑) เป็นต้น อิทธิพล

---

[๔๖]Ibid., p. 18.

[๔๗]Ibid., p. 20.

[๔๘]Ibid., p. 24.

ดังกล่าวเห็นได้จากที่ผู้สร้างภาพยนตร์ ๓๕ ม.ม. พยายามจะนำเทคนิคเช่นเดียวกับภาพยนตร์ของฮอลลีวู้ดเข้ามาใช้ในภาพยนตร์กันมากขึ้น เช่น การสร้างภาพยนตร์เรื่อง แม่นาคพระนคร (พ.ศ. ๒๕๑๓) ของละโว้ภาพยนตร์ที่ได้ใช้เทคนิคการถ่ายทำแบบ "ฉากสีน้ำเงิน" หรือ "Blue Back" เข้ามาใช้ ซึ่งกรรมวิธีการถ่ายทำดังกล่าวได้ใช้มาแล้วในภาพยนตร์เรื่อง "Camelot" และ "Bonnie and Clyde"[๔๙] เป็นต้น สำหรับทางด้านเนื้อหานั้น มักจะนำเนื้อเรื่องของภาพยนตร์ฮอลลีวู้ดที่กำลังเป็นที่นิยมมาดัดแปลงเป็นภาพยนตร์ไทย เช่น เพชรตัดเพชร (พ.ศ. ๒๕๐๙) ที่น่าจะดัดแปลงมาจากภาพยนตร์ชุดเจมส์บอนด์ ๐๐๗ ภาพยนตร์เรื่อง สาวเจ้าพยัคฆ์ (พ.ศ. ๒๕๑๘) ของชนะ คราประยูร ที่ได้รับอิทธิพลจากภาพยนตร์ต่างประเทศ ดังข้อความที่ว่า "ผมทำ "สาวเจ้าพยัคฆ์" ก็เพื่อเอาใจนายทุน ตอนนั้นมีหนังเรื่อง Cleopatra Jones เข้ามาฉาย เขาเลยอยากให้มีหนังบู๊ผู้หญิงเก่งแบบนั้นบ้าง ผมเองก็เพิ่งเข้ามาทำหนังใหม่ ๆ ยังไม่มีเสียงอะไร ก็เลยต้องตามใจ"[๕๐]

อย่างไรก็ตาม การเข้ามาของภาพยนตร์ต่างประเทศจำนวนมากยังส่งผลทางอ้อมแก่กิจการสร้างภาพยนตร์ไทยอีกด้วย กล่าวคือ เริ่มทำให้มีผลต่อการกระตุ้นความคิดเห็นและการวิพากษ์วิจารณ์ของกลุ่มผู้ชมภาพยนตร์ที่มีต่อทั้งภาพยนตร์ไทยและภาพยนตร์ต่างประเทศในขณะนั้นอยู่ตลอดเวลา โดยมักจะมีการเปรียบเทียบความแตกต่างของการสร้างภาพยนตร์ระหว่างภาพยนตร์ไทย ๑๖ ม.ม. กับภาพยนตร์ต่างประเทศ ๓๕ ม.ม. เห็นได้จากผู้เขียนคอลัมน์บันเทิงในหน้า ๑๓ ของ หนังสือพิมพ์ **ไทยรัฐ** ที่มักจะชี้ให้เห็นความแตกต่างระหว่างการสร้างภาพยนตร์ ๑๖ ม.ม. และ ๓๕ ม.ม. อยู่บ่อยครั้ง เช่น "ขณะนี้ภาพยนตร์ไทยยังคงเป็นเพียงอุตสาหกรรมย่อย ซึ่งถ้าเทียบกับต่างประเทศแล้ว การถ่ายภาพยนตร์ด้วยกล้อง ๑๖ ม.ม. ของเรา คือ การเล่นของเด็ก ๆ ในต่างประเทศ แต่กระนั้นเอง ผู้สร้างหนังไทยอีกหลายคนก็ยังนิยมที่จะสร้างภาพยนตร์ของตนเองให้อยู่ในระบบ ๑๖ ม.ม. เสียงนอกฟิล์มเช่นนี้เรื่อย ๆ ไป"[๕๑] หรือข้อความที่ว่า "ระหว่างการสร้างหนัง ๑๖ ม.ม. และ ๓๕ ม.ม. ข้าพเจ้าเข้าใจว่าผู้สร้างหนังไทยทุกคนต้องการที่จะทำเป็นหนัง ๓๕ ม.ม. มากกว่า ๑๖ ม.ม. และมีความปรารถนาเป็นอย่างยิ่งที่จะสร้างหนังไทยให้เป็นมาตรฐานโลกเช่นเดียวกับหนังประเทศอื่น ๆ ทั้งหลาย ซึ่งถ้าเราจะพิจารณาด้วยดีแล้วจะเห็นว่าในขณะนี้ภาพยนตร์ต่างประเทศได้สร้างขึ้นมาเพื่อมาตรฐานโลกทั้งสิ้น ไม่ว่าจะเป็นหนังเคาบอยจากอิตาลี หรือ ภาพยนตร์อินเดียสีอิสต์แมนเรื่องงาม ๆ เช่น "นางแก้ว" หรือ "อมราปาลี" เมื่อเราได้ดูภาพยนตร์เช่นว่านี้แล้วก็จะเกิดความรู้สึกเปรียบเทียบทันทีว่าอิตาลีหรืออินเดียนั้นก้าวหน้าไปกว่า

---

[๔๙]ไก่อ่อน, "วันวิพากย์: ก้าวไปอีกก้าว," **ไทยรัฐ** (๒๓ พฤษภาคม ๒๕๑๑): ๑๓.

[๕๐]"หลังกล้อง," **สตาร์พิคส์** ๓, ๔ (พฤษภาคม ๒๕๒๐): ๓๐.

[๕๑]ไก่อ่อน, "วันวิพากย์: โฉมหน้าหนังไทย," **ไทยรัฐ** (๙ กรกฎาคม ๒๕๑๐): ๑๓.

หนังไทย"[๕๒] และในเวลาต่อมาจึงเริ่มหันมาเปรียบเทียบการสร้างภาพยนตร์ไทยระหว่าง ๑๖ ม.ม. กับ ๓๕ ม.ม. มากขึ้น เห็นได้จากมีบทความในลักษณะดังกล่าวเรื่อยมาในหนังสือพิมพ์ **ไทยรัฐ** เช่น "ประกาศิตจางซูเหลียง,"[๕๓] "ก้าวไปอีกก้าว,"[๕๔] "ความสำเร็จของหนังไทย,"[๕๕] "๑๖ กับ ๓๕"[๕๖] เป็นต้น

นอกจากภาพยนตร์จากต่างประเทศส่วนใหญ่จะเข้าฉายตามโรงภาพยนตร์แล้ว ในช่วงนี้ยังมีอีกหลายสถานที่ที่ฉายภาพยนตร์ต่างประเทศ เช่น สมาคมภาษาฝรั่งเศส สมาคมภาษาและวัฒนธรรมเยอรมัน เป็นต้น สถานที่เหล่านี้เป็นแหล่งชมภาพยนตร์ต่างประเทศสำหรับผู้ชมเฉพาะกลุ่ม และได้มีผู้แนะนำสถานที่ต่าง ๆ ไว้ว่า "...ในกรุงเทพฯ ก็ยังพอมีแหล่งหนังดี ๆ ให้ดูกันอยู่เหมือนกัน ที่ไม่เคยเอามาพูดถึงกันเลยก็เพราะว่าเป็นหนังที่ฉายอยู่ในวงแคบ คนดูจำกัด คือหนังตามสถาบันวัฒนธรรมต่าง ๆ เช่น เอ.ยู.เอ. สมาคมฝรั่งเศส สถาบันเยอรมัน บริติช เคาน์ซิล และที่หอศิลป์ พีระศรี หนังที่นี้ล้วนเป็นหนังชั้นยอดที่คัดเลือกแล้วทั้งนั้น ฉายเรื่องละวันสองวัน แต่มีมาให้ดูอยู่เสมอ เผลอ ๆ ก็เอาที่ดี ๆ จริง ๆ มาฉายซ้ำกันบ้าง..."[๕๗] และเป็นที่น่าสังเกตว่า แม้ว่าในช่วงทศวรรษนี้จะเป็นช่วงเวลาที่ภาพยนตร์แนวอันเดอร์กราวน์ (Underground)* ในต่างประเทศกำลังเฟื่องฟูอย่างมากก็ตาม แต่ภาพยนตร์ที่นำมาฉายตามสถาบันต่าง ๆ นั้นกลับไม่ได้นำภาพยนตร์เหล่านี้เข้ามาฉาย ทั้งนี้ได้มีผู้ตั้งข้อสังเกตไว้ว่าวัตถุประสงค์ของการนำภาพยนตร์มาฉายตามสถาบันต่าง ๆ นั้น เพื่อเป็นการเผยแพร่วัฒนธรรมของประเทศตนเองมากกว่า ซึ่งเนื้อหาของภาพยนตร์แนวนี้ไม่เหมาะสมต่อการเผยแพร่วัฒนธรรม[๕๘] อย่างไรก็ดี ยังมีภาพยนตร์แนว

---

[๕๒]ไก่อ่อน, "วันวิพากย์: หนังอุตสาหกรรม," **ไทยรัฐ** (๑๖ สิงหาคม ๒๕๑๐): ๑๓.

[๕๓]ไก่อ่อน, "วันวิพากย์: ประกาศิตจางซูเหลียง," **ไทยรัฐ** (๑ เมษายน ๒๕๑๑): ๑๓.

[๕๔]ไก่อ่อน, "วันวิพากย์: ก้าวไปอีกก้าว," **ไทยรัฐ** (๒๓ พฤษภาคม ๒๕๑๑): ๑๓.

[๕๕]ไก่อ่อน, "วันวิพากย์: ความสำเร็จของหนัง ไทย," **ไทยรัฐ** (๓๐ มิถุนายน ๒๕๑๑): ๑๓.

[๕๖]ไก่อ่อน, "วันวิพากย์: ๑๖ กับ ๓๕," **ไทยรัฐ** (๑๘ สิงหาคม ๒๕๑๑): ๑๓.

[๕๗]เอกรักษ์, "ดูหนังในหนังสือ," **สตาร์พิคส์** ๓, ๓ (มีนาคม ๒๕๒๐): ๑๔.

*ในประเทศไทยเป็นที่เรียกกันโดยทั่วไปว่า "หนังใต้ดิน" ภาพยนตร์ประเภทนี้เป็นภาพยนตร์ที่ไม่ได้ลงทุนในการถ่ายทำสูงนัก และภาพยนตร์แนวนี้จะมีเนื้อหาที่รุนแรง และล่อแหลมอย่างมาก

[๕๘]สัมภาษณ์ บรรจง โกศัลยวัฒน์, ๑๓ กันยายน ๒๕๔๕ อ้างถึงใน ขจิตขวัญ กิจวิสาละ, "การวิเคราะห์เนื้อหาภาพยนตร์นอกกระแสหลักในประเทศไทย," (วิทยานิพนธ์ปริญญา

"ศิลปะ" (art) มาฉายด้วยเหมือนกัน แต่ภาพยนตร์ที่ฉายตามสถาบันต่าง ๆ นั้นมีข้อเสียคือ "...ไม่มีคำบรรยายภาษาไทย บางทีก็พูดฝรั่งเศส เยอรมัน หรืออิตาเลียนมีคำบรรยายภาษาอังกฤษ ใครที่รู้ตัวว่าภาษาดีน่าจะไปดูรับรองไม่ผิดหวัง"[๕๙]

กล่าวโดยสรุป บรรยากาศของการเปลี่ยนแปลงของอุตสาหกรรมภาพยนตร์ในต่างประเทศในช่วงทศวรรษ ๑๙๖๐-๑๙๗๐ โดยเฉพาะอุตสาหกรรมภาพยนตร์ของฮอลลีวู้ด ได้ส่งอิทธิพลต่ออุตสาหกรรมภาพยนตร์ในหลายประเทศทั้งโดยทางตรง และทางอ้อม รวมทั้งในอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยด้วย ไม่ว่าจะเป็นทางด้านเทคนิค และทางด้านเนื้อหา โดยเฉพาะอย่างยิ่ง รวมไปถึงทำให้เริ่มเกิดคำวิพากษ์วิจารณ์เกี่ยวกับการสร้างภาพยนตร์ของไทยในขณะนั้นที่มักจะเปรียบเทียบระหว่างภาพยนตร์ไทยและภาพยนตร์ต่างประเทศที่เข้ามาฉายในประเทศอยู่บ่อยครั้ง อันน่าจะส่งผลให้ผู้กำกับภาพยนตร์ไทยในขณะนั้นเริ่มตระหนัก และพยายามสร้างภาพยนตร์ให้มีความแตกต่างจากแนวทางการสร้างแบบเดิมที่มีมาอย่างยาวนานของภาพยนตร์ไทย ซึ่งความพยายามดังกล่าว เริ่มเห็นได้อย่างชัดเจนมากขึ้น เมื่อภาพยนตร์เรื่อง โทน (พ.ศ. ๒๕๑๓) ได้รับการตอบรับจากผู้ชมภาพยนตร์อย่างมาก และสะท้อนให้เห็นความเปลี่ยนแปลงหลายประการที่กำลังจะเกิดขึ้นในอุตสาหกรรมการสร้างภาพยนตร์ไทย ดังจะได้กล่าวต่อไป

๓.๒ ปัจจัยจากภายในประเทศ

๓.๒.๑ การเปลี่ยนแปลงทางด้านบริบททางสังคมไทยในช่วงทศวรรษ ๒๕๑๐

นโยบายสำคัญของรัฐบาลจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ นอกจากนโยบายการพัฒนาเศรษฐกิจที่ส่งผลให้อัตราการเจริญเติบโตทางเศรษฐกิจอยู่ในระดับสูงแล้ว นโยบายการพัฒนาการศึกษานับเป็นนโยบายสำคัญอีกนโยบายหนึ่ง ทั้งนี้จอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ เห็นว่าการพัฒนาการศึกษาและการพัฒนาเศรษฐกิจต้องพัฒนาควบคู่กันไป เพราะการศึกษาเป็นพื้นฐานสำคัญเพื่อเตรียมคนเข้าสู่ระบบเศรษฐกิจแบบเสรีนิยม[๖๐]

มหาบัณฑิต สาขาวิชาการสื่อสารมวลชน คณะวารสารศาสตร์และการสื่อสารมวลชน บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, ๒๕๔๕), หน้า ๖๓.

[๕๙]เอกรักษ์, "ดูหนังในหนังสือ" **สตาร์พิคส์** ๓, ๓ (มีนาคม ๒๕๒๐): ๑๔.

[๖๐]สินีนาฎ เวชแพทย์, "แนวความคิดของจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ เกี่ยวกับการพัฒนาเศรษฐกิจและสังคม," หน้า ๘๔.

การพัฒนาการศึกษาของจอมพลสฤษดิ์ เริ่มต้นขึ้นเมื่อมีการตราพระราชบัญญัติการศึกษาแห่งชาติ พ.ศ. ๒๕๐๒ เพื่อปรับปรุงแผนการศึกษาแห่งชาติให้ใหม่ขึ้น ต่อมาใน พ.ศ. ๒๕๐๓ ได้มีการประกาศใช้แผนการศึกษาแห่งชาติขึ้น โดยมีเป้าหมาย รูปแบบ และหลักการศึกษาที่แตกต่างจากแผนการศึกษาเดิมอย่างมาก แผนการศึกษาฉบับนี้มีนโยบายเพื่อพัฒนาความรู้ และทักษะให้ราษฎรทั่วทั้งประเทศ นโยบายการบริหารการศึกษาตามแผนนี้ ยังมุ่งเน้นการขยายการประถมศึกษาจาก ๔ ปีเป็น ๗ ปี และให้จัดตั้งโรงเรียนกระจายตัวทั่วทั้งภูมิภาค ส่วนการศึกษาชั้นมัธยมและอุดมศึกษาก็จัดให้สอดคล้องกันตามลำดับ[๖๑]

ผลจากแผนการพัฒนาการศึกษาแห่งชาติ ทำให้เกิดโรงเรียนระดับประถมศึกษาและระดับมัธยมศึกษาใหม่ ๆ จำนวนมาก อีกทั้งในระดับอุดมศึกษาได้มีการตั้งมหาวิทยาลัยใหม่ขึ้น เช่น มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ใน พ.ศ. ๒๕๐๗ มหาวิทยาลัยขอนแก่น ใน พ.ศ. ๒๕๐๙ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ ใน พ.ศ. ๒๕๑๑ และมหาวิทยาลัยรามคำแหง ใน พ.ศ. ๒๕๑๓ เป็นต้น ด้วยเหตุดังกล่าวข้างต้น จึงส่งผลให้จำนวนของนักเรียนนักศึกษาเริ่มเพิ่มจำนวนมากขึ้นเรื่อย ๆ ในแต่ละปี ดังจะเห็นได้จากจำนวนแรงงานทั้งหมดใน พ.ศ. ๒๕๑๓ ปรากฏว่ามีผู้สำเร็จการศึกษาในระดับมหาวิทยาลัย จำนวน ๑๒๖,๐๐๐ คน และผู้ที่สำเร็จวิทยาลัยครูมีจำนวน ๕๘,๐๐๐ คน[๖๒] และจาก พ.ศ. ๒๕๐๗ ถึง พ.ศ. ๒๕๑๒ จำนวนผู้เข้าเรียนโรงเรียนมัธยมศึกษาของรัฐบาลเพิ่มมากขึ้น จาก ๑๕๑,๗๒๘ คน เป็น ๒๑๖,๖๒๑ คน ส่วนผู้เข้าเรียนโรงเรียนมัธยมศึกษาของเอกชนเพิ่มจาก ๑๕๑,๗๒๘ คนเป็น ๒๒๘,๖๒๑ คน และผู้ที่เข้าเรียนโรงเรียนอาชีวะรัฐบาลเพิ่มจาก ๔๔,๖๔๒ คน เป็น ๘๑,๖๖๕ คน[๖๓]

หลังจากสำเร็จการศึกษา กลุ่มคนเหล่านั้นได้ออกไปประกอบอาชีพด้านต่าง ๆ ทั้งในระบบราชการและภาคธุรกิจเอกชน โดยเฉพาะภาคธุรกิจเอกชนที่ขยายตัวอย่างรวดเร็ว เพื่อรองรับ

---

[๖๑]วารุณี โอสถารมย์, **การศึกษาเชิงประวัติเรื่องการศึกษาในสังคมไทย: บทสำรวจสถานะความรู้**, (รายงานการวิจัยโครงการประมวลความรู้เพื่อพัฒนาการวิจัยประวัติศาสตร์ไทย, ๒๕๑๔) ,หน้า ๔๖.

[๖๒]ผาสุก พงษ์ไพจิตร และคริส เบเคอร์, **เศรษฐกิจการเมืองไทยสมัยกรุงเทพฯ**, หน้า ๖๒๓.

[๖๓]เบเนดิก แอนเดอร์สัน, "บ้านเมืองของเราลงแดง: แง่มุมทางสังคมและวัฒนธรรมของรัฐประหาร ๖ ตุลา," ใน **จาก ๑๔ ถึง ๖ ตุลา** (กรุงเทพฯ: มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์, ๒๕๔๑), หน้า ๑๐๘.

กับสภาพเศรษฐกิจทุนนิยมเสรีที่เน้นการลงทุนของภาคธุรกิจเอกชน ทำให้มีผู้ประกอบอาชีพที่เกี่ยวกับภาคธุรกิจเพิ่มขึ้น[๖๔] ด้วยเหตุนี้เองจึงทำให้โครงสร้างทางสังคมไทยเริ่มเปลี่ยนแปลงไปด้วย กล่าวคือ เกิดการก่อตัวของกลุ่มคนใหม่ ๆ ที่ไม่ได้มีเพียงกลุ่มชนชั้นสูง และข้าราชการเก่าที่มีอยู่ในสังคมไทยเป็นระยะเวลายาวนาน ดังจะเห็นได้จากข้อมูลสำมะโนประชากรใน พ.ศ. ๒๕๑๓ ที่สำรวจจำนวนประชากรทำงานเศรษฐกิจอายุ ๑๑ ปีขึ้นไป แบ่งตามอาชีพและชนชั้น จะเห็นได้ว่าเมื่อถึง พ.ศ. ๒๕๑๓ กระฎุมพีชนชั้นกลางและชั้นสูงมีประมาณ ๓.๕ % ของประชากรที่ทำงาน ซึ่งในจำนวนนี้อาจแยกเป็นชนชั้นกลาง ๓ % และชนชั้นสูง ๐.๕ %[๖๕]

อย่างไรก็ดี การให้ความสำคัญกับการพัฒนาภาคอุตสาหกรรมในสมัยจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ แม้ว่าจะส่งผลให้อัตราความเจริญของภาคอุตสาหกรรมอยู่ในระดับสูงแล้ว แต่ในขณะเดียวกันกลับส่งผลให้การเติบโตของภาคเกษตรกรรมลดต่ำลงอย่างมากด้วย ปัญหาที่ตามมาคือ เกษตรกรประสบปัญหาการถูกกดราคาข้าวให้ต่ำลง เกษตรกรจำนวนมากต้องประสบกับสภาวะหนี้สิน สูญเสียที่ดินทำกิน ชีวิตความเป็นอยู่ของเกษตรกรจึงลำบากยากแค้นมากขึ้น เห็นได้จากระหว่าง พ.ศ. ๒๕๐๔-๒๕๐๕ ภาคตะวันออกเฉียงเหนือมีครอบครัวที่มีรายได้ต่ำกว่าระดับมาตรฐานความยากจน คือ ๑,๐๐๐ บาท ต่อคนวัยทำงานต่อปี อยู่ถึงร้อยละ ๔๔.๐๘ ซึ่งเมื่อเทียบกับรายได้ครอบครัวที่ยากจนในกรุงเทพฯ แล้ว มีเพียงร้อยละ ๑.๓๒ และลดลงเหลือเพียง ๐.๖ ในระหว่าง พ.ศ. ๒๕๑๑-๒๕๑๖ แต่ในขณะเดียวกันครอบครัวที่ยากจนในภาคตะวันออกเฉียงเหนือกลับเพิ่มขึ้นเป็นร้อยละ ๕๔.๒๓ ของครอบครัวผู้ยากจนทั่วประเทศ[๖๖] ด้วยสาเหตุดังกล่าวนี้เองส่งผลให้ประชาชนที่อาศัยอยู่ในชนบทเริ่มเกิดการทะลักของแรงงานชนบทเข้าเมืองเพื่อหางานทำ

---

[๖๔]เห็นได้จากการเพิ่มขึ้นของกลุ่มอาชีพนักบริหาร และผู้จัดการ จากเดิมใน พ.ศ. ๒๕๐๓ ที่มีจำนวนเพียง ๒๖,๑๙๑ คน เพิ่มเป็น ๒๔๖,๕๙๑ คน ใน พ.ศ. ๒๕๑๓ กลุ่มที่ประกอบอาชีพเฉพาะ ช่างเทคนิคและผู้ที่ทำงานเกี่ยวข้องก็มีปริมาณที่เพิ่มมากขึ้นเช่นกัน จากเดิมที่มีเพียง ๑๗๓,๙๖๐ คน ใน พ.ศ. ๒๕๐๓ แต่ใน พ.ศ. ๒๕๑๓ จำนวนกลับเพิ่มขึ้นเท่าตัว และกลุ่มที่ประกอบอาชีพเป็นพนักงานบริการ การกีฬา และงานอดิเรก ก็มีจำนวนเพิ่มมากขึ้นเช่นกันจาก พ.ศ. ๒๕๐๓ ถึง พ.ศ. ๒๕๑๓ จำนวนกลุ่มอาชีพดังกล่าว เพิ่มขึ้นถึง ๗๒ %[๖๔] และหากมองภาพโดยรวมจะเห็นได้ว่าในทศวรรษ ๒๕๐๐ จำนวนคนทำงานประเภทวิชาชีพ การบริหารจัดการ เสมียน และพนักงานขายของเพิ่มจาก ๕ แสน ๘ พันคนเป็นประมาณ ๑.๓ ล้านคน และตัวเลขใน พ.ศ. ๒๕๑๓ เพิ่มขึ้นเป็นประมาณ ๑.๖ ล้านคน ดูใน เรื่องเดียวกัน, หน้า ๑๐๐.

[๖๕]เรื่องเดียวกัน, หน้า ๑๐๙.

[๖๖]เรื่องเดียวกัน.

มากขึ้น โดยเฉพาะในกรุงเทพฯ และเขตปริมณฑล ที่โรงงานอุตสาหกรรมกำลังขยายตัว ความต้องการแรงงานจึงมีสูง แต่การอพยพเข้ามาทำงานเป็นจำนวนมากกลับทำให้เกิดสภาวะแรงงานล้นตลาด และต้องแย่งงานกันทำ แม้ว่าอัตราค่าจ้างแรงงานจะถูกกดให้ต่ำมากก็ตาม เช่น ระหว่าง พ.ศ. ๒๕๐๐-๒๕๑๖ ลูกจ้างประเภทไร้ฝีมือขายเฉพาะแรงงาน ส่วนมากแล้วจะได้ค่าจ้างเพียงวันละ ๘-๑๐ บาทเท่านั้น[๖๗] นอกจากนั้นแล้วยังได้เกิดปัญหาคนว่างงานที่เริ่มเพิ่มจำนวนมากขึ้น[๖๘] รวมถึงยังมีปัญหาอื่น ๆ ตามมาอีกเช่นกัน เช่น การขาดแคลนที่อยู่อาศัย การขาดแคลนโรงเรียน โดยเฉพาะอย่างยิ่งอัตราอาชญากรรมที่เพิ่มสูงขึ้น[๖๙] จากสภาพปัญหาดังกล่าวข้างต้น รัฐบาลเองไม่สามารถจะแก้ไขได้อย่างมีประสิทธิภาพแต่อย่างใด ส่งผลให้ประชาชนเริ่มเห็นและตระหนักถึงปัญหาต่าง ๆ และเรียกร้อง คาดหวังให้รัฐบาลแก้ไขปัญหาอย่างจริงจัง

นอกจากความเปลี่ยนแปลงทางด้านเศรษฐกิจแล้ว สภาพทางสังคมยังเปลี่ยนแปลงไปด้วยเช่นกัน กล่าวคือ ผลจากการที่สหรัฐอเมริกาใช้ไทยเป็นฐานที่มั่นสำคัญเพื่อสกัดกั้นการขยายตัวของลัทธิคอมมิวนิสต์ไม่ให้กระจายไปสู่ภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ นับตั้งแต่ทศวรรษ ๒๔๙๐ -๒๕๐๐ ทำให้ไทยมีความใกล้ชิดกับสหรัฐอเมริกามากขึ้น และทำให้สหรัฐอเมริกาได้ก้าวเข้ามามีบทบาทในประเทศไทยทั้งทางด้านการเมืองและเศรษฐกิจมากขึ้นอีกด้วย และในช่วงเวลาเดียวกันการหลั่งไหลเข้ามาของวัฒนธรรมตะวันตกยังได้ส่งผลให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมอย่างมาก เห็นได้จากรัฐบาลทั้งในสมัยจอมพลสฤษดิ์ และจอมพลถนอมได้สนับสนุนให้มีการตั้งสถานเริงรมย์ขึ้นมากมายในกรุงเทพฯ และตามเมืองใหญ่ ๆ มีการสร้างโรงแรม โรงภาพยนตร์ ไนต์คลับ และอาบอบนวดเพื่อรองรับการเข้ามาของนักธุรกิจต่างชาติที่เข้ามาลงทุนในประเทศ ทหารอเมริกันที่เข้ามาตั้งฐานทัพและนักท่องเที่ยวจากต่างประเทศ ด้วยสาเหตุดังกล่าวส่งผลให้กรุงเทพฯ และเมืองใหญ่ ๆ นอกจากจะกลายเป็นเมืองที่ดึงดูด

---

[๖๗]คนึงนิตย์ ตั้งใจตรง, "ความคิดเรื่องการเปลี่ยนแปลงสังคมของขบวนการนักศึกษาไทยระหว่าง พ.ศ. ๒๕๑๖-๒๕๑๙: ศึกษากรณีศูนย์กลางนิสิตนักศึกษาแห่งประเทศไทย," (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ ภาควิชาประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย, ๒๕๓๐), หน้า ๓๖.

[๖๘]ดูตารางที่ ๓ แสดงสถิติการว่างงานระหว่าง พ.ศ. ๒๕๑๔-๒๕๑๙ ใน เรื่องเดียวกัน, หน้า ๓๗.

[๖๙]ทักษ์ เฉลิมเตียรณ, **การเมืองระบบพ่อขุนอุปถัมภ์แบบเผด็จการ,** หน้า ๓๙๑.

การอพยพของแรงงานเข้าสู่เมืองหลวงแล้ว ยังส่งผลให้เกิดปัญหาอื่น ๆ ตามมาอีกมาก เช่น ปัญหายาเสพติดและอบายมุข เป็นต้น[๗๐]

ปัญหาด้านต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นจากการเปลี่ยนแปลงทางด้านเศรษฐกิจและสังคมในช่วงทศวรรษ ๒๕๑๐ ล้วนส่งผลให้ผู้คนในสังคมเริ่มไม่พอใจการปกครองแบบเผด็จการที่มีมาอย่างยาวนานนับตั้งแต่ พ.ศ. ๒๕๐๑ เป็นต้นมา เนื่องจากไม่ได้พยายามปรับตัวให้เข้ากับการเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจและสังคมที่เกิดขึ้นอย่างรวดเร็วในช่วงทศวรรษ ๒๕๑๐ แม้ว่าในท้ายที่สุดรัฐบาลพยายามเบี่ยงเบนความไม่พอใจของประชาชนที่มีต่อรัฐบาลในขณะนั้น โดยประกาศใช้รัฐธรรมนูญที่ใช้เวลาร่างยาวนานถึง ๑๑ ปี เมื่อ พ.ศ. ๒๕๑๑ ก็ตาม แต่การแก้ไขของรัฐบาลกลับเป็นการเอื้อให้เกิดการเคลื่อนไหวของกลุ่มต่าง ๆ ในสังคมที่เริ่มวิพากษ์วิจารณ์และให้ความสนใจต่อปัญหาสังคมที่อยู่รอบตัวมากขึ้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งการเคลื่อนไหวในกลุ่มนิสิตนักศึกษาและปัญญาชน ที่ในเวลาต่อมาได้กลายเป็นกลุ่มที่มีบทบาทสำคัญและเป็นผู้นำการเคลื่อนไหวเพื่อต่อต้านอำนาจของรัฐในขณะนั้น อีกทั้งยังส่งผลให้กลุ่มนักศึกษาและปัญญาชนกลายเป็นกลุ่มที่ได้รับความสนใจจากผู้คนในสังคมมากขึ้นเช่นกัน

อย่างไรก็ตาม การเพิ่มจำนวนมากขึ้นของนักเรียนและนักศึกษาอาจไม่ใช่ปรากฏการณ์ที่แปลกใหม่สำหรับสังคมไทยในขณะนั้น หากนักเรียนนักศึกษายังมีกิจกรรมที่เต็มไปด้วยความบันเทิงเช่นที่ผ่านมา เช่น การจัดงานใหญ่โตหรูหรา เช่น งานบอลล์ งานลีลาศ การจัดงานฉลองปริญญาอย่างใหญ่โตที่สนามฟุตบอล การจัดงานประเพณีฟุตบอลที่ยิ่งใหญ่[๗๑] เป็นต้น และทัศนคติของนักศึกษาในช่วงทศวรรษ ๒๕๐๐ ที่เห็นว่ากลุ่มของตนเองอยู่ในสถานะเป็นชนชั้นนำของสังคม การแสดงออกถึงทัศนคติดังจะปรากฏอยู่มากมายในงานเขียนของนักศึกษาและแม้แต่กิจกรรมเพื่อสังคม เช่น กิจกรรมค่ายอาสาที่เฟื่องฟูมากขึ้นในช่วงทศวรรษ ๒๕๐๐ นักศึกษาในช่วงเวลานี้ยังเต็มไปด้วยทัศนคติที่คิดว่านักศึกษามีความเหนือกว่าชาวบ้าน[๗๒] แต่บทบาทการเคลื่อนไหวที่นักศึกษาได้แสดงออกช่วงต้นทศวรรษ ๒๕๑๐ เป็นต้นมา โดยเฉพาะอย่างยิ่งความหมายของนักศึกษาที่เป็นอภิสิทธิ์ชนในสังคมได้เริ่มเปลี่ยนแปลงไป มีการสร้างค่านิยมและความหมายใหม่ของนักศึกษาที่เห็นว่าสถานะที่สูงของนักศึกษาควรถูกนำมาใช้เพื่อให้เกิด

---

[๗๐]คนึงนิตย์ ตั้งใจตรง, "ความคิดเรื่องการเปลี่ยนแปลงสังคมของขบวนการนักศึกษาไทยระหว่าง พ.ศ. ๒๕๑๖-๒๕๑๙...," หน้า ๔๐.

[๗๑]ประจักษ์ ก้องกีรติ, "ก่อนจะถึง ๑๔ ตุลา...," หน้า ๖๕.

[๗๒]ดูทัศนคติและตัวอย่างการแสดงออกของนักศึกษาในช่วงนี้ ได้ใน เรื่องเดียวกัน, หน้า ๖๕-๖๙.

ประโยชน์ต่อประชาชนร่วมชาติ[๗๓] แม้ว่าในช่วงแรกทัศนคติเหล่านี้จะเกิดขึ้นเพียงกลุ่มเล็ก ๆ ในมหาวิทยาลัย แต่ในเวลาต่อมา ทัศนคตินี้เริ่มกระจายและแพร่หลายมากขึ้น และส่งผลให้กลายเป็นแรงผลักดันที่สำคัญที่ทำให้เกิดการเคลื่อนไหวในกลุ่มนักศึกษาอีกด้วย

ภายใต้การปกครองแบบเผด็จการในสมัยรัฐบาลจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ (พ.ศ. ๒๕๐๑-๒๕๐๖) การจำกัดสิทธิเสรีภาพและการปราบปรามความเคลื่อนไหวทางความคิด นอกจากจะเป็นการปิดกั้นบรรยากาศการแสดงความคิดเห็นทางด้านต่าง ๆ ในสังคมแล้ว ยังทำให้บรรยากาศภายในมหาวิทยาลัยมีแต่ความเฉื่อยชาทางการเมือง เพราะนักศึกษาให้ความสำคัญกับกิจกรรมที่เน้นแต่ความบันเทิง แต่ในเวลาต่อมา เมื่อสภาพเศรษฐกิจและสังคมนอกมหาวิทยาลัยมีปัญหามากขึ้นจึงส่งผลให้นักศึกษาบางคนเกิดความรู้สึกไม่พอใจ และเริ่มมีการรวมกลุ่มกันแลกเปลี่ยนความคิดและถกเถียงปัญหาการเมืองมากขึ้น เช่น กลุ่มสภาหน้าโดมของมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ กลุ่มสภากาแฟของมหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ กลุ่มฟื้นฟูโซตัสใหม่ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย กลุ่มวลัญชทัศน์ของมหาวิทยาลัยเชียงใหม่ เป็นต้น นอกจากนั้นแล้วนักศึกษาและรวมทั้งปัญญาชนบางส่วนยังได้แสดงความคิดเห็นที่วิพากษ์วิจารณ์สังคม เศรษฐกิจและการเมืองอย่างจริงจังผ่านทางหนังสือและนิตยสารจำนวนมากที่เกิดขึ้นในช่วงเวลาดังกล่าว[๗๔] เช่น **นิตยสารสังคมศาสตร์ปริทัศน์ สังคมศาสตร์ปริทัศน์ฉบับนิสิตนักศึกษา สังคมศาสตร์ปริทัศน์ฉบับบัณฑิต นิตยสารปาจารยสาร ชัยพฤกษ์ฉบับนักศึกษา-ประชาชน วิทยาสารปริทัศน์** [๗๕] เป็นต้น และหนังสือหลายเล่ม เช่น **ภัยขาว** ของพิชิต จงสถิตย์วัฒนา (พ.ศ. ๒๕๑๔) **ภัยเขียว** ของกลุ่มนักศึกษารัฐศาสตร์ของมหาวิทยาลัยเชียงใหม่ (พ.ศ. ๒๕๑๔) **ภัยเหลือง** ของสภากาแฟ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์[๗๖] เป็นต้น

นอกจากบรรยากาศทางความคิดภายในประเทศ กระแสความคิดจากภายนอกประเทศยังเป็นปัจจัยที่สำคัญที่กระตุ้นให้เกิดการเคลื่อนไหวและการต่อต้านอำนาจของรัฐมากยิ่งขึ้น กล่าวคือ

---

[๗๓]เรื่องเดียวกัน, หน้า ๖๕.

[๗๔]ดูตารางรายชื่อสิ่งพิมพ์ของนักศึกษาและปัญญาชนก่อนเหตุการณ์ ๑๔ ตุลาคม ๒๕๑๖ ได้ใน เรื่องเดียวกัน, หน้า ๘๖-๘๙.

[๗๕]ดูการก่อตั้งและบทบาทของนิตยสารดังกล่าวได้ใน เรื่องเดียวกัน, หน้า ๖๙-๙๖.

[๗๖]คนึงนิตย์ ตั้งใจตรง, "ความคิดเรื่องการเปลี่ยนแปลงสังคมของขบวนการนักศึกษาไทยระหว่าง พ.ศ. ๒๕๑๖-๒๕๑๙...," หน้า ๖๙.

กระแสการต่อต้านเวียดนามของนักศึกษาในสหรัฐอเมริกาในช่วงทศวรรษ ๒๕๑๐[๗๗] เป็นต้นมา ที่ได้กระจายออกไปยังทั่วโลก รวมถึงประเทศไทยด้วยนั้น ส่งผลให้ให้นักศึกษาและปัญญาชนได้ตระหนักถึงภัยที่เกิดจากการคุกคามของลัทธิจักรวรรดินิยม โดยเฉพาะการเข้ามาตั้งฐานทัพของสหรัฐอเมริกาในประเทศไทยเพื่อเป็นฐานสำคัญในการสู้รบกับประเทศเพื่อนบ้านในอินโดจีน นอกจากนั้นกระแสการเคลื่อนไหวในต่างประเทศยังได้กลายมาเป็นแบบอย่างของการลุกขึ้นมาคัดค้าน ต่อต้าน วิพากษ์วิจารณ์การกระทำของชนชั้นปกครองของประเทศในช่วงระยะเวลานั้นด้วย โดยผ่านทางการพูดคุยแลกเปลี่ยนความคิดเห็นตามกลุ่มต่าง ๆ การเดินขบวนประท้วง และการแสดงออกผ่านทางงานเขียนทั้งในเชิงวิชาการและวรรณกรรมที่เผยแพร่ทั้งในหนังสือพิมพ์ นิตยสาร และหนังสือที่พิมพ์ขึ้นโดยเฉพาะ[๗๘] สำหรับนิตยสารที่มีบทบาทเป็นเวทีแสดงความคิดเห็นเรื่องดังกล่าวอย่างชัดเจนมากที่สุด คือ **นิตยสารสังคมศาสตร์ปริทัศน์**[๗๙]

ความเคลื่อนไหวทางความคิดในกลุ่มนักศึกษาและปัญญาชนดังกล่าวข้างต้น นอกจากจะทำให้ในท้ายที่สุดแล้วนำไปสู่การรวมตัวต่อต้านอำนาจการปกครองแบบเผด็จการอย่างใหญ่โต เมื่อวันที่ ๑๔ ตุลาคม ๒๕๑๖ แล้วนั้น ผลจากเหตุการณ์ยังทำให้แรงกดดันที่เคยถูกกดอยู่ภายใต้การปกครองแบบเผด็จการถูกปลดปล่อยออกมาอย่างรุนแรงและรวดเร็วเช่นกัน สภาพสังคมไทยในช่วงหลังจากเหตุการณ์ จึงเป็นสภาพสังคมที่เต็มไปด้วยการแสดงออกความคิดเห็นที่หลากหลายและการเคลื่อนไหวเพื่อเรียกร้องสิทธิต่าง ๆ ของคนหลายกลุ่ม เช่น การเฟื่องฟูของอุดมการณ์สังคมนิยมคอมมิวนิสต์ การเคลื่อนไหวของแรงงานและกรรมกร การเคลื่อนไหวของชาวนา การเรียกร้องสิทธิสตรี ขบวนการเรียกร้องเพื่อสิ่งแวดล้อม เป็นต้น นอกจากนั้นแล้วทางด้านวรรณกรรม ได้เกิดการรื้อฟื้นกระแสวรรณกรรมเพื่อชีวิตขึ้น ทางด้านเพลงได้เกิดเพลงเพื่อชีวิต

---

[๗๗]กระแสการต่อต้านสงครามเวียดนามในครั้งนี้ มีกระแสความคิดของคนหนุ่มสาวในขณะนั้น ๒ กระแส กล่าวคือ กระแสเสรีนิยม ที่เน้นการต่อต้านการทำสงครามและสนับสนุนนโยบายสันติภาพ โดยเฉพาะการเรียกร้องให้สหรัฐอเมริกาถอนทหารออกจากเวียดนามให้เร็วที่สุด สำหรับอีกกระแสหนึ่ง คือ กระแสแนวความคิดซ้ายใหม่ ที่เน้นการปฏิวัติทั่วโลก โดยเฉพาะในประเทศที่ล้าหลัง ที่ถูกอำนาจจักรวรรดินิยมอเมริกาเข้าไปแทรกแซง ดู การเข้ามาของกระแสความคิดดังกล่าวในสังคมไทยได้ใน ประจักษ์ ก้องกีรติ, "ก่อนจะถึง ๑๔ ตุลา...," หน้า ๒๑๓-๒๔๑.

[๗๘]เรื่องเดียวกัน.

[๗๙]ดูตัวอย่างของบทความที่ตีพิมพ์ในนิตยสารดังกล่าวได้ใน เรื่องเดียวกัน, หน้า ๑๘๑-๑๘๖.

ทางด้านละคร ได้เกิดละครเพื่อชีวิต รวมไปถึงจิตรกรรมและประติมากรรมเพื่อชีวิตอีกด้วย ซึ่งการเคลื่อนไหวต่าง ๆ ส่งผลต่อการสร้างภาพยนตร์ไทยในเวลาต่อมาด้วยเช่นกัน เห็นได้จากภาพยนตร์ไทยเริ่ม "สมจริง" มากขึ้น ดังจะได้กล่าวถึงในบทที่ ๔ ต่อไป

๓.๒.๒ การเปลี่ยนแปลงทางด้านบริบทของภาพยนตร์ไทย

การเปลี่ยนแปลงทางด้านอุตสาหกรรมภาพยนตร์ต่างประเทศในช่วงทศวรรษ ๒๕๐๐ และการเปลี่ยนแปลงทางด้านบริบทของสังคมไทยในช่วงทศวรรษ ๒๕๑๐ ดังกล่าวมาแล้วข้างต้น นอกจากจะเป็นปัจจัยที่ส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงของภาพยนตร์ไทยแล้ว การเปลี่ยนแปลงทางด้านบริบทของภาพยนตร์ไทยเอง นับเป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้ภาพยนตร์ไทยเปลี่ยนแปลงเช่นกัน สำหรับการเปลี่ยนแปลงเป็นผลมาจาก ๔ ปัจจัยที่สำคัญ คือ ภาพยนตร์เพลงในช่วงต้นทศวรรษ ๒๕๑๐ โดยเฉพาะความสำเร็จของภาพยนตร์เรื่อง มนต์รักลูกทุ่ง เมื่อ พ.ศ. ๒๕๑๓ ความสำเร็จของภาพยนตร์เรื่อง โทน เมื่อ พ.ศ. ๒๕๑๓ การเสียชีวิตอย่างกระทันหันของ มิตร ชัยบัญชา เมื่อวันที่ ๘ ตุลาคม พ.ศ. ๒๕๑๓[*] และกระแสการวิพากษ์วิจารณ์ภาพยนตร์ไทย

- ภาพยนตร์เพลงกับการเปลี่ยนแปลงจากยุคภาพยนตร์ไทย ๑๖ ม.ม. มาเป็น ๓๕ ม.ม.

ด้วยงบประมาณที่สูงมากของการสร้างภาพยนตร์ไทยขนาด ๓๕ ม.ม. ทำให้กลุ่มผู้สร้างภาพยนตร์ไทยกลุ่มนี้ต้องการผลักดันกิจการสร้างภาพยนตร์ไทยในขณะนั้นให้เป็น "อุตสาหกรรม" ประเภทหนึ่ง เพื่อที่จะได้รับความช่วยเหลือจากรัฐบาลในด้านต่าง ๆ โดยได้เสนอข้อเรียกร้องต่อรัฐบาล ๓ ประการ คือ การเพิ่มภาษีนำเข้าภาพยนตร์ต่างประเทศ การลดภาษีนำเข้าฟิล์มและอุปกรณ์การถ่ายทำภาพยนตร์ และให้รัฐบาลตั้งกองทุนสนับสนุนการสร้างภาพยนตร์[๘๐] ความพยายามเริ่มประสบความสำเร็จอย่างเป็นรูปธรรมมากขึ้น เมื่อรัฐบาลเริ่มตอบสนองต่อ

---

[*]เป็นที่น่าสังเกตว่า พ.ศ. ๒๕๑๓ เป็นปีที่เกิดเหตุการณ์สำคัญ ๆ หลายเหตุการณ์ ขึ้นนับตั้งแต่ต้น พ.ศ. ๒๕๑๓ ที่แท้ ประกาศวุฒิสารได้ประกาศขายอุปกรณ์การถ่ายทำภาพยนตร์ ๑๖ ม.ม. ความสำเร็จทางด้านรายได้อย่างสูงของภาพยนตร์ไทย ๓๕ ม.ม. สองเรื่อง คือ มนต์รักลูกทุ่ง และ โทน การเสียชีวิตอย่างกระทันหันด้วยโรคหัวใจวายของรัตน์ เปสตันยี ในระหว่างการปราศรัยเรียกร้องให้รัฐบาลช่วยเหลือภาพยนตร์ไทยให้มากขึ้น และการเสียชีวิตอย่างกระทันหันของ มิตร ชัยบัญชาในขณะถ่ายทำภาพยนตร์เรื่อง อินทรีทอง ในเดือนตุลาคม พ.ศ. ๒๕๑๓

[๘๐]วิมลรัตน์ อรุณโรจน์สุริยะ, "ภาพยนตร์ไทยในยุค ๑๖ ม.ม.," **สารคดี** ๑๓, ๕๐ (สิงหาคม ๒๕๔๐): ๑๒๕.

ข้อเรียกร้องของกลุ่มผู้สร้างภาพยนตร์ ๓๕ ม.ม. เห็นได้จากการจัดตั้งคณะกรรมการพิจารณากิจการภาพยนตร์ขึ้น เมื่อ พ.ศ. ๒๕๐๖ และเมื่อ พ.ศ. ๒๕๐๗ จึงประกาศให้กิจการสร้างภาพยนตร์เป็นอุตสาหกรรมประเภทหนึ่ง แต่กิจการสร้างภาพยนตร์ไทยในช่วงเวลานั้นยังคงไม่ได้รับสิทธิในการส่งเสริมมากเท่าใดนัก เนื่องจากรัฐบาลเห็นว่าการสร้างภาพยนตร์ไทยในขณะนั้นยังไม่ได้มาตรฐาน[๘๑] กล่าวคือ กิจการสร้างภาพยนตร์ไทยในขณะนั้นมักจะสร้างในระบบ ๑๖ ม.ม. ซึ่งไม่ได้มาตรฐาน ลงทุนน้อย อีกทั้งไม่มีการจัดตั้งเป็นรูปบริษัทที่มั่นคงถาวร[๘๒] อย่างไรก็ตาม เมื่อ พ.ศ. ๒๕๑๒ ข้อเรียกร้องได้รับการตอบสนองมากขึ้นจากรัฐบาล เมื่อเห็นว่าแม้จะมีบริษัทที่ผลิตภาพยนตร์เพียงไม่กี่บริษัทก็ตาม แต่การช่วยเหลือผู้ผลิตภาพยนตร์ไทยที่ผลิตภาพยนตร์ในระบบ ๓๕ ม.ม. โดยเฉพาะการยกเว้นภาษีการนำเข้าอุปกรณ์เครื่องมือเครื่องใช้ รวมถึงภาษีการนำฟิล์มออกไปล้าง จะเป็นการกระตุ้นให้ผู้สร้างภาพยนตร์ในระบบ ๑๖ ม.ม. หันมาสร้างภาพยนตร์ไทย ๓๕ ม.ม. กันมากขึ้น ซึ่งจะเป็นการยกระดับภาพยนตร์ไทยอีกทางหนึ่งด้วย ดังนั้นจึงได้มีการออกพระราชบัญญัติประกาศให้ภาพยนตร์ไทยเป็นอุตสาหกรรมประเภท ค. คือ เป็นอุตสาหกรรมที่ต้องได้รับการส่งเสริมจากรัฐบาล[๘๓] ดังกล่าวข้างต้นจึงเป็นอีกปัจจัยหนึ่งที่ทำให้เริ่มมีการผลิตภาพยนตร์ไทยในระบบ ๓๕ ม.ม. มากขึ้นในช่วงเวลาต่อมา

อย่างไรก็ตาม นอกจากการส่งเสริมจากรัฐบาลแล้ว ภาพยนตร์ ๓๕ ม.ม. ได้เริ่มเกิดการเปลี่ยนแปลงด้วยเช่นกัน โดยเฉพาะใน พ.ศ. ๒๕๐๙ เมื่อภาพยนตร์ ๓๕ ม.ม. เรื่อง <u>เพชรตัดเพชร</u> ประสบความสำเร็จอย่างสูง ส่งผลให้ในเวลาต่อมาเริ่มมีการสร้างภาพยนตร์ ๓๕ ม.ม. มากขึ้นเห็นได้จากข้อความที่ว่า

> "การสร้างภาพยนตร์ด้วยฟิล์ม ๑๖ ม.ม. นั้น เป็นที่ชำชองกันมากในหมู่นักสร้างหนังไทยด้วยกัน...ครั้นต่อมาอีกไม่นานนัก ภาพยนตร์ ๓๕ ม.ม. เรื่องหนึ่งก็อุบัติขึ้นอย่างอื้อฉาวที่สุดในประวัติศาสตร์ของภาพยนตร์ไทย นั่นคือ

---

[๘๑]ปณต อุดม, "ความสัมพันธ์ของภาพยนตร์ไทยกับสภาพสังคม เศรษฐกิจ และการเมือง," (สารนิพนธ์ศิลปศาสตรบัณฑิต สาขามานุษยวิทยา คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร, ๒๕๓๓), หน้า ๒๓.

[๘๒]กรมการสนเทศ กระทรวงเศรษฐการ, **รายงานคณะกรรมการศึกษาเรื่องการสร้างภาพยนตร์ไทยและการนำเข้าภาพยนตร์ต่างประเทศเข้ามาฉายในประเทศไทย**, หน้า ๗๕.

[๘๓]ดูรายละเอียดของเนื้อหาพระราชบัญญัติและรายการอุปกรณ์ที่ได้รับการยกเว้นภาษีได้ใน เรื่องเดียวกัน, หน้า ๗๕- ๘๓.

ภาพยนตร์เรื่อง "เพชรตัดเพชร" ของสหการภาพยนตร์ โดยปริญญา ทัศนียกุล ภาพยนตร์เรื่องนี้สามารถทำรายได้สูงสุดกว่าหนังไทยทุกเรื่องที่ได้เคยฉายมาแล้ว นับแต่นั้นมาภาพยนตร์ไทยก็ตื่นตัวกันด้วยเรื่องที่จะถ่ายหนังด้วยฟิล์ม ๓๕ หรือ ๑๖ ม.ม. ถึงจะดี...ถึงกระนั้นก็ตามผู้สร้างหลายคน ก็ได้แสดงความเบื่อหน่ายที่จะสร้างหนัง ๑๖ ออกมาตีตลาดอีก กลับไปขวนขวายพยายามสร้างหนัง ๓๕ ม.ม. กันเป็นการใหญ่..."[๘๔]

ตัวอย่างของภาพยนตร์ ๓๕ ม.ม. ใน ช่วง พ.ศ. ๒๕๑๐-๒๕๑๑ หลังจากความสำเร็จของ เพชรตัดเพชร เช่น ทรชนคนสวย อีแตน เกาะสวาทหาดสวรรค์ และ นางนาคพระนคร ของ ละโว้ภาพยนตร์ เป็ดน้อย ของ อัศวินภาพยนตร์ คนเหนือคน ของสหการภาพยนตร์ ดรุณีสีเลือด ของ ส.อาสนจินดา ประกาศิตจางซูเหลียง ของสหนาวีไทยภาพยนตร์ พรายพิฆาต ของ กมลศิลป์ภาพยนตร์ เป็นต้น[๘๕] จากความสำเร็จของภาพยนตร์ ๓๕ ม.ม. หลายเรื่องเริ่มส่งผลให้มีความพยายามที่จะให้ความช่วยเหลือเพื่อการสร้างภาพยนตร์ ๓๕ ม.ม. มากขึ้น เช่น เมื่อคณะกรรมการบริษัทโรงภาพยนตร์เฉลิมเขตร์ จะให้ความช่วยเหลือทางด้านการเงินแก่ผู้สร้างภาพยนตร์ ๓๕ ม.ม. จำนวน ๓๐๐,๐๐๐ บาท[๘๖] เป็นต้น อย่างไรก็ตาม ในขณะที่กิจการสร้างภาพยนตร์ ๓๕ ม.ม. ดำเนินอยู่ ภาพยนตร์ ๑๖ ม.ม. เริ่มกลับมาประสบความสำเร็จอีกครั้งหนึ่งนับตั้งแต่ช่วงกลาง พ.ศ. ๒๕๑๑ เป็นต้นมา ดังเห็นได้จากข้อความที่ว่า "เป็นอันว่าระยะซบเซาของวงการหนังไทย ๑๖ ม.ม. เริ่มต้นจะจรัสแสงสีของมันขึ้นมาอีกวาระหนึ่ง เมื่อดอกดิน กัญญามาลย์ พิชิต รายได้ประเดิมชัยหนึ่งล้านบาทด้วยเรื่อง "ดอกอ้อ" ตามติดมาด้วย เชิด ทรงศรี กำลังนำ "อกธรณี" ของเขาวิ่งลิ่ว...และต่อไปนี้ที่ศาลาเฉลิมกรุง ชาลี อินทร วิจิตร แห่งอินทรวิจิตรภาพยนตร์ก็ห้อด้วย "ไอ้หนึ่ง" ของเขาอย่างมั่นใจ"[๘๗]

การประสบความสำเร็จอีกครั้งหนึ่งของภาพยนตร์ ๑๖ ม.ม. ส่งผลให้กิจการสร้างภาพยนตร์ไทยยังคงมีทั้งการสร้างภาพยนตร์ ๓๕ ม.ม. และการสร้างภาพยนตร์ ๑๖ ม.ม. เรื่อยมา

---

[๘๔]"วันวิพากย์," **ไทยรัฐ** (๕ กรกฎาคม ๒๕๑๐): ๑๓.

[๘๕]"วันวิพากย์," **ไทยรัฐ** (๒๒ กรกฎาคม ๒๕๑๐): ๑๓; "มองศิลป์ในแง่ดี," **ไทยรัฐ** (๓๐ มิถุนายน ๒๕๑๑): ๑๓.

[๘๖]**ไทยรัฐ** (๑๘ มิถุนายน ๒๕๑๒): ๑๓.

[๘๗]"วันวิพากย์," **ไทยรัฐ** (๑๔ กันยายน ๒๕๑๑): ๑๓.

อย่างไรก็ตาม ปรากฏการณ์ที่สำคัญในช่วงปลายทศวรรษ ๒๕๐๐ - ต้นทศวรรษ ๒๕๑๐ เป็นต้นมา คือ ความแพร่หลายของภาพยนตร์เพลง* ทั้งที่เป็นเพลงลูกกรุงและเพลงลูกทุ่ง

บรรยากาศของการสร้างภาพยนตร์เพลงในช่วงปลายทศวรรษ ๒๕๐๐ นั้นได้เริ่มต้นขึ้นใน พ.ศ. ๒๕๐๘ เมื่อภาพยนตร์เพลงขนาด ๓๕ ม.ม. เรื่อง เงิน เงิน เงิน ที่สร้างโดยบริษัทละโว้ภาพยนตร์ ได้รับการตอบรับจากผู้ชมในขณะนั้นเป็นอย่างดี และเพลงประกอบภาพยนตร์ที่เป็นที่รู้จักอย่างกว้างขวาง เช่น เพลง "เงิน เงิน เงิน" "อารามบอย" "แค่คืบ" "หยาดเพชร" เป็นต้น ต่อจากนั้นใน พ.ศ. ๒๕๐๙ "คุณาวุฒิ" ได้สร้างภาพยนตร์เพลงลูกทุ่งเรื่อง เสน่ห์บางกอก และให้ พร ภิรมย์ ซึ่งเป็นนักร้องลูกทุ่งในขณะนั้นเป็นพระเอก พร้อมกับนักแสดงเกือบทั้งหมดจะเป็นนักร้องลูกทุ่งด้วย ยกเว้นนางเอกที่แสดงโดยภาวนา ชนะจิต เท่านั้น ภาพยนตร์เรื่องนี้มีเพลงลูกทุ่งประกอบ มากถึง ๘ เพลง[๙๙] หลังจากนั้น ในช่วงต้นทศวรรษ ๒๕๑๐ มีภาพยนตร์อีกหลายเรื่องที่สร้างเป็น ภาพยนตร์เพลงทั้งที่เป็นภาพยนตร์เพลงอย่างแท้จริง เช่น จุฬาตรีคูณ (พ.ศ. ๒๕๑๐) เป็ดน้อย (พ.ศ. ๒๕๑๑) เกาะสวาทหาดสวรรค์ (พ.ศ. ๒๕๑๒) ชาติลำชี (พ.ศ. ๒๕๑๒) เป็นต้น และมีจำนวนมากที่เป็นเพียงภาพยนตร์ที่มีเพลงประกอบเท่านั้น จากการรวบรวมรายชื่อภาพยนตร์ตั้งแต่ พ.ศ. ๒๕๑๐-๒๕๑๓** จะเห็นว่าตัวเลขของภาพยนตร์ทั้ง ๒ ลักษณะ จะมีจำนวนเพิ่มมากขึ้นในแต่ละปี ใน พ.ศ. ๒๕๑๑ มีจำนวนเพียง ๔ เรื่อง ในปีต่อมา พ.ศ. ๒๕๑๒ เพิ่มขึ้นเป็น ๑๔ เรื่อง และเมื่อ พ.ศ. ๒๕๑๓ เพิ่มสูงขึ้นถึง ๒๖ เรื่อง

อย่างไรก็ตาม ในแต่ละปีมีภาพยนตร์เพลงที่ประสบความสำเร็จเพียงไม่กี่เรื่องเท่านั้น จนกระทั่งใน พ.ศ. ๒๕๑๓ เมื่อภาพยนตร์เพลงลูกทุ่ง เรื่อง มนต์รักลูกทุ่ง กลายเป็นภาพยนตร์ที่ได้รับการตอบรับจากประชาชนอย่างมาก โดยเฉพาะความสำเร็จทางด้านรายได้ที่ไม่เคยมีภาพยนตร์ไทยเรื่องใดสามารถทำได้มาก่อน เห็นได้จากเมื่อ เข้าฉายที่โรงภาพยนตร์โคลีเซี่ยม ตั้งแต่ วันที่ ๑๕ พ.ค. ๒๕๑๓ จนถึงปลาย พ.ศ. ๒๕๑๓ สามารถกลายเป็นภาพยนตร์ที่มี

---

*ภาพยนตร์เพลงในที่นี้จะหมายรวมถึงภาพยนตร์ที่มีเพลงประกอบภาพยนตร์จำนวนมาก ทั้งที่เป็นเพลงลูกกรุง หรือเพลงลูกทุ่ง และเพลงเหล่านั้นอาจจะมีความสำคัญหรือไม่มีความสำคัญต่อเรื่องราวของภาพยนตร์ก็ได้

[๙๙]กองบรรณาธิการ, "หนังไทยหัวใจมีเพลง," **แฟนหนังไทย** ๒, ๑๕ (๑๕ มิถุนายน ๒๕๔๗): ๒๓.

**ดูเฉพาะภาพยนตร์ที่โฆษณาว่าเป็นภาพยนตร์เพลง

รายได้สูงสุด ของปี ประมาณ ๖,๔๑๕,๘๓๖ บาท[๔๙] และกลายเป็นภาพยนตร์เรื่องแรกในประเทศไทยที่มีรายได้สูงที่สุดในช่วงทศวรรษ ๒๕๑๐ ความสำเร็จของภาพยนตร์เพลงลูกทุ่งเรื่อง มนต์รักลูกทุ่ง น่าจะเป็นตัวสะท้อนความสำเร็จที่เห็นได้อย่างชัดเจนมากที่สุดของภาพยนตร์เพลงที่เริ่มสร้างกันมา นับตั้งแต่ปลายทศวรรษ ๒๕๐๐-ต้นทศวรรษ ๒๕๑๐ ทั้งนี้น่าจะเป็นเพราะในช่วงเวลาที่ภาพยนตร์เรื่องนี้เข้าฉายเป็นช่วงเวลาที่เพลงลูกทุ่งได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายจากประชาชน ดังจะเห็นได้จากข้อความที่ว่า "...อิทธิพลของเพลงลูกทุ่งนั้น ปัจจุบันนี้ยอมรับกันว่ามีมากมายไม่ใช่น้อย วิทยุตามชานเมืองและนอกออกไปตามชนบทจะได้ยินเสียงเพลงลูกทุ่งมากกว่าละครวิทยุ หรือเพลงสุนทราภรณ์..."[๕๐] นอกจากนั้นแล้ว อิทธิพลจากความสำเร็จของภาพยนตร์เรื่องนี้ส่งผลให้ผู้สร้างภาพยนตร์ ๑๖ ม.ม. เริ่มหันมาสร้างภาพยนตร์เพลง ๓๕ ม.ม. กันมากขึ้น เนื่องจากการสร้าง ภาพยนตร์เพลงในช่วงเวลานี้ หากไม่ใช่ภาพยนตร์เพลงที่ใช้ฟิล์ม ๓๕ ม.ม. ตลอดทั้งเรื่องแล้ว ภาพยนตร์หลายเรื่องจะมีลักษณะที่เป็นภาพยนตร์ ๑๖ ม.ม. และภาพยนตร์ ๓๕ ม.ม. ผสมกัน กล่าวคือ เมื่อเป็นเนื้อเรื่องปกติ จะใช้การถ่ายทำแบบ ๑๖ ม.ม. แต่เมื่อเป็นฉากร้องเพลงจะใช้การถ่ายทำแบบ ๓๕ ม.ม. ผลปรากฏว่าขนาดภาพที่ปรากฏจึงเล็กบ้างใหญ่บ้าง ซึ่งอาจทำให้เกิดความรำคาญของผู้ชมภาพยนตร์ไทยได้ อีกทั้งเนื่องจากฟิล์มขนาด ๑๖ ม.ม. ไม่สามารถบันทึกเสียงเพลงลงไปได้ ทำให้ผู้สร้างต้องบันทึกเสียงร้องเพลงไว้ในแผ่นเสียงต่างหาก เมื่อเป็นเนื้อเรื่องปกติจะไม่เกิดปัญหา แต่เมื่อเป็นส่วนของการร้องเพลงของตัวละคร จำเป็นต้องเปิดแผ่นเสียงให้ตรงกับปากของนักแสดง ซึ่งบางครั้งอาจไม่ตรงกัน และบางครั้งแผ่นเสียงอาจมีปัญหา ทำให้เสียอรรถรสในการชม เหล่านี้น่าจะทำให้ผู้ชมภาพยนตร์เห็นความแตกต่างที่ชัดเจนของคุณภาพระหว่างภาพยนตร์ไทยที่ใช้ฟิล์ม ๑๖ ม.ม. กับ ๓๕ ม.ม. อันส่งผลให้กลายเป็นจุดเริ่มต้นของการเสื่อมสลายของ ภาพยนตร์ ๑๖ ม.ม. ในเวลาต่อมา

ผลตอบรับหลังจากความสำเร็จอย่างสูงของภาพยนตร์เพลงเรื่อง มนต์รักลูกทุ่ง ต่อทิศทางการสร้างภาพยนตร์ไทยในช่วงเวลาหลังจากนั้น เห็นได้จากข้อความในจดหมายของ ส. อาสนจินดา ที่ส่งจากฮ่องกง ถึง ลมูล อติพยัคฆ์ บรรณาธิการนิตยสาร **โลกดารา** ในขณะนั้น ความว่า

---

[๔๙]ตัวเลขรายได้อาจเพิ่มมากขึ้นใน พ.ศ. ๒๕๑๔ เนื่องจากเป็นตัวเลขของ พ.ศ. ๒๕๑๓ เท่านั้น ดูใน ณพกาญจน์, "หนังที่ทำเงินสูงสุดปีนี้," **ไทยรัฐ** (๒๐ ธันวาคม ๒๕๑๓): ๑๓.

[๕๐]เรื่องเดียวกัน.

"...หนังไทยกำลังประสบชัยชนะอันรุ่งโรจน์ที่สุด นั่นคือ "มนต์รักลูกทุ่ง" ของคุณรังสี ทัศนพยัคฆ์ ทำเงินที่โคลีเซี่ยมเข้าไปถึงหรือถึง ๕ ล้านบาทเข้าไปแล้ว และยังไม่มีทีท่าว่าจะหยุด...อยากจะบอกว่าคุณรังสีเป็นผู้นำพวกเราให้เปิดศักราชหนังไทยใหม่แล้ว-ใหม่จริง ๆ เป็นตัวแทนของพวกเรา ให้พวกเราประกาศก้องได้ว่าหนังไทยไม่ด้อยไปกว่าใคร...ผมอยู่ฮ่องกงยังอุตส่าห์รู้ข่าวดีจากกรุงเทพ ฯ ตามมาว่า หนังไทยที่เข้าฉายในกรุงเทพ ฯ เวลานี้ทำรายได้เป็นหนึ่งทั้งนั้น อาทิเช่น "โทน" ที่เฉลิมไทย, "ม้ามืด" ที่คาเธ่ย์, "แม่ปิง" ที่เฉลิมกรุง โดยเฉพาะอย่างยิ่ง "มนต์รักลูกทุ่ง" ทำลายสถิติทั้งของตัวเองและของคนอื่นมากกว่าอาทิตย์แรกที่เข้ามา มิน่าพอผมถึงฮ่องกงก็รู้ข่าวว่ามีนักสร้างหนังไทยมาอยู่ที่ฮ่องกงมากกว่าอยู่กรุงเทพ ฯ ใครต่อใครก็จะมาทำหนังไทย ๓๕ ม.ม. อย่างคุณรังสีขนเพลงลูกทุ่งกันไว้คนละ ๑๐ เพลงขึ้นไป"[๖๑]

ในช่วง พ.ศ. ๒๕๑๔-๒๕๑๕ กล่าวได้ว่า ผู้สร้างภาพยนตร์ไทยให้ความสนใจกับภาพยนตร์ ๑๖ ม.ม. น้อยมาก ทั้งนี้เป็นเพราะสายหนังต่างจังหวัดไม่ค่อยจะรับภาพยนตร์ ๑๖ ม.ม. ออกไปฉายเหมือนในช่วงเวลาก่อนหน้า เมื่อสายหนังซึ่งเป็นแหล่งเงินทุนที่สำคัญต่อการสร้างภาพยนตร์ไทยในขณะนั้นไม่ยอมรับการสร้างภาพยนตร์ ๑๖ ม.ม. ส่งผลให้ผู้สร้างภาพยนตร์ไทยต้องหันมาสร้างภาพยนตร์ ๓๕ ม.ม. แทน เพื่อที่จะได้รับเงินทุนในการสร้างภาพยนตร์ในแต่ละเรื่อง ด้วยเหตุนี้เองจึงเป็นปัจจัยสำคัญอย่างมากที่ทำให้ในเวลาต่อมาผู้สร้างภาพยนตร์ไทยต้องยุติการสร้างภาพยนตร์ ๑๖ ม.ม. ลงโดยสิ้นเชิง สภาพการณ์ของจุดสิ้นสุดของภาพยนตร์ไทย ๑๖ ม.ม. เห็นได้จากข้อความที่ว่า "ด้วยระยะปี ๒๕๑๔ ถึง ปี ๒๕๑๕ การสร้างภาพยนตร์ได้มีแนวโน้มมาทางประเภท ๓๕ ม.ม. กันมากขึ้น จึงทำให้ภาพยนตร์ประเภท ๑๖ ม.ม. หรือที่เรียกกันว่า "ฟิล์มเล็ก" ไม่ใคร่เป็นที่ต้องการของตลาดนัก สายหนังต่างจังหวัดบางรายที่เคยซื้อฟิล์มประเภทนี้มาก่อนไม่ยอมแตะต้องกับมันอีกต่อไปเลย หันไปสนใจแต่ฟิล์มใหญ่ประเภท ๓๕ ม.ม. กันทั้งนั้น จะมีอยู่บ้างก็เพียงไม่กี่ราย หวังไว้ว่าจะเร่ตามโรงกลางแจ้งในปี ๒๕๑๖"[๖๒] และจุดสิ้นสุดของภาพยนตร์ไทย ๑๖ ม.ม. เห็นได้อย่างเด่นชัดมากขึ้น เมื่อตั้งแต่กลาง พ.ศ. ๒๕๑๕ เป็นต้นมาที่ไม่มีภาพยนตร์ ๑๖ ม.ม. ออกฉายอีกเลย และจากการสิ้นสุดของภาพยนตร์ไทย ๑๖ ม.ม. นี่เอง ที่ทำให้ในเวลาต่อมาภาพยนตร์ไทยก้าวเข้าสู่ความเปลี่ยนแปลงครั้งใหม่ จนมี

---

[๖๑]ส.อาสนจินดา, "จากฮ่องกง เชียร์ "มนต์รักลูกทุ่ง" ของรังสี ทัศนพยัคฆ์," **โลกดารา** ๑๐ (กันยายน ๒๕๑๓): ๖๗.

[๖๒]บางกอกสกาย, "ใต้ฟ้าหลังคาโรงถ่าย," **โลกดารา** ๓, ๕๑ (๓๑ พฤษภาคม ๒๕๑๕): ๔๖.

ผู้กล่าวไว้ว่า "อาจจะกล่าวได้ว่าตลอดปี ๒๕๑๕ เป็นปีแห่งการก้าวใหม่ของผู้สร้างภาพยนตร์ซึ่งผู้สร้างได้บุกเบิกตลาดเข้าสู่มาตรฐานเหมือนกับภาพยนตร์ต่างประเทศ"[๖๓]

- **<u>โทน</u> กับภาพสะท้อนการเปลี่ยนแปลงของภาพยนตร์ไทย**

ในช่วงเวลาเดียวกันที่ภาพยนตร์เรื่อง <u>มนต์รักลูกทุ่ง</u> กำลังประสบความสำเร็จอย่างมากอยู่ที่โรงภาพยนตร์โคลีเซี่ยม ได้มีภาพยนตร์อีกเรื่องหนึ่งฉายที่โรงภาพยนตร์เฉลิมไทย นั่นคือ ภาพยนตร์เรื่อง <u>โทน</u> ภาพยนตร์ไทยเรื่องนี้ได้รับการตอบรับจากผู้ชมภาพยนตร์อย่างมาก เช่นเดียวกันกับภาพยนตร์เรื่อง <u>มนต์รักลูกทุ่ง</u> ดังจะเห็นได้จากเมื่อปลาย พ.ศ. ๒๕๑๓ ได้กลายเป็นภาพยนตร์ที่มีรายได้เป็นอันดับสองเมื่อเปรียบเทียบกับภาพยนตร์ไทยทั้งหมดที่เข้าฉาย คือ ประมาณ ๕,๒๑๑,๓๐๖ บาท[๖๔]

อย่างไรก็ตาม การประสบความสำเร็จทางด้านรายได้ของภาพยนตร์เรื่อง <u>โทน</u> อาจจะไม่ใช่เรื่องใหม่สำหรับอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทย แต่เมื่อพิจารณาภาพยนตร์เรื่อง <u>โทน</u> กับ <u>มนต์รักลูกทุ่ง</u> แล้วจะเห็นข้อแตกต่างอยู่หลายประการ ประการแรก คือ ภาพยนตร์เรื่อง <u>โทน</u> ไม่ได้เป็นภาพยนตร์เพลงลูกทุ่งซึ่งกำลังเป็นที่นิยมสร้างอยู่ในขณะนั้น ถึงแม้จะมีเพลงประกอบภาพยนตร์บ้างแต่เพลงดังกล่าวกลับเป็นเพลงไทยสากล โดยเฉพาะเพลงประกอบจากวง ดิ อิมพอสสิเบิ้ล (The Impossible) ประการที่สอง ดารานำแสดงภาพยนตร์เรื่อง <u>โทน</u> ไม่ได้เป็น มิตร-เพชรา เช่นเดียวกับ <u>มนต์รักลูกทุ่ง</u> แต่เป็นไชยา สุริยัน และอรัญญา นามวงศ์ ประการที่สาม เปี๊ยก โปสเตอร์ก้าวเข้ามาเป็นผู้กำกับภาพยนตร์เป็นเรื่องแรก ชื่อของเปี๊ยก โปสเตอร์ในฐานะผู้กำกับภาพยนตร์จึงไม่โดดเด่นเท่ากับผู้กำกับชื่อดังของยุค ไม่ว่าจะเป็นดอกดิน กัญญามาลย์ หรือแม้แต่รังสี ทัศนพยัคฆ์ ก็ตาม ซึ่งทั้งสองประเด็นเรื่อง ดาราและตัวผู้กำกับภาพยนตร์นั้น เปี๊ยกได้แสดงความกังวลด้วยเช่นกันก่อนที่จะตัดสินใจมาเป็นผู้กำกับภาพยนตร์เรื่อง <u>โทน</u> ดังจะเห็นได้จากข้อความที่ว่า "...แล้วแบบนี้มันจะเร้าใจให้คนมาดูเหรอ ดาราแม่เหล็กอย่างคุณมิตรกับเพชราก็ไม่มาแสดงให้กับผู้สร้างผู้กำกับกระจอก ๆ อย่างเราหรอก แล้วถ้าหนังเรื่องไหนไม่มีดาราคู่นี้เล่นก็... เรียบร้อย เราต้องหาจุดขายบ้าง ขายผู้อำนวยการสร้างก็ไม่ได้ ขายผู้กำกับก็กร่อยเหลือเกิน ซ้ำยังไม่มีดาราขวัญใจอีก..."[๖๕] ประการสุดท้าย ภาพยนตร์เรื่อง <u>โทน</u> ใช้งบในการโฆษณาน้อยมาก

---

[๖๓]เรื่องเดียวกัน.

[๖๔]อันดับหนึ่ง คือ เรื่อง <u>มนต์รักลูกทุ่ง</u> ดู ณพกาญจน์, "หนังที่ทำเงินสูงสุดปีนี้," **ไทยรัฐ** (๒๐ ธันวาคม ๒๕๑๓): ๑๓.

[๖๕]เปี๊ยก โปสเตอร์, "School: จุดหักเห," **Bioscope** ๔๖ (กันยายน ๒๕๔๘): ๘๕.

เมื่อเทียบกับงบการโฆษณาของภาพยนตร์ไทยในช่วงเวลาเดียวกัน ซึ่งมีผู้เปรียบเทียบความแตกต่างไว้ว่า

> "ในขณะที่แอบนั่งฟังความสำเร็จของรังสี ทัศนพยัคฆ์ อยู่เงียบ ๆ นั้นก็หวั่นไหวและวาบหวามขึ้นมาไม่น้อยหรืออาจจะเรียกว่าใจหายใจคว่ำก็ได้เพราะระหว่างที่มนต์รักลูกทุ่งทำเงินอยู่อย่างเป็นบ้าเป็นหลังนั้น ที่ศาลาเฉลิมไทยก็มีหนังไทยอีกเรื่องหนึ่งคือ "โทน" กำลังฉายอยู่ในฐานะเป็นคู่แข่งที่ไม่ตั้งใจจะแข่ง "โทน" จะเป็นหนังของใครและได้รับความสำเร็จในด้านการเงินอย่างใดนั้นไม่ห่วงนัก แต่มีความเป็นห่วงอยู่ส่วนหนึ่งคือคนทำ ....ไม่ใช่ไม่เชื่อฝีมือหรือเพราะการตีกันระหว่างหนังไทยต่อหนังไทย แต่ความห่วงใยที่มีต่อเปี๊ยกโปสเตอร์ นั้นมากเกินความต้องการก็ตรงที่ว่าหนังเรื่อง โทน" มีการโฆษณาตีฆ้องร้องเป่าน้อยเหลือเกิน การโฆษณาของ "โทน" เมื่อเทียบกับมาตรฐานหนังไทยในระดับเดียวกัน นับว่าโฆษณาทำน้อยมาก ทำโฆษณาอย่างหนังราคาแสนสองแสน...เขาปล่อยให้ "โทน" ฉายไปเรื่อย ๆ ยิ่งนานวันเข้าก็ยิ่งเงียบเข้า ยิ่งเงียบเข้าก็ยิ่งเก็บเงินไปเรื่อย ๆ ! จากล้านเป็นสองล้านสามล้าน และวี่แววของการโฆษณาก็ลดลง เรื่อย ๆ"[๕๖]

ดังนั้นจึงเป็นเรื่องที่น่าสนใจว่าเหตุใดภาพยนตร์เรื่อง <u>โทน</u> จึงได้รับการตอบรับจากผู้ชมภาพยนตร์อย่างมาก ทั้งที่มีความแตกต่างจากภาพยนตร์เรื่อง <u>มนต์รักลูกทุ่ง</u> อยู่หลายประการ คำตอบของคำถามเหล่านั้นน่าจะเป็นเพราะ "ความใหม่" ที่ปรากฏอยู่ในภาพยนตร์ โดยเฉพาะความใหม่ทางด้านตัวผู้กำกับภาพยนตร์ ใหม่ทางด้านเทคนิคการถ่ายทำ และใหม่ทางด้านของกลุ่มผู้ชมภาพยนตร์ ทั้งสามปัจจัยล้วนมีส่วนทำให้ภาพยนตร์เรื่อง <u>โทน</u> ประสบความสำเร็จอย่างสูงในขณะนั้น และอีกด้านหนึ่งย่อมสะท้อนให้เห็นการเปลี่ยนแปลงที่ชัดเจนมากขึ้นในภาพยนตร์ไทยอีกด้วย

สำหรับความใหม่ประการแรก คือ ตัวผู้กำกับภาพยนตร์ ชื่อของเปี๊ยก โปสเตอร์อาจจะไม่ใช่ชื่อใหม่ทางด้านการโฆษณาภาพยนตร์ในช่วงเวลาดังกล่าว เนื่องจากก่อนจะมาเป็นผู้กำกับภาพยนตร์เปี๊ยก มีอาชีพรับเขียนป้ายโฆษณาสินค้าต่าง ๆ วาดรูปปกนิตยสาร ต่อมาได้เขียนภาพด้วยสีโปสเตอร์ลงในคัตเอาท์ ซึ่งแตกต่างจากช่างเขียนอื่นที่ใช้สีน้ำมัน ทำให้พิสิฐ ตันสัจจา เจ้าโรงภาพยนตร์เฉลิมไทยในขณะนั้นจ้างเปี๊ยก เป็นช่างเขียนป้ายโฆษณาภาพยนตร์

---

[๕๖]"เปี๊ยก โปสเตอร์..ผู้สงบเงียบ," **โลกดารา** ๓, ๕๙ (๓๐ กันยายน ๒๕๑๕): ๓๖.

รวมถึงใบปิดประจำโรงภาพยนตร์เฉลิมไทยนับแต่นั้นเป็นต้นมา ในยุคแรกเปี๊ยกจะเซ็นชื่อว่า "เปี๊ยก" ในใบปิดภาพยนตร์ทุกเรื่อง ต่อมาจึงเปลี่ยนมาใช้ฉายาว่า "เปี๊ยก โปสเตอร์" ผลงานใบปิดภาพยนตร์ที่ผ่านมา เช่น เล็บครุฑ, แสงสูรย์, ธนูทอง, เสือเหลือง เป็นต้น ในช่วงเวลานี้เปี๊ยกได้ใกล้ชิดอยู่กับการถ่ายทำภาพยนตร์ด้วย เนื่องจากต้องไปกองถ่ายเพื่อถ่ายรูปดารา และหาข้อมูลต่าง ๆ เพื่อเอามาเขียนคัตเอาท์และใบปิดหนัง[๙๗] ต่อมาเมื่อ พ.ศ. ๒๕๑๑ เปี๊ยก โปสเตอร์ ได้ร่วมกับชวนไชย เตชศรีสุธี ทำหนังสือเกี่ยวกับภาพยนตร์ ชื่อ **ดาราภาพ** เปี๊ยกรับหน้าที่ในการหาข้อมูลจากกองถ่ายทำภาพยนตร์และรูปดาราเพื่อทำหนังสือ ทั้งนี้เปี๊ยกยังเป็นเจ้าของคอลัมน์ชื่อ "เงาจิตรกร" เพื่อสอนวาดภาพแก่คนทั่วไปด้วย หลังจากนั้นไม่นานชวนไชย เตชศรีสุธี จึงได้ชักชวนให้เปี๊ยกก้าวเข้ามาเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ไทย แต่เนื่องจากเปี๊ยกเห็นว่าตนเองไม่ได้สนใจเรื่องการเป็นผู้กำกับมาตั้งแต่แรก ดังจะเห็นได้จากข้อความที่ว่า "...เราไม่ได้สนใจการทำหนังเลย ถึงเห็นเขาถ่ายทำกันก็ไม่ได้ใส่ใจศึกษาหาความรู้ทางด้านนี้ แค่จะสั่งให้ถ่าย ยังจำไม่ได้เลยว่าเขาพูดว่ายังไง"[๙๘] และตนเองไม่ได้มีความรู้มากพอ เห็นได้จากข้อความที่ว่า "การทำหนังอาจจะไม่ยาก แต่ทำให้ดีให้ถูกใจคนดูแล้วได้เงินกลับคืนมาเนี่ย ไม่ใช่เรื่องปาฏิหาริย์ มันต้องมีกึ๋นมีความรู้ คนไม่มีพื้นฐานไม่มีประสบการณ์จะทำได้ยังไง"[๙๙]

อย่างไรก็ตาม ในที่สุดเปี๊ยกจึงตัดสินใจเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ แต่เนื่องจากเห็นว่าตนเองไม่ได้มีความรู้มากพอ จึงได้ตัดสินใจไปเรียนวิชาการถ่ายทำภาพยนตร์ที่บริษัทไดเอะสตูดิโอเมืองโตเกียวประเทศญี่ปุ่น[๑๐๐] การเรียนในครั้งนั้นเปี๊ยกได้รับการแนะนำให้เรียนวิชาการถ่ายภาพยนตร์ เนื่องจาก "ยู (เปี๊ยก: ผู้เขียน) เป็นช่างเขียนน่าจะเรียนการถ่ายหนังมากกว่านะ เพราะพื้นเพความรู้ของยูจะช่วยได้มาก อีกอย่างหนึ่งผู้กำกับภาพยนตร์ที่รู้เรื่องแสงกล้องนี่จะได้เปรียบ เพราะยูจะต้องเล่าเรื่องด้วยภาพ Character ของเลนส์และกล้องจะทำให้ยูเล่าเรื่องได้อย่างคมคาย

---

[๙๗]ดูวิธีการทำงานของเปี๊ยกได้ ใน เปี๊ยก โปสเตอร์, "School: งูผี," **Bioscope** ๔๕ (สิงหาคม ๒๕๔๘): ๙๔.

[๙๘]เปี๊ยก โปสเตอร์, "School: จุดหักเห," **Bioscope** ๔๖ (กันยายน ๒๕๔๘): ๙๕.

[๙๙]เรื่องเดียวกัน.

[๑๐๐]บริษัทดังกล่าวมีอยู่สองที่ คือ เมืองโตเกียวและเมืองเกียวโต ซึ่งทั้งสองที่จะมีความแตกต่างกัน คือ ไดเอะโตเกียวจะสร้างภาพยนตร์สะท้อนสังคมปัจจุบันของวัยรุ่น และสำหรับไดเอะเกียวโตสร้างภาพยนตร์ย้อนยุค ใน เปี๊ยก โปสเตอร์, "School: ดินแดนซากุระ ไฮ้!," **Bioscope** ๔๘ (พฤศจิกายน ๒๕๔๘): ๙๕

ผมใช้เวลาคิดสักครู่แล้วตัดสินใจ "ไฮ้ โดบายุ โดโหมะอาริกาโต้"[๑๐๑] นอกจากนั้นแล้วการไปเรียนที่ญี่ปุ่นในครั้งนี้เปี๊ยกยังได้เห็นลักษณะการสร้างภาพยนตร์แบบมืออาชีพ ดังจะเห็นได้จาก "สิ่งที่ได้แบบจะจะก็คือ วินัยในการทำงานและระบบ Pre-production ซึ่งจะมีการประชุมทุกฝ่าย ทุกแผนก ซักซ้อมความเข้าใจกับทุกช็อตทุกซีนก่อนการถ่ายทำ ซึ่งในเวลานั้นสำหรับการสร้างภาพยนตร์ไทยแล้ว ขั้นตอนนี้ไม่มี มักจะไปแก้ปัญหาที่หน้ากล้อง ทำให้การถ่ายทำออกจะชุลมุน"[๑๐๒]

สำหรับความใหม่ที่เริ่มเห็นได้จากตัวของเปี๊ยก โปสเตอร์ คือ แนวความคิดเกี่ยวกับการศึกษา ทั้ง ๆ ที่ในความเป็นจริงแล้ว หากเปี๊ยกและชวนไชยต้องการที่จะเป็นผู้สร้างและเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ไทยในช่วงเวลานั้นไม่ได้เป็นเรื่องยาก เพราะการสร้างภาพยนตร์ ๑๖ ม.ม. ไม่จำเป็นต้องมีค่าใช้จ่ายในการสร้างมาก และผู้กำกับภาพยนตร์อาจไม่ต้องมีพื้นฐานความรู้มากนักอันเนื่องมาจากภาพยนตร์ ๑๖ ม.ม. ไม่จำเป็นต้องใช้เทคนิคการถ่ายทำขั้นสูงแต่อย่างใด แต่เปี๊ยกกลับให้ความสำคัญกับการเรียนวิชาภาพยนตร์ ดังนั้นจึงตัดสินใจไปเรียนวิชาการถ่ายภาพ ด้วยเหตุนี้เองจึงทำให้เปี๊ยกเริ่มแตกต่างจากผู้กำกับภาพยนตร์ไทยในยุคนั้นและผลจากการเรียนในครั้งนั้นได้ปรากฏอยู่ในผลงานภาพยนตร์เรื่อง โทน หลายประการดังจะได้กล่าวถึงต่อไป

"ความใหม่" ประการต่อมา คือ ลักษณะวิธีการทำงานของเปี๊ยก โปสเตอร์ หลังจากใช้เวลาในการเรียนรู้วิชาภาพยนตร์นานถึง ๔ เดือนที่ประเทศญี่ปุ่น เปี๊ยกจึงกลับมาเริ่มต้นการกำกับภาพยนตร์เรื่องแรกของตัวเอง ใน พ.ศ. ๒๕๑๒ คือ ภาพยนตร์เรื่อง โทน ซึ่งเปี๊ยกเขียนบทภาพยนตร์เรื่องนี้ขึ้นเองในช่วงที่เรียนอยู่ที่ประเทศญี่ปุ่น[๑๐๓] การเขียนเรื่องของเปี๊ยกนั้น เปี๊ยกได้เขียนเรื่องโดยการวาดภาพประกอบบทภาพยนตร์ไว้ เห็นได้จาก "ในช่วงเวลาว่าง ข้าพเจ้าก็ได้เขียนเรื่อง โทน ขึ้น การเขียนเรื่องของข้าพเจ้าน่าจะเรียกได้ว่า การเขียนการ์ตูนเสียละมากกว่า เพราะทุกคัททุกตอน ข้าพเจ้าเขียนรูปกำกับไว้หมด"[๑๐๔] ขั้นตอนแรกของการเตรียมงานก่อนการ

---

[๑๐๑]เปี๊ยก โปสเตอร์, "School: ดินแดนซากุระไฮ้!," **Bioscope** ๔๘ (พฤศจิกายน ๒๕๔๘): ๘๕.

[๑๐๒]ดูขั้นตอนและวิธีการทำงานของบริษัทสร้างภาพยนตร์ที่ญี่ปุ่นได้ใน เรื่องเดียวกัน.

[๑๐๓]ดูการวาง plot เรื่องของภาพยนตร์เรื่อง โทน ได้ใน เปี๊ยก โปสเตอร์, "School: จะทำหนังเรื่องอะไรดี," **Bioscope** ๕๐ (มกราคม ๒๕๔๙): ๘๕.

[๑๐๔]หอภาพยนตร์แห่งชาติ, "เปี๊ยก โปสเตอร์: มิใช่อวดดีแต่เรามีดีที่อยากจะอวด," ใน แฟ้มประวัติผู้กำกับภาพยนตร์ เลขที่ ฟ. ๐๗๘๓.

ถ่ายทำ ภาพยนตร์เรื่องดังกล่าว คือการค้นหาสถานที่หรือฉากในภาพยนตร์ตามโครงเรื่องที่เปี๊ยกได้เขียนไว้ ในระหว่างนั้นเปี๊ยก โปสเตอร์ได้นำระบบ "Storyboard"* มาใช้เพื่อการถ่ายทำภาพยนตร์ เปี๊ยกได้แสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับการนำระบบดังกล่าวมาใช้ว่า

> "ในช่วงเวลาของการหา Location นี้เมื่อพบที่ต้องตาต้องใจผมก็เขียนบทภาพ ทำไมต้องเขียนเป็นบทภาพด้วย อันดับแรกก็คือผมเป็นช่างเขียน ถ้าไม่ได้เขียนรูปแล้วมันเหมือนชีวิตขาดสาระสำคัญไป จิตวิญญาณมันเรียกร้อง อันดับที่สองกลัวจะลืมจินตนาการที่ได้รับแรงบันดาลใจในการเห็นสถานที่นั้น ๆ อันดับที่สาม เพื่อจะได้ให้ทีมงานเห็นมุมมองของผม จะได้กำหนด Shot list, prop** และอุปกรณ์ส่งเสริมมุมและการเคลื่อนไหวของกล้องได้ โดยเฉพาะเรื่อง Shot list นี้เป็นเรื่องจำเป็นมาก ผมตั้งใจถ่ายแบบ Shot by shot ไม่ได้ถ่ายแบบ Master shot ซึ่งจะใช้ค่าใช้จ่ายสูงกว่ามาก เพราะจะเปลืองค่าฟิล์มมากขึ้นอีก ๓-๔ เท่า การเขียน Storyboard จะทำให้เห็นหนังของเราคร่าว ๆ ก่อนแล้วและสามารถประมาณความยาวของหนังแต่ละฉากได้ด้วย และที่สำคัญมาก ๆ อีกประการหนึ่งคือการจัดแสง"[๑๐๕]

นอกจากนั้นแล้ว เปี๊ยก ยังได้ตัดสินใจที่จะเลือกไชยา สุริยัน และอรัญญา นามวงศ์ มาเป็นดารานำของเรื่อง แทนที่จะใช้ดาราคู่ขวัญเช่นมิตร เพชรา ทั้งนี้เปี๊ยกได้ให้ความเห็นว่า "เนื่องจากเป็นมือใหม่ไม่สามารถนำนักแสดงยอดนิยมมาแสดงได้ พระเอกของผมคือ คุณไชยา สุริยัน ซึ่งว่างเว้นจากการเล่นหนังมา ๒ ปีแล้วเพราะความนิยมของคนดูไปเทให้กับคุณมิตรและเพชราหมด โชคดีหน่อยนางเอกของผมทำให้หน้าหนังดูดีขึ้น คือ ได้คุณอรัญญา นามวงศ์มาแสดงให้"[๑๐๖] ทั้งนี้ผลดีของการเลือกดาราที่ค่อนข้างจะมี "คิว" ให้กับการถ่ายทำจึงส่งผลให้เปี๊ยกสามารถกำกับภาพยนตร์ได้อย่างพิถีพิถันมากขึ้น โดยเฉพาะเมื่อเปี๊ยกเลือกที่จะใช้การถ่ายทำแบบ Shot by Shot ที่

---

*เป็นระบบที่มักจะใช้เพื่อการถ่ายทำภาพยนตร์โฆษณา แต่เปี๊ยกน่าจะเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ไทยคนแรกที่นำระบบนี้มาใช้สร้างภาพยนตร์

** หมายถึงอุปกรณ์ประกอบฉาก

[๑๐๕]เปี๊ยก โปสเตอร์, "School: Storyboard นั้น สำคัญไฉน," **Bioscope** (กุมภาพันธ์ ๒๕๔๘): ๘๔.

[๑๐๖]เปี๊ยก โปสเตอร์, "School: จะทำหนังเรื่องอะไรดี," **Bioscope** ๕๐ (มกราคม ๒๕๔๘): ๘๕.

ต้องใช้เวลาในการถ่ายทำในแต่ละฉากนานมาก ดังจะเห็นได้จากข้อความที่ว่า "การถ่ายทำแบบ Shot by shot…ข้อสำคัญผู้กำกับต้องละเอียดวางแผนความต่อเนื่องของลีลาอารมณ์ให้แม่น เหมือนการต่อจิ๊กซอว์ที่ต้องต่อแต่ละชิ้นให้ลงล๊อคกันสนิท สำหรับตัวผมเองแล้วถนัดถ่ายแบบนี้เพราะมักเอานักแสดงหน้าใหม่มากำกับ เนื่องจากใช้คิวตัวแสดงมาก เพราะองค์ประกอบของช๊อตซับซ้อนหน่อย นักแสดงดัง ๆ ที่เรียกว่าดาราจะไม่มีคิวให้มาก นี่คือคำตอบที่คนหลายคนถามผมว่า ทำไมชอบสร้างดารา"[๑๐๗]

ผลจากการเรียนและผลจากการวางขั้นตอนก่อนการถ่ายทำเป็นอย่างดี จึงทำให้ "ความใหม่" ปรากฏอยู่ในภาพยนตร์หลายประการโดยเฉพาะทางด้านการถ่ายทำ ดังจะเห็นได้จาก "…ยุคใหม่ของหนังไทยที่เรากำลังจะพูดถึงเรื่อง "โทน" นี้อยู่ที่การสร้างหนังเรื่องนี้ การสร้าง การตัดต่อ การลำดับภาพ ทำในสไตล์หนังฝรั่ง ๑๐๐ % ฉาก ผู้แสดง และภาษาพูดเท่านั้น ที่เป็นหนังไทย…"[๑๐๘] ซึ่งสอดคล้องกับข้อความที่ว่า

> "เทคนิคการสร้าง การถ่ายทำของโทน เปี๊ยกได้ใช้ **ศิลปของการตัดต่อ** เพื่อลดความเยิ่นเย้อ เหยียดยาวเหมือนทางรถไฟไร้ทิศทางของหนังไทยนั้นให้น้อยลงมา และในขณะเดียวกันก็กระชับรัดให้แน่นเพื่อไปสู่เป้าหมายของเรื่อง… **การจัดองค์ประกอบของสีแสง** ก็เริ่มมีกลางวันกลางคืน อย่างที่หนังไทยเรื่องอื่น ๆ ไม่ค่อยให้ความสำคัญ…ซึ่งสำหรับค่าใช้จ่ายในการถ่ายหนังของเขานั้นเป็นการลงทุนเรื่องแสงมากที่สุด นอกจากนี้ โทน ยังเป็นหนังไทยเรื่องแรกที่ใช้ **สี** คอนทรัสต์แยกความแตกต่างของเหตุการณ์ อาทิ การย้อนระลึกถึงภูมิหลังของตัวละคร เป็นต้น แต่สิ่งที่ทำให้โทนเด่นจริง ๆ ก็เห็นจะได้แก่การใช้ **เทคนิคมุมกล้องและเกี่ยวกับการจัดองค์ประกอบในภาพ** เปี๊ยกไม่เพียงแต่ทำให้กล้องมีหน้าที่บันทึกภาพ แต่ทำให้มีบทบาทในด้านการแสดงด้วย เป็นเหตุสำคัญที่ทำให้สำแดงออกทางใบหน้า ดวงตา และความรู้สึกของดาราผู้แสดง เริ่มมีความสำคัญเหนือท่าทางตีโพยตีพายนับแต่นั้นมา…"[๑๐๙]

---

[๑๐๗]เปี๊ยก โปสเตอร์, "School: Storyboard นั้น สำคัญไฉน," **Bioscope** (กุมภาพันธ์ ๒๕๔๕): ๘๕.

[๑๐๘]"วันวิพากย์," **ไทยรัฐ** (๑๒ สิงหาคม ๒๕๑๓): ๑๓.

[๑๐๙]อัศศิริ ธรรมโชติ, "จาก "โทน" ถึง "คู่หู" เปี๊ยก โปสเตอร์ยืนอยู่ตรงไหน," (เอกสารจากหอจดหมายเหตุแห่งชาติ, ๒๕๑๗), หน้า ๑๐๔.

ดังกล่าวข้างต้น คือ "ความใหม่" ที่ปรากฏอยู่ในภาพยนตร์เรื่อง โทน ที่น่าจะเป็นอีกปัจจัยหนึ่งที่ทำให้ภาพยนตร์เรื่องนี้ประสบความสำเร็จอย่างสูง โดยเฉพาะ "ความใหม่" ทางด้านเทคนิคการถ่ายทำ ถึงแม้ว่าเมื่อหันกลับมาพิจารณาทางด้านเรื่องราวและเนื้อหาของภาพยนตร์อาจจะไม่ใช่สิ่งแปลกใหม่มากนัก เพราะยังมีลักษณะแนวทางเดิมอยู่มาก คือเป็นเรื่องเกี่ยวกับความรักระหว่างชายและหญิง โดยมีความสัมพันธ์กันในลักษณะ ที่เปี๊ยกเรียกว่า "ดอกฟ้ากับหมาวัด" กล่าวคือ พระเอกเป็นลูกกำพร้าอยู่ปรนนิบัติหลวงตา ณ วัดป่านอกเมืองแห่งหนึ่ง นางเอกเป็นลูกเศรษฐี และเป็นลูกคนสุดท้องที่เอาแต่ใจตัวเองเมื่อพระเอกได้มีโอกาสเข้ามาเรียนหนังสือในเมือง จึงได้มาอาศัยอยู่ที่บ้านนางเอก แต่นางเอกไม่ชอบจึงพยายามหาทางแกล้งพระเอกทุกทาง นางเอกถูกผู้ร้ายจับตัวไป พระเอกตามไปช่วยได้ในที่สุด สุดท้ายเรื่องราวทั้งหมดจึงจบลงด้วยความสุขของทั้งสอง ซึ่งเปี๊ยกยอมรับว่า "ในเวลานั้นหนังไทยหรือหนังฝรั่งหลายเรื่องมักจะมีพล๊อตแบบดอกฟ้ากับหมาวัด และจบที่หมาวัดฟัดดอกฟ้า ผมก็วางโครงเรื่องในแนว ๆ นั้นล่ะ มันเป็นหนังศิลป์เพื่อการค้านี่ใช่มั้ย จะเอาอาร์ตไปใส่ตั้งแต่พล๊อตเลยเพื่อนก็หมดตัวน่ะสิ...เรื่องอาร์ตนี่เอาไว้ใส่ตอนเล่าเรื่องด้วยภาพดีกว่า เนื้อหาเอาตลาด ๆ ตามเขาไปก่อน"[๑๐๐] อย่างไรก็ตาม เปี๊ยกกลับใส่ "ความใหม่" ลงไปในตอนท้ายของเรื่อง เมื่อตัดสินใจให้นางเอกของเรื่องต้องถูกผู้ร้าย "ข่มขืน" โดยที่พระเอกไม่สามารถช่วยเหลือนางเอกได้ทัน ซึ่งนับเป็นเรื่อง "ต้องห้าม" สำหรับภาพยนตร์ไทยในขณะนั้น เพราะจารีตของภาพยนตร์ไทย ภาพของนางเอกจะต้องเป็นหญิงที่บริสุทธิ์ แม้จะเติบโตมาในสังคมที่จะเลวร้าย เช่น สลัม ก็ตาม แต่ความบริสุทธิ์ของนางเอกจะต้องถูกรักษาเอาไว้เพื่อพระเอกเพียงคนเดียวเท่านั้น แต่ประเด็นของเรื่องดังกล่าวไม่ได้ทำให้ภาพยนตร์เรื่อง โทน ถูกปฏิเสธจากผู้ชมในขณะนั้นแต่อย่างใด เห็นได้จากข้อความที่ว่า "เพราะพระเอกไปช่วยนางเอกไม่ทันเท่านั้นแหละ นักวิจารณ์ภาพยนตร์เขียนวิพากษ์วิจารณ์กันใหญ่ บ้างว่าบ้า ทำลายหัวใจคนดู บ้างว่ากล้า เป็นคลื่นลูกใหม่ เขียนกันเข้าไปจนคนดูเต็มโรง ฉายอยู่ตั้งเกือบครึ่งปีแน่ะ เพื่อนผมรอดตัวแล้วดีใจจัง"[๑๐๑] ด้วยเหตุดังกล่าวจึงน่าจะพิจารณาว่าเหตุใดภาพยนตร์ไทยเรื่อง โทน จึงประสบความสำเร็จ แม้จะมีบางประการที่ขัดจารีตของภาพยนตร์ไทยอยู่ก็ตาม

"ความใหม่" อีกประการที่เริ่มเห็นได้อย่างชัดเจน นอกจากตัวผู้กำกับภาพยนตร์ วิธีการทำงานและเทคนิคการถ่ายทำแล้ว คือ "ความใหม่" ของกลุ่มผู้ชมภาพยนตร์ไทยในขณะนั้น ซึ่งก็คือกลุ่มนักศึกษา ที่ไม่ค่อยจะนิยมชมชอบไปชมภาพยนตร์ไทยในช่วงเวลานั้นมากนัก กลุ่มนักศึกษา

---

[๑๐๐]เปี๊ยก โปสเตอร์, "School: จะทำหนังเรื่องอะไรดี," **Bioscope** ๕๐ (มกราคม ๒๕๔๘): ๘๕.

[๑๐๑]เรื่องเดียวกัน.

กลับกลายเป็นกลุ่มผู้ชมภาพยนตร์หลักของภาพยนตร์เรื่อง โทน ดังจะเห็นได้จากข้อความที่ว่า "...ผู้ชายคนหนึ่งมีนามว่า "โทน" ก็กำลังทำเงินอยู่ในขณะนี้ด้วยเหมือนกัน วันธรรมดาทำได้วันละหกหมื่น อาทิตย์แรกมากกว่า ๔ แสนบาท...นิสิตนักศึกษาไปดูหนังเรื่องนี้แยะ พอพอกับไปดูหนังเรื่อง "วิมานลอย" นัยว่าเปี๊ยก โปสเตอร์ กำกับการแสดงหนังเรื่องนี้ได้แปลกแหวกแนว..."[๑๑๒] ซึ่งสอดคล้องกับข้อความที่ว่า "...ความแปลกใหม่ที่ได้รับความสำเร็จในขณะนี้คือหนังเรื่อง "โทน" ซึ่งกำกับโดยเปี๊ยก โปสเตอร์ แม้เขาจะเพิ่งลงมือทำเป็นเรื่องแรก แต่ความแหวกแนว และ "ของใหม่" หลาย ๆ อย่างทำให้นักศึกษาหญิงชาย ซึ่งแต่เดิมไม่ค่อยจะชอบหนังไทยหันมาสนใจกันบ้าง..."[๑๑๓] ส่วนหนึ่งอาจเป็นเพราะภาพยนตร์เรื่อง โทน มีเรื่องราวที่ใกล้ชิดกับกลุ่มนักศึกษามาก เพราะพระเอกและนางเอกของเรื่องเป็นนักศึกษา ซึ่งไม่มีภาพยนตร์ไทยเรื่องใดให้ภาพของตัวละครที่เป็นนักศึกษาได้ชัดเจนเท่ากับภาพยนตร์เรื่อง โทน มาก่อน และอีกส่วนหนึ่งน่าจะเป็นเพราะการปรากฏตัวของวงดนตรีชื่อดังของยุคที่เป็นที่ชื่นชอบของวัยรุ่นหนุ่มสาวในขณะนั้นในภาพยนตร์ คือ วงดิอิมพอสสิเบิ้ล (The Impossible) ทั้งสองส่วนอาจเป็นปัจจัยหนึ่งที่ทำให้ภาพยนตร์เรื่อง โทน ได้รับการตอบรับอย่างมากจากกลุ่มนักศึกษา แต่หากจะมองอีกด้านหนึ่ง การที่เปี๊ยกสร้างภาพยนตร์ที่มีเรื่องราวเกี่ยวกับชีวิตของนักศึกษา และนำวงดิอิมพอสสิเบิ้ลมาปรากฏในภาพยนตร์นั้น ย่อมแสดงให้เห็นว่าเปี๊ยกน่าจะมองเห็นจำนวนและบทบาทของกลุ่มนักศึกษาในสังคมไทยในขณะนั้น ที่เริ่มเพิ่มมากขึ้นนับตั้งแต่ช่วงต้นทศวรรษ ๒๕๑๐ เป็นต้นมา ซึ่งกลุ่มดังกล่าวน่าจะเป็น "ตลาดใหม่" ของภาพยนตร์ไทยได้ ไม่ใช่แต่เพียงผู้ชมภาพยนตร์ที่อยู่ตามต่างจังหวัดเท่านั้น ดังนั้นจึงน่าจะกล่าวได้ว่าภาพยนตร์เรื่อง โทน ได้ทำให้ผู้สร้างภาพยนตร์ไทยในเวลาต่อมาเห็นตลาดของผู้ชมภาพยนตร์อีกกลุ่มหนึ่งในสังคมไทยได้ชัดเจนมากขึ้น

อย่างไรก็ตาม หากพิจารณาภาพยนตร์เรื่อง โทน ในบริบทของทางสังคมที่เป็นภาพใหญ่ในขณะนั้น จะเห็นว่าภาพยนตร์เรื่องนี้ออกมาได้เข้ากับบรรยากาศของสังคมในขณะนั้น ที่เต็มไปด้วยบรรยากาศของการริเริ่มสร้างสรรค์สิ่งใหม่ ๆ ที่ดีกว่าแก่สังคม แต่อีกด้านหนึ่งก็เป็นบรรยากาศแบบเก่า ๆ ที่ถูกควบคุมมายาวนานภายใต้ระบอบการปกครองแบบเผด็จการ เมื่อหันกลับไปพิจารณาภาพยนตร์เรื่อง โทน อีกครั้ง จะเห็นได้ทั้ง "ความใหม่" และ "ความเก่า" ปรากฏอยู่ในภาพยนตร์ด้วยเช่นกัน ความใหม่คือเทคนิคการถ่ายทำ และ "นางเอกถูกข่มขืน" ส่วนความเก่า คือเนื้อหาของภาพยนตร์ และถึงแม้ว่าภาพยนตร์เรื่อง โทน จะปรากฏความเก่าอยู่ในภาพยนตร์บ้าง แต่สิ่งหนึ่งที่สะท้อนให้เห็นได้อย่างชัดเจน คือ ความพยายามของการนำเสนอสิ่งใหม่ให้กับสังคม

---

[๑๑๒]"วันวิพากย์," **ไทยรัฐ** (๑๑ สิงหาคม ๒๕๑๓): ๑๓.

[๑๑๓]ยิ่งยง สะเด็ดยาด, "วิจารณ์บันเทิง," **ไทยรัฐ** (๑๓ กันยายน ๒๕๑๓): ๑๓.

และไม่ถูกปฏิเสธ ดังจะเห็นได้จากการที่นางเอกถูกข่มขืน ซึ่งถือเป็นการทำลายจารีตของภาพยนตร์ไทย และอาจทำให้ภาพยนตร์เรื่อง โทน ไม่ประสบความสำเร็จก็ได้ หากบริบททางสังคมยังเป็นแบบเดิมที่มักไม่ยอมรับสิ่งใหม่และยึดติดอยู่กับค่านิยมแบบเดิม แต่บรรยากาศทางสังคมที่เริ่มเปลี่ยนแปลงไปในช่วงต้นทศวรรษ ๒๕๑๐ กลับสอดรับเป็นอย่างดีและทำให้กลุ่มผู้ชมภาพยนตร์กลุ่มใหม่ไม่รู้สึกตะขิดตะขวงใจต่อภาพของนางเอกที่เปลี่ยนไป ซึ่งในเวลาต่อมาจะเห็นภาพของนางเอกที่แตกต่างไปจากเดิมอย่างมากแม้ว่าจะไม่สามารถกล่าวได้ว่าภาพของนางเอกที่ "ไม่บริสุทธิ์" ที่เปลี่ยนแปลงไปนั้นจะเป็นอิทธิพลมาจากภาพยนตร์เรื่อง โทน ก็ตาม

ดังกล่าวข้างต้น จึงน่าจะตอบคำถามข้างต้นได้ว่าเหตุใดภาพยนตร์เรื่อง โทน จึงได้รับการยอมรับอย่างมากจากผู้ชมภาพยนตร์ไทยใน พ.ศ. ๒๕๑๓ ทั้งนี้เพราะ "ความใหม่" จึงส่งผลให้ภาพยนตร์เรื่อง โทน ประสบความสำเร็จ อย่างไรก็ตามสำหรับผลกระทบของภาพยนตร์เรื่อง โทน ที่มีต่ออุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยในขณะนั้น คือ ภาพยนตร์เรื่อง โทน ได้ปรากฏตัวขึ้นท่ามกลางความลังเลของผู้สร้างภาพยนตร์ที่แบ่งออกเป็น ๒ แนว คือ ๑๖ ม.ม. กับ ๓๕ ม.ม. ดังจะเห็นได้จาก "ขณะนี้คณะผู้สร้างหนังไทยต่างพากันกำลังจ้องดูความเป็นไปของภาพยนตร์ไทยสองขนาด คือ ขนาดเล็ก ๑๖ ม.ม. กับขนาดใหญ่ ๓๕ ม.ม. ว่ามันจะเป็นอย่างไรกันแน่"[๑๑๔] แต่เมื่อภาพยนตร์ ๓๕ ม.ม. ประสบความสำเร็จจึงน่าจะทำให้ภาพที่ไม่ชัดเจนเริ่มชัดเจนมากขึ้น ดังจะเห็นการตอบรับของผู้ชมภาพยนตร์ที่มีต่อภาพยนตร์เรื่อง โทน ดังกล่าวได้จาก "ตามปรกติแล้วผมไม่ค่อยได้ดูหนังไทยเท่าไหร่หรอก แต่ถ้าหนังไทยเรื่องไหนดีมีคุณค่า ผมก็ไม่เคยขาดเหมือนกัน อย่างหนังเรื่อง "โทน" ของเปี๊ยก โปสเตอร์ผมตีตั๋วดูถึงสองรอบ หนังเรื่องนี้เขาสร้างได้ดีจริง ๆ"[๑๑๕] หรือ "ดิฉันไม่เคยชมภาพยนตร์ไทยตามโรงมาก่อนเลย...แต่ต่อมาเมื่อภาพยนตร์ไทยเริ่มสร้างในระบบ ๓๕ ม.ม. ดิฉันก็เกิดความสนใจขึ้นมา จึงเริ่มไปดูเรื่อง "อีแตน" เป็นเรื่องแรก และหลังจากนี้ก็ดูแต่เฉพาะหนัง ๓๕ ม.ม. บางเรื่องก็จัดว่าดีก็มี "โทน" และ "มนต์รักลูกทุ่ง"[๑๑๖] นอกจากนั้น ความใหม่และความสำเร็จของภาพยนตร์เรื่อง โทน น่าจะทำให้เป็นการเปิดทางให้แก่ผู้กำกับภาพยนตร์ไทยที่ต้องการนำเสนอความแปลกใหม่ในเวลาต่อมาด้วยเช่นกัน

---

[๑๑๔] ยิ่งยง สะเด็ดยาด, "วิจารณ์บันเทิง," **ไทยรัฐ** (๑๓ กันยายน ๒๕๑๓): ๑๓.

[๑๑๕] ยิ่งยง สะเด็ดยาด, "วิจารณ์บันเทิง: โป๊ไม่เป็น," **ไทยรัฐ** (๑๖ เมษายน ๒๕๑๔): ๑๓

[๑๑๖] ยิ่งยง สะเด็ดยาด, "วิจารณ์บันเทิง: หนังไทยวันนี้," **ไทยรัฐ** (๓๑ สิงหาคม ๒๕๑๔):

- การเสียชีวิตของมิตร ชัยบัญชา พ.ศ. ๒๕๑๓ กับผลกระทบที่มีต่อภาพยนตร์ไทย

นอกจากภาพยนตร์ไทยยุคหลังสงครามโลกครั้งที่ ๒ จะเป็นยุคภาพยนตร์ ๑๖ ม.ม. ดังกล่าวมาแล้วข้างต้น ภาพยนตร์ไทยในช่วงเวลานี้ยังเป็นยุคของระบบดารายอดนิยม (Star System)* อีกด้วย

หลังจากสงครามโลกครั้งที่ ๒ จนถึงต้นทศวรรษ ๒๕๐๐ ระบบดาราของภาพยนตร์ไทยยังไม่ปรากฏชัดเจนมากนัก แต่จะขึ้นอยู่กับว่าภาพยนตร์ประเภทใดเป็นที่นิยมในขณะนั้น และดาราคนใดสามารถแสดงบทบาทของภาพยนตร์ประเภทนั้นให้เป็นที่ยอมรับของผู้ชมมากกว่า เช่น ในช่วง พ.ศ.๒๔๙๒-๒๔๙๘ หลังจากความสำเร็จของภาพยนตร์เรื่อง สุภาพบุรุษเสือไทย ส่งผลให้ผู้สร้างภาพยนตร์สร้างภาพยนตร์ประเภท "เสือ" ออกมาจำนวนมาก เช่น สองเสือ ศึกเจ้าทุ่งเลือดเข้าตา ชาติชาย สมิงป่าสัก สามเสือสุพรรณบุรี และเมืองน้ำเค็ม เป็นต้น จากความนิยมต่อภาพยนตร์ประเภท "เสือ" จึงส่งผลให้สุรสิทธิ์ สัตยวงศ์ ซึ่งเป็นพระเอกของภาพยนตร์เรื่องนี้ต้องรับบทบาทการแสดงในเวลาต่อมาเป็น "เสือ" เท่านั้น[๑๑๗] ต่อมาในช่วง พ.ศ. ๒๔๙๘-๒๔๙๙ เป็นช่วงเวลาที่ภาพยนตร์ประเภทรักเศร้า เช่น โบตั๋น หงส์หยก ธารชีวิต สุดที่รัก สร้อยไข่มุก วารุณี เป็นต้น กำลังได้รับความนิยม ส่งผลให้นักแสดงฝ่ายหญิง เช่น รัตนาภรณ์ อินทรกำแหง วิไลวรรณ วัฒนพานิช และอมรา อัศวนนท์ ได้รับความนิยมจากผู้ชมมากกว่านักแสดงฝ่ายชายเช่นกัน[๑๑๘]

ระบบดารายอดนิยมของภาพยนตร์ไทยเริ่มปรากฏให้เห็นอย่างชัดเจนมากขึ้นนับตั้งแต่ช่วงต้นทศวรรษ ๒๕๐๐ เป็นต้นมา เนื่องจากภาพยนตร์ไทยในช่วง พ.ศ. ๒๕๐๐-๒๕๐๓ ได้รับคำวิจารณ์อย่างมากในเรื่องความซ้ำซากของนักแสดง ส่งผลให้เริ่มมีความพยายามที่จะสร้างดาราภาพยนตร์ทั้งชายและหญิงรุ่นใหม่ขึ้นหลายคน สำหรับฝ่ายชาย เช่น ลือชัย นฤนาท อดุลย์ ดุลยรัตน์ ไชยา สุริยัน และมิตร ชัยบัญชา เป็นต้น และสำหรับฝ่ายหญิง เช่น เกศริน ปัทมวรรณ ภาวนา ชนะจิต และเพชรา เชาวราษฎร์ เป็นต้น[๑๑๙] อย่างไรก็ตามในช่วงเวลาดังกล่าวยังไม่มีดาราภาพยนตร์คู่ใดก้าวเข้ามาเป็นดาราที่ได้รับความนิยมอย่างมากจากผู้ชมภาพยนตร์ได้ จนกระทั่งเมื่อ

---

*การผูกขาดการแสดงภาพยนตร์ของพระเอกและนางเอกคู่ใดคู่หนึ่งที่เป็นที่นิยมในขณะนั้น

[๑๑๗]ศิริชัย ศิริกายะ, **หนังไทย** (ภาควิชาการสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๑), หน้า ๘๐.

[๑๑๘]เรื่องเดียวกัน, หน้า ๘๕.

[๑๑๙]เรื่องเดียวกัน, หน้า ๑๐๗.

พ.ศ. ๒๕๐๕ การประสบความสำเร็จอย่างมากของภาพยนตร์เรื่อง บันทึกรักพิมพ์ฉวี นอกจากจะส่งผลให้ในเวลาต่อมาพระเอกและนางเอกของภาพยนตร์เรื่องดังกล่าว คือ มิตร ชัยบัญชาและเพชรา เชาวราษฎร์ ได้กลายมาเป็นคู่ดาราภาพยนตร์ที่ได้รับความนิยมจากผู้ชมภาพยนตร์อย่างสูงแล้ว ยังทำให้ระบบดาราปรากฏขึ้นอย่างชัดเจนในยุคภาพยนตร์ ๑๖ ม.ม. อีกด้วย

หลังจากที่ภาพยนตร์ บันทึกรักพิมพ์ฉวี เข้าฉายเมื่อ พ.ศ. ๒๕๐๕ ส่งผลให้เกิดการเปลี่ยนแปลงขึ้นในวงการภาพยนตร์ไทยอย่างรวดเร็ว เพราะภาพยนตร์เรื่องดังกล่าวได้รับความนิยมอย่างสูงจากผู้ชมภาพยนตร์ไทยและทำให้มิตร ชัยบัญชาและเพชรา เชาวราษฎร์ กลายเป็นดาราคู่ขวัญที่ครองใจประชาชนนับแต่นั้นเป็นต้นมา และนอกจากจะเป็นดารายอดนิยมของผู้ชมในขณะนั้นแล้ว ชื่อของมิตร ชัยบัญชาและเพชรา เชาวราษฎร์ ยังกลายเป็นดาราที่ครองใจผู้กำกับภาพยนตร์ในยุคนั้นอีกด้วย เนื่องจากหากมีชื่อ มิตร-เพชรา แสดงภาพยนตร์เรื่องใด ไม่ว่าจะเป็นของผู้กำกับคนใด ภาพยนตร์เรื่องนั้นไม่มีทางขาดทุนและสามารถสร้างกำไรให้ผู้สร้างและผู้กำกับภาพยนตร์ได้อย่างมาก ด้วยเหตุนี้เองที่ภาพยนตร์ในแต่ละปีที่เข้าฉายนั้นจะมีมิตร-เพชราเป็นผู้แสดงมากกว่าครึ่ง ในบางเดือนนั้นจะมีภาพยนตร์ที่มิตร-เพชรา เป็นผู้แสดงออกฉายพร้อมกันประมาณ ๕-๖ เรื่อง เช่น โปรแกรมการฉายภาพยนตร์ไทยในช่วงต้น พ.ศ. ๒๕๑๐ มีภาพยนตร์ที่แสดงโดยมิตร-เพชราเข้าฉายในโรงภาพยนตร์ที่ฉายเฉพาะภาพยนตร์ไทยในขณะนั้นพร้อมกันทั้ง ๕ โรง จำนวนโรงละ ๑ เรื่อง คือ เจ็ดพระกาฬ ที่เฉลิมกรุง นางนวล ที่เอ็มไพร์ โป๊ยเซียน ที่เฉลิมบุรี ห้าพยัคฆ์สาว ที่บางกอก และมดแดง ที่คาเธ่ย์ เป็นต้น[๑๒๐] แม้ว่าในช่วงระยะเวลาเดียวกันจะมีดาราภาพยนตร์คนอื่น ๆ เช่น สมบัติ เมทะนี พิศมัย วิไลศักดิ์ อรัญญา นามวงศ์ และภาวนา ชนะจิต แต่ดาราภาพยนตร์เหล่านี้กลับไม่ได้รับความนิยมมากเท่ากับ มิตร-เพชรา แต่อย่างใด

ความนิยมของผู้ชมภาพยนตร์ที่มีต่อดาราในยุคนี้ มีความแตกต่างกับความนิยมดาราในช่วงทศวรรษ ๒๔๙๐ ที่นิยมให้ดาราแสดงในบทที่เป็นเอกลักษณ์ของตัวเองเท่านั้น เช่น บท "เสือ" ของสุรสิทธ์ สัตยวงศ์ เป็นต้น แต่ในช่วงทศวรรษ ๒๕๐๐ เป็นต้นมา ผู้ชมภาพยนตร์สามารถยอมรับการแสดงบทบาทของดาราที่มีความหลากหลายขึ้น เพียงแต่ให้ผู้แสดงเป็นนักแสดงที่ผู้ชมภาพยนตร์ชื่นชอบเท่านั้น เห็นได้จากมีผู้ตั้งข้อสังเกตเกี่ยวกับเรื่องการแสดงของมิตร ชัยบัญชาไว้อย่างน่าสนใจว่า

> "...หนังไทยขาดเขาไม่ได้ ที่เป็นเช่นนี้เพราะมิตรไม่ใช่นักแสดงเล่นหนังเล่นละครกับใครเขาไม่ได้ทั้งนั้น เวลาเล่นหนังเขาก็เอาตัวจริงของเขาใส่เข้าไปใน

---

[๑๒๐] **ไทยรัฐ** (๗ มกราคม ๒๕๑๐): ๒.

> หนัง จะเล่นเป็นเศรษฐี หรือยาจก หรือนักเรียนนอก หรือบทที่เป็นไปไม่ได้เช่น พระลอ หรือนักร้องลูกทุ่ง เขาก็ไม่ต้องสนใจที่จะแสดงบทเหล่านั้นให้เสียเวลา เขาเป็นเพียงมิตร ชัยบัญชาตัวจริงไม่ว่าอยู่ในบทใด ๆ และอาจจะเป็นเพราะเหตุนี้ที่เขาสามารถเล่นหนังได้พร้อมกัน ๆ กันในวันเดียวกันถึงสี่หรือห้าเรื่อง เพียงแต่ปรากฏตัวหน้ากล้องก็ถมไปแล้ว เพราะคนดูต้องการเพียงแค่นั้น"[๑๒๑]

นอกจากดารายอดนิยม เช่น มิตร-เพชรา จะทำให้เกิดระบบดาราขึ้นในยุคภาพยนตร์ไทย ๑๖ ม.ม. แล้ว ยังทำให้เกิด "ระบบคิว" ขึ้นในวงการภาพยนตร์ไทยอีกด้วย ทั้งนี้เนื่องจากความเป็นดารายอดนิยมและเป็นที่ต้องการของผู้สร้างภาพยนตร์ในขณะนั้น ทำให้ต้องมีการจัดตารางเวลาเพื่อการแสดงภาพยนตร์ หรือ "คิวการแสดง" ในแต่ละเรื่อง สำหรับคิวการแสดงดังกล่าวนั้นจะใช้คิวของมิตร ชัยบัญชาเป็นสำคัญ เมื่อสามารถจัดคิวของมิตร ชัยบัญชาเสร็จเรียบร้อยแล้วจึงจะมาจัดคิวของเพชรา เชาวราษฎร์ การจัดคิวการแสดงของมิตร ชัยบัญชาจะเกิดขึ้นในวันที่ ๒๕ ของทุกเดือน เพื่อจัดคิวการแสดงล่วงหน้าของเดือนถัดไป ในแต่ละเดือนมิตร ชัยบัญชาจะจัดแบ่งคิวการแสดงเป็น ๒ เวลา คือ คิวกลางวัน และคิวกลางคืน สำหรับคิวกลางวันจะเริ่มตั้งแต่ ๐๖.๐๐-๑๘.๐๐ น. และสำหรับคิวกลางคืนจะเริ่มตั้งแต่ ๑๘.๐๐-๐๖.๐๐ น.[๑๒๒] เมื่อผู้สร้างภาพยนตร์สามารถขอคิวการแสดงของมิตร ชัยบัญชาได้เป็นผลสำเร็จแล้ว ผู้สร้างภาพยนตร์ก็จะเตรียมความพร้อมทุกอย่างสำหรับการถ่ายทำภาพยนตร์ ทั้งเรื่องเงินทุน อุปกรณ์การถ่ายทำ และสถานที่ เป็นต้น ด้วยเหตุนี้เองเมื่อมิตร ชัยบัญชาเสียชีวิตลง การสร้างภาพยนตร์ในช่วงระยะเวลาต่อมาจึงประสบปัญหาอย่างมาก

อย่างไรก็ตามในช่วงเวลาก่อนที่มิตร ชัยบัญชาจะเสียชีวิตนั้น ได้มีผู้สร้างภาพยนตร์หลายคน เช่น ศิริ ศิริจินดา วิจิตร คุณาวุฒิ และประทีป โกมลภิส พยายามค้นหาดาราหน้าใหม่มาแสดงภาพยนตร์มากขึ้น เพราะ "...พระเอกมิตรมีคิวการแสดงเดือนละสามสิบกว่าเรื่อง เรื่องหนึ่งพระเอกมิตรมีคิวไปแสดงให้เพียงสามวันหรือไม่ก็สองวันครึ่ง เจ้าของหนังกับผู้กำกับการแสดงก็ถึงบทเอือมด้วยทนค่าดอกเบี้ยเงินกู้ไม่ไหว เลยต้องดิ้นรนหาพระเอกใหม่มาแสดงแทนมิตร..."[๑๒๓] แต่ผลลัพธ์ที่ได้คือ "...หาไม่ได้ ที่ได้ก็ไม่อาจจะแทนมิตรได้ รายได้ที่นำออกฉายเก็บเงินคนดูนั้น

---

[๑๒๑]**สยามรัฐ** (๑๒ ตุลาคม ๒๕๑๓) อ้างถึงใน วิมลรัตน์ อรุณโรจน์สุริยะ, "ภาพยนตร์ไทยในยุค ๑๖ ม.ม.," หน้า ๑๒๑.

[๑๒๒]ศิริชัย ศิริกายะ, **หนังไทย,** หน้า ๙๘.

[๑๒๓]"วันวิพากย์," **ไทยรัฐ** (๒๘ ตุลาคม ๒๕๑๓): ๕.

เทียบกันไม่ได้เลย ดอกเบี้ยเงินกู้ก็ยิ่งทวีคูณขึ้นไปอีกหลายเท่า..."[๑๒๔] ดังกล่าวข้างต้นจะยืนยันได้ว่าระบบดารามีอิทธิพลอย่างมากต่อการสร้างภาพยนตร์ไทยในยุค ๑๖ ม.ม. และด้วยเหตุนี้เองเมื่อมิตร ชัยบัญชา เสียชีวิตอย่างกระทันหัน ในขณะถ่ายทำภาพยนตร์เรื่อง อินทรีทอง เมื่อ ๘ ตุลาคม พ.ศ. ๒๕๑๓ จึงส่งผลกระทบอย่างมากต่อการสร้างภาพยนตร์ไทยเช่นเดียวกัน

ผลกระทบโดยตรงที่เกิดขึ้นอย่างเห็นได้ชัดเจนมากที่สุดหลังมิตร ชัยบัญชาเสียชีวิต คือ ภาพยนตร์จำนวนมากที่มี "คิวการแสดง" ของมิตร ชัยบัญชาแสดงนำต้องหยุดชะงักลงชั่วคราว เนื่องจาก "...มีภาพยนตร์ที่พระเอกหนุ่มรับแสดงไว้มากมายไม่ต่ำกว่า ๓๐ เรื่อง ทั้งที่ถ่ายทำไปแล้วบ้างก็มี บางเรื่องเพิ่งลงมือถ่ายทำก็มี..."[๑๒๕] นอกจากการเสียชีวิตของมิตร ชัยบัญชาจะทำให้ภาพยนตร์ไทยต้องหยุดชะงักไปช่วงเวลาหนึ่งแล้ว การเสียชีวิตของมิตร ชัยบัญชายังส่งผลให้ระบบดาราในยุคภาพยนตร์ไทย ๑๖ ม.ม. เริ่มเสื่อมลงอีกด้วย เพราะหลังจากการเสียชีวิตของมิตร ชัยบัญชา ผู้สร้างภาพยนตร์ไทยหลายรายต่างพยายามแก้ไขปัญหาเรื่องดารานักแสดง โดยเฉพาะอย่างยิ่งความพยายามนำดาราหน้าใหม่เข้ามาสู่วงการภาพยนตร์มากยิ่งขึ้น ตัวอย่างเช่น ข่าวของบริษัทสร้างภาพยนตร์สองราย คือ "บริษัทรัตนาชัยฟิล์ม ซึ่งมีวีระ พิทักษ์รัตนาชัย เป็นผู้อำนวยการและทีมแห่งเสรีภาพยนตร์ อันมี ปราโมทย์ เสรีเชษฐพงษ์, รังสี ทัศนพยัคฆ์, พลสัณห์ ศรีหาผล, สมจิตร ทรัพย์สำรวย ต่างก็เตรียมงานที่จะปั้นดาราใหม่มาเป็นพระเอกแทนมิตรในภาพยนตร์ที่ตนกำลังสร้างกันขึ้นแล้ว โดยทั้งสองบริษัทจะร่วมมือกันประกาศรับสมัครนักแสดงหน้าใหม่ทั่วประเทศ..."[๑๒๖] เป็นต้น

หลังจากนั้นผู้สร้างภาพยนตร์จำนวนมากต่างพยายามสร้างดาราใหม่จำนวนมากขึ้น เห็นได้จากข้อเขียนที่เกี่ยวกับเรื่องรายชื่อของดาราใหม่ของผู้สร้างภาพยนตร์แต่ละคนในขณะนั้น ในคอลัมน์ "วิจารณ์บันเทิง" ของหนังสือพิมพ์ **ไทยรัฐ** ที่ว่า

> "เมื่อวานเขียนเรื่อง "พระเอกไม่โผล่" ไปหยก ๆ วันนี้ต้องหอบปากกามาบรรเลงอีกครั้ง เพราะถ้าหากพระเอกหนังรุ่นใหม่ได้ "เกิด" กันครบตามที่เป็นข่าววงการหนังไทยต้องหนีไม่พ้น "พระเอกล้นจอ" ลองมาทบทวนกันเล่น ๆ ดีกว่า "คุณาวุฒิ" ปั้น นาท ภูวไนย ใน "แม่ศรีไพร" ก.แก้วประเสริฐ ปั้น ขวัญชัย สุริยา ใน "ยมบาลเจ้าขา" -วรุณ ฉัตรกุล ปั้น นล นเรนทร ใน "วิมานสีทอง" -อรวรรณ

---

[๑๒๔] เรื่องเดียวกัน.

[๑๒๕] **ไทยรัฐ** (๑๖ ตุลาคม ๒๕๑๓): ๑๓-๑๔.

[๑๒๖] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๑๔.

ปั้น กรุง ศรีวิไล ใน "ลูกยอด" - ชาลี อินทรวิจิตร ปั้น ดามพ์ ดัสกร กับ คมน์ อัครเดช ใน "สื่อกามเทพ - เปี๊ยก โปสเตอร์ ปั้น ไพโรจน์ ใจสิงห์ ในเรื่อง "ดวง" - ม.จ.ชาตรีเฉลิม ยุคล ปั้น สรพงษ์ ชาตรี ในเรื่อง "มันมากับความมืด" - สนั่น นาคสู่สุข ปั้น ภูมิ พัฒนยุทธ ใน "แม่งู" อนุมาศ บุนนาค ปั้นเด็กหนุ่มหน้าตาเหมือนมิตร ชัยบัญชา ชื่อ ชาติ ชัยภูมี -อัมพร ปทีปเสน ปั้น ไท ธรรมราช ใน "น้ำใจพ่อค้า" พลสัณห์ ศรีหาผล ปั้น ทวี จันทนา ใน "สุภาพบุรุษเสือใบ" และ ส. อาสนจินดา ปั้น วิทยา เวสสวัฒน์ เป็น ระพินทร์ ไพรวัลย์ ใน "เพชรพระอุมา"[๑๒๗]

แม้ว่าในเวลาต่อมาจะมีผู้สร้างภาพยนตร์หลายรายพยายามที่จะสร้างพระเอกคนใหม่ให้โด่งดังเช่นเดียวกับมิตร ชัยบัญชา โดยใช้ความนิยมของนางเอกเช่น เพชรา เชาวราษฎร์ เป็นตัวผลักดันก็ตาม แต่ก็ไม่ประสบความสำเร็จเท่าใดนัก ความพยายามของผู้สร้างเหล่านี้เห็นได้จากคอลัมน์ในนิตยสาร **โลกดารา** ที่กล่าวถึงการแสดงของ เพชราหลังจากมิตร ชัยบัญชาเสียชีวิตไว้ว่า

"ในยุคสมัยของมิตร-เพชรา บรรดานักการค้าวงการเซลลูลอยด์เล็กของหนังไทยขีดวงล้อมให้เจ้าของหนังไทยเหมือนเผด็จการ และเมื่อขาดมิตรนักการค้าเหล่านั้นไม่ได้ปิดตัวเองไปในด้านการค้าตามมิตร ชัยบัญชา ต่างก็หันมาหาคู่มงคลใหม่ โดยให้สมบัติมาใช้สกุลเพชรา เพื่อการทำมาค้าคล่อง...เพชราเกิดมาอาภัพที่จะต้องนำนามของตนไปเป็นสกุลของพระเอกทั่วไปเพื่อความสำคัญของหนังไทย และนั่นหมายถึงว่าไม่มีเวลาเป็นของตนเองตลอดชีวิตที่ติดพันอยู่กับวงการหนังไทย ไม่มีสุขตามธรรมชาติเช่นผู้หญิงทั่วไปที่จะได้รับไม่ว่ากับอะไร ชีวิตของเธอจมไว้กับงานด้านการแสดงโดยที่ไม่เคยเป็นตัวของตัวเองสักเสี้ยวหนึ่งของนาที ก็เห็น ๆ กันอยู่ทุกวันนี้ ซึ่งต่างจ้ำจี้จ้ำไชสร้างพระเอกใหม่กันขึ้นมาแต่ละคนก็หนีไม่พ้น เพชรา พะยี่ห้อ ทั้งนี้เพื่อผลทางด้านจำหน่ายจากนายทุนซื้อหนังที่นิยมลัทธิเผด็จการ ครรชิต ขวัญประชาได้เพชรามาคู่จนอยู่ตัวในวงการค้าหนังได้แล้ว ใครอีกที่ต้องขอยืมนามเพชรามาต่อท้าย ขวัญชัย สุริยา, กรุง ศรีวิไล

---

[๑๒๗]ยิ่งยง สะเด็ดยาด, "วิพากษ์บันเทิง," **ไทยรัฐ** (๒๖ มิถุนายน ๒๕๑๔): ๑๓.

เพชรา เชาวราษฎร์ ยังจะต้องตรากตรำทำงานหนักอยู่อีกต่อไป ตราบใดที่หนังไทยยังกระสันนัยน์ตาน้ำผึ้งของเธอ"[๑๒๘]

การเสียชีวิตอย่างกระทันหันของมิตร ชัยบัญชาได้ส่งผลให้ "ระบบดารา" ที่เข้มแข็งอย่างมากในยุคของภาพยนตร์ไทย ๑๖ ม.ม. เริ่มเสื่อมลง ซึ่งเท่ากับเป็นการเปิดโอกาสให้ภาพยนตร์ไทยก้าวหน้าไปอีกขั้นหนึ่งเช่นกัน

- **การวิจารณ์ภาพยนตร์ไทย**

ในช่วงต้นทศวรรษ ๒๕๑๐ การเคลื่อนไหวและการแสดงออกทางความคิดของกลุ่มนักศึกษาและปัญญาชนในขณะนั้น ส่งผลให้สังคมเต็มไปด้วยบรรยากาศของการวิพากษ์วิจารณ์ไม่ว่าจะเป็นทั้งทางด้านการเมือง เศรษฐกิจ และสังคม กระแสของการวิพากษ์วิจารณ์เหล่านั้นส่วนหนึ่งน่าจะส่งผลต่อการวิจารณ์ภาพยนตร์ไทยเช่นเดียวกัน ตัวอย่างที่ชัดเจนมากที่สุด คือ เมื่อวันที่ ๒ กุมภาพันธ์ พ.ศ. ๒๕๑๓ หนังสือพิมพ์ **ไทยรัฐ** ได้ย้ายคอลัมน์บันเทิงประจำหน้า ๑๓ ที่ชื่อ "วันวิพากย์" ไปประจำอยู่ที่หน้า ๕ และแทนที่คอลัมน์ที่ชื่อ "วันวิจารณ์ว่าด้วยวัฒนธรรมศิลปกรรม" ทั้งนี้เพื่อให้เป็นคอลัมน์ที่ "เน้นหนักไปที่การวิจารณ์ทางบันเทิงทั้งที่อาจจะเป็นธุรกิจและไม่เป็นธุรกิจ...ต้องการวิจารณ์และวิจารณ์กันแบบตรงไปตรงมา กรณีไหนดีก็ว่าดี กรณีไหนไม่ดีก็ต้องว่าไม่ดี"[๑๒๖] ต่อมาเมื่อปลาย พ.ศ. ๒๕๑๓ เป็นต้นมาจึงได้เปลี่ยนชื่ออีกครั้งหนึ่งโดยใช้ชื่อคอลัมน์ว่า "วิจารณ์บันเทิง โดย ยิ่งยง สะเด็ดยาด"* ซึ่งเป็นคอลัมน์ที่มักจะเกี่ยวข้องกับ

---

[๑๒๘]ยักษ์แคระ (นามแฝง), "ครั้งแรกบนจอสโคปหนังไทยสำหรับ ไชยา พบ เพชรา" **โลกดารา** ๒๘ (๑๕ มิถุนายน ๒๕๑๔): ๒๕.

[๑๒๖]"วันวิจารณ์ว่าด้วยศิลปวัฒนธรรม: ถ้าไม่มีการเปลี่ยนแปลงซะบ้าง," **ไทยรัฐ** (๒ กุมภาพันธ์ ๒๕๑๓): ๑๓.

*ในที่นี้จะให้ความสำคัญกับหน้า ๑๓ ซึ่งเป็นหน้าบันเทิงของหนังสือพิมพ์ **ไทยรัฐ** โดยเฉพาะอย่างยิ่งคอลัมน์ "วิจารณ์บันเทิง โดยยิ่งยง สะเด็ดยาด" เนื่องจากผู้เขียนเห็นว่า **ไทยรัฐ** เป็นหนังสือพิมพ์ที่ได้รับความนิยมจากประชาชนในขณะนั้นอย่างสูง อีกทั้งคอลัมน์ดังกล่าวยังเป็นคอลัมน์ที่ได้รับความสนใจและเป็นที่รู้จักอย่างมากด้วย ดังนั้นจึงน่าจะเป็นคอลัมน์บันเทิงอีกคอลัมน์หนึ่งที่มีอิทธิพลต่อการเปลี่ยนแปลงของอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทย นอกจากนั้นแล้วผู้เขียนยังเห็นว่าในช่วงเวลานั้นเป็นช่วงเวลาที่มีการวิพากษ์วิจารณ์ภาพยนตร์ไทยอย่างมากทั้งในหนังสือพิมพ์รายวัน รายสัปดาห์ รวมถึงนิตยสารที่เกี่ยวกับภาพยนตร์ด้วย ซึ่งผู้เขียนไม่สามารถอ่านข้อมูลทั้งหมดได้ จึงจำเป็นต้องเลือกคอลัมน์บันเทิงขึ้นมาคอลัมน์หนึ่งเพื่อจะทำให้เห็นเป็น

ภาพยนตร์ไทยเป็นสำคัญ ลักษณะของคอลัมน์นี้ส่วนหนึ่งจะเขียนขึ้นโดยเจ้าของคอลัมน์ภายใต้นามปากกาว่า ยิ่งยง สะเด็ดยาด และอีกส่วนหนึ่งจะเป็นจดหมายแสดงความคิดเห็นของผู้อ่าน ดังนั้นในหนังสือพิมพ์ **ไทยรัฐ** จึงมีคอลัมน์ที่มักจะกล่าวถึงภาพยนตร์ไทยอยู่ ๒ คอลัมน์ด้วยกัน คือ "วันวิพากย์ ของ ไก่อ่อน" ประจำอยู่ที่หน้า ๕ และคอลัมน์ "วิจารณ์บันเทิง โดย ยิ่งยง สะเด็ดยาด" ประจำอยู่ที่หน้า ๑๓ อย่างไรก็ตาม เป็นที่น่าสังเกตว่าบทบาทของการวิจารณ์ภาพยนตร์ไทยของทั้งสองคอลัมน์ก็ยังคงแตกต่างกัน เนื่องจากคอลัมน์ "วันวิพากย์" เป็นคอลัมน์ที่มักจะพูดถึงเรื่องราวต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในสังคมแทบทุกด้าน อันรวมถึงภาพยนตร์ไทยในบางครั้งด้วย แต่สำหรับคอลัมน์ "วิจารณ์บันเทิง โดยยิ่งยง สะเด็ดยาด" แล้ว เป็นคอลัมน์ที่วิจารณ์เฉพาะภาพยนตร์ไทย และบางครั้งอาจรวมถึงภาพยนตร์ต่างประเทศบางเรื่องด้วย

การประสบความสำเร็จของภาพยนตร์เพลงเรื่อง มนต์รักลูกทุ่ง การประสบความสำเร็จของภาพยนตร์ไทยขนาด ๓๕ ม.ม. เรื่อง โทน เมื่อ พ.ศ. ๒๕๑๓ ดูเหมือนว่าจะส่งผลให้เกิดกระแสการวิพากย์วิจารณ์ภาพยนตร์ไทยในแทบทุกด้าน ซึ่งเมื่อพิจารณาจากคอลัมน์บันเทิงทั้งสองในหนังสือพิมพ์ **ไทยรัฐ** ก็น่าจะทำให้เห็นบรรยากาศของการวิพากย์วิจารณ์ภาพยนตร์ไทยได้ชัดเจนมากขึ้น ไม่ว่าจะเป็นทางด้านรูปแบบวิธีการนำเสนอ เช่น ข้อดีของการใช้ฟิล์ม ๓๕ ม.ม. ดังจะเห็นได้จากในบทวิจารณ์เรื่อง "เชื่อไม่ได้"[๑๓๐] "เส้นทางใหม่ของหนังไทย"[๑๓๑] เป็นต้น ทางด้านเทคนิคการถ่ายทำที่ต้องการให้ภาพยนตร์ไทยมีคุณภาพและดำเนินเรื่องอย่างกระชับฉับไวมากขึ้น ดังจะเห็นได้จากตัวอย่างของข้อความที่ว่า "อาจจะเป็นด้วยเหตุนี้กระมัง "โทน" ซึ่งเป็นวิวัฒนาการใหม่เอี่ยมของวงการภาพยนตร์ไทยได้รับการตอบรับอย่างสาสมของนักดูภาพยนตร์ในยุคนี้และต่อไปนี้ภาพยนตร์ไทยก็คงหันหลังให้กับความอืดอาดยืดยาด ความเศร้าโศกอันไม่มีเหตุผลและยืดเยื้อความตายอย่างนองเลือดบนจอ หรือการแสดงบ้าบอของตัวตลก หันหน้าเข้าสู่ระดับมาตรฐานอย่างแท้จริงกันเสียที"[๑๓๒] นอกจากนั้นลักษณะของเนื้อหาการวิจารณ์แบบนี้ยังเห็นได้จากอีกหลายบทวิจารณ์ เช่น "โทน ถูกวิจารณ์"[๑๓๓] "เด็กสอนผู้ใหญ่"[๑๓๔] "หนังไทย-หนังลิเก"[๑๓๕] เป็นต้น

ภาพตัวอย่างของบรรยากาศการวิพากย์วิจารณ์ภาพยนตร์ไทยในช่วงต้นทศวรรษ ๒๕๑๐ อันน่าจะเป็นอีกเหตุผลหนึ่งที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงขึ้นในภาพยนตร์ไทย

[๑๓๐] ไก่อ่อน, "วันวิพากย์," ไทยรัฐ (๑๑ สิงหาคม ๒๕๑๓): ๕.

[๑๓๑] ไก่อ่อน, "วันวิพากย์," ไทยรัฐ (๑๖ สิงหาคม ๒๕๑๓): ๕.

[๑๓๒] ไก่อ่อน, "วันวิพากย์: อิทธิพลหนังทีวี," **ไทยรัฐ** (๑๗ กันยายน ๒๕๑๓): ๕.

[๑๓๓] ไทยแดง รำพัน, "วิจารณ์บันเทิง โดยยิ่งยง สะเด็ดยาด," **ไทยรัฐ** (๒๐ กันยายน ๒๕๑๓): ๑๓.

สำหรับการเสียชีวิตของมิตร ชัยบัญชาเอง ก็ได้นำไปสู่การวิพากษ์วิจารณ์เกี่ยวกับภาพยนตร์ไทยที่มักจะพึ่งดาราเพียงไม่กี่คน และการเสียชีวิตของมิตร ชัยบัญชาในครั้งนี้น่าจะเป็นการเปิดทางให้กับดาราหน้าใหม่อันจะนำไปสู่การพัฒนาของภาพยนตร์ไทยอีกระดับหนึ่งด้วยเช่นกัน เช่น "โชคของภาพยนตร์ไทย,"[๑๓๖] "ใครแทน "มิตร,"[๑๓๗] "พระเอกคนต่อไป...?,"[๑๓๘] "พระเอกใหม่"[๑๓๙] เป็นต้น อีกทั้งยังได้วิจารณ์เรื่องการแสดงของดาราภาพยนตร์แต่ละคนที่ควรจะแสดงให้สมบทบาทมากขึ้น ดังจะเห็นได้จากตัวอย่างของข้อความที่ว่า " พ.ศ. ๒๕๑๔ เป็นปีที่มีนักแสดงหน้าใหม่ ๆ เพิ่มขึ้นกว่าที่เคยมีมาแล้ว...ยังต้องการเห็นดารามีความเป็นดาราอย่างแท้จริงไม่ใช่แสดงแบบสุกเอาเผากิน หรือดีแต่รับเงินจากเจ้าของหนังท่าเดียว แต่ไม่ยอมปรับปรุงคุณภาพของตัวเองเหมือนเป็นคนไม่รู้จักรับผิดชอบในหน้าที่..."[๑๔๐] สำหรับการถูกวิพากษ์วิจารณ์อย่างรุนแรงของภาพยนตร์ไทยในช่วงเวลานี้ ได้มีผู้ตั้งข้อสังเกตไว้ว่าน่าจะเป็นอีกปัจจัยหนึ่งที่ทำให้ภาพยนตร์ไทยพัฒนาและมีคุณภาพดีขึ้น ดังจะเห็นได้จากข้อความที่ว่า "ยุคนี้วงการสร้างหนังไทยกำลังคึกคักแจ่มใสไปได้สวย แต่ละเรื่องส่วนใหญ่ได้รับความสำเร็จจากการต้อนรับของประชาชนโดยทั่วไปดีขึ้น อะไรเป็นสาเหตุให้หนังไทยก้าวขึ้นสู่มาตรฐานดีขึ้น การวิพากษ์วิจารณ์จากคอลัมน์นิสต์ของหนังสือพิมพ์อย่างถึงพริกถึงขิง ก็น่าจะเป็นสาเหตุหนึ่งที่ทำให้ผู้อำนวยการสร้างเกิดความละอายที่จะยึดติดคติเก่า ๆ แบบ "สุกเอาเผากิน"[๑๔๑]

นอกจากบรรยากาศของการวิพากษ์วิจารณ์ตามหน้าหนังสือพิมพ์ และนิตยสารต่าง ๆ แล้ว ในช่วงทศวรรษ ๒๕๑๐ ยังเป็นช่วงเวลาที่มีการจัดปาฐกถาและการอภิปรายเกี่ยวกับภาพยนตร์ไทยอยู่บ่อยครั้ง เช่น การแสดงปาฐกถาเรื่อง "การสร้างหนังในฮอลลีวู้ดกับการสร้างหนังไทย" ณ ห้องประชุม เอ.ยู.เอ. เมื่อวันที่ ๘ มี.ค. พ.ศ. ๒๕๑๔ โดยสวัสดิ์ นิติพนธ์ อดีตที่ปรึกษาฝ่ายเทคนิคของบริษัท 20th Century Fox ในการสร้างภาพยนตร์เรื่อง "แอนนากับพระเจ้ากรุงสยาม" เนื้อหาสาระ

---

[๑๓๔]เศรษฐ์ ธรรมศาสตร์, "วิจารณ์บันเทิง," **ไทยรัฐ** (๖ กันยายน ๒๕๑๔): ๑๓.

[๑๓๕]นายรักชาติ, "วิจารณ์บันเทิง," **ไทยรัฐ** (๑๕ สิงหาคม ๒๕๑๖): ๑๓.

[๑๓๖] **ไทยรัฐ** (๑๓ ตุลาคม ๒๕๑๓): ๑๓.

[๑๓๗] ยิ่งยง สะเด็ดยาด, "วิจารณ์บันเทิง," **ไทยรัฐ** (๑๖ ตุลาคม ๒๕๑๓): ๑๓.

[๑๓๘] ยิ่งยง สะเด็ดยาด, "วิจารณ์บันเทิง," **ไทยรัฐ** (๑๗ ตุลาคม ๒๕๑๓): ๑๓.

[๑๓๙] ไก่อ่อน, "วันวิพากย์," **ไทยรัฐ** (๒๘ ตุลาคม ๒๕๑๓): ๕.

[๑๔๐] "จากใจ "ออน," **ไทยรัฐ** (๓๑ ธันวาคม ๒๕๑๔): ๑๓.

[๑๔๑]ไพโรจน์ เย็นอุรา, "วิจารณ์บันเทิง โดยยิ่งยง สะเด็ดยาด: ยุคทองของหนังไทย," **ไทยรัฐ** (๒๘ พฤษภาคม ๒๕๑๕): ๑๓.

ของการแสดงปาฐกถาครั้งนี้ ได้ชี้ให้เห็นความแตกต่างระหว่างโครงสร้างการบริหารงานของอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยที่ไม่ได้มาตรฐาน ลักษณะยังเป็นธุรกิจภายในครอบครัว ซึ่งน่าจะทำให้ภาพยนตร์ไทยไม่พัฒนาเท่าที่ควร[๑๔๒] การแสดงปาฐกถาเรื่อง "การสร้างหนังและการกำกับการแสดง" โดย เปี๊ยก โปสเตอร์ ณ ห้องบรรยาย ๔๐๒ แผนกอิสระสื่อสารมวลชน จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เมื่อวันที่ ๑๒ มกราคม พ.ศ. ๒๕๑๕ ในครั้งนี้เปี๊ยกได้กล่าวถึงปัญหาการแต่งกายของดาราเก่า ๆ บางคนที่ยังเน้นการแต่งกายแบบสวยงาม หากจะมาแต่งแบบธรรมดาเพื่อให้เข้ากับเรื่องที่แสดงก็กลัวว่าจะเสื่อมความนิยม ด้วยเหตุนี้เองเปี๊ยกจึงจำเป็นต้องหาดาราใหม่มาแสดงในภาพยนตร์ของตนเองหลายเรื่อง[๑๔๓] และการสัมมนาเรื่อง "ภาพยนตร์ไทยในปัจจุบัน" จัดโดยสมาคมฝึกการพูดแห่งประเทศไทย ณ ห้องประชุมสถาบัน เอ.ยู.เอ เมื่อวันที่ ๙ กุมภาพันธ์ พ.ศ. ๒๕๑๖ ในครั้งนี้ ยอดธง ทับทิวไม้ ได้แสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับภาพยนตร์ไทยในปัจจุบันไว้อย่างน่าสนใจว่า "ภาพยนตร์ไทยในปัจจุบันไม่ต่างไปกว่าภาพยนตร์เมื่อ ๒๕ ปีเลย ไม่มีการพัฒนา ทั้งนี้เพราะผู้สร้างสมัยนี้กำลังหวังแต่เงิน ไม่คำนึงถึงศิลป ไม่มีความคิดริเริ่มและภูมิปัญญา...นอกจากนี้หนังไทยรุงรังเกินความจำเป็นไม่ว่าดารา คำพูด หรือแอ็กชั่น เลยทำให้เกิดความรำคาญเบื่อหน่ายไม่มีความประทับใจ"[๑๔๔] ดังกล่าวข้างต้นเป็นเพียงตัวอย่างของการแสดงปาฐกถาและการอภิปรายเกี่ยวกับภาพยนตร์ไทย ซึ่งมีส่วนให้ผู้สร้างภาพยนตร์ไทยเริ่มปรับปรุงและคำนึงถึงคุณภาพของการสร้างภาพยนตร์แต่ละเรื่องเพิ่มมากขึ้น

กล่าวโดยสรุป ปัจจัยต่าง ๆ ที่กล่าวมาทั้งหมดในบทนี้ ล้วนเป็นปัจจัยที่ส่งผลให้ภาพยนตร์ไทยเกิดความเปลี่ยนแปลงในเวลาต่อมา ไม่ว่าจะเป็นการเปลี่ยนแปลงทางด้านเทคนิคการผลิต โดยเฉพาะการเปลี่ยนจากการสร้างภาพยนตร์ไทยที่ใช่ฟิล์มขนาด ๑๖ ม.ม. มาเป็นฟิล์ม ๓๕ ม.ม. ทำให้มาตรฐานการสร้างภาพยนตร์ไทยสูงขึ้น การเสียชีวิตของมิตร ชัยบัญชาทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางด้านดารา การปรากฏตัวของเปี๊ยก โปสเตอร์ ส่งผลให้ในเวลาต่อมาเกิดการเปลี่ยนแปลงของผู้กำกับภาพยนตร์ การเปลี่ยนแปลงของบริบททางสังคม ส่งผลให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางด้านเนื้อหาและบทบาทของภาพยนตร์ไทย คือ เริ่มสะท้อนความจริงหรือปัญหาสังคมผ่านทางภาพยนตร์ไทยมากขึ้น นอกจากนั้นแล้วยังทำให้เกิดกลุ่มผู้ชมภาพยนตร์ไทยบางส่วนที่ยอมรับการเปลี่ยนแปลงอีกด้วย

---

[๑๔๒] **ไทยรัฐ** (๘ มีนาคม ๒๕๑๔): ๑๓.

[๑๔๓] **ไทยรัฐ** (๑๔ มกราคม ๒๕๑๕): ๑๓.

[๑๔๔] **ไทยรัฐ** (๙ กุมภาพันธ์ ๒๕๑๖): ๑๓.

บทที่ ๔

การเปลี่ยนแปลงของ "ภาพยนตร์ไทย" ระหว่าง พ.ศ. ๒๕๑๖ - ๒๕๒๕

ในบทนี้จะอธิบายถึงการเปลี่ยนแปลงด้านต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นใน "ภาพยนตร์ไทย" ไม่ว่าจะเป็นการเปลี่ยนแปลงทางด้านฟิล์มภาพยนตร์และขั้นตอนการสร้างภาพยนตร์ไทย การเปลี่ยนแปลงทางด้านดารา การเปลี่ยนแปลงทางด้านผู้กำกับภาพยนตร์ และการเปลี่ยนแปลงทางด้านเนื้อหาและบทบาทของภาพยนตร์ไทย ซึ่งในประเด็นสุดท้ายจะได้พิจารณาถึงการเปลี่ยนแปลงของกิจกรรมความบันเทิงอื่น ๆ ในสังคม เช่น นวนิยาย เพลง ที่สอดคล้องกับการเปลี่ยนแปลงทางด้านเนื้อหาและบทบาทของภาพยนตร์ไทยในช่วงระยะเวลาเดียวกัน ในที่นี้ผู้ศึกษาจะเน้นอธิบายการเปลี่ยนแปลงของภาพยนตร์ไทยโดยเริ่มต้นจากช่วงประมาณกลางทศวรรษ ๒๕๑๐ เป็นต้นมา ทั้งนี้เนื่องจากเห็นว่าปัจจัยต่าง ๆ ที่เริ่มต้นขึ้นในช่วงต้นทศวรรษ ๒๕๑๐ ดังได้กล่าวไปแล้วในบทที่ ๓ นั้นเริ่มทำให้เห็นการเปลี่ยนแปลงที่ชัดเจนมากขึ้นในภาพยนตร์ไทย ส่วนปัจจัยที่มีผลต่อการเปลี่ยนแปลง นอกจากจะเป็นปัจจัยเดิมดังที่ได้กล่าวในบทที่ ๓ แล้ว ยังอาจจะมีปัจจัยใหม่อื่น ๆ ที่ส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงของภาพยนตร์ไทยในช่วงเวลานี้อีกด้วย โดยเฉพาะปัจจัยทางด้านบริบททางสังคมของภาพยนตร์ไทยหลังจากเหตุการณ์ ๑๔ ตุลาคม พ.ศ. ๒๕๑๖ เป็นต้นมา ที่ส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงทางด้านเนื้อหาและบทบาทของภาพยนตร์

ทั้งนี้ ผู้ศึกษาเห็นว่าการเปลี่ยนแปลงทุกด้านที่เกิดขึ้นในภาพยนตร์ไทยในช่วงเวลาประมาณ ๒๕ ปีที่ทำการศึกษานั้น ไม่ได้เป็นการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นพร้อม ๆ กัน กล่าวคือในช่วงระยะเวลาแรกเป็นการเปลี่ยนแปลงทางด้านตัวเทคนิคของภาพยนตร์ เช่น ฟิล์ม เป็นต้น แต่เมื่อหันกลับมาพิจารณาการเปลี่ยนแปลงทางด้านเนื้อหาและบทบาทของภาพยนตร์แล้วจะเริ่มเห็นการเปลี่ยนแปลงหลังช่วงประมาณกลางทศวรรษ ๒๕๑๐ เป็นต้นมา นอกจากนี้ลักษณะของการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นอาจไม่ได้เกิดขึ้นในภาพยนตร์ไทยทุกเรื่อง เพราะยังคงมีความแตกต่างระหว่างภาพยนตร์ไทยในแต่ละเรื่องด้วยเช่นกัน ภาพยนตร์เรื่องหนึ่งอาจจะเปลี่ยนแปลงทางด้านเทคนิคการสร้าง แต่ไม่ได้เปลี่ยนแปลงทางด้านเนื้อหาของภาพยนตร์ เช่น เรื่อง <u>แหม่มจ๋า</u> (พ.ศ. ๒๕๑๘) ของดอกดิน กัญญามาลย์ แต่อย่างน้อยที่สุดผู้ศึกษาเห็นว่าลักษณะการเปลี่ยนแปลงเริ่มปรากฏให้เห็นอย่างชัดเจนมากขึ้นจากภาพรวมของการสร้างภาพยนตร์ไทยในช่วงกลางทศวรรษ ๒๕๑๐ เป็นต้นมา ซึ่งแตกต่างจากในช่วงทศวรรษ ๒๕๐๐ ที่มักจะไม่เห็นการเปลี่ยนแปลงมากเท่าใดนัก

๔.๑ การเปลี่ยนแปลงทางด้านฟิล์มภาพยนตร์ และขั้นตอนการผลิตภาพยนตร์ไทย

ความสำเร็จของภาพยนตร์เพลง เช่น มนต์รักลูกทุ่ง (พ.ศ. ๒๕๑๓) และการประสบความสำเร็จของภาพยนตร์ ๓๕ ม.ม. เรื่อง โทน (พ.ศ. ๒๕๑๓) นอกจากจะทำให้เกิดปรากฏการณ์ครั้งสำคัญทางด้านรายได้ขึ้นในอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยแล้ว (ดูในบทที่ ๓) ยังได้ส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงในอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยในเวลาต่อมาอีกด้วย กล่าวคือ การเปลี่ยนแปลงทางด้านการใช้ฟิล์มภาพยนตร์จากฟิล์มขนาด ๑๖ ม.ม. มาเป็นฟิล์มภาพยนตร์ขนาด ๓๕ ม.ม. อันส่งผลให้เริ่มเกิดการเปลี่ยนแปลงทางด้านคุณภาพทางด้านเทคนิคและขั้นตอนการผลิตภาพยนตร์ไทยที่พิถีพิถันมากขึ้น

สำหรับการเปลี่ยนแปลงประการแรก คือ การเปลี่ยนแปลงทางด้านการใช้ฟิล์มเพื่อการถ่ายทำภาพยนตร์ จากเดิมที่เป็นการสร้างภาพยนตร์ไทยด้วยฟิล์มขนาด ๑๖ ม.ม. มาเป็นการสร้างภาพยนตร์ด้วยฟิล์ม ๓๕ ม.ม. อย่างไรก็ตาม ก่อนที่จะอธิบายให้เห็นว่าเกิดการเปลี่ยนแปลงอย่างไรบ้างในภาพยนตร์ไทยหลังจากเปลี่ยนมาสร้างภาพยนตร์ไทยด้วยฟิล์ม ๓๕ ม.ม. มีความจำเป็นต้องกล่าวถึงลักษณะของฟิล์มทั้งสองประเภทอย่างละเอียดเสียก่อน ทั้งนี้เพื่อจะได้เห็นธรรมชาติของทั้งฟิล์ม ๑๖ ม.ม. และ ๓๕ ม.ม. ว่ามีความแตกต่างกันอย่างไร ทั้งทางด้านลักษณะทางกายภาพของฟิล์มทั้งสองประเภท วัตถุประสงค์ และขั้นตอนของการล้างฟิล์ม ซึ่งความแตกต่างข้างต้น ย่อมมีผลต่อการเปลี่ยนแปลงวิธีการสร้างภาพยนตร์ไทยในเวลาต่อมาด้วยเช่นกัน

ลักษณะโดยทั่วไปของฟิล์มภาพยนตร์นั้น จะประกอบด้วย ๓ ส่วนสำคัญ คือ ส่วนที่ใช้บันทึกภาพ ส่วนที่ใช้บันทึกเสียง และส่วนที่เป็นรูหนามเตย* สำหรับส่วนที่เป็นรูหนามเตย (sprocket hole) จะอยู่บริเวณขอบฟิล์มทั้งสองข้าง หรือจะอยู่บริเวณขอบฟิล์มข้างใดข้างหนึ่งนั้นขึ้นอยู่กับประเภทของฟิล์มแต่ละชนิด รูหนามเตยมีลักษณะเป็นช่องสี่เหลี่ยมเล็ก ๆ ที่มีขนาดและระยะห่างของแต่ละช่องเท่ากัน เรียงกันไปเรื่อยตามความยาวฟิล์มภาพยนตร์ หน้าที่ของรูหนามเตยมีอยู่สองประการ คือ ประการแรกเป็นรูสำหรับให้เฟืองในกล้องและในเครื่องฉายภาพยนตร์เกี่ยวดึงให้ฟิล์มเคลื่อนที่ไป ประการที่สองเป็นตัวบังคับให้ฟิล์มอยู่ในตำแหน่งเดียวกันทั้งตอนที่อยู่ในกล้องและอยู่ในเครื่องฉาย ส่วนต่อมาคือส่วนที่ใช้บันทึกเสียง มีลักษณะเป็นแถบเส้นเสียงและอยู่ใกล้กับบริเวณที่ใช้บันทึกภาพ ส่วนสุดท้ายคือส่วนที่ใช้บันทึกภาพ บริเวณที่ใช้บันทึกภาพจะมี

---

*ปิยกุล เลาวัณย์ศิริ, **ฟิล์มภาพยนตร์** (กรุงเทพ ฯ: คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, ๒๕๒๔), หน้า ๕๗.

ลักษณะเป็นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า เรียกว่า กรอบภาพ (frame) อย่างไรก็ตามลักษณะของฟิล์มแต่ละชนิดอาจจะแตกต่างกันทางด้านรูปร่าง ขนาดและที่ตั้งของส่วนต่าง ๆ เช่น อาจจะมีบริเวณที่ใช้บันทึกภาพกว้างกว่าหรือแคบกว่า และแถบที่ใช้บันทึกเสียงอาจจะมีขนาดใหญ่หรือเล็กกว่ากันเป็นต้น[๒]

ฟิล์มภาพยนตร์ที่มีความสัมพันธ์กับการสร้างภาพยนตร์ไทยมาโดยตลอดนั้น มีอยู่ ๒ ชนิด คือ ฟิล์ม ๑๖ ม.ม. และฟิล์ม ๓๕ ม.ม.[๓] สำหรับฟิล์มประเภทแรก คือ ฟิล์ม ๑๖ ม.ม. ขนาดของฟิล์มจะมีความกว้าง ๑๖ มิลลิเมตร สามารถแบ่งฟิล์ม ๑๖ ม.ม. ออกเป็นอีก ๒ ชนิดด้วยกัน คือ ชนิดที่มีรูหนามเตยทั้งสองข้าง จะเป็นฟิล์มที่ใช้เฉพาะบันทึกภาพเพียงอย่างเดียวเท่านั้น ไม่ได้มีการบันทึกเสียงลงไปในฟิล์มด้วย และเนื่องจากเป็นฟิล์มที่ไม่มีการบันทึกเสียงเมื่อนำออกฉายจึงต้องมีนักพากย์ไปนั่งพากย์ด้วย[๔] จึงมักจะเรียกภาพยนตร์ที่ใช้ฟิล์มประเภทนี้ว่า "ภาพยนตร์พากย์" ส่วนอีกชนิดหนึ่ง คือ ชนิดที่มีรูหนามเตยเพียงด้านเดียว ฟิล์มชนิดนี้จะสามารถบันทึกทั้งภาพและเสียงลงไปในฟิล์มได้ เนื่องจากบริเวณรูหนามเตยด้านหนึ่งถูกนำไปใช้สำหรับบันทึกเสียง[๕] ฟิล์มภาพยนตร์ ๑๖ ม.ม. ๑ รีน* (ม้วน) มาตรฐาน จะมีความยาวประมาณ ๔๐ นาที สำหรับฟิล์มภาพยนตร์อีกประเภทหนึ่ง คือ ฟิล์มภาพยนตร์ ๓๕ ม.ม. นั้น ขนาดของฟิล์มจะมีความกว้าง

---

[๒]เรื่องเดียวกัน, หน้า ๕๗-๕๘.

[๓]แต่เดิมนั้นฟิล์มที่ใช้ถ่ายทำภาพยนตร์ทั้งหมดนั้นจะเป็นฟิล์มขนาด ๓๕ ม.ม. แต่ต่อมาเมื่อ ค.ศ. ๑๙๒๓ ได้มีการผลิตฟิล์มขนาด ๑๖ ม.ม. ขึ้นเป็นครั้งแรก ดูประวัติและรายละเอียดดังกล่าวได้ ใน เรื่องเดียวกัน, หน้า ๕๙-๖๐.

[๔]มนัส กิ่งจันทร์, "แกะรอยหนังเก่า: ฟิล์ม...หัวใจของหนังเก่า," **แฟนหนังไทย** ๑, ๑๐ (มกราคม ๒๕๔๗): ๕๒.

[๕]ในช่วงระยะเวลาแรกของฟิล์ม ๑๖ ม.ม. นั้น จะมีเฉพาะชนิดรูหนามเตยทั้งสองข้างเท่านั้น แต่ในเวลาต่อมา รูหนามเตยอีกด้านหนึ่งถูกเปลี่ยนไปใช้เป็นแถบบันทึกเสียง ดู ปิยกุล เลาวัณย์ศิริ, **ฟิล์มภาพยนตร์** (กรุงเทพ ฯ: คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, ๒๕๒๔), หน้า ๗๑-๗๒.

* น่าจะหมายถึง รีล มาจากคำว่า Reel

๓๕ ม.ม. บริเวณขอบฟิล์มจะมีรูหนามเตยอยู่ทั้งสองข้าง และมีแถบเสียงอยู่ด้านในชิดกับขอบหนามเตย ฟิล์ม ๓๕ ม.ม. ๑ รีนมาตรฐานมีความยาวประมาณ ๒๐ นาที[๖]

ทั้งนี้เมื่อพิจารณากรรมวิธีหรือขั้นตอนของการล้างฟิล์มของแต่ละประเภทจะเห็นว่ามีความแตกต่างอย่างเห็นได้ชัดเจน เนื่องจากฟิล์ม ๑๖ ม.ม.นั้น เมื่อถ่ายทำเสร็จสามารถล้างแล้วนำออกฉายได้ทันที แตกต่างจากฟิล์ม ๓๕ ม.ม. ที่จำเป็นต้องผ่านขั้นตอนมากถึง ๖ ขั้นตอน ก่อนนำออกฉาย คือ

- ขั้นที่ ๑ เมื่อถ่ายภาพยนตร์ ๓๕ ม.ม.ด้วยฟิล์ม Negative เรียบร้อยแล้ว ต้องส่งฟิล์มที่ถ่ายแล้วออกไปล้างในต่างประเทศ[**]
- ขั้นที่ ๒ เมื่อฟิล์ม Negative เสร็จแล้ว ต้องพิมพ์ฟิล์มขาวดำ (Work Print) และพิมพ์ตัวอย่างสี (Pilot Print) ขึ้นอย่างละ ๑ ชุด โดยให้มีความยาวเท่ากับฟิล์ม Negative เพื่อใช้ในการตัดต่อและตรวจสอบความถูกต้องของสี
- ขั้นที่ ๓ บันทึกเสียงลงในเทป ๓ เส้น คือ เสียงพูด (Dialogue) เสียงเพลง (Background) และเสียงประกอบ (Sound Effect) เมื่อเสร็จแล้วจึงนำเทปทั้ง ๓ มาบันทึกรวมในเทปบันทึกเสียงเส้นเดียวเรียกว่า Magnetic recording
- ขั้นที่ ๔ ถ่ายทอดเทปบันทึกเสียงในขั้นที่ ๓ ลงใน Sound Film แล้วล้าง Sound Film เพื่อตรวจสอบความชัดเจนของเสียง
- ขั้นที่ ๕ นำฟิล์ม Negative ที่ล้างแล้วตามขั้นที่ ๑ มาพิมพ์รวมกับ Sound Film จะได้ฟิล์มขาวดำ ๑ ชุด (Rush print) เพื่อตรวจสอบว่าภาพและเสียงตรงกันหรือไม่ (Synchonized) เท่านั้น หลังจากนั้นจึงตรวจสอบสีของภาพตามฟิล์ม (Color Balance)

---

[๖]มนัส กิ่งจันทร์, "แกะรอยหนังเก่า: ฟิล์ม...หัวใจของหนังเก่า," **แฟนหนังไทย** ๑,๑๐ (มกราคม ๒๕๔๗): ๕๒.

[**] ในช่วงทศวรรษ ๒๕๐๐ สถานที่ล้างฟิล์ม ๓๕ ม.ม. มักจะส่งไปล้างในต่างประเทศ เช่น ฮ่องกง ญี่ปุ่น อังกฤษ เป็นต้น แต่ในช่วงทศวรรษ ๒๕๑๐ เป็นต้นมา เริ่มมีการตั้งห้องแลบเพื่อล้างฟิล์มภาพยนตร์ภายในประเทศขึ้น เช่น ห้องแลบประมวลช่าง ซึ่งในเวลาต่อมากลายเป็นบริษัทสยามพัฒนาฟิล์ม เป็นต้น

- ขั้นที่ ๖ นำฟิล์ม Negative และ Sound Film มาพิมพ์กอปปี้สี (Release Print) เพื่อนำออกฉายต่อไป[๗]

เมื่อหันกลับมาพิจารณาความแตกต่างระหว่างธรรมชาติของฟิล์มทั้ง ๑๖ ม.ม. กับ ๓๕ ม.ม. จะเห็นว่านอกจากจะมีความแตกต่างทางด้านลักษณะทางกายภาพและขั้นตอนการล้างฟิล์มแล้วนั้น ยังมีความแตกต่างในเรื่องวัตถุประสงค์ของฟิล์มแต่ละประเภทอีกด้วย กล่าวคือ ฟิล์ม ๑๖ ม.ม. มักเป็นฟิล์มที่ใช้สำหรับการถ่ายทำภาพยนตร์ข่าว ภาพยนตร์เพื่อการศึกษา และภาพยนตร์สารคดี เป็นต้น แต่สำหรับฟิล์ม ๓๕ ม.ม. มีความเหมาะสมสำหรับการถ่ายทำภาพยนตร์เพื่อความบันเทิงมากกว่า[๘] อีกทั้งเมื่อพิจารณาการแบ่งแยกประเภทของภาพยนตร์ โดยใช้เกณฑ์ของขนาดของฟิล์มเป็นตัวแบ่งแล้ว จะเห็นได้ว่าฟิล์มภาพยนตร์ขนาด ๓๕ ม.ม. ถูกจัดเป็นฟิล์มภาพยนตร์ขนาดมาตรฐานเพื่อใช้ในการถ่ายทำภาพยนตร์เพื่อการบันเทิงทั่วโลกอีกด้วย[๙]

สำหรับการสร้างภาพยนตร์ของประเทศไทยนั้น ในช่วงระยะเวลาแรกนับตั้งแต่ช่วงทศวรรษ ๒๔๗๐ เป็นต้นมา จะมีการใช้ฟิล์มภาพยนตร์ขนาด ๓๕ ม.ม. เพื่อการถ่ายทำแทบทั้งสิ้น แต่หลังจากสงครามโลกครั้งที่ ๒ สิ้นสุดลง กิจการสร้างภาพยนตร์ไทยได้หันมาใช้ฟิล์ม ๑๖ ม.ม. ประเภทที่ใช้เฉพาะบันทึกภาพเพียงอย่างเดียวมากขึ้น (ดูสาเหตุได้ในบทที่ ๒) ส่งผลให้กิจการสร้างภาพยนตร์ไทยนับตั้งแต่นั้นเป็นต้นมากลายเป็นยุคภาพยนตร์ไทยพากย์ ๑๖ ม.ม. จนกระทั่งตั้งแต่ช่วงต้น ๒๕๑๐ เป็นต้นมา ปริมาณการสร้างภาพยนตร์ด้วยฟิล์ม ๓๕ ม.ม. เริ่มเพิ่มมากขึ้น อันเป็นผลมาจากภาพยนตร์ไทย ๓๕ ม.ม. หลายเรื่องสามารถทำรายได้ค่อนข้างสูง อีกทั้งในช่วงระยะเวลานั้นเป็นช่วงเวลาของภาพยนตร์เพลงที่มักจะใช้ฟิล์ม ๓๕ ม.ม. เริ่มได้รับความนิยมจากผู้ชมมากขึ้นด้วยเช่นกัน (ดูรายละเอียดได้ในบทที่ ๓) ด้วยเหตุนี้เองจึงส่งผลให้นับตั้งแต่ช่วงกลางทศวรรษ ๒๕๑๐ เป็นต้นมา การสร้างภาพยนตร์ไทยเปลี่ยนมาเป็นยุคของการสร้างภาพยนตร์ไทย ๓๕ ม.ม. อย่างไรก็ตาม แม้ว่าจะเป็นยุคของภาพยนตร์ไทย ๓๕ ม.ม. แล้วก็ตาม แต่ยังคงมีการใช้ฟิล์ม ๑๖ ม.ม. อยู่บ้าง แต่จะเป็นชนิดที่มีรูหนามเตยเพียงด้านเดียวเท่านั้น ทั้งนี้เนื่องจากโรงฉาย

---

[๗]กรมการสนเทศ กระทรวงเศรษฐการ, **รายงานคณะกรรมการศึกษาเรื่องการสร้างภาพยนตร์ไทยและการนำภาพยนตร์ต่างประเทศเข้ามาฉายในประเทศไทย** (ไม่ปรากฏสถานที่พิมพ์และสำนักพิมพ์, ๒๕๑๕), หน้า ๒๑-๒๒.

[๘]ปิยกุล เลาวัณย์ศิริ, **ฟิล์มภาพยนตร์** (กรุงเทพ ฯ: คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, ๒๕๒๔), หน้า ๕๗.

[๙]เรื่องเดียวกัน.

ภาพยนตร์ในต่างจังหวัดบางแห่ง หนังกลางแปลงหรือหนังขายยา ยังไม่ทิ้งเครื่องฉายภาพยนตร์ ๑๖ ม.ม. ทำให้ในระยะแรกผู้สร้างภาพยนตร์ต้องนำฟิล์มภาพยนตร์ ๓๕ ม.ม. เสียงในฟิล์มไปโบลว์อัพ (blow-up)* มาเป็นฟิล์ม ๑๖ ม.ม. เพื่อให้สามารถฉายกับเครื่องฉายภาพยนตร์แบบเดิมได้[๑๐]

ผลจากการก้าวเข้ามาสู่ยุคภาพยนตร์ไทยขนาด ๓๕ ม.ม. อีกครั้งนับตั้งแต่ช่วงกลางทศวรรษ ๒๕๑๐ เป็นต้นมานั้น ดูเหมือนจะมีเสียงสนับสนุนอย่างมากต่อการเปลี่ยนแปลงเพราะเห็นว่าการเปลี่ยนในครั้งนี้ไม่ได้เป็นเพียงการเปลี่ยนจากยุคภาพยนตร์ ๑๖ ม.ม. มาเป็นยุคภาพยนตร์ ๓๕ ม.ม. เท่านั้น แต่คือการสิ้นสุดของยุคการผลิตภาพยนตร์แบบ "สุกเอาเผากิน" ในช่วงทศวรรษ ๒๕๐๐ มาเป็นยุคของการผลิตภาพยนตร์ที่มี "คุณภาพ" มากขึ้น ดังจะเห็นได้จากข้อความที่ว่า "...อย่างช้าในปี ๒๕๑๕ ต้องถึงวาระหนัง ๑๖ ม.ม. ต้องพบจุดจบ...ก็นับเป็นนิมิตดีสำหรับวงการภาพยนตร์ไทยที่จะมีแต่ภาพยนตร์ ๓๕ ม.ม. และต่อไปก็คงจะถึงคราวที่ผู้สร้างจะประชันกันด้านคุณภาพต่อไป..."[๑๑] ซึ่งสอดคล้องกันกับข้อสังเกตของการสร้างภาพยนตร์ใน พ.ศ. ๒๕๑๕ ที่ว่า "...ข้อที่น่าสังเกตอีกข้อหนึ่ง การสร้างภาพยนตร์ระยะหลัง ๆ นี้ ผู้สร้างและผู้กำกับการแสดงส่วนใหญ่ ยังพิถีพิถันในคุณภาพของผลผลิตที่จะออกสู่ตลาด นับว่าเป็นนิมิตดีแก่นักดูอยู่ไม่น้อย เป็นการยืนยันว่า ใครที่ผลิตหนังชุ่ยออกมาก็จะไม่ได้รับความนิยม มีตัวอย่างที่ผ่านและพิสูจน์ให้เห็นแล้วหลายเรื่องในช่วงต้นของ พ.ศ. ๒๕๑๕ ผู้ดูถือว่าเป็นการหยามหยันและตบหน้ากันอย่างรุนแรงทีเดียว..."[๑๒] และภาพที่ชัดเจนของความเปลี่ยนแปลงดังกล่าว จะเห็นได้จากความคิดเห็นของศิริ ศิริจินดาผู้กำกับภาพยนตร์ไทยในช่วงทศวรรษ ๒๕๐๐ ได้สะท้อนให้เห็นแนวโน้มของการสร้างภาพยนตร์ในช่วงระยะเวลาดังกล่าวไว้ว่า "ต่อไปนี้การทำงานอยู่กับฝีมือหวังทำหนังเพื่อผลด้านอื่น ๆ ไม่มีทางคนดูเขาฉลาดขึ้น สิ่งแวดล้อมต่าง ๆ มีผลบังคับให้

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

---

*การ blow-up คือ การย่อหรือขยายขนาดของฟิล์ม เช่น จากฟิล์ม ๑๖ ม.ม. มาเป็น ๓๕ ม.ม. หรือจาก ๓๕ ม.ม. มาเป็น ๑๖ ม.ม. เป็นต้น

[๑๐]มนัส กิ่งจันทร์, "แกะรอยหนังเก่า: ฟิล์ม...หัวใจของหนังเก่า," **แฟนหนังไทย** ๑,๑๐ (มกราคม ๒๕๔๗): ๕๒.

[๑๑]"ผู้ชมต่างจังหวัดไม่นิยมดูหนัง ๑๖ ม.ม.ต่อไปแล้ว," **ไทยรัฐ** (๒๗ ตุลาคม ๒๕๑๔): ๑๓.

[๑๒]บางกอกสกาย, "ใต้ฟ้าหลังคาโรงถ่าย," **โลกดารา** ๓, ๕๓ (๓๐ มิถุนายน ๒๕๑๕): ๔๘.

ผู้อำนวยการสร้างทั้งหลายพยายามผลิตหนังที่ดีสู่สายตาประชาชน ใครทำชุ่ย ทำสุกเอาเผากินก็เท่าเป็น การฆ่าตัวตายชัด ๆ "[๑๓]

สำหรับการเปลี่ยนแปลงทางด้านขั้นตอนการผลิตภาพยนตร์ไทยในช่วงเวลานั้น มีการเปลี่ยนแปลงเกิดขึ้นด้วยเช่นกัน กล่าวคือ เริ่มมีการให้ความสำคัญเพิ่มมากขึ้นในแต่ละขั้นตอนของการสร้างภาพยนตร์ไทย ทั้งนี้ส่วนหนึ่งนั้นเป็นผลจากการเปลี่ยนแปลงทางด้านการใช้ฟิล์มภาพยนตร์ ดังจะเห็นได้จากข้อความที่ว่า "...เพราะหนัง ๓๕ ม.ม.นั้นไม่สำคัญเพียงการถ่าย-ตัดแล้วก็พากย์ที่โรงเลยอย่าง ๑๖ ม.ม. แต่กรรมวิธีของมันในการที่จะให้มันเป็นเสียงพูดในฟิล์มนั้นพิสดารด้วยเทคนิคและฝีมือยิ่งนัก แม้เราไม่พิถีพิถัน ประณีตกันที่ Lab ปล่อยออกมาเป็น "หนัง" แล้ว-นายทุนคงเหลือแต่หนังอย่างว่า..."[๑๔] อย่างไรก็ตาม ก่อนที่จะได้ชี้ให้เห็นว่ามีการเปลี่ยนแปลงทางด้านขั้นตอนการผลิตภาพยนตร์ไทยในช่วงเวลานี้อย่างไรบ้าง จำเป็นต้องอธิบายให้เห็นว่าในแต่ละขั้นตอนของการผลิตภาพยนตร์ประกอบด้วยขั้นตอนใดบ้าง หลังจากนั้นจึงจะอธิบายให้เห็นการเปลี่ยนแปลงในแต่ละขั้นตอนของการสร้างภาพยนตร์ไทย

ขั้นตอนการผลิตภาพยนตร์ของแต่ละเรื่องโดยทั่วไปนั้นจะประกอบด้วย ๓ ขั้นตอนที่สำคัญ คือ ขั้นตอนเตรียมการ ขั้นการถ่ายทำ และขั้นตอนหลังการถ่ายทำหรือการนำออกฉาย[๑๕] ซึ่งรายละเอียดของแต่ละขั้นตอนยังสามารถแบ่งออกเป็นขั้นตอนย่อยได้อีกหลายขั้นตอน สำหรับขั้นตอนแรกของการผลิตภาพยนตร์ คือ การเตรียมการก่อนการถ่ายทำซึ่งจะเป็นขั้นตอนของการวางแผนและการเตรียมงานทุกด้านก่อนการถ่ายทำ ประกอบด้วย การเตรียมอุปกรณ์การถ่ายทำ เช่น ฟิล์มภาพยนตร์ กล้อง เลนส์ เป็นต้น การเลือกเรื่องและจัดทำบทภาพยนตร์ การคัดเลือกนักแสดง การเตรียมฉากและสถานที่ เป็นต้น

นอกจากผู้กำกับภาพยนตร์เช่น เปี๊ยก โปสเตอร์แล้ว (ดูบทที่ ๓) ยังมีผู้กำกับภาพยนตร์ไทยอีกคนหนึ่ง คือ ม.จ.ชาตรีเฉลิม ยุคล ที่ได้ให้ความสำคัญกับขั้นตอนการเตรียมการก่อนถ่ายทำภาพยนตร์อย่างมาก ดังจะเห็นได้จากข้อเขียนของ อ.อรรถจินดา ที่ว่า "...ทำงานคราวนี้ก็ทำงานธรรมดาเหมือนคนอื่น ๆ และเป็นคนเอางานเอาการจริงจังซะด้วย บทภาพยนตร์ทุกบททุกตอน

---

[๑๓]สุขสันต์ สมพงษ์, "ถอดหัวใจผู้อำนวยการสร้าง ชี้แนวโน้ม...ทางสายใหม่ของหนังไทย," **โลกดารา** ๕,๑๒๐ (๑๕ เมษายน ๒๕๑๘): ๒๓.

[๑๔] **โลกดารา** (๑๑ ตุลาคม ๒๕๑๓): ๒๐.

[๑๕]เก็บความจาก ปิยกุล เลาวัณย์ศิริ, **ใครเป็นใครในกระบวนการผลิตภาพยนตร์** (ไม่ปรากฏสถานที่พิมพ์, ๒๕๒๙), หน้า ๑-๒.

ทำไว้อย่างล่วงหน้าอย่างเรียบร้อย มีทั้งสคริปท์ที่เป็นตัวหนังสือและที่เป็นภาพ จึงไม่มีอะไรที่จะต้องพะวักพะวงในการถ่ายเหมือนบางบริษัท ซึ่งพอถ่ายไปได้คัท ๒ คัท ก็ต้องพักการถ่ายมานั่งเขียนบทต่อ..."[๑๖]

สำหรับการเลือกนักแสดงเพื่อให้เหมาะสมกับบทบาทของตัวละครในภาพยนตร์นั้น เริ่มมีการเปลี่ยนแปลงด้วยเช่นกัน ทั้งนี้เป็นเพราะการเสื่อมของระบบดารายอดนิยม หลังจากการเสียชีวิตของมิตร ชัยบัญชา เมื่อ พ.ศ. ๒๕๑๓ (ดูรายละเอียดของประเด็นนี้ได้ในหัวข้อ ๔.๒) นอกจากนั้นแล้ว การเตรียมฉากและสถานที่เพื่อการถ่ายทำภาพยนตร์ของแต่ละเรื่องนั้น ดูเหมือนว่าจะให้ความสำคัญเพิ่มมากขึ้นด้วยเช่นกัน ทั้งนี้เพื่อต้องการให้เกิดความสมจริงตามเนื้อเรื่องของ ภาพยนตร์นั้น ๆ ดังจะเห็นได้จากข้อความที่ว่า

> "...ในวงการบันเทิงปัจจุบันนี้กำลังก้าวรุดหน้าไปไกลโข ยิ่งในแวดวงหนังไทยด้วยยิ่งแล้ว ต่างก็มีข่าวกันอยู่เสมอว่าบรรดาผู้สร้างต้องการความแปลกใหม่เข้ามาปรากฏอยู่ในฟิล์ม ๓๕ ม.ม. สโคปกันมาก ไม่เกี่ยวกับเรื่องที่พยายามคัดเลือกกันแล้วคัดเลือกกันอีกที่จะต้องเป็นทริคต่าง ๆ ในเนื้อหนัง หรือไม่ก็เป็นโลเกชั่นที่งดงามน่าทึ่ง...เชิด ทรงศรี อยากได้ "ความรัก" ที่แสนหวาน ต้องดั้นด้นไปภูเก็ตเพื่อเก็บทิวทัศน์ที่นั่น...เปี๊ยก โปสเตอร์ ต้องการความสมจริงสมจังและใหม่ให้ "เขาสมิง" ต้องถ่อไปที่เขาสมิง ตราด เพื่อเขาสมิงของเขาเองตามมโนภาพที่วาดไว้..."[๑๗]

นอกจากนี้ยังเห็นการให้ความสำคัญของฉากและสถานที่ได้จากการเตรียมงานของภาพยนตร์เรื่อง <u>เขาชื่อกานต์</u> (พ.ศ. ๒๕๑๖) ที่ว่า

> "..."ท่านมุ้ย" ทำภาพยนตร์เรื่องนี้อย่างละเอียดถี่ถ้วน ซึ่งอาจจะเรียกได้ว่าเป็นภาพยนตร์จริง ๆ ทุกบททุกตอนโดยมากจะเป็นไปโดยธรรมชาติ นับตั้งแต่ผู้แสดงไปถึงสถานที่ต่าง ๆ เช่น แม่น้ำยมที่มีสีน้ำขุ่นเหมือนกะทิใส่น้ำตาลทรายแดง ป่าเขาลำเนาไม้ที่รกรุงรัง ส่วนประกอบต่าง ๆ ของฉาก ช้างม้าวัวควายและเกวียนเป็นจำนวนมาก อาคารบ้านเรือนก็เป็นของจริง ๆ ของพื้นบ้านหาได้เป็น

---

[๑๖]อ.อรรถจินดา, "เมื่อผมไปเล่นหนัง <u>เขาชื่อ...กานต์</u> ที่บางระกำ," **โลกดารา** ๓, ๕๔ (๑๕ กรกฎาคม ๒๕๑๕): ๒๕.

[๑๗]**โลกดารา** (๑๑ ตุลาคม ๒๕๑๓): ๒๐.

> การสร้างจำลองขึ้นไม่...ภาพยนตร์เรื่องนี้ยังจะปิดกล้องไม่ได้จนกว่าจะถึงฤดูน้ำท่วม เพราะตอนหนึ่งในเรื่องมีฉากน้ำท่วมและฝนตก จึงจำเป็นต้องรอจนกว่าจะถึงเดือน ๑๒ ให้น้ำไหลนองตามตลิ่งเสียก่อนจึงจะยกกองถ่ายกลับขึ้นไปที่บางระกำอีกครั้งหนึ่ง นั่นแหละ คือฉากที่จะปิดกล้องได้อย่างสมบูรณ์"[๑๘]

สำหรับขั้นตอนที่สอง คือ ขั้นตอนระหว่างการถ่ายทำภาพยนตร์จะเป็นขั้นตอนของการบันทึกภาพลงบนฟิล์มภาพยนตร์ กล่าวได้ว่าการบันทึกภาพเป็นขั้นตอนที่สำคัญที่สุดของการสร้างภาพยนตร์ ทั้งนี้เพราะภาพที่ปรากฏบนจอภาพยนตร์ ไม่ว่าจะเป็นการประกอบภาพ แสง สี การแสดงของดาราภาพยนตร์ รวมทั้งการเคลื่อนไหวทุกอย่างที่ปรากฏในแต่ละภาพนั้น คือสิ่งที่ทำให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกต่อภาพยนตร์[๑๙]

การเปลี่ยนแปลงของภาพยนตร์ไทยในขั้นตอนนี้ ไม่ว่าจะเป็นการถ่ายภาพ มุมกล้อง การจัดแสง และการจัดองค์ประกอบของภาพ กล่าวได้ว่าเริ่มเกิดการเปลี่ยนแปลงที่เห็นได้อย่างเด่นชัดมากขึ้นหลังจากความสำเร็จของภาพยนตร์เรื่อง โทน เมื่อ พ.ศ. ๒๕๑๓ ดังจะเห็นได้จากผลงานเรื่องต่อมาของเปี๊ยก โปสเตอร์เอง โดยเฉพาะในภาพยนตร์เรื่อง ชู้ (พ.ศ. ๒๕๑๕) ที่มีความโดดเด่นทางด้านการถ่ายทำ เห็นได้จากข้อความที่ว่า "...ชู้ ไม่ใช่ของง่ายกับผู้แสดงน้อยตัวและกับธรรมชาติซ้ำซาก ซึ่งจะต้องใช้ศิลปะดึงดูดความสนใจของผู้ชมไว้ได้ตลอดเวลา เปี๊ยกจึงได้ใช้ความพยายามทางเทคนิคการสร้าง การถ่ายทำเพื่อที่จะหลีกพ้นจากความซ้ำซากจำเจ ดังจะเห็นได้ว่า ชู้ มีมุมกล้องกับการจัดน้ำหนักของภาพที่สามารถมองทะลุเกาะแก่ง และความเวิ้งว้างของอ่าวที่เงียบเหงามีบรรยากาศสัมผัส กล้องได้ทำหน้าที่สร้างความตื่นตาตื่นใจกับธรรมชาติของทะเลควบคู่ไปกับพฤติกรรมของตัวละคร..."[๒๐] นอกจากนั้นแล้วยังเห็นการเปลี่ยนแปลงจากภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์เรื่องอื่น ๆ อีกด้วย เช่น ภาพยนตร์เรื่อง มันมากับความมืด (พ.ศ. ๒๕๑๔) ของ ม.จ. ชาตรีเฉลิม ยุคล ดังข้อความที่ว่า "..."มันมากับความมืด" มีสัตว์วิทยาศาสตร์ใหญ่โตแสดงด้วยอย่างน่าสยดสยองขวัญ เทคนิคการถ่ายทำก็แปลกแหวกแนวกว่าหนังเรื่องอื่น เรื่องอีดอาด

---

[๑๘]อ.อรรถจินดา, "เมื่อผมไปเล่นหนัง เขาชื่อ...กานต์ ที่บางระกำ," **โลกดารา** ๓, ๕๔ (๑๕ กรกฎาคม ๒๕๑๕): ๒๙.

[๑๙]ปิยกุล เลาวัณย์ศิริ, **ใครเป็นใครในกระบวนการผลิตภาพยนตร์** (ไม่ปรากฏสถานที่พิมพ์, ๒๕๒๙), หน้า ๒๗.

[๒๐]อัศศิริ ธรรมโชติ, "จาก "โทน" ถึง "คู่หู" เปี๊ยก โปสเตอร์ ยืนอยู่ตรงไหน," หน้า ๑๐๖.

ยืดยาดตัดออกไปได้..."[๒๑] และ "ไปดู "มันมากับความมืด" ที่เฉลิมเขตร์มาแล้วนึกไม่ถึงเลยว่าโฉมหน้าของหนังไทยจะไปได้ไกลในเวลาอันรวดเร็ว ดูหนังเรื่องนี้แล้ว มีความรู้สึกเหมือนได้ดูหนังฝรั่งที่เยี่ยมยอดสักเรื่องหนึ่ง ความกระชับฉับไวไม่มีใครสู้ เทคนิคการถ่ายทำล้ำยุคที่สุด..."[๒๒] และรวมทั้งภาพยนตร์ทุกเรื่องของ ม.จ. ชาตรีเฉลิม ยุคล ที่มีความโดดเด่นมากในเรื่องมุมกล้อง การจัดองค์ประกอบภาพ และการจัดแสง เพื่อให้ภาพที่ปรากฏสามารถบอกเล่าเรื่องและอารมณ์ความรู้สึกของตัวละครได้เป็นอย่างดี[๒๓] หรือภาพยนตร์เรื่อง ครูบ้านนอก (พ.ศ. ๒๕๒๑) เห็นได้จากข้อความที่ว่า "...ฝีมือการถ่ายทำก็เรียกได้ว่าอยู่ในขั้นดีทีเดียว เช่นฉากบ้านพักของพวกลักลอบตัดไม้กลางฝนตอนกลางคืน การใช้แสงสีเหลืองเป็นพื้นในฉากที่แสดงความนึกคิด..."[๒๔] จากภาพยนตร์เรื่อง รักทะเล้น (พ.ศ. ๒๕๒๑) ที่ว่า "...ฝีมือการถ่ายทำด้านมุมกล้องดีทีเดียว...ดีที่สุดคือ ฉากแคมป์ไฟตอนกลางคืนที่แม่น้ำแคว ทั้งการถ่ายทำและการจัดแสง โดยเฉพาะตอนกอล์ฟแยกตัวมาอยู่คนเดียว มองเห็นภาพคนอื่นเขาสนุกกันอยู่อีกฝั่งหนึ่ง"[๒๕] และในภาพยนตร์เรื่อง แฟน (พ.ศ. ๒๕๒๒) จากข้อความที่ว่า "...ด้านการถ่ายทำนั้น ได้เปรียบตรงวิวทะเลและเกาะที่มีความสวยงามตามธรรมชาติ แต่ก็ยังมีจุดเด่นที่ให้ชมกันเป็นพิเศษจนได้ คือ มุมกล้องกับการจัดแสงที่ไม่ผิดเพี้ยนจากธรรมชาติเลย โดยเฉพาะในฉากตอนกลางคืนกลางทะเลบนเกาะ ซึ่งที่มาของแสงมีเพียงแท่งเดียวแต่เกิดเงาสองเงา หรือแสงเทียนสว่างจ้าเหมือนไฟร้อยแรงเทียนมามากแล้ว มาเจอการจัดแสงในเรื่องนี้เข้าก็ต้องทึ่งมากทีเดียว มีหนังอยู่ไม่กี่เรื่องหรอกที่จะได้แสงเนี้ยบขนาดนี้ เช่น หนังของเพิ่มพล เชยอรุณ เทพธิดาบาร์ ๒๑ แผลเก่า และหนังไทยชั้นดีอีกบางเรื่อง..."[๒๖] ดังกล่าวข้างต้นเป็นเพียงตัวอย่างที่สะท้อนให้เห็นภาพของการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในขั้นตอน

---

[๒๑]ยิ่งยง สะเด็ดยาด, "วิญญาณนักพนัน: วิจารณ์บันเทิง โดย ยิ่งยง สะเด็ดยาด," **ไทยรัฐ** (๑๘ ธันวาคม ๒๕๑๔): ๑๓.

[๒๒]ยิ่งยง สะเด็ดยาด, "หนังไทยได้เงิน: วิจารณ์บันเทิง โดย ยิ่งยง สะเด็ดยาด," **ไทยรัฐ** (๖ มกราคม ๒๕๑๕): ๑๓.

[๒๓]ดูการวิเคราะห์เรื่องการถ่ายภาพ การจัดแสง และด้านอื่น ๆ ในภาพยนตร์แต่ละเรื่องของ ม.จ. ชาตรีเฉลิม ยุคล อย่างละเอียดได้ใน รัตนา จักกะพาก, **รายงานการวิจัย เรื่อง จินตทัศน์ทางสังคมและกลวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ของหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล: การศึกษาวิเคราะห์.** กองทุนวิจัยคณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๖.

[๒๔]เอกรักษ์, "ดูหนังในหนังสือ: ครูบ้านนอก," **สตาร์พิคส์** ๔, ๕ (กรกฎาคม ๒๕๒๑): ๒๐.

[๒๕]เอกรักษ์, "ดูหนังในหนังสือ: รักทะเล้น," **สตาร์พิคส์** ๔, ๗ (กันยายน ๒๕๒๑):๑๗.

[๒๖]เอกรักษ์, "ดูหนังในหนังสือ: แฟน," **สตาร์พิคส์** ๕, ๓ (มีนาคม ๒๕๒๒): ๑๖.

ของการถ่ายทำภาพยนตร์ ซึ่งเป็นขั้นตอนของประการถัดมาหลังจากขั้นตอนการเตรียมก่อนการถ่ายทำ

สำหรับขั้นตอนสุดท้าย คือ ขั้นตอนหลังจากการถ่ายทำ จะเริ่มขั้นตอนตั้งแต่การนำฟิล์มภาพยนตร์ส่งล้าง ตัดต่อและการลำดับภาพ และการสร้างเทคนิคพิเศษ (special effect) และประกอบเสียง เมื่อเสร็จแล้วจึงนำออกฉายในโรงภาพยนตร์ได้ ส่วนสำคัญมากที่สุดของขั้นตอนสุดท้าย คือ การตัดต่อและการลำดับภาพ เนื่องจากเป็นกระบวนการของการนำฟิล์มภาพยนตร์ที่บันทึกภาพไว้แล้วนั้นนำมาเรียงกันตามลำดับเรื่องราวที่ต่อเนื่องของบทภาพยนตร์[๒๗] การเปลี่ยนแปลงเห็นได้จากภาพยนตร์ของเปี๊ยก โปสเตอร์ ดังข้อความที่ว่า "ดูหนังของเปี๊ยก โปสเตอร์ จะรู้สึกภาพแต่ละภาพจะมีความต่อเนื่องอย่างชัดเจนและกลมกลืนตลอดเรื่อง ไม่กระโดดไปกระโดดมาหรือหยุกหยิก ทั้งแสงและความสม่ำเสมอของสี นั่นก็เพราะความพิถีพิถัน...ตั้งแต่วาระแรกที่เริ่มเขียนบทไปจนกระทั่งวินาทีสุดท้ายที่มันปริ้นท์ออกมาเป็นแผ่นฟิล์มที่จะฉายได้แล้ว เขาจะไม่ยอมถ้าหากว่าในภาพต่อเนื่องหนึ่ง ๆ ผู้พิมพ์จะทำให้สีของเขาผิดกันไปแม้แต่นิดเดียว..."[๒๘] ซึ่งสอดคล้องกับการตัดต่อภาพยนตร์ของดอกดิน กัญญามาลย์ จากข้อความที่ว่า "สามสิบห้าเรื่องแรกของเขา (หมายถึงภาพยนตร์ ๓๕ ม.ม. เรื่องแรกของดอกดิน กัญญามาลย์ คือ เรื่อง ไอ้ทุย: ผู้เขียน) ถ่ายไปทั้งหมดมากกว่าสามหมื่นฟุต เขาคัดคุณภาพออกมาได้เพียงทั้งหมดหมื่นสามพันเศษ ตัดทิ้งไปครึ่งต่อครึ่ง ได้เพลงมาใส่ในหนังเรื่องนี้ ๑๐ เพลงเท่านั้น เรื่องยืดเยื้อและยืดยาวของแพร ชมพู ถูกหั่นลงไปเหลืออยู่สองชั่วโมงเศษ"[๒๙]

นอกจากความพิถีพิถันของขั้นตอนการตัดต่อแล้ว ความแปลกใหม่อีกประการหนึ่งที่ดูเหมือนว่าจะได้รับความสนใจและนำมาใช้มากขึ้นในภาพยนตร์ไทยในช่วงเวลานี้ คือ เทคนิคพิเศษของภาพยนตร์ หรือที่เรียกกันว่า Special Effect ดังจะเห็นได้จากภาพยนตร์ไทยหลายเรื่อง เช่น ภาพยนตร์ของชรินทร์ นันทนาคร เรื่อง ลูกเจ้าพระยา จะเห็นได้ว่า "...ฉากแม่น้ำเจ้าพระยาคลั่ง พังเขื่อน แผ่นดินไหว แผ่นดินแยก วังน้ำวน ภูเขาถล่มทลาย ที่สวยที่สุดนั้นในเรื่องเทคนิคต้องยอมรับว่าฉากฟ้าผ่านั้นธรรมดาผ่าทีเดียวต้นไม้ควรจะหัก แต่เขาสามารถทำให้ผ่าครั้งแรก

---

[๒๗]ปิยกุล เลาวัณย์ศิริ, **ใครเป็นใครในกระบวนการผลิตภาพยนตร์** (ไม่ปรากฏสถานที่พิมพ์, ๒๕๒๙), หน้า ๓๕.

[๒๘]"เปี๊ยก โปสเตอร์ ผู้สงบเงียบ," **โลกดารา** ๓, ๕๕ (๓๐ กันยายน ๒๕๑๕): ๓๙.

[๒๙]ไก่อ่อน, "ระดับ ๓๕ ม.ม. : วันวิพากย์," **ไทยรัฐ** (๒๑ มีนาคม ๒๕๑๔): ๑๓.

"ไฟลุก" ครั้งที่สอง "ต้นไม้ถึงหัก"[๓๐] ภาพยนตร์เรื่องนี้ได้รับรางวัลตุ๊กตาทองสาขาการทำเทคนิคพิเศษยอดเยี่ยมเมื่อ พ.ศ. ๒๕๒๐ หรือเห็นได้จากภาพยนตร์เรื่อง แผ่นดินวิปโยค (พ.ศ. ๒๕๒๑) "ที่ทางสหมงคลฟิล์มทุ่มทุนถึง ๔ ล้านบาท เพื่อให้เป็นหนังที่สมบูรณ์ไปด้วยเทคนิคพิเศษ เช่น ฝนตก น้ำท่วม แม่น้ำโขงไหลเอ่อขึ้นล้างหมู่บ้านล้างเมือง..."[๓๑] และภาพยนตร์แนวแฟนตาซีหลายเรื่องของสมโพธิ แสงเดือนฉาย เช่น จัมโบ้เอรบกับยักษ์วัดแจ้ง (พ.ศ. ๒๕๑๗), หนุมานพบ ๗ ยอดมนุษย์ (พ.ศ. ๒๕๑๗) เป็นต้น

ดังกล่าวข้างต้นล้วนเป็นการเปลี่ยนแปลงของภาพยนตร์ไทยทั้งทางด้านฟิล์มภาพยนตร์และการเปลี่ยนแปลงทางด้านขั้นตอนการผลิต อย่างไรก็ตาม การเปลี่ยนแปลงเหล่านั้นน่าจะสะท้อนให้เห็นลักษณะที่แตกต่างบางประการระหว่างภาพยนตร์ไทยในช่วงทศวรรษ ๒๕๐๐ ที่ได้รับอิทธิพลจากการแสดงต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นลิเก โขน หนังใหญ่หรือหนังตะลุง เป็นต้น กับภาพยนตร์ไทยในช่วงทศวรรษ ๒๕๑๐ ที่เริ่มห่างจากจารีตการแสดงต่าง ๆ มากขึ้น

การเปลี่ยนแปลงจากภาพยนตร์พากย์ ๑๖ ม.ม. มาเป็นภาพยนตร์เสียงในฟิล์ม ๓๕ ม.ม. ส่วนหนึ่งน่าจะเริ่มทำให้เห็น "ความใหม่" ปรากฏอยู่ในภาพยนตร์ กล่าวคือ จากเดิมที่ภาพยนตร์ไทยขนาด ๑๖ ม.ม. ยังยึดรูปแบบวิธีการนำเสนอโดยการพากย์สด ซึ่งสอดคล้องกับจารีตวิธีการนำเสนอของการแสดงต่าง ๆ ในสังคม เช่น โขน หนังใหญ่หนังตะลุง เป็นต้น แต่เมื่อเปลี่ยนมาเป็นภาพยนตร์ ๓๕ ม.ม. เสียงในฟิล์ม รูปแบบวิธีการนำเสนอต้องเปลี่ยนไปด้วย แม้ว่าวิธีการนำเสนอของภาพยนตร์ไทย ๓๕ ม.ม. โดยส่วนใหญ่ยังคงใช้การพากย์เสียงแทนนักแสดงอยู่ก็ตาม แต่ลักษณะการพากย์ไม่ใช่เป็นการพากย์สด เป็นการพากย์เสียงลงในฟิล์ม และนักพากย์จะต้องยึดบทภาพยนตร์เป็นสำคัญ ไม่สามารถแทรกหรือพากย์นอกบทได้เช่นที่ผ่านมา ความแตกต่างนี้เห็นได้จากข้อเขียนที่ว่า

> "เสียงก็เป็นอีกเรื่องหนึ่งที่แตกต่างกันอย่างมาก หนัง ๑๖ มิล ถ่ายทำในเมืองไทยไม่ได้บันทึกลงไปกับฟิล์ม แต่จะมาใช้คนพากย์ในเวลาที่ฉาย แน่นอนว่าเสียงกับปากตัวละครในจอจะไม่ตรงกันไม่ลิปซิงค์...สิ่งที่กล่าวมานี้สามารถทำ

---

[๓๐]สุวิทย์ โคตะสิน, "ชรินทร์ นันทนาคร ผู้พลิกประวัติศาสตร์หนังไทย," **ไทยรัฐ** (๓ ตุลาคม ๒๕๒๐): ๑๓.

[๓๑]สุวิทย์ โคตะสิน, "แผ่นดินวิปโยค พัฒนาเทคนิคของหนังไทย," **ไทยรัฐ** (๑๔ พฤษภาคม ๒๕๒๑): ๑๓.

ได้สมบูรณ์แบบก่อนบันทึกเสียงลงข้างฟิล์ม ทั้งเสียงพากย์ที่ตรงกับปากตัวละคร เสียงดนตรีประกอบที่จะส่งเสริมอารมณ์ของเหตุการณ์ได้ทุกจุด..."[๓๒]

ด้วยเหตุนี้เองส่งผลให้ภาพยนตร์มี "ความสมจริง" และสามารถถ่ายทอดอารมณ์ และเนื้อเรื่องของภาพยนตร์ได้อย่างสมบูรณ์มากขึ้น ซึ่งสอดคล้องกับการนำระบบ Sound on film (การบันทึกเสียงของผู้แสดงขณะที่ถ่ายทำ: ผู้เขียน) เข้ามาใช้ในภาพยนตร์เรื่อง เทพธิดาโรงแรม (พ.ศ. ๒๕๑๗) ของ ม.จ. ชาตรีเฉลิม ยุคล ที่มีผู้วิเคราะห์ไว้อย่างน่าสนใจว่า "...เหตุผลที่นำระบบนี้มาใช้เพราะให้ความ สมจริงและเป็นธรรมชาติ การพูดเต็มเสียงในแต่ละอารมณ์และความรู้สึกของนักแสดงนั้นจะให้อารมณ์และเป็นธรรมชาติมากกว่าการนำไปพากย์ทีหลัง..."[๓๓]

สำหรับการเปลี่ยนแปลงทางขั้นตอนการผลิต โดยเฉพาะเทคนิคต่าง ๆ ของภาพยนตร์ไทยในขณะนั้น ส่งผลให้ภาพยนตร์ไทยมี "ความสมจริง" มากขึ้น ซึ่งดูเหมือนว่าจะแตกต่างจากภาพยนตร์ไทยในช่วงทศวรรษ ๒๕๐๐ อย่างมาก เพราะการรับจารีตการแสดงต่าง ๆ เหล่านั้น ล้วนส่งผลให้ภาพยนตร์ไทยขาด "ความสมจริง" ไปด้วยเช่นกัน ดังจะเห็นได้จากมีผู้ตั้งข้อสังเกตไว้ว่า

> "คนไทยที่เป็นนักดูมหรสพที่ละเอียดอ่อนมาก เข้าใจ มีอารมณ์เข้าถึงศิลปอย่างแท้จริง สังเกตได้จากการดูลิเก พระเอกผู้ร้ายรบกันด้วยมีดที่ทำด้วยไม้ แต่พอถูกฟันคนดูก็สามารถเข้าใจและสร้างอารมณ์ให้เกิดขึ้นได้ว่ามีความเจ็บปวด ไม่จำเป็นจะต้องทำให้เห็นจริงเห็นจังก็ได้และคงจะเป็นคุณสมบัติข้อนี้ของคนดูเมืองไทยนี้เอง นักสร้างหนังก็เลยขาดความละเอียดอ่อน เข้าใจว่าทำอย่างไรคนดูก็ดูรู้เรื่อง หนังไทยถึงไม่ก้าวหน้าไปในเรื่องของความจริงจังเท่ากับหนังฝรั่งเขา"[๓๔]

หลังจากภาพยนตร์ไทยเริ่มมี "ความสมจริง" มากขึ้น ส่วนหนึ่งจึงดึงผู้ชมภาพยนตร์ที่ไม่เคยสนใจชมภาพยนตร์ไทยให้กลายมาเป็นกลุ่มผู้ชมภาพยนตร์กลุ่มใหม่ของภาพยนตร์ไทยได้

---

[๓๒] เปี๊ยก โปสเตอร์, "School: แล้วก็ถึงเวลา "โทน," **Bioscope** ๕๒ (มีนาคม ๒๕๔๕): ๕๕.

[๓๓]อนุสรณ์ ศรีแก้ว, "ปัญหาสังคมในภาพยนตร์ของ ม.จ.ชาตรีเฉลิม ยุคล," (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาการสื่อสารมวลชน บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๔), หน้า ๕๘.

[๓๔]ชนิตร ภู่กาญจน์, "คำสัมภาษณ์ของบุญญรักษ์ นิลวงศ์," ใน **พูดนอกจอ** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ประเสริฐวาทิน, ไม่ปรากฏปีพิมพ์), หน้า ๒๐-๒๑.

ดังจะเห็นการตอบรับภาพยนตร์เรื่อง โทน ของเปี๊ยก โปสเตอร์ ที่กลุ่มผู้ชมภาพยนตร์ส่วนใหญ่จะเป็นกลุ่มนักศึกษา เป็นต้น นอกจากนั้นการสำรวจความคิดเห็นของผู้ชมภาพยนตร์ไทยเมื่อ พ.ศ. ๒๕๑๙ ทางด้านเทคนิคการสร้าง การผูกเรื่อง การถ่ายทำ การลำดับภาพ การใช้ฉาก การประกอบเสียง การให้แสง ต่างเห็นว่าอยู่ในระดับพอใช้ ถึงค่อนข้างดี และเห็นว่าการใช้ฉากของภาพยนตร์ไทยมีคุณภาพสูงกว่าเทคนิคด้านอื่น ๆ อีกด้วย[๓๕] น่าจะสะท้อนให้เห็นว่าภาพยนตร์ไทยเริ่มให้ความสำคัญกับ "ความสมจริง" มากขึ้น แม้ว่าจะเป็นเพียง "ความสมจริง" ของรูปแบบการนำเสนอก็ตาม

๔.๒ การเปลี่ยนแปลงของดาราภาพยนตร์หลังจากการเสียชีวิตของมิตร ชัยบัญชา (พ.ศ. ๒๕๑๓)

นอกจากการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นทั้งทางด้านเทคนิคการผลิต ทางด้านการถ่ายทำ และขั้นตอนการสร้างภาพยนตร์ไทยนับตั้งแต่ช่วงกลางทศวรรษ ๒๕๑๐ ที่กล่าวมาแล้วข้างต้นนั้น ยังมีการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นอย่างเห็นได้อย่างชัดเจนอีกประการหนึ่ง คือ การเปลี่ยนแปลงของดาราภาพยนตร์ ปัจจัยสำคัญที่มีผลต่อการเปลี่ยนแปลงเป็นเพราะการเสียชีวิตของมิตร ชัยบัญชาอย่างกระทันหัน เมื่อ พ.ศ. ๒๕๑๓ ที่นอกจากจะส่งผลกระทบโดยตรงต่อกิจการสร้างภาพยนตร์ไทยแล้ว (ดูรายละเอียดได้ในบทที่ ๓) ยังส่งผลให้ระบบดารายอดนิยมที่มิตร-เพชราเคยผูกขาดการแสดงภาพยนตร์ไทยแทบทุกเรื่องในช่วงทศวรรษ ๒๕๐๐ เริ่มเสื่อมสลายลงอีกด้วย อีกทั้งยังเป็นการเปิดทางให้ทั้งพระเอกและนางเอกหน้าใหม่เข้ามาสู่โลกของการแสดงภาพยนตร์ไทยมากขึ้น อย่างไรก็ตาม ความสำคัญของการเปลี่ยนแปลงในเรื่องของดาราภาพยนตร์ในครั้งนี้ ไม่ได้หมายถึงเพียงการเพิ่มจำนวนมากขึ้นของดาราภาพยนตร์หน้าใหม่เท่านั้น แต่ยังมีความเปลี่ยนแปลงที่สำคัญและเริ่มเห็นได้อย่างชัดเจนอีกสองประการด้วยกันคือ เริ่มมีการเลือกดาราเพื่อให้เหมาะสมกับบทบาทของตัวละครในภาพยนตร์ และตัวดาราเองเริ่มให้ความสำคัญกับการเลือกบทที่จะแสดงพร้อมทั้งคำนึงถึงคุณภาพของผลงานการแสดงของตนเองมากขึ้นด้วย สำหรับการประเมินหรือการตัดสินบทบาทการแสดงของดาราแต่ละคนว่าจะแสดงได้ดีหรือไม่ดี สมบทบาทหรือไม่สมบทบาทนั้นในที่นี้จะไม่กล่าวถึง เพราะประเด็นนี้นอกจากจะขึ้นอยู่กับความสามารถและทักษะ การเรียนรู้ของดาราภาพยนตร์แต่ละคนแล้ว ยังขึ้นอยู่กับความชื่นชอบของผู้ชมภาพยนตร์แต่ละคนอีกด้วย

---

[๓๕]สำนักคณะกรรมการการศึกษาแห่งชาติ สำนักนายกรัฐมนตรี, **การศึกษาบทบาทของสื่อสารมวลชนต่อการศึกษาของชาวบ้าน** (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์เจริญผล, ๒๕๒๑), หน้า ๔๔-๔๕.

การเสียชีวิตอย่างกระทันหันของมิตร ชัยบัญชา เมื่อปลาย พ.ศ. ๒๕๑๓ ทำให้ระบบดารายอดนิยมที่เคยมีมานับตั้งแต่ช่วงกลางทศวรรษ ๒๕๐๐ - กลางทศวรรษ ๒๕๑๐ เริ่มเสื่อมลง แม้ว่าหลังจากการเสียชีวิตของมิตร ชัยบัญชา จะมีความพยายามสร้างระบบดารายอดนิยมขึ้นมาอีกครั้งก็ตาม แต่ดูเหมือนว่าระบบดารายอดนิยมในช่วงระยะเวลานี้จะไม่ประสบความสำเร็จมากเท่าใดนัก ดังจะเห็นได้ว่า ในช่วง พ.ศ. ๒๕๑๔-๒๕๑๗ มีคู่ดาราที่แสดงร่วมกันเป็นประจำเพียงไม่กี่คู่เท่านั้น เช่น สมบัติ เมทะนีกับเพชรา เชาวราษฎร์ สมบัติ เมทะนีกับอรัญญา นามวงศ์ และครรชิต ขวัญประชากับ เพชรา เชาวราษฎร์ เป็นต้น อย่างไรก็ตาม เมื่อพิจารณาจากจำนวนภาพยนตร์ที่คู่ดาราแสดงร่วมกันแล้วจะเห็นได้ว่าเริ่มลดน้อยลงทุกปี เช่น ใน พ.ศ. ๒๕๑๔ มีภาพยนตร์ที่แสดงโดยสมบัติ-เพชราอยู่มากถึง ๒๐ เรื่อง แต่ใน พ.ศ. ๒๕๑๗ กลับเหลือเพียง ๑ เรื่องเท่านั้น เช่นเดียวกับภาพยนตร์ที่แสดงนำโดยสมบัติ-อรัญญา ใน พ.ศ. ๒๕๑๔ มี ๑๖ เรื่อง แต่ใน พ.ศ. ๒๕๑๗ กลับเหลือเพียง ๔ เรื่องเท่านั้น (ดูตารางที่ ๔.๑) ดังนั้นจากจำนวนตัวเลขดังกล่าวจึงน่าจะสะท้อนให้เห็นได้ว่าระบบดารายอดนิยมหลังจากมิตร ชัยบัญชาเสียชีวิตลงนั้นไม่สามารถเกิดขึ้นได้อีก

ตารางที่ ๔.๑ แสดงจำนวนภาพยนตร์ไทยของคู่ดาราชายและหญิง
ระหว่าง พ.ศ. ๒๕๑๔ - ๒๕๑๘

รายชื่อดารา	๒๕๑๔	๒๕๑๕	๒๕๑๖	๒๕๑๗	๒๕๑๘
สมบัติ-เพชรา	๒๐	๑๓	๔	-	๑
สมบัติ-อรัญญา	๑๖	๑๑	๙	๔	๙
ครรชิต-เพชรา	๑๐	๕	๒	-	-
ไชยา-พิศมัย	๔	๒	-	-	-

ที่มา: รวบรวมจาก **ภาคผนวก**

อีกทั้งเมื่อพิจารณาจำนวนภาพยนตร์ของดาราแต่ละคนจะเห็นได้ว่าเริ่มมีจำนวนลดลงในแต่ละปีเช่นกัน เช่น จำนวนภาพยนตร์ของเพชรา เชาวราษฎร์ที่เคยมีมากถึง ๔๒ เรื่อง ใน พ.ศ. ๒๕๑๔ แต่เมื่อใน พ.ศ. ๒๕๑๗ เหลือเพียง ๓ เรื่องเท่านั้น หรือแม้แต่จำนวนภาพยนตร์ของสมบัติ เมทะนี ที่เคยมีมากถึง ๔๒ เรื่องจากภาพยนตร์ทั้งหมด ๘๕ เรื่อง ใน พ.ศ. ๒๕๑๔ แต่ใน พ.ศ. ๒๕๑๗ กลับเหลือเพียง ๒๒ เรื่องจากภาพยนตร์ทั้งหมด ๗๑ เรื่อง ซึ่งในปีเดียวกันเมื่อเทียบกับจำนวนภาพยนตร์ของดาราชายอีกคนหนึ่ง คือ ยอดชาย เมฆสุวรรณ แล้วจะเห็นว่ามีจำนวนที่ใกล้เคียงกันอย่างมาก และแม้ว่าจำนวนภาพยนตร์ของดาราหญิงบางคน เช่น อรัญญา นามวงศ์ จะ

มีจำนวนเพิ่มมากขึ้นในแต่ละปี เช่น ใน พ.ศ. ๒๕๑๔ มีจำนวนเพียง ๑๗ เรื่องเท่านั้น แต่เมื่อ พ.ศ. ๒๕๑๙ กลับมีมากถึง ๓๙ เรื่อง อย่างไรก็ตาม หากพิจารณาดาราภาพยนตร์หญิงในช่วงระยะเวลาเดียวกันจะเห็นได้ว่าจำนวนภาพยนตร์ของดาราหญิงคนอื่น เพิ่มมากขึ้นด้วยเช่นกัน เช่น จำนวนภาพยนตร์ของนัยนา ชีวานันท์ ใน พ.ศ. ๒๕๑๔ มีเพียง ๑ เรื่องเท่านั้น แต่เมื่อใน พ.ศ. ๒๕๑๙ มีมากถึง ๒๓ เรื่องด้วยเช่นกัน (ดูรายละเอียดได้ในตารางที่ ๔.๒ และ ๔.๓)

ตารางที่ ๔.๒ แสดงจำนวนภาพยนตร์ไทยของดาราชาย
ระหว่าง พ.ศ. ๒๕๑๔ - ๒๕๒๐

รายชื่อ	๒๕๑๔	๒๕๑๕	๒๕๑๖	๒๕๑๗	๒๕๑๘	๒๕๑๙	๒๕๒๐
สมบัติ เมทะนี	๔๒	๓๔	๒๗	๒๒	๓๐	๕๑	๔๒
ไชยา สุริยัน	๑๐	๕	๔	๑	-	๓	๒
ครรชิต ขวัญประชา	๑๘	๑๐	๒	-	๒	๑๒	๒
ยอดชาย เมสุวรรณ	๑	๗	๑๓	๒๓	๑๔	๑๓	๘
กรุง ศรีวิไล	๑	๒	๒	๕	๑๕	๓๗	๓๖
สรพงษ์ ชาตรี	๑	๑	๑	๓	๕	๑๖	๓๖
ไพโรจน์ ใจสิงห์	๑	๗	๑๑	๑๐	๑๓	๒๓	๒๑
มานพ อัศวเทพ	-	๑	-	๗	๑๔	๑๖	๕
นิรุตติ์ ศิริจรรยา	-	-	-	๒	๖	๑๑	๘
นาท ภูวนัย	๑	๓	๒	๑	๑๒	๑๐	๙
สายัณห์ จันทรวิบูลย์	-	๑	๑	๒	๑๕	๑๖	๓

ที่มา: รวบรวมจาก **ภาคผนวก**

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ ๔.๓ แสดงจำนวนภาพยนตร์ไทยของดาราหญิง
ระหว่าง พ.ศ. ๒๕๑๔ - ๒๕๒๐

รายชื่อ	๒๕๑๔	๒๕๑๕	๒๕๑๖	๒๕๑๗	๒๕๑๘	๒๕๑๙	๒๕๒๐
เพชรา เชาวราษฎร์	๔๒	๒๐	๙	๓	๑	๒	๑
อรัญญา นามวงศ์	๑๗	๑๘	๑๑	๑๕	๒๕	๓๙	๓๐
พิศมัย วิไลศักดิ์	๖	๕	๔	๓	๕	๗	๗
นัยนา ชีวานันท์	๑	-	๓	๓	๑๕	๒๓	๑๔
ภาวนา ชนะจิต	๒	๔	๖	๑๗	๑๐	๑๐	๗
วันดี ศรีตรัง	๑	๖	๕	๒	๑	-	-
ทัศนวรรณ เสนีย์วงศ์	-	๑	๒	๒	๕	๑๔	๙
ดวงดาว จารุจินดา	๑	๑	-	๒	๓	๔	-
ดวงใจ หทัยกาญจน์	๑	-	-	-	๓	๑๗	๔

ที่มา: รวบรวมจาก **ภาคผนวก**

ด้วยสาเหตุที่ไม่มีดาราคู่ใดสามารถก้าวขึ้นมาเป็นคู่ดารายอดนิยมได้เช่นเดียวกับมิตร-เพชรา และไม่มีดาราคนใดคนหนึ่งก้าวขึ้นมาเป็นดารายอดนิยมทั้งชายและหญิงที่ผูกขาดการแสดงภาพยนตร์ไทยไว้ได้เช่นเดียวกัน ดังนั้นจึงเป็นผลให้ผู้อำนวยการสร้างหรือผู้กำกับภาพยนตร์ไทยในเวลาต่อมาเริ่มกล้าที่จะสร้างดาราหน้าใหม่ทั้งชายและหญิงเพิ่มมากขึ้น เช่น ทูล หิรัญทรัพย์, จตุพล ภูอภิรมย์, ปิยะ ตระกูลราษฎร์, มนตรี เจนอักษร, พอเจตน์ แก่นเพชร, นพพล โกมารชุน, ลลนา สุลาวัลย์, เนาวรัตน์ ยุกตะนันท์, สุพรรษา เนื่องภิรมย์, มยุรา ธนะบุตร, นันทนา เงากระจ่าง, มลฤดี ยมาภัย, จารุณี สุขสวัสดิ์ เป็นต้น ซึ่งสอดคล้องกับข้อความที่ว่า

> "...นั่นก็เป็นนิมิตหมายอันดีของหนังไทยในอนาคตที่ผู้ชมไม่ต้องถึงกับทนดูความซ้ำซากจำเจกับดาราเก่า ๆ บทบาทเก่า ๆ กันต่อไป ถ้าไม่ไหวจริง ๆ ก็สร้าง "ดาราใหม่" กันขึ้นมาเองเสียให้รู้แล้วรู้รอด และนั้นก็ดูเหมือนว่าผู้สร้างหลายคนกำลังทำกันอยู่ และทำท่าว่า "จะไปได้สวย" เสียด้วยซิ ดู ๆ แล้วรู้สึกว่าปีนี้จะมีดาราใหม่เกิดขึ้นมากไม่แพ้กับสมัยที่ "มิตร ชัยบัญชา" ดารายอดนิยมในสมัยหนึ่งเสียชีวิตไป ซึ่งดาราที่เกิดขึ้นในสมัยนั้น บัดนี้ก็กลายไปเป็นผู้กำกับเสียหลายคน ถ้าเช่นนั้นจะพูดได้ไหมว่า "ประวัติศาสตร์หนังไทย" กำลังจะพลิกหน้าต่อไปอีกแล้ว และเมื่อนั้น "ดารา" จะเป็นเพียงปัจจัยหนึ่ง ซึ่งจะทำให้หนังได้เงินมิใช่เป็น "ผู้กำหนด" รายได้ที่แท้จริง"[๓๖]

นอกจากนั้นแล้วจะเห็นได้ว่าหลัง พ.ศ. ๒๕๑๘ เป็นต้นมา ภาพยนตร์แทบทุกเรื่องมักจะมีดาราที่มีชื่อเสียงหลายต่อหลายคนนำแสดงร่วมกันเรียกว่า "การประกบดารา" ซึ่งดูเหมือนว่าจะแตกต่างในช่วงมิตร-เพชราที่มักจะมีพระเอกและนางเอกเพียงคู่เดียวในเรื่อง ตัวอย่างของภาพยนตร์ที่มีการนำดาราที่มีชื่อเสียงมาเล่นในเรื่องเดียวกันมากที่สุด คือ ภาพยนตร์เรื่อง ๑-๒-๓ ด่วนมหาภัย (พ.ศ. ๒๕๒๐) ของณรงค์ ภูมินทร์ ที่มีดาราร่วมแสดงมากถึง ๔๐ คน เช่น กรุง ศรีวิไล สรพงษ์ ชาตรี นิรุตติ์ ศิริจรรยา นัยนา ชีวานันท์ เนาวรัตน์ ยุกตะนันท์ เป็นต้น[๓๗] แม้ว่าดาราหน้าใหม่ทั้งหลายเหล่านั้นจะมีทั้งที่ประสบความสำเร็จและไม่ประสบความสำเร็จก็ตาม แต่ย่อมตอกย้ำให้เห็นถึงการเสื่อมของระบบดารายอดนิยมของภาพยนตร์ไทยในช่วงหลัง พ.ศ. ๒๕๑๓ เป็นต้นมา ที่ไม่สามารถเป็นปัจจัยสำคัญที่จะดึงดูดให้ผู้ชมภาพยนตร์ไทยได้เช่นเดียวกับยุคมิตร-เพชรา ดังที่ได้มีผู้ตั้งข้อสังเกตเรื่องดาราไว้ว่า

> "...จะเห็นได้ว่าปัจจัยสำคัญของการทำหนังไม่ว่ายุคใดสมัยใดก็ย่อมต้องพึ่งพาอาศัย "ความดัง" ของดาราเป็นที่ตั้ง ยิ่งประกบ "ดาราดัง" ได้มากเท่าไรนั้นแสดงถึง "ความยิ่งใหญ่" ของหนังมากเท่านั้น...แต่ในระยะครึ่งปีมานี้ การประกบดาราดังนั้น ไม่แน่เสมอไปว่าหนังเรื่องนั้น ๆ จะ "ทำเงิน" เสมอไป ... ปรากฏการณ์เช่นนี้ ดูเหมือนว่า "คนดู" เริ่มฉลาดขึ้น ไม่หลงไปกับ "คำโฆษณา"

---

[๓๖]สุวิทย์ โคตะสิน, "ดาราใกล้หมดความหมาย เมื่อหนังไทยเปลี่ยนโฉม," **ไทยรัฐ** (๑๕ สิงหาคม ๒๕๒๐): ๑๓.

[๓๗]กองบรรณาธิการ, "หมายเหตุแห่งทศวรรษ," **แฟนหนังไทย** ๒, ๑๕ (๑๕ มิถุนายน ๒๕๔๗): ๔๔.

หรือชื่อเสียงของดาราดัง หนังหลายต่อหลายเรื่อง "ทำเงิน" อย่างมหาศาล ทั้ง ๆ ที่ "ดารา" ยังไม่ถึงขั้นที่จะทำได้ขนาดนั้น และหลายต่อหลายเรื่องที่มี "ดาราดังประกอบ" พังเค้ก้ไม่เป็นท่า นั้นเป็นเครื่องพิสูจน์อย่างชัดแจ้งว่าหนังเรื่องใดจะทำเงินหรือไม่ขึ้นอยู่กับ "ปัจจัย" อื่น ๆ อีกมาก ทั้งนี้ทั้งนั้น "เนื้อหนัง" คือสิ่งที่คนสนใจมากกว่า "ดารา" [๓๔]

กล่าวโดยสรุป หลังจากการเสียชีวิตอย่างกระทันหันของมิตร ชัยบัญชา เมื่อ พ.ศ. ๒๕๑๓ ทำให้ระบบดารายอดนิยมที่เคยมีมานับตั้งแต่ช่วงกลางทศวรรษ ๒๕๐๐-กลางทศวรรษ ๒๕๑๐ ต้องเสื่อมสลาย เพราะไม่มีคู่ดาราคู่ใดและดาราคนใดกลายเป็นดารายอดนิยมได้เช่นเดียวกับมิตร-เพชรา ด้วยเหตุนี้เองจึงเป็นการเปิดพื้นที่ให้แก่ดาราหน้าใหม่ทั้งหญิงและชายเพิ่มมากขึ้น ซึ่งในส่วนนี้เองจึงเท่ากับเป็นการเปิดโอกาสให้ทั้งผู้อำนวยการสร้างหรือผู้กำกับภาพยนตร์มีสิทธิ์ที่จะเลือกดาราภาพยนตร์ให้เหมาะสมกับบทบาทของตัวละครในภาพยนตร์มากขึ้นด้วยเช่นกัน แม้ว่าดาราหน้าใหม่ทั้งชายและหญิงดังกล่าวจะไม่เคยแสดงภาพยนตร์เรื่องใดมาก่อนก็ตาม

สำหรับการเลือกดาราเพื่อให้เหมาะสมกับบทบาทของตัวละครในภาพยนตร์นั้น เริ่มเห็นได้อย่างชัดเจนมากขึ้น หลังจากมิตร ชัยบัญชาเสียชีวิต เมื่อ พ.ศ. ๒๕๑๓ อันเป็นผลทำให้ระบบดารายอดนิยมเสื่อมลง นอกจากนั้นการวิพากษ์วิจารณ์เรื่องของดาราภาพยนตร์ของทั้งบรรดานักวิจารณ์ภาพยนตร์ และผู้ชมภาพยนตร์ในช่วงกลางทศวรรษ ๒๕๑๐ เป็นต้นมา ดูเหมือนว่าจะเป็นปัจจัยอีกประการที่ทำให้ผู้กำกับภาพยนตร์ต้องคำนึงถึงบทบาทการแสดงของดาราภาพยนตร์ให้มากขึ้น เช่น ข้อความที่ว่า "ความสำคัญของภาพยนตร์ที่ดีเรื่องหนึ่งนั้น นอกจากเรื่องดี บทภาพยนตร์ดี การดำเนินเรื่องดีแล้ว ยังมีความสำคัญอีกอย่างหนึ่ง และอาจเป็นสิ่งสำคัญที่สุดก็ได้ และเป็นเรื่องที่ทำได้ยากที่สุด คือ การบรรจุตัวแสดงให้เหมาะสมกับบท หรือเข้ากับบุคคลในเรื่องเพื่อให้คนดูรู้สึกว่าเป็นสิ่งที่ดูนั้นเป็นชีวิตจริง ๆ มิใช่แสดงหนังแสดงละคร" [๓๕] นอกจากนี้ส่วนหนึ่งเป็นเพราะการเปลี่ยนแปลงทางด้านการสร้างภาพยนตร์ที่เริ่มมีความพิถีพิถันมากขึ้นซึ่งย่อมหมายรวมถึงการเลือกตัวดาราให้เหมาะสมกับตัวละครในภาพยนตร์ด้วย

ตัวอย่างผลงานภาพยนตร์ของเปี๊ยก โปสเตอร์ ที่มักจะมีการนำดาราหน้าใหม่มาแสดงหลายเรื่อง เช่น ไพโรจน์ ใจสิงห์ และวนิดา อมาตยกุล จาก ดวง (พ.ศ. ๒๕๑๔) มานพ อัศวเทพ

---

[๓๔]สุวิทย์ โคตะสิน, "ดาราใกล้หมดความหมาย เมื่อหนังไทยเปลี่ยนโฉม," **ไทยรัฐ** (๑๕ สิงหาคม ๒๕๒๐): ๑๓.

[๓๕]**โลกดารา** ๕, ๑๐๔ (๑๕ สิงหาคม ๒๕๑๗): ๒๕.

และวันดี ศรีตรัง จาก ชู้ (พ.ศ. ๒๕๑๕) อุเทน บุญยงค์ จาก เขาสมิง (พ.ศ. ๒๕๑๗) ไพโรจน์ สังวริบุตร และลลนา สุลาวัลย์ จาก วัยอลวน (พ.ศ. ๒๕๑๙) เป็นต้น ซึ่งเปี๊ยกได้ให้เหตุผลของการสร้างดาราหน้าใหม่ไว้ว่า "...ดาราที่มีชื่อเสียงแล้วมักไม่ค่อยว่าง ถึงคิวแล้วไม่มา ทำให้กำหนดการถ่ายขลุกขลัก...ร่วมงานกับนักแสดงหน้าใหม่สบายใจดี นักแสดงเหล่านี้อุทิศเวลาให้อย่างเต็มที่เพราะอยากจะมีชื่อ"[๔๐] และเหตุผลที่สำคัญอีกประการหนึ่ง คือ "...ดาราบางคนที่เคยแสดงให้อย่างถูกใจในเรื่องที่แล้ว แต่ไม่สามารถแสดงบทบาทอื่นในเรื่องที่จะสร้างขึ้นใหม่ได้..."[๔๑] เช่นเดียวกับผู้กำกับภาพยนตร์ไทยอีกคนหนึ่ง คือ สักกะ จารุจินดา ที่ได้ให้ความสำคัญกับตัว นักแสดงเป็นอย่างมาก โดยได้ให้ความเห็นเกี่ยวกับสาเหตุของการเลือกนักแสดงไว้อย่างน่าสนใจว่า "ผมอยากผลักดันผู้แสดงหน้าใหม่ ๆ และมีเวลาให้ผมมาก ๆ เพราะผมเป็นคนจู้จี้ เมื่อถ่ายอะไรไม่ได้ดังใจ ผมต้องขอถ่ายใหม่ ซึ่งนักแสดงบางคนที่มีชื่อหาเวลาจะมาให้ผมยากมาก"[๔๒] ซึ่ง สอดคล้องกับคำสัมภาษณ์ของ รุจน์ รณภพ ผู้กำกับภาพยนตร์เรื่อง ภูกระดึง (พ.ศ. ๒๕๑๕) ความว่า "ผมบอกไม่ได้ว่าผมมีวิธีการกำกับฯ อย่างไรต่อการที่จะให้ผู้แสดงมีบทบาทที่มีชีวิตชีวา มีอารมณ์ต่าง ๆ ผมบอกได้แต่เพียงว่าเมื่อผู้แสดงแสดงไม่ได้ตามบทที่ผมต้องการ ผมก็รีเท็คใหม่ ไม่ยอมปล่อยให้บทบาทที่ไม่ดีไม่เหมาะสมผ่านไปอย่างเด็ดขาด"[๔๓] คำสัมภาษณ์ของพระเอกเรื่อง ครูบ้านนอก (พ.ศ. ๒๕๒๑) น่าจะเป็นหลักฐานยืนยันถึงแนวโน้มของความพิถีพิถันในการเลือกดาราเพื่อจะให้เหมาะสมกับบทของผู้กำกับภาพยนตร์ในช่วงทศวรรษ ๒๕๑๐ ไว้ว่า

> "...ถาม: แล้วทำยังไงถึงได้มาเล่นหนัง
>
> ตอบ: คุณพงษ์ศักดิ์ จันทรุกขา นักแต่งเพลงเป็นคนมาฝากกับ คุณสุรสีห์ ผาธรรม ตอนนั้นกำลังจะทำเรื่อง "มนต์รักแม่น้ำมูล" เขาต้องคัดเลือกคนเป็นร้อย แต่ผมก็ติดเข้ามาด้วยเลยได้เล่น "มนต์รักแม่น้ำมูล" เป็นเรื่องแรก แต่เป็นตัวประกอบ

---

[๔๐]แก้ว โกเมร, "ลูกเล่น" การสร้างหนังของเปี๊ยก โปสเต้อร์," **โลกดารา** ๗, ๑๖๒ (๑๕ มกราคม ๒๕๒๐): ๓๔.

[๔๑]เรื่องเดียวกัน.

[๔๒]เพชร บางกอก, "สักกะ จารุจินดา กับครอบครัวศิลปิน," **โลกดารา** ๒, ๓๑ (๑ สิงหาคม ๒๕๑๔): ๓๑.

[๔๓]"รุจน์ รณภพ เน้นถึงการกำกับการแสดงหนังใหญ่ ภูกระดึง," **โลกดารา** ๓, ๖๒ (๑๕ พฤศจิกายน ๒๕๑๕): ๑๔.

ถาม: แล้วตอนมาเล่น "ครูบ้านนอก" นี้ต้องคัดเลือกกันใหม่หรือเขาบรรจุเข้าไปเลย

ตอบ: ต้องคัดเลือกกันอีก และผมก็ได้รับคัดเลือกทีแรก ๆ ใครก็ไม่เห็นด้วย ไม่เชื่อว่ารูปร่างหน้าตาอย่างนี้จะมาเป็นพระเอกได้ ยังตอนมีรูปลงหนังสือพิมพ์ ใคร ๆ ก็บ่นมาไม่หล่อ หน้าตาดูไม่ได้..."[๔๔]

อย่างไรก็ตาม เป็นที่น่าสังเกตว่าดาราภาพยนตร์ในช่วงทศวรรษ ๒๕๑๐-ทศวรรษ ๒๕๒๐ จะมีความแตกต่างจากดาราภาพยนตร์ในช่วงทศวรรษ ๒๕๐๐ อีกประการหนึ่ง กล่าวคือ ในช่วงทศวรรษ ๒๕๑๐ เป็นต้นมา จะเริ่มมีดาราภาพยนตร์ประจำในแต่ละแนวเช่น หากเป็นภาพยนตร์บู๊ ดาราที่มักจะแสดง คือ สมบัติ เมทะนี, กรุง ศรีวิไล, ดามพ์ ดัสกร, ลักษณ์ อภิชาต เป็นต้น เช่น ในระหว่าง พ.ศ. ๒๕๑๙ - ๒๕๒๓ เมื่อพิจารณาจำนวนภาพยนตร์ของ กรุง ศรีวิไล ในแต่ละปี (ดูตารางที่ ๔.๒) จะเห็นได้ว่าจำนวนของภาพยนตร์ที่กรุงนำแสดงมีเพิ่มมากขึ้นทุกปี และในจำนวนภาพยนตร์ที่นำแสดงดังกล่าวในแต่ละปี เกือบครึ่งมักจะเป็นภาพยนตร์บู๊ ใน พ.ศ. ๒๕๑๙ กรุง แสดงภาพยนตร์ประมาณ ๓๗ เรื่อง เป็นภาพยนตร์บู๊ประมาณ ๑๙ เรื่อง และใน พ.ศ. ๒๕๒๐ กรุงแสดงภาพยนตร์ทั้งหมดประมาณ ๓๖ เรื่อง แต่เป็นภาพยนตร์บู๊มากถึง ๒๘ เรื่อง[๔๕] หากเป็นภาพยนตร์ประเภทชีวิต (รัก,เศร้า) ดาราที่มักจะนำแสดง คือ สรพงษ์ ชาตรี เป็นต้น เช่น ในระหว่าง พ.ศ. ๒๕๒๑ - ๒๕๒๓ จำนวนภาพยนตร์ที่สรพงษ์แสดงในแต่ละปี คือ ๔๔, ๒๒, ๒๒ (ดูตารางที่ ๔.๒) ตามลำดับ ซึ่งจะเห็นได้ว่า ใน พ.ศ. ๒๕๒๑ สรพงษ์แสดงภาพยนตร์ประเภทชีวิตประมาณ ๒๗ เรื่อง ต่อมา ใน พ.ศ. ๒๕๒๑ มีภาพยนตร์ประเภทชีวิตมากถึง ๑๕ เรื่องและในปีถัดมา มีภาพยนตร์ประเภทชีวิตที่สรพงษ์แสดงนำอยู่ ๑๐ เรื่อง เมื่อพิจารณาจากตัวเลขจึงเห็นได้ว่าสรพงษ์แสดงภาพยนตร์ประเภทชีวิตมากกว่าครึ่งหนึ่งของภาพยนตร์ที่สรพงษ์นำแสดงในแต่ละปี[๔๖] และหากเป็นภาพยนตร์ตลก ดาราที่แสดงมักเป็นดาราตลก เช่น เด่น ดอกประดู่, เด๋อ ดอกสะเดา, เทพ โพธิ์งาม, ล้อต๊อก, จุ๋มจิ๋ม เข็มเล็ก เป็นต้น ซึ่งแตกต่างจากการแสดงของดาราในช่วงทศวรรษ ๒๕๐๐ ที่แสดงได้ทุกบทบาท ไม่ว่าจะเป็นบู๊ รัก โศก หรือแม้แต่ภาพยนตร์ตลกก็ตาม ทั้งนี้น่าจะเป็นเพราะแนวของภาพยนตร์ (genre) ในช่วงเวลานี้มีความหลากหลายและมีความชัดเจนทางด้านเนื้อหาของภาพยนตร์มากขึ้น

---

[๔๔]"๑ นาที กับ ปิยะ ตระกูลราษฎร์," **สตาร์พิคส์** ๔, ๕ (กรกฎาคม ๒๕๒๑): ๓๑.

[๔๕]รวบรวมข้อมูลจาก **ภาคผนวก ข**

[๔๖]รวบรวมข้อมูลจาก **ภาคผนวก ข**

สำหรับการเปลี่ยนแปลงประการที่สอง คือ ตัวดาราเองเริ่มให้ความสำคัญกับการเลือกบทที่จะแสดงมากขึ้นพร้อมทั้งคำนึงถึงคุณภาพของภาพยนตร์ที่จะออกมาด้วย ดังจะเห็นได้จากคำสัมภาษณ์ของดาราภาพยนตร์หลายคน เช่น วันดี ศรีตรัง ได้ให้ความคิดเห็นเกี่ยวกับเรื่องของการแสดงของตัวเองไว้ว่า "นับตั้งแต่นี้เป็นต้นไป จะต้องขอดูบทก่อนที่จะตกลงแสดง มิใช่ว่าเจ้าของหนังหรือผู้สร้างหนังเรื่องใดเรื่องหนึ่งมาบอกว่าจะให้เล่นก็รับเล่นโดยไม่ได้อ่านบทก่อน ซึ่ง เท่ากับตาบอดมองไม่เห็นความจริง...ไม่เห็นว่าบทบาทของตนเองจะดำเนินไปอย่างไรกันแน่ และเท่ากับรับเอาดาบอันคมกริบมาถือไว้พร้อมที่จะเชือดคอตนเองทุกเมื่อด้วย..."[๔๗] นอกจากนี้แล้วยังมีดาราอีกหลายคนเช่นกันที่พยายามจำกัดการแสดงภาพยนตร์ของตนเองไม่ให้มีจำนวนมากใน แต่ละปี เพราะเห็นว่าจะทำให้ผลงานของตนเองไม่มีคุณภาพ เช่น ภิญโญ ทองเจือ ได้ให้ความเห็นเกี่ยวกับความตั้งใจที่จะรับงานภาพยนตร์เพียงปีละ ๒ เรื่อง ไว้ว่า "ถ้าเฟ้อไปคุณภาพก็ต้อง หย่อนลงไปทันทีครับ ผมปฏิเสธไปหลายรายที่เห็นว่าไม่สมควรเล่น เพราะการเลือกเรื่องที่ดี มี บทบาทที่ดี และการได้แสดงความสามารถอย่างเต็มที่ ก็เท่ากับช่วยชูตัวผมเองต่อไป มิใช่สักแต่ว่าเล่นโดยไม่คำนึงถึงผลได้ผลเสียนะครับ"[๔๘] ซึ่งสอดคล้องกับข่าวการตัดสินใจรับแสดงภาพยนตร์ของเนาวรัตน์ ยุกตะนันท์ ซึ่งเป็นดาราภาพยนตร์ฝ่ายหญิงอีกคนหนึ่งที่มีผลงานภาพยนตร์เป็นจำนวนมากในช่วงทศวรรษ ๒๕๒๐ ความว่า "เนาวรัตน์ ยุกตะนันท์ประกาศปีใหม่จะรับหนังทั้งปีไม่เกิน ๑๐ เรื่อง เพื่อรักษาคุณภาพในการแสดง เนื่องจากเมื่อหลายปีก่อนเคยรับหนังพร้อมกันหลายเรื่อง ทำให้เห็นว่าการทำงานเช่นนั้น มาตรฐานการแสดงของเธอด้อยลงมาก ปีใหม่นี้จึงตั้งหลักการแสดงใหม่"[๔๙]

ดังกล่าวทั้งหมดข้างต้น ดูเหมือนว่าจะเป็นภาพสะท้อนให้เห็นการเปลี่ยนแปลงอีกประการหนึ่งที่เกิดขึ้นในภาพยนตร์ไทย ถึงแม้ว่าจะเป็นเพียงการเปลี่ยนแปลงทางด้านดาราภาพยนตร์ก็ตาม แต่การเปลี่ยนแปลงนี้น่าจะเป็นอีกเหตุผลหนึ่งที่ทำให้คุณภาพของภาพยนตร์ไทยในช่วงกลางทศวรรษ ๒๕๑๐ เป็นต้นมาเริ่มดีขึ้นด้วย ส่วนหนึ่งของภาพยนตร์จะดีหรือไม่นั้นขึ้นอยู่กับดาราภาพยนตร์เป็นสำคัญด้วย

---

[๔๗]ลมูล อติพยัคฆ์, "วันดี ศรีตรัง เยี่ยมบ้าน "โลกดารา," **โลกดารา** ๔, ๘๒ (๑๕ กุมภาพันธ์ ๒๕๑๗): ๘ -๑๔.

[๔๘]**โลกดารา** ๔,๘๕ (๓๐ มีนาคม ๒๕๑๗): ๓๐-๓๔.

[๔๙]**ไทยรัฐ** (๔ มกราคม ๒๕๒๒): ๑๓.

๔.๓ การเรียนการสอนวิชาภาพยนตร์ในประเทศไทย ระหว่าง พ.ศ. ๒๕๑๐ - ๒๕๒๕

สำหรับการเรียนการสอนวิชาภาพยนตร์ในสถาบันการศึกษาต่าง ๆ ของประเทศไทยนั้น กล่าวได้ว่าเริ่มมีการเรียนการสอนมาตั้งแต่ในช่วงทศวรรษ ๒๕๐๐ เป็นต้นมา แต่ในระยะเวลานั้นยังเป็นเพียงการเริ่มต้น ทำให้มีข้อจำกัดอยู่มากสำหรับการเรียนการสอน จนกระทั่งในช่วงทศวรรษ ๒๕๑๐ เป็นต้นมา การเรียนการสอนในสาขาวิชาภาพยนตร์ได้รับการพัฒนาเพิ่มมากขึ้นทั้งทางด้านจำนวนของสถาบันการศึกษาที่เปิดสอนสาขาวิชาภาพยนตร์ ทางด้านหลักสูตรวิชา และทางด้านตำราภาพยนตร์

ช่วงก่อนทศวรรษ ๒๕๐๐ การศึกษาด้านนิเทศศาสตร์ภายในประเทศยังจำกัดอยู่เฉพาะในสาขาวิชาหนังสือพิมพ์และวารสารศาสตร์ สถาบันการศึกษาแรกที่ทำการเปิดสอนวิชาด้านการหนังสือพิมพ์ คือ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เมื่อ พ.ศ. ๒๔๘๒ แต่เนื่องจากข้อจำกัดหลายประการ ส่งผลให้การเรียนการสอนวิชาหนังสือพิมพ์ต้องหยุดชะงักใน พ.ศ. ๒๔๘๗[๕๐] ต่อมาใน พ.ศ. ๒๔๙๑ ได้มีการรื้อฟื้นการเรียนการสอนวิชาหนังสือพิมพ์ขึ้นมาอีกครั้งหนึ่งที่จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย แต่เนื่องจาก ใน พ.ศ. ๒๔๙๖ รัฐบาลต้องการให้จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยเปิดวิชาการหนังสือพิมพ์ให้ถึงขั้นปริญญา แต่จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยไม่เห็นด้วย ด้วยเหตุนี้ทำให้ใน พ.ศ. ๒๔๙๗ จอมพล ป. พิบูลสงคราม นายกรัฐมนตรีในขณะนั้นได้มีคำสั่งโอนย้ายวิชาการหนังสือพิมพ์จากจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยไปยังมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ จัดตั้งเป็นแผนกวารสารศาสตร์ สังกัดอยู่ในคณะสังคมสงเคราะห์ศาสตร์[๕๑] หลังจากที่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ได้เปิดหลักสูตรวารสารศาสตร์ใน พ.ศ. ๒๔๙๗ เป็นต้นมา การศึกษาด้านวารสารศาสตร์ สื่อสารมวลชน (สาขาวิชาภาพยนตร์) และนิเทศศาสตร์ จึงได้ขยายตัวจากมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ออกไปสู่สถาบันการศึกษาอื่น ๆ อีก ๖ สถาบัน คือ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ (พ.ศ. ๒๕๐๗) จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย (พ.ศ. ๒๕๐๘) วิทยาลัยกรุงเทพ* (พ.ศ. ๒๕๑๓) มหาวิทยาลัยรามคำแหง

---

[๕๐]ดูรายละเอียดเรื่องดังกล่าวได้ใน อุบลรัตน์ ศิริยุวศักดิ์, **การศึกษาด้านนิเทศศาสตร์ (ระดับอุดมศึกษา) ในประเทศไทย** (กรุงเทพฯ: โครงการเผยแพร่ผลงานวิจัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๐), หน้า ๒๖-๒๗.

[๕๑] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๓๑; และดูหลักสูตรการเรียนการสอนของแผนกวารสารศาสตร์ ได้ใน เรื่องเดียวกัน, หน้า ๓๒-๓๕.

*ตั้งขึ้นเมื่อ พ.ศ. ๒๕๐๕ ใช้ชื่อว่าโรงเรียนไทยเทคนิค ต่อมาเปลี่ยนชื่อเป็นวิทยาลัยกรุงเทพ เมื่อ พ.ศ. ๒๕๐๘ และในปัจจุบัน คือ มหาวิทยาลัยกรุงเทพ

(พ.ศ. ๒๕๑๕) มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ (พ.ศ. ๒๕๒๕) และมหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช (พ.ศ. ๒๕๒๗)[*]

จากการขยายตัวทางด้านการศึกษานิเทศศาสตร์ ทำให้การเรียนการสอนในสาขาวิชาภาพยนตร์เพิ่มมากขึ้นด้วย หลังจากที่ในช่วงก่อนทศวรรษ ๒๕๐๐ ยังไม่มีสถาบันการศึกษาแห่งใดเปิดสอนหลักสูตรวิชาภาพยนตร์ สำหรับสถาบันที่มีการเปิดหลักสูตรวิชาภาพยนตร์ในช่วงปลายทศวรรษ ๒๕๐๐-ต้นทศวรรษ ๒๕๑๐ มี ๒ สถาบันการศึกษาที่สำคัญ คือ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ สำหรับการเรียนการสอนวิชาภาพยนตร์ของสถาบันการศึกษาแห่งแรก คือ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เริ่มต้นขึ้นใน พ.ศ. ๒๕๐๘ เมื่อจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ได้ริเริ่มที่จะเปิดสอนวิชาการหนังสือพิมพ์ขึ้นอีกครั้งหนึ่งหลังจาก พ.ศ. ๒๔๙๗ เป็นต้นมา แต่เพื่อให้เหมาะสมกับความก้าวหน้าของวิทยาการแผนใหม่ ตลอดจนความต้องการของสังคมปัจจุบัน จึงได้พิจารณาเปิดสอนให้กว้างขวางมากขึ้น และใช้ชื่อใหม่ว่า วิชาสื่อสารมวลชนและการประชาสัมพันธ์ (Mass Communications and Public Relations) และได้จัดตั้งแผนกอิสระสื่อสารมวลชนและการประชาสัมพันธ์ขึ้นในปีเดียวกันอีกด้วย[**] ซึ่งประกอบด้วย ๓ แผนก คือ แผนกวิชาการหนังสือพิมพ์ แผนกวิชาศิลปการสื่อความหมาย ได้แก่ การกระจายเสียง การโทรทัศน์ และ การภาพยนตร์ และแผนกวิชาการประชาสัมพันธ์[๕๒]

นอกจากจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยแล้ว มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์นับเป็นอีกสถาบันการศึกษาหนึ่งที่มีการเรียนการสอนวิชาภาพยนตร์ ทั้งนี้สำหรับการเรียนการสอนในช่วงเวลาก่อนหน้ายังจำกัดตัวอยู่เฉพาะสาขาวารสารศาสตร์เท่านั้น จนกระทั่งเมื่อ พ.ศ. ๒๕๑๓ แผนกวารสารศาสตร์ ได้ดำเนินการขอแยกตัวออกจากคณะสังคมสงเคราะห์ศาสตร์ และยกฐานะเป็นแผนกวิชาอิสระวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน[***] สำหรับชื่อแผนกวิชาใหม่ที่ได้เพิ่ม

---

[*] จำนวนสถาบันการศึกษาดังกล่าว เป็นจำนวนสถาบันที่ทำการสำรวจก่อน พ.ศ. ๒๕๒๗ ในช่วงเวลาต่อมาอาจจะมีจำนวนที่เพิ่มมากขึ้นของสถาบันการศึกษาที่เปิดสอนสาขานิเทศศาสตร์ อีกทั้งสถาบันการศึกษาบางแห่งอาจจะไม่เปิดสอนครบทุกสาขาวิชา ดังนั้น ในที่นี้จะเลือกอธิบายถึงสถาบันการศึกษาที่มีการเปิดสอนสาขาวิชาภาพยนตร์เท่านั้น

[**] ต่อมาใน พ.ศ. ๒๕๑๗ ได้ยกฐานะขึ้นเป็น "คณะนิเทศศาสตร์"

[๕๒] **ประวัติจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย** (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์สมาคมสังคมศาสตร์แห่งประเทศไทย, ๒๕๑๐), หน้า ๓๔๐-๓๔๒.

[***] ต่อมาใน พ.ศ. ๒๕๒๒ ได้ยกฐานะขึ้นเป็น "คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน"

คำ "สื่อสารมวลชน" เข้าไปนั้น เนื่องจากเห็นว่า "วารสารศาสตร์" มีความหมายแคบเกินไป ดังนั้น ขอบเขตของวิชานี้จึงควรได้ขยายออกไปให้เหมาะสมกับเทคนิคทางการสื่อสารใหม่ ๆ คือ วิทยุกระจายเสียง ภาพยนตร์ และโทรทัศน์ และยังรวมถึงกิจการเกี่ยวกับการเผยแพร่ข่าวสารและการศึกษาระบบการสื่อสารในสังคมอีกด้วย[๕๓] นอกจากนั้นอาจมีการเรียนการสอนวิชาการถ่ายภาพในระดับวิทยาลัยอยู่บ้าง ดังจะเห็นได้จากข้อความที่ว่า "ก่อนอื่นน่าจะได้มีการสำรวจดูเสียก่อนว่าในขณะนี้ การเรียนการสอนวิชาภาพยนตร์อยู่ในระดับใด และมีสถาบันการศึกษาใดบ้าง...ในระดับมหาวิทยาลัยมีการวิชานี้เป็นการประกอบในจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และที่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ส่วนในระดับช่างเทคนิคนั้นมีเปิดสอนเพียงแห่งเดียวที่ วิทยาลัยเทคนิคกรุงเทพฯ"[๕๔] สำหรับสถาบันการศึกษาอื่น ๆ อาจมีการสอนการเรียนวิชาภาพยนตร์บ้าง แต่อาจจะเป็นเพียงหนึ่งในรายวิชาเลือกอิสระเบื้องต้นเท่านั้น

สำหรับการเรียนการสอนของสถาบันการศึกษาบางแห่งในช่วงระยะเวลาแรกนั้นอาจจะยังมีจุดมุ่งหมายเพื่อผลิตบุคลากรเพื่อรับราชการ หรือเป็นการผลิตนักวิชาชีพทางด้านการสื่อสารมวลชน แต่หลังจากช่วงกลางทศวรรษ ๒๕๑๐ เป็นต้นมา เนื่องจากการขยายตัวทางเศรษฐกิจและการขยายตัวของการสื่อสารมวลชนภาคเอกชนที่เป็นไปอย่างต่อเนื่องของทั้งวิทยุโทรทัศน์และภาพยนตร์ ทำให้หลักสูตรการผลิตบุคลากรเพื่อระบบราชการของสถาบันการศึกษาต่าง ๆ เริ่ม ลดลง แต่จะหันมาเน้นการผลิตบุคลากรเพื่อการสื่อสารมวลชนของภาคเอกชนมากขึ้น[๕๕] ซึ่ง สอดคล้องกับหลักสูตรทางนิเทศศาสตร์ในช่วงระยะเวลาที่ผ่านมา จะเห็นได้ว่ามีลักษณะเน้น การเป็นวิชาชีพและช่างเทคนิค โดยที่มีการแบ่งวิชาสาขานิเทศศาสตร์ออกเป็นแขนงย่อยจาก เริ่มแรกมีเพียงแขนงเดียว จนกลายมาเป็น ๗ แขนง และมีวิชาที่เขียนไว้ในหลักสูตรมากถึงกว่า ๑๘๐ วิชา กล่าวคือ ๑. พื้นฐานทั่วไปทางสื่อสารมวลชนและนิเทศศาสตร์ จำนวน ๑๓ วิชา ๒. หนังสือพิมพ์และสิ่งพิมพ์ จำนวน ๒๓ วิชา ๓. วิทยุกระจายเสียงและวิทยุโทรทัศน์และสื่อสารมวลชน จำนวน ๓๓ วิชา ๔. ภาพนิ่งและภาพยนตร์ จำนวน ๒๘ วิชา ๕. โฆษณา จำนวน

---

[๕๓]มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, "โครงการจัดตั้งแผนกอิสระวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน," หน้า ๔ อ้างถึงใน อุบลรัตน์ ศิริยุวศักดิ์, **การศึกษาด้านนิเทศศาสตร์ (ระดับอุดมศึกษา) ในประเทศไทย**, หน้า ๔๒.

[๕๔]"สถาบันการศึกษาวิชาภาพยนตร์" จากทรรศนะของนักวิทยาการผู้เกี่ยวข้องเพื่อพัฒนาการผลิตภาพยนตร์," **ไทยรัฐ** (๒๕ กุมภาพันธ์ ๒๕๑๖): ๑๓.

[๕๕]ดูรายละเอียดของประเด็นดังกล่าวได้ใน อุบลรัตน์ ศิริยุวศักดิ์, **การศึกษาด้านนิเทศศาสตร์ (ระดับอุดมศึกษา) ในประเทศไทย**, หน้า ๔๙- ๕๓.

๒๔ วิชา ๖. การประชาสัมพันธ์ จำนวน ๒๕ วิชา ๗. วาทวิทยา จำนวน ๑๖ วิชา และ ๘. สื่อสารการแสดง จำนวน ๒๐ วิชา[๕๖] ด้วยเหตุผลดังกล่าว ส่งผลให้มีกลุ่มบุคลากรหน้าใหม่ที่มีความรู้ความสามารถเข้าสู่ระบบการสื่อสารมวลชนของภาคเอกชนเพิ่มมากขึ้น ทั้งนี้ไม่เว้นแม้แต่ในอุตสาหกรรม ภาพยนตร์ไทยด้วยเช่นกัน นอกจากการขยายตัวทางด้านการเรียนการสอนวิชาภาพยนตร์ภายในประเทศไทยใน ช่วงเวลานี้แล้ว การขยายตัวทางด้านหนังสือหรือตำราเรียนทางด้านภาพยนตร์มีเพิ่มมากขึ้นด้วยเช่นกัน ดังจะเห็นได้จากการสำรวจระหว่าง พ.ศ. ๒๕๐๐ - ๒๕๒๖ นั้นจะเห็นได้ว่าในช่วงระยะเวลา ๒๐ ปีแรกมีการแต่งตำราทางด้านนิเทศศาสตร์ออกมาน้อยมาก จนกระทั่งเมื่อ พ.ศ. ๒๕๒๑ เป็นต้นมา การเขียนตำราทางด้านนิเทศศาสตร์จึงเพิ่มมากขึ้น ซึ่งรวมถึงตำราที่เกี่ยวกับภาพยนตร์ด้วย[๕๗] อีกทั้งจำนวนบทความที่เกี่ยวข้องกับภาพยนตร์ไทยทางด้านต่าง ๆ ที่ปรากฏในนิตยสารและวารสารก็มีปริมาณสูงขึ้นเช่นกัน[๕๘] ซึ่งน่าจะสะท้อนให้เห็นว่าอุตสาหกรรม ภาพยนตร์ไทยเริ่มได้รับความสนใจเพิ่มมากขึ้น

ดังกล่าวทั้งหมดข้างต้น คือ ภาพโดยรวมของการเปลี่ยนแปลงทางด้านการศึกษาวิชาภาพยนตร์ของสถาบันการศึกษาภายในประเทศ อันเป็นผลให้ในเวลาต่อมา ได้มีกลุ่มบุคลากรหน้าใหม่เริ่มเข้ามามีบทบาทต่อการสร้างภาพยนตร์ไทยในตำแหน่งต่าง ๆ มากขึ้น เช่น ผู้กำกับภาพยนตร์ ผู้เขียนบทภาพยนตร์ และช่างถ่ายภาพ เป็นต้น ซึ่งการเพิ่มจำนวนของคนกลุ่มใหม่ดังกล่าวจะมีส่วนต่อการเปลี่ยนแปลงของภาพยนตร์ไทยในช่วงเวลานี้อย่างไรนั้นจะได้กล่าวถึงต่อไป

๔.๔ บริบททางสังคมของภาพยนตร์ไทย หลังจากเหตุการณ์ ๑๔ ตุลาคม พ.ศ. ๒๕๑๖

เหตุการณ์ ๑๔ ตุลาคม พ.ศ. ๒๕๑๖ นอกจากจะเป็นเหตุการณ์ครั้งแรกที่นักศึกษา และประชาชนที่ปราศจากอาวุธ ลุกขึ้นต่อสู้กับรัฐบาลเผด็จการทหารที่ครอบงำการเมืองไทย

---

[๕๖]ดูรายชื่อของแต่ละวิชาได้ในตารางที่ ๕ แสดงวิชาทางด้านนิเทศศาสตร์ที่เปิดสอนในสถาบันอุดมศึกษา ๗ แห่ง ใน เรื่องเดียวกัน, หน้า ๗๒ - ๗๗.

[๕๗]ดูตารางที่ ๘ และ ๙ แสดงตำราทางนิเทศศาสตร์ (ระหว่าง พ.ศ. ๒๕๐๐ - ๒๕๒๖) จำแนกตามปีและแขนงวิชาได้ ใน เรื่องเดียวกัน, หน้า ๘๒-๘๖.

[๕๘]ดูตารางแสดงจำนวนบทความที่เกี่ยวกับภาพยนตร์ในแต่ละเรื่อง ที่ปรากฏในนิตยสารและวารสารระหว่าง พ.ศ. ๒๔๘๙-๒๕๔๒ ได้ใน รัตนา จักกะพาก, **การสำรวจและรวบรวมบทความเกี่ยวกับภาพยนตร์ไทยระหว่างปี พ.ศ. ๒๔๘๙-๒๕๔๒** (กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๓), หน้า ๑๐-๑๑.

มายาวนานได้เป็นผลสำเร็จแล้ว[๕๙] ยังก่อให้เกิดความตื่นตัวและการเคลื่อนไหวของกลุ่มประชาชนที่หลากหลายในสังคมอีกด้วย ทั้งนี้ส่วนหนึ่งเป็นผลมาจากสิทธิเสรีภาพที่เพิ่มมากขึ้นของประชาชนตามบทบัญญัติของรัฐธรรมนูญฉบับ พ.ศ. ๒๕๑๗ ที่ได้ให้ความสำคัญกับสิทธิเสรีภาพของประชาชนอย่างสูง เช่น ห้ามการตรวจ กัก หรือเปิดเผย โทรเลข และโทรศัพท์ของบุคคลหนึ่งบุคคลใด รวมทั้งเสรีภาพในการพูด การเขียน การพิมพ์และการโฆษณา นอกจากนี้รัฐบาลไม่มีอำนาจเด็ดขาดในการสั่งปิดโรงพิมพ์ ห้ามทำการพิมพ์ และรวมถึงห้ามการเซ็นเซอร์หนังสือพิมพ์อีกด้วย[๖๐] สำหรับอีกส่วนหนึ่งน่าจะเป็นผลมาจากการเคลื่อนไหวและการเผยแพร่แนวความคิดแบบสังคมนิยมของขบวนการนักศึกษาที่ได้รับผ่านทางการรับรู้เรื่องของสาธารณรัฐประชาชนจีนหรือจีนคอมมิวนิสต์ที่แพร่หลายอย่างมากในช่วงเวลานี้[๖๑] โดยเฉพาะทฤษฎีลัทธิมาร์กซ ที่กลุ่ม

---

[๕๙]ดูรายละเอียดของการเคลื่อนไหวของกลุ่มนักศึกษาและปัญญาชนจนกระทั่งนำไปสู่เหตุการณ์ ๑๔ ตุลาคม พ.ศ. ๒๕๑๖ ได้ ใน ประจักษ์ ก้องกีรติ. **ก่อนจะถึง ๑๔ ตุลา: ความเคลื่อนไหวทางการเมืองวัฒนธรรมของนักศึกษาและปัญญาชนภายใต้ระบบเผด็จการทหาร (พ.ศ.๒๕๐๖-๒๕๑๖)** วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, ๒๕๔๕.

[๖๐]พรภิรมณ์ (เอี่ยมธรรม) เชียงกูล, **ประวัติศาสตร์ไทยสมัยใหม่ เล่ม ๑ (๒๔๗๕-๒๕๒๔)** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์โอเดี่ยนสโตร์, ๒๕๓๕), หน้า ๑๘๙-๑๙๐.

[๖๑]ตัวอย่างเช่น การจัด "นิทรรศการจีนแดง" โดยองค์การนักศึกษามหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ที่หอประชุมใหญ่ของมหาวิทยาลัย ระหว่างวันที่ ๒๓-๒๙ มกราคม พ.ศ. ๒๕๑๗ นิทรรศการนี้ได้แสดงถึงประวัติบุคคลสำคัญของลัทธิคอมมิวนิสต์ และให้ความรู้เกี่ยวกับเรื่องของประเทศจีนทางด้านต่าง ๆ เช่น ด้านการเมืองการปกครอง การศึกษา การแพทย์ เศรษฐกิจ การกีฬา และความสัมพันธ์ระหว่างประเทศ นอกจากนั้นยังมีการฉายภาพยนตร์ที่มาจากจีนคอมมิวนิสต์ด้วย ผลจากการจัดนิทรรศการในครั้งนี้ทำให้มีการตีพิมพ์หนังสือเกี่ยวกับแนวความคิดสังคมนิยมออกมาอย่างต่อเนื่อง เช่น **ปรัชญานิพนธ์เหมาเจ๋อตุง หลักลัทธิเลนิน ปรัชญามาร์กซิส สรรนิพนธ์เหมาเจ๋อตุง ปรัชญาชาวบ้าน** เป็นต้นและยังรวมไปถึง การออกหนังสือพิมพ์ และวารสารที่นำเสนอแนวคิดใหม่สู่สังคม ไม่ว่าจะเป็นหนังสือพิมพ์รายวัน เช่น **ประชาชาติ ประชาธิปไตย** และ **เสียงใหม่** เป็นต้น หนังพิมพ์ราย ๓ วัน เช่น **อธิปัตย์** และรวมถึงหนังสือรายสัปดาห์เช่น **เอเชียวิเคราะห์ข่าว** เป็นต้น ดู สุธาชัย ยิ้มประเสริฐ, "๖ ตุลา ฯ เกิดขึ้นได้อย่างไร," ใน **อาชญากรรมรัฐในวิกฤตการเปลี่ยนแปลง** (กรุงเทพฯ: คณะกรรมการสืบข้อมูลและสืบพยานเหตุการณ์ ๖ ตุลาคม ๒๕๑๙, ๒๕๔๔), หน้า ๗๐;๗๓-๗๖.

นักศึกษาเห็นว่าสามารถวิเคราะห์สังคมเก่าได้อย่างมีพลังและนำเสนอทางออกให้เห็นว่าสังคมมนุษย์เป็นสังคมที่มีชนชั้น มีการกดขี่ขูดรีด และเอารัดเอาเปรียบ เพื่อรักษาการขูดรีดนั้น ชนชั้นปกครองจะสร้างรัฐขึ้นมาปกป้องอำนาจของตนเอง และจะพยายามรักษาการกดขี่ขูดรีดทางเศรษฐกิจเอาไว้ทำให้นายทุนมีฐานะร่ำรวย ขณะที่ประชาชนชั้นล่างที่เป็นกรรมกรชาวนาจะต้องลำบากยากแค้น อย่างไรก็ตาม ชนชั้นกรรมกรและชาวนาสามารถที่จะกำหนดอนาคตของตนเองได้โดยการรวมพลังการปฏิวัติ โค่นล้มสังคมที่กดขี่เพื่อสร้างสังคมใหม่ของชนชั้นกรรมาชีพแทน[๖๒]

อีกทั้งการเห็นตัวอย่างของประเทศจีน ที่หลังจากมีการปฏิวัติของพรรคคอมมิวนิสต์เมื่อ พ.ศ. ๒๔๙๒ แล้ว จีนยังสามารถลดปัญหาความยากจน พัฒนาประเทศจนกลายเป็นประเทศชั้นนำของโลก และยังกลายเป็นสังคมที่มีความเสมอภาคมากขึ้นอีกด้วย ด้วยเหตุต่าง ๆ เหล่านี้เองยิ่งกระตุ้นให้นักศึกษาส่วนหนึ่งได้เข้าไปมีบทบาทต่อการเคลื่อนไหวและเรียกร้องความเป็นธรรมของประชาชนต่อรัฐบาล โดยเฉพาะกลุ่มกรรมกรและชาวนา ดังจะเห็นได้จากมีการรวมกลุ่มของนักศึกษาในรูปขององค์กร เข้าไปอาศัยอยู่กับชาวนา ชาวสวน ชาวไร่ กรรมกร ทั้งนี้เพื่อร่วมรับรู้และสัมผัสชีวิตโดยตรง ซึ่งนักศึกษาต่าง ๆ เหล่านี้มีส่วนเกี่ยวข้องกับการร่วมเรียกร้องสิ่งต่าง ๆ เพราะตนเองเห็นว่า บุคคลเหล่านี้ไม่ว่าจะเป็นชาวนา และกรรมกร เป็นกลุ่มชั้นล่างตามแนวความคิดสังคมนิยมที่ถูกขูดรีดผลประโยชน์โดยตรงจากผู้ปกครอง ดังนั้นกลุ่มนักศึกษาจึงได้ปลุกให้กลุ่มต่าง ๆ เคลื่อนไหวเพื่อเรียกร้องความเป็นธรรมให้แก่ตนเอง[๖๓]

กลุ่มกรรมกรนับได้ว่าเป็นกลุ่มที่ได้รับผลกระทบจากปัญหาเศรษฐกิจอย่างชัดเจนมากที่สุดนับตั้งแต่ช่วงทศวรรษ ๒๕๐๐ อันเป็นผลมาจากนโยบายส่งเสริมการลงทุนของรัฐบาลจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ที่มุ่งจะสร้างบรรยากาศการลงทุนที่ดีสำหรับนักลงทุนชาวต่างชาติ ทำให้ต้องกดราคาค่าจ้างแรงงานของกรรมกรให้ต่ำ[๖๔] และในขณะเดียวกันรัฐบาลจอมพลสฤษดิ์

---

[๖๒]สุธาชัย ยิ้มประเสริฐ, "๖ ตุลา ฯ เกิดขึ้นได้อย่างไร," ใน **อาชญากรรมรัฐในวิกฤตการเปลี่ยนแปลง,** หน้า ๗๖.

[๖๓]จิรกาญจน์ สงวนพวก, "การเคลื่อนไหวของกรรมกรหญิงโรงงานทอผ้า พ.ศ. ๒๕๐๔-๒๕๑๙," (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๐), หน้า ๙๙.

[๖๔]สุธาชัย ยิ้มประเสริฐ, "๖ ตุลา ฯ เกิดขึ้นได้อย่างไร," ใน **อาชญากรรมรัฐในวิกฤตการเปลี่ยนแปลง,** หน้า ๗๖.

ธนะรัชต์ได้ออกประกาศคณะปฏิวัติ ฉบับที่ ๑๙ ยกเลิกพระราชบัญญัติแรงงาน พ.ศ. ๒๔๙๙ โดยอ้างว่าพระราชบัญญัติแรงงานฉบับนี้ได้เปิดโอกาสให้ตัวแทนพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทยใช้เป็นเครื่องมือยุยงกรรมกรในทางมิชอบ ซึ่งจะเป็นภัยร้ายแรงแก่การดำเนินงานทางเศรษฐกิจเพื่อความเจริญรุ่งเรืองของประเทศ[๖๕] ด้วยเหตุนี้กรรมกรไทยจึงมีความยากจนข้นแค้นและต้องทำงานในสภาพที่ลำบาก ค่าจ้างแรงงานต่ำ ไม่มีหลักประกันในด้านสวัสดิการและชีวิตการทำงาน อีกทั้งยังถูกนายจ้างเอารัดเอาเปรียบอีกด้วย ในช่วงก่อน พ.ศ. ๒๕๑๖ ได้มีความพยายามที่จะนัดหยุดงานต่อสู้อยู่บ้างจนกระทั่งส่งผลให้รัฐบาลต้องดำเนินมาตรการที่ผ่อนปรนบางประการ เช่น การออกประกาศคณะปฏิวัติฉบับที่ ๑๐๓ เรื่องการคุ้มครองแรงงานเมื่อ วันที่ ๑๖ มีนาคม พ.ศ. ๒๕๑๕ มีผลให้กรรมกรสามารถรวมตัวจัดตั้งสมาคมลูกจ้างขึ้นมาเพื่อต่อรองกับนายจ้างได้เป็นครั้งแรก และการออกประกาศใช้กฎหมายค่าจ้างขั้นต่ำเป็นครั้งแรก เมื่อวันที่ ๑๖ เมษายน พ.ศ. ๒๕๑๕ โดยให้ตั้งคณะกรรมการพิจารณากำหนดค่าจ้างแรงงานขั้นต่ำ ซึ่งเมื่อเดือน กุมภาพันธ์ พ.ศ. ๒๕๑๖ ได้กำหนดให้ค่าจ้างแรงงานขั้นต่ำวันละ ๑๒ บาท ต่อมาเดือนมกราคม พ.ศ. ๒๕๑๗ เพิ่มเป็นวันละ ๑๖ บาท[๖๖]

อย่างไรตาม มาตรการเหล่านี้ไม่สามารถแก้ไขปัญหากรรมกรที่สะสมมาอย่างยาวนานได้ อีกทั้งแม้ว่าอัตราค่าจ้างแรงงานขั้นต่ำที่กำหนดตามกฎหมาย จะต่ำมากอยู่แล้วเมื่อเปรียบเทียบกับสภาพค่าครองชีพในขณะนั้น แต่ยังมีโรงงานจำนวนมาก จ่ายค่าจ้างต่ำกว่าที่กฎหมายกำหนด[๖๗] ดังนั้นหลังจากเหตุการณ์ ๑๔ ตุลาคม พ.ศ. ๒๕๑๖ จึงเกิดกระแสการหยุดงานเพื่อเรียกร้องความเป็นธรรมและขอเพิ่มค่าจ้างแรงงานมากมายเป็นประวัติการณ์ ดังจะเห็นได้จากจำนวนครั้งที่หยุด

---

[๖๕]กมลศักดิ์ ไกรสรสวัสดิ์, "นโยบายของรัฐบาลไทยเกี่ยวกับกรรมกรระหว่าง พ.ศ. ๒๕๐๑-๒๕๑๙," ใน **ประวัติศาสตร์แรงงานไทย (ฉบับกู้ศักดิ์ศรีกรรมกร)** (กรุงเทพ ฯ: เอดิสัน เพรส โพรดักส์, ๒๕๔๑), หน้า ๓๓๔.

[๖๖]ในเดือนเมษายน ๒๕๑๗ เมื่อคณะกรรมการพิจารณากำหนดค่าจ้างแรงงานขั้นต่ำได้ศึกษาอัตราค่าจ้างแรงงานที่จะทำให้คนงาน ๑ คน สามารถเลี้ยงดูสมาชิกอีก ๒ คนในครอบครัวได้ เห็นว่า คนงานในเขตกรุงเทพและจังหวัดใกล้เคียง ควรจะได้รับค่าจ้างขั้นต่ำไม่น้อยกว่า ๒๗ บาทต่อวัน และจังหวัดอื่น ๆ ควรได้ประมาณ ๒๕ หรือ ๒๖ บาทต่อวัน ดู นภาพร อติวานิชยพงศ์, "ขบวนการกรรมกรในฐานะที่เป็นการเคลื่อนไหวทางสังคม ๑๔ ตุลาคม ๒๕๑๖-๖ ตุลาคม ๒๕๑๙," ใน **ประวัติศาสตร์แรงงานไทย (ฉบับกู้ศักดิ์ศรีกรรมกร) กุลีจีน-๑๔ ตุลาฯ-วีรบุรุษกรรมกร** (กรุงเทพฯ: เอดิสัน เพรส โพรดักส์, ๒๕๔๒), หน้า ๙๙; ๑๐๒.

[๖๗]เรื่องเดียวกัน.

งานของกรรมกรเพิ่มมากขึ้นเมื่อเปรียบเทียบกับในช่วงต้นทศวรรษ ๒๕๑๐ เป็นต้นมา โดยเฉพาะหลังจากเหตุการณ์ ๑๔ ตุลาคม พ.ศ. ๒๕๑๖ เพียงประมาณ ๑ เดือน กรรมกรหยุดงานประท้วงมากถึง ๑๘๐ ครั้ง จากนั้นในเดือนถัดมา กรรมกรได้หยุดงานอีกเป็นจำนวนมากถึง ๓๐๐ ครั้ง ซึ่งหากคิดเป็นอัตราเฉลี่ยจะมากถึง ๑๐ รายต่อวัน[๖๘]

สำหรับการเคลื่อนไหวของชาวนาหลังจากเหตุการณ์ ๑๔ ตุลาคม พ.ศ. ๒๕๑๖ นั้น ส่วนหนึ่งเป็นเพราะปัญหาความทุกข์ยากของชาวนาที่ต้องเผชิญมาตลอดระยะเวลาอันยาวนาน เนื่องจากโครงสร้างหลักของประเทศยังคงเป็นภาคชนบท มีเกษตรกรที่เป็นชาวนาและชาวไร่มากถึงประมาณ ๘๐ % ของประชากร แต่ในความจริงปรากฏว่าชาวนาส่วนใหญ่ยังคงมีสภาพชีวิตที่ยากจน ปัญหาหลักที่สำคัญของชาวนาชาวไร่คือ ไม่มีที่ดินทำกิน อันเนื่องมาจากถูกขูดรีดและถูกฉ้อโกงจากเจ้าที่ดินและนายทุนเงินกู้ ดังนั้น เมื่อเกิดเหตุการณ์ ๑๔ ตุลาคม พ.ศ. ๒๕๑๖ โดยที่ฝ่ายนักศึกษาและประชาชนเป็นผู้ได้รับชัยชนะได้ส่งผลต่อการเคลื่อนไหวของชาวนาในขณะนั้นด้วยเช่นกัน ดังจะเห็นได้จากการร้องทุกข์ของชาวนามีเพิ่มมากขึ้น โดยมีนักศึกษาเป็นตัวกลางในการติดต่อกับรัฐบาล เช่น เมื่อวันที่ ๑ มีนาคม พ.ศ. ๒๕๑๗ ชาวไร่ชาวนาจากหลายจังหวัดในภาคกลาง เช่น นนทบุรี ปทุมธานี นครสวรรค์ อยุธยา นครปฐม สระบุรี จำนวนหลายพันคนจึงได้ตัดสินใจเดินทางเข้ามายังกรุงเทพฯ มาชุมนุมที่สนามหลวงแล้วจึงเดินขบวนไปที่ทำเนียบรัฐบาลและยื่นข้อเสนออันมีสาระสำคัญที่ต้องการให้รัฐบาลมีการประกันราคาข้าวเปลือกเกวียนละ ๓,๐๐๐ บาทเป็นอย่างต่ำ[๖๙]

หลังจากนั้นเป็นต้นมา ได้มีการเดินทางเข้ามาเรียกร้องให้รัฐบาลช่วยเหลือปัญหาที่ทุกข์ยากของชาวนาตลอดเวลา เช่น เมื่อเดือนพฤษภาคม พ.ศ. ๒๕๑๗ ชาวนาหลายร้อยคนมาชุมนุมในกรุงเทพมหานคร เพื่อเรียกร้องให้รัฐบาลช่วยเหลือเรื่องนายทุนฉ้อโกงที่นาและให้ช่วยแก้ไขปัญหาเรื่องหนี้สิน วันที่ ๑๐ กรกฎาคม พ.ศ. ๒๕๑๗ การชุมนุมครั้งใหญ่ที่ท้องสนามเมื่อวันที่ ๙ สิงหาคม พ.ศ. ๒๕๑๗ และการชุมนุมที่ท้องสนามหลวงเมื่อวันที่ ๑๘ พฤศจิกายน

---

[๖๘]ดูตารางแสดงจำนวนการนัดหยุดงานประท้วงของกรรมกรระหว่าง พ.ศ. ๒๕๑๐-๒๕๒๐ ได้ใน สุธาชัย ยิ้มประเสริฐ, "๖ ตุลา ฯ เกิดขึ้นได้อย่างไร," ใน **อาชญากรรมรัฐในวิกฤตการเปลี่ยนแปลง**, หน้า ๘๒-๘๓.

[๖๙]กนกศักดิ์ แก้วเทพ, **บทวิเคราะห์สหพันธ์ชาวนาชาวไร่แห่งประเทศไทย: เศรษฐศาสตร์การเมืองว่าด้วยชาวนายุคใหม่** (โครงการหนังสือเล่ม สถาบันวิจัยสังคม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๐), หน้า ๔๗.

พ.ศ. ๒๕๑๗ จนนำไปสู่การเดินขบวนครั้งใหญ่ของชาวนาในวันที่ ๒๙ พฤศจิกายน และจากเหตุการณ์ในครั้งนี้จึงได้นำไปสู่การจัดตั้งองค์กรของชาวนาขึ้นอย่างเป็นทางการโดยใช้ชื่อว่า "สหพันธ์ชาวนาชาวไร่แห่งประเทศไทย" ซึ่งมีนายใช่ วังตะกู เป็นประธาน[๗๐] จากการเคลื่อนไหวของชาวนา ส่งผลให้รัฐบาลต้องยอมปรับปรุงนโยบายหลายประการ เช่น การตราพระราชบัญญัติการเช่านา พ.ศ. ๒๕๑๗ การจัดตั้งองค์การตลาดเพื่อการเกษตร และการจัดตั้งสำนักงานปฏิรูปที่ดิน ใน พ.ศ. ๒๕๑๘ เพื่อหาทางตั้งโครงการปฏิรูปที่ดินแก้ปัญหาชาวนา อีกทั้งนโยบายเงินผันไปสู่ชนบทเพื่อสร้างการจ้างงานของรัฐบาล ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช เป็นต้น อย่างไรก็ตาม นโยบายต่าง ๆ เหล่านี้เป็นเพียงมาตรการเพื่อการผ่อนปัญหาเท่านั้น ไม่ได้เป็นมาตรการที่สามารถแก้ไขปัญหาชาวนาได้อย่างแท้จริงแต่อย่างใด[๗๑]

นอกจากการเคลื่อนไหวของกลุ่มกรรมกร และกลุ่มชาวนา ช่วงหลังจากเหตุการณ์ ๑๔ ตุลาคม พ.ศ. ๒๕๑๖ ยังได้มีการเคลื่อนไหวของภาคประชาชนที่หลากหลายกลุ่มมากขึ้นในสังคม ไม่ว่าจะเป็นพ่อค้าหาบเร่แผงลอย ประชาชนในสลัม พนักงานขับรถและกระเป๋ารถเมล์ พนักงานรถบริษัทขนส่ง (บขส.) พ่อค้าลอตเตอรี่รายย่อยและคนพิการ พนักงานไทยการ์ด กลุ่มชาวประมง กลุ่มดารานักแสดง การเคลื่อนไหวขององค์กรครู และประชาชนผู้เดือดร้อนกลุ่มอื่น ๆ อีก อย่างไรก็ตาม การประท้วงและการเรียกร้องสิทธิของกลุ่มต่าง ๆ เหล่านั้น ย่อมสะท้อนให้สังคมได้เห็นว่าปัญหาต่าง ๆ ที่ทุกคนต้องเผชิญหน้านั้นเป็นเรื่องจริงที่เกิดขึ้นในสังคม และน่าจะทำให้ผู้คนตระหนักว่าสังคมไทยในเวลาต่อมายังต้องเผชิญหน้ากับปัญหาต่าง ๆ อีกมากมาย

ผลจากเหตุการณ์ ๑๔ ตุลาคม พ.ศ. ๒๕๑๖ นอกจากมีการเคลื่อนไหวเพื่อเรียกร้องสิทธิประโยชน์ของกลุ่มต่าง ๆ ข้างต้นแล้ว ยังมีการเคลื่อนไหวเพื่อเรียกร้องสิทธิประโยชน์ให้แก่สังคมอีกด้วย คือ ขบวนการสิทธิสตรี และขบวนการสิ่งแวดล้อม สำหรับขบวนการสิทธิสตรีนั้นอาจกล่าวได้ว่าเริ่มพัฒนามาก่อน ๑๔ ตุลาคม พ.ศ. ๒๕๑๖ โดยแบ่งออกได้เป็น ๒ กลุ่ม ได้แก่ กลุ่มเสรีนิยมและกลุ่มสังคมนิยม กลุ่มเสรีนิยมเน้นการแก้ไขกฎหมาย เนื่องจากเห็นว่ากฎหมายยังมีข้อจำกัดต่าง ๆ อยู่มากเกี่ยวกับเรื่องสิทธิสตรี ในขณะที่กลุ่มแนวคิดสังคมนิยมเน้นการเข้าร่วมกับ

---

[๗๐]เรื่องเดียวกัน.

[๗๑]ดูรายละเอียดของนโยบายต่าง ๆ ของรัฐบาลได้ใน กนกศักดิ์ แก้วเทพ, **บทวิเคราะห์สหพันธ์ชาวนาชาวไร่แห่งประเทศไทย: เศรษฐศาสตร์การเมืองว่าด้วยชาวนายุคใหม่**, หน้า ๔๘-๕๓.

กลุ่มสตรีที่เดือดร้อนเช่น กรรมกร และชาวนา อันเนื่องมาจากการเอารัดเอาเปรียบของนายจ้างและนายทุน ด้วยวิธีการประท้วงเพื่อเรียกร้องขอความเป็นธรรมทางด้านชีวิตความเป็นอยู่ที่ดีขึ้น และยังรวมถึงแนวคิดที่จะเปลี่ยนแปลงโครงสร้างของสังคมแบบเดิมให้มีความเท่าเทียมกันอีกด้วย[๗๒] อย่างไรก็ตาม ในช่วงก่อนและหลังเหตุการณ์ ๑๔ ตุลาคม พ.ศ. ๒๕๑๖ เพียงเล็กน้อย ทั้งสองกลุ่มเริ่มมีการเคลื่อนไหวในเรื่องเดียวกันมากขึ้น โดยเฉพาะการเรียกร้องสิทธิสตรีให้กับโสเภณี ซึ่งเป็นผู้หญิงที่ไม่ได้รับความสนใจจากสังคม ทางด้านกลุ่มเสรีนิยมเห็นว่าเด็กสาวที่ถูกหลอกลวงมาและที่สมัครใจมาเป็นหญิงบริการทางเพศนั้น ยังไม่มีกฎหมายควบคุมที่รัดกุมเพียงพอ เป็นเหตุให้หญิงบริการเหล่านั้นมีความเป็นอยู่ที่ทุกข์ยาก ถูกข่มเหง จึงเกิดการเคลื่อนไหวเพื่อแก้ไขปัญหา เช่น การเรียกร้องให้ยกเลิกพระราชบัญญัติปราบโสเภณี พ.ศ. ๒๕๐๓ และต้องการให้มีการจดทะเบียนทำบัตรประจำตัวผู้ค้าประเวณี ที่มีอายุตั้งแต่ ๑๘ ปี ขึ้นไป มีแพทย์ตรวจสุขภาพและโรคติดต่อ นอกจากนั้นแล้วผู้ประกอบการต้องมีคุณสมบัติ เช่น ไม่เป็นโรคสุราเรื้อรัง ไม่เป็นโรคติดต่อ ไม่ติดยาเสพติด อีกทั้งสถานที่ประกอบการต้องไม่อยู่ใกล้วัด ใกล้โรงเรียน[๗๓] เป็นต้น สำหรับทางด้านกลุ่มสังคมนิยมเห็นว่า โสเภณีเป็นการกดขี่ทางเพศประการหนึ่งเหมือนกัน เพราะผู้หญิงเหล่านั้นต้องตกเป็นทาสของเงินตรา และอารมณ์ของผู้ชาย อันเป็นผลมาจากระบบเศรษฐกิจและวัฒนธรรม และเห็นว่ามูลเหตุของโสเภณีนั้นมีสาเหตุจากหลายประการ เช่น ความยากจน และการถูกล่อลวง เป็นต้น อย่างไรก็ตาม กลุ่มนี้เห็นว่าความพยายามให้หญิงโสเภณีได้รับสวัสดิการและได้รับค่าแรงที่เป็นธรรม รวมถึงการจัดการด้านสาธารณสุขให้ดีขึ้นนั้น ไม่อาจทำให้ปัญหาโสเภณีหมดไปแต่อย่างใด แต่การนำปัญหาโสเภณีเข้าร่วมกับการเคลื่อนไหว ทางการเมือง การเปลี่ยนแปลงโครงสร้างและค่านิยมของสังคมต่างหากที่จะทำให้ผู้หญิงทุกคนได้รับการปลดปล่อยและมีความเสมอภาค[๗๔] นอกจากนั้นยังได้มีการเคลื่อนไหวจากขบวนการนักศึกษาสตรีหลัง ๑๔ ตุลาคม พ.ศ. ๒๕๑๖ คือ การรณรงค์ให้วันสตรีสากล ซึ่งตรงกับวันที่ ๘

---

[๗๒]ดูรายละเอียดของการเคลื่อนไหวเพื่อเรียกร้องสิทธิสตรี ทั้งจากกลุ่มเสรีนิยม และกลุ่มสังคมนิยม ได้ใน จิตติมา พรอรุณ, "การเรียกร้องสิทธิสตรีในสังคมไทย พ.ศ. ๒๔๘๕ - ๒๕๑๕," (วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๘), หน้า ๒๑๒ - ๒๒๔.

[๗๓]สุภัทรา สิงหลกะ, **สิทธิสตรี: ประวัติและวิวัฒนาการของการเรียกร้องสิทธิสตรีไทย** (กรุงเทพ ฯ: เรือนแก้วการพิมพ์, ๒๕๒๕), หน้า ๒๒๘-๒๒๙.

[๗๔]จิระนันท์ พิตรปรีชา, "โสเภณี ปัญหาระดับโลก," ใน **โลกที่สี่** (กรุงเทพฯ: มงคลการพิมพ์, ๒๕๑๘), หน้า ๑๓๖.

มีนาคมของทุกปี และการเชิดชูคำขวัญที่ว่า "สตรี เสมอภาค สร้างสรรค์" ให้เป็นที่รู้จักแพร่หลายอีกด้วย

สำหรับขบวนการสิ่งแวดล้อม ได้เริ่มต้นขึ้นเนื่องจากฤดูแล้ง ใน พ.ศ. ๒๕๑๖ เมื่อแม่น้ำแม่กลองเน่า อันเกิดจากน้ำเสียของโรงงานอุตสาหกรรม ด้วยเหตุนี้เองได้ก่อให้เกิดความตระหนักถึงภัยอันเนื่องมาจากสภาพแวดล้อมที่ถูกทำลาย นักศึกษามหาวิทยาลัยแทบทุกแห่งจึงได้มีการก่อตั้งชมรมอนุรักษ์ธรรมชาติและสภาพแวดล้อมขึ้น[๗๕] กลุ่มดังกล่าวเหล่านี้ได้มีบทบาทมากขึ้นหลังจากเหตุการณ์ ๑๔ ตุลาคม พ.ศ. ๒๕๑๖ โดยเฉพาะเมื่อปลาย พ.ศ. ๒๕๑๖ ชมรมอนุรักษ์ธรรมชาติทราบว่ากองทัพอากาศไทยได้ขอใช้พื้นที่ในอุทยานแห่งชาติดอยอินทนนท์ ซึ่งเป็นเขตป่าต้นน้ำลำธาร เพื่อสร้างเรดาห์สำหรับสหรัฐอเมริกาที่จะใช้ในการสอดส่องประเทศจีนและกลุ่มประเทศอินโดจีน ส่งผลให้มีการประท้วงของกลุ่มนักศึกษาชมรมอนุรักษ์ธรรมชาติจาก ๓๗ สถาบัน ที่เชียงใหม่ ในวันที่ ๖ กุมภาพันธ์ พ.ศ. ๒๕๑๗ อย่างไรก็ตามการเคลื่อนไหวเรียกร้องดังกล่าวกลับไม่ประสบผลสำเร็จแต่อย่างใด[๗๖]

นอกจากนั้นยังมีการเคลื่อนไหวและเรียกร้องประเด็นเกี่ยวกับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมอีกมากมาย เช่น กรณีบริษัท TEMCO ที่มีผู้ถือหุ้นทั้งหมดเป็นบริษัทต่างประเทศ ทำให้นักศึกษาได้เคลื่อนไหวเพื่อให้รัฐบาลยกเลิกประทานบัตรของบริษัทเท็มโก ดังจะเห็นได้จากการประท้วงครั้งใหญ่ของนักศึกษาและประชาชนเพื่อคัดค้านสัมปทานดังกล่าวที่ท้องสนามหลวงในวันที่ ๗ กุมภาพันธ์ พ.ศ. ๒๕๑๘ จนในที่สุดรัฐบาล ม.ร.ว.เสนีย์ ปราโมช ต้องยอมถอนประทานบัตรของบริษัทดังกล่าวในวันที่ ๑๗ เมษายน พ.ศ. ๒๕๑๘[๗๗] หรือ กรณีโครงการสร้างอ่างเก็บน้ำมาบประชัน จังหวัดชลบุรี ที่จะทำให้น้ำท่วมเนื้อที่นาของชาวบ้านจำนวนหลายหมู่บ้าน ส่งผลให้ราษฎรเดือดร้อนกว่า ๒,๐๐๐ ครอบครัว ชาวบ้านมาบประชันจึงได้เดินทางมาประท้วงในกรุงเทพ โดยมีกลุ่มนักศึกษาชมรมอนุรักษ์ธรรมชาติมีส่วนช่วยในการประสานงาน จนในที่สุดทำให้กรมชลประทานต้องระงับโครงการไประยะหนึ่ง[๗๘] ทางด้านปัญหาป่าไม้ ชมรมอนุรักษ์หลายสถาบันได้พยายามรณรงค์ให้มีการรักษาป่าไม้ของชาติ ในระยะแรกของการตั้งชมรมอนุรักษ์เมื่อ

---

[๗๕]สุธาชัย ยิ้มประเสริฐ, "๖ ตุลา ฯ เกิดขึ้นได้อย่างไร," ใน **อาชญากรรมรัฐในวิกฤตการเปลี่ยนแปลง**, หน้า ๑๒๒.

[๗๖]เรื่องเดียวกัน, หน้า ๑๒๒- ๑๒๓.

[๗๗]เรื่องเดียวกัน, หน้า ๑๒๔.

[๗๘]เรื่องเดียวกัน, หน้า ๑๒๔- ๑๒๕.

พ.ศ. ๒๕๑๖ การรณรงค์ของนักศึกษา มักจะเป็นการร่วมมือกับกรมป่าไม้ เพื่อขับไล่ชาวบ้านออกจากพื้นที่ป่า แต่ต่อมาได้มีการเปลี่ยนแปลง เมื่อชมรมอนุรักษ์เริ่มไม่เห็นด้วยกับกรมป่าไม้ที่ว่าชาวบ้านเป็นตัวการสำคัญทำลายป่าไม้ และการขับไล่ชาวบ้านจากป่าไม่ใช่วิธีแก้ไขปัญหาที่แท้จริง เพราะในความเป็นจริงแล้วป่าไม้ที่ถูกทำลายเป็นจำนวนมากนั้น เป็นผลมาจากการเข้ามาของนายทุนที่ต้องการไม้จำนวนมากไปขาย ในขณะที่ชาวบ้านต้องการที่ดินเพียงเล็กน้อยเท่านั้น ความขัดแย้งระหว่างนักศึกษากับฝ่ายกรมป่าไม้เห็นได้อย่างชัดเจนมากขึ้น เมื่อ พ.ศ. ๒๕๑๙ ในกรณีเขาสอยดาว จังหวัดจันทรบุรี และที่ภูเขียว จังหวัดชัยภูมิ ซึ่งเป็นความขัดแย้งระหว่างนักศึกษากับการไฟฟ้า ที่รับผิดชอบในการสร้างเขื่อนจุฬาภรณ์ เพราะฝ่ายนักศึกษาหันไปให้การสนับสนุนแก่ชาวบ้านซึ่งถูกกล่าวหาว่าบุกรุกป่า[๗๙]

ดังกล่าวข้างต้น เป็นเพียงตัวอย่างที่ส่วนหนึ่งได้แสดงให้เห็นถึงการ "เปิดกว้าง" ของพื้นที่ทางสังคมหลังจากเหตุการณ์ ๑๔ ตุลาคม พ.ศ. ๒๕๑๖ ดังจะเห็นได้จากการตื่นตัวและการแสดงออกของประชาชนจากทุกภาคส่วนในสังคมที่มักจะไม่ได้รับโอกาสให้ออกมาเคลื่อนไหวเพื่อ เรียกร้องสิทธิของกลุ่มตนเอง อันเนื่องมาจากการปิดกั้นทางการเมืองนับตั้งแต่ในช่วงทศวรรษ ๒๕๐๐ เป็นต้นมา จนกระทั่งเมื่อการปิดกั้นพังทลายลง จึงส่งผลให้กลุ่มประชาชนต่าง ๆ ได้แสดงออกถึงสิทธิและเสรีภาพในการเรียกร้องความเป็นธรรมแก่กลุ่มตนเองเพิ่มมากขึ้น ไม่ว่าจะเป็นปัญหาค่าจ้างแรงงานของกรรมกร ปัญหาที่ดินทำกินและปัญหาการถูกขูดรีดจากผู้มีอิทธิพลในท้องที่ของชาวไร่ชาวนา และอีกหลากหลายปัญหาของกลุ่มอาชีพอื่น ๆ ในสังคม ซึ่งปัญหาต่าง ๆ เหล่านั้นไม่ค่อยจะได้รับการแก้ไขจากรัฐบาลอย่างจริงจังเท่าใดนัก และบางปัญหานั้นซ่อนอยู่ภายใต้ระบบเศรษฐกิจแบบทุนนิยมนับตั้งแต่ช่วงกลางทศวรรษ ๒๕๐๐ เป็นต้นมา เช่น ปัญหาความยากจน ปัญหาความเหลื่อมล้ำระหว่างเมืองกับชนบท ปัญหาการอพยพย้ายถิ่นจากชนบทสู่เมือง ปัญหาชุมชนแออัดและคนไร้ที่อยู่อาศัยในสังคมเมือง หรือแม้แต่ปัญหาสิ่งแวดล้อม[๘๐] เป็นต้น ปัญหาต่าง ๆ เหล่านี้ล้วนเป็นปัญหาสังคมที่เพิ่งปรากฏตัวให้เห็นอย่างชัดเจนมากขึ้นหลังจากกลางทศวรรษ ๒๕๑๐ เป็นต้นมา อย่างไรก็ตาม อีกส่วนหนึ่งของการเคลื่อนไหว ยังน่าจะแสดงให้สังคมเห็นตัวตนและสภาพการดำรงชีวิตที่เป็น "ความจริง" อันหลากหลายของคนในสังคมมากขึ้น เป็นสังคมที่ไม่ได้มีเพียงคนในเมืองเพียงกลุ่มเดียวแต่ยังมีประชาชนอีกกลุ่มหนึ่งในท้องถิ่นชนบท

---

[๗๙]เรื่องเดียวกัน, หน้า ๑๒๕.

[๘๐]ดูประเด็นเรื่อง การเปลี่ยนแปลงทางความคิดที่เกี่ยวกับสิ่งแวดล้อมและระบบนิเวศวิทยาในสังคมไทย ได้ใน อรรถจักร์ สัตยานุรักษ์. **นิเวศประวัติศาสตร์: พรมแดนความรู้**. กรุงเทพฯ: โครงการจัดพิมพ์คบไฟ, ๒๕๔๕.

ไม่ได้มีเพียงอาชีพนักธุรกิจ แต่ยังมีอาชีพกรรมกร หรือแม้แต่อาชีพโสเภณีอยู่ในสังคม ไม่ได้มีเพียงแต่คนที่มีฐานะร่ำรวย แต่ยังมีคนที่มีฐานะยากจนอีกเป็นจำนวนมาก ทั้งหมดล้วนเป็นผลมาจากการเคลื่อนไหวของกลุ่มต่าง ๆ ในสังคมหลังจากเหตุการณ์ ๑๔ ตุลาคม พ.ศ. ๒๕๑๖ และบางส่วนของ "ความจริง" ได้เข้าไปปรากฏอยู่ในภาพยนตร์ไทยนับตั้งแต่ช่วงกลางทศวรรษ ๒๕๑๐ เป็นต้นมาด้วย ดังจะได้กล่าวถึงต่อไป

หลังเหตุการณ์ ๑๔ ตุลาคม พ.ศ. ๒๕๑๖ เป็นต้นมา การประท้วงและการเรียกร้องความเป็นธรรมจำนวนมาก นอกจากจะแสดงให้เห็นสิทธิและเสรีภาพของประชาชนที่เพิ่มมากขึ้นแล้ว ยังแสดงให้เห็นถึงการต่อต้านและการปฏิเสธค่านิยมแบบเก่าของประชาชนอีกด้วย[๙๑] โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ระบบอาวุโส ที่ช่วงเวลาก่อนหน้า นักศึกษาถูกอบรมให้เคารพครู อาจารย์ ประชาชนถูกครอบงำทางความคิดให้เชื่อฟังข้าราชการ ภายใต้แนวความคิดที่ว่าข้าราชการเป็นเจ้าคนนายคนมากำหนดความสัมพันธ์ของคนในสังคม กล่าวคือ ราชการเป็นผู้นำและประชาชนเป็นผู้ตาม แต่หลังจากเหตุการณ์ ๑๔ ตุลาคม พ.ศ. ๒๕๑๖ ค่านิยมเหล่านี้ถูกปฏิเสธ ด้วยหลากหลายวิธี เช่น ไม่ยอมจำนน (non-submissive) ไม่เชื่อฟัง (non-obidence) และไม่ยอมรับ (non-passive)[๙๒] ดังจะเห็นได้จากการประท้วงของกลุ่มต่าง ๆ ในสังคมที่เพิ่มมากขึ้น และผลการศึกษาเรื่องการเปลี่ยนแปลงค่านิยมเกี่ยวกับการยึดถือระบบอาวุโสในสังคมไทย เมื่อ พ.ศ. ๒๕๑๕ เห็นได้ว่าค่านิยมดังกล่าวตกลง โดยเฉพาะอย่างยิ่งในกลุ่มประชาชนที่มีอายุระหว่าง ๒๐-๔๐ ปี[๙๓]

กล่าวโดยสรุป จะเห็นได้ว่าหลังเหตุการณ์ ๑๔ ตุลาคม พ.ศ. ๒๕๑๖ เป็นต้นมา ได้เกิดขบวนการการเคลื่อนไหวของภาคประชาชนมากขึ้น ทั้งที่เป็นการเรียกร้องเพื่อสิทธิของตนเอง และทั้งที่เป็นการเรียกร้องเพื่อผลประโยชน์ของคนส่วนรวมในสังคม รวมทั้งการแสดงออกถึงการต่อต้านค่านิยมแบบเก่า อย่างไรก็ตาม นอกจากการเคลื่อนไหวเหล่านั้นแล้ว ยังได้มีการเปลี่ยนแปลงทางด้านอื่น ๆ ในสังคมอีกด้วย โดยเฉพาะการเปลี่ยนแปลงทางด้านกิจกรรมที่เคยให้ความบันเทิงมาในช่วงทศวรรษ ๒๕๐๐ เช่น นวนิยาย เพลงและดนตรี เป็นต้น ซึ่งประเด็นเหล่านี้

---

[๙๑]พรภิรมณ์ (เอี่ยมธรรม) เชียงกูล, **ประวัติศาสตร์ไทยสมัยใหม่ เล่ม ๑ (๒๔๗๕-๒๕๒๔),** หน้า ๑๘๐.

[๙๒]เรื่องเดียวกัน.

[๙๓]สุวัฒนา เอี่ยมวรพรรณ, "การเปลี่ยนแปลงค่านิยมเกี่ยวกับความมีอาวุโสในสังคมไทย," (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต แผนกวิชาวิจัยการศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย, ๒๕๑๕), หน้า ๔๔, อ้างถึงใน เรื่องเดียวกัน, หน้า ๑๘๑.

จะได้กล่าวถึงต่อไปในประเด็นที่เกี่ยวกับ "เนื้อหา" และบทบาทของกิจกรรมความบันเทิงอื่น ๆ ในสังคมหลังเหตุการณ์ ๑๔ ตุลาคม พ.ศ. ๒๕๑๖

๔.๕ ผู้กำกับภาพยนตร์ไทย ในช่วงทศวรรษ ๒๕๑๐-๒๕๒๕

การเปลี่ยนแปลงของภาพยนตร์ไทยนับตั้งแต่ช่วงทศวรรษ ๒๕๑๐ เป็นต้นมา นอกจากจะเป็นการเปลี่ยนแปลงทางด้านฟิล์มภาพยนตร์ ขั้นตอนการผลิตภาพยนตร์ไทย และการเปลี่ยนแปลงทางด้านดาราภาพยนตร์แล้วนั้น ยังมีการเปลี่ยนแปลงที่สำคัญอีกประการหนึ่ง คือ การเปลี่ยนแปลงทางด้านผู้กำกับภาพยนตร์ไทย ทั้งนี้ผู้ศึกษาตระหนักดีว่ามีบุคคลอีกหลายตำแหน่งที่เกี่ยวข้องกับการสร้างภาพยนตร์ในแต่ละเรื่อง เช่น ผู้กำกับภาพ แสง สี และผู้ที่เขียนบทภาพยนตร์ เป็นต้น แต่เนื่องจากเมื่อพิจารณาบุคคลที่มีความสำคัญมากที่สุดของภาพยนตร์แต่ละเรื่อง และจะขาดไม่ได้เลยนั่นก็คือ ผู้กำกับภาพยนตร์ เพราะตำแหน่งหน้าที่และอำนาจความรับผิดชอบของผู้กำกับภาพยนตร์นั้น กล่าวได้ว่าเป็นบุคคลที่จะต้องเป็นทั้งผู้นำและควบคุมการทำภาพยนตร์ รวมทั้งต้องเป็นผู้ที่ตัดสินใจขั้นสุดท้ายว่าสิ่งใดควรมีหรือสิ่งใดไม่ควรมีในภาพยนตร์ ในขณะที่ผู้ร่วมงานในตำแหน่งอื่น ๆ เช่น ตากล้อง ผู้บันทึกเสียง ผู้กำกับฝ่ายฉาก ผู้ตัดต่อ ตลอดจนคนอื่น ๆ จะมีหน้าที่ความรับผิดชอบในส่วนงานของตนเองเท่านั้น แต่ผู้กำกับภาพยนตร์จะต้องเป็นผู้มองภาพรวมของภาพยนตร์ทั้งเรื่อง[๙๔] ซึ่งสอดคล้องกับข้อความที่ว่า "ในภาษาอังกฤษหมายถึงคำว่า "DIRECTOR" แต่ความหมายถึงหน้าที่อันเป็น "สัจธรรม"...เขาคือ "KING" ในอาณาจักรของโลกภาพยนตร์ เขาเป็น "ผู้เผด็จการ" ใน "ชีวิต" และ "ความเป็นไป" แห่งภาพยนตร์เรื่องนั้น ประดุจพระพรหม เป็นบุคคลโดยสรุป เต็มไปด้วยความมั่นใจ-หยิ่ง-ทรนงในความคิดฝันของตนเอง"[๙๕]

สำหรับผู้กำกับภาพยนตร์ไทยในช่วงระหว่าง พ.ศ. ๒๕๑๐-๒๕๒๕ นั้นมีความหลากหลายอย่างมาก หากพิจารณาเฉพาะช่วงเวลาที่ปรากฏผลงาน สามารถแบ่งออกได้เป็น ๒ กลุ่มใหญ่ ๆ คือ ๑. กลุ่มผู้กำกับภาพยนตร์ที่มีผลงานมานับตั้งแต่ในช่วงทศวรรษ ๒๕๐๐ ต่อเนื่องมา จนกระทั่งในช่วงทศวรรษ ๒๕๑๐-๒๕๒๕ เช่น ดอกดิน กัญญามาลย์ ส. อาสนจินดา

---

[๙๔]มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, **เอกสารประกอบการสอนชุดวิชา ความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับภาพนิ่งและภาพยนตร์ หน่วยที่ ๑๑-๑๕ สาขาวิชานิเทศศาสตร์** ๓, (นนทบุรี: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, ๒๕๓๑), หน้า ๙๙๔.

[๙๕]ส.อาสนจินดา, **เขาทำหนังกันอย่างไร ?** (กรุงเทพฯ: มิตรเจริญการพิมพ์, ๒๕๒๔), หน้า ๔๒.

รังสี ทัศนพยัคฆ์ พันคำ เนรมิต วิจิตร คุณาวุฒิ เป็นต้น ๒. กลุ่มผู้กำกับภาพยนตร์ที่เพิ่งมีผลงานเฉพาะในช่วงทศวรรษ ๒๕๑๐ เช่น ฉลอง ภักดีวิจิตร สมบัติ เมทะนี รุจน์ รณภพ เปี๊ยก โปสเตอร์ สักกะ จารุจินดา ม.จ. ชาตรีเฉลิม ยุคล ยุทธนา มุกดาสนิท ชนะ คราประยูร เป็นต้น กลุ่มผู้กำกับภาพยนตร์กลุ่มนี้นับได้ว่าเป็นกลุ่มใหญ่ที่สุดหากพิจารณาตามเงื่อนไขเวลาของผลงาน เพราะอาจจะหมายรวมถึงผู้กำกับภาพยนตร์บางคนที่มีผลงานเพียงเรื่องเดียวด้วย

อย่างไรก็ตาม หากพิจารณาจากลักษณะที่มาของผู้กำกับภาพยนตร์จะสามารถแบ่งออกได้เป็น ๔ กลุ่มใหญ่ ๆ ด้วยกัน คือ ๑. กลุ่มที่เคยเป็นดาราหรือเคยทำงานในตำแหน่งเบื้องหลังมาก่อน เช่น ดอกดิน กัญญามาลย์ ส. อาสนจินดา รุจน์ รณภพ ชุมพร เทพพิทักษ์ สมบัติ เมทะนี ล้อต๊อก อดุลย์ ดุลยรัตน์ ไพโรจน์ สังวริบุตร และฉลอง ภักดีวิจิตร เป็นต้น ๒. กลุ่มที่เป็นผู้กำกับภาพยนตร์ที่เรียนวิชาภาพยนตร์มาโดยตรง เช่น เปี๊ยก โปสเตอร์ ม.จ.ชาตรีเฉลิม ยุคล ชนะ คราประยูร เป็นต้น ๓. กลุ่มนักศึกษาที่เพิ่งเข้ามามีส่วนร่วมในการสร้างภาพยนตร์นับตั้งแต่กลางทศวรรษ ๒๕๑๐ เป็นต้นมา เช่น ยุทธนา มุกดาสนิท อภิชาต โพธิไพโรจน์ ปกรณ์ พรหมวิทักษ์ เป็นต้น ๔. กลุ่มที่มาจากที่อื่น ๆ โดยเฉพาะจากวงการโฆษณา เช่น เพิ่มพล เชยอรุณ คิด สุวรรณศร สุชาติ วุฒิชัย เป็นต้น

ดังกล่าวข้างต้น คือ ลักษณะภาพโดยรวมของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยในช่วงทศวรรษ ๒๕๑๐-๒๕๒๕ ซึ่งมีความหลากหลายอยู่พอสมควร แต่สำหรับในที่นี้จะให้ความสำคัญของการอธิบายไปที่กลุ่มผู้กำกับภาพยนตร์ไทยที่เพิ่งมีผลงานในช่วงทศวรรษ ๒๕๑๐ โดยเฉพาะในกลุ่มที่เรียนวิชาภาพยนตร์มาโดยตรง กลุ่มนักศึกษา และกลุ่มที่มาจากวงการอื่น ๆ เนื่องจากเห็นว่าทั้งสามกลุ่ม ถือได้ว่าเป็นแนวโน้มใหม่ของกลุ่มผู้กำกับภาพยนตร์ที่เพิ่งปรากฏในอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทย อย่างไรก็ตามช่วงเวลาของการปรากฏตัวของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยของแต่ละกลุ่มอาจจะแตกต่างกันออกไป จึงทำให้ผลกระทบที่มีต่อภาพยนต์ไทยแตกต่างกันออกไปด้วย เช่น เปี๊ยก โปสเตอร์ ม.จ.ชาตรีเฉลิม ยุคล และสักกะ จารุจินดา อาจสร้างผลกระทบมากกว่าผู้กำกับภาพยนตร์รุ่นใหม่ในเวลาต่อมา เพราะทั้งสามเป็นผู้กำกับภาพยนตร์กลุ่มแรกที่เพิ่งปรากฏตัวและนำความเปลี่ยนแปลงที่ใหม่ทั้งทางด้านเทคนิคและเนื้อหาของภาพยนตร์มาสู่การสร้างภาพยนตร์ในยุคนั้น ดังนั้นในที่นี้เพื่อให้ง่ายต่อการอธิบายจึงจะแบ่งการศึกษาออกเป็น ๒ ช่วงเวลา คือ ประมาณต้น-กลางทศวรรษ ๒๕๑๐ และประมาณกลางทศวรรษ ๒๕๑๐ - ๒๕๒๕

ช่วงต้นทศวรรษ ๒๕๑๐-๒๕๑๓ ภาพยนตร์ไทยยังคงมีแนวโน้มของการสร้างภาพยนตร์ขนาด ๑๖ ม.ม. อีกทั้งผู้กำกับภาพยนตร์ไทยในช่วงนี้ยังคงเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ไทยที่เคยผลิตงานมาอย่างต่อเนื่องจากในช่วงทศวรรษก่อนหน้า เช่น ดอกดิน กัญญามาลย์ รังสี ทัศนพยัคฆ์ พันคำ

เป็นต้น แม้ว่าจะมีผู้กำกับภาพยนตร์ไทยหน้าใหม่เกิดขึ้นบ้าง เช่น ฉลอง ภักดีวิจิตร เป็นต้น แต่ผลงานยังไม่โดดเด่นมากเท่าใดนัก จนกระทั่ง ใน พ.ศ. ๒๕๑๓ จึงถือว่าเป็นจุดเริ่มต้นของการก่อตัวของผู้กำกับภาพยนตร์ไทย "รุ่นใหม่"* เมื่อการปรากฏตัวขึ้นของภาพยนตร์เรื่อง โทน ได้ทำให้ชื่อของเปี๊ยก โปสเตอร์ กลายเป็นที่รู้จักและเป็นที่ชื่นชมอย่างมากจากทั้งผู้ชมภาพยนตร์และนักวิจารณ์ในขณะนั้น เพราะเปี๊ยกได้นำ "ความใหม่" มาสู่ภาพยนตร์ไทย โดยเฉพาะทางด้านเทคนิคการถ่ายทำของภาพยนตร์เรื่อง โทน แม้ว่าเนื้อเรื่องจะมีความเป็นจารีตอยู่มากก็ตาม** หลังจากนั้นเปี๊ยก ยังคงสร้างภาพยนตร์ที่เน้นเทคนิคการถ่ายทำอีก ๒ เรื่อง คือ ดวง (พ.ศ. ๒๕๑๔) และ ชู้ (ธ.ค. พ.ศ. ๒๕๑๕) หลังจากการเปลี่ยนแปลงจากยุคภาพยนตร์ไทย ๑๖ ม.ม. มาเป็นยุคภาพยนตร์ไทย ๓๕ ม.ม. (ดูปัจจัยของการเปลี่ยนแปลงได้ในบทที่ ๓) ก็ได้ปรากฏผู้กำกับภาพยนตร์ไทยที่โดดเด่นอีกสองคน คือ สักกะ จารุจินดา และ ม.จ. ชาตรีเฉลิม ยุคล

สำหรับประวัติของสักกะ จารุจินดา นั้น ก่อนที่จะก้าวขึ้นมาเป็นผู้กำกับภาพยนตร์เคยเป็นนักแสดงละคร โดยแสดงเป็นตัวตลกบ้าง และร้องเพลงสลับฉากบ้างอยู่ระยะเวลาหนึ่ง ต่อมาเข้าทำงานในตำแหน่งออกแบบฉากให้กับคณะละครวิจิตรศิลป์ของหลวงวิจิตรวาทการ จนกระทั่งได้มีโอกาสก้าวขึ้นมาเป็นนักแสดงละครโทรทัศน์ และก้าวขึ้นมาเป็นผู้สร้างภาพยนตร์โทรทัศน์หลายต่อหลายเรื่อง เช่น โกมินทร์ และ แก้วหน้าม้า เป็นต้น[๙๖] นอกจากจะเป็นผู้สร้างภาพยนตร์โทรทัศน์ที่มีชื่อเสียงแล้ว สักกะ จารุจินดา ยังมีความคิดที่จะสร้างภาพยนตร์ไทยอีกด้วย หลังจากที่ได้แลกเปลี่ยนความคิดเห็นกับเพื่อน ๆ ร่วมอาชีพหลายคน จนกระทั่งในที่สุดจึงตกลงที่จะสร้างและกำกับภาพยนตร์ไทยของตัวเองเป็นเรื่องแรก คือ วิมานสลัม (พ.ศ. ๒๕๑๔) ภาพยนตร์ไทยเรื่องนี้ได้รับเกียรติให้เป็นภาพยนตร์ไทยเรื่องแรกเข้าฉายที่โรงภาพยนตร์สกาล่า ซึ่งเป็นโรงภาพยนตร์ที่ฉายเฉพาะภาพยนตร์ต่างประเทศเป็นเวลานาน[๙๗] จากนั้นสักกะจึงมีผลงานออกมา

---

*ผู้กำกับภาพยนตร์ไทย "รุ่นใหม่" ในที่นี้จะพิจารณาจากเฉพาะผู้กำกับภาพยนตร์ที่เพิ่งมีผลงานนับตั้งแต่ช่วงทศวรรษ ๒๕๑๐ เป็นต้นมา และผลงานดังกล่าวจะต้องเป็นผลงานที่โดดเด่นไม่ว่าจะเป็นทางด้านเทคนิคการถ่ายทำ และเนื้อหาของภาพยนตร์ ซึ่งรวมไปถึงลักษณะที่มาของผู้กำกับภาพยนตร์ด้วย

** ดูประวัติของเปี๊ยก และรายละเอียดของภาพยนตร์เรื่อง โทน ได้ในบทที่ ๓

[๙๖]เพชร บางกอก, "สักกะ จารุจินดา กับครอบครัวศิลปิน," **โลกดารา** ๒, ๓๑ (สิงหาคม ๒๕๑๔), หน้า ๓๐.

[๙๗]เรื่องเดียวกัน, หน้า ๒๙.

อย่างต่อเนื่องในช่วงก่อนกลางทศวรรษ ๒๕๑๐ คือ เข็ดจริง ๆ ให้ดิ้นตาย (พ.ศ. ๒๕๑๕) และ ตลาดพรหมจารี (พ.ศ. ๒๕๑๖)

ส่วนประวัติของ ม.จ. ชาตรีเฉลิม ยุคล นั้น ทรงเป็นโอรสของพระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าอนุสรณมงคลการ ซึ่งทรงเป็นเจ้าของบริษัทละโว้ภาพยนตร์ (ก่อตั้งเมื่อประมาณ พ.ศ. ๒๔๗๙) เมื่อทรงมีโอกาสได้ไปเรียนต่อที่ประเทศสหรัฐอเมริกา ม.จ.ชาตรีเฉลิม ยุคล ทรงเลือกเรียนวิชาธรณีวิทยาเป็นวิชาเอก และเลือกเรียนวิชาภาพยนตร์เป็นวิชาโท ที่มหาวิทยาลัย UCLA ประเทศสหรัฐอเมริกา จนกระทั่งหลังจากสำเร็จการศึกษา ทรงเริ่มงานทางด้านภาพยนตร์ ด้วยการเป็นผู้ช่วยเสด็จพ่อถ่ายทำภาพยนตร์เรื่อง เกาะสวาทหาดสวรรค์ และ แม่นาคพระนคร ต่อมาทรงเปิดบริษัทชื่อ "บริษัทพร้อมมิตรภาพยนตร์" เพื่อผลิตภาพยนตร์โทรทัศน์ให้แก่ช่อง ๗ สี ที่เพิ่งก่อตั้งได้ไม่นาน ผลงานการกำกับภาพยนตร์โทรทัศน์เรื่องแรก คือ หญิงก็หัวใจ (พ.ศ. ๒๕๑๐) จนกระทั่งเมื่อ พ.ศ. ๒๕๑๔ จึงทรงกำกับภาพยนตร์ไทยเรื่องแรก คือ มันมากับความมืด (ปลาย พ.ศ. ๒๕๑๔- ๒๕๑๕)[๘๘] และ เขาชื่อกานต์ (พ.ศ. ๒๕๑๖)

ดังกล่าวข้างต้น คือ ประวัติและผลงานของผู้กำกับภาพยนตร์ ที่นับได้ว่าเป็นกลุ่มผู้กำกับภาพยนตร์ไทยรุ่นใหม่กลุ่มแรกที่ปรากฏตัวขึ้นในช่วงเวลานี้ ซึ่งดูจะสอดคล้องกับข้อความที่ว่า "ถ้าจะพูดกันอย่างเปิดใจ เมืองไทยมีคนทำหนังแบบน้ำโพลาริสอยู่เพียง ๓ พระหน่อ คนแรกเปี๊ยก โปสเตอร์ คนที่สอง "ท่านมุ้ย" และคนที่สาม สักกะ จารุจินดา"[๘๙] อย่างไรก็ตาม เป็นที่น่าตั้งข้อสังเกตว่าเหตุใดผู้กำกับภาพยนตร์รุ่นใหม่ทั้งสาม คือเปี๊ยก โปสเตอร์ สักกะ จารุจินดา และ ม.จ.ชาตรีเฉลิม ยุคล จึงตัดสินใจที่จะสร้างภาพยนตร์ในแนวทางที่เปลี่ยนไปจากเดิม ทั้งนี้เมื่อพิจารณาจากประวัติของแต่ละคนแล้ว น่าจะพอทำให้เห็นคำตอบได้บ้าง

ก่อนหน้าที่เปี๊ยกจะก้าวเข้ามาเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ เปี๊ยกเคยเป็นช่างเขียนป้ายโฆษณาภาพยนตร์มาก่อน ลักษณะการเขียนป้ายโฆษณาของเปี๊ยกแตกต่างไปจากการเขียนของคนอื่น ๆ ที่มักจะใช้สีน้ำมัน แต่เปี๊ยกใช้สีโปสเตอร์ในการเขียน จนทำให้รู้จักกันในนามของ "เปี๊ยก โปสเตอร์" ความแตกต่างนี้น่าจะสะท้อนให้เห็นแนวความคิดแบบใหม่ในการทำงานของเปี๊ยกที่

---

[๘๘]รัตนา จักกะพาก, **จินตทัศน์ทางสังคมและกลวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ของหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล: การศึกษาวิเคราะห์** (กองทุนวิจัยคณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๖), หน้า ๒๗.

[๘๙]ยิ่งยง สะเด็ดยาด, "วิจารณ์บันเทิง: จังหวะหนังไทย," **ไทยรัฐ** (๑๙ มิถุนายน ๒๕๑๖): ๑๓.

ไม่ต้องการยึดตามแนวทางเดิมให้เหมือนกับคนอื่น ๆ ดังนั้นเมื่อเปี๊ยกกลายมาเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ ลักษณะของแนวคิดนี้น่าจะทำให้เปี๊ยกสร้างภาพยนตร์ที่แตกต่างไปจากภาพยนตร์ไทยเรื่องอื่น ๆ ที่เคยสร้างมา ดังจะเห็นได้ชัดเจนมากที่สุดเมื่อเปี๊ยกได้นำเทคนิคการถ่ายทำแบบใหม่ ๆ เข้ามาใช้ในภาพยนตร์เรื่อง โทน (ดูบทที่ ๓) นอกจากนั้นแล้วการเลือกเดินทางไปเรียนวิชาภาพยนตร์ที่ประเทศญี่ปุ่น ซึ่งเป็นอีกประเทศหนึ่งในเอเชียที่อุตสาหกรรมภาพยนตร์มีชื่อเสียงและมาตรฐานเป็นที่ยอมรับระดับโลก อีกทั้งช่วงเวลาที่เดินทางไปที่ญี่ปุ่นยังเป็นช่วงเวลาที่ภาพยนตร์ทั่วโลกรวมถึงญี่ปุ่นเองก็เริ่มเกิดการเปลี่ยนแปลงขึ้นในช่วงปลายทศวรรษ ๑๙๖๐-๑๙๗๐ (ดูการเปลี่ยนแปลงได้ในบทที่ ๓) โดยเฉพาะช่วงเวลานี้เป็นช่วงเวลาของภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับวัยรุ่นกำลังได้รับความนิยมซึ่งภาพยนตร์เรื่อง โทน เอง ก็เป็นภาพยนตร์ไทยเรื่องแรกที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับวัยรุ่นด้วยเช่นเดียวกัน[๖๐]

สำหรับ ม.จ.ชาตรีเฉลิม ยุคล เป็นที่น่าสังเกตว่าเนื่องจากทรงมีโอกาสได้ศึกษาวิชาภาพยนตร์ที่มหาวิทยาลัย UCLA (ประมาณ พ.ศ. ๒๕๐๔) ซึ่งเป็นช่วงเวลาของการเปลี่ยนแปลงของอุตสาหกรรมภาพยนตร์ฮอลลีวู้ดในช่วงทศวรรษ ๑๙๖๐ ที่เริ่มนำเสนอเนื้อหาสะท้อนปัญหาสังคมมากขึ้น จึงน่าจะทำให้ ม.จ.ชาตรีเฉลิม ยุคล เรียนรู้และเห็นอีกบทบาทหนึ่งของภาพยนตร์ คือ บทบาทของการสะท้อนปัญหาสังคม ดังจะเห็นได้จากข้อความของ ม.จ. ชาตรีเฉลิม ยุคล ที่ว่า "ภาพยนตร์เป็นสื่อสำคัญที่สุดในการที่จะให้อะไรต่อประชาชน มิใช่เพียงแต่ให้ความบันเทิงสนุกสนานเท่านั้น ภาพที่ปรากฏบนจอนั้นไปสร้างความรู้สึกนึกคิดหรือกระตุ้นคนดูได้ครบทั้งภาพ การเคลื่อนไหว เสียง และจุดมุ่งหมายของภาพนั้น ๆ "[๖๑] ภาพยนตร์หลายเรื่องของ ม.จ.ชาตรีเฉลิม ยุคล จึงมีส่วนสะท้อนปัญหาสังคมปรากฏอยู่ด้วยเช่นกัน นอกจากนั้นแนวความคิดที่ต้องการนำเสนอความแปลกใหม่ของม.จ.ชาตรีเฉลิม ยุคล ยังได้ปรากฏให้เห็นอย่างชัดเจนใน เรื่อง หญิงก็มีหัวใจ (พ.ศ. ๒๕๑๐) นับว่าเป็นภาพยนตร์โทรทัศน์เรื่องแรก ๆ ที่กล่าวถึงการเรียกร้องความเสมอภาคที่ผู้หญิงพึงจะมีเท่าผู้ชาย และเป็นภาพยนตร์โทรทัศน์ที่มีแนวเรื่องต่างไปจากภาพยนตร์โทรทัศน์ในช่วงนั้นที่มักจะมีแนวเรื่องประเภทจักร ๆ วงศ์ ๆ อีกด้วย[๖๒] ดังกล่าวเหล่านี้

---

[๖๐]เปี๊ยก โปสเตอร์, "School: แล้วก็ถึงเวลา "โทน," **Bioscope** ๕๒ (มีนาคม ๒๕๔๕): ๕๕.

[๖๑]ศิริชัย ศิริกายะ, **หนังไทย** (ภาควิชาการสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๑), หน้า ๑๓๗.

[๖๒]อนุสรณ์ ศรีแก้ว, "ปัญหาสังคมในภาพยนตร์ของ ม.จ. ชาตรีเฉลิม ยุคล," (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาการสื่อสารมวลชน บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๔), หน้า ๔๘.

จึงน่าจะพอทำให้เห็นแนวความคิดและความพยายามที่จะนำเสนอสิ่งใหม่ให้แก่สังคม ซึ่งเมื่อ ม.จ. ชาตรีเฉลิม ยุคล ก้าวเข้ามาเป็นผู้กำกับภาพยนตร์จึงนำแนวความคิดเหล่านั้นมาด้วย ส่งผลให้ผลงานภาพยนตร์ไทยหลายเรื่อง โดยเฉพาะ มันมากับความมืด และ เขาชื่อกานต์ กลายเป็นภาพยนตร์ที่สร้างความแปลกใหม่อย่างมากให้แก่อุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยในช่วงทศวรรษ ๒๕๑๐ ส่วนสักกะ จารุจินดา แม้ว่าจะไม่ได้เรียนวิชาภาพยนตร์มาเช่นเดียวกับเปี๊ยก โปสเตอร์ และ ม.จ. ชาตรีเฉลิม ยุคล ก็ตาม แต่จากคำให้สัมภาษณ์ของสักกะ จารุจินดา ที่ว่า "...ผมศึกษาเงียบ ๆ มานานทีเดียว ภาพยนตร์เรื่องนี้ของผมอาจไม่เหมือนใคร ผิดจากตลาดที่เขาทำกันอยู่ แต่ผมก็จะทดลองดู..."[๖๓] น่าจะสะท้อนให้เห็นแนวความคิดของสักกะ จารุจินดาที่ต้องการนำเสนอภาพยนตร์ไทยในแนวทางที่แปลกใหม่ไปจากเดิมได้อย่างชัดเจนมากที่สุด

นอกจากนั้น เมื่อพิจารณาจากช่วงเวลาก่อนหน้าที่ทั้งสามผู้กำกับภาพยนตร์จะมีผลงานออกมานั้น จะเห็นได้ว่าทั้งสามอยู่ท่ามกลางกระแสทางสังคมก่อนหน้าเหตุการณ์ ๑๔ ตุลาคม ซึ่งเป็นช่วงเวลาของการปฏิวัติทางสังคมและวัฒนธรรมอย่างกว้างขวางมากที่สุดเท่าที่เคยเกิดขึ้นในสังคมไทย[๖๔] กล่าวคือ เป็นช่วงเวลาที่ผู้คนในสังคมบางส่วนเริ่มไม่ยอมรับสิ่งที่เห็นว่าล้าสมัยไม่ว่าจะเป็นความเชื่องมงายไร้เหตุผล การแบ่งแยกสถานภาพของคนด้วยฐานะทางเศรษฐกิจและสังคม การปฏิบัติตัวอย่างเจ้าขุนมูลนาย[๖๕] เป็นต้น จากกระแสสังคมเหล่านั้นจึงน่าจะเอื้อให้ความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ที่จะสร้างความใหม่ให้กับภาพยนตร์ไทยของทั้งสามผู้กำกับภาพยนตร์เป็นสิ่งที่ผู้ชมภาพยนตร์ไทยบางส่วนยอมรับได้ ซึ่งทำให้ภาพยนตร์ไทยเริ่มปรับเปลี่ยนตัวเองมากขึ้นในเวลาต่อมาอีกด้วย

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

---

[๖๓]เพชร บางกอก, "สักกะ จารุจินดา กับครอบครัวศิลปิน," **โลกดารา** ๒, ๓๑ (สิงหาคม ๒๕๑๔), หน้า ๓๑.

[๖๔]นิธิ เอียวศรีวงศ์, "คนรุ่นใหม่," ใน **บริโภค/โพสต์โมเดิร์น** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มติชน, ๒๕๔๗), หน้า ๒๓.

[๖๕]เรื่องเดียวกัน, หน้า ๒๔.

ตารางที่ ๔.๔ แสดงลักษณะที่มาและผลงานของผู้กำกับภาพยนตร์ไทย "รุ่นใหม่" ระหว่างต้นทศวรรษ ๒๕๑๐-กลางทศวรรษ ๒๕๑๖

รายชื่อ	ประวัติ/ ที่มา	ผลงานที่โดดเด่น	ลักษณะเด่น
เปี๊ยก โปสเตอร์	เรียนวิชาภาพยนตร์ที่ประเทศญี่ปุ่น	โทน, ๒๕๑๓ (๓๕ ม.ม.) ชู้, ๒๕๑๕ (๓๕ ม.ม.)	การถ่ายทำ การถ่ายทำ/เรื่อง
สักกะ จารุจินดา	ทำงานเป็นผู้สร้างภาพยนตร์โทรทัศน์	วิมานสลัม, ๒๕๑๔ (๓๕ มม.) ตลาดพรหมจารี, ๒๕๑๖ (๓๕ ม.ม)	การถ่ายทำ การถ่ายทำ/เรื่อง
ม.จ. ชาตรีเฉลิมยุคล	เรียนวิชาภาพยนตร์ที่สหรัฐอเมริกา	มันมากับความมืด, พ.ศ. ๒๕๑๔ (๓๕ ม.ม.) เขาชื่อกานต์, พ.ศ. ๒๕๑๖ (๓๕ ม.ม.)	การถ่ายทำ/เรื่อง การถ่ายทำ/เรื่อง

ผู้กำกับภาพยนตร์ทั้งสามเริ่มต้นการกำกับภาพยนตร์ขนาด ๓๕ ม.ม. ทั้งสิ้น ทั้งนี้เป็นเพราะภาพยนตร์ขนาด ๓๕ ม.ม. เป็นภาพยนตร์ที่สามารถพัฒนาทางด้านเทคนิคการถ่ายทำได้มากกว่าภาพยนตร์ ๑๖ ม.ม. และเมื่อพิจารณาจากผลงานของทั้งสามผู้กำกับแล้วจะเห็นว่าเป็นภาพยนตร์ที่โดดเด่นในเรื่องของการถ่ายทำแทบทั้งสิ้น อีกทั้งเป็นที่น่าสังเกตว่าในช่วงเวลานี้ คือ ช่วงเวลาเปลี่ยนผ่านจากภาพยนตร์ไทยขนาด ๑๖ ม.ม. มาเป็นภาพยนตร์ไทยขนาด ๓๕ ม.ม. ซึ่งมีนัยของ "ความเก่า" และ "ความใหม่" ซ่อนอยู่ "ความใหม่" น่าจะเป็นผลมาจากความสำเร็จของภาพยนตร์ขนาด ๓๕ ม.ม. เรื่อง โทน เมื่อ พ.ศ. ๒๕๑๓ (ดูบทที่ ๓) ที่ทำให้ผู้สร้างภาพยนตร์เริ่มหันมาสร้างภาพยนตร์ ๓๕ ม.ม. กันมากขึ้น ซึ่งเช่นเดียวกันกับภาพยนตร์ขนาด ๑๖ ม.ม. ที่เริ่ม

กลายเป็นของเก่าที่ไม่ได้รับความสนใจอีกต่อไป* ดังนั้นการเลือกสร้างภาพยนตร์ ๓๕ ม.ม. ของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยรุ่นใหม่ทั้ง สามน่าจะเป็นการแสดงให้เห็นว่าตนเองได้สลัดคราบของ "ความเก่า" ทิ้งไป และในขณะเดียวกันก็ได้หันหน้าสู่ "ความใหม่" ดังจะเห็นได้จากภาพยนตร์ทุกเรื่องที่ผู้กำกับภาพยนตร์ทั้งสามสร้างเป็นภาพยนตร์ ๓๕ ม.ม. แทบทั้งสิ้น นอกจากนั้นแล้วในช่วงเวลาดังกล่าวเป็นกระแสของภาพยนตร์เพลงลูกทุ่งที่ภาพยนตร์เกือบทุกเรื่องจะต้องสร้างเป็นภาพยนตร์เพลง แต่ทั้งสามกลับเลือกที่จะปฏิเสธการสร้างภาพยนตร์ในรูปแบบดังกล่าว และสร้างภาพยนตร์แบบธรรมดา**

อย่างไรก็ตาม นอกจากความคล้ายคลึงกันแล้ว ยังมีความแตกต่างกันระหว่างทั้งสามผู้กำกับภาพยนตร์อยู่ไม่น้อย เมื่อพิจารณาจากที่มาหรือประวัติส่วนตัวจะเห็นได้ว่าแตกต่างกัน กล่าวคือ เปี๊ยก โปสเตอร์และ ม.จ. ชาตรีเฉลิม ยุคล เป็นผู้กำกับภาพยนตร์ที่ได้รับการศึกษาวิชาภาพยนตร์มาโดยตรง แม้ระยะเวลาและความเข้มข้นของการศึกษาจะแตกต่างกันบ้างก็ตาม คือ เปี๊ยกอาจเรียนมาเพียงแค่ ๔ เดือน แต่ ม.จ. ชาตรีเฉลิม ยุคล เรียนมาถึง ๔ ปี จากในมหาวิทยาลัย ซึ่งความเข้มข้นและประสบการณ์นั้นย่อมแตกต่างกัน ดังจะเห็นได้จากการเลือกสร้างภาพยนตร์เรื่องแรกในแนวทางที่ต่างกัน เปี๊ยกเลือกสร้างภาพยนตร์ที่กลางเก่ากลางใหม่ คือ เน้นทางด้านเทคนิคการถ่ายทำ แต่ลักษณะการดำเนินเรื่องเกือบทั้งหมดยังคงเป็นไทย (ดูบทที่ ๓) แม้แต่ภาพยนตร์ในเวลาต่อมา คือ เรื่อง ดวง และเรื่อง ชู้ ก็เป็นภาพยนตร์ที่เน้นทางด้านการถ่ายทำ*** แต่สำหรับ ม.จ. ชาตรีเฉลิม ยุคล ภาพยนตร์เรื่องแรก คือ มันมากับความมืด ได้แสดงให้เห็นถึงความใหม่ทั้งทางด้านเทคนิคการถ่ายทำ และเลือกที่จะสร้างภาพยนตร์แนววิทยาศาสตร์เกี่ยวกับ

---

*เหตุการณ์ที่น่าจะเห็นได้ชัดมากที่สุดของการปฏิเสธ "ความเก่า" มาสู่ "ความใหม่" คือ เมื่อแท้ ประกาศวุฒิสาร ผู้กำกับภาพยนตร์ที่เคยสร้างภาพยนตร์ขนาด ๑๖ ม.ม. ในช่วงทศวรรษ ๒๕๐๐ ประกาศขายเครื่องมือสร้างภาพยนตร์ ๑๖ ม.ม. เมื่อต้น พ.ศ. ๒๕๑๓ เพื่อเริ่มต้นการสร้างภาพยนตร์ ๓๕ ม.ม.

**อาจจะมีภาพยนตร์ของเปี๊ยก โปสเตอร์ เรื่อง โทน (พ.ศ. ๒๕๑๓) ที่ได้นำเพลงและวงอิมพอสสิเบิ้ลเข้าปรากฏอยู่ในภาพยนตร์บ้าง แต่เมื่อพิจารณาแล้วเพลงในเรื่องเป็นเพียงเพลงประกอบเรื่องไม่ได้ใช้เพลงเป็นตัวเล่าเรื่องแต่อย่างใด

***ในส่วนหนึ่งภาพยนตร์เรื่อง ชู้ อาจจะใหม่ในแง่เนื้อเรื่อง คือเป็นเรื่องเกี่ยวกับความสัมพันธ์ของคนทั้งสามในลักษณะหนึ่งหญิงสองชาย ซึ่งถือว่าเป็นเรื่องที่ค่อนข้างใหม่โดยเฉพาะให้นางเอกมีความสัมพันธ์กับชายทั้งสอง แต่เมื่อพิจารณาทางด้านเนื้อหายังคงมุ่งประเด็นไปที่ เรื่องราวของความรักเป็นสำคัญ

การรุกรานโลกของมนุษย์ต่างดาว[๖๖] ซึ่งเป็นที่น่าสังเกตว่าแนวภาพยนตร์นี้มักจะปรากฏอยู่ในภาพยนตร์ฮอลลีวู้ดเป็นส่วนใหญ่ และความแตกต่างที่เห็นได้อย่างชัดเจนมากที่สุดเมื่อ ม.จ. ชาตรีเฉลิม ยุคล เลือกที่จะสร้างภาพยนตร์เรื่อง เขาชื่อกานต์ (พ.ศ. ๒๕๑๖) จากบทประพันธ์ชื่อเดียวกันของสุวรรณี สุคนธา นับได้ว่าเป็นภาพยนตร์ไทยที่ "กล้า" นำเสนอปัญหาคอร์รัปชั่นของข้าราชการ และสะท้อนภาพชีวิตของชาวบ้านในท้องถิ่นที่ห่างไกลความเจริญ และน่าจะกล่าวได้อีกด้วยว่า ม.จ. ชาตรีเฉลิม ยุคล เป็นผู้เปิดศักราชใหม่ให้ภาพยนตร์สะท้อนปัญหาสังคมเริ่มปรากฏตัวเพิ่มมากขึ้นในช่วงเวลาต่อมา ส่วนสักกะ จารุจินดา แม้ว่าจะไม่ได้รับการศึกษาวิชาภาพยนตร์มาโดยตรงเช่นเดียวกับเปี๊ยก และ ม.จ. ชาตรีเฉลิม ยุคล ก็ตาม แต่ผลงานที่ออกมากลับโดดเด่นไม่แตกต่างกัน ดังจะเห็นได้จาก "จาก "เข็ดจริง ๆ ให้ดิ้นตาย" ชี้ให้เห็นว่า สักกะ จารุจินดา กล้าทำให้เป็นหนัง ทั้ง ๆ ที่แสนจะเสี่ยง เมื่อ "ความใหม่" ได้รับการต้อนรับอย่างดียิ่ง เข็ดจริง ๆ ให้ดิ้นตาย เลย "ได้เงิน" ไปอย่างปรีเปรม"[๖๗] หรือจากเรื่อง ตลาดพรหมจารี (พ.ศ. ๒๕๑๖) ที่ว่า "สมพงษ์-จุรี เป็นคนที่ "ได้ดูหนังก่อน" ตอนที่พากย์อัดเสียง เมื่อได้ดู "ตลาดพรหมจารี" เป็นที่เรียบร้อย จุรี โอศิริ กระซิบให้ฟังว่า...สักกะ จารุจินดา เป็นคน "มีฝีมือ" คนหนึ่งของเมืองไทย"[๖๘] โดยเฉพาะภาพยนตร์เรื่อง ตลาดพรหมจารี กล่าวได้ว่าน่าจะเป็นภาพยนตร์เรื่องแรก ๆ ที่มีเนื้อหาสะท้อนการดำเนินชีวิตของกลุ่มคนอีกอาชีพหนึ่งในสังคม นั่นคืออาชีพชาวประมง และภาพยนตร์เรื่องนี้ได้รับรางวัลตุ๊กตาทองประเภทภาพยนตร์ที่แสดงชีวิตความเป็นอยู่ของคนไทยได้อย่างสมจริง[๖๙]

ถึงแม้ว่าทั้งสามจะมีลักษณะแตกต่างกันไปบ้างของที่มา แต่ลักษณะวิธีการทำงานกลับคล้ายคลึงกัน กล่าวคือ เริ่มมีความพิถีพิถันในการสร้างภาพยนตร์แต่ละเรื่องของตัวเองมากขึ้น เช่น สักกะ จารุจินดา ปฏิเสธที่จะนำดารา เช่น เพชรา เชาวราษฎร์ มาแสดงในภาพยนตร์เรื่องนี้ ทั้งนี้

---

[๖๖]ดูการวิเคราะห์อย่างละเอียดของภาพยนตร์เรื่องดังกล่าวได้ใน รัตนา จักกะพาก, **จินตทัศน์ทางสังคมและกลวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ของหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล: การศึกษาวิเคราะห์** (กองทุนวิจัยคณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๖), หน้า ๕๑-๕๗.

[๖๗]ยิ่งยง สะเด็ดยาด, "วิจารณ์บันเทิง: จังหวะหนังไทย," **ไทยรัฐ** (๑๙ มิถุนายน ๒๕๑๖), หน้า ๑๓.

[๖๘]เรื่องเดียวกัน.

[๖๙]"สรุปผลรางวัลการประกวดตุ๊กตาทองในรอบ ๑๗ ปี," ใน **ตุ๊กตาทอง' ๓๐ งานประกวดภาพยนตร์ยอดเยี่ยมรางวัล "พระสุรัสวดี" ประจำปี ๒๕๓๐** (กรุงเทพฯ:สมาคมผู้สื่อข่าวบันเทิงแห่งประเทศไทย, ๒๕๓๐), ไม่ปรากฏเลขหน้า

เพราะ "...ผมอยากผลักดันผู้แสดงหน้าใหม่ ๆ และมีเวลาให้ผมได้ทำมาก ๆ เพราะผมเป็นคนจู้จี้เมื่อถ่ายอะไรไม่ได้ดั่งใจ ผมต้องขอถ่ายใหม่ ซึ่งนักแสดงบางคนที่มีชื่อหาเวลาจะมาให้ผมได้ยากมาก"[๑๐๐] และยังเห็นความพิถีพิถันมากยิ่งขึ้นในการสร้างภาพยนตร์เรื่องนี้ เห็นได้จากข้อความที่ว่า "ก็เห็นจะจริง เพราะเขาพิถีพิถันและจริงจัง แม้แต่ฉากสลัมซึ่งถ่ายเสร็จสิ้นไปแล้ว ฉากภายในสวยเกินไปเขาก็ยอมรื้อ และสร้างใหม่ ถ่ายใหม่ให้เป็นสลัมจริง ๆ ..."[๑๐๑] ซึ่งสอดคล้องกับการทำงานของม.จ. ชาตรีเฉลิม ยุคลในภาพยนตร์เรื่อง มันมากับความมืด ที่ได้แสดงให้เห็นถึงการนำความแปลกใหม่ทางด้านเทคนิคการถ่ายทำ เช่น การถ่ายภาพที่กระชับ ฉับไว การใช้แสงและเสียงมาเร้าอารมณ์ของผู้ชมอยู่ตลอดทั้งรวมถึงการเลือกนักแสดงหน้าใหม่ การเตรียมความพร้อมของฉากก่อนการถ่ายทำ เป็นต้น[๑๐๒]

จากการปรากฏตัวขึ้นของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยทั้งสาม ส่วนหนึ่งเริ่มทำให้เห็นความแตกต่างเพิ่มมากขึ้นในภาพยนตร์ไทย โดยเฉพาะทางด้านเนื้อเรื่องของภาพยนตร์ ดังจะเห็นได้จากข้อความที่ว่า

> "มีข้อน่าสังเกตว่า เมื่อ "วิมานสลัม" และ "ดวง" ออกสู่ตลาดแล้ว แนวโน้มของภาพยนตร์ไทยได้เบี่ยงแบนถูกทิศทางขึ้น ภาพยนตร์เป็นภาพยนตร์จริง ๆ ไม่ใช่ละครในภาพยนตร์อย่างที่ผู้สร้างส่วนใหญ่กำลังผลิตกันอยู่ในขณะนี้ และในปีนี้แหละโฉมหน้าของวงการภาพยนตร์ไทยซึ่งสร้างแต่ละเรื่องรัก ๆ ใคร่ ๆ และมีชื่อละม้ายเหมือนกัน จะเปลี่ยนทิศทางกันไปอีกหลายแบบ งานสร้างเรื่องต่าง ๆ ที่กำลังวางโครงการสร้างกันในขณะนี้ มีทั้งเรื่องหมัดมวย เรื่องชีวิต เรื่องของนักกีฬา ชาวประมง และเรื่องประเภทลูกทุ่งแท้ ๆ ที่ไม่ประยุกต์จนน่าเกลียด จะกลับมาสู่จอเงินในลักษณะใหม่อีกวาระหนึ่ง"[๑๐๓]

นอกจากนั้นแล้วการปรากฏตัวของเปี๊ยก โปสเตอร์ ม.จ. ชาตรีเฉลิม ยุคล และสักกะ จารุจินดา น่าจะมีผลทำให้ผู้กำกับภาพยนตร์ไทยตระหนักถึงความสำคัญของการศึกษาและให้

---

[๑๐๐]เรื่องเดียวกัน.

[๑๐๑]เรื่องเดียวกัน.

[๑๐๒]ดูการวิเคราะห์อย่างละเอียดของภาพยนตร์เรื่องดังกล่าวได้ใน รัตนา จักกะพาก, **จินตทัศน์ทางสังคมและกลวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ของหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล: การศึกษาวิเคราะห์** (กองทุนวิจัยคณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๖), หน้า ๕๑-๕๗.

[๑๐๓] **โลกดารา** ๒, ๔๓ (๓๑ มกราคม ๒๕๑๕):

ความสำคัญกับคุณภาพของผลงาน ดังจะเห็นได้จากการตัดสินใจไปเรียนวิชาการกำกับการแสดงของเชิด ทรงศรี จากข้อความที่ว่า "กำหนดโครงการสองเดือนแรกจะเรียนวิชาการกำกับการแสดงที่ Theatre Arts Department UCLA หลังจากนั้นจะเดินทางแวะเวียนดูงานการสร้างภาพยนตร์ด้านยุโรปก่อนที่จะกลับมาสร้างภาพยนตร์เรื่อง "ความรัก"...ผมไปเรียนภาคทฤษฎี เพื่อนำมาประยุกต์ใช้กับภาคปฏิบัติและพิสูจน์ในหนังเรื่อง "ความรัก" ซึ่งจะลงมือสร้างทันทีที่เดินทางกลับมาถึง"[๑๐๔] อีกทั้งยังได้แสดงความคิดเห็นเพิ่มเติมไว้ด้วยว่า "ถึงเวลาแล้วที่หนังไทยยุคนี้ผู้อำนวยการสร้างและผู้กำกับหนังจะต้องแข่งขันกันทำหนังด้วยความรู้ ความสามารถเป็นสิ่งสำคัญ ต้องศึกษาและแข่งกันทำหนังที่มีคุณภาพเพื่อยกระดับหนังไทยและเพื่อหนังไทยจะออกปจำหน่ายยังตลาดนอกได้"[๑๐๕] ซึ่งสอดคล้องกับข้อความที่ว่า "ตลอดระยะเวลาที่ผ่านมา "หนังไทย" พัฒนาตัวเองขึ้นมาเรื่อย...เรามีพระเอกใหม่" มี "นักสร้างใหม่" ซึ่งกล้าลงทุนทำระบบ ๓๕ ม.ม.จนกระทั่งในปัจจุบันไม่มีนักสร้างหนังคนไหนกล้าทำหนัง ๑๖ ม.ม. ออกมาอีก จากนั้น "หนังไทย" ก็ "พัฒนาตัวเอง" ต่อไปอย่างไม่หยุดยั้ง ผู้สร้าง ผู้กำกับ หลายต่อหลายคนเริ่มให้ความสนใจ "วิชาการ" มากขึ้น หลายคนที่ "ดัง ๆ" ในขณะนี้มีศักดิ์ศรี "นักเรียนนอก" กันทั้งนั้น"[๑๐๖] นอกจากนั้นแล้วการประสบความสำเร็จของบุคคลทั้งสาม นับได้ว่าเป็นการเปิดโอกาสให้กลุ่มผู้กำกับภาพยนตร์ไทยรุ่นใหม่อีกกลุ่มหนึ่งก้าวเข้ามาในอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยเพิ่มมากขึ้นอีกด้วย

สำหรับช่วงกลางทศวรรษ ๒๕๑๐-๒๕๒๕ เป็นช่วงเวลาที่ผู้กำกับภาพยนตร์มีความหลากหลายอย่างมาก โดยเฉพาะลักษณะที่มาของกลุ่มผู้กำกับภาพยนตร์ไทย ที่มาจากหลากหลายกลุ่มและหลากหลายอาชีพ มีทั้งที่จบการศึกษาวิชาภาพยนตร์มาจากต่างประเทศ กลุ่มนักศึกษา และ กลุ่มอาชีพอื่น ๆ เช่น จากวงการโฆษณา เป็นต้น อย่างไรก็ตาม เป็นที่น่าสังเกตว่า กลุ่มผู้กำกับภาพยนตร์ช่วงเวลาดังกล่าวไม่จำเป็นต้องเผชิญหน้ากับการตัดสินใจว่าจะเลือกสร้างภาพยนตร์ระบบ ๑๖ ม.ม. หรือ ๓๕ ม.ม. เพราะช่วงเวลาดังกล่าวภาพยนตร์ไทยทั้งหมดถูกสร้างในระบบ ๓๕ ม.ม. ซึ่งแตกต่างกับผู้กำกับภาพยนตร์ช่วงก่อนหน้าที่ต้องเผชิญกับการเลือกว่าจะเลือกอยู่กับ "ความเก่า" หรือ "ความใหม่" ด้วยเหตุนี้เอง แนวโน้มของ "ความใหม่" ของผู้กำกับภาพยนตร์ในช่วงเวลานี้ จึงอยู่ที่การนำเสนอ "ความใหม่" ของ "เนื้อหา" ของภาพยนตร์เป็นสำคัญ อย่างไรก็ตาม

---

[๑๐๔] **ไทยรัฐ** (๑๓ ตุลาคม ๒๕๑๕): ๑๓.

[๑๐๕] **ไทยรัฐ** (๑๗ กุมภาพันธ์ ๒๕๑๖): ๑๔.

[๑๐๖] สุวิทย์ โคตะสิน, "ชรินทร์ นันทนาคร ผู้พลิกประวัติศาสตร์หนังไทย," **ไทยรัฐ** (๓ ตุลาคม ๒๕๒๐): ๑๓.

ผู้กำกับภาพยนตร์เหล่านี้ก็ได้พยายามพัฒนาเทคนิคการถ่ายทำของตนเองไม่ว่าจะเป็นมุมกล้อง การถ่ายภาพ แสง สี เสียง เป็นต้น ให้ก้าวหน้ามากขึ้นอีกด้วย และตัวอย่างที่น่าจะชัดเจนมากที่สุด คือ การเกิดขึ้นของผู้กำกับภาพยนตร์รุ่นใหม่ คือ ชนะ คราประยูร

ชนะ คราประยูร มีภูมิหลังคล้ายคลึงกับ ม.จ. ชาตรีเฉลิม ยุคล เกิดในตระกูล "คราประยูร" และเป็นบุตรของ สนาน คราประยูร ผู้อำนวยการสร้างและผู้กำกับภาพยนตร์ในช่วงทศวรรษ ๒๕๐๐ อีกทั้งเป็นผู้ก่อตั้งบริษัทนครพิงค์โปรดัคชั่นอีกด้วย ด้วยเหตุนี้เองจึงทำให้ชีวิตของชนะ คราประยูร คุ้นเคยกับภาพยนตร์มานาน เมื่อมีโอกาสไปเรียนต่อต่างประเทศ ชนะ คราประยูร จึงเลือกเรียนวิชาการโทรทัศน์และภาพยนตร์ ที่โคลัมเบีย คอลเลจ ประเทศสหรัฐอเมริกา[๑๐๗] หลังจากสำเร็จการศึกษาจากต่างประเทศ จึงได้เดินทางกลับประเทศไทย และปรากฏตัวขึ้นในฐานะผู้กำกับภาพยนตร์ไทยเมื่อ พ.ศ. ๒๕๑๗ จากผลงานการกำกับภาพยนตร์เรื่องแรก คือ สาว ๑๗ และผลงานเรื่องต่อ ๆ มา เช่น ทางโค้ง (พ.ศ. ๒๕๑๘) กระดังงากลีบทอง (พ.ศ. ๒๕๑๘) โอ้มาดา (พ.ศ. ๒๕๒๐) ๑๕ หยก ๆ ๑๖ หย่อน ๆ (พ.ศ. ๒๕๒๐) วัยตกกระ (พ.ศ. ๒๕๒๑) แม้เลือกเกิดได้ (พ.ศ. ๒๕๒๔) เป็นต้น เนื่องจากชนะ คราประยูร เป็นผู้กำกับภาพยนตร์รุ่นใหม่ที่ไม่จำเป็นต้องคำนึงถึง "ความใหม่" และ "ความเก่า" เหมือนกับผู้กำกับภาพยนตร์รุ่นก่อนหน้า ที่มักจะเน้นความใหม่ทางด้านเทคนิคการถ่ายทำ แต่เมื่อพิจารณาผลงานการกำกับภาพยนตร์ของชนะ คราประยูร แล้ว จะเห็นได้ว่ามีความใหม่ทางด้านเนื้อหาเป็นอย่างมาก เพราะเป็นเนื้อหาของภาพยนตร์เกี่ยวกับปัญหาวัยรุ่น ดังจะเห็นได้จากข้อความที่ว่า "จะเห็นได้ว่าส่วนใหญ่เป็นภาพยนตร์ชีวิตสะท้อนความฟอนเฟะของสังคม ชี้ให้เห็นปัญหาของวัยรุ่น ช่องว่างระหว่างวัย ภัยจากความรักรู้เท่าไม่ถึงการณ์..."[๑๐๘]

สำหรับกลุ่มผู้กำกับภาพยนตร์อีกกลุ่มหนึ่ง คือ กลุ่มที่มาจากนักศึกษาระดับมหาวิทยาลัย เพราะเป็นกลุ่มใหม่ที่เพิ่งก้าวเข้ามามีบทบาทต่อการสร้างภาพยนตร์ไทยนับตั้งแต่ช่วงกลางทศวรรษ ๒๕๑๐ เป็นต้นมา สำหรับกลุ่มนักศึกษาเหล่านี้มีทั้งที่เรียนอยู่ในคณะเกี่ยวข้องกับสื่อมวลชน เช่น คณะวารสารศาสตร์ ที่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ และคณะนิเทศศาสตร์ ที่จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เป็นต้น หรืออาจจะเรียนอยู่ในคณะที่ไม่เกี่ยวข้อง เช่น คณะศิลปศาสตร์

---

[๑๐๗]สมาคมผู้สื่อข่าวบันเทิงแห่งประเทศไทย, "ตุ๊กตาทอง'๒๕" (๒๕ ธันวาคม ๒๕๒๕), หน้า ๕๘.

[๑๐๘]หอภาพยนตร์แห่งชาติ, "ปกฉัตร บางไผ่ คุยกับ วรรณนภา (แม่) ชนะ (ลูกชาย) คราประยูร ว่าด้วยเรื่องหนังไทย," ใน แฟ้มประวัติผู้กำกับภาพยนตร์เลขที่ ฟ. ๐๗๘๐.

มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เป็นต้น*

บทบาทของกลุ่มนักศึกษาที่มีต่ออุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทย ส่วนหนึ่งเป็นเพราะการเพิ่มขึ้นของจำนวนนักศึกษาในช่วงต้นทศวรรษ ๒๕๑๐ (ดูบทที่ ๓) และการขยายตัวของการศึกษาในสาขาที่เกี่ยวข้องกับการสื่อสารมวลชนในมหาวิทยาลัย แม้ในช่วงระยะเวลาแรกจะมีข้อจำกัดเกี่ยวกับการเรียนการสอนอยู่บ้างก็ตาม[๑๐๕] แต่การขยายตัวของการศึกษาได้มีส่วนทำให้เกิดกลุ่มผู้ที่มีความสนใจเฉพาะทางด้านสื่อสารมวลชนเพิ่มมากขึ้น ซึ่งหมายรวมถึงภาพยนตร์ด้วย โดยเฉพาะอย่างยิ่งกลุ่มที่มีความสนใจเกี่ยวกับภาพยนตร์นั้น มักจะพบปะกันตามสถาบันต่าง ๆ ที่มีการจัดฉายภาพยนตร์ และจัดสัมมนาเกี่ยวกับภาพยนตร์ เช่น สมาคมฝรั่งเศส สถาบันภาษาและวัฒนธรรมเยอรมัน หอศิลปพีระศรี สถาบันเอยูเอ เป็นต้น

การสัมมนาเชิงปฏิบัติการเกี่ยวกับภาพยนตร์นับได้ว่าเป็นงานครั้งสำคัญ คือ รายการ Youth and Film ระหว่าง ๕-๙ มกราคม พ.ศ. ๒๕๑๕ จัดโดย USIS การสัมนาในครั้งนี้เป็นการสัมมนาเกี่ยวกับภาพยนตร์ทดลองและเปิดโอกาสให้ผู้ร่วมงานได้สร้างภาพยนตร์กันกลุ่มละหนึ่งเรื่อง ซึ่งในครั้งนี้มีผู้เข้าร่วมงานหลายคน เช่น ยุทธนา มุกดาสนิท (คณะวารสารศาสตร์ ธรรมศาสตร์) สุรชัย จันทิมาธร บรรจง โกศัลยวัฒน์ (วารสารศาสตร์ ธรรมศาสตร์) ภรณี เจตสมมา ม.ล.วราภา เกษมศรี วรรณี สำราญเวทย์ และโดม สุขวงศ์ (คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาฯ) เป็นต้น นอกจากนั้นแล้ว บางส่วนอาจพบปะรู้จักกันจากการเคยทำงานละครเวที เช่น ยุทธนา มุกดาสนิท ม.ล. พันธุ์เทวนพ เทวกุล (คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย) วีระประวัติ พงศ์พัวพันธ์ เพิ่มพล เชยอรุณ เป็นต้น กลุ่มนักศึกษาเหล่านี้ในเวลาต่อมาได้กลายเป็นเครือข่ายที่สำคัญต่อการดึงคนรู้จักให้เข้ามามีส่วนร่วมในการสร้างภาพยนตร์ไทยด้วยกันมากขึ้น อย่างไรก็ตาม ช่องทางที่จะเข้ามามีส่วนเกี่ยวข้องกับการสร้างภาพยนตร์ในช่วงต้นทศวรรษ ๒๕๑๐ ยังคงมีไม่มากนัก จนกระทั่งประมาณ พ.ศ. ๒๕๑๖-๒๕๑๗ เมื่อบริษัทละโว้ภาพยนตร์มีนโยบายเปิดรับสมัครกลุ่มคนรุ่นใหม่เข้ามาทำงานในบริษัท ส่งผลให้มีนักศึกษาหลายคนสมัครทำงานในบริษัทละโว้

---

*ในที่นี้บางคนอาจไม่ได้ก้าวขึ้นมาเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ แต่ได้ก้าวเข้ามาช่วยทำงานอยู่ในตำแหน่งเบื้องหลัง เช่น เขียนบทภาพยนตร์ ช่างถ่ายภาพ เป็นต้น

[๑๐๕]ดูรายละเอียดดังกล่าวได้ใน อุบลรัตน์ ศิริยุวศักดิ์, **การศึกษาด้านนิเทศศาสตร์ (ระดับอุดมศึกษา) ในประเทศไทย.** กรุงเทพฯ: โครงการเผยแพร่ผลงานวิจัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๐.

ภาพยนตร์ ในเวลาต่อมาได้เข้าไปมีส่วนร่วมในการสร้าง ภาพยนตร์เรื่องใหม่ของ ม.จ. ชาตรีเฉลิม ยุคล คือ เรื่อง เทพธิดาโรงแรม (พ.ศ. ๒๕๑๗) ดังจะเห็นได้จากข้อความที่ว่า "หนังเรื่องนี้นิพนธ์บทภาพยนตร์ กำกับและอำนวยการสร้างเอง กำหนดเปิดหน้ากล้องวันสงกรานต์ ที่เชียงใหม่ ดารานักแสดงประกอบด้วยนักแสดงหน้าใหม่ทั้งหมด...และทีมงานสร้างหนังชุดนี้เป็นทีมคนหนุ่มที่สุดในประเทศไทย"[๑๑๐] บุคคลที่เป็นกลุ่มคนรุ่นใหม่และมีบทบาทโดดเด่นมากที่สุดคือ ยุทธนา มุกดาสนิท

ยุทธนา มุกดาสนิท จบการศึกษาระดับมัธยมปลายที่โรงเรียนสาธิตวิทยาลัยการศึกษาประสานมิตร และได้เข้าศึกษาต่อที่คณะวารสารศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ เมื่อ พ.ศ. ๒๕๑๓ โดยเลือกเรียนวิชาการหนังสือพิมพ์ เป็นวิชาเอก และเรียนวิชาศิลปการละคร เป็นวิชาโทสำหรับความสนใจของวิชาศิลปการละครในมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์เริ่มต้นขึ้นเมื่อเข้าเรียนปีแรกได้เล่นละครเวทีเรื่อง "อวสานของเซลล์แมน" แม้ว่าจะมีบทไม่มากนัก แต่น่าจะส่งผลให้ยุทธนาชอบละครเวทีอย่างมาก เห็นได้จาก "พอต่อมาทางมหา'ลัยก็เปิดคอร์สเรียนเธียเตอร์อาร์ต (ศิลปะการละคร) ตามมาพอดี ก็เลยไปลงเรียนเธียเตอร์อาร์ตด้วย"[๑๑๑] ต่อมาเมื่อ "ผมขึ้นปี ๒ ทางมหา'ลัย ก็มีละครเรื่องหนึ่งคือ "สตรีทคาเรนดีไซน์" (หมายถึงเรื่อง A Street Car Named Desire หรือ สตรีทคาร์เนมดีไซร์: ผู้เขียน) ละครเรื่องนี้ผมไม่ได้เล่นแต่ผมเป็นผู้กำกับเวที"[๑๑๒] จากการเลือกเรียนวิชาศิลปการละครนี้เอง น่าจะส่งผลให้ยุทธนาได้เรียนรู้หน้าที่ของการเป็นผู้กำกับแม้ว่าจะเป็นละครเวทีก็ตาม เห็นได้จาก "ถึงแม้ผมจะเรียนเป็นวิชาไมเนอร์ (ศิลปะการละคร) ผมก็ต้องเรียนแอคติ้ง ๑,๒ และไดเรคติ้ง ๑,๒ ด้วย พอตอนจะจบ (การศึกษาปี ๔) ผมก็ต้องมาทำ "รีเสิร์ช" ละครขึ้นมาเรื่องหนึ่งซึ่งในตอนนั้นผมเลือกทำ "สี่แผ่นดิน" เป็นละครเรื่องแรกที่ผมทำคือทั้งกำกับการแสดงเองและเป็นโปรดิวเซอร์ด้วย ต้องคุมหมดทุกอย่าง..."[๑๑๓] หลังจากจบการศึกษาเมื่อ พ.ศ. ๒๕๑๗ เป็นช่วงที่บริษัทละโว้ภาพยนตร์เปิดรับกลุ่มคนรุ่นใหม่ จึงไปสมัครเป็นผู้ช่วยผู้กำกับ และเป็นผู้ฝึกซ้อมนักแสดงให้กับ ม.จ.ชาตรีเฉลิม ยุคล จากภาพยนตร์สามเรื่องคือ

---

[๑๑๐]"ทีมคนหนุ่มละโว้แหวกแนวสร้างหนังไทย," **ไทยรัฐ** (๒๖ มีนาคม ๒๕๑๖): ๑๓.

[๑๑๑]หอภาพยนตร์แห่งชาติ, "สัมภาษณ์ ยุทธนา มุกดาสนิท," **Squire** ๑, ๓: ๓๑-๓๕ ในแฟ้มประวัติผู้กำกับภาพยนตร์เลขที่ ฟ. ๐๘๑๖.

[๑๑๒]เรื่องเดียวกัน

[๑๑๓]เรื่องเดียวกัน

ผมไม่อยากเป็นพันโท (พ.ศ. ๒๕๑๘) ความรักครั้งสุดท้าย (พ.ศ. ๒๕๑๘) และ รักคุณเข้าแล้ว (พ.ศ. ๒๕๒๐)[๑๑๔]

บทบาทการเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ของยุทธนา มุกดาสนิทเริ่มต้นขึ้นใน พ.ศ. ๒๕๑๙ เมื่อได้รับการสนับสนุนให้เป็นผู้กำกับภาพยนตร์เรื่องแรก คือ เรื่อง ฝนแสนห่า* ยุทธนาได้ชักชวนให้กลุ่มคนที่รู้จักและสนใจงานเกี่ยวกับภาพยนตร์ในสมัยที่เป็นนักศึกษาอยู่เข้ามาเป็นกลุ่มทำงานในภาพยนตร์เรื่องนี้ เช่น โดม สุขวงศ์ ม.ล.พันธุ์เทวนพ เทวกุล อภิชาต โพธิไพโรจน์ ปกรณ์ พรหมวิทักษ์ และอุดม ศิลป์ปัจชัยโย เป็นต้น แต่สร้างไม่สำเร็จ เนื่องจากปัญหาทางด้านเงินทุน อย่างไรก็ตาม ยุทธนา มุกดาสนิท ได้เข้าไปมีส่วนร่วมในการสร้างภาพยนตร์อื่น ๆ อีกหลายเรื่อง เช่น ในภาพยนตร์เรื่อง ชีวิตบัดซบ (พ.ศ. ๒๕๒๐) และเรื่อง แผลเก่า ของ เชิด ทรงศรี (พ.ศ. ๒๕๒๑) จากนั้นจึงได้หันมากำกับภาพยนตร์เป็นของตนเองเรื่องแรกใน พ.ศ. ๒๕๒๑ ยุทธนา มุกดาสนิท คือ ภาพยนตร์เพลงเรื่อง เทพธิดาบาร์ ๒๑

นอกจากยุทธนา มุกดาสนิท แล้ว ยังมีผู้กำกับภาพยนตร์อีกหลายคนที่เริ่มปรากฏตัวขึ้นในอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทย ส่วนหนึ่งคือกลุ่มที่เคยทำงานร่วมกับยุทธนา มุกดาสนิท นั่นเอง เช่น วัยแตกเปลี่ยว (พ.ศ. ๒๕๒๑) ของ อภิชาต โพธิไพโรจน์ เทพเจ้าบ้านบางปูน (พ.ศ. ๒๕๒๓) ของ ปกรณ์ พรหมวิทักษ์ เป็นต้น และอีกส่วนหนึ่งแม้ไม่เคยทำงานร่วมกับกลุ่มดังกล่าว แต่เป็นกลุ่มที่มีลักษณะที่มาเช่นเดียวกันและได้มีการนำกลุ่มบุคคลที่เป็นนักศึกษาเข้ามาเป็นผู้ร่วมงาน เช่น ศุภวัฒน์ จงศิริ (ศุภักษร) (คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาฯ ๒๕๑๕) สร้างภาพยนตร์เรื่อง รักทะเล้น (พ.ศ. ๒๕๒๑) และ "จะใช้ผู้ร่วมงานซึ่งเป็นบัณฑิตจากคณะนิเทศศาสตร์ล้วน นอกจากนี้ยังได้รับความร่วมมือจากนิสิตนักศึกษา ๔ มหาวิทยาลัย และชมรมถ่ายภาพระหว่างมหาวิทยาลัย อีกทั้งยังมีกลุ่มนักศึกษาอื่น ๆ เช่น กลุ่มจากคณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ซึ่งได้ตั้งเป็นบริษัทซู่โม่ภาพยนตร์ และสร้างภาพยนตร์เรื่อง สืบยัดไส้ (พ.ศ. ๒๕๒๑) ผลงานการกำกับโดย จรัสพงษ์ สุรัสวดี เป็นต้น

นอกจากนั้นแล้ว ยังมีกลุ่มอาชีพอื่น ๆ ที่ก้าวเข้ามาในอุตสาหกรรมภาพยนตร์ เช่น กลุ่มอาชีพโฆษณา ซึ่งน่าจะสันนิษฐานได้ว่าสาเหตุที่นักโฆษณาก้าวเข้ามาเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ไทย

---

[๑๑๔]"คนข้างจอ: ยุทธนา มุกดาสนิท," **ดาราภาพยนตร์** ๑๑, ๔๗๑ (๑๖ พฤษภาคม ๒๕๓๐): ๔๑.

*ภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นเรื่องของนักศึกษาที่เป็นลูกชาวนาและเคยผ่านเหตุการณ์ ๑๔ ตุลาคม พ.ศ. ๒๕๑๖ หลังจากกลับบ้านเกิดจึงพยายามก่อตั้งสหกรณ์เพื่อต่อสู้กับนายทุน

นั้น เป็นเพราะการสร้างภาพยนตร์โฆษณาก็คือการสร้างภาพยนตร์เรื่องหนึ่ง เพียงแต่ภาพยนตร์โฆษณาอาจถูกจำกัดด้วยระยะเวลาของการเล่าเรื่องที่จะต้องใช้เวลาให้สั้นที่สุด และต้องทำให้ผู้ชมเข้าใจได้เร็วที่สุด แต่ภาพยนตร์เรื่องยาวไม่จำเป็น ผู้กำกับที่โดดเด่นที่จะกล่าวถึง คือ เพิ่มพล เชยอรุณ คิด สุวรรณศร และสุชาติ วุฒิชัย สำหรับเพิ่มพล เชยอรุณ ตั้งบริษัทโฆษณาภาพยนตร์ที่ชื่อ มูฟวิ่ง พิคเจอร์ เมื่อ พ.ศ. ๒๕๑๙ ก่อนที่จะชักชวนคิด สุวรรณศร เข้ามาสร้างภาพยนตร์เรื่องแรก คือ ชีวิตบัดซบ (พ.ศ. ๒๕๒๐) และมีผลงานการกำกับภาพยนตร์เรื่อยมา เช่น เมืองในหมอก (พ.ศ. ๒๕๒๑) เป็นต้น ในเวลาต่อมา คิด สุวรรณศร จึงมีผลงานการกำกับภาพยนตร์ออกมาเช่นกัน เช่น คนกลางแดด (พ.ศ. ๒๕๒๒) เป็นต้น ส่วนสุชาติ วุฒิชัย เป็นผู้กำกับภาพยนตร์หนึ่งเรื่อง คือ น้ำค้างหยดเดียว (พ.ศ. ๒๕๒๑) นอกจากนั้นยังมีนักเขียน เช่น เริงศิริ ลิมอักษร ก้าวเข้ามาเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ด้วยเช่นกัน จากผลงานเรื่อง หัวใจที่ไม่อยากเต้น (พ.ศ. ๒๕๒๐) เป็นต้น

การปรากฏตัวขึ้นของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยรุ่นใหม่ เมื่อพิจารณาผลงานแล้วจะเห็นว่ามีความหลากหลายเป็นอย่างมาก ทั้งที่นำเสนอเรื่องราวของชีวิตรักนักศึกษาในเรื่อง รักทะเล้น ชีวิตของนักร้องลูกทุ่ง ใน ซุปเปอร์ลูกทุ่ง (พ.ศ. ๒๕๒๑) ชีวิตของโสเภณี ใน เทพธิดาบาร์ ๒๑ (พ.ศ. ๒๕๒๑) ปัญหาของท้องถิ่นชนบท ใน เทพเจ้าบ้านบางปูน (พ.ศ. ๒๕๒๓) ปัญหาสังคมเมือง ใน ชีวิตบัดซบ (พ.ศ. ๒๕๒๐) เป็นต้น

หลังจากการปรากฏตัวขึ้นของผู้กำกับภาพยนตร์รุ่นใหม่ ส่วนหนึ่งน่าจะส่งผลให้ผู้กำกับภาพยนตร์รุ่นเก่า เช่น ดอกดิน กัญญามาลย์ พันคำ วิจิตร คุณาวุฒิ ฉลอง ภักดีวิจิตร เป็นต้น เริ่มปรับตัวมากขึ้น ซึ่งมีทั้งที่ปรับเฉพาะเทคนิคการถ่ายทำ และปรับเนื้อหาของภาพยนตร์ ในกลุ่มแรกคือ ผู้กำกับภาพยนตร์ที่ปรับเฉพาะเทคนิคการถ่ายทำ แต่ไม่ปรับเนื้อหา เช่น ดอกดิน กัญญามาลย์ เนื่องจากดอกดินมีความคิดเห็นว่า "เพราะประชาชนไทยส่วนใหญ่ยังไม่ค่อยเข้าใจสิ่งที่แปลกใหม่ที่เขายังไม่เคยเห็น เขาดูแล้วก็ไม่รู้ว่าไอ้ที่แปลกใหม่นี่มันอะไร เสียตังค์เข้ามาดูแล้วก็ต้องไปคิดไปนึกว่ามันคืออะไร เลยไม่รู้เรื่องกัน พูดง่าย ๆ ก็คือ ผมไม่ต้องการทำภาพยนตร์เพื่อข่มค่านิยมของประชาชน ผมจะทำแต่สิ่งที่ผมต้องการเท่านั้น"[๑๑๕] อย่างไรก็ตาม ดอกดินได้พยายามปรับเทคนิคการถ่ายทำภาพยนตร์ให้ดีขึ้น ดังจะเห็นได้จาก "ได้มีการปรับปรุงด้านภาพ ด้านการ ตัดต่อ ให้รวดเร็วกระชับยิ่งขึ้น นอกจากนี้ยังได้ปรับปรุงด้าน Movement ของตัวละคร และความต่อเนื่องของเหตุการณ์ก็ทำได้รวดเร็วขึ้นด้วย ซึ่งเทคนิคต่าง ๆ เหล่านี้ได้ความรู้มาจากอังกฤษก่อน แต่เห็น

---

[๑๑๕]"ดอกดิน ศิลปินตัวดำ ๆ," **สตาร์พิคส์ ๕**, ๑๑ (พฤศจิกายน ๒๕๒๒):๔๐-๔๓.

ว่าการถ่ายทำแบบนี้ยืดยาด จึงหันมายึดการทำแบบอเมริกา ที่รวดเร็วและกระชับขึ้น"[๑๑๖] สำหรับผู้กำกับภาพยนตร์อีกกลุ่มหนึ่ง เป็นผู้กำกับภาพยนตร์ที่ปรับทั้งเทคนิคและเนื้อหา เช่น วิจิตร คุณาวุฒิ ได้นำเสนอปัญหาชีวิตครอบครัวจากเรื่อง น้ำเซาะทราย (พ.ศ. ๒๕๑๖) พันคำ นำเสนอเรื่องราวเกี่ยวกับชีวิตครู เช่น คุณครูคนใหม่ (พ.ศ. ๒๕๑๙) และ สวัสดีคุณครู (พ.ศ. ๒๕๒๐) เป็นต้น ทั้งนี้ส่วนหนึ่งน่าจะเป็นเพราะบริบททางสังคมที่เปลี่ยนแปลงไป ทำให้ผู้กำกับภาพยนตร์รุ่นเก่าบางคนเปลี่ยนแปลงความคิดที่มีต่อภาพยนตร์ ที่ไม่จำเป็นต้องให้ความบันเทิงเพียงประการเดียว แต่สามารถสะท้อนปัญหาในสังคมได้อีกด้วย ด้วยเหตุนี้เองผู้กำกับภาพยนตร์จึงได้หยิบยกประเด็นปัญหาต่าง ๆ ในสังคมในขณะนั้นมาสะท้อนให้ผู้ชมเห็นกันมากขึ้น ดังจะเห็นได้จากข้อเขียนของรุจน์ รณภพ ที่กล่าวถึงแรงบันดาลใจของการสร้างภาพยนตร์เรื่อง ภูกระดึง (พ.ศ. ๒๕๑๖) ความว่า

> "สมัยผมสร้างหนัง ๑๖ ม.ม. ตอนนั้นผมมองการณ์ใกล้ ไม่ว่าจะเป็นเรื่อง "ชาติเหมราช" "ไอ้ยอดทอง" หรือ "โฉมตรูภูธร" ก็ดี ผมไม่ได้นึกถึงปัญหาสังคมมากนัก ต่อมาเมื่อหันมาทำหนังมาตรฐานระบบ ๓๕ ม.ม. ผมมองการณ์ไกลออกไปหน่อย มีอุดมการณ์ในการทำหนังอย่างแน่นอนเพื่อสังคม และเพื่อมนุษยชาติ...หนัง ๓๕ ม.ม. เรื่องแรกที่ผมสร้างสรรค์ขึ้นเพราะรำคาญลูกตาเต็มแก่ อ่านหนังสือพิมพ์ฉบับไหน มักพบข่าวทำนองว่าอีสานแห้งแล้ง ข้าวในนาตายหมด กันดารน้ำ...อะไรก็ไม่น่าเจ็บกระดองใจเท่ากับว่าในขณะที่ข้างล่างแห้งแล้งจะตายชัก แต่ข้างบนชุ่มฉ่ำ...ทางราชการทำเพียงเพื่อความสำราญของชนชั้นเทวดาต้องหาความเพลิดเพลินใจด้วยการตีกอล์ฟ...เช่นนี้ความรู้สึกของชาวบ้านที่มีต่อรัฐบาลไทยและข้าราชการจะเลวร้ายขนาดไหน อย่าให้พูดเลย...จากจุดที่ฝอยมานี้แหละผมจึงทำ "ภูกระดึง" เป็นหนังไทยที่สะท้อนให้เห็นอะไรต่ออะไรที่ว่ามา"[๑๑๗]

ดังนั้นด้วยเหตุที่มีผู้กำกับภาพยนตร์ที่หลากหลายกลุ่มจึงเป็นเหตุผลให้เนื้อหาของภาพยนตร์ไทยมีความหลากหลายเป็นอย่างมากด้วยเช่นกัน อย่างไรก็ตามปัจจัยหนึ่งที่มีส่วน

---

[๑๑๖]เรื่องเดียวกัน.

[๑๑๗]รุจน์ รณภพ, "จุดยืนของรุจน์ รณภพ," **โลกดารา** ๖: ๑๒๘ (๑๕ สิงหาคม ๒๕๑๘), หน้า ๒๗-๒๙.

อย่างมากต่อการเปิดรับกลุ่มผู้กำกับภาพยนตร์ไทยรุ่นใหม่ในช่วงเวลานี้ น่าจะเป็นเพราะการเปลี่ยนแปลงของระบบธุรกิจภาพยนตร์ไทย

๔.๖ ธุรกิจภาพยนตร์ไทยกับการเติบโตของกลุ่มผู้กำกับภาพยนตร์ไทย "รุ่นใหม่"

นับตั้งแต่ต้นทศวรรษ ๒๕๑๐ ธุรกิจภาพยนตร์ไทยยังคงลักษณะเดิมไว้เกือบทุกประการ กล่าวคือ โรงภาพยนตร์และสายหนัง ยังคงมีอิทธิพลต่อภาพยนตร์ไทยอยู่อย่างมากทั้งการเป็นแหล่งเงินทุน การกำหนดดาราและเนื้อหาของภาพยนตร์ รวมถึงการจัดจำหน่ายภาพยนตร์เพื่อเข้าฉายตามโรงภาพยนตร์ อิทธิพลเหล่านี้มีส่วนอย่างมากต่อการกำเนิดผู้กำกับภาพยนตร์ไทย "รุ่นใหม่" เพราะหากผู้กำกับภาพยนตร์คนใดไม่มีเงินทุนของตนเอง ผู้กำกับภาพยนตร์คนนั้นจำเป็นต้องหาแหล่งเงินทุนมาสร้างภาพยนตร์ด้วยตนเอง และแหล่งเงินกู้ที่สำคัญ คือ โรงภาพยนตร์และสายหนัง (ดูบทที่ ๒) และหากไม่ใช่ผู้กำกับภาพยนตร์ที่มีชื่อเสียง มักจะได้รับการปฏิเสธจากแหล่งเงินทุนโดยสิ้นเชิง ทั้งนี้เนื่องจากเกรงว่าภาพยนตร์เรื่องนั้นจะขาดทุน อุปสรรคเหล่านี้เห็นได้จากข้อความที่ว่า

> "มันทำให้ใครต่อใครพากันคิดว่า การที่จะอุปโลกตนเองเป็นผู้กำกับการแสดงหนังไทยสักเรื่องหนึ่งนั้น มันคงง่ายดี แต่เรื่องมิได้เป็นเช่นนั้น การเป็นผู้กำกับการแสดงหนังไทยสักเรื่องหนึ่งเป็นยากมาก เริ่มต้นท่านจะต้องหาคนจ่ายเงินที่ไว้ใจว่า ท่านเป็นผู้กำกับการแสดงได้เพื่อที่ท่านจะได้เอาเงินเหล่านั้นมากำกับหนังต่อไป ซึ่งท่านจะต้อง, แน่นอนล่ะ, วิ่งออกหาผู้สันทัดต่อวงการภาพยนตร์ไทยให้มาเป็นเครดิตให้กับท่าน ท่านจะต้องวาน ส.อาสนจินดา หรือไม่ก็เนรมิต หรือไม่ก็มารุตหรือไม่ก็ดอกดิน กัญญามาลย์ และอาจจะต้องไหว้วานคุณาวุฒิมาเป็นสิ่งค้ำประกัน คนเหล่านี้อันที่จริงก็เป็นคนเหมือนกับท่าน แต่ทำไมเมื่อท่านเองเป็นคนพูด นายทุนจึงไม่ฟังและไม่เชื่อก็ไม่ทราบ กลับไปเชื่อคนเหล่านี้ ซึ่งก็ในบางที่ทำให้ นายทุนล้มระเนระนาดมาแล้ว"[๑๑๘]

อย่างไรก็ตาม สำหรับกรณีของผู้กำกับภาพยนตร์รุ่นใหม่ทั้งสาม คือ เปี๊ยก โปสเตอร์ ม.จ. ชาตรีเฉลิม ยุคล และสักกะ จารุจินดา นั้น เมื่อพิจารณาแล้วจะเห็นว่าทั้งสามไม่จำเป็นต้องพึ่งพิงแหล่งเงินทุนจากโรงภาพยนตร์หรือสายหนังมากเท่าใดนัก เนื่องจาก แหล่งเงินทุนของเปี๊ยก โปสเตอร์ คือ เงินที่ได้รับการสนับสนุนจากชวนไชย เตชศรีสุธี ผู้ร่วมทำนิตยสาร **ดาราภาพ** หรือ

---

[๑๑๘]ไก่อ่อน, "วันวิพากย์: ผู้กำกับการแสดง," **ไทยรัฐ** (๑๙ มิถุนายน ๒๕๑๐): ๑๓.

สตาร์พิคส์ ด้วยกัน สำหรับแหล่งเงินทุนของ ม.จ. ชาตรีเฉลิม ยุคล คือ บริษัทละโว้ภาพยนตร์ ส่วนสักกะ จารุจินดา ได้รับการสนับสนุนจากโรงภาพยนตร์สกาล่า เพื่อให้เป็นภาพยนตร์ไทยเรื่องแรกที่เข้าฉายในโรงนี้ นอกจากนั้นแล้วทั้งสามไม่ต้องคำนึงว่าจะไม่มีโรงภาพยนตร์โรงใดจัดฉายภาพยนตร์แนวใหม่ของตนเอง เนื่องจากเมื่อพิจารณาแล้วจะเห็นว่า เปี๊ยก โปสเตอร์ มีสายสัมพันธ์อันดีกับเจ้าของโรงภาพยนตร์เฉลิมไทย คือเคยเป็นผู้เขียนโปสเตอร์โฆษณาภาพยนตร์ประจำโรงภาพยนตร์นี้มาก่อน จึงน่าจะทำให้ง่ายต่อการนำภาพยนตร์เรื่อง โทน เข้าฉายที่โรงภาพยนตร์นี้ สำหรับ ม.จ. ชาตรีเฉลิม ยุคล น่าจะได้สายสัมพันธ์ของบริษัทละโว้ภาพยนตร์ที่มีกับโรงภาพยนตร์หลายโรง ทำให้สามารถนำภาพยนตร์เข้าฉายได้ แม้ว่าจะไม่มีดาราภาพยนตร์เป็นจุดดึงดูดผู้ชมภาพยนตร์ก็ตาม เช่นเดียวกับสักกะ จารุจินดาที่ได้การสนับสนุนจากโรงภาพยนตร์สกาล่า ดังนั้นการมีอิสระจากสายหนังและโรงภาพยนตร์ข้างต้น น่าจะมีส่วนทำให้ผลงานของทั้งสามผู้กำกับภาพยนตร์สามารถนำเสนอความแปลกใหม่ในภาพยนตร์ไทยได้มากขึ้น ดังกล่าวข้างต้นเป็นเพียงตัวอย่างที่ต้องการจะชี้ให้เห็นว่าเมื่อผู้กำกับภาพยนตร์เริ่มเป็นอิสระจากระบบธุรกิจภาพยนตร์ไทยที่มีสายหนังหรือโรงภาพยนตร์เป็นตัวกำหนดได้ ก็น่าจะทำให้ผู้กำกับภาพยนตร์เหล่านั้นเริ่มมีอิสระทางความคิดเพื่อริเริ่มสิ่งใหม่ ๆ ให้แก่ภาพยนตร์ไทย ดังจะเห็นได้จากเมื่อต้นทศวรรษ ๒๕๒๐ เป็นต้นมา การเปลี่ยนแปลงของระบบธุรกิจภาพยนตร์ไทยส่งผลอย่างมากต่อการปรากฏตัวของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยรุ่นใหม่ อันเป็นอีกปัจจัยหนึ่งที่ส่งผลให้เนื้อหาของภาพยนตร์ไทยมีความใหม่และหลากหลายเพิ่มขึ้นด้วยเช่นกัน

การเปลี่ยนแปลงเริ่มต้นขึ้นเมื่อ พ.ศ. ๒๕๒๐ หลังจากรัฐบาลประกาศเพิ่มภาษีอากรขาเข้าของภาพยนตร์ต่างประเทศจากเดิมเมตรละ ๒.๒๐ บาท มาเป็น ๓๐ บาท* อันเป็นผลให้บริษัทจัดจำหน่ายภาพยนตร์ต่างประเทศ โดยเฉพาะอย่างยิ่งบริษัทตัวแทนจำหน่ายภาพยนตร์ของฮอลลีวู้ดที่ประจำอยู่ในประเทศไทย เช่น บริษัทโคลัมเบีย, วอร์เนอร์, พาราเมาท์ เมโทร และยูนิเวอร์แซล ไม่ยอมส่งภาพยนตร์เข้ามาฉายในประเทศไทยเพื่อเป็นการประท้วงต่อนโยบายดังกล่าว เห็นได้จากข้อความที่ว่า " ตั้งแต่นั้นมาหนังดัง ๆ ที่ฮอลลีวู้ดอย่าง "สตาร์วอร์" "เดอะ กิ๊ฟ" หรือ "เจมส์ บอนด์" ที่โกยเงินมหาศาลในต่างประเทศ ก็ "อด" ที่จะเข้าฉายในไทยอย่างเด็ดขาดรวมทั้งหนังที่ชนะ

*เนื่องมาจากการเรียกร้องของกลุ่มผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์ไทยที่ต้องการให้รัฐบาลหามาตรการปกป้องภาพยนตร์ไทยที่ถูกภาพยนตร์ต่างชาติ โดยเฉพาะภาพยนตร์จากฮอลลีวู้ดเข้ามาแย่งส่วนแบ่งของตลาด นอกจากนั้นนอกจากนั้นกลุ่มผู้อำนวยการสร้างต่างเห็นว่าการเก็บอัตราภาษีแบบเก่าที่ภาพยนตร์ต่างประเทศจ่ายนั้นยังต่ำเกินไป

ออสการ์ด้วย"[๑๑๙] จากเหตุการณ์นี้ได้ส่งผลกระทบต่อกิจการโรงภาพยนตร์ที่มักจะฉายเฉพาะภาพยนตร์ต่างประเทศเป็นประจำต้องขาดแคลนภาพยนตร์ที่จะเข้าฉาย (ดูตารางโรงภาพยนตร์ได้ในบทที่ ๓) ดังนั้นโรงภาพยนตร์จำนวนมากจึงต้องหันมานำภาพยนตร์ไทยเข้าฉายแทน ตัวอย่างเช่นโรงฉายภาพยนตร์หลายแห่งในกรุงเทพมหานคร ดังจะเห็นได้จากข้อความที่ว่า "จะเห็นได้ชัดว่า "โรงหนัง" ที่ฉายหนังต่างประเทศนั้นมากกว่าโรงหนังที่ฉายหนังไทยอย่างเห็นได้ชัด เช่นก่อนที่จะมีการ "เพิ่มภาษีหนังเทศ" มีโรงหนังที่ฉายหนังไทยจริง ๆ เพียง ๗-๘ โรง แต่มาปีนี้มีโรงฉายมากเป็น ๑๕-๑๖ โรง นั้นเป็นทางออกที่สวยสำหรับ "หนังไทย"[๑๒๐] ด้วยเหตุนี้เองได้กระตุ้นให้มีการสร้างภาพยนตร์ไทยเพิ่มมากขึ้น ดังจะเห็นได้จากจำนวนภาพยนตร์ที่เพิ่มมากขึ้นจากเพียง ๑๐๖ เรื่อง ใน พ.ศ. ๒๕๒๐ เพิ่มสูงขึ้นเป็น ๑๔๙ เรื่อง ใน พ.ศ. ๒๕๒๑[๑๒๑] ซึ่งนั่นเท่ากับว่าทั้งปีจะมี ภาพยนตร์ไทยเข้าฉายประมาณ ๑๒ เรื่อง ต่อหนึ่งเดือน และเข้าฉายประมาณ ๓ เรื่องต่อหนึ่งสัปดาห์ นับว่าเป็นปริมาณที่เพิ่มขึ้นอย่างมาก หากเปรียบเทียบกับช่วงต้นทศวรรษ ๒๕๑๐ ที่มี ภาพยนตร์เข้าฉายเพียงปีละประมาณ ๗๐ เรื่อง เช่น ใน พ.ศ. ๒๕๑๔ มีภาพยนตร์เข้าฉายประมาณ ๗๓ เรื่อง ซึ่งเท่ากับว่ามี ภาพยนตร์ไทยเข้าฉายประมาณ ๖ เรื่องต่อหนึ่งเดือน และเข้าฉายเพียง ๑ เรื่อง ต่อสัปดาห์เท่านั้น

นอกจากปริมาณภาพยนตร์ไทยในแต่ละปีเพิ่มมากขึ้นแล้ว รูปแบบการดำเนินธุรกิจของภาพยนตร์ในช่วงนี้เห็นความแตกต่างมากขึ้นด้วย ทั้งนี้เป็นเพราะเมื่อโรงภาพยนตร์จำเป็นต้องนำภาพยนตร์ไทยจำนวนมากเข้าฉายในโรงภาพยนตร์ของตนเอง และเพื่อไม่ต้องการให้เกิดปัญหาการขาดภาพยนตร์ขึ้น ดังนั้น เจ้าของกิจการโรงภาพยนตร์จึงตั้งบริษัทขึ้นเป็นผู้อำนวยการสร้างและสนับสนุนด้านเงินทุนแก่ผู้กำกับภาพยนตร์ไทยทั้งรุ่นเก่าและรุ่นใหม่ โดยที่ภาพยนตร์เหล่านั้นจะต้องเข้ามาฉายในเครือโรงภาพยนตร์ของตนเอง อันเป็นผลให้ผู้กำกับภาพยนตร์เหล่านี้เริ่มมีอิสระจากสายหนังอีกทางหนึ่งด้วย[๑๒๒] สำหรับบริษัทที่มีบทบาทโดดเด่นมากที่สุดในช่วงนี้มี ๓ บริษัท คือ บริษัทไฟว์สตาร์ ของเกียรติ เอี่ยมพึ่งพร บริษัทสหมงคลฟิล์ม ของสมศักดิ์ เตชะรัตน-ประเสริฐ และ บริษัทเอเพกซ์ ในเครือของพีรามิด เอนเตอร์เทนเมนท์

---

[๑๑๙]สุวิทย์ โคตะสิน, "สารคดีพิเศษประจำวันอาทิตย์: ลดภาษีหนังเทศ ลางบอกเหตุ "จุดอับ" ของหนังไทย," **ไทยรัฐ** (๒๓ เมษายน ๒๕๒๑): ๑๓.

[๑๒๐]เรื่องเดียวกัน.

[๑๒๑]ดูตัวเลขดังกล่าวได้ใน **ภาคผนวก ก**

[๑๒๒]ศิริชัย ศิริกายะ, **หนังไทย** (คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๑), หน้า ๑๖๒.

สำหรับบริษัทแรก คือ บริษัท เอเพกซ์ เป็นบริษัทในเครือของพีรามิด เอนเตอร์เทนเมนต์ บริษัทนี้นอกจากจะติดต่อซื้อขายภาพยนตร์ต่างประเทศจากบริษัทภาพยนตร์ต่างประเทศของฮอลลีวู้ด เช่น โคลัมเบีย พิคเจอร์ ฟอกซ์ พาราเมาท์ และวอลท์ ดิสนีย์ แล้ว ยังเป็นเจ้าของกิจการโรงภาพยนตร์หลายแห่งในกรุงเทพมหานคร เนื่องจากเป็นบริษัทที่เกิดจากการรวมตัวกันของบริษัทสยามหรสพ จำกัด ที่มีกิจการโรงภาพยนตร์ เช่น สยาม ลิโด สกาลา อินทรา เฉลิมไทย สามย่านและออสการ์ และเจ้าของโรงภาพยนตร์ในเครือฮอลลีวู้ด เช่น โคลีเซี่ยม ปารีส พาราเมาท์ เป็นต้น[๑๒๓] นอกจากนั้นยังมีเจ้าของโรงภาพยนตร์อื่น ๆ ที่ขอเข้ามาเป็นพันธมิตรในภายหลังอีก เช่น ไดเรคเตอร์ และแกรนด์ เป็นต้น หลังจากการเพิ่มภาษีขาเข้าของภาพยนตร์ต่างประเทศ ทำให้เจ้าของกิจการโรงภาพยนตร์กลายเป็นผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์ด้วยตัวเองหลายเรื่อง อีกทั้งยังให้การสนับสนุนทางด้านเงินทุนแก่ผู้กำกับภาพยนตร์ไทยทั้งเก่าและใหม่อีกด้วย ไม่ว่าจะเป็น ม.จ. ทิพยฉัตร ฉัตรชัย ที่กำกับภาพยนตร์เรื่อง เพลงรักบ้านนา (พ.ศ. ๒๕๒๐) รักเอย (พ.ศ. ๒๕๒๑) มนต์รักอสูร (พ.ศ. ๒๕๒๑) นอกจากนั้นยังได้สร้างผู้กำกับภาพยนตร์รุ่นใหม่อีกสองคน คือ ซุปเปอร์ลูกทุ่ง (พ.ศ. ๒๕๒๑) ของ คิด สุวรรณศร และ น้ำค้างหยดเดียว (พ.ศ. ๒๕๒๑) ของ สุชาติ วุฒิชัย เป็นต้น

บริษัทต่อมา คือ บริษัทสหมงคลฟิล์ม การดำเนินงานของบริษัทคล้ายคลึงกับบริษัทข้างต้น คือ เป็นผู้นำเข้าภาพยนตร์ต่างประเทศมาก่อน อย่างไรก็ดีเนื่องจากพื้นฐานเดิมของบริษัทคือสายหนังส่งภาพยนตร์เข้าฉายตามต่างจังหวัด ทำให้รับหน้าที่เป็นสายหนังให้กับบริษัทอื่น ๆ อีกด้วย และเนื่องจากมีโรงภาพยนตร์ในเครือไม่เพียงพอ ในบางครั้งจึงต้องเช่าโรงภาพยนตร์ที่อื่น ๆ เพื่อนำภาพยนตร์ของตนเองเข้าฉาย[๑๒๔] สำหรับบทบาทของบริษัทต่อการเกิดผู้กำกับภาพยนตร์ รุ่นใหม่ ยังมีพอมีให้เห็น เช่น เพลงรักเพื่อเธอ (พ.ศ. ๒๕๒๑) ของ เริงศิริ ลิมอักษร เมืองขอทาน (พ.ศ.๒๕๒๑) ของ เพิ่มพล เชยอรุณ สืบยัดไส้ (พ.ศ.๒๕๒๑) ของ จรัสพงษ์ สุรัสวดี เทพเจ้าบ้านบางปูน (พ.ศ. ๒๕๒๓) ของ ปกรณ์ พรหมวิทักษ์ เป็นต้น

สำหรับบริษัทสุดท้ายน่าจะกล่าวได้ว่าเป็นบริษัทที่มีบทบาทมากที่สุดต่ออุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยในขณะนั้น คือ บริษัทไฟว์สตาร์ ของเกียรติ เอี่ยมพึ่งพร บริษัทนี้มีโรงภาพยนตร์อยู่ในเครือมากมาย เช่น เอเธนส์ เฉลิมกรุง พาราไดซ์ และแกรนด์ เป็นต้น อีกทั้งยังเป็นบริษัทที่สามารถดึงผู้กำกับภาพยนตร์ที่มีชื่อเสียงเข้ามาอยู่ในสังกัดได้มากที่สุด ไม่ว่าจะเป็นทั้งผู้กำกับ

---

[๑๒๓] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๑๖๓.

[๑๒๔] เรื่องเดียวกัน.

ภาพยนตร์รุ่นเก่า และรุ่นใหม่ ที่สร้างภาพยนตร์ที่มีชื่อเสียงไว้หลายเรื่อง เช่น ขุนศึก (พ.ศ. ๒๕๑๙) ของ สักกะ จารุจินดา เทวดาเดินดิน (พ.ศ. ๒๕๑๙) ของ ม.จ. ชาตรีเฉลิม ยุคล วัยอลวน (พ.ศ. ๒๕๑๙) ของ เปี๊ยก โปสเตอร์ วัยแตกเปลี่ยว (พ.ศ. ๒๕๒๑) ของ อภิชาติ โพธิไพโรจน์ เมียหลวง (พ.ศ. ๒๕๒๑) ของวิจิตร คุณาวุฒิ เทพธิดาบาร์ ๒๑ (พ.ศ. ๒๕๒๑) ของ ยุทธนา มุกดาสนิท สัญชาตญาณโหด (พ.ศ. ๒๕๒๒) ของ เพิ่มพล เชยอรุณ คนภูเขา (พ.ศ. ๒๕๒๒) ของ วิจิตร คุณาวุฒิ ไผ่แดง (พ.ศ. ๒๕๒๒) ของ เพิ่มพล เชยอรุณ อารีดัง (พ.ศ. ๒๕๒๓) ของแจ๊สสยาม วัยสวิง (พ.ศ. ๒๕๒๓) ของ ชนะ คราประยูร เป็นต้น

ดังกล่าวข้างต้น คือ บทบาทของธุรกิจภาพยนตร์ไทยในช่วงต้นทศวรรษ ๒๕๒๐ ที่ส่งผลต่อการเติบโตของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยรุ่นใหม่ และยังเข้ามาสร้างความใหม่และความหลากหลายอย่างมากในภาพยนตร์ไทย ซึ่งสอดคล้องกับแนวความคิดของเกียรติ เอี่ยมพึ่งพรที่ว่า "เรื่องเกี่ยวกับแนวของหนังนั้นบริษัทมีทุกแนวไม่ว่าจะเป็นด้านของหนังทำเงิน และเพื่อการสร้างสรรค์ให้แก่สังคม ส่วนจำนวนของหนังที่จะสร้างไม่มีการกำหนดตายตัวลงไป แล้วแต่ทางผู้กำกับแต่ละคนว่าจะมีไอเดียอะไรแปลก ๆ ใหม่ ๆ ก็เสนอเข้ามายังบริษัท และถ้าเห็นว่าดีบริษัทก็จะอนุมัติให้สร้าง"[๑๒๕] อย่างไรก็ตาม การที่บริษัทไฟว์สตาร์ประสบความสำเร็จโดยมีผู้กำกับภาพยนตร์ที่มีชื่อเสียงทั้งเก่าและใหม่เข้ามาอยู่ในสังกัดหลายคนนั้น ทั้งนี้น่าจะเป็นเพราะการจ้างผู้กำกับภาพยนตร์ จากเดิมผู้กำกับภาพยนตร์มักจะมีสองลักษณะ คือ ผู้กำกับเป็นเจ้าของเงินทุนเอง และรับจ้างกำกับภาพยนตร์ ในส่วนนี้โดยส่วนใหญ่แล้วอัตราการจ้างจะอยู่ที่ชื่อเสียงของผู้กำกับภาพยนตร์หากเป็นผู้กำกับหน้าใหม่อาจได้ค่าจ้างไม่มากเท่าใดนัก แต่หากเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ที่มีชื่อเสียงจะได้ค่าจ้างมากขึ้น อัตราค่าจ้างจะอยู่ระหว่าง ๕๐,๐๐๐ บาท-๓๐๐,๐๐๐ บาท ต่อหนึ่งเรื่อง แต่สำหรับบริษัทไฟว์สตาร์แล้ว บริษัทจะเป็นผู้ออกเงินทุนให้ทั้งหมด จากนั้นเมื่อภาพยนตร์เข้าฉาย จะหักเงินทุนออกก่อนเมื่อได้กำไรจึงจะแบ่ง ๕๐-๕๐ ระหว่างบริษัทและผู้กำกับภาพยนตร์ แต่หากภาพยนตร์ขาดทุนผู้กำกับภาพยนตร์คนนั้นต้องเป็นหนี้กับบริษัท ด้วยเหตุนี้เองจึงทำให้บริษัทไฟว์สตาร์ถูกมองว่าเป็นบริษัทภาพยนตร์ที่เริ่มมีลักษณะการบริหารแบบสมัยใหม่ไม่ใช่ธุรกิจแบบครอบครัวเหมือนยุคก่อนหน้าแต่อย่างใด[๑๒๖] ด้วยการดำเนินธุรกิจลักษณะนี้ จึงเอื้อ

---

[๑๒๕]ชนิตร ภู่กาญจน์, **พูดนอกจอ** (กรุงเทพ ฯ: สำนักพิมพ์ประเสริฐวาทิน, ๒๕๒๖), หน้า ๑๗๔.

[๑๒๖]มานพ อุดมเดช, **หนังไทย: ธุรกิจของคนขายฝัน** (กรุงเทพ ฯ: มัณฑณาสถาปัตย์, ๒๕๓๑), หน้า ๑๒๒.

ต่อการเกิดของผู้กำกับภาพยนตร์รุ่นใหม่อย่างมากทีเดียว เพราะไม่ต้องกังวลเรื่องเงินทุนและยังมีอิสระจากสายหนังอีกด้วย

กล่าวโดยสรุป ในช่วงทศวรรษ ๒๕๑๐-๒๕๒๕ นับเป็นช่วงเวลาหนึ่งที่เกิดการเปลี่ยนแปลงทางด้านผู้กำกับภาพยนตร์อย่างเห็นได้ชัดเจนมากที่สุด กล่าวคือ ผู้กำกับภาพยนตร์ไทย "รุ่นใหม่" หลายคนที่กล้าจะนำเสนอ "ความใหม่" ไม่ว่าจะเป็นทางด้านเทคนิคการถ่ายทำ หรือแม้แต่เนื้อหา เป็นต้น ส่วนหนึ่งเป็นเพราะบริษัทภาพยนตร์ไทยที่ผลักดันและสนับสนุนผู้กำกับ ภาพยนตร์ไทย "รุ่นใหม่" อย่างไรก็ตาม ปัจจัยอีกส่วนหนึ่งน่าจะเป็นเพราะการเปลี่ยนแปลงทางบริบทสังคมนับตั้งแต่ในช่วงทศวรรษ ๒๕๑๐ เป็นต้นมาอีกด้วย ทั้งนี้เนื่องจากการเปลี่ยนแปลงทำให้สังคมมีความหลากหลายมากขึ้น ไม่ว่าจะเป็นวัย อาชีพ แนวความคิด ทั้งหลายเหล่านี้ล้วนมีส่วนต่อการกำหนดผลงานของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยในช่วงเวลานี้ด้วย

๔.๗ การเปลี่ยนแปลงทางด้านเนื้อหาและบทบาทของภาพยนตร์ไทย ระหว่าง พ.ศ. ๒๕๑๐ -๒๕๒๕

นอกจากการเปลี่ยนแปลงทางด้านต่าง ๆ ข้างต้นแล้ว ยังมีการเปลี่ยนแปลงที่สำคัญอีกประการหนึ่งเกิดขึ้นในภาพยนตร์ไทย กล่าวคือ การเปลี่ยนแปลงทางด้านเนื้อหาและบทบาทของภาพยนตร์ไทย ที่เริ่มมีความแตกต่างไปจากเนื้อหาและบทบาทของภาพยนตร์ไทยในช่วงทศวรรษ ๒๕๐๐ ที่มักจะมีเนื้อหาแบบ "พาฝัน" และมีบทบาทมุ่งเน้นความบันเทิงเป็นสำคัญ ทั้งนี้เป็นผลมาจากบริบททางสังคมในขณะนั้น รวมถึงกิจกรรมความบันเทิงอื่น ๆ ในสังคมในช่วงทศวรรษ ๒๕๐๐ อีกด้วย (ดูบทที่ ๒) แต่ในเวลาต่อมาเมื่อบริบททางสังคมของภาพยนตร์ไทยเริ่มเปลี่ยนแปลงเริ่มเปลี่ยนแปลงไป ส่งผลให้ภาพยนตร์ซึ่งเป็นกิจกรรมความบันเทิงชนิดหนึ่งในสังคม ย่อมเกิดการเปลี่ยนแปลงด้วยเช่นกัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งทางด้านเนื้อหา และบทบาทของภาพยนตร์ไทย อย่างไรก็ตามหากจะเข้าใจเนื้อหาและบทบาทของภาพยนตร์ไทยได้ชัดเจนมากขึ้น จำเป็นต้องพิจารณากิจกรรมความบันเทิงอื่น ๆ ในสังคม เช่น นวนิยาย เพลง ควบคู่กันไปด้วย เพื่อจะทำให้เห็นว่าการเปลี่ยนแปลงทางด้านเนื้อหาและบทบาทของกิจกรรมความบันเทิงเหล่านั้นสอดคล้องเป็นอย่างมากกับการเปลี่ยนแปลงทางด้านเนื้อหาและบทบาทของภาพยนตร์ไทยในช่วงเวลาเดียวกัน

๔.๗.๑ บรรยากาศและเนื้อหาของกิจกรรมความบันเทิงอื่น ๆ ในสังคมหลังจากเหตุการณ์ ๑๔ ตุลาคม พ.ศ. ๒๕๑๖

เหตุการณ์ ๑๔ ตุลาคม พ.ศ. ๒๕๑๖ ได้ส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงทางด้านกิจกรรมความบันเทิงอื่น ๆ ในสังคม เช่น นวนิยายและเรื่องสั้น เพลง เป็นต้น ทั้งนี้เนื่องจากอิทธิพลของแนวความคิดสังคมนิยมที่แพร่หลายอยู่ในสังคมในช่วงเวลาดังกล่าว[๑๒๗] ได้ส่งผลให้เกิดการวิพากษ์วิจารณ์วัฒนธรรมเก่าด้วยการนำเสนอคำขวัญ "ศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชน" ซึ่งเป็นประเด็นที่ปัญญาชนในช่วงทศวรรษ ๒๔๙๐ เคยนำเสนอไว้ แต่กลับถูกปราบในสมัยรัฐบาลจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์[๑๒๘] แนวความคิดนี้เป็นแนวความคิดที่ถูกนำเสนอเพื่อต้องการหักล้างแนวทางศิลปะแบบเก่า เพราะเห็นว่าแนวทางศิลปวัฒนธรรมแบบเก่าที่ดำรงอยู่ในสังคมนั้น เป็นศิลปะที่มุ่งรับใช้ชนชั้นปกครอง ทั้งนี้เพื่อต้องการให้ประชาชนพร่ำมัวอยู่กับความล้าหลังและยอมรับการครอบงำจากชนชั้นปกครอง ซึ่งศิลปะแนวใหม่ไม่ควรจะเป็นแบบนั้น แต่ควรจะเป็นศิลปะที่ต้องรับใช้ประชาชน โดยการสะท้อนภาพความทุกข์ยากเดือดร้อนของประชาชนคนชั้นล่าง แล้วนำเสนอทางออกหรือแนวทางการต่อสู้ของคนเหล่านี้[๑๒๙] ดังนั้น กระแสแนวความคิดเหล่านี้จึงได้ส่งผลกระทบต่อกิจกรรมที่เคยให้ความบันเทิงมาโดยตลอดในช่วงทศวรรษ ๒๕๐๐ เปลี่ยนแปลงไป ดังจะเห็นได้ว่ากิจกรรมดังกล่าวมักจะมีคำว่า "เพื่อชีวิต" อยู่แทบทั้งสิ้น

๔.๗.๑.๑ นวนิยาย

หลังจากเหตุการณ์ ๑๔ ตุลาคม พ.ศ. ๒๕๑๖ ยุติลง ส่งผลให้วรรณกรรมเพื่อชีวิตและหนังสือแนวการเมืองได้รับการตีพิมพ์ออกมาจำนวนมาก ดังจะเห็นได้จากการสำรวจของบุญเรือง เนียมหอม ที่พบว่า ระหว่างวันที่ ๑๕ ตุลาคม พ.ศ. ๒๕๑๖- ๖ ธันวาคม พ.ศ. ๒๕๑๗ มีการพิมพ์

---

[๑๒๗]ดูการเฟื่องฟูของอุดมการณ์สังคมนิยมหลังเหตุการณ์ ๑๔ ตุลาคม พ.ศ. ๒๕๑๖ ได้ใน สุธาชัย ยิ้มประเสริฐ, "๖ ตุลา ฯ เกิดขึ้นได้อย่างไร," ใน **อาชญากรรมรัฐในวิกฤตการเปลี่ยนแปลง**, หน้า ๖๘- ๘๑.

[๑๒๘]พรภิรมณ์ (เอี่ยมธรรม) เชียงกูล, **ประวัติศาสตร์ไทยสมัยใหม่ เล่ม ๑**, หน้า ๑๙๓.

[๑๒๙]สุธาชัย ยิ้มประเสริฐ, "๖ ตุลา ฯ เกิดขึ้นได้อย่างไร," ใน **อาชญากรรมรัฐในวิกฤตการเปลี่ยนแปลง**, หน้า ๑๐๕.

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

หนังสือการเมืองออกมามากถึง ๓๓๕ เล่ม[๑๓๐] สำหรับการเคลื่อนไหวของวรรณกรรมในช่วงเวลานี้จะมีอยู่ด้วยกัน ๓ ลักษณะ[๑๓๑] กล่าวคือ ลักษณะแรกเป็นการตีพิมพ์หนังสือวิชาการแนวก้าวหน้าและหนังสือวรรณกรรมก้าวหน้า โดยกลุ่มหรือชมรมของนักศึกษาในมหาวิทยาลัย เช่น **ปรัชญานิพนธ์เหมาเจอตุง** ขององค์การนักศึกษามหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์เพื่อประกอบการจัดนิทรรศการจีนแดง ณ หอประชุมมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ระหว่างวันที่ ๒๓ - ๒๙ มกราคม พ.ศ. ๒๕๑๗ **ปรัชญาลัทธิมาร์กซิส** ของ กุหลาบ สายประดิษฐ์ **ศิลปเพื่อชีวิต ศิลปเพื่อประชาชน** ของ จิตร ภูมิศักดิ์ **ศิลปวรรณคดีกับชีวิต** ของ บรรจง บรรเจอดศิลป์ (อุดม สีสุวรรณ) **ข้อคิดจากวรรณคดี** และ**ศิลปการแห่งกาพย์กลอน** ของ อินทรายุทธ (อัศนี พลจันทร) เป็นต้น*

ลักษณะที่สองคือ การจัดนิทรรศการเกี่ยวกับงานวรรณกรรม สำหรับนิทรรศการที่นับว่าเด่นและเป็นสาเหตุของการเปลี่ยนแปลงวรรณกรรม คือ "นิทรรศการการต่อสู้ทางวรรณกรรมกับเหตุการณ์สิบสี่ตุลาคม" ณ หอประชุมใหญ่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ระหว่าง ๑๓-๑๙ สิงหาคม พ.ศ. ๒๕๑๗ ซึ่งมีการนำผลงานของนักเขียนหลายคนมายกย่อง เช่น ศรีบูรพา อินทรายุทธ จิตร ภูมิศักดิ์ เป็นต้น นอกจากนั้นแล้วยังมีการชำแหละหนังสือพิมพ์หลังเหตุการณ์ ๑๔ ตุลาคม และยังมีการวิพากษ์วิจารณ์วรรณคดีไทย อันเป็นสาเหตุให้มีการอภิปรายเรื่องวรรณคดีไทยต่อมาอีกหลายครั้งเพื่อหาข้อสรุปที่แท้จริง[๑๓๒] โดยเฉพาะอย่างยิ่งการจัดนิทรรศการ "ชำแหละหลักสูตร" ของกลุ่มนิสิตนักศึกษาในขณะนั้น จนทำให้เกิดคำขวัญว่า "เผาวรรณคดี" ขึ้น ใน พ.ศ. ๒๕๑๗ ทั้งนี้

---

[๑๓๐]บุญเรือง เนียมหอม, **การวิเคราะห์เนื้อหาหนังสือภาษาไทยเกี่ยวกับการเมืองที่จัดพิมพ์ขึ้นตั้งแต่วันที่ ๑๔ ตุลาคม พ.ศ. ๒๕๑๖ ถึงวันที่ ๒๖ มกราคม พ.ศ. ๒๕๑๘** (หน่วยศึกษานิเทศก์ กรมการฝึกหัดครู, ๒๕๒๒), หน้า ๖๒.

[๑๓๑]นศินี วิทูธีรศานต์, **วิเคราะห์วรรณกรรมแนวประชาชน** (กรุงเทพ ฯ: กรุงสยามการพิมพ์, ๒๕๑๙), หน้า ๖ - ๘.

*นอกจากนั้นแล้วยังมีงานวรรณกรรมเรื่องสั้น นวนิยายหรือบทกวีของนักเขียนจากต่างประเทศ ที่ถูกตีพิมพ์จำหน่ายออกเป็นจำนวนมาก ซึ่งบางเล่มเป็นหนังสือที่เคยแปลไว้นานแล้วและบางเล่มเพิ่งแปลใหม่ เช่น **แม่** ของ แมกซิม กอร์กี้ ภาคหนึ่งแปลโดยศรีบูรพา ภาคสองแปลโดยวิริยาภา **ประวัติจริงของอาคิว** ของ หลู่ซิ่น **คนขี่เสือ** ของภวาณี ภัฏฏาจารย์ แปลโดย ทวีปวร **ดาวแดงอันแวววับ** โดยหลี่ซินเถียน **เสียงร้องของประชาชน** ของ คุม ซี ฮา แปลโดย จิรนันท์ พิตรปรีชา **ก่อนกลับบ้านเกิด** เป็นหนังสือรวมเรื่องสั้นเวียดนามปฏิวัติ แปลโดยชมรมนักแปลนิรนาม เป็นต้น

[๑๓๒]เรื่องเดียวกัน, หน้า ๖-๘.

เพื่อวิพากษ์วิจารณ์แบบเรียนและการสอนวรรณคดีที่เคยเป็นมาว่าวรรณคดีโบราณเป็นวรรณคดีที่รับใช้ใคร และควรศึกษาอย่างไรเพื่อจะนำเอา "อดีตมารับใช้ปัจจุบัน" ไม่ใช่ "เอาอดีตมาครอบงำปัจจุบัน"[๑๓๓] ลักษณะสุดท้าย คือ การออกหนังสือพิมพ์และนิตยสาร เช่น หนังสือพิมพ์ **ประชาธิปไตย ประชาชาติ เสียงใหม่ อธิปัตย์** เป็นต้น สำหรับทางด้านนิตยสารมีหลายเล่มเช่นเดียวกัน เช่น **เอเชียรายสัปดาห์ มหาราษฎร์รายสัปดาห์ อักษรศาสตรพิจารณ์ ประชาชน โคมฉาย** เป็นต้น[๑๓๔]

สำหรับนวนิยายในช่วงเวลานี้ถูกวิพากษ์วิจารณ์อย่างมากด้วยเช่นกัน โดยเฉพาะการวิพากษ์วิจารณ์วรรณกรรมที่มียอดจำหน่ายสูงว่าเป็น "วรรณกรรมน้ำเน่า" กล่าวคือ เป็นวรรณกรรมที่มีเนื้อหาวนเวียนซ้ำซาก มอมเมา เสนอแต่เรื่องไร้สาระ ส่วนหนึ่งจึงส่งผลให้นักเขียนนวนิยายเริ่มมีปฏิกิริยาตอบโต้เชิงสร้างสรรค์ คือ เริ่มเลือกเนื้อหา และหันมาเขียนเรื่องสมจริงมากขึ้น[๑๓๕] ดังจะเห็นได้จากรายชื่อของนวนิยายที่ได้รับรางวัลจากสถาบันต่าง ๆ แล้ว แทบทั้งสิ้นจะเป็นนวนิยายที่สะท้อนสังคม[๑๓๖] นอกจากนั้นแล้วกระแสของวรรณกรรมเพื่อชีวิตในสมัยนี้ยัง

---

[๑๓๓]เสถียร จันทิมาธร, **สายธารวรรณกรรมเพื่อชีวิตของไทย** (กรุงเทพฯ: เรือนแก้วการพิมพ์, ๒๕๒๕), หน้า ๔๓๓.

[๑๓๔]นศินี วิทูธีรศานต์, **วิเคราะห์วรรณกรรมแนวประชาชน**, หน้า ๖-๘.

[๑๓๕]บาหยัน อิ่มสำราญ, **เอกสารคำสอนวิชา ๔๐๑๒๓๑ นวนิยายและเรื่องสั้นของไทย**, (นครปฐม: ภาควิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, ๒๕๔๘), หน้า ๑๗๔.

[๑๓๖]รายชื่อของนวนิยายเหล่านี้ เช่น ใน พ.ศ. ๒๕๑๗ นวนิยายเรื่อง **รากแก้ว** ของ กฤษณา อโศกสิน (**สกุลไทย ๒๕๑๕**) และ **บ่วงกรรม** ของ ดวงใจ (**สตรีสาร ๒๕๑๖**) ได้รับรางวัลชมเชยของคณะกรรมการพัฒนาหนังสือ ฯ และ นวนิยายเรื่อง **แด่คุณครูด้วยคมแฝก** ของ นิมิต ภูมิถาวร (**ฟ้าเมืองไทย ๒๕๑๓**) **ฝันกลางฤดูฝน** ของ กัญญ์ชลา (**สกุลไทย ๒๕๑๕**) **ธรณีนี่นี้ใครครอง** ของ กาญจนา นาคนันท์ (พิมพ์รวมเล่มครั้งแรก เมื่อ พ.ศ. ๒๕๑๗) และ**ปุลากง** ของ โสภาค สุวรรณ (**สกุลไทย ๒๕๑๖**) ได้รับรางวัลของสมาคมผู้จัดพิมพ์และจัดจำหน่ายหนังสือแห่งประเทศไทย ใน พ.ศ. ๒๕๑๘ นวนิยายเรื่อง **นายอำเภอปฏิวัติ** ของบุญโชค เจียมวิริยะ (**ฟ้าเมืองไทย ๒๕๑๘**) ได้รับรางวัลดีเด่นของคณะกรรมการพัฒนาหนังสือ ในขณะเดียวกันนวนิยายเรื่อง **สร้อยทอง** ของนิมิตร ภูมิถาวร (**ฟ้าเมืองไทย ๒๕๑๗**) และ **ทำไม** ของ สีฟ้า (**สตรีสาร ๒๕๑๗**) ได้รับรางวัลชมเชย ใน พ.ศ. ๒๕๑๙ นวนิยายเรื่อง **ลูกอีสาน** ของคำพูน บุญทวี และ **อยู่กับก๋ง** ของหยก บูรพา (**ฟ้าเมืองไทย ๒๕๑๙**) ได้รับรางวัลดีเด่นของคณะกรรมการพัฒนาหนังสือ ส่วนนวนิยายเรื่อง

ก่อให้เกิดการสร้างวรรณกรรมเพื่อชีวิตแห่งยุคสมัยตนเอง ซึ่งแตกต่างจากกระแสวรรณกรรมเพื่อชีวิตในช่วงทศวรรษ ๒๔๙๐ เช่น เกิดการเขียนเรื่องสั้นใหม่โดยนักเขียนรุ่นใหม่ เช่น สถาพร ศรีสัจจัง วัฒน์ วรรลยางกูร ทางด้านนวนิยาย เช่น **พ่อข้าเพิ่งจะยิ้ม** ของ สันติ ชูธรรม **พิราบแดง** ของ สุวัฒน์ วรดิลก **ไผ่ตัน** ของ สุจิตต์ วงศ์เทศ **ตำบลช่อมะกอก** ของ วัฒน์ วรรลยางกูร รวมทั้งบทกวีใหม่ที่แต่งโดย รวี โดมพระจันทร์ วิสา คัญทัพ เป็นต้น[๑๓๗] สำหรับเรื่องราวที่นักเขียนเหล่านั้นได้ถ่ายทอดออกมามักจะมีทั้งที่เป็นประสบการณ์ชีวิตของตนเองที่พบกับความเปลี่ยนแปลงและเรื่องราวที่สะท้อนความแปรผันของสังคมรอบ ๆ ตัวเขา แก่นสารของเรื่องมีทั้งผลกระทบของทหารอเมริกัน การอพยพจากชนบทสู่เมือง การที่ชนบทถูกเอาเปรียบและวิกฤตการณ์ภายในสังคมชนบท งานเขียนในช่วงทศวรรษ ๒๕๑๐ จึงเป็นงานเขียนที่ออกมาในแนวทางสังคมนิยม และวิพากษ์วิจารณ์สังคมมากขึ้น[๑๓๘]

อย่างไรก็ตาม ทั้งหมดล้วนเป็นผลของกระแสวรรณกรรมเพื่อชีวิตที่มีต่อนวนิยายในช่วงหลังเหตุการณ์ ๑๔ ตุลาคม พ.ศ. ๒๕๑๖ แต่ในความเป็นจริงแล้ว น่าจะกล่าวได้ว่าเริ่มเห็นการเปลี่ยนแปลงบางประการของนวนิยายมาตั้งแต่ในช่วงต้นทศวรรษ ๒๕๑๐ ทั้งนี้ส่วนหนึ่งเนื่องมาจากการที่องค์การสนธิสัญญาป้องกันเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ (ส.ป.อ.) ประกาศให้รางวัลนวนิยายดีเด่นตั้งแต่ พ.ศ. ๒๕๑๑ เป็นต้นมา ส่งผลให้นวนิยายไทยมีเนื้อหาสาระที่หลากหลายและสร้างสรรค์มากขึ้น[๑๓๙] เช่น **เรือมนุษย์** ของ กฤษณา อโศกสิน (๒๕๑๑) **จดหมายจากเมืองไทย** ของ โบตั๋น (๒๕๑๒) **เขาชื่อกานต์** ของ สุวรรณี สุคนธา (๒๕๑๓) และ**ตะวันตกดิน** ของ กฤษณา อโศกสิน (๒๕๑๕) นอกจากนั้นแล้วยังมีรางวัลของคณะกรรมการพัฒนาหนังสือ นวนิยายที่ได้รับรางวัล เช่น **วงเวียนชีวิต** ของ สีฟ้า (๒๕๑๕) และ **ข้าวนอกนา** ของสีฟ้า (๒๕๑๖) เป็นต้น

บันทึกของครูประชาบาล ของ คำหมาน คนไค **รัฐมนตรีหญิง** ของ ดวงใจ (**สตรีสาร ๒๕๑๘**) **แผ่นดินนี้ยังรื่นรมย์** ของ สีฟ้า (**ทานตะวัน ๒๕๑๘**) **พระจันทร์สีเงิน** ของ สุวรรณี สุคนธา (**สกุลไทย ๒๕๑๗**) ได้รับรางวัลชมเชย ดูใน รื่นฤทัย สัจจพันธุ์, **วรรณกรรมปัจจุบัน** (กรุงเทพ ฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยรามคำแหง, ๒๕๓๐), หน้า ๒๐.

[๑๓๗]สุธาชัย ยิ้มประเสริฐ, "๖ ตุลา ฯ เกิดขึ้นได้อย่างไร," ใน **อาชญากรรมรัฐในวิกฤตการเปลี่ยนแปลง**, หน้า ๑๐๗.

[๑๓๘]ผาสุก พงษ์ไพจิตร และคริส เบเคอร์, **เศรษฐกิจการเมืองไทยสมัยกรุงเทพ ฯ**, หน้า ๖๗๒.

[๑๓๙]บาหยัน อิ่มสำราญ, **เอกสารคำสอนวิชา ๔๐๑๒๓๑ นวนิยายและเรื่องสั้นของไทย**, (นครปฐม: ภาควิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, ๒๕๔๘), หน้า ๑๖๒.

นอกจากนี้นักเขียนนวนิยายในช่วงนี้ยังมีความหลากหลายมากขึ้นด้วย กล่าวคือ มีทั้งที่เป็นนักเขียนเก่าที่มีผลงานอย่างสม่ำเสมอ เช่น ก.สุรางคนางค์ กาญจนา นาคนันท์ อ.ไชย วรศิลป์ กฤษณา อโศกสิน สีฟ้า โบตั๋น ทมยันตี ชูวงศ์ ฉายะจินดา สุภาว์ เทวกุลฯ รพีพร สันต์ เทวรักษ์ และยังมีนักเขียนหน้าใหม่ที่มีผลงานเป็นที่รู้จักในช่วงเวลาต่อมา เช่น สุวรรณี สุคนธา พ.ต.ต. ประชา พูนวิวัฒน์ พ.ต.อ. วสิษฐ เดชกุญชร ดวงใจ อรุณมนัย เป็นต้น[๑๔๐] จนกระทั่งเมื่ออาจินต์ ปัญจพรรค์ ได้จัดทำนิตยสาร **ฟ้าเมืองไทย** ขึ้นใน พ.ศ. ๒๕๑๒ นับเป็นการเปิดโอกาสให้นักเขียนหน้าใหม่หลายคน โดยเฉพาะนักเขียนชาย เช่น คำพูน บุญทวี นิมิต ภูมิถาวร หยก บูรพา ต๊ะ ท่าอิฐ ละเอียด นวลปลั่ง ประเสริฐ พิจารณ์โสภณ เป็นต้น และรวมทั้งยังเป็นแหล่งรวมนักเขียนชายที่เป็นที่รู้จักอีกหลายคน เช่น สด กูรมะโรหิต สันต์ เทวรักษ์ 'รงค์ วงษ์สวรรค์ รัตนะ ยาวะประภาษ เป็นต้น นวนิยายที่ลงตีพิมพ์ในนิตยสารฉบับนี้ ส่วนใหญ่มักเป็นนวนิยายเกี่ยวกับเรื่องราวของสังคมชนบทและสังคมของคนประเภทหาเช้ากินค่ำ[๑๔๑]

สำหรับนักเขียนและผลงานที่โดดเด่น เช่น กฤษณา อโศกสิน จากเรื่อง **เรือมนุษย์ สวรรค์เบี่ยง ตะวันตกดิน รากแก้ว** และ**ฝันกลางฤดูฝน** เป็นต้น สีฟ้า จากเรื่อง **โอ้มาดา ข้าวนอกนา ทางโค้ง วงเวียนชีวิต นายอำเภอที่รัก เมืองแก้ว ความรักสีเพลิง** เป็นต้น สุวรรณี สุคนธา เขียนเรื่องแรก คือ เรื่อง**สายบ่หยุดเสน่ห์หาย** (๒๕๐๙) **เขาชื่อกานต์ พรุ่งนี้ฉันจะรักคุณ ทะเลฤาอิ่ม ทองประกายแสด สร้อยสวาท** เป็นต้น โสภาค สุวรรณ **ปุลากง** นิมิตร ภูมิถาวร จากเรื่อง **แด่คุณครูด้วยคมแฝก** เป็นต้น เมื่อพิจารณาจากรายชื่อนวนิยายข้างต้นจะเห็นได้เนื้อหาของนวนิยายหลากหลายมาก ไม่ว่าจะเป็นนวนิยายรัก เช่นเรื่อง **สวรรค์เบี่ยง** ของกฤษณา อโศกสิน เป็นต้น นวนิยายแนวชีวิตครอบครัว เช่น **ทะเลฤาอิ่ม ทางโค้ง** นวนิยายแนวสังคม เช่น **เขาชื่อกานต์** เป็นต้น[๑๔๒] ดังกล่าวข้างต้น น่าจะสะท้อนให้เห็นการเปลี่ยนแปลงของนวนิยายในช่วงเวลาก่อนหน้าเหตุการณ์ ๑๔ ตุลาคม พ.ศ. ๒๕๑๖ ได้เป็นอย่างดี ซึ่งในเวลาต่อมาส่วนหนึ่งได้ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางด้านเนื้อหาของภาพยนตร์ด้วย

ความสัมพันธ์ระหว่างนวนิยายกับภาพยนตร์นั้น เป็นความสัมพันธ์ที่มีมาอย่างยาวนาน โดยเฉพาะช่วงทศวรรษ ๒๕๐๐ ภาพยนตร์หลายเรื่องมักจะสร้างมาจากนวนิยายที่โด่งดัง (ดู

---

[๑๔๐]เรื่องเดียวกัน.

[๑๔๑]เรื่องเดียวกัน, หน้า ๑๖๓.

[๑๔๒]ดูรายละเอียดของลักษณะเนื้อหาของนวนิยายในช่วงระหว่าง พ.ศ. ๒๕๐๗-๒๕๑๖ ได้ใน บาหยัน อิ่มสำราญ, **เอกสารคำสอนวิชา ๔๐๑๒๓๑**, หน้า ๑๖๔-๑๗๐.

รายละเอียดได้ในบทที่ ๒) แม้แต่ช่วงทศวรรษ ๒๕๑๐ เป็นต้นมา ความสัมพันธ์ยังคงดำเนินต่อไป อย่างไรก็ตาม นับตั้งแต่ช่วงต้นทศวรรษ ๒๕๑๐ เป็นต้นมา เมื่อนวนิยายเริ่มเปลี่ยนแปลงไป การปรากฏตัวของนักเขียนหน้าใหม่หลายคน กระแสวรรณกรรมเพื่อชีวิต ล้วนทำให้เนื้อหาของนวนิยายหลากหลายมากขึ้น ดังนั้นเมื่อเกิดการเปลี่ยนแปลงของแหล่งที่มาที่ใหญ่ที่สุดของภาพยนตร์ไทย ย่อมส่งผลให้เกิดการเปลี่ยนแปลงของภาพยนตร์ไทยด้วยเช่นกัน ดังจะเห็นได้จากการนำนวนิยายที่มีเนื้อหาสะท้อนปัญหาสังคมหลายเรื่องมาสร้างเป็นภาพยนตร์ เช่น เขาชื่อกานต์ (พ.ศ. ๒๕๑๖) เทพธิดาโรงแรม (พ.ศ. ๒๕๑๗) แด่คุณครูด้วยคมแฝก (พ.ศ. ๒๕๑๘) ข้าวนอกนา (พ.ศ. ๒๕๑๘) ทางโค้ง (พ.ศ. ๒๕๑๘) ทะเลฤาอิ่ม (พ.ศ. ๒๕๑๙) โอ้มาดา (พ.ศ. ๒๕๒๐) เมียหลวง (พ.ศ. ๒๕๒๐) เป็นต้น

ดังกล่าวข้างต้น นอกจากสะท้อนให้เห็นการเปลี่ยนแปลงทางด้านเนื้อหาของภาพยนตร์อันเป็นผลจากการเปลี่ยนแปลงของนวนิยายแล้ว ยังสะท้อนให้เห็นแนวความคิดของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยที่เริ่มเปลี่ยนแปลงไปด้วยเช่นกันถึงแม้ว่าจะไม่ใช่ทั้งหมดก็ตาม กล่าวคือ การเลือกนวนิยายที่มีเนื้อหาสะท้อนปัญหาสังคมเหล่านั้นมาสร้างเป็นภาพยนตร์ ไม่ปรากฏให้เห็นในช่วงทศวรรษ ๒๕๐๐ ทั้งนี้เป็นเพราะนวนิยายในช่วงนั้นยังมีเนื้อหาแบบ "พาฝัน" แต่นับตั้งแต่กลางช่วงทศวรรษ ๒๕๑๐ เป็นต้นมา นวนิยายที่มีเนื้อหาสะท้อนปัญหาในสังคมกลับถูกหยิบขึ้นมาสร้างเป็นภาพยนตร์ ทั้งนี้เพื่อต้องการสะท้อน "ความเป็นจริง" ให้ผู้ชมภาพยนตร์ได้รับทราบ และส่วนหนึ่งของการกล้าที่จะนำนวนิยายเหล่านั้นมาสร้างเป็นภาพยนตร์ ทั้งนี้เป็นเพราะบริบททางสังคมในขณะนั้น เริ่มทำให้ผู้กำกับภาพยนตร์เหล่านั้นเห็นว่า ยังมีกลุ่มคนอีกหลายกลุ่มในสังคม ที่ยังต้องเผชิญหน้ากับปัญหาต่าง ๆ มากมาย ดังนั้นการเลือกเรื่องจึงจำเป็นต้องสะท้อนให้เห็นถึงสภาพการดำเนินชีวิตและปัญหาของคนกลุ่มนั้นผ่านภาพยนตร์

๔.๗.๑.๒ เพลงเพื่อชีวิต

นอกจากกระแส "ศิลปเพื่อชีวิต" จะส่งผลให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางด้านนวนิยายและเรื่องสั้นดังกล่าวข้างต้นแล้วนั้น ยังได้ส่งผลให้เกิด "เพลงเพื่อชีวิต" ขึ้นในสังคมไทยอีกด้วย สำหรับการเปลี่ยนแปลงของ เพลงและดนตรี ในช่วงก่อนเหตุการณ์ ๑๔ ตุลาคม พ.ศ. ๒๕๑๖ แม้ว่าจะมีการเปลี่ยนแปลงอยู่บ้างก็ตาม แต่ไม่ว่าจะเป็นเพลงไทยสากล เพลงลูกทุ่ง ต่างมีเนื้อหาที่คล้ายกัน และมุ่งที่จะแต่งขึ้นเพื่อความบันเทิงเป็นสำคัญ (ดูบทที่ ๒) ถึงแม้ว่าจะเกิดเพลงลูกทุ่งขึ้นในสังคมไทยก็ตาม แต่เมื่อวิเคราะห์ “ข่าวสาร” ในเพลงลูกทุ่ง จะเห็นได้ว่าไม่ได้เสนออะไรไปมากกว่าการพยายามเสนอข่าวสารของคนจากส่วนกลางในเมืองไปสู่ชนบท มากกว่าจะเป็นเพลง

ชนบทอย่างแท้จริง[๑๔๓] จนกระทั่งในช่วงทศวรรษ ๒๕๑๐ เมื่อกระแสของ "ศิลปเพื่อชีวิต" เฟื่องฟูมากขึ้น จึงส่งผลให้เกิด “เพลงเพื่อชีวิต” ขึ้น ทั้งนี้เป็นเพราะเพลงแบบเก่าถูกวิพากษ์วิจารณ์ว่าเป็นเพลงที่ไม่มีเนื้อหาสาระ สะท้อนแต่เรื่องความรักส่วนตัว ไม่ก่อให้เกิดประโยชน์ใด ๆ แก่สังคม[๑๔๔]

สำหรับวงดนตรีเพื่อชีวิตที่เกิดขึ้นมาเป็นวงแรก คือ วงดนตรี ท.เสนและสัญจร ในพ.ศ. ๒๕๑๖ นำโดย สุรชัย จันทิมาธร ซึ่งเล่นเพลง "คนกับควาย" ที่แต่งโดย สมคิด สิงสง และเพลง "เปิบข้าว" ที่นำมาจากบทกวีของจิตร ภูมิศักดิ์ ในเวลาต่อมาวงนี้ได้พัฒนามาเป็นวงดนตรีคาราวาน[๑๔๕] นอกจากนี้ยังมีวงดนตรีเพื่อชีวิตเกิดขึ้นอีกหลายวง เช่น วงดนตรีกรรมาชน ของนักศึกษามหาวิทยาลัยมหิดล วงดนตรีโคมฉาย และวงดนตรีลูกทุ่งสัจธรรม ของมหาวิทยาลัยรามคำแหง วงดนตรีคุรุชน ของนักศึกษาวิทยาลัยครูสวนสุนันทา เป็นต้น[๑๔๖] สำหรับเนื้อหาของเพลงเพื่อชีวิต นอกจากจะเป็นเครื่องมือที่สำคัญต่อการขยายแนวความคิดสังคมนิยมในหมู่นิสิตนักศึกษามากขึ้น[๑๔๗] ยังกล่าวได้ว่าเพลงเพื่อชีวิตมีพลังทางการเมืองมากกว่าเพลงประเภทอื่น ๆ ของไทย เพราะเพลงเพื่อชีวิตเหล่านี้ส่วนหนึ่งเป็นปัจจัยสำคัญอันหนึ่งที่ช่วยขยายการปลุกสำนึกทางการเมืองให้กว้างขวางออกไป ทั้งในหมู่คนชั้นกลางและระดับล่าง[๑๔๘] ในช่วงนั้นการเรียกร้องความเป็นธรรมในเพลงเพื่อชีวิตขยายวงกว้างออกไปจากความเป็นธรรมแก่กลุ่มอาชีพ เช่น สามล้อ, “อ้ายเสือ” (โจร), ชาวนา มาสู่สามัญชนทั่วไป และกระทบไปถึงนโยบายของรัฐ เช่น การต่อต้านการฝักใฝ่ “จักรพรรดินิยม” ในสงครามเย็น หรือการขูดรีดของระบบทุนนิยม[๑๔๙] เป็นต้น

---

[๑๔๓]สุธาชัย ยิ้มประเสริฐ, "ประวัติศาสตร์การบันเทิงไทย," หน้า ๑๔.

[๑๔๔]สุธาชัย ยิ้มประเสริฐ, "๖ ตุลา ฯ เกิดขึ้นได้อย่างไร," ใน **อาชญากรรมรัฐในวิกฤตการเปลี่ยนแปลง**, หน้า ๑๐๗.

[๑๔๕]เรื่องเดียวกัน, หน้า ๑๐๘.

[๑๔๖]เรื่องเดียวกัน.

[๑๔๗]เสถียร จันทิมาธร, **สายธารวรรณกรรมเพื่อชีวิตของไทย**, หน้า ๔๔๓.

[๑๔๘]นิธิ เอียวศรีวงศ์, “เพลงเพื่อชีวิตคนชั้นกลาง,” **มติชนสุดสัปดาห์** ๑๙, ๑๐๐๐ (๑๙ ตุลาคม ๒๕๔๒), หน้า ๔๗.

[๑๔๙]เรื่องเดียวกัน.

นอกจากนวนิยายและเพลงข้างต้นแล้ว ยังมีละครและจิตรกรรมประติมากรรมเพื่อชีวิตเกิดขึ้นด้วย สำหรับละครเพื่อชีวิต ถือกำเนิดมาตั้งแต่ก่อนเหตุการณ์ ๑๔ ตุลาคม พ.ศ. ๒๕๑๖ คือ ละครพระจันทร์เสี้ยว ต่อมาจึงเกิดคณะละครเพื่อชีวิตอีกหลายคณะ เช่น คณะละครตะวันเพลิง ของนักศึกษามหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ คณะละครเปลวเพลิง ของนักศึกษามหาวิทยาลัยรามคำแหง และคณะละครแฉกดาวของนิสิตนักศึกษาหลายมหาวิทยาลัย เช่น จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, มหาวิทยาลัยรามคำแหง โดยมีคำรณ คุณะดิลก จากกลุ่มพระจันทร์เสี้ยวมาช่วยฝึกซ้อม จนกระทั่ง พ.ศ. ๒๕๑๘ ชมรมศิลปะการละครของทุกมหาวิทยาลัย ได้หันมาจัดแสดงละครเพื่อชีวิตทั้งสิ้น[๑๕๐] ส่วนจิตรกรรมประติมากรรมเพื่อชีวิตได้เกิดการจัดตั้งกลุ่ม "แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย" ขึ้น ซึ่งศิลปินฝ่ายก้าวหน้าทั้งหลายได้รวมกันเลือกให้ พนม สุวรรณนาถ เป็นประธานกลุ่ม จากนั้นจึงได้จัดนิทรรศการชื่อ "ศิลปวัฒนธรรมทาส" ขึ้น ในเดือนกุมภาพันธ์ พ.ศ. ๒๕๑๘ ทั้งนี้เพื่อวิเคราะห์และวิพากษ์ศิลปะวัฒนธรรมที่รับใช้ชนชั้นที่กดขี่และเสนอศิลปะวัฒนธรรมใหม่ที่รับใช้ประชาชน[๑๕๑] และในเวลาต่อมาจึงได้เขียนภาพสะท้อนถึงปัญหาสังคมและการเมืองอย่างชัดเจน ชุดภาพที่เด่นมากคือ การแสดงภาพเมื่อครบรอบ ๒ ปี ๑๔ ตุลา เมื่อ เดือนตุลาคม พ.ศ. ๒๕๑๘ จำนวน ๔๘ ภาพ ออกแสดงบนเกาะกลางถนนราชดำเนิน ซึ่งกลายเป็นนิทรรศการภาพศิลป์ขนาดใหญ่ครั้งแรกของวงการศิลปะในประเทศไทย[๑๕๒]

ดังกล่าวข้างต้น คือ บรรยากาศของกิจกรรมความบันเทิงในสังคม เช่น นวนิยายและเรื่องสั้น เพลง ละครเวที และจิตรกรรมประติมากรรมหลังจากเหตุการณ์ ๑๔ ตุลาคม พ.ศ. ๒๕๑๖ ที่มักจะมีเนื้อหาสะท้อนปัญหาในสังคมมากขึ้น ไม่ว่าจะเป็นปัญหาทางด้านการเมือง เศรษฐกิจ และสังคม สำหรับเนื้อหาของภาพยนตร์ไทยนับตั้งแต่ช่วงกลางทศวรรษ ๒๕๑๐ เป็นต้นมา จะเห็นได้ว่าเริ่มมีภาพยนตร์หลายเรื่องถ่ายทอดเนื้อหาที่มีลักษณะสอดคล้องกับกิจกรรมความบันเทิงอื่น ๆ ในสังคม อย่างไรก็ตาม ถึงแม้ว่าจะมีภาพยนตร์เพียงจำนวนหนึ่งเท่านั้นที่นำเสนอเนื้อหาแบบดังกล่าว แต่หากเมื่อพิจารณาเปรียบเทียบกับลักษณะเนื้อหาของภาพยนตร์ไทยในช่วงทศวรรษ ๒๕๐๐ ที่มีไม่ค่อยมีความหลากหลาย จนทำให้ถูกเรียกว่าเป็นภาพยนตร์แนว "น้ำเน่า" แล้ว จะเห็นถึงความแตกต่างได้อย่างชัดเจน

---

[๑๕๐]สุธาชัย ยิ้มประเสริฐ, "๖ ตุลา ฯ เกิดขึ้นได้อย่างไร," ใน **อาชญากรรมรัฐในวิกฤตการเปลี่ยนแปลง**, หน้า ๑๐๙.

[๑๕๑]เรื่องเดียวกัน.

[๑๕๒]เรื่องเดียวกัน.

๔.๗.๒ ลักษณะเนื้อหาของภาพยนตร์ไทย ระหว่าง พ.ศ. ๒๕๑๐ - ๒๕๒๕

สำหรับการอธิบายการเปลี่ยนแปลงลักษณะเนื้อหาของภาพยนตร์ไทยช่วงเวลานี้ มีความเกี่ยวข้องอย่างมากกับการแบ่งแยกประเภทหรือแนวเรื่อง (genre) ทั้งนี้เนื่องจากในแต่ละประเภทหรือแนวเรื่องนั้นจะมีลักษณะเนื้อหาเฉพาะตัวของตนเองแตกต่างกัน แต่ละแนวได้สร้างความคาดหวังเกี่ยวกับทิศทางของโครงเรื่อง (plot) ว่าเรื่องจะดำเนินไปทิศทางใดและจบลงอย่างไร รวมถึงการให้ความสำคัญกับรายละเอียดบางประการที่แตกต่างกัน เช่น รูปร่างหน้าตาของตัวละครเอกจะมีความสำคัญในประเภทแนวรักพาฝันมากกว่าแนวอื่น[๑๕๓] เป็นต้น สำหรับประเภทของภาพยนตร์ไทยที่เป็นที่รู้จักกันโดยทั่วไป* คือ

๑. ภาพยนตร์แนวชีวิต หมายถึง ภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาเน้นหนักไปทางด้านการดำเนินชีวิตของคนในสังคม ซึ่งอาจจะแบ่งได้อีกหลายแนว เช่น ภาพยนตร์รัก ภาพยนตร์เศร้า เป็นต้น

๒. ภาพยนตร์แนวบู๊ หมายถึง ภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาเน้นหนักไปทางด้านการต่อสู้ ชกต่อย หรืออาจจะมีการใช้อาวุธชนิดต่าง ๆ เช่น ปืน เป็นต้น ซึ่งการต่อสู้มักจะเป็นการต่อสู้ระหว่างฝ่ายพระเอกและฝ่ายผู้ร้าย

๓. ภาพยนตร์แนวตลก หมายถึง ภาพยนตร์ที่มีสร้างขึ้นเพื่อต้องการให้ผู้ชมภาพยนตร์เกิดความสนุกสนานกับบทตลก ขบขัน ของผู้แสดงในภาพยนตร์เรื่องนั้น ๆ

๔. ภาพยนตร์แนวสยองขวัญ หมายถึง ภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับความลึกลับน่ากลัวซึ่งส่วนใหญ่มักจะเป็นเรื่องที่เกี่ยวกับภูตผี ปีศาจ เป็นต้น

---

[๑๕๓]เสนาะ เจริญพร, **ผู้หญิงกับสังคมในวรรณกรรมไทยยุคฟองสบู่** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มติชน, ๒๕๔๘), หน้า ๒๔.

*ดังกล่าวข้างต้นเป็นเพียงประเภทของภาพยนตร์ไทยที่สำคัญเท่านั้น ทั้งนี้ผู้ศึกษาตระหนักดีว่ายังมีภาพยนตร์ประเภทอื่น ๆ อีกที่ไม่สามารถจัดเข้าอยู่ในประเภทหนึ่งประเภทใดได้ เช่น ภาพยนตร์อิงประวัติศาสตร์ ภาพยนตร์อภินิหารนิทานพื้นบ้าน เป็นต้น และการแบ่งประเภทครั้งนี้ผู้เขียนดูข้อมูลบางส่วนที่หอภาพยนตร์ได้คัดลอกมาจากกองพิจารณาภาพยนตร์ ทำให้เห็นว่ามีการแบ่งประเภทภาพยนตร์ไทยออกเป็น ๕ ประเภทใหญ่ ๆ ดังกล่าว

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

๕. ภาพยนตร์เพลง หมายถึง ภาพยนตร์ที่มีฉากเพลงหรือฉากเต้นรำเป็นองค์ประกอบสำคัญ โดยที่เพลงจะมีส่วนสำคัญในการเล่าเรื่อง เดินเรื่อง และแสดงอารมณ์ความรู้สึกของตัวละคร

อย่างไรก็ตาม ในที่นี้ผู้เขียนเห็นว่าช่วงระยะเวลาดังกล่าวได้ปรากฏภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาแนวเรื่องแบบใหม่ขึ้น จึงขอเพิ่มภาพยนตร์อีกหนึ่งประเภท คือ

๖. ภาพยนตร์สะท้อนปัญหาสังคม* หมายถึง ภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาว่าด้วยสภาพของปัญหาต่าง ๆ ในสังคม ที่คนส่วนใหญ่ต้องเผชิญอยู่ ไม่ว่าจะเป็นปัญหาทางการเมือง เศรษฐกิจและสังคม

ดังกล่าวข้างต้น คือ ประเภทและลักษณะเนื้อหาของภาพยนตร์ไทยแต่ละแนว ซึ่งในแต่ละช่วงเวลา ภาพยนตร์แต่ละประเภทอาจมีปริมาณการสร้างที่แตกต่างกัน ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับปัจจัยแวดล้อมของภาพยนตร์ไทยในขณะนั้น ไม่ว่าจะเป็นสภาพการเมือง เศรษฐกิจ และสังคม อีกทั้งในแต่ละประเภทของภาพยนตร์ไทยอาจเริ่มมีการเปลี่ยนแปลงทางด้านเนื้อหาเกิดขึ้นด้วยเช่นกัน

๔.๗.๒.๑ ภาพยนตร์แนวชีวิตและลักษณะเนื้อหา

ภาพยนตร์แนวชีวิต กล่าวได้ว่าเป็นภาพยนตร์ที่มีการสร้างออกมาอย่างต่อเนื่องและมีจำนวนมากในแต่ละปี ช่วงทศวรรษ ๒๕๐๐ ภาพยนตร์ซึ่งเป็นที่นิยมอย่างมากของผู้ชมภาพยนตร์ โดยเฉพาะภาพยนตร์แนวชีวิตที่มักจะนำเสนอเกี่ยวกับความหลากหลายของอารมณ์รวมไว้ในภาพยนตร์เรื่องเดียว ไม่ว่าจะเป็น ความรัก ความเศร้า ความตลก ความผิดหวัง ความสมหวัง เป็นต้น[๑๕๔] หรืออาจจะเรียกได้ว่าเป็นภาพยนตร์แนว "พาฝัน" อย่างไรก็ตาม ช่วงทศวรรษ ๒๕๑๐ เมื่อบริบทของภาพยนตร์ไทยเริ่มเปลี่ยนแปลงไป ย่อมส่งผลให้ภาพยนตร์แนวชีวิตเริ่มเปลี่ยนแปลงด้วยเช่นกัน

การพัฒนาประเทศภายใต้นโยบายเศรษฐกิจแบบทุนนิยมของรัฐบาลจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ นับตั้งแต่ช่วงทศวรรษ ๒๕๐๐ เป็นต้นมา นอกจากจะส่งผลให้อัตราการเจริญเติบโตทาง

---

*ภาพยนตร์แนวนี้อาจมีแนวเรื่องคล้ายคลึงกับภาพยนตร์ประเภทชีวิต ดังนั้นจึงมักจะถูกจัดอยู่ในภาพยนตร์แนวชีวิตมาโดยตลอด แต่เนื่องจากเป็นแนวโน้มใหม่ของเนื้อหาภาพยนตร์ไทยที่เกิดขึ้น ดังนั้นจึงจะแยกออกมาอธิบายเพื่อให้เห็นอย่างชัดเจน

[๑๕๔]จุรี วิจิตรวาทการ, "ภาพยนตร์ไทยและสังคมไทย," **วารสารธรรมศาสตร์** ๑๓, ๓ (กันยายน ๒๕๒๗): ๕๖.

เศรษฐกิจอยู่ในระดับสูงแล้ว ยังส่งผลให้โครงสร้างทางสังคมไทยเริ่มเปลี่ยนแปลงด้วยเช่นกัน กล่าวคือ การเกิดขึ้นของกลุ่มอาชีพใหม่ ๆ ในสังคม โดยเฉพาะกลุ่มอาชีพที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับภาคอุตสาหกรรมและการบริการ เช่น กลุ่มอาชีพผู้บริหาร ผู้จัดการ กลุ่มอาชีพเสมียน กลุ่มพนักงานบริการ หรือกลุ่มผู้มีอาชีพเฉพาะ เช่น ช่างเทคนิค เป็นต้น นอกจากนั้นแล้ว บรรยากาศของการเคลื่อนไหวของกลุ่มนักศึกษา ปัญญาชนช่วงก่อนเหตุการณ์ ๑๔ ตุลาคม พ.ศ. ๒๕๑๖ และการเคลื่อนไหวของภาคประชาชนเพื่อเรียกร้องสิทธิและความเป็นธรรมช่วงหลังจากเหตุการณ์ ๑๔ ตุลาคม ล้วนส่งผลให้สังคมตระหนักและมองเห็นวิถีชีวิตที่หลากหลายของกลุ่มคนในสังคมได้อย่างชัดเจนมากขึ้น (ดูรายละเอียดได้ในบทที่ ๓ และ บทที่ ๔)

ด้วยเหตุนี้ทำให้ภาพยนตร์ไทยแนวชีวิตเริ่มมีการปรับเปลี่ยนทางด้านเนื้อหาให้มีความหลากหลายมากขึ้น ไม่ได้มีเพียงภาพยนตร์แนวชีวิตรักเช่นเดียวกับช่วงทศวรรษ ๒๕๐๐ เท่านั้น แต่ยังมีภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาเฉพาะกลุ่มมากขึ้น กล่าวคือ เป็นภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาแสดงให้เห็นถึงวิถีชีวิตของกลุ่มคนที่หลากหลายและใกล้เคียงกับชีวิตจริง ไม่ว่าจะเป็นเนื้อหาที่แสดงให้เห็นถึงการดำเนินชีวิตตามวัย เช่น ชีวิตวัยเด็ก จากภาพยนตร์เรื่อง โอ้ลูกรัก (พ.ศ. ๒๕๑๙) เพื่อนรัก (พ.ศ. ๒๕๒๐) ๗ ซุปเปอร์เป๊ียก (พ.ศ. ๒๕๒๑) ชีวิตวัยรุ่น จากภาพยนตร์เรื่อง วัยอลวน (พ.ศ. ๒๕๑๙) หรือแสดงให้เห็นถึงชีวิตการทำงานของกลุ่มอาชีพอื่น ๆ ในสังคม เช่น อาชีพครู จากภาพยนตร์เรื่อง คุณครูคนใหม่ (พ.ศ. ๒๕๑๘) สวัสดีคุณครู (พ.ศ. ๒๕๒๐) อาชีพแพทย์ จากภาพยนตร์เรื่อง เขาชื่อกานต์ (พ.ศ. ๒๕๑๖) หมอเมืองพร้าว (พ.ศ. ๒๕๒๒) หรือแม้แต่อาชีพที่ไม่เคยได้รับความสนใจจากสังคม เช่น อาชีพชาวประมง จากภาพยนตร์เรื่อง ตลาดพรหมจารี (พ.ศ. ๒๕๑๖) อุกาฟ้าเหลือง (พ.ศ. ๒๕๒๓) อาชีพพนักงานโรงงาน จาก เทพธิดาโรงงาน (พ.ศ. ๒๕๒๕) อาชีพโสเภณี จากภาพยนตร์เรื่อง เทพธิดาโรงแรม (พ.ศ. ๒๕๑๗) เทพธิดาบาร์ ๒๑ (พ.ศ. ๒๕๒๑) แม้เลือกเกิดได้ (พ.ศ. ๒๕๒๕) เป็นต้น

อย่างไรก็ตาม นอกจากภาพยนตร์ชีวิตที่นำเสนอเนื้อหาเกี่ยวกับวิถีชีวิตทั่วไปของกลุ่มคนที่หลากหลายแล้ว ภาพยนตร์แนวชีวิตบางเรื่องอาจนำเสนอแนวโน้มของเนื้อหาแบบใหม่ที่มีประเด็นปัญหาเกี่ยวกับชีวิตและครอบครัว ซึ่งเป็นปัญหาชีวิตที่เกิดขึ้นในสังคมเมืองที่มีวิถีชีวิตแบบสมัยใหม่ และมีลักษณะเป็นครอบครัวเดี่ยวมากขึ้น เช่น ปัญหาเด็กและวัยรุ่น ปัญหาชีวิตครอบครัว ปัญหาช่องว่างระหว่างวัย เป็นต้น และทำให้ภาพยนตร์เหล่านี้มีลักษณะเป็นภาพยนตร์แบบสมจริง (realistic) มากขึ้นด้วย

ลักษณะแรก คือ ภาพยนตร์แนวชีวิตที่มีเนื้อหาสะท้อนปัญหาเด็กและวัยรุ่น เช่น ข้าวนอกนา (พ.ศ. ๒๕๑๘) ทางโค้ง (พ.ศ. ๒๕๑๘) ทะเลฤาอิ่ม (พ.ศ. ๒๕๑๙) เป็นต้น

ภาพยนตร์เรื่องแรก คือ ข้าวนอกนา (The American Surplus) (พ.ศ. ๒๕๑๘) ผลงานการกำกับโดยเปี๊ยก โปสเตอร์ สร้างจากบทประพันธ์ของ สีฟ้า ภาพยนตร์เรื่องนี้สะท้อนให้เห็นถึงปัญหาของเด็กลูกครึ่ง อันเป็นผลมาจากการตั้งฐานทัพสหรัฐอเมริกาในประเทศไทย เนื่องจากเด็กเหล่านี้ไม่ได้เกิดมาด้วยความรักระหว่างพ่อและแม่ ดังนั้นเมื่อเกิดมาจึงถูกทอดทิ้ง โดยเฉพาะอย่างยิ่งแล้วเด็กลูกครึ่งระหว่างนิโกร-ไทย ที่เกิดมาผิวดำทำให้ไม่ได้รับการยอมรับเท่ากับเด็กลูกครึ่งที่มีผิวขาว ดังจะเห็นได้จากข้อความโฆษณาของภาพยนตร์เรื่องนี้ที่ว่า "ลูกเมียเช่า ดำขาวเลือกใคร" ด้วยความอ้างว้างและขาดคนให้ความใส่ใจจึงทำให้เด็กเหล่านี้ต้องหันเข้าหาสิ่งเสพติดและอบายมุขในที่สุด

ภาพยนตร์อีกสองเรื่องต่อมา คือ ภาพยนตร์เรื่อง ทางโค้ง และ ทะเลฤาอิ่ม ภาพยนตร์ทั้งสองเรื่องมีเนื้อหาสะท้อนปัญหาวัยรุ่นเช่นเดียวกัน และทั้งสองเรื่องเป็นบทประพันธ์ของ สีฟ้า และสุวรรณี สุคนธา ตามลำดับ ภาพยนตร์เรื่อง ทางโค้ง (พ.ศ.๒๕๑๘) ผลงานกำกับของ ชนะ คราประยูร เป็นภาพยนตร์ที่นำเสนอเนื้อหาเกี่ยวกับวัยรุ่น โดยผ่านชีวิตของเด็กวัยรุ่น ๔ คน ซึ่งอยู่ในช่วงหัวเลี้ยวหัวต่อของชีวิต เปรียบเสมือนรถที่กำลังแล่นผ่านทางโค้งอันตราย ถ้าผู้ขับรถมีสติ มีวิธีการที่ถูกต้อง ก็จะทำให้ผ่านเส้นทางเหล่านี้ไปได้ อีกทั้งยังสะท้อนให้เห็นปัญหาการเลี้ยงดูเด็ก ปัญหาครอบครัวแตกแยก และรวมถึงปัญหาในระบอบการศึกษาของไทยด้วย ภาพยนตร์เรื่องต่อมา คือ ภาพยนตร์เรื่อง ทะเลฤาอิ่ม (พ.ศ. ๒๕๑๙) ผลงานการกำกับของพระเจ้าวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าภาณุพันธ์ยุคล ภาพยนตร์เรื่องนี้ได้นำเสนอภาพของเด็กวัยรุ่นที่ขาดความรัก ความเข้าใจจากครอบครัว แม้ว่าจะเกิดในฐานะที่ร่ำรวย อยากได้อะไรก็ได้ แต่สิ่งหนึ่งที่ขาดหายไปคือความรักความอบอุ่น ด้วยเหตุนี้เองจึงทำให้ประพฤติตัวไม่เหมาะสม เช่น เสพยาเสพติด มีความสัมพันธ์ทางเพศกับผู้ชายหลายคนจนตั้งครรภ์ เป็นต้น

ลักษณะที่สอง คือ ภาพยนตร์ที่เนื้อหาเกี่ยวกับปัญหาชีวิตครอบครัว ภาพยนตร์กลุ่มนี้มักจะนำเสนอภาพของปัญหาที่เกิดขึ้นระหว่างสมาชิกในครอบครัวโดยเฉพาะลักษณะของครอบครัวที่เป็นครอบครัวเดี่ยว ปัญหาที่ถูกนำเสนอไม่ได้เป็นปัญหาที่เกิดจากความขัดแย้งระหว่างแม่สามีกับลูกสะใภ้เช่นเดียวกับภาพยนตร์ไทยช่วงทศวรรษ ๒๕๐๐ แต่เป็นปัญหาความสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นระหว่างบิดา มารดา และบุตร หรือปัญหาในชีวิตสมรสระหว่างสามีและภรรยา

ปัญหาของความสัมพันธ์ลักษณะแรก คือ สะท้อนให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างบิดา มารดา และบุตร ภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาโดดเด่น คือ ภาพยนตร์เรื่อง โอ้มาดา (พ.ศ. ๒๕๒๐) สำหรับภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นผลงานการกำกับของ ชนะ คราประยูร สร้างจากบทประพันธ์ของ สีฟ้า เป็น

เรื่องราวเกี่ยวกับชีวิตครอบครัวของผู้หญิงคนหนึ่ง ที่พยายามจะเข้ามาจัดระเบียบชีวิตของสามีและลูกให้เป็นอย่างที่เธอต้องการ แต่ผลจากการกระทำดังกล่าวทำให้ในที่สุดสามีและลูกทนไม่ได้ สามีไปมีภรรยาใหม่ ลูกสาวกลายเป็นโรคประสาทและล้มเหลวในชีวิตการแต่งงาน ลูกชายหนีออกจากบ้าน เธอต้องพบกับความผิดหวังในที่สุด

วัยตกกระ (พ.ศ. ๒๕๒๑) ผลงานการกำกับของชนะ คราประยูร คือภาพยนตร์อีกเรื่องหนึ่งที่น่าจะจัดอยู่ในประเภทสะท้อนปัญหาครอบครัวได้ เพียงแต่แตกต่างไปจากภาพยนตร์เรื่องโอ้มาดา ทั้งนี้เนื่องจากภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นภาพยนตร์ที่สะท้อนให้เห็นภาพปัญหาของความสัมพันธ์ของคนสองวัยภายในครอบครัว โดยเฉพาะบิดา มารดาที่แก่ชรากับลูกหลานภายในบ้านที่มักจะมีความคิดเห็นไม่ลงรอยกัน อันเนื่องมาจากช่องว่างระหว่างวัยที่แตกต่างกันมาก จนกระทั่งนำไปสู่การหนีออกจากบ้านของแม่ไปอยู่ที่บ้านพักคนชราในที่สุด

ปัญหาของความสัมพันธ์ลักษณะที่สอง คือ ปัญหาในชีวิตสมรสระหว่างสามีและภรรยา ภาพยนตร์โดดเด่นที่มีเนื้อหาแบบดังกล่าว ได้แก่ ภาพยนตร์เรื่อง น้ำเซาะทราย (พ.ศ. ๒๕๑๗) และเมียหลวง (พ.ศ. ๒๕๒๑)

น้ำเซาะทราย (พ.ศ. ๒๕๑๗) ของ วิจิตร คุณาวุฒิ เป็นภาพยนตร์ที่สร้างจากบทประพันธ์ของ กฤษณา อโศกสิน ภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างสามี ภรรยาคู่หนึ่ง คือ วรรณรีผู้เป็นภรรยาและภีมผู้เป็นสามี ความสัมพันธ์ระหว่างทั้งสองต้องมาถึงจุดขัดแย้งเนื่องจากการเข้ามาของพุดกรอง แม่ม่ายสาว ซึ่งเคยเป็นคนรักของภีมมาก่อน จนในที่สุดทำให้ความสัมพันธ์ของทั้งคู่ต้องจบลงด้วยการหย่าร้างกัน

เมียหลวง (พ.ศ. ๒๕๒๑) ของ วิจิตร คุณาวุฒิ จากบทประพันธ์ของกฤษณา อโศกสิน ภาพยนตร์เรื่องดังกล่าว เป็นเรื่องเกี่ยวกับความสัมพันธ์ระหว่างสามีและภรรยา ที่ได้รับการศึกษาระดับปริญญาเอกจากต่างประเทศ ทั้งคู่มีตำแหน่งหน้าที่การงานระดับดีมาก สามีเป็นอาจารย์มหาวิทยาลัย ส่วนภรรยาทำงานอยู่ในตำแหน่งหัวหน้าฝ่ายขององค์กรส่งเสริมการท่องเที่ยวแห่งประเทศในขณะนั้น ทั้งสองตัดสินใจแต่งงานและมีลูกด้วยกันสองคน แต่เนื่องจากสามีเป็นคนเจ้าชู้ และมีความสัมพันธ์นอกสมรสกับสตรีจำนวนมากจนถึงขั้นพาเมียน้อยย้ายเข้ามาอยู่ในบ้าน ทำให้ความสัมพันธ์ของทั้งคู่ต้องเกือบจบลง อย่างไรก็ตามเมื่อมีการปรับความเข้าใจกันทำให้ทั้งคู่กลับมาใช้ชีวิตคู่เช่นเดิม

อย่างไรก็ตาม เป็นที่น่าสังเกตว่าภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาสะท้อนปัญหาชีวิตสมรสในช่วงเวลานี้ นอกจากจะแสดงให้เห็นถึงภาพความร้าวฉานของชีวิตคู่แล้ว ยังแสดงให้เห็นถึงปัญหาศีลธรรม

และค่านิยมเกี่ยวกับความสัมพันธ์ของหญิงชายนอกสมรสอีกด้วย ซึ่งน่าจะกล่าวได้ว่าแตกต่างไปจากภาพยนตร์ไทยในช่วงทศวรรษ ๒๕๐๐ ที่ไม่ค่อยหยิบยกประเด็นเหล่านี้ขึ้นมาปรากฏอยู่ในภาพยนตร์ ทั้ง ๆ ที่ในความเป็นจริงแล้ว ปัญหาเหล่านี้เป็นปัญหาที่อยู่คู่กับสังคมไทยมาเป็นระยะเวลายาวนานแล้ว[๑๕๕] ทั้งนี้น่าจะเป็นเพราะภาพยนตร์ไทยที่ได้รับการตอบรับจากผู้ชมภาพยนตร์ไทยในช่วงทศวรรษ ๒๕๐๐ มักจะมีลักษณะเนื้อหาแบบ "พาฝัน" หากมีปัญหาเกี่ยวกับครอบครัวปรากฏอยู่ มักเป็นปัญหาที่เกิดจากความไม่เข้าใจกันระหว่างแม่สามีและลูกสะใภ้ ปัญหาที่เกิดจากความเข้าใจผิดระหว่างสามีและภรรยา อันเนื่องมาจากการเข้ามาของบุคคลที่สาม เป็นต้น แต่ไม่ใช่ปัญหาที่เกิดจากการประพฤติตัวไม่เหมาะสมของสามีหรือภรรยา ที่ลักลอบไปมีความสัมพันธ์กับชายหรือหญิงที่ไม่ใช่คู่สมรสของตนเอง อย่างไรก็ตาม ตัวอย่างของภาพยนตร์ทั้งสองเรื่องแสดงให้เห็นฝ่ายชายเป็นฝ่ายที่ออกไปมีความสัมพันธ์กับหญิงอื่นที่ไม่ใช่ภรรยาของตนเอง (มีเมียน้อย) แต่ประเด็นที่ค่อนข้างใหม่และเริ่มปรากฏให้เห็นในภาพยนตร์ไทยมากขึ้น คือ ฝ่ายหญิงหรือภรรยา เป็นฝ่ายที่ไปมีความสัมพันธ์นอกสมรสกับชายอื่น (มีชู้) ตัวอย่างของภาพยนตร์ที่นำเสนอลักษณะเนื้อหาแนวนี้ เช่น ชู้ (พ.ศ. ๒๕๑๖) ตลาดอารมณ์ (พ.ศ. ๒๕๑๗) ผัวเช่า (พ.ศ. ๒๕๑๗) นางสาวมะลิวัลย์ (พ.ศ. ๒๕๑๘) โซ่เกียรติยศ (พ.ศ. ๒๕๑๘) หรือฝ่ายหญิงไปมีความสัมพันธ์กับชายที่มีครอบครัวแล้ว เช่น เรื่อง น้ำเซาะทราย เป็นต้น

นอกจากภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาสะท้อนปัญหาความสัมพันธ์ในชีวิตสมรสดังกล่าวแล้ว ยังมีภาพยนตร์ไทยอีกหลายเรื่องที่มักจะนำเสนอความสัมพันธ์ระหว่างหญิงชาย ที่ไม่จำเป็นต้องเกิดขึ้นหลังจากการแต่งงาน โดยเฉพาะผู้หญิงที่มีความสัมพันธ์กับชายหลายคนได้ โดยไม่เป็นเรื่องที่ผิดปกติแต่อย่างใด ตัวอย่างเช่น ใครจะร้องไห้เพื่อฉัน (พ.ศ. ๒๕๑๗) ทองประกายแสด (พ.ศ. ๒๕๑๘) คุณหญิงนอกทำเนียบ (พ.ศ. ๒๕๑๘) สตรีที่โลกลืม (พ.ศ. ๒๕๑๘) ดาวสวรรค์ฉันรักเธอ (พ.ศ. ๒๕๑๘) เหยื่ออารมณ์ (พ.ศ. ๒๕๑๘) เป็นต้น การนำเสนอความสัมพันธ์ในลักษณะดังกล่าว แตกต่างเป็นอันมากจากภาพยนตร์ไทยในช่วงทศวรรษ ๒๕๐๐ ที่ผู้หญิงที่ดีจำเป็นต้องรักษา "พรหมจารี" เอาไว้เพื่อมอบให้แก่ชายอันเป็นที่รักในวันแต่งงานเท่านั้น นอกจากนั้น ยังมีภาพยนตร์อีกหลายเรื่องเช่นกัน ที่นำเสนอเรื่องราวของผู้หญิงที่มีอาชีพโสเภณีและจำเป็นต้องมี

---

[๑๕๕]ดูประเด็นเรื่องการถกเถียงเกี่ยวกับปัญหาความสัมพันธ์ของหญิงชายนอกสมรสในช่วงทศวรรษ ๒๔๖๐ ได้ใน Scot Barme, "A Question Of Polygamy," in **Woman, Man, Bangkok: Love, Sex, and Popular Culture in Thailand** (New York: Rowman and Little Field Publishers, 2002), pp. 157-178.

ความสัมพันธ์กับชายหลายคน เช่น เทพธิดาโรงแรม (พ.ศ. ๒๕๑๗) รอยมลทิน (พ.ศ. ๒๕๑๗) น้ำตานาง (พ.ศ. ๒๕๑๗) สาวสิบเจ็ด (พ.ศ. ๒๕๑๗) เป็นต้น

อย่างไรก็ตาม เป็นที่น่าสังเกตว่า นับตั้งแต่ช่วงกลางทศวรรษ ๒๕๑๐ เป็นต้นมา ภาพยนตร์ที่สะท้อนให้เห็นปัญหาความสัมพันธ์ระหว่างหญิงชายนอกสมรส ปัญหาความสัมพันธ์ระหว่างชายหญิง หรือแม้แต่ความสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นเพราะอาชีพ ส่วนมากแล้วมักจะเป็นภาพยนตร์ที่กล่าวถึงเรื่องเพศ และมักจะมีฉากโป๊เปลือยปรากฏอยู่ การเติบโตของภาพยนตร์แนวนี้ดูเหมือนจะสอดคล้องกับสภาพการณ์ของตลาดภาพยนตร์จากต่างประเทศ โดยเฉพาะภาพยนตร์ของฮอลลีวู้ดด้วย ในช่วงปลายทศวรรษ ๒๕๐๐-ต้นทศวรรษ ๒๕๑๐ ที่ต้องเผชิญหน้าทั้งปัญหาเงินทุนอันเป็นผลมาจากระบบสตูดิโอล่มสลาย และสภาพสังคมของสหรัฐอเมริกาในช่วงเวลานั้น เป็นยุคของการแสวงหา ตั้งคำถาม ต่อต้านสถาบันทางสังคมและต่อต้านค่านิยมของสังคมของกลุ่มหนุ่มสาวในขณะนั้น (ดูบทที่ ๓) ด้วยสาเหตุเหล่านั้นมีส่วนทำให้ภาพยนตร์ของฮอลลีวู้ดมีเนื้อหาที่ท้าทายกรอบศีลธรรม มีเนื้อหาเกี่ยวกับเรื่องเพศและความรุนแรงเพิ่มมากขึ้น[๑๕๖] โดยเฉพาะภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับเรื่องเพศมักจะมีฉากโป๊เปลือยปรากฏอยู่ด้วยเสมอ ดังจะเห็นได้จากข้อความที่ว่า

> "ในรอบปีที่แล้ว ที่เพิ่งผ่านมาสด ๆ ร้อน ๆ นี้ โฉมหน้าของวงการภาพยนตร์ต่างประเทศดูทีท่าจะเปลี่ยนแนวเดิมไปในทางที่ดียิ่งกว่าเก่า... โดยเฉพาะอย่างยิ่งในเรื่องของบทประเภทความรักบนเตียงนอน หรือการแสดงออกที่โจ่งแจ้งแดงแจ๋อย่างที่เคย ๆ ก็จะต้องเปลี่ยนแนวไปในไม่ช้านี้ ... แต่ไหนแต่ไรมาภาพยนตร์ทุกเรื่องจนแทบจะพูดได้เลยว่าเรื่องไหนเรื่องนั้น ถ้าไม่มีบทรักอย่างสวิงสวายหรือไม่ก็กล้าลงทุนแก้ผ้าแก้ผ่อนละก้อ ดูเหมือนว่าเรื่องนั้นแทบจะต้องม้วนเสื่อกลับบ้านกันเลยทีเดียว..."[๑๕๗]

ถึงแม้ว่าข้อความดังกล่าวจะเป็นข้อความที่แสดงให้เห็นความเสื่อมของกระแสภาพยนตร์ที่เกี่ยวกับเรื่องเพศในต่างประเทศ แต่น่าจะเป็นเครื่องสะท้อนให้เห็นถึงกระแสของภาพยนตร์ที่เกี่ยวกับเรื่องเพศในช่วงก่อนหน้าได้เป็นอย่างดี

---

[๑๕๖]วิมลรัตน์ อรุณโรจน์สุริยะ, "หนังโป๊กับเสรีภาพหลัง ๑๔ ตุลา," **หนัง: ไทย** ๒, ๘ (เมษายน - มิถุนายน, ๒๕๔๓): ๓๗.

[๑๕๗]ออน, "กาลวิบัติหนังเซ็กซ์," **ไทยรัฐ** (๓ มกราคม ๒๕๑๔): ๑๓.

สำหรับสังคมไทยในช่วงเวลานี้ มีความคล้ายคลึงเช่นเดียวกับสังคมต่างประเทศในขณะนั้น กล่าวคือ เกิดการต่อต้านและปฏิเสธค่านิยมแบบเก่าขึ้น โดยเฉพาะหลังจากเหตุการณ์ ๑๔ ตุลาคม พ.ศ. ๒๕๑๖ เป็นต้นมา ดังนั้นภาพยนตร์ไทยหลายเรื่องจึงมีเนื้อหาท้าทายกรอบศีลธรรม โดยเฉพาะมักจะมีเนื้อหาเกี่ยวกับเรื่องเพศปรากฏให้เห็นอย่างชัดเจน ภาพยนตร์ไทยเรื่อง เทพธิดาโรงแรม (พ.ศ. ๒๕๑๗) น่าจะมีส่วนทำให้ในเวลาต่อมาภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับเรื่องเพศมีจำนวนเพิ่มขึ้น เช่น นางร้อยชื่อ รอยมลทิน น้ำตานาง สาวสิบเจ็ด จนกระทั่งมีคำกล่าวที่ว่า "หนังที่เข้าฉายมีแต่เรื่องโสเภณี"[๑๕๘] และยังสอดคล้องกับข้อความที่ว่า

> "จากการที่หนังไทยได้เปลี่ยนแนวการสร้างจากชีวิตรักธรรมดาเป็นชีวิตเซ็กส์ตามยุคสมัยและส่วนใหญ่เมื่อนำออกมาฉายมักทำรายได้ดี จนทำให้ผู้สร้างเปลี่ยนแนวหันมาสร้างหนังเซ็กส์กันเป็นแถว อย่างเช่นหนังเรื่อง "ทองประกายแสด" นางเอกต้องเริงรักบนเตียงนอนกับผู้ชายถึงหกคน หนังเรื่อง "ผู้ชายขายตัว" ก็มีอยู่หลายฉากที่มีบทรักบนเตียงนอนชนิดถึงอกถึงใจ "หัวใจร้อยห้อง" ที่ถ่ายทำกันอยู่ ขณะนี้ก็เป็นหนังเซ็กส์ที่มีการเม็คเลิฟกันแทบทุกฉากและหนังเรื่อง "ประทีปอธิษฐาน" ที่ไทยรัฐ เสนอภาพและข่าวไปเมื่อเร็ว ๆ นี้ก็ล้วนแต่เป็นเรื่องของเซ็กส์ทั้งสิ้น..."[๑๕๙]

เมื่อพิจารณาจากเนื้อหาของภาพยนตร์แล้ว ไม่น่าจะแปลกมากนักหากจะมีฉากโป๊เปลือยที่ขัดต่อศีลธรรมไปบ้าง ทั้งนี้เป็นเพราะต้องให้สอดคล้องกับเรื่องราวของภาพยนตร์ แต่สำหรับภาพยนตร์ไทยอีกหลายเรื่องเช่นกัน ที่ไม่ได้นำเสนอประเด็นปัญหาความสัมพันธ์ที่ขัดต่อศีลธรรม หากแต่มีฉากโป๊เปลือยปรากฏให้เห็นอยู่บ่อยครั้ง เพื่อทำให้เป็นจุดดึงดูดความสนใจจากผู้ชมภาพยนตร์ไทยในขณะนั้น ที่มักจะชอบดูภาพยนตร์ที่มีฉากโป๊เปลือยอยู่ในภาพยนตร์ ดังเห็นได้จากข้อความที่ว่า "ข้อเขียนชิ้นนี้มิใช่สารคดี เป็นข้อเขียนจากความรู้สึกของคนดูหนังคนหนึ่งด้วยความรู้สึกที่ทุเรศ และสะอิดสะเอียน...โดยเฉพาะความคิดเห็นกับบันเทิงธุรกิจสังเวช กับหนังโป๊ที่ดาษดื่นกันทั่วกรุง เราจะทำอย่างไรกับตลาดหนังทุกวันนี้ หนังสวีเดน, หนังญี่ปุ่น, หนังฝรั่งเศส แม้กระทั่งหนังจีนบางเรื่อง ที่ทางโรงภาพยนตร์หรือสำนักงานจำหน่ายภาพยนตร์เล็ก ๆ ไปเลือกซื้อกันมาเพียงเพื่อเห็นจุดว่ามันบัดสีบัดเถลิงดี ยังงี้ออกฉายไปคนดูกระหึ่มกันแน่ แล้วเรา

---

[๑๕๘]วิมลรัตน์ อรุณโรจน์สุริยะ, "หนังโป๊กับเสรีภาพหลัง ๑๔ ตุลา," หน้า ๓๘.

[๑๕๙]"สุพรรณให้ทรรศนะหนังเซ็กส์ นับวันจะต้องโป๊มากขึ้น," **ไทยรัฐ** (๒๐ กันยายน ๒๕๑๗): ๑๓ - ๑๔.

ก็รวยอื้อซ่า..."[๑๖๐] ซึ่งสอดคล้องกับข้อความที่ว่า "ตอนนี้ไม่ว่าจะหันไปดูที่โรงไหน ๆ ในเมืองหลวงก็จะพบว่ามีหนังเกี่ยวกับเรื่องของกามารมณ์ (เซ็กส์) มากที่สุด และหนังประเภทนี้แหละทำให้วัยรุ่นมีอันเสียคนไปมากต่อมาก..."[๑๖๑]

การทะลักเข้ามาของภาพยนตร์แนวนั้น ส่งผลให้ภาพยนตร์ไทยเริ่มมีการตอบรับต่อกระแสของภาพยนตร์จากต่างประเทศมากขึ้น ดังจะเห็นได้จากข้อความที่ว่า "ตลาดหนังในบ้านเราขณะนี้ มีหนังประเภทขายเนื้อหนังมังสาลงโรงกันอย่างอุ่นหนาฝาคั่ง มีทั้งหนังจากตะวันตก และตะวันออก โดยเฉพาะญี่ปุ่น ซึ่งเป็นแหล่งผลิตขนานแท้ สำหรับหนังไทยของเรานั้น มิต้องสงสัยอะไรเลย เพราะความหลากรสในเนื้อหา ยังเป็นแรงศรัทธาหนุนนำให้ผู้สร้างยังคลั่งไคล้ในรายได้อยู่มิรู้จางอยู่อย่างนี้ แน่ละ "เซ็กส์" ย่อมจะสอดแทรกอยู่แทบทุกเรื่อง..."[๑๖๒] ซึ่งสอดคล้องกับข้อความที่ว่า "ระยะนี้เรื่องเกี่ยวกับหนังเซ็กส์กำลังกล่าวขวัญกันมาก ซุบซิบกันว่ารอบมิดไนท์ไม่มีการตัด บัตรขายกันแบบเปิดปุบหมดปั๊บทำนองนั้น ส่วนหนังไทยนักสร้างก็แห่กันใส่บทโป๊บทเปลือยกันอย่างโจ่งแจ้ง ความวิตถารวิปริตทางเพศต่าง ๆ เริ่มเข้าสู่จอหนัง พัลวันกันจนคนดูคนเขียนเห็นว่ามันจะเกินไปเสียแล้ว ความจริงตลาดหนังเมืองไทยตอนนี้ เรื่องเซ็กส์เกี่ยวไว้เสียหมดทั้งหนังจีน อินเดีย ทำไมจึงเป็นยังงั้น"[๑๖๓]

ตัวอย่างของภาพยนตร์ เช่น ภาพยนตร์เรื่อง สาวขบเผาะ (พ.ศ. ๒๕๑๕) นำแสดงโดย ไพโรจน์ ใจสิงห์ และผึ้ง สุวรรณแพทย์ ซึ่งในเรื่องนี้นางเอกจะต้องเปลือยตลอดทั้งเรื่อง เนื่องจากเป็นอาศัยอยู่ในป่า หรือแม้แต่ภาพยนตร์ของดอกดิน กัญญามาลย์ เรื่อง แหม่มจ๋า (พ.ศ. ๒๕๑๘) ยังสอดแทรกฉากโป๊เปลือยเอาไว้ด้วย ดังจะเห็นได้จากข้อความที่ว่า "ไปดูหนัง คุณดอกดิน มาเมื่อวันก่อน บอกได้คำเดียวเท่านั้น "แหม่มจ๋า" ขายเซ็กส์ สุดสบึมส์...ฉากผู้หญิงขึ้นจากน้ำมีให้เห็น

---

[๑๖๐]สยาม สุริยา, "สวัสดีหนังโป๊," **ไทยรัฐ** (๒๓ กรกฎาคม ๒๕๑๕): ๑๓.

[๑๖๑]สุรศักดิ์ เกษมสวัสดิ์, "หนังโป๊อาละวาด: วิจารณ์บันเทิง โดย ยิ่งยง สะเด็ดยาด," **ไทยรัฐ** (๑๒ สิงหาคม ๒๕๑๕): ๑๓.

[๑๖๒]ศักดา จิตรอรุณ, "ตลาดหนังเซ็กส์: วิจารณ์บันเทิง โดย ยิ่งยง สะเด็ดยาด," **ไทยรัฐ** (๑ มิถุนายน ๒๕๑๕): ๑๓.

[๑๖๓]บทบรรณาธิการ, **สตาร์พิคส์** ๑, ๑ (๕ ธันวาคม ๒๕๑๘): ๕.

"เด่นชัด" อยู่บ่อย ๆ ดอกดินคงจงใจจะให้เห็นเป็นเช่นนั้น...ได้ผลครับ คนดูแน่น แต่เป็นห่วงเด็กนักเรียน"[๑๖๔]

การเติบโตของภาพยนตร์ไทยที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับเรื่องเพศ และภาพยนตร์ที่มีฉากโป๊เปลือยปรากฏอยู่ ส่วนหนึ่งน่าจะสอดคล้องกับบริบททางสังคมในช่วงกลางทศวรรษ ๒๕๑๐ โดยเฉพาะหลังจากเหตุการณ์ ๑๖ ตุลาคม พ.ศ. ๒๕๑๖ เป็นต้นมา ที่จะเห็นได้ว่าสังคมเริ่มมีเสรีภาพและเปิดกว้างมากขึ้น บรรยากาศของการแสดงความคิดเห็นที่ถูกผูกขาดโดยรัฐนับตั้งแต่ในช่วงทศวรรษ ๒๕๐๐ เป็นต้นมาได้พังทลายลง ผลจากเหตุการณ์ที่กระทบต่อภาพยนตร์ไทยอย่างชัดเจนมากที่สุด คือ กรอบของภาพยนตร์ที่ถูกบังคับโดยกองพิจารณาภาพยนตร์ (กองเซนเซอร์) ที่เคยเข้มงวดอย่างมากในช่วงเวลาก่อนหน้า ดังจะเห็นได้จากข้อความที่ว่า "...เซนเซอร์เมืองไทยนี้ว่าไปเกือบเรียกได้ว่า เคร่งศีลธรรมที่สุดในเอเชีย หนังเรื่อง "ลำพู" ของผมผู้หญิงคนหนึ่งวิ่งหนีพายุ ผ้าหลุดเห็นอกแว่บหนึ่ง เซนเซอร์ขลิบหนึ่งคืบ"[๑๖๕] เริ่มผ่อนคลายลงไม่ได้สั่งห้ามอย่างเด็ดขาด ดังจะเห็นได้จากข้อความที่ว่า "ในด้านพิจารณาภาพยนตร์ ยังยึดถือนโยบายเดิมเพราะมีมาตรการอยู่แล้ว...(สำหรับภาพยนตร์โป๊) อย่าให้ดูแล้วทุเรศนัยน์ตาหรือยั่วยุเกินไปเท่านั้น"[๑๖๖] อย่างไรก็ตาม กระแสของภาพยนตร์โป๊-เปลือย เป็นกระแสอยู่ในสังคมไทยได้ไม่นานนัก ทั้งนี้เป็นเพราะกระแสวิพากษ์วิจารณ์ที่เริ่มเพิ่มมากขึ้นต่อภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับเรื่องเพศ อีกทั้งการปราบปรามที่เข้มงวดมากขึ้นของเจ้าหน้าที่พิจารณาภาพยนตร์[๑๖๗] ส่งผลให้หลังจาก พ.ศ. ๒๕๑๘ เป็นต้นมา ภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาเรื่องเพศเริ่มลดน้อยลง ฉากโป๊เปลือยที่เคยปรากฏอยู่อย่างมากเริ่มหายไป

๔.๗.๒.๒ ภาพยนตร์สะท้อนปัญหาสังคมและลักษณะเนื้อหา

ภาพยนตร์สะท้อนปัญหาสังคมนั้น จะคล้ายคลึงอย่างมากกับภาพยนตร์แนวชีวิต โดยเฉพาะในแง่ของแนวเรื่องที่มักจะเน้นหนักไปทางด้านการดำเนินชีวิตของคนในสังคมที่

---

[๑๖๔]ยิ่งยง สะเด็ดยาด, "วิจารณ์บันเทิง: ดอกดิน เซ็กส์อุดม," **ไทยรัฐ** (๕ มีนาคม ๒๕๑๘): ๑๓.

[๑๖๕]เชิด ทรงศรี, "เรื่องยุ่ง ๆ ที่ไม่เกี่ยวกับ "พ่อปลาไหล," **โลกดารา** ๒, ๓๘ (๑๕ พฤศจิกายน ๒๕๑๔): ๔๔.

[๑๖๖] **ไทยรัฐ** (๑ มีนาคม ๒๕๑๖): ๑๓.

[๑๖๗]ดูรายละเอียดของความเข้มงวดและการปราบปรามของเจ้าหน้าที่ได้ใน วิมลรัตน์ อรุณโรจน์สุริยะ, "หนังโป๊กับเสรีภาพหลัง ๑๔ ตุลา," หน้า ๔๒ - ๔๓.

บางครั้งอาจต้องเผชิญหน้ากับปัญหาด้านต่าง ๆ เช่นเดียวกัน แต่เนื่องจากผู้เขียนเห็นว่าปัญหาที่ปรากฏอยู่ในภาพยนตร์แนวชีวิตดังที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้นนั้น ยังคงเป็นปัญหาที่เกี่ยวพันกับความสัมพันธ์ระหว่างบุคคลต่อบุคคลมากกว่า แต่ในที่นี้ภาพยนตร์สะท้อนปัญหาสังคมจะนำเสนอปัญหาที่ใหญ่กว่าและเป็นปัญหาที่ส่งผลกระทบต่อผู้คนจำนวนมากในสังคม เช่น ปัญหาความยากจน ปัญหาการคอร์รัปชั่น ปัญหาการอพยพย้ายถิ่น ปัญหาด้านสิ่งแวดล้อม เป็นต้น[๑๖๘]

ภาพยนตร์สะท้อนปัญหาสังคมที่ปรากฏตัวขึ้นในช่วงระยะเวลานี้ นับเป็นความแตกต่างที่เห็นได้ชัดเจนอย่างมากระหว่างภาพยนตร์ไทยในช่วงทศวรรษ ๒๕๐๐ กับภาพยนตร์ไทยตั้งแต่ช่วงกลางทศวรรษ ๒๕๑๐ เป็นต้นมา ภาพยนตร์ไทยในช่วงทศวรรษ ๒๕๐๐ มักจะเป็นภาพยนตร์แนว "พาฝัน" ที่มักจะเน้นอารมณ์อันหลากหลายของมนุษย์ เช่น รัก เศร้า ตลก และมักจะนำเสนอปัญหาที่เกิดจากความสัมพันธ์ระหว่างบุคคลกับบุคคล เช่น พระเอกกับผู้ร้าย นางเอกกับนางอิจฉา เป็นต้น ทั้งนี้น่าจะสอดคล้องกับบริบททางสังคมของภาพยนตร์ไทยในช่วงเวลานั้น ที่การเมืองการปกครองแบบเผด็จการ กลายเป็นอุปสรรคและไม่เอื้อต่อการถกเถียงและเสนอความคิดเห็นตลอดจนการเผยแพร่สิ่งตีพิมพ์ต่าง ๆ ที่กระตุ้นให้เกิดการพัฒนาทางปัญญาขึ้นในหมู่ประชาชน และยังเห็นได้จากเนื้อหาของนวนิยาย เพลง ละครวิทยุ ที่มุ่งเน้นความบันเทิงเป็นสำคัญ (ดูบทที่ ๒) แต่เมื่อบรรยากาศทางการเมืองเริ่มผ่อนคลายลงนับตั้งแต่ช่วงกลางทศวรรษ ๒๕๐๐ เป็นต้นมา บรรยากาศของการแสดงความคิดเห็นเริ่มมีมากขึ้น โดยเฉพาะบทบาทของกลุ่มนักศึกษาและปัญญาชนในช่วงเวลาต่อมา ที่นอกจากจะเคลื่อนไหวเพื่อเรียกร้องการเปลี่ยนแปลงทางด้านการเมืองแล้ว ส่วนหนึ่งยังหยิบยกประเด็นปัญหาสังคม เศรษฐกิจ และการเมืองมาวิพากษ์วิจารณ์ผ่านทางหนังสือและนิตยสารจำนวนมากอีกด้วย ดังนั้นภาพยนตร์ไทยซึ่งเป็นกิจกรรมความบันเทิงชนิดหนึ่งในสังคม จึงจำเป็นต้องถ่ายทอดเนื้อหาที่มีลักษณะแบบ "สมจริง" มากขึ้น โดยเฉพาะเนื้อหาที่สะท้อนให้เห็นถึงปัญหาสังคม อันเป็นปัญหาที่ถูกซ่อนอยู่ภายใต้ระบบเศรษฐกิจแบบทุนนิยมที่เริ่มต้นขึ้นในสมัยรัฐบาลจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ เป็นต้นมา

ผลจากนโยบายการพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมของรัฐบาลจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ด้านหนึ่งทำให้เศรษฐกิจของประเทศเจริญเติบโตอย่างรวดเร็ว แต่อีกด้านหนึ่งกลับทำให้เกิดปัญหาใหม่ ๆ ในสังคมอีกมากมายเช่นกัน เนื่องจากเป็นนโยบายที่มุ่งเน้นพัฒนาภาคอุตสาหกรรม

---

[๑๖๘]ดูประเภทของปัญหาสังคมอย่างละเอียดได้ใน รัตนา ศรีชนะชัยโชค, **การศึกษาปัญหาสังคมในภาพยนตร์ไทยยอดเยี่ยมประจำปี พ.ศ. ๒๕๑๕-๒๕๓๗** (ทุนวิจัยรัชดาภิเษกสมโภช จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๕), หน้า ๑๒-๒๒.

ในเขตเมืองเป็นสำคัญ ส่งผลให้เกิดความเหลื่อมล้ำอย่างมากระหว่างชนบทกับเมือง ในขณะที่เมืองเจริญและเติบโตอย่างรวดเร็ว แต่ชนบทกลับล้าหลังและไม่ได้รับความสนใจเท่าที่ควร อย่างไรก็ตาม ทั้งเมืองและชนบทก็ต้องเผชิญหน้ากับปัญหาเช่นเดียวกัน แม้จะมีลักษณะปัญหาที่แตกต่างกันก็ตาม กล่าวคือ ท้องถิ่นชนบทต้องเผชิญหน้ากับ ปัญหาความยากจน ปัญหาทางด้านสาธารณสุข ปัญหานายทุนและผู้มีอิทธิพลในท้องที่ เป็นต้น ส่วนเมืองนั้นต้องเผชิญหน้ากับปัญหาการอพยพย้ายถิ่นของคนในชนบทเข้าสู่เมือง ปัญหาที่อยู่อาศัยและแหล่งเสื่อมโทรมของเมืองหลวง ปัญหาอาชญากรรม เป็นต้น นอกจากนั้นยังรวมถึงปัญหาการคอร์รัปชั่นที่มีมาอย่างยาวนานในระบบข้าราชการอีกด้วย สำหรับสิ่งที่แสดงให้เห็นว่าผู้คนเริ่มรับรู้และเห็นถึงปัญหาสังคมนั้น เห็นได้จากนักเขียนนวนิยายหลายคนที่มักจะหยิบยกปัญหาสังคมเหล่านั้นมาเขียนในงานของตนเองกันมากขึ้น และนวนิยายเรื่องสำคัญที่มีเนื้อหาสะท้อนปัญหาสังคมได้อย่างชัดเจนก็คือ นวนิยายเรื่อง **เขาชื่อกานต์** (พ.ศ.๒๕๑๓) ของสุวรรณี สุคนธา ซึ่งในเวลาต่อมานวนิยายเรื่องนี้ ถูกเลือกมาสร้างเป็นภาพยนตร์เมื่อ พ.ศ. ๒๕๑๖ จนกลายเป็นภาพยนตร์ไทยที่มีเนื้อหาสะท้อนปัญหาสังคมปรากฏอยู่อย่างชัดเจนเป็นเรื่องแรก

- <u>เขาชื่อกานต์</u> (พ.ศ. ๒๕๑๖): ลักษณะเนื้อหาแบบใหม่ในภาพยนตร์ไทย

ภาพยนตร์เรื่อง <u>เขาชื่อกานต์</u> (A Man Called Karn) เข้าฉายประมาณปลายเดือนมีนาคม ๒๕๑๖ ภาพยนตร์เรื่องนี้สร้างจากนวนิยายที่ได้รับรางวัลชนะเลิศจากองค์การสนธิสัญญาป้องกันเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ (ส.ป.อ.) เมื่อ พ.ศ. ๒๕๑๓ ของสุวรรณี สุคนธา และเป็นผลงานภาพยนตร์ที่กำกับ เขียนบท ถ่ายภาพ และตัดต่อ โดย ม.จ. ชาตรีเฉลิม ยุคล ภาพยนตร์เป็นเรื่องราวของกานต์นายแพทย์หนุ่มผู้มีอุดมการณ์ตั้งมั่นว่าจะทำงานเป็นแพทย์ในชนบทที่ห่างไกล เพื่อช่วยเหลือชาวบ้านที่ห่างไกลจากความเจริญและการแพทย์สมัยใหม่ ดังนั้นหลังจากแต่งงานกับหฤทัย ภรรยาสาวชาวกรุง กานต์จึงตัดสินใจไปเป็นแพทย์ประจำอยู่ที่สถานีอนามัยที่อำเภอบางบาดาล จังหวัดพิษณุโลก กานต์เริ่มต้นการปฏิบัติหน้าที่ด้วยความยากลำบาก เนื่องจากการรักษาพยาบาลแบบสมัยใหม่ขัดกับความเชื่อของชาวบ้านอยู่มาก รวมถึงทัศนคติของชาวบ้านที่มีต่อแพทย์จากในเมืองที่มักจะขูดรีดเงินค่ารักษาพยาบาลที่สูงมาก แต่กานต์ไม่ย่อท้อ ปฏิบัติหน้าที่ด้วยความมุ่งมั่นจนกระทั่งละเลยภรรยาที่เริ่มเกิดความเบื่อหน่าย จนเป็นเหตุให้ภรรยาต้องขอกลับมาบ้านที่กรุงเทพฯ ระหว่างนั้นกานต์ทำงานหนักและเริ่มเห็นการคอร์รัปชั่นเรื่องการเบิกจ่ายอุปกรณ์ทางราชการของนายอำเภอ อีกทั้งยังรู้ความลับที่ว่านายอำเภอเป็นเจ้าของบ่อนการพนันผิดกฎหมายอีกด้วย จากความหวาดระแวงของนายอำเภอที่กลัวว่ากานต์จะนำเรื่องนี้ไปร้องเรียนต่อผู้บังคับบัญชา

ของตน และในเวลาต่อมานายอำเภอถูกเรียกไปสอบสวนเรื่องการทุจริตคอร์รัปชั่น ทำให้หมอกานต์ต้องถูกลอบสังหารในที่สุด

เนื่องจากภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นภาพยนตร์ที่กล่าวถึงการคอร์รัปชั่นของข้าราชการอย่างตรงไปตรงมา ทำให้มีปัญหากับกองพิจารณาภาพยนตร์ในขณะนั้นอยู่บ้าง ดังจะเห็นได้จากข้อความที่ว่า "เขาชื่อกานต์ มีปัญหากับเซนเซอร์ตั้งแต่ต้นแล้ว เพราะเป็นหนังเรื่องแรกที่สร้างขึ้นมาพูดถึงระบบคอร์รัปชั่นโดยตรง ซึ่งในสมัยนั้นไม่มีใครกล้าแตะต้อง ผมเอาไปฉายให้จอมพลถนอมดูแล้วถามตรง ๆ ว่านี่ เรื่องจริงหรือเปล่า ท่านบอกว่า เออ มันเป็นเรื่องจริง แล้วก็ผ่านเซนเซอร์"[๑๖๕] นอกจากปัญหาคอร์รัปชั่นแล้ว ยังมีปัญหาสังคมอื่น ๆ ที่ปรากฏอยู่ในภาพยนตร์เรื่องเขาชื่อกานต์ อีกด้วย ไม่ว่าจะเป็นปัญหาความยากจนของท้องถิ่นชนบทที่ห่างไกล ปัญหาผู้มีอิทธิพลในท้องที่ ปัญหาทางด้านสาธารณสุข เป็นต้น หลังจากภาพยนตร์เรื่อง เขาชื่อกานต์ เข้าฉายก็ได้รับคำชื่นชมอย่างมากจากนักวิจารณ์ ดังข้อความที่ว่า "เขาชื่อกานต์ ไม่มีคำว่า "น้ำเน่า" หลงเหลืออีกแล้ว นอกจากคำว่า "สะอาดที่สุด" ...เนื้อหามีสาระ มีข้อคิดสะท้อนความเป็นจริงในสังคมไทยทั้งในเมืองและชนบทหลายอย่าง ชำแหละเข้าไปในวงราชการ...นี้เป็นความหวังที่เรามองถึงคนทำหนังในบ้านเราอีกคนที่ต้องใช้คำว่า "มีฝีมือ"[๑๗๐] และจากภาพยนตร์เรื่องนี้ทำให้ ม.จ. ชาตรีเฉลิม ยุคล ได้รับรางวัลตุ๊กตาทองสาขาผู้กำกับภาพยนตร์ยอดเยี่ยมประจำปี ๒๕๑๗ ด้วย

ในปีเดียวกันประมาณ ๗ เดือนหลังการปรากฏตัวขึ้นของภาพยนตร์เรื่อง เขาชื่อกานต์ ได้เกิดเหตุการณ์ ๑๔ ตุลาคม พ.ศ. ๒๕๑๖ ขึ้น เหตุการณ์นี้นำมาซึ่งการเคลื่อนไหวเพื่อเรียกร้องสิทธิและความเป็นธรรมของประชาชนกลุ่มต่าง ๆ ในสังคม ส่วนหนึ่งนอกจากจะเป็นการเรียกร้องเพื่อผลประโยชน์ของกลุ่มตนเองแล้ว ยังส่งผลให้สังคมเริ่มเห็นประเด็นปัญหาสังคมที่หลากหลายและชัดเจนมากขึ้น เช่น ปัญหาความยากจน ปัญหานายทุนในท้องที่ ปัญหาการขาดแคลนที่ดินทำกินของเกษตรกร ปัญหาการถูกเอารัดเอาเปรียบของกลุ่มกรรมกรและผู้ใช้แรงงาน ปัญหาโสเภณี หรือแม้แต่ปัญหาสิ่งแวดล้อม เป็นต้น

หลังจากการประสบความสำเร็จของภาพยนตร์เรื่อง เขาชื่อกานต์ น่าจะทำให้เกิดการสร้างภาพยนตร์สะท้อนปัญหาสังคมออกมาอย่างต่อเนื่อง แม้จะมีจำนวนไม่มากนัก เมื่อเปรียบเทียบกับ

---

[๑๖๕]"ลลนานัดพบ ม.จ. ชาตรีเฉลิม ยุคล," **ลลนา ๕** (พฤศจิกายน ๒๕๒๑): ๖๐-๖๗.

[๑๗๐]**สยามรัฐ**, ๒๕๑๖. อ้างถึงใน อนุสรณ์ ศรีแก้ว, "ปัญหาสังคมในภาพยนตร์ของ ม.จ. ชาตรีเฉลิม ยุคล," (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาการสื่อสารมวลชน ภาควิชาการสื่อสารมวลชน บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๔), หน้า ๕๕.

ภาพยนตร์แนวอื่น ๆ ในช่วงเวลาเดียวกันก็ตาม แต่ภาพยนตร์สะท้อนปัญหาสังคมกลายเป็นลักษณะเนื้อหาแบบใหม่ที่เกิดขึ้นในภาพยนตร์ไทย อันเป็นอีกสาเหตุหนึ่งที่ทำให้เนื้อหาของภาพยนตร์ไทยหลากหลายมากขึ้น อย่างไรก็ตาม เป็นที่น่าสังเกตว่า ภาพยนตร์สะท้อนปัญหาสังคมใน พ.ศ. ๒๕๒๑ มีจำนวนเพิ่มเป็น ๕ เรื่อง ซึ่งเพิ่มมากขึ้นอย่างชัดเจนเมื่อเปรียบเทียบกับภาพยนตร์แนวเดียวกันที่มีเฉลี่ยปีละ ๑-๒ เรื่องเท่านั้น (ดูภาคผนวกที่ ๑)ทั้งนี้เป็นเพราะเป็นช่วงที่มีภาพยนตร์ไทยเข้าฉายมากที่สุด อันเนื่องมาจากการประท้วงของบริษัทภาพยนตร์ต่างประเทศที่มีต่อนโยบายการตั้งกำแพงภาษีนำเข้าภาพยนตร์ที่เพิ่มสูงขึ้น และเป็นช่วงเวลาที่ผู้กำกับภาพยนตร์รุ่นใหม่เริ่มปรากฏตัวในอุตสาหกรรมภาพยนตร์มากขึ้น ซึ่งผลงานภาพยนตร์มักจะเป็นภาพยนตร์สะท้อนปัญหาสังคม เช่น ชีวิตบัดซบ (พ.ศ. ๒๕๒๐) ของเพิ่มพล เชยอรุณ ครูบ้านนอก (พ.ศ. ๒๕๒๑) ของ สุรสีห์ ผาธรรม น้ำค้างหยดเดียว (พ.ศ. ๒๕๒๑) ของ สุชาติ วุฒิชัย เป็นต้น

สำหรับลักษณะเนื้อหาที่โดดเด่นของภาพยนตร์สะท้อนปัญหาสังคมมักจะถูกนำเสนอออกมา ๓ ลักษณะ กล่าวคือ ภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาสะท้อนปัญหาสังคมชนบท ภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาสะท้อนปัญหาสังคมเมือง และภาพยนตร์ที่สะท้อนความเหลวแหลกของระบบข้าราชการ

ลักษณะแรก คือ ภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาสะท้อนปัญหาสังคมชนบท เป็นภาพยนตร์ที่เสนอภาพความเป็นจริงของสังคมชนบท ที่ต้องเผชิญกับปัญหาด้านต่าง ๆ เช่น ปัญหาทางด้านสาธารณสุข ปัญหาด้านการศึกษา ปัญหาผู้มีอิทธิพลในท้องที่ เป็นต้น การนำเสนอเรื่องราวจะออกมาใน ๒ ลักษณะ คือ มักจะเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับการเข้าไปปฏิบัติหน้าที่ของข้าราชการ เช่น แพทย์ ครู หรือนายอำเภอ ในท้องถิ่นที่ห่างไกลความเจริญ ตัวอย่างของภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาดังกล่าว เช่น เขาชื่อกานต์ (พ.ศ. ๒๕๑๖) ครูบ้านนอก (พ.ศ. ๒๕๒๑) หนองหมาว้อ (พ.ศ. ๒๕๒๒) นายอำเภอปฏิวัติ (พ.ศ. ๒๕๒๒) นายอำเภอคนใหม่ (พ.ศ. ๒๕๒๓) และอีกลักษณะมักจะเป็นภาพยนตร์ที่เน้นสะท้อนเฉพาะสภาพการดำเนินชีวิตที่ต้องเผชิญหน้ากับปัญหาของคนในชนบท เช่น คนภูเขา (พ.ศ. ๒๕๒๒) เทพเจ้าบ้านบางปูน (พ.ศ. ๒๕๒๓) ลูกอีสาน (พ.ศ. ๒๕๒๕) เป็นต้น นอกจากนั้นแล้ว ภาพยนตร์บางเรื่อง ยังได้สอดแทรกปัญหาของการตัดไม้ทำลายป่าอันเป็นประเด็นปัญหาที่มีการกล่าวถึงกันมากในสังคมด้วยเช่นกัน เช่น ภาพยนตร์เรื่องครูบ้านนอก เป็นต้น และยังมีภาพยนตร์บางเรื่อง ที่นำเสนอปัญหาสิ่งแวดล้อมไว้อย่างชัดเจน เช่น ภาพยนตร์เรื่อง อุกาฟ้าเหลือง (พ.ศ. ๒๕๒๓) เป็นเรื่องราวที่แสดงให้เห็นถึงระบบนิเวศวิทยาใต้ทะเลที่ถูกทำลายอันเนื่องมาจากการประมงสมัยใหม่โดยการใช้ระเบิดเพื่อทำให้จับปลาได้มากขึ้น

ลักษณะที่สอง คือ ภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาสะท้อนสังคมเมือง เป็นภาพยนตร์ที่กล่าวถึงปัญหาของชีวิตในสังคมเมือง โดยเฉพาะเมืองหลวงเช่นกรุงเทพมหานคร ที่มีปัญหาสังคมด้าน

ต่าง ๆ มากมาย ไม่ว่าจะเป็นปัญหาอาชญากรรม ปัญหาคนยากจนและไร้ที่อยู่อาศัย ปัญหาการอพยพย้ายถิ่น ปัญหาขอทาน ปัญหาโสเภณี เป็นต้น ภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาดังกล่าว เช่น เทพธิดาโรงแรม (พ.ศ. ๒๕๑๗) ทองพูน โคกโพ ราษฎรเต็มขั้น[๑๗๑] (พ.ศ. ๒๕๒๐) ชีวิตบัดซบ (พ.ศ. ๒๕๒๐) น้ำค้างหยดเดียว (พ.ศ. ๒๕๒๑) คนกลางแดด (พ.ศ. ๒๕๒๕) เป็นต้น

ลักษณะสุดท้าย คือ ภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาสะท้อนความเหลวแหลกของระบบข้าราชการ โดยทั่วไปมักจะถูกนำเสนอเกี่ยวกับการคอร์รัปชั่นของข้าราชการในท้องถิ่นชนบท เช่น เขาชื่อกานต์ (พ.ศ. ๒๕๑๖) ตะวันตกดิน (พ.ศ. ๒๕๑๗) และ นายอำเภอคนใหม่ (พ.ศ. ๒๕๒๔) เป็นต้น แต่สำหรับการประเด็นเรื่องการปฏิบัติหน้าที่ที่ไม่เป็นธรรมของตำรวจ มักจะปรากฏในภาพยนตร์ประเภทบู๊ ส่วนของภาพยนตร์ชีวิตเท่าที่เห็น เช่น ทองพูน โคกโพราษฎรเต็มขั้น เป็นต้น

ดังกล่าวทั้งหมดข้างต้น คือ ภาพยนตร์แนวชีวิต และภาพยนตร์สะท้อนปัญหาสังคม ซึ่งทั้งสองแนวมีความใกล้เคียงกันในเรื่องของการนำเสนอภาพการดำเนินชีวิตของคนในสังคม แต่อาจจะแตกต่างกันที่ระดับของปัญหาที่ปรากฏอยู่ในภาพยนตร์ ภาพยนตร์แนวชีวิตนับตั้งแต่ช่วงทศวรรษ ๒๕๑๐ เป็นต้นมา อาจจะเป็นภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาเช่นเดียวกับภาพยนตร์ไทยในช่วงทศวรรษ ๒๕๐๐ คือ มีลักษณะเนื้อหาแบบ "พาฝัน" เช่น ภาพยนตร์หลายเรื่องของดอกดิน กัญญามาลย์ หรืออาจจะเป็นภาพยนตร์ที่สะท้อนให้เห็นถึงการดำเนินชีวิตของคนวัยใดวัยหนึ่ง อาชีพใดอาชีพหนึ่ง ที่เริ่มมีความหลากหลายในสังคมมากขึ้น เช่น ภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาสะท้อนชีวิตวัยรุ่นเรื่อง วัยอลวน (พ.ศ. ๒๕๑๙) ภาพยนตร์ที่กล่าวถึงอาชีพประมง เช่น ตลาดพรหมจารี (พ.ศ. ๒๕๑๗) เป็นต้น นอกจากนั้น ยังอาจจะเป็นการก้าวไปถึงระดับของการนำเสนอปัญหาของกลุ่มคนในวัยใดวัยหนึ่ง เช่น ปัญหาเด็กและปัญหาวัยรุ่น หรือปัญหาที่เกิดขึ้นจากวิถีชีวิตที่เปลี่ยนไปของคนในสังคม เช่น ปัญหาครอบครัว เป็นต้น อย่างไรก็ตาม ปัญหาเหล่านั้นยังเป็นปัญหาที่เกิดขึ้นในระดับของความสัมพันธ์ระหว่างบุคคลกับบุคคล และอาจจะเป็นปัญหาที่สามารถแก้ไขได้หากทำความเข้าใจซึ่งกันและกัน แต่การปรากฏตัวขึ้นของภาพยนตร์สะท้อนปัญหาสังคมนับตั้งแต่ช่วงกลางทศวรรษ ๒๕๑๐ เป็นต้น จะเห็นได้ว่าเป็นการนำเสนอภาพของ

---

[๑๗๑]ดูประเด็นเรื่องการอพยพย้ายถิ่นฐานในภาพยนตร์เรื่อง ทองพูน โคกโพราษฎรเต็มขั้น ได้ ใน Hyunjung Yoon, **Thai Films Made in the 1970's as Social Commentary on Migration-related Social Issues** (Master's Thesis, Thai Studies, Faculty Of Arts, Chulalongkorn University, 2003), 80-83.

ปัญหาที่ส่งผลกระทบต่อคนกลุ่มใหญ่และเป็นปัญหาที่ไม่อาจจะแก้ไขได้ง่ายนัก เช่น ปัญหาความยากจน ปัญหา การอพยพย้ายถิ่น ปัญหาคอร์รัปชั่น เป็นต้น

ดังนั้นการเปลี่ยนแปลงของเนื้อหาภาพยนตร์แนวชีวิต และการเกิดขึ้นของภาพยนตร์สะท้อนปัญหาสังคม ล้วนสะท้อนให้เห็นถึงความหลากหลายและลักษณะเนื้อหาแบบใหม่ที่ "สมจริง" (realistic) มากขึ้น อันเป็นภาพของการเปลี่ยนแปลงที่ชัดเจนมากที่สุดของภาพยนตร์ไทยในช่วงทศวรรษ ๒๕๑๐ เป็นต้นมา

๔.๗.๒.๓ ภาพยนตร์แนวบู๊

ภาพยนตร์ประเภทบู๊ กล่าวได้ว่าเป็นภาพยนตร์ไทยอีกประเภทหนึ่งที่มีการสร้างออกมาอย่างต่อเนื่อง ซึ่งในแต่ละช่วงเวลาลักษณะเนื้อหาของภาพยนตร์ประเภทนี้มีความแตกต่างกันออกไป ในช่วงทศวรรษ ๒๔๙๐ หลังจากการประสบความสำเร็จของภาพยนตร์ไทยขนาด ๑๖ ม.ม. เรื่อง สุภาพบุรุษเสือไทย ใน พ.ศ. ๒๔๙๒ ซึ่งมีพระเอกเป็น "เสือ" หรือ โจรนั้น ส่งผลให้ภาพยนตร์ไทยในเวลาต่อมาถูกสร้างออกมาในแนวเดียวกันกับ สุภาพบุรุษเสือไทย แทบทั้งสิ้น เช่น สองเสือ สามเสือสุพรรณบุรี สมิงป่าสัก เป็นต้น ทั้งนี้น่าจะสอดคล้องกับสภาพเศรษฐกิจตกต่ำหลังสงครามโลกครั้งที่ ๒ ทำให้สภาพความเป็นอยู่ของประชาชนในขณะนั้นยากแค้น จนนำไปสู่การเกิดกลุ่มโจรหลายกลุ่มตามต่างจังหวัด[๑๗๒] หลังจากนั้นในช่วงทศวรรษ ๒๕๐๐ ภาพยนตร์บู๊มักจะมีเนื้อหาเกี่ยวกับการต่อสู้กันระหว่างฝ่ายพระเอก ที่มักจะเป็นพระเอกภายใต้หน้ากากออกมาปราบเหล่าผู้ร้าย เช่น สี่คิงส์ เห่าดง เหยี่ยวราตรี ครุฑดำ เป็นต้น สำหรับเนื้อหาของภาพยนตร์บู๊เหล่านี้ ดูเหมือนจะสอดคล้องกับสภาพบ้านเมืองในช่วงทศวรรษ ๒๕๐๐ ที่รัฐบาลจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์มีความพยายามดำเนินนโยบายกวาดล้างอันธพาลให้หมดไป ดังนั้นพระเอกภายใต้หน้ากาก จึงเป็นเหมือนตัวแทนของรัฐ เช่น ตำรวจ ที่คอยบำบัดทุกข์บำรุงสุขให้แก่ประชาชน[๑๗๓]

สำหรับภาพยนตร์บู๊ในช่วงต้นทศวรรษ ๒๕๑๐ กล่าวได้ว่ามีการสร้างภาพยนตร์บู๊ออกมาในแต่ละปีจำนวนไม่มากนัก ทั้งนี้เป็นเพราะกระแสของภาพยนตร์เพลงเป็นที่นิยมมากกว่า เช่น ใน พ.ศ. ๒๕๑๔ เป็นปีที่มีการสร้างภาพยนตร์เพลงเพิ่มสูงขึ้น ส่งผลให้มีภาพยนตร์บู๊ถูกสร้างออกมา

---

[๑๗๒]สุภาพ หริมเทพาธิป, "ปูมหลังและสังคมกับหนังอาชญากรรมไทย," **หนังและวิดีโอ** ๓, ๔๕ (พฤศจิกายน ๒๕๓๓): ๕๕.

[๑๗๓]เรื่องเดียวกัน, ๕๖.

เพียง ๑๐ เรื่องเท่านั้น (ดูตารางในภาคผนวก ข) จากนั้นกระแสของภาพยนตร์บู๊จึงเริ่มหายไป จนกระทั่งมีความพยายามสร้างภาพยนตร์บู๊ขึ้นมาใหม่ ภาพยนตร์ที่โดดเด่นและทำรายได้อย่างสูงในช่วงปลาย พ.ศ. ๒๕๑๖ คือ ภาพยนตร์เรื่อง ทอง (Gold) ผลงานการกำกับของฉลอง ภักดีวิจิตร ภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นภาพยนตร์บู๊ที่มีเนื้อหากล่าวถึงการต่อสู้ระหว่างพระเอกกับเหล่าร้าย เช่นเดียวกับภาพยนตร์บู๊ประเภททั่วไป แต่ตัวผู้ร้ายได้เปลี่ยนมาเป็นองค์กรอาชญากรรมหรือขบวนการค้ายาเสพติดระดับชาติแทน ซึ่งส่งผลให้มีภาพยนตร์บู๊ในลักษณะเดียวกันตามมาอีกหลายเรื่อง เช่น สามเหลี่ยมทองคำ (พ.ศ. ๒๕๑๘) และ ราชินีฝิ่น (พ.ศ. ๒๕๑๘) เป็นต้น หลังจากนั้นดูเหมือนว่ากระแสของการสร้างภาพยนตร์ประเภทบู๊เริ่มเพิ่มมากขึ้น ดังจะเห็นได้ความแตกต่างของจำนวนตัวเลขใน พ.ศ. ๒๕๑๗ ที่มีเพียง ๗ เรื่องเท่านั้น แต่ในเวลาต่อมามีจำนวนเพิ่มมากขึ้นจนกระทั่งมากถึง ๕๖ เรื่องใน พ.ศ. ๒๕๒๐ (ดูตารางในภาคผนวก ก) ซึ่งสาเหตุของการเพิ่มขึ้นจะได้ กล่าวถึงต่อไป

สำหรับแนวโน้มของเนื้อหาของภาพยนตร์ประเภทบู๊ สามารถแบ่งออกเป็น ๒ แนวใหญ่ ๆ คือ ภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาการต่อสู้กับอิทธิพลในท้องถิ่น และภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาต่อสู้กับผู้ก่อการร้าย*

ภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับการต่อสู้กับอิทธิพลในท้องถิ่น จะแบ่งได้เป็น ๒ กรณี คือในกรณีแรกเป็นเรื่องราวของพระเอกที่มักจะเป็นคนไม่รู้ที่มาหรือเป็นคนต่างถิ่น มีสาเหตุให้ต้องเข้าไปอยู่ในหมู่บ้าน ตำบล อำเภอ ที่กำลังประสบกับปัญหา และต่อมาต้องเผชิญหน้าต่อสู้กับกลุ่มอิทธิพลในท้องที่ ซึ่งอาจจะเป็นบุคคลที่เป็นกลไกของรัฐ ได้แก่ นายอำเภอ เจ้าหน้าที่ตำรวจ กำนัน ผู้ใหญ่บ้าน หรือเป็นกลุ่มอันธพาลท้องถิ่นที่ไม่มีตำแหน่งใด ๆ นอกจากเป็นคนรวยและมีมือปืนคุ้มกันอยู่เป็นจำนวนมาก จนกระทั่งเมื่อสามารถปราบกลุ่มผู้มีอิทธิพลได้จึงเปิดเผยตัวว่าเป็นเจ้าหน้าที่บ้านเมืองที่ได้รับมอบหมายให้มาจัดการปราบปรามผู้มีอิทธิพลในท้องถิ่น ตัวอย่างของภาพยนตร์ เช่น ชุมแพ (พ.ศ. ๒๕๑๙) เสือสี่แคว (พ.ศ. ๒๕๑๙) สำหรับกรณีที่สอง เป็นกรณีของการแก้แค้นอันเนื่องมาจากการกระทำของตัวร้ายที่มีต่อตนเอง และคนในครอบครัว เช่น ตนเองถูกกลั่นแกล้งไม่ได้รับความเป็นธรรม พ่อแม่ถูกฆ่าหรือคนรักถูกข่มขืน ทำให้พระเอกต้องแก้แค้นใน

---

*ในที่นี้ไม่ได้หมายความว่าภาพยนตร์บู๊จะมีเพียง ๒ แนวเท่านั้น ยังคงมีภาพยนตร์บู๊แนวอื่น ๆ ด้วย แต่เนื่องจากเห็นว่าภาพยนตร์เหล่านั้นดำเนินเนื้อหาหรือเรื่องราวเช่นเดียวกับภาพยนตร์บู๊ก่อนหน้า เช่น "เสือ" หรือ สายลับ เป็นต้น อีกทั้งทั้ง ๒ แนวเป็นแนวเนื้อหาที่ได้รับความนิยมอย่างมากในขณะนั้น

ลักษณะตาต่อตาฟันต่อฟัน ซึ่งตัวร้ายเหล่านั้นอาจจะเป็นหรือไม่เป็นผู้มีอิทธิพลในท้องถิ่นก็ได้ ตัวอย่างของภาพยนตร์ในแนวนี้ เช่น ปลัดปืนโหด (พ.ศ. ๒๕๑๙) ชาติอาชาไนย (พ.ศ. ๒๕๑๙) ไผ่กำเพลิง (พ.ศ. ๒๕๑๙) มหาหิน (พ.ศ. ๒๕๒๐) เป็นต้น

สำหรับเนื้อหาอีกลักษณะหนึ่งนั้นมักจะเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับการต่อสู้กับขบวนการก่อการร้าย ซึ่งมักจะเป็นขบวนการค้ายาเสพติด ขบวนการคอมมิวนิสต์ ที่มักจะอยู่ในพื้นที่ที่ห่างไกล เช่น แนวชายแดน และบริเวณภาคอีสานของประเทศ สำหรับตัวเอกนั้น โดยส่วนใหญ่มักเป็นทหาร ตำรวจตระเวนชายแดน หรือแม้แต่กลุ่มลูกเสือชาวบ้าน เป็นต้น วิธีการต่อสู้อาจไม่ได้ใช้วิธีการชกต่อยกันธรรมดาเท่านั้น อาจเป็นการใช้อาวุธสงคราม เช่น ปืนสั้น ปืนกล ระเบิด เป็นต้น ตัวอย่างของภาพยนตร์ เช่น วีรบุรุษกองขยะ (พ.ศ. ๒๕๑๙) ๑๗ ทหารกล้า (พ.ศ. ๒๕๑๙) ท้องนาสะเทือน (พ.ศ. ๒๕๑๙) ชุมเสือ (พ.ศ. ๒๕๑๙) ๗ นัด (พ.ศ. ๒๕๒๐) หนักแผ่นดิน (พ.ศ. ๒๕๒๐) เป็นต้น

อย่างไรก็ตาม เป็นที่น่าสังเกตว่าภาพยนตร์แนวบู๊ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับการต่อสู้อิทธิพลในท้องที่ทั้ง ๒ กรณี ส่วนหนึ่งน่าจะมีประเด็นปัญหาสังคมปรากฏอยู่ด้วยเช่นกัน โดยเฉพาะปัญหาผู้มีอิทธิพลและรวมถึงปัญหาการคอร์รัปชั่นของข้าราชการในท้องถิ่นชนบท แม้ว่าอาจจะไม่ชัดเจนเท่ากับภาพยนตร์สะท้อนปัญหาสังคมก็ตาม ดังจะเห็นได้จากการตั้งข้อสังเกตที่ว่า "คอร์รัปชั่น" เป็นเรื่องที่พูด...เขียนหรือสร้างเป็นหนังกันมามากต่อมาก ถ้าเป็นผู้สร้างที่มือไม่ถึงพอ ปัญหาเช่นนี้เมื่อตีแผ่ออกมา จะกลายเป็นหนังจองล้างจองผลาญ บู๊ฆ่ากันสนั่นจอ..."[๑๗๔] นอกจากนี้ยังมีภาพยนตร์แนวบู๊บางเรื่องที่มีเนื้อหาสะท้อนปัญหาสังคมอื่น ๆ อีกด้วย ตัวอย่างเช่น เทวดาเดินดิน (พ.ศ. ๒๕๑๙) ของ ม.จ. ชาตรีเฉลิม ยุคล ภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นภาพยนตร์ที่สะท้อนให้เห็นปัญหาอาชญากรรมของวัยรุ่น ๔ คน ที่ก่อคดีอาชญากรรมโดยเริ่มจากการฉกชิงวิ่งราว การทำลายข้าวของเสียหาย ปล้นธนาคาร ฆ่าคนตาย เป็นต้น จนในที่สุดต้องจบลงพร้อมกับการเสียชีวิตของวัยรุ่นทั้ง ๔ คน

๔.๗.๒.๔ ภาพยนตร์ตลก

สำหรับภาพยนตร์ประเภทตลก นับได้ว่าเป็นประเภทของภาพยนตร์ที่เริ่มได้รับความนิยมมากขึ้นพร้อม ๆ กับการเพิ่มขึ้นของจำนวนภาพยนตร์แนวบู๊ด้วยเช่นกัน โดยเฉพาะใน พ.ศ. ๒๕๒๑ และ พ.ศ. ๒๕๒๔ เป็นปีที่มีภาพยนตร์ตลกเข้าฉายมากที่สุด คือ ๓๐ เรื่อง และ ๓๒

---

[๑๗๔]"อธิษฐาน...เขียน นายอำเภอคนใหม่," **ไทยรัฐ** (๔ มกราคม ๒๕๒๔): ๑๓.

เรื่อง ตามลำดับ ซึ่งเมื่อเปรียบเทียบกับจำนวนใน พ.ศ. ๒๕๑๘ จะเห็นความแตกต่างได้อย่างชัดเจนอย่างมาก (ดูภาคผนวก) สำหรับสาเหตุจะได้กล่าวถึงต่อไป

ลักษณะเนื้อหาของภาพยนตร์ตลก โดยส่วนใหญ่มักจะเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับความรักระหว่างหนุ่มสาว ที่ฝ่ายชายจะต้องพยายามทำทุกวิถีทางเพื่อพิชิตใจจากฝ่ายหญิง และบางครั้งอาจจะรวมถึงครอบครัวของฝ่ายหญิงด้วย สำหรับจุดเน้นของภาพยนตร์ตลกดังกล่าวมักจะให้ความสำคัญกับบทสนทนาที่มักจะสอดแทรกมุขตลกอยู่ตลอดเวลา รวมถึงการแสดงกิริยาท่าทางของ นักแสดง ซึ่งบ่อยครั้งจะเห็นได้ว่าพระเอกของภาพยนตร์มักจะเป็นดาราตลก เช่น เด่น เด๋อ เทพ เป็นต้น ตัวอย่างของภาพยนตร์ เช่น พ่อไก่แจ้ (พ.ศ. ๒๕๑๙) เท่งปี๊ะต๊ะติ๊งโหน่ง (พ.ศ. ๒๕๒๑) เป็นต้น

การเติบโตขึ้นของภาพยนตร์แนวบู๊และแนวตลก เมื่อพิจารณาจากช่วงเวลาแล้วจะเห็นได้ว่าใกล้เคียงกันอย่างมาก ทั้งนี้มีผู้ตั้งข้อสังเกตถึงการเติบโตของภาพยนตร์แนวบู๊ไว้อย่างน่าสนใจว่า

> "...ยุคก่อน (พ.ศ. ๒๕๑๘-๒๕๒๐: ผู้เขียน) พูดได้อย่างไม่อายปากว่าเป็นยุคของหนังบู๊ โครงสร้างของหนังประเภทนี้หาคำว่าขาดทุนยากเย็นจริง ๆ ยิ่งตลาดต่างจังหวัดหนังจำพวกนี้เป็นขวัญใจของชาวบ้านฉายเมื่อไหร่มักได้รับการต้อนรับเป็นประจำ แต่ถ้าหนังชีวิตรักเข้าไปฉายบ้าง หัวเด็ดตีนขาดคนฉีกตั๋วมีหวังหลับคาเก้าอี้แน่ เพราะหาแฟนชาวบ้านไปดูยากเย็นเข็ญใจ ที่เป็นเช่นนี้อาจเพราะสภาวะบ้านเมืองเป็นหลักใหญ่ก็ได้ คนเราไม่มีทางออกมากเข้าก็อยากจะดูหนังประเภทรบราฆ่าฟันกันซึ่งเป็นทางระบายได้อย่างดีชนิดหนึ่ง..."[๑๗๕]

นอกจากนั้นแล้วข้อความดังกล่าวข้างต้น ยังดูจะสอดคล้องกับการเริ่มต้นขึ้นของภาพยนตร์ตลกในช่วงเวลาใกล้เคียง

> "...ในยุคปัจจุบันนี้ พูดก็พูดเถอะว่าบรรยากาศมันค่อนข้างจะตึงเครียดสักหน่อย เหลียวหน้าไปทางไหนก็เห็นแต่คนแกล้งยิ้มแกล้งหัวร่อกันทั้งนั้น คนเหล่านั้นรู้ตัวดีว่าไม่มีอะไรดีกว่าหัวเราะ เพราะจะช่วยคลี่คลายอารมณ์อันตึงเครียดเหมือนกับบรรยากาศรอบ ๆ ตัวเอง แต่นั้นก็เป็นการเสแสร้งแกล้งหัวเราะอย่างฝืนอกฝืนใจเต็มที

---

[๑๗๕]อ้วน อาเขตต์, "ทรามวัยใจเด็ด," **โลกดารา** ๘, ๑๘๔ (๑๘ ธันวาคม พ.ศ. ๒๕๒๐): ๓๒.

> ผู้สร้างหนังไทยนั่นน่ะซีที่รู้ดีว่ามีการแกล้งหัวเราะกันทั้งเมือง หลายต่อหลายรายจึงพร้อมใจกันสร้างหนังตลกโปกฮาขึ้นมาเพื่อจะให้คนทั้งเมืองได้หัวเราะกันจริง ๆ โดยไม่ต้องเสแสร้งแกล้งหัวเราะต่อไปอีก คือ นึกอยากหัวเราะเมื่อไหร่ก็เข้าโรงนั้นเมื่อนั้น รับรองเป็นได้หัวเราะกันแน่ "[๑๗๖]

จากข้อสังเกตที่ต่างแสดงความเห็นที่สอดคล้องกัน คือ บรรยากาศของสังคมไทยในขณะนั้นเป็นบรรยากาศของความตึงเครียด ผู้ชมภาพยนตร์จึงนิยมไปชมภาพยนตร์แนวบู๊ และแนวตลกเพื่อเป็นการผ่อนคลาย ซึ่งเมื่อพิจารณาจากบริบททางสังคมในขณะนั้นดูเหมือนว่าจะสอดคล้องอย่างมากกับข้อสังเกตนี้

หลังจากเหตุการณ์ ๑๔ ตุลาคม พ.ศ. ๒๕๑๖ บรรยากาศของสังคมเป็นบรรยากาศแห่งสิทธิและเสรีภาพ ดังจะเห็นได้จากการเคลื่อนไหวเพื่อเรียกร้องสิทธิต่าง ๆ จากภาคประชาชนเพิ่มมากขึ้น (ดูรายละเอียดได้ข้างต้น) อย่างไรก็ตาม บรรยากาศดังกล่าวมีระยะเวลาไม่นานนัก เมื่อกลุ่มพลังฝ่าย "ขวา" ที่มีแนวความคิดแบบอนุรักษ์นิยม ได้พยายามตอบโต้และต่อต้านการเคลื่อนไหวของกลุ่มนักศึกษาและประชาชนด้วยวิธีการที่หลากหลายนับตั้งแต่ พ.ศ. ๒๕๑๘ เป็นต้นมา ไม่ว่าจะเป็นการโฆษณาโจมตีกลุ่มขบวนการนักศึกษาว่าเป็นคอมมิวนิสต์ มีเจตนาทำลายสถาบันชาติ ศาสนา และพระมหากษัตริย์ รวมถึงเพลงที่มีเนื้อหาต่อต้านกลุ่มขบวนการนักศึกษา เช่น เพลง "หนักแผ่นดิน" "เปรี้ยง เปรี้ยง เสียงฟ้าฟาด" เป็นต้น[๑๗๗] นอกจากนั้น ยังมีการจัดตั้งกลุ่มองค์กรฝ่ายขวาที่สำคัญอีกหลายองค์กร เช่น กลุ่มนวพล กลุ่มลูกเสือชาวบ้าน กลุ่มกระทิงแดง เป็นต้น[๑๗๘] บรรยากาศความตึงเครียดและความขัดแย้งในสังคมทวีความรุนแรงมากขึ้นเมื่อมีการลอบสังหารผู้นำนักศึกษา ผู้นำชาวนาชาวไร่ และนักการเมือง หลายคนในขณะนั้น เช่น นายแสง รุ่งนิรันดรกุล ผู้นำนักศึกษามหาวิทยาลัยรามคำแหง นายอินถา ศรีบุญเรือง ประธานสหพันธ์ชาวนา

---

[๑๗๖]นิยม ตันติเวชกุล, "หนังตัวอย่าง ยอดหญิงต๊ะติ๊งโหน่ง ของ นิยม ตันติเวชกุล," **โลกดารา** ๙, ๒๐๓ (๓๐ กันยายน ๒๕๒๑): ๑๗.

[๑๗๗]พรภิรมณ์ (เอี่ยมธรรม) เชียงกูล, **ประวัติศาสตร์ไทยสมัยใหม่ (เล่ม ๑) (๒๔๗๕-๒๕๒๔)**, หน้า ๑๙๕.

[๑๗๘]เรื่องเดียวกัน.

ชาวไร่ภาคเหนือ นายบุญสนอง บุณโยทยาน เลขาธิการพรรคสังคมนิยม เป็นต้น[๑๗๙] จนกระทั่งนำไปสู่การบุกเข้าสังหารหมู่กลุ่มนักศึกษาที่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ เมื่อวันที่ ๖ ตุลาคม พ.ศ. ๒๕๑๙

หลังจากเหตุการณ์นั้นบรรยากาศความตึงเครียดดังกล่าวยังคงอยู่ เมื่อรัฐบาลนายธานินทร์ กรัยวิเชียร (๖ ตุลาคม พ.ศ. ๒๕๑๙-๒๐ ตุลาคม พ.ศ. ๒๕๒๐) มีนโยบายต่อต้านลัทธิคอมมิวนิสต์อย่างสุดขั้ว ดังจะเห็นได้จากการอนุมัติเงินงบประมาณ ๒ หมื่นล้านบาท เพื่อให้กองทัพซื้ออาวุธป้องกันประเทศและต่อสู้กับคอมมิวนิสต์[๑๘๐] นอกจากนั้น ยังได้พยายามใช้กฎระเบียบที่เข้มงวดต่อการแสดงออกทางความคิดความเห็นของคนในสังคม ดังจะเห็นได้จากประกาศคณะปฏิรูปการปกครองแผ่นดินข้อที่ ๒ ความว่า "ให้นิตยสารรายสัปดาห์และสิ่งตีพิมพ์ต่อประชาชนอื่น ๆ ที่เสนอข้อเขียนและเรื่องประเภทสารคดีและบันเทิงคดี ส่งข้อเขียนและเรื่องต่าง ๆ ผ่านการตรวจสอบจากคณะกรรมการตรวจสอบข่าวสาร ซึ่งได้รับมอบหมายจากคณะปฏิรูปการปกครองแผ่นดินก่อนทำการพิมพ์ออกจำหน่ายจ่ายแจกตั้งแต่บัดนี้เป็นต้นไป"[๑๘๑] ผลของประกาศทำให้ในเวลาต่อมาบรรดาสำนักพิมพ์ต่างนำเสนอเรื่องที่มุ่งเน้นความบันเทิง เช่น งานเขียนแนวหรรษา เรื่องแปล สารคดีอิงประวัติศาสตร์ นวนิยาย และรวมเรื่องสั้นที่ไม่เกี่ยวกับการเมือง[๑๘๒] ซึ่งดูเหมือนจะสอดคล้องกับข้อความของ ม.จ. ชาตรีเฉลิม ยุคลที่ได้รับผลกระทบจากบรรยากาศทางสังคมทำให้ต้องเปลี่ยนแนวมาสร้างภาพยนตร์ตลกเรื่อง <u>รักคุณเข้าแล้ว</u> (พ.ศ. ๒๕๒๐) ที่ว่า

> "...<u>รักคุณเข้าแล้ว</u> นั่นเป็นยุคหนึ่ง ซึ่งหลังจาก ๖ ตุลา แล้วนะ ผมเดินกลับมาจากธรรมศาสตร์ แล้วผมมีความรู้สึกว่าผมควรจะทำหนังสักเรื่องประเภท<u>รักคุณเข้าแล้ว</u> มีแต่ร้องเพลง มีแต่เต้นรำ มีแต่ความรักบ้า ๆ บอ ๆ ซึ่งสมัยนั้น...ไม่มีใครสามารถพูดออกมาได้อย่างที่ต้องการจะพูดจริง ๆ เราก็รู้ว่าเป็นอย่างไร แม้กระทั่งหนังสือพิมพ์ทุกฉบับ หนังสือทุกเล่มจะเขียนอะไรออกมาก็ต้องเขียนอย่างที่เขา

---

[๑๗๙]สุธาชัย ยิ้มประเสริฐกุล, "๖ ตุลา ฯ เกิดขึ้นได้อย่างไร," ใน **อาชญากรรมรัฐในวิกฤตการเปลี่ยนแปลง** (กรุงเทพฯ: คณะกรรมการสืบข้อมูลและสืบพยานเหตุการณ์ ๖ ตุลาคม ๒๕๑๙, ๒๕๔๔), หน้า๑๔๕-๑๔๖.

[๑๘๐]พรภิรมณ์ (เอี่ยมธรรม) เชียงกูล, หน้า ๑๙๖.

[๑๘๑]บาหยัน อิ่มสำราญ, **เอกสารคำสอนวิชา ๔๐๑๒๓๑ นวนิยายและเรื่องสั้นของไทย**, (นครปฐม: ภาควิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, ๒๕๔๘), หน้า ๑๘๖.

[๑๘๒]บาหยัน อิ่มสำราญ, หน้า ๑๘๗.

ต้องการให้เราเขียน เมื่อมันเป็นเช่นนี้ ผมก็ทำหนังประเภทนี้ออกมาสักเรื่อง...มัน เป็นเรื่องหนึ่งที่ผมไม่ต้องไปเถียงใคร โดยเฉพาะเซนเซอร์"[๑๙๓]

ดังกล่าวข้างต้น ล้วนทำให้เห็นว่าบริบททางสังคมเป็นอีกปัจจัยหนึ่งที่ทำให้ภาพยนตร์แนวบู๊และแนวตลกได้รับการตอบรับอย่างดีจากผู้ชมภาพยนตร์ไทยในขณะนั้น อย่างไรก็ตาม สำหรับภาพยนตร์แนวบู๊ อาจมีปัจจัยในเรื่องความสมจริงของฉากการต่อสู้เพื่อเป็นจุดดึงความสนใจของผู้ชมภาพยนตร์ ดังจะเห็นได้จากข้อความที่ว่า "คมน์ อรรฆเดช" ทำให้วงการบันเทิง โดยเฉพาะกับผู้อำนวยการสร้างหนังทั้งหลายจะต้อง "ใจแตก" เพราะต้องแข่งขันกันทุ่ม สิ่งที่เราเรียกว่า "พินาศบันเทิง" หนังเรื่องแรกที่เขาสร้าง "เผาขน" ใครมองเห็นภาพโฆษณาของเขาจะต้องนึกว่าเป็นหนังฝรั่ง หรือไม่ก็หนังญี่ปุ่น คมน์วางมาตรฐาน "หนังบู๊" ด้วยความสมจริงสมจังที่สุด ลึกเข้าไปถึงเนื้อแน่นแก่นในของมัน คมน์ต้องการจะให้สิ่งแปลกและใหม่สำหรับวงการนี้ เหมือนอย่างที่เขาเคยระเบิดรถ ระเบิดบ้านและสิ่งที่เขาให้นี้ จะต้องเป็นแบบสมจริงสมจังด้วย"[๑๙๔]

นอกจากนั้นแล้ว ประเด็นเรื่องภัยคุกคามจากคอมมิวนิสต์ ซึ่งเป็นประเด็นความขัดแย้งที่ชัดเจนมากที่สุดในสังคม ยังปรากฏอยู่ในภาพยนตร์ไทยแนวบู๊ในช่วงนั้นหลายเรื่องด้วยเช่นกัน แม้ว่าภาพยนตร์เหล่านี้จะไม่มีเนื้อหาโจมตีขบวนการนักศึกษาโดยตรง แต่อย่างน้อยที่สุดภาพยนตร์ทุกเรื่องต่างนำเสนอประเด็นเดียวกันคือ ภัยคุกคามของขบวนการคอมมิวนิสต์ ซึ่งน่าจะเป็นการนำประเด็นของฝ่ายต่อต้านขบวนการนักศึกษาในขณะนั้นมาเสนอให้เห็นอย่างชัดเจนและรับรู้อย่างกว้างขวางมากที่สุดอีกทางหนึ่งด้วย ดังจะเห็นได้จากข้อความโฆษณาจากภาพยนตร์หลายเรื่อง เช่น "สุขสบายเถิดประชา ต.ช.ด. กล้าจะคุ้มภัย" จากภาพยนตร์เรื่อง วีรบุรุษกองขยะ (พ.ศ. ๒๕๑๙) หรือ "ข้าฯ ขอสาบานตายไหนตายกัน ไม่หวั่นตาย ชีวิตถวายชาติ ศาสน์ พระมหากษัตริย์" จากภาพยนตร์เรื่อง ๑๗ ทหารกล้า (พ.ศ. ๒๕๑๙) และ "ชีวิตพวกข้า คือฐานปักตั้งธงไทย ศรัตรูอย่าได้หมายทำให้ธงไทยล้ม" จากภาพยนตร์เรื่อง หนักแผ่นดิน (พ.ศ. ๒๕๒๐) เป็นต้น

อย่างไรก็ตาม เป็นที่น่าสังเกตว่า ลักษณะเรื่องของภาพยนตร์แนวบู๊มักจะมีความคล้ายคลึงกับภาพยนตร์ต่างประเทศอยู่บ้าง ภาพยนตร์เรื่อง ชุมแพ มีความคล้ายคลึงกับภาพยนตร์เรื่อง โรบินฮู้ด ที่เป็นเรื่องราวของโจรที่ดีที่มักจะช่วยเหลือ และปล้นเงินจากคนรวยหรือผู้มีอิทธิพลใน

---

[๑๙๓]"ลลนานัดพบ ม.จ. ชาตรีเฉลิม ยุคล," **ลลนา ๕** (พฤศจิกายน ๒๕๒๑): ๖๖.

[๑๙๔]คำใส, "คลื่นลูกเก่าของ "หนังบู๊" มหาหิน ความพยายามอีกครั้งหนึ่งของคมน์ อรรฆเดช," **ไทยรัฐ** (๒๗ มีนาคม ๒๕๒๑): ๑๓.

ท้องที่มาแจกจ่ายให้กับคนจน ภาพยนตร์เรื่อง ไอ้ปืนแฝด (พ.ศ. ๒๕๑๙) เห็นได้จากข้อความที่ว่า "คล้าย "เคาบอยฝรั่ง" ...ใครที่ชอบเทอร์เรนซ์ ฮิลส์ กับ บั๊ด สเปนเซอร์, เจอ "ไอ้ปืนแฝด" เหมือนเป็นเรื่อง "แฝด" ...ขนมจีนกับมักกะโรนี เปิดไตเติ้ลขึ้นมาทำท่าหยั่งกะ "อย่าแหย่เสือหลับ" พิภพ ภู่ภิญโญ รับบทเหมือน บั๊ด สเปนเซอร์ สรพงษ์ ชาตรีเหมือนกะ ทอร์เรนซ์ ฮิลล์ แม้แต่เพลงก็สั่งตรงมาจากโรม"[๑๘๕] หรือแม้แต่ วีรประวัติ วงศ์พัวพันธ์ ผู้เขียนบทภาพยนตร์เรื่อง เทวดาเดินดิน ของ ม.จ. ชาตรีเฉลิม ยุคล ยอมรับว่าได้รับแรงบัลดาลใจมาจากภาพยนตร์เรื่อง Bonnie and Clyde (๑๙๖๗) ของ Arthur Penn แต่ภาพยนตร์เรื่องนี้มีเนื้อเรื่องคล้ายคลึงกับภาพยนตร์เรื่อง ปล้นกลางแดด (Dog Day Afternoon)[๑๘๖] ส่วนภาพยนตร์ตลกนั้น ดูเหมือนว่าจะมีแนวทางเป็นของตนเองชัดเจนมากขึ้น เมื่อพิจารณาจาก ชื่อเรื่องของภาพยนตร์ประเภทตลกในช่วงนี้ จะทราบได้ทันทีเช่นกันว่าเป็นภาพยนตร์ตลก เช่น เท่งป๊ะต๊ะติ๊งโหน่ง (พ.ศ. ๒๕๒๑) มันส์เขาละ (พ.ศ. ๒๕๒๑) ไอ้ติ้งต๊อง (พ.ศ. ๒๕๒๒) เป็นต้น

๔.๗.๒.๕ ภาพยนตร์เพลง

สำหรับภาพยนตร์เพลงหลังจากได้รับความนิยมอย่างมากช่วงต้นทศวรรษ ๒๕๑๐ อันเนื่องมาจากการประสบความสำเร็จของภาพยนตร์เรื่อง มนต์รักลูกทุ่ง (พ.ศ. ๒๕๑๓) เนื้อหาของภาพยนตร์เพลงในช่วงเวลานั้น มักจะเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับความรักเช่นเดียวกับภาพยนตร์ชีวิตรักทั่วไป อย่างไรก็ตาม นับตั้งแต่ช่วงกลางทศวรรษ ๒๕๑๐ เป็นต้นมา ภาพยนตร์เพลงเริ่มหายไปจากอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทย จนกระทั่งช่วงต้นทศวรรษ ๒๕๒๐ จึงมีการสร้างภาพยนตร์เพลงขึ้นมาอีกครั้งหนึ่ง เช่น เรื่อง มนต์รักแม่น้ำมูล (พ.ศ. ๒๕๒๐) เป็นต้น แต่ลักษณะเนื้อหาของภาพยนตร์เพลงในช่วงนี้ ยังมีลักษณะคล้ายคลึงกับภาพยนตร์เพลงในช่วงต้นทศวรรษ ๒๕๑๐ คือ เน้นเรื่องราวเกี่ยวกับความรักเป็นสำคัญ แต่ยังมีภาพยนตร์เพลงอีกเรื่องหนึ่ง ที่ได้แหวกแนวออกไปอย่างมาก ก็คือ ภาพยนตร์เพลงเรื่อง **เทพธิดาบาร์ ๒๑** (พ.ศ. ๒๕๒๑) ของ ยุทธนา มุกดาสนิท ภาพยนตร์เรื่องนี้แสดงให้เห็นถึงชีวิตของโสเภณีในบาร์ ๒๑ ที่ต้องผิดหวังซ้ำแล้วซ้ำเหล่ากับผู้ชายที่ตัวเองหลงรัก

๔.๗.๒.๖ ภาพยนตร์สยองขวัญ

---

[๑๘๕]ยิ่งยง สะเด็ดยาด, "วิจารณ์บันเทิง: ไอ้ปืนแฝด," **ไทยรัฐ** (๑๔ กรกฎาคม ๒๕๑๙): ๑๓.

[๑๘๖]อนุสรณ์ ศรีแก้ว, "ปัญหาสังคมในภาพยนตร์ของ มจ. ชาตรีเฉลิม ยุคล," หน้า ๖๘.

ภาพยนตร์สยองขวัญหรือ ภาพยนตร์แนวผีได้รับการผลิตออกมาน้อยมากในแต่ละปี และไม่มีภาพยนตร์เรื่องใดโดดเด่น จนทำให้เกิดกระแสการสร้างภาพยนตร์สยองขวัญตามออกมาอย่างมีนัยที่สัมพันธ์กับบริบททางสังคมในช่วงเวลาดังกล่าว อย่างไรก็ตาม ภาพยนตร์ผีมักจะเป็นภาพยนตร์ที่มาจากตำนาน เรื่องเล่า เช่น แม่นาคพระโขนง (พ.ศ. ๒๕๒๑) เป็นต้น ลักษณะที่เด่นของภาพยนตร์ผีไทย คือ ทุกเรื่องจะต้องมีบทตลกแทรกอยู่ตลอด[๑๘๗]

กล่าวโดยสรุป ดังกล่าวมาทั้งหมด คือ ลักษณะของเนื้อหาของภาพยนตร์ไทยในช่วงกลางทศวรรษ ๒๕๑๐ เป็นต้น ซึ่งจะเห็นได้ว่ามีแนวโน้มของเนื้อหาใหม่เกิดขึ้นในภาพยนตร์ทุกแนว หากไม่มีเนื้อหาใหม่แต่ก็มีลักษณะที่เด่นชัดเฉพาะตัว เช่น ภาพยนตร์ตลก เป็นต้น ซึ่งการเปลี่ยนแปลงของเนื้อหาดังกล่าวในส่วนหนึ่งน่าจะเป็นผลมาจากการเปลี่ยนแปลงทางด้านบริบทด้วยเช่นกัน นอกจากการเปลี่ยนแปลงทางด้านเนื้อหาดังกล่าวแล้วนั้น ยังมีการเปลี่ยนแปลงที่สำคัญอีกประการหนึ่ง คือ "การเล่าเรื่อง" ของภาพยนตร์ไทย ดังจะได้กล่าวถึงต่อไป

๔.๗.๓ "การเล่าเรื่อง" ของภาพยนตร์ไทยระหว่าง พ.ศ. ๒๕๑๐-๒๕๒๕[*]

สำหรับในที่นี้จะพิจารณาองค์ประกอบของการเล่าเรื่องของภาพยนตร์ไทย ๓ ส่วน คือ โครงเรื่อง (Plot) ฉาก (settings) และตัวละคร (Character) เนื่องจากเห็นว่าเป็นส่วนประกอบที่สำคัญของการเล่าเรื่องของภาพยนตร์ทุกแนว

ประการแรก คือ โครงเรื่อง โดยปกติจะประกอบด้วยการลำดับเหตุการณ์ภายในเรื่องอยู่ ๕ ขั้น กล่าวคือ การเริ่มเรื่อง คือ การแนะนำตัวละคร แนะนำฉากหรือสถานที่ ซึ่งอาจมีการเปิดประเด็นปัญหา หรือเผยปมขัดแย้งเพื่อให้เรื่องน่าสนใจ อย่างไรก็ตาม การเริ่มเรื่องไม่จำเป็นต้องเรียงลำดับเหตุการณ์ อาจเริ่มเรื่องจากตอนกลางเรื่องหรือย้อนจากท้ายเรื่องไปหาต้นเรื่องก็ได้ ประการถัดมา การพัฒนาเหตุการณ์ คือ การที่เรื่องราวดำเนินต่อไปอย่างต่อเนื่อง สถานการณ์ปมปัญหาหรือข้อขัดแย้งทวีความเข้มข้นขึ้นเรื่อย ๆ ประการที่สาม ภาวะวิกฤติ จะเกิดขึ้นเมื่อ

---

[๑๘๗]ดูการศึกษาและวิเคราะห์ภาพยนตร์แนวผีอย่างละเอียด ได้ใน กำจร หลุยยะพงศ์ และสมสุข หินวิมาน, "ความลึกล้ำของสุนทรียะและโลกทัศน์ใน "หนังน้ำเน่า": กรณีศึกษาหนังผีไทยยุค ๒๕๒๐-๒๕๔๗," ใน **วารสารภาษาและหนังสือ** ๓๖ (๒๕๔๘): ๑๐๐-๑๘๔.

[*]โดยปกติวิธีการวิเคราะห์การเล่าเรื่องของภาพยนตร์จะมีหลากหลายวิธี เช่น วิเคราะห์จากโครงเรื่อง จากความขัดแย้ง จากตัวละคร จากแก่นความคิด จากฉาก จากมุมมองในการเล่าเรื่อง เป็นต้น

เรื่องราวกำลังถึงจุดแตกหัก และตัวละครกำลังอยู่ในสถานการณ์ที่ต้องตัดสินใจ ประการที่สี่ ภาวะคลี่คลาย คือ สภาพหลังจากที่จุดวิกฤติได้ผ่านพ้นไปแล้ว เงื่อนงำและประเด็นปัญหาได้รับการเปิดเผยหรือข้อขัดแย้งได้รับการขจัดออกไป ประการสุดท้าย การยุติเรื่องราว คือ การสิ้นสุดของเรื่องราวทั้งหมด อาจมีได้ลักษณะคือสมหวัง ผิดหวัง และทิ้งประเด็นไว้ให้คิด

ประการที่สอง คือ ฉาก กล่าวได้ว่าเป็นองค์ประกอบที่สำคัญประการหนึ่งของการเล่าเรื่องทุกประเภท เนื่องจากเหตุการณ์ต่าง ๆ จะเกิดขึ้นโดยปราศจากสถานที่รองรับไม่ได้ อีกทั้งฉากยังมีความสำคัญในแง่ที่สามารถบ่งบอกความหมายบางอย่างของเรื่อง มีอิทธิพลต่อความคิด หรือการกระทำของตัวละครได้อีกด้วย[๑๘๘] อย่างไรก็ตาม ประเภทของฉากที่มีความสำคัญกับการเล่าเรื่องสามารถแบ่งเป็น ๕ ประเภท คือ ฉากที่เป็นธรรมชาติ ได้แก่ สภาพแวดล้อมตามธรรมชาติ เช่น ป่าไม้ ทุ่งหญ้า ลำธาร ฉากที่เป็นสิ่งประดิษฐ์ของมนุษย์ ได้แก่ ตึกรามบ้านช่อง เครื่องมือเครื่องใช้สอยที่ถูกประดิษฐ์ขึ้นมา ฉากที่เป็นช่วงเวลาหรือยุคสมัย ได้แก่ ยุคสมัยหรือช่วงเวลาที่เกิดเหตุการณ์ตามท้องเรื่อง ฉากที่เป็นการดำเนินชีวิตของตัวละคร จะหมายถึงกิจวัตรประจำวันของตัวละคร ของชุมชน หรือท้องถิ่นที่ตัวละครอาศัยอยู่ และฉากที่เป็นสภาพแวดล้อมเชิงนามธรรม เช่น ความเชื่อ ความคิดของคน ค่านิยม ธรรมเนียมประเพณี เป็นต้น[๑๘๙] นอกจากนั้นแล้วยังสามารถแบ่งฉากออกได้อีกเป็น ๒ ชนิด คือ ฉากในบ้านและฉากนอกบ้าน ซึ่งความสำคัญของฉากทั้งสองนั้นจะสัมพันธ์กับลักษณะสำคัญของการเล่าเรื่อง เช่น หากเป็นเรื่องประเภทผจญภัย ฉากมักจะเป็นฉากนอกบ้าน เป็นต้น หรือ ฉากยังมีความสัมพันธ์กับเพศ และอาชีพของตัวละครด้วย เช่น เพศชายอาจมีความสัมพันธ์กับฉากนอกบ้าน และบางอาชีพอาจมีความสัมพันธ์กับฉากในบ้าน เช่น อาชีพแม่บ้าน เป็นต้น[๑๙๐]

ประการสุดท้าย คือ ตัวละคร ซึ่งเป็นองค์ประกอบที่ขาดไม่ได้สำหรับการเล่าเรื่องทุกประเภท สำหรับตัวละครจะต้องประกอบด้วย ๒ ส่วนเสมอ คือ ส่วนที่เป็นความคิด คือ ส่วนที่เกิดจากภูมิหลังของตัวละคร เช่น ชีวิตวัยเด็ก การศึกษา อาชีพ และฐานะความเป็นอยู่ และส่วนที่

---

[๑๘๘]ปริญญา เกื้อหนุน, **เรื่องสั้นอเมริกันและอังกฤษ** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์โอเดี่ยนสโตร์, ๒๕๓๗), หน้า ๗๐.

[๑๘๙]ธัญญา สังขพันธานนท์, **วรรณกรรมวิจารณ์** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์นาคร, ๒๕๓๙), หน้า ๑๙๑-๑๙๓.

[๑๙๐]เรื่องเดียวกัน.

เป็นพฤติกรรม คือ การกระทำที่ตัวละครแสดงออกมาให้เห็น นอกจากนั้นแล้วตัวละครที่มักปรากฏอยู่เสมอในการเล่าเรื่องของภาพยนตร์ไทย คือ พระเอก นางเอก ผู้ร้ายและตัวตลก

ดังกล่าวข้างต้น คือ องค์ประกอบที่สำคัญของการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ องค์ประกอบเหล่านั้นจะปรากฏอยู่ในภาพยนตร์ไทยในช่วงเวลานี้และมีการเปลี่ยนแปลงไปอย่างไรบ้างนั้นจะได้กล่าวถึงต่อไป อย่างไรก็ตาม สำหรับการวิเคราะห์ลักษณะการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ไทยนั้นจะแบ่งออกเป็น ๒ ช่วงเวลาที่สำคัญ คือ ระหว่าง พ.ศ. ๒๕๑๐-๒๕๑๖ และ ระหว่าง พ.ศ. ๒๕๑๖-๒๕๒๕ โดยเฉพาะในช่วงระหว่าง พ.ศ. ๒๕๑๖-๒๕๒๕ เริ่มมีการเปลี่ยนแปลงเกิดขึ้นกับการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ ทั้งนี้เป็นเพราะ การปรากฏตัวของภาพยนตร์เรื่อง <u>เขาชื่อกานต์</u> (พ.ศ. ๒๕๑๖) ที่นอกจากจะทำให้เนื้อหาของภาพยนตร์ไทยเริ่มเปลี่ยนแปลงไปแล้ว ยังทำให้การเล่าเรื่องของภาพยนตร์ไทยในเวลาต่อมาเริ่มเปลี่ยนแปลงไปด้วยเช่นกัน แม้ว่าจะไม่ใช่การเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นกับภาพยนตร์ทุกเรื่อง แต่อย่างน้อยที่สุดภาพยนตร์เรื่องนี้น่าจะทำให้เห็นว่าการเล่าเรื่องแบบใหม่ในภาพยนตร์ไทยไม่ใช่เรื่องที่เป็นไปไม่ได้

๔.๗.๓.๑ ลักษณะการเล่าเรื่องของภาพยนตร์ไทยระหว่าง พ.ศ. ๒๕๑๐-๒๕๑๖

สำหรับลักษณะการเล่าเรื่องของภาพยนตร์ไทยในช่วงเวลานี้ไม่ว่าเป็นภาพยนตร์แนวใดจะมีแนวโน้มของการเล่าเรื่องเช่นเดียวกับภาพยนตร์ไทยในช่วงทศวรรษ ๒๕๐๐ กล่าวคือ ยังคงเน้นการเล่าเรื่องไปตามลำดับเหตุการณ์ จนเมื่อมาเจอกับอุปสรรค ก็สามารถฝ่าฟันอุปสรรคเหล่านั้นได้ ตอนจบของเรื่องก็พบกับความสุขสมหวัง หากเป็นภาพยนตร์ชีวิตรัก ท้ายที่สุดจบลงด้วยความเข้าใจและรักกันของทั้งสองฝ่าย หากเป็นภาพยนตร์บู๊ มักจะเริ่มด้วยความสงบสุข ต่อมามีเหล่าร้ายปรากฏตัวเพื่อสร้างความวุ่นวาย แต่ในท้ายที่สุดเหล่าร้ายต้องถูกจับกุมตัวหรือถูกฆ่าตาย เช่น เรื่อง <u>อินทรีทอง</u> (พ.ศ. ๒๕๑๓) เป็นต้น อย่างไรก็ตาม อาจมีภาพยนตร์บางเรื่องที่พยายามนำเสนอความแปลกใหม่ใส่ไว้ในภาพยนตร์ แต่ความแปลกใหม่ที่ใส่ไว้ไม่ได้ทำให้การเล่าเรื่องแบบเดิมเปลี่ยนแปลงไปแต่อย่างใด ตัวอย่างที่ชัดเจนมากที่สุด คือ ภาพยนตร์เรื่อง <u>โทน</u> (พ.ศ. ๒๕๑๓) ซึ่งเป็นเรื่องของโทน เด็กวัดที่มีฐานะยากจน แต่มีผู้อุปถัมภ์จึงได้มีโอกาสมาเรียนต่อในกรุงเทพฯ โดยเข้ามาอยู่ในบ้านเดียวกับนางเอก นางเอกไม่พอใจและพยายามแกล้งพระเอกในทุกทางแต่ไม่สำเร็จ แต่เมื่อคนร้ายลักพาตัวนางเอกไป พระเอกกลับตามไปช่วยไว้ได้ และจบลงด้วยความเข้าใจและรักกันในที่สุด เมื่อพิจารณาแล้วจะเห็นได้ว่าโครงเรื่องยังเน้นการเรียงตามลำดับเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น เรื่องทุกอย่างจบลงเมื่อผู้ร้ายถูกจับกุม ตัวละครยังคงลักษณะเดิม คือ มีพระเอก นางเอก ตัวผู้ร้าย ที่มีพฤติกรรมบ่งบอกได้อย่างชัดเจน สำหรับความแตกต่างที่มีใส่ไว้คือ

นางเอกถูกข่มขืน ซึ่งเป็นการผิดจารีตของภาพยนตร์อย่างมาก แต่การถูกข่มขืนของนางเอกไม่ได้ทำให้ชีวิตของนางเอกต้องพบกับจุดจบที่เศร้าแต่อย่างใด

๔.๗.๓.๒ "การเล่าเรื่อง" ในภาพยนตร์เรื่อง <u>เขาชื่อกานต์</u> (พ.ศ. ๒๕๑๖)

ภาพยนตร์เรื่องนี้ นอกจากนำเสนอลักษณะของเนื้อหาแบบใหม่แล้ว ยังนำเสนอการเล่าเรื่องแบบใหม่ในภาพยนตร์ไทยอีกด้วย ภาพยนตร์เปิดเรื่องด้วยการบอกให้ผู้ชมรับทราบตั้งแต่แรกว่าตัวเอกหรือพระเอกของเรื่องที่ชื่อกานต์ถูกลอบยิงเสียชีวิต แทนที่จะเปิดเรื่องด้วยการแนะนำตัวละครดังเช่นในภาพยนตร์ไทยเรื่องอื่น ๆ ที่ผ่านมา การนำเสนอการเปิดเรื่องด้วยจุดสิ้นสุดของเรื่อง และในขณะเดียวกันเป็นจุดเริ่มต้นของเรื่องนั้น เรียกว่า การเล่าเรื่องแบบวงกลม คือ ในที่สุดเหตุการณ์ทั้งหมดจะมาบรรจบที่จุดเริ่มต้นอีกครั้ง[๑๕๑] นอกจากการเล่าเรื่องแล้ว ตอนจบของเรื่องจบลงด้วยการเสียชีวิตของหมอกานต์ นับเป็นเรื่องที่ค่อนข้างจะขัดกับจารีตการเล่าเรื่องของภาพยนตร์ไทยแบบเดิมอย่างมาก เพราะจุดจบของภาพยนตร์ไทยแบบเดิมมักจะต้องจบลงด้วยความสุขสมหวัง แม้ว่าในช่วงทศวรรษ ๒๕๐๐ จะมีภาพยนตร์ไทยบางเรื่องที่จบลงด้วยการเสียชีวิต เช่น <u>เรือนแพ</u> (พ.ศ. ๒๕๐๕) แต่เมื่อพิจารณาแล้วเห็นว่าภาพยนตร์เหล่านั้นจะเน้นให้เห็นถึงความรักทำให้เกิดโศกนาฏกรรม ไม่ได้เกิดจากปัญหาของกลุ่มผู้มีอิทธิพลในท้องที่ ที่เป็นปัญหาในสังคมชนบทในขณะนั้น เช่นเดียวกับที่เกิดกับการเสียชีวิตของหมอกานต์ นอกจากนั้นแล้วฉากหรือสถานที่ที่เกิดเหตุการณ์ในเรื่องนั้น โดยส่วนใหญ่แล้วจะเกิดขึ้นในท้องถิ่นชนบท ถึงแม้ว่าในภาพยนตร์ไทยที่ผ่านมาจะมีเรื่องราวเกิดขึ้นในชนบทมาก่อน เช่น <u>มนต์รักลูกทุ่ง</u> ก็ตาม แต่ภาพยนตร์เหล่านั้นใช้ท้องถิ่นชนบทเป็นเพียงฉากหลังของเรื่องราวที่เกิดขึ้นเท่านั้น ไม่ได้มุ่งที่จะนำเสนอสภาพความเป็นจริงของการดำเนินชีวิตของคนในท้องถิ่นชนบทที่ต้องเผชิญหน้ากับปัญหาต่าง ๆ มากมาย เช่นที่ปรากฏอยู่ในภาพยนตร์เรื่อง <u>เขาชื่อกานต์</u> สำหรับภาพของตัวละครเอกของเรื่องซึ่งเป็นแพทย์นั้นมีลักษณะแตกต่างไปจากเดิม กล่าวคือ แทนที่จะมีฐานะร่ำรวยและเลือกเป็นแพทย์ในเมืองหลวงแต่กลับไปใช้ชีวิตในชนบทที่ห่างไกล ทำงานหนักและต้องเจอกับปัญหาผู้มีอิทธิพลในท้องที่ ดังกล่าวข้างต้นย่อมยืนยันได้เป็นอย่างดีว่าการเล่าเรื่องแบบใหม่ได้เกิดขึ้นแล้วในภาพยนตร์เรื่อง <u>เขาชื่อกานต์</u>

---

[๑๕๑]รัตนา จักกะพาก, **จินตทัศน์ทางสังคมและกลวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ของหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล: การศึกษาวิเคราะห์,** (กองทุนวิจัยคณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๖), หน้า ๕๘.

๔.๗.๓.๓ ลักษณะการเล่าเรื่องของภาพยนตร์ไทยระหว่าง พ.ศ. ๒๕๑๖-๒๕๒๕

- ตัวอย่างของภาพยนตร์ไทยระหว่าง พ.ศ. ๒๕๑๖-๒๕๒๕[*]

สำหรับการเลือกกลุ่มตัวอย่างของภาพยนตร์ไทยที่จะนำมาศึกษานั้น จะพิจารณาเลือกตัวอย่างของภาพยนตร์ที่โดดเด่นจากภาพยนตร์ทุกเนื้อหาและทุกประเภทของภาพยนตร์ ซึ่งน่าจะทำให้เห็นลักษณะการเล่าเรื่องของภาพยนตร์ไทยในช่วงเวลานั้น ที่มีทั้งความเหมือนและความแตกต่างกันของภาพยนตร์ในแต่ละประเภทได้เป็นอย่างดี

ตารางที่ ๔.๕ แสดงตัวอย่างและเนื้อเรื่องของภาพยนตร์ไทย

ภาพยนตร์	เนื้อหา
<u>สวัสดีคุณครู</u> (พ.ศ. ๒๕๒๐) กำกับโดย พันคำ	เป็นภาพยนตร์ประเภทชีวิตที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับอาชีพครู ภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นเรื่องราวของครูทิมและนักเรียนโรงเรียนก่อสร้างแห่งหนึ่งในกรุงเทพ ครูทิมเป็นครูต่างจังหวัดถูกไล่ออกเนื่องจากการลงโทษเด็กนักเรียนคนหนึ่งซึ่งเป็นลูกของผู้มีอิทธิพล หลังจากนั้นจึงเข้ามาอยู่กรุงเทพฯ และได้เข้ามาเป็นครูที่โรงเรียนช่างก่อสร้าง และด้วยเหตุผลที่เป็นครู จึงช่วยเหลือเด็กนักเรียนที่ประสบความเดือดร้อนด้วยความเต็มใจ เช่น เอาของใช้ส่วนตัวไปจำนำเพื่อนำเงินมาให้ครอบครัวลูกศิษย์ที่กำลังไม่มีเงิน เป็นต้น
<u>วัยอลวน</u> (พ.ศ. ๒๕๑๕) กำกับโดย เปี๊ยก โปสเตอร์	เป็นภาพยนตร์ประเภทชีวิตที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับชีวิตวัยรุ่น ภาพยนตร์เรื่องนี้สะท้อนให้เห็นชีวิตของวัยรุ่นในระหว่างที่เป็นนักศึกษาโดยเฉพาะเรื่องชีวิตความรักของหนุ่มสาวระหว่างตั้มกับโอ๋ แต่ความรักของทั้งสองต้องมาพบกับอุปสรรคจากว่าที่พ่อตา ที่เข้ามาขัดขวางชีวิตรักของทั้งสองแต่หลังจากการพิสูจน์ตัวเองแล้วตั้มจึงได้ยอมรับจากว่าที่พ่อตาและแต่งงานกันได้ในที่สุด

---

[*] ในที่นี้จะเลือกภาพยนตร์ไทยในช่วงหลังจาก พ.ศ. ๒๕๑๖ เป็นต้นมา ทั้งนี้เพราะเห็นว่าเริ่มปรากฏเนื้อหาของภาพยนตร์ที่หลากหลายมากขึ้น

ตารางที่ ๔.๕ (ต่อ)

<u>พ่อไก่แจ้, ๒๕๑๕</u> โดย เชิด ทรงศรี	เป็นภาพยนตร์ประเภทตลก ภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นเรื่องราวที่เกิดขึ้นจากความเจ้าชู้ของทั้งว่าที่พ่อตาที่มักจะหาเรื่องและใช้สารพัดวิธีแอบหนีภรรยาไปเที่ยวนอกบ้านเป็นประจำ เช่น บอกว่าจะไปเข้าวัดแต่กลับเป็นข้ออ้างเพื่อหนีไปเที่ยวกลางคืน และความกะล่อนของว่าที่ลูกเขยหนุ่มที่ต้องการมาเป็นคู่รักกับลูกสาว ความตลกของภาพยนตร์เรื่องนี้จึงอยู่ที่วิธีและข้อแก้ตัวของว่าที่พ่อตาที่ยกมาอ้างเพื่อโกหกภรรยา และความกะล่อนของพระเอก
<u>โอ้มาดา</u> (พ.ศ. ๒๕๒๐) กำกับ โดย ชนะ ครา ประยูร	เป็นภาพยนตร์ประเภทชีวิตที่มีเนื้อหาสะท้อนปัญหาครอบครัว ภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นเรื่องราวเกี่ยวกับชีวิตครอบครัวของผู้หญิงคนหนึ่งที่ชื่อ มาดา เธอพยายามจะเข้ามาจัดระเบียบชีวิตของสามีและลูกให้เป็นอย่างที่เธอต้องการ ด้วยการบังคับให้สามีลาออกจากข้าราชการเพื่อลงสมัครเป็นผู้แทนราษฎร บังคับให้เมธาวีลูกสาวแต่งงานกับผู้ชายที่ไม่ได้รัก จนในที่สุดต้องกลายเป็นโรคประสาท บังคับให้ลูกชายคนเล็กเลือกเรียนวิศวะหรือแพทย์ทั้ง ๆ ที่ลูกไม่ชอบ จนทำให้ลูกชายต้องหนีออกจากบ้านในที่สุด ด้วยสาเหตุเหล่านี้ส่งผลให้ครอบครัวของเธอต้องแตกร้าวและมาดาเองต้องพบกับความผิดหวังอีกด้วย
<u>ครูบ้านนอก</u> (พ.ศ. ๒๕๒๑) กำกับโดย สุรสีห์ ผาธรรม	ภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นภาพยนตร์ประเภทชีวิตที่มีเนื้อหาสะท้อนปัญหาสังคม โดยเฉพาะปัญหาในสังคมชนบท ภาพยนตร์เป็นการบอกเล่าเรื่องราวผ่านครูปิยะซึ่งตัดสินใจไปเป็นครูในท้องถิ่นที่ห่างไกลในภาคอีสาน ซึ่งมีปัญหาต่าง ๆ มากมาย เช่น ปัญหาความยากจน ปัญหาการศึกษา ปัญหาผู้มีอิทธิพลในท้องถิ่น เป็นต้น ด้วยความที่เป็นครูที่มีอุดมการณ์จึงมุ่งมั่นที่จะพัฒนาท้องถิ่นให้เจริญขึ้น ไม่ว่าจะเป็นการทุ่มเทการสอนหนังสือให้กับเด็กนักเรียน การสอนให้ชาวบ้านรู้จักปลูกพืชผักสวนครัว แต่เนื่องจากพยายามจะเข้าไปขัดขวางกลุ่มผู้มีอิทธิพลในท้องถิ่นที่เข้ามาลักลอบตัดไม้นำไปขาย ด้วยเหตุนี้จึงทำให้ครูปิยะต้องถูกลอบยิงในที่สุด

ตารางที่ ๔.๕ (ต่อ)

<u>ชุมแพ</u> (พ.ศ. ๒๕๑๙) กำกับโดย จรัญ พรมหรังสี	เป็นภาพยนตร์แนวบู๊ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับการต่อสู้ระหว่างพระเอกและผู้ร้าย ภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นเรื่องราวของชายแปลกหน้าคนหนึ่งเข้าไปในเขต อิทธิพลที่ชาวบ้านกลัวเกรงและตั้งตัวเป็น "เสือเพิก" ในหมู่บ้านแห่งหนึ่งที่ชื่อ "ชุมแพ" ถึงแม้ว่าเสือเพิกจะเป็นโจรแต่ไม่ได้ออกปล้นชาวบ้านเช่นเดียวกับโจรทั่วไป เสือเพิกกลับช่วยเหลือชาวบ้านที่ได้รับความเดือดร้อนจากกลุ่มผู้มีอิทธิพลในท้องที่ ที่มีผู้หนุนหลังเป็นถึงอดีตนายตำรวจ เสือเพิกและเพื่อน ๆ จึงต้องถูกตามล่าจากพวกผู้มีอิทธิพลเหล่านั้นและยังถูกไล่ล่าจากตำรวจเพราะเข้าใจว่าเขาเป็นโจร ในที่สุดเสือเพิกก็สามารถปราบเหล่าร้ายได้หมด แต่กลับถูกตำรวจจับตัวไปดำเนินคดี แต่แล้วเสือเพิกกลับเข้ามาในท้องถิ่นนี้อีกครั้งในฐานะนายอำเภอคนใหม่ของชุมแพ
<u>มนต์รักแม่น้ำมูล</u> (พ.ศ. ๒๕๒๐) กำกับโดย พงษ์ศักดิ์ จันทรุกขา	เป็นภาพยนตร์ประเภทเพลง ภาพยนตร์เรื่องนี้บอกเล่าเรื่องราวความรักของหนุ่มสาวหลายคู่ที่เกิดขึ้นใกล้ริมฝั่งแม่น้ำมูล ระหว่างตะวันกับ ไหม เดือนกับพิณ แคนกับกับคำหล้า โดยมีคำแปงซึ่งเป็นแม่หม้ายคอยขัดขวางความรักระหว่างตะวันกับไหม มีสุดเขตคอยขัดขวางความรักระหว่างเดือนกับพิณ มีพ่อและแม่ของคำหล้าที่คอยขัดขวางแคน เนื่องจากความจนของแคน แต่ในที่สุดเรื่องราวต่าง ๆ ก็จบลงด้วยความสุขสมหวัง
<u>วีรบุรุษกองขยะ</u> (พ.ศ. ๒๕๑๙) กำกับโดย ชุติมา สุวรรณรัต	เป็นภาพยนตร์แนวบู๊ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับการต่อสู้กับผู้ก่อการร้าย ภาพยนตร์เรื่องนี้ เป็นเรื่องราวของเด็กหนุ่มคนหนึ่งที่ถึงวัยต้องเกณฑ์ทหารแต่เนื่องจากสภาพการณ์ทางด้านชายแดนทำให้พ่อไม่ต้องการให้ลูกชายไปเป็นทหาร แต่แล้วลูกชายกลับหนีพ่อไปสมัครเป็นตำรวจชายแดน และต่อสู้กับขบวนการผู้ร้ายแถบตะเข็บชายแดนเพื่อปกป้องแผ่นดินไทยไม่ให้ใครมารุกราน แม้จะต้องเอาชีวิตเข้าแลกก็ตาม ตำรวจตระเวนชายแดนกลุ่มนี้สามารถปราบเหล่าร้ายลงได้ แต่กลับต้องแลกกับการตายของเด็กหนุ่มคนนี้

ตารางที่ ๔.๕ (ต่อ)

<u>ทองพูน โคกโพ</u> <u>ราษฎรเต็มขั้น</u> (พ.ศ. ๒๕๒๑) กำกับโดย ม.จ. ชาตรี เฉลิมยุคล	ภาพยนตร์เรื่องทองพูน โคกโพเป็นภาพยนตร์ประเภทชีวิตที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับการสะท้อนปัญหาสังคมเมือง โดยเฉพาะปัญหาในเมืองหลวง ซึ่งเต็มไปด้วยปัญหาอาชญากรรมมากมายไม่ว่าจะเป็นการฉกชิงวิ่งราว การข่มขืน และการจี้ปล้น รวมถึงปัญหาความยากจน ปัญหาที่อยู่อาศัย อีกด้วย ภาพยนตร์เรื่องนี้บอกเล่าเรื่องราวเกี่ยวกับพ่อและลูกชายชาวอีสานคู่หนึ่งที่อพยพย้ายถิ่นมาจากภาคอีสานเพื่อเข้ามาหางานทำในกรุงเทพมหานครแต่ไม่มีงานทำจึงได้มายึดอาชีพเป็นคนขับแท็กซี่ แต่ชีวิตของทองพูนกลับไม่สบายอย่างที่คิด เมื่อแท็กซี่โดนขโมย ทำให้เขาต้องตามหาแท็กซี่จนในที่สุดจึงรู้ว่าไปอยู่ที่อู่ซ่อมรถแห่งหนึ่ง ทองพูนจึงหวังที่จะเข้าไปนำแท็กซี่ของเขาออกมา แต่ทองพูนกลับถูกตำรวจจับในข้อหาบุกรุก

ดังกล่าวข้างต้น คือ เรื่องราวโดยย่อของภาพยนตร์ตัวอย่างแต่ละเรื่อง เพื่อทำให้เห็นภาพโดยรวมก่อนจะนำมาวิเคราะห์ในประเด็นต่าง ๆ โดยเฉพาะในที่นี้จะเน้นพิจารณาองค์ประกอบของการเล่าเรื่องที่สำคัญ คือ โครงเรื่อง ตัวละคร และฉาก เป็นต้น ทั้งนี้จะอธิบายในรูปแบบตารางก่อนเพื่อแยกให้เห็นองค์ประกอบของภาพยนตร์แต่ละเรื่อง หลังจากนั้นจึงจะเป็นการอธิบายให้เห็นภาพรวมทั้งหมดของภาพยนตร์ไทย

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ ๔.๖ แสดงการเล่าเรื่องในตัวอย่างภาพยนตร์ไทย

ภาพยนตร์	สถานภาพของตัวละครนำ	ประเภทและเนื้อหาที่ถูกนำเสนอ	จุดสิ้นสุดของเรื่องราว	สถานที่
สวัสดีคุณครู	ครู/นักเรียน	ชีวิตครู/ -ความสัมพันธ์ระหว่างครูกับลูกศิษย์ -จรรยาบรรณครู	สมหวัง	โรงเรียน
วัยอลวน	นักศึกษา	ชีวิตวัยรุ่น/ -การดำเนินชีวิตของนักศึกษาในรั้วมหาวิทยาลัย -ความรักระหว่างวัยเรียน	สมหวัง	ในมหาวิทยาลัย/บ้าน
โอ้มาดา	แม่บ้าน/	ชีวิตปัญหาครอบครัว/ ความขัดแย้งระหว่างคนในครอบครัว	ไม่สมหวัง/ครอบครัวแตกแยก	บ้าน
ชุมแพ	เสือ(โจร)	บู๊/ ความขัดแย้งระหว่างเสือเพิกกับผู้มีอิทธิพลในท้องถิ่น	สมหวัง เหล่าร้ายถูกปราบ	หมู่บ้านที่ชื่อชุมแพ/ชนบท
วีรบุรุษกองขยะ	ตำรวจตระเวนชายแดน	บู๊/ ความขัดแย้งระหว่างหน่วยตำรวจตระเวนชายแดนกับขบวนการผู้ก่อการร้าย	ไม่สมหวัง/ตัวเอกถูกยิงตาย	บริเวณแถบตะเข็บชายแดน

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ ๔.๖ (ต่อ)

ครูบ้านนอก	ครู	ปัญหาสังคม ชนบท/ -การปฏิบัติหน้าที่ของครู -ความขัดแย้งระหว่างครูกับผู้มีอิทธิพลในท้องที่ -ความขัดแย้งระหว่างคนกับภัยธรรมชาติ	ไม่สมหวัง/ครูถูกยิงตาย	ชนบท
ทองพูน โคกโพ ราษฎรเต็มขั้น	คนขับรถแท็กซี่	สะท้อนปัญหาสังคมเมือง/ -ความขัดแย้งระหว่างคนขับแท็กซี่กับกลุ่มโจร -ความขัดแย้งระหว่างคนขับแท็กซี่กับเจ้าของอู่ซ่อมรถ	ไม่สมหวัง/ ทองพูนถูกจับกุม	กรุงเทพมหานคร
มนต์รักแม่น้ำมูล	ครู/บัณฑิตสาว/ นักร้องหมอลำ	เพลง (รัก) /เน้นเรื่องราวของความรักของหนุ่มสาว	สมหวัง	ชนบท
พ่อไก่แจ้	พ่อบ้าน/แม่บ้าน	ตลก/ ความรักของหนุ่มสาว	สมหวัง	กรุงเทพ/เมือง

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สำหรับในการวิเคราะห์ลักษณะการเล่าเรื่องของภาพยนตร์ไทยในช่วงเวลานี้ จะพิจารณาและอธิบายลักษณะของการเล่าเรื่องจากตัวอย่างของภาพยนตร์ไทยดังกล่าวมาแล้วเป็นสำคัญ ซึ่งจะอธิบายโดยดูองค์ประกอบของการเล่าเรื่อง คือ โครงเรื่อง ฉาก ตัวละคร

- โครงเรื่อง

เมื่อพิจารณาจากตารางดังกล่าวข้างต้น น่าจะทำให้เห็นว่าโครงเรื่องของภาพยนตร์ทุกเนื้อหาและทุกแนวนั้นจะมีลักษณะที่คล้ายคลึงกัน คือ เป็นการดำเนินเรื่องแบบลำดับเหตุการณ์ มีการเริ่มเรื่อง มีการพัฒนาเหตุการณ์ที่มีความขัดแย้งหรืออุปสรรคเกิดขึ้น มีภาวะวิกฤต มีภาวะคลี่คลาย และมีจุดจบของเรื่องราว อย่างไรก็ตาม ในความคล้ายคลึงดังกล่าวได้ปรากฏความแตกต่างให้เห็นอยู่ด้วยเช่นกัน ดังจะเห็นได้จากประเด็นเรื่องความขัดแย้งหรืออุปสรรคที่เกิดขึ้นและจุดจบของเรื่องราว สำหรับความขัดแย้งหรืออุปสรรคของภาพยนตร์ไทยในช่วงทศวรรษ ๒๕๐๐ โดยส่วนใหญ่แล้วมักจะเป็นความขัดแย้งระหว่างบุคคลกับบุคคลเป็นสำคัญ เช่น ความขัดแย้งระหว่างแม่สามีกับลูกสะใภ้ พระเอกกับผู้ร้าย นางอิจฉากับนางเอก เป็นต้น แต่ช่วงกลางทศวรรษ ๒๕๑๐ เป็นต้นมา เมื่อสภาพสังคมเริ่มเปลี่ยนทำให้ปัญหาหรือความขัดแย้งเริ่มเปลี่ยนตามไปด้วย กล่าวคือ แม้ว่าภาพยนตร์ไทยบางส่วนจะยังคงเป็นความขัดแย้งระหว่างบุคคลกับบุคคลเช่นเดิม แต่ปัญหาหรือความขัดแย้งเริ่มซับซ้อนและเป็นปัญหาที่ปรากฏอยู่จริงในสังคม เช่น ปัญหาครอบครัว จากเดิมอาจเกิดจากความไม่เข้าใจกันระหว่างแม่สามีกับลูกสะใภ้ หรือความเข้าใจผิดระหว่างสามี ภรรยา แต่ในเวลาต่อมากลับเป็นปัญหาชีวิตครอบครัวที่เกิดจากการประพฤติตัวไม่เหมาะสมของสามี (มีเมียน้อย) หรือภรรยา (มีชู้) เป็นต้น เช่นภาพยนตร์เรื่อง เมียหลวง เป็นต้น

นอกจากนั้น หลังจากการปรากฏตัวของภาพยนตร์สะท้อนปัญหาสังคมเรื่อง เขาชื่อกานต์ ปัญหาที่ปรากฏอยู่ในภาพยนตร์กลายเป็นปัญหาที่ใหญ่ขึ้น และส่งผลกระทบต่อคนจำนวนมากในสังคม เช่น ปัญหาความยากจน ปัญหาของท้องถิ่นชนบท เป็นต้น และท่ามกลางความขัดแย้งหรือปัญหาระหว่างคนกับคนแล้วนั้น ภาพยนตร์บางเรื่องยังได้นำเสนอความขัดแย้งระหว่างคนกับธรรมชาติ เช่น ในภาพยนตร์เรื่อง ครูบ้านนอก ครูปิยะต้องเผชิญหน้ากับปัญหาความแห้งแล้ง และต้องเผชิญหน้ากับผู้มีอิทธิพลในท้องที่ด้วย หรือใน ภาพยนตร์เรื่อง ตลาดพรหมจารี ซึ่งเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับชาวประมง บ่อยครั้งที่ต้องเผชิญหน้ากับพายุจนไม่สามารถจับปลาได้ ลักษณะความขัดแย้งเหล่านี้เกิดขึ้นนอกเหนือการควบคุมของมนุษย์

ความแตกต่างที่สำคัญประการหนึ่งในภาพยนตร์แต่ละเรื่อง คือ จุดสิ้นสุดของเรื่องราวจะแตกต่างกันออกไป คือ มีทั้งสมหวังและไม่สมหวัง ภาพยนตร์ประเภทที่มีจุดจบที่สมหวังมักจะเป็นภาพยนตร์ประเภทชีวิตที่มีเนื้อหาแบบ "พาฝัน" ภาพยนตร์ประเภทบู๊ ภาพยนตร์ประเภทตลก และภาพยนตร์เพลง แม้ว่าจะต้องพบเจอกับอุปสรรคมากเพียงใดก็ตาม แต่ในท้ายที่สุดก็จบลงด้วยดีเสมอ ดังจะเห็นได้จากตัวอย่างของภาพยนตร์เรื่อง สวัสดีคุณครู วัยอลวน ชุมแพ มนต์รักแม่น้ำมูล และพ่อไก่แจ้ เป็นต้น ลักษณะของจุดจบของเรื่องราวแบบดังกล่าวจะพบได้ในภาพยนตร์ไทยอีกจำนวนมาก เพราะจุดจบของเรื่องนั้นสอดคล้องกับวัฒนธรรมการบันเทิงของสังคมไทย เช่น ลิเก และการแสดงอื่น ๆ ที่ยังคงปรากฏอยู่ในภาพยนตร์ไทยเพื่อยืนยันข่าวสารแบบเดิมว่าในที่สุดสังคมจะกลับมาปกติสุขดังเดิม"[๖๒] อย่างไรก็ดี ยังคงมีภาพยนตร์ไทยบางเรื่องเช่นกัน ที่มีจุดจบของเรื่องราวแบบไม่สมหวัง แต่เมื่อพิจารณาแล้วจะเห็นว่าความไม่สมหวังของเรื่องมักจะมีสาเหตุมาจากเรื่องของความรักเป็นสำคัญ ซึ่งจะแตกต่างจากภาพยนตร์ที่จบแบบไม่สมหวังในช่วงเวลานี้ เพราะมักจะปรากฏให้เห็นในภาพยนตร์ประเภทชีวิตที่มีเนื้อหาสะท้อนปัญหาสังคมบางเรื่อง ดังจะเห็นได้จากตัวอย่างของภาพยนตร์ เช่น โอ้มาดา ครูบ้านนอก ทองพูน โคกโพราษฎรเต็มขั้น เป็นต้น ลักษณะจุดจบของเรื่องราวยังแตกต่างกันด้วย เช่น ปัญหาครอบครัวจนนำไปสู่การหย่าร้าง ใน น้ำเซาะทราย โศกนาฏกรรมของคนจนและคนพิการในเมืองหลวง ใน น้ำค้างหยดเดียว เป็นต้น ทั้งนี้เพราะการจบแบบไม่สมหวังนั้น น่าจะเป็นการทำให้ผู้ชมตระหนักให้เห็นในอีกแง่มุมหนึ่งของชีวิตที่ไม่จำเป็นต้องพบกับความสุขแต่อย่างใด อย่างไรก็ตาม ยังคงมีภาพยนตร์บู๊บางเรื่องเช่นกัน ที่มักจะไม่ได้มีลักษณะเช่นเดียวกับภาพข้างต้น เช่น ภาพยนตร์เรื่อง วีรบุรุษกองขยะ ที่จบลงด้วยการตายของตัวละครเอก แต่การตายของตัวละครเอกในภาพยนตร์เรื่องดังกล่าว เป็นการเสียสละชีวิตเพื่อปกป้อง "ชาติ ศาสน์ กษัตริย์" ซึ่งจุดจบของเรื่องดังกล่าวน่าจะชี้ให้เห็นว่าการจบด้วยความตายและไม่สมหวังไม่ใช่ประเด็นสำคัญอันดับต้น ๆ ของการสร้างเลือกเรื่องมาสร้างเป็นภาพยนตร์ไทยในช่วงเวลานี้

- ฉากหรือสถานที่

สำหรับฉากหรือสถานที่ของภาพยนตร์ไทยเริ่มมีความแตกต่างด้วยเช่นกัน กล่าวคือ มีความหลากหลายของฉากมากขึ้น ทั้งที่เป็นฉากที่เน้นเหตุการณ์ภายในบ้าน เช่น ภาพยนตร์เรื่อง โอ้มาดา พ่อไก่แจ้ เป็นต้น และฉากนอกบ้าน เช่น ภาพยนตร์เรื่อง สวัสดีคุณครู วัยอลวน ทองพูน โคกโพ ราษฎรเต็มขั้น ชุมแพ วีรบุรุษกองขยะ เป็นต้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งในส่วนของฉากนอก

---

[๖๒] นิธิ เอียวศรีวงศ์, "ความล้ำลึกของ "น้ำเน่า" ในภาพยนตร์ไทย," หน้า ๑๑๓.

บ้านในภาพยนตร์ไทยสามารถแบ่งออกได้อีกคือ ฉากในเมืองหลวง และฉากในท้องถิ่นที่ห่างไกล หรือชนบท ซึ่งฉากที่ปรากฏให้เห็นอย่างเด่นชัดและเพิ่มมากขึ้นอย่างมาก คือ ฉากในชนบท ดังจะเห็นได้จากฉากของตัวอย่างภาพยนตร์ไทย เช่น เรื่อง ครูบ้านนอก ชุมแพ วีรบุรุษกองขยะ เป็นต้น อย่างไรก็ตาม ฉากในชนบทอาจไม่ใช่เรื่องแปลกใหม่สำหรับภาพยนตร์ไทยก็ได้ เพราะภาพยนตร์ไทยหลายเรื่องมักมีฉากในชนบทปรากฏอยู่ในภาพยนตร์ไทยในช่วงทศวรรษ ๒๕๐๐-๒๕๑๖ มาโดยตลอด แต่ทั้งนี้ฉากชนบทในภาพยนตร์ไทยโดยส่วนใหญ่นั้น มักจะเป็นฉากที่เป็นเพียงส่วนประกอบ (background) ของฉากที่ต้องการจะแสดงให้เห็นบรรยากาศความงามของธรรมชาติ หรือหากเป็นฉากที่ปรากฏอยู่ในเรื่องก็อาจจำเป็นต้องถ่ายทำเพราะเป็นเรื่องที่เกิดขึ้นในชนบท แต่ไม่ได้เป็นจุดเน้นที่สำคัญแต่อย่างใด เช่น ฉากชนบทในเรื่อง มนต์รักลูกทุ่ง (พ.ศ. ๒๕๑๓) เป็นต้น

สำหรับภาพยนตร์ไทยช่วงระหว่าง พ.ศ. ๒๕๑๖-๒๕๒๕ เป็นต้นมา กล่าวได้ว่ามีภาพยนตร์หลายเรื่องได้ใช้ฉากในชนบทเป็นสถานที่ของการเกิดเหตุการณ์ในเรื่อง ซึ่งภาพยนตร์กลุ่มนี้ส่วนหนึ่งยังคงเห็นว่าฉากชนบทเป็นเพียงสถานที่ที่เอื้อให้เกิดเรื่องราวขึ้น เช่น การต่อสู้ระหว่างเสือเพิกกับกลุ่มผู้มีอิทธิพลในหมู่บ้านที่ห่างไกลชื่อ ชุมแพ ในเรื่อง ชุมแพ เป็นต้น ลักษณะดังกล่าวจะปรากฏอยู่ในภาพยนตร์บู๊ แต่อีกส่วนหนึ่งไม่ได้มองว่าชนบทเป็นเพียงฉากหนึ่งเท่านั้น แต่มุ่งนำเสนอหรือสะท้อนให้เห็นชีวิตความเป็นจริงของชนบท ซึ่งแตกต่างจากชีวิตในเมือง ตัวอย่างของภาพยนตร์ที่เห็นได้ชัดเจน คือ ภาพยนตร์เรื่อง ครูบ้านนอก และ ลูกอีสาน เป็นต้น ลักษณะนี้เกิดขึ้นในภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาสะท้อนปัญหาสังคมเมืองด้วยเช่นกัน เช่น ภาพยนตร์เรื่อง ทองพูน โคกโพ ราษฎรเต็มขั้น ที่สะท้อนให้เห็นปัญหาหลายด้านในสังคมเมือง เช่น ปัญหาอาชญากรรม ปัญหาความยากจน ความไม่เท่าเทียมกันของคนในสังคม เป็นต้น และยังเห็นได้ในภาพยนตร์ไทยอีกหลายเรื่อง เช่น น้ำค้างหยดเดียว ชีวิตบัดซบ เป็นต้น

- ตัวละคร

สำหรับตัวละคร ในที่นี้จะพิจารณาถึงลักษณะของตัวละคร ไม่ว่าจะเป็นอาชีพ วัย พฤติกรรมของตัวละคร จากตารางตัวอย่างของภาพยนตร์ไทยน่าจะทำให้เห็นได้ว่าเริ่มมีความหลากหลายของสถานภาพของตัวละครมากขึ้น ทั้งหลากหลายอาชีพ เช่น ครู จากเรื่อง สวัสดีคุณครู และ ครูบ้านนอก นักศึกษา จาก วัยอลวน แม่บ้าน จาก โอ้มาดา คนขับรถแท็กซี่จาก ทองพูน โคกโพ ราษฎรเต็มขั้น เป็นต้น นอกจากนี้ยังมีภาพยนตร์อีกหลายเรื่อง เช่น อาชีพชาวประมง จาก ตลาดพรหมจารี อุกาฟ้าเหลือง อาชีพโสเภณี จาก เทพธิดาโรงแรม เทพธิดาบาร์ ๒๑ แม้เลือกเกิดได้ เป็นต้น หรือความหลากหลายวัย เช่น วัยรุ่น ตั้ม โอ๋ จาก ภาพยนตร์เรื่อง วัยอลวน วัยกลางคน เช่น ทองพูน จากเรื่อง ทองพูน โคกโพ ราษฎรเต็มขั้น หรือเป็นวัยชรา เช่น ภาพยนตร์เรื่อง

วัยตกกระ เป็นต้น นอกจากนี้แล้วพฤติกรรมของตัวละครของภาพยนตร์ไทยในช่วงทศวรรษ ๒๕๐๐ นั้น มักจะเป็นภาพของตัวละครแบบด้านเดียว (Flat Charater) กล่าวคือ พระเอกต้องเก่ง กล้าสามารถ นางเอกต้องสวยและบริสุทธิ์ ผู้ร้ายจะต้องมีพฤติกรรมที่โหดเหี้ยม เป็นต้น แต่ภาพของตัวละครเหล่านั้นกลับเริ่มถูกทำลายลง โดยเฉพาะภาพของตัวละครหญิง ที่เกิดการเปลี่ยนแปลงอย่างมากในช่วงกลางทศวรรษ ๒๕๑๐ เป็นต้นมา ทั้งนี้เป็นเพราะการปรากฏตัวของภาพยนตร์ที่มีปัญหาทางศีลธรรมหลายต่อหลายเรื่องที่ฝ่ายหญิงหรือภรรยาออกไปมีความสัมพันธ์นอกสมรสกับชายอื่น หรือฝ่ายหญิงไปมีความสัมพันธ์กับชายที่มีครอบครัวแล้ว หรือฝ่ายหญิงมีความสัมพันธ์กับชายหลายคนได้ ด้วยเหตุนี้ทำให้จากเดิมที่ภาพของนางเอกแทบทุกเรื่อง จะเป็นผู้หญิงอ่อนหวาน เรียบร้อย หรือแม้ว่าหากเป็นสาวน้อยจอมแก่น แสนซน เพียงใด แต่ในท้ายที่สุด "ความบริสุทธิ์" จะต้องถูกรักษาไว้เพื่อพระเอกเพียงคนเดียวเท่านั้น มาเป็นภาพของนางเอกที่ไม่จำเป็นต้องหวงแหนและมี "ความบริสุทธิ์" อันเป็นเครื่องหมายของความเป็นผู้หญิงและความเป็นนางเอกในโลกของภาพยนตร์ เพื่อพระเอกเพียงคนเดียวเท่านั้น ดังข้อความที่ว่า "เมื่อก่อนนางเอกหนังไทยจะต้อง "ไว้ตัว" คนที่จับต้องได้มีแต่พระเอกคนเดียว วาสนาของผู้ร้ายอย่างดีแค่ "ปล้ำ"... แต่ยังไม่ทันปล้ำเสร็จ ผู้กำกับจะสั่งพระเอกออกมา "กระทืบให้คนปรบมือ" แต่เดี๋ยวนี้ "นางเอก" ไม่ใช่อย่างนั้น กว่าจะถึงมือพระเอกเธอถูกคนอื่นขยี้เสียจนยับเยิน..."[๑๖๒]

ทั้งนี้นางเอกในช่วงเวลานี้ยังได้ทำให้พรมแดนที่เคยกั้นระหว่าง "นางเอก" กับ "ดาวยั่ว" เริ่มจางลง เพราะภาพยนตร์ไทยในช่วงทศวรรษ ๒๕๐๐ มักจะอนุญาตให้เฉพาะ "ดาวยั่ว" เท่านั้นที่จะแสดงบทโป๊-เปลือย ได้ แต่ในช่วงเวลาดังกล่าว "นางเอก" กลับสามารถแสดงบทของ "ดาวยั่ว" ได้โดยไม่ถือเป็นเรื่องผิดแปลกแต่อย่างใด ด้วยสาเหตุดังกล่าวนอกจากจะทำให้ดาราภาพยนตร์หญิงหลายคน เช่น อรัญญา นามวงศ์, วันดี ศรีตรัง, รุ้งลาวัลย์ ศรีปฏิมากูล, วันทนา บุญบรรเทิง, ปิยะมาศ โมนยะกุล, วิยะดา อุมารินทร์ เป็นต้น ต้องกล้าแสดงบทโป๊-เปลือย ดังเห็นได้จาก "เราอ่านตำราไปหลายเล่มถึงได้รู้...นางเอกยุคประชาธิปไตยจะต้อง "ใจถึง" ...ใครแสดงบท "ซื่อช้าง" ไม่เป็น มีหวัง "ชิดซ้าย" ลงคู"[๑๖๔] ยังส่งผลให้นักแสดงในกลุ่มดาวยั่วในช่วงเวลานี้ไม่เด่นเท่าใดนัก ทั้ง ๆ ที่ในช่วงทศวรรษ ๒๕๐๐ "ดาวยั่ว" คือ ตัวชูรสที่มักจะขาดไม่ได้ในภาพยนตร์ไทย[๑๖๕]

---

[๑๖๒]โทน ท่างิ้ว, "หนังไทยกำลังจะเปลี่ยน "ทิศทาง": วิจารณ์บันเทิง," **ไทยรัฐ** (๔ ตุลาคม ๒๕๑๗): ๑๓.

[๑๖๔]เรื่องเดียวกัน.

[๑๖๕]วิมลรัตน์ อรุณโรจน์สุริยะ, "หนังโป๊กับเสรีภาพหลัง ๑๔ ตุลา," **หนัง: ไทย** ๒,๘ (เมษายน - มิถุนายน, ๒๕๔๓): ๔๐.

ดังกล่าวข้างต้น คือ ภาพสะท้อนให้เห็นความแตกต่างของตัวละครในภาพยนตร์ไทยที่ไม่จำเป็นต้องแสดงออกเพียงด้านใดด้านเดียวอีกต่อไป

๔.๓.๔ บทบาทของภาพยนตร์ไทยระหว่าง พ.ศ. ๒๕๑๐-๒๕๒๕

สำหรับบทบาทโดยทั่วไปของภาพยนตร์ไทยในช่วงทศวรรษ ๒๕๑๐-๒๕๑๖ นั้นมักจะเป็นบทบาทที่มุ่งเน้นให้ความบันเทิงเป็นสำคัญ ซึ่งสอดคล้องกับสภาพของสังคมในช่วงเวลานั้น (ดูบทที่ ๒) อย่างไรก็ตาม หลังจากกลางทศวรรษ ๒๕๑๐ เป็นต้นมา ดูเหมือนว่าบทบาทของภาพยนตร์ไม่ได้มุ่งเน้นเพื่อความบันเทิงเพียงประการเดียวเช่นที่ผ่านมา โดยเฉพาะการปรากฏตัวขึ้นของภาพยนตร์เรื่อง เขาชื่อกานต์ (พ.ศ. ๒๕๑๖) ที่ทำให้เกิดบทบาทของภาพยนตร์ไทยในอีกลักษณะหนึ่ง นั่นคือ บทบาทของการสะท้อนปัญหาสังคม ซึ่งในช่วงเวลาต่อมาทำให้เกิดภาพยนตร์ไทยอีกหลายเรื่องที่มีบทบาทเช่นเดียวกับภาพยนตร์เรื่อง เขาชื่อกานต์ สำหรับสาเหตุของการเกิดบทบาทของภาพยนตร์ไทยในอีกลักษณะหนึ่งนั้น น่าจะเป็นเพราะการเปลี่ยนแปลงของบริบททางสังคมเช่นเดียวกับที่เป็นสาเหตุให้เกิดลักษณะเนื้อหาที่มีส่วนสะท้อนปัญหาสังคมนับตั้งแต่ช่วงกลางทศวรรษ ๒๕๑๐ เป็นต้นมา

อย่างไรก็ตาม บทบาทของการสะท้อนปัญหาสังคม สามารถแยกได้อีกเป็น ๒ ระดับ คือ บทบาทของการสะท้อนและเปิดเผยให้ทราบถึงภาพแห่งความเป็นจริงทางเศรษฐกิจ สังคม และการเมืองให้ปรากฏสู่สาธารณชน ซึ่งลักษณะดังกล่าวจัดอยู่ในกลุ่ม "สัจนิยม" และในระดับที่สองจะดำเนินบทบาทมากกว่าการสะท้อนเพียงภาพความเป็นจริงในสังคม แต่ในระดับนี้จะมีการชี้นำทางออกของปัญหา และพยายามชี้นำประชาชนไปสู่รูปแบบของสังคมที่ดีกว่าเดิมด้วยการต่อสู้เพื่อสร้างสังคมใหม่ที่มีความเสมอภาค ซึ่งจะเรียกกลุ่มนี้ว่า "สัจสังคมนิยม"[๙๖] สำหรับบทบาทของภาพยนตร์ไทยที่มีเนื้อหาสะท้อนปัญหาสังคมโดยส่วนใหญ่มักจะจัดอยู่ในกลุ่มสัจนิยม คือมุ่งนำเสนอภาพ "ความเป็นจริง" ของสังคม ทั้งสังคมเมืองและสังคมชนบทเป็นสำคัญ เช่น ภาพยนตร์เรื่อง ทองพูน โคกโพ ราษฎรเต็มขั้น เป็นการเสนอภาพของสังคมเมืองหลวงเมื่อ พ.ศ. ๒๕๒๐ ที่เต็มไปด้วยปัญหาต่าง ๆ มากมาย โดยเฉพาะปัญหาอาชญากรรม ไม่ว่าจะเป็นการฉกชิงวิ่งราว การปล้น และการข่มขืน โดยผ่านตัวละครที่ชื่อ ทองพูน โคกโพ ซึ่งมีอาชีพเป็นคนขับแท็กซี่ ทั้งนี้เนื่องจากระบบเซ็นเซอร์ภาพยนตร์ของไทยที่ไม่ยอมให้เนื้อหาภาพยนตร์ก้าวเกินไปไกลจนถึงขั้น

---

[๙๖]ชัยสิริ สมุทวณิช, **วรรณกรรมการเมืองไทย ๑๔ ตุลา ๑๖- ๖ ตุลา ๑๙ รากเหง้าการก่อเกิดและพัฒนาการ** (กรุงเทพ ฯ: สำนักพิมพ์สายธาร, ๒๕๒๔), หน้า ๑๗-๑๘.

เป็นการยั่วยุประชาชนให้ลุกขึ้นมาต่อสู้ ดังนั้นภาพยนตร์ของไทยจึงยังไม่ถึงขั้นชี้นำสังคมแต่อย่างใด*

ด้วยเหตุนี้เองหลังเหตุการณ์ ๖ ตุลาคม พ.ศ. ๒๕๑๙ ถึงแม้ว่าจะส่งผลให้การเคลื่อนไหวทางสังคมทุกด้านต้องหยุดชะงักลง โดยเฉพาะทางด้านวรรณกรรม ที่ดูเหมือนว่าจะได้รับผลกระทบมากที่สุด เพราะทำให้เนื้อหาของงานเขียนเหล่านั้นหันมามุ่งเน้นความสนุกสนานและความบันเทิงเป็นสำคัญ แต่สำหรับผลกระทบที่มีต่อภาพยนตร์ประเภทชีวิต โดยเฉพาะภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาสะท้อนปัญหาสังคมนั้น กลับได้รับผลกระทบไม่มากนัก ดังจะเห็นได้จากมีภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาสะท้อนปัญหาสังคมหลายเรื่องสามารถเข้าฉายในเวลานี้ได้ เช่น ชีวิตบัดซบ (พ.ศ. ๒๕๒๐) ทองพูน โคกโพราษฎรเต็มขั้น (พ.ศ. ๒๕๒๐) ครูบ้านนอก (พ.ศ. ๒๕๒๑) เมืองในหมอก (พ.ศ. ๒๕๒๑) เทพธิดาบาร์ ๒๑ (พ.ศ. ๒๕๒๑) น้ำค้างหยดเดียว (พ.ศ. ๒๕๒๑) เป็นต้น

นอกจากตัวอย่างดังกล่าวนั้น ผลจากการสำรวจบทบาทของภาพยนตร์ที่มีต่อการสร้างค่านิยมใน พ.ศ. ๒๕๑๙ น่าจะทำให้เห็นว่าบทบาทของภาพยนตร์เริ่มมีการเปลี่ยนแปลงไปด้วยเช่นกัน กล่าวคือ จากเดิมที่ค่านิยมของภาพยนตร์ประเภทชีวิตนั้น มักจะยืนยันค่านิยมของสังคมที่ว่า "ธรรมะย่อมชนะอธรรม" หรือ "ทำดีได้ดี ทำชั่วได้ชั่ว" แต่ในช่วงเวลานี้ได้เกิดค่านิยมใหม่ที่สะท้อนความเป็นจริงของชีวิตมากขึ้น โดยเฉพาะธรรมะไม่จำเป็นต้องชนะอธรรมเสมอไป อีกทั้งนอกเหนือจากการมุ่งให้ความบันเทิงและค่านิยมทางศีลธรรมแล้ว ภาพยนตร์ไทยยังมีหน้าที่ให้ค่านิยมอื่น ๆ แก่สังคมอีกด้วย เช่น ความรักชาติ ความกตัญญูรู้คุณ ความรับผิดชอบในหน้าที่ และความรู้ด้านศิลปวัฒนธรรม เป็นต้น[๑๑๗]

๔.๘ ตลาดของภาพยนตร์ไทยในช่วงทศวรรษ ๒๕๑๐

การเปลี่ยนแปลงของบริบททางสังคมที่เกิดขึ้นในช่วงทศวรรษ ๒๕๐๐ เป็นต้นมา ทำให้เกิดกลุ่มผู้ชมภาพยนตร์กลุ่มใหม่ขึ้นในสังคม แม้ว่าจะมีจำนวนไม่มากนักเมื่อเทียบกับกับกลุ่มผู้ชมภาพยนตร์แบบเดิมที่มีตลาดขนาดใหญ่ก็ตาม แต่ความสำเร็จของภาพยนตร์ที่มีเนื้อหา "สมจริง" หลายต่อหลายเรื่องที่เข้าฉายในช่วงทศวรรษ ๒๕๑๐ น่าจะเป็นเครื่องยืนยันได้เป็นอย่างดีถึงการ

---

*มีภาพยนตร์นอกกระแสบางเรื่องที่มีลักษณะของการชี้นำให้มีการลุกขึ้นมาสู้กับกลุ่มนายทุน เช่น เรื่อง ประชาชนนอก (พ.ศ. ๒๕๒๑) ของมานพ อุดมเดช

[๑๑๗]สำนักคณะกรรมการการศึกษาแห่งชาติ สำนักนายกรัฐมนตรี, **การศึกษาบทบาทของสื่อสารมวลชนต่อการศึกษาของชาวบ้าน** (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์เจริญผล, ๒๕๒๑), หน้า ๔๔-๔๕.

ตอบรับของผู้ชมภาพยนตร์บางส่วนที่มีต่อผลงานภาพยนตร์แนวทางใหม่ อย่างไรก็ตาม เป็นที่น่าสังเกตว่าในช่วงกลางทศวรรษ ๒๕๑๐ เป็นต้นมาตลาดของภาพยนตร์ไทยค่อนข้างจะแบ่งออกเป็นสองแนวอย่างชัดเจน คือกลุ่มที่ยังยอมรับชม ภาพยนตร์ตามแนวทางเดิม เช่น ภาพยนตร์ของดอกดิน กัญญามาลย์ และกลุ่มที่หันมาชมภาพยนตร์ของเปี๊ยก โปสเตอร์ หรือของ ม.จ.ชาตรีเฉลิมยุคล ความแตกต่างของตลาดนั้นเห็นได้อย่างชัดเจนเมื่อบริษัทอัศวินภาพยนตร์ของพระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าภาณุพันธ์ยุคล ไม่ได้สร้างภาพยนตร์ขึ้นมาอีก ทั้ง ๆ ที่ในช่วงขณะเดียวกันนั้นได้มีผู้สร้างรายอื่น ๆ สร้างภาพยนตร์ขึ้นมาอย่างคึกคัก ที่เป็นเช่นนี้พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าภาณุพันธ์ยุคล ทรงให้คำตอบว่า

> "...คุณมาถามผมถึงเรื่องนี้ก็ดีแล้ว ผมเองก็ต้องการที่จะให้ใครต่อใครรู้เหมือนกันว่า เพราะเหตุใดอัศวินภาพยนตร์จึงยังไม่ทำหนังขึ้นมา และระงับการสร้างมาเป็นเวลานานแล้ว ที่ได้ระงับไปนั้นก็เนื่องจากได้สังเกตเห็นว่ารสนิยมในหนังไทยในระยะนั้นปั่นป่วนอยู่มาก ในระหว่างความนิยมดูหนังไทยที่เป็นแก่นสาร กับหนังไทยที่ไม่เป็นแก่นสาร เป็นการเสี่ยงต่อการลงทุนสร้างหนังประเภทที่อัศวินสร้างเป็นอย่างมากมิใช่ หรือ ?"[๑๕๘]

ความแตกต่างของกลุ่มผู้ชมภาพยนตร์ที่เกิดขึ้นในช่วงเวลานี้ สาเหตุสำคัญส่วนหนึ่งนั้นเนื่องมาจากการที่ผู้กำกับภาพยนตร์แนวทางเดิมยืนยันที่จะผลิตภาพยนตร์แนวทางเดิมออกมาอย่างต่อเนื่อง เพราะเห็นว่าตลาดของผู้ชมภาพยนตร์ที่ยังให้การยอมรับภาพยนตร์แบบเดิมนั้นยังมีอยู่มาก เห็นได้จากข้อคิดเห็นของดอกดิน กัญญามาลย์ที่เมื่อมีผู้มาสัมภาษณ์และได้ถามถึงแนวทางการสร้างภาพยนตร์ของตนเองจะเปลี่ยนแปลงไปหรือไม่ ดอกดินตอบคำถามดังกล่าวว่า

> "ไม่, โนเวย์! ใครจะว่าอย่างไรก็ช่าง ผมถูกวิจารณ์ถูกขอดค่อนว่าทำหนังน้ำเน่าไม่เอาไหน ไม่เปลี่ยนแนวเสียบ้าง ผมไม่สนใจหรอกครับ แนวของผมถูกแน่ ไม่ถูกผมจะยืนอยู่ได้อย่างไร ๑๘ ปีที่ทำหนังด้วยเงินทุนของตัวเอง อย่างนั้นผมพังเสียนานแล้ว เมื่อผมมาถูกทางเรื่องอะไรจะไล่ให้ผมไปทางอื่น หนังผมไม่น้ำเน่าแน่นอนครับ น้ำเน่าก็ไม่มีคนดูน่ะซี นี่ผมไม่เคยขาดทุนได้ตังค์มาทุกเรื่องมากน้อยต่างกันเท่านั้น...ในจำนวนคน ๑๐๐ คน จะมีปัญญาชนอยู่สักคนสอง

---

[๑๕๘]ลมูล อดิพยัคฆ์, "อัศวินฯ ต้องทำหนังดี มีแก่นสาร," **โลกดารา** ๓, ๖๓ (๓๐ พฤศจิกายน ๒๕๑๕): ๑๔.

คน...เรื่องอะไรจะไปสร้างให้ปัญญาชนคนสองคนหรือส่วนน้อยดู ศิลปินจำต้องสะท้อนออกมาซึ่งศิลปะเพื่อคนส่วนใหญ่ในสังคมใช่เพื่อคนส่วนน้อย"[๕๕]

อย่างไรก็ตาม สำหรับผู้กำกับภาพยนตร์รุ่นใหม่แล้วนั้น กลับมีผู้มองเห็นว่าการสร้างภาพยนตร์ของพวกเขานั้น แม้ว่าจะเป็นการสร้างภาพยนตร์เพื่อคนกลุ่มหนึ่งเท่านั้น แต่ตลาดกลุ่มนี้ก็มีความสำคัญมากเพราะหากสามารถทำให้ทุกคนเข้ามาชมภาพยนตร์เรื่องดังกล่าวได้ ภาพยนตร์ก็จะประสบความสำเร็จอย่างมาก ดังจะเห็นได้จากการสนทนาแลกเปลี่ยนความคิดเห็นในเรื่องเกี่ยวกับการสร้างภาพยนตร์ไทยระหว่างนักหนังสือพิมพ์กับพระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าอนุสรณมงคลการ ความว่า

" ...คุณทำไมไม่มองดู เปี๊ยก โปสเต้อร์บ้าง เขาเอาคนใหม่ ๆ เข้าแสดง ทำไมคนจึงดูเขา? เพื่อนชาวหนังสือพิมพ์ประเภทปัญญาชนรุ่นใหม่คนหนึ่งติงขึ้นมา ...หนังเรื่องที่ใช้ดาราแสดงอย่างเจ้าลอย หรือลานสาวกอด ทำรายได้เป็นแสนเท่านั้น ในขณะที่ควงใช้ดาราใหม่ เก็บสองสามล้าน... "นั่นเขาซื้อเปี๊ยก" ข้าพเจ้าว่า "ความเชื่อมือที่มีต่อฝีมือเปี๊ยก โปสเต้อร์ทำให้เขาลืมดารา" ปัญญาชนของข้าพเจ้าพยักหน้า แต่ไม่เห็นด้วยทั้งหมด เขาว่า "เปี๊ยกทำหนัง แยกตลาดคนดูออกมา ลองคิดตามผมพูดสักนิด คนที่มีสติสัมปชัญญะและรู้จักคิดนั้น เป็นไปไม่ได้ที่จะตะบี้ตะบันดูมิตรเพชราอยู่โดยไม่คำนึงถึงรสชาติของหนังอย่างผม อย่างคุณไม่ดูกันเลย เพราะอะไร ก็เพราะเรารู้จักเลือก คนที่รู้จักเลือกอย่างผมอย่างคุณนี้ มีอยู่กลุ่มหนึ่ง ผมว่ามีเป็นจำนวนแสน เปี๊ยก โปสเต้อร์ ทำหนังสำหรับคนที่รู้จักเลือกเมื่อก่อนนี้หนังไทยทำเพื่อตลาดแห่งเดียว คือตลาดของผู้ที่ไม่ต้องเลือก ผมหมายถึงตลาดต่างจังหวัด...ตลาดบางแห่งบางระดับที่ขาดสติสัมปชัญญะ แต่เปี๊ยกทำขึ้นมาเขาไม่คำนึงถึงตลาดประเภทนั้นเป็นหลัก ถือว่าตลาดประเภทนั้นเป็นเพียงผลพลอยได้เท่านั้น ตลาดหลักของเขาคือตลาดของคนที่รู้จักเลือกและต้องการเลือก อย่างน้อยตลาดนี้ก็มีคนอย่างผมอย่างคุณ เพื่อนผมเพื่อนคุณอีกหลายสิบคน ผมว่าเปี๊ยกเข้าในปัญหานี้พอ!...อย่างน้อยตลาดคนดูประเภทรู้จักเลือกนี้มันอาจจะมีอยู่ในกรุงเทพฯ ธนบุรี ในจำนวนคนสามล้านคนก็น่าจะมีเป็นแสนหรือในหัวเมืองใหญ่ ๆ อีกเป็นหมื่น ๆ ถ้าหากคุณทำให้คนแสนเป็นหมื่นนี้

---

[๕๕]วีระภัทร พรหมบุตร, "ระหว่างสมบัติ เมทะนี กับ กัญญามาลย์ภาพยนตร์," **โลกดารา** ๗, ๑๖๓ (๓๐ มกราคม ๒๕๒๐): ๑๔.

> หรือเอาสักครึ่งเพียงห้าหมื่นคนดูหนังคุณได้ เพียงคนละ ๑๐ บาทเท่านั้น หนังคุณก็จะทำเงินห้าล้านได้แล้ว ทำไมคุณไม่คิดถึงแง่นี้บ้าง"[๒๐๐]

ผลจากความสำเร็จที่เกิดขึ้นของภาพยนตร์แบบเปี๊ยก โปสเตอร์ หรือ ม.จ.ชาตรีเฉลิม ยุคล นั้นทำให้ในช่วงเวลาต่อมาได้เกิดผู้สร้างภาพยนตร์หน้าใหม่ขึ้นหลายต่อหลายคน และผู้กำกับภาพยนตร์เหล่านั้นต่างพยายามสร้างและนำเสนอภาพยนตร์ที่มีลักษณะรูปแบบของภาพยนตร์แตกต่างกันออกไป ไม่ว่าจะเป็นเทคนิควิธีการถ่ายทำ การเลือกเรื่อง หรือแม้แต่การเลือกตัวดารานักแสดง อย่างไรก็ตามเป็นที่น่าสังเกตว่าภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์รุ่นใหม่ที่เกิดขึ้นนั้นไม่ค่อยได้รับการตอบรับจากประชาชนมากนัก แม้ว่าตลาดของภาพยนตร์แนวใหม่นั้นจะมีอยู่บ้างก็ตาม ที่เป็นเช่นนี้ก็เนื่องมาจากภาพยนตร์แนวใหม่ของผู้กำกับเหล่านั้นอาจจะเต็มไปด้วยศิลปะของภาพยนตร์และฉีกออกไปจากแนวของภาพยนตร์ไทยอย่างมากจนผู้ชมภาพยนตร์เหล่านั้นยังไม่อาจรับได้ เช่นที่กับความคิดนักวิจารณ์ภาพยนตร์ประจำนิตยสาร **สตาร์พิคส์** คนหนึ่งได้ให้ความเห็นเอาไว้ว่า "ผมเคยพูด (เขียน) เอาไว้ที่ไหนก็จำไม่ได้เสียแล้วว่า คนทำหนังไทยรุ่นใหม่ไฟแรงส่วนมากทำหนังไปโดยไม่รู้ว่าคนดูของตนคือใคร พยายามที่จะยกระดับหนังไทยเอาสไตล์ของอูโรซาวะ เฟ็ดดินพาห์ และนักทำหนังชั้นครูอีกหลายคนมาให้คนไทยที่ดูหนังของดอกดิน ของรุจน์ รณภพ ของพิศาล อัครเศรณี ดูกัน ช่องว่างระหว่างคนทำหนังกับคนดูมีมากเกินไป แล้วรายชื่อคนทำหนังไทยที่เกิดขึ้นมาใหม่กับที่ดับลงไปก็มีจำนวนเท่ากัน"[๒๐๑] ซึ่งความคิดเห็นดังกล่าวดูจะสอดคล้องกับเจ้าของคอลัมน์ตอบจดหมายของนิตยสาร **สตาร์พิคส์** ที่ได้แสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับเรื่องนี้ไว้ว่า

> "...ผมชอบความละเอียดในการทำงานของชนะ คราประยูร ที่ชอบเป็นพิเศษก็คือชนะอยู่ตรงกลางระหว่างหนังไทยแบบใหม่กับแบบเก่า เป็นขั้นตอนสำคัญที่จะนำคนดูหนังไทยให้ก้าวไปถึงวิธีการใหม่ ๆ ของหนังได้ ปัญหาที่เรามีอยู่ในขณะนี้ก็คือคนดูหนังไทยยังมีความเคยชินกับหนังในรูปแบบเก่า ๆ ไม่ว่าจะเป็นของคนรุ่นเก่าจริง ๆ หรือคนรุ่นใหม่อย่างรุจน์ รณภพ กำธร ทัพคัลไลย พอคนรุ่นใหม่อย่างคิด สุวรรณศร สุชาติ วุฒิชัย ปกรณ์ พรหมวิทักษ์ หรือยุทธนา

---

[๒๐๐]ยอดธง ทับทิวไม้, "เสด็จองค์ชายเล็ก ผู้กำลังเข้าสู่...มหาสมุทรบนถนนหนัง," **โลกดารา** ๓, ๖๐ (๒๕ ตุลาคม ๒๕๑๕): ๔๓.

[๒๐๑]เอกรักษ์, "<u>เทพธิดาโรงงาน</u>: ดูหนังในหนังสือ," **สตาร์พิคส์** ๘, ๕ (พฤษภาคม ๒๕๒๕):๑๘.

มุกดาสนิท ทำหนังในรูปแบบใหม่ออกมา ที่เป็นการก้าวข้ามขั้นที่คนดูยังไม่พร้อมที่จะรับ ผมว่าเราควรให้เวลาเขาบ้าง หนังแบบชนะ ดราประยูรนี้แหละที่ผมเห็นว่าเป็นขั้นตอนสำคัญ..."[๒๐๒]

ดังกล่าวมาทั้งหมดข้างต้น ย่อมทำให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นของภาพยนตร์ไทยในช่วงประมาณกลางทศวรรษ ๒๕๑๐ เป็นต้นมา ทั้งทางด้านเทคนิคการผลิตและวิธีการสร้าง การเปลี่ยนแปลงเรื่องดารา การเปลี่ยนแปลงทางด้านผู้กำกับภาพยนตร์ และการเปลี่ยนแปลงทางด้านเนื้อหาและบทบาทของภาพยนตร์ อย่างไรก็ตาม การเปลี่ยนแปลงหลายประการดังกล่าวข้างต้น อาจมีทั้งการเปลี่ยนแปลงที่ส่งผลให้ภาพยนตร์ไทยเปลี่ยนแปลงไปโดยสิ้นเชิง เช่น การเปลี่ยนแปลงทางด้านการสร้างภาพยนตร์จากภาพยนตร์ ๑๖ ม.ม. เป็น ๓๕ ม.ม. การเปลี่ยนแปลงทางด้านดาราภาพยนตร์หลังจากระบบดารายอดนิยมเสื่อมสลายลง อันเนื่องมาจากการเสียชีวิตอย่างกระทันหันของมิตร ชัยบัญชา และอาจจะมีการเปลี่ยนแปลงบางประการเช่นกันที่ไม่ได้เกิดการเปลี่ยนแปลงขึ้นทั้งหมด กล่าวคือ การเปลี่ยนแปลงทางด้านผู้กำกับภาพยนตร์การเปลี่ยนแปลงทางด้านเนื้อหาของภาพยนตร์ และตลาดของภาพยนตร์ไทย โดยเฉพาะทางด้านเนื้อหาของภาพยนตร์ไทย ที่มีภาพยนตร์ไทยอีกหลายเรื่องเช่นกัน ยังคงยืนยันที่จะถ่ายทอดเนื้อหาแบบเดิมเช่นเดียวกับในช่วงทศวรรษ ๒๕๐๐ ดังนั้น ในช่วงประมาณกลางทศวรรษ ๒๕๑๐ เป็นต้นมา จึงยังคงมี ภาพยนตร์สองแนว คือ แนว "พาฝัน" และแนว "สมจริง" ออกมาให้เห็นอยู่อย่างต่อเนื่อง ทั้งนี้แม้ว่าจะไม่สามารถชี้ชัดลงไปได้ว่าภาพยนตร์แนวใดสามารถยึดครองพื้นที่และชัยชนะได้อย่างชัดเจนก็ตาม แต่อย่างน้อยที่สุด ย่อมจะสะท้อนให้เห็นว่าเกิดการเปลี่ยนแปลงขึ้นแล้วในภาพยนตร์ไทยระหว่าง พ.ศ. ๒๕๑๐ - ๒๕๒๕

---

[๒๐๒]ทิวลิป, "we read your mail," **สตาร์พิคส์** ๕, ๔ (เมษายน ๒๕๒๖): ๓๐.

บทที่ ๕

บทสรุป

"ภาพยนตร์" เป็นประดิษฐกรรมความบันเทิงชนิดใหม่ที่เกิดขึ้นในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ ๑๙ นับจากนั้นเป็นต้นมา ภาพยนตร์จึงเป็นที่รู้จักและแพร่หลายมากขึ้น ซึ่งรวมถึงประเทศไทยด้วย สังคมไทยได้รู้จักภาพยนตร์เป็นครั้งแรกเมื่อ พ.ศ. ๒๔๔๐ ส่วนใหญ่เป็นภาพยนตร์ที่นำเข้ามาจากต่างประเทศ จนกระทั่งเมื่อ พ.ศ. ๒๔๗๐ ภาพยนตร์ไทยเรื่องแรก คือ โชคสองชั้น จึงได้ปรากฏตัวขึ้น หลังจากนั้นจึงมีการสร้างภาพยนตร์ไทยออกมาอย่างต่อเนื่อง การสร้างภาพยนตร์ไทยต้องหยุดชะงักไประหว่างสงครามโลกครั้งที่ ๒ แต่หลังจากนั้นกิจการสร้างภาพยนตร์ไทยก็ยังคงดำเนินเรื่อยมาจนกระทั่งถึงปัจจุบัน

ภาพยนตร์ไทย ได้รับวัฒนธรรมมาจากตะวันตก ทั้งทางด้านความรู้พื้นฐานของการสร้างภาพยนตร์ และทางด้านเทคนิควิทยาการ เช่น กล้อง ฟิล์ม หรือแม้แต่เครื่องฉายภาพยนตร์ เป็นต้น การรับเทคนิควิทยาการจากภายนอกประเทศเข้ามาในสังคมไทยไม่ใช่สิ่งใหม่ที่เพิ่งเกิดขึ้น แต่ความสำคัญของการรับเทคนิควิทยาการอยู่ที่ว่าสังคมไทยสามารถนำสิ่งเหล่านั้นมาประยุกต์ปรับเปลี่ยน และดัดแปลงให้เข้ากับสังคมไทยได้มากน้อยเพียงใด ดังจะเห็นได้จากคำเรียกของภาพยนตร์ในช่วงแรกว่า "หนัง" ซึ่งเป็นคำเรียกที่หยิบยืมมาจากการแสดงของไทย คือ หนังตะลุง และหนังใหญ่ ทั้งนี้เป็นเพราะเห็นว่ารูปแบบวิธีการนำเสนอคล้ายคลึงกัน

นอกจากนั้น ความแพร่หลายและความนิยมของการแสดงลิเก ส่งผลให้ภาพยนตร์ไทยจำเป็นต้องรับลักษณะที่โดดเด่นบางประการของลิเกมาไว้ในภาพยนตร์ เช่น แนวเรื่องที่ต้องมีครบทุกประเภทในเรื่องเดียว ไม่ว่าจะเป็น รัก บู๊ ตลก เศร้า และทุกเรื่องจะต้องจบลงด้วยความสุขสมหวัง ทางด้านตัวละครมักจะเป็นแบบ Flat Character กล่าวคือ พระเอกและนางเอกจะต้องเป็นคนดีพร้อม ทั้งรูปร่างหน้าตา และนิสัย ในขณะที่นางอิจฉาหรือผู้ร้าย มักจะต้องมีนิสัยไม่ดี ใจคอโหดเหี้ยม นอกจากนั้นยังมีตัวตลกตามพระตามนางปรากฏอยู่ในภาพยนตร์ไทยแทบทุกเรื่อง

เมื่อภาพยนตร์ไทยที่มีเนื้อหาดังกล่าวได้รับความนิยมและได้รับการตอบรับอย่างสูงจากผู้ชม จนทำให้มีการผลิตซ้ำของโครงเรื่องที่ใกล้เคียงกันออกมาอยู่ตลอดเวลา เช่น หากเป็นภาพยนตร์แนวชีวิตรัก มักจะเป็นความรักระหว่างหญิงชาย ที่ต้องพบกับอุปสรรคหลายประการแต่ท้ายที่สุด ทั้งคู่ช่วยกันฝ่าฟัน สุดท้ายจึงจบลงด้วยความสุขสมหวัง หรือหากเป็นภาพยนตร์บู๊ เรื่องมักจะเปิดด้วยความสุขสงบของถิ่นใดถิ่นหนึ่ง จนเมื่อผู้ร้ายเข้ามาก่อกวนทำให้ถิ่นนั้นไม่มีความสงบ อีกต่อไปในเวลานั้นเอง พระเอกของเรื่องก็จะปรากฏตัวขึ้นต่อสู้กับเหล่าผู้ร้าย จน

ท้ายที่สุดสามารถปราบพวกเหล่าร้ายได้เป็นผลสำเร็จ เป็นต้น ด้วยเหตุนี้เองจึงทำให้ภาพยนตร์ไทยถูกเรียกว่า "น้ำเน่า" แต่ ภาพยนตร์ "น้ำเน่า" เหล่านี้ได้กลายมาเป็นภาพยนตร์กระแสหลักที่ถูกสร้างต่อเนื่องเรื่อยมาแม้เวลาจะผ่านไปนานเท่าใดก็ตาม อย่างไรก็ตาม ภาพยนตร์ไทย เป็นผลิตผลที่เกิดจากสังคม เมื่อสังคมเริ่มเปลี่ยนแปลง ย่อมส่งผลให้ภาพยนตร์ไทยเปลี่ยนแปลงด้วยเช่นกัน

การเปลี่ยนแปลงของภาพยนตร์ไทยในช่วงทศวรรษ ๒๕๑๐-๒๕๒๕ ดูเหมือนจะสอดคล้องเป็นอย่างมากกับการเปลี่ยนแปลงของอุตสาหกรรมภาพยนตร์ทั่วโลกในช่วงเวลาที่ใกล้เคียงกัน การเปลี่ยนแปลงของภาพยนตร์ไทยในครั้งนี้มีทั้งที่เกี่ยวกับทางด้านเทคนิควิทยาการของ ภาพยนตร์ เช่น การเปลี่ยนจากฟิล์ม ๑๖ ม.ม. มาเป็นฟิล์ม ๓๕ ม.ม. อันส่งผลให้เทคนิคการถ่ายทำ ของภาพยนตร์ไทยมีคุณภาพมากขึ้น หรือการเปลี่ยนแปลงเกี่ยวกับทางด้านตัวบุคคล เช่น ดาราภาพยนตร์ และผู้กำกับภาพยนตร์ เป็นต้น นอกจากนั้นแล้วยังมีการเปลี่ยนแปลงที่สำคัญอีกประการหนึ่งเกิดขึ้นในภาพยนตร์ไทย คือ การเปลี่ยนแปลงทางด้านเนื้อหาและบทบาทของภาพยนตร์ไทย อันเป็นผลมาจากการเปลี่ยนแปลงทางด้านบริบททางสังคม เศรษฐกิจ และการเมือง นับตั้งแต่ช่วงกลางทศวรรษ ๒๕๐๐ เป็นต้นมา โดยเฉพาะอย่างยิ่งการเคลื่อนไหวของกลุ่มประชาชนหลังจากเหตุการณ์ ๑๔ ตุลาคม พ.ศ. ๒๕๑๖ ทำให้สังคมตระหนักและรับรู้ถึงปัญหาต่าง ๆ ในสังคมไทยมากขึ้น ทั้งที่อาจจะเป็นปัญหาที่เกี่ยวกับชีวิตหรือชีวิตครอบครัว ซึ่งเป็นปัญหาที่ใกล้ตัว หรืออาจจะเป็นปัญหาที่ส่งผลกระทบต่อคนจำนวนมากในสังคม เช่น ปัญหาความยากจน ปัญหาการคอร์รัปชั่น ปัญหาที่อยู่อาศัย เป็นต้น

ดังนั้นเมื่อบริบททางสังคมเปลี่ยน ภาพยนตร์จึงต้องเริ่มมีการปรับเปลี่ยนตามไปด้วยเช่นกัน โดยเฉพาะเนื้อหาของภาพยนตร์ไทยที่มีความหลากหลายและมีแนวโน้มของการนำเสนอเนื้อหาแบบ "สมจริง" มากขึ้น เห็นได้จากภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาสะท้อนปัญหาทั้งที่เป็นปัญหาชีวิตเด็กและวัยรุ่น ปัญหาชีวิตครอบครัว ปัญหาชีวิตสมรส และรวมถึงการเกิดขึ้นของภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาสะท้อนปัญหาสังคม ภาพยนตร์จึงเปลี่ยนบทบาทไป จากเดิมที่มุ่งเน้นความบันเทิงเป็นสำคัญ เป็นการสะท้อนปัญหาสังคมมากขึ้น แม้ว่าบทบาทของภาพยนตร์ไทยจะไม่ก้าวไปถึงขั้นของการชี้นำสังคมก็ตาม

การเปลี่ยนแปลงของเนื้อหาและบทบาทของภาพยนตร์ ส่วนหนึ่งเป็นเพราะผู้กำกับภาพยนตร์ไทยบางส่วนเริ่มเห็นประเด็นปัญหาต่าง ๆ ในสังคมที่เพิ่มมากขึ้น จึงให้ความสำคัญกับการเลือกเรื่องและเลือกประเด็นปัญหาใหม่ ๆ เพื่อนำเสนอแก่สังคม ผู้กำกับบางส่วนเริ่มสนใจภาพยนตร์ไทยที่มีเนื้อหาแปลกใหม่ ๆ ด้วยเช่นเดียวกัน เช่น ภาพยนตร์เรื่อง <u>เขาชื่อกานต์</u> (พ.ศ. ๒๕๑๖) เป็นต้น กระแสการตอบรับภาพยนตร์สะท้อนปัญหาสังคมเรื่องนี้ ทำให้ในเวลา

ต่อมาเกิดการสร้างภาพยนตร์แนวสะท้อนปัญหาสังคมออกมาอย่างต่อเนื่อง อีกทั้งการตอบรับของภาพยนตร์ไทยแนว "สมจริง" ส่วนหนึ่งน่าจะเห็นได้จากรางวัลตุ๊กตาทองที่ภาพยนตร์ประเภทนี้มักจะได้รับรางวัลตุ๊กตาทองไม่สาขาใดก็สาขาหนึ่งเกือบทุกปี เช่น ม.จ. ชาตรีเฉลิม ยุคล ได้รับรางวัลผู้กำกับภาพยนตร์ยอดเยี่ยมจากภาพยนตร์เรื่อง เขาชื่อกานต์ (พ.ศ. ๒๕๑๖) หรือเมื่อ พ.ศ. ๒๕๒๐ ภาพยนตร์เรื่อง ทองพูน โคกโพ ราษฎรเต็มขั้น ได้รับรางวัลประเภทเรื่องยอดเยี่ยม และโดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อ พ.ศ. ๒๕๒๒ ภาพยนตร์เรื่อง คนภูเขา ได้รับรางวัลสาขาภาพยนตร์ยอดเยี่ยม ซึ่งในปีนี้ภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาแนวสมจริงได้รับรางวัลตุ๊กตาทองเกือบทุกสาขา

เมื่อพิจารณาตลาดของผู้ชมภาพยนตร์ไทย จะเห็นได้ว่ามีความหลากหลายเช่นเดียวกัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งการเกิดขึ้นและการขยายตัวอย่างรวดเร็วของกลุ่มตลาดใหม่ ๆ เช่น กลุ่มเด็ก กลุ่มวัยรุ่น กลุ่มนักศึกษาและปัญญาชน น่าจะทำให้ "ทุน" ตอบสนองต่อการสร้างภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาแบบใหม่ด้วย โดยเฉพาะในช่วงกลางทศวรรษ ๒๕๑๐-ต้นทศวรรษ ๒๕๒๐ อาจจะเป็น "ยุคทอง" ของภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาแบบ "สมจริง" ทั้งนี้เนื่องจากเหตุการณ์ ๑๔ ตุลาคม พ.ศ. ๒๕๑๖ นำมาซึ่งประเด็นปัญหาใหม่ ๆ อันเป็นที่สนใจของคนในสังคม ดังนั้นการหยิบยกประเด็นปัญหาต่าง ๆ มาถ่ายทอดผ่านภาพยนตร์ เช่น เขาชื่อกานต์ เทพธิดาโรงแรงแรม น้ำเซาะทราย ครูบ้านนอก จึงได้รับความสนใจเป็นพิเศษจากกลุ่มผู้ชมภาพยนตร์ในขณะนั้น อย่างไรก็ดีตลาดนี้อาจเป็นเพียงตลาดที่มีขนาดเล็ก เมื่อเทียบกับตลาดหลักของผู้ชมภาพยนตร์ที่ยังชื่นชอบภาพยนตร์ไทยที่มีเนื้อหาแบบ "พาฝัน" ดังจะเห็นได้จากที่ภาพยนตร์ เรื่อง บ้านทรายทอง และ ดาวพระศุกร์ ยังคงประสบความสำเร็จอย่างสูงในช่วงต้นทศวรรษ ๒๕๒๐ ปรากฏการณ์นี้น่าจะทำให้เห็นว่าท้ายที่สุดแล้วการเปลี่ยนแปลงของภาพยนตร์ไทยก็คือ การต่อสู้กันของภาพยนตร์แบบ "สมจริง" และแบบ "พาฝัน" และ ภาพยนตร์แบบ "พาฝัน" เป็นฝ่ายได้รับชัยชนะเสมอ

ชัยชนะของภาพยนตร์แนว "พาฝัน" น่าจะสะท้อนและทำให้เห็นอุปสรรคที่สำคัญบางประการที่ไม่เอื้อให้ภาพยนตร์แนวสมจริงกลายเป็นภาพยนตร์กระแสหลักได้ในอุตสาหกรรมภาพยนตร์ ประการแรก คือ พื้นฐานของผู้ชมภาพยนตร์ของสังคมไทย ส่วนใหญ่มักจะชอบเรื่องราวที่ดูสนุกสนาน และเพื่อความบันเทิง ซึ่งลักษณะนี้น่าจะสอดคล้องกับวัฒนธรรมการแสดงอื่น ๆ ในสังคม เช่น ลิเก เป็นต้น ประการต่อมา ธุรกิจการสร้างภาพยนตร์ของไทยมักเป็นธุรกิจที่ไม่เอื้อต่อการเติบโตของภาพยนตร์แนวสมจริงมากนัก เพราะตลาดของกลุ่มผู้ชมภาพยนตร์แนวใหม่เล็กมากเมื่อเทียบกับตลาดของผู้ชมภาพยนตร์แนว "พาฝัน" เพราะต้องไม่ลืมว่าภาพยนตร์ไม่ได้เป็นเพียง "ศิลปะ" เท่านั้น แต่ยังเป็น "สินค้า" ชนิดหนึ่งอีกด้วย กำไรและขาดทุนจึงเป็นเรื่อง

ที่สำคัญสำหรับผู้สร้างภาพยนตร์ไทย เนื่องจากต้องอาศัยเงินลงทุนค่อนข้างสูง ประการต่อมา คือ การสนับสนุนของรัฐบาลต่ออุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยแม้ว่ารัฐบาลจะดำเนินการเพื่อช่วยภาพยนตร์ไทย เช่น การตั้งกำแพงภาษีภาพยนตร์ต่างประเทศเมื่อต้น พ.ศ. ๒๕๒๐ ก็ตาม แต่การช่วยเหลือไม่ได้เป็นการแก้ไขปัญหาที่ผู้สร้างภาพยนตร์ไทยหลายคนเรียกร้อง ประเด็นสำคัญ คือ รัฐควรให้การสนับสนุนทางด้านเงินทุน และการสนับสนุนให้ภาพยนตร์ไทยมีตลาดที่กว้างขึ้น ทั้งนี้เพราะจะเป็นอีกทางหนึ่งของการช่วยพัฒนาและยกระดับภาพยนตร์ให้มีมาตรฐานยิ่งขึ้น ทั้งหมดล้วนเป็นอุปสรรคที่สำคัญที่มีผลต่อการเติบโตของภาพยนตร์แนวสมจริงในสังคมไทย

ช่วงต้นทศวรรษ ๒๕๑๐-๒๕๒๕ กล่าวได้ว่าเป็นช่วงเวลาที่ภาพยนตร์ไทยเติบโตมากที่สุด ดังจะเห็นได้ว่าบางปี เช่น พ.ศ. ๒๕๒๑ มีจำนวนภาพยนตร์มากถึงประมาณ ๑๔๐ เรื่อง ทั้งนี้เป็นเพราะการประท้วงของกลุ่มบริษัทภาพยนตร์ฮอลลีวู้ดที่มีต่อนโยบายการขึ้นภาษีภาพยนตร์ต่างประเทศจากเดิมเมตรละ ๒.๒๐ มาเป็น ๓๐ บาท ในช่วงต้น พ.ศ. ๒๕๒๐ ส่งผลให้ภาพยนตร์ต่างประเทศขาดตลาด โรงภาพยนตร์จำเป็นต้องให้การสนับสนุนภาพยนตร์ไทยมากขึ้น จึงทำให้ภาพยนตร์ไทยมีปริมาณเพิ่มมากขึ้น อย่างไรก็ตาม หลังจากช่วงกลางทศวรรษ ๒๕๒๐ เป็นต้นมา ภาพยนตร์ไทยกลับซบเซาลง ทั้งนี้เนื่องจากภาพยนตร์ไทยต้องเผชิญหน้ากับการพัฒนาเทคโนโลยีการสื่อสาร และการบันเทิงที่เติบโตขึ้นอย่างรวดเร็ว เช่น โทรทัศน์ และวิดีโอเทป เป็นต้น ซึ่งล้วนมีส่วนทำให้พฤติกรรมการชมภาพยนตร์ที่โรงภาพยนตร์เปลี่ยนมาเป็นการชมโทรทัศน์และวิดีโอที่บ้านแทน และยังทำให้จำนวนของผู้ชมภาพยนตร์ จำนวนของภาพยนตร์ไทยในแต่ละปี ตลอดจนจำนวนของโรงภาพยนตร์ลดลงตามลำดับอีกด้วย

แม้ว่าทุกวันนี้ภาพยนตร์ไทยจะเริ่มฟื้นตัวกลับมาอีกครั้งหนึ่ง แต่สิ่งหนึ่งที่ยังปรากฏให้เห็นคือการต่อสู้กันระหว่างภาพยนตร์แนวตลาดที่ทำรายได้อย่างมหาศาล เช่น ภาพยนตร์เรื่อง แฟนฉัน (พ.ศ. ๒๕๔๖) เป็นต้น กับภาพยนตร์แนวศิลปะ เช่น สัตว์ประหลาด (Tropical Malady) (พ.ศ.๒๕๔๗) หรือแนวสะท้อนปัญหาสังคม ซึ่งแทบไม่ปรากฏให้เห็นในภาพยนตร์ไทยยุคปัจจุบัน นั้นย่อมสะท้อนให้เห็นว่าไม่ว่ายุคใดสมัยใดภาพยนตร์แนวสะท้อนปัญหาสังคม ยังไม่สามารถก้าวขึ้นมาเป็นภาพยนตร์กระแสหลักได้ในอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทย ปัจจุบันภาพยนตร์แนวตลาด ล้วนยึดครองพื้นที่ของตลาดภาพยนตร์ไทยได้แทบทั้งหมด และสิ่งที่น่าสนใจศึกษาต่อไป คือ ในอนาคตภาพยนตร์ไทยจะเปลี่ยนแปลงไปในแนวทางใด ภายใต้บริบททางสังคมที่เปลี่ยนแปลงไปทุกขณะ

รายการอ้างอิง

เอกสารภาษาไทย

กนกศักดิ์ แก้วเทพ และมงคลปิยะทัสสกร. เศรษฐศาสตร์การเมืองของธุรกิจภาพยนตร์ในกรุงเทพมหานคร. **รัฐศาสตร์สาร** ๒๓, ๒ (๒๕๔๕): ๕๔-๑๐๙.

กนกศักดิ์ แก้วเทพ. **บทวิเคราะห์สหพันธ์ชาวนาชาวไร่แห่งประเทศไทย: เศรษฐศาสตร์การเมืองว่าด้วยชาวนายุคใหม่**. โครงการหนังสือเล่ม สถาบันวิจัยสังคม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๐.

กมลพันธ์ สันติธาดา. ๗๐ ปี หนังไทยในความทรงจำของข้าพเจ้า. ใน **หนังสือการประกวดภาพยนตร์แห่งชาติ ครั้งที่ ๒**, หน้า ๑๒-๑๖. กรุงเทพ ฯ: พิฆเนศพริ้นติ้งเซ็นเตอร์, ๒๕๓๖.

กมลศักดิ์ ไกรสรสวัสดิ์. นโยบายของรัฐบาลไทยเกี่ยวกับกรรมกรระหว่าง พ.ศ. ๒๕๐๑-๒๕๑๕. ใน **ประวัติศาสตร์แรงงานไทย (ฉบับกู้ศักดิ์ศรีกรรมกร),** หน้า ๓๓๓-๓๗๕. กรุงเทพฯ: เอดิสัน เพรส โพรดักส์, ๒๕๔๑.

กองบรรณาธิการ. หนังไทยหัวใจมีเพลง. **แฟนหนังไทย** ๒, ๑๕ (๑๕ มิถุนายน ๒๕๔๗): ๒๒-๒๕.

กองบรรณาธิการ. หมายเหตุแห่งทศวรรษ. **แฟนหนังไทย** ๒, ๑๕ (๑๕ มิถุนายน ๒๕๔๗): ๓๗- ๔๔.

กำจร หลุยยะพงศ์ และ สมสุข หินวิมาน. ความลึกล้ำของสุนทรียะและโลกทัศน์ใน "หนังน้ำเน่า": กรณีศึกษาหนังผีไทยยุค ๒๕๒๐-๒๕๔๗. **วารสารภาษาและหนังสือ** ๓๖ (๒๕๔๘): ๑๐๐-๑๘๔.

เกษียร เตชะพีระ. ๒๕๑๖=๑๗๘๕. **ศิลปวัฒนธรรม** ๑๕,๑๒ (ตุลาคม ๒๕๔๑): ๑๑๖-๑๑๗.

แก้ว โกเมร. ลูกเล่นการสร้างหนังของเปี๊ยก โปสเตอร์. **โลกดารา** ๗, ๑๖๒ (๑๕ มกราคม ๒๕๒๐): ๓๔.

ไก่อ่อน. วันวิพากย์. **ไทยรัฐ** (๒๘ ตุลาคม ๒๕๑๓): ๕.

ไก่อ่อน. วันวิพากย์: โฉมหน้าหนังไทย. **ไทยรัฐ** (๙ ก.ค. ๒๕๑๐): ๑๓.

ไก่อ่อน. ระดับ ๓๕ ม.ม. : วันวิพากย์. **ไทยรัฐ** (๒๑ มีนาคม ๒๕๑๔): ๑๓.

ไก่อ่อน. วันวิพากย์. **ไทยรัฐ** (๑๖ สิงหาคม ๒๕๑๓): ๕.

ไก่อ่อน. วันวิพากย์. **ไทยรัฐ** (๑๑ สิงหาคม ๒๕๑๓): ๕.

ไก่อ่อน. วันวิพากย์: ๑๖ กับ ๓๕. **ไทยรัฐ** (๑๘ สิงหาคม ๒๕๑๑): ๑๓.

ไก่อ่อน. วันวิพากย์: ก้าวไปอีกก้าว. **ไทยรัฐ** (๒๓ พฤษภาคม ๒๕๑๑): ๑๓.

ไก่อ่อน. วันวิพากย์: ก้าวไปอีกก้าว. **ไทยรัฐ** (๒๓ พฤษภาคม ๒๕๑๑): ๑๓.

ไก่อ่อน. วันวิพากย์: ความสำเร็จของหนัง ไทย. **ไทยรัฐ** (๓๐ มิถุนายน ๒๕๑๑): ๑๓.

ไก่อ่อน. วันวิพากย์: ประกาศิตจางซูเหลียง. **ไทยรัฐ** (๑ เมษายน ๒๕๑๑): ๑๓.

ไก่อ่อน. วันวิพากย์: ผู้กำกับการแสดง. **ไทยรัฐ** (๑๕ มิถุนายน ๒๕๑๐): ๑๓.

ไก่อ่อน. วันวิพากย์: ภาพยนตร์อินเดีย. **ไทยรัฐ** (๒๕ ตุลาคม ๒๕๑๐): ๑๓.

ไก่อ่อน. วันวิพากย์: สกุลกา. **ไทยรัฐ** (๑๓ กรกฎาคม ๒๕๑๑): ๑๓.

ไก่อ่อน. วันวิพากย์: หนังอุตสาหกรรม. **ไทยรัฐ** (๑๖ สิงหาคม ๒๕๑๐): ๑๓.

ไก่อ่อน. วันวิพากย์: อิทธิพลหนังทีวี. **ไทยรัฐ** (๑๗ กันยายน ๒๕๑๓): ๕.

ขจิตขวัญ กิจวิสาละ. **การวิเคราะห์เนื้อหาภาพยนตร์นอกกระแสหลักในประเทศไทย.** วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาการสื่อสารมวลชน คณะวารสารศาสตร์และการสื่อสารมวลชน บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, ๒๕๔๕.

คณะกรรมการการศึกษาแห่งชาติ, สำนักงาน. สำนักนายกรัฐมนตรี. **การศึกษาบทบาทของสื่อสารมวลชนต่อการศึกษาของชาวบ้าน.** กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์เจริญผล, ๒๕๒๑.

คนข้างจอ: ยุทธนา มุกดาสนิท. **ดาราภาพยนตร์** ๑๑, ๔๗๑ (๑๖ พฤษภาคม ๒๕๓๐): ๔๑.

คนึงนิตย์ ตั้งใจตรง. **ความคิดเรื่องการเปลี่ยนแปลงสังคมของขบวนการนักศึกษาไทยระหว่าง พ.ศ. ๒๕๑๖-๒๕๑๕: ศึกษากรณีศูนย์กลางนิสิตนักศึกษาแห่งประเทศไทย.** วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๐.

คึกฤทธิ์ ปราโมช, ม.ร.ว. **เมืองมายา.** กรุงเทพ ฯ: สำนักพิมพ์สยามรัฐ, ๒๕๓๐.

คำใส ใจซื่อ. คุยคุ้ยแคะ และเขียน น้อย จีรนันท์ "ราชาสายเหนือ". **ไทยรัฐ** (๒ เมษายน ๒๕๒๑): ๑๓.

คำใส. คลื่นลูกเก่าของ "หนังบู๊" มหาหิน ความพยายามอีกครั้งหนึ่งของคมน์ อรรฆเดช. **ไทยรัฐ** (๒๗ มีนาคม ๒๕๒๑): ๑๓.

คุณาวุฒิ. ทางเดิน "รกชัฏ" ของ...หนังไทย. ใน **หนังสือ ตุ๊กตาทอง' ๓๐ งานประกวดภาพยนตร์ยอดเยี่ยมรางวัล "พระสุรัสวดี" ประจำปี ๒๕๓๐,** ไม่ปรากฏเลขหน้า. กรุงเทพฯ: สมาคมผู้สื่อข่าวบันเทิงแห่งประเทศไทย, ๒๕๓๐.

จากใจ "ออน." **ไทยรัฐ** (๓๑ ธันวาคม ๒๕๑๔): ๑๓.

จารึก สุดใจ. **นโยบายพัฒนาเศรษฐกิจของประเทศภายใต้รัฐบาลของจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ๒๕๐๑-๒๕๐๖.** วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์เอเชียตะวันออกเฉียงใต้ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, ๒๕๒๙.

จำเริญลักษณ์ ธนะวังน้อย. **ประวัติศาสตร์ภาพยนตร์ไทยตั้งแต่แรกเริ่มจนสิ้นสมัยสงครามโลกครั้งที่ ๒.** กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, ๒๕๔๔.

จิตติมา พรอรุณ. **การเรียกร้องสิทธิสตรีในสังคมไทย พ.ศ. ๒๔๘๕ -๒๕๑๕**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ ภาควิชาประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๘.

จิรกาญจน์ สงวนพวก. **การเคลื่อนไหวของกรรมกรหญิงโรงงานทอผ้า พ.ศ. ๒๕๐๔-๒๕๑๕**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๐.

จิระนันท์ พิตรปรีชา. โสเภณี ปัญหาระดับโลก. ใน **โลกที่สี่**. กรุงเทพฯ: มงคลการพิมพ์, ๒๕๑๘.

จุรี วิจิตรวาทการ. ภาพยนตร์ไทยและสังคมไทย. **วารสารธรรมศาสตร์** ๑๓: ๓ (กันยายน ๒๕๒๗): ๕๔-๖๖.

เจนภพ จบกระบวนวรรณ. **ยี่เก จาก "ดอกดิน" ถึง "หอมหวน".** กรุงเทพ ฯ: สำนักพิมพ์เจ้าพระยา, ๒๕๒๔.

เจนภพ จบกระบวนวรรณ. หนังไทยของคนบ้านนอก. ใน **หนังสืองานประกวดภาพยนตร์แห่งชาติ ครั้งที่ ๔** , หน้า ๗๓-๗๕. กรุงเทพ ฯ: หมึกพิมพ์เพรส จำกัด, ๒๕๓๘.

เจริญรัตน์ สุวรรณภูสิทธิ์. จอมพล ป. พิบูลสงครามกับการสร้างชาติ: วิเคราะห์จากเพลงปลุกใจ. **ศิลปวัฒนธรรม** ๙, ๖ (เมษายน ๒๕๓๑): ๗๖ -๙๔.

ฉลอง ภักดีวิจิตร. ภาพยนตร์ไทย ๓ ยุค. ใน **หนังสือการประกวดภาพยนตร์แห่งชาติ ครั้งที่ ๑,** หน้า ๒๗-๒๙ . กรุงเทพ ฯ: สำนักพิมพ์ "พ่อให้มา", ๒๕๓๕.

ชนิตร ภู่กาญจน์. คำสัมภาษณ์ ของ บุญญรักษ์ นิลวงศ์. ใน **พูดนอกจอ,** หน้า ๒๐-๒๓. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ประเสริฐวาทิน, ๒๕๒๖.

ชัยสิริ สมุทวณิช. **วรรณกรรมการเมืองไทย ๑๔ ตุลา ๑๖-๖ ตุลา ๑๙ รากเหง้าการก่อเกิดและพัฒนาการ.** กรุงเทพ ฯ: สำนักพิมพ์สายธาร, ๒๕๒๔.

เชิด ทรงศรี. เรื่องยุ่ง ๆ ที่ไม่เกี่ยวกับ "พ่อปลาไหล." **โลกดารา** ๒, ๓๘ (๑๕ พฤศจิกายน ๒๕๑๔): ๔๔.

ณพกาญจน์. หนังที่ทำเงินสูงสุดปีนี้. **ไทยรัฐ** (๒๐ ธันวาคม ๒๕๑๓): ๑๓.

ดอกดิน ศิลปินตัวดำ ๆ. **สตาร์พิคส์** ๕, ๑๑ (พฤศจิกายน ๒๕๒๒):๔๐-๔๓.

โดม สุขวงศ์ และสวัสดิ์ สุวรรณปักษ์. **ร้อยปีหนังไทย.** กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์ริเวอร์ บุ๊คส์, ๒๕๔๕.

โดม สุขวงศ์. ๘๕ ปี ภาพยนตร์ในประเทศไทย. **ศิลปวัฒนธรรม** ๓, ๘ (มิถุนายน ๒๕๒๕): ๘-๑๕.

โดม สุขวงศ์. **กำเนิดหนังไทย.** กรุงเทพ ฯ: สำนักพิมพ์มติชน, ๒๕๓๙.

โดม สุขวงศ์. หนึ่งศตวรรษของภาพยนตร์ไทย. แหล่งที่มา **http://**www.thaifilms.com (๒๒ พฤศจิกายน ๒๕๔๗)

ตรีศิลป์ บุญขจร. **นวนิยายกับสังคมไทย (๒๔๗๕-๒๕๐๐).** กรุงเทพฯ: โครงการตำรา คณะ อักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๕.

ทักษ์ เฉลิมเตียรณ. **การเมืองระบบพ่อขุนอุปถัมภ์แบบเผด็จการ.** พิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพฯ: มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์, ๒๕๔๘.

ทิพยรัตน์ วานิชชา. **การปรับปรุงท้องถิ่นทุรกันดารโดยรัฐบาลสมัยจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ (พ.ศ. ๒๕๐๑-๒๕๐๖).** วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต แผนกวิชาประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๒๑.

ทิวลิป. we read your mail. **สตาร์พิคส์** ๙, ๔ (เมษายน ๒๕๒๖): ๓๐

ทีมคนหนุ่มละโว้แหวกแนวสร้างหนังไทย. **ไทยรัฐ** (๒๖ มีนาคม ๒๕๑๖): ๑๓.

แท้ ประกาศวุฒิสาร. **สุภาพบุรุษเสือแท้.** กรุงเทพฯ: มูลนิธิหนังไทย, ๒๕๔๔.

โทน ท่างิ้ว. หนังไทยกำลังจะเปลี่ยน "ทิศทาง": วิจารณ์บันเทิง. **ไทยรัฐ** (๔ ตุลาคม ๒๕๑๗): ๑๓.

ไทยแดง รำพัน. วิจารณ์บันเทิง โดย ยิ่งยง สะเด็ดยาด. **ไทยรัฐ** (๒๐ กันยายน ๒๕๑๓): ๑๓.

ไทยรัฐ (๗ มกราคม ๒๕๑๐): ๒.

ไทยรัฐ (๑๒ เมษายน ๒๕๑๐): ๑๒.

ไทยรัฐ (๒๖ มกราคม ๒๕๑๑): ๑๒.

ไทยรัฐ (๑๘ มิถุนายน ๒๕๑๒): ๑๓.

ไทยรัฐ (๓๐ มิถุนายน ๒๕๑๒): ๑๓.

ไทยรัฐ (๑๓ ตุลาคม ๒๕๑๓): ๑๓.

ไทยรัฐ (๑๖ ต.ต. ๒๕๑๓): ๑๓-๑๔.

ไทยรัฐ (๘ มีนาคม ๒๕๑๔): ๑๓.

ไทยรัฐ (๑๐ ตุลาคม ๒๕๑๕): ๑๓.

ไทยรัฐ (๑๔ มกราคม ๒๕๑๕): ๑๓.

ไทยรัฐ (๑๓ ตุลาคม ๒๕๑๕): ๑๓.

ไทยรัฐ (๙ กุมภาพันธ์ ๒๕๑๖): ๑๓.

ไทยรัฐ (๑ มีนาคม ๒๕๑๖): ๑๓.

ไทยรัฐ (๑๗ กุมภาพันธ์ ๒๕๑๖): ๑๔.

ไทยรัฐ (๔ มกราคม ๒๕๒๒): ๑๓.

ธนาทิพ ฉัตรภูติ. **ตำนานโรงหนัง.** กรุงเทพ ฯ: สำนักพิมพ์เวลาดี, ๒๕๔๗.

ธัญญา สังขพันธานนท์. **วรรณกรรมวิจารณ์.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์นาคร, ๒๕๓๙.

นภาพร อติวานิชยพงศ์. ขบวนการกรรมกรในฐานะที่เป็นการเคลื่อนไหวทางสังคม ๑๔ ตุลาคม ๒๕๑๖ - ๖ ตุลาคม ๒๕๑๙. ใน **ประวัติศาสตร์แรงงานไทย (ฉบับกู้ศักดิ์ศรีกรรมกร) กุลีจีน - ๑๔ ตุลาฯ - วีรบุรุษกรรมกร,** หน้า ๙๕-๑๑๙. กรุงเทพฯ: เอดิสัน เพรส โพรดักส์, ๒๕๔๒.

นศินี วิทูธีรศานต์. **วิเคราะห์วรรณกรรมแนวประชาชน.** กรุงเทพ ฯ: กรุงสยามการพิมพ์, ๒๕๑๙.

นายรักชาติ (นามแฝง). วิจารณ์บันเทิง โดย ยิ่งยง สะเด็ดยาด. **ไทยรัฐ** (๑๙ สิงหาคม ๒๕๑๖): ๑๓.

นิตยา มาศะวิสุทธิ์. แนวโน้มของวรรณกรรมไทยปัจจุบัน. ใน **วรรณกรรมไทยปัจจุบัน,** หน้า ๕๖. เชียงใหม่: คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, ๒๕๑๖.

นิธิ เอียวศรีวงศ์. ความลำลึกของ "น้ำเน่า" ในหนังไทย. ใน **โขน, คาราบาว, น้ำเน่าและหนังไทย: ว่าด้วยเพลง, ภาษา, และนานามหรสพ,** หน้า ๗๘-๙๖. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์มติชน, ๒๕๓๘.

นิธิ เอียวศรีวงศ์. คนรุ่นใหม่. ใน **บริโภค/โพสต์โมเดิร์น,** หน้า ๒๓-๒๖. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มติชน, ๒๕๔๗.

นิธิ เอียวศรีวงศ์. เพลงเพื่อชีวิตคนชั้นกลาง. **มติชนสุดสัปดาห์** ๑๙, ๑๐๐๐ (๑๙ ตุลาคม ๒๕๔๒): ๔๗.

นิภาพร เนียมแสง. **พัฒนาการ "ภาษาโปสเตอร์" ในโปสเตอร์ภาพยนตร์ไทย: วิเคราะห์รูปแบบการนำเสนอและเนื้อหาระหว่างปี พ.ศ. ๒๕๐๐-๒๕๓๔.** วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาการสื่อสารมวลชน บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๗.

นิยม ตันติเวชกุล. หนังตัวอย่าง ยอดหญิงต๊ะติ๊งโหน่ง ของ นิยม ตันติเวชกุล. **โลกดารา** ๙, ๒๐๓ (๓๐ กันยายน ๒๕๒๑): ๑๗.

บทบรรณาธิการ. **สตาร์พิคส์** ๑๖, ๒๐ (๑ ธันวาคม ๒๕๑๕): ๕.

บทบรรณาธิการ. **สตาร์พิคส์** ๑, ๑ (๕ ธันวาคม ๒๕๑๘): ๕.

บางกอกสกาย. ใต้ฟ้าหลังคาโรงถ่าย. **โลกดารา** ๓, ๕๓ (๓๐ มิถุนายน ๒๕๑๕):๔๘.

บางกอกสกาย. ใต้ฟ้าหลังคาโรงถ่าย. **โลกดารา** ๓, ๕๑ (๓๑ พฤษภาคม ๒๕๑๕): ๔๖.

บาหยัน อิ่มสำราญ. **เอกสารคำสอนวิชา ๔๐๑๒๓๑ นวนิยายและเรื่องสั้นของไทย**. นครปฐม: ภาควิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, ๒๕๔๘.

บาหยัน อิ่มสำราญ. **นวนิยายไทยระหว่าง พ.ศ. ๒๕๐๑-๒๕๐๖: การวิเคราะห์แนวคิด**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๒๗.

บุญชนะ อัตถากร. งานเกี่ยวกับการพัฒนาที่สำคัญในสมัย ฯพณฯ จอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์. ใน **ประวัติและผลงานของจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์,** หน้า ๙๓-๙๔. พระนคร: สำนักนายกรัฐมนตรี, ๒๕๐๗.

บุญเรือง เนียมหอม. **การวิเคราะห์เนื้อหาหนังสือภาษาไทยเกี่ยวกับการเมืองที่จัดพิมพ์ขึ้นตั้งแต่วันที่ ๑๔ ตุลาคม พ.ศ. ๒๕๑๖ ถึงวันที่ ๒๖ มกราคม พ.ศ. ๒๕๑๘.** หน่วยศึกษานิเทศก์ กรมการฝึกหัดครู, ๒๕๒๒.

เบญจมินทร์เล่าเรื่อง"กระจอก" ตอนนี้อ้างถึงนักสร้างหนังตัวดำ-ดำ ดอกดิน กัญญามาลย์. **โลกดารา** ๗, ๑๖๔ (๑๕ กุมภาพันธ์ ๒๕๒๐): ๓๔.

ปณต อุดม. **ความสัมพันธ์ของภาพยนตร์ไทยกับสภาพสังคม เศรษฐกิจและการเมือง.** สารนิพนธ์ศิลปศาสตรบัณฑิต สาขามานุษยวิทยา คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร, ๒๕๓๓.

ประกาศ วัชราภรณ์. **นักประพันธ์ ๔๐ นามปากกา.** พระนคร: โรงพิมพ์รุ่งเรืองรัตน์, ๒๕๐๕.

ประจักษ์ ก้องกีรติ. **ก่อนจะถึง ๑๔ ตุลา: ความเคลื่อนไหวทางการเมืองวัฒนธรรมของนักศึกษาและปัญญาชนภายใต้ระบบเผด็จการทหาร (พ.ศ. ๒๕๐๖-๒๕๑๖).** วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, ๒๕๔๕.

ประดิษฐ์ กัลย์จาฤก. ละครวิทยุในอดีตเมื่อ ๓๐ ปีที่แล้ว. ใน **ตำนานโทรทัศน์ไทยกับจำนง รังสิกุล,** หน้า ๓๒๓-๓๓๐ .ไม่ปรากฏปีที่พิมพ์.

ประวัติจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์สมาคมสังคมศาสตร์แห่งประเทศไทย, ๒๕๑๐.

ประวิทย์ แต่งอักษร. **หนังพันลึก.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ Blackberry, ๒๕๔๗.

ปริญญา เกื้อหนุน. **เรื่องสั้นอเมริกันและอังกฤษ.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์โอเดี่ยนสโตร์, ๒๕๓๗.

ปิยกุล เลาวัณย์ศิริ. **ใครเป็นใครในกระบวนการผลิตภาพยนตร์.** ไม่ปรากฏสถานที่พิมพ์, ๒๕๒๙.

ปิยกุล เลาวัณย์ศิริ. **ฟิล์มภาพยนตร์.** กรุงเทพ ฯ: คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, ๒๕๒๔.

เปี๊ยก โปสเตอร์ ผู้สงบเงียบ. **โลกดารา** ๓, ๕๕ (๓๐ กันยายน ๒๕๑๕): ๓๙.

เปี๊ยก โปสเตอร์. School: Storyboard นั้น สำคัญไฉน. **Bioscope** (กุมภาพันธ์ ๒๕๔๙): ๙๔-๙๕.

เปี๊ยก โปสเตอร์. School: จะทำหนังเรื่องอะไรดี. **Bioscope** ๕๐ (มกราคม ๒๕๔๙): ๙๔-๙๕.

เปี๊ยก โปสเตอร์. School: จุดหักเห. **Bioscope** ๔๖ (กันยายน ๒๕๔๘): ๙๔-๙๕.

เปี๊ยก โปสเตอร์. School: ดินแดนซากุระ ไฮ้! **Bioscope** ๔๘ (พฤศจิกายน ๒๕๔๘): ๙๔-๙๕

เปี๊ยก โปสเตอร์. School: งูผี. **Bioscope** ๔๕ (สิงหาคม ๒๕๔๘): ๙๔-๙๕.

เปี๊ยก โปสเตอร์. School: แล้วก็ถึงเวลา "โทน." **Bioscope** ๕๒ (มีนาคม ๒๕๔๙): ๙๔-๙๕.

ผาสุก พงษ์ไพจิตร และคริส เบเคอร์. **เศรษฐกิจการเมืองไทยสมัยกรุงเทพ ฯ.** กรุงเทพ ฯ: ซิลค์เวอร์ม-บุคส์, ๒๕๓๙.

ผู้ชมต่างจังหวัดไม่นิยมดูหนัง ๑๖ ม.ม. ต่อไปแล้ว. **ไทยรัฐ** (๒๗ ตุลาคม ๒๕๑๔): ๑๓.

พร รัชนี. หนังกลางแปลง. ใน **หนังสือการประกวดภาพยนตร์แห่งชาติ ครั้งที่ ๑,** หน้า ๖๐-๖๖. กรุงเทพ ฯ: สำนักพิมพ์ "พ่อให้มา", ๒๕๓๕.

พรภิรมณ์ (เอี่ยมธรรม) เชียงกูล. **ประวัติศาสตร์ไทยสมัยใหม่ เล่ม ๑ (๒๔๗๕-๒๕๒๔).** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์โอเดี่ยนสโตร์, ๒๕๓๕.

เพชร บางกอก. สักกะ จารุจินดา กับครอบครัวศิลปิน. **โลกดารา** ๒, ๓๑ (๑ สิงหาคม ๒๕๑๔): ๓๑.

ไพโรจน์ เย็นอุรา. วิจารณ์บันเทิง โดยยิ่งยง สะเด็ดยาด: ยุคทองของหนังไทย. **ไทยรัฐ** (๒๙ พฤษภาคม ๒๕๑๕): ๑๓.

มนัส กิ่งจันทร์. แกะรอยหนังเก่า: ฟิล์ม...หัวใจของหนังเก่า. **แฟนหนังไทย** ๑, ๑๐ (มกราคม ๒๕๔๗): ๕๒-๕๓.

มนัส กิ่งจันทร์. หนังเร่ เส้นเลือดฝอยของหนังไทย. ใน **บันทึกหนังไทย ๒๕๔๓-๒๕๔๔ การประกาศผลรางวัลภาพยนตร์แห่งชาติสุพรรณหงส์ พ.ศ. ๒๕๔๔,** หน้า ๔๔-๔๖. กรุงเทพ ฯ: โอเอส พริ้นติ้ง, ๒๕๔๔.

มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช. **เอกสารประกอบการสอนชุดวิชา ความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับภาพนิ่งและภาพยนตร์ หน่วยที่ ๑๑-๑๕ สาขาวิชานิเทศศาสตร์.** นนทบุรี: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, ๒๕๓๑.

มองศิลป์ในแง่ดี. **ไทยรัฐ** (๓๐ มิถุนายน ๒๕๑๑): ๑๓.

มานพ อุดมเดช. **หนังไทย: ธุรกิจคนขายฝัน.** กรุงเทพ ฯ: มัณฑณาสถาปัตย์, ๒๕๓๑.

มิทเชลล์, จอห์น ดี. ความเป็นมาของหนังสือพิมพ์ไทย. แปลโดย พรภิรมณ์ เอี่ยมธรรม. **จุลสารโครงการตำราสังคมสาสตร์และมนุษยศาสตร์** (ตุลาคม-ธันวาคม, ๒๕๑๙): ๕๖.

ยอดธง ทับทิวไม้. เสด็จองค์ชายเล็ก ผู้กำลังเข้าสู่...มหาสมุทรบนถนนหนัง. **โลกดารา** ๓, ๖๐ (๒๕ ตุลาคม ๒๕๑๕): ๔๓.

ยักษ์แคระ (นามแฝง). ครั้งแรกบนจอสโคปหนังไทยสำหรับ ไชยา พบ เพชรา **โลกดารา** ๒๘ (๑๕ มิถุนายน ๒๕๑๔): ๒๕.

ยิ่งยง สะเด็ดยาด. วิจารณ์บันเทิง. **ไทยรัฐ** (๑๓ กันยายน ๒๕๑๓): ๑๓.

ยิ่งยง สะเด็ดยาด. วิจารณ์บันเทิง. **ไทยรัฐ** (๑๖ ตุลาคม ๒๕๑๓): ๑๓.

ยิ่งยง สะเด็ดยาด. วิจารณ์บันเทิง. **ไทยรัฐ** (๑๗ ตุลาคม ๒๕๑๓): ๑๓.

ยิ่งยง สะเด็ดยาด. วิจารณ์บันเทิง: โป๊ไม่เป็น. **ไทยรัฐ** (๑๖ เมษายน ๒๕๑๔): ๑๓

ยิ่งยง สะเด็ดยาด. วิพากษ์บันเทิง. **ไทยรัฐ** (๒๖ มิถุนายน ๒๕๑๔): ๑๓.

ยิ่งยง สะเด็ดยาด. วิจารณ์บันเทิง: หนังไทยวันนี้. **ไทยรัฐ** (๓๑ สิงหาคม ๒๕๑๔): ๑๓

ยิ่งยง สะเด็ดยาด. วิจารณ์บันเทิง: วิญญาณนักพนัน. **ไทยรัฐ** (๑๘ ธันวาคม ๒๕๑๔): ๑๓.

ยิ่งยง สะเด็ดยาด. วิจารณ์บันเทิง: หนังไทยได้เงิน:. **ไทยรัฐ** (๖ มกราคม ๒๕๑๕): ๑๓.

ยิ่งยง สะเด็ดยาด. วิจารณ์บันเทิง: จังหวะหนังไทย. **ไทยรัฐ** (๑๕ มิถุนายน ๒๕๑๖):๑๓.

ยิ่งยง สะเด็ดยาด. วิจารณ์บันเทิง: ดอกดิน เซ็กส์อุดม. **ไทยรัฐ** (๕ มีนาคม ๒๕๑๘): ๑๓.

ยิ่งยง สะเด็ดยาด. วิจารณ์บันเทิง: ไอ้ปืนแฝด. **ไทยรัฐ** (๑๔ กรกฎาคม ๒๕๑๕): ๑๓.

รัตนา จักกะพาก. **การสำรวจและรวบรวมบทความเกี่ยวกับภาพยนตร์ไทยระหว่างปี พ.ศ. ๒๔๕๘-๒๕๔๒.** กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๓.

รัตนา จักกะพาก. **จินตทัศน์ทางสังคมและกลวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ของหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิมยุคล: การศึกษาวิเคราะห์.** กองทุนวิจัยคณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๖.

รัตนา จักกะพาก. **จินตทัศน์ทางสังคมและกลวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ของหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิมยุคล: การศึกษาวิเคราะห์.** กองทุนวิจัยคณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๖.

รัตนา ศรีชนะชัยโชค. **การศึกษาปัญหาสังคมในภาพยนตร์ไทยยอดเยี่ยมประจำปี พ.ศ. ๒๕๑๕-๒๕๓๗.** ทุนวิจัยรัชดาภิเษกสมโภช จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๙.

รื่นฤทัย สัจจพันธุ์. **วรรณกรรมปัจจุบัน.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยรามคำแหง, ๒๕๓๐.

รุจน์ รณภพ เน้นถึงการกำกับการแสดงหนังใหญ่ ภูกระดึง. **โลกดารา** ๓, ๖๒ (๑๕ พฤศจิกายน ๒๕๑๕): ๑๔.

รุจน์ รณภพ. จุดยืนของรุจน์ รณภพ. **โลกดารา** ๖: ๑๒๘ (๑๕ สิงหาคม ๒๕๑๘): ๒๗-๒๙.

ลมูล อติพยัคฆ์. วันดี ศรีตรัง เยี่ยมบ้าน โลกดารา. **โลกดารา** ๔,๙๒ (๑๕ กุมภาพันธ์ ๒๕๑๗): ๙ - ๑๔.

ลมูล อติพยัคฆ์. อัศวินฯ ต้องทำหนังดี มีแก่นสาร. **โลกดารา** ๓, ๖๓ (๓๐ พฤศจิกายน ๒๕๑๕): ๑๔.

ลลนานัดพบ ม.จ. ชาตรีเฉลิม ยุคล. **ลลนา** ๕ (พฤศจิกายน ๒๕๒๑): ๖๐-๖๗.

โลกดารา (๑๑ ตุลาคม ๒๕๑๓): ๒๐.

โลกดารา ๒, ๔๓ (๓๑ มกราคม ๒๕๑๕): ๓๐.

โลกดารา ๔,๙๕ (๓๐ มีนาคม ๒๕๑๗): ๓๐-๓๔.

โลกดารา ๕, ๑๐๔ (๑๕ สิงหาคม ๒๕๑๗): ๒๕.

วัชราภรณ์ อาจหาญ. **การศึกษาวิเคราะห์บทเพลงไทยสากลของสุนทราภรณ์**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๕.

วันวิจารณ์ว่าด้วยศิลปวัฒนธรรม: ถ้าไม่มีการเปลี่ยนแปลงซะบ้าง. **ไทยรัฐ** (๒ กุมภาพันธ์ ๒๕๑๓): ๑๓.

วันวิพากย์. **ไทยรัฐ** (๒๒ กรกฎาคม ๒๕๑๐): ๑๓.

วันวิพากย์. **ไทยรัฐ** (๔ มกราคม ๒๕๑๐): ๑๓.

วันวิพากย์. **ไทยรัฐ** (๗ มกราคม ๒๕๑๐): ๑๓.

วันวิพากย์. **ไทยรัฐ** (๙ กรกฎาคม ๒๕๑๐): ๑๓.

วันวิพากย์. **ไทยรัฐ** (๑๔ กันยายน ๒๕๑๑): ๑๓.

วันวิพากย์. **ไทยรัฐ** (๓๐ มิถุนายน ๒๕๑๒): ๑๓.

วันวิพากย์. **ไทยรัฐ** (๑๑ สิงหาคม ๒๕๑๓): ๑๓.

วันวิพากย์. **ไทยรัฐ** (๒๘ ตุลาคม ๒๕๑๓): ๕.

วันวิพากย์. **ไทยรัฐ** (๑๒ สิงหาคม ๒๕๑๓): ๑๓.

วารุณี โอสถารมย์. **การศึกษาเชิงประวัติเรื่องการศึกษาในสังคมไทย: บทสำรวจสถานะความรู้.** รายงานการวิจัยโครงการประมวลความรู้เพื่อพัฒนาการวิจัยประวัติศาสตร์ไทย, ๒๕๑๔.

วิมลรัตน์ อรุณโรจน์สุริยะ. ภาพยนตร์ไทยในยุค ๑๖ ม.ม. **สารคดี** ๑๓, ๑๕๐ (สิงหาคม ๒๕๔๐): ๑๒๐-๑๒๕.

วิมลรัตน์ อรุณโรจน์สุริยะ. หนังโป๊กับเสรีภาพหลัง ๑๔ ตุลา. **หนัง: ไทย** ๒,๘ (เมษายน - มิถุนายน, ๒๕๔๓): ๓๔-๔๓.

วีระภัทร พรหมบุตร. ระหว่างสมบัติ เมทะนี กับ กัญญามาลย์ภาพยนตร์. **โลกดารา** ๗, ๑๖๓ (๓๐ มกราคม ๒๕๒๐): ๑๔.

ศักดา จิตรอรุณ. ตลาดหนังเซ็กส์: วิจารณ์บันเทิง โดย ยิ่งยง สะเด็ดยาด. **ไทยรัฐ** (๑ มิถุนายน ๒๕๑๕): ๑๓.

ศิริชัย ศิริกายะ. **หนังไทย.** งานวิจัยภาควิชาการสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๑.

ศิริพร กรอบทอง. **วิวัฒนาการของเพลงลูกทุ่งในสังคมไทย พ.ศ. ๒๔๘๑-๒๕๓๕.** วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๑.

เศรษฐการ, กระทรวง. กรมการสนเทศ. **รายงานคณะกรรมการศึกษาเรื่องการสร้างภาพยนตร์ไทยและการนำภาพยนตร์ต่างประเทศเข้ามาฉายในประเทศไทย**. ไม่ปรากฏสถานที่พิมพ์และสำนักพิมพ์, ๒๕๑๕.

เศรษฐ์ ธรรมศาสตร์. วิจารณ์บันเทิง โดยยิ่งยง สะเด็ดยาด. **ไทยรัฐ** (๖ กันยายน ๒๕๑๔): ๑๓.

สถาบันการศึกษาวิชาภาพยนตร์ จากทรรศนะของนักวิทยาการผู้เกี่ยวข้องเพื่อพัฒนาการผลิตภาพยนตร์. **ไทยรัฐ** (๒๕ กุมภาพันธ์ ๒๕๑๖): ๑๓.

ส. ศิวรักษ์. **ปัญญาชนสยาม.** กรุงเทพ ฯ: พี.พี., ๒๕๒๑.

ส.อาสนจินดา. **เขาทำหนังกันอย่างไร ?.** กรุงเทพฯ: มิตรเจริญการพิมพ์, ๒๕๒๔.

ส.อาสนจินดา. จากฮ่องกง เชียร์ "มนต์รักลูกทุ่ง" ของรังสี ทัศนพยัคฆ์. **โลกดารา** ๑๐ (กันยายน ๒๕๑๓): ๖๗.

สมชาติ บางแจ้ง. **๖๗ ปีภาพยนตร์ไทย ๑๔๖๖-๑๕๓๓.** ไม่ปรากฏสถานที่พิมพ์: สมาพันธ์ภาพยนตร์แห่งชาติ, ไม่ปรากฏปีที่พิมพ์

สมร นิติทัณฑ์ประภาศ. **สหรัฐอเมริกาในโลกปัจจุบัน ค.ศ. ๑๙๔๕-๑๙๘๐. เล่มที่ ๒** .กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์, ๒๕๓๑.

สมาคมผู้สื่อข่าวบันเทิงแห่งประเทศไทย. ตุ๊กตาทอง'๒๕. (๒๕ ธันวาคม ๒๕๒๕): ๕๘.

สยาม สุริยา. สวัสดีหนังโป๊. **ไทยรัฐ** (๒๓ กรกฎาคม ๒๕๑๕): ๑๓.

สรุปผลรางวัลการประกวดตุ๊กตาทองในรอบ ๑๗ ปี. ใน **ตุ๊กตาทอง' ๓๐ งานประกวดภาพยนตร์ยอดเยี่ยมรางวัล "พระสุรัสวดี" ประจำปี ๒๕๓๐,** ไม่ปรากฏเลขหน้า. กรุงเทพฯ:สมาคมผู้สื่อข่าวบันเทิงแห่งประเทศไทย, ๒๕๓๐.

สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ. **กึ่งศตวรรษเพลงลูกทุ่งไทย.** กรุงเทพฯ: อัมรินทร์การพิมพ์, ๒๕๓๒.

สินิทธ์ สิทธิรักษ์. **กำเนิดโทรทัศน์ไทย (พ.ศ.๒๔๙๓-๒๕๐๐).** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, ๒๕๔๓.

สินีนาฎ เวชแพทย์. **แนวคิดของจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์เกี่ยวกับการพัฒนาเศรษฐกิจและสังคม**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๘.

สุขสันต์ สมพงษ์. ถอดหัวใจผู้อำนวยการสร้าง ชี้แนวโน้ม...ทางสายใหม่ของหนังไทย. **โลกดารา** ๕,๑๒๐ (๑๕ เมษายน ๒๕๑๘): ๒๓.

สุทธากร สันติธวัช. **หนังอเมริกัน: ประวัติศาสตร์และงานคลาสสิค.** กรุงเทพฯ: ห้องภาพสุวรรณ, ๒๕๓๘.

สุธาชัย ยิ้มประเสริฐ. ๖ ตุลา ฯ เกิดขึ้นได้อย่างไร. ใน **อาชญากรรมรัฐในวิกฤตการเปลี่ยนแปลง,** หน้า ๖๓-๑๖๕. กรุงเทพฯ: คณะกรรมการสืบข้อมูลและสืบพยานเหตุการณ์ ๖ ตุลาคม ๒๕๑๙, ๒๕๔๔.

สุธาชัย ยิ้มประเสริฐ. ประวัติศาสตร์การบันเทิงสมัยใหม่. **เอกสารในการสัมมนาเรื่องหนึ่งศตวรรษสยามใหม่กับเส้นทางสู่อนาคต,** หน้า ๑-๑๖. เสนอที่โรงเรียนนายร้อยพระจุลจอมเกล้า จังหวัดนครนายก วันที่ ๑๔-๑๖ กุมภาพันธ์ ๒๕๓๕.

สุพรรณให้ทรรศนะหนังเซ็กส์ นับวันจะต้องโป๊มากขึ้น. **ไทยรัฐ** (๒๐ กันยายน ๒๕๑๗): ๑๓ - ๑๔.

สุภัทรา สิงหลกะ. **สิทธิสตรี: ประวัติและวิวัฒนาการของการเรียกร้องสิทธิสตรีไทย.** กรุงเทพ ฯ: เรือนแก้วการพิมพ์, ๒๕๒๕.

สุภาพ หริมเทพาธิป. จากหนังสือเป็นหนัง: เส้นทางที่ทอดยาว. **หนังและวิดิโอ** ๓, ๔๖ (ธันวาคม ๒๕๓๓): ๕๓-๕๖.

สุภาพ หริมเทพาธิป. ปูมหลังและสังคมกับหนังอาชญากรรมไทย. **หนังและวิดีโอ** ๓, ๔๕ (พฤศจิกายน ๒๕๓๓): ๕๔-๕๘.

สุรศักดิ์ เกษมสวัสดิ์. หนังโป๊อาละวาด: วิจารณ์บันเทิง โดย ยิ่งยง สะเด็ดยาด. **ไทยรัฐ** (๑๒ สิงหาคม ๒๕๑๕): ๑๓.

สุรัยยา (เบ็ญโส๊ะ) สุไลมาน. **กระบวนทัศน์สันติวิธีของปรีดี พนมยงค์: กรณีศึกษาเรื่องพระเจ้าช้างเผือก.** กรุงเทพ ฯ: เรือนแก้วการพิมพ์, ๒๕๔๔.

สุวิทย์ โคตะสิน. ดาราใกล้หมดความหมาย เมื่อหนังไทยเปลี่ยนโฉม. **ไทยรัฐ** (๑๕ สิงหาคม ๒๕๒๐): ๑๓.

สุวิทย์ โคตะสิน. แผ่นดินวิปโยค พัฒนาเทคนิคของหนังไทย. **ไทยรัฐ** (๑๔ พฤษภาคม ๒๕๒๑): ๑๓.

สุวิทย์ โคตะสิน. สารคดีพิเศษประจำวันอาทิตย์: ลดภาษีหนังเทศ ลางบอกเหตุ "จุดอับ" ของหนังไทย. **ไทยรัฐ** (๒๓ เมษายน ๒๕๒๑): ๑๓.

สุวิทย์ โคตะสิน. ชรินทร์ นันทนาคร ผู้พลิกประวัติศาสตร์หนังไทย. **ไทยรัฐ** (๓ ตุลาคม ๒๕๒๐): ๑๓.

เสถียร จันทิมาธร. **สายธารวรรณกรรมเพื่อชีวิตของไทย.** กรุงเทพฯ: เรือนแก้วการพิมพ์, ๒๕๒๕.

เสนาะ เจริญพร. **ผู้หญิงกับสังคมในวรรณกรรมไทยยุคฟองสบู่.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มติชน, ๒๕๔๘.

หลังกล้อง. **สตาร์พิคส์** ๓, ๔ (พฤษภาคม ๒๕๒๐): ๓๐.

หอภาพยนตร์แห่งชาติ. ปกฉัตร บางไผ่ คุยกับ วรรณนภา (แม่) ชนะ (ลูกชาย)คราประยูร ว่าด้วยเรื่องหนังไทย. ใน แฟ้มประวัติผู้กำกับภาพยนตร์เลขที่ ฟ. ๐๗๙๐.

หอภาพยนตร์แห่งชาติ. **เปี๊ยก โปสเตอร์: มิใช่อวดดีแต่เรามีดีที่อยากจะอวด** ใน แฟ้มประวัติผู้กำกับภาพยนตร์ เลขที่ ฟ. ๐๗๘๓.

หอภาพยนตร์แห่งชาติ. สัมภาษณ์ ยุทธนา มุกดาสนิท. **Squire** ๑, ๓: ๓๑-๓๕ ใน แฟ้มประวัติผู้กำกับภาพยนตร์เลขที่ ฟ. ๐๘๑๖.

อ.อรรถจินดา. เมื่อผมไปเล่นหนัง เขาชื่อ...กานต์ ที่บางระกำ. **โลกดารา** ๓, ๕๔ (๑๕ กรกฎาคม ๒๕๑๕): ๒๕.

อธิษฐาน. นายอำเภอคนใหม่. **ไทยรัฐ** (๔ มกราคม ๒๕๒๔): ๑๓.

อนุสรณ์ ศรีแก้ว. **ปัญหาสังคมในภาพยนตร์ของ ม.จ.ชาตรีเฉลิม ยุคล.** วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาการสื่อสารมวลชน บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๔.

อรรถจักร์ สัตยานุรักษ์. **นิเวศประวัติศาสตร์: พรมแดนความรู้**. กรุงเทพฯ: โครงการจัดพิมพ์คบไฟ, ๒๕๔๕.

อ้วน อาเขตต์. ทรามวัยใจเด็ด. **โลกดารา** ๘, ๑๘๔ (๑๘ ธันวาคม พ.ศ. ๒๕๒๐): ๓๒.

ออน. กาลวิบัติหนังเซ็กซ์. **ไทยรัฐ** (๓ มกราคม ๒๕๑๔): ๑๓.

อัศศิริ ธรรมโชติ. จาก "โทน" ถึง "คู่หู" เปี๊ยก โปสเตอร์ ยืนอยู่ตรงไหน. ไม่ปรากฏสถานที่พิมพ์, ๒๕๑๗.

อารดา กีระนันท์. ละครนอก: ละครพื้นบ้านของไทยแต่โบราณ. **วารสารอักษรศาสตร์** ๑๓ (๒ กรกฎาคม ๒๕๒๔): ๕๔.

อำนวย วีรวรรณ. การบริหารงานเศรษฐกิจการคลังและการเงินของ ฯพณฯ จอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์. ใน **ประวัติและผลงานของจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์,** หน้า ๑๑๐-๑๒๓. พระนคร: สำนักนายกรัฐมนตรี, ๒๕๐๗.

อุบลรัตน์ ศิริยุวศักดิ์. **การศึกษาด้านนิเทศศาสตร์ (ระดับอุดมศึกษา) ในประเทศไทย.** กรุงเทพฯ: โครงการเผยแพร่ผลงานวิจัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๐.

เอกรักษ์. ดูหนังในหนังสือ: แฟน. **สตาร์พิคส์** ๕, ๓ (มีนาคม ๒๕๒๒): ๑๖.

เอกรักษ์. ดูหนังในหนังสือ: รักทะเล้น. **สตาร์พิคส์** ๔, ๗ (กันยายน ๒๕๒๑):๑๗.

เอกรักษ์. ดูหนังในหนังสือ. **สตาร์พิคส์** ๓, ๓ (มีนาคม ๒๕๒๐): ๑๔.

เอกรักษ์. ดูหนังในหนังสือ: ครูบ้านนอก. **สตาร์พิคส์** ๔, ๕ (กรกฎาคม ๒๕๒๑): ๒๐.

เอกรักษ์. เทพธิดาโรงงาน: ดูหนังในหนังสือ. **สตาร์พิคส์** ๘, ๕ (พฤษภาคม ๒๕๒๕):๑๘.

แอนเดอร์สัน, เบเนดิก. บ้านเมืองของเราลงแดง: แง่มุมทางสังคมและวัฒนธรรมของรัฐประหาร ๖ ตุลา ใน **จาก ๑๔ ถึง ๖ ตุลา**, หน้า ๙๗-๑๖๒. กรุงเทพฯ: มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์, ๒๕๔๑.

เอกสารภาษาอังกฤษ

Barme, Scot. A Question Of Polygamy. In **Woman, Man, Bangkok: Love, Sex, and Popular Culture in Thailand,** pp. 157-178. New York: Rowman and Little Field Publishers, 2002.

Cook, David A. **A History Of Narrative Film.** 2 nd ed. New York: W.W. Norton and Company, 1990.

Parkinson, David. **History of Film.** New York: Thames and Hudson, 1995.

Promyothi, Parichart. **Influence Of Hollywood Movies On Contemporary Thai Films: Case Studies Of Action-Thriller And Horror Genres.** Master's Thesis, Thai Studies, Faculty Of Arts, Chulalongkorn University, 2000.

Thompson, Kristin and David Bordwell. **Film History: An Introduction.** New York: McGrew Hill, 1994.

Yoon, Hyunjung. **Thai Films Made in the 1970's as Social Commentary on Migration-related Social Issues.** Master's Thesis, Thai Studies, Faculty Of Arts, Chulalongkorn University, 2003.

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาคผนวก

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาคผนวก ก

ตารางแสดงจำนวนภาพยนตร์ไทยจำแนกตามแนวเรื่อง ระหว่าง พ.ศ. ๒๕๑๐-๒๕๒๕

ประเภท/ พ.ศ.	ชีวิต	สะท้อนปัญหาสังคม	ปู๊	ตลก	ผี	รวม
๒๕๑๐	๒๖	-	๒๕	๒	๕	๕๘
๒๕๑๑	๔๑	-	๑๕	๒	๕	๖๓
๒๕๑๒	๕๗	-	๑๘	๔	๖	๘๖
๒๕๑๓	๓๒	-	๑๘	๖	๗	๖๓
๒๕๑๔	๖๕	-	๑๐	๕	๓	๘๓
๒๕๑๕	๕๔	-	๑๕	๔	-	๗๓
๒๕๑๖	๔๕	๑	๘	๕	๖	๖๖
๒๕๑๗	๕๑	๑	๗	๗	-	๖๖
๒๕๑๘	๔๕	๒	๒๗	๕	๕	๘๔
๒๕๑๙	๔๘	๑	๔๔	๑๖	๒	๑๑๑
๒๕๒๐	๓๐	๒	๕๖	๑๘	-	๑๐๖
๒๕๒๑	๕๗	๕	๔๓	๓๐	๓	๑๓๘
๒๕๒๒	๔๓	๒	๓๕	๑๗	-	๙๗
๒๕๒๓	๓๗	๓	๒๑	๒๓	๔	๘๘
๒๕๒๔	๕๖	๑	๒๔	๓๒	๕	๑๑๗
๒๕๒๕	๓๔	๑	๒๗	๑๗	-	๗๙

ที่มา: ผู้ศึกษารวบรวมจากภาพยนตร์ไทยที่โฆษณาในหนังสือพิมพ์**ไทยรัฐ** (พ.ศ. ๒๕๑๐-๒๕๒๕)

ภาคผนวก ข

รายชื่อภาพยนตร์ไทยที่เข้าฉายระหว่าง พ.ศ. ๒๕๑๐-๒๕๒๕
(รวบรวมจากภาพยนตร์ไทยที่โฆษณาในหนังสือพิมพ์ ไทยรัฐ)

พ.ศ. ๒๕๑๐

รายชื่อภาพยนตร์	ดารานำแสดง	ผู้อำนวยการสร้าง	ผู้กำกับภาพยนตร์	ที่มา/บทประพันธ์	แนวเรื่อง	วัน/โรงฉาย
น้ำฝน	ลือชัย-เนาวรัตน์ วัชรา	เบญจมิตรภาพยนตร์/ ประทิน อัครวงษ์	ปริญญา ลีละศร	รพีพร /ละครวิทยุคณะแก้วฟ้า	ชีวิต	๒๐ ม.ค. / เอ็มไพร์
มดแดง	มิตร-เพชรา	บรรจง กัญญามาลย์	ดอกดิน กัญญามาลย์	อิงอร/ละครวิทยุคณะ แก้วฟ้า	ชีวิต	๒๗ ม.ค./คาเธ่ย์
๗ พระกาฬ	มิตร-เพชรา	อินทรวิจิตรภาพยนตร์/ ชาลี อินทรวิจิตร	ชาลี อินทรวิจิตร	แสงเพชร เสนีย์บดินทร	บู๊	๓ ก.พ./ เฉลิมกรุง
นางนวล	มิตร-เพชรา	กฤษดาภาพยนตร์/ จันทร์รอน กฤษดา	รังสี ทัศนพยัคฆ์	อ้อย อัจฉริยกร	บู๊	๓ ก.พ./ เอ็มไพร์
๕ พยัคฆ์สาว	มิตร-เพชรา	-	-	อิศรา อมันตกุล	บู๊	๗ ก.พ./บางกอก
โป๊ยเซียน	-	-	-	-	ตลก	ก.พ./-
ตำหนักแดง	มิตร-เพชรา	ปฏิมาภาพยนตร์/ สุภาพ ประจวบเหมาะ	ประทีป โกมลภิส	บทประพันธ์ของละครวิทยุ แก้วฟ้า	ชีวิต	๒๓ ก.พ./เอ็มไพร์

เหนือเพชฌฆาต	มิตร-โสภา	เมขลาภาพยนตร์/ วรุฒน์ วงศ์สมเพช	ฉลวย ศรีรัตนา	สงัด บรรจงศิลป์	บู๊	๒๔ ก.พ./ เฉลิมบุรี
ลูกกรอก	-	กันตนาภาพยนตร์	สุพรรณ บูรณพิมพ์	ละครวิทยุคณะกันตนา	ผี	๗ มี.ค./ เฉลิมบุรี
นักเลงสี่แคว	มิตร-เนาวรัตน์ วัชรา	ธราธรภาพยนตร์		อ้อย อัจฉริยกร	บู๊	๒๔ มี.ค./ เอ็มไพร์
แสนรัก	มิตร-เพชรา	ต๊อกบูมภาพยนตร์/ สมจิตร ทรัพย์สำรวย	รังสี ทัศนพยัคฆ์	ละครวิทยุคณะแก้วฟ้า	ชีวิต	๓๑ มี.ค../ คาเธ่ย์
สาวจ้าวสมิง	มิตร-เพชรา	คิงส์ซาวน์ฟิล์ม/ ชูศักดิ์ สอนอิ่มศาสตร์	รังสี ทัศนพยัคฆ์		ชีวิต	๔ เม.ย./ เฉลิมบุรี
ภูพานอย่าร้องไห้	สมบัติ-เพชรา	รุ่งโรจน์ภาพยนตร์/ ไพโรจน์ เย็นอุรา		ชะลอ สรนันท์	ชีวิต	๑๒ เม.ย./เอ็มไพร์
สองคม	แอนนี่-รุ้งลาวัลย์	เดอะแดทภาพยนตร์		De Monday	บู๊	๒๑ เม.ย../เฉลิมบุรี
โนรี	มิตร-เพชรา	กรุงเกษมภาพยนตร์/ ชุดา เสนีย์วงศ์ ณ อยุธยา	พันคำ	อิงอร/ละครวิทยุคณะแก้วฟ้า	ชีวิต	๒๘ เม.ย./เฉลิมกรุง
กู่การะเวก	สมบัติ-ภาวนา	สะท้านภาพยนตร์/	ประทีป โกมลภิส	ชะลอ สรนันท์	ผี	๒๘ เม.ย./เฉลิมบุรี
ตะวันสีทอง	มิตร-พิศมัย	พิบูลภาพยนตร์/ วิจารณ์ ภักดีวิจิตร	อนุมาศ บุนนาค	พจนารถ เกสจินดา	บู๊	๑๐ พ.ค./เอ็มไพร์
ฟ้าเพียงดิน	มิตร-เพชรา	บูรพาศิลป์ภาพยนตร์		บทจากละครวิทยุคณะเสนีย์ บุษปะเกศ	ชีวิต	๑๒ พ.ค./คาเธ่ย์
ใต้เงาปืน	เพชรา-บงกช-นิภา	ชมภูนุชภาพยนตร์	รังสี ทัศนพยัคฆ์	ชลอ สรนันท์	บู๊	๒๕ พ.ค/ บางกอก
ไฟเสน่หา	มิตร-เพชรา	นพพรภาพยนตร์	มารุต	มธุรส/ละครวิทยุคณะแก้วฟ้า	ชีวิต	๒๖ พ.ค./เฉลิมบุรี

จ่าแก้ว	สมบัติ-โสภา	ไตรเทพภาพยนตร์/วิน วันชัย	สุวีระ	ชะลอ สรนันท์	บู๊	๑ มิ.ย. /เอ็มไพร์
ไทรโศก	มิตร-โสภา	ทองปอนด์ คุณาวุฒิ	วิจิตร คุณาวุฒิ	จำลักษณ์/ละครวิทยุคณะแก้วฟ้า	ชีวิต	๒ มิ.ย../เฉลิมกรุง
อาญารัก	มิตร-พิศมัย	เสรีภาพยนตร์/ ปราโมทย์ เสรีเชษฐ์ พงษ์	สาหัส บุญหลง	สำเนา หิริโอตัปปะ	ชีวิต	๙ มิ.ย../คาเธ่ย์
เทพบุตรปืนทอง	มิตร-เพชรา		วรุณ ฉัตรกุล ณ อยุธยา		บู๊	๑๖ มิ.ย../เอ็มไพร์
ปิ่นรัก	มิตร-เพชรา	นพรัตน์ภาพยนตร์/ นพรัตน์ ศศิวิมลลักษณ์	ดอกดิน กัญญามาลย์	บุษยมาส/ละครวิทยุคณะแก้วฟ้า	ชีวิต	๖ ก.ค./คาเธ่ย์
สุดแผ่นดิน	สมบัติ-เพชรา	นครพิงค์ภาพยนตร์		ละครวิทยุคณะ ๒๑๓	ชีวิต	๗ ก.ค./เอ็มไพร์
ล่าพยาบาท	สมบัติ-พิศมัย	สนั่นศิลป์ภาพยนตร์	สนั่น จรัญศิลป์	ละครวิทยุของ ป.พิมล	บู๊	๗ ก.ค./เฉลิมกรุง
บุหรงทอง	สมบัติ-ภาวนา	รุ่งเปลวทอง ภาพยนตร์/ ชะลอ สรนันท์	ประทีป โกมลภิส	ชะลอ สรนันท์	ชีวิต	๑๔ ก.ค./เฉลิมบุรี
ทรชนคนสวย	มิตร-จิ้นหลู	ละไว้ภาพยนตร์/ อุบล ยุคล ณ อยุธยา	อุบล ยุคล ณ อยุธยา		บู๊	๒๐ ก.ค./เฉลิมเขตร์
ตั๊กแตน	มิตร-เพชรา	ปฏิมาภาพยนตร์	หวน รัตนงาม	จำลักษณ์	ชีวิต	๒๐ ก.ค./เอ็มไพร์
สุภาพบุรุษเที่ยงคืน	สมบัติ-โสภา	ฟิล์มสยามภาพยนตร์	อนุมาศ บุนนาค	กมลพันธ์ สันติธาดา	บู๊	๒๘ ก.ค./เฉลิมบุรี
สายเปล	มิตร-เพชรา	บูรพาศิลป์ภาพยนตร์/ สำเภา ประสงค์ผล	รังสี ทัศนพยัคฆ์	ละครวิทยุของเสนีย์ บุษปะเกส	ชีวิต	๔ ส.ค./คาเธ่ย์

บุญเพ็งหีบเหล็ก	สมบัติ-ปริศนา ชบาไพร	เทพนิมิตรภาพยนตร์/ พยุง พยกุล		ส.เงินยวง	ผี	๑๐ ส.ค./เฉลิมบุรี
มนุษย์ทองคำ	มิตร-เพชรา	พันธมิตรภาพยนตร์	ส.อาสนจินดา	สุภัทร สวัสดิรักษ์	บู๊	๑๑ ส.ค./เฉลิมกรุง
ผึ้งหลวง	สมบัติ-เพชรา	ปฏิมาภาพยนตร์/ สุภาพ ประจวบเหมาะ	สุวีระ	แก้วฟ้า	ชีวิต	๒๔ ส.ค./เอ็มไพร์
เหล็กเพชร		ส.อาสนจินดา ภาพยนตร์	ส.อาสนจินดา	ละครวิทยุยาว ๙๐ ตอน	บู๊	๒๕ ส.ค./เฉลิมบุรี
บุเรงนองถล่มหงสาวดี ตอนจบ	ไชยา สุริยัน-พิศมัย	เจ้าพระยาภาพยนตร์/ เทียร กรรณสูต	เนรมิต	ผู้ชนะสิบทิศของยาขอบ	อิง ประวัติศาสตร์	๗ ก.ย. /เฉลิมกรุง
พยัคฆ์ร้ายใต้สมุทร	มิตร-รัชนก	จินดาวรรณภาพยนตร์	ศิริ ศิริจินดา	กมลพันธ์ สันติธาดา	บู๊	๘ ก.ย./ คาเธ่ย์
สิงห์หนุ่ม	มิตร-เพชรา	ธงชัยภาพยนตร์/ ธงชัย ศรีเสรี	เนรมิต	มณเฑียรทอง/ละครวิทยุคณะรุ่งฤดี	บู๊	๑๕ ก.ย./เฉลิมบุรี
เมขลา	สมบัติ-พิศมัย	บางกอกภาพยนตร์	เชิด ทรงศรี	ละครวิทยุคณะแก้วฟ้า/นวนิยายใน **บางกอก**	ชีวิต	๑๔ ก.ย./เอ็มไพร์
ปูจ๋า	มิตร-เพชรา	กัญญามาลย์ภาพยนตร์	ดอกดิน กัญญามาลย์	อิงอร/ละครวิทยุคณะ "แก้วฟ้า"	ชีวิต	ต.ค./คาเธ่ย์
พรายพิฆาต	ลือชัย-รัตนาภรณ์	กมลศิลปภาพยนตร์/ รัตนาภรณ์ อินทรกำแหง	น้อย กมลวาทิน	พนมเทียน	บู๊	๑๙ ต.ค./เฉลิมกรุง
ทะเลเงิน	สมบัติ-เพชรา	เบญจมิตรภาพยนตร์	ปริญญา ลีละศร	แมน สุปีติ/ละครวิทยุคณะกันตนา	ชีวิต	๒๗ ต.ค./เอ็มไพร์
เหนือเกล้า	มิตร-เพชรา	สหชัยภาพยนตร์/	รังสี ทัศนพยัคฆ์	มหศักดิ์ สารากร	ชีวิต	๓ พ.ย./คาเธ่ย์

		นำทอง โชติชูตระกูล				
นักเลงพันเหลี่ยม	ครรชิต-กรุณา	เพชรรัตน์ภาพยนตร์/ศักดา ธงชัย		ชูวงศ์ ฉายะจินดา	บู๊	๒ พ.ย./เฉลิมบุรี
ใกล้รุ่ง	สมบัติ-เพชรา	สิงห์คำรามภาพยนตร์/พลสัณห์ ศรีหาผล	พันคำ	วิจิตร สุวรรณสันต์	ชีวิต	๘ พ.ย./เอ็มไพร์
นางพรายตานี	มิตร-เพชรา	นครินทร์ภาพยนตร์	นครินทร์	ป.เทพวิไล/ละครวิทยุคณะ รุ่งฤดี	ผี	๑๐ พ.ย./เอ็มไพร์
แมวเหมียว	มิตร-เพชรา	ศศิธรภาพยนตร์/หทัยทิพย์ ศิลปศศิธร	หวน รัตนงาม	ชิดชไม ชัยรัตน์	ชีวิต	๒๓ พ.ย./เอ็มไพร์
๘ เสือ	มิตร-เพชรา	ภควดีภาพยนตร์/กรองจิตต์ เตมีย์ศิลปิน	พันคำ	อรชร	บู๊	๒๕ พ.ย./เฉลิมกรุง
คนเหนือคน (Top Secret)	มิตร-มิสออเดรย์ ชิง	สหการภาพยนตร์ไทย/ปริญญา ทัศนียกุล	คุณาวุฒิ		บู๊	๑ ธ.ค./คาเธ่ย์
บ้าบิ่น-บินเดี่ยว	สมบัติ-ภาวนา	สะท้านภาพยนตร์	ประทีป โกมลภิส	มรกต คำชัย	บู๊	๓๐ พ.ย./ เฉลิมบุรี
เหนือนักเลง	สมบัติ-เพชรา	แสงสว่างภาพยนตร์		บทประพันธ์จากละครวิทยุคณะ "แก้วฟ้า"	บู๊	๑๒ ธ.ค./เฉลิมกรุง
ใจนาง	มิตร-เพชรา	ชมภูนุชภาพยนตร์	รังสี ทัศนพยัคฆ์	ชะลอ สรนันท์	ชีวิต	๑๑ ธ.ค./คาเธ่ย์
แหลมหัก	มิตร-เพชรา	ทัศนาภาพยนตร์		ส.อาสนจินดา	บู๊	๑๕ ธ.ค./เอ็มไพร์
จันทร์เจ้า	สมบัติ-เพชรา	กรุงเกษมภาพยนตร์		ชุติมา สุวรรณรัต	ชีวิต	๒๘ ธ.ค./เฉลิมบุรี
จุฬาตรีคูณ	มิตร-สมบัติ-เพชรา-	วัฒนาภาพยนตร์	ดอกดิน กัญญามาลย์	พนมเทียน	เพลง	๒๙ ธ.ค./โคลีเซี่ยม

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

	เนาวรัตน์ วัชรา					
เทพธิดาบ้านไร่	มิตร-เพชรา	เสรีภาพยนตร์	รังสี ทัศนพยัคฆ์	นวนิยายจากนิตยสาร บางกอก/ ละครวิทยุคณะ "แก้วฟ้า"	ชีวิต	๒๕ ธ.ค./คาเธ่ย์
ตุ๊ดตู่	มิตร-โสภา สถาพร	ปฏิมาภาพยนตร์	หวน รัตนงาม	จำลักษณ์	ตลก	๒๘ ธ.ค./เอ็มไพร์
แก้วกาหลง	มิตร-เพชรา	เสน่ห์ศิลป์ภาพยนตร์	รังสี ทัศนพยัคฆ์		ผี	๒๘ ธ.ค./เฉลิมกรุง

พ.ศ. ๒๕๑๑

รายชื่อภาพยนตร์	ดารานำแสดง	บริษัท/ผู้อำนวยการสร้าง	ผู้กำกับภาพยนตร์	ที่มา/บทประพันธ์	แนวเรื่อง	วัน/โรงฉาย
สิงห์ล้างสิงห์	สมบัติ-เพชรา	พจนาภิรมย์ภาพยนตร์			บู๊	๑๒ ม.ค./เอ็มไพร์
ปราสาทรัก	พิสมัย-สมบัติ	พิษณุภาพยนตร์	วิจารณ์ ภักดีวิจิตร	จุลดา ภักดีภูมินทร์/ ละครวิทยุคณะ "แก้วฟ้า"	ชีวิต/รัก	๒๕ ม.ค./คาเธ่ย์
กบเต้น	มิตร-เพชรา	กัญญามาลย์ภาพยนตร์	ดอกดิน กัญญามาลย์	อิงอร/ละครวิทยุคณะแก้วฟ้า	ชีวิต/รัก	๒๖ ม.ค./คาเธ่ย์
นางครวญ	สมบัติ-พิศมัย	สนั่นศิลป์ภาพยนตร์		จำลักษณ์/จากนิตยสารบางกอก	ชีวิต	๒๖ ม.ค./เฉลิมบุรี
สมบัติแม่น้ำแควน้อย (๓๕	มิตร-แมน-ประจวบ	เอวันฟิล์ม	เนรมิต	ส.เนาวราช	บู๊	๒๖ ม.ค./เฉลิมกรุง

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ม.ม.)						
เหนือน้ำใจ	สมบัติ-เพชรา	นครพิงค์ภาพยนตร์		หญิงนันทาวดี/ละครวิทยุคณะ "แก้วฟ้า"	ชีวิต/เศร้า	๑๕ ก.พ./เฉลิมบุรี
ยอดแก่น	มิตร-เพชรา	ศิวารมณ์ภาพยนตร์	เนรมิต	มธุรส	ชีวิต/รัก	๒๓ ก.พ./เอ็มไพร์
ขวัญเรือน	มิตร-เพชรา	เสรีภาพยนตร์	รังสี ทัศนพยัคฆ์	ป.พิมล/ละครวิทยุคณะ เสนีย์ บุษปะเกศ	ชีวิต/รัก	๑ มี.ค./คาเธ่ย์
อีแตน (๓๕ ม.ม.)	มิตร-อรัญญา	ละไว้ภาพยนตร์	พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าอนุสรณ มงคลการ		ชีวิต/รัก	๑ มี.ค./เฉลิมเขตร์
จักจั่น	มิตร-เพชรา	อินทรวิจิตรภาพยนตร์	ชาลี อินทรวิจิตร	จำลักษณ์/ละครวิทยุคณะ "แก้วฟ้า"	ชีวิต/รัก	๘ มี.ค./เฉลิมกรุง
สมิงดง	มิตร-เพชรา	พันคำภาพยนตร์		ธนาชัย ชิโนทัย	บู๊	๑๕ มี.ค./เฉลิมบุรี
เล็บครุฑ ตอน ประกาศิตจางซูเหลียง (๓๕ ม.ม.)	สมบัติ-พิศมัย	สหนาวีภาพยนตร์ ไทย/สุพรรณ พราหมณ์พันธ์	สุพรรณ พราหมพันธ์	พนมเทียน	บู๊	๒๙ มี.ค./เพชรรามา
พระลอ (๓๕ ม.ม.)	มิตร-เพชรา	สุริยเทพภาพยนตร์	ไถง สุวรรณทัต	ลิลิตพระลอ	วรรณคดี	๑๗ มี.ค./โคลีเซี่ยม
จ้าวอินทรีย์	มิตร-เพชรา	รามาภาพยนตร์/ ฉลอง ภักดีวิจิตร	ดรรชนี	เศก ดุสิต	บู๊	๒๑ มี.ค./เอ็มไพร์

แสนสงสาร	มิตร-เพชรา	ต๊อกบูมภาพยนตร์/สมจิตต์ ทรัพย์สำรวย	รังสี ทัศนพยัคฆ์	ล้อต๊อก/ละครวิทยุคณะ "แก้วฟ้า"	ชีวิต/เศร้า	๒๕ มี.ค./คาเธ่ย์
สัญชาติชาย	มิตร-เพชรา	จิตราณีภาพยนตร์	รังสี ทัศนพยัคฆ์	เสนีย์ บุษปะเกศ/จากนิตยสาร "นพแก้ว" และละครวิทยุ	บู๊	๑๑ เม.ย./ คาเธ่ย์
แท็กซี่	มิตร-เพชรา	บูรพาศิลป์ภาพยนตร์	รังสี ทัศนพยัคฆ์	นัทที เจษฎา/ละครวิทยุคณะ "เสนีย์ บุษปะเกศ"	ชีวิต	๑๕ เม.ย./คาเธ่ย์
แสนพยศ	มิตร-อรัญญา	มิตรภาพภาพยนตร์	พันคำ	มธุรส/จากละครวิทยุคณะ "แก้วฟ้า"	ชีวิต	๑๕ เม.ย./เฉลิมกรุง
เปิ่นน้อย (๓๕ ม.ม.)	ไชยา-สุทิศา	อัศวินภาพยนตร์/ปริม บุนนาค	ภาณุพันธ์		เพลง	มิ.ย./เฉลิมไทย
รักเอย	มิตร-เพชรา	นพรัตน์ภาพยนตร์/ นพรัตน์ ศศิวิมลรัตน์	เนรมิต	สันต์ เทวรักษ์/ ละครวิทยุ "แก้วฟ้า"	ชีวิต	๕ พ.ค./คาเธ่ย์
ดวงใจคนยาก	มิตร-เพชรา	พระสุรีย์ภาพยนตร์	แก้วฟ้า	รพีพร	ชีวิต	๕ พ.ค./เฉลิมกรุง
เฟื่องฟ้า		ปฏิมาภาพยนตร์	หวนรัตนงาม	แก้วฟ้า/จากละครวิทยุ	ชิวต	พ.ค./เอ็มไพร์
สีดา	สมบัติ-พิศมัย	สะท้านภาพยนตร์	ประทีป โกมลภิส	แสงอรุณ	ชีวิต	๒๔ พ.ค./เฉลิมกรุง
ระฆังผี	สมบัติ-พิศมัย	วัฒนาวดีภาพยนตร์	ประดิษฐ์ กัลย์จารึก	เกษม สุขนิรันดร/ละครวิทยุ	ผี	๒๒ พ.ค./เอ็มไพร์

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

				คณะ ก้นตนา		
มรกตแดง		สหวุฒิฟิล์ม/เรียม วัธนเวคิน	อนุมาศ บุนนาค	สุภัทร สวัสดิรักษ์/ละครวิทยุคณะ ทานตะวัน	บู๊	๒๒ พ.ค./เฉลิมบุรี
ยอดชีวิต	มิตร-เพชรา	สหชัยภาพยนตร์	รังสี ทัศนพยัคฆ์	มหศักดิ์ สารากร/ละครวิทยุคณะ "แก้วฟ้า"	ชีวิต	๓๑ พ.ค./คาเธ่ย์
พลับพลึงแดง	มิตร-เพชรา	มารุตฟิล์ม	มารุต	ป.พิมล/ละครวิทยุคณะเสนีย์ บุษปะเกศ	ชีวิต	๑๔ มิ.ย./เฉลิมกรุง
สองฟากฟ้า	มิตร-เพชรา	พลสัณห์ภาพยนตร์/พลสัณห์ ศรีหาผล	รังสี ทัศนพยัคฆ์	เทพากร	ชีวิต	๑๒ มิ.ย./เอ็มไพร์
สิงห์เหนือเสือใต้	ไชยา-โสภา	ส.อาสนจินดาภาพยนตร์	ส.อาสนจินดา		บู๊	๒๐ มิ.ย./คาเธ่ย์
เนื้อคู่	มิตร-อุไรวรรณ งามบุญสืบ	ฉัตรชัยภาพยนตร์	วรุณ ฉัตรกุล ณ อยุธยา	สาเรศ ศิระมนัส/ละครวิทยุคณะ เสนีย์ บุษปะเกศ	ชีวิต	๒๗ มิ.ย./เอ็มไพร์
ใจแก้ว	มิตร-พิสมัย	เทพกรภาพยนตร์	รัตน์ เศรษฐภักดี	จำลักษณ์	ชีวิต	๕ ก.ค./เฉลิมกรุง
จ้าวแผ่นดิน	สมบัติ-เนาวรัตน์	จอมทองภาพยนตร์/ปัทมา รัตนใส			บู๊	๔ ก.ค./เฉลิมบุรี
สกุลกา	มิตร-เพชรา	ธารทองภาพยนตร์/นพคุณ ธารอุทิศ		บุษยมาศ/คณะละครวิทยุ "แก้วฟ้า"	ชีวิต	๑๑ ก.ค./เอ็มไพร์
เรือจ้าง	มิตร-พิศมัย	พัฒนาการภาพยนตร์	ศิริ ศิริจินดา	ป.พิมล	ชีวิต	๑๘ ก.ค./คาเธ่ย์

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เดชผีดิบ	สมบัติ-เนาวรัตน์	วชิราภาพยนตร์	เกรียงศักดิ์ ฤกษ์ชนะ		ผี	ก.ค./เฉลิมบุรี
ชาตินักสู้	ลือชัย-เพชรา	นฤชาภาพยนตร์/ เครือมาศ สร้อยคีรี	ประกอบ แก้ว ประเสริฐ	รังสี เทพวรสิน	บู๊	๒๖ ก.ค./เฉลิมกรุง
ลูกแมว	มิตร-เพชรา	พันคำภาพยนตร์	พันคำ	ก.ศยามานนท์	ชีวิต	๑ ส.ค./เอ็มไพร์
ดอกอ้อ	มิตร-เพชรา		ดอกดิน กัญญามาลย์	อิงอร	ชีวิต	๒ ส.ค./คาเธ่ย์
เงินจ๋าเงิน	สมบัติ-เพชรา	นครพิงค์ภาพยนตร์	สนาน คราประยูร		ตลก	๗ ส.ค./เฉลิมบุรี
พรายพิศวาส	มิตร-เพชรา	พัฒนาพรมงคล ภาพยนตร์		รพีพร	ผี	๗ ส.ค./เฉลิมกรุง
ดอกบัว	มิตร-เพชรา	กรนิมิตภาพยนตร์/ ชาย นิมิตโชตินัย	จิตติน	วิจิตร สุวรรณสันต์	ชีวิต	๒๓ ส.ค./เฉลิมกรุง
เพชรตะวัน	มิตร	สหชัยภาพยนตร์/ ประเทือง ตรีเมฆ	รังสี ทัศนพยัคฆ์	สุรพล โทณวนิก/ละครวิทยุ แก้วฟ้า	บู๊	๒๑ ส.ค./เอ็มไพร์
อกธรณี (๓๕ ม.ม.)	สมบัติ-พิศมัย		เชิด ทรงศรี	ธม ธาตรี	ชีวิต	๖ ก.ย./เอ็มไพร์
ไอ้หนึ่ง	มิตร-เพชรา	เสรีภาพยนตร์/กิตติ ประสบสุข	รังสี ทัศนพยัคฆ์	ภูชัย กันชนะ /ละครวิทยุ คณะแก้วฟ้า	ชีวิต	๑๓ ก.ย./เฉลิมกรุง
กำพร้า	มิตร-เพชรา	เสรีภาพยนตร์/กิตติ ประสพสุข	รังสี ทัศนพยัคฆ์	ป.พิมล	ชีวิต	๑๓ ก.ย./คาเธ่ย์
แมวไทย	มิตร-เพชรา	นันทนาครภาพยนตร์	รังสี ทัศนพยัคฆ์	ทมยันตี	ชีวิต	๒๗ ก.ย./คาเธ่ย์
สันกำแพง	สมบัติ-อรัญญา			อรชร/ละครวิทยุคณะแก้ว	ชีวิต	๒๕ ต.ค./เอ็มไพร์

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

				ฟ้า		
คุณหนู	สมบัติ-โสภา	มีชัยภาพยนตร์	สมควร กระจ่างศาสตร์	จำลักษณ์/กำลังออกอากาศ ละครวิทยุแก้วฟ้า	ชีวิต	๒๕ ธ.ค./เฉลิมกรุง
น้ำอ้อย	มิตร-เพชรา	นพรัตน์ ศศิวิมลรักษ์	ดอกดิน กัญญามาลย์	สุมนทิพย์	ชีวิต	๑ พ.ย./คาเธ่ย์
แม่นาคคะนองรัก	ปรียา รุ่งเรือง				ผี	๓๐ ต.ค./คิงส์
บัวหลวง (๓๕ ม.ม.)	มิตร-สุทิศา	กมลศิลป์ภาพยนตร์	น้อย กมลวาทิน	รพีพร	ชีวิต	พ.ย./เฉลิมเขตร์
แสนงอน	สมบัติ-เพชรา	สุคนธ์ คิ้วเหลี่ยม		มณเฑียรทอง	ชีวิต	๘ พ.ย./เฉลิมบุรี
สาวบ้านแต้			หวน รัตนงาม	รุ่ง รัชนี	ตลก	พ.ย./เฉลิมกรุง
ที่รักจ๋า	พิศมัย-เพชรา	กรุงเกษมภาพยนตร์	ส.อาสนจินดา	ชุติมา สุวรรณรัตน์	ชีวิต	๒๕ พ.ย./คาเธ่ย์
เลือดอาชาไนย	สมบัติ-เพชรา	รังษิยาฟิล์ม	เพชร สถาบัน		บู๊	๒๒ พ.ย./เฉลิมกรุง
ป่าลั่น	สมบัติ-พิศมัย	อัมพรภาพยนตร์		เสนีย์ บุษปะเกศ	ชีวิต	พ.ย./เอ็มไพร์
วังสีทอง		พรสุรีย์ภาพยนตร์			บู๊	๒๒ พ.ย./เฉลิมกรุง
ฝนหลงฟ้า					ชีวิต	ธ.ค./เฉลิมบุรี
ลูกชาติเสือ	มิตร-เพชรา	บัญชาการภาพยนตร์	เนรมิต		บู๊	ธ.ค./เฉลิมกรุง
ป่าช้าแตก	ชัยยุทธ เวชยันต์/ใจ ดาว บุษยา	สุริยนภาพยนตร์			ผี	๑๑ ธ.ค./นิวบรอดเวย์
สุรพลลูกพ่อ	โสภา/บรรจบ ใจพระ	สมบัติเจริญภาพยนตร์	รังสี ทัศนพยัคฆ์		ชีวิต	๒๐ ธ.ค./คาเธ่ย์
ทรามวัยใจเพชร	สมบัติ-เพชรา	นครพิงค์ภาพยนตร์	สนาน คราประยูร		ชีวิต	๒๗ ธ.ค./เฉลิมบุรี
สาปสวาท	สมบัติ-พิศมัย	นพรัตน์ภาพยนตร์	เนรมิต	กัญญ์ชลา /ละครวิทยุแก้ว ฟ้า	ชีวิต	๒๔ ธ.ค./เอ็มไพร์
ป้อมปืนตาพระยา	สมบัติ-อรัญญา	เทพกรภาพยนตร์	ส.อาสนจินดา	อรชร	บู๊	๒๗ ธ.ค./เฉลิมกรุง

พ.ศ. ๒๕๑๒

รายชื่อภาพยนตร์	ดารานำแสดง	ผู้อำนวยการสร้าง	ผู้กำกับภาพยนตร์	ที่มา/บทประพันธ์	แนวเรื่อง	วัน/โรงฉาย
ขุนตา	ลือชัย-สมบัติ-อรัญญา	พัฒนาการภาพยนตร์/ วิไล นาคสู่สุข	ส.อาสนจินดา	ส.อาสนจินดา	บู๊	๑๕ ม.ค./คาเธ่ย์
เปลวเทียน	มิตร-ปริศนา ชบาไพร	เทพนิมิตรภาพยนตร์		ชลอ สรนันท์	ชีวิต	๑๗ ม.ค./เฉลิมกรุง
ไก่แก้ว	มิตร-เพชรา	บุศรินทร์ภาพยนตร์/ บุษกร สาครรัตน์	แก้วฟ้า	แก้วฟ้า	ชีวิต	๒๔ ม.ค./เอ็มไพร์
คอนเจดีย์	สมบัติ-พิศมัย	นิเวศน์ นิยมวัง	ประทีป โกมลภิส	ชะลอ สรนันท์	บู๊	๒๕ ม.ค./เฉลิมกรุง
สายเลือดเดียวกัน (๓๕)		เทพพนมภาพยนตร์			บู๊	๑ ก.พ./นิวบรอดเวย์
เพชรแท้	มิตร-เพชรา	เทิดธรรมภาพยนตร์	จิตติน	พร ธาดา/ละครวิทยุคณะแก้วฟ้า	ชีวิต	๕ ก.พ./คาเธ่ย์
เศรษฐีข้างถนน	มิตร-เพชรา	กิตติชัยภาพยนตร์	รังสี ทัศนพยัคฆ์		ชีวิต	๑๒ ก.พ./เอ็มไพร์
ลมเหนือ	มิตร-เพชรา	กัญญามาลย์ภาพยนตร์	ดอกดิน กัญญามาลย์	ละครวิทยุคณะแก้วฟ้า	ชีวิต	๑๔ ก.พ./คาเธ่ย์
นางละคร	สมบัติ-พิศมัย	รุ่งโรจน์ภาพยนตร์	ส.อาสนจินดา	รพีพร	ชีวิต	๑๓ ก.พ./แกรนด์
สมิงจ้าวท่า (๓๕)	มิตร	พิษณุภาพยนตร์	วิจารณ์ ภักดีวิจิตร	เพชรสถาบัน	บู๊	๑๔ ก.พ./เฉลิมกรุง
เกาะสวาทหาดสวรรค์ (๓๕)	สมบัติ-อรัญญา	ละไว้ภาพยนตร์	พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าอนุสรณ		เพลง	๑๖ ก.พ./เฉลิมเขตร์

			มงคลการ			
รัก-ยม	มิตร-เพชรา	พันธุ์ทองภาพยนตร์/ จินดาพันธุ์ ทองดี	พันคำ	ป. พิมล / ละครวิทยุคณะ เสนีย์ บุษปะเกศ	อภินิหาร	๒๗ ก.พ./เฉลิมบุรี
๔ สิงห์อีสาน	สมบัติ	ส.อาสนจินดา ภาพยนตร์	ส.อาสนจินดา		บู๊	๑๔ มี.ค./เพชรรามา
เกิดเป็นชาย	สมบัติ-ชัชฎาพร	เบญจมิตรภาพยนตร์	ปริญญา ลีละศร	ภูธัย กันชน	ชีวิต	๖ มี.ค./เอ็มไพร์
ลูกเขย	มิตร-เพชรา	สมนึกภาพยนตร์	ล้อต๊อก	ล้อต๊อก	ตลก	๒๑ มี.ค./คาเธ่ย์
ปีศาจเสน่หา	มิตร-เพชรา	กวีชัยภาพยนตร์	พันคำ		ผี	๒๑ มี.ค./เอ็มไพร์
ดาวรุ่ง	มิตร-อรัญญา	แหลมทองภาพยนตร์	คุณาวุฒิ	ดวงดาว/ละครวิทยุคณะแก้ว ฟ้า	ชีวิต	๒๑ มี.ค./เฉลิมกรุง
ปีศาจแสนสวย	สมบัติ-โสภา	ประทุมรัตน์ภาพยนตร์/ สุเพ็ญ ทุมมานนท์	อรรถ อรรถจินดา	อ. อรรถจินดา	ผี	๒๗ มี.ค./เฉลิมบุรี
ไอ้เปี๊ย	สมบัติ-เพชรา	ลูกหลวงภาพยนตร์/ ณรงค์ หล่อสมบูรณ์	ส.อาสนจินดา	ส.พันธุสิริ	ชีวิต	๔ เม.ย./คาเธ่ย์
เจ้าหญิง	สมบัติ-อรัญญา	ภาพยนตร์ไทยไตรมิตร	พันคำ	เทพากร	ชีวิต	๔ เม.ย./เอ็มไพร์
ยอดรักยูงทอง	สมบัติ-ภาวนา	พิจิตรภาพยนตร์/เฉลียว เทียนทอง	ประทีป โกมลภิส	คณะละครวิทยุรุ่งฤดี	ชีวิต	๑๑ เม.ย./เฉลิมบุรี
ลูกปลา	มิตร-เพชรา	บูรพาศิลป์ภาพยนตร์/ สำเภา ประสงค์ผล	ฉลอง ภักดีวิจิตร	จำลักษณ์/ละครวิทยุ ว.พ.ท. ๗๐๕	เพลง	๑๑ เม.ย./ควีนส์

วิญญาณสุรพล				โชคชนะ	ผี	๑๑ เม.ย./พหลโยธิน รามา
สายใจ	สมบัติ-พิศมัย	อินทรวิจิตรภาพยนตร์	ชาลี อินทรวิจิตร	ลักษณวดี	ชีวิต	๑๘ เม.ย./เฉลิมกรุง
แก้วแก่นกล้า (๓๕)	มิตร-อรัญญา	บุศยรัตน์ภาพยนตร์/ บุศยรัตน์ นุตไพโรจน์	อนิรุทธิ์		เพลง	๑๘ เม.ย./คาเธ่ย์
ละครเร่ (๓๕)	มานพ-สุทิศา พัฒนุช	อัศวินภาพยนตร์/ปริม บุนนาค	ภาณุพันธ์		ชีวิต	๒๔ เม.ย./เฉลิมเขตร์
จอมคน	มิตร-เพชรา	กฤษดาภาพยนตร์		เศก คุสิต	บู๊	๒๕ เม.ย./เอ็มไพร์
แหวนประดับถ้อย	สมบัติ-หลิว ฮั้ว	อมรชัยภาพยนตร์		ล้วน ควันธรรม	ชีวิต	๒๕ เม.ย./เฉลิมบุรี
นางพญา	สมบัติ-สุทิศา	บางกอกภาพยนตร์	อรชร	นวนิยายในนิตยสาร "บางกอก" และละครวิทยุ คณะ "แก้วฟ้า"	บู๊	๒ พ.ค./คาเธ่ย์
เสือภูพาน	สมบัติ-อรัญญา	เทวราชฟิล์ม/โยธิน เทวราช	วินิจ ภักดีวิจิตร	เพชร สถาบัน	บู๊	พ.ค./เอ็มไพร์
เดชนางพราย	แมน ธีระพล	เพชรมงกุฎภาพยนตร์			ผี	พ.ค./นิวบรอดเวย์
กินรี	สมบัติ-สุทิศา	นครพิงค์ภาพยนตร์	ส.ศราประยูร		ชีวิต	๒๙ พ.ค./เฉลิมกรุง
พยัคฆ์เหนือ เสืออีสาน ยมบาลใต้	สมบัติ-อรัญญา			เพรียว พนมชัย	บู๊	๒๙ พ.ค./เอ็มไพร์
คฤหาสน์รัก	ลือชัย-เพชรา	โชติมาภาพยนตร์/เครือมาศ สร้อยคีรี	ประกอบ แก้วประเสริฐ		ชีวิต	๒๙ พ.ค./เฉลิมบุรี
ปลาไหลทอง	มิตร-เพชรา	เทพกิติภาพยนตร์	รัตน์ เศรษฐภักดี		ลึกลับ	มิ.ย./คาเธ่ย์

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ผีเสื้อ	สมบัติ-เพชรา	สมานมิตรภาพยนตร์/ประทุมทิพย์ บัวตะมะ	จำลักษณ์	จำลักษณ์/ละครวิทยุคณะแก้วฟ้า	ชีวิต (กำลังภายใน)	๑๓ มิ.ย./คาแย้ย์
แม่ค้า	มิตร-เพชรา	จิตรวาณีภาพยนตร์/กิจติพงษ์ เวศภูญาณ	รังสี ทัศนพยัคฆ์	ละครวิทยุคณะเสนีย์ บุษปะเกศ	ชีวิต	๑๕ มิ.ย./เอ็มไพร์
ลูกกบ	เกชา เปลี่ยนวิถี-โสภา		เสน่ห์ โกมารชุน		ชีวิต	๑๕ มิ.ย./เฉลิมบุรี
ไพรรัก	มิตร-เพชรา	กิติกรภาพยนตร์/กิตติ ประสบสุข	วิจารณ์ ภักดีวิจิตร	ชูวงศ์ ฉายะจินดา/ ละครวิทยุคณะแก้วฟ้า	ชีวิต	๔ ก.ค./เอ็มไพร์
หลั่งเลือดแดนสิงห์	สมบัติ-เพชรา	พจนาภิรมย์ภาพยนตร์/รุ่งโรจน์ แสงบัวทอง			บู๊	๔ ก.ค./
วิมานไฟ	มิตร-เพชรา	นพรัตน์ภาพยนตร์/นพรัตน์ ศศิวิมลรักษ์	เนรมิต	กัญชลา/ละครวิทยุคณะแก้วฟ้า	ชีวิต	๔ ก.ค./เฉลิมกรุง
รอยปืน	เกชา-โสภา	ทิพยรัตน์ภาพยนตร์/นพรัตน์ ทิพยโอสถ	พันทวี	กรกฎ อลงกรณ์	บู๊	๘ ก.ค./เฉลิมบุรี
เหนือบารมี	เกชา-เนาวรัตน์	เกชา เปลี่ยนวิถี			ชีวิต	๑๑ ก.ค./ควีนส์
ด่วนเหนือ	มิตร-อรัญญา	ชมพูนุชภาพยนตร์/สุรีย์ รักษาวัย	ประทีป โกมลภิส	ศรีรัตน์ สถาปนวัฒน์	ชีวิต	๑๘ ก.ค./เอ็มไพร์
ภูตแห่งความรัก	สมบัติ-อรัญญา	กรุงเกษมภาพยนตร์		ชุติมา สุวรรณรัตน์	ชีวิต	๑๘ ก.ค./คาแย้ย์
เขี้ยวพยัคฆ์	สมบัติ-เพชรา				บู๊	ก.ค./เฉลิมบุรี
ขวัญหล้า	มิตร-เพชรา	พิษณุภาพยนตร์	วิจารณ์ ภักดีวิจิตร	บุษยมาส/นิตยสาร บางกอก/ละครวิทยุคณะแก้วฟ้า	ชีวิต	๑ ส.ค./เอ็มไพร์
ทรชนแดนตาย	มิตร-โสภา	มารุตฟิล์ม/มารุต	มารุต	ป.พิมล	บู๊	๔ ส.ค./เฉลิมกรุง

ทับสะแก	สมบัติ-อรัญญา	พิชัยภาพยนตร์/พิชัย น้อยรอด	พันคำ	เกษม สุขนิรันดร์	บู๊	๙ ส.ค./คาเธ่ย์
อภินิหารอาจารย์ทอง	สมบัติ-เพชรา				ตลก	/เฉลิมบุรี
ยอดคนจริง	มิตร-เพชรา	สุทธิเทพภาพยนตร์/ศิวาภรณ์ อภิชาติกุล	รังสี ทัศนพยัคฆ์	ช่อทิพย์ วรรณบูรณ์	ชีวิต	๑๕ ส.ค./เฉลิมกรุง
สร้อยดาวสาวเดือน	มิตร-เพชรา	บูรพาศิลป์และบางกอกการภาพยนตร์	ฉลอง ภักดีวิจิตร	แพร ชมพู/นวนิยายใน สกุลไทย	ชีวิต	๒๒ ส.ค./คาเธ่ย์
ดวงใจแม่	สมบัติ-สุทิศา	นครพิงค์ภาพยนตร์	สนาน คราประยูร		ชีวิต	๒๖ ส.ค./เฉลิมเขตร์
ไทยน้อย	สมบัติ-เพชรา	กัญญามาลย์ภาพยนตร์/บรรจง กัญญามาลย์	ดอกดิน	อิงอร	ชีวิต	๒๒ ส.ค./คาเธ่ย์
เด็กวัด	สมบัติ-เพชรา	ปฏิมาภาพยนตร์/สุภาพประจวบเหมาะ	หวน รัตนงาม	จำลักษณ์	ชีวิต	๒๘ ส.ค./เฉลิมกรุง
พญาโศก	สมบัติ-สุทิศา-ภาวนา	เชิดไชยภาพยนตร์	เชิด ทรงศรี	ธม ธาตรี/ละครวิทยุคณะแก้วฟ้า	ชีวิต	๑๕ ก.ย./เอ็มไพร์
ตาลเดี่ยว (๕ เพลงเอกในระบบ ๓๕ ม.ม.)	สมบัติ-อรัญญา	ศิวาพรภาพยนตร์		เริง ภูวรินทร์	ชีวิต	๒๖ ก.ย./เฉลิมกรุง
ปราสาททราย	มิตร-เพชรา	สมพงษ์ วงศ์รักไทย	ชาลี อินทรวิจิตร		ชีวิต	๓ ต.ค./คาเธ่ย์
ชาติลำชี	มิตร-เพชรา	รุ่งสุริยาภาพยนตร์/รังสี ทัศนพยัคฆ์	รังสี ทัศนพยัคฆ์	มหศักดิ์ สารากร	บู๊	๓ ต.ค./แกรนด์
ไอ้แมวดำ	มิตร -ปริศนา ชบาไพร	เมืองสยามภาพยนตร์			บู๊	๙ ต.ค./เฉลิมบุรี
ดิน น้ำ ลม ไฟ (๘	สมบัติ-อรัญญา-สุทิศา	วัฒนภาพยนตร์ /	ไพรัช กสิวัฒน์	อรชร	ชีวิต	๒๐ ต.ค./เอ็มไพร์

เพลงเอกในระบบ ๓๕ ม.ม.)	พัฒนุช	รสสุคนธ์ กสิวัฒน์				
ตุ๊กแกผี				ประดิษฐ์ กัลย์จาฤก	ผี	๒๒ ต.ค./เฉลิมบุรี
นางกวัก	สมบัติ-พิศมัย	พันคำ	พันคำ		ชีวิต	๓๑ ต.ค./เฉลิมกรุง
ลูกสาวพระอาทิตย์		ส.อาสนจินดาภาพยนตร์			บู๊(กำลังภายใน)	๗ พ.ย./คาเธ่ย์
สาละวัน	สมบัติ-สุทิศา	ศศิธรภาพยนตร์	หวน รัตนงาม		ตลก	๗ พ.ย./
เจ้าแม่สาริกา	มิตร-อรัญญา			ละครวิทยุคณะแก้วฟ้า	ผี	๗ พ.ย./ควีนส์
ต้อยติ่ง	สมบัติ-พิศมัย	วัชนี สุจิตภารพิทยา	ส.อาสนจินดา	รพีพร	ชีวิต	๗ พ.ย./คาเธ่ย์
เจ้าแพร	สมบัติ-อรัญญา	วรเวสฟิล์ม	เนรมิต	พจนารถ เกศจินดา	ชีวิต	๑๔ พ.ย./โคลีเซี่ยม
กามเทพลวง	มิตร-เพชรา	ต๊อกบูมภาพยนตร์	รังสี ทัศนพยัคฆ์	บุษยมาศ	ชีวิต	๑๔ พ.ย./เอ็มไพร์
น้องรัก	มิตร-สุทิศา	แหลมทองภาพยนตร์	คุณาวุฒิ	โอสถ จันทนพ	ชีวิต	๒๑ พ.ย./เฉลิมบุรี
ลอยกระทง	มิตร-เพชรา	นพรัตน์ภาพยนตร์		อรชร/นิตยสาร **บางกอก**	ชีวิต	๒๑ พ.ย./คาเธ่ย์
วงกาเหว่า	สมบัติ-ภาวนา			วิจิตร สุวรรณสันติ	ชีวิต	๒๘ พ.ย./นารายณ์เธียเตอร์
แสงเดือน	สมบัติ-อรัญญา-สุทิศา	กรนิมิตภาพยนตร์/ชาย นิมิตโชตินัย		พจนารถ เกศจินดา	ชีวิต	๔ ธ.ค./คาเธ่ย์
หาดใหญ่ใจสู้	สมบัติ				บู๊	พ.ย./เฉลิมบุรี
เทพบุตรสลาตัน	มิตร-เพชรา			อ้อย อัจฉริยกร	บู๊	๑๐ ธ.ค./เฉลิมบุรี
นางสาวอบเชย	มิตร-สุทิศา			รพีพร	ชีวิต	๒๖ ธ.ค./เฉลิมบุรี

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ไก่ฟ้า	มิตร-โสภา	สบายใจฟิล์ม			ชีวิต	๑๙ ธ.ค./เอี่มไพร์
สวรรค์วันเพ็ญ	มิตร-เพชรา	นันทนาครภาพยนตร์/ชรินทร์ นันทนาคร	ชรินทร์ นันทนาคร	ส.อาสนจินดา	ชีวิต	๒๖ ธ.ค./คาเธ่ย์
ความรักเจ้าขา	มิตร-เพชรา	สมนึกภาพยนตร์	ชาลี อินทรวิจิตร	ก.ศยามานนท์	ชีวิต	๒๖ ธ.ค./
รอยพราน	มิตร-เพชรา	ชัยบัญชาภาพยนตร์/มิตร ชัยบัญชา	เนรมิต		บู๊	๒๙ ธ.ค./ควีนส์

พ.ศ. ๒๕๑๓

รายชื่อภาพยนตร์	ดารานำแสดง	ผู้อำนวยการสร้าง	ผู้กำกับภาพยนตร์	ที่มา/บทประพันธ์	ประเภท	วัน/โรงฉาย
เมืองแม่หม้าย	สมบัติ-อรัญญา	ภาพยนตร์ไทยไดร มิตร/พันทิพา ประกาศวุฒิสาร	แท้ ประกาศวุฒิสาร	-	เพลง	ม.ค./เฉลิมกรุง
เทวีกายสิทธิ์	สมบัติ-ภาวนา	พิจิตรภาพยนตร์	-	-	อภินิหาร	๕ ม.ค./เฉลิมบุรี
ชาติแหมราช	สมบัติ-อรัญญา	เหมราชภาพยนตร์	รุจน์ รณภพ	เพชร สถาบัน	บู๊	๑๓ ม.ค./เอี่มไพร์
แม่นาคพระนคร (๓๕ มม.)	มิตร-อรัญญา	ละโว้ภาพยนตร์	พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าอนุสรณ มงคลการ	-	ผี	๒๓ ม.ค./เฉลิมเขตร์
เทพฤทธิ์จอมเพชฌฆาต	มิตร-โสภา	นพเก้าฟิล์ม	อรรถ อรรถจินดา		บู๊	๒๓ ม.ค./เฉลิมบุรี
ขุนทาส	มิตร-เพชรา	-	-	รพีพร	ชีวิต	ม.ค./เอี่มไพร์

ไทยใหญ่	สมบัติ-เพชรา	กัญญามาลย์ภาพยนตร์	ดอกดิน กัญญามาลย์	อิงอร	ชีวิต	๓๐ ม.ค./คาแร็ย์
รักชั่วฟ้า	สมบัติ-อรัญญา	นครพิงค์ภาพยนตร์	ส.คราประยูร	-	ชีวิต	๔ ก.พ./เฉลิมบุรี
เรารักกันไม่ได้ (๓๕มม.)	สมบัติ-มานพ-สุทิศา	อัศวินภาพยนตร์/ปริม บุนนาค	ภาณุพันธ์		ชีวิต	๔ ก.พ./เฉลิมกรุง
บ้านวังแดง	สมบัติ-พิศมัย	-	-	อรอนงค์	ลึกลับ	๒๗ ก.พ./ควีนส์
มหาโจรองคุลีมาล	ภุชงค์ นาคราช-เนาวรัตน์ วัชรา	-	-	-	พุทธประวัติ	๒๗ ก.พ./ลินฟ้าเธียเตอร์
กิ่งแก้ว	มิตร-สุทิศา	อินทรวิจิตรภาพยนตร์	ชาลี อินทรวิจิตร	อรจิตร	ชีวิต	๖ มี.ค./เฉลิมกรุง
พระจันทร์แดง	มิตร-อรัญญา	บุศรินทร์ภาพยนตร์/ บุษกร สาครรัตน์	เนรมิต	ชูวงศ ฉายะจินดา/ละครวิทยุ	ลึกลับ	๖ มี.ค./เอ็มไพร์
ฝนใต้	สมบัติ-เพชรา	บางกอกการภาพยนตร์	ฉลอง ภักดีวิจิตร	เทิด ธานินทร์/ส.อาสนจินดา (สร้างบท)	ชีวิต	๑๓ มี.ค./คาแร็ย์
ลูกผี	ชุมพร-ปรียา รุ่งเรือง	-	-	เสน่ห์ โกมารชุน	ผี	๑๕ มี.ค./นิวบรอดเวย์
วนาสวรรค์	สมบัติ-พิศมัย	รังษิยาฟิล์ม/ รังษิยา บรรณกร	อนุมาศ บุนนาค	เทพทวี/ละครวิทยุคณะแก้วฟ้า	ชีวิต	๒๗ มี.ค./เฉลิมกรุง
หวานใจ	สมบัติ-เพชรา	ชื่นจิตภาพยนตร์	ส.อาสนจินดา	นัทที เจษฎา	ชีวิต	๒๗ มี.ค./เอ็มไพร์
โลงแตก	วิน วิษณุรักษ์-บุษกร สาครรัตน์	-	-	ละครวิทยุคณะรุ่งฤดี	ผี	/บรอดเวย์
ไอ้สู้	สมบัติ-เพชรา	-	-	-	ตลก	๑ เม.ย./ควีนส์
ท่าจีน	สมบัติ-เพชรา	ส.อาสนจินดาภาพยนตร์	ส.อาสนจินดา	ไกรสร โกมลวิจิตร	บู๊	๓ เม.ย./เฉลิมบุรี

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ทุ่งมหาราช	สมบัติ-สุทิศา	รุ่งโรจน์ภาพยนตร์/ไพโรจน์ เย็นอุรา	ส.อาสนจินดา	เรียมเอง	บู๊	๒๔ เม.ย./คาเธ่ย์
แม่ย่านาง	มิตร-พิศมัย	-	เนรมิต	ส.เนาวราช	ชีวิต	๓๐ เม.ย./เมืองทอง
เจ้าสาว	สมบัติ-อรัญญา	-	ชุติมา สุวรรณรัต	ละครคณะแก้วฟ้า	ตลก	๓๐ เม.ย./เฉลิมกรุง
ดาวพระเสาร์	สมบัติ-อรัญญา	ชมพูนุชภาพยนตร์	-	เสนีย์ บุษปะเกศ	บู๊	๘ พ.ค./เอ็มไพร์
มนต์รักลูกทุ่ง	มิตร-เพชรา	รุ่งสุริยาภาพยนตร์/รังสี ทัศนพยัคฆ์	รังสี ทัศนพยัคฆ์	-	เพลง	๑๕ พ.ค./โคลีเซี่ยม
เงินจางนางจร	สมบัติ-เพชรา	วัฒนาภาพยนตร์/ศิรินันท์ คานทอง	สยุมพร		ตลก	๑๕ พ.ค./คาเธ่ย์
สาลิกาดง	สมบัติ-อรัญญา	พิจิตรภาพยนตร์/เฉลียง เทียนทอง	ประทีป โกมลภิส	มธุรส/นวนิยายใน **บางกอก**	ชีวิต	พ.ค./เอ็มไพร์
รักนิรันดร์ (๓๕มม.)	สมบัติ-เพชรา	สุริยเทพภาพยนตร์/ไถง สุวรรณทัต			เพลง	/เฉลิมเขตร์
เรือมนุษย์	สมบัติ-เพชรา	ราชพันธ์ฟิล์ม/พลาย ราชพันธ์	คอกดิน กัญญามาลย์	กฤษณา อโศกสิน	ชีวิต	๒๘ พ.ค./คาเธ่ย์
๒ สิงห์จ้าวพยัคฆ์	มิตร-ลือชัย	พยุง พยกุล			บู๊	๒๘ พ.ค./เฉลิมกรุง
สามยอด	สมบัติ-อรัญญา	โยธิน เทวราช	วินิจ ภักดีวิจิตร	อรชร/เพชร สถาบัน/นัทที เจษฎา	บู๊	๕ มิ.ย./เอ็มไพร์
คมแฝก	สมบัติ-อรัญญา	-	-	เสนีย์ บุษปะเกศ/ละครวิทยุ	บู๊	๑๒ มิ.ย./เมืองทอง
ตายแล้วเกิด	โสภา-วิน วันชัย	อุทัยฟิล์ม/อุทัย แสงพลสิทธิ์	ทศ วงศ์งาม		ผี	๑๒ มิ.ย./นิวบรอดเวย์

อยากดัง	สมบัติ-สุทิศา	ปฏิมาภาพยนตร์/สุภาพ ประจวบเหมาะ	หวน รัตนงาม	รุ่ง รัชนี	เพลง	๑๕ มิ.ย./เฉลิมกรุง
ไอ้เขี้ยว	มิตร-ลือชัย-เพชรา	ลือชัย นฤนาท			บู๊	๑๕ มิ.ย./เอ็มไพร์
ปี่แก้วนางหงษ์	มิตร-สุทิศา	เสน่ห์ศิลป์ภาพยนตร์	เสน่ห์ โกมารชุน		ผี	๒๖ มิ.ย./คาเธ่ย์
วิญญาณดอกประดู่	มิตร-เพชรา	ลูกหลวงภาพยนตร์	อนุมาศ บุนนาค	ส.อาสนจินดา	ชีวิต	๓ ก.ค./เพชรรามา
สวรรค์เบี่ยง	มิตร-เพชรา	พงศ์ไทยภาพยนตร์/ลัดดา ประทับสิงห์	อดิสรณ์	กฤษณา อโศกสิน/ละครวิทยุคณะแก้วฟ้า	ชีวิต	๓ ก.ค./เอ็มไพร์
คู่สร้าง	มิตร-พิศมัย	กิตติกรภาพยนตร์/กิตติ ประสบสุข	เนรมิต	อ.ไชยวรศิลป์	ชีวิต	๕ ก.ค./เมืองไทย
อีสาวบ้านไร่	สมบัติ-อรัญญา	ชาย นิมิตโชนัย	วินิจ ภักดีวิจิตร	สราวุฒิ/ละครวิทยุคณะแก้วฟ้า	บู๊	๑๗ ก.ค./แกรนด์
ชาติทองแดง	สมบัติ-สุทิศา	พันคำภาพยนตร์	พันคำ		บู๊	๑๗ ก.ค./เฉลิมกรุง
ลูกหนี้ทีเด็ด	มิตร-เพชรา	สหไชยภาพยนตร์	อนุมาศ บุนนาค		ตลก	๑๖ ก.ค./คาเธ่ย์
ม้ามืด	สมบัติ-เพชรา	กัญญามาลย์ภาพยนตร์	ดอกดิน กัญญามาลย์	แพร ชมพู	ชีวิต	๓๑ ก.ค./คาเธ่ย์
แม่ปิง	สมบัติ-อรัญญา	นครพิงค์ภาพยนตร์/กมลวรรณ สรรเพชญ	สนาน ศราประยูร	ละครวิทยุคณะเสนีย์ บุษปะเกศ	ชีวิต	๓๑ ก.ค./เฉลิมกรุง
ยอดเพชร	มิตร-ปริศนา	ประสาร หมั่นดี	พยุง พยกุล		ตลก	๓๐ ก.ค./เอ็มไพร์
กำแพงแสน	สมบัติ-ภาวนา				ชีวิต	๗ ส.ค./เมืองทอง
จุ๊บแจง	สมบัติ-อรัญญา			ภูชัย กันชัน	ชีวิต	๑๑ ส.ค./เอ็มไพร์
จอมโจรมเหศวร	มิตร-เพชรา	พลสัณห์ภาพยนตร์/พลสัณห์ ศรีหาผล	อนุมาศ บุนนาค	พร น้ำเพชร	บู๊	๒๑ ส.ค./เฉลิมกรุง

โทน (๓๕ มม.)	ไชยา-อรัญญา		เปี๊ยก โปสเตอร์		ชีวิต	ส.ค./เฉลิมไทย
ภูตเสน่หา	สมบัติ-อรัญญา	ชมภูมุชภาพยนตร์			ผี	๒๘ ส.ค./เมืองทอง
เจ้าแม่สไบทอง	มิตร-เพชรา		วินิจ ภักดีวิจิตร	ภูมิ ราชวงศ์/ละครวิทยุคณะแก้วฟ้า	ผี	๔ ก.ย./เอี่มไพร์
กำแพงเงินตรา	มิตร-เพชรา		รังสี ทัศนพยัคฆ์	ชูวงศ์ ฉายะจินดา	เพลง	๑๑ ก.ย./คาเธ่ย์
จอมบึง (๓๕มม.)	สมบัติ-อรัญญา	ศิวลักษณ์ภาพยนตร์/อุดม ฤทธิ์ดิเรก	ส.อาสนจินดา	นทีทม	บู๊	๒๔ ก.ย./เพชรรามา
ลำพู	สมบัติ-เพชรา		เชิด ทรงศรี	ธม ธาตรี	ชีวิต	๒๕ ก.ย./เอี่มไพร์
ชุมทางนักเลง	มิตร-เพชรา	พันธุ์ทองภาพยนตร์/จินดา พันธ์ทองดี	วินิจ ภักดีวิจิตร		บู๊	๒๕ ก.ย./เฉลิมกรุง
๗ สิงห์คืนถิ่น	มิตร-เพชรา	ราชภักดีภาพยนตร์			บู๊	๔ ต.ค./เมืองทอง
ไอ้ยอดทอง	สมบัติ-อรัญญา		รุจน์ รณภพ	สุมนทิพย์	ชีวิต	๕ ต.ค./เฉลิมกรุง
รักเธอเสมอ	สมบัติ-เพชรา	นันทนาครภาพยนตร์	ชรินทร์ นันทนาคร	อิงอร	ชีวิต	๒๒ ต.ค./คาเธ่ย์
กายทิพย์	สมบัติ-อรัญญา	วัฒนาภาพยนตร์	ไพรัช กสิวัฒน์	เทพทวี จากนิตยสาร **บางกอก**	ชีวิต	๓๐ ต.ค./เอี่มไพร์
ฟ้าคะนอง (๓๕ มม.)	ไชยา-อรัญญา	ละโว้ภาพยนตร์	พระเจ้าวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าอนุสรณมงคลการ		ชีวิต	๓๐ ต.ค./เฉลิมกรุง
อินทรีทอง (๓๕มม.)	มิตร-เพชรา	สมนึกภาพยนตร์/สมนึก เหมบุตร	มิตร ชัยบัญชา	เศก คุสิต	บู๊	๑๒ พ.ย./เพชรรามา

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สมบัติแม่น้ำแคว (๓๕มม.)	มิตร-เพชรา		เนรมิต		บู๊	/ควีนส์
ลูกทุ่งเข้ากรุง	สมบัติ-อรัญญา	ศิวลักษณ์ภาพยนตร์		แสงหล้า	ชีวิต	๒๗ พ.ย./เอ็มไพร์
สวรรค์บ้านนา	สมบัติ-อรัญญา	กรุงเกษมภาพยนตร์			ชีวิต	๓๐ พ.ย./เมืองทอง
สิงห์สาวเสือ (๓๕ มม.)	สมบัติ-อรัญญา	นครพิงค์ภาพยนตร์/ กมลวรรณ สรรเพชญ	ส.คราประยูร		บู๊	๑๒ ธ.ค./เฉลิมกรุง
อัศวินดาบกายสิทธิ์	มิตร-เพชรา				กำลังภายใน	๔ ธ.ค./โคลีเซี่ยม
บ้านสาวโสด	มิตร-เพชรา	พงศ์ไทยภาพยนตร์/ วิเชียร สงวนไทย	อดิสรณ์	รพีพร	ชีวิต	๒๕ ธ.ค./เอ็มไพร์
ฝนเหนือ (๓๕มม.)	สมบัติ-เพชรา	บางกอกการภาพยนตร์	ฉลอง ภักดีวิจิตร	อิงอร	เพลง	๓๐ ธ.ค./คาเธ่ย์
เสน่ห์ลูกทุ่ง	สมบัติ-เพชรา	บุศยรัตน์ภาพยนตร์	อนิรุทธิ์	บุศยรัตน์	เพลง	๓๐ ธ.ค./เมืองทอง
เพลงรักแม่น้ำแคว (๓๕ มม.)	สมบัติ-เพชรา	สุริยเทพภาพยนตร์			เพลง	๓๐ ธ.ค./เฉลิมเขตร์

พ.ศ. ๒๕๑๔

รายชื่อภาพยนตร์	ดารานำแสดง	ผู้อำนวยการสร้าง	ผู้กำกับภาพยนตร์	ที่มา/บทประพันธ์	ประเภท	วัน/โรงฉาย
ค้างคาวผี	ชานีย์-ยอดชัย	มโนห์ราฟิล์ม			ผี	๑๕ ม.ค./เมืองทอง
แก้วสารพัดนึก (๓๕มม.)	สมบัติ-อรัญญา	ภาพยนตร์ไทยไตรมิตร	แท้ ประกาศวุฒิสาร	สันต์ เทวรักษ์/จากนิตยสาร **ฟ้าเมืองไทย**	ชีวิต	๒๒ ม.ค./เฉลิมกรุง
จงอางผยอง (๓๕ มม.)	สมบัติ-สุทิศา	สยามสโคปฟิล์ม	น้อย กมลวาทิน	อรวรรณ	บู๊	๒๓ ม.ค./เฉลิมไทย

คนึงหา	มิตร-พิศมัย			บุษยมาส	ชีวิต	๒๕ ม.ค./เมืองทอง
ไอ้หนุ่มบ้านนา	ไชยา-เพชรา	ชุณห์ รัตนวิเชียร			ตลก	๒๕ ม.ค./เอ็มไพร์
กลัวเมีย (๓๕ มม.)	สมบัติ-อรัญญา	บริษัทศรีกรุงภาพยนตร์/ผานิต วสุวัต	ขุนวิจิตรมาตรา		ชีวิต	๒๒ ม.ค./เพชรรามา
นางพรายจำแลง	สมบัติ-อรัญญา	แสงสุธรรมภาพยนตร์/สุธรรม ลี้โชติรส	ป.เทพวิไล		ผี	๑๙ ก.พ./เอ็มไพร์
นักบุญทรงกลด	สมบัติ-เพชรา	โยธินเทวราชภาพยนตร์		เพชร สถาบัน/ละครวิทยุคณะแก้วฟ้า	ชีวิต	๑๙ ก.พ./เฉลิมกรุง
จำปาทอง	มิตร-อรัญญา	พิษณุภาพยนตร์	วิจารณ์ ภักดีวิจิตร		ชีวิต	๑๙ ก.พ./คาเธ่ย์
ดวงใจสวรรค์	สมบัติ-เพชรา	หัทยาภาพยนตร์	เสนีย์ โกมารชุน	เสน่ห์ โกมารชุน	ชีวิต	๒๖ ก.พ./-
เสือขาว	สมบัติ-เพชรา	เบญจรัตน์	บัณฑิต ศรไชย		บู๊	๕ มี.ค./เอ็มไพร์
ไอ้ทุย (๓๕ มม.)	สมบัติ-เพชรา	กัญญามาลย์ภาพยนตร์	ดอกดิน กัญญามาลย์	แพร ชมพู	ชีวิต	๕ มี.ค./โคลีเซี่ยม
ดาบคู่สะท้านโลกันต์ (๓๕ มม.)	ไชยา สุริยัน-เพชรา				กำลังภายใน	๑๑ มี.ค./ควีนส์
รักข้ามขอบฟ้า	สมบัติ-อรัญญา	เอเชี่ยนฟิล์ม		สุมนทิพย์	ชีวิต	๑๙ มี.ค./คาเธ่ย์
อรุณรุ่งฟ้า	ลือชัย-เพชรา				ชีวิต	มี.ค./เอ็มไพร์
น้องนางบ้านนา	ไชยา-อรัญญา	ชัยพิทักษ์ภาพยนตร์	วิจารณ์ ภักดีวิจิตร		เพลง	๒๖ มี.ค./เมืองทอง
จอมดาบพิชัยยุทธ (๓๕ มม.)	มิตร-ลือชัย-สุทิศา	เซาท์อีสต์เอเชียฟิล์ม			กำลังภายใน	มี.ค./เพชรรามา
เหนือพญายม	สมบัติ-ครรชิต-เพชรา	เทพธานินทร์ภาพยนตร์	เนรมิต	ละครวิทยุคณะแก้วฟ้า	บู๊	๓๐ มี.ค./เฉลิมกรุง

หนึ่งนุช (๓๕ มม.)	สมบัติ-พิศมัย	ศรีสยามภาพยนตร์/ บันลือ อุดสาหกิจ	ส.เนาวราช	บุษญมาส	ชีวิต	๘ เม.ย./เฉลิมไทย
ยิ่งรัก	ไชยา-เพชรา	ดุสิตภาพยนตร์		จำลักษณ์	ชีวิต	เม.ย./เอี่มไพร์
ราชินีบอด (๓๕ มม.)	ไชยา-พิศมัย	โกบราเดอร์	มารุต เจียรนัย	รพีพร	บู๊	๑๔ เม.ย./เพชรรามา
รักกันหนอ	สมบัติ-อรัญญา	อุดม ฤทธิ์ดิเรก	ประทีป โกมลภิส	นิเวศ นิยมวัง	ชีวิต	๑๖ เม.ย./คาเธ่ย์
เขยตีนโต	ครรชิต-เพชรา	พงศ์ไทยภาพยนตร์/ วิเชียร สงวนไทย	อดิสรณ์	รพีพร	ตลก	๓๐ เม.ย./เอี่มไพร์
จอมเจ้าชู้	สมบัติ-อรัญญา	กรนิมิตภาพยนตร์/ชาย นิมิตโชตินัย	วินิจ ภักดีวิจิตร		ตลก	๒๗ เม.ย./เฉลิมกรุง
วิวาห์พาฝัน (๓๕ มม.)	สมบัติ-อรัญญา	ละไว้ภาพยนตร์	พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าอนุสรณ มงคลการ		เพลง	๓๐ เม.ย./เฉลิมเขตร์
คีรีบูน	ครรชิต-เพชรา	ธวัชรินทร์ภาพยนตร์	พันคำ	อิงอร	ชีวิต	๔ พ.ค./คาเธ่ย์
มนต์เพลงลูกทุ่ง (๓๕ มม.)	นิตร-เพชรา- สมบัติ-อรัญญา				เพลง	๑๔ พ.ค./นิวบรอดเวย์
มนต์รักป่าซาง	สมบัติ-เพชรา-ครรชิต	สุรินทร์ ยอดยรรยง	พิชัย น้อยรอด	ชะลอ ไตรครองศร	ชีวิต	๒๘ พ.ค./เฉลิมกรุง
ทะโมนไพร	เพชรา-ครรชิต	ภูไทยภาพยนตร์	อดิสรณ์	มธุรส	ชีวิต	๒๘ พ.ค./คาเธ่ย์
เจ้าจอม	สมบัติ-เพชรา	โยธินเทวราช	วินิจ ภักดีวิจิตร	บุษยมาส	เพลง	๔ มิ.ย./เอี่มไพร์
แว่วเสียงซึง (๓๕ มม.)	สมบัติ-อรัญญา	กรุงเกษมภาพยนตร์	ชุติมา สุวรรณรัต	ชุติมา สุวรรณรัต	ชีวิต	๑๑ มิ.ย./เพชรรามา
เพลงสวรรค์นางไพร	สมบัติ-ภาวนา	พิชิตชัยภาพยนตร์		แสงหล้า	ชีวิต	๒๕ มิ.ย./เฉลิมกรุง
เทวดามาแล้ว	สมบัติ-ภาวนา			กอบกุล พนมชัย	ชีวิต	๒๒มิ.ย./เอกมัยรามำ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เจ้าสาวขี้คุก	สมบัติ-เพชรา	คเนวัฒนะภาพยนตร์/ชุติ แจ้งวัฒนะ	วิน วันชัย	จำลักษณ์	ชีวิต	๑๙ มิ.ย./คาเธ่ย์
สื่อกามเทพ (๓๕มม.)	สมบัติ-เพชรา		เนรมิตและชาลี อินทรวิจิตร	รพีพร	ชีวิต	๑ ก.ค./เฉลิมไทย
ยมบาลเจ้าขา	ขวัญชัย สุริยา-เพชรา					๒ ก.ค./เมืองทอง
ลำดวน	สมบัติ-เพชรา	รจนาภาพยนตร์/เรณู ศักดิ์สูง	ถาวร พริ้งสกุล	ลดาพรรณ	ชีวิต	๒ ก.ค./เอ็มไพร์
วิมานสีทอง (๓๕ มม)	ไชยา-เพชรา	วี.พี.ฟิล์มโปรดักชั่น/พาณี ฉัตรกุล ฯ	วรุณ ฉัตรกุล ฯ		ชีวิต	๒ ก.ค./เฉลิมเขตร์
สุภาพบุรุษเสือใบ	ครรชิต-เพชรา	พลสัณห์ภาพยนตร์/พลสัณห์ ศรีหาผล	ประวิทย์ ลีลาไว		บู๊	๖ ก.ค./เฉลิมกรุง
รุ้งทอง	ไชยา-พิศมัย			จำลักษณ์	ชีวิต	๙ ก.ค./คาเธ่ย์
นักร้องข้าวนักเลง	มิตร-ปริศนา	เมืองสยามภาพยนตร์			บู๊	๑๖ ก.ค./เมืองทอง
อีรวง	สมบัติ-เพชรา	มโนราห์ฟิล์ม			ชีวิต	๑๖ ก.ค./เอ็มไพร์
พุดตาน	สมบัติ-เพชรา	ปฏิมาภาพยนตร์			ชีวิต	๒๓ ก.ค./คาเธ่ย์
ธารรักไทรโยค	สมบัติ-เพชรา	เมืองแมนภาพยนตร์/สมาน วิสันต์	สมาน คัมภีร์	ภูธัย กันชน	ชีวิต	๓๐ ก.ค./เอ็มไพร์
โฉมตรูภูธร	สมบัติ-อรัญญา	เหมราชภาพยนตร์	รุจน์ รณภพ	ลมูล อดิพยัคฆ์	ชีวิต	๓๐ ก.ค./เฉลิมกรุง
คนใจบอด	สมบัติ-เพชรา			ทมยันตี	ชีวิต	๓๑ ก.ค./โคลีเซี่ยม
เพชรพระอุมา (๓๕มม.)	รพินทร์ ไพรวัลย์/สุทิศา พัฒนุช	วิทยาภาพยนตร์/วิทยา เวสวัฒน์	ส.อาสนจินดา	พนมเทียน	บู๊	๑๒ ส.ค./เฉลิมไทย

ลานพัยหญ้า	ครรชิต-เพชรา		อนันต์ ชลวนิช	ละครวิทยุคณะแก้วฟ้า	ชีวิต	๒๐ ส.ค./เอ็มไพร์
ข้าชื่อจ่าแผน	สมบัติ-อรัญญา				บู๊	๒๐ ส.ค./เมืองทอง
ไก่นา	สมบัติ-เพชรา	กัญญามาลย์ภาพยนตร์	ดอกดิน กัญญามาลย์	มธุรส	ชีวิต	๒๗ ส.ค./คาเธ่ย์
แม่ศรีไพร (๓๕ มม.)	นาท-เพชรา	แหลมทองภาพยนตร์/ทองปอนด์ คุณาวุฒิ	คุณาวุฒิ	เรียมเอง	ชีวิต	๒๘ ส.ค./เฉลิมกรุง
มนต์รักจากใจ (๓๕มม.)	ชัช ชัยบัญชา-เพชรา	รังสี ทัศนพยัคฆ์	รังสี ทัศนพยัคฆ์	มหศักดิ์ สาราคร (สร้างเรื่อง)	ชีวิต	๓ ก.ย./โคลีเซี่ยม
น้ำใจพ่อค้า	ยอดชาย/ดีเศวต	อัมพรภาพยนตร์			ตลก	๓ ก.ย./เมืองทอง
แม่นม	ครรชิต-เพชรา	ฤทัยภาพยนตร์	อดิสรณ์	จำลักษณ์	ชีวิต	๑๐ ก.ย./เอ็มไพร์
ยอดต่อยอด	มิตร-เพชรา	พญาไทภาพยนตร์/จันทร์เครือ อรุณรัตน์	จันทร		บู๊	๑๗ ก.ย./ควีนส์
รักร้อน	สมบัติ-เพชรา	เสนีย์ ฉนอมรัตน์ภาพยนตร์	จันทร		รัก	๑ ต.ค./คาเธ่ย์
ทุ่งเศรษฐี (๓๕มม.)	ครรชิต-เพชรา	สมนึกภาพยนตร์		ไพบูลย์ บุตรขัน	ชีวิต	๑ ต.ค./เฉลิมไทย
ลูกยอด	กรุง-เพชรา	วิเศษโกมลภาพยนตร์/สมหวัง จารุวรรณ	จารุกร	อรวรรณ ใน **บางกอก**	ชีวิต	๑ ต.ค./เอ็มไพร์
สะใภ้หัวนอก (๓๕ มม.)	ไชยา-พิศมัย	อุดม โสภาศรี	อนุมาศ บุนนาค	เพ็ญแข วงศ์สง่า/จากละครวิทยุคณะแก้วฟ้า	ชีวิต	๑ ต.ค./เฉลิมเขตร์
ดอกดิน	ครรชิต-อรัญญา	รัตนเดชภาพยนตร์/อดิศักดิ์ รัตนศักดิ์วิบูลย์	ส.อาสนจินดา	เริง ภูวรินทร์	ชีวิต	๑๕ ต.ค./เฉลิมกรุง
ในสวนรัก (๓๕ มม.)	สมบัติ-อรัญญา	ศรีกรุงภาพยนตร์	สมบัติ/รุจน์	พรานบูรณ์	ชีวิต	๑๕ ต.ค./เพชรรามา

รักจำรัก (๗๐มม.)	สมบัติ-เพชรา	นครพิงค์ภาพยนตร์/ กมลวรรณ สรรเพชญ	ส.คราประยูร	ศรีฟ้า ลดาวัลย์	ชีวิต	๒๒ ต.ค./แกรนด์
พิษผยอง	ครรชิต-เพชรา	พงศ์ไทยภาพยนตร์	อดิสรณ์	ชูวงศ์ ฉายะจินดา	ชีวิต	๒๒ ต.ค./เอ็มไพร์
ลมรักทะเลใต้ (๓๕ มม)	สมบัติ-เพชรา	ไถง สุวรรณทัต			เพลง	๒๒ ต.ค./เอ็มไพร์
มนต์รักชาวไร่(๓๕ มม.)	สมบัติ-อรัญญา	พัตราดิโอพิคเจอร์ส/ นวลปราง ดวงพัตรา	ประทีป โกมลภิส		ชีวิต	เฉลิมกรุง
รักเดียว	มิตร-เพชรา	จักรพันธ์ภาพนตร์			ชีวิต	๒๘ ต.ค./เอกมัยรามา
เชิงชายชาญ	สมบัติ-เพชรา	โยธินเทวราช ภาพยนตร์/โยธิน เทวราช	วินิจ ภักดีวิจิตร	บุษยมาส ใน **บางกอก**	ชีวิต	๕ พ.ย./คาเธ่ย์
สะใภ้ยี่เก	ครรชิต-เนตรนภา	วิศณุโปรดักชั่น	ฐิติพงศ์	รพีพร/ละครวิทยุคณะ วิเชียร นิลกานนท์	ชีวิต	๑๒ พ.ย./เอ็มไพร์
กว่าจะรักกันได้	ไชยา-อรัญญา	พิษณุภาพยนตร์/ วิจารณ์ ภักดีวิจิตร	วิจารณ์ ภักดีวิจิตร	นาถฤดี	ชีวิต	๑๒ พ.ย./เฉลิมไทย
เพลงรักพยัคฆ์สาว	สมบัติ-ปริศนา ชบาไพร	กรุงสยามภาพยนตร์	พยุง พยกุล		ชีวิต	๑๘ พ.ย./สิริรามา
มดตะนอย	สมบัติ-เพชรา	เพชรเกษมภาพยนตร์/ ลำดวน สวนสุจริต	วิจารณ์ ภักดีวิจิตร		ชีวิต	๑๙ พ.ย./เฉลิมกรุง
วิมานสลัม (๓๕ มม.)	สมบัติ-ดวงดาว	๖๗ การละคร ภาพยนตร์	สักกะ จารุจินดา		ชีวิต	๑๙ พ.ย./สกาลา

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ปานจันทร์	ครรชิต-สุทิศา	ร่วมมิตรพัฒนาภาพยนตร์	ประวิทย์ ลีลาไว	สาธร ศิระมนัส	ชีวิต	๒๖ พ.ย./เอ็มไพร์
เทพบุตรจอมโกง	ครรชิต-อรัญญา	ศิวะภาพยนตร์/สมเชษฐ์ เตียวสกุล	ณัฐ อรุณฤทธิ์		ชีวิต	๒๖ พ.ย./คาเธ่ย์
สองฝั่งโขง	ครรชิต-ดวงใจ	สมนึกภาพยนตร์		สมพล ไชยวรรณ	ชีวิต	๕ ธ.ค./เอ็มไพร์
พี่สาว	ครรชิต-สุทิศา	สมาน คัมภีร์	สมาน คัมภีร์	ภราดร ศักดา	ชีวิต	๕ ธ.ค./สิริรามา
โกรธกันทำไม	สมบัติ-อรัญญา	สีเทาภาพยนตร์	สีเทา		ตลก	๕ ธ.ค./เฉลิมกรุง
สุดที่รัก	ครรชิต-เพชรา	มนต์รักภาพยนตร์/กาญจนา วิสุทธิพงษ์	เทพา		ชีวิต	๕ ธ.ค./คาเธ่ย์
คนใจเพชร (๓๕มม.)	สมบัติ-อรัญญา	นพรัตน์ภาพยนตร์	ส.อาสนจินดา	สุมนทิพย์	ชีวิต	๒๔ ธ.ค./เฉลิมกรุง
ค่าของคน (๓๕ มม.)	ไชยา-พิศมัย	เทพากรภาพยนตร์/กิติมา เศรษฐภักดี	เนรมิต	โรสลาเรน	ชีวิต	๓๐ ธ.ค./เพชรรามา
ไม่มีวันที่เราจะพรากจากกัน (๓๕ มม.)	สมบัติ-อรัญญา	วัฒนภาพยนตร์	ไพรัช กสิวัฒน์	อรชร	ชีวิต	๓๐ ธ.ค./คาเธ่ย์
แก้วขนเหล็ก	ครรชิต-เพชรา	แดน กฤษดา	จิตติน	ตรี อภิรุม	ผี	๒๙ ธ.ค./เอ็มไพร์
มันมากับความมืด (๓๕ มม.)	สรพงษ์-นัยนา	ละไว้ภาพยนตร์	ม.จ.ชาตรีเฉลิม ยุคล		ปู๊	๓๑ ธ.ค./เฉลิมเขตร์
เจ้าพระยาที่รัก (๓๕มม.)	พิศมัย-จังเฮี้ยง				ชีวิต	๓๐ ธ.ค./สิริรามา
ดวง	ไพโรจน์-วนิดา อมาตยกุล	อาทร ติวะสุรเดช	เปี๊ยก โปสเตอร์		ชีวิต	๒๙ ธ.ค./เฉลิมไทย

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

พ.ศ. ๒๕๑๕

รายชื่อภาพยนตร์	ดารานำแสดง	บริษัท/ผู้อำนวยการสร้าง	ผู้กำกับภาพยนตร์	ที่มา/บทประพันธ์/ผู้เขียนบท	ประเภท	วัน/โรงฉาย
เลือดแม่	สมบัติ-เพชรา	กรเทวาภาพยนตร์/วินิจ ภักดีวิจิตร	วินิจ ภักดีวิจิตร		ชีวิต	๑๔ ม.ค./สิริรามา
หัวใจปรารถนา	สมบัติ-เพชรา	พจนาภิรมย์ภาพยนตร์	นำดี วิตตะ	ส.คุปตาภา	ชีวิต	๒๑ ม.ค./ควีนส์
เทพบุตรที่รัก	สมบัติ-อรัญญา			ศิวะเทพ	ชีวิต	๒๑ ม.ค./เฉลิมกรุง
เชียงตุง	สมบัติ-เพชรา	กัญญามาลย์ภาพยนตร์/บรรจง กัญญามาลย์	ดอกดิน กัญญามาลย์	วลัย รัชนี	ชีวิต	๔ ก.พ./คาเธ่ย์
หยาดฝน (๓๕ มม.)	ไชยา-รักชนก จินดาวรรณ	เกษมสุขภาพยนตร์/วง ทอง ผลานุสรณ์	ศิริ ศิริจินดา	โอสถ จันทนพ	ชีวิต	๕ ก.พ./เฉลิมเขตร์
วังบัวบาน (๓๕มม.)	สมบัติ-สุทิศา	นครพิงค์ภาพยนตร์/กมลวรรณ สรรเพชญ	ส.คราประยูร		เพลง	๑๑ ก.พ./เฉลิมกรุง
แคนลำโขง	สมบัติ-อรัญญา	กรุงเกษมภาพยนตร์	ชุติมา สุวรรณรัต	ชุติมา สุวรรณรัต สร้างเรื่อง/ ละครวิทยุคณะแก้วฟ้า	ชีวิต	๑๑ ก.พ./เพชรรามา
กว๊านพะเยา(๓๕มม.)	ครรชิต-เพชรา	ส.อ.น.ภาพยนตร์/สุรินทร์ ยอดยรรยง	อนันต์ ชลวณิช	ชะลอ ไตรครองศร	ชีวิต	๑๑ ก.พ./สิริรามา
จันทร์เพ็ญ (๓๕ มม.)	สมบัติ-อรัญญา	ศรีสยามโปรดักชั่น	ส.เนาวราช	พร น้ำเพชร	ชีวิต	๑๑ ก.พ./สยาม

อ้อมอกเจ้าพระยา (๓๕ มม.)	ยอดชาย-อรัญญา	ศิวะลักษณ์ภาพยนตร์			ชีวิต	๑๑ ก.พ./เอ็มไพร์
ระเริงชล	สมบัติ-เพชรา	บางกอกการภาพยนตร์/ฉลอง ภักดีวิจิตร	ฉลอง ภักดีวิจิตร	มธุรส	ชีวิต	๑๐ มี.ค./โคลีเซี่ยม
ขวัญใจไอ้หนุ่ม	สมบัติ-สุทิศา	พิชัยภาพยนตร์/พิชัย น้อยรอด		วัน เวลา	ชีวิต	๓ มี.ค./เอ็มไพร์
เพลงรักลูกทุ่ง (๓๕มม.)	สมบัติ-อรัญญา	ศิวะลักษณ์ภาพยนตร์	ร้อยคำ		เพลง	๑๐ มี.ค./คาเธ่ย์
มนต์กากี	สมบัติ-เพชรา	เสนอ คราประยูร	ส.คราประยูร	อ้อย อัจฉริยกร	ชีวิต	๑๗ มี.ค./เอ็มไพร์
ริมฝั่งแม่ระมิงค์	ครรชิต-สุทิศา	จิรภาพยนตร์/จีรศักดิ์ สิงห์ตระหง่าน	ประวิทย์ ลีลาไว	อ.ไชยวรศิลป์	ชีวิต	๑๗ มี.ค./เฉลิมกรุง
เจ้าลอย (๓๕มม.)	สมบัติ-อรัญญา	ภาพยนตร์ไทยไดรมิตร	แท้ ประกาศวุฒิสาร	จำลักษณ์	ชีวิต	๓๑ มี.ค./เฉลิมไทย
กระท่อมปรีดา (๓๕มม.)	สมบัติ-อรัญญา	ธนพัฒน์ โพธิ์สว่าง	ส.อาสนจินดา	สุมนทิพย์	ชีวิต	๓๑ มี.ค./เฉลิมกรุง
พ่อปลาไหล (๓๕ มม.)	สมบัติ-เพชรา		เชิด ทรงศรี	กนกเรขา	ตลก	๓๑ มี.ค./คาเธ่ย์
สิงห์สยามฉลามคาราเต้ (๓๕ มม.)	ภาวนา-อภิเดช ศิษย์หิรัญ				บู๊	๗ เม.ย/แกรนด์
แม่เนื้อทอง	สมบัติ-อรัญญา		รุจน์ รณภพ	ชูวงศ์ ฉายะจินดา (เรื่องเดิม ชื่อ พรหมพยศ)	ชีวิต	๑๒ เม.ย./เอ็มไพร์

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

กลิ่นร่ำ (๓๕มม.)	สมบัติ-เพชรา	โยธิน เทวราช ภาพยนตร์	วินิจ ภักดีวิจิตร	บุษยมาส	ชีวิต	๑๓ เม.ย./เฉลิมเขตร์
แม่งู (๓๕มม.)	ไชยา-อรัญญา				ชีวิต	๑๓ เม.ย./เพชรรามา
สวนสน (๓๕มม.)	ยอดชาย-พิศมัย	ศรินทิพย์ ศิริวรรณ	เนรมิต+ชาลี อินทรวิจิตร		ชีวิต	๒๑ เม.ย./เฉลิมกรุง
ลานสาวกอด (๓๕มม.)	ครรชิต-เพชรา	กุหลาบทิพย์ภาพยนตร์			ชีวิต	๒๘ เม.ย./เฉลิมไทย
น้ำผึ้งพระจันทร์ (๓๕มม.)	สมบัติ-เพชรา	ชรินทร์ นันทนาคร	ชรินทร์ นันทนาคร	อิงอร	ชีวิต	๒๘ เม.ย./โคลีเซี่ยม
ล่ามหากาฬ					บู๊	๔ พ.ค./เอ็มไพร์
บุหงาหน้าฝน (๓๕ มม.)	สมบัติ-อรัญญา	ละไว้ภาพยนตร์	รุจน์ รณภพ	ชูวงศ์ ฉายะจินดา	ชีวิต	๔ พ.ค./เฉลิมเขตร์
วิวาห์ลูกทุ่ง (๓๕ มม)	ไชยา-เพชรา	รามาภาพยนตร์	โรม บุนนาค		ชีวิต	๒ มิ.ย./แกรนด์
ดินคู่ฟ้า (๓๕มม)	สมบัติ-อรัญญา	กรนิมิตภาพยนตร์/ชาย นิมิตโชตินัย	วินิจ ภักดีวิจิตร		ชีวิต	๙ มิ.ย./เอ็มไพร์
หมัดสังหาร (๓๕มม.)	นาถ ภูวนัย-ภาวนา				บู๊	๙ มิ.ย./เฉลิมกรุง
รจนายอดรัก	ยอดชาย-สุทิศา	พลสัณห์ภาพยนตร์/พล สัณห์ ศรีหาผล			ชีวิต	๑๖ มิ.ย./คาเธ่ย์
ลูกสาวนายพล	สมบัติ-อรัญญา	เหมราชภาพยนตร์และ กุหลาบทิพย์ภาพยนตร์			ตลก	๒๓ มิ.ย./เฉลิมกรุง
นางฟ้าชาตรี (๓๕มม)	ไชยา-พิศมัย	สุพรรณ พราหมณ์พันธุ์	สุพรรณ พราหมณ์พันธุ์		บู๊	๒๙ มิ.ย./เพชรรามา

ขวัญใจลูกทุ่ง (๓๕มม)	นาท-บุปผา สายชล	ศรีไพรภาพยนตร์/ศรีไพร ใจพระ	ศรีไพร ใจพระ	ก.กระดิ่งทอง	เพลง	๓๐ มิ.ย./คาแร็ย์
๑๑ ม.ม. (๓๕มม)	ครรชิต-ลือชัย-อรัญญา	ฉรงค์ชัยภาพยนตร์/บัญญัติ สุริยะยรรยงค์	กริช กำจาย		บู๊	๑๔ ก.ค./เฉลิมกรุง
ชาละวัน					นิทานพื้นบ้าน	๑๔ ก.ค./บรอดเวย์
อสุรกาย	สมบัติ-ปริศนา				ลึกลับ	๒๐ ก.ค./เอ็มไพร์
รอยแค้น	สรยุทธ นิยมพงศ์-โสภา สถาพร	นานาภาพยนตร์/สุระ นานา			บู๊	๒๘ ก.ค./คาแร็ย์
อเวจีสีชมพู (๓๕มม.)	ครรชิต-พิศมัย	บางกอกฟิล์มสตูดิโอ/ไมค์ โพธินาน	หัตถกร พรหมสุวรรณ	มรกต	ชีวิต	๑๑ ส.ค./คาแร็ย์
พรุ่งนี้ฉันจะรักคุณ (๓๕ มม.)	ยอดชาย-สุทิศา	สีบุญเรืองฟิล์ม	พันคำ	สุวรรณี สุคนธา	ชีวิต	๑๑ ส.ค./เฉลิมกรุง
๒ สิงห์ ๒ แผ่นดิน (๓๕มม.)	สมบัติ-เกาหย่วน	บางกอกการภาพยนตร์			บู๊	๑๘ ส.ค./โคลี่เซี่ยม
จันทร์แรม	สมบัติ-เพชรา				ชีวิต	๑๘ ส.ค./เอ็มไพร์
เพชรตาแมว (๓๕มม.)	ไพโรจน์-นัยนา	กันตนาภาพยนตร์			ลึกลับ	๒๕ ส.ค./เฉลิมเขตร์
นี่แหละรัก (๓๕มม.)	ไชยา-พิศมัย-ภาวนา	ศรีสยามโปรดั๊กชั่น/บันลือ อุดสาหกิจ	ส.เนาวราช	นฤมล	ชีวิต	๑ ก.ย./เฉลิมไทย
หนองงูเห่า	สมบัติ-เกชา-โสภา		พันทวี		บู๊	๑๒ ก.ย./เอ็มไพร์

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

มนต์รักดอกคำใต้ (๓๕ มม)	สมบัติ-เพชรา	มนเธียรไทยภาพยนตร์/ สมพงษ์ วงศ์รักไทย	เนรมิต	สมพงษ์ วงศ์รักไทย	ชีวิต	๑๕ ก.ย./เพชรรามา
เข็ดจริง ๆ ให้ดิ้นตาย (๓๕ มม.)	สายัณห์ จันทรวิบูลย์/ ดวงดาว จารุจินดา	๖๗ การละคร ภาพยนตร์/สักกะ จารุจินดา	สักกะ จารุจินดา	พ.ต.ต.ประชา พูนวิวัฒน์	ชีวิต	๒๒ ก.ย./สยาม
ไอ้บ้านนอก	ยอดชาย-อรัญญา	สันติภาพยนตร์/สมชาย แสงพลสิทธิ์	เกล็ดแก้ว		ชีวิต	๒๑ ก.ย./เอ็มไพร์
ตามรักตามล่า (๓๕มม)	กรุง-พัชรินทร์			ชูวงศ์ ฉายะจินดา	ปู๊	๒๒ ก.ย./เฉลิมกรุง
หัวใจป่า (๓๕มม.)	เพชรา-นาท	แหลมทองภาพยนตร์/ คุณาวุฒิ	คุณาวุฒิ		ชีวิต	๒๘ ก.ย./เฉลิมไทย
สุดสายป่าน (๓๕มม.)	ครรชิต-เพชรา	พงษ์ไทยภาพยนตร์	อดิสรณ์	กล้วยไม้ ณ วังไพร	ชีวิต	๕ ต.ค./คาเธ่ย์+เอ็มไพร์
แสนทนง (๓๕มม.)	สมบัติ-เพชรา	เสนีย์ถนอมรัตน์ ภาพยนตร์		มธุรส	ชีวิต	๖ ต.ค./เฉลิมเขตร์
รักคืนเรือน	สมบัติ-เพชรา	พันธุ์ทองภาพยนตร์/ จินดา พันธุ์ทองดี	อดิสรณ์	ช่อลัดา	ชีวิต	๖ ต.ค./เฉลิมกรุง
หัวใจมีตีน (Call Boy) (๓๕มม.)	ไพโรจน์-สุคนธ์ทิพย์ เสนะวงศ์	ศรีกรุงภาพยนตร์/ มานิต วสุวัต	ประกอบ แก้วประเสริฐ	พ.ต.ต.ประชา พูนวิวัฒน์	ชีวิต	๒๐ ต.ค./ออสการ์+ คิงส์
หาดทรายแก้ว (๓๕มม)	สมบัติ-เพชรา	สุริยะเทพภาพยนตร์			ชีวิต	๒๗ ต.ค./โคลีเซี่ยม
กำนันฉึก (๓๕มม.)	สมบัติ-อรัญญา	นครพิงค์ภาพยนตร์/ กมลวรรณ สรรเพชญ	สนาน คราประยูร		ตลก	๒๗ ต.ค./เฉลิมกรุง

สาวขบเผาะ (๓๕มม.)	ไพโรจน์-ผึ้ง สุวรรณแพทย์	นวฤทธิ์ฟิล์ม	เนรมิต	สุรพล โทณะวณิก	ชีวิต	๓ พ.ย./เฉลิมไทย
ศาลาลอย (๓๕มม.)	สมบัติ-อรัญญา	ชุติมา สุวรรณรัต	ชุติมา สุวรรณรัต	แก้วฟ้า	ชีวิต	๓พ.ย./เพชรรามา
กินรีลอยฟ้า	ครรชิต-อรัญญา	แก้ว บัวสุวรรณ+ครุณี ชื่นสกุล	วินิจ ภักดีวิจิตร	กมลพันธ์ สันติธาดา	ชีวิต	๑๗ พ.ย./คาแร็ย์
แม่ปลาบู่ (๓๕มม.)	พัลลภ-เยาวเรศ	อี ดัณฑพานิช	ไพรัช สังวริบุตร		พื้นบ้าน	๑๗ พ.ย./เอ็มไพร์
รอยบุญ (๓๕มม.)	ไพโรจน์-สุทิศา				ชีวิต	๑๗ พ.ย./เฉลิมเขตร์
รักต้องห้าม (๓๕มม.)	สมบัติ-พิศมัย	พันธุ์เทพ อรรถไกวัลวที	ชุติมา สุวรรณรัต	วาสุเทพ โอศิริ	ชีวิต	๒๔ พ.ย./แมคเคนน่า
แควเสือ (๓๕มม.)	สมบัติ-สุทิศา	พลสัณห์ภาพยนตร์/พลสัณห์ ศรีหาผล	ประวิทย์ ลีลาไว	ศักดิ์ สุริยา ในนิตยสาร **บางกอก**	บู๊	๒๔ พ.ย./ออสการ์/คิงส์
กล้าสิบทิศ (๓๕มม)	เพชรา-ครรชิต	วีระโชติฟิล์ม/ วิเชียร วีระโชติ		ไพบูลย์ บุตรขัน	บู๊	๑ ธ.ค./แกรนด์
ลูกชู้ (๓๕มม.)	ไพโรจน์-สุทิศา	มารุตฟิล์ม/ วิทยา ณ บางช้าง	มารุต	รพีพร	ชีวิต	๑ ธ.ค./เฉลิมกรุง
ไอ้หนุ่ม-อีสาว	สมบัติ-ภาวนา			แก้วฟ้า	ชีวิต	๑ ธ.ค./คาแร็ย์
แม่ยาย (๓๕มม.)	ไพโรจน์-สุคนธ์ทิพย์	ศรีกรุงภาพยนตร์			ตลก	๕ ธ.ค./เพชรรามา
นพเก้า	ยอดชาย-สุทิศา	วิเชียรภาพยนตร์			บู๊	๘ ธ.ค./เอ็มไพร์
คนกล้าตาย	ยอดชาย-สุทิศา				บู๊	๑๖ ธ.ค./เอ็มไพร์
ยอดหญิง (๓๕มม.)	สมบัติ-ลักษมี เพ็ญแสงเดือน	พระพิราบภาพยนตร์			ชีวิต	๒๒ ธ.ค./เฉลิมกรุง

คนสู้คน (๓๕มม.)	ไพโรจน์-อรัญญา	พิษณุภาพยนตร์	วิจารณ์ ภักดีวิจิตร	จักรา	บู๊	๒๗ ธ.ค./คาเธ่ย์
แม่อายสะอื้น (๓๕มม.)	สมบัติ-ทัศนวรรณ	ปริทรรศน์ฟิล์ม	ชุติมา สุวรรณรัต	ชุติมา สุวรรณรัต	ชีวิต	๒๗ ธ.ค./เพชรรามา
ไอ้แกละเพื่อนรัก (๓๕มม.)	สรพงศ์-นัยนา	ละโว้ภาพยนตร์	สุรพล โทณะวณิก		ชีวิต	๒๗ ธ.ค./เฉลิมเขตร์
คุ้มนางฟ้า (๓๕มม.)	เพชรา-ครรชิต	สิทธิกรภาพยนตร์/แดน กฤษดา	จิตติน	มธุรส	ชีวิต	๒๘ ธ.ค./เอ็มไพร์
ชู้ (๓๕มม.)	มานพ-กรุง-วันดี		เปี๊ยก โปสเตอร์		ชีวิต	๓๑ ธ.ค./เฉลิมไทย/ สยาม

พ.ศ. ๒๕๑๖

รายชื่อภาพยนตร์	ดารานำแสดง	บริษัท/ผู้อำนวยการสร้าง	ผู้กำกับภาพยนตร์	ที่มา/บทประพันธ์/ผู้เขียนบท	ประเภท	วัน/โรงฉาย
คะนองกรุง	สมบัติ-สุทิศา	นครพิงค์ภาพยนตร์/ กมลวรรณ สรรเพชญ	สนาน-ชนะ คราประยูร		บู๊	๒๖ ม.ค./เฉลิมกรุง
ส้มตำ	สมบัติ-พิศมัย	ภาพยนตร์สหนาวีไทย/ สง่า อนันต์วิไลกิจ	เนรมิต		บู๊	๒ ก.พ./โคลีเซี่ยม
กระสือสาว	สมบัติ-พิศมัย	ศรีสยามโปรดัคชั่น	ส.เนาวราช	ทวี วิษณุกร	ผี	๑ ก.พ./เฉลิมไทย
ไอ้แดง (๓๕มม)	อานันท์ สัมมาทรัพย์-เพชรา	สมจิตต์ ทรัพย์สำรวย	รังสี ทัศนพยัคฆ์		ตลก	๒ ก.พ./คาเธ่ย์
เจ้าสาวเรือพ่วง (๓๕มม)	ครรชิต-เพชรา		จิตติน		ชีวิต	๒ ก.พ./เอ็มไพร์

วางฟูชาน (๓๕ มม)	ยอดชาย-หลินจี้	บริษัท บางกอกสโคป จำกัด /ประเสริฐ สาครเสถียร	ไพฑูรย์ รตานนท์		ชีวิต	/แมคเคนนา
ยอดชาย (๓๕มม.)	ยอดชาย-ภาวนา	เซ็าท์อีสต์เอเชียฟิล์ม			ชีวิต	๒๔ ก.พ./เฉลิมกรุง
ขอบฟ้าเขาเขียว	สมบัติ-อรัญญา	ศรินทิพย์ ศิริวรรณ	ชาลี อินทรวิจิตร	ณรงค์ จันทร์เรือง	ชีวิต	๕ มี.ค./เพชรรามา
ท่าเตียน (๓๕มม.)	สมบัติ-สุภัค ลิขิตกุล		สมโพธิ แสงดีอนฉาย		บู๊	๕ มี.ค./เฉลิมกรุง
มนต์เมืองเหนือ	ครรชิต-เมตตา	อัจฉริยะภาพยนตร์	ทวีรัตน์		ชีวิต	๑๖ มี.ค./เอ็มไพร์
สุดหัวใจ (๓๕มม.)	สมบัติ-อรัญญา	วัฒนภาพยนตร์/ไพรัช กสิวัฒน์	ไพรัช กสิวัฒน์	ทมยันตี	ชีวิต	๒๓ มี.ค./แมคเคนนา
ผู้กองยอดรัก (๓๕มม)	สมบัติ-สุภัค	ปัฐวิกรณ์แผนกภาพยนตร์/จินตนา ไชยกูล	เนรมิต		ตลก	๒๓ มี.ค./โคลีเซี่ยม
เขาชื่อกานต์ (๓๕มม.)	สรพงษ์ -นัยนา ชีวานันท์	ละโว้ภาพยนตร์	ม.จ.ชาตรีเฉลิม ยุคล	สุวรรณี สุคนธา	สะท้อนปัญหาสังคม	๓๐ มี.ค./เฉลิมเขตร์
ภูกระดึง (๓๕มม)	สมบัติ-อรัญญา	รณภพฟิล์ม	รุจน์ รณภพ		ชีวิต	๓๐ มี.ค./เฉลิมไทย
กุหลาบไฟ	ครรชิต-เพชรา	สมนึกภาพยนตร์		พนมเทียน	บู๊	๕ เม.ย./เอ็มไพร์
แก้วกลางนา	ยอดชาย-บุปผา สายชล	อัมพรภาพยนตร์			ตลก	๑๓ เม.ย./เฉลิมกรุง
สายฝน	สมบัติ-เพชรา	กัญญามาลย์ภาพยนตร์/บรรจง กัญญามาลย์	ดอกดิน กัญญามาลย์	อรชร/สุภาว์ เทวกุล/แพร ชมพู	ชีวิต	๒๙ เม.ย./โคลีเซี่ยม

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เสือหยิ่งสิงห์ผยอง	ไพโรจน์ ใจสิงห์-ปริศนา ชบาไพร				บู๊	๒๕ เม.ย./ออสการ์/เอ็มไพร์
ไม้ป่า	ยอดชาย-เพชรา	สุรมาศภาพยนตร์/เครือมาศ สร้อยคีรี	อดิสรณ์ (อดุลย์ ดุลยรัตน์	กฤษณา อโศกสิน	ชีวิต	๒๗ เม.ย./เฉลิมกรุง
คุ้งตะเคียน	สมบัติ-อรัญญา	อมรรัตน์ภาพยนตร์	กิจติพงษ์ เวศภูญาณ	ศรีเพชร	ผี	๒๗ เม.ย./เพชรรามา
มารรัก	ไพโรจน์ ใจสิงห์-มุยร ฉัตร	มัณฑนาภาพยนตร์/มัณฑนา โมรากุล	สะอาด เปี่ยมพงษ์สานต์	มัณฑนา โมรากุล (เขียนเรื่อง)	ชีวิต	๔ พ.ค./แมคเคนนา
หนึ่งในดวงใจ	ยอดชาย-ภาวนา	พลสัณห์ภาพยนตร์/ขจรกลิ่น บุรุษพัฒน์	พลสัณห์ ศรีหาผล	จามร	ชีวิต	๒๕ พ.ค./เฉลิมกรุง
สายชล	ไพโรจน์ ใจสิงห์-สุทิศา พัฒนุช	สนั่น นาคสู่สุข	ประกอบ แก้วประเสริฐ	จำลักษณ์ (นวนิยายในบางกอก)	ชีวิต	๒๕ พ.ค./แมคเคนนา
ครุฑผีสิง	ไพโรจน์-สุทิศา	เชียงคำภาพยนตร์/เชียงคำ	เกรียงศักดิ์ ฤกษ์ชนะ	วรการ	ผี	๑ มิ.ย./คิงส์
พยัคฆ์พันลาย	สมบัติ-เพชรา	โยธินเทวราชภาพยนตร์/โยธิน เทวราช	โยธิน เทวราช		บู๊	๑ มิ.ย./เฉลิมไทย
ทับนางรอ	สมบัติ-ทัศนวรรณ	มหศักดิ์ ภาพยนตร์/ชุลีพันธ์	ชุติมา สุวรรณรัต	ชุติมา (สร้างเรื่อง)	ชีวิต	๑ มิ.ย./เพชรรามา
เตะฝุ่น	สมบัติ-เพชรา	สุริยะเทพภาพยนตร์/ไถง สุวรรณทัต	ไถง สุวรรณทัต		ตลก	๘ มิ.ย./โคลีเซี่ยม

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ธนูสวาท	ไชยา-ทาริกา ธิดาทิตย์	อาทิตย์ฟิล์ม/เทียมแข จรูญโรจน์ ณ อยุธยา	จุฑามณี	อาทิตย์	รัก	๙ มิ.ย./เฉลิมเขตร์
แม่นาคพระโขนง	ยอดชาย-สุภัค	ศิลปสยามภาพยนตร์/ สุรีย์ พุกกะเวส	สุริยน ดวงทองดี		ผี	๒๕ มิ.ย./เอี่ยมไพร์
รสสวาท	ไพโรจน์-มิสซีซาน	ภราดรภาพยนตร์	พิชัย น้อยรอด		ชีวิต	๒๕ มิ.ย./แมคเคนนา
ตลาดพรหมจารี	สายัณห์ /เปียทิพย์	๖๗ การละครและภาพยนตร์	สักกะ จารุจินดา	เนื่องน้อย ศรัทธา	ชีวิต	๓๐ มิ.ย./เฉลิมไทย
๒ ชาติสมิง	ไพโรจน์-ภาวนา	ก้าวหน้าภาพยนตร์/ สุวรรณ จึงสวัสดิ์	สมศักดิ์ กล่ำสมบัติ		ปู๊	๒๕ มิ.ย./เฉลิมกรุง
คอนโขมด	สมบัติ-เพชรา	อนุชา รัตนมาลย์	วินิจ ภักดีวิจิตร	ชูวงศ์ ฉายะจินดา	ผี	๖ ก.ค./โคลีเซี่ยม
อำนาจเงิน	ยอดชาย-บุปผา	ศรีไพรภาพยนตร์	ศรีไพร ใจพระ		ตลก	๖ ก.ค./เพชรรามา
ไผ่ล้อมรัก	ไพโรจน์-อรัญญา	วงศ์สรรพ์ภาพยนตร์	ป.พิมล	ป.พิมล	ชีวิต	๒๐ ก.ค./เฉลิมกรุง
เหลือแต่รัก	ไพโรจน์-วันดี	แสงบัวทองภาพยนตร์/ วรรณี ตันศรีสกุล	ประวิทย์ ลีลาไว		ชีวิต	๒๗ ก.ค./โคลีเซี่ยม
ชลาลัย	สมบัติ-อรัญญา	อมรินทร์ฟิล์ม/อมร ตาณพิเชษฐ์	เนรมิต	ศรีฟ้า ลดาวัลย์	ชีวิต	๓ ส.ค./เฉลิมไทย
หนองบัวแดง	สมบัติ-อรัญญา	อุดมฟิล์ม/อ.เมฆมาลัย	ส.อาสนจินดา		ชีวิต	๓ ส.ค./แมคเคนนา
อีหนู ๑๓ สาว ๑๑ บริสุทธิ์	กรุง-ศศิมา	โรจนพรรณภาพยนตร์/ นงลักษณ์ โรจนพรรณ	สุรพล โทณะวณิก		ชีวิต	๑๐ ส.ค./เฉลิมเขตร์
เด่นดวงเดือน	สมบัติ-รักชนก	วงทอง ผสานสนธิ์	ศิริ ศิริจินดา	มธุรส	ชีวิต	๑๐ ส.ค./เพชรรามา
แรงรัก	ยอดชาย-พิศมัย		พันคำ	กนกเรขา	ชีวิต	๑๐ ส.ค./เฉลิมกรุง

สวรรค์เวียงพิงค์	กรุง-ไพโรจน์-วันดี	พิชัย น้อยรอด	พิชัย น้อยรอด		ชีวิต	๑๐ ส.ค./คาเธ่ย์เซ็นจูรี่
คู่กรรม	นาท-ดวงนภา	จิรบันเทิงฟิล์ม/จิรวรรณ กัมปนาท แสนยากร	สมวงศ์ ทิมบุญธรรม/พร ไพโรจน์	ทมยันตี	ชีวิต	๓๑ ส.ค./โคลีเซี่ยม
เจ้าชายห่อหมก	สมบัติ-วันดี	นครพิงค์ภาพยนตร์/กมลวรรณ สรรเพชญ	สนาน คราประยูร		ชีวิต	๗ ก.ย./เพชรรามา
บ้า	สมบัติ-พิศมัย	เทพศิลป์ภาพยนตร์	พันธุ์เทพ อรรถไกวัลวที	วาสุเทพ โอศิริ (สร้างบท)	ชีวิต	๗ ก.ย./แมคเคนนา
ผาเวียงทอง	ไชยา-พิศมัย			ศักดา ธงชัย	ชีวิต	๒๘ ก.ย./เฉลิมกรุง
เศรษฐีถังแตก	ยอดชาย-ภาวนา				ตลก	๒๙ ก.ย./แมคเคนนา
ขาดอยู่						
ชูชก กัณหา ชาลี	สมบัติ-พิศมัย	บริษัทไทยสากลธุรกิจจำกัด/ณรงค์ สันติสกลชัยพร	รัตน์ เศรษฐภักดี		พุทธประวัติ	๒ พ.ย./เพชรรามา
หมอกฟ้า	ไพโรจน์-สุทิศา	วิเศษโกมลภาพยนตร์	สังเวียน หาญบุญตรง	พจนารถ เกสจินดา	ชีวิต	๒ พ.ย./เฉลิมเขตร์
สาวภูไท	สมบัติ-อรัญญา	ศุภชัยภาพยนตร์/ศุภชัย โตสัมพันธ์	ศุภชัย โตสัมพันธ์		ชีวิต	๙ พ.ย./แมคเคนนา
นี่แหละสิ่งที่ข้าต้องการ	จักรกริช เปสตันยี-อรัญญา	หนุมานภาพยนตร์/สันต์ เปสตันยี	สันต์ เปสตันยี	พ.ต.ต.ประชา พูนวิวัฒน์	บู๊	๑๐ พ.ย./เฉลิมไทย
นี่หรือชีวิต (๙๐ มม)	สมบัติ-ทัศนวรรณ	ปริทรรศฟิล์ม/ชุติมา สุวรรณรัต	ชุติมา สุวรรณรัต		ชีวิต	๙ พ.ย./โคลีเซี่ยม

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

หัวใจหิน	สมบัติ-เพชรา	เทพธานินทร์ ภาพยนตร์/เชาว์ มีคุณสุต	ประวิทย์ ลีลาไว		ชีวิต	๑๖ พ.ย./เฉลิมกรุง
ยอดสงสาร	ไพโรจน์-วันดี	แดนไทยภาพยนตร์/สุเทพ ธีมากร	ประวิทย์ ลีลาไว		ชีวิต	๑๖ พ.ย./เอ็มไพร์
พิษพยาบาท	สมบัติ-นัยนา	ธรรมจักรภาพยนตร์/มณฑิรา	เสถียร ธรรมเจริญ	"ปณิตา"	ชีวิต	๒๓ พ.ย./เฉลิมเขตร์
แม่ผัว	ยอดชาย-สุภัค ลิขิตกุล		สุริยน ดวงทองดี		ชีวิต	๒๙ พ.ย./เอ็มไพร์
ซำเหมา	ยอดชาย-พิศมัย	บางกอกสโคปภาพยนตร์/ประเสริฐ สาคร เสถียร	ดริน ดารากร	เพียงพร พลาดิสัย	ชีวิต	๔ ธ.ค./แมคเคนนา
ทางสายใหม่	ยอดชาย-ภาวนา	พลสัณห์ภาพยนตร์	พลสัณห์ ศรีหาผล	จามร	ชีวิต	๔ ธ.ค./เฉลิมกรุง
สักขีแม่ปิง	ยอดชาย-พิศมัย	สตาร์ฟิล์มโปรดัคชั่น	ไพฑูรย์ รตานนท์		ชีวิต	๒๑ ธ.ค./เพชรรามา
แก้วตาขวัญใจ	สมบัติ-อรัญญา	ชัยชนะภาพยนตร์	ภักดี รตมยานนท์/ชวลิต พละเดช	ราม ทิพยรจน์	ชีวิต	๑๔ ธ.ค./คาเธ่ย์
พรานเพชฌฆาต	ไชยา-ปริม ประภาพร	บุรินทร์ วงศ์สงวน			บู๊	๒๒ ธ.ค./สยาม/เฉลิมไทย
ทอง	สมบัติ-กรุง-อโนมา	บางกอกการภาพยนตร์	ฉลอง ภักดีวิจิตร		บู๊	๒๒ ธ.ค./ปารีส/พาราเมาท์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ดอกฟ้าเวียงพิงค์	จิรศักดิ์ ปิ่นสุวรรณ-บุษบา โมรากุล	ประเวช เทพวิไล	นครินทร์		ชีวิต	๒๑ ธ.ค./เอ็มไพร์
ไม่มีคำตอบจากสวรรค์	สมบัติ-อรัญญา	เมทะนีฟิล์ม	สมบัติ เมทะนี	ศรีรัตน์ สถาปนวัฒน์	ชีวิต	๒๘ ธ.ค./โคลีเซี่ยม
แหวนทองเหลือง	ไชยา-นัยนา	ละไว้ภาพยนตร์/หม่อม อุบล ยุคล	อนุสรณมงคลการ		ชีวิต	๒๘ ธ.ค./เฉลิมเขตร์
น้ำเซาะทราย	นาท-วันดี-มยุรฉัตร	แหลมทองภาพยนตร์	คุณาวุฒิ	กฤษณา อโศกสิน	ชีวิต	๒๙ ธ.ค./เฉลิมกรุง
รัญจวนจิต	ไพโรจน์-วันดี	พงษ์สว่างภาพยนตร์	ฉลอง เพชรเสนา	ทัศนีย วลัยรัตน์	ชีวิต	๒๘ ธ.ค./เอ็มไพร์

พ.ศ. ๒๕๑๗

รายชื่อภาพยนตร์	ดารานำแสดง	ผู้อำนวยการสร้าง	ผู้กำกับการแสดง	ที่มา/บทประพันธ์	แนวเรื่อง	วัน/โรงฉาย
วิมานดารา	สมบัติ-ทัศนวรรณ	เทพชัยภาพยนตร์	ชุติมา สุวรรณรัต	รพีพร	ชีวิต	๑๕ ม.ค./เพชรรามา
แว่วเสียงลมรัก	ยอดชาย-เพชรา	สุริยเทพภาพยนตร์/ไถง สุวรรณทัต			ชีวิต	๑ ก.พ./โคลีเซี่ยม
ทุ่งใหญ่อินทนนท์	สมบัติ-อรัญญา	อุทัยภาพยนตร์/สมชาย แสงพลสิทธิ์	ส.อาสนจินดา	ส.อาสนจินดา	บู๊	๑๕ ม.ค./แมคเคนนา
นี่หรือผู้หญิง	ยอดชาย-ภาวนา	ไก่ทองฟิล์ม/เฉลิมศรี โชติดิลก			ชีวิต	๒๒ ม.ค./เอ็มไพร์
อีสาน	สมบัติ-เพชรา	ศรีสยามโปรดั๊กชั่น/ บันลือ อุตสาหกิจ	ส.เนาวราช		ชีวิต	๑๕ ม.ค./เฉลิมไทย
ดอกลูนเสียงแคน	สมบัติ-เพชรา	สมพงษ์ วงศ์รักไทย	เนรมิต		ชีวิต	๑๕ ก.พ./เพชรรามา

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

กรุงเทพพิศวาส	ยอดชาย-วันดี	โยธินเทวราช ภาพยนตร์	โยธิน เทวราช	ดวงจิรา (เขียนบท ภาพยนตร์)	ชีวิต	๒๒ ก.พ./แมคเคนนา
เจ้าดวงดอกไม้	กันยา นภาพงษ์-ไพโรจน์		มารุต		ชีวิต	๒๒ ก.พ./เฉลิมกรุง
เทพธิดาโรงแรม	วิยะดา อุมารินทร์-สรพงษ์-สมภพ		ม.จ.ชาตรีเฉลิม ยุคล	นวนิยายของณรงค์ จันทร์เรือง	ชีวิต	๒ มี.ค./เฉลิมไทย
นางร้อยชื่อ	ยอดชาย-สุภัค	ศิริผลการละครและภาพยนตร์/ชาญ มาฬีมงคล	จิตติน	จำลักษณ์	ชีวิต	๑๕ มี.ค./เฉลิมกรุง
นางสิบสอง	นรา นพนิรันดร์-เยาเรศ นิสากร				นิทานพื้นบ้าน	๘ มี.ค./บรอดเวย์เธียเตอร์
ใครจะร้องไห้เพื่อฉัน	ยอดชาย-ภาวนา	อินทรวิจิตรภาพยนตร์	ชาลี อินทรวิจิตร	ทมยันตี	ชีวิต	๒๓ มี.ค./แมคเคนนา
รอยมลทิน	สมบัติ-รุ้งลาวัลย์	กรุงสยามภาพยนตร์	เนรมิต	ทมยันตี	ชีวิต	๒๒ มี.ค./เพชรรามา
ยักษ์วัดแจ้งพบจ้ามโบ้เอ	ไชยา-อรัญญา	ไทยบุรินทร์ภาพยนตร์			แฟนตาซี	๑๖ มี.ค./โคลีเซี่ยม
กังหันชีวิต	ยอดชาย-ภาวนา		ศักดา จิตรอรุณ	เสาวลักษณ์	ชีวิต	๑๕ มี.ค./เอ็มไพร์
คนกินเมีย	สมบัติ-วันดี	กัญญามาลย์ภาพยนตร์/บรรจง กัญญามาลย์	ดอกดิน กัญญามาลย์	มธุรส	ตลก	๕ เม.ย./สยาม/สามย่าน
ไม่รักไม่สน	สมบัติ-อรัญญา	สนาน คราประยูร	สนาน คราประยูร	นวนิยายในนิตยสาร **บางกอก** ของ รมณีย	ตลก	๖ เม.ย./เฉลิมกรุง
ธิดาพญายม	ยอดชาย-อรัญญา	สยามพล	อนันต์ ชลวนิช	ส.อาสนจินดา	ชีวิต	๑๓ เม.ย./เอ็มไพร์
เศรษฐีภูธร	ยอดชาย-สุคนธ์ทิพย์	บางกอกสโคป	ดริน ดาราก	เพียรพล พลาดิสัย	ตลก	๒๗ เม.ย./แมคเคนนา

พิษสวาท	สมบัติ-อรัญญา	รณภพฟิล์ม	รุจณ์ รณภพ	ทมยันตี	ชีวิต	๒๗ เม.ย./เพชรรามา
น้ำตานาง	ไพโรจน์-วันดี	พูนทรัพย์ฟิล์ม/วิศิษฐ์ มิ่งวัฒนบุญ	ประวิทย์ ลีลาไว		ชีวิต	๔ พ.ค./โคลีเซี่ยม
สามปอยหลวง	นัยนา-ไพโรจน์ ใจสิงห์	รัชฟิล์มรามา/พยุง พึ่งศิลป	จิตติน	เวทางค์	ชีวิต	๓๐ เม.ย./เฉลิมกรุง
สาวสิบเจ็ด	สมบัติ-วันดี		ชนะ คราประยูร	มธุรส	ชีวิต	๑๘ พ.ค./เฉลิมไทย
แม่	ไพโรจน์-ปริศนา	ชัยพฤกษ์ภาพยนตร์/สะอาด ประทีปะเสน	วาสุเทพ โอศิริ		ชีวิต	๒๔ พ.ค./ออสการ์
กำพร้าช้างแสนรู้	สายัณห์-ดวงนภา	อโนชา ชัชวาล	อโนชา ชัชวาล	วาสุเทพ โอศิริ	ชีวิต	๒๗ พ.ค./แมคเคนนา
อาถรรพ์สวาท	ยอดชาย-ภาวนา	สุรมาศภาพยนตร์/เครือมาศ สร้อยคีรี	พันคำ	พร น้ำเพชร	ชีวิต	๒๕ พ.ค./เฉลิมกรุง
บัวลำพู	น้ำเพ็ญ จีระจันทร์-มานพ	รุ่งสุริยาภาพยนตร์/รังสี ทัศนพยัคฆ์	รังสี ทัศนพยัคฆ์	มหศักดิ์ สารากร	ชีวิต	๒๕ พ.ค./โคลีเซี่ยม
มัจจุราชสีน้ำผึ้ง	สมบัติ-ไพโรจน์-พิศมัย	เทพศิลป์ภาพยนตร์	พันธุ์เทพ อรรถไกวัลวที	อุปลัมภ์ กองแก้ว	ชีวิต	๗ มิ.ย./แมคเคนนา
วังน้ำค้าง	สมบัติ-ทัศนวรรณ	ปริทรรศฟิล์ม	ชุติมา สุวรรณรัต		ชีวิต	๑๕ มิ.ย./เพชรรามา
รักครั้งแรก	ยอดชาย-ภาวนา	ต๊อกบูมภาพยนตร์/สมจิตต์ ทรัพย์สำรวย	ล้อต๊อก		ชีวิต	๒๒ มิ.ย./เฉลิมกรุง
มาแต่เลือด	อุเทน-ภาวนา-ดวงดาว		สักกะ จารุจินดา	เสนีย์ บุษปะเกศ นวนิยายในนิตยสาร**บางกอก**	บู๊	๒๒ มิ.ย./เฉลิมไทย/สามย่าน
ขัง ๘	ปิยะมาศ-กรุง-สรพงษ์	บางกอกการภาพยนตร์	วินิจ ภักดีวิจิตร	ดาวไสว ไพรจิตร	ชีวิต	๒๘ มิ.ย./โคลีเซี่ยม

มนต์รักนางเงือก	ยอดชาย-กุณฑลี ฐานิรันดร์	เทพอุปถัมภ์ภาพยนตร์/ฉลอง เทพจันทร์	เพชร บางกอก	จำลักษณ์	ชีวิต	๒๙ มิ.ย./เพชรพิมาน
พยานบาป	ยอดชาย-ภาวนา	ทิตยาภาพยนตร์/องุ่น ประศาสน์วินิจฉัย		แมน สุปิติ	ชีวิต	๑๓ ก.ค./เฉลิมไทย/สามย่าน
สนหน่อยน่าทูนหัว	ยอดชาย-สุภัค	เสรีภาพยนตร์/ปราการ เสรีเชษฐ์พงษ์	รังสี ทัศนพยัคฆ์		ตลก	๒๐ ก.ค./เพชรรามา
แม่ปูเค็ม	ยอดชาย-ภาวนา	พลสัณห์ภาพยนตร์/ขจรกลิ่น บุรุษพัฒน์	พลสัณห์ ศรีหาผล	จามร	ชีวิต	๒ ส.ค./คิงส์
กังหันสวาท	มิตร-เพชรา	พยงค์ภาพยนตร์	เนรมิต		ชีวิต	๒ ส.ค./แมคเคนนา
สิงห์ดง	ยอดชาย-ภาวนา	ปฏิมาภาพยนตร์/สุภาพ ประจวบเหมาะ	วิน วันชัย		บู๊	๓ ส.ค./แกรนด์
อย่ารักฉัน	สมบัติ-อรัญญา	กุหลาบทิพย์ภาพยนตร์/มานิตย์ กุหลาบทิพย์	ส.อาสนจินดา	ส.อาสนจินดา	ชีวิต	๙ ส.ค./เฉลิมกรุง
ตลาดอารมณ์	สมบัติ-อรัญญา	ไทยสากลธุรกิจ	เนรมิต	อุปถัมภ์ กองแก้ว	ชีวิต	๑๐ ส.ค./เพชรรามา/เพชรเอ็มไพร์
ทิวาหวาม	ยอดชาย-พิสมัย มานพ-นัยนา		พันคำ	ศศิพงษ์ ประไพ	ชีวิต	๑๖ ส.ค./โคลีเซี่ยม
รสรักลมสวาท	กรุง-สรพงษ์-อโนชา-ปริม ประภาพร	ประภาพรภาพยนตร์/ปริม ประภาพร			ชีวิต	๒๓ ส.ค./แมคเคนนา

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ผู้ดีเถื่อน	ไพโรจน์-อรัญญา	พฤหัสฟิล์ม	ส.อาสนจินดา/อดุลย์ ดุลยรัตน์/จิตติน / พฤหัส บุญหลง	เสนีย์ บุษปะเกศ	ชีวิต	๓๐ ส.ค./แกรนด์
๔ สีทีเด็ด	ยอดชาย-ภาวนา	๔สีภาพยนตร์	ดริน ดารากร	เพียงพร พลาดิศัย	ตลก	๓๐ ส.ค./เฉลิมกรุง
ผัวเช่า	สมบัติ-อรัญญา	บริษัทสหายฟิล์ม/ สัมฤทธิ์ ฉัตรโชติธรรม	ฉลวย ศรีรัตนา	รพีพร/ส.อาสนจินดา เขียนบท	ชีวิต	๗ ก.ย./แมคเคนนา/เมโทร
เกาะรักนางงู	ไพโรจน์-ปริศนา-โขม พัสตร์ อรรถยา	ก้องสยามภาพยนตร์/ พยุง พยกุล	พยุง พยกุล		อภินิหาร	๑๔ ก.ย.
น้ำผึ้งขม	นฤมล พิมลวรรณ/ สอาด/สุทิศา/ภัทราวดี	อัศวินภาพยนตร์/ปริม บุนนาค	ภาณุพันธ์	กฤษณา อโศกสิน	ชีวิต	๑๔ ก.ย./เฉลิมไทย
เจ้าสาวแสนกล	สมบัติ-ภาวนา-ล้อต๊อก-สายัณห์	จิรบันเทิงฟิล์ม/จิรวรรณ กัมปนาท แสนยากร	แสนยากร-พร ไพโรจน์	รุ่งจิตร์	ตลก	๒๗ ก.ย./เพชรรามา/เพชรเอ็มไพร์
ความรัก The Love	สมบัติ-ภาวนา-ดวงดาว	เชิดไชยภาพยนตร์	เชิด ทรงศรี	ดัดแปลงจากนวนิยายเรื่อง **อุบัติเหตุ** ของ กนกเรขา	ชีวิต	๒๘ ก.ย./โคลีเซี่ยม
ตะวันรอนที่หนองหาร	สมบัติ-อรัญญา-	ศุภชัยภาพยนตร์	ศุภชัย	ส.อาสนจินดา (เขียนบท)	ชีวิต	๒๗ ก.ย./เฉลิมกรุง
บุษบาขายรัก	ไพโรจน์-พิศมัย	พุทธชาติภาพยนตร์/นงนุช พุทธชาต			ชีวิต	๒๗ ก.ย./คิงส์
ชายผ้าเหลือง	ยอดชาย-วันดี	มยุรีฟิล์ม	บุษกร	เสน่ห์ โกมารชุน	ชีวิต	๒๗ ก.ย./แกรนด์
คุณครูที่รัก	นาท-อรัญญา-สายัณห์-ดวงใจ-สุริยา ธานินทร์	กิตติ ประสบสุข	พันคำ		ชีวิต	๑๑ ต.ค./แมคเคนนา

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

มาลัยเสี่ยงรัก	ยอดชาย-วันดี-ายัณห์-ช้องมาศ	กรนิมิตภาพยนตร์/ชายนิมิตโชตินัย		ไกรสร โกศลวิจิตร	ชีวิต	๑๕ ต.ค./เฉลิมไทย
คู่หู	อุเทน-ไพโรจน์	เปี๊ยก โปสเตอร์	เปี๊ยก โปสเตอร์	เปี๊ยก โปสเตอร์	ชีวิต	๑๕ ต.ค./เฉลิมไทย
คมเดียว	สมบัติ-ภาวนา-ดามพ์-ชุมพร	สันติสุชาภาพยนตร์/วิสันต์ สันติสุชา	พร ไพโรจน์	บุษปี บางกอก	บู๊	๒๒ ต.ค./เพชรรามา/เพชรเอ็มไพร์
พ่อจอมโวย	สมบัติ-ภาวนา-ศศิมา-มารศรี-วิทยา	อภิวัฒน์ภาพยนตร์/ชุติมา สุวรรณรัต	ชุติมา สุวรรณรัต	สวาท รัตนสาสน์ (เขียนบท)	ตลก	๒๕ ต.ค./เฉลิมกรุง
ผู้ชาย...?	กรุง-รุ้งลาวัลย์-ดามพ์	ก.เจริญภาพยนตร์			ชีวิต	๒ พ.ย./เพชรเอ็มไพร์
กราบที่ดวงใจ	กรุง-อโนมา-อนันต์-สุคนธ์ทิพย์		ภักดี รมยานนท์	อิงอร	ชีวิต	๑๕ พ.ย./แมคเคนนา/เอ็มไพร์
นิทราสายัณห์	ภิญโญ ทองเจือ/นัยนา-นิรุตติ์-มยุรฉัตร	อนุชา แสงผล	พันคำ	อิงอร	ชีวิต	๒๒ พ.ย./โคลีเซี่ยม
ก้องตะวัน	ยอดชาย-ภาวนา-มานพ	เพ็ญพิมลภาพยนตร์/เพ็ญพิมล อักขระกุล	พยุง จอมพิทักษ์	เพชร บางกอก/ละครวิทยุ	ชีวิต	๑๖ พ.ย./เฉลิมเขตร์
โสมสลัว	อรัญญา-สมบัติ	บริษัทไทยสากลธุรกิจ	ส.อาสนจินดา	วัชราการ	ชีวิต	๒๓ พ.ย./เพชรรามา/เพชรเอ็มไพร์
หนุมานพบ ๗ ยอดมนุษย์	ยอดชาย-ภาวนา-ศรีสุริยา-สีเผือก	ไชโยภาพยนตร์	สมโพธิ แสงเดือนฉาย		แฟนตาซี	๒๘ พ.ย./เฉลิมกรุง
ทิพย์ช้าง	สมบัติ-อนันต์ สัมมาทรัพย์-ธัญญรัตน์ โลหนันต์	บริษัทลำปางชัยจำกัด/สะอาด ปิยวรรณ	รัตน์ เศรษฐภักดี	ส.อาสนจินดา (เขียนบท)	อิงประวัติศาสตร์	๒๘ พ.ย./เฉลิมไทย

แสบเข้าไปถึงทรวง Venge	ยอดชาย-ลักษมี-สันติ	พระพิราพภาพยนตร์/ เสนอ คราประยูร		พ.ต.ต.ประชา พูนวิวัฒน์	บู๊	๒๙ พ.ย./แมคเคนนา
คุณหญิงนอกทำเนียบ	สมบัติ-อรัญญา-สุทิศา-มยุรฉัตร	มงคลฟิล์ม	เนรมิต	ทมยันตี	ชีวิต	๒๑ ธ.ค./โคลีเซี่ยม
หัวใจหนึ่งร้อยห้อง	กรุง-อรัญญา-ไพโรจน์-รุ้งลาวัลย์-ปิยะมาศ	บางกอกการภาพยนตร์/ อุไรวรรณ ภักดีวิจิตร	วินิจ ภักดีวิจิตร	ดาวไสว ไพรจิตร	ชีวิต	๒๐ ธ.ค./เฉลิมไทย
ด้วยปีกแห่งรัก	ยอดชาย-ภาวนา-ชุมพร-ดวงใจ	ศรีสยามโปรดั๊กชั่น/ สาธิต คล่องเวสสะ	ส.เนาวราช	สุวรรณี สุคนธา	ชีวิต	๒๘ ธ.ค./แมคเคนนา
ทองประกายแสด	นิรุตติ์-สายัณห์-สุริยา-วันทนา บุญบรรเทิง	รณภพฟิล์ม/อัญชลี ชอบประดิษฐ์	รุจน์ รณภพ	สุวรรณี สุคนธา	ชีวิต	๒๘ ธ.ค./เพชรรามา
ประทีปอิฐิษฐาน	ภาวนา-อุเทน-รุ้งลาวัลย์-สายัณห์-สุริยา		ชาลี อินทรวิจิตร	ศรีฟ้า ลดาวัลย์	ชีวิต	๒๘ ธ.ค./เฉลิมกรุง
ข้ามาจากแม่น้ำแคว	กรุง	สมศักดิ์ เดชะรัตนประเสริฐ			บู๊	แมโทร/เฉลิมเขตร์

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

พ.ศ. ๒๕๑๘

ชื่อภาพยนตร์	ดารานำแสดง	ผู้อำนวยการสร้าง	ผู้กำกับ	บทประพันธ์	ประเภท	วัน/โรงฉาย
นักเลงเทวดา	สมบัติ / อรัญญา/กำธร/ศศิมา/ชุมพร/เมตตา	เมทะนีฟิล์ม	สมบัติ เมทะนี	พนา ภานุมาศ ส.อาสนจินดา (บท)	บู๊	๑๐ ม.ค./แมคเคนนา เพชรเอ็มไพร์
สาวแสบ	ยอดชาย/วาสนา ปฏิโก/มานพ/ช้องมาศ	สหโชติฟิล์ม/สมชาย โชติมงคลทรัพย์	ไพฑูรย์ รตานนท์	ฤดี ดวงดา	บู๊	๑๗ ม.ค./เมโทร/เพชรเอ็มไพร์
เสือพี่สิงห์น้อง	ไพโรจน์ ใจสิงห์/ศศิมา สิงห์ศิริ	เพชรนก สาริกานนท์/เพชรชนกภาพยนตร์	พันทวี		บู๊	๑๗ ม.ค./เพชรพิมาน/เฉลิมบุรี
เพชฌฆาตรัก	สมบัติ/พันคำ/พ.ต.ต. ประชา/อุมา ไอยทิพย์		สมบัติ เมทะนี + ประกอบ แก้วประเสริฐ	พ.ต.ต.ประชา พูนวิวัฒน์	ชีวิต	๑๗ ม.ค./เฉลิมกรุง
แหม่มจ๋า	สมบัติ/มยุรา/ประจวบ	กัญญามาลย์ภาพยนตร์/บรรจง กัญญามาลย์	ดอกดิน กัญญามาลย์		รัก	๗ ก.พ./เฉลิมไทย/สามย่าน
หัวใจราชสีห์	สมบัติ/อรัญญา/ส. อาสนจินดา/สุรสิทธิ์	อุทัยภาพยนตร์/สมชาย แสงพลสิทธิ์	ส.อาสนจินดา	มณเฑียรทอง โชคชนะ	บู๊	๗ ก.พ./แมคเคนนา
สตรีที่โลกลืม (Dark Lady)	สมบัติ/ทัศน์วรรณ	ปริทรรศน์ฟิล์ม	ชุติมา สุวรรณรัต		ชีวิต	๗ ก.พ./โคลีเซี่ยม

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตะบันไฟตะไลเพลิง	เผ่าพันธุ์ พงษ์นที/ พิศมัย วิไลศักดิ์/เมตตา/	ภาพยนตร์สหนาวีไทย	สุพรรณ พราหมพันธุ์		บู๊	๙ ก.พ./เพชรรามา/เซ็นจูรี่/เพชรเอ็มไพร์
ผมไม่อยากเป็นพันโท	สมภพ เบญจาธิกุล/ นัยนา/ศศิมา/	ละโว้ภาพยนตร์/หม่อมอุบล ยุคล	ม.จ.ชาตรีเฉลิม ยุคล	พ.ต.ต.ประชา พูนวิวัฒน์	บู๊	๙ ก.พ. เฉลิมเขตร์
พันท้ายนรสิงห์/ 35 มม.	ชูชัย พระขรรค์ชัย/ สุพรรณ บูรณะพิมพ์	อัศวินภาพยนตร์/พระเจ้าวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าภาณุ ฯ	มารุต		อิง ประวัติศาสตร์	๙ ก.พ./พาราเมาท์ ๗๔
ฟ้าเปลี่ยนสี	ยอดชาย/นัยนา/มานพ/ นิรุตติ์/บยุรฉัตร/ดวงใจ	สีบุญเรืองฟิล์ม/ชวินธร สีบุญเรือง	พันคำ	เพ็ญแข วงศ์สง่า	รัก	๙ ก.พ./เฉลิมกรุง
ดาวสรรค์ฉันรักเธอ	สมบัติ/นัยนา/สายัณห์/ กฤษณะ	จิรวรรณ กัมปนาท แสนยากร/จิรบันเทิงฟิล์ม	แสนยากร-พรไพโรจน์		รัก	๒๙ ก.พ./แกรนด์/สามย่าน
ปล้นครั้งสุดท้าย	ยอดชาย/รุ้งลาวัลย์/ ดามพ์/วันดี/คมน์/ ลักษณ์	จันทรา จันทรมณี/ อรรฆเดชฟิล์ม	คมน์ อรรฆเดช		บู๊	๗ มี.ค./แมคเคนนา/ เพชรเอ็มไพร์
รางวัลชีวิต (Jackpot)	กรุง/ยอดชาย/เกชา/ ภาวนา/นัยนา/รุ้งลาวัลย์/สุทิศา/มาลาริน บุนนาค	รับทรัพย์ฟิล์ม/พิชัย น้อยรอด			ชีวิต	๙ มี.ค. เฉลิมเขตร์
แม่สาย	พิศมัย/ยอดชาย/สุคนธ์ ทิพย์/ชนะ	บางกอกสโคป			ชีวิต/เศร้า	เฉลิมกรุง

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

หนุมานพบ 5 ไอ้มดแดง	ยอดชาย/ธัญญรัตน์ โลหะนันท์	ไชโยภาพยนตร์	สมโพธิ์ แสงเดือนฉาย (กำกับเทคนิค)		แฟนตาซี	๑๕ มี.ค./เพชรรามา/เพชรเอ็มไพร์
เหยื่ออารมณ์ (Passion Prey)	กรุง/อรัญญา/สอาด/สุริยา	คลสยามภาพยนตร์/นพดล วิวัฒน์วารินทร์	ปริญญา ลีละศร	ศิระ ส.	ชีวิต	๒๘ มี.ค./รามา/สามย่าน
รักด้วยน้ำตา (Tear of Love)	สมบัติ/ทัศน์วรรณ/ดามพ์/เมตตา	มหศักดิ์ภาพยนตร์	ชุติมา สุวรรณรัต	ชุติมา (สร้างเรื่อง)	ชีวิต/เศร้า	๒๘ มี.ค./แมคเคนนา
ตัณหา	ยอดชาย/วันดี/อรสา/ชุมพร/อนุชา/วาสนา/เหมยฟ้า	กามเทพภาพยนตร์/ปัญญา สมสุวรรณ			ชีวิต	๒๘ มี.ค./เพชรเอ็มไพร์
ความรักครั้งสุดท้าย	ภัทราวดี/สรพงษ์/สมภพ/นัฐกานต์		ม.จ.ชาตรีเฉลิม ยุคล	สุวรรณี สุคนธา	ชีวิต	๒๙ มี.ค./เฉลิมไทย/สามย่าน
สาวจอมดื้อ	สรพงษ์/ดวงนภา/ดวงใจ/ชุมพร	จตุรมิตรภาพยนตร์	โรเบิร์ต หว่อง		ตลก	๒๙ มี.ค. เฉลิมเขตร์
ครรภ์ผี Kunpi	กรุง/หลอลี่/วันทนา บุญบันเทิง/รุ้งลาวัลย์ ศรีปฏิมากร	ไฟว์สตาร์โปรดักชั่น	โรม บุนนาค	สุมน สิริมา	ผี/ตลก	๕ เม.ย. เพชรรามา/เพชรเอ็มไพร์
จำแลยสวาท	ไพโรจน์/มยุรฉัตร/สมบัติ/อรัญญา/สอาด	เทพศิลป์ภาพยนตร์	พันธุ์เทพ อรรถไกวัลวที	รุ่งจิตร์	ชีวิต/รัก	๕ เม.ย. แกรนด์/สามย่าน
วิวาห์เงินผ่อน	ยอดชาย/กรุง/นัยนา/รุ้งลาวัลย์ ศรีปฏิมากร	ศิริผลภาพยนตร์/ชาญ มาฟืมงคล +พิศาล อัครเศรณี		ศิราณี	ชีวิต/รัก	๑๑ เม.ย. เพชรเอ็มไพร์/เซ็นจูรี่

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

วิญญาณโลกีย์ Sexy Spirit	อุเทน/มานพ/รุ้งลาวัลย์/โขมพัสตร์	รุ่งสุริยาภาพยนตร์/รังสี ทัศนพยัคฆ์	รังสี ทัศนพยัคฆ์	มหศักดิ์ สารากร (สร้างเรื่อง +บท)	ผี	๑๑ เม.ย. โคลีเซี่ยม
มัน Devil Killer	สมบัติ/นาท/อรัญญา/รุ้งลาวัลย์	เกชากรภาพยนตร์/ บัญญัติ เดชากร	เปี๊ยก มีคุณสุต	เสนีย์ บุษปะเกศ	บู๊	๒๕ เม.ย. เพชรรามา
ไฟรัก	สมบัติ/อรัญญา/รุ้งลาวัลย์/ศศิมา/โขมพัสตร์	นครพิงค์ภาพยนตร์	สรรเพชญ	สีดา วิษณุภพ	ชีวิต/รัก	๒๖ เม.ย. แมคเคนนา/เพชรเอ็มไพร์
เทพบุตร	กรุง/ภาวนา/วิยะดา/ชนะ	รัชฟิล์มรามา/พยุง พึ่งศิลป์	อดุลย์ ดุลยรัตน์	เพ็ญแข วงศ์สง่า	บู๊	๑ พ.ค. เฉลิมกรุง
นางสาวมะลิวัลย์	มานพ/มยุรฉัตร/ภิญโญ/ภัทราวดี	นภาสิริภาพยนตร์/ เนียมนิภา จงโยธา	ปริญญา ลีละศร		ชีวิต/รัก	๓ พ.ค. แกรนด์/สามย่าน
โบตั๋น	หวังผิง/สมบัติ/ซือซือ/นาท/เฉียนเหย่/วิไลวรรณ	ศรีปฏิมากรฟิล์ม/บุญสิทธ์ วิบูลย์ลาภ	วิเชียร วีระโชติ+เหลียว สง สง	เสน่ห์ โกมารชุน	ชีวิต/เศร้า	๕ พ.ค./ โคลีเซี่ยม
ลูกผู้ชาย	กรุง/ไพโรจน์/สอาด/ดวงนภา มารศรี/สุริยา	แก้วฤทัยภาพยนตร์/ จินตนา สาริกบุตร	ประวิทย์ ลีละไว		ชีวิต/เศร้า	๕ พ.ค./ แมคเคนนา
ชุมทางผี	อรัญญา/ยอดชาย/ลือชัย/ทักษิณ/ดวงใจ				ผี	๕ พ.ค./ เพชรเอ็มไพร์

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สาวเจ้าพยัคฆ์	อารดา ศรินทร์/สรพงษ์/สุริยา/ศสิมา/โชมพัสตร์		ชนะ คราประยูร		บู๊	๑๗ พ.ค. เฉลิมไทย
คำมั่นสัญญา	ภาวนา/อุเทน/ไพโรจน์	ศรีนครภาพยนตร์/โยธิน เทวราช		ธนาชัย ชิโนทัย	ชีวิต/รัก	๒๓ พ.ค. เฉลิมกรุง
ไฟรักสุมทรวง	อรัญญา/ภาวนา/กรุง/สรพงษ์	นิวไฟว์สตาร์/นิยม ตันติเวชกุล	รุจน์ รณภพ		ชีวิต/รัก	๓๐พ.ค. สยาม/คิงส์
หนุมานผจญเห้งเจีย	ไพโรจน์/อุเทน/ปริศนา/ตลก 4 สี	สตาร์ฟิล์มบางกอก	โชน บุนนาค (ถ่ายภาพ)		ตลก	๓๐ พ.ค. แมคเคนนา
ชาตินักเลง	อุเทน/ภาวนา/อนันต์/อรสา	ศรีนครภาพยนตร์	โยธิน เทวราช		บู๊	๓๐ พ.ค. เฉลิมเขตร์
โซ่เกียรติยศ The Infidelity	สมบัติ/อรัญญา/มยุรฉัตร	บริษัทไทยสากลธุรกิจ	ชาลี อินทรวิจิตร	แมน สุปีติ (ส.อาสนจินดา:บท)	ชีวิต/รัก	๓๑ พ.ค. เพชรรามา เพชรเอ็มไพร์
พยัคฆ์ร้ายไทยถีบ	สมบัติ/อรัญญา/ไพโรจน์/มานพ/สอาด/สายัณห์/ดวงดาว	ไฟว์สตาร์โปรดักชั่น	สักกะ จารุจินดา	สุเภาว์ เทวกุล (บท) เศก คุสิต (เรื่อง)	บู๊	๑๓ มิ.ย. เฉลิมไทย/สามย่าน
ตะวันลับฟ้า	สมบัติ/อรัญญา/อนันต์/กัณฑิมา/ชวัญชัย	วัฒนภาพยนตร์/ไพรัช กสิวัฒน์	ไพรัช กสิวัฒน์	โสภาค สุวรรณ ส.อาสนจินดา (บท)	ชีวิต/เศร้า	๑๓ มิ.ย. แมคเคนนา/เอ็มไพร์
พยอมไพร	อุเทน/นัยนา/มานพ/รุ้งลาวัลย์	ดาราทองฟิล์ม/อภิชาติ กิตติสุวรรณ		แม่อนงค์	ชีวิต/รัก	๒๖ มิ.ย. เฉลิมเขตร์

เมียเถื่อน	สมบัติ/อรัญญา/นัยนา	จิรวรรณ กัมปนาท แสนยากร	"แสนยากร"	รงค์ บุศรินทร์	ชีวิตรักเศร้า	๒๘ มิ.ย. โคลีเซี่ยม
ใจรัก	พิศมัย/นัยนา/ยอดชาย/มานพ/สายัณห์	แสงทองสหฟิล์ม	ชาญ ชาญทองมั่น	แก้วฟ้า	ชีวิต/รัก	๒๘ มิ.ย. เพชรรามา
ระห่ำลำพัก Playboy	พิศมัย/ไพโรจน์/โสภา/สายัณห์	สรวงสุดา ชลลัมพี/พิษณุภาพยนตร์	วิจารณ์ ภักดีวิจิตร	"สุมนทิพย์" สอาสนจินดา:บท	บู๊	๔ ก.ค. แมคเคนนา/เพชรเอ็มไพร์
แผ่นดินแม่ (ระบบ 70 มม.)	สมบัติ/เพชรา/มานพ/บานเย็น รากแก่น		ชรินทร์ นันทนาคร	รพีพร/ส.อาสนจินดา: บท	ชีวิต/ เศร้า	๑๒ ก.ค. อินทรา/เฉลิมไทย/สามย่าน
7 ดอกจิก	กรุง/ไพโรจน์/อรสา/ดลนภา	พัฒนาการภาพยนตร์			บู๊	๑๘ ก.ค. แมคเคนนา/เพชรเอ็มไพร์
เศรษฐีรัก	ยอดชาย/ภาวนา	ชุมทองภาพยนตร์	สาธิต	"พันทวีพร"	ตลก/รัก	๑๘ ก.ค. เฉลิมกรุง
วัยไฟ The Spark	ภาวนา/อุเทน/รุ้งลาวัลย์/ไพโรจน์/มานพ/สายัณห์	เชาว์ มีคุณสุด			ชีวิตวัยรุ่น	๑๙ ก.ค. แกรนด์/สามย่าน
สาวแรงสูง Foxy Lady	กรุง ศรีวิไล/อรัญญา/ไพโรจน์/รุ้งลาวัลย์	อุไรวรรณ ภักดีวิจิตร/บางกอกการภาพยนตร์	วินิจ ภักดีวิจิตร		ชีวิต	๒๑ ก.ค. เฉลิมไทย/สามย่าน

สร้อยสวาท	ยอดชาย/นัยนา/นิรุตติ์/สุคนธทิพย์	สีหนาทภาพยนตร์	"พันคำ"	สุวรรณี สุคนธา	ชีวิต/รัก	๒๖ ก.ค. เพชรรามา
มาหยารัศมี	นาท/อรัญญา/ยอดชาย	มานพภาพยนตร์	"พันคำ"		ชีวิต	๑ ส.ค. โคลีเซี่ยม
ทะเลทอง	สมบัติ/นัยนา/มานพ/สายัณห์/ดวงดาว/ดวงใจ/ชุมพร	สุรมาศภาพยนตร์/ไพจิตร ศุภวารี	สาละวิน	รมณียา (พิมพ์ใน "ทานตะวัน")	ชีวิต/ต่อสู้	๑ ส.ค. แมคเคนนา/เพชรเอ็มไพร์
ตะวันตกดิน	ภัทราวดี/เสกสิทธิ์ สวัสดิรักษ์/กันยา นภาพงษ์	วิเศษโกมลภาพยนตร์	ปริญญา ลีละศร	กฤษณา อโศกสิน(รางวัล สปอ.)	ชีวิต/รัก	๒ ส.ค. แกรนด์/สยาม
ชายชาติเสือ	กรุง/นาท/อรัญญา/นรา/ดามพ์/เมตตา		ภักดี รมยานนท์	"อิงอร"/ รามทิพยรจน์:บท	บู๊	๘ ส.ค. แมคเคนนา
สมิหรา	ภาวนา/อุเทน/มยุรฉัตร/สายัณห์	พลสัณห์ภาพยนตร์	พลสัณห์ ศรีหาผล	"จามร"	ชีวิต/รัก	๑๕ ส.ค. เฉลิมกรุง
แด่คุณครูด้วยคมแฝก	นาท/อรัญญา/นิรุตติ์/วันทนา/สายัณห์	อัญชลี ชอบประดิษฐ์ (อรัญญา นามวงศ์)	รุจน์ รณภพ	นิมิต ภูมิถาวร(รางวัลบทประพันธ์ยอดเยี่ยม พ.ศ.2517) /ส.อาสนจินดา : บท	บู๊	๑๖ ส.ค. เพชรรามา/เพชรเอ็มไพร์

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สามเหลี่ยมทองคำ The Golden Triangle	สมบัติ/หลอลี่/เถียนหนี/ธัญญรักษ์/มานพ	วันชัย อรรถเวทยวรวุฒิ	โรม บุนนาค+อู๋หม่า	โรม บุนนาค	บู๊	๒๓ ส.ค. โคลีเซี่ยม/ฮอลลีวู้ด/ปารีส
ราชินีฝิ่น	สมบัติ/เกาเป่าสู้/สายัณห์/หูจิ้น	มงคลฟิล์ม (จัดจำหน่าย)			บู๊	๒๙ ส.ค. เพรสซิเดนท์/เพชรพิมาน 75/กรุงเกษม
ข้าวนอกนา The American Surplus	อุเทน/สุริยา/ช่อเพชร/บุปผารัตน์	ทิตยาภาพยนตร์	เปี๊ยก โปสเตอร์	"สีฟ้า" (บทประพันธ์ยอดเยี่ยม)	ชีวิตสะท้อนปัญหาสังคม	๖ ก.ย. สยาม/แกรนด์
จิ้วราย (ผู้หญิงหลายรัก)	เนรัญชลา เถลิงศักดิ์/ไพโรจน์/อุเทน/สายัณห์	ไชยา สุริยัน	ไชยา สุริยัน	โสภาค สุวรรณ	ชีวิต/รัก	๖ ก.ย. เพชรรามา/เพชรเอ็มไพร์
โรงแรมผี	นาท/ปิยะมาศ/มานพ/มยุรฉัตร/สายัณห์/ครรชิต	จิรบันเทิงฟิล์ม/จิรวรรณ กัมปนาท แสนยากร		อ.อรรถจินดา	ผี	๑๒ ก.ย. เฉลิมไทย/สามย่าน
คืนนี้ไม่มีพระจันทร์ The Longing Moon	กรุง/อรัญญา/นัยนา/เปียทิพย์/ศศิมา	ช.พจน์ฟิล์ม	บรรจง เลาหะจินดา	สุวรรณี สุคนธา	ชีวิต	๒๖ ก.ย. แอมบาสเดอร์/สิริรามา
ไอ้เหล็กไหล The Iron Man	สมบัติ/กรุง/อรัญญา/นัยนา/ดามพ์/คมน์/ลักษณ์	สันติสุขาภาพยนตร์/วิสันต์ สันติสุขา	พร ไพโรจน์	ศักดิ์ สุริยา	บู๊	๒๗ ก.ย./เพชรรามา/เพชรเอ็มไพร์

เทพบุตรตัวแสบ	กรุง/นาท/ธัญญรัตน์	วันชัย ล้วนรัตน์	ฉัตรเทพ ฉันทนิมิ	ณรงค์ จันทร์เรือง	ตลก	๒๗ ก.ย./โคลีเซี่ยม
ฝ่ายแกมแพร	นาท/อรัญญา/ดวงดาว/สุพรรณ/เศรษฐา	นภาสิริภาพยนตร์/เนียมนิภา จงโยธา	ปริญญา ลีละศร	กฤษณา อโศกสิน	ชีวิต	๓ ต.ค./แกรนด์/สยาม
แค้น Killer	สมบัติ/อรัญญา/อัศวิน/อรสา	ทิพยรัตน์ภาพยนตร์/นพรัตน์ ทิพยโอสถ		สนิมเรือ	บู๊	๓ ต.ค./เฉลิมกรุง
คุณครูคนใหม่	สมบัติ/พิศมัย/นัยนา/นิรุตติ์	สีบุญเรืองฟิล์ม	พันคำ	พร น้ำแพชร	ชีวิต/ครู	๑๗ ต.ค./เฉลิมกรุง
มือปืนพ่อลูกอ่อน	สมบัติ/มยุรา/ส.อาสนจินดา/ประจวบ/อดุลย์/อรสา	บรรจง กัญญามาลย์/กัญญามาลย์ภาพยนตร์	ดอกดิน	เสนีย์ บุษปเกศ	บู๊	๒๓ ต.ค./เฉลิมไทย/สามย่าน
นายอำเภอใจเพชร	นาท/ธัญญรัตน์ โลหะนันท์/ดามพ์/โดม/ชุมพร	ประสพสุขภาพยนตร์/กิตติ ประสพสุข	พร ไพโรจน์		บู๊	๓๑ ต.ค./แมคเคนนา
พ่อยอดมะกอก	สมบัติ/ภาวนา/สายัณห์/ประจวบ/ล้อต๊อก/ชูศรี	วิไลวรรณภาพยนตร์	สีเผือก		ตลก	๓๑ ต.ค./แกรนด์
ตัณหานักบุญ	สมบัติ/อรัญญา/สายัณห์/เปียทิพย์/มยุรฉัตร/เมตตา	นวรัตน์ฟิล์ม	ฉลวย ศรีรัตนา	ตั๊ะ ท่าอิฐ	ชีวิต	๓๑ ต.ค./โคลีเซี่ยม
ผยอง	สุริยา/ชูชัย/นิรุตติ์/ปิยะมาศ/มยุรฉัตร/ระย้า	อินทรวิจิตรภาพยนตร์/ชาลี อินทรวิจิตร	ชาลี อินทรวิจิตร	ดวงดาว	บู๊	๑ พ.ย./เพชรรามา/เพชรเอ็มไพร์

เผ็ด Hot Blood Devils	สมบัติ/อรัญญา/สุริยา/วันทนา/สอาด	ศุภชัยภาพยนตร์/ศุภชัย โตสัมพันธ์	ศุภชัย	เกรียง ไกรสร (จากนิตยสาร "บางกอก")	บู๊	๑๔ พ.ย./เพชรรามา/เพชรเอ็มไพร์
นักเลงป่าสัก	สมบัติ/นาท/ครรชิต/อรัญญา/นัยนา	ฐานิสสรภาพยนตร์/สุวิทย์ ชุติพงษ์	พร ไพโรจน์	ณรงค์ จันทร์เรือง	บู๊	๒๙ พ.ย./แอมบาสเดอร์/สิริรามา
ประสาท	กรุง/สรพงษ์/เปียทิพย์/ทัศน์วรรณ/มยุรฉัตร	เริงศิริ	เปี๊ยก โปสเตอร์		ตลก	๒๙ พ.ย./เฉลิมไทย/สามย่าน
ทางโค้ง	สมบัติ/สุริยา/นัยนา/ทัศนวรรณ/มยุรฉัตร/มานพ/วิไลวรรณ	นครพิงค์ภาพยนตร์/ชนะ คราประยูร	ชนะ คราประยูร	"สีฟ้า"	ชีวิต/วัยรุ่น	๒๙ พ.ย.สยาม/แกรนด์
เพื่อเธอที่รัก	อรัญญา/นิรุตติ์/สายัณห์/สุทิศา	จันทรา เมธากุล	สุระ นานา		ชีวิต/รัก	๔ ธ.ค./แมคเคนนา
ถนนนี้ชั่ว	สมบัติ/ทัศน์วรรณ/ธัญญรัตน์	ปริทรรศฟิล์ม	ชุติมา สุวรรณรัต		ชีวิต/เศร้า	๕ ธ.ค./เพชรรามา/เพชรเอ็มไพร์
ตัดเหลี่ยมเพชร Great Friday	โอลีเวีย ฮัสซีย์/คริส มิชชั่น/กรุง/ภาวนา/ไพโรจน์/มยุรฉัตร	บางกอกการภาพยนตร์	ฉลอง ภักดีวิจิตร		บู๊	๑๕ ธ.ค./โคลีเซี่ยม/พาราเมาท์
ไม่มีใครรักฉันจริง	นาท/ภัทราวดี/ธัญญรัตน์	วัฒนาการภาพยนตร์/สมศักดิ์ มิตรอุดม	ปริญญา ลีละศร	"ระพีพร"	ชีวิต/รัก	๒๖ ธ.ค./แกรนด์

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ผีสาวฮิสทีเรีย	นาท/ศิริขวัญ นันทศิริ/สายัณห์/ลักษณ์/ชุมพร	ประสพสุขภาพยนตร์/กิตติ ประสพสุข	ดวง		ผี	๒๖ ธ.ค./เพชรเอ็มไพร์
มีนัดไว้กับหัวใจ	กรุง/อรัญญา/ภิญโญ/ทาริกา/ดวงใจ/พิมพา		เปี๊ยก โปสเตอร์		ชีวิต/รัก	๒๙ ธ.ค./เฉลิมไทย/สามย่าน
นางเอก	นาท/ภัทราวดี/มยุรฉัตร/สายัณห์/สอาด/วิไลวรรณ	จิรายุโปรดั๊กชั่น/สมทรง พันธุ์หงส์	ปริญญา ลีละศร	ทมยันตี	ชีวิต/รัก	๒๙ ธ.ค./แอมบาสเดอร์/สิริรามา
สาวสบึมส์	ยอดชาย/ลักษมี/สันติ/รุ้งลาวัลย์/โขมพัสตร์	พระพิภพฟิล์มโปรดั๊กชั่น /เสนอ คราประยูร	เสนอ คราประยูร	พ.ต.ต.ประชา พูนวิวัฒน์/เศก ดุสิต(บท)	บู๊	๒๙ ธ.ค./เพชรรามา/เมโทร/แมคเคนนา
ป่าทรายทอง	สมบัติ/วิยะดา/บานพ/ดวงใจ	กรุงเกษมภาพยนตร์	ชุติมา สุวรรณรัต	ไพร วิษณุ	ชีวิต/รัก	๓๐ ธ.ค./เฉลิมกรุง
หนี้รัก	สมบัติ/นาท/ธัญญรัตน์	เทพกรภาพยนตร์	รัตน์ เศรษฐภักดี	ลักษณวดี	ชีวิต/รัก	๓๑ ธ.ค./เพชรรามา

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

พ.ศ. ๒๕๑๙

รายชื่อภาพยนตร์	ดารานำแสดง	ผู้อำนวยการสร้าง	ผู้กำกับภาพยนตร์	ที่มา/บทประพันธ์	แนวเรื่อง	วัน/โรงฉาย
สัตว์มนุษย์	กรุง-สรพงษ์-อรัญญา-เปียทิพย์	บางกอกการภาพยนตร์/อุไรวรรณ ภักดีวิจิตร		พ.ต.ท.ลิขิต วัฒนปกรณ์	บู๊	๓๐ ม.ค./เฉลิมไทย/สามย่าน

น้ำตาลไกล้มด	สมบัติ-อรัญญา-ธัญญรัตน์-ชุมพร-สุริยา	กมลโปรดั๊คชั่น	รัตน์ เศรษฐภักดี	ชูวงศ์ ฉายะจินดา	ชีวิต	๑๖ ม.ค./สามย่าน
สันดานชาย	สมบัติ-ภาวนา-ไพโรจน์-ครรชิต	เทพธานินทร์ภาพยนตร์/ชาย มีคุรสุต	ชาย มีคุณสุต		ชีวิต	๑๕ ม.ค./แอมบาสเดอร์/สิริรามา
นรกตะรุเตา	สมบัติ-นาท-อรัญญา-มานพ-ศริขวัญ	รณภพฟิล์ม/รุจน์ รณภพ	รุจน์ รณภพ	ส.อาสนจินดา (เขียนบท)	บู๊	๓๐ ม.ค./เพชรรามา/เพชรเอ็มไพร์
สิงห์สลัม	สรพงษ์-อุเทน-ปิยะมาศ-รุ้งลาวัลย์	แมนโปรดั๊กชั่น/กมลพันธ์ สันติธาดา	ฉลวย ศรีรัตนา	ณรงค์ จันทร์เรือง	ชีวิต	๒๓ ม.ค./แมคเคนนา
แสบ	กรุง-ไพโรจน์-สายัณห์-วันทนา-สุทิศา-เปียทิพย์	นิมิตภาพยนตร์	เนรมิต		บู๊	๓๐ ม.ค./แกรนด์/เพชรพิมาน ๗๕
กามเทพเล่นกล	ยอดชาย-นัยนา-สายัณห์-ดวงดาว-ชุมพร-ดวงใจ	สาธิต คล่องเวสสะ	สมพงษ์ ตรีบุปผา		ตลก	๓๐ ม.ค./เฉลิมกรุง
๘ เหลี่ยม ๑๒ คม	สมบัติ-นาท-ไพโรจน์-นัยนา	ก้องสยามภาพยนตร์/พยุง พยกุล	พยุง พยกุล		บู๊	๒๑ ก.พ./แมคเคนนา/เพชรเอ็มไพร์
ภัยมืด	กรุง-อรัญญา-คลนภา	แจ็สสยามโปรดัคชั่น	สยามพล		ชีวิต	๒๑ ก.พ./คิงส์
ท้ามฤตยู	สมบัติ-อรัญญา-กำธร-มานพ-ครรชิต-อรสา	เมทะนีฟิล์ม/กาญจนา เมทะนี	สมบัติ เมทะนี	ต๊ะ ท่าอิฐ	บู๊	๒๘ ก.พ./เพชรรามา/เพชรเอ็มไพร์
เสน่หาอาลัย	สมบัติ-พิสมัย-ไพโรจน์-ดวงใจ	เทพศิลป์ภาพยนตร์/วัชรี อรรถไกวัลวที	พันธ์เทพ อรรถไกวัลวที	นราวดี	ชีวิต	๒๘ ก.พ./โคลีเซี่ยม

ทะเลฤาอิ่ม	สรพงษ์-วิยะดา	อัศวินภาพยนตร์	ภาณุพันธ์	สุวรรณี สุคนธา	ชีวิต	๒๗ ก.พ./แกรนด์/พาราเมาท์
นางแบบมหาภัย	สรพงษ์-เจนซีมัวร์-สมภพ-เปียทิพย์-ภัทราวดี	ม.จ.ชาตรีเฉลิม ยุคล	ม.จ.ชาตรีเฉลิม ยุคล	ม.จ.ชาตรีเฉลิม ยุคล	ชีวิต	๕ มี.ค./เฉลิมไทย/สามย่าน/สยาม
อสูรสวาท	สมบัติ-ปิยะมาศ-สายัณห์	กรกฎฟิล์ม/เทพ สายศิลา	อนุมาศ บุนนาค	บุษยมาศ	ชีวิต	๑๒ มี.ค./แอมบาสเดอร์
สามสิงห์ดงเสือ	สมบัติ-ยอดชาย-ไพโรจน์-นัยนา-ปริศนา	จงรักษ์ พึ่งสวาม	พยุง พยกุล		บู๊	๒๐ มี.ค./คาเธ่ย์
จรเข้ฟาดหาง	กรุง-ยอดชาย-ไพโรจน์	พิชัย น้อยรอด	พิชัย น้อยรอด		บู๊	๒๐ มี.ค./เฉลิมกรุง
แบ็งค์	สมบัติ-กรุง-หลอลี่-อรัญญา	นิยม ตันติเวชกุล	รุจน์ รณภพ	พ.ต.ต.ประชา พูนวิวัฒน์	บู๊	๒๗ มี.ค./เฉลิมไทย/สยาม/สามย่าน
ฉันไม่อยากเป็นคุณนาย	สมบัติ-เพชรา-เมตตา-ประจวบ-อดุลย์	สันติสุชาภาพยนตร์	ชุมพร เทพพิทักษ์	พ.ต.ต.ประชา พูนวิวัฒน์	ตลก	๒๗ มี.ค./เพชรเอ็มไพร์
ลูกหลง	กรุง-อรัญญา-อนันต์-คามพ์		ไพรัช กสิวัฒน์	สิรัชรินทร์	ชีวิต	๒ เม.ย./เฉลิมกรุง-แอมบาสเดอร์
เผาขน ๓๖.๒๓.๓๖	สมบัติ-อรัญญา-ยอดชาย-นัยนา-ไพโรจน์	อรรฆเดชฟิล์ม/จันทรา จันทมณี	คมน์ อรรฆเดช	ส.อาสนจินดา	บู๊	๓ เม.ย./เพชรรามา/เพชรเอ็มไพร์
ชาติเกลือ	กรุง-อรัญญา-มานพ-ดวงใจ-เนรัญชลา	บางกอกการภาพยนตร์/วินิจ ภักดีวิจิตร		สราวุฒิ	บู๊	๑๐ เม.ย./แกรนด์

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ขุนศึก	สมบัติ-นัยนา-ธัญญรัตน์-มานพ-สายัณห์	ไฟว์สตาร์โปรดัคชั่น/เกียรติ เอี่ยมพึ่งพร	สักกะ จารุจินดา	ไม้ เมืองเดิม	บู๊	๑๒ เม.ย./โคลีเซี่ยม
ป่าแสนสวย	ไพโรจน์-อรัญญา	ประชาบดีภาพยนตร์/สุภาพ ประจวบเหมาะ		พรานบูรณ์ (เขียนบท)	ชีวิต	๑๗ เม.ย./แอมบาสเดอร์
ลูกเมียเช่า	กรุง-อรัญญา-สายัณห์	สหชัยภาพยนตร์/บรรจง เทพจันทร์	เสนาะ กระเช้าเพชร		ชีวิต	๑๙ เม.ย./เฉลิมกรุง
เกมส์	ภัทราวดี-นิรุตติ์	ภัทราวดี ศรีไตรรัตน์	ภัทราวดี	ภัทราวดี (เขียนบท)	ชีวิต	๒๒ เม.ย./เฉลิมไทย/สามย่าน
เหมือนฝัน	นาท-ภาวนา-มยุรฉัตร	เดชากรณ์ภาพยนตร์/สว่างจิตต์ เดชากรณ์	ชะลอ ไตรครองศร	บัญญัติ เดชากรณ์ (สร้างเรื่อง)	ชีวิต	๒๓ เม.ย./เพชรเอ็มไพร์
กุ้งนาง	สมบัติ-มยุรา	กัญญามาลย์ภาพยนตร์	ดอกดิน กัญญามาลย์	กาญจนา นาคนันท์	ชีวิต	๒๔ เม.ย./เฉลิมไทย/สามย่าน
ไอ้ทองแดง	สมบัติ-อรัญญา	พรานนกภาพยนตร์	เปี๊ยก มีคุณสุต		บู๊	๓๐ เม.ย./เพชรรามา
๕ ผู้ยิ่งใหญ่	กรุง-ธัญญรัตน์	สุวีระ ศรีสิทธิ์	วิน วันชัย		บู๊	๓๐ เม.ย./พาราไดซ์
คนบาป	กรุง-นัยนา	ศรีสยามภาพยนตร์/สาธิต คล่องเวสสะ	ส.เนาวราช	สีฟ้า	ชีวิต	๑ พ.ค./เฉลิมกรุง
เดียมห์	กรุง-ไพโรจน์-ศิริขวัญ	ศรีปฏิกรฟิล์ม/บุญสิทธิวิบูลย์ลาภ	วสันต์ ต้นศิริ	บัณฑิต ฤทธิกล/ด่วยดูน	ตลก	๑๔ พ.ค./เพชรรามา/เพชรเอ็มไพร์
เหมือนหนึ่งในฝัน	สมบัติ-อรัญญา	บุษบาฟิล์ม/ทวีทรัพย์พิบูลย์เวช	ฉลวย ศรีรัตนา	วิพิศ บุษบา	ชีวิต	๑๓ พ.ค./แกรนด์/ออสการ์

มหาอุตม์	สมบัติ-อรัญญา-ไชยา-สุทิศา	มานพภาพยนตร์/มานพ อัมพุช	ฉลวย ศรีรัตนา	ปิยะวดี	บู๊	๒๕ พ.ค./โคลีเซี่ยม
ใครใหญ่ใครอยู่	สมบัติ-อรัญญา-อุเทน-ภาวนา	สมโภชภาพยนตร์/ รักเร่ห์ ศิวฤทธิ์	สมโภชน์ โพธิรัตน์		บู๊	๒๒ พ.ค./แมคเคนนา/ เพชรเอ็มไพร์
แม่ม่ายใจถึง	สมบัติ-อรัญญา	อนุชิต ชิตถาวร	รังสี ทัศนพยัคฆ์		ชีวิต	๒๘ พ.ค./เฉลิมกรุง
แผ่นดินของเรา	สมบัติ-นัยนา	จิระบันเทิงฟิล์ม/จิรวรรณ กัมปนาท แสนยากร	ส.อาสนจินดา	แม่อนงค์	ชีวิต	๔ มิ.ย./เฉลิมไทย/สามย่าน
กระดังงากลีบทอง	สุริยา-มยุรา-	นครพิงค์ภาพยนตร์/ ชนะ คราประยูร	ชนะ คราประยูร		ชีวิต	๕ มิ.ย./พาราเมาท์/แกรนด์
สุดขอบฟ้า	กรุง-นฤมล-วิไลวรรณ		มารุต		ชีวิต	๕ มิ.ย./แอมบาสเดอร์
ป่าอันตราย	กรุง-ไพโรจน์-นิรุตติ์		ปริญญา ลีละศร		บู๊	๑๘ มิ.ย./พาราไดซ์
ไอ้แมงดา	กรุง-สรพงษ์-ปิยะมาศ-ครรชิต-ธัญญรัตน์	สันติสุชาภาพยนตร์/วิสันต์ สันติสุชา	ชาย มีคุณสุต	อ้อย อัจฉริยกร	บู๊	๑- มิ.ย./เพชรรามา/แมคเคนนา
เพศสัมพันธ์อันตราย	กรุง-ธัญญรัตน์	เทวฤทธิ์ฟิล์ม/กลเวสัมมาพันธุ์	พยุง จอมพิทักษ์		เพศศึกษา	๑๒ มิ.ย./เพชรพิมาน/เพรสซิเดนท์/ออสการ์
ป่ากามเทพ	สมบัติ-สรพงษ์-ทัศนวรรณ-มยุรฉัตร	แหลมทองภาพยนตร์	คุณาวุฒิ	กฤษณา อโศกสิน	ชีวิต	๑๙ มิ.ย./สยาม/พาราเมาท์/ออสการ์
รถไฟ เรือเมล์ ลิเก ตำรวจ	กรุง-ยอดชาย-ไพโรจน์-ภาวนา-ทัศนวรรณ-ดวงใจ				ตลก	๒๖ มิ.ย./แมคเคนนา/เพชรเอ็มไพร์

ชุมแพ The Great of Shoompae	สมบัติ-นาท-ปิยะมาศ-ธัญญรัตน์	วิสันต์ สันติสุชา	จรัญ พรหมรังษี	ศักดิ์ สุริยา	บู๊	๒๖ มิ.ย./โคลีเซี่ยม
วันอันตราย	กรุง-ธัญญรัตน์-สุริยา	พูนทรัพย์ฟิล์ม			เพศศึกษา	๒๖ มิ.ย./พาราไดซ์/พระโขนงเธียเตอร์
วีรบุรุษกองขยะ	สรพงษ์-ทัศนวรรณ-มานพ-ดวงใจ		ชุติมา สุวรรณรัต		บู๊	๒ ก.ค./เพชรรามา
น้ำตาหยดสุดท้าย	ไพโรจน์-สุริยา-คาบพ์-ดวงใจ	แดนไทยภาพยนตร์			ชีวิต	๒ ก.ค./เฉลิมกรุง
แม่นาคบุกโตเกียว	อุเทน-บุญยงค์-อรสา-ภาวนา	เมืองทองภาพยนตร์/เฉลิมศักดิ์ จันทร์โลหะวัฒน์	ธนาชัย ชิโนทัย		ผี	๒ ก.ค./พาราไดซ์
ปลัดปืนโหด	กรุง-สรพงษ์-อุเทน-อรัญญา-เปียทิพย์	ประพันธ์ภาพยนตร์/สุพล เตชะชาดา	ณรงค์ จันทร์เรือง	ณรงค์ จันทร์เรือง	บู๊	๓ ก.ค./แอมบาสเดอร์/สิริรามา
ตามล่า อ.ต.ล (ไอ้ตอแหล)	กรุง/ภัทราวดี/ศิริขวัญ/ดวงดาว/				ตลก	๑๐ ก.ค./เฉลิมไทย
ไอ้ปืนแฝด	กรุง-สรพงษ์-ธัญญรัตน์	ไทยสตาร์ภาพยนตร์/สันติ สันติพัฒนาชัย	ดวง สุริยา	เพชร สถาบัน	บู๊	๙ ก.ค./พาราไดซ์
สวรรค์ยังมีชั้น	กรุง-อรัญญา-นัยนา-ไพโรจน์-เปียทิพย์	บางกอกการภาพยนตร์/วิจารณ์ ภักดีวิจิตร		ดาวไสว ไพรจิตร	ชีวิต	๑๐ ก.ค./ลิโด/สยาม/ออสการ์
ลาวคำหอม	สมบัติ-อรัญญา-ธัญญรัตน์-ครรชิต	ดิษยภาพยนตร์	อดุลย์ ดุลยรัตน์		ชีวิต	๙ ก.ค./เฉลิมกรุง

ลืมตัว	ทัศนวรรณ-อาวุธ พิทักษ์พงษ์-รุ้งลาวัลย์	คุณากรภาพยนตร์	ชุติมา สุวรรณรัต	ส.อาสนจินดา (เขียนบท)	ชีวิต	ธ ก.ค./แมคเคนนา
เสาร์ ๕	กรุง-สรพงษ์-ไพโรจน์-นิรุตติ์	บางกอกการภาพยนตร์/วินิจ ภักดีวิจิตร		คาเรสร์	บู๊	๒๔ ก.ค./เฉลิมไทย/สยาม/สามย่าน/สกาลา
ฟ้ามิอาจกั้น	ยอดชาย-วันดี-	สิทธิกรภาพยนตร์/แคนกฤษดา	จิตติน		ชีวิต	๒๓ ก.ค./เพชรเอ็มไพร์
เพลิงแค้น	ยอดชาย-ดวงนภา	แคนไทยภาพยนตร์	ประวิทย์ ลีลาไว		บู๊	๒๓ ก.ค./พาราไดซ์
โอ้ลูกที่รัก	สมบัติ-พิศมัย-ยอดชาย-นัยนา	สีบุญเรืองฟิล์ม	พันคำ	พร น้ำเพชร	ชีวิต	๓๑ ก.ค./อินทรา/สยาม/ออสการ์/พาราเมาท์
หมัดไทย	นาท-ทัศนวรรณ-มานพ	ฒ.ว.วิษณุโปรดักชั่น/มนัส เข็มกาญจน์	ฉลวย ศรีรัตนา		อิงประวัติศาสตร์	๖ ส.ค./เฉลิมกรุง
พ่อไก่แจ้	กรุง-ทัศนวรรณ-สุพรรณ		เชิด ทรงศรี	กนกเรขา	ตลก	๗ ส.ค./โคลีเซี่ยม
ชาติอาชาไนย	สมบัติ-พิศมัย-อุเทน-ภาวนา-ครรชิต-มานพ	เอกสิทธิ์ จงสถิตวุฒิธรรม	ชาย มีคุณสุต	อรวรรณ	บู๊	๖ ส.ค./เฉลิมกรุง
๑๗ ทหารกล้า	ยอดชาย-อุเทน-ดวงใจ-สุริยา	สตาร์ฟิล์ม/ไพฑูรย์ รตานนท์	ไพฑูรย์ รตานนท์	ส.อาสนจินดา	บู๊	๘ ส.ค./แมคเคนนา/เพชรเอ็มไพร์
๓ นักสู้ผู้ยิ่งใหญ่	สรพงษ์-ไพโรจน์-อุเทน-ภาวนา-ดวงใจ	ไทรทองภาพยนตร์/ชิต ไทรทอง	ทับทิมสยาม	กำนันชาติ	บู๊	๑๐ ส.ค./พาราไดซ์

เสือ ๔ แคว Four Devils	สมบัติ-กรุง-นัยนา-เกชา-ชนะ-คามพ์	ไพโรจน์ฟิล์ม/พร ไพโรจน์	พร ไพโรจน์	ศักดิ์ สุริยา	บู๊	๑๑ ก.ย./เพชรรามา/เพชรเอ็มไพร์
ไอ้เพชร Diamond	กรุง-สรพงษ์-อรัญญา-ศศิมา	เทพธานินทร์ ภาพยนตร์/เชาว์ มีคุณสุต		สราวุฒิ	บู๊	๒๘ ส.ค./พาราไดซ์/พระโขนงเธียเตอร์
วีระบุรุษจอมโหด	สมบัติ-อรัญญา-ทัศนวรรณ-สายัณห์-คามพ์	สังศิลป์ภาพยนตร์/สมสกุล ยงประยูร	ฉลวย ศรีรัตนา		บู๊	๓ ก.ย./แอมบาสเดอร์
เทวดาเดินดิน	สรพงษ์-วิยะดา	ไฟว์สตาร์โปรดัคชั่น/เกียรติ เอี่ยมพึ่งพร	ม.จ.ชาตรีเฉลิม ยุคล	วีรประวัติ วงศ์พัวพันธ์	บู๊	๓ ก.ย./เฉลิมไทย/สามย่าน
ท้องนาสะเทือน	สมบัติ-อรัญญา-อรสา-คามพ์-ลักษณ์-เมตตา	ศุภชัยภาพยนตร์/สมบูรณ์ โตสัมพันธ์	ศุภชัย โตสัมพันธ์	นิมิต ภูมิถาวร	บู๊	๓ ก.ย./เฉลิมกรุง
นางงูเห่า	สมบัติ-อรัญญา	อมรรัตน์ภาพยนตร์/อมรรัตน์	กิจติพงษ์ เวชภูญาณ	รุ่งจิตร์	บู๊	๑๘ ก.ย./แกรนด์/ออสการ์
เพลิงแพร	สมบัติ-อรัญญา-จารุวรรณ	ประสารมิตร ภาพยนตร์/ประสาน เลี่ยวไพโรจน์	แสงยากร	บุษยมาศ	ชีวิต	๑๘ ก.ย./พารามาท์/สามย่าน
สามหัวใจ	สมบัติ-ปิยะมาศ-ดวงใจ-ครรรชิต-คามพ์	สันติสุชาภาพยนตร์/วิสันต์ สันติสุชา	ชุมพร เทพพิทักษ์		ชีวิต	๑๘ ก.ย/เฉลิมกรุง
แซ่บ Top Most	สมบัติ-ไชยา-อรัญญา-นัยนา-ศิริขวัญ	เดชากรณ์ภาพยนตร์/บัญญัติ เดชากรณ์	บัญญัติ เดชากรณ์	เสนีย์ บุษปะเกศ	บู๊	๗ ต.ค./เพชรรามา/เพชรเอ็มไพร์

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เมียเสือ	สมบัติ-อรัญญา-มานพ-สายัณห์	นิวัฒน์ฟิล์ม/นิวัฒน์ จิตรเสรีพงษ์			บู๊	๒ ต.ค./แอมบาสเดอร์/รามา/สิริรามา
แม่ดอกรักเร่	กรุง/อรัญญา/ทัศนวรรณ/มยุรฉัตร	ไฟว์สตาร์โปรดักชั่น		เริงศิริ	ชีวิต	๒ ต.ค./แกรนด์/พาราเมาท์
ดับสุริยา	สมบัติ-พิสมัย-ไพโรจน์-ศิริขวัญ	วัชรี อรรถไกวัลวที	พันธ์เทพ อรรถไกวัลวที	อรวรรณ	บู๊	๙ ต.ค./โคลีเซี่ยม
ตู้	สมบัติ-ธัญญรัตน์-ไพโรจน์-ศิริขวัญ	กฤษดาภาพยนตร์/กายสิทธิ์ ตันติเวชกุล	ประทีป โกมลภิส	รวี ก้องหล้า	บู๊	๓๐ ต.ค./เพชรพิมาน ๗๕/ออสการ์
แมงดาปีกทอง	กรุง-อรัญญา-ศิริขวัญ-ไพโรจน์	เวชยันต์ภาพยนตร์	แมน ธีระพล		ชีวิต	๒๒ ต.ค./พาราไดซ์/พระโขนง
พรายกินรี	สมบัติ-มยุรฉัตร-นัยนา				ชีวิต	๑๖ ต.ค./แกรนด์/สยาม
ขยะ	กรุง-นัยนา-ไพโรจน์-ศิริขวัญ	ประภาชื่นภาพยนตร์/ปรีชา ประภาชื่น	ปรีชา ประภาชื่น	อ.อ่ำเสงี่ยม	ชีวิต	๑๖ ต.ค./แอมบาสเดอร์
นางสาวลูกดก	สมบัติ-พิศมัย-นัยนา	ศรินทราภาพยนตร์	ชาลี อินทรวิจิตร		ตลก	๓๐ ต.ค./โคลีเซี่ยม
วัยอลวน	ไพโรจน์/ลลนา	ไฟว์สตาร์โปรดักชั่น	เปี๊ยก โปสเตอร์	บุญรักษ์	ชีวิต	๙ ต.ค./สยาม/เฉลิมไทย
ช่องว่างระหว่างหัวใจ	สมบัติ-อรัญญา-สุริยา-ดวงใจ-มานพ-ทาริกา	ยูเนี่ยนฟิล์ม ๙๖/สรรพสิทธิ์ ชวะโนทัย	ฉลวย ศรีรัตนา	อัจฉรา พุกกะมาน	ชีวิต	๒๙ ต.ค./เฉลิมกรุง
ขอเพียงรัก	สมบัติ-นัยนา-ปิยะมาศ	วไลพรรณภาพยนตร์		บุษยมาศ	ชีวิต	๒๙ ต.ค./แกรนด์/สามย่าน
จ่าทมิฬ	สมบัติ-อรัญญา-เปียทิพย์-ดามพ์-โดม	จักรวาลภาพยนตร์/ชาติชัย พรรณชัย	ฉลวย ศรีรัตนา	ณรงค์ จันทร์เรือง	บู๊	๒๙ ต.ค./เพชรรามา/เพชรเอ็มไพร์

เพื่อนคู่แค้น	กรุง-นิรุตติ์-นัยนา-ครรชิต-เปียทิพย์	วีรกรณ์ฟิล์ม/อรรถกฤต กัมทรทิพย์	นันทวัต		บู๊	๕ พ.ย./แอมบาสเดอร์
ชุมเสือ	กรุง-ไพโรจน์-ทัศนวรรณ-ดามพ์-ดวงใจ	ไก่ทองภาพยนตร์/เพทาย พรรัตนศิริกุล	ประวิทย์ ลีลาไว	เศก ดุสิต	บู๊	๕ พ.ย./พาราไดซ์/พระโขนงเธียเตอร์
คมเฉือนคม The Outlaw Man	สมบัติ-ไชยา-นาท-ไพโรจน์-ทัศนวรรณ	ขวัญใจภาพยนตร์/สุทธิพงษ์ กัมทรทิพย์	พยุง พยกุล		บู๊	๑๓ พ.ย./เพชรรามา/เพชรเอ็มไพร์
ยอดกะล่อน	ยอดชาย-ภาวนา-สีเทา-สุคนธ์		สุคนธ์ คิ้วเหลี่ยม		ตลก	๑๓ พ.ย./ออสการ์/เพชรพิมาน ๗๕
ชะตาชีวิต	ยอดชาย-เพชรา-ครรชิต-รุ้งลาวัลย์	ยอดยรรยงภาพยนตร์/สุรินทร์ ยอดยรรยง	อนันต์ ชลวนิช		ชีวิต	๑๓ พ.ย./เฉลิมกรุง
ครรชนีไฉไล	กรุง-อรัญญา-ดามพ์	อรุโณทัยภาพยนตร์/อรุณศรี พันทิพย์		อิงอร	ชีวิต	๑๘ พ.ย./เฉลิมกรุง/แอมบาสเดอร์
เสือกเกิดมาจน	กรุง-นัยนา-นิรุตติ์-ศิริขวัญ/สายัณห์	เนียมนิภา จงโยธา	ปริญญา ลีละศร		ชีวิต	๑๘ พ.ย./แกรนด์/สามย่าน
เจ้าแม่	อรัญญา-สมบัติ-สุริยา-ดวงใจ		ม.จ. ทิพยฉัตร ฉัตรชัย		ชีวิต	๒๐ พ.ย./เฉลิมไทย/พาราเมาท์/เพชรพิมาน
สาวแก่	ไพโรจน์-ทัศนวรรณ-นัยนา	อัชชาวดีภาพยนตร์/จีรภา ปัญจศิลปี		ศรีฟ้า ลดาวัลย์	ชีวิต	๒๗ พ.ย./เมโทร/เพชรเอ็มไพร์/ฮอลิเดย์
ไก่หลง	สมบัติ-ลักษมี-ศิริขวัญ	เสนอ คราประยูร			ตลก	๒๖ พ.ย./พาราไดซ์
เงาราหู	จิระศักดิ์-เนาวรัตน์-เปียทิพย์-มานพ	ทิตยาภาพยนตร์/องุ่น ประศาสน์วินิจฉัย	เปี๊ยก โปสเตอร์	โสภาค สุวรรณ	ชีวิต	๒๖ พ.ย./โคลีเซี่ยม

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บ่อเพลิงที่โพทะเล	สมบัติ-มยุรา	ธรรมจักรภาพยนตร์	เสถียร ธรรมเจริญ	ปณิดา	บู๊	๒๖ พ.ย./เพชรพิมาน ๗๕/ออสการ์
อัศวิน ๑๙	กรุง-อรัญญา-นิรุตติ์-เรวดี-ลักษณ์-มานพ	ภาณุพันธ์	ส.อาสนจินดา	ส.อาสนจินดา (เขียนบท)	บู๊	๓ ธ.ค./เพชรรามา
ปูลม	สมบัติ-เนาวรัตน์-ช่อเพชร-ครรชิต-มานพ	พบโชคภาพยนตร์/โชคชัย มาหสมบัติ	ชุมพร เทพพิทักษ์	รมณียา	ตลก	๓ ธ.ค./แอมบาสเดอร์
คมกุหลาบ	กรุง-อรัญญา-ทัศนวรรณ-นิรุตติ์-ศศิมา	วันชัยภาพยนตร์/ศิริ ศิริจินดา	บรรจง เลาหะจินดา	ช่อลัดา	ชีวิต	๔ ธ.ค./เฉลิมกรุง
อีสาวอันตราย	สรพงษ์-สุริยา-ทัศนวรรณ-ปิยะมาศ-นิรุตติ์	นครพิงค์ภาพยนตร์/ชนะ คราประยูร	ชนะ คราประยูร	เทพทวี ใน นิตยาสาร **บางกอก**	ชีวิต	๔ ธ.ค./แกรนด์/พาราเมาท์
สันติ-วีณา	นาท-นัยนา	บริษัทหนุมานภาพยนตร์/ฮอลลีวู้ดฟิล์มโปรดั๊คชั่น	สันต์ เปสตันยี	มารุต	ชีวิต	๔ ธ.ค./เฉลิมไทย/สามย่าน
ทองลูกบวบ	กรุง-อรัญญา-ไพโรจน์-ศศิมา	วรรณกรภาพยนตร์	วิจิตรรัตน์	ป.ประชาไท	ผี	๑๐ ธ.ค./สุริยา/พาราไดซ์
บ้องไฟ	กรุง-ภาวนา-มานพ	ฟิล์มทองภาพยนตร์	สุรพล รัตนกำพล	นิยายพื้นบ้านของอีสาน	อภินิหาร	๑๙ ธ.ค./เพชรพิมาน ๗๕/ออสการ์
มือปืนขี้แย	สมบัติ-นัยนา-ปิยะมาศ-สายัณห์-ดามพ์	บริษัทบางกอกสโคปภาพยนตร์/ชาญณรงค์ ดำหริกุล	อนุมาศ บุนนาค	อ้อยใจ วลัยพรรณ	ตลก	๑๙ ธ.ค./เฉลิมกรุง

สวรรค์ไม่มีวันรู้	นาท-นัยนา-กำธร-เมตตา-สุพรรณ	กัมทรทิพย์ภาพยนตร์/อัชวะ กัมทรทิพย์	เบญจมินทร์		ชีวิต	๑๗ ธ.ค./เฉลิมกรุง
นักเลงสามสลึง	กรุง-สมภพ-สุริยา-เนวารัตน์-รุ้งลาวัลย์	พิชัย น้อยรอด	พิชัย น้อยรอด	ทศพร ศรีใส (เขียนเรื่อง)	ตลก	๑๘ ธ.ค./พาราไดซ์/บางกอกรามา
ไข่จงอาง	นาท-มยุรา-สายัณห์-ดวงใจ-ล้อต๊อก-ชุมพร	ประสพสุขภาพยนตร์/เสถียร ดลบันดาลโชค	ชุมพร เทพพิทักษ์	เพชร สถาบัน	ตลก	๑๘ ธ.ค./รามา
เพลิงทรนง	สมบัติ-นาท-อรัญญา	สุมาลีภาพยนตร์/สุมาลี ทองหล่อ	จรัญ พรหมรังษี	ศักดิ์ สุริยา	บู๊	๓๑ ธ.ค./เพชรเอ็มไพร์/แมโทร
ไฟกำเพลิง	สมบัติ-อรัญญา-ยอดชาย-นัยนา-มยุรฉัตร-ครรชิต-ดามพ์	โคลีเซี่ยมฟิล์ม/พรพิมล มั่นฤทัย	คมน์ อรฆเดช	ศักดิ์ สุริยา	บู๊	๓๑ ธ.ค./เพชรรามา
ความรักสีดำ	สมบัติ-พิศมัย-ศิริขวัญ-มานพ-วิไลวรรณ	เทพศิลป์ภาพยนตร์/วัชรี อรรถไกวัลวที	พันธ์เทพ อรรถไกวัลวที	เพชร น้ำค้าง	ชีวิต	๓๑ ธ.ค./โคลีเซี่ยม
แดงอังคาร	กรุง-สรพงษ์-อรัญญา-นิรุตติ์/สายัณห์	เนรมิต	เนรมิต	ส.อาสนจินดา	บู๊	๓๑ ธ.ค./แกรนด์/พาราเมาท์
นักเลงมหากาฬ	กรุง-สรพงษ์-อุเทน-ไพโรจน์-นิรุตติ์-อรัญญา	เสนีย์ ถนอมรัตน์	โยธิน เทวราช		บู๊	๓๐ ธ.ค./ออสการ์/เพชรินทร์ ๗๕
อ้อมอกพ่อ	สมบัติ-พิศมัย-เมตตา-สายัณห์	จิรบันเทิงฟิล์ม	แสนยากร		ชีวิต	๓๐ ธ.ค./เฉลิมกรุง

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

มนต์เรียกผัว	สมบัติ-นัยนา-มยุร ฉัตร-ศิริขวัญ-ประจวบ	ไฟว์สตาร์โปรดัคชั่น/ นิยม ตันติเวชกุล	ชุติมา สุวรรณรัต	ดาวไสว ไพรจิตร	ชีวิต	๓๐ ธ.ค./เฉลิมไทย/ สามย่าน
สาวหมาป่า	สมบัติ-อรัญญา-ชูศรี-เมตตา-ชุมพร	เอเชี่ยนฟิล์ม/ปกรณ์ แกล้วกล้า	ชาญ ชาญทองมั่น		ชีวิต	๓๐ ธ.ค./แอมบาสเดอร์
สายลับกระจับเหล็ก	สมบัติ-นัยนา-ยอดชาย-ลักษมี-อนันต์-สันติ	ประเสริฐ ศรีสมทรัพย์	สนาน คราประยูร		ตลก	๓๐ ธ.ค./พาราไดซ์/ พระโขนงรามา/สุริยา

พ.ศ. ๒๕๒๐

รายชื่อภาพยนตร์	ดารานำแสดง	ผู้อำนวยการสร้าง	ผู้กำกับภาพยนตร์	ที่มา/บทประพันธ์	แนวเรื่อง	วัน/โรงฉาย
เพื่อนรัก	สมบัติ-ทัศนวรรณ		สักกะ จารุจินดา	สีฟ้า	ชีวิต/เด็ก	๑๕ ม.ค./แกรนด์/พารา เมาท์
เศษมนุษย์	กรุง-เรวดี-ศิริขวัญ	เกาเป่าสู้	เกาเป่าสู้	เกาเป่าสู้	ชีวิต	๑๕ ม.ค./เพชรพิมาน ๗๕/สามย่าน
วีรบุรุษกุ๊ย	กรุง-นัยนา-มานพ-เปีย ทิพย์-นิรุตติ์-ศศิมา	สมจิตรภาพยนตร์/สม จิต ไกยูรวงศ์	กวี พึ่งบุญ ฯ	สุมทุม บุญเกื้อ	บู๊	๑๕ ม.ค./แอมบาสเดอร์
ชาติสิงห์ทุ่งสง	สมบัติ-ไพโรจน์-ปริศนา-ศิริขวัญ-ชาญ-ดามพ์	กัมปนาทภาพยนตร์/ ชาญ กัมปนาท	พยุง พยกุล		บู๊	๑๔ ม.ค./พาราไดซ์/ พระโขนงรามา

ไอ้ขลุ่ย	สมบัติ-อรัญญา-มยุรฉัตร			เริงศิริ ลิมอักษร	ตลก	๒๒ ม.ค./เฉลิมไทย/ออสการ์
ไอ้ตีนโต	กรุง/มยุรา/สมภพ	ไทยสตาร์ภาพยนตร์/สันติ สันติพัฒนาชัย	ก้อง เมืองสยาม	วนัสนันท์	ชีวิต	๒๑ ม.ค./เพชรเอ็มไพร์
ไฟเหนือลมใต้	กรุง-ไพโรจน์-อรัญญา-ชุมพร-กัณฑิมา	สมปองภาพยนตร์/สมปอง โตวีระ	เสนีย์ โกมารชุน		บู๊	๒๘ ม.ค./พาราไดซ์
ปล้นอเมริกา Hi-Jack	สมบัติ-ไพโรจน์-อรัญญา	ฐานิสสงภาพยนตร์/สุวิทย์ ชุติพงษ์	สมบัติ เมทะนี	พ.ต.ต. ประชา พูนวิวัฒน์	บู๊	๒๘ ม.ค./โคลีเซี่ยม
บินเดี่ยว	สิงหา สุริยา/นัยนา/ไพโรจน์-เมตตา	วินโปรดักชั่น/วิน วันชัย	วิน วันชัย	เศก ดุสิต	บู๊	๒๙ ม.ค./เพชรเอ็มไพร์
สองเสือใจสิงห์	กรุง-เนาวรัตน์	ทองธิวภาพยนตร์	พิชัย น้อยรอด/อนิรุทธิ์ นุดไพโรจน์	ณรงค์ ทองธิว	บู๊	๒๙ ม.ค./แอมบาสเดอร์
เพลิงทะเล		พาณี ฉัตรกุล ณ อยุธยา			บู๊	๓ ก.พ./เพชรรามา
พ่อจอมดื้อ	สมบัติ-อรัญญา-ศิริขวัญ-สายัณห์	วิคเตอร์ฟิล์ม			ตลก	๓ ก.พ./เฉลิมกรุง
๓ นัด	นาท-อุเทน-ไพโรจน์-ภาวนา-นัยนา	ส.วันดีภาพยนตร์/สง่า เสริมสุขวันดี	เสนีย์ โกมารชุน		บู๊	๔ ก.พ./พาราไดซ์
สิงห์สำออย	สมบัติ-มยุรา-ครรชิต-สุริยา-ลักษณ์	กัญญามาลย์ภาพยนตร์	ดอกดิน กัญญามาลย์	ระกา กัญญากุล	บู๊	๑๒ ก.พ./เฉลิมไทย/สามย่าน
๑ ต่อ ๘	กรุง-สรพงษ์-ดามพ์-อรัญญา-เรวดี-ทาริกา	สหมงคลฟิล์ม/สมศักดิ์ เตชะรัตนประเสริฐ	ส.อาสนจินดา	ส.อาสนจินดา (สร้างบท)	บู๊	๑๗ ก.พ./แกรนด์/ออสการ์

เก้ายอด	พิศมัย/เผ่าพันธุ์/เมตตา	สุพรรณ พราหมณ์พันธุ์			บู๊	๑๗ ก.พ./เพชรรามา/เพชรเอ็มไพร์
ขบวนการ ๓ สลึง	กรุง-ยอดชาย-สายัณห์-นัยนา-ศิริขวัญ-ชุมพร	ศรีสยามโปรดั๊กชั่น/สาธิต คล่องเวสสะ	พจน์ ศิริพันธ์		ตลก	๑๗ ก.พ./เฉลิมกรุง
มนต์รักนักรบ	สมบัติ-อรัญญา-อุเทน	ประเสริฐ ศรีสมทรัพย์	รังสี ทัศนพยัคฆ์		บู๊	๑๖ ก.พ./พาราไดซ์/พระโขนงรามา
อุย	สมบัติ-สรพงษ์-อรัญญา-มยุรฉัตร-ดวงใจ	ไฟว์สตาร์โปรดั๊กชั่น	รุจน์ รณภพ	เสนีย์ บุษปะเกศ	บู๊	๑๗ ก.พ./โคลีเซี่ยม
เมียรายเดือน	กรุง/ภาวนา/อัศวิน	เพ็ญพิมล อักขระกุล	พยุง จอมพิทักษ์	จิตตพร พิมลนารถ	ชีวิต	๒๑ ก.พ./บางกอกรามา
อีเสือ	กรุง-รุ้งลาวัลย์-นิรุตติ์-ศศิมา	วินิจ ภักดีวิจิตร/วีระศักดิ์ ฉายายน	วินิจ ภักดีวิจิตร	สราวุฒิ	บู๊	๔ มี.ค./เพชรพิมาน ๗๕/ออสการ์
รุกฆาต	กรุง-สรพงษ์-ทัศนวรรณ-เนาวรัตน์		ชาย นิมิตโชตินัย	เชษฐ์ ชัชวาล	บู๊	๑๒ มี.ค./พาราไดซ์/ไดเรคเตอร์
จันดารา	อรัญญา-ศิริขวัญ-ภิญโญ-ประจวบ	เทพากรภาพยนตร์/กิตติมา เศรษฐภักดี	รัตน์ เศรษฐภักดี	อุษณา เพลิงธรรม	ชีวิต	๑๑ มี.ค./เพชรรามา/เพชรเอ็มไพร์
ศาลปืน Gun Killer	สมบัติ-นาท-นัยนา-ปียะมาศ	สันติสุชาภาพยนตร์/วิสันต์ สันติสุชา	จรัญ พรหมรังษี	ศักดิ์ สุริยา	บู๊	๑๙ มี.ค./เฉลิมไทย/โคลีเซี่ยม
ตามฆ่า ๒๐,๐๐๐ ไมล์	กรุง-สรพงษ์-ภาวนา-ทัศนวรรณ	บางกอกการภาพยนตร์/วินิจ ภักดีวิจิตร	วินิจ ภักดีวิจิตร		บู๊	๒๖ มี.ค./เฉลิมไทย/สกาลา/สามย่าน

โอ้มาดา	สรพงษ์-พิศมัย-ยอดชาย	นครพิงค์ภาพยนตร์	ชนะ ตราประยูร	สีฟ้า	ชีวิต	๒๖ มี.ค./แกรนด์/พาราเมาท์/สามย่าน
ไอ้คุณเฉิ่ม	กรุง-สรพงษ์-มยุรา	ตรีบุปผาฟิล์ม	สมพงษ์ ตรีบุปผา	รัตติกรณ์	ตลก	๒๕ มี.ค./เฉลิมกรุง
ปืนมีตีน	กรุง-สมภพ-เกชา	สิทธิชัยภาพยนตร์/สิทธิชัย พัฒนดำเกิง	พิชัย น้อยรอด	ฉกาจ ปุคะวนิช	บู๊	๒๖ มี.ค./พาราไดซ์
กำนันเหี้ยม	สมบัติ-นาท-อรัญญา-ลักษณ์	พรานนกภาพยนตร์	เปี๊ยก มีคุณสุต		บู๊	๑๑ เม.ย./เพชรรามา/เพชรเอ็มไพร์
ตาปี-อีปัน	กรุง-สรพงษ์-อุเทน-ไพโรจน์	เทพธานินทร์ภาพยนตร์	ชาย มีคุณสุต		บู๊	๘ เม.ย./พาราไดซ์/บางกอกรามา
ศึก ๕ เสือ	สมบัติ-อรัญญา-เนาวรัตน์-สุริยา	พัฒนาภาพยนตร์/	รังสี ทัศนพยัคฆ์	อรวรรณ	บู๊	๘ เม.ย./แอมบาสเดอร์/สิริรามา
แหย่หนวดเสือ Operation Black Panther	สมบัติ-อรัญญา-กำธร-มานพ	เมทะนีฟิล์ม/กาญจนา เมทะนี	สมบัติ เมทะนี	ตั๊ะ ท่าอิฐ	บู๊	๘ เม.ย./โคลีเซี่ยม
ยอดมนุษย์คอมพิวเตอร์	ยอดชาย-ดวงชีวัน		สันต์ เปสตันยี		ตลก	๑๖ เม.ย./เมโทร/เพชรรามา/เพชรเอ็มไพร์
พ่อตาปืนโต	สมบัติ-อรัญญา	นิวัฒน์ฟิล์ม/วรรณา จิตรเสรีพงศ์	รังสี ทัศนพยัคฆ์		ตลก	๒๓ เม.ย./เฉลิมกรุง
๑ ๒ ๓ ด่วนมหาภัย	กรุง-สรพงษ์-ภัทราวดี-นัยนา-ปิยะมาศ	ณรงค์ ภูมินทร์	ณรงค์ ภูมินทร์		บู๊	๒๙ เม.ย./พาราเมาท์/แกรนด์

สิงห์สลาตัน	สมบัติ-กรุง-อรัญญา-เกชา	ไพโรจน์ฟิล์ม	พร ไพโรจน์	รัตติกรณ์	บู๊	๓๐ เม.ย./เพชรรามา/เพชรเอ็มไพร์
กิเลสคน	สมบัติ-พิศมัย	สืบุญเรืองฟิล์ม	พันคำ	วิมลศิริ	ชีวิต	๓๐ เม.ย./เฉลิมไทย/สามย่าน
ล่าเพชฌฆาต	กรุง-ทัศนวรรณ-นิรุตติ์	เดชากรณ์ภาพยนตร์/บัญญัติ เดชากรณ์	วัฒนสิทธิ์	เศก ดุสิต	บู๊	๒๙ เม.ย./พาราไดซ์/พระโขนงรามา
สิงห์รถบรรทุก	สมบัติ-มยุรา-นิรุตติ์	ทองทรัพย์สินธุ์ฟิล์ม/สนาน ทองทรัพย์สินธุ์	พันธุ์เทพ อรรถไกวัลวที	เพชร สถาบัน	บู๊	๑๒ พ.ค./โคลีเซี่ยม
เงินคือพระเจ้า	นาท-มยุรา	ก.เจริญภาพยนตร์	แชน อโนชา	สาเรศ ศิริมนัส	ตลก	๑๒ พ.ค./พาราไดซ์/พระโขนงรามา
ชีวิตบัดซบ	สรพงษ์-เปียทิพย์	มูฟวิ่งพิคเจอร์/ชูศักดิ์ สอนอิ่มศาสตร์	เพิ่มพล เชยอรุณ		ชีวิต	๒๑ พ.ค./แกรนด์/พารามาท์
๑๒ สิงห์สยาม	กรุง-สรพงษ์-อมร-ลักษณ์-ไพโรจน์	ชุมทองภาพยนตร์	สาธิต	อั้น สัตหีบ	บู๊	๒๑ พ.ค./เพชรเอ็มไพร์
หน้าเนื้อใจเสือ	สมบัติ-ภาวนา-ไพโรจน์-ศิริขวัญ	เทิด ดาวไทย	จรัล พรหมรังษี	รัศมี	ชีวิต	๒๑ พ.ค./เฉลิมกรุง
รักอุตลุด	ไพโรจน์-ลลนา	ไฟว์สตาร์โปรดัคชั่น	เปี๊ยก โปสเตอร์	บุญญรักษ์	ชีวิต	๒๘ พ.ค./เอเธนส์/เฉลิมกรุง
ผู้ยิ่งใหญ่ชายแดน	กรุง-สรพงษ์-ยอดชาย	ชุติมา สุวรรณรัต	ชุติมา สุวรรณรัต		บู๊	๔ มิ.ย./เพชรรามา/เพชรเอ็มไพร์

หึง	สมบัติ-อรัญญา-ศิริขวัญ	บางกอกการภาพยนตร์	รังสี ทัศนพยัคฆ์		ตลก	๓ มิ.ย./โคลีเซี่ยม
ไอ้สากเหล็ก	กรุง-ไพโรจน์-สมภพ	เกิดผลภาพยนตร์/นฤมล เกิดผล	อนิรุทธิ์ นุตไพโรจน์		บู๊	๓ มิ.ย./แอมบาสเดอร์
แม่ปลาช่อน	สมบัติ-อรัญญา	มานพภาพยนตร์/มานพ อัมพุช	รังสี ทัศนพยัคฆ์	ปิยวดี	ตลก	๑๑ มิ.ย./เฉลิมไทย/สามย่าน
ดับเครื่องชน	กรุง-สรพงษ์-อรัญญา	อมรทัดภาพยนตร์	ชาย มีคุณสุต	ชาตรี	บู๊	๑๘ มิ.ย./แกรนด์/พาราเมาท์
ทางเสือผ่าน	กรุง-นาท-สรพงษ์-นัยนา-ปิยะมาศ	สันติสุชาภาพยนตร์	ชุมพร เทพพิทักษ์	พนมเทียน	บู๊	๒๔ มิ.ย./เพชรรามา/เพชรเอ็มไพร์
ไอ้ควายเหล็ก	สมบัติ-พิศมัย-สรพงษ์-เนาวรัตน์	ฮอลลีวู้ดฟิล์ม/ช.พจน์ฟิล์ม	พรพจน์		บู๊	๒๔ มิ.ย./ปารีส/สยาม
หนักแผ่นดิน	สมบัติ-นัยนา-ครรชิต-ทัศนวรรณ	ครรชิต ขวัญประชา	สมบัติ เมทะนี		บู๊	๑ ก.ค./พาราเมาท์/แกรนด์
สาวจอมแก่น	เนาวรัตน์-สรพงษ์		เสนีย์ โกมารชุน	นฤมิตร	ชีวิต	๑๔ ก.ค./แกรนด์/พาราเมาท์
ตบะแตก	สมบัติ-อรัญญา-สมภพ-เปียทิพย์	อนุรี เจริญวงศ์	ฉัตรเทพ		บู๊	๑๖ ก.ค./เพชรรามา/เพชรเอ็มไพร์
ทางชีวิต	กรุง-สรพงษ์-ทัศนวรรณ-เนาวรัตน์	จิรบันเทิงฟิล์ม/จีรวรรณ กัมปนาทแสนยากร	สมวงศ์ ทิมบุญธรรม	โบตั๋น	ชีวิต	๒๘ ก.ค./โคลีเซี่ยม

ข้าวก้นบาตร	สมบัติ-นัยนา	ปฏิมาภาพยนตร์/สุภาพประจวบเหมาะ	อนุมาศ บุนนาค	สันทนีย์ หิริโอตัปปะ	ชีวิต	๒๕ ก.ค./เพชรเอ็มไพร์
รักไม่รู้ลืม	ยอดชาย-ภาวนา-สายัณห์	แสนสุข อินทรพรหม	พลสัณห์ ศรีหาผล		ชีวิต	๒๕ ก.ค./พาราไดซ์
พ่อนกสูก	สมบัติ-อรัญญา	นราวดี หวังชูกุล	อนุมาศ บุนนาค		ตลก	๓๐ ก.ค./เพชรรามา
จงอางเพลิง	สมบัติ-อรัญญา	ศุภชัยภาพยนตร์	ศุภชัย		บู๊	๓๐ ก.ค./เฉลิมกรุง/คาเธ่ย์
ใครจะอยู่ค้ำฟ้า	กรุง-สรพงษ์-อรัญญา-เนาวรัตน์-นิรุตติ์	เทพธานินทร์ภาพยนตร์/เชาว์ มีคุณสุต	เชาว์ มีคุณสุต	เสนีย์ บุษปะเกศ	บู๊	๒๕ ก.ค./แกรนด์/พารามาท์
หัวใจที่ไม่อยากเต้น	ไชยา-พิศมัย-อุเทน-เปียทิพย์	เริงศิริโปรดักชั่น	เริงศิริ ลิมอักษร	ศรีวดี	ชีวิต	๓๐ ก.ค./เฉลิมไทย/สามย่าน
ห้าแฉก	กรุง-นาท-สรพงษ์-อรัญญา	รัตนสิทธิ์ภาพยนตร์	จรัญ พรหมรังสี		บู๊	๑๒ ส.ค./แกรนด์/พารามาท์
หงส์ทอง	ไพโรจน์-อรัญญา	ไฟว์สตาร์โปรดักชั่น	สักกะ จารุจินดา	เสนีย์ บุษปะเกศ	ชีวิต	๑๒ ส.ค./ เอเธนส์/เฉลิมกรุง/พาราไดซ์
มนต์รักแม่น้ำมูล	สมบัติ-นัยนา-เนาวรัตน์-เปียทิพย์	ดวงกมลมหรสพ	พงษ์ศักดิ์ จันทรุกขา		เพลง	๑๒ ส.ค./เพชรรามา
ดวล The Last Duel	เฟอร์นันโด เอก อัมรินทร์-เกษาเปลี่ยนวิถี		นำดี วิตตะ		บู๊	๑๕ ส.ค./คาเธ่ย์

แม่ดอกกัญชา	สมบัติ-มยุรา-สุริยา	กัญญามาลย์ภาพยนตร์/ บรรจง กัญญามาลย์	ดอกดิน กัญญามาลย์	ดอย ดาวเรือง	ชีวิต	๒๖ ส.ค./เฉลิมไทย/ สามย่าน
รักคุณเข้าแล้ว	สรพงษ์-อรัญญา-วิยะดา	พรอ้มมิตรภาพยนตร์	ม.จ.ชาตรีเฉลิม ยุคล		เพลง	๒๗ ส.ค./แกรนด์/พารา เมาท์
รักเลือกไม่ได้	สมบัติ-พิศมัย-ไพโรจน์-วิไลวรรณ	เทพศิลป์ภาพยนตร์/ วัชรี อรรถไกวัลวที	พันธุ์เทพ อรรถไกวัลวที	ม.มธุการี	ชีวิต	๒๗ ส.ค./โคลีเซี่ยม/ แกรนด์
ลูกขวาน	สมบัติ-อรัญญา-สิงหา-เรวดี-มานพ-ครรชิต	โคลีเซี่ยมฟิล์ม	คมน์ อรรคเดช	ปรางค์ บางกอก	บู๊	๒๗ ส.ค./เพชรรามา
ความรักไม่มีขาย	อรัญญา-ไพโรจน์	อิงคนันท์ภาพยนตร์	ส.อาสนจินดา	อรชร	ชีวิต	๒๗ ส.ค./คาเธ่ย์
กูซิใหญ่	กรุง-สรพงษ์-ภาวนา-เนาวรัตน์-ไพโรจน์	มีคุณสุดภาพยนตร์	ชาย มีคุรสุด	ทศพร สีใส	บู๊	๓ ก.ย./พาราไดซ์/พระโขนงเธียเตอร์
อย่าแหย่ฉลาม	สมบัติ-พิสมัย-เนาวรัตน์-นิรุตติ์	ชนัญสิทธิ์ภาพยนตร์/ อนุชิต ชิตวรากร	รังสี ทัศนพยัคฆ์	พ.ต.ต.ประชา พูนวิวัฒน์	ชีวิต	๓ ก.ย./เฉลิมกรุง
คนละทาง	สรพงษ์/เนาวรัตน์/ ภิญโญ ปานนุ้ย				ชีวิต	๓ ก.ย./แกรนด์/พารา เมาท์
นักองเลงพลาญชัย King Palanchai	สรพงษ์-นิรุตติ์-ทัศนวรรณ-ดวงใจ	เทพจักรภาพยนตร์	วาสุเทพ โอศิริ	วาสุเทพ โอศิริ (สร้างเรื่อง)	บู๊	๓ ก.ย./คาเธ่ย์
สู้สิบทิศ	สมบัติ-ปริศนา-ไพโรจน์-ดวงใจ	วินนาภาพยนตร์/สุวินนา ดวงบรกต	พยุง พยกุล		บู๊	๙ ก.ย./เพชรเอ็มไพร์/ เจ้าพระยา
อย่าลืมฉัน	สมบัติ-อรัญญา-สมภพ-เนาวรัตน์	อัญชลีโปรดั๊กชั่น	รุจน์ รณภพ	ทมยันตี	ชีวิต	๑๗ ก.ย./เอเธนส์/พารา ไดซ์

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ที่ใครที่มัน	กรุง-นาท-สรพงษ์-นัยนา-ปิยะมาศ-เนาวรัตน์	วี.ที.สโคป	อนันต์ นนทชัย	นันทนิต	บู๊	๒๔ ก.ย./เฉลิมกรุง/คาเธ่ย์
เจ้าพ่อ ๙ คุก	สมบัติ-สรพงษ์-เนาวรัตน์-นัยนา	กมลโปรดักชั่น	จรัญ พรหมรังสี	พ.ต.ต.ประชา พูนวิวัฒน์	บู๊	๒๒ ก.ย./เพชรรามา/เพชรอิ๊มไพร์
ฉลามมาเฟีย Mafia Defeated	กรุง-สรพงษ์-อรัญญา-เนาวรัตน์-นัยนา	บางกอกการภาพยนตร์/กรุง ศรีวิไล	วินิจ ภักดีวิจิตร		บู๊	๓๐ก.ย./โคลีเซี่ยม
ลูกเจ้าพระยา	สมบัติ-เพชรา-สุริยา-ปิยะมาศ	นันทนาครภาพยนตร์	ชรินทร์ นันทนาคร		บู๊	๑ ต.ค./อินทรา/เฉลิมไทย/สามย่าน
เจ็ดประจัญบาน	กรุง-สรพงษ์-วิยะดา-เนาวรัตน์-นิรุตติ์	สหมงคลฟิล์ม			ตลก	๗ ต.ค./แกรนด์/พาราเมาท์
อุยแหลก	กรุง-สรพงษ์-อุเทน-ไพโรจน์	สมโภชน์ภาพยนตร์/รักเล่ห์ ศิวฤทธิ์	สมโภชน์		บู๊	๗ ต.ค./เพชรเอ็มไพร์/เจ้าพระยา
เทพบุตรตี๊ดติ๊งโหน่ง	เด่น-เด๋อ-เทพ โพธิ์งาม	ไฟว์สตาร์โปรดักชั่น	สมพงษ์ ตรีบุปผา		ตลก	๑๕ ต.ค./เอเชนส์/เฉลิมกรุง/พาราไดซ์
เพลงรักบ้านนา	สมบัติ-มธุรส-ไพรวัลย์	เอเพ็กซ์โปรดัคชั่น จำกัด	ม.จ.ทิพยฉัตร ฉัตรชัย		เพลง	๑๕ ต.ค./สยาม
เหยียบหัวสิงห์	กรุง-สรพงษ์-ทัศนวรรณ		ชุติมา สุวรรณรัต		บู๊	๑๕ ต.ค./เพชรรามา/เพชรเอ็มไพร์
แหกค่ายนรกเดียนเบียนฟู	สมบัติ-นาท-ยอดชาย-มานพ	ฮอลลีวู้ดฟิล์มโปรดัคชั่น	ชุมพร เทพพิทักษ์	สยุมภู ทศพล	บู๊	๒๘ ต.ค./ออสการ์/โคลีเซี่ยม/สยาม/สามย่าน

ล่า	สมบัติ-อรัญญา-ลลนา-วิยะดา	สหมงคลฟิล์ม		ทมยันตี	ชีวิต	๕ พ.ย./เฉลิมไทย/สามย่าน
วัยเสเพล	สรพงษ์-เนาวรัตน์	สุริยา ตรีบุปผา	สมพงษ์ ตรีบุปผา	พนมเทียน	ชีวิต	๑๒ พ.ย./ปารีส/แกรนด์/พาราเมาท์
ขยี้มือปืน	กรุง-ไชยา	บางกอกการภาพยนตร์	วิจารณ์ ภักดีวิจิตร	ศักดิ์ สุริยา	บู๊	๑๙ พ.ย./เฉลิมกรุง/เจ้าพระยา
สวัสดีคุณครู	จารุณี/ภิญโญ ปานนุ้ย	สีบุญเรืองฟิล์ม	พันคำ	พร น้ำเพชร	ชีวิต	๑๙ พ.ย./สยาม/ปารีส/ออสการ์
นางฟ้าท่าเรือ	กรุง-ยอดชาย-ไพโรจน์-เกชา	ทองธิวภาพยนตร์	พิชัย น้อยรอด	โตมร ไตรรงค์	ชีวิต	๑๙ พ.ย./เพชรเอ็มไพร์/เจ้าพระยาเธียเตอร์
เก้าล้านหยดน้ำตา	สรพงษ์/เนาวรัตน์/ดวงชีวัน/เดือนเต็ม	เมโทรฟิล์ม	สายยนต์ ศรีสวัสดิ์		เพลง	๑๘ พ.ย./เพชรรามา
ทองพูนโคกโพราษฎรเต็มขั้น	จุตพล-วิยะดา-ภิญโญ ปานนุ้ย		ม.จ.ชาตรีเฉลิม ยุคล		ชีวิต/สะท้อนปัญหาสังคม	๒๕ พ.ย./เอเชนส์-เฉลิมกรุง-พาราไดซ์
เมืองอลเวง	สรพงษ์-ปิยะมาศ-ดามพ์-ลักษณ์	สันติสุชาภาพยนตร์/วิสันต์ สันติสุชา	ชุมพร เทพพิทักษ์		ตลก	๒ ธ.ค./แกรนด์/พาราเมาท์
มันทะลุฟ้า	สมบัติ-สรพงษ์-นัยนา-เรวดี	สหมงคลฟิล์ม	ชาลี อินทรวิจิตร		บู๊	๓ ธ.ค./โคลีเซี่ยม

เก้าพยัคฆ์ราช	กรุง-ยอดชาย-อุเทน-ภาวนา	โยธิน เทวราช	โยธิน เทวราช		บู๊	๓ ธ.ค./เพชรเอ็มไพร์/เจ้าพระยา
คู่ทรหด	กรุง/สรพงษ์-ทัศนวรรณ-เนาวรัตน์			ภูมิ สุริยา	บู๊	๑๐ ธ.ค./เฉลิมไทย
เด็ดสะระตี่	กรุง-สรพงษ์-เนาวรัตน์-บานพ-ดวงใจ		จิตติน		บู๊	๑๗ ธ.ค./แกรนด์/พาราเมาท์
เขี้ยวเสือเล็บสิงห์	สมบัติ-นาท-ไพโรจน์	ลูกฟ้าภาพยนตร์/ประเทือง เจียมประดิษฐ์	พยุง พยกุล	วสันต์ อรรคเดช	บู๊	๑๗ ธ.ค./เพชรรามา/เพชรเอ็มไพร์
แผลเก่า	สรพงษ์-นันทนา		เชิด ทรงศรี	ไม้ เมืองเดิม	ชีวิต	๒๔ ธ.ค./โคลีเซี่ยม/อินทรา
อย่านึกว่าหมู	สมบัติ-อรัญญา		อนุมาศ บุนนาค		ตลก	๒๔ ธ.ค./เฉลิมกรุง
โตเมืองใต้	กรุง-นัยนา-เปียทิพย์	สิทธิกรภาพยนตร์	วรวีร์ รุ่งสุริยะ	ศักดิ์ สุริยา	บู๊	๒๔ ธ.ค./เพชรเอ็มไพร์
ชื่นชีวานารี	ไพโรจน์-มยุรา	สหมงคลฟิล์ม	พันธุ์เทพ อรรถไกวัลวที	กาญจนา นาคนันท์	ตลก	๓๐ ธ.ค./แอมบาสเดอร์/สยาม/แกรนด์
พ่อม่ายทีเด็ด	ไพโรจน์-ลลนา	ไฟว์สตาร์โปรดัคชั่น	สักกะ จารุจินดา	กนกเรขา	ตลก	๓๑ ธ.ค./เอเธนส์/พาราไดซ์/เพชรรามา/เพชรเอ็มไพร์
ทรายวัยใจเด็ด	สรพงษ์-มยุรา		สมพงษ์ ตรีบุปผา	เบญจนาท นฤมล	ตลก	๓๐ ธ.ค./เฉลิมไทย/สามย่าน/ไดเรคเตอร์

ราชสีห์ดง	สมบัติ-อรัญญา-ไพโรจน์-เนาวรัตน์		จรัญ พรหมรังษี		ตลก	๓๑ ธ.ค./เฉลิมกรุง/พระโขนงรามา

พ.ศ. ๒๕๒๑

รายชื่อภาพยนตร์	ดารานำแสดง	ผู้อำนวยการสร้าง	ผู้กำกับภาพยนตร์	ที่มา/บทประพันธ์	แนวเรื่อง	วัน/โรงฉาย
ยมบาลจ๋า	กรุง-อรัญญา-ไพโรจน์-มานพ	ภาณุพันธ์/อัศวิน ภาพยนตร์	เนรมิต	เวตาล	ชีวิต	๑๔ ม.ค./เฉลิมกรุง/พระโขนงรามา
สิบห้าหยก ๆ สิบหกไม่หย่อน	สรพงษ์-สุริยา-ทัศนวรรณ-เนาวรัตน์	นครพิงค์โปรดัคชั่น/ชนะ คราประยูร	ชนะ คราประยูร	พลาย มลิวัลย์	ชีวิต	๒๑ ม.ค./เฉลิมไทย/พาราเมาท์
ถล่มดงนักเลง	กรุง-สรพงษ์-ทัศนวรรณ-นัยนา	ประวิทย์ ชุ่มฤทธิ์	ชุติมา สุวรรณรัต		บู๊	๒๑ ม.ค./เพชรเอี่มไพร์/เจ้าพระยา
เสือผ่น	กรุง-สรพงษ์-ไพโรจน์-ปิยะมาศ	บางกอกการภาพยนตร์	วินิจ ภักดีวิจิตร	พ.ต.อ.ลิขิต วัฒนปกรณ์	บู๊	๒๘ ม.ค./เฉลิมไทย/สกาลา
ล้วงคองูเห่า	สมบัติ-ไพโรจน์-ปริศนา-ดวงชีวัน	บุญโชคภาพยนตร์/บุญเยี่ยม โชคชัย			บู๊	๒๐ ม.ค.
๗ อาถรรพ์	กรุง-มยุรา-สมภพ-ดวงนภา	ไทยสตาร์ภาพยนตร์/สันติ สันติพัฒนาชัย	สุริยน ดวงทองดี		ผี	๒๐ ม.ค.
เพชฌฆาตทอง The Big Boss P.2	กรุง-หลอลี่-หวังผิง	เอกชัย	เฉินจั๋ว		บู๊	๒๑ ม.ค./แกรนด์/สามย่าน

หมัดปืนไว	สมบัติ-ทัศนวรรณ/เนาวรัตน์/ครรชิต	พิริยะฟิล์ม	ชุมพร เทพพิทักษ์		บู๊	๒๗ ม.ค.
พ่อเสือลูกสิงห์	ไชยา-กรุง-พิศมัย-เนาวรัตน์	อาทิตย์ฟิล์ม/เทียมแข จรูญโรจน์	ไชยา สุริยัน	รพีพร	บู๊	๒๗ ม.ค.
แม่นาคพระโขนง	สมบัติ-เนาวรัตน์-ปรียา รุ่งเรือง	๗๙ โกมารชุน ภาพยนตร์/ ศักดา สิริรัตนปัญญา	แถง เสนีย์		ผี	๒๘ ม.ค./เฉลิมกรุง/พระโขนงรามา
รักข้ามโลก September Love	กรุง-ลลนา-เนาวรัตน์	บางกอกการภาพยนตร์/ ฉลอง ภักดีวิจิตร	ฉลอง ภักดีวิจิตร		บู๊	๔ ก.พ./ลิโด/โคลีเซี่ยม/ปารีส/พาราเมาท์
ลูกทุ่งเพลงสวรรค์	สรพงษ์-นัยนา-ปิยะมาศ-เปียทิพย์	ดวงกมลมหรสพ	พงษ์ศักดิ์ จันทรุกขา		เพลง	๔ ก.พ./เพชรรามา/เจ้าพระยา
รักเต็มเปา	สมบัติ-พิศมัย-นัยนา-เศรษฐา-ดอน	ศรีสยามโปรดัคชั่น/ สาธิต คล่องเวสสะ	พจน์ ศิริพันธ์	แสงเพชร เสนีย์บดินทร์	ตลก	๔ ก.พ./เฉลิมกรุง/พระโขนงรามา
ชาติผยอง	สมบัติ-จตุพล	ไฟว์สตาร์โปรดัคชั่น	รุจน์ รณภพ	เสนีย์ บุษปะเกศ	บู๊	๔ ก.พ./เอเธนส์/พาราไดซ์/เพชรเอ็มไพร์
เลือดในดิน	สรพงษ์-อรัญญา-เปียทิพย์-ทาริกา-ยุวธิดา	สหมงคลฟิล์ม		ไพรวิษณุ	ชีวิต	๔ ก.พ./แกรนด์/เพชรพิมาน
นักเลงกตัญญู	สมบัติ-กรุง-ภาวนา-ปิยะมาศ	สันติสุขาภาพยนตร์/ ชาญ มีศรี	จรัญ พรหมรังษี	เพชร สถาบัน	บู๊	๑๗ ก.พ./
วัยรุ่นจอมคนอง	สรพงษ์-พิศมัย-มยุรา-เนาวรัตน์	โชคชัยภาพยนตร์/กิ่ง ฉวิลแก้ว	โชคชัย มหาสมบัติ	อุปถัมภ์ กองแก้ว จากเรื่องเดิม **สายสวาท**	ชีวิต/วัยรุ่น	๑๘ ก.พ./เฉลิมไทย/สามย่าน

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตะวันอ้อมข้าว	สรพงษ์-วิยะดา-เนาวรัตน์	ไดมอนด์ริงโปรดักชั่น	ชรินทร์ ทองสิงห์	ปณิดา	ชีวิต	เพชรรามา/เพชรเอ็มไพร์
คนนักเลง	สมบัติ-อรัญญา	พนม นพพร	พนม นพพร/อนิรุต นุตไพโรจน์		บู๊	๒๔ ก.พ./พาราไดซ์/พระโขนงรามา
เมืองในหมอก	สรพงษ์-สุพรรณ	มูฟวิ่งพิคเจอร์	เพิ่มพล เชยอรุณ		สะท้อนปัญหาสังคม	๒๕ แอมบาสเดอร์/สยาม/เมโทร
เสือ สิงห์กระทิงแรด	กรุง-พิศมัย	วีระศักดิ์ภาพยนตร์			บู๊	๒๕ ก.พ./แกรนด์/เพชรพิมาน
เพชรมหากาฬ	กรุง-นัยนา-เนาวรัตน์	วงศ์ปิติ	บู๊ วิบูลย์นันท์		บู๊	๒๕ ก.พ./พารามาท์/ออสการ์
อาณาจักรนักเลง	สมบัติ-นาท-ไพโรจน์-ครรชิต-ปิยะมาศ	สันติสุชาภาพยนตร์/วิสันต์ สันติสุชา	จรัล พรหมรังษี	ศักดิ์ สุริยา	บู๊	๒๕ ก.พ./โคลีเซี่ยม
ซุปเปอร์ลูกทุ่ง	กรุง-มยุรา	เอเพ็กซ์โปรดักชั่น/นันทา ต้นสัจจา	คิด สุวรรณศร	วีรประวัติ วงศ์พัวพันธ์	เพลง	๔ มี.ค./เฉลิมไทย/สามย่าน/ออสการ์
คนมีคาว	สรพงษ์-นัยนา-เนาวรัตน์	อัศวินภาพยนตร์	พันคำ	ดาหลา สุมาลิน	ชีวิต	๔ มี.ค./เอเธนส์/พาราไดซ์
ศศิมาบ้าเลือด	กรุง-ศศิมา-นิรุตติ์-เปียทิพย์	ศศิมาภาพยนตร์/ปกรณ์ ศักดิ์ วุฒิยาพงศ์	ชูศักดิ์ อดิศักดิ์	ปทุมมาลย์	ชีวิต	๑๑ มี.ค./เฉลิมกรุง/พระโขนงรามา
ขอเช็ดน้ำตาให้ตัวเอง	สมบัติ-นัยนา-เนาวรัตน์	ศรินทราภาพยนตร์	ชาลี อินทรวิจิตร	รพีพร	ชีวิต	๑๑ มี.ค./โคลีเซี่ยม

ดงเย็น	สมบัติ-อรัญญา-ไพโรจน์-ดวงใจ	จตุรมิตรภาพยนตร์	จรัล พรหมรังษี	ศักดิ์ สุริยา	บู๊	๑๑ มี.ค./แกรนด์
ด่านนรก	สมบัติ-พิสมัย-ไพโรจน์-ศิริขวัญ	จันทรา เมธากุล	สุระ นานา	ต๊ะ ท่าอิฐ	บู๊	๑๘ มี.ค./แกรนด์/เพชรพิมาน
สายัณห์พิศวาส	สรพงษ์-ทัศนวรรณ		ชุติมา สุวรรณรัต		ชีวิต	๑๘ มี.ค./สยาม/แอมบาสเดอร์/เมโทร
หล่อนชื่อมาลี สูงเนิน	กรุง-มาลินี ภาวันตี	ดารณี ฉวังอินทร์	ยอด มาลา		ชีวิต	๑๘ มี.ค./พาราเมาท์
ทายาทป๋องแป๋ง	สมบัติ-ปิยะมาศ	สยามสตาร์/กำธร ทัพคัลไลย	ดริน ดารากร	นลิน บุษกร	ตลก	๑๘ มี.ค./เพชรรามา/เพชรเอ็มไพร์/เจ้าพระยา
ขุนกระทิง	กรุง-สรพงษ์-ทัศนวรรณ-เนาวรัตน์	พูนทรัพย์ฟิล์ม	จรัญ พรหมรังษี	ดาเรศน์	บู๊	๒๕ มี.ค./เฉลิมกรุง
คู่รัก	ไพโรจน์-เนาวรัตน์	ช.พจน์ฟิล์ม	พรพจน์	บรรเจิด ทวี	ชีวิต	๒๕ มี.ค./สยาม/ปารีส/ออสการ์
สามร้อยยอด	กรุง-สรพงษ์-นัยนา-เนาวรัตน์	สิงห์ ศิวานนท์ ภาพยนตร์	วิจารณ์ ภักดีวิจิตร	อรชร ในนิตยสาร บางกอก	บู๊	๒๔ มี.ค./พาราไดซ์/พระโขนงรามา
เท่งปี๊ะต๊ะติ๋งโหน่ง	เด่น-เด๋อ-เทพ-มยุรา	ไฟว์สตาร์โปรดัคชั่น	นิยม ตันติเวชกุล		ตลก	๑ เม.ย./เอเธนส์/เฉลิมกรุง/พาราไดซ์
หัวใจสีชมพู	พิศมัย-สรพงษ์-ไพโรจน์-รุ่งนภา	สหมงคลฟิล์ม	พันธุ์เทพ อรรถไกวัลวที	ม.มธุการี	ชีวิต	๑๑ เม.ย./โคลีเซี่ยม

ไอ้ ๘ นิ้ว	สรพงษ์-มยุรา	กัญญามาลย์ภาพยนตร์	ดอกดิน กัญญามาลย์	ดอย ดาวเรือง	ตลก	๑ เม.ย./เฉลิมไทย/สามย่าน
เพลงรักเพื่อเธอ	พิศมัย-สรพงษ์-มยุรฉัตร	สหมงคลฟิล์ม	เริงศิริ ลิมอักษร		เพลง	๑๓ เม.ย./อินทรา/ปารีส/เมโทร
ฉลามวังข่า	สมบัติ-อรัญญา-ไพโรจน์-นัยนา-นิรุตติ์	พูนทรัพย์ฟิล์มโปรดัคชั่น	รังสี ทัศนพยัคฆ์	บูรพา อาลักษณ์ จากนิตยสาร **บางกอก**	บู๊	๒๒ เม.ย./โคลีเซี่ยม
เอ็ม ๑๖	กรุง-ยอดชาย-อุเทนมานพ	ธนารุ่งโรจน์ฟิล์ม/จินตนา ธนารุ่งโรจน์			บู๊	๒๑ เม.ย./เจ้าพระยา
ใครว่าข้าชั่ว	สรพงษ์-เนาวรัตน์	เทพธานินทร์ภาพยนตร์	เชาว์ มีคุณสุต	อ.อ่ำแสงี่ยม	ชีวิต	๒๘ เม.ย./แอมบาสเดอร์/พาราเมาท์
๔ อันตราย	ไพโรจน์-เนาวรัตน์	เวิรล์ดแอ็คชั่นฟิล์ม	แจ๊ส สยาม	อาทิพย์ ทรงกลด	บู๊	๒๘ เม.ย./เฉลิมกรุง/เมโทร
มหาหิน	สมบัติ-ไพโรจน์-ปิยะมาศ	โคลีเซี่ยมฟิล์ม/พรพิมล มั่นฤทัย	คมน์ อรรฆเดช	ชาติ อินทรี	บู๊	๒๘ เม.ย./เพชรรามา/เพชรเอ็มไพร์/
น้องเมีย	สรพงษ์-วิยะดา-ลลนา	ละโว้ภาพยนตร์	พระเจ้าวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าอนุสรณมงคลการ	พระเจ้าวรวงศ์เธอ ฯ อนุสรณมงคลการ	ชีวิต	๕ พ.ค./เฉลิมไทย/สามย่าน
๗ ซุปเปอร์เปี๊ยก	ค.ญ.พอฤทัย-ค.ช.อดิศักดิ์-ค.ญ.ปิทมาวดี	ไฟว์สตาร์โปรดัคชั่น	สักกะ จารุจินดา	สุรพล โทณวณิก	ชีวิต/เด็ก	๕ พ.ค./เอเธนส์/แกรนด์/พาราไดซ์
รักเอย	พิศาล-เนาวรัตน์	เอเพ็คซ์โปรดัคชั่น	ม.จ. ทิพยฉัตร ฉัตรชัย		ชีวิต	๕ พ.ค./สยาม/ปารีส/ออสการ์/ไดเรคเตอร์

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ฟ้าหลังฝน	เนาวรัตน์-อำภา-วิทูร กรุณา	จิรบันเทิงฟิล์ม	พิศาล อัครเศรณี		ชีวิต	๑๓ พ.ค./โคลีเซี่ยม
ทีเด็ดลูกเขย	สมบัติ-อรัญญา-ปิยะมาศ	นิวัฒน์ฟิล์ม	รังสี ทัศนพยัคฆ์		ตลก	๒๐ พ.ค.
นักฆ่าตะกรุดโทน	สมบัติ-อรัญญา-นิรุตติ์		จรัญ พรหมรังสี	ตั๊ะ ท่าอิฐ	บู๊	๒๐ พ.ค.
เดนนรก	กรุง-สรพงษ์-ภาวนา		ชาย มีคุณสุต	มาลินี	บู๊	๑๙ พ.ค./แกรนด์/พาราไดซ์
๒ สิงห์เอเชีย	สมบัติ-อรัญญา	ไฟว์สตาร์โปรดัคชั่น			บู๊	๒๗ พ.ค./เอเธนส์/แกรนด์
วัยแตกเปลี่ยว	สรพงษ์-ลลนา	ไฟว์สตาร์โปรดัคชั่น			ชีวิตวัยรุ่น	๒๗ พ.ค./เพชรรามา/เพชรเอ็มไพร์
เจ้าสาวคืนเดียว	กรุง-ทัศนวรรณ-เนาวรัตน์	สหมงคลฟิล์ม	ชุติมา สุวรรณรัต	รพีพร	ตลก	๓ มิ.ย./เฉลิมไทย-สามย่าน-ไดเรคเตอร์
ไอ้สู้สองสลึง	สมบัติ-ปริศนา-ไพโรจน์	๗๘ โปรดัคชั่น/บุญเยี่ยม โชคกำชัย			ตลก	๒๕ พ.ค./
สิงห์เดียวดงนักเลง	สมบัติ-ปริศนา	๗๘ โปรดัคชั่น/บุญเยี่ยม โชคกำชัย			บู๊	๒๕ พ.ค.
แผ่นดินวิปโยค	สรพงษ์-ปิยะมาศ	สหมงคลฟิล์ม	กาญจน์ บุญชู		ชีวิต	๓ มิ.ย./อินทรา/แอทบาสเดอร์/ออสการ์
หญิงปราถนา	สรพงษ์-ลลนา	อัจฉริยะภาพยนตร์/บุนนาค จันทรวงศ์	ปิยะ รัตนะ		ชีวิต	๓ มิ.ย./เพชรรามา/เพชรเอ็มไพร์

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ลูกโดด	สมบัติ-พิศมัย-ไพโรจน์		ชุมพร เทพพิทักษ์	เบญจมินทร์	ชีวิต	๑๐ ม.ย./ปารีส/สามย่าน
รักเธอเท่าช้าง	เด่น-ลลนา	ไฟว์สตาร์โปรดัคชั่น	โรม บุนนาค		ตลก	๑๐ มิ.ย./เพชรรามา/เอเธนส์/เฉลิมกรุง
ครูบ้านนอก	ปิยะ-วาสนา	ดวงกมลมหรสพ	สุรสีห์ ผาธรรม	คำหมาน คนไค	สะท้อนปัญหาสังคม	๑๗ มิ.ย./เฉลิมไทย/สามย่าน/ออสการ์
ไอ้ซ่าห์	สมบัติ-นัยนา-สายัณห์	วิคเตอร์ฟิล์ม/ฉนัดจิตรรักเริ่มวงษ์	อนุมาศ บุนนาค		บู๊	๑๗ มิ.ย./พาราเมาท์
จ่ากำแพงดิน	สมบัติ-อรัญญา	พรานนภาพยนตร์	เปี๊ยก มีคุณสุต	ณรงค์ จันทร์เรือง	ตลก	๑๗ มิ.ย./เพชรเอ็มไพร์/เจ้าพระยา
รักระเบิด	สรพงษ์-ทัศนวรรณ				ชีวิต	๒๔ มิ.ย./พาราเมาท์/เพชรพิมาน ๗๕
มือปืนเลือดเดือด	กรุง-ทัศนวรรณ				บู๊	๒๔ มิ.ย./แกรนด์/พระโขนงเธียเตอร์
ข้ามาจากเมืองนคร	กรุง-อุเทน-ไพโรจน์	โยธิน เทวราช	โยธิน เทวราช	สยุมภู ทศพล	บู๊	๒๓ มิ.ย./แอมบาสเดอร์/พระโขนงรามา
มหาภัยพันหน้า	สมบัติ-อรัญญา	เมทะนีฟิล์ม	สมบัติ เมทะนี	อังคาร กฤษณะ	บู๊	๑ ก.ค./โคลีเซี่ยม
กาม	มลฤดี ยมาภัย-เปีย ทิพย์-มานพ	สหมงคลฟิล์ม	ม.จ.ชาตรีเฉลิม ยุคล		ชีวิต	๑ ก.ค./สยาม/อินทรา/ปารีส/พาราเมาท์
ไอ้นก	กรุง-ปิยะมาศ	ปฏิมาภาพยนตร์	หวน รัตนงาม		ตลก	๑ ก.ค./สามย่าน/เพชรพิมาน ๗๕

เมียหลวง	จตุพล-วงเดือน-วิยะดา	ไฟว์สตาร์โปรดัคชั่น	คุณาวุฒิ	กฤษณา อโศกสิน	ชีวิต	๑ ก.ค./เอเธนส์/แกรนด์/พาราไดซ์
สยิว	สุเชาว์ พงษ์วิไล-นันทนา เงากระจ่าง	ประชารัฐภาพยนตร์	พ.ต.ต.ประชา พูนวิวัฒน์	พ.ต.ต.ประชา พูนวิวัฒน์	ชีวิต	๑ ก.ค./เพชรรามา/เมโทร/เจ้าพระยา
ดวงเศรษฐี	สมบัติ-ลลนา	ชนัญสิทธิ์ภาพยนตร์/อนุชิต ชิตวรากร	รังสี ทัศนพยัคฆ์		ตลก	๘ ก.ค./เฉลิมกรุง/พระโขนงรามา
โล้น	เนาวรัตน์ ซื่อสัตย์-กรุง-ยอดชาย		สิทธิชัย พัฒนดำเกิง		ชีวิต	๘ ก.ค./พาราเมาท์/สามย่าน
ผู้แทนมาแล้ว	สมบัติ-ลลนา	สันติสุชาภาพยนตร์/วิสันต์ สันติสุชา	ศรีไพร ใจพระ		ตลก	๘ ก.ค./เพชรรามา/เพชรเอ็มไพร์
ดวงเพชฌฆาต	กรุง-สรพงษ์-นัยนา		อรรถพล		บู๊	๘ ก.ค./พาราเมาท์/สามย่าน
ทุ่งลุยลาย (ชุมแพภาค ๒)	สมบัติ-นาท-ปิยะมาศ	สันติสุชาภาพยนตร์/วิสันต์ สันติสุชา		ศักดิ์ สุริยา	บู๊	๘ ก.ค./แอมบาสเดอร์
ขุนดอน	กรุง-สรพงษ์-ภาวนา	สุวิทย์ ชุติพงษ์	ชาย มีคุณสุต	ศักดิ์ สุริยา	บู๊	๑๔ ก.ค./ปารีส
ผีเพื่อนรัก	สรพงษ์-เนาวรัตน์	พิมพ์ประไพ กลัสนิมิ	เนรมิต		ตลก	๒๒ ก.ค./ปารีส/เพชรรามา/เพชรเอ็มไพร์
๑๐ ยอดแสบ	สมบัติ-สรพงษ์-อรัญญา	ไฟว์สตาร์โปรดัคชั่น	ฉัตรเทพ	พลาย มะลิวัลย์	ตลก	๒๒ ก.ค./เฉลิมกรุง/เมโทร
คนหลายเมีย	สมบัติ-พิศมัย-เศรษฐา	ประเทือง ตรีแมน	วินิจ ภักดีวิจิตร	พร น้ำเพชร	ชีวิต	๒๐ ก.ค./โคลีเซี่ยม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

รักแล้วรอหน่อย	สรพงษ์-จารุณี	สีบุญเรืองฟิล์ม	พันคำ	วิมล สิริ	ชีวิต	๒๙ ก.ค./สยาม/พาราเมาท์/ออสการ์
โดไม่โดชัดดะ	สมบัติ-เนาวรัตน์	ศุภชัยโปรดักชั่น	ศุภฤกษ์		ตลก	๒๙ ก.ค./สามย่าน/พระโขนงรามา
วัยรัก	พิศมัย-วิฑูรย์-เนาวรัตน์		จิตติน	สันธยา	ชีวิต	๕ ส.ค./เฉลิมกรุง/เมโทร/เพชรเอ็มไพร์
เขาใหญ่	กรุง-สรพงษ์-ปิยะมาศ-ภาวนา		รังสี ทัศนพยัคฆ์	ศักดิ์ สุริยา	บู๊	๑๒ ส.ค./ออสการ์/เพชรพิมาน
ผิดทางรัก	สมบัติ-พิศมัย	อัมพร ประทีปเสน			ชีวิต	๑๒ ส.ค./ปารีส
สวยแต่ชน	วิฑูร กรุณา/อำภา ภูษิต	โชคชัยโปรดักชั่น/โชคชัย มหาสมบัติ	แดง เสนีย์	สวนิตย์	ชีวิต	๑๒ ส.ค./แอมบาสเดอร์/พระโขนงรามา
ชื่นชุลมุน	ไพโรจน์-ลลนา	ไฟว์สตาร์โปรดักชั่น	เปี๊ยก โปสเตอร์	บุญรักษ์	ชีวิต	๑๘ ส.ค./เอเธนส์/แกรนด์
แสนแสบ	ไพโรจน์-ยุวธิดา สุรัสวดี	สหมงคลฟิล์ม	ไพรัช กสิวัฒน์	ไม้ เมืองเดิม	ชีวิต	๑๘ ส.ค./โคลีเซี่ยม/อินทรา
เสียสาว	เนาวรัตน์/สมบัติ-อรัญญา	ดวงดาวภาพยนตร์/ดวงดาว มนต์ดารา	ดรินทร์ ดารากร		ชีวิต	๑๘ ส.ค./เมโทร/เพชรเอ็มไพร์/เจ้าพระยา
รักที่ปรารถนา	ไพโรจน์-เนาวรัตน์	จิรบันเทิงฟิล์ม			ชีวิต	๒๖ ส.ค./สามย่าน
ดอนตูมปืนตัน	สมบัติ-ลลนา	นภาพลโปรดักชั่น	ประยูร วงศ์ชื่น		ตลก	๒ ก.ย./เฉลิมกรุง/สามย่าน/เอเชียรามา

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จ้าวธรณี	สมบัติ-เนาวรัตน์-นาท-มยุรา	สาทิสภาพยนตร์/ยุบล สาทิสรัต	สุวีระ	ศักดิ์ สุริยา	บู๊	๒ ก.ย./เมโทร/เจ้าพระยา
นักสู้สองแผ่นดิน	จักร มหาชัย/แสงระวี บุญแสง	ชอว์บราเดอร์+สันติ สุชาภาพยนตร์			บู๊	๒ ก.ย./เพชรรามา/เพชรเอ็มไพร์
กุญแจรัก	สรพงษ์/นันทนา	จีพีโปรโมชั่น/โอภาส รางชัยกุล	ฉัตรเทพ ฉันทนิมิ		ชีวิต	๙ ก.ย./ปารีส/ออสการ์
วัยตกกระ	สรพงษ์-ทาริกา-สมภพ-นิรุตติ์	นครพิงค์โปรดัคชั่น/ชนะ คราประยูร	ชนะ คราประยูร		ชีวิต	๙ ก.ย./เฉลิมไทย/สามย่าน/พาราเมาท์
รักทะเล้น	อำภา ภูษิต-ทรงวิทย์ จิรโศภิน		ศุภักษร	ศุภักษร	ชีวิต	๙ ก.ย./ลิโด/โคลีเซี่ยม
อีหนูเขี้ยวเสน่ห์	จตุพล/ลลนา	ไฟว์สตาร์โปรดัคชั่น	รุจน์ รณภพ	อมรศรี เย็นสำราญ	ชีวิต	๙ ก.ย./เอเธนส์/แกรนด์/พาราไดซ์
โก๋บ้านนอก กี๋บางกอก	สุรชัย สมบัติเจริญ/ลลนา	อารีรัตน์ภาพยนตร์/โชคชัย มลิวัลย์	อนันต์ นนทชัย		เพลง	๑๖ ก.ย./เพชรรามา/เพชรเอ็มไพร์
มนต์รักอสูร	พิศาล-เนาวรัตน์	บริษัทเอเพ็กซ์ โปรดัคชั่น/นันทา ตันสัจจา	ม.จ.ทิพยฉัตร ฉัตรชัย		ชีวิต	๑๖ ก.ย./สยาม/พาราเมาท์/ออสการ์/สามย่าน
อะไรกันวะ	ล้อต๊อก-กรุง-พิศมัย-นัยนา-มยุรา	ไฟว์สตาร์โปรดัคชั่น	ล้อต๊อก		ตลก	๑๖ ก.ย./เฉลิมกรุง/พระโขนงรามา
มันส์เขาละ	สมบัติ-นัยนา-ทาริกา	ฐานะวัฒนภาพยนตร์/ปทุมวดี โสภาพรรณ	อนุมาศ บุนนาค		ตลก	๒๓ ก.ย./แกรนด์/พระโขนงเธียเตอร์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สิงห์สั่งป่า	สมบัติ-กรุง-ปิยะมาศ	วีรกรณ์โปรดัคชั่น/อรรถกฤต วุวงศ์	ชุมพร เทพพิทักษ์	พนมเทียน	บู๊	๒๓ ก.ย./แอมบาสเดอร์
ไอ้ขุนทอง	สรพงษ์-ปิยะมาศ	เพชรา เชาวราษฎร์	ชรินทร์ นันทนาคร	ถาวร สุวรรณ (สร้างเรื่อง)	บู๊	๓๐ ก.ย./อินทรา/โคลีเซี่ยม
เทพธิดาบาร์ ๒๑	จันทรา ชัยนาม-สุเชาว์ พงษ์วิไล	ไฟว์สตาร์โปรดัคชั่น	ยุทธนา มุกดาสนิท		ชีวิต	๓๐ ก.ย./เอเธนส์/แกรนด์/พาราไดซ์
รักระแวง	สรพงษ์-มยุรา	ไฟว์สตาร์โปรดัคชั่น	พันธุ์เทพ อรรถไกวัลวที	ชูวงศ์ ฉายะจินดา	ชีวิต	๓๐ ก.ย./เพชรรามา/เพชรเอ็มไพร์
หอหญิง	กรุง-สรพงษ์-ปิยะมาศ-วิยะดา-มยุรฉัตร-เปียทิพย์	บางกอกการภาพยนตร์/อุไรวรรณ ภักดีวิจิตร	วินิจ ภักดีวิจิตร	ดาวไสว ไพรจิต	ชีวิต	๓๐ ก.ย./เฉลิมไทย/สามย่าน
แม่ยอดสร้อยพ่อยอดแซว	กรุง-ล้อต๊อก-เทพ เทียนชัย-เนาวรัตน์	ศรีสหมิตรภาพยนตร์	หนุ่ย+ดุ๋ย+เอ็ดดี้		ตลก	๒๙ ก.ย./ปารีส/ออสการ์
ยอดหญิงตะติ๊งโหน่ง	เด่น ดอกประดู่-ล้อต๊อก-วิยะดา-มยุรา-นัยนา	ไฟว์สตาร์โปรดัคชั่น	นิยม ตันติเวชกุล	เอื้องฟ้า	ตลก	๑๔ ต.ค./เอเธนส์/เฉลิมกรุง/พาราไดซ์
เหนือกว่ารัก	สรพงษ์-อรัญญา	กฤษฎ์ เจียมประดิษฐ์	สนาน คราประยูร	ปริศนา	ชีวิต	๑๔ ต.ค./แกรนด์/เมโทร/พระโขนงรามา
เละตุ้มเป๊ะ	รุ่งนภา-มลฤดี-พจนีย์	สหมงคลฟิล์ม			ตลก	๑๔ ต.ค./สเตลลา/ปารีส/สามย่าน

มือปราบปืนทอง	สมบัติ-นัยนา-ยอดชาย/เรวดี		เสนอ คราประยูร		บู๊	๑๔ ต.ค./เมโทร/เจ้าพระยา
หัวใจห้องที่ ๕	ลลนา-สมบัติ-อรัญญา	สหมงคลฟิล์ม	ชุติมา สุวรรณรัต		ชีวิต	๒๑ ต.ค./โคลีเซี่ยม
ข้ามาคนเดียว	อรัญญา-ดามพ์-สมบัติ	ไพโรจน์ฟิล์ม	พร ไพโรจน์		บู๊	๒๑ ต.ค./โคลีเซี่ยม
แดกหนุ่มแดกสาว	สรพงษ์-ลลนา-ลักษมี-นิภาพร	สายหยกโปรดัคชั่น/สายหยก เพชรตะกูล	เสนอ คราประยูร	โอสถ จันทนพ	ชีวิต	๒๑ ต.ค./เพชรรามา/เจ้าพระยา
ยิ้มสวัสดี	ไพโรจน์-เนาวรัตน์	พรพจน์ รัชนีวรรณ		บรรเจิด ทวี	ชีวิต	๒๘ ต.ค./เฉลิมไทย/สามย่าน
หัวใจกุ๊กกิ๊ก	ไพโรจน์-ลลนา	ไฟว์สตาร์โปรดัคชั่น	แจ๊ส สยาม		ชีวิต	๒๘ ต.ค./เอเธนส์/เฉลิมกรุง/พาราไดซ์
บุษบาก้ำกั่น	จักร มหาชัย/เนาวรัตน์	สันติสุชาภาพยนตร์/วิสันต์ สันติสุชา			ชีวิต	๒๘ ต.ค./แอมบาสเดอร์/พระโขนงรามา
ลบลายเสือ	สมบัติ-อรัญญา				บู๊	๒๗ ต.ค./เมโทร
แรกรัก My First Time	มนัสชนก ส่งศรีสุข	พี.วาย พานาวิชั่น/ไพโรจน์ พยอมแก่ง อินทร์	ไมค์ โพธินาม		ชีวิต	๔ พ.ย./สยาม/ปารีส/พาราเมาท์
สืบยัดไส้	ไพโรจน์-ไชยา-เรวดี	สหมงคลฟิล์ม+แหลมทองเงินทุน			ตลก	๔ พ.ย./ลิโด/โคลีเซี่ยม-เมโทร-ออสการ์
เจ้าป่าบ้าจี้	กรุง-เสาวนีย์				ตลก	๑๑ พ.ย./แอมบาสเดอร์
หมอตีนเปล่า	สรพงษ์-ทัศนวรรณ-วิยะดา	สหมงคลฟิล์ม		รพีพร	ชีวิต	๑๑ พ.ย./โคลีเซี่ยม/เมโทร

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ฆ่าอย่างเดียว Killer Wail	สมบัติ-อรัญญา	ทานตะวันฟิล์ม	สะอาด เปี่ยมพงษ์สานต์	มรกต	บู๊	๑๑ พ.ย./เฉลิมกรุง/พระโขนงรามา
ขุนทะเล	สรพงษ์/นัยนา/เสาวนีย์	ศุภฤกษ์ ยุกตะทัต	กวี พึ่งบุญ ณ อยุธยา		ชีวิต	๑๙ พ.ย./เอเธนส์/พาราไดซ์
ผ้าขี้ริ้วห้วเราะ	สรพงษ์-ลลนา	เมโทรฟิล์ม/วรชัย ธรรมสังคีติ	สุรพล โทณะวณิก		ตลก	๑๙ พ.ย./เพชรรามา/เจ้าพระยา
นักล่าผาทอง	สรพงษ์-กรุง-ทัศนวรรณ-มยุรา-เปียทิพย์	รังษิโยภาพยนตร์	สันทัด ศรีสัมพันธ์	ศักดิ์ สุริยา	บู๊	๑๙ พ.ย./เฉลิมกรุง/พระโขนงรามา
น้ำค้างหยดเดียว	นิจ อลิษา/สุรเดช ศรีชุ่มสิน-ค.ช.กฤช วงศ์ใหญ่	เอเพกซ์ โปรดักชั่น จำกัด	สุชาติ วุฒิชัย		ชีวิตสะท้อนปัญหาสังคม	๑๙ พ.ย./สยาม/ปารีส/ออสการ์/สามย่าน
ตามล่ามนุษย์ทองคำ	กรุง-อุเทน-ไพโรจน์	ฉายาฟิล์ม			บู๊	๒๕ พ.ย./สามย่าน/บรอดเวย์
สิงห์สะเปรอะ	สมบัติ-พิศมัย-เศรษฐา	ทองทรัพย์ฟิล์ม/สมาน ทองทรัพย์สินธุ์	สมาน ทองทรัพย์สินธุ์		ตลก	๒๕ พ.ย./แกรนด์/พระโขนงรามา
สตรีหมายเลข ๐	สรพงษ์-พิศมัย	ปริทรรศฟิล์ม	ชุติมา สุวรรณรัต		ชีวิต	๒๕ พ.ย./โคลีเซี่ยม/เมโทร/เพชรเอ็มไพร์
เมืองขอทาน (ขี้กลากคอนกรีต)	ไพโรจน์	สหมงคลฟิล์ม	เพิ่มพล เชยอรุณ		สะท้อนปัญหาสังคม	๒ ธ.ค./เฉลิมไทย/พาราเมาท์/ออสการ์

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ขโมยที่รัก	สรพงษ์-เนาวรัตน์	ราชพันธ์ฟิล์ม	ดอกดิน กัญญามาลย์	กาญจนา นาคนันท์	ชีวิต	๒ ธ.ค./อินทรา/สามย่าน/ไดเรคเตอร์
จำเลยรัก	ไพโรจน์/เนาวรัตน์/ทาริกา/เศรษฐา	บางกอกการภาพยนตร์/สรวงสุดา ชลลัมพี	เผด็จ ภักดีวิจิตร	กาญจนา นาคนันท์	ชีวิต	๒ ธ.ค./โคลีเซี่ยม
ครูขาหนูเหงา	สมบัติ-สุเชาว์-จารุณี	สีบุญเรืองฟิล์ม	พันคำ		ชีวิต	๑ ธ.ค./เอเธนส์/เฉลิมกรุง/พาราไดซ์
มนต์รักแผ่นดินทอง	สมบัติ-อรัญญา-นิรุตติ์	ขวัญใจภาพยนตร์/สุทธิพงศ์ กัมทรทิพย์	รังสี ทัศนพยัคฆ์	แพร โสภิณ	ชีวิต	๒ ธ.ค./เมโทร/เจ้าพระยา
นักสู้ภูธร	สมบัติ/อรัญญา/นัยนา/นิภาพร	ครรชิต ขวัญประชา	ชุมพร เทพพิทักษ์	ณรงค์ จันทร์เรือง	บู๊	๙ ธ.ค./แกรนด์/พระโขนงรามา
ดิ่งนั้ง	สมบัติ	อมรรัตน์	พจน์ ศิริพันธ์	สุมนทิพย์	ตลก	๕ ธ.ค./เพชรรามา/เพชรเอ็มไพร์
โรงเรียนดงนักเลง	สุเชาว์-วิยะดา		ชรินทร์ ทองสิงห์	นิมิต ภูมิถาวร	ชีวิต	๙ ธ.ค./เมโทร/เจ้าพระยา
จ๊ะเอ๋เบบี้	สมบัติ-ลลนา	ศรีสยามโปรดัคชั่น/สาธิต คลอ่งเวสสะ	พจน์	แสงเพชร	ตลก	๕ ธ.ค./ปารีส/ออสการ์/ไดเรคเตอร์
เล็กพริกขี้หนู	สรพงษ์-เนาวรัตน์	ชุมทองภาพยนตร์	สาธิต		บู๊	๑๔ ธ.ค./
มือปืนสติเฟื่อง	กรุง-มยุรา-สมภพ	ไทยสตาร์ภาพยนตร์	พงษ์ สุริยา		ตลก	๑๔ ธ.ค.
วิญญาณรักแม่นาคพระโขนง	สมบัติ-ปรียา รุ่งเรือง	พิชัย น้อยรอด	แดง เสนีย์		ผี	๑๖ ธ.ค./เฉลิมกรุง

กามเทพหัวเราะ	วิฑูรย์/ลลนา/เด๋อ/เทพ/ล้อต๊อก	แววโปรดัคชั่น/พิชัย สัตยาพันธ์	สมพงษ์ ตรีบุปผา		ตลก	๑๖ ธ.ค./ออสการ์/ไดเรคเตอร์/พาราเมาท์
วันเพ็ญ	สมบัติ-นิภาพร-มยุรฉัตร		ม.จ.ฐิติพันธ์ ยุคล	ภาณุพันธ์	ชีวิต	๒๑ ธ.ค./แกรนด์/สยาม/ไดเรคเตอร์
มือปืนนมสด	สมบัติ-อรัญญา	รักเร่ห์ ศิวฤทธิ์	สมโภชน์ โพธิรัตน์		ตลก	๒๓ ธ.ค./เพชรเอ็มไพร์/เจ้าพระยา
เจ้าสาวเดิมพัน	สรพงษ์-เนาวรัตน์		แดง เสนีย์	นฤมิตร	ตลก	๒๓ ธ.ค./อินทรา/พระโขนงรามา
เกวียนหัก	สรพงษ์-นันทนา	สหมงคลฟิล์ม	ชาลี อินทรวิจิตร	ไม้ เมืองเดิม	ชีวิต	๓๐ ธ.ค./เฉลิมไทย/อินทรา/เพชรเอ็มไพร์
ใต้ฟ้าสีคราม	เนาวรัตน์-นนทพล	บางกอกการภาพยนตร์	ฉลอง ภักดีวิจิตร	สีฟ้า	ชีวิต	๓๐ ธ.ค./ลิโด/โคลีเซี่ยม/พาราเมาท์
กัปตันเรือปู	จตุพล-ลลนา	ไฟว์สตาร์โปรดัคชั่น	สักกะ จารุจินดา		ชีวิต	๒๙ ธ.ค./เอเธนส์/เฉลิมกรุง/พาราไดซ์
ภาษาใจ	วิฑูรย์ กรุณา/แววดี วรรณงาม	บริษัท เอเพกซ์ โปรดัคชั่น	พิศาล อัครเศรณี		ชีวิต	๓๐ ธ.ค./เพชรรามา/สยาม/สามย่าน

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

พ.ศ. ๒๕๒๒

รายชื่อภาพยนตร์	ดารานำแสดง	ผู้อำนวยการสร้าง	ผู้กำกับภาพยนตร์	ที่มา/บทประพันธ์	แนวเรื่อง	วัน/โรงฉาย
ฐานันดร ๔	ไพโรจน์-ลลนา	วิไล ดิษนิยม	ประวิทย์ ลีลาไว	ไวย์ วิทยา	ชีวิต	๖ ม.ค./แกรนด์/พระโขนงรามา

นักเลงบ้านนอก	สรพงษ์-กรุง-เนาวรัตน์	นภาฟิล์ม/พูลศักดิ์ ชัยมงคล	เทิด ดาวไทย		บู๊	๑๒ ม.ค./เพชรเอ็มไพร์/เจ้าพระยา
อวนดำ	สมบัติ-กรุง-อรัญญา	กิตติพงษ์ เวชภูญาณ		ศรีเพชร	ชีวิต	๑๒ ม.ค./เพชรรามา/ปารีส
เทวดาลูกบ๊องส์	สมบัติ-เนาวรัตน์				ตลก	๑๓ ม.ค./เฉลิมกรุง/พระโขนงรามา
ขยะสงคราม	ลลนา-ภิญโญ-นิภาพร	ช.พจน์ฟิล์ม	เมฆ เมฆเสรี		ชีวิต	๑๓ ม.ค./พาราเมาท์
รักพี่ต้องหนีพ่อ	กรุง-ภาวนา-มยุรา	ไทยโยธินภาพยนตร์/อรุณ วงศ์พานิช	"คลื่นลูกเก่า"	วีรประวัติ วงศ์พัวพันธ์	ตลก	๑๓ ม.ค./พาราไดซ์/แอมบาสเดอร์
รักบ้า ๆ บอ ๆ	สมบัติ-นันทนา	มิตรไมตรีภาพยนตร์/พิชิต กมลรุ่งวรากุล	สมศักดิ์ สายสินธ์		ตลก	๒๐ ม.ค./เพชรเอ็มไพร์/เจ้าพระยา
สู้สั่งเมือง	สมบัติ-ปิยะมาศ-อำภา	สันติสุชาภาพยนตร์/วิสันต์ สันติสุชา		ศักดิ์ สุริยา	บู๊	๒๗ ม.ค./เฉลิมกรุง/พระโขนงรามา
สองผู้ยุ่งเหยิง	เด่น-ล้อต๊อก-เทพ เทียนชัย	ไฟว์สตาร์โปรดัคชั่น	โรม บุนนาค		ตลก	๒๗ ม.ค./เอเธนส์/แกรนด์/พาราไดซ์
อยู่กับก๋ง	สรพงษ์-อี๋หมิง	โคลีเซี่ยมฟิล์ม+พี.ดี.โปรโมชั่น	คมน์ อรรคเดช	หยก บูรพา	ชีวิต	๒๗ ม.ค./เพชรรามา/เพชรเอ็มไพร์/เจ้าพระยา
พ่อครัวหัวป่าก์	ไพโรจน์-เนาวรัตน์	เอเพ็กซ์+ช.พจน์ฟิล์ม		กนกเรขา	ตลก	๒๗ ม.ค./โคลีเซี่ยม/เมโทร

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สามคนผัวเมีย	สรพงษ์-พิศาล-นันทนา	บริษัทซีนีแล็บจำกัด			ชีวิต	๒๗ ม.ค./เฉลิมไทย/สามย่าน/พาราเมาท์
ไฟรักใต้น้ำ	สรพงษ์-ลลนา	แสนทวีโปรดัคชั่น			ชีวิต	๑๐ ก.พ./เฉลิมกรุง/พระโขนงรามา
ชีวิตนี้เพื่อเธอ	วาสนา-วิฑูรย์		สุประวัติ ปัทมสูตร		ชีวิต	๑๖ ก.พ./แกรนด์/แอมบาสเดอร์
เพียงคำเดียว	สมบัติ-อรัญญา	วินวดีโปรดักชั่น/วินศักดิ์ รัตนคม	อนิรุทธิ์ นุตไพโรจน์		ชีวิต	๑๗ ก.พ./พาราเมาท์
บี้ บอด ใบ้	ล้อต๊อก-กรุง-ยอดชาย-เนาวรัตน์		สิทธิชัย พัฒนดำเกิง		ตลก	๑๗ ก.พ./เพชรเอ็มไพร์
หนองหมาว้อ	วาสนา-เพียงพร อำไพ	ดวงกมลมหรสพ	สุรสีห์ ผาธรรม		ชีวิต	๒๔ ก.พ./แอมบาสเดอร์/ไดเรคเตอร์
ไอ้ติ๋งต๊อง	สมบัติ-กรุง-ยอดชาย		ไอ้หลอ		ตลก	๒๔ ก.พ./เมโทร/เพชรเอ็มไพร์/เจ้าพระยา
สัญชาตญาณโหด	จตุพล-นันทนา-สุเชาว์	ไฟว์สตาร์โปรโมชั่น	เพิ่มพล เชยอรุณ		ชีวิต	๒๔ ก.พ./เอเธนส์/เฉลิมกรุง/พาราไดซ์
ขาดฉันแล้วเธอจะรู้สึก	สมบัติ-อรัญญา	พี.๗๘/ประโท ฉายายน	ชุมพร เทพพิทักษ์		ชีวิต	๒ มี.ค./เพชรรามา/เพชรเอ็มไพร์
คนละเกมส์	กรุง-ปิยะมาศ-นิรุตติ์	น้อย เศวต	รังสี ทัศนพยัคฆ์		ตลก	๑๗ มี.ค./เฉลิมกรุง/พระโขนงรามา

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จิ๊กกี๋ก๋มีหัวใจ	สมบัติ-พิศมัย-ดวงชีวัน-เนาวรัตน์	คุปต์วิวัฒน์โปรดัคชั่น/แดง ร้อยบาง	พิชัย น้อยรอด		ชีวิต	๑๙ มี.ค./เพชรเอ็มไพร์/เจ้าพระยา
เลือดต่างสี	ธานี ศรีปทุม-ชิดชนก ชงโค	ดารณี ณวังอินทร์	ดารณี ณ วังอินทร์		ชีวิต	๑๙ มี.ค./ไดเรคเตอร์
ไอ้คลั่งทะเลโหด	สรพงษ์-นัยนา	กมล อร่ามเสรีวงศ์	จรัญ พรหมรังสี	ชาติ ทรนงค์	บู๊	๒๔ มี.ค./แอมบาสเดอร์/เฉลิมกรุง ฯลฯ
เขยใหม่ปิ๋งปิ๋ง	สมบัติ-ปิยะมาศ	สยามสตาร์	กำธร ทัพคัลไลย	ลักษณ์ โนจนา	ตลก	๒๔ มี.ค./เพชรรามา/เพชรเอ็มไพร์
สุดสาคร		จิรบันเทิงฟิล์ม/จิรวรรณ กัมปนาท แสนยากร	ปยุต เงากระจ่าง		การ์ตูน	๒๓ เม.ย./เอเธนส์/พาราไดซ์/เฉลิมกรุง
สุภาพบุรุษเสือไทย	สมบัติ-รสลิน จันทรา	สันติสุชาภาพยนตร์+พี ๗๘ โปรดัคชั่น	จารึก สงวนพงษ์		บู๊	๑๓ เม.ย./พระโขนงเธียเตอร์
บัณฑิตเหลือเดน	สรพงษ์-ลลนา	ไฟว์สตาร์โปรดัคชั่น	ชาย มีคุณสุต	ปฏิมา อินทรวิเชียร	ชีวิต	๑๓ เม.ย./แกรนด์/แอมบาสเดอร์
หักเหลี่ยมคนคัง	สมบัติ-กรุง-อรัญญา-เนาวรัตน์	โชคชัยภาพยนตร์	ชุมพร เทพพิทักษ์	ภราดร	บู๊	๒๗ เม.ย./แอมบาสเดอร์/พระโขนงรามา
พรุ่งนี้ก็สายเกินไป	จตุพล-ลลนา-พิศมัย	ไฟว์สตาร์โปรดัคชั่น	รุจน์ รณภพ		ชีวิต	๕ พ.ค./เอเธนส์/แกรนด์/พาราไดซ์
ปล้นบ้า ๆ บวมส์ ๆ	เด่น-เด๋อ-เทพ	ไฟว์สตาร์โปรดัคชั่น			ตลก	๕ พ.ค./เฉลิมกรุง/ศรีย่าน/แอมบาสเดอร์

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

อาญานรก	สมบัติ-พิศมัย-เนาวรัตน์	วิรุฬฟิล์ม/วรรณพร	จารึก สงวนพงษ์		ชีวิต	๔ พ.ค./เพชรเอ็มไพร์/เจ้าพระยา
แก้วหน้าม้า		เวชยันต์ภาพยนตร์			นิทานพื้นบ้าน	๑๒ พ.ค./พาราไดซ์/ศรีย่าน/พระโขนงรามา
ผานกเค้า	สมบัติ-อรัญญา		จรัญ พรหมรังษี	เทอด ธานินทร์	บู๊	๑๒ พ.ค./เพชรรามา/เพชรเอ็มไพร์/เจ้าพระยา
ทุ่งรวงทอง	ปิยะ-นิรัชรา รัชกุล	อาลัยรัตน์ภาพยนตร์	สมาน คัมภีร์	แขไข เทวิน	ชีวิต	๑๘ พ.ค./เพชรเอ็มไพร์/เมโทร/เจ้าพระยา
ตะลุมบอน	นิรุตติ์-กรุง-ยอดชาย-ไพโรจน์	เดชากรณ์ภาพยนตร์/บัญญัติ เดชากรณ์	ปาฏิหาริย์		บู๊	๑๙ พ.ค./เฉลิมกรุง
จักรวาลยอดรัก	สมบัติ-พิศมัย-ไพโรจน์	ไฟว์สตาร์โปรดัคชั่น	พันธุ์เทพ อรรถไกวัลวที	ดาหลา สุมาลิน	ชีวิต	๑๙ พ.ค./เอเธนส์/แกรนด์/พาราไดซ์
บ้านไร่นาเรา	สรพงษ์-นันทนา		ชรินทร์ ทองสิงห์	กาญจนาคพันธุ์	ชีวิต	๒๕ พ.ค./คาดา/แอมบาสเดอร์
ส.ต.ท.บุญถึง	ปิยะ-จารุณี	อมรรัตน์ภาพยนตร์	พจน์ ศิริพันธ์		ชีวิต	๒๖ พ.ค./เพชรรามา/สามย่าน
โป่งกระทิง	กรุง-ปริศนา-ไพโรจน์		คนัย		บู๊	๒ มิ.ย./พระโขนงเธียเตอร์
มนต์เพลงลูกทุ่ง	กรุง-พิศมัย-นัยนา-นิรุตติ์-มยุรา	พี ๗๘/วิภาวดี มีสีสรรค์	อนุมาศ+ล้อต๊อก		เพลง	๒ มิ.ย./เมโทร/เพชรเอ็มไพร์

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตลกร้องไห้	ล้อต๊อก-นิภาพร			สุดุ่ย	ตลก	๒ มิ.ย./เฉลิมกรุง/ศรีย่าน/พระโขนงรามา
นายอำเภอปฏิวัติ	สมบัติ-อรัญญา		รังสี ทัศนพยัคฆ์	บุญโชค เจียมวิริยะ	ชีวิต	๒ มิ.ย./เอเธนส์/แกรนด์
ผมรักคุณ	ไพโรจน์-เนาวรัตน์	นัฐพงศ์ภาพยนตร์/นัฐพงศ์ ทองศิริ	ประวิทย์ ลีลาไว		ชีวิต	๙ มิ.ย./คาดา/แอมบาสเดอร์/ศรีย่าน
ไอ้ฟ้าผ่า	กรุง-ลลนา-ไพโรจน์	สงกรานต์ภาพยนตร์/บุปผา สายชล	วิน วันชัย	ศักดิ์ สุริยา	บู๊	๑๕ มิ.ย./พาราไดซ์/พระโขนงรามา
ปริศนาแห่งหัวใจ	สมบัติ-สรพงษ์-ยอดชาย-ภาวนา-พิศมัย	วิทยา สุขดำรง	พันธุ์เทพ อรรถไกวัลวที		ชีวิต	๑๕ มิ.ย./เอเธนส์/เฉลิมกรุง
บุพเพสันนิวาส	สมชาติ ประชาไทย-พัชรินทร์ วัชโรบล	มหาศาลภาพยนตร์	รุจิพจน์ บุญหชัยรัตน์		ชีวิต	๒๒ มิ.ย./เพชรเอ็มไพร์/เจ้าพระยา
หักเหลี่ยมนักเลงปืน	กรุง-ยอดชาย-นัยนา-ล้อต๊อก-เทพ เทียนชัย	พ.รัศมีฟิล์ม/พีระ ลีลารัศมี	ทักษิณ แจ่มผล		บู๊	๒๓ มิ.ย./ศรีย่านเธียเตอร์/พระโขนงรามา
คนภูเขา	มนตรี-วลัยกร	ไฟว์สตาร์โปรดัคชั่น	คุณาวุฒิ	คุณาวุฒิ	ชีวิต	๓๐ มิ.ย./เอเธนส์/คาดา/แกรนด์/พาราไดซ์
ดอกไม้ร่วงที่แม่ริม	สรพงษ์-พิศมัย-ยอดชาย-นิภาพร-มานพ		ประวิทย์ ชุ่มฤทธิ์	บรรณ ศักดิ์ศรี	ชีวิต	๓๐ มิ.ย./เพชรรามา/เพชรเอ็มไพร์/สามย่าน
ปลาบู่ทอง	ลลนา -ปฐมพงศ์ สิงหะ	ชาญชัย เนตรขำคม	ชิต ไทรทอง		นิทานพื้นบ้าน	๗ ก.ค./เมโทร/สามย่าน
หัวใจวิปริต	วิฑูรย์ กรุณา-อำภา ภูษิต	จันทราภาพยนตร์/ศรีบังอร จงประเสริฐ	พงษ์ศิริ		ชีวิต	๒๑ ก.ค./เฉลิมกรุง/แอมบาสเดอร์/พลาซาร์

กำนันซ้อง	สมบัติ-พิศมัย-เสวานีย์	เทียนทองโปรดัคชั่น/วัฒนา เปลี่ยนศรีแก้ว	อนิรุทธิ์ นุตไพโรจน์		บู๊	๒๑ ก.ค./เมโทร/เพชรเอ็มไพร์/เจ้าพระยา
ไอ้ปืนเดี่ยว	สมบัติ-อรัญญา-ไพโรจน์	วัชชระ กัมทรทิพย์	พร ไพโรจน์		บู๊	๒๘ ก.ค./พาราไดซ์/พระโขนงรามา
ฝนหลงฤดู	สรพงษ์-เนาวรัตน์	โกบราเดอร์+พี ๗๘	พจน์ ศิริพันธ์	บุษยมาศ	ชีวิต	๒๘ ก.ค./เพชรรามา/สามย่าน
อ้อมอกแม่	วิยะดา-ปริญญา มิตรสุวรรณ		ประวิทย์ ลีลาไว		ชีวิต	๒๘ ก.ค./ดาดา/แอมบาสเดอร์/เฉลิมกรุง
คุณพ่อขอโทษ	ไพโรจน์-ลลนา	นพพรภาพยนตร์	พนม นพพร		ตลก	๔ ส.ค./แกรนด์/แอมบาสเดอร์
นรกบนดิน	สมเกียรติ ไสยานนท์-ลลนา	ยุบล สาทิสสะรัต	สาทิส	จำลักษณ์	บู๊	๔ ส.ค./เมโทร/เพชรเอ็มไพร์
รอยลิขิต	สุพรรษา เนื่องอภิรมย์-อำภา ภูมิต	จิรบันเทิงฟิล์ม	สุประวัติ +แสนยากร	ทมยันตี	ชีวิต	๑๐ ส.ค./เอเธนส์/ดาดา/เฉลิมกรุง/พาราไดซ์
โทนทุ่งกระทิง	สรพงษ์-ลลนา	พรานนกภาพยนตร์/ประนอม มีคุณสุต	เปี๊ยก มีคุณสุต		บู๊	๑๐ ส.ค./เมโทร/เพชรเอ็มไพร์/สามย่าน
เสือสะเออะปล้น	สมบัติ-นัยนา-ล้อต๊อก		พจน์ ศิริพันธ์		ตลก	๑๑ ส.ค./เพชรรามา/สามย่าน
แค้นไอ้เพลิน	เพลิน พรหมแดน-วิยะดา	บุญเลิศ เศรษฐมงคล	ยอด มาลา		บู๊	๑๘ ส.ค./ออสการ์/เพชรเอ็มไพร์

หมอเมืองพร้าว	นันทนา-วิยะดา-มานิตย์ มัสยวานิช	วรพิน รัตนาพรรณ	ชรินทร์ ทองสิงห์	ชรินทร์ ทองสิงห์	ชีวิต	๒๕ ส.ค./แกรนด์/แอมบาสเดอร์/ศรีย่านเธียเตอร์
สมิงบ้านไร่	สมบัติ-ปิยะมาศ	สิริรัตน์ภาพยนตร์/จำรัส สิริรัตน์	พรชัย	ป.พิมล	บู๊	๒๕ ส.ค./เฉลิมกรุง/พระโขนงรามา
ลาบเลือด	สมบัติ-มยุรา		พร ไพโรจน์		บู๊	๒๕ ส.ค./เพชรรามา/สามย่าน/เจ้าพระยา
เรือเพลง	ยอดรัก-วาสนา สิทธิเวช	อุดม ฤทธิ์ดิเรก	อนิรุต์		เพลง	๒๕ ส.ค./เมโทร/เพชรเอ็มไพร์
แดร็คคูล่าต๊อก	ล้อต๊อก-สมพงษ์	ไฟว์สตาร์โปรดัคชั่น			ตลก	๑ ก.ย./เฉลิมกรุง/พาราไดซ์/พระโขนงรามา
ครูทิม	สรพงษ์-ลลนา	บงกชโปรดัคชั่น			ตลก	๑ ก.ย./เพชรรามา/สามย่าน/เจ้าพระยา
๗ สิงห์ตะวันเพลิง	ปิยะ-สมชาติ-นภดล	ดวงกมลมหรสพ/อ่องแก้ว กุลตังวัฒนา	ดวงกมล		บู๊	๖ ก.ย./แอมบาสเดอร์/แกรนด์/คาดา
พี่น้องสองเสือ	สมบัติ-พลสิน จันทรา	สันติสุชาภาพยนตร์+พี ๗๘ /วิสันต์ สันติสุชา	อนันต์ ชลวานิช		บู๊	๖ ก.ย./เมโทร/เพชรเอ็มไพร์/เจ้าพระยา
ชาติหินดินระเบิด					บู๊	๖ ก.ย./จักรวาล
ไอ้หนุ่มตังเก	สมบัติ-ปิยะมาศ	บางกอกการภาพยนตร์/น้อย เศวต	น้อย เศวต		บู๊	๑๕ ก.ย./พาราไดซ์/คาดา/พลาซาร์

ฝนเดือด	เนาวรัตน์-สมบัติ	สิงหสิวาภาพยนตร์	ชุมพร เทพพิทักษ์		บู๊	๒๒ ก.ย./เฉลิมกรุง/แอมบาสเดอร์
มนุษย์ ๑๐๐ คุก	ปิยะ-ยอดชาย-สลิตา กระแสนิธิ	ม.ร.ว.ธิติสาร สุริยง	ม.ร.ว.ธิติสาร สุริยง	คำพูน บุญทวี	บู๊	๒๒ ก.ย./เพชรรามา/สามย่าน/เจ้าพระยา
นาล่ม	จักร มหาชัย-รสริน จันทรา	สันติสุชาภาพยนตร์/วิสันต์ สันติสุชา	จตุจักร		ชีวิต	๒๐ ก.ย./เมโทร/เพชรเอ็มไพร์
โอ้...กุ๊กไก่	เทียรี่ เมฆวัฒนา-ชลธิชา สุวรรณรัต	ปริทรรศฟิล์ม	ชุติมา สุวรรณรัต		ตลก	๒๘ ก.ย./คาดา/แอมบาสเดอร์/เฉลิมกรุง
ไฟในทรวง	ไพโรจน์-ลลนา	ไฟว์สตาร์โปรดัคชั่น/ไพโรจน์ สังวริบุตร	เอกวิทย์	กฤษณา อโศกสิน	ชีวิต	๕ ต.ค./เอเธนส์/แกรนด์/พาราไดซ์
อยุธยาที่ข้ารัก		ไถง สุวรรณรัต			ประวัติศาสตร์	๑-๑๔ ต.ค./โรงละครแห่งชาติ
เสือภูเขา	สรพงษ์-จารุณี	โคลีเซี่ยมฟิล์ม/พรพิมล มั่นฤทัย	คมน์ อรรฆเดช	ชาติ อินทรี	บู๊	๕ ต.ค./เพชรรามา/เพชรเอ็มไพร์/สามย่าน
ข้าชื่อไอ้เพลิง	สรพงษ์-นัยนา	ศิลป์โอภาสีฟิล์ม/สมพงษ์ วงศ์รักไทย	อนุมาศ บุนนาค		บู๊	๑๓ ส.ค./แอมบาสเดอร์/เฉลิมกรุง
พลิกล็อกค์	สมบัติ-พัทยา ลดาวัลย์				ชีวิต	๒๖ ต.ค./เมโทร/สามย่าน
ถล่มจอมอิทธิพล	กรุง-สรพงษ์-ทัศนวรรณ	ชาย นิมิตโชตินัย		อมศร โกศลวิจิตร	บู๊	๒๐ ต.ค./เฉลิมกรุง/ศรีย่าน

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สุดห้ามใจรัก	สรพงษ์-จารุณี	สีบุญเรืองฟิล์ม	พันคำ		ชีวิต	๒๗ ต.ค./แอมบาสเดอร์/แกรนด์/ดาดา
นักรักรุ่นกะเดาะ	เอกรัฐ ศรีเบญรัตน์/มล ฤดี ยมาภัย	พูนทรัพย์ฟิล์ม			ชีวิต	๒๗ ต.ค./เอเธนส์/พาราไดซ์/เฉลิมกรุง
ทำไมถึงต้องเป็นเรา	ไพโรจน์-นัยนา	ธงชัย พงษ์อำพันธ์	ทานทัต วิภาตะโยธิน	ปาริชาติ	ชีวิต	๙ พ.ย./เฉลิมกรุง
แม่ค้าขายผัก	สรพงษ์-อำภา-นิรุตติ์-วิยะดา	ธรรมจักรภาพยนตร์/เสถียร ธรรมเจริญ	เสถียร ธรรมเจริญ	ปณิดา	ชีวิต	๙ พ.ย./เพชรเอ็มไพร์/เมโทร/สามย่าน
ร้ายก็รัก	ไพโรจน์-เนาวรัตน์		ชุมพร เทพพิทักษ์	ถาวร สุวรรณ	ชีวิต	๑๐ พ.ย./เพชรรามา/สามย่าน
อยู่อย่างเสือ	สรพงษ์-นาท ภูวนัย/ลลนา-บานพ	ไฟว์สตาร์โปรดัคชั่น	ชาย มีคุณสุต	อรชร	บู๊	๑๗ พ.ย./แกรนด์/แอมบาสเดอร์/ศรีย่าน
สาวใช้แม่เอ๊ย	สุพรรษา เนื่องอภิรมย์/เด่น/เทพ เทียนชัย	จิรบันเทิงฟิล์ม	แสนยากร		ตลก	๑๗ พ.ย./เอเธนส์/เฉลิมกรุง/พาราไดซ์
นรกแตก	สมบัติ-กรุง-นันทนา-ไพโรจน์	เดชาโปรโมชั่น/บดินทร์ เดชา	พยุง พยกุล		บู๊	๒๔ พ.ย./เพชรรามา/สามย่าน/เจ้าพระยา
ลูกทาส	สรพงษ์-นันทนา	ไทยสตาร์ภาพยนตร์/สันติ พัฒนาชัย	รพีพร+กำธร สุวรรณปิยะศิริ	รพีพร	ชีวิต	๓๐ พ.ย./แกรนด์/แอมบาสเดอร์/ดาดา
มัจจุราชผู้น่ารัก	เปียทิพย์-จอย เวชชา ชีวะ-กรุง-บานพ	ฟิล์มร้อยเปอร์เซ็นต์			บู๊	๑ ธ.ค./พอลลี่
ไผ่แดง	สรพงษ์-ลลนา	ไฟว์สตาร์โปรดัคชั่น	เพิ่มพล เชยอรุณ	ม.ร.ว.ดึกฤทธิ์ ปราโมช	ชีวิต	๘ ธ.ค./เอเธนส์/แกรนด์/พาราไดซ์

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สวรรค์ปิด	สรพงษ์-ลลนา	อัจฉริยะภาพยนตร์	ปิยะ รัตนะ		ชีวิต	๙ ธ.ค./เฉลิมกรุง/พระโขนงรามา
แดงเถื่อน Black River	สมบัติ-รสลิน-ฤทธิ์ ลือชา	สันติสุชาภาพยนตร์/วสันต์ สันติสุชา	จารึก สงวนพงษ์	อ.อำแสง่ยม	บู๊	๙ ธ.ค./เพชรรามา/เพชรเอ็มไพร์/สามย่าน
ถล่มแหลมทองคำ	กรุง-ยอดชาย-อุเทน-ปิยะมาศ			เกรียง ไกรสร	บู๊	๙ ธ.ค./บรอดเวย์/พลาซาร์
ไผ่ชะเลือด	สมบัติ-ไชยยัณห์-รสลิน	สันติสุชาภาพยนตร์/วิสันต์ สันติสุชา	จตุจักร		บู๊	๑๕ ธ.ค/เมโทร/เพชรเอ็มไพร์
รักต้องกระชิบ	ไพโรจน์-เนาวรัตน์	องุ่น ประศาสน์วินิจฉัย	เอกวิทย์	อิศรา อิศรชัย	ชีวิต	๑๕ ธ.ค./แอมบาสเดอร์
พะเนียงแตก	สมบัติ-สุพรรษา	นภาฟิล์ม	เทอด ดาวไท	รัศมี	บู๊	๒๐ ธ.ค./เฉลิมกรุง
พ่อกระดิ่งทอง	สมบัติ-อรัญญา-ล้อต๊อก	เจียรินยาฟิล์ม/อนุรัตน์ เสลารมย์	ศุภชัย โตสัมพันธ์		ตลก	๒๑ ธ.ค./เพชรรามา/เพชรเอ็มไพร์
ไอ้เขี้ยวตัน	สมบัติ-นันทนา	สหไพศาลภาพยนตร์/บุญช่วย ธรรมจริยานุติ	ร้อยคม		บู๊	๒๒ ธ.ค./เมโทร/สามย่าน/เจ้าพระยา
เลือดสุพรรณ	ไพโรจน์-ลลนา	เชิดไชยภาพยนตร์	เชิด ทรงศรี	หลวงวิจิตรวาทการ	ประวัติศาสตร์	๒๘ ธ.ค./รามา/แอมบาสเดอร์
สิงห์ล่าสิงห์	สมบัติ-กรุง	นำดี วิตตะ	นำดี วิตตะ		บู๊	๒๘ ธ.ค./เพชรเอ็มไพร์/เจ้าระยา

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

พ.ศ. ๒๕๒๓

รายชื่อภาพยนตร์	ดารานำแสดง	ผู้อำนวยการสร้าง	ผู้กำกับภาพยนตร์	ที่มา/บทประพันธ์	แนวเรื่อง	วัน/โรงฉาย
บ้านทรายทอง	พอเจตต์ แก่นเพชร-จารุณี	ไฟว์สตาร์โปรดัคชั่น/เกียรติ เอี่ยมพึ่งพร	รุจณ์ รณภพ	ก.สุรางคนางค์	ชีวิต	๑๒ ม.ค./แกรนด์/เอเธนส์/พาราไดซ์
พระเวสสันดร	สมบัติ-พิศมัย		เบญจศิลป์		พุทธประวัติ	๑๒ ม.ค./เพชรเอ็มไพร์/เจ้าพระยา
ชาตานที่รัก	นัยนา-อาวุธ พิทักษ์พงษ์		สมวงศ์	บุษยมาศ	ชีวิต	๑๒ ม.ค./สามย่าน/เมโทร
บัวแก้วบัวทอง	จตุพล ภูอภิรมย์				อภินิหาร	๑๕ ม.ค./คาดา/พลาซาร์
แม่อายสะอื้น	เนาวรัตน์ วัชรา-ทัศนวรรณ		ชุติมา สุวรรณรัต		ชีวิต	๑๕ ม.ค./เพชรรามา/สามย่าน
กระต่ายดง	จักร มหาชัย-จักกฤษ พันธุ์ชัย	พรธิดา ตั้งศิวิไลพร	ชนัญชัย โชคชัย		ชีวิต	๑๕ ม.ค./เฉลิมกรุง
บ้านหนองเสือ	นันทนา เงากระจ่าง/ปฐมพงษ์ สิงหะ	ทิพยรัตน์ภาพยนตร์/นลินี จันทร์ชูวงศ์	นพรัตน์		บู๊	๒๖ ม.ค./คาดา
อินทรีแดงตอนพรายมหากาฬ	กรุง-อรัญญา	พาราไดซ์ฟิล์ม		เศก ดุสิต	บู๊	๒ ก.พ./ศรีย่าน/พระโขนงรามา
ฝนตกแดดออก	สรพงษ์-ลลนา	พรพิมล มั่นฤทัย	ชาลี อินทรวิจิตร	ชูวงศ์ ฉายะจินดา	ตลก	๒ ก.พ./เพชรรามา/สามย่าน
ผ้าขะม้าแดง	สมบัติ-วิยะดา	วี.โปรดัคชั่น/วิภาวดี ตรียะกุล	จตุจักร	วาสุเทพ โอศิริ	ชีวิต	๒ ก.พ./แอมบาสเดอร์/พอลลี่

ขวางทางปืน	สมบัติ-อำภา ภูษิต		เปี๊ยก มีคุณสุต		บู๊	๒ ก.พ./เพชรเอ็มไพร์/เจ้าพระยา
สู้อย่างสิงห์	กรุง-อุเทน-มยุรา				บู๊	๘ ก.พ./จักรวาล
ยอดตาหลก	เด่น/เทพ เทียนชัย-ล้อต๊อก-ลลนา	ไฟว์สตาร์โปรดัคชั่น	โรม บุนนาค		ตลก	๑๕ ก.พ./
จระเข้	นาท-มานพ	สมโพธิ แสงเดือนฉาย			บู๊	๑๕ ก.พ./เมโทร/เฉลิมบุรี/เจ้าพะยา
หงส์หยก	สรพงษ์-หมีเซียะ-พิศมัย				ชีวิต	๑๕ ก.พ./เพชรรามา/เพชรเอ็มไพร์
ไฟนรกขุมโลกันต์	สรพงษ์-ลลนา	กมลโปรดัคชั่น/กมล อร่ามเสรีวงศ์	ยุทธนา มุกดาสนิท		บู๊	๑๕ ก.พ./เฉลิมกรุง/ดาดา/พลาซ่า
ดอกโสนบานเช้า	ชลิต เฟื่องอารมณ์/เพ็ญพักตร์ ศิริกุล	ไฟว์สตาร์โปรดัคชั่น	แจ๊สสยาม	ช่อลัดา	ชีวิต	๑ มี.ค./แกรนด์/ศรีสยาม/ดาดา
เดิมพันชีวิต	วิฑูรย์-นิรุตติ์-เศรษฐา-วิยะดา				ชีวิต	๘ มี.ค./เพชรเอ็มไพร์/เจ้าพระยา
คู่โจร	สรพงษ์-นาท	มีคุณสุตภาพยนตร์	ชาย มีคุณสุต		ตลก	๘ มี.ค./พาราไดซ์/พระโขนงรามา
ชายชาติเสือ	สมบัติ-ไพโรจน์-นันทนา	สากลสยามภาพยนตร์	พยุง พยกุล		บู๊	๘ มี.ค./เมโทร/สามย่าน
สะใภ้นิโกร	พิศาล-สลิตตา-วิยะดา	แมวไทยโปรดัคชั่น/ดารณี ณ วังอินทร์	ยอด มาลา	ดอกฟ้า	ชีวิต	๘ มี.ค./แอมบาสเดอร์/เฉลิมกรุง

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ผีหัวขาด	สรพงษ์	ศรีสยามโปรดัคชั่น/สาธิต คล่องเวสสะ	วิชิต อุตสาหกิจ		ผี	๑๕ มี.ค.
เสียงซึงที่สันทราย	เนาวรัตน์ วัชรา-สมบัติ	ทรัพย์ประเสริฐ ภาพยนตร์	ประวิทย์ ชุ่มฤทธิ์	บรรณ ศักดิ์ศรี	ชีวิต	๑๕ มี.ค./เพชรรามา
เจมส์แบน ๐๐๗	เทพ เทียนชัย-ล้อต๊อก				ตลก	๑๕ มี.ค./แกรนด์/พอลลี่/พระโขนงรามา
แก้ว	ทูน หิรัญทรัพย์-ลินดา ค้าธัญเจริญ	ไฟว์สตาร์โปรดัคชั่น	เปี๊ยก โปสเตอร์		ชีวิต	๒๕ มี.ค./เอเธนส์/แกรนด์/พาราไดซ์
นรกสาว	ศศิมา-เหมยฟ้า-ภาวนา	อาษา ดิปยานนท์	อาษา ดิษยานนท์		บู๊	๒๕ มี.ค./แอมบาสเดอร์/พลาซ่าร์
เต้าฮวยไส้เหลี่ยว	สมบัติ-ปิยะมาศ	กำธร ทัพคัลไลย	กำธร ทัพคัลไลย		ตลก	๒๕ มี.ค./เพชรรามา/เพชรเอ็มไพร์
ไอ้หนุ่มหมัดพังพอน	ลือชัย นฤนาท-หลิน เหมียวเก้อ	พิชัย น้อยรอด			บู๊	๑๒ เม.ย./แอมบาสเดอร์/ดาดา/พลาซาร์
ไอ้ขุนเพลง	ไพรวัลย์-พิศมัย	เมตตา เติ่มชำนาญ	ไพฑูรย์ รตานนท์		เพลง	๑๒ เม.ย./ออสการ์/มงคลรามา
แข่งรถแข่งรัก	จอห์น อิสรัมย์/อำภา ภูมิต	เชิดสกุล เมฆศรีวรรณ	สมเดช สันติประชา		รัก	๑๙ เม.ย./เฉลิมกรุง/ศรีย่าน/พระโขนงรามา
พรุ่งนี้ฉันจะรักคุณ	จตุพล-จารุณี-อำภา-สมบัติ	สีบุญเรืองฟิล์ม	พันคำ	สุวรรณี สุคนธา	ชีวิต	๒๕ เม.ย./แอมบาสเดอร์/เจ้าพระยา

ลูกทุ่งดิสโก้	สุพรรษา-เอกรัฐ-เศรษฐา	พี.๗๘/ไชยวัฒน์ นาคสู่สุข	จารุชาติ		เพลง	๒๖ เม.ย./เครือโกบราเดอร์
ทหารเกณฑ์	ล้อต๊อก-สมพงษ์-รอง	ไฟว์สตาร์โปรดัคชั่น	ล้อต๊อก		ตลก	๑ พ.ค./เอเธนส์/พาราไดซ์/เฉลิมกรุง
รักเธอสุดหัวใจ	สรพงษ์	ไพโรจน์ ช่างแก้ว	สุประวัติ ปีทมสูต	กล้วยไม้	ชีวิต	๒๐ พ.ค./แกรนด์/แอมบาสเดอร์
ตามล่า	สมบัติ-อรัญญา				บู๊	๓๐ พ.ค./จักรวาล
คลื่นเสน่หา	สรพงษ์-เนาวรัตน์-นิภาพร		นัทที เจษฎา		ชีวิต	๒๙ พ.ค./เฉลิมกรุง/ศรีย่าน
กิ่งทองใบดำแย	เนาวรัตน์-เทพ เทียนชัย	ชาญ มีศรี	จรัล พรหมรังษี+สมพงษ์ ตรีบุปผา		ตลก	๓๑ พ.ค./เจ้าพระยา/ออสการ์
อารมณ์	ทูน -นันทนา	เฟรนด์ โปรดัคชั่น/สุวรรณ ทับแก้ว	จักรัตน์ วีรสาร		ชีวิต	๗ มิ.ย./แอมบาสเดอร์/ดาดา/พลาซ่า
ไอ้หนังเหนียว	สุพรรษา-สมบัติ-ล้อต๊อก				ตลก	๖ มิ.ย./เพชรเอ็มไพร์/เจ้าพระยา
จากคุรครูด้วยดวงใจ	สรพงษ์-ลลนา-มยุรา		อภิชาต โพธิไพโรจน์		ชีวิต	๗ มิ.ย./เอเธนส์/พาราไดซ์/ศรีย่าน/เฉลิมกรุง
รักประกาศิต	พิศาล-เนาวรัตน์	พรเทวาโปรดัคชั่น/เชษฐ์ ขันธ์สุวรรณ	พิศาล อัครเศรณี	ก.สุรางนางค์	ชีวิต	๑๔ มิ.ย./แอมบาสเดอร์/แกรนด์/ออสการ์
๒ พยัคฆ์	สรพงษ์-จารุณี		เนรมิต-จิตติน	ส.อาสนจินดา	บู๊	๑๓ มิ.ย./เพชรรามา/เพชรเอ็มไพร์

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

อารีดัง	จตุพล-วาสนา	ไฟว์สตาร์โปรดัคชั่น	แจ๊สสยาม		ชีวิต	๒๘ มิ.ย./เพชรรามา/เพชรเอ็มไพร์
อุกาฟ้าเหลือง	ยมนา ชาตรี-อรวรรณ เชื้อทอง		ม.จ.ชาตรีเฉลิม ยุคล		ชีวิต	๒๘ มิ.ย./เพชรรามา/เพชรเอ็มไพร์
หนุ่มบ้านนาสาวนาเกลือ	สุพรรษา-ปิยะ	สมาน คัมภีร์	ชัย พิริยะ		ตลก	๕ ก.ค./เพชรรามา/สามย่าน
นักฆ่ามหาประลัย	สมบัติ-อรัญญา	สันติสุชาสโคป/วิสันต์ สันติสุชา	ชุมพร เทพพิทักษ์	สยมภู ทศพล	บู๊	มิ.ย./เพชรเอ็มไพร์/เจ้าพระยา
สื่อรักแสนรู้	ไพโรจน์-เนาวรัตน์				ชีวิต	๑๒ ก.ค./แกรนด์/แอมบาสเดอร์
บัวสีน้ำเงิน	สมบัติ-พิศมัย	พี ๗๘/สนั่น นาคสู่สุข	พันธุ์เทพ อรรถไกวัลวที	มธุรส	ชีวิต	๑๒ ก.ค./เพชรรามา/สามย่าน
เหนือนักเลง	สมบัติ	สันติสุชาสโคป/วิสันต์ สันติสุชา	จรัล พรหมรังษี		บู๊	๑๒ ก.ค./เพชรเอ็มไพร์/เจ้าพระยา
นายอ้อยทมิฬ	สรพงษ์-เนาวรัตน์	สหมงคลฟิล์ม	จรัญ พรหมรังษี	คำพูน บุญทวี	ชีวิต	๑๙ ก.ค./สเตลลา/เฉลิมกรุง/ออสการ์
พจมาน สว่างวงศ์	พอเจตต์-จารุณี	ไฟว์สตาร์โปรดัคชั่น	รุจน์ รณภพ	ก.สุรางคนางค์	ชีวิต	๒๖ ก.ค./เอเธนส์/แกรนด์/พาราไดซ์
ผู้ใหญ่มาทุ่งหมาแมิน				ชัย ราชวัตร	การ์ตูน	ก.ค./เพชรรามา/เพชรเอ็มไพร์

อีพริ้งคนเริงเมือง	วิยะดา อุมารินทร์		เริงศิริ ลิมอักษร	สุวรรณี สุคนธา	ชีวิต	๒ ส.ค./เฉลิมกรุง/ออสการ์/พระโขนงเธียเตอร์
ฝนใต้	สมบัติ-สุพรรษา-สายัณห์	น้อย เศวต	น้อย เศวต	เทอด ธานินทร์	ชีวิต	๑ ส.ค./เพชรรามา/เพชรเอ็มไพร์
เมียสั่งทางไปรษณีย์	สรพงษ์-สุพรรษา-อำภา	ชูศรี มีสมบนต์		ภูมิ สุริยา	ตลก	๑ ส.ค./แอมบาสเดอร์/คาดา
ทองผาภูมิ	สมบัติ-พิศาล-มนตรี-จารุณี	สมชาย คุณปลื้ม	พิศาล อัครเศรณี		บู๊	๘ ส.ค./เพชรรามา/เพชรเอ็มไพร์
สู้ยิบตา	ปิยะ-ลลนา	พิชัย สมศิริ+สมศักดิ์ พลพรประเสริฐ	ชิต ไทรทอง		บู๊	๑๖ ส.ค./เฉลิมกรุง/ออสการ์
วัยสวิง	จตุพล-จารุณี	ไฟว์สตาร์โปรดัคชั่น	ชนะ ตราประยูร	เทพ ทวี	ชีวิต	๒๓ ส.ค./เพชรรามา/แกรนด์/พาราไดซ์
ผัวนอกคอก	สมบัติ-วาสนา		สมาน ทองทรัพย์สินธุ์	จุ๋มจิ๋ม	ตลก	๒๓ ส.ค./เพชรรามา/เพชรเอ็มไพร์
ไอ้จู๋	เนาวรัตน์		ศุภักษร	ศุภักษร	ตลก	๒๓ ส.ค./สเตลล่า/เฉลิมกรุง/ออสการ์
ช่างเขาเถอะ	สรพงษ์-จารุณี			ปณิตา	ตลก	๖ ก.ย./เพชรรามา/เพชรเอ็มไพร์/สามย่าน
หยาดพิรุณ	ปนัดดา โกมารทัต-สรพงษ์	ไฟว์สตาร์โปรดัคชั่น	พันธุ์เทพ อรรถไกวัลวที	นราวดี	ชีวิต	๑๓ ก.ย./แกรนด์/ศรีย่าน/แอมบาสเดอร์

หลวงตา	ล้อต๊อก-จตุพล	ไฟว์สตาร์โปรดัคชั่น	เพิ่มพล เชยอรุณ	แพร เยื่อไม้	ตลก	๒๐ ก.ย./เอเธนส์/เฉลิมกรุง/พระโขนงรามา
จับกัง กรรมกรเต็มขั้น	สรพงษ์-สุพรรษา	พนม นพพร/นพพร ภาพยนตร์	พนม นพพร		ตลก	๒๗ ก.ย./แกรนด์แอมบาสเดอร์/พลาซาร์
เสือน้อย	สมบัติ-สรพงษ์-เนาวรัตน์-วิยะดา		พร ไพโรจน์	อิงอร	บู๊	๔ ต.ค./เพชรรามา/เพชรเอ็มไพร์
เป๊อจอมเปิ่น	เทพ โพธิ์งาม-สุพรรษา-สีเทา-สมพงษ์		สมพงษ์ ตรีบุปผา	คนศร โกศลวิจิตร	ตลก	๔ ต.ค./ออสการ์/เฉลิมกรุง
สิงห์จ้าวพยัคฆ์	ไชยันต์ สรไกร/สุพรรษา	สันติสุชาภาพยนตร์/วิสันต์ สันติสุชา			บู๊	๑๑ ต.ค./สามย่าน/เมโทร
ฉุยฉาย	สุพรรษา-สรพงษ์-อำภา		รพีพร		ชีวิต	๑๗ ต.ค./-แอมบาสเดอร์/แกรนด์
มนต์รักขนมครก	เด่น-ล้อต๊อก-รอง	ไฟว์สตาร์โปรดัคชั่น/เกียรติ เอี่ยมพึ่งพร	โรม บุนนาค		ตลก	๑๘ ต.ค./เอเธนส์/เฉลิมกรุง/พาราไดซ์
ถึงอย่างไรก็รัก	จตุพล-ลลนา-วิยะดา		แจ๊สสยาม		ชีวิต	๑๘ ต.ค./เพชรรามา/เพชรเอ็มไพร์/สามย่าน
แถมแหลกแจกสะบัด	สรพงษ์-วิยะดา			เสถียร ธรรมเจริญ	ตลก	๒๓ ต.ค./สเตลลา/ออกการ์/พระโขนงรามา
มันมือเสือ	สรพงษ์-จารุณี				ตลก	๓๑ ต.ค./แกรนด์/ศรีย่าน/พระโขนงรามา

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ด่านเสือเต้น	สมบัติ-นาท-ปิยะมาศ	เทพกรภาพยนตร์/กิติมา เศรษฐภักดี	รัตน์ เศรษฐภักดี	อ้อย อัจฉริยะกุล	บู๊	๓๑ ต.ค./เพชรรามา
วีรบุรุษหนองตากยา	สมบัติ-ปิยะมาศ	สิริรัตน์ภาพยนตร์/จำรัส สิริรัตนปัญญา	พรชัย สิริรัตนปัญญา		บู๊	๑ พ.ย./เฉลิมกรุง
หนึ่งน้องนางเดียว	สมบัติ	วิชัยภาพยนตร์/วิชัย อ่อนสุวรรณ	โกมินทร์	ละครวิทยุผาสุก วัฒนารมย์	ชีวิต	๘ พ.ย./เพชรรามา/เพชรเอ็มไพร์/สามย่าน
ละอองดาว	พิศาล-เนาวรัตน์-มนตรี	พิศาล อัครเศรณี	พิศาล อัครเศรณี	พนมเทียน	ชีวิต	๘ พ.ย./แอมบาสเดอร์/เฉลิมกรุง/ศรีย่าน
เทพเจ้าบ้านบางปูน	ปิยะ-วัลภา วรรณพร	สหมงคลฟิล์ม	ปกรณ์ พรหมวิหักษ์		ชีวิต	๑๕ พ.ย./แกรนด์/พาราไดซ์/สเตลลา
เจ้าพายุ	สรพงษ์	โคลีเซี่ยมฟิล์ม	คมน์ อรรคเดช	อรชร	บู๊	๒๒ พ.ย./เพชรรามา/เพชรเอ็มไพร์/
เงาะป่า	จตุพล-ศศิธร ปิยะกาญจน์-ภิญโญ	ไฟว์สตาร์โปรดัคชั่น	"ภาณุพันธ์" + เปี๊ยก โปสเตอร์	บทประพันธ์ของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว	ชีวิต	๒๒ พ.ย./เอเธนส์/แกรนด์/พาราไดซ์
ไอ้ถึกทหารโข่ง	สมบัติ-นันทิดา-เทพ เทียนชัย	สหมงคลฟิล์ม	จรัญ พรหมรังสี	ต๊ะ ท่าอิฐ	ตลก	๒๙ พ.ย./
เต่ากินผักบุ้ง	เนาวรัตน์-ไกรสร/อำภา		อนันต์ ชลวณิช	ปณิดา	ตลก	๒๙ พ.ย./เฉลิมกรุง/ศรีย่าน
นักเลงตาทิพย์	จารุณี-จตุพล-สมบัติ	เมทะนีฟิล์ม	สมบัติ เมทะนี		บู๊	๕ ธ.ค./แมคเคนนา/เพชรเอ็มไพร์/สามย่าน

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

พ่อจ๋า	สรพงษ์-ธิติมา-นันทิดา		สุประวัติ ปัทมสูตร	ส.อาสนจินดา	ชีวิต	๕ ธ.ค./เอเธนส์/แกรนด์
ดุ๊ยดุ่ย	เด่น คอกประดู่/สุพรรษา	มนัส สัตยารักษ์	ชลัท ศิวรักษ์		ตลก	๑๓ ธ.ค./เฉลิมกรุง/พาราไดซ์
จากเธอที่เขาพิงกัน	สรพงษ์-พอเจตต์-วาสนา	R.S. โปรโมชั่น/สมชาย คุณปลื้ม	ชุมพร เทพพิทักษ์		ชีวิต	๑๓ ธ.ค./เพชรรามา/สามย่าน
๗ ป่าช้า	พอเจตต์-สุพรรษา	วิทวัสภาพยนตร์	สุริยน ดวงทองดี	นายหมอผี	ผี	๒๐ ธ.ค./เฉลิมกรุง/สเตลล่า/ศรีย่าน
คาถาพยาบาท	นิจ อลิษา-สุรเดช ศรีชุ่มสิน	สีหศักดิ์ ชุมสาย ณ อยุธยา	สุรชัย พันธุรัต		ลึกลับ	๒๐ ธ.ค./เอเธนส์/แกรนด์/พาราไดซ์
บุญเพ็งหีบเหล็ก	สมบัติ-ปริศนา ชบาไพร		พยุง พยกุล		ผี	๒๐ ธ.ค./เมโทร/เพชรเอ็มไพร์/สามย่าน
นายอำเภอคนใหม่	สมบัติ/สรพงษ์/จารุณี	สีบุญเรืองฟิล์ม	พันคำ		ชีวิต	๒๗ ธ.ค./แกรนด์/เพชรรามา/เมโทร
สันกำแพง	สรพงษ์/นันทิดา/พอเจตต์		ไพรัช กสิวัฒน์	อรชร	ชีวิต	๒๗ ธ.ค./เพชรเอ็มไพร์/สามย่าน/ออสการ์
ทหารเกณฑ์ ภาค ๒	นิรุตติ์/เปียทิพย์/ดวงหทัย	ไฟว์สตาร์โปรดัคชั่น	ล้อต๊อก		ตลก	๓๑ ธ.ค./เอเธนส์/เฉลิมกรุง/พาราไดซ์

พ.ศ. ๒๕๒๔

รายชื่อภาพยนตร์	ดารานำแสดง	ผู้อำนวยการสร้าง	ผู้กำกับภาพยนตร์	ที่มา/บทประพันธ์	แนวเรื่อง	วัน/โรงฉาย

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ฤทธิ์หมัดไร้เทียมทาน	สมบัติ-หวี อันอัน	พิชัย น้อยรอด			บู๊	๙ ม.ค./แอมบาสเดอร์/ดาดา/พลาซาร์
ยางโทน	สมบัติ-สรพงษ์-สุพรรษา-ไพโรจน์	จงรักษ์ฟิล์ม/จงรักษ์ พึ่งสวัสดิ์	พยุง พยกุล	ต๊ะ ท่าอิฐ	บู๊	๑๐ ม.ค./เพชรรามา/เพชรเอ็มไพร์/สามย่าน
ไปรษณีย์สุดหล่อ	เทพ เทียนชัย/สุพรรษา เนื่องอภิรมย์	เทพ เทียนชัย			ตลก	๑๗ ม.ค./สเตลลา
เด๋อด๋ำเสงระเบิด	ล้อต๊อก-ปิยะมาศ-รอง	ชาย นิมิตโชตินัย			ตลก	๑๗ ม.ค.แอมบาสเดอร์/เฉลิมกรุง
ลุยเลอะ	สมบัติ-ปิยวรรณ		เปี๊ยก มีคุณสุต		ตลก	๒๔ ม.ค./เครือโกบราเดอร์
สิงห์คะนองปืน	สรพงษ์-นาท		ชาย มีคุณสุต		บู๊	๒๔ ม.ค./นครหลวงรามา/พระโขนงรามา
นี่หรือ...ความรัก	วิฑูรย์/อำภา/อัจฉรา รอดศาสตรา	กนกวรรณฟิล์ม	กนกวรรณ ด่านอุดม		ชีวิต	๒๔ ม.ค./เฉลิมกรุง/ศรีย่าน
เสือเฒ่าสิงห์หนุ่ม	สมบัติ-พิศมัย-วาสนา	สีหราชฟิล์ม			บู๊	๒๘ ม.ค./เพชรเอ็มไพร์/เมโทร
นางสาวโพระดก	จารุณี-พอเจตต์	ไฟว์สตาร์โปรดัคชั่น	รุจน์ รณภพ		ชีวิต	๔ ก.พ./เอเธนส์/แกรนด์/พาราไดซ์
ดอกฟ้าและโดมผู้จองหอง	อาภาภรณ์ กรทิพย์/ไกรสร แสงอนันต์		สุพรรณ พราหมพันธุ์	ก.สุรางคนางค์	ชีวิต	๔ ก.พ./เพชรรามา/เพชรเอ็มไพร์/สามย่าน

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ดิน-น้ำ-ลม-ไฟ	สรพงษ์-เนาวรัตน์-นาท-วิยะดา		เชาว์ มีคุณสุต		บู๊	๔ ก.พ./สเตลลา/เฉลิมกรุง/พระโขนงเธียเตอร์
จอมตะบัน	สมบัติ-ปิยะมาศ	เมืองไทยภาพยนตร์/สงวนศักดิ์ สมบูรณ์สุข	พร ไพโรจน์	ต๊ะ ท่าอิฐ	บู๊	๑๔ ก.พ./แอมบาสเดอร์/พอลลี่/พลาซาร์
ยอดหญิงผู้ยิ่งใหญ่	สมบัติ-วาสนา	สมประสงค์ภาพยนตร์/พรประสงค์+ชลีพร	อารี ศรทอง		บู๊	๑๔ ก.พ./สเตลลา/จันทิมา/พระโขนงเธียเตอร์
เสือมังกร	สรพงษ์-มนตรี-เนาวรัตน์		ชุติมา สุวรรณรัต		บู๊	๒๑ ก.พ./เพชรรามา/เพชรเอ็มไพร์
ปลาร้าหอม	สรพงษ์-คนางค์-อุเทน	ตรีมิตรโปรดัคชั่น/ทมวิศวชาติ			ชีวิต	๒๑ ก.พ./แอมบาสเดอร์/พลาซาร์/จันทิมา
สนับมือ	สรพงษ์-พิศาล-เนาวรัตน์	อุไรวรรณ ภักดีวิจิตร	วินิจ ภักดีวิจิตร	เพชร สถาบัน	บู๊	๒๘ ก.พ./แอมบาสเดอร์/ดาดา/พลาซาร์
พ่อปลาไหล	สมบัติ-เนาวรัตน์	เชิดไชยภาพยนตร์	เชิด ทรงศรี	กนกเรขา	ตลก	๒๘ ก.พ./สเตลลา/เฉลิมกรุง/พาราไดซ์
อุ๊ย..เขิน	สรพงษ์-สุพรรษา-นิภาพร	ศุภฤกษ์ คุณบุต	พนม นพพน		ตลก	๗ มี.ค./เพชรรามา/เพชรเอ็มไพร์/สามย่าน
ไข่ลูกเขย	เนาวรัตน์-ทูน	ไฟว์สตาร์โปรดัคชั่น	เปี๊ยก โปสเตอร์		ตลก	๗ มี.ค./เอเธนส์/พาราไดซ์/แกรนด์/ศรีย่าน
คุณหญิงพวงแข	พอเจตต์-เนาวรัตน์	พี.ที.พี.โปรดัคชั่น/ภัทรพงษ์ อรรถรังสี	ทักษา สินชัย	ก.สุรางคนางค์	ชีวิต	๑๔ มี.ค./แอมบาสเดอร์/เฉลิมกรุง

ผีตาโบ๋	พอเจตต์-เนาวรัตน์	โกมารชุน		นิ้วทอง	ผี	๑๔ มี.ค./สเตลลา/เฉลิมกรุง/ออสการ์/จันทิมา
ยิ้มหน่อย...จ้า	เด่น-เด๋อ-เทพ-สุพรรษา		เมฆเสรี		ตลก	๒๘ มี.ค./เฉลิมกรุง/พระโขนงรามา
ทัดดาว บุษยา	เนาวรัตน์-จตุพล	ไพโรจน์ไปรดัคชั่น	ไพโรจน์ ช่างแก้ว	ชอุ่ม ปัญจพรรค์	ชีวิต	๒๘ มี.ค./แอมบาสเดอร์/ดาดา/แกรนด์
ไอ้หยาอาตือ	สมบัติ-ปิยะมาศ	สยามสตาร์	กำธร ทัพคัลไลย		ตลก	๒๘ มี.ค./เพชรรามา/เพชรเอ็มไพร์/สามย่าน
ไอ้ค่อม	พอเจตต์-จารุณี			คิด สุวรรณศร	ชีวิต	๑๑ เม.ย./ควีนส์/สเตลลา/ออสการ์
เงินปากผี	จตุพล-เนาวรัตน์	ไฟว์สตาร์โปรดัคชั่น	ชนะ คราประยูร	ละครวิทยุคณะกันตนา	ผี	๑๑ เม.ย./เอเธนส์/เฉลิมกรุง/พาราไดซ์
ภูชิชย์-นริศรา	พิศาล-เนาวรัตน์		พิศาล อัครเศรณี	ก.สุรางคนางค์	ชีวิต	๑๘ เม.ย./รามา/แกรนด์/สิริรามา
สามเสือสุพรรณ	สรพงษ์-พิศาล-ไกรสร	เพชรโปรดัคชั่น/นัทที เจษฎา	นัทที เจษฎา		บู๊	๒๕ เม.ย./เฉลิมกรุง/พาราไดซ์
ชาติจงอาง	สมบัติ-สุพรรษา			ศักดิ์ สุริยา	บู๊	๑๙ เม.ย./เพชรรามา
ศรีธนญชัย	พิศมัย-นิรุตติ์-ดวงใจ		ส.อาสนจินดา	ส.อาสนจินดา	พื้นบ้าน	๒๕ เม.ย./เพชรรามา/เพชรเอ็มไพร์/สามย่าน
ค่าน้ำนม	พิศมัย-สรพงษ์-เนาวรัตน์		เชาว์ มีคุรสุต		ชีวิต	๑ พ.ค./ควีนส์/สเตลลา/ออสการ์

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

รักพยาบาท	จตุพล-เนาวรัตน์/เพ็ญพักตร์/นพพล	ไฟว์สตาร์โปรดัคชั่น	แจ็สสยาม		ชีวิต	๑ พ.ค./เอเชนส์/แกรนด์/พาราไดซ์
ป่าช้าแตก	พอเจตต์-สุพรรษา	ไทยสตาร์ภาพยนตร์/สันติ สันติพัฒนาชัย	สุริยน ดวงทองดี		ผี	๑ พ.ค./โคลีเซี่ยม
แก่นกลาสี	พอเจตต์-นันทิดา-วิยะดา/เทพ โพธิ์งาม		ประกอบ ไชยพิพัฒน์		ตลก	๑ พ.ค./สตาร์/พอลลี่/ไดเรคเตอร์
รักกันลั่นเปรี้ยง	ล้อต๊อก-ปิยะมาศ	ซูเปอร์ฟิล์ม/ชาย นิมิตโชตินัย	นิยม ตันติเวชกุล		ตลก	๕ พ.ค./โคลีเซี่ยม/สาวาย/ลอนดอน
เจ้าแม่สาริกา	จตุพล-สุพรรษา-วิยะดา	วิทวัสภาพยนตร์/กิตติ ศักดิ์ ปิ่นวัฒนา	สุริยน ดวงทองดี	วิทวัส	ผี	๑๖ พ.ค./แอมบาสเดอร์/สเตลลา/พาราไดซ์
ขบวนการแก้จน	จตุพล-ล้อต๊อก		ชาติ รอบกิจ		ตลก	๑๖ พ.ค./เพชรรามา/เพชรเอ็มไพร์/สามย่าน
สาวน้อย	จารุณี-ไกรสร แสงอนันต์-ปิยะ	ณัฐพงศ์ ทองศิริ	พันคำ		ชีวิต	๒๓ พ.ค./แกรนด์/พาราไดซ์
ยอดรักผู้กอง	ล้อต๊อก-จตุพล-เนาวรัตน์-พิศมัย	พูนทรัพย์โปรดัคชั่น/วิศิษฐ์ มิ่งวัฒนบุญ	สมเดช สันติประชา	กาญจนา นาคนันท์	ตลก	๒๓ พ.ค./รามา/แอมบาสเดอร์/คาดา
กูละเบื่อส์	ล้อต๊อก-เทพ โพธิ์งาม				ตลก	๒๓ พ.ค./ควีนส์/สามย่าน/ออสการ์
อ้วนผอมจอมทะเล้น	จุ๋มจิ๋ม-ธานี ศรีสว่าง	สหมงคลฟิล์ม	ศุภักษร	ศุภักษร	ตลก	๓๐ พ.ค./สตาร์/ควีนส์/ออสการ์

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เจ้าบ่าวทีเด็ด	ล้อต๊อก-อัจฉรา-เด่น	ไฟว์สตาร์โปรดักชั่น	โรม บุนนาค	รุ่งจิตร์	ตลก	๖ มิ.ย./เอเธนส์/เฉลิมกรุง/พาราไดซ์
ไอ้เสี่ยวหมัดสั่ง	สมบัติ-สุพรรษา-อำภา	อมรรัตน์ภาพยนตร์/สำเนียง วงศ์ภักดี	จรัล พรมหรังสี		บู๊	๖ มิ.ย./เพชรรามา/เพชรเอ็มไพร์/สามย่าน
รักครั้งแรก	สรพงษ์-เนาวรัตน์	มดแอนด์บิ๊นโปรดักชั่น	ณรงค์ ภูมินทร์	อานนท์	ชีวิต	๖ มิ.ย./รามา/แอมบาสเดอร์/สิริรามา
นานแค่ไหนก็ยังรัก	จตุพล-เนาวรัตน์	กฤษ เจียมประดิษฐ์	สนาน คราประยูร		ชีวิต	๑๓ มิ.ย./แกรนด์
เฉยแหลก	เด่น-เด๋อ-เทพ-เนาวรัตน์-จุ๋มจิ๋ม		สมพงษ์ ตรีบุปผา	ปณิดา	ตลก	๑๓ มิ.ย./สเตลลา/ควีนส์/สามย่าน
ทุ่งกุลาร้องไห้	อนุสรณ์ เดชะปัญญา/ปิยะ-สุพรรษา	ดวงกมลมหรสพ/สุพจน์ เดชสกุลธร	กฤษณพงษ์ นาคธน		ชีวิต	๑๓ มิ.ย./โคลีเซี่ยม/พาราเมาท์/โคลัมเบีย
ประกาศิตจากหัวใจ	พิศาล-เนาวรัตน์		ถาวร สุวรรณ		ชีวิต	๑๓ มิ.ย./เฉลิมไทย/เมโทร/โคลัมเบีย
กามนิตวาสิษฐ์ชี	สรพงษ์-เนาวรัตน์	โอลิมปิคฟิล์ม/มนตรี สีหเทพ	พรพจน์	เสฐียร โกเษศ นาคะประทีป	เพลง	๒๐ มิ.ย./เอเธนส์/เฉลิมกรุง
สัตว์สงคราม	พิศาล-ธิติมา-มานพ	สปา	ทระนง ศรีเชื้อ		บู๊	๒๐ มิ.ย./สตาร์/ควีนส์/ออสการ์
ขังแดง	สรพงษ์-นพพล-ปิยะมาศ	ฟิล์มทอง/อุไรวรรณ ภักดีวิจิตร	วินิจ ภักดีวิจิตร		ชีวิต	๒๗ มิ.ย./รามา/แอมบาสเดอร์
ลูกสาวกำนัน	จารุณี-ทูน	พี.ดี.โปรโมชั่น/ประวิทย์ ชุ่มฤทธิ์	สมบัติ เมทะนี	พร น้ำเพชร	ตลก	๑ ก.ค./เพชรรามา/เพชรเอ็มไพร์/สามย่าน

แสนรัก	เนาวรัตน์-อำภา-พยัคฆ์ กมลวาทิน		น้อย กมลวาทิน	แก้วฟ้า	ชีวิต	๔ ก.ค./ควีนส์/สเตลลา/ออสการ์
ไอ้หนวดเหล็ก เดือนใจ ภาค ๒	นิรุตติ์-เนาวรัตน์-อรัญญา	อดุลย์โปรดัคชั่น/อดุลย์ บุญเสรฐ	ดุล พิจิตร		บู๊	๔ ก.ค./เอเธนส์/เฉลิมกรุง/พาราไดซ์
ดาวพระศุกร์	สรพงษ์-อาภาพร กรทิพย์	กิตยาภาพยนตร์/องุ่น ประศาสน์วินิจฉัย	พิมพานันท์	ข.อักษราพันธุ์	ชีวิต	๑๖ ก.ค./แอมบาสเดอร์/คาดา/เฉลิมกรุง
ครูวิบาก	ปิยะ-วาสนา	เพชรเกษมโปรดัคชั่น/รักษ์ หล่อเกษมศานต์	สุรสีห์ ผาธรรม	คำหมาน คนไค	ชีวิต	๑๖ ก.ค./แอมบาสเดอร์/คาดา/เฉลิมกรุง
เด็ดหนวดพ่อตา	ปิทมา-มนตรี	ไฟว์สตาร์โปรดัคชั่น	ไพโรจน์ สังวริบุตร		ตลก	๑๖ ก.ค./เอเธนส์/แกรนด์/พาราไดซ์
เก็บรัก	ทูน-เนาวรัตน์	ม.จ.ทิพยฉัตร ฉัตรชัย			ชีวิต	๒๕ ก.ค./เฉลิมไทย/พาราเมาท์/สามย่าน
สุดทางรัก	สรพงษ์/เนาวรัตน์/อรัญญา/เปียทิพย์	มีคุณสุดภาพยนตร์/ศรชัย วีรเสถียรพระกุล	ชาย มีคุณสุด	ปรารถนา	ชีวิต	๑ ส.ค.
ใครกำหนด	เนาวรัตน์-พอเจตต์	ไทยสตาร์ภาพยนตร์/สันติ สันติพัฒนาชัย	เริงศิริ ลิมอักษร	ศรีฟ้า ลดาวัลย์	ชีวิต	๒๘ ส.ค./แอมบาสเดอร์/คาดา
สิงโตคำราม	สรพงษ์-เนาวรัตน์	อุดมศักดิ์ภาพยนตร์	อนันต์ นนทชัย	อรชร	บู๊	๕ ก.ย./เอเธนส์/แกรนด์/พาราไดซ์
ระย้า	ฉัตรชัย-เนาวรัตน์	ไฟว์สตาร์โปรดัคชั่น	เพิ่มพล เชยอรุณ	สด กูรมะโรหิต	ชีวิต	๕ ก.ย./เอเธนส์/แกรนด์/พาราไดซ์

กลาสีทีเด็ด (แก่นกลาสี ภาค ๒)	นันทิดา-เทพ โพธิ์งาม	สหมงคลฟิล์ม	ประกอบ ไชยพิพัฒน์		ตลก	๑๒ ก.ย./สตาร์/เฉลิมกรุง/สามย่าน
สกาวเดือน	ไกรสร-โกวิท-นิลเนตร นฤมล	พรเทวาโปรดัคชั่น/ เชษฐ์ ขันธ์สุวรรณ		พนมเทียน	ชีวิต	๑๒ ก.ย./แอมบาสเดอร์/ควีนส์/คาดา
แม่ค้าตาหวาน	ทูน-สุพรรษา		เทอด ดาวไท		ตลก	๑๙ ก.ย.โคลีเซี่ยม
หมามุ่ย	สรพงษ์-เนาวรัตน์	พนม นพพร	พนม นพพร		ตลก	๑๙ ก.ย./-
รักข้ามคลอง	สรพงษ์-จารุณี	ชรินทร์ นันทนาคร			ชีวิต	๑๙ ก.ย./อินทรา/เฉลิมไทย
ดาวพระศุกร์	พล พลากร-มลฤดี		มานิตย์ สัมมาบัติ	ข.อักษราพันธ์	ชีวิต	๑๘ ก.ย./เพชรรามา
รักครั้งสุดท้าย	สรพงษ์-เนาวรัตน์-มยุรา		ณรงค์ ภูมินทร์	อานนท์	ชีวิต	๒๘ ก.ย./แอมบาสเดอร์/คาดา/รามา
รักโอ้รัก	สรพงษ์-เนาวรัตน์	สตาร์ฟิล์มโปรดัคชั่น/ พิมพ์ใจ โพธิ์ภักดี	ไพฑูรย์ รตานนท์	จากบทละครวิทยุคณะอัชฌาวดี	ชีวิต	๑ ส.ค./เพชรรามา/เพชรเอ็มไพร์
แก้วตาพี่	ทูน-จารุณี		พันคำ	นิตยา นาฏยะสุนทร	ชีวิต	๘ ส.ค./เอเธนส์/เฉลิมกรุง/พระโขนงรามา
ค่าของคน	พิศาล-เนาวรัตน์		พิศาล อัครเศรณี	โรสลาเลน	ชีวิต	๑๒ ส.ค./-
ชายสามโบสถ์	โกวิท วัฒนกุล-สุพรรษา		อดุลย์ ดุลยรัตน์	ไม้ เมืองเดิม	ชีวิต	๑๒ ส.ค./โคลีเซี่ยม/สามย่าน/ลอนดอน
ลูกสาวแม่ค้า	สรพงษ์-มนตรี		ประวิทย์ ชุ่มฤทธิ์		ชีวิต	๑๒ ส.ค./เพชรรามา/เพชรเอ็มไพร์/สามย่าน

ซูเปอร์เก๋าส์	เพชร ดาราฉาย/จุ๋มจิ๋ม/อาภาพร กรทิพย์	สหมงคลฟิล์ม	สมพงษ์ ตรีบุปผา		ตลก	๑๒ ส.ค./สตาร์/ควีนส์/จันทิมา
เจ้าพ่อเชียงกง	ล้อต๊อก-ปิยะมาศ	เอสโปรดัคชั่น/เสรี วิริยะหิริกุล	ดริน ดารากร		ตลก	๑๒ ส.ค./เพชรรามา/เพชรเอ็มไพร์/สามย่าน
เสน่ห์บางกอก	สรพงษ์-เนาวรัตน์		ภราดร เล็กประเสริฐ	อาจินต์ ปัญจพรรค์	เพลง	๒๔ ส.ค./เฉลิมกรุง/พาราไดซ์/ศรีย่าน
สายใจ	พิศาล-เนาวรัตน์	ชาลี อินทรวิจิตร	ชาลี อินทรวิจิตร	ลักษณวดี	ชีวิต	๒๔ ส.ค./เครือสหมงคลฟิล์ม
คำอำมหิต	สรพงษ์-พอเจตต์-จารุณี	ชาญ มีศรี	ชุมพร เทพพิทักษ์		บู๊	๒๔ ส.ค./เฉลิมไทย/เมโทร/สามย่าน
แก้วกาหลง	สรพงษ์-อำภา-อาภาพร	สหมงคลฟิล์ม			ชีวิต	๓ ต.ค./-
คุณปู่ซู่ซ่า	ทูน-จารุณี	ไฟว์สตาร์โปรดัคชั่น	เปี๊ยก โปสเตอร์		ตลก	๓ ต.ค./เอเธนส์/แกรนด์
เสือสะดิ้ง	ล้อต๊อก-พอเจตต์-ปิยะมาศ				ตลก	๓ ต.ค./เพชรรามา/เพชรเอ็มไพร์
กล้วยไม้สีเลือด	พิศาล-เนาวรัตน์	อัครเศรณีโปรโมชั่น	พิศาล		ลึกลับ	๑๐ ต.ค./แอมบาสเดอร์/ดาดา/พลาซาร์
สิงห์ ๒ ฝั่ง	สมบัติ-มนตรี-เนาวรัตน์	ซุปเปอร์สตาร์ฟิล์ม/ประสงค์ ดำเนินสะดวก	อั้น สัตหีบ		บู๊	๑๐ ต.ค./เพชรรามา/เพชรเอ็มไพร์/เจ้าพระยา

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เขยขัดดอก	พอเจตต์-นันทิดา	วิทวัสภาพยนตร์/กิตติ ศักดิ์ ปิ่นวัฒนา		อโนชา	ชีวิต	๑๗ ต.ค./เฉลิมกรุง/สเตลลา/จันทิมา
คำแพงหัวใจ	สรพงษ์-จารุณี	จินดาพันธ์ ทองดี	ส.อาสนจินดา	สุภาว์ เทวกุล	ชีวิต	๑๗ ต.ค./เพชรรามา/เพชรเอ็มไพร์
ค่าแห่งความรัก	พิศาล-ทูน-เนาวรัตน์-เพื่อพักตร์	กับพล ตันสัจจา	ม.จ.ทิพยฉัตร ฉัตรชัย		ชีวิต	๒๓ ต.ค./แอมบาสเดอร์/รามา/คาคา
เจ๊จำเจ๊	เด่น-เด๋อ-เทพ	ภัทรพลภาพยนตร์	เมฆเสรี	ชวนชม งามเฉิด	ตลก	๒๓ ต.ค./เฉลิมกรุง/ศรีย่าน
แม่ศรีเรือน	สรพงษ์-สุพรรษา		สมาน คัมภีร์	พ.เนตรรังสี	ชีวิต	๓๑ ต.ค.
วันสังหาร	สรพงษ์-วิยะดา		จรัญ พรหมรังสี	จากละครวิทยุคณะเกษทิพย์	บู๊	๓๑ ต.ค./สเตลล่า
อาจารย์โกย	ทูน-จารุณี-ล้อต๊อก	ศรีสยามภาพยนตร์		แสงเพชร เสนีย์บดินทร์	ตลก	๓๑ ต.ค./เฉลิมไทย/เพชรเอ็มไพร์
สงครามกับความรัก	สรพงษ์-ดิงลี่				บู๊	๓๑ ต.ค./โคลีเซี่ยม/อินทรา
เจ้าพ่อภูเขียว	สรพงษ์-จารุณี	พร ไพโรจน์	พร ไพโรจน์	พราน พยัคฆ์ภูมิ	บู๊	๗ พ.ย./เพชรรามา
ลูกสาวจ่าโท	สุรชัย/สุริยา/สรพงษ์/เนาวรัตน์	วิชิโปรโมชั่น+ฉนอม ขวัญโปรดัคชั่น	รังสี ทัศนพยัคฆ์	ปณิดา	ตลก	๗ พ.ย./แอมบาสเดอร์
คำอธิษฐานของดวงดาว	สรพงษ์	ไฟว์สตาร์โปรดัคชั่น	ชาย มีคุณสุต		ชีวิต	๗ พ.ย./เอเธนส์/เฉลิมกรุง/พาราไดซ์
มหาราชดำ	พิศาล-บนตรี-อำภา	สหมงคลฟิล์ม/สปา	ทรนง ศรีเชื้อ		ประวัติศาสตร์	๑๔ พ.ย./เพรสซิเดนท์/ควีนส์

ไทรโศก	พอเจตต์-เนาวรัตน์	ศรีเศวตภาพยนตร์	น้อย เศวต	จำลักษณ์	ชีวิต	๒๑ พ.ย./นครหลวงรามา
สร้อยฟ้าขายตัว	พิศาล-เนาวรัตน์-ไกรสร	ซุปเปอร์ฟิล์ม/ชาย นิมิตโชตินัย		ชอุ่ม ปัญจพรรค์	ชีวิต	๒๑ พ.ย./เอเธนส์/เฉลิมกรุง/พาราไดซ์
มือปืนกระดูกเหล็ก	สรพงษ์-พอเจตต์-นาท	จงรักษ์ฟิล์ม	พยุง พยกุล	ตี๋ะ ท่าอิฐ	บู๊	๒๑ พ.ย./เพชรเอ็มไพร์/สามย่าน/เจ้าพระยา
ฟ้าเพียงดิน	ภาณุมาศ-สุพรรษา-ประจวบ		แสนยากร	เสนีย์ บุษปะเกศ	ชีวิต	๒๑ พ.ย./โคลีเซี่ยม/พาราเมาท์
เจ้าหญิงแตงอ่อน	ชานนท์ มณีฉาย-วินิษฐา วัชโรบล				นิทานพื้นบ้าน	๒๘ พ.ย./ควีนส์/ออสการ์
แม่กาวาง	สรพงษ์-จารุณี		พรพจน์		ชีวิต	๒๘ พ.ย./เฉลิมไทย/พาราเมาท์
ผึ้งแตกรัง	สรพงษ์-ไกรสร-เนาวรัตน์		ชุติมา สุวรรณรัต		ชีวิต	๒๘ พ.ย./เพชรรามา/เพชรเอ็มไพร์
๕ คม	นพพล-สรพงษ์-ไพโรจน์-นิรุตติ์	ฟิล์มทอง/อุไรวรรณ ภักดีวิจิตร	วินิจ ภักดีวิจิตร		บู๊	๒๘ พ.ย./แอมบาสเดอร์/คาคา/เฉลิมกรุง
หัวใจขายฝาก	สรพงษ์-จารุณี	พีซีเอ็มโปรดัคชั่น/พยนต์ ฤทัยวิลาวัลย์	อดุลย์ ดุลยรัตน์	ดาวไสว ไพรจิตร	ชีวิต	๒๘ พ.ย./เอเธนส์/แกรนด์/พาราไดซ์
ไอ้แก่น	สรพงษ์-จารุณี	มานพภาพยนตร์/มานพ อัมพุช	พันคำ		ชีวิต	๕ ธ.ค./เฉลิมกรุง/พาราไดซ์/เอเธนส์
ล.ลิงจับเหล็ก	ทูน-เนาวรัตน์			ปณิดา	ตลก	๕ ธ.ค./โคลีเซี่ยม

ยอดดรุณี	สาวิตรี-ไกรสร-พอเจตต์-ปรัชญา	ไพโรจน์โปรดัคชั่น/อารีนุช ทิมเจริญ	ไพโรจน์ ช่างแก้ว	อรวรรณ	ชีวิต	๑๒ ธ.ค./แกรนด์/ออสการ์/สตาร์
ชีวิตเลือกไม่ได้	อัศวิน-เปียทิพย์		ดร.เสรี วงษ์มณฑา	ช.ชลาลัย	ชีวิต	๑๒ ธ.ค./ควีนส์/จันทิมา/พระโขนงเธียเตอร์
ปีศาจเมียน้อย	พอเจตต์-สุพรรษา	มาลี นวนรเศรษฐ			ผี	๑๒ ธ.ค./เพชรเอ็มไพร์
แผ่นดินต้องสู้	สรพงษ์-มานพ-พัทยา รดาวัลย์		ส.อาสนจินดา		บู๊	๑๙ ธ.ค./เพชรรามา/สามย่าน/เจ้าพระยา
สวัสดีคนสวย	ล้อต๊อก-ภิญโญ ปานนุ้ย				ชีวิต	๑๙ ธ.ค./เฉลิมกรุง/ศรีย่าน
เสือโค่นสิงห์	สมบัติ-ลักษณ์-เนาวรัตน์	พจนาภิรมย์ภาพยนตร์/นำดี วิตตะ			บู๊	๑๙ ธ.ค./เพชรเอ็มไพร์
เมียสองต้องห้าม	พอเจตต์-อาภาพร	๔๔๘ โปรโมชั่น/สงวนจิต กุลวานิชย์	สันติ เอนกนนท์	สิริ เสาวรกย์	ชีวิต	๑๘ ธ.ค./แอมบาสเดอร์/คาดา/พลาซาร์
ถ้าเธอยังมีรัก	สรพงษ์-เนาวรัตน์		ม.จ.ชาตรีเฉลิม ยุคล		ชีวิต	๒๕ ธ.ค./พาราเมาท์/เฉลิมไทย/สกาลา
ผู้ใหญ่อ้วนกำนันผอม	นันทิดา-จุ๋มจิ๋ม-เทพ		ศุภักษร	ศุภักษร	ตลก	๓๑ ธ.ค./สเตลลา/ควีนส์/ออสการ์
ทหารเรือมาแล้ว	ล้อต๊อก-นิรุตต์-เศรษฐา	ไฟว์สตาร์โปรดัคชั่น	ล้อต๊อก	ล้อต๊อก	ตลก	๓๑ ธ.ค./เอเธนส์/เฉลิมกรุง/พาราไดซ์
ทหารอากาศขาดรัก	ทูน-เนาวรัตน์				ตลก	๓๐ ธ.ค./เฉลิมไทย/เมโทร

ดวงตาสวรรค์	สรพงษ์-พิศาล-มนตรี		พิศาล อัครเศรณี	กัญญ์ชลา	ชีวิต	๓๑ ธ.ค./แอมบาสเดอร์/ดาดา/พลาซาร์
สุดปรารถนา	จารุณี				ชีวิต	๓๐ ธ.ค./เพชรรามา/เพชรเอ็มไพร์/สามย่าน

พ.ศ. ๒๕๒๕

รายชื่อภาพยนตร์	ดารานักแสดง	ผู้อำนวยการสร้าง	ผู้กำกับภาพยนตร์	ที่มา/บทประพันธ์	แนวเรื่อง	วัน/โรงฉาย
ลำดัดรำเตะ	ทูน-ฤทัยรัตน์-จุ๋มจิ๋ม-เทพ เทียนชัย-คู่		จรัญ พรหมรังสี		ตลก	๒๓ ม.ค./เครือสหมงคลฟิล์ม
จ้าวนักเลงปืน	สมบัติ-อำภา-รสลิน-ไพโรจน์-ดามพ์-ลักษณ์				บู๊	๑๖ ม.ค./เฉลิมกรุง/พาราไดซ์/ออสการ์

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

งูขักษ์	มนตรี-ปิยะมาศ				บู๊	๑๔ ม.ค./เพชรรามา/เพชรเอ็มไพร์
ปริศนา	จารุณี-เกรียงไกร อุณหะนันท์	ไฟว์สตาร์โปรดัคชั่น	รุจน์ รณภพ	ว.ณ.ประมวลมารค	ชีวิต	๒๓ ม.ค./เครือไฟว์ สตาร์
นายอำเภอไข่ดาว	ทูน-เนาวรัตน์	ไทยโปรดัคชั่น/อไนชา ชัชวาล	วินัย วิเศษศิริ	มณเฑียรทอง โชคชนะ	คอก	๒๒ ม.ค./แอมบาสเดอร์/เฉลิมกรุง
เพชรดัดหยก	สรพงษ์	โคลีเซี่ยมฟิล์ม/พรพิมล มั่นฤทัย	คมน์ อรรคเดช	ส.อาสนจินดา	บู๊	๒๓ ม.ค./เพชรรามา/เพชรเอ็มไพร์
ทอง ๒	สมบัติ-กรุง-นพพล-มานพ-เนาวรัตน์	บางกอกการภาพยนตร์	ฉลอง ภักดีวิจิตร		บู๊	๒๓ ม.ค./เฉลิมไทย/โคลีเซี่ยม/พาราเมาท์
แต่งกับงาน	เนาวรัตน์-เต่น-เต๋อ-เทพ		ไพรัช กสิวัฒน์	ทมยันตี	คอก	๖ ก.พ./สเตลล่า/ควีนส์/ออสการ์/จันทิมา
คอกโศก	มนฤดี ยมาภัย/พล พลากร	คาราฟิล์ม/สยาม สังวริบุตร	ไพรัช สังวริบุตร	ข.อักษราพันธ์	ชีวิต	๑๓ ก.พ./เพชรรามา/เพชรเอ็มไพร์
ดาวเคียงเดือน	ทูน-เนาวรัตน์-สุพรรษา	จิรบันเทิง/บอล.เอ. โปรดัคชั่น	แสนยากร	พูลฤทัย	ชีวิต	๑๙ ก.พ./แอมบาสเดอร์ พลาซาร์
แค้นต้องฆ่า	สมบัติ-วราภรณ์ โล่ห์ประทาน		รัตน์ เศรษฐภักดี		บู๊	๒๐ ก.พ./-
แสนซน	จารุณี-ไกรสร	สันตะวินโปรดัคชั่น/สันต์ สันตะวิน			ชีวิต	๒๐ ก.พ./เฉลิมไทย

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

แม้เลือกเกิดได้	สีหศักดิ์ ชุมสาย ณ อยุธยา/ออิศ คริสตัน	ไฟว์สตาร์โปรดักชั่น/เจริญ เอี่ยมพึ่งพร	ชนะ คราประยูร	ศุภลักษณ์	ชีวิต	๒๐ ก.พ./เอเธนส์/แกรนด์
เต้าฮวยเกศทิพย์	สรพงษ์-อาภาพร-อำภา-รอง	เสถียร ธรรมเจริญ	เสถียร ธรรมเจริญ	ปณิดา	ตลก	๒๗ ก.พ./-
พยัคฆ์ร้าย ๖ แผ่นดิน Asian King	สรพงษ์-เนาวรัตน์-ปิยะมาศ	อุไรวรรณ ภักดีวิจิตร	วินิจ ภักดีวิจิตร		บู๊	๒๗ ก.พ./โคลีเซี่ยม/พาราเมาท์/โคลัมเบีย
พายุอารมณ์	พิศาล-เนาวรัตน์		พิศาล+เป๊ โปสเตอร์	วรรณิศา	ชีวิต	๖ มี.ค./แกรนด์/แอมบาสเดอร์
ราศีสิงห์เจ้าพระกาฬ	สมบัติ-สรพงษ์-พอเจดส์-เนาวรัตน์-วิยะดา		พยุง พยกุล		บู๊	๖ มี.ค./เพชรรามา/เพชรเอ็มไพร์
ขุนแผน คอน ปราบจร เข้เอรชวาด	สมบัติ-ทูน-เนาวรัตน์	ไชโยภาพยนตร์	เนรมิต		นิทานพื้นบ้าน	๑๓ มี.ค./แมคเคนนา/เมโทร/เพชรเอ็มไพร์
ยอดเขาวมาลย์	สรพงษ์-จารุณี	โกมล บูรณมนตรี	ชาย มีคุณสุด		ชีวิต	๑๓ มี.ค./เอเธนส์/เฉลิมกรุง/พาราไดซ์
แม่แตงร่มใบ	ทูน-จารุณี		สมบัติ เมทะนี		ชีวิต	๑๕ มี.ค./-
แว่วเสียงนางพราย	สรพงษ์-เด่อ คอกสะเดา				ผี	๑๓ มี.ค./พาราเมาท์/เฉลิมไทย/โคลีเซี่ยม
นี่หรือมนุษย์	สรพงษ์-นันทิดา		เชาว์ มีคุณสุด		ชีวิต	๒๐ มี.ค./สเตลล่า/ออสการ์

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เทพบุตรข้างถนน	สรพงษ์-นันทิดา	วันเฉลิมโปรดัคชั่น	วันเฉลิม		ตลก	๒๗ มี.ค./แกรนด์/พอลลี่
รักข้ามรุ่น	ทูน-เนาวรัตน์		ณรงค์ ภูมินทร์	อานนท์	ชีวิต	๓ เม.ย./แอมบาสเดอร์/ดาดา/พลาซาร์
รักน่ารัก	ยุทธพงษ์ -ชฎารัตน์		ศุภักษร		ชีวิต	๓ เม.ย./เพรสซิเดนท์/สเตลล่า/ออสการ์
แววมยุรา	จารุณี-สรพงษ์		อนันต์ นนทชัย	พนมเทียน	ชีวิต	๓ เม.ย./เอเธนส์/เฉลิมกรุง/พาราไดซ์
เสงสองร้อยปี	สรพงษ์-เนาวรัตน์	บรรจง กัญญามาลย์/กัญญามาลย์ภาพยนตร์	คอกดิน กัญญามาลย์		ชีวิต	๓ เม.ย./เฉลิมไทย/พาราเมาท์/โคลัมเบีย
ปลากริมไข่เค่า	สรพงษ์-เนาวรัตน์	ภัทรพลภาพยนตร์/อังคาร พัชรี	ชุมพร เทพพิทักษ์	รพีพร	ชีวิต	๑๗ เม.ย./เฉลิมกรุง/พาราไดซ์/โคลัมเบีย
หญิงก็มีหัวใจ	ทูน-เนาวรัตน์-ธิดิมา-นพพล-เศรษฐา	A Production/สุรัช กฤษณาไวศย์	ประวิทย์ ลีลาไว	ประดิษฐ์ ก้อย่ารีก	ชีวิต	๑๗ เม.ย./แอมบาสเดอร์/ดาดา/พลาซาร์
วัยสะรุ่น	สมบัติ-มยุรา				ตลก	๑๗ เม.ย./คาเธ่ย์/ลอนดอน
เซ่อเจอซ่าส์	ล้อต๊อก-เทพ เทียนชัย	น้ำอ้อยโปรดัคชั่น			ตลก	๒๔ เม.ย./เอเธนส์
ลูกเหนือ	สมบัติ-เนาวรัตน์		น้อย เกตุงาม		บู๊	๒๔ เม.ย./เพชรเอ็มไพร์/เจ้าพระยา
แรงรัก	จารุณี-สรพงษ์	สีบุญเรืองฟิล์ม	พันคำ	กนกเรขา	ชีวิต	๒๔ เม.ย./เฉลิมไทย/อินทรา/พาราเมาท์

เทพธิดาโรงงาน	จารุณี-เกรียงไกร	ไฟว์สตาร์โปรดัคชั่น	ยุทธนา มุกดาสนิท		ชีวิต	๑ พ.ค./เอเธนส์/แกรนด์/พาราไดซ์
คะวันสีทอง	สรพงษ์-นันทนา	ฟิล์มทองโปรดัคชั่น/เรณู ศักดิ์สูง	อาวร พริ้มสกุล	ราชาวดี	ชีวิต	๓๐ เม.ย./คาเธ่ย์/ธนบุรี รามา
มาดามยี่หุบ	สรพงษ์-ปิยะมาศ		กำธร ทัพคัลไลย		คอก	๑ พ.ค./เพชรรามา/เพชรเอ็มไพร์
ครูดอย	สรพงษ์-ปิยะ-วาสนา	สหมงคลฟิล์ม	สุรสีห์ ผาธรรม	คำหมาน คนไค	สะท้อนปัญหาสังคม	๑๕ พ.ค./สเตลล่า/ออสการ์
มัจจุราชสีน้ำผึ้ง	พิศาล-มลฤดี	วี.ซี.ไอ.โปรโมชั่นแอนด์พิคเจอร์/วิศิษฐ์ วงศ์นาค	พันธุ์เทพ อรรถไกวัลวที	อุฉัภ์ กองแก้ว	ชีวิต	๑๕ พ.ค./-
ลูกเขยกำนัน	สมบัติ-ทูน-เนาวรัตน์		เทอด ดาวไท		ชีวิต	๑๕ พ.ค./เฉลิมไทย/พาราเมาท์
สายสวาทยังไม่สิ้น	พิศาล-สินชัย-ฉัตรชัย	ไฟว์สตาร์โปรดัคชั่น	แจ๊สสยาม	แขไข เทวินทร์	ชีวิต	๒๒ พ.ค./แกรนด์/พาราไดซ์
อินทรีบ้านดอน	สรพงษ์-นาท-เนาวรัตน์	สิริรัตน์ภาพยนตร์	พรชัย สิริรัตน์ปัญญา	สีห์เดโช	บู๊	๒๘ พ.ค./เพชรรามา/เพชรเอ็มไพร์/เฉลิมกรุง
๔ คิงส์	สรพงษ์-พอเจคค์-นาท-เนาวรัตน์	ซูเปอร์ฟิล์ม	เชาว์ มีคุณสุด+ชาย นิมิตโชตินัย	เศก คุสิต	บู๊	๒๘ พ.ค./แอมบาสเดอร์/คาคา

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

หล่อลากดิน	ทูน-เนาวรัตน์	จิ๊กเกอร์โปรดัคชั่น/ สวง ว่องสุภัคพันธ์	ม.จ. ทิพยฉัตร ฉัตรชัย		ตลก	๒๘ พ.ค./เฉลิมไทย/ โคลีเซี่ยม/พาราเมาท์
คุณรักผมไหม	ทูน-จารุณี		พจน์ ศิริพันธ์		ชีวิต	๕ มิ.ย./เอเชนส์/แกรนด์
สะใภ้ลูกทุ่ง	ทูน-เนาวรัตน์	เสรี วิริยะศิริกุล	ดริน ดารากร		ชีวิต	๕ มิ.ย./เพชรรามา/ เพชรเอ็มไพร์/สามย่าน
สะใภ้ตีนแดง	ทูน-เนาวรัตน์	ชูศรี มีสมมนต์		จากละครวิทยุคณะเกสทิพย์	ชีวิต	๑๒ มิ.ย./รามา/ แอมบาสเดอร์/คาคา
มนต์รักลำน้ำทอง	ปิยะ-พอเจดส์-วินัย	พงษ์ศักดิ์ จันทรุกขา	พงษ์ศักดิ์ จันทรุกขา		เทอง	๑๒ มิ.ย./โคลีเซี่ยม/ พาราเมาท์
นักฆ่าขนตางอน	สรพงษ์-เนาวรัตน์	J Film	ไพโรจน์ ใจสิงห์	ดาเรศน์	บู๊	๑๙ มิ.ย./เฉลิมไทย
กระสือ	พอเจดส์-อาภาพร			บุราณ	ผี	๑๙ มิ.ย./สามย่าน/ เพชรเอ็มไพร์
รักจั๊กจี้	สมบัติ-ไกรสร-สาวิตรี		อดุลย์ กรีน		ชีวิต	๑๙ มิ.ย./แกรนด์/ พาราไดซ์
ไอ้หนึ่ง	ทูน-จารุณี		ชาลี อินทรวิจิตร	อนุศรา	ชีวิต	๒๐ มิ.ย./สเตลล่า/ ควีนส์/ออสการ์
โนรี	พิศาล-อาภาพร		สมาน ทองทรัพย์สิน	อิงอร	ชีวิต	๒๖ มิ.ย./เอเชนส์/ แกรนด์
ลูกอีสาน	ทองปาน โพนทอง/ ไกรลาส เกรียงไกร	ไฟว์สตาร์โปรดัคชั่น	คุณาวุฒิ	คำพูน บุญทวี	ชีวิต	๓ ก.ค./เอเชนส์/ แกรนด์/พาราไดซ์

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

รัตติกาลของรัก	ทูน-จารุณี		น้อย กมลวาทิน	พนมเทียน	ชีวิต	๑๗ ก.ค./โคลีเซี่ยม/พาราเมาท์
ดอกฟ้ากับเด็กวัด	ทูน-อาภาพร	มีศรีภาพยนตร์/ชาญ มีศรี	ชุมพร เทพพิทักษ์		ชีวิต	๑๗ ก.ค./เพชรรามา/เพชรเอ็มไพร์/เจ้าพระยา
หลานสาวคุณหญิง	พล-มลฤดี	คงคาเขตร โปรโมชั่น/สิริวัลย์ คงคาเขตร์	สิริวัลย์ คงคาเขตร์	ศรีฟ้า ลดาวัลย์	ชีวิต	๑๗ ก.ค./แอมบาสเดอร์
ลูกสาวนักแสง	ทูน-มล.สุลีวัลย์ สุริยง		เชาว์ มีคุณสุด	นิมิต ภูมิถาวร	บู๊	๒๔ ก.ค./สเตลล่า/ควีนส์/ออสการ์
บุญยังจับก้งกำลัง ๒	สรพงษ์-เนาวรัตน์	พนม นพพร	พนม นพพร		บู๊	๓๑ ก.ค./เฉลิมกรุง
พ่อดอกรัก	สรพงษ์-เนาวรัตน์		ประวิทย์ ชุ่มฤทธิ์		ดลก	๓๑ ก.ค./เพชรรามา/เพชรเอ็มไพร์/สามย่าน
พระเอกรับจ้าง	ทูน-เด่อ-ภัทรา ฤทัยรัตน์	พรพจน์ฟิล์ม/พรพจน์ กนิษฐ์เสน	พรพจน์ กนิษฐเสน		ชีวิต	๗ ส.ค./เฉลิมไทย/พาราเมาท์
รักต้องหึง	ไพโรจน์-มลฤดี	ไฟว์สตาร์โปรดัคชั่น	ไพโรจน์ สังวริบุตร		ชีวิต	๑๒ ส.ค./เอเธนส์
หนูอยากเป็นทหาร	เทพ ไทร์ทอง-นันทิดา-จุ๋มจิ๋ม		ประกอบ ไชยพิพัฒน์		ดลก	๑๒ ส.ค./สเตลล่า/ออสการ์/สามย่าน
เลือดครุฑ ๗๘	กรุง-อรัญญา		สุทรรณ พราหมณ์พันธุ์	พนมเทียน	บู๊	๑๔ ส.ค./เพชรรามา/เพชรเอ็มไพร์

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สองขวัญขยันหาเมีย	ทูน-เนาวรัตน์	จิ๊กเกอร์โปรดัคชั่น/ แสงเพชร เสนีย์ บดินทร์	วีรประวัติ วงศ์พัวพัน		คลก	๒๑ ส.ค./เฉลิมไทย/ พาราเมาท์
สมิงข้าวท่า	ทูน-สมบัติ-เนาวรัตน์	ไทยโปรดัคชั่น/อโนชา ชัชวาล	พร ไพโรจน์	เพชร สถาบัน	บู๊	๒๘ ส.ค./เพชรรามา/ เพชรเอ็มไพร์
ตามรักตามล่า	สรพงษ์-เนาวรัตน์	อรงค์ ภูมินทร์		อานนท์	บู๊	๒๘ ส.ค./เฉลิมกรุง/ แอมบาสเดอร์
สวัสดีไม้เรียว	จารุณี-สรพงษ์	สีบุญเรืองฟิล์ม	พันคำ	พร น้ำเพชร	ชีวิต	๑ ก.ย./เอเชนส์/นกรนต์
สายเลือดเดียวกัน	สรพงษ์-นันทิดา		ชายน้อย รุจิโรจน์		ชีวิต	๒ ก.ย./สเตลล่า/ควีนส์/ ออสการ์
ฉลามค่ายนรกจางซีฟู่	สรพงษ์-นันทิดา	สมศักดิ์ เดชะรัตนประเสริฐ	ทระนง ศรีเชื้อ		บู๊	๑๑ ก.ย./เพรสซิเดนท์/ ควีนส์
ฉลามแผนข้าวโอก	สรพงษ์-ปิยะมาศ				บู๊	๑๑ ก.ย./เพชรรามา/ เพชรเอ็มไพร์
กำนันฮาร์ด	ล้อต๊อก-เด่น-พอเจดส์	สมพงษ์ ชุติพงษ์นาวิน	วินัย วรรณแสวด		คลก	๑๑ ก.ย./แอมบาสเดอร์/ เฉลิมกรุง
หัวใจดื้อรัก	เนาวรัตน์-ไกรสร แสงอนันต์				ชีวิต	๑๒ ก.ย./เฉลิมไทย
มนต์รักลูกทุ่ง	ทูน-ฤทัยรัตน์	ทูนทรัพย์โปรดัคชั่น/ วิศิษฐ์ มิ่งวัฒนบุญ	รังสี ทัศนพยัคฆ์		เพลง	๒๕ ก.ย./โคลีเซี่ยม/ สเตลล่า/ควีนส์

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เพชฌฆาตหน้าเป็น	สรพงษ์-พอเจตต์-มยุรา	มาลีนี มีคุณสุด	ชาย มีคุณสุด		บู๊	๑๘ ก.ย./เฉลิมกรุง/แอมบาสเดอร์
รักข้ามรั้ว	ทูน-เนาวรัตน์		ชุติมา สุวรรณรัต		ชีวิต	๑๘ ก.ย./เพชรรามา/เพชรเอ็มไพร์
รักมหาสนุก	ทูน-อุทัยรัตน์		ชรินทร์ นันทนาคร		ชีวิต	๒๕ ก.ย./เฉลิมไทย/อินทรา/สามย่าน
พ่อค้าแม่ขาย	สรพงษ์-อาภาพร-วิยะดา				ชีวิต	๒๔ ก.ย./แอมบาสเดอร์/คาคา
คุณย่าเซ็กซี่	จารุณี-ทูน	ไฟว์สตาร์โปรดัคชั่น	เปี๊ยก โปสเตอร์		ชีวิต	๑ ต.ค./เอเธนส์/แกรนด์
อาจารย์อ้วนสดิเพื่อง	จุ๋มจิ๋ม-เทพ โพธิ์งาม-อรพรรณ พานทอง		ศุภักษร		ตลก	๕ ต.ค./สเตลล่า/ควีนส์/ออสการ์/สามย่าน
อีสาวทรหด	ปิยะมาศ-ไกรสร-เพ็ญพักตร์				บู๊	๕ ต.ค./เพชรรามา/เพชรเอ็มไพร์
นักสืบฮาร์ด	ทูน-จารุณี	แอคส์แอนด์อาร์ต พิคเจอร์	ชาติ รอบกิจ		ตลก	๑๔ ต.ค./เฉลิมไทย/พาราเมาท์
จ้าวนรก	สรพงษ์-ทูน-อรัญญา	เคชาโปรโมชั่น/บดินทร์ เคชา	พยุง พยกุล	ก้องหล้า สุรไกร	บู๊	๒๓ ต.ค./เพชรรามา/เพชรเอ็มไพร์/สามย่าน
นักเลงโคเมืองอีสาน	สรพงษ์-เนาวรัตน์		วิทยา สุขคำรงค์	สยุมภู ทศพล	บู๊	๒๒ ต.ค./แกรนด์/พาราไดซ์
หลวงตาภาค ๒	ล้อต๊อก-สรพงษ์-สุรพล วิรุฬรักษ์	ไฟว์สตาร์โปรดัคชั่น	เพิ่มพล เชยอรุณ	แพร เชื่อไม้	ชีวิต	๒๘ ต.ค./เอเธนส์/แกรนด์/พาราไดซ์

สุดเหงา	พิศาล-เนาวรัตน์	อัครเศรณีโปรดัคชั่น	พันธุ์เทพ อรรถไกวัลวที	วรรณิศา	ชีวิต	๓๐ ต.ค./คาค่า/แอมบาสเดอร์/รามา
เพลิงภูหลวง	สรพงษ์-ทูน-นาท-มล.สุรีย์วัล สุริยง	สันติสุขาภาพยนตร์/วิสันต์ สันติสุขา	จรัล พรหมรังสี	ศักดิ์ สุริยา	บู๊	๓๐ ต.ค./สเตลล่า/ควีนส์/ออสการ์
นักฆ่าจากเจ้าพระยา	ทูน-เนาวรัตน์		สมบัติ เมทะนี	สยุมภู ทศพล	บู๊	๓๐ ต.ค./โคลีเซี่ยม/เฉลิมกรุง/พาราเมาท์
ไอ้ผาง ร.ฟ.ท.	สรพงษ์-ม.ล.สุรีย์วัล สุริยง	โคลีเซี่ยมโปรดัคชั่น	มนู วรรณยก	ชุนตาล	บู๊	๖ พ.ย./-
ไอ้หนุ่มรถไถ	สรพงษ์-เนาวรัตน์	จิ๊กเกอร์โปรดัคชั่น	ม.จ.ทิพยฉัตร ฉัตรชัย		ชีวิต	๖ พ.ย./เฉลิมไทย/พาราเมาท์
น้ำพริกก้นถ้วย	สรพงษ์-เนาวรัตน์	นงนุช พุทธชาด	รังสี ทัศนพยัคฆ์	ปณิดา จากบทละครวิทยุ คณะเกษทิพย์	ตลก	๑๓ พ.ย./สเตลล่า/ควีนส์/ออสการ์
เหนือชีวิต	สีหศักดิ์ ชุมสายฯ-เนาวรัตน์	กฤษ เจียมประดิษฐ์	สนาน ศราประยูร	ปฤศนา	ชีวิต	๑๘ พ.ย./แกรนด์/พาราไดซ์/ศรีย่าน
คนล่าคน	สรพงษ์-นาท-เนาวรัตน์	สยามฟิล์มโปรไมชั่น/องุ่น ประศาสน์วินิจฉัย	จรัญ พรหมรังสี	อานนท์	บู๊	๑๓ พ.ย./โคลีเซี่ยม/เฉลิมกรุง/พาราเมาท์
สาวขอมกวน	ทูน-จารุณี		วิจารณ์ ภักดีวิจิตร		ชีวิต	๑๘ พ.ย./เฉลิมไทย/พาราเมาท์/สามย่าน
คุณนายซาอุ	สรพงษ์-เนาวรัตน์	พูนทรัพย์ฟิล์มโปรดัคชั่น/พิชัย สวาทสุด	ศรีไพร ใจพระ		ตลก	๒๐ พ.ย./เพชรรามา

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ศูนย์วิทยทรัพยากร

วังผาเดือด	สรพงษ์-ม.ล.สุลีวัลย์ สุริยง	จงรักษ์ฟิล์ม/จงรักษ์ พึ่งสวัสดิ์	พยุง พยกุล	ธันว์ ทสธรรม	บู๊	๒๗ พ.ย./แอมบาส-เดอร์/พระโขนงรามา
นางแมวป่า	จารุณี-เกรียงไกร	อัครเศรณีโปรดัคชั่น/ปวาฬ จินดภานนท์	พิศาล อัครเศรณี	ช่อลิลลี่ พริ้มเพรา	ชีวิต	๓ ธ.ค./เอเธนส์/แกรนด์/พาราไดซ์
พระเจ้าเสือพันท้ายนรสิงห์	สมบัติ-สรพงษ์-พิศมัย	ไชโยภาพยนตร์	เนรมิต		พงศาวดาร	๔ ธ.ค./เมโทร/สามย่าน/พระโขนงเธียเตอร์
กระท่อมนกบินหลา	สรพงษ์-อัจฉรากรณ	วีซีโปรโมชั่น แอนด์ พิคเจอร์	เดชอนันต์	ธม ธาตรี	ชีวิต	๔ ธ.ค./โคลีซี่ยม/เฉลิมกรุง/พาราเมาท์
แม่หอยหลอด	ทูน-ศิริพร-จุ๋มจิ๋ม		เชาว์ มีคุณสุด		ชีวิต	๔ ธ.ค./โอลิมปิค/ควีนส์/สเตลล่า
ยอดรักนักสู้	สรพงษ์-เนาวรัตน์	ศิริพันธ์โปรดัคชั่น/ศิริ สวัสดิภักดิ์	เสนอ คราประยูร	สรรเพชร	บู๊	๔ ธ.ค./เพชรรามา/เพชรเอ็มไพร์
สัตว์สาวผู้น่ารัก	สิริรัตน์ นวทรัพย์-เอกรัตน์ ศรีเบญจรัตน์	พูนทรัพย์โปรดัคชั่น	สมเดช สันติประชา			๖ ธ.ค./เฉลิมไทย/พาราเมาท์
คนึงหา	ทูน-เนาวรัตน์-มยุรา	รมย์ฤดี โปรดัคชั่น/พเยีย มาแทว	ครินี คาราเกร	บุษยมาศ	ชีวิต	๑๐ ธ.ค./เพชรรามา/เพชรเอ็มไพร์/สามย่าน
ประกาศิตนักเลง	สรพงษ์-ปิยะมาศ	ซูเปอร์ฟิล์ม	ชาย นิมิตไชยนันท์	เสนีย์ บุษปะเกศ	ชีวิต	๒๔ ธ.ค./พาราไดซ์/ศรีย่าน/พระโขนงรามา
นักบุญทรงกลด	ทูน-สมบัติ-เนาวรัตน์	ไอยราโปรโมชั่น/ไอยรา ธนะพงศ์	สมบัติ เมทะนี	เพชร สฉาบัน	บู๊	๑๙ ธ.ค./สเตลล่า/ออสการ์/จันทิมา

ใจเดียว	ทูน-สุพรรษา	พบโชคภาพยนตร์	แสนยากร	เสนีย์ บุษปะเกศ	ชีวิต	๒๔ ธ.ค./พาราไดซ์/ศรีอ่าน/พระโขนงรามา
กุนซือฮวน	จุ๋มจิ๋ม-อรพรรณ-พาน ทอง-ศิริพร เอี่ยมสุนทร		ศุภักษร		ตลก	๒๕ ธ.ค./โอลิมปิค/ออสการ์
ดาวกลางดิน	พล พลากร/พัทยา รดา วัลย์	ขจรเดช รักสัจ	วิน วิษณุรักษ์	สุมนทิพย์	ชีวิต	๒๔ ธ.ค./แกรนด์/จันทิมา
เจ้าสาวของอานนท์	ไพโรจน์-จารุณี	ไฟว์สตาร์โปรดัคชั่น/เจริญ เอี่ยมพึ่งพร	รุจน์ รณภพ	ว.ณ.ประมวลมารค	ชีวิต	๓๑ ธ.ค./เอเธนส์/แกรนด์/พาราไดซ์
นักแลงคอมพิวเตอร์	ทูน-ปิยะมาศ-อุทัยรัตน์	พี.ดี.โปรโมชั่น			วิทยาศาสตร์	เพชรามา/เพชรเอ็มไพร์

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

นายสมชาย ศรีรักษ์ เกิดเมื่อวันที่ ๒๒ พฤศจิกายน พ.ศ. ๒๕๒๒ ที่จังหวัดภูเก็ต สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาอักษรศาสตรบัณฑิต (เกียรตินิยมอันดับ ๒) สาขาวิชาเอกประวัติศาสตร์ วิชาโทภาษาฝรั่งเศส จากคณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร วิทยาเขตพระราชวังสนามจันทร์ จังหวัดนครปฐม เมื่อปีการศึกษา ๒๕๔๔ และเข้าศึกษาต่อระดับปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ ภาควิชาประวัติศาสตร์ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เมื่อปีการศึกษา ๒๕๔๕

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย