

ลักษณะของภาพยนตร์สารคดีที่แสดงอัตวิสัยของไมเคิล มัวร์

ธนพล น้อยชูชื่น
ปัทมวดี จารูวร

บทคัดย่อ

การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อวิเคราะห์ลักษณะเด่นทั้งในแง่ของเนื้อหาและการนำเสนอในภาพยนตร์สารคดีของ ไมเคิล มัวร์ โดยใช้แนวทางการวิจัยเชิงคุณภาพด้วยการวิเคราะห์ด้วยบท จากภาพยนตร์สารคดีของ ไมเคิล มัวร์ ทั้งสิ้น 6 เรื่อง ที่เข้าฉายในโรงภาพยนตร์ ซึ่งสามารถหาชมได้ในประเทศไทยในรูปแบบแผ่นวีดิทัศน์ และรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร และสื่อออนไลน์ ผลการวิจัยพบว่า ลักษณะเด่นของไมเคิลมัวร์เกิดจากปัจจัยพื้นฐานครอบครัว ความชื่นชอบ และลักษณะนิสัยส่วนตัว ประกอบกับทักษะทางอาชีพอันหลากหลาย ทำให้งานของมัวร์มีลักษณะที่แตกต่างจากภาพยนตร์สารคดีอื่น และในแง่เนื้อหาในภาพยนตร์สารคดีของไมเคิล มัวร์นั้น มินัยเพื่อการต่อต้านระบบทุนนิยมซึ่งปรากฏตัวในหลายรูปแบบตามประเด็นของ

ธนพล น้อยชูชื่น (นศ.ม. การภาพยนตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2554) และ ปัทมวดี จารูวร (Candidate Phil. Film and Television U. of California) ปัจจุบันดำรงตำแหน่งหัวหน้าภาควิชา และรองศาสตราจารย์ประจำภาควิชาภาพยนตร์และภาพนิ่ง คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทความชิ้นนี้เป็นส่วนหนึ่งจากวิทยานิพนธ์เรื่อง “ลักษณะของภาพยนตร์สารคดีที่แสดงอัตวิสัยของไมเคิล มัวร์” โดยมี รศ.ปัทมวดี จารูวร เป็นที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ ได้รับการประเมินผลการสอบวิทยานิพนธ์ในระดับดีมาก และได้รับคัดเลือกเป็นวิทยานิพนธ์ดีเด่น (สาขาวิชาการภาพยนตร์) จากคณะกรรมการวิชาการบัณฑิตศึกษาจากคณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในปีการศึกษา 2554

ภาพยนตร์สารคดีแต่ละเรื่อง โดยมักใช้รูปแบบของข้อเท็จจริงเชิงธรรมชาติและธรรม และมักสะท้อนของความพ่ายแพ้ในการต่อสู้เพื่อให้ผู้ชมรู้สึกสะท้อนใจ และปลุกเร้าให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกอยากเปลี่ยนแปลงสิ่งไม่ดีที่ปรากฏในเรื่องด้วย นอกจากนี้ ยังพบว่าในแง่ของการนำเสนอหรือเทคนิคด้านภาพยนตร์สารคดีนั้น มักได้รับอิทธิพลมาจากภาพยนตร์สารคดีที่เน้นใส่มุมมองความเห็นของผู้สร้าง โดยมีพัฒนาการมาจากภาพยนตร์โฆษณาชวนเชื่อจากฝั่งโซเวียตและนาซีเยอรมัน ผสมกับการเน้นความสมจริงขณะถ่ายทำในรูปแบบไดเรกซ์inema (Direct Cinema) เมื่อมีผู้นำลักษณะเด่นของตนเอง ทั้งลักษณะนิสัยและความชำนาญในทักษะอาชีพอื่นที่หลากหลายของตนเองมาผสมผสานเข้าในแต่ละองค์ประกอบของภาพยนตร์สารคดีทำให้เกิดสไตล์ภาพยนตร์สารคดีโดดเด่นเฉพาะตัวและแตกต่างจากภาพยนตร์สารคดีอื่น

บทนำ

ปัจจุบันภาพยนตร์สารคดีเป็นภาพยนตร์ประเภทหนึ่งที่มีแนวโน้มเติบโตขึ้นทั้งทางด้านจำนวนการผลิตและรายได้ ด้วยการใช้ทุนที่ต่ำกว่าภาพยนตร์บันเทิงกระแสหลักและความสำเร็จจากการฉายในโรงภาพยนตร์ของภาพยนตร์สารคดี จากที่เดิมสามารถทำรายได้ในระดับแสนเหรียญหรือล้านเหรียญสหรัฐ ไปสู่ภาพยนตร์สารคดีที่สามารถทำรายได้ถึงหลักสิบล้านหรือร้อยล้านเหรียญสหรัฐตัวอย่างเช่น Fahrenheit 9/11 (2004) Super Size Me (2004) March of the Penguins (2005) และ An Inconvenient Truth (2007) เป็นต้น นอกจากนั้นในด้านคุณภาพก็มีสถาบันและเทศกาลด้านภาพยนตร์สารคดีมากขึ้น เช่น รางวัลสำหรับภาพยนตร์สารคดีในเวที อะคาเดมี่อวอร์ดของสถาบันศิลปะและวิทยาศาสตร์ทางภาพยนตร์ของอเมริกา (Academy of Motion Picture Arts and Sciences หรือ AMPAS) เทศกาลภาพยนตร์สารคดีนานาชาติ อัมสเตอร์ดัม (International Documentary Film Festival Amsterdam หรือ IDFA) และในเอเชีย เช่น เทศกาลภาพยนตร์สารคดีนานาชาติ EIDF (EBS International Documentary Festival) ซึ่งจัดที่

ประเทศเกาหลีใต้ เป็นต้น ภาพยนตร์สารคดีที่ได้รับรางวัลจากเวทีต่างๆ นั้น ก็ล้วนแต่ได้รับการยอมรับและเป็นที่รู้จักอย่างกว้างขวางมากขึ้นในกลุ่มผู้ชมภาพยนตร์ ยกตัวอย่างเช่น March of the Penguins (2005) หรือ An Inconvenient Truth (2007) เป็นต้น

ภาพยนตร์สารคดีคืออะไร

โดยทั่วไปเมื่อกล่าวถึง ภาพยนตร์สารคดี (Documentary Film) เรามักนึกถึงภาพยนตร์ที่เป็นเรื่องจริงในทุกแง่มุมของทั้งเนื้อหาและวิธีการนำเสนอ โดยคำว่าสารคดี นั้นเป็นตระกูล (Genre) ของภาพยนตร์ที่สามารถสร้างความคาดหวังต่อผู้ชมได้ ว่าสิ่งที่ได้รับชมนั้นล้วนแต่เป็นความจริงที่เกิดขึ้น

เมื่อมองย้อนกลับไปในประวัติศาสตร์ของภาพยนตร์สารคดีในแง่มุมทางวิชาการ แม้จะถือว่าภาพยนตร์ของพี่น้องลูมิแอร์ใน ค.ศ. 1895 เข้าลักษณะหนึ่งของภาพยนตร์สารคดี และ Nanook of the North (1922) จะได้ขึ้นชื่อว่าเป็นหนึ่งในภาพยนตร์สารคดีเรื่องแรกของโลก อย่างไรก็ตามคำว่าสารคดีได้ถูกนำมาใช้อธิบายกับผลงานภาพยนตร์ในภายหลัง กล่าวคือ เมื่อภาพยนตร์เรื่อง Moana (1926) ภาพยนตร์เรื่องที่สองของ โรเบิร์ต ฟลาเฮอร์ตี (Robert Flaherty) ได้ออกฉาย และได้รับการวิจารณ์ในบทความของหนังสือพิมพ์ New York Sun ฉบับวันที่ 8 กุมภาพันธ์ 1926 โดย จอห์น กริเออร์สัน (John Grierson) นักสารคดีชาวสก็อตแลนด์ผู้ได้ชื่อว่าเป็นบิดาแห่งภาพยนตร์สารคดีบริติชและแคนาดา ซึ่งใช้นามปากกาในขณะนั้นว่า The Moviegoer โดย กริเออร์สันได้ระบุว่าภาพยนตร์ของฟลาเฮอร์ตีเรื่องดังกล่าว มีคุณค่าในทางสารคดีและยังได้ช่วยวางหลักการแห่งภาพยนตร์สารคดีขึ้น

กริเออร์สันได้อธิบายว่า ภาพยนตร์มีศักยภาพในการสำรวจชีวิตจริงโดยใช้ศิลปะรูปแบบใหม่ที่ทำให้ผู้แสดงและสถานที่จริงเป็นผู้ถ่ายทอดเรื่องราว (กริเออร์สันใช้คำว่า Original Actor และ Original Scene) ซึ่งสามารถอธิบายความหมายของโลกสมัยใหม่ได้ดีกว่าการจำลองชีวิตผ่านนักแสดงหรือการจัดฉาก ทั้งวัตถุดิบที่ยังไม่ปรุงแต่งเหล่านี้น่าจะสมจริงกว่าเรื่องราวที่แต่งขึ้นด้วย ต่อมา

ภายหลังใน ค.ศ. 1932 เกรียร์สันได้นิยามคำว่า ภาพยนตร์สารคดี ขึ้นครั้งแรกในบทความชื่อ First Principles of Documentary ว่าเป็น “การกระทำด้วยความคิดสร้างสรรค์ต่อสิ่งที่มีอยู่จริง” (Creative Treatment of Actuality) (Grierson, cited in Kevin Macdonald and Mark Cousins, 1996)

เกรียร์สันเชื่อว่า แม้ว่าภาพยนตร์สารคดีจะต้องสร้างขึ้นจากเรื่องจริง และไม่ได้เสริมเติมด้วยเรื่องที่แต่งขึ้น แต่ขณะเดียวกันก็ควรต้องมีความคิดสร้างสรรค์ของศิลปินในการนำเสนอ เฉกเช่นศิลปะแขนงอื่นๆ อย่างจิตรกรรมหรือประติมากรรมเช่นกัน ศิลปินต้องทำหน้าที่ถ่ายทอดเรื่องราวที่เกิดขึ้นจริงอย่างสร้างสรรค์ ไม่ใช่ยกเอาความจริงทั้งหมดมาเสนอโดยไม่ปรุงแต่งให้น่าติดตามมากขึ้น ซึ่งทฤษฎีดังกล่าวก็ตรงกับบิดาแห่งภาพยนตร์สารคดีอเมริกันอย่างฟลาเฮอร์ตี้ ที่ว่า “การเพิ่มเติมสิ่งใดเข้าไปในภาพยนตร์สารคดีบ้างนั้นไม่ใช่สิ่งที่ผิด การตัดต่อ การบรรยาย และการใส่เพลงประกอบย่อมกระทำได้ ตราบใดที่สิ่งที่ผู้ชมได้รับนั้นคือความจริง” นอกจากนี้ นักสร้างภาพยนตร์สารคดีชาวอเมริกันคนสำคัญในยุคต่อมาอย่าง แพร์ ลอเรนทซ์ (Pare Lorentz) ผู้สร้างภาพยนตร์สารคดีชิ้นเอกอย่าง The River (1938) ยังได้ขยายความเพิ่มโดยนิยามว่า ภาพยนตร์สารคดี คือ “ภาพยนตร์ที่เกี่ยวกับข้อเท็จจริงซึ่งเปี่ยมไปด้วยอารมณ์อย่างละคร” ซึ่งทำให้ภาพยนตร์สารคดีต่างไปจากภาพยนตร์แนวสัจนิยมอื่นๆ ตรงที่สามารถแสดงออกข้อคิดเห็นหรือเท้าน้ำหนักข้อมูลไปทางใดทางหนึ่งได้ ตราบใดที่ยังยืนตามข้อเท็จจริงที่ปรากฏ

ค.ศ. 1948 ตัวแทนจาก 14 ประเทศได้เข้าร่วมการประชุมของ World Union of Documentary เพื่อกำหนดขอบเขตที่ชัดเจนของภาพยนตร์สารคดี ให้แตกต่างจากภาพยนตร์สัจนิยมอื่นๆ เช่น ภาพยนตร์ข่าว (Newsreel) ภาพยนตร์ท่องเที่ยว (Travel Film) หรือภาพยนตร์เพื่อการเรียนการสอน (Instructional Film) และได้ข้อสรุปในท้ายสุดว่า ภาพยนตร์สารคดี คือ

“วิธีการใดๆ ก็ตามในการบันทึกแง่มุมต่างๆ ของความจริงลงบนแผ่นฟิล์ม จะโดยถ่ายเหตุการณ์จริง หรือสถานการณ์ที่เหมือนจริงและสมเหตุสมผลขึ้นก็ได้ เพื่อที่

จะกระตุ้นอารมณ์หรือเหตุผลในกลุ่มผู้ชม โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อเร่งเร้าความอยากรู้และขยายขอบเขตของความรู้และความเข้าใจของคนเราให้กว้างขวางออกไป และเพื่อนำเสนอปัญหาและแนวทางแก้ไขอย่างตรงไปตรงมาในด้านเศรษฐกิจ วัฒนธรรม และความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์” (ปัทมวดี จารวร, 2524: 67-68)

นิยามดังกล่าวยังสอดคล้องกับสถาบันด้านภาพยนตร์สำคัญของอเมริกาอย่าง Academy of Motion Picture Arts and Sciences หรือที่รู้จักกันดีในฐานะสถาบันศิลปะและวิทยาศาสตร์ทางภาพยนตร์ ได้ระบุคำนิยามของภาพยนตร์สารคดีในสาขาภาพยนตร์ขนาดยาว (Feature) ไว้ว่า

“ภาพยนตร์สารคดีต้องไม่ใช่เรื่องที่แต่งขึ้น และต้องเกี่ยวข้องกับประเด็นเรื่องวัฒนธรรม ศิลปะ ความงาม ประวัติศาสตร์ สังคม วิทยาศาสตร์ เศรษฐศาสตร์ หรือในประเด็นอื่นๆ อย่างสร้างสรรค์ โดยอาจใช้การบันทึกภาพจากเหตุการณ์จริง หรือยอมให้ใช้การจัดฉากแสดงซ้ำ เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจริงได้เพียงบางส่วนในภาพยนตร์ นอกจากนี้ยังอาจใช้สต็อกฟุตเทจ (Stock Footage) ภาพถ่าย อนิเมชัน (Animation) สต็อปโมชัน (Stop-motion) หรือเทคนิคอื่นใดก็ตาม ทั้งนี้ทั้งนั้นต้องเป็นไปบนข้อเท็จจริงและไม่อิงเรื่องที่แต่งขึ้น” (AMPAS, สืบค้นออนไลน์เมื่อ 15 ธ.ค. 2553)

จากที่กล่าวมาทั้งหมดแม้ภาพยนตร์สารคดีจะมีหลักการอยู่บนพื้นฐานความจริงแต่การใช้ศิลปะภาพยนตร์มาเรียบเรียงโลกความจริงให้เป็นระบบเพื่อให้เกิดความน่าติดตาม ก็ได้เปิดพื้นที่ในการใส่ความคิดเห็นหรือมุมมองของผู้สร้างลงไป ภาพยนตร์สารคดีทั้งที่ตั้งใจและไม่ตั้งใจ โดยอาจนับได้ตั้งแต่ Nanook of the North (1922) ภาพยนตร์เรื่องแรกของฟลาเฮอร์ตี้ซึ่งได้รับการพิจารณาย้อนหลังให้เป็นหนึ่งในภาพยนตร์สารคดีเรื่องแรกของโลก แม้เป็นที่ปรากฏชัดว่า ในภาพยนตร์เรื่องดังกล่าว ผู้กำกับฟลาเฮอร์ตี้ได้ทำการร้องขอให้ชาวไอนุคล่าตัววอลรัสด้วยฉมวกซึ่งเป็นวิธีการโบราณของชาวไอนุคนแทนที่จะใช้ปืนอย่างที่กำลังกันปกติในขณะนั้น (Inuit หรือ Inuk คือชนพื้นเมืองที่อาศัยในแถบอาร์กติกของอเมริกาเหนือและกรีนแลนด์ หรือที่รู้จักในนาม

เอสกิโม ตามภาษาท้องถิ่น ชื่อ นานุก ที่ฟลาเฮอร์ตี้ตั้งให้ ผู้แสดงเป็นการตั้งให้คล้ายและสื่อไปถึงชาวไอนุคด้วย ส่วนตัววอลรัสนั้นตำราหลายเล่มมักแปลว่าแมวน้ำ แต่แท้จริงแล้วตัววอลรัสเป็นสิงโตทะเลที่คล้ายแมวน้ำ มีงาใหญ่หนึ่งคู่ มีเขายาว หงายและหยาบ มีนิสัยดุร้าย ดังนั้นการที่ฟลาเฮอร์ตี้ร้องขอให้ชาวไอนุคเล่าด้วยวิธีโบราณคือใช้หมวกแทนป็นจึงเป็นสิ่งอันตราย ซึ่งเป็นหนึ่งในข้อถกเถียงถึงคุณค่าในภาพยนตร์สารคดีของฟลาเฮอร์ตี้เรื่องดังกล่าว)

ฟลาเฮอร์ตี้ยังได้ร้องขอให้ชาวไอนุคทำทำการล่าต่อหน้ากล้องซึ่งเป็นการแสดงซ้ำไม่ใช่การบันทึกจากความเป็นจริง นอกจากนี้เขายังร้องขอให้ชาวไอนุคซึ่งแสดงนำทำทำกดทับบันทึกเสียง (Gramophone) ด้วยความสนใจเพื่อสื่อถึงความเขลาของชนเผ่าที่ห่างไกลต่อเทคโนโลยีสมัยใหม่ทั้งที่ความเป็นจริงชาวไอนุครู้จักเครื่องมือเหล่านั้นดี โดยทีมงานที่ช่วยฟลาเฮอร์ตี้ประกอบและถอดเก็บชุดอุปกรณ์กล้องก็คือไอนุคพวกนั้นด้วย ฟลาเฮอร์ตี้อ้างว่าสิ่งที่เขาเล่าในภาพยนตร์นั้นเกิดจากประสบการณ์ที่เขาอยู่ร่วมกับชาวไอนุคมานานหลายปี จากคำอ้างของฟลาเฮอร์ตี้ย่อมแสดงถึงแนวคิดในภาพยนตร์สารคดีของเขาว่าเป็นโลกความจริงในประสบการณ์หรือทัศนคติของเขา ไม่ใช่โลกความเป็นจริงที่เกิดขึ้นตรงหน้าขณะถ่ายทำ ความคิดสร้างสรรค์ในการจัดการความจริงของฟลาเฮอร์ตี้จึงถูกนำมาใช้เพื่อโน้มน้าวให้ผู้ชมเชื่อในความจริงจากประสบการณ์หรือทัศนคติของเขา มากกว่าความจริงที่กล้องธรรมดาจะบันทึกโดยไม่มีความคิดสร้างสรรค์ ซึ่งเป็นสิ่งที่ผู้ชมคาดหวังจะได้รับในแง่ความจริงที่ไม่ได้รับการปรุงแต่ง (Aufderheide, 2007)

ตัวอย่างเหล่านี้จึงยืนยันว่าภาพยนตร์สารคดีไม่จำเป็นต้องจับภาพเหตุการณ์จริง หากแต่สามารถนำภาพจริงมาปรุงแต่งได้แทบเท่าที่ยินบนพื้นของความเป็นจริงนั้น โดยเครื่องมือในการปรุงแต่งของผู้สร้างที่ว่านี้หมายถึงวิธีการทางภาพยนตร์หรือภาษาภาพยนตร์นั่นเอง อันสอดคล้องกับ เดอซิการ์ เวอร์ตอฟ (Dziga Vertov) ผู้กำกับภาพยนตร์สารคดีคนสำคัญชาวโซเวียต ซึ่งเป็นผู้นำในกลุ่ม Kino-Pravda (แปลตรงตัวว่า Cinematic

Truth หมายถึงกลุ่มคนทำภาพยนตร์สารคดีในช่วงทศวรรษศตที่ 1920 ที่ใช้วิธีการทางภาพยนตร์จัดการกับความเป็นจริง โดยใช้วัตถุดิบจากฟิล์มภาพยนตร์ข่าว (Newsreel) มาลำดับต่อเนื่องกัน) ทั้งยังเป็นผู้สร้างภาพยนตร์สารคดีเรื่อง Man with a Movie Camera (1929) เวอร์ตอฟเชื่อว่าเทคนิคต่างๆ เช่น กล้องซึ่งสามารถถ่ายด้วยชุดเลนส์ที่แตกต่างกัน การตัดต่อแบบขัดแย้ง (Shot-counter Shot Editing) การถ่ายข้ามเวลา (Time Lapse) ความสามารถในการเล่นภาพช้า (Slow Motion) การสร้างภาพเคลื่อนไหวจากชุดภาพนิ่ง (Stop Motion) และการเร่งความเร็วของภาพ (Fast Motion) สิ่งเหล่านี้ช่วยให้ภาพยนตร์สามารถถ่ายทอดความเป็นจริงได้ถูกต้องมากกว่าตาของมนุษย์ และยังเป็นการแสดงถึงคุณลักษณะความเป็นภาพยนตร์อย่างเด่นชัดในตัวภาพยนตร์สารคดีเองด้วย (Michelson, 1984)

ภาพยนตร์สารคดีที่นำเสนอผ่านทวิสัยของผู้สร้าง

ระหว่างทศวรรษที่ 1950 ถึง 1970 ยุคความเปลี่ยนแปลงทั้งด้านเทคนิคและวิธีคิดของภาพยนตร์สารคดีทั่วโลกก็ได้มาถึงจากกระแสของกลุ่ม Cinéma vérité ซึ่งเป็นกลุ่มผู้สร้างภาพยนตร์สารคดีที่กำเนิดในฝรั่งเศสช่วงทศวรรษ 1960 ที่ได้รับอิทธิพลจากแนวคิดสารคดีกับภาพยนตร์ในแนวสังคมนิยมใหม่ของอิตาลี (Italian Neo-realism) ที่เน้นการถ่ายสถานที่และบุคคลธรรมดาทั่วไป ไม่ใช้การจัดฉากหรือนักแสดงที่เป็นที่รู้จักผสมกับแนวคิดสังคมนิยมตามที่ อังเดร บาแซง (André Bazin) ได้วางไว้ ในการนำเสนอที่ไม่เน้นการปรุงแต่งแบบฮอลลีวูด

มูลเหตุสำคัญในความเปลี่ยนแปลงครั้งนี้คือการพัฒนาด้านเทคโนโลยีของกล้องและเครื่องบันทึกเสียงที่สามารถพกพาเคลื่อนย้ายไปสถานที่ต่างๆ ได้โดยง่าย ใช้ต้นทุนการผลิตต่อเรื่องน้อยลง ทำให้ผู้สร้างหลายคนพยายามหนีจากการสร้างภาพยนตร์สารคดีภายใต้ระบบสตูดิโอ ซึ่งทำให้เกิดเป็นภาพยนตร์สารคดีในรูปแบบใหม่ที่เน้นความเชี่ยวชาญเชิงเทคนิคของทีมงานจำนวนเพียงไม่กี่คน ประกอบกับกล้องที่น้ำหนักเบา เงียบ และ

เครื่องบันทึกเสียงแบบพกพา ทำให้เข้าถึงสถานที่หรือเหตุการณ์จริงได้โดยง่าย ซึ่งได้กลายมาเป็นแนวทางหลักในการสร้างภาพยนตร์สารคดีในทศวรรษดังกล่าว

กระแสของ Cinéma vérité ในฝั่งยุโรปได้ขยายไปถึงฝั่งอเมริกาและแคนาดา และเกิดแตกสาขาเป็น Direct Cinema ซึ่งเป็นกลุ่มภาพยนตร์สารคดีสำคัญจนถึงปัจจุบันโดยผลงานของทั้งสองกลุ่มมีความใกล้เคียงกัน หากแต่แตกต่างกันในแง่ของแนวคิดการมีส่วนร่วมของผู้สร้างต่อเหตุการณ์หรือตัวบุคคล โดย Direct Cinema เชื่อในการไม่เข้าไปมีส่วนร่วมของผู้สร้าง โดยเน้นใช้การแอบถ่ายหรือบันทึกภาพโดยไม่รู้ตัว หรืออย่างน้อยที่สุดก็ต้องซ่อนผู้สร้างอย่างแนบเนียนไม่ให้รู้ว่าเข้าไปมีส่วนร่วม

Cinéma vérité ใช้การถือกล้องเคลื่อนที่ตามถ่ายชีวิตจริง โดยไม่ใช้ผู้บรรยาย และมองว่าหากมีความจำเป็นที่สุดที่ผู้สร้างต้องเข้าไปมีส่วนร่วมแล้ว ผู้สร้างอาจเข้าไปมีปฏิสัมพันธ์โดยตรง หรือแม้แต่เข้าไปกระตุ้นยั่วยุให้เกิดอารมณ์ทว่าในยุคหลังโดเรกซ์ขึ้นมาเองก็ผ่อนคลายแนวคิดลงจนใกล้เคียงขึ้นมาเวริเตมากขึ้นเช่นกัน โดยบุคคลที่ถูกบันทึกอาจมีปฏิสัมพันธ์ผ่านกล้องได้ ตัวอย่างเช่นภาพยนตร์สารคดีที่ติดตามชีวิตบุคคลเรื่อง Salesman (1968) ของบิดาแห่งภาพยนตร์โดเรกซ์ขึ้นมาอย่าง อัลเบิร์ตและเดวิด เมย์เซลส์ (Albert and David Maysles) ที่แม้ผู้สร้างไม่ปรากฏเป็นส่วนหนึ่งในเหตุการณ์ แต่จะสังเกตเห็นตัวบุคคลผู้ถูกสังเกตการณ์พูดคุยกับกล้อง เปรียบเทียบกับภาพยนตร์ในกลุ่มโดเรกซ์ขึ้นมาที่เคร่งครัด บุคคลที่ถูกถ่ายจะทำเหมือนไม่รู้ตัวว่าถูกบันทึกภาพอยู่

อีริก บาร์เนา (Erik Barnouw) ได้อธิบายว่าในอเมริกาเองภาพยนตร์สารคดีเชิงสังคม ได้รับการผลิตอย่างต่อเนื่องในแนวทางของโดเรกซ์ขึ้นมาที่ใช้วิธีการอื่นๆ สนับสนุนการพรรณนาและอธิบายประเด็นที่ซับซ้อนของสังคม เช่นการบรรยายสั้นๆ อย่างการเกริ่นนำหรือใช้เครื่องมือที่ใกล้เคียงกับการเล่าเรื่อง เช่น ข้อความแสดงคำพูดหรือความคิดที่ใช้ประกอบภาพยนตร์ (Subtitle) อย่างในการบอกหัวข้อแต่ละช่วงเนื้อหาการใช้ป้ายประกาศ พาดหัวข่าว การกระจายเสียง ใช้ภาพการ์ตูนหรืออนิเมชัน การสัมภาษณ์ ขวัญหนังสือพิมพ์ และสิ่งอื่นๆ ที่น่าเชื่อถือมาประกอบ

และต่อมาในช่วงทศวรรษ 1980 ผู้สร้างภาพยนตร์สารคดีบางส่วนมีแนวโน้มในการผสมระหว่างวิธีการแบบโดเรกซ์ขึ้นมากับการบรรยายแบบมุมมองบุคคลที่หนึ่งซึ่งเป็นไปในลักษณะอัตวิสัย เช่น Absolutely Positive (1991) ของ ปีเตอร์ เอแดร์ (Peter Adair) ที่เกิดจากการที่เขารู้ตัวว่าเป็นเกย์และพบว่ากำลังติดเชื้อเอชไอวี การบรรยายด้วยมุมมองของเอแดร์เอง ได้นำพาผู้ชมไปพบปะพูดคุยกับผู้คนต่างๆ ที่ใช้ชีวิตอยู่กับเชื้อเอชไอวีอีกมากมาย ซึ่งแตกต่างกันไปหลายรูปแบบแต่ถูกเรียกร้อยเป็นภาพยนตร์ (Barnouw, 1993: 336)

ภาพยนตร์สารคดีที่นำเสนอผ่านอัตวิสัยของผู้สร้าง

เมื่อแนวทางของกาวีสัยได้เติบโตกลายเป็นกระแสหลักของภาพยนตร์สารคดีทั่วโลกนับตั้งแต่ทศวรรษที่ 1960 นั้น อีกด้านหนึ่งภาพยนตร์สารคดีที่แสดงอัตวิสัยของผู้สร้างก็ได้มีประวัติศาสตร์เชื่อมโยงควบคู่กันมาโดยตลอดในแนวทางของภาพยนตร์โฆษณาชวนเชื่อ (Propaganda Film) เช่นกัน ขณะที่ภาพยนตร์จากเรื่องแต่งพยายามโน้มน้าวให้ผู้ชมเชื่อในความสมจริงของเรื่องเล่า ภาพยนตร์สารคดีก็พยายามโน้มน้าวใจผู้ชมให้เชื่อในความเป็นจริงของเรื่องเล่าเช่นกัน และจุดเด่นในข้อนี้ได้ทำให้ภาพยนตร์สารคดีถูกจับตามองในฐานะสื่อที่มีพลังในการโน้มน้าวใจผู้ชม หรือเป็นเครื่องมือโฆษณาชวนเชื่อทางการเมืองและลัทธิอุดมการณ์ที่ยึดโยงกับโลกความจริงที่ไม่ได้แต่งขึ้นด้วย

มาร์ติน แมนนิง (Martin Manning) นักวิชาการด้านโฆษณาชวนเชื่ออเมริกันได้เสริมว่า ภาพยนตร์สารคดีจัดเป็นเครื่องมือที่สำคัญในการโฆษณาชวนเชื่อซึ่งแม้ว่าจะยากแก่การนิยาม หากแต่เมื่อมองในแง่ประวัติศาสตร์ เราอาจแยกภาพยนตร์สารคดีประเภทที่เน้นการโฆษณาชวนเชื่อได้โดยดูจากการสนับสนุนขององค์กรหรือรัฐบาลซึ่งปรากฏเห็นชัดเจน เช่น The Land (1941) ที่ฟลาเฮอร์ตีได้สร้างให้กระทรวงการเกษตรและหน่วยงานบริการด้านภาพยนตร์ของสหรัฐอเมริกา (U.S. Film Service) ก่อตั้งจากการเสนอของ แฟร์ลอเรนทส์ ในปี 1938 มีจุดประสงค์เพื่อสนับสนุนให้มี

การสร้างภาพยนตร์เกี่ยวกับปัญหาสังคม ซึ่งฮอลลีวูดไม่สนใจนำเสนอ โดยลอเรนซ์สเข้ารับตำแหน่งหัวหน้าของหน่วยงานดังกล่าวด้วย เป็นต้น (Manning, 2004)

อีกด้านหนึ่ง เฟอร์แฮมมาร์ และ ไอแซกซอน (Furhammar and Isaksson) นักทฤษฎีโฆษณาชวนเชื่อฝั่งยุโรปได้อธิบายว่า โฆษณาชวนเชื่อมีกำเนิดขึ้นจากแนวคิดของหนังสือ *What is Art?* (1989) โดยนักคิดนักเขียนชาวโซเวียตอย่าง ลีโอ ตอลสตอย (Leo Tolstoy) ที่ว่า “อำนาจโน้มน้าวไม่เพียงบ่งบอกว่าอะไรเป็นศิลปะ หากแต่ความเข้มข้นของอำนาจโน้มน้าวยังเป็นตัววัดคุณค่าของงานศิลปะนั้นอีกด้วย” (Furhammar and Isaksson, 1971: 152) จากแนวคิดดังกล่าวหลายสิบปีต่อมาจึงได้มีผู้นำมาประยุกต์ใช้ในงานสร้างภาพยนตร์ของโซเวียต

ในกลุ่มผู้สร้างภาพยนตร์โซเวียตในยุคทศวรรษ 1930 ผู้กำกับคนสำคัญอย่าง เซอร์เก อีเซนสไตน์ (Sergei Eisenstein) และ วซีโวลอด พุดอฟกิน (Vsevolod Pudovkin) คือกลุ่มที่เน้นการส่งผลทางจิตวิทยากับผู้ชมมากกว่าที่จะสร้างความตื่นตาตื่นใจในความงามแบบศิลปะ โดยกลุ่มผู้สร้างดังกล่าวได้ทดลองแนวทางการติดต่อที่สำคัญในโลกภาพยนตร์ต่อมาที่เรียกว่า มontage) ซึ่งเน้นการสร้างผลทางจิตวิทยากับผู้ชมในแง่การสร้างอารมณ์และการตีความหมายโดยใช้เพียงวิธีการติดต่อเท่านั้น

แนวคิดดังกล่าวได้เปลี่ยนสถานะของผู้กำกับภาพยนตร์ที่ให้ข้อมูล กลายมาเป็นผู้คุมอำนาจเบ็ดเสร็จในการชี้นำประสบการณ์ของผู้ชม ซึ่งต่อมาได้กลายมาเป็นแนวทางสำคัญในภาพยนตร์โฆษณาชวนเชื่อ (Propaganda Film) ในหลายประเทศของยุโรปราวทศวรรษ 1960 ซึ่งภาพยนตร์สารคดีมีบทบาทอันสำคัญอย่างยิ่ง เนื่องด้วยจุดแข็งที่ผู้สร้างดูเหมือนว่ากำลังทำงานบนข้อเท็จจริงเชิงทวิสัย แต่ด้วยจุดประสงค์ของการโฆษณาชวนเชื่อทำให้ผู้สร้างภาพยนตร์สารคดีสามารถสร้างความจริงจากมุมมองของตัวเองในเชิงอัตวิสัยได้อย่างแนบเนียนผ่านวิธีการทางภาพยนตร์ (Furhammar and Isaksson, 1971)

ทางด้านอเมริกาแมนนิ่งระบุว่าทศวรรษที่ 1930 นอกจากเป็นยุคของเสียงในภาพยนตร์แล้วยังเป็นจุดเริ่มต้นของภาพยนตร์สารคดีชวนเชื่อด้วย โดยผู้กำกับภาพยนตร์สารคดีที่สำคัญ คือ แพร์ ลอเรนซ์ (Pare Lorentz) ซึ่งแต่เดิมเป็นนักวิจารณ์ชาวอเมริกันแต่ได้รับการเชื้อเชิญจากประธานาธิบดี แฟรงคลิน รูสเวลท์ (Franklin D. Roosevelt) ให้สร้างภาพยนตร์สารคดีเพื่อสนับสนุนนโยบายแก้ปัญหาเศรษฐกิจของรูสเวลท์ (New Deal Policies) ที่ประกาศในปี 1933 โดยผลลัพธ์ที่ได้คือภาพยนตร์สารคดีรางวัลยอดเยี่ยม เรื่อง *The Plow That Broke The Plains* (1936) และผลงานชิ้นเอกในงานภาพยนตร์สารคดีกวีนิพนธ์ (Documentary Film Poem) เรื่อง *The River* (1937) ที่นักวิจารณ์เรียกว่า “โฆษณาชวนเชื่อนโยบายเศรษฐกิจของรูสเวลท์” (New Deal Propaganda)

ในขณะเดียวกันทางฝั่งอังกฤษ จอห์น เกรียร์สัน (John Grierson) บิดาของภาพยนตร์สารคดีบริติชและแคนาดา ได้รับความสนใจเมื่อครั้งศึกษาที่สหรัฐอเมริกา ในปี 1924 เกี่ยวกับจิตวิทยาการโฆษณาชวนเชื่อในสื่อต่างๆ รวมถึงความสนใจในเทคนิคภาพยนตร์ของ เซอร์เก อีเซนสไตน์ โดยเฉพาะการติดต่อแบบมองทาง เมื่อครั้งที่เกรียร์สันได้เข้าไปมีส่วนในการนำ *The Battleship Potemkin* (1925) ของไอเซนสไตน์มาฉายในอเมริกา เมื่อเขากลับมาอังกฤษก็ได้สร้างภาพยนตร์และเข้ารับตำแหน่งสำคัญในหน่วยงานด้านภาพยนตร์ของรัฐ โดยความเชื่อว่าภาพยนตร์สามารถจัดการปัญหาเศรษฐกิจตกต่ำครั้งใหญ่ในปี 1929 ด้วยการสร้างศีลธรรมของชาติ และก่อประชาตหนึ่งเดียวได้ เขากล่าวถึงแนวทางการสร้างภาพยนตร์ของเขาว่า “ผมมักดูภาพยนตร์อย่างพระนักสอนศาสนา และใช้มันอย่างเช่นนักโฆษณาชวนเชื่อ” ในขณะที่เกรียร์สันเข้ารับตำแหน่งสำคัญในหน่วยงานด้านภาพยนตร์ของอังกฤษ เขาได้เป็นส่วนผลักดันสำคัญของภาพยนตร์สารคดีในประเทศ ทั้งยังประสบความสำเร็จจากการผสมโฆษณาชวนเชื่อและข้อมูลข้อเท็จจริง ควบคู่ไปกับการให้ความรู้ ด้วยวิธีการแห่งสุนทรียะความงามแบบกวีในภาพยนตร์สารคดี จนเกิดเป็น British Documentary Film Movement

ที่มีผลงานสำคัญ เช่น Song of Ceylon (1934) ของ บาสิล ไรท์ (Basil Wright) Fires Were Started (1943) ของ ฮัมฟรีย์ เจนนิงส์ (Humphrey Jennings) และ ภาพยนตร์เด่นอย่าง Night Mail (1936) ของ แฮร์รี วัตต์ (Harry Watt) เป็นต้น

จากการวางแนวทางสำคัญของ โลเรนทส์ และ เกรียร์สัน รวมถึงแนวภาพยนตร์การเมืองของโซเวียตในกลุ่มผลงานของ เวอร์ตอฟ และ ไอเซนสไตน์ ภาพยนตร์สารคดีที่น่าสนใจได้เติบโตและส่งอิทธิพลสู่ประเทศต่างๆ ในช่วงสงครามโลกครั้งที่สอง ยกตัวอย่างภาพยนตร์สำคัญ เช่น ภาพยนตร์สารคดีชวนเชื่อประชาชนอเมริกันในช่วงสงครามของรัฐบาลอเมริกัน เรื่อง Why We Fight (1942) ของ แฟรงค์ แคปรา (Frank Capra) หรือข้อตรงข้ามอย่างภาพยนตร์ สารคดีเชิดชู ออคอล์ฟ อิตเลอร์และอาณาจักรไรช์ที่สามของพรรคนาซีเยอรมัน เรื่อง Triumph of the Will (1934) ของ เลนี รีเฟนสตาห์ล (Leni Riefenstahl) เป็นต้น

ระหว่างทศวรรษที่ 1960 ถึง 1970 ภาพยนตร์สารคดีถูกเข้าใจว่าเป็นอาวุธทางการเมืองในการต่อต้านลัทธิล่าอาณานิคมใหม่ (Neocolonialism) และ ลัทธิทุนนิยม (Capitalism) โดยเฉพาะในกลุ่มประเทศลาตินอเมริกา และการเปลี่ยนแปลงทางสังคมครั้งสำคัญในแคนาดา

หากแต่ภายหลังยุคของสงครามโลกและสงครามเย็น การใช้โฆษณาชวนเชื่อเป็นสิ่งที่น่าหวาดกลัวและดูรุนแรงในการรับรู้ของผู้คน ทำให้คำว่า Propaganda นั้นได้รับการใช้น้อยลง หากแต่หลักการนั้นก็ยังคงปรากฏอยู่ในงาน เช่น การประชาสัมพันธ์ งานสื่อสารองค์กร หรืองานโฆษณา เป็นต้น โดยในส่วนของภาพยนตร์สารคดีนั้น หลังยุคของโลเรนทส์ เกรียร์สัน หรือ รีเฟนสตาห์ล แล้ว ก็ไม่มีการระบุชัดเจนว่าเป็นภาพยนตร์โฆษณาชวนเชื่ออีก

ภาพยนตร์สารคดียุคปัจจุบัน กับทางเลือก กวีวิสัยหรืออัตวิสัย

เมื่อกลับมาพิจารณาภาพยนตร์สารคดีในปัจจุบันมักใช้วิธีการนำเสนอที่แตกต่างจากภาพยนตร์สารคดีใน

ยุคแรกอย่างมาก เช่น การข้ามเส้นกันระหว่างความเป็นภาพยนตร์สารคดีและการเล่าเรื่องแบบภาพยนตร์บันเทิง ยกตัวอย่างการพากษ์เสียงนกเพนกวินที่ขบขันอารมณ์ร่าเริงเป็นมนุษย์ใน March of the Penguins ของ Luc Jacquet หรือการที่ผู้สร้างเปลี่ยนสถานะจากผู้สังเกตไปสู่การเข้าร่วมในสถานการณ์ร่าเริงกับเป็นนักแสดงนำของเรื่อง อย่างการเป็นผู้ทดสอบผลการรับประทานอาหารจานด่วนชุดใหญ่ของแมคโดนัลด์ใน Super Size Me ของ Morgan Spurlock เป็นต้น จะเห็นได้ว่าวิธีการทางภาพยนตร์มีความหลากหลายมากขึ้นในการนำเสนอของภาพยนตร์สารคดี ทั้งนี้เพื่อขยายความเป็นจริงทางรูปธรรมและนามธรรม หรือทางกายภาพและความรู้สึกนึกคิดรวมถึงทัศนคติที่ผู้สร้างต้องการนำเสนอให้ชัดเจนได้มากขึ้น อาจกล่าวได้ว่า ภาพยนตร์สารคดีในปัจจุบันทำให้เรามองเห็นหรือสัมผัสตัวตนผู้สร้างได้มากขึ้น จนทำให้ผู้สร้างหลายคนสามารถสร้างสรรค์สไตล์ในการนำเสนอเฉพาะตัวที่โดดเด่นที่เป็นที่จดจำได้ของผู้ชมทั้งหลาย

รูปแบบดังกล่าวของภาพยนตร์สารคดีที่แสดงอัตวิสัยนี้จัดเป็นกลุ่มเฉพาะที่ยังไม่ได้รับการยอมรับแพร่หลายในยุคก่อนทศวรรษ 1980 เนื่องจากแนวประเพณีนิยมในวงการสารคดีให้คุณค่าของภาพยนตร์สารคดีตามแนวทางซีเนมาเวรีเตและโดเรกซีเนมาเป็นสำคัญ จนกระทั่งปี 1989 เมื่อ Roger & Me ของ ไมเคิล มัวร์ (Michael Moore) ประสบความสำเร็จด้านรายได้สูงในการเข้าฉาย โดยเป็นภาพยนตร์ที่นำเสนอมุมมองอัตวิสัยของมัวร์ว่าบริษัทผลิตรถยนต์รายใหญ่อ่างเจนรัลมอเตอร์ (General Motor หรือ GM) เป็นต้นเหตุและควรมีส่วนรับผิดชอบในการล่มสลายของเมืองฟลินท์ รัฐมิชิแกนที่เป็นบ้านเกิดของเขา ภาพยนตร์สารคดีเรื่องนี้เป็นผลงานภาพยนตร์สารคดีบอกเล่าปัญหาสังคมในมุมมองอัตวิสัยที่ใช้วิธีการการถ่ายทำแบบกองโจร (Guerilla รูปแบบการถ่ายทำของภาพยนตร์อิสระที่เน้นการประหยัลดต้นทุนและมีทีมงานจำนวนน้อยเคลื่อนที่ได้รวดเร็ว โดยจะถ่ายทำในสถานที่จริงอย่างรวดเร็วโดยไม่แจ้งให้ทราบก่อนล่วงหน้า และไม่ได้รับอนุญาตจากเจ้าของสถานที่ก่อนการถ่ายทำ) อันโดดเด่นในยุคดังกล่าว (Barnouw, 1993: 262) และทำให้คำว่าภาพยนตร์โฆษณาชวนเชื่อที่ได้หายไป

หลังจากยุคสงครามเย็นได้ถูกแวดวงวิชาการยกกลับมาใช้เพื่อวิจารณ์งานของไมเคิล มัวร์อีกครั้งหนึ่ง

ไมเคิล มัวร์ ไม่เพียงได้ปลุกกระแสความนิยมในภาพยนตร์สารคดีที่นำเสนอผ่านอัตวิสัยของผู้สร้างขึ้นเท่านั้น หากแต่ยังทำให้ภาพยนตร์สารคดีที่น่าเบื่อในทัศนะของผู้ชมที่มีมายาวนานนับทศวรรษได้กลับมาเป็นสิ่งที่บันเทิงและอยู่ในความสนใจของผู้ชมส่วนใหญ่อีกครั้ง โดยอาจพิจารณาได้จากสถิติของภาพยนตร์สารคดีที่มีการจัดเก็บโดยบ็อกซ์ออฟฟิศตั้งแต่ปี 1983 ถึง 2010 เมื่อพิจารณานับตั้งแต่ ไมเคิล มัวร์ มีผลงานครั้งแรกเมื่อปี 1989 จนถึงปัจจุบัน โดยเฉพาะระหว่างปี 2002 ถึง 2007 ที่ไมเคิล มัวร์ประสบความสำเร็จสูงสุด จะสังเกตได้ว่าวงการภาพยนตร์สารคดีมีแนวโน้มที่ได้รับการยอมรับเพิ่มมากขึ้นทั้งในแง่ปริมาณการผลิตที่เพิ่มจากไม่ถึง 10 เรื่องต่อปี มาเป็น 60-80 เรื่องต่อปี จำนวนโรงฉายจากหลักร้อยโรงต่อปี มาเป็นมากกว่าหนึ่งพันโรงต่อปี และยอดรายได้จากประมาณ 10 ล้านดอลลาร์ มาสู่หลายสิบล้านเหรียญจนถึงหลักร้อยล้านเหรียญต่อปี

ความสำเร็จของภาพยนตร์สารคดีของไมเคิล มัวร์ ทำให้ผู้สร้างภาพยนตร์สารคดียุคหลังมีแนวโน้มที่จะนำเสนอผ่านอัตวิสัยของตนเองมากขึ้น และประสบความสำเร็จอย่างมากเช่นกัน ไม่ว่าจะเป็น Super Size Me ที่มอร์แกน สเปอร์ลอค ผู้กำกับเล่าปัญหาการบริโภคอาหารจานด่วนผ่านการทดลองด้วยตัวของเขาเอง หรือ March of the Penguins ที่ผู้สร้างใช้เสียงตนเองพากษ์เพื่อบรรยายความคิดความรู้สึกแทนตัวนกเพนกวิน รวมถึง An Inconvenient Truth ที่บรรยายปัญหาภาวะโลกร้อนผ่านทัศนคติของอดีตรองประธานาธิบดีอัล กอร์ เป็นต้น

ภาพยนตร์สารคดีในยุคปัจจุบันให้ความสำคัญกับการดึงดูดความสนใจของผู้ชมผ่านการนำเสนอที่หลากหลาย รวมถึงการใช้เสียงของผู้สร้างปรากฏผ่านการเล่าเรื่อง ทำให้ห่างไกลจากแนวคิดภาพยนตร์สารคดีบริสุทธิ์ แนวชีเนมาเวรีเตและโดเรกชีเนมามากขึ้น อาจกล่าวได้ว่าภาพยนตร์สารคดีในปัจจุบันล้วนมีความเป็นอัตวิสัยของผู้สร้างทั้งสิ้น ต่างกันตรงที่ความเข้มข้นมากหรือน้อยเท่านั้น และผู้นำคนสำคัญในกลุ่มที่ใช้อัตวิสัยของผู้สร้างเข้มข้นมากนั้นก็คือ ไมเคิล มัวร์ นั่นเอง

ไมเคิล มัวร์ คือใคร

ไมเคิล มัวร์ เป็นชาวอเมริกันเชื้อสายไอริชที่เกิดในย่านเมืองอุตสาหกรรมรถยนต์อย่างเมืองฟลินท์ รัฐมิชิแกนของอเมริกา มัวร์ให้ความสนใจในการเป็นผู้นำชุมชนและนักหนังสือพิมพ์มาแต่วัยเยาว์ เมื่อถึงวัยทำงานเขาเริ่มทำงานในฐานะนักวารสารตามที่ได้ฝันไว้โดยผลิตหนังสือพิมพ์ท้องถิ่นของตนเอง ก่อนจะได้รับโอกาสเป็นบรรณาธิการให้นิตยสารหัวเสรีนิยมที่มีชื่อเสียงอย่าง Mother Jones ในเวลาต่อมา ทว่ากลางทศวรรษที่ 1980 มัวร์ตัดสินใจผันตัวมาเป็นผู้กำกับภาพยนตร์สารคดี ขณะนั้นเขาไม่มีความรู้เกี่ยวกับภาพยนตร์สารคดีแต่อย่างใดทั้งสิ้น ทว่าผลงานเรื่องแรกของเขอย่าง Roger & Me (1989) กลับได้รับรางวัลถึง 10 รางวัลจากสถาบันต่างๆ เช่น เทศกาลภาพยนตร์นานาชาติเบอร์ลิน และสมาพันธ์สารคดีนานาชาติ (International Documentary Association หรือ IDA) ฯลฯ เป็นต้น และทำรายได้มากถึง 6 ล้านดอลลาร์สหรัฐซึ่งถือว่าเป็นภาพยนตร์สารคดีที่มีรายได้สูงสุดตลอดกาลในปี 1989 ความสำเร็จนี้ทำให้มัวร์ได้รับโอกาสในการผลิตรายการโทรทัศน์ในรูปแบบนิตยสารข่าวแนวเสียดสีจิกกัดในสหราชอาณาจักรและสหรัฐอเมริกาในเวลาถัดมา

ตลอดระยะเวลาที่สร้างสรรค์ผลงานภาพยนตร์สารคดีและสารคดีทางโทรทัศน์นับตั้งแต่ปี 1989 ถึงปัจจุบัน ไมเคิล มัวร์ ได้รับรางวัลจากเวทีและสถาบันต่างๆ ทั้งสิ้น 34 รางวัล รวมถึงภาพยนตร์สารคดียอดเยี่ยมอะคาเดมีอวอร์ด หรือออสการ์ของอเมริกาในปี 2003 และรางวัลปาล์มทองคำของเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติเมืองคานส์ของฝรั่งเศสในปี 2004 นอกจากนั้นยังได้รับการเสนอชื่อเข้าชิงรางวัลอีก 19 รางวัลด้วยกัน

ด้านรายได้ ภาพยนตร์สารคดีของไมเคิล มัวร์ เรื่อง Fahrenheit 9/11 เป็นภาพยนตร์สารคดีที่ทำเงินสูงสุดตลอดกาลในบ็อกซ์ออฟฟิศของสหรัฐอเมริกา (Fahrenheit 9/11 ทำเงินรวมตลอดการฉายในอเมริกาที่ 119,194,771 เหรียญสหรัฐ และ 222,446,320 เหรียญสหรัฐ เมื่อรวมยอดรายได้จากการฉายทั้งหมดทั่วโลก) และเป็นภาพยนตร์สารคดีเพียงเรื่องเดียวที่สามารถทำเงินได้เกินหลักร้อยล้านเหรียญสหรัฐ นอกจากนี้ภาพยนตร์สารคดี

ของเขายังติดอยู่ใน 10 อันดับภาพยนตร์สารคดีที่ทำเงินสูงสุดตลอดกาลมากถึง 4 เรื่องด้วยกัน (นอกจาก Fahrenheit 9/11 ภาพยนตร์อีก 3 เรื่องคือ Sicko (2007) Bowling for Columbine (2002) และ Capitalism: A Love Story (2009))

ไมเคิล มัวร์ จึงเป็นอัจฉริยะในโลกภาพยนตร์สารคดีที่มีฝีมือในการนำเสนอ และสร้างความน่าสนใจในประเด็นที่นำเสนออันได้สะท้อนออกมาในแง่ของจำนวนรางวัลและยอดขายได้ของภาพยนตร์

เดอซิการ์ เวอร์ตอฟ (Dzigan Vertov) ได้กล่าวไว้ว่าเทคนิคภาพยนตร์จะช่วยให้เห็นความจริงได้ดีกว่าที่ตามนุษย์มองเห็น ไมเคิล มัวร์ จึงเป็นผู้กำกับที่ใช้เทคนิคภาพยนตร์ทั้งรูปแบบนิยมและสังคมนิยมเพื่อสนับสนุนทัศนคติและอคติหรือความจริงในความคิดของเขาได้อย่างชาญฉลาดและทรงพลัง เช่น การใช้เทคนิคค่อนิเมชันเล่าประวัติโดยย่อของความหวาดกลัวในสังคมอเมริกันอันเป็นที่มาของความรุนแรงซึ่งปรากฏใน Bowling for Columbine การใส่ดนตรีหรือเพลงราวกับมิวสิกวิดีโออย่างเพลง Wouldn't It Be Nice ของ The Beach Boys ในฉากบ้านเรือนที่ถูกทิ้งร้างทรุดโทรมของเมืองฟลินท์ ใน Roger & Me การใช้กราฟฟิกแบบไตเติลของภาพยนตร์ชุดสตาร์วอร์มาล้อเลียนรายชื่ออาการเจ็บป่วยมากมายที่ไม่รับรองในแผนประกันสุขภาพใน Sicko หรือการตัดต่อภาพที่ไม่เกี่ยวข้องเช่น ภาพยนตร์โฆษณาหรือมิวสิกวิดีโอมาประกอบการนำเสนออยู่บ่อยครั้ง เช่น การใช้ภาพจากภาพยนตร์เก่าที่แม่พาลูกเข้าอนินขณะบรรยายถึงการนอนหลับอย่างสบายใจของประธานาธิบดีจอร์จ ดับเบิลยู บุช ในคืนก่อนวันก่อวินาศกรรมครั้งร้ายแรงใน Fahrenheit 9/11 รวมถึงการฉายภาพย้อนกลับในฉากเปิดของภาพยนตร์เรื่องดังกล่าว เป็นต้น นอกจากสร้างความน่าสนใจและแปลกใหม่กว่าภาพยนตร์สารคดีโดยทั่วไป ยังช่วยขยายความหมายของความเป็นจริงในมิติอารมณ์ที่ต่างไปและสะท้อนมุมมองอัตวิสัยเชิงอคติของมัวร์อย่างชัดเจน นอกจากนี้การข้ามเส้นระหว่างวิธีการของภาพยนตร์แนวสังคมนิยมและภาพยนตร์รูปแบบนิยมที่ยังไม่นิยม

ปฏิบัติกันในภาพยนตร์สารคดีโดยทั่วไปก่อนหน้านี้ ก็ยังเป็นอีกข้อพิสูจน์ที่สะท้อนความคิดสร้างสรรค์ในฐานะผู้สร้างภาพยนตร์สารคดีของ ไมเคิล มัวร์ ได้อย่างดี

ด้วยความที่ ไมเคิล มัวร์ มักแสดงความคิดเห็นแบบเลือกข้างชัดเจนไม่ปิดบัง ทำให้เขาเป็นผู้กำกับภาพยนตร์สารคดีที่มีทัศนคติต่อประเด็นชัดเจนในทางใดทางหนึ่งจนเข้าข่ายอคติ ซึ่งปัจจัยดังกล่าวทำให้ผลงานแต่ละชิ้นของเขาเกิดการนำเสนออัตวิสัยที่เด่นชัด เช่นใน Roger & Me มัวร์พยายามสร้างข้อสรุปที่ว่า การตกต่ำของเมืองฟลินท์เป็นความผิดของเจเนรัลมอเตอร์ โดยเขาได้ใช้ทั้งเนื้อความ (Content) เช่น ผลการจัดอันดับเมืองน่าอยู่ในสหรัฐอเมริกาที่ฟลินท์รั้งอันดับท้ายสุดหรือการปลดคนงานกว่า 40,000 คนที่ทำงานในโรงงานผลิตรถยนต์จากประชากรทั้งหมด 150,000 คนในเมืองฟลินท์ทำให้เกิดภาวะว่างงานขนานใหญ่ เป็นต้น และยังได้ใช้วิธีการนำเสนอ (Style) เช่น การถ่ายภาพแบบแฮนด์เฮลด์ไล่ตามหลังมัวร์ในลักษณะของการถ่ายทำแบบกองโจร ขณะเดินบุกเข้าไปในเจเนรัลมอเตอร์โดยไม่ขออนุญาตเพื่อพบ โรเจอร์ สมิธ ประธานของบริษัท ซึ่งวิธีดังกล่าวทำให้เกิดภาพของการสืบสวนหาคนที่น่าสงสัยหรือกระทำผิด โดยในที่นี้หมายถึง โรเจอร์ สมิธ ซึ่งลักษณะภาพดังกล่าวอาจเห็นได้บ่อยครั้งในวิดีโอการบุกตรวจค้นของตำรวจ เป็นต้น

เป็นที่น่าสนใจว่าแม้ภาพยนตร์สารคดีจะมีพื้นฐานในการบอกเล่าความจริงที่ปรากฏอยู่ ด้วยอุดมการณ์ในการนำเสนออย่างสมดุลย์ของคู่ขัดแย้งในประเด็นต่างๆ หากแต่ในภาพยนตร์สารคดีของไมเคิล มัวร์ ที่มีลักษณะขัดแย้งกับแนวประเพณีนิยมของภาพยนตร์สารคดีทั่วไป ด้วยมุมมองอัตวิสัยที่แฝงอคติในลีลาของการเล่าเรื่องนั้น กลับได้รับการตอบรับอย่างมากมายทั้งในส่วนของผู้ชมที่แสดงผ่านยอดขายได้และความเป็นที่รู้จัก ตลอดจนภาคของวิชาการที่แสดงผ่านการมอบรางวัลต่างๆ และได้รับการยกเป็นตัวอย่างในตำราการศึกษาเมื่อพูดถึงภาพยนตร์สารคดี จึงเป็นคำถามที่ว่า ไมเคิล มัวร์ มีต้นทุนชีวิตอย่างไรและใช้วิธีการแบบใดในการถ่ายทอดมุมมองอันเป็นอัตวิสัยของตนให้เป็นที่ยอมรับได้

โลกทัศน์และบริบททางสังคมของไมเคิล มัวร์

ในหนังสือเรื่อง Michael Moore A Biography (2005) Emily Schultz ได้ศึกษาชีวประวัติของมัวร์ ตั้งแต่เกิดจนเติบโต ผ่านการสัมภาษณ์ผู้คนที่เกี่ยวข้องกับมัวร์ในท้องถิ่นที่มัวร์อาศัยอยู่ และเมื่อประกอบกับหนังสืออัตชีวประวัติของไมเคิล มัวร์เรื่อง Here Comes Trouble : Stories From My Life (2011) ทำให้สามารถทราบว่าเหตุใดไมเคิล มัวร์จึงมีทัศนคติที่เน้นหนักไปในทางต่อต้านลัทธิทุนนิยมที่อยู่ภาพยนตร์สารคดีของเขา และมีรูปแบบการนำเสนอภาพยนตร์สารคดีต่างจากผู้สร้างอื่นมากนัก โดยปัจจัยดังกล่าวนี้เริ่มขึ้นตั้งแต่จุดกำเนิดของไมเคิล มัวร์ทีเดียว

ครอบครัวของมัวร์เป็นผู้นับถือศาสนาคริสต์นิกายโรมันคาทอลิกที่เคร่งครัด ส่งผลให้มัวร์เป็นผู้ที่มีสำนึกหน้าที่ต่อส่วนรวมอย่างสูง ทั้งยังรักในความถูกต้อง และปฏิเสธบาปอย่างสิ้นเชิงโดยเฉพาะในข้อของการกดขี่ผู้อื่นอันเกิดจากความละโมภโลภมาก ซึ่งความเคร่งครัดต่อศาสนานี้ มัวร์ได้เล่าหลายครั้งในภาพยนตร์สารคดีของตนเองว่าตัวเขาเคยตัดสินใจที่จะเป็นบาทหลวงเพื่อจะได้ช่วยเหลือผู้คน ทั้งวัยเด็กตัวเขายังเข้าเรียนในโรงเรียนสอนศาสนาแม้ในที่สุดจะไม่ได้เป็นบาทหลวงอย่างที่ตั้งใจแต่ความคิดที่จะต่อสู้เพื่อส่วนรวมก็ได้ติดตัวเขามาจนโต โดยเปลี่ยนแปลงไปเป็นภาพลักษณ์ของนักเคลื่อนไหวและนักวารสาร รวมถึงผู้กำกับภาพยนตร์สารคดีที่เชิดชูศีลธรรมเพื่อมนุษย์ทุกคนอย่างเท่าเทียมและต่อต้านระบบทุนนิยมทุกรูปแบบ

ครอบครัวของมัวร์ยังเป็นครอบครัวแรงงานชนชั้นกลางที่เกิดขึ้นหลังการต่อสู้เรียกร้องสิทธิของแรงงานอุตสาหกรรมรถยนต์ด้วย แรงงานในอเมริกานั้นไม่แตกต่างจากประเทศอื่นนักกล่าวคือ แม้จะมีชีวิตหรือความเป็นอยู่ที่ดีพอสมควร แต่ก็ยังเป็นชนชั้นที่อยู่ต่ำกว่ากลุ่มคนรวยจำพวกนายทุนหรือนายจ้าง โดยสวัสดิการหรือสิทธินั้นผูกขาดอยู่กับความพึงพอใจของเจ้าของกิจการ ในวัยเด็กมัวร์มักชื่นชมต่ออดีตการประท้วงของเหล่าแรงงานในอุตสาหกรรมรถยนต์ในเมืองฟลินท์ รัฐมิชิแกนช่วงทศวรรษที่ 1930 ซึ่งมีลุงของมัวร์คือ ลาเวิร์น มัวร์

(LaVerne Moore) เป็นหนึ่งในผู้ประท้วงที่ยึดโรงงานอย่างยาวนานจนได้รับการจัดตั้งสหภาพแรงงานและได้รับสวัสดิการต่างๆที่ดีสามารถยกระดับขึ้นเป็นแรงงานชนชั้นกลางได้สำเร็จ เหตุการณ์นี้มักถูกมัวร์เล่าในภาพยนตร์สารคดีของตนเองอยู่บ่อยครั้งในแง่ตัวอย่างของการรวมตัวกันเพื่อต่อสู้เรียกร้องสิทธิอันชอบธรรมเพื่อปลุกเร้าผู้ชมให้ร่วมมือกันต่อต้านลัทธิทุนนิยม

ในวัยเด็ก มัวร์เป็นเด็กที่ขี้อาย บิดาของมัวร์คือแฟรงค์ มัวร์ (Frank Moore) จึงมักแนะนำหรือกระตุ้นให้มัวร์ออกไปทำกิจกรรมต่างๆอยู่เสมอ รวมทั้งการดูภาพยนตร์ซึ่งมัวร์ชื่นชอบอย่างมากจนต้องออกจากบ้านไปโรงภาพยนตร์ทุกสัปดาห์ หรือการยิงปืนที่มัวร์ชำนาญจนได้รับรางวัลจากการแข่งขันของสมาพันธ์ปืนเล็กยาวแห่งชาติ นอกจากนี้ยังมีกิจกรรมบำเพ็ญประโยชน์ของกลุ่มลูกเสือที่มัวร์ทำอย่างต่อเนื่องจนได้รับเหรียญเกียรติยศอินทรี และในด้านทักษะที่ต่อมาได้กลายเป็นอาชีพของมัวร์คือนักวารสาร บิดาของมัวร์ช่วยสนับสนุนในการทำหนังสือพิมพ์โรงเรียนของมัวร์ตั้งแต่สมัยประถมศึกษา โดยนำต้นฉบับที่มัวร์เขียนไปตีพิมพ์เป็นเล่มที่โรงงานให้ หรือแม้เมื่อไมเคิล มัวร์เติบโต บิดาของเขาก็ก็นับเป็นส่วนช่วยสำคัญในช่วยออกทุนสนับสนุนในการทำภาพยนตร์สารคดีเรื่องแรกของไมเคิล มัวร์ด้วย มัวร์จึงชื่นชอบในภาพยนตร์อย่างมาก และมีทักษะที่หลากหลายทั้งการพูดการเขียนมาตั้งแต่วัยเยาว์

ในด้านทัศนคติทางการเมืองของไมเคิล มัวร์นั้น เมืองฟลินท์ รวมถึงรัฐมิชิแกนที่มัวร์เกิดนั้นมีลักษณะของสวิงสเตต (Swing State) กล่าวคือไม่มีพรรคการเมืองไหนผูกขาดในการลงคะแนนเสียงเลือกตั้ง มักจะผลัดกันครองพื้นที่ ส่งผลให้วัฒนธรรมในครอบครัวของมัวร์ไม่ยึดติดกับพรรคใดอย่างเช่นครอบครัวอื่นในอเมริกาที่มีวัฒนธรรมแบบพรรคใดพรรคหนึ่งครอบงำความคิดและการใช้ชีวิตอย่างฝังแน่น เห็นได้จากการที่มัวร์ประกาศตัวสนับสนุนพรรคทางเลือกอย่างพรรคกรีนซึ่งไม่ได้เป็นพรรคอันดับต้นๆ ของอเมริกาแต่อย่างใด หรือจากการที่มัวร์มีชื่อเป็นผู้สนับสนุนทั้งพรรคเดโมแครต และรีพับลิกันก็เช่นกัน สิ่งเหล่านี้ทำให้มัวร์นำเสนอเรื่องราวในภาพยนตร์โดยไม่สนใจว่าจะเป็นพรรคฝ่ายซ้าย

หรือฝ่ายขวา ในรัฐบาลทั้งของจอร์จ บุช, บิล คลินตัน, จอร์จ ดับบลิว บุช รวมถึงบารัค โอบามาด้วย

นอกจากพื้นฐานครอบครัวของมาร์แล้ว แรงบันดาลใจอื่นๆ ที่นำมาสู่ผลงานของมาร์นั้นก็มีหลากหลายทั้งที่เป็นตัวบุคคลและภาพยนตร์ ไมเคิล มาร์มักแสดงความชื่นชมต่อผู้ที่มีบทบาทในการเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงสังคม ทั้งการต่อต้านสงครามและการเรียกร้องสิทธิอันชอบธรรมเพื่อผู้ด้อยโอกาสในสังคม โดยความชื่นชมนี้ปรากฏตั้งแต่ครั้งยังเด็ก ด้วยความที่เป็นคาธอลิกมาร์ให้ความสนใจกับกลุ่มพระที่ออกมาเคลื่อนไหวที่เมืองเซลมา (Selma) เพื่อเรียกร้องสิทธิของชาวอเมริกันเชื้อสายแอฟริกันในปี 1965 ซึ่งหนึ่งในนั้นคือสาธุคุณมาร์ติน ลูเธอร์คิง จูเนียร์ (Martin Luther King Jr.) ด้วยการประท้วงครั้งนั้นนำโดยกลุ่มพระผิวสีหลายคน และมีจุดมุ่งหมายเพื่อเรียกร้องสิทธิพลเมืองในการออกเสียงเลือกประธานาธิบดีของกลุ่มคนแอฟริกันอเมริกัน เหตุการณ์นี้สาธุคุณลูเธอร์ คิงได้สร้างวลีอมตะอย่าง “I Have a Dream” ที่หมายถึงความมุ่งหวังให้เกิดความเท่าเทียมกันในสังคมโดยไม่แบ่งแยกเชื้อชาติหรือศาสนาด้วย

นอกจากนี้มาร์ยังให้ความสนใจชมกลุ่มพระอย่างสองพี่น้องบาทหลวง Daniel Berrigan และ Philip Berrigan ที่เป็นแกนนำในการออกมาต่อต้านสงครามเวียดนามร่วมกับกลุ่มบุปผาชน (Hippy คือ กลุ่มคนหนุ่มสาวในยุคปลาย 1960 ถึงต้น 1970 มีความคิดขัดกับค่านิยมของสังคม เรียกร้องความรักและสันติภาพ ชอบไว้มวยว แต่งชุดแปลกๆ และอยู่รวมกลุ่มเพื่อเสพยา) ที่ออกมาชุมนุมรอบเพนตากอน (กระทรวงกลาโหมสหรัฐอเมริกา) เพื่อต่อต้านการส่งทหารไปร่วมรบในสงครามเวียดนามตามที่นายพล Westmoreland ได้ทำการร้องขอให้ส่งทหารไปเพิ่มอีกกว่าสองแสนนาย

มาร์ยังแสดงความชื่นชมต่อกลุ่มคนที่รวมตัวกันเพื่อต่อสู้เพื่อความถูกต้องอย่างเช่นลุงของเขาและแรงงานอุตสาหกรรมรถยนต์ในเมืองฟลินท์ด้วย สิ่งเหล่านี้ทำให้มาร์เกิดแรงบันดาลใจในการเป็นผู้นำเป็นปากเป็นเสียงของสังคม โดยเริ่มจากการทำแผนภูมิรูปภาพแสดงความเชื่อมโยงของกิจการร้านค้ากับความอ่ำแอ่ของ

เมืองฟลินท์ การลงสมัครเป็นกรรมการบริหารของโรงเรียนการเป็นเจ้าของหนังสือพิมพ์ และนักสร้างภาพยนตร์สารคดีตลอดจนผู้ผลิตรายการโทรทัศน์ในท้ายที่สุด ซึ่งล้วนแต่เป็นอาชีพที่มาร์ใช้เป็นช่องทางในการเคลื่อนไหวทางสังคมเพื่อกลุ่มคนที่ด้อยโอกาสทั้งสิ้น

นอกจากตัวบุคคลที่เป็นแรงบันดาลใจ ไมเคิล มาร์ยังได้รับแรงบันดาลใจจากผลงานภาพยนตร์ด้วย โดยมาร์ได้แสดงความสนใจในสื่อภาพยนตร์มาตั้งแต่ครั้งยังเด็ก แต่เมื่อโตขึ้นการชมภาพยนตร์ของมาร์ก็ไม่ใช่เพียงเรื่องของความบันเทิงเพียงอย่างเดียว มาร์มักแสดงความชื่นชมต่อภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาสะท้อนสังคม ตีแผ่ด้านมืดหรือแสดงการต่อสู้ของคนธรรมดาต่ออำนาจที่เหนือกว่าในสังคม โดยภาพยนตร์ที่มาร์ชื่นชมเป็นพิเศษนั้นได้แก่ Taxi Driver (1976) ของ มาร์ติน สกอร์เซซี ที่มีเนื้อหาของการต่อต้านฉีกกรอบบรรทัดฐานของสังคมที่อยู่ดีธรรม และโดยเฉพาะภาพยนตร์สารคดีเรื่อง Hearts and Minds (1974) ที่มีเนื้อหาของการตีแผ่ด้านมืดและชั่วร้ายของสงครามเวียดนามที่ส่งอิทธิพลในการสร้างภาพยนตร์สารคดีของมาร์เป็นอย่างมาก ทั้งการให้น้ำหนักข้างเดียว เทคนิคโฆษณาชวนเชื่อ การซื้อคนดูด้วยภาพและการตัดต่อที่ก่อให้เกิดข้อถกเถียงในใจผู้ชม ถึงขนาดที่มาร์ให้คำนิยามภาพยนตร์สารคดีเรื่องนี้ว่าไม่เพียงแต่เป็นภาพยนตร์สารคดีที่สุดหาคแต่ยังเป็นภาพยนตร์ที่ดีที่สุดที่เขาเคยดูด้วย จากภาพยนตร์ที่ทำหน้าที่ต่อสู้เรียกร้องเหล่านี้เอง มาร์จึงให้ความสนใจในการแสดงความคิดเห็นของตัวเองผ่านสื่อภาพยนตร์ หลังจากต่อสู้ผ่านงานเขียนมาอย่างยาวนาน

ในด้านลักษณะนิสัยส่วนตัวของไมเคิล มาร์เองก็เป็นสิ่งที่สำคัญที่ทำให้ภาพยนตร์ที่ไล่ความเป็นตัวเองของมาร์โดดเด่นแตกต่างจากภาพยนตร์อื่นๆ ด้วยความเชื่อในเรื่องความดีชนะความชั่วร้ายและบาปทั้งหลายตามคำสอนทางศาสนา ในภาพยนตร์สารคดีของมาร์จึงมีลักษณะของการแบ่งขาวและดำ ธรรมะและอธรรม ความดีและความชั่วร้ายอย่างชัดเจน โดยมีมาร์เป็นผู้นิยามว่าสิ่งใดอยู่ข้างตัวเอง คือ ความดี และสิ่งใดอยู่ตรงข้ามตัวเอง คือ ความชั่วร้าย เนื่องจากการแบ่งข้างอย่างชัดเจน มาร์จึงไม่เคยประนีประนอมต่อสิ่งที่เขา

นิยามแล้วว่าเป็นความชั่วร้าย คนชั่วในภาพยนตร์ของ มัวร์จึงมีลักษณะที่ไม่พึงประสงค์ เช่น ไม่เห็นอกเห็นใจ ไร้ความเมตตา และเห็นแก่ตัวอยู่ตลอดเวลา ในขณะที่มัวร์ก็จะไม่มอบมิตรไมตรีหรือพยายามเข้าใจเหตุผลในการกระทำต่างๆ ของคนชั่วเหล่านั้นด้วย

ความประทับใจการประทุทางสังคมประกอบความชัดเจนในการแบ่งขาวและดำ ทำให้การต่อสู้ของมัวร์จึงไม่มีลักษณะของการประนีประนอม แต่เป็นลักษณะการรุกพุ่งเข้าชน เข้าปะทะตลอดเวลา ทั้งการนำเดินขบวนในการประท้วงต่างๆ การบุกเข้าไปสัมภาษณ์โดยไม่ขออนุญาต หรือการทำลายเสียดสีเย้ยหยันแบบไม่รักษามารยาทใดๆ ที่เรียกว่า ไม่เกรงหน้าอินทรีหน้าพรหมทั้งสิ้น ลักษณะนิสัยเชิงรุกนี้ได้กลายเป็นจุดแข็งในการนำเสนอการไล่ล่าความชั่วร้ายในภาพยนตร์สารคดีของมัวร์ด้วย

สืบเนื่องจากลักษณะนิสัยเชิงรุก มัวร์จึงมักพูดจาเชิงเสียดสีจิกกัดสิ่งที่เขาไม่ชอบ ทั้งนี้ส่วนหนึ่งเป็นนิสัย และทักษะที่เกิดจากความสนใจในงานด้านวารสารและได้คารมตั้งแต่วัยเยาว์ของมัวร์ เหล่านี้ได้กลายเป็นสไตล์การแสดงความเห็นส่วนตัวที่สร้างอารมณ์ขันสอดแทรกในประเด็นที่จริงจังเคร่งเครียดโดยใช้การเสียดสีจิกกัดไม่เพียงเฉพาะการพูดคนเดียวต่อที่สาธารณะเท่านั้น หากแต่เมื่อเป็นการสนทนากันตัวต่อตัว มัวร์ก็มีปฏิภาณไหวพริบที่สามารถหลอกล้อให้คู่สนทนาพูดในสิ่งที่ดูตกขอบขึ้นขาดความน่าเชื่อถือได้ด้วย ซึ่งทักษะนี้ได้ส่งอิทธิพลต่อการบรรยายเนื้อหา และการสัมภาษณ์บุคคลในภาพยนตร์สารคดีของมัวร์จนโดดเด่นด้วย

ภาพยนตร์สารคดีของมัวร์มีรูปแบบการนำเสนอที่แตกต่างจากภาพยนตร์สารคดีในยุคก่อนหน้าอย่างชัดเจน ทั้งนี้ส่วนหนึ่งมาจากการพัฒนาการทักษะทางอาชีพที่หลากหลายของมัวร์ที่เขาได้นำมาประยุกต์ใช้ในงานภาพยนตร์สารคดีของตนเอง โดยสามารถเห็นความเปลี่ยนแปลงได้ใน 2 ช่วงเวลา คือ ช่วงก่อนทำงานด้านโทรทัศน์ และช่วงหลังทำงานด้านโทรทัศน์

มัวร์ใช้ทักษะของนักเขียนและนักพูดได้คารมในการดำเนินงานด้านหนังสือพิมพ์และการจัดรายการวิทยุ

ชุมชนของตนเองยาวนานกว่า 10 ปี ต่อเนื่องด้วยการเป็นบรรณาธิการของนิตยสารฝึกไฟฝ่ายซ้าย และนักเคลื่อนไหวประท้วง รวมถึงนักเขียน จนสร้างชื่อเสียงในฐานะนักต่อสู้ฝ่ายเสรีนิยมขึ้นมา ซึ่งงานภาพยนตร์สารคดีเรื่องแรกนั้นมัวร์ยังขาดความรู้ในด้านภาพยนตร์สารคดีจึงใช้เพียงเทคนิคทั่วไปที่พบในงานสารคดี หากแต่มัวร์ก็ได้ใช้ทักษะด้านนักพูดและนักวารสารของตนเข้าร่วมจนเป็นเอกลักษณ์โดดเด่น และในด้านเนื้อหา ก็เป็นเรื่องราวในขอบเขตที่ใกล้ตัวเช่น เรื่องราวของบ้านเกิด หรือเรื่องราวการเดินทางสายประชาธิปไตยหนังสือของตนเอง เป็นต้น ภาพยนตร์สารคดีที่สร้างในช่วงนี้ได้แก่ Roger & Me และ The Big One

ไมเคิล มัวร์ได้เริ่มผลิตรายการนิตยสารข่าวทางโทรทัศน์ จึงได้พัฒนาทักษะของตนในการนำเสนอด้วยรูปแบบที่หลากหลายมากขึ้นอย่างเชี่ยวชาญ ทั้งยังมีลักษณะที่โฉบเฉี่ยวจับความสนใจของผู้ชมตามแบบธรรมชาติของสื่อโทรทัศน์ที่มุ่งเร้าอารมณ์ด้วย ในช่วงนี้มัวร์เองยังได้กำกับมิวสิกวิดีโอประเภทเพลงร็อกและแร็ปทำให้มีความเชี่ยวชาญการติดต่อที่เน้นอารมณ์หัวโชนวาดด้วยด้านเนื้อหาเนื่องจากได้ทำรายการโทรทัศน์ในต่างประเทศทำให้มัวร์มีความเฉียบคมในการนำเสนอประเด็นปัญหาในขอบเขตที่ใหญ่ขึ้นเป็นระดับประเทศและนานาชาติอย่างรอบด้านมากขึ้น ภาพยนตร์สารคดีที่สร้างในช่วงนี้ได้แก่ Bowling for Columbine, Fahrenheit 9/11, Sicko และ Capitalism: A Love Story

การเล่าเรื่องในภาพยนตร์สารคดีของ ไมเคิล มัวร์

ภาพยนตร์สารคดีของไมเคิล มัวร์มีโครงสร้างของเรื่องเล่าแบบภาพยนตร์บันเทิง ทั้งการเริ่มเรื่อง การพัฒนาเรื่อง ภาวะวิกฤติ ภาวะคลี่คลาย และการยุติของเรื่องราว ซึ่งปกติมักไม่ปรากฏหรือเด่นชัดในภาพยนตร์สารคดีทั่วไป โดยมัวร์ใช้ความขัดแย้งของการอ้างเหตุผลช่วยในการขับเคลื่อนเรื่องราว ในภาพยนตร์สารคดีของมัวร์มักมีตอนจบแบบโคกนาฏกรรมเป็นความพ่ายแพ้ของบุคคลที่เกี่ยวข้องโดยเฉพาะฝ่ายที่มัวร์เข้าข้างในทางใด

ทางหนึ่ง เพื่อกระตุ้นปลูกเร้าความรู้สึกผู้ชมให้เกิดความต้องการอยากกระทำการบางอย่างเพื่อเปลี่ยนแปลงสังคมให้ดีขึ้น โดยเฉพาะการออกมาเรียกร้องต่อสู้ต่อลัทธิทุนนิยมที่ปรากฏในภาพยนตร์นั้นด้วย

แก่นความคิดในภาพยนตร์สารคดีของไมเคิล มัวร์ เป็นเรื่องของ การต่อสู้ระหว่างความดีและความเลว โดยมัวร์เป็นตัวแทนฝ่ายความดีเสมอ เช่นเดียวกับทุนนิยมอันละโมภ ในรูปลักษณะที่แตกต่างกันตามประเด็นของภาพยนตร์แต่ละเรื่องซึ่งถูกระบุให้เป็นฝ่ายความเลวเสมอ

ฉากหน้าของภาพยนตร์สารคดีของไมเคิล มัวร์ มักจะเป็นความขัดแย้งระหว่างบุคคลคือ มัวร์-โรเจอร์ สมิธ มัวร์-ชาร์ลตัน เฮสตัน หรือ มัวร์-จอร์จ ดับบลิว บุช เป็นต้น แต่โดยนัยแล้วนั้นเป็นความขัดแย้งในระดับบุคคลกับสังคมหรือระบบขนาดใหญ่ คือ มัวร์-ธุรกิจใหญ่ มัวร์-วัฒนธรรมความรุนแรงและนิยมอาวุธปืน หรือ มัวร์-ระบบทุนนิยม เป็นต้น ภาพยนตร์สารคดีของมัวร์จึงเป็นลักษณะความขัดแย้งแบบสงครามตัวแทน กล่าวคือใช้ความขัดแย้งระหว่างบุคคล และความขัดแย้งภายในบุคคลเพื่อขยายให้เห็นความขัดแย้งระดับสังคมและระบบที่ครอบงำสังคมนั้น นอกจากนี้ข้อขัดแย้งที่แท้จริงมักเป็นมัวร์และสิ่งที่มัวร์เป็นตัวแทน เช่น ผู้สนับสนุนมัวร์ ผู้ด้อยโอกาสในสังคม หรือประชาชนอเมริกันส่วนใหญ่ (ในความคิดของมัวร์) กับระบบทุนนิยม และสิ่งที่เป็นตัวแทนให้ระบบทุนนิยมนั้น เช่น กลุ่มคนรวย กลุ่มธุรกิจขนาดใหญ่ และกลุ่มนักการเมืองและข้าราชการการเมืองด้วย

ไมเคิล มัวร์ มักปรากฏตัวในรูปลักษณะของชายอ้วนผิวขาว ซึ่งเป็นรูปลักษณะที่แสดงให้รู้สึกถึงผู้ชายใจดีที่ไม่มีพิษภัยและออกจะดูปัญญาอ่อน การใส่กางเกงยีนส์สวมแจ็กเก็ต และสวมหมวกเบสบอลตลอดเวลาเพื่อเป็นการแสดงความเป็นพวกเดียวกันกับพวกคนอเมริกันที่ติดดินซึ่งพบเห็นได้ทั่วไปอีกด้วย มัวร์จึงนำเสนอตัวเองในฐานะตัวแทนของชาวอเมริกันส่วนใหญ่อยู่บ่อยครั้งเกี่ยวกับการใช้ชีวิตที่ไม่แตกต่างจากชาวอเมริกันทั่วไป และคำพูดที่เน้นย้ำว่า “เรา” ที่หมายถึงชาวอเมริกันทั้งหมดหรือส่วนใหญ่ในเสียงบรรยายอีกด้วย

ผู้ร้ายของมัวร์ไม่ว่าจะเป็น โรเจอร์ สมิธ, ฟิล ไนท์, ชาร์ลตัน เฮสตัน หรือ จอร์จ ดับบลิว บุช ตลอดจนพรรคพวกที่สนับสนุนคนกลุ่มนี้ มักมีลักษณะร่วมกันคือเป็นชายอเมริกันผิวขาว มักปรากฏตัวในชุดสูทให้เห็นอย่างน้อยหนึ่งครั้ง ซึ่งแสดงถึงการเป็นพลเมืองอเมริกันที่มีฐานะดี การศึกษาดี และมีอำนาจ ซึ่งเป็นภาพลักษณ์ที่คนทั่วไปมักนึกถึงนักธุรกิจ นักการเมือง เมื่อประกอบกับการที่มักถูกนำเสนอว่ามีบุคลิกที่ขัดแย้งกันทั้งดูเง่าไร้กาลเทศะและเจ้าเล่ห์อยู่ใต้อาณัติเดียวกันทำให้ได้ภาพของตัวแทนระบบทุนนิยมที่ฉ้อฉลและไร้หัวใจ ซึ่งเป็นตัวร้ายที่แท้จริงในภาพยนตร์ทุกเรื่องด้วย

ในขณะที่นักวิชาการหรือผู้เชี่ยวชาญที่ให้ข้อมูลกับมัวร์มีบทบาทเป็นผู้ให้ความช่วยเหลือมัวร์ และสำหรับบทบาทผู้สนับสนุน ผู้ให้ข้อมูลและผู้ถูกช่วยเหลือ มักเป็นคนกลุ่มเดียวกันคือเหยื่อของทุนนิยมและกลุ่มบุคคลทั่วไปที่ชมภาพยนตร์สารคดีซึ่งปรากฏในความหมายของคำว่า “เรา” ที่มัวร์ใช้ในการบรรยาย นำเสนอใจว่าไม่ปรากฏบทบาทของพระเอกจอมปลอมที่เป็นตัวร้ายที่แอบมาในคราบคนดีในภาพยนตร์สารคดีของไมเคิล มัวร์ เนื่องจากมัวร์ใช้มุมมองผู้เล่าเรื่องคือพระเจ้าที่ล่วงรู้ทุกสิ่งควมกับสถานะตัวละครเอกของตนเองทำให้ไม่มีตัวละครที่ไม่ชัดเจนว่าเป็นสีขาวหรือดำอย่างพระเอกจอมปลอม

ไมเคิล มัวร์ มักใช้การเปรียบเทียบกันระหว่างฉากของเรื่องเล่าต่างๆ โดยเฉพาะการใช้บริบทของอเมริกาเทียบกับประเทศอื่นๆ และไม่เพียงแต่เป็นฉากที่ปรากฏเห็นได้ชัดเจนในเชิงกายภาพเท่านั้น หากแต่รวมถึงฉากในแง่สิ่งแวดล้อม วิถีชีวิต วิถีคิดและวัฒนธรรมด้วย

ฉากในเชิงเปรียบเทียบนี้ใช้ประโยชน์จากความเป็นอื่น ความสวยและสุขสงบของสถานที่อื่น วิถีชีวิต การกินอยู่ มิตรภาพของผู้คน และอาคารสถานที่ของประเทศอื่น เมืองอื่น มาเปรียบเทียบความแตกต่างกับอเมริกาที่มักเป็นภาพอันเลวร้าย ผู้คนไม่มีความสุข ทั้งนี้เพื่อนเน้นความแตกต่างที่เป็นประเด็นของภาพยนตร์สารคดี และสร้างความรู้สึกร่วมกันว่าชาวอเมริกันทุกคนเผชิญปัญหาเดียวกันกับที่มัวร์นำเสนอ และต้องร่วมมือกันทำอะไรบางอย่างเพื่อแก้ปัญหาไปด้วยกัน

ในภาพยนตร์ของมัวร์มีการใช้สัญลักษณ์พิเศษทางภาพที่ปรากฏซ้ำบ่อยครั้งคือ เมืองฟลินท์ในฐานะบ้านเกิดและตัวอย่างของความเลวร้ายที่ความละโมภของระบบทุนนิยมกระทำต่อเมือง อีกประการหนึ่ง คือ ภาพประธานาธิบดีจอร์จ ดับเบิลยู บุชในฐานะอำนาจรัฐที่เอื้อประโยชน์ร่วมมือกับระบบทุนนิยมทำการทุจริตโดยไม่สนใจประชาชน และมีการใช้สัญลักษณ์พิเศษทางเสียงเพื่อสร้างความหมายเปรียบเทียบแบบขัดแย้งโดยใช้เพลงที่มีจังหวะและเนื้อหาที่ขัดแย้งเชิงอารมณ์ต่อเหตุการณ์นั้นๆ เพื่อเป็นการเสียดสีหรือก่อความหมายใหม่ในการรับรู้ของผู้ชมด้วย การใช้สัญลักษณ์พิเศษนี้ซ้ำๆ ทำให้เกิดภาพจดจำของผู้ชมที่จะตีความตามที่มัวร์ต้องการ เช่น เมื่อเห็นภาพบุชก็จะรับรู้ถึงความไม่ดีต่างๆ ทันที

ในการบรรยาย มัวร์ใช้จุดยืนแบบมุมมองบุคคลที่หนึ่งในฐานะหนึ่งในตัวละครหลักของเรื่องเล่า ขณะเดียวกันก็ใช้จุดยืนแบบผู้รอบด้านในฐานะบรรยายผู้ควบคุมภาพยนตร์สารคดีไว้ทั้งหมด รวมทั้งมีระยะห่างในการเล่าเรื่องที่ใกล้ชิดกับผู้ชมและสถานการณ์ในเรื่องมาก คือ นำตนเองเข้าไปอยู่ในเรื่องเล่า และใช้น้ำเสียงแบบเสียดสีเย้ยหยัน ทำให้เกิดพลังในการโน้มน้าวผู้ชมไปกับการเล่าเรื่องอย่างมาก

ทางด้านสาระสำคัญในภาพยนตร์สารคดีที่ไม่เคลม มัวร์ต้องการสื่อสารจึงเป็นเรื่องของการต่อสู้ระหว่างไมเคิลมัวร์กับระบบทุนนิยม โดยใช้รูปแบบของความตึงเครียดความชั่วทั้งนี้มีจุดประสงค์เพื่อก่อให้เกิดแรงกระตุ้นต่อผู้ชมในการลงมือกระทำการรวมตัวเคลื่อนไหวเพื่อเรียกร้องความยุติธรรมและกำจัดแนวคิดระบบทุนนิยมที่ฝังรากในวัฒนธรรมอเมริกันอย่างยาวนานนั่นเอง

เทคนิคทางภาพยนตร์สารคดีของไมเคิล มัวร์

และสำหรับด้านลักษณะเด่นทางเทคนิคทางภาพยนตร์สารคดี มัวร์ใช้องค์ประกอบด้านภาพยนตร์สารคดีได้อย่างมีลักษณะเฉพาะตัว โดยมัวร์มักใช้ภาพเหตุการณ์จริงจากการถ่ายทำแบบกองโจรที่บุกเข้าไปยังสถานที่ต่างๆ โดยไม่ให้ทันตั้งตัว ไม่ใช่เพื่อการตีแผ่ความจริงอย่างเช่นภาพยนตร์สารคดีทั่วไปเพียงอย่างเดียว หากแต่แสดงนัยของการไล่ล่า การเผชิญหน้า และ

การต่อสู้กับความชั่วร้ายด้วยนอกจากนี้กล้องในภาพยนตร์สารคดีของมัวร์มีสถานะของตัวละครตัวหนึ่ง ไม่เพียงแต่ไม่ซ่อนตัวตนแบบภาพยนตร์สารคดีทั่วไปที่ยึดแนวของไต่เรกซ์เนมา แต่บ่อยครั้งเราเห็นการตัดสินใจของกล้องในการลอบเร้นหรือสร้างหยุดการทำงาน ตลอดจนการมีปฏิสัมพันธ์กับมัวร์หรือเจ้าหน้าที่รักษาความปลอดภัยต่างๆ ด้วย และบางครั้งก็ปรากฏตัวตนในฐานะบุคคลด้วยภาพในภาพยนตร์สารคดีของมัวร์เป็นภาพจากเลนส์ความยาวโฟกัสสั้นตลอดการถ่ายทำ ทั้งนี้ช่วยให้ขอบเขตการมองเห็นกว้าง ทำให้เป็นตัวแทนสายตาของผู้ชมที่สร้างความรู้สึกใกล้ชิดกับเหตุการณ์อย่างมาก

มัวร์มักใส่เสียงบรรยายของตนในกระบวนการหลังการถ่ายทำ ทำให้มัวร์สามารถเรียบเรียงเหตุการณ์และเล่าเรื่องได้ตามอย่างที่ต้องการ มัวร์จึงมีสถานะของเสียงบรรยายที่รู้รอบด้านเข้าใจทุกอย่างทั้งเบื้องหน้าและเบื้องหลังของเหตุการณ์ และในขณะเดียวกันมัวร์ยังดำรงสถานะของตัวละครในบทบาทพระเอกของเรื่องที่อยู่ในเหตุการณ์เกือบทั้งหมดด้วย เสียงบรรยายในภาพยนตร์สารคดีของมัวร์จึงมักใช้มุมมองแบบบุคคลที่หนึ่งเป็นหลัก และแสดงความคิดเห็นอารมณ์ส่วนตัวต่างๆ ต่อเหตุการณ์ออกมาอย่างไม่ปิดบังอคติของตนเอง เนื่องจากมัวร์ใช้เสียงบรรยายในกระบวนการหลังการถ่ายทำ มัวร์จึงกำหนดตัวละครฝ่ายดีฝ่ายเลวได้อย่างเบ็ดเสร็จ และเป็นผู้ชี้ขาดความถูกต้อง และความผิดในเรื่องเล่าของตน โดยใช้เสียงบรรยายที่สื่อความหมายของความเห็นด้วยและไม่เห็นด้วยออกมา ทั้งที่เป็นรูปประโยคคำพูดและการใช้น้ำเสียง และด้วยลักษณะนิสัยที่ชอบจิกกัดและเสียดสี มัวร์ใช้สไตล์ดังกล่าวสร้างความขบขันในงานภาพยนตร์ของตนเองผ่านเสียงบรรยายที่ใช้วิธีหลอกล่อให้ผู้ชมคาดหวังต่อสิ่งที่จะเกิดขึ้นและเมื่อเหตุการณ์ปรากฏขัดแย้งกับสิ่งที่คิดไว้ ก็ทำให้เกิดอารมณ์ขันขึ้นได้ นอกจากนี้มัวร์ยังใช้คำอธิบายที่ตลกขบขันให้กับบุคคลที่เขาโจมตีด้วย

การสัมภาษณ์ในภาพยนตร์สารคดีโดยทั่วไปมักเป็นลักษณะที่เรียกว่า Talking Head คือใช้ขนาดภาพครึ่งตัวกับผู้ถูกสัมภาษณ์ แต่ในภาพยนตร์สารคดีของมัวร์ มัวร์จะมีบทบาทสำคัญในฐานะตัวละครที่เข้าไปสัมภาษณ์

เราจึงมักเห็นลักษณะภาพที่เป็น Two Shot คือจับภาพให้เห็นทั้งมัวร์และผู้ถูกสัมภาษณ์ด้วยพร้อมกัน หรือหากเป็นการโคลสอัพหน้าผู้ถูกสัมภาษณ์ก็จะมีกรตัดสลับกับใบหน้าของมัวร์ที่แสดงอารมณ์ต่อเรื่องราวที่กำลังฟุ้งอยู่ด้วย ไมเคิล มัวร์ยังเป็นนักพูดที่มีทักษะสูงเมื่อมีการสัมภาษณ์บุคคลหรือการสนทนากัน มัวร์จะสามารถโต้ตอบได้อย่างเสียสละและขบขัน และหลายครั้งมัวร์สามารถถามคำถามขึ้นจากผู้ถูกสัมภาษณ์งวยและหลุดคำพูดที่ไร้เหตุผลฟังดูเงาและน่าขบขันด้วย ในการเลือกผู้ถูกสัมภาษณ์ของมัวร์ก็มักขึ้นให้ฝ่ายตรงข้ามดูไม่น่าเชื่อถือโดยการเลือกบุคคลที่ไม่น่าเชื่อถือหรือให้ภาพลักษณ์ที่ดูไม่น่าเชื่อถือด้วย ซึ่งการสัมภาษณ์แบบนี้ต้องอาศัยทักษะแบบนักวารสารที่เฉพาะตัวทำให้ภาพยนตร์สารคดีของไมเคิล มัวร์แตกต่างจากภาพยนตร์สารคดีเรื่องอื่นๆ

มัวร์มักใช้ภาพยนตร์หรือภาพถ่ายเก่ามาแสดงอารมณ์ที่เกินจริง นอกจากนั้นการแสดงที่ไม่เป็นธรรมชาติของดารายุคเก่า และความเร็วการวิ่งของแผ่นฟิล์มของภาพยนตร์เก่าที่ทำให้กิริยาท่าทางของนักแสดงเร็วกว่าปกติ ยังช่วยเน้นในการขับอารมณ์ขบขันและสร้างความผ่อนคลายให้ผู้ชมด้วย มัวร์ยังใช้ช่องทางที่ทำงานด้านโทรทัศน์หลายปีในการเข้าถึงสต็อกภาพข่าวทั้งที่ได้ออกอากาศและถูกตัดออกจำนวนมาก ทำให้มีความได้เปรียบภาพยนตร์สารคดีของผู้อื่นที่มักใช้แต่ภาพข่าวที่สถานีนำออกอากาศแล้ว ภาพข่าวของมัวร์มักเป็นภาพที่ผู้คนจดจำได้หรือภาพที่สะท้อนใจกระตุกขวัญและจับความสนใจของผู้ชมได้มาก นอกจากนี้มัวร์มักใช้ภาพโฮมวิดีโอที่คนทั่วไปถ่ายเก็บไว้ หรือคลิปวิดีโอที่อยู่ในอินเทอร์เน็ตซึ่งทำให้ได้ภาพที่มาจากมุมมองส่วนตัวของผู้ที่อยู่ในเหตุการณ์นั้นจริงๆ ทั้งยังใช้ความสมจริงนั้นสร้างความสะท้อนใจให้กับผู้ชมได้มากด้วย

มัวร์ไม่ได้จำลองเหตุการณ์ด้วยนักแสดงและการจัดฉากอย่างภาพยนตร์ทั่วไป หากแต่ใช้การถ่ายทำที่ไม่มีนักแสดง รวมถึงใช้กราฟฟิกและการตัดต่อเพื่อเล่าจำลองเหตุการณ์นั้น และไม่ได้เพื่อเล่าเรื่องราวที่เกิดขึ้นตามที่ตามองเห็น หากแต่เป็นการจำลองเหตุการณ์ทั้งเบื้องหน้าเบื้องหลังตามความนึกคิดของมัวร์ต่อสิ่งที่

เกิดขึ้นด้วย อาจกล่าววามัวร์ทำการจำลองอารมณ์ของเหตุการณ์มากกว่าการจำลองเหตุการณ์

มัวร์ได้รับอิทธิพลจากการทำรายการโทรทัศน์ที่ธรรมชาติของสื่อต้องคอยปลุกเร้าผู้ชมให้สนใจ และทักษะในการกำกับมิวสิกวิดีโอเพลงแนวแร็ปและร็อก มัวร์จึงตัดต่อแบบจับใจปลุกเร้าอารมณ์ และใช้ความขัดแย้งมาขับเคลื่อนอารมณ์ให้เพิ่มขึ้นด้วย โดยเฉพาะใช้ความบันเทิงขัดแย้งกับความจริงจังเป็นเอกลักษณ์ นอกจากนี้มัวร์ใช้การตัดต่อเพื่อเปรียบเทียบความหมายระหว่างสิ่งสองสิ่ง ภาพสองภาพ ทั้งนี้ นอกจากการสร้างความหมายแล้ว ยังทำลายความน่าเชื่อถือของฝ่ายตรงข้ามด้วย มัวร์ใช้เสียงบรรยายร่วมกับการตัดต่อทำให้เกิดอารมณ์ขันโดยใช้อารมณ์ขันจากไหวพริบ คำคม ความลึกลับในตัวละคร และโดยเฉพาะตลกแบบเสียสละที่มากที่สุด

ไมเคิล มัวร์ ประพันธ์กรแห่งภาพยนตร์สารคดี

จากการวิเคราะห์ทั้งการเล่าเรื่อง องค์ประกอบของภาพยนตร์สารคดี ประกอบกับโลกทัศน์และบริบททางสังคมของไมเคิล มัวร์ จึงทำให้ทราบว่าไมเคิล มัวร์เป็นผู้กำกับที่มีคุณสมบัติในฐานะประพันธ์กร ผลงานของผู้กำกับที่มีฐานะประพันธ์กร มักมีเอกลักษณ์ที่ชัดเจนเป็นของตนเอง และแตกต่างจากภาพยนตร์ทั่วไปในแนวเดียวกันอย่างชัดเจน เช่นเดียวกันภาพยนตร์สารคดีของไมเคิล มัวร์ ก็มีลักษณะพิเศษเฉพาะตัวที่แตกต่างจากภาพยนตร์สารคดีทั่วไป ดังนี้

ภาพยนตร์สารคดีของไมเคิล มัวร์เป็นภาพยนตร์สารคดีปัญหาสังคมเชิงรุก

ภาพยนตร์สารคดีที่เน้นสะท้อนปัญหาทางสังคมทั่วไปดำเนินมาในแนวทางของ จอห์น เกรียร์สัน ที่พัฒนาขึ้นในฝั่งอังกฤษ มักเน้นการเปิดเผยให้เห็นสภาพปัญหาหรือต้นตอ และให้ตระหนักถึงประเด็นปัญหา (Advocacy) ทว่าภาพยนตร์สารคดีของไมเคิล มัวร์มุ่งเน้นในการเปิดเผยต้นตอของปัญหาและการลงมือจัดการแก้ไขปัญหานั้นทั้งในตัวภาพยนตร์และการเชื่อมโยงสู่โลกความจริง (Activist) โดยใช้วิธีการเล่าเรื่องแบบแบ่งขาวและดำเพื่อเล่าโลกความจริงอันซับซ้อนให้เข้าใจ

ได้ง่าย และใช้การต่อสู้ระหว่างความดีและความชั่วเพื่อปลุกเร้าอารมณ์แห่งการต่อสู้ให้ผู้ชมด้วย ภาพยนตร์สารคดีของไมเคิล มัวร์จึงมีลักษณะเชิงรุกที่กระตุ้นให้เกิดการกระทำหรือเคลื่อนไหวของมวลชนในโลกความจริงนอกตัวภาพยนตร์มากกว่าภาพยนตร์สารคดีทั่วไป

ภาพยนตร์สารคดีของไมเคิล มัวร์เป็นภาพยนตร์สารคดีรูปแบบผสมผสาน

ภาพยนตร์สารคดีของไมเคิล มัวร์ ไม่ได้เป็นรูปแบบใหม่ที่แตกต่างจากประเภทของภาพยนตร์สารคดีที่มีมาแต่เดิม ทว่าเป็นการผสมผสานทั้งแนวคิดและวิธีการที่ภาพยนตร์สารคดีประเภทต่างๆ ได้เคยสร้างไว้แล้ว โดยไมเคิล มัวร์ใช้วิธีการถ่ายทำที่ติดตามชีวิตจริงไปทุกหนแห่งแบบไดเรกซีเนมา (Direct Cinema) ซึ่งเป็นที่นิยมในยุคที่มัวร์เริ่มถ่ายทำภาพยนตร์ หากแต่วิธีคิดนั้นเอนเอียงหนักไปข้างของซีเนมาเวรีเต (Cinéma vérité) ที่พยายามเข้าไปมีส่วนร่วมกับเหตุการณ์และบุคคลด้วย ทั้งนี้เพราะไมเคิล มัวร์ใช้วิธีการของภาพยนตร์สารคดีคือตัวลี้ลับที่เล่าผ่านมุมมองบุคคลที่หนึ่งซึ่งได้รับความนิยมในช่วงปลายทศวรรษที่ 1980 ผสมผสานกับการให้ตระหนักถึงการมีอยู่ของผู้สร้างและทีมงานในแบบสัจนิยมของอองเดร บาแซง นอกจากนี้ไมเคิล มัวร์ยังมีวิธีการแบบโฆษณาชวนเชื่อที่รับอิทธิพลมาจากภาพยนตร์โซเวียตมองทางยุค 1930 และภาพยนตร์ชวนเชื่อของพรรคนาซีเยอรมันในยุค 1960 ในการทำให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกเห็นด้วยและคล้อยตามสารที่ไมเคิล มัวร์นำเสนอ

ไมเคิล มัวร์ ไม่เพียงใช้วิธีการของภาพยนตร์สารคดี หากแต่ผสมผสานแนวคิดจากสื่อรูปแบบอื่น ทั้งวิธีการเล่าเรื่องและการใช้ภาพจากสื่ออื่นแทนภาพเหตุการณ์จริงแบบภาพยนตร์บันเทิงที่เป็นเรื่องแต่ง การใช้ภาษาหรือการเล่าแบบนักวารสารที่จิกกัดขุดคุ้ยความจริง การใช้เทคนิคพิเศษอันหลากหลายรวมถึงเสียงดนตรีและเสียงประกอบที่ตื้นตาตื้นใจปลุกเร้าความสนใจผู้ชมแบบรายการโทรทัศน์ การใช้เสียงบรรยายหรือบทสนทนาที่มีวาทศิลป์ชวนขันและชักนำให้คู่สนทนาพูดในสิ่งที่มัวร์ต้องการแบบนักได้คารมหรือนักจัดรายการวิทยุ รวมถึง

การตัดต่อที่มีจังหวะฉับไวแบบมิวสิกวิดีโอ เป็นต้น ทั้งหมดที่กล่าวมานี้เมื่อมัวร์ได้นำมาใช้ผสมผสานในผลงานของตนจึงทำให้ภาพยนตร์สารคดีของไมเคิล มัวร์โดดเด่นแตกต่างจากภาพยนตร์สารคดีทั่วไป

ภาพยนตร์สารคดีของไมเคิล มัวร์เป็นภาพยนตร์สารคดีที่ให้อารมณ์ความรู้สึก

ภาพยนตร์สารคดีทั่วไปมักเน้นให้ข้อมูลหรือแสดงหลักฐานความจริงมากกว่าการให้อารมณ์ความรู้สึก ทว่าภาพยนตร์สารคดีของไมเคิล มัวร์กลับมุ่งเน้นในการให้อารมณ์ความรู้สึกจากประเด็นปัญหาหรือเหตุการณ์จริงนั้นมากกว่าการให้ข้อมูลหรือหลักฐานความจริง ทั้งนี้เห็นได้ชัดจากการจำลองเหตุการณ์ที่ไม่ได้แสดงภาพเหตุการณ์ให้ปรากฏแต่ใช้เทคนิคทางภาพและเสียงเพื่อสร้างความรู้สึกของเหตุการณ์ขึ้นแทน การใช้ภาพและเสียงที่สร้างอารมณ์สุข ทุกข์ เศร้า หรือขบขันอย่างมากหรือการใช้การตัดต่อแบบมองทางเพื่อสื่อความหมายพิเศษเชิงเปรียบเทียบเปรียบเทียบหลายต่อหลายครั้งซึ่งสะท้อนให้รับรู้ความคิดความรู้สึกและอารมณ์ที่เกิดขึ้นมากไปกว่าการประจักษ์ถึงความจริงที่เห็นได้ด้วยตาโดยไม่ต้องตีความ ทั้งนี้ทำให้ภาพยนตร์สารคดีของไมเคิล มัวร์จึงเป็นภาพยนตร์ที่ให้ผู้ชมคล้อยตามความรู้สึกและอารมณ์มากกว่าการให้คติวิเคราะห์พิจารณาด้วยตนเองเช่นภาพยนตร์สารคดีทั่วไป

สรุป

ความสำคัญที่ภาพยนตร์สารคดีของไมเคิล มัวร์ได้รับความสนใจอย่างมากรุนแรง เพราะก่อนหน้านี้ภาพยนตร์สารคดีเคยได้รับความนิยมที่น้อยลงอย่างมากติดต่อกันยาวนาน เนื่องจากแนวทางการผลิตภาพยนตร์สารคดีที่ผู้สร้างพยายามรักษาความจริงเชิงอุดมคติในแง่การถ่ายทำโดยไม่พยายามเข้าไปมีส่วนเกี่ยวพันออกมาจำนวนมากติดต่อกัน ซึ่งก็กลายเป็นปัญหาว่าผู้ชมรู้สึกอึดอัดกับความจริงที่ไม่มีสีสัน เต็มไปด้วยข้อมูลจนดูน่าเบื่อสำหรับผู้ชม

ไมเคิล มัวร์ ในฐานะนักชมภาพยนตร์ตัวจริงคนหนึ่งทราบถึงจุดอ่อนนี้เป็นอย่างดี เมื่อเขามีโอกาส

สร้างภาพยนตร์สารคดีของตนเอง มัวร์จึงเลือกใช้เทคนิคต่างๆ เพื่อพยายามแก้ไขข้อปัญหาของภาพยนตร์สารคดีแบบเก่าที่ทำให้ผู้ชมรู้สึกเบื่อหน่าย มัวร์พยายามปลุกเร้าการรับรู้ของผู้ชมด้วยภาพและเสียงที่โหม่งฉ่ำ และใส่สีสันในการเล่าเรื่องด้วยอารมณ์ขันอยู่ตลอดเวลา รวมถึงการใส่ตัวตนของมัวร์เองลงไปในภาพยนตร์ในฐานะตัวละครและเสียงบรรยายด้วยมุมมองความเห็นแบบส่วนตัวอย่างเต็มที่ ซึ่งเป็นการทำลายกรอบของความรู้ตัวตนไร้ชีวิตชีวาที่ผู้ชมไม่รู้วากำลังปฏิสัมพันธ์กับใครอยู่ของภาพยนตร์สารคดีแนวโดเรกซ์เนมา (Direct Cinema) ได้สำเร็จ ทำให้กลายเป็นภาพยนตร์ที่แตกต่างจากภาพยนตร์สารคดีอื่นๆ

ไมเคิล มัวร์ ไม่ได้สร้างแนวทางใหม่ของภาพยนตร์สารคดีขึ้นมา หากแต่เป็นการใช้แนวคิดของภาพยนตร์สารคดีแนวที่เน้นความเป็นอัตวิสัยของผู้สร้างในยุคก่อนกลับมาผสมผสานเทคนิคทางภาพยนตร์ยุคใหม่ และใส่ความเป็นตัวเองของไมเคิล มัวร์ลงไปอย่างเต็มที่ทั้งบุคลิก ลักษณะนิสัย ความคิดความอ่าน และความคิดเห็นภาพยนตร์สารคดีของไมเคิล มัวร์จึงมีความแตกต่างโดดเด่นด้วยตัวตนของมัวร์เองที่ไม่เหมือนใครนั่นเอง

ปัจจุบันหลังความประสบความสำเร็จอย่างมากมายของไมเคิล มัวร์ ภาพยนตร์สารคดีในแนวทางที่แสดง

อัตวิสัยของผู้สร้างก็ได้รับการผลิตออกมาอย่างหลากหลาย ไม่ว่าจะเป็น Super Size Me ของ Morgan Spurlock หรือ An Inconvenient Truth ที่อดีตรองประธานาธิบดีอัล กอร์ เป็นผู้บรรยาย เป็นต้น และได้รับการยอมรับจากทั้งผู้สร้างและผู้ชมมากขึ้นเรื่อยๆ

จากการศึกษาชี้ให้เห็นว่า ภาพยนตร์สารคดีของไมเคิล มัวร์ นั้นเป็นดั่งเช่นดาบสองคม ที่มีทั้งความสนุกสนานชวนขบคิด ชวนปลุกเร้าให้อยากออกมาเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงสังคมให้ดีขึ้น ทว่าในขณะเดียวกัน ภาพยนตร์สารคดีของมัวร์ก็ใช้เทคนิคโฆษณาชวนเชื่ออย่างมากมายซึ่งหากผู้ชมไม่รู้เท่าทันก็อาจตกเป็นเหยื่อของผู้สร้างภาพยนตร์สารคดีนั้นได้ เพราะภาพยนตร์สารคดีของไมเคิล มัวร์ไม่ได้จำกัดตัวอยู่แต่ในบริบทของความเป็นภาพยนตร์หากแต่ก้าวล่วงออกมามีบทบาทในโลกความจริงด้วย อย่างเช่นที่มัวร์ใช้ภาพยนตร์เป็นเครื่องมือเคลื่อนไหวทางสังคม การรับชมภาพยนตร์ที่มีวัตถุประสงค์ชัดเจนและมุ่งมั่นในการทำให้ผู้ชมคล้อยตามเช่นนี้ จึงต้องใช้วิจารณญาณของผู้ชม ตลอดจนการให้ความรู้ในการเลือกรับสื่อให้มากขึ้น ก็อาจช่วยให้ผู้ชมมีภูมิคุ้มกันในการรับสาร ไม่เฉพาะภาพยนตร์สารคดีแต่ยังรวมไปถึงสื่อประเภทอื่นทั้งหนังสือพิมพ์หรือโทรทัศน์ด้วย

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

- นพพร ประชากุล. การเปลี่ยนแปลงกระบวนทัศน์ที่สัมพันธ์กับวิธีการเล่าเรื่องในสื่อมวลชน. **จินตทัศน์ทางสังคมในภาษาสื่อมวลชน**. กรุงเทพมหานคร : โครงการหนังสือชุดวิจัยและพัฒนา นิเทศศาสตร์, 2542.
- ปัทมวดี จารูว. **ศัพท์ภาพยนตร์**. กรุงเทพมหานคร : สวทศ กิจการพิมพ์, 2524.
- เมธา เสรีธนาวงศ์. การวิเคราะห์รูปแบบ เนื้อหา และกลวิธีการนำเสนอชุดของรายการตลกทางโทรทัศน์และวิดีโอเทป. วิทยานิพนธ์ปริญญาโทมหาบัณฑิต ภาควิชาการสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2539.
- สุภา จิตติวสุรัตน์. การสร้างความหมายทางสังคมและการรับรู้ “ความเป็นจริง” ในภาพยนตร์อิงเรื่องจริง. วิทยานิพนธ์ปริญญาโทมหาบัณฑิต ภาควิชาการสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2545.
- อุบลรัตน์ ศิริยุวศักดิ์. **อารมณ์ขันในสื่อมวลชน**. กรุงเทพมหานคร : เอช ที พี เพรส, 2536.

ภาษาอังกฤษ

- AMPAS. **Academy Awards Acceptance Speech**. [Online]. 2010. Available from: http://aaspeechesdb.oscars.org/ics-wpd/exec/icswppro.dll?AC=qbe_query&TN=AAtrans&RF=WebReportPermaLink&MF=oscarsmsg.ini&NP=255&BU=http://aaspeechesdb.oscars.org/index.asp&QY=find+acceptorlink+%3d075-10 [2011, July 22].
- AMPAS. **Documentary Awards : Rules for the 83rd Academy Awards**. [Online]. 2010. Available from: <http://www.oscars.org/awards/academyawards/rules/rule12.html> [2010, December 15].
- Aufderheide, Patricia. **Documentary Film : A Very Short Introduction**. New York : Oxford University Press, Inc., 2007.
- Barnouw, Erik. **Documentary : A History of The Non-fiction Film**. New York : Oxford University Press, 1993.
- Bordwell, David , Thomson, Kristin. **Film Art : An Introduction**. 8th Edition. New York : McGraw-Hill, 2008.
- Dick, Bernard F. **Anatomy of Film**. New York : St. Martin's Press. 1998.
- Furhammar, Leif, Isaksson, Folke. **Politics and Film**. New York : Praeger Publishers, 1971.
- Grierson, John. First Principles of Documentary. In Kevin Macdonald & Mark Cousins, **Imagining Reality: The Faber Book of Documentary**, London : Faber and Faber, 1996.
- Japsen, Bruce. **Michael Moore turns camera onto health care industry**. [Online]. 3 October 2004. Available from: <http://www.myrtlebeachonline.com/mld/myrtlebeachonline/business/9824781.htm> [2011, July 9]
- Kamalipour, Yahya R.(ed.). **Global Communication**, 2nd edition. California : Wadsworth, 2006.
- Manning, Martin J. **Historical Dictionary of American Propaganda**. Connecticut : Greenwood Press, 2004.
- Michelson, Annette (ed.). **Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov**. Berkeley : University of California Press, 1984.
- Moore, Michael. **Here Comes Trouble : Stories From My Life**. New York : Grand Central Publishing, 2011.
- Nelmes, Jill (ed.). **An Introduction to Film Studies**. London : Routledge, 1996.
- Nichols, Bill. **Introduction to Documentary**. Indiana : Indiana University Press, 2001.
- Revnov, Michael. **Theorizing Documentary**. New York : Routledge, 1993.
- Rhoads, Kelton. **Propaganda Tactics and Fahrenheit 9/11**. [Online]. 2004. Available from: <http://www.workingpsychology.com/fahrenheit>. [2011, July 9]
- Schultz, Emily. **Michael Moore A Biography**. Toronto : ECW Press, 2005.