ภาพยนตร์สารคดีมีความหลากหลายกว่าที่คิด

กำจร หลุยยะพงศ์*

รองศาสตราจารย์ คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

***ผู้ประพันธ์บรรณกิจ :** kamjohn.g@gmail.com

วันที่รับบทความ :
15 พฤษภาคม 2566

วันที่แก้ไขบทความ :
29 พฤษภาคม 2566

วันที่ตอบรับบทความ :
9 มิถุนายน 2566

วันที่เผยแพร่ (online) :
28 มิถุนายน 2566

บทคัดย่อ

ภาพยนตร์สารคดีเป็นภาพยนตร์ที่ถือกำเนิดขึ้นมาตั้งแต่ยุคแรกของภาพยนตร์แต่อาจได้รับความสนใจค่อนข้างน้อย ในที่นี้จะสำรวจถึงแนวคิดเบื้องต้นที่เกี่ยวกับภาพยนตร์สารคดีตลอดจนข้อถกเถียงต่าง ๆ ของภาพยนตร์สารคดีในโลกตะวันตก เช่น ความจริง ศิลปะ การปะทะกับสังคม และนิเวศสื่อที่เปลี่ยนไป หลังจากนั้นจะเผยให้เห็นถึงการศึกษาภาพยนตร์สารคดีในประเทศไทย ตั้งแต่มิติประวัติศาสตร์ ศิลปะ สำนักมาร์กซิสม์ และผู้ชม เพื่อนำไปสู่ข้อเสนอแนะต่อการศึกษาภาพยนตร์สารคดีในประเทศไทย

คำสำคัญ : ภาพยนตร์สารคดี, การศึกษาภาพยนตร์สารคดี, การเล่าเรื่อง, การสร้างสรรค์ภาพยนตร์สารคดี

Exploring Documentary Film: More than You Know

Kamjohn Louiyapong*

Associate Professor, Faculty of Journalism and Mass Communication, Thammasat University

***Corresponding Author:** kamjohn.g@gmail.com

Received:
May 15, 2023

Revised:
May 29, 2023

Accepted:
June 9, 2023

Available Online:
June 28, 2023

Abstract

Despite its emergence since the early period of film industry, documentary film has not been of much interest in the academic world. This article thus explores crucial concepts as well as discussions about documentary film in the West, for example, cinematic realism and arts in the realm of social interaction and changes in media landscapes. Besides, in order to suggest further research inquiries about documentary films, the article reveals studies about documentary film in the Thai context in relation to its history, arts, Marxist criticism and spectatorship.

Keywords: Documentary Film, Documentary Film Study, Narration, Creative of Documentary Film

เกริ่นนำ

ภาพยนตร์สารคดีเป็นกลุ่มภาพยนตร์แขนงที่ไทยเรามักจะมองข้าม ด้านหนึ่งเพราะมักจะเน้นความจริง มีกลิ่นอายแห่งความเคร่งเครียดเน้นศิลปะเพื่อสังคมหรือการเปลี่ยนแปลงสังคม และโลกภาพยนตร์ไทยมักจะถูกยึดครองด้วยภาพยนตร์บันเทิง แต่เมื่อลองพินิจให้ละเอียดก็จะพบว่า ภาพยนตร์สารคดีก็มิได้เลือนหายไป แต่มีอยู่แบบปะปนไปกับภาพยนตร์บันเทิงคู่กับสังคมไทย ดังเช่นในอดีตภาพยนตร์สารคดีเชิงข่าวอาจถือเป็นสารคดีแบบแรกที่ถือกำเนิดขึ้นในสังคมโดยเน้นความจริงอย่างสูงอิงกับข่าวและสถานการณ์และผู้มีอำนาจในสังคมที่ลิขิตชะตาชีวิตของภาพยนตร์สารคดี เมื่อก้าวสู่ในยุคของการผลิบานของประชาธิปไตยช่วงปลายทศวรรษที่ 2510 เริ่มปรากฏภาพยนตร์สารคดีเกี่ยวกับการเมือง เช่น *การต่อสู้ของกรรมกรหญิงโรงงานฮาร่า* (2518) เมื่อโทรทัศน์เติบโตในทศวรรษถัดมาก็ส่งผลให้สารคดีโทรทัศน์พัฒนาขึ้น สารคดีที่เรียบง่ายสนุกสนานเร้าอารมณ์เพื่อทำให้เข้าถึงผู้ชมได้ง่าย (มากกว่าภาพยนตร์) แล้วยังส่งผลต่อภาพยนตร์สารคดีไทยที่เริ่มดูง่าย ดังเช่น สารคดีเรื่อง *Final Score 365 วันตามติดชีวิตเด็กเอ็นท์* (2550) ในปัจจุบันทศวรรษที่ 2560 บนบริบทประชาธิปไตยรวมถึงการเคลื่อนไหวทางสังคมยุคใหม่ก็ปรากฏสารคดีจำนวนมากที่พูดถึงประเด็นต่าง ๆ ที่ยิ่งซับซ้อนขึ้น ได้แก่ ศาสนา ใน *เอหิปัสสิโก* (2562) และ *บูชา* (2565) ชาติพันธุ์ไทใหญ่ในพม่า ใน *ดินไร้แดน* (2562) ความตายและการฉุดรั้งความตายใน *Hope Frozen* (2561) การศึกษาและการเมือง ใน *School Town King* (2563) และที่สำคัญกว่านั้นก็คือ คนทั่วไปก็สามารถจับกล้องเพื่อถ่ายทอดความจริงด้วยมุมมองตนเองและสื่อสารผ่านช่องทางต่าง ๆ ไม่เพียงโรงภาพยนตร์แต่ขยายไปสู่สังคมออนไลน์ ขณะที่โลกความเป็นจริงปริมาณภาพยนตร์สารคดีไทยก็มีไม่น้อย อีกทั้งมีความโดดเด่นดังที่กล่าวไปข้างต้น จึงนำไปสู่คำถามว่า แล้วโลกวิชาการไทยจะเพ่งมองภาพยนตร์สารคดีหรือไม่ อย่างไร

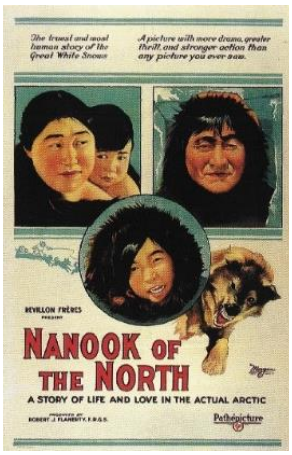
เพื่อตอบข้อสงสัยข้างต้น ในส่วนแรกจะสำรวจความเข้าใจต่อภาพยนตร์สารคดีเพื่อเป็นพื้นฐานสำหรับผู้อ่าน โดยมักจะมีข้อถกเถียงที่ว่า สารคดีคืออะไร สารคดีคือความจริงหรือไม่ วิวัฒนาการเป็นอย่างไร มีการเปลี่ยนแปลงหรือไม่โดยเฉพาะเมื่อบริบทสังคมและภูมิทัศน์สื่อเปลี่ยนไป รวมไปถึงข้อโต้แย้งถึงลีลาของสารคดี จากความเคร่งเครียดก็เริ่มเกิดการปรากฏตัวของสารคดีที่เน้นสีสัน การเล่าเรื่องสนุกสนานแบบละครรวมไปถึงสารคดีที่ปรากฏตัวในสื่อออนไลน์ ในส่วนที่สองจะพุ่งไปสู่การศึกษาภาพยนตร์สารคดีในไทยที่ผ่านมานั้นมีอะไรบ้าง เพื่อนำไปสู่การท้าทายการศึกษาภาพยนตร์สารคดีในอนาคตในส่วนสุดท้าย

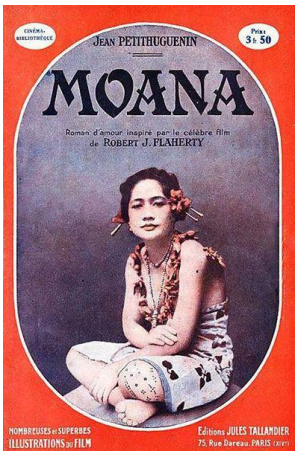
ส่วนแรก แนวคิดเบื้องต้นและข้อถกเถียงของการเปลี่ยนแปลงภาพยนตร์สารคดี

ตามความเข้าใจทั่วไป ภาพยนตร์สารคดี คือ ความจริงหรือการถ่ายทอดความจริง แต่อย่างไรก็ดีการแปรเปลี่ยนของบริบทสังคมวัฒนธรรมและตัวสื่อเองล้วนแล้วส่งผลต่อความคิดที่มีต่อภาพยนตร์สารคดี ภาพยนตร์สารคดีอาจมิใช่ความจริงทั้งหมดหรือไม่ ภาพยนตร์สารคดีอาจไม่ได้มีการถ่ายทำแบบเดียว ที่เน้นการตั้งกล้องกับ Subject หรือผู้ถูกสัมภาษณ์ ภาพยนตร์สารคดีสามารถมีการเล่าเรื่องได้หรือไม่ สร้างสีสันชวนชมได้หรือไม่ เมื่อนิเวศสื่อเปลี่ยนไปสารคดีจะยังคงอยู่เหมือนเดิมหรือไม่ ลำดับต่อไปนี้จะนำพาไปสู่ข้อถกเถียงต่อลักษณะของภาพยนตร์สารคดี แต่ก่อนอื่นจะปูพื้นฐานความหมายและความสำคัญของภาพยนตร์สารคดีเป็นลำดับแรก

1. ความหมายและความสำคัญของภาพยนตร์สารคดี

ในลำดับแรกจะนำเสนอให้เห็นถึงความหมายของภาพยนตร์สารคดี บุคคลที่ก่อกำเนิดคำคำนี้ก็คือ John Grierson นักวิจารณ์ นักวิชาการ ผู้กำกับภาพยนตร์ (กำกับภาพยนตร์เรื่อง *Drifters*, 1929) และนักเคลื่อนไหวภาพยนตร์ชาวสกอต ภายหลังจากการชมภาพยนตร์เรื่อง *Moana* (1926) ของ Robert Flaherty ซึ่งบอกเล่าเรื่องราวเกี่ยวกับชีวิตความเป็นอยู่ของเด็กหนุ่มชาวโปลินิเซียน Grierson จึงเขียนวิจารณ์ภาพยนตร์เรื่องนี้ในหนังสือพิมพ์ New York Sun โดยใช้คำว่า “สารคดี” (Documentary) ซึ่งมีความหมายถึง **“เป็นการสร้างสรรค์ที่ถ่ายทอดมาจากความเป็นจริง”** (Creative treatment of actuality) (บรรจง โกศัลวัฒน์, 2535; Benyahia, 2007) สำหรับในไทย วีรศักดิ์ จันทร์ส่งแสง (2562) นักเขียนสารคดี ใช้คำอธิบายคำว่า สารคดี อาจอนุโลมได้กับภาพยนตร์สารคดีว่า “ความจริงอิงความงาม” ซึ่งค่อนข้างสั้นและได้ใจความ ดังนั้น หากกล่าวโดยสรุป ภาพยนตร์สารคดีเป็นภาพยนตร์ที่สร้างจากเรื่องจริงไม่ใช่เขียนขึ้นแบบนิยาย มีแง่มุมที่ขัดแย้งน่าสนใจเชิงสังคม ใช้ตัวละครและสถานที่จริง เป็นเรื่องราวที่เกี่ยวกับเหตุการณ์และบุคคลจริงไม่มีการแสดง แต่ต้องมีการสร้างสรรค์หรือการใช้ศาสตร์ด้านภาพยนตร์หรือภาษาภาพยนตร์ ทั้งในด้านภาพและเสียง การตัดต่อ ไม่ใช่เลียนแบบจากวามจริงโดยไม่มีการตกแต่ง ทั้งนี้ แนวคิดการนำเสนอความจริงด้วยภาษาภาพยนตร์ (หรือความจริงอิงความงาม) สอดรับกับกลุ่มผู้สร้างภาพยนตร์ชาวโซเวียตในช่วงเวลาใกล้กันในทศวรรษที่ 1920 นำโดย Dziga Vertov ที่เชื่อว่า เทคนิคต่าง ๆ ของภาพยนตร์จะเป็นตัวช่วยให้ภาพยนตร์สามารถถ่ายทอดความจริงมากกว่าตามนุษย์ เช่น การถ่ายภาพ เลนส์ การตัดต่อ การใช้ภาพเร่งความเร็ว (Fast motion) การเล่นภาพช้า (Slow motion) (ธนพล น้อยชูชื่นและปัทมวดี จารุวร, 2555)





ภาพที่ 1 Nanook of the North (1922), Moana (1926) และ John Grierson
ที่มา : https://en.wikipedia.org/wiki/Nanook_of_the_North, https:/ww.imdb.com/title/tt0017162 และ https://dhowsonarchive.info/blog/dr-john-grierson

Benyahia (2007) เห็นสอดคล้องกับแนวคิดข้างต้นพร้อมยืนยันว่า ภาพยนตร์สารคดี คือ ภาพยนตร์ที่มีความสัมพันธ์กับโลกความจริง ไม่ว่าจะเป็นเรื่องการเมือง สังคม ประวัติศาสตร์ หาใช่นัยของจินตนาการไม่ แต่การนำเสนอก็ไม่ต่างจากการสร้างสรรค์งานศิลปะ ซึ่งก็สามารถย้อนกลับไปได้ตั้งแต่ภาพยนตร์สารคดีเรื่องแรก คือ *Nanook of the North* (Robert Flaherty, 1922) ที่ใช้การผสมผสานการเล่าเรื่องในงานสารคดี นั่นก็คือ การใช้ตัวละคร การให้จำลองทำซ้ำเหตุการณ์ การมีเรื่องราวประหนึ่งการเล่าเรื่องชีวิตเพื่อให้ผู้ชมติดตาม อีกทั้งการใช้ภาษาภาพและเสียง และในปัจจุบันเทคนิคของภาพยนตร์สารคดีก็ยังก้าวไปสู่การใช้เทคนิคพิเศษ (Special effect) การใช้สต๊อกฟุตเตจ (Stock footage) หรือภาพเก่า ๆ ภาพการ์ตูน (Animation) หรือแม้กระทั่งการจำลองสถานการณ์ เหตุการณ์ หรือทำซ้ำเหตุการณ์ เพื่อทำให้ภาพยนตร์สารคดีมีความสมจริง น่าสนใจ และน่าติดตามมากขึ้น

สำหรับ ปัทมา สุวรรณภักดี (2555a) ได้สรุปลักษณะของภาพยนตร์สารคดีไว้ในสองประเด็น คือ ด้านเนื้อหาและการนำเสนอ สำหรับด้านแรก เนื้อหาต้องเป็นเรื่องจริงหรืออิงเรื่องจริงไม่แต่งหรือสร้างขึ้น เนื้อหากระทบกับผู้คนอาจมีความขัดแย้งยังหาข้อสรุปไม่ได้ มีประเด็นการนำเสนอที่มีพลัง ส่วนในด้านการนำเสนอได้แก่ การถ่ายทำจากสถานที่จริงเว้นแต่ไม่มีอีกแล้วจึงอาจต้องสร้างหรือจำลอง การใช้เทคนิคการถ่ายทำที่เรียบง่ายเน้นเนื้อหามากกว่า ไม่ใช้นักแสดงมืออาชีพ มักจะใช้คนในเหตุการณ์หรือใกล้เคียงไม่มีการแสดง

ในกรณีการนำเสนอนั้น Benyahia (2007) ขยายความเพิ่มเติมถึงเทคนิคสารคดีควรมีสองแบบ คือ แบบแรก การทำให้ผู้ชมรู้สึกทั้งอยู่ในเหตุการณ์เพื่อเห็นว่านี่คือความจริง ด้วยการถ่ายทำที่จริง การใช้กล้องในลักษณะถือถ่าย (Hand-held) จัดแสงธรรมชาติ การติดตามเหตุการณ์ มีมุมมองผู้ผลิต การบันทึกเสียงในขณะถ่ายทำ มีการสัมภาษณ์พยานหรือผู้อยู่ในเหตุการณ์ การทำเทคนิคพิเศษได้บ้าง การตัดต่อให้ผู้ชมรู้สึกประหนึ่งอยู่ในเหตุการณ์หรือมีส่วนร่วมในเหตุการณ์ (Participant) แบบที่สอง สารคดียังอาจใช้เทคนิคทำให้ผู้ชมรู้สึกถึงการอยู่ห่างจากเหตุการณ์หรือเป็นผู้ดูหรือสังเกต (Observer) ได้ด้วยการพากย์ การใช้ภาพ เสียง ฟุตเทจ (Footage) การจำลอง เพื่อทำให้ผู้ชมได้ทั้งความรู้สึกและความคิดวิเคราะห์ในเวลาเดียวกัน หรือกล่าวอีกนัยหนึ่ง คือ ผู้ชมกลายเป็นคนทั้งคนวงในและวงนอกเหตุการณ์ นั่นก็เท่ากับว่า ความจริงนั้นมีทั้งจริงจากเหตุการณ์จริงและจากการที่ผู้ชมคิดวิเคราะห์ความจริงนั้นในฐานะผู้เชี่ยวชาญซึ่งผ่านมุมมองของผู้ผลิตในอีกทอดหนึ่ง

ด้วยเหตุนี้ ภาพยนตร์สารคดีจึงมีความหมายกว้างที่วางอยู่**บนพื้นฐานความจริงและการนำเสนอที่มีการสร้างสรรค์** แต่กระนั้นก็ดีหาใช่ภาพยนตร์ที่จะพูดความจริงคือสารคดีทั้งหมด บรรจง โกศัลวัฒน์ (2535) ยกตัวอย่างว่า ภาพยนตร์ที่เน้นการเรียนการสอนอาจไม่ใช่เพราะเป็นการบันทึกภาพอธิบาย มิได้มีเนื้อหาที่มีจุดขัดแย้งและไม่มีการนำเสนอที่น่าสนใจ

อย่างไรก็ดี ในปัจจุบันการนิยามดังกล่าวเริ่มสั่นคลอนภายใต้การเปลี่ยนแปลงของปรัชญาความจริง การเปลี่ยนแปลงของสังคม การเปลี่ยนแปลงของนิเวศสื่อ ทั้งในมิติของความจริงและการนำเสนอ

ในกรณีของ**ความจริง** เกิดข้อถกเถียงภายใต้ปรัชญาของสังคมหลังสมัยใหม่ (Post modernism) ที่ตั้งคำถามว่า ความจริงคืออะไร ความจริงมีหนึ่งเดียวหรือไม่ และเป็นความจริงแท้แน่นอนหรือไม่

ในอดีตข้อถกเถียงดังกล่าวอาจไม่เกิดขึ้น เพราะสารคดีมักจะวางบนพื้นฐานความจริงแท้นับตั้งแต่ปลายศตวรรษที่ 19 ที่กล้องบันทึกภาพเหตุการณ์ความจริงไว้ได้ โดยเฉพาะในงานของสองพี่น้อง Lumiere ที่บันทึกภาพวิถีชีวิตผู้คนในยุคนั้นแม้จะเป็นเวลาสั้น ๆ ทำให้ข้อถกเถียงต่อประเด็นความจริงยังน้อย แต่ต้นศตวรรษที่ 20 การพัฒนาภาษาภาพยนตร์ส่งผลให้ภาพยนตร์สารคดีเริ่มมีการใช้ภาษาภาพยนตร์เพื่อจะแปลงความจริงให้กลายเป็นภาพยนตร์หรือความงามเชิงสุนทรียะข้อถกเถียงความจริงจึงเริ่มเกิดขึ้น แต่ยุคนี้นักวิชาการยังยืนยันว่า ภาพยนตร์สารคดีนี้ก็ยังอยู่บนความจริงเพราะภาพยนตร์สารคดีปะทะหรือบันทึกกับความจริงโดยตรง โดยสามารถใช้ภาษาภาพยนตร์เพื่อเชื่อมร้อยความจริงนั้นได้ เช่น การถ่ายภาพแบบยาวต่อเนื่อง (Long take) การใช้ความชัดลึก มุมกล้องระดับสายตา สามารถมีการตัดต่อ การเคลื่อนไหวของกล้อง ปรับมุมกล้องได้ด้วย ทั้งหมดจึงยังคงถือว่าเป็นภาพตัวแทนของความจริง (Representation of the world) (Benyahia, 2007)

แต่ต่อมานักวิชาการอีกกลุ่มก็เริ่มแย้งความจริงว่า สิ่งที่ผู้กำกับภาพยนตร์นำเสนอคือมุมมองที่เขามีต่อความจริงที่เห็นและเป็นมุมมองที่ผู้ชมต้องการเห็น (Aufderheide, 2007 อ้างถึงในธนพล น้อยชูชื่นและปัทมวดี จารุวร, 2555) ยิ่งไปกว่านั้นจากแนวคิดประพันธกร (Auteurism) ในช่วงทศวรรษที่ 1960 เริ่มนำเสนอมุมมองความรู้สึกของผู้กำกับภาพยนตร์ในภาพยนตร์ในลักษณะอัตวิสัย (Subjectivity) หรือภววิสัย (Objectivity) จึงก่อให้เกิดคำถามด้วยว่า ตัวตนของผู้กำกับภาพยนตร์จะส่งผลต่อเนื้อหาของภาพยนตร์สารคดีหรือไม่ ตัวตนของผู้กำกับภาพยนตร์จะอยู่ในภาพยนตร์ได้หรือไม่ ถ้าใช่แล้วอะไรคือความจริง?

และที่ทำให้เกิดอาการกลืนไม่เข้าคายไม่ออกหนักไปกว่านั้น แนวคิดสำนักมาร์ซิสม์ (Marxism) ที่สนใจอำนาจที่เหนือกว่านั้นและอาจเป็นทั้งที่มองเห็น เช่น รัฐ ในกรณีของ Propaganda film และอำนาจที่มองไม่เห็น เช่น อคติของเพศ การมองโลกจากสายตาตะวันตกหรือตะวันออกนิยมหรือบูรพคตินิยม (Orientalism) อันส่งผลต่อภาพยนตร์และรวมถึงภาพยนตร์สารคดี นั่นก็อาจตีความได้ว่า ผู้กำกับภาพยนตร์อาจเป็นเพียงปลายทางหรือร่างทรงแห่งการนำเสนอความจริง

เมื่อเคลื่อนย้ายไปสู่สำนักวัฒนธรรมศึกษา (Cultural studies) คำถามที่ตามมานอกจากการครอบงำความคิดแล้ว ยังก้าวไปสู่การตั้งข้อสังเกตว่า ความจริงที่เห็นอาจต้องขึ้นอยู่กับว่า “ผู้ชม” จะเป็นผู้ตีความเองหรือจะเลือกเชื่อหรือไม่อย่างไร นั่นก็เท่ากับการให้อำนาจแก่ผู้ชมจากในอดีตที่มองเพียงว่า ผู้ชมเป็นเพียงปลายทางของการสื่อสาร (อ่านรายละเอียดเพิ่มเติมในกำจร หลุยยะพงศ์, 2562)

ยิ่งไปกว่านั้น ตามแนวคิดของสำนักเทคโนโลยีเป็นตัวกำหนด (Technological determinism) ซึ่งให้ความสนใจต่อตัวเทคโนโลยีการสื่อสารส่งผลกระทบต่อสังคม เมื่อนิเวศสื่อและภูมิทัศน์สื่อ (Media ecology and media landscape) เริ่มเปลี่ยนแปลงไป โดยเฉพาะการเติบโตของดิจิทัล ภาพยนตร์ที่เคยเป็นผลผลิตของศิลปิน รัฐ หรือผู้มีอำนาจก็เริ่มก้าวสู่คนธรรมดาทั่วไปตามแนวคิด User-generated content อันส่งผลต่อการนำเสนอความจริง ทั้งยังเริ่มเปลี่ยนไปสู่มุมมองจากคนทั่วไป ตัวอย่างเช่น สารคดีจากมุมมองของกลุ่มชาติพันธุ์ (Ethnographic film, Indigenous documentary film) ที่สร้างขึ้นด้วยตัวเองเพื่อสื่อสารอัตลักษณ์หรือการรณรงค์ (ย่อมต่างจาก *Nanook of the North* ที่ Flaherty เป็นคนสร้าง) แม้กระทั่งคนธรรมดาที่อยู่ในโลกออนไลน์ก็เริ่มหันมาผลิตสารคดีเกี่ยวกับเรื่องราวประเด็นที่ตนเองสนใจ ทั้งวิถีชีวิตของตนและการรณรงค์

เชิงสังคม (ได้แก่ การเมือง ความหลากหลายทางเพศ เอดส์ ชนกลุ่มน้อย) หนึ่งในช่องทางที่เห็นได้เด่นก็คือ วิดีโอไดอารี (VDO diaries) ซึ่งเริ่มถือกำเนิดขึ้นในช่วงทศวรรษที่ 1990 และได้รับความนิยมเผยแพร่ในโลกออนไลน์ในเวลาต่อมา แต่ในอีกด้านหนึ่งก็เกิดข้อวิพากษ์ว่า นี่คือสารคดีหรือไม่ (Less-Wright, 2010) ส่วนหนึ่งอาจเนื่องมาจากข้อคำถามเรื่องความเป็นศิลปะของสารคดีจากมุมมองคนทั่วไป และการทำอย่างไรให้คงความมีจริยธรรม (Ethic) ในการผลิต ส่วนกรณีของ**การนำเสนอหรือการสร้างสรรค์** ในอดีตมีการแยกขั้วระหว่างการสร้างสรรค์ภาพยนตร์สารคดีที่เน้นความจริง การถ่ายทำพื้นที่จริง จัดแสงน้อย มุมกล้องน้อย ตัดต่อน้อย ส่วนภาพยนตร์บันเทิงมักจะเน้นเรื่องราว ภาษาภาพยนตร์ที่หวือหวา ทำให้ภาพยนตร์สารคดียุคแรกเน้นความจริงจังเป็นภาพยนตร์เชิงข่าวสาร (Nowell-Smith, 2017) แต่ทว่า ด้วยความหมายของภาพยนตร์สารคดีที่อีกด้านหนึ่งสนใจการสร้างสรรค์ทำให้เกิดการเคลื่อนตัวของการนำเสนอของสารคดีด้วยภาษาภาพยนตร์ ไม่ว่าจะใช้การเล่าเรื่อง การถ่ายทำ การทำเทคนิคพิเศษต่าง ๆ เพื่อทำให้ผู้ชมสนใจ ประกอบทั้งการเติบโตของสื่อโทรทัศน์ในช่วงทศวรรษที่ 1950 เมื่อสารคดีก้าวมาในโทรทัศน์ส่งผลต่อการเล่าเรื่องของสารคดีที่ต้องเรียบง่าย เร้าอารมณ์ เพื่อดึงดูดผู้ชมไม่ให้เปลี่ยนช่อง ยิ่งไปกว่านั้น Benyahia (2007) ยังอธิบายเพิ่มเติมถึงรูปแบบรายการในโทรทัศน์ในทศวรรษที่ 1980 เช่น Reality TV, Docusoap, Docushow และ Reality game show ก็ใช้แนวทางสารคดีในลักษณะการแอบมองสังเกตการณ์เข้าไปใช้ในรายการเพื่อให้ผู้ชมตระหนักถึงความจริงผสมผสานกับความสนุกสนาน อิทธิพลของโทรทัศน์นี้ส่งผลต่อการผลิตภาพยนตร์สารคดีในช่วงเวลาต่อมา เส้นพรมแดนเริ่มพร่าเลือนระหว่างความเคร่งเครียดกับความบันเทิง เริ่มมีการใช้การแสดง การทดลอง ผู้ผลิตกลายเป็นผู้เล่าเรื่องเองและกลายเป็นนักแสดงนำได้ด้วย ดังที่เห็นได้เด่นชัดในงานของ Michael Moore (ซึ่งผู้เขียนจะกล่าวต่อไป)

ในจุดนี้เองจะสังเกตได้ว่า ประเภทของสารคดีในยุคหลังเริ่มคลี่คลายตัวเองจากการเล่าเรื่องแบบพระเจ้า (หรือมีเสียงพากย์ ในลักษณะผู้รู้เรื่องเหตุการณ์ทั้งหมด) ในลักษณะ Expository documentary และการสังเกตการณ์แบบ Observational documentary ไปสู่การที่ผู้กำกับไปมีส่วนร่วมในสารคดี เล่าเรื่องราวในมุมมองตนเอง หรือแม้กระทั่งผสมผสานทุกอย่างในสารคดีกับบันเทิงคดีเข้าไป ดังเช่น Participatory, Reflexive และ Performative documentary แล้วให้ผู้ชมตัดสินเอง (รายละเอียดประเภทสารคดีจะกล่าวในหัวข้อถัดไป)

ข้อถกเถียงนี้ก็วิวัฒน์ขึ้นไปอีกเมื่อเกิดคำถามว่า แล้วหากเปลี่ยนรูปแบบการนำเสนอเป็นการ์ตูนหรือแอนิเมชันที่มีลักษณะความบันเทิงล้วน ๆ จะสามารถมองได้ว่า นี่คือสารคดีได้ด้วยหรือไม่ ประกอบกับการเติบโตของเทคโนโลยีสื่อและซอฟท์แวร์ของแอนิเมชันทำให้การผลิตสารคดีโดยใช้การ์ตูนหรือแอนมิชั่นเป็นไปได้ง่ายกว่าเดิม และอย่างน้อยก็เกิดคำเรียกว่า Animated documentary เริ่มมีแนวคิดที่มองรูปแบบการนำเสนอที่กว้างขึ้น (Nash, Hight & Summerhayes, 2014) ตัวอย่างสารคดีเรื่อง *Flee* (2021) ที่เล่าเรื่องผู้อพยพจากอัฟกานิสถานมายังเดนมาร์กด้วยรูปแบบการ์ตูนตลอดเรื่อง เพื่อความสนุกสนานและปกปิดตัวจริงของตัวละคร มากไปกว่านั้น สื่อเกมก็เริ่มกลายเป็นส่วนหนึ่งที่ถูกตั้งคำถามด้วยว่า จะเกี่ยวกับสารคดีได้หรือไม่ (Marcus & Kara, 2016) ส่วนหนึ่งอาจเนื่องมาจากสื่อเกมในปัจจุบันเริ่มใช้แนวทางการเล่าเรื่องที่ผสมผสานเรื่องจริงเพื่อให้ผู้เล่นเกมได้ก้าวไปสู่ความจริงในอดีตที่ผ่านมา ดังตัวอย่างการวิเคราะห์สื่อเกมดีเทนชัน (Detention) ในงานของรณฤทธิ์ มณีพันธุ์ (2565) ที่เกมสยองขวัญได้ผนวกกับเหตุการณ์ความรุนแรงในอดีตของไต้หวันและให้ผู้เล่นได้

ก้าวไปมีส่วนร่วมและย้อนระลึกถึงวิกฤติสังคมในช่วงวันเวลาดังกล่าว ในจุดนี้ข้อถกเถียงของรูปแบบสารคดีอาจมาถึงข้ออภิปรายที่ว่า สามารถผสมผสานระหว่างจริงและเรื่องเล่าได้หรือไม่ หรืออยู่ในลักษณะ Hybrid format

แต่ข้อสรุปที่นักวิชาการมักจะมองตรงกันก็คือ **ความเป็นสารคดียังต้องอยู่บนรากฐานแห่งความจริง** นั่นจึงทำให้ภาพยนตร์อีกกลุ่มหนึ่งที่หยิบยืมเทคนิคของภาพยนตร์สารคดีไปใช้ก็อาจไม่ได้หมายความถึงการเป็นสารคดีหากเป็นเพียงเรื่องแต่ง ตัวอย่างที่เห็นได้เด่นชัดก็คือ ภาพยนตร์กลุ่ม Mockumentary หรือสารคดีเทียม (Benyahia, 2007) หรือบางครั้งใช้คำว่า Rockumentary (คือ การผสมระหว่าง Rock+Documentary) ซึ่งมาจากการถ่ายทำภาพยนตร์สารคดีวงร็อกที่ไม่มีจริงมานำเสนอล้อเลียนเสียดสี ในภาพยนตร์เรื่อง *This Is Spinal Tap* (1984) (ควันธรรม นนทพุทธและพิสณฑ์ สุวรรณภักดี, 2564) ในกรณีไทยก็คือ ภาพยนตร์เรื่อง *ร่างทรง* (2564)

ภาพที่ 2 Flee (2021) และ This is Spinal Tap (1984)
ที่มา : https://www.fleemovie.com และ https://www.imdb.com /title/tt0088258

กล่าวต่อเนื่องจากข้างต้น เมื่อนิเวศสื่อและภูมิทัศน์สื่อแปรเปลี่ยนสู่โลกออนไลน์ในศตวรรษที่ 21 ส่งผลต่อกระบวนการผลิตและการเผยแพร่ง่ายขึ้น ผู้คนมีปฏิสัมพันธ์กับภาพยนตร์สารคดีได้มากขึ้นกว่าเดิม จากเดิมแค่อยู่ในฐานะการรับชมฝ่ายเดียว แต่ยุคใหม่นี้ผู้ชมสามารถก้าวข้ามการรับชมสู่ผู้ผลิตและผู้มีส่วนร่วมอันจะนำไปสู่การขับเคลื่อนสังคมได้ง่าย เพราะพื้นที่สื่อใหม่นี้เป็นพื้นที่ที่ผู้คนสามารถสร้างและเผยแพร่ได้ด้วยตนเอง ภาพยนตร์สารคดีจึงอาจก้าวไปสู่ยุคหลังภาพยนตร์ (Post-film) ตรงกันกับแนวคิดของ Nash, Hight and Summerhayes (2014) ชี้ว่า การผลิตภาพยนตร์สารคดีอาจมีความต่างไปจากเดิม น่าจะเป็นโลกแห่งการทดลองสารคดีแบบใหม่และก่อเกิดคำใหม่ ๆ ว่า Internet documentary, Digital documentary, Web documentary

ผู้ผลิตสารคดีที่นอกจากจะเป็นคนกลุ่มเดิมแล้ว ยังอาจมาจากผู้คนทั่วไปที่ก้าวมาสู่การผลิตสารคดีด้วยตัวเอง ผู้ชมจึงไม่ได้แค่หมายถึงแค่ผู้ดู (Viewers) แต่อาจก้าวไปสู่คนท่องไปในโลก (Navigators) ผู้ใช้ (Users) หรือ ผู้มีส่วนร่วมในการผลิต (Collaborators) ส่วนในด้านเนื้อหาและรูปแบบจะเปลี่ยนไปตามช่องทางใหม่นี้

หรือไม่ เป็นคำถามที่ท้าทายอย่างยิ่ง ตัวอย่างที่ง่ายที่สุด คือ กรณีของโทรศัพท์เคลื่อนที่ที่การถ่ายทำรวมถึงการรับชมที่มักจะใช้ภาพแนวตั้ง ภาพในระบบใหม่ เช่น สามมิติ ความจริงเสมือน (Virtual) พฤติกรรมที่ผู้ชมสามารถปิด-เปิด สลับการรับชม หรือการรับชมสารคดีได้ตลอดเวลาจากฐานข้อมูลในระบบออนไลน์ รวมถึงเคลื่อนย้ายตัวเองออกจากหน้าจอได้เมื่อต้องการ ที่น่าสะพรึงกลัว ก็คือ ระบบอัลกอริทึม (Algorithm) ในระบบออนไลน์สามารถจัดเรียบเรียง (หรือจัดกรอบ) แล้วนำเสนอสารคดีให้ (เหมาะกับ) ผู้ชม ซึ่งในความจริงอาจไม่ต้องการก็ได้ แนวคิดนี้ไม่ต่างจากครั้งสารคดีต้องเผชิญยามก้าวสู่โทรทัศน์ที่ต้องมีการคั่นโฆษณาและการดึงดูดผู้ชม

นอกจากนั้น ในโลกออนไลน์ที่เน้นการสร้างอัตลักษณ์ ตัวตน การสร้างชุมชน เนื้อหาอาจต้องแตกย่อยเพื่อรองรับหรือสร้างความผูกพัน (Engagement) กับชุมชนที่แตกต่างหลากหลาย กล่าวอีกนัยหนึ่งก็คือ เนื้อหาอาจมาจากความต้องการผู้ชมเป็นหลัก (จากอดีตที่มาจากศิลปิน รัฐ หรือเอกชน) บางทีตัวผู้ชมก็อาจมีส่วนร่วมในการผลิตเนื้อหาดังที่กล่าวไปข้างต้น และที่สำคัญคือ การก่อให้เกิดปฏิสัมพันธ์ในการรับชม ในระดับง่ายสุด คือ การผลิต (ถ่ายทำ-ตัดต่อ) และการกดไลก์กดแชร์ (Shoot, Edit, Like, and Share) การค้นหาสารคดีหรือข้อมูลจากโลกออนไลน์ในขณะที่รับชมไปพร้อมกัน และในระดับสูงสุดอาจเป็นการออกแบบสารคดีให้ผู้ชมมีปฏิสัมพันธ์ในลักษณะ Interactive documentary ทั้งหมดนี้นำไปสู่การเอื้อต่อการเป็นพื้นที่การขับเคลื่อนทางสังคมแบบใหม่ในโลกออนไลน์

และเนื่องจากลักษณะของผู้ชมที่เป็นเครือข่ายการสื่อสารขนาดใหญ่ที่กระจายในโลกออนไลน์ การผลิตภาพยนตร์สารคดีในลักษณะดังกล่าวส่งผลต่อการกดไลก์ กดแชร์ เผยแพร่ไปสู่ชุมชนออนไลน์ (Online community) หากมีการจัดการอย่างเป็นระบบ เช่น การมีตัวกลางรวบรวมสารคดีจากพื้นที่ต่าง ๆ และผู้สนใจรับชมเข้าด้วยกันทำให้เกิดการเผยแพร่ทั้งในโลกออนไลน์และออฟไลน์ ทั้งโรงภาพยนตร์ สถาบันการศึกษา รวมไปถึงอาจช่วยสนับสนุนทุนการผลิต การขายดีวีดี (DVD) ดังกรณีของ Brave New Films ในสหรัฐฯ (Marcus, 2016) ก็ยิ่งสร้างพลังต่อการเปลี่ยนแปลงเชิงสังคม ทั้งความเข้าใจอัตลักษณ์บุคคลและการเปลี่ยนแปลงเชิงสังคมในวงกว้างมากกว่าเดิม

การถกเถียงความเป็นสารคดีทั้งในเชิงเนื้อหาและการสร้างสรรค์ย่อมส่งผลดีทำให้เกิดการให้ความสนใจภาพยนตร์สารคดีมากขึ้น และในเวลาเดียวกันการถกเถียงนั้นก็ยังก้าวมาสู่ความสำคัญต่อตัวภาพยนตร์สารคดี

Micheal Renov (อ้างถึงใน Nowell-Smith, 2017) ระบุถึง**ความสำคัญของภาพยนตร์สารคดี** 4 ประการ

ประการแรก การบันทึกหรือเปิดเผย (Record, Reveal) ประเด็นต่าง ๆ โดยเฉพาะมิติเชิงสังคมและแม้แต่ชีวิตหรือประสบการณ์บุคคล

ประการที่สอง การชักจูงหรือส่งเสริม (Persuade, Promote) ซึ่งก็อาจหมายรวมถึงทั้งในด้านบวก เช่น ประเด็นการเมือง สังคม การรณรงค์ ไปจนถึงการขายสินค้า การโฆษณาประชาสัมพันธ์ และโฆษณาชวนเชื่อ

ประการที่สาม การวิเคราะห์หรือการสืบสวนสอบสวน (Analyze, Interrogate) ซึ่งจะเชื่อมโยงกับมิติด้านวารสารศาสตร์ เพื่อจะสืบหาความจริง

ประการที่สี่คือ การแสดงออก (Express) ซึ่งอาจหมายถึง การแสดงออกถึงความรู้สึกทั้งเชิงศิลปะของผู้สร้างและรวมถึงการแสดงออกเนื้อหาบางประเด็น ดังกรณีสารคดีที่นำเสนอในโลกออนไลน์ ที่แสดงตัวตนของผู้ผลิต หรือการนำภาพยนตร์สารคดีไปใช้ในการเคลื่อนไหวทางสังคม (Social protest, Social movement)

จากความสำคัญดังกล่าวค่อนข้างมองภาพยนตร์สารคดีเชิงบวกและให้คุณค่าต่อสารคดีในฐานะภาพสะท้อนของความเป็นจริงและนำไปสู่การทำหน้าที่เชิงการเมือง (ทั้งเชิงบวกและการโฆษณาชวนเชื่อ) และสังคม นับตั้งแต่ทศวรรษที่ 1930 (Benyahia, 2007) ส่วนหนึ่งน่าจะมาจากรากฐานของผู้นำความคิดของภาพยนตร์สารคดีคือ John Grierson แห่งอังกฤษ ซึ่งย้อนหลังประสบการณ์ชีวิตก่อนเป็นนักวิชาการและนักทำภาพยนตร์ เขาได้ศึกษาต่อระดับปริญญาเอกที่สหรัฐอเมริกาเกี่ยวกับปรัชญาสาธารณมติในทศวรรษที่ 1920 และสนใจงานของ Walter Lippmann ที่เขียนเกี่ยวกับระบอบประชาธิปไตย ประชาชนที่มีสิทธิเลือกตั้งได้รับข่าวสารไม่เพียงพอต่อการตัดสินใจ ประกอบกับในช่วงเวลาดังกล่าวภาพยนตร์เติบโตอย่างมาก ทั้งในสหรัฐฯ เยอรมนี และสหภาพโซเวียต ทำให้ Grierson สนใจใช้ภาพยนตร์สารคดีเป็นเครื่องมือในการพัฒนาระบอบประชาธิปไตยและการตื่นตัวทางการเมืองนอกจากหนังสือพิมพ์ (บรรจง โกศลวัฒน์, 2535)

แต่อย่างไรก็ดี จากการตั้งข้อสังเกตความจริงคืออะไร การพร่าเลือนของสารคดีและบันเทิงคดี การเปลี่ยนแปลงของสังคม นิเวศสื่อและภูมิทัศน์สื่อที่เปลี่ยนแปรดังที่กล่าวไปแล้วนั้น ทำให้ความสำคัญของภาพยนตร์สารคดีอาจเปลี่ยนแปลงไปได้หรือไม่ ตัวอย่างที่เห็นได้เด่นชัด คือ การตั้งคำถามต่อมุมมองผู้ผลิต การครอบงำเชิงอำนาจต่อเนื้อหาในภาพยนตร์สารคดี ภาพยนตร์สารคดีจะมีเป้าหมายเพื่อความบันเทิงได้หรือไม่ และที่สำคัญ คือ การผลิตสื่อในโลกออนไลน์ของผู้คนทั่วไป เช่น วิดีโอไดอารี่ (VDO diaries) จะจัดเป็นภาพยนตร์สารคดีได้หรือไม่ และจะนำไปสู่ความสำคัญของภาพยนตร์สารคดียุคใหม่ที่เน้นการสร้างชุมชนในโลกออนไลน์ที่เน้นความสนใจเฉพาะของบุคคลด้วยหรือไม่

2. ประวัติความเป็นมาของภาพยนตร์สารคดี

ในลำดับถัดมาจะนำเสนอถึงประวัติของภาพยนตร์สารคดี ซึ่งมักจะเป็นประวัติในฟากของตะวันตก โดยในยุคแรก นักวิชาการส่วนใหญ่เห็นพ้องกันว่า **ภาพยนตร์ยุคแรก ก่อนปี 1907 คือ ภาพยนตร์สารคดีสั้น** เพราะถ่ายทำหรือบันทึกเหตุการณ์จริงทั้งหมด (Pramaggiore & Wallis, 2008) แต่งานที่อาจจัดได้ว่าเป็นภาพยนตร์สารคดียุคแรก ก็คืองานของพี่น้อง Auguste และ Louis Lumiere ซึ่งถ่ายทำภาพยนตร์เรื่องแรก ๆ ไว้ เช่น ภาพคนงานเดินออกจากโรงงาน (*Workers Leaving the Factory*, 1895) ภาพของรถไฟแล่นเข้ามาที่ชานชลา (*Arrival of a Train*, 1895) บางกรณีผู้ถูกบันทึกภาพก็แทบไม่รู้ตัวว่าถูกบันทึกภาพด้วย ภาพทั้งหมดเน้นการถ่ายทอดเหตุการณ์จริง สร้างความตื่นตากับผู้ชม แต่อาจยังไม่ได้มีการเล่าเรื่องหรือการใช้ภาษาภาพยนตร์

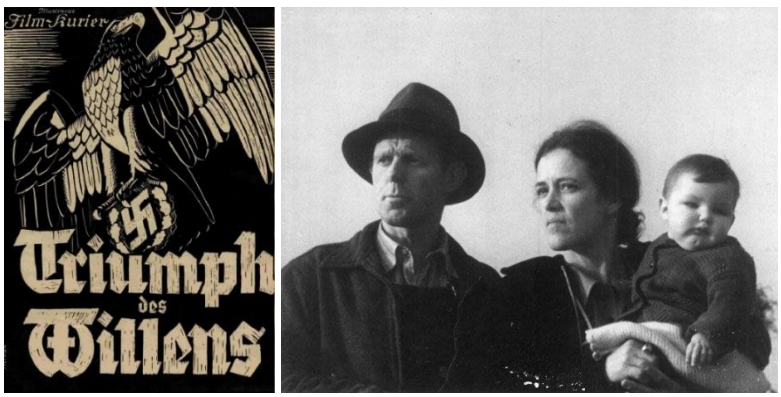
ส่วนที่อาจนับได้ว่าเป็นภาพยนตร์สารคดีดังแนวคิดของ Grierson ซึ่งสนใจทั้งความจริงเกี่ยวกับสังคมและการสร้างสรรค์ด้วยภาษาภาพยนตร์ ก็คือ **ในช่วงทศวรรษที่ 1920 ภาพยนตร์เรื่องแรกที่ใช้คำเรียกว่าสารคดี ก็คือ งานของ Robert Flaherty ภาพยนตร์เรื่อง Nanook of the North ในปี 1920** ถ่ายทำชีวิตของชาวเอสกิโมโดยใช้ภาษาภาพยนตร์ ด้วยการวางกล้องในลักษณะการสังเกตการณ์ ภาพยนตร์กลุ่มนี้จะเน้นการถ่ายภาพจากสถานที่จริง สิ่งแวดล้อมหรือสถานการณ์จริง บางกรณีก็ถ่ายทำการเดินทางหรือการท่องเที่ยวในพื้นที่ต่าง ๆ อาจเรียกแนวทางนี้ว่า Nationalist tradition หรือสารคดีธรรมชาติ เน้นภาพเหตุการณ์จริง บางครั้งก็มีการถ่ายทำการท่องเที่ยวในพื้นที่ต่าง ๆ

ในช่วงเวลานี้ยังเกิด**ภาพยนตร์สารคดีที่เน้นการสะท้อนภาพสังคมหรือความจริงให้เห็นหรือแนวทาง Realism tradition** ดังเช่น งานของ Walther Ruttmann ชาวเยอรมัน ในภาพยนตร์*เรื่อง Berlin: The Symphony of a Great City* (1926-27) ที่เผยให้เห็นภาพของเมืองและการต่อสู้ของคนในเมือง ด้วยการใช้ภาษาภาพยนตร์ที่น่าสนใจ มีการใช้ขนาดภาพ มุมกล้อง การตัดต่อภาพเฉกเช่นบทกวี และตามมาด้วยผู้กำกับภาพยนตร์ที่ทดลองถ่ายทำในเมืองอื่น ๆ อีก นักวิชาการบางกลุ่มยังเรียกว่าเป็นภาพยนตร์สารคดีแบบ City symphony ซึ่งจะถ่ายทอดความเป็นเมืองด้วยภาษาภาพยนตร์ที่สร้างสรรค์ (อุรุพงศ์ รักษาสัตย์, 2559) และอาจนับรวมไปถึงภาพยนตร์สารคดีของผู้กำกับชาวรัซเซีย Dziga Vertov ชุด *Kino-Glas (cinema eye)* ในช่วงทศวรรษที่ 1920 หนึ่งในนั้น คือ งานเรื่อง *Man with a Movie Camera* (1929) ถ่ายทำบนพื้นที่เมือง 24 ชั่วโมง โดยเน้นการใช้ภาษาภาพยนตร์ เช่น กล้อง เลนส์ การเคลื่อนไหวของกล้อง สปีด ทำให้สามารถมองทะลุและติดตามผู้คนไปได้ทุกที่ อีกทั้งนำไปสู่การแสดงให้เห็นปัญหาสังคมเมืองสมัยใหม่ (บรรจง โกศัลวัฒน์, 2535 และ Nowell-Smith, 2017)

ภาพที่ 3 Berlin (1926-7) และ Man with a Movie Camera (1929)
ที่มา : https://www.imdb.com/title/tt0017668 และ https://www.imdb.com/title/tt0019760

บรรจง โกศัลวัฒน์ (2535) ยังอธิบายต่อไป**ว่า ในช่วงทศวรรษ 1920 และอาจไล่มาถึง 1940 ก็เกิดภาพยนตร์สารคดีที่เรียกว่า สารคดีเชิงข่าว (News-real tradition)** ซึ่งด้านหนึ่งคล้ายคลึงกับการรายงานของข่าว แต่มีจุดต่าง คือ การดัดแปลงเรื่องราวเพื่อนำมานำเสนอให้น่าสนใจหรือการรายงานข้อเท็จจริงทำให้ผู้ชมขบคิด

และสำหรับในโลกคอมมิวนิสต์ Benyahi (2007) ระบุว่า **นับตั้งแต่ในทศวรรษที่ 1930-1940 ภาพยนตร์สารคดีก็เริ่มเอนเข้ามาสู่แนวทางที่เน้นการโฆษณาชวนเชื่อ หรือ Propaganda tradition** เป้าหมายเพื่อการโน้มน้าวใจผู้ชม โดยมุ่งหวังทำให้ภาพยนตร์เป็นเครื่องมือในการโฆษณาชวนเชื่อทางการเมือง อาจจะหลอกลวง ลดทอนบางส่วนเพื่อเป้าหมายบางอย่าง เน้นการกระตุ้นอารมณ์ความรู้สึก เช่น ความรักชาติ เผ่าพันธุ์ รัฐ พรรค เชิดชูตัวบุคคล และแม้แต่มิติศาสนาหรือความเชื่อหรือเรียกว่า Polemic แนวทางดังกล่าวกินเวลาตั้งแต่ช่วงสงครามโลกจวบจนสงครามเย็น (Less-Wright, 2010) ตัวอย่างเช่น ประเทศเยอรมันในยุคของฮิตเลอร์ได้ใช้ภาพยนตร์เป็นเครื่องมือในการครอบงำความคิดการเมือง ดังภาพยนตร์เรื่อง Triumph of the Will (1935) ของผู้กำกับภาพยนตร์หญิง Reni Riefenstahl ที่เชิดชูความยิ่งใหญ่ของผู้นำ ในฉากเปิดตัวจะเห็นภาพของผู้นำเดินทางด้วยเครื่องบินโดยถ่ายจากมุมนกบิน (Bird's-eye views) ตอกย้ำมุมมองจากพระเจ้าและแทนค่าผู้นำประหนึ่งพระเจ้า แม้แต่ในสหรัฐฯ ก็ยังสนับสนุนให้ผลิตภาพยนตร์แนวนี้เช่นกัน ดังภาพยนตร์สารคดีเรื่อง The Land (1942) โดย Robert Flaherty (ธนพล น้อยชูชื่นและปัทมวดี จารุวร, 2555) และที่น่าสนใจ คือ แม้ในปัจจุบันแนวทางดังกล่าวก็อาจจัดได้ว่า ยังคงดำรงอยู่ทั้งในภาครัฐ เอกชน ดังภาพยนตร์รณรงค์ต่าง ๆ ที่เน้นการชักจูงและโน้มน้าวจิตใจผู้ชม



ภาพที่ 4 Triumph of the Will (1935) และ The Land (1942)
ที่มา : https://www.imdb.com/title/tt0025913 และ ttp://shangols.canalblog.com/archives/2011/04/25/20971309.html

แต่**ช่วงเปลี่ยนผ่านของภาพยนตร์สารคดีที่สำคัญ ก็คือ ในช่วงทศวรรษที่ 1960** ด้านหนึ่ง ผลพวงจากการเติบโตของโทรทัศน์ อิทธิพลของภาพยนตร์สัจนิยมใหม่ของอิตาลี (Italian neo-realism) ที่เน้นการถ่ายทำจากสถานที่จริง ส่งผลต่อแนวคิดภาพยนตร์ของฝรั่งเศส ดังงานของ Andre Bazin ที่ตั้งคำถามการทำ

ภาพยนตร์ควรจะดำเนินรอยตามเท้าของสตูดิโอโดยเฉพาะฮอลลีวูดหรือไม่ หรือควรเปิดเผยความจริงอีกแบบหนึ่ง และอีกด้านหนึ่ง คือ การวิวัฒนาการของกล้องถ่ายภาพยนตร์ที่มีขนาดเล็กลง การบันทึกเสียงภาพยนตร์ที่ดีขึ้น อุปกรณ์พกพาและมีความเงียบ ส่งผลให้ภาพยนตร์สารคดีมีการผลิตมากขึ้นและมีแนวทางที่ต่างไปจากอดีต (บรรจง โกศัลวัฒน์, 2535; ธนพล น้อยชูชื่นและปัทมวดี จารุวร, 2555) อิทธิพลเหล่านี้ส่งผลต่อภาพยนตร์สารคดีและสามารถจำแนกได้เป็นสองกลุ่ม คือ Direct cinema ในสหรัฐฯ และ Cinema verite ในฝรั่งเศส

กลุ่มแรก เมื่อบรรดาผู้ผลิตภาพยนตร์สารคดีสามารถนำกล้องถ่ายทำไปในที่ต่าง ๆ ได้ง่าย ฟิล์มในยุคนี้มีความไวแสงได้มากกว่าเดิม ทำให้การผลิตภาพยนตร์สารคดีสามารถเดินทางไปในทุกที่ ถ่ายทอดความจริงได้ใกล้จริงมากที่สุด ภาพยนตร์สารคดีในยุคนี้จึงอาจกล่าวได้ว่า ค่อนข้างเน้นความจริงที่ไม่มีการปรุงแต่งหรือน้อยที่สุด เน้นตัวบุคคลหรือประเด็นบางอย่าง ปล่อยให้กล้องได้สอดส่องชีวิตของผู้ถูกถ่ายทำ เน้น Long take กล้องอยู่นิ่ง ไม่เข้าไปแทรกแซงใด ๆ เรียกว่า Fly-on-the-wall ไม่ค่อยมีการพากย์ทับ ไม่ใช้ดนตรีหรือเทคนิคพิเศษต่าง ๆ **แนวทางนี้เรียกว่าการสังเกตการณ์ (Observe) หรือ Direct** cinema (Benyahia, 2007) แนวทางนี้เชื่อว่า ความจริงจะปรากฏอยู่ในภาพที่เห็น (Truth or reality in film) สิ่งที่เป็นไปก็จะถูกบันทึกไว้โดยไม่ได้ตั้งตัว แนวคิดนี้เติบโตอย่างมากในสหรัฐฯ ในทศวรรษที่ 1960 ดังเช่น ภาพยนตร์ของสองพี่น้อง Albert และ David Maysles ที่ถือได้ว่าเป็นบิดาของภาพยนตร์ direct cinema ได้แก่ ภาพยนตร์เรื่อง *Salesman* (1968) (ธนพล น้อยชูชื่นและปัทมวดี จารุวร, 2555; Manyahia, 2007) บรรจง โกศลวัฒน์ (2535) ยังอธิบายเพิ่มเติมว่าแนวทางนี้สอดรับกับแนวคิดของ Vertov นักทำภาพยนตร์ชาวรัสเซียที่เชื่อว่า ภาพยนตร์สารคดีควรจะถ่ายทอดภาพโดยไม่ให้ผู้ถูกบันทึกภาพรู้ตัว บันทึกภาพชีวิตที่ใกล้ธรรมชาติมากที่สุด ราวกับว่าไม่ได้บันทึกภาพ ไม่มีการจัดเตรียม ไม่ตกแต่ง วิธีการนำเสนอจึงมักจะใช้การซ่อนกล้อง การแอบถ่าย Benyahia (2007) เสริมว่าเป้าหมายของการผลิตอาจต่างไปจากอดีตที่ภาพยนตร์สารคดีจะเน้นการวิเคราะห์วิจารณ์สังคม แต่กรณีนี้มักจะเน้นการเผยชีวิตบุคคลและประสบการณ์ที่มีต่อบุคคลนั้น

ภาพที่ 5 Salesman (1968) และ Chronicle of a Summer (1961)
ที่มา : https://en.wikipedia.org/wiki/Salesman และ https://www.filmaffinity.com/au/film735223.html

กลุ่มที่สอง ในทศวรรษที่ 1960 ในซีกของฝรั่งเศส ก็เกิด**แนวทางการทำสารคดีที่ผู้ผลิตสามารถเข้าไปมีส่วนร่วมในภาพยนตร์หรือเป็นส่วนหนึ่งของภาพยนตร์** ดังที่เรียกว่า Cinema verite หรือ Cinema truth (Benyahia, 2007) ซึ่งจะเน้นความจริงโดยสนใจปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้สัมภาษณ์กับกล้อง ด้านหนึ่งไม่ต่างจาก Direct cinema ทำให้บางกรณีมีการใช้ปะปนกันหรือใช้ควบคู่กัน แต่จุดต่าง ก็คือ ผู้ผลิตสามารถเข้าไปถ่ายทำการสัมภาษณ์ กระตุ้นผู้ถูกสัมภาษณ์ แต่เนื้อหาหลักยังเน้นประเด็นมากกว่าตัวผู้กำกับภาพยนตร์ แนวคิดอันนี้จะทำให้ผู้ชมเห็น รับรู้การเป็นส่วนหนึ่งของการถ่ายทำ ตระหนักรู้ตัวว่ากำลังติดตามหรือดูการถ่ายทำภาพยนตร์สารคดีอยู่ บ่อยครั้งจะเห็นผู้กำกับภาพยนตร์เข้าไปเป็นส่วนหนึ่งในภาพยนตร์สารคดีและแสดงตัวตนเป็นบุคคลที่หนึ่ง โดยอาจทำหน้าที่สัมภาษณ์ ตั้งคำถาม อาจปรากฏตัวหรือเสียงในภาพยนตร์ ดังตัวอย่างงานของ Jean Rouch ผู้กำกับภาพยนตร์ชาวฝรั่งเศส หนึ่งในนั้น คือ ภาพยนตร์เรื่อง *Chronical of a Summer* (1961) ซึ่งกำกับโดย Rouch และ Edgar Morin ที่ใช้การสัมภาษณ์ผู้คนในฝรั่งเศสเกี่ยวกับเหตุการณ์สงครามฝรั่งเศสกับอัลจีเรีย ภาพยนตร์แนวนี้เรียกว่า Participatory documentary

นอกจากนั้น ด้วย**อิทธิพลวิธีคิดแบบหลังสมัยใหม่ (Post modernism) ภาพยนตร์สารคดีเริ่มที่จะก้าวข้ามเส้นแบ่งระหว่างความบันเทิงและสารคดี** โครงสร้างภาพยนตร์แบบเดิมที่เน้นความจริงจังก็เริ่มหดตัว ภาพยนตร์สารคดีสามารถแสดงถึงทั้งความจริงและการแสดงออกถึงอารมณ์ความรู้สึก จากเดิมที่อาจเน้นแง่มุมความเคร่งเครียด จนกลายเป็นภาพยนตร์สารคดีที่เรียกว่า Performative documentary ซึ่งเริ่มผสมผสานละครหรือการเล่าเรื่องแบบบันเทิง ทั้งภาพ เสียง โครงเรื่องที่มีการเปิด ภาวะปัญหา วิกฤติ คลี่คลาย จุดจบ ประหนึ่งการใช้เทคนิคของละครเข้ามาในสารคดี ทั้งนี้ แนวทางดังกล่าวได้รับอิทธิพลจากสารคดีโทรทัศน์ เพื่อดึงดูดเร้าอารมณ์ผู้ชม ซึ่งประกอบด้วย Documentary drama (Docudrama) หรือการเน้นละครมากกว่าสารคดี ใช้ตัวละครผู้แสดงมืออาชีพ เน้นภาพเพื่อการเล่าเรื่อง เพื่อให้เห็นเรื่องราว (จริง ๆ) ว่า มันควรเป็นอย่างไร เช่น การใช้ละครเพื่ออธิบายสารคดีเชิงประวัติศาสตร์ และ Drama-documentary ที่เน้นสารคดีมากกว่าละครหรือบันเทิง แต่จะเน้นโครงเรื่องแบบบันเทิง การสืบค้นข้อมูลวิจัยเหตุการณ์ ใช้เทคนิคแบบละครหรือบันเทิงในการนำเสนอเรื่องราว เช่น สารคดีสืบสวนสอบสวน จะเน้นการสืบข้อมูล มีผู้เล่าเรื่อง ตัวละคร การหาพยาน การให้ปลอมตัว มีจุดปัญหา คลี่คลาย การใช้ดนตรีประกอบ ทั้งหมดนี้เพื่อทั้งความน่าสนใจ ตื่นเต้น น่าติดตาม การทำให้ผู้ชมเห็นภาพที่ไม่อาจหามาได้จริง หรือประเด็นที่ทำสุ่มเสี่ยงที่จะเปิดเผยของจริงทั้งหมด (Benyahia, 2007) อนึ่ง แนวทางการเล่าเรื่องแบบหลังนี้ภาพยนตร์บันเทิงโดยเฉพาะฮอลลีวูดก็เริ่มนำไปใช้เช่นกัน ทำให้ภาพยนตร์บันเทิงมีลักษณะเหมือนจริงมากขึ้น

สำหรับคำถามเรื่องความจริงแท้แน่นอนที่เคยเป็นข้อถกเถียงในอดีต สำหรับยุคนี้กลับพบว่า ผู้กำกับภาพยนตร์สามารถแสดงออกทางความคิดเห็นภายในภาพยนตร์ได้โดยไม่ต้องหลบเลี่ยงเหมือนในอดีต จนกระทั่งกลายเป็นการให้ความสำคัญต่อผู้กำกับภาพยนตร์อย่างมาก ดังแนวทางภาพยนตร์ที่เรียกว่า Reflexive cinema ผู้กำกับภาพยนตร์กลายเป็นทั้งประพันธกรและดารา

ในปัจจุบัน **นับตั้งแต่ศตวรรษที่ 21 ด้วยผลกระทบจากการแปรเปลี่ยนของนิเวศสื่อและภูมิทัศน์สื่อโดยเฉพาะการเติบโตของสื่อใหม่ ส่งผลให้เกิดการเลี้ยวโค้งของภาพยนตร์สารคดีอีกครั้ง** ทั้งกระบวนการผลิต

ภาพยนตร์สารคดีง่ายยิ่งกว่าเดิม ต้นทุนลดลง และทำให้ผู้คนที่หลากหลายก้าวมาเป็นผู้ผลิตสารคดีได้ต่างจากเดิมที่เป็นเพียงผู้ชมนั้น ด้านหนึ่ง สามารถสร้างภาพยนตร์เพื่อสื่อความต้องการและเรียกร้องทางสังคมได้เอง ตั้งแต่สิ่งแวดล้อม ความหลากหลายทางเพศ ชนชั้น กลุ่มชาติพันธุ์ และในอีกด้านหนึ่งคนธรรมดายังสามารถก้าวไปสู่การเป็นดาวเด่นหรือผู้มีชื่อเสียง (Celebrity) ในการผลิตสารคดีได้ด้วย เนื้อหาของสารคดีจึงอาจมิได้เป็นประเด็นที่ยิ่งใหญ่เท่านั้น แต่กลับเป็นประเด็นเล็ก ๆ ทั้งเรื่องของตัวเอง การใช้ชีวิต และอื่น ๆ ที่คนในชุมชนออนไลน์และสังคมให้ความสนใจ

นอกจากนั้น ด้วยช่องทางการเผยแพร่เริ่มก้าวสู่ระบบออนไลน์ ส่วนนี้เองส่งผลกระทบสำคัญต่อทั้งตัวเนื้อหาและรูปแบบของสารคดีที่ต่างไป ในด้านเนื้อหาจากอดีตที่เน้นประเด็นสังคมโดยรวม แต่ก็เริ่มขยับไปสู่ประเด็นส่วนตัวและความสนใจเฉพาะกลุ่มของคนในโลกออนไลน์ ดังที่กล่าวไปข้างต้น ส่วนในเรื่องรูปแบบก็เริ่มเปิดโอกาสให้เกิดการมีส่วนร่วมจากผู้ชมมากขึ้น (Participatory communication) ผ่านการวิจารณ์ การกดไลก์ การกดแชร์ อันช่วยสร้างชุมชนและการเคลื่อนไหวทางสังคมแบบใหม่ได้ด้วย

กล่าวโดยสรุป การศึกษาประวัติศาสตร์ของภาพยนตร์สารคดีโดยย่อ จะเห็นการคลี่คลายตัวของภาพยนตร์สารคดี จากยุคแรกที่ถ่ายทำบนพื้นที่จริง ไปสู่การนำเสนอด้วยศิลปะภาพยนตร์ การทำหน้าที่เพื่อข่าวการเมืองและตกอยู่ภายใต้การเมืองดังกรณีของ Propaganda film ช่วงที่แปรเปลี่ยนของภาพยนตร์สารคดี ก็คือ ทศวรรษที่ 1960 ภาพยนตร์สารคดีเริ่มมีแนวทางการถ่ายทำแบบสังเกตการณ์ ทั้งกรณี Direct cinema และ Cinema verite รวมไปถึงเส้นพรมแดนระหว่างจริง-ลวง เคร่งเครียด-บันเทิงได้ลดทอนลง และที่สำคัญ คือ ศตวรรษที่ 21 ภายใต้การเติบโตและเปลี่ยนแปลงของนิเวศสื่อและภูมิทัศน์สื่อ ภาพยนตร์สารคดีก็ต้องแปรเปลี่ยนไปอีกครั้ง ทั้งเนื้อหาและรูปแบบ ผู้คนสามารถกลายเป็นผู้ผลิตและเสพภาพยนตร์สารคดี ตลอดจนผลักดันประเด็นต่าง ๆ ในโลกออนไลน์ได้อย่างง่ายดาย

3. ประเภทของภาพยนตร์สารคดี

จากลักษณะและประวัติของภาพยนตร์สารคดีสามารถจำแนกประเภทของภาพยนตร์สารคดีออกเป็นสองกลุ่ม คือ จำแนกตามเนื้อหาและรูปแบบหรือสไตล์การผลิต แต่อย่างไรก็ดี ข้อควรคำนึง ก็คือ การจำแนกนี้ในภาวะของยุคหลังสมัยใหม่ที่เกิดการตั้งคำถามเรื่องเส้นแบ่งหรือพรมแดนที่อาจไม่มีอยู่จริง รวมไปถึงนิเวศสื่อและภูมิทัศน์สื่อที่แปรเปลี่ยนไป ผู้อ่านจึงต้องพึงตระหนักว่า ย่อมมีการแปรเปลี่ยนและสามารถลื่นไหลต่อไปได้ด้วย

3.1 เนื้อหาสารคดี สามารถจำแนกได้หลากหลายตามแต่ประเด็น

กลุ่มแรก การตั้งข้อสงสัยต่อชีวิตบุคคลสำคัญไปจนถึงดาราและเริ่มก้าวไปสู่บุคคลทั่วไป กลุ่มที่สอง สารคดีที่เกี่ยวข้องกับประเด็นสังคม ได้แก่ ประวัติศาสตร์ ธรรมชาติ สังคม วัฒนธรรม วิทยาศาสตร์ การบริโภค การใช้ชีวิตหรือลีลาชีวิต (Lifestyle) กีฬา การท่องเที่ยว ดนตรี อาหาร การตกแต่งบ้าน และกลุ่มที่สาม สารคดีบางกลุ่มเริ่มก้าวไปสู่เรื่องเหนือธรรมชาติหรือความเชื่อ อนึ่ง ในหลายครั้งการจัดกลุ่มข้างต้นก็อาจมีการผสมผสานได้ เช่น การทำสารคดีเกี่ยวกับบุคคลแต่ก็อาจมีความเชื่อมร้อยกับประวัติศาสตร์ สังคม วัฒนธรรม และความเชื่อ

นอกจากนั้น การจำแนกเนื้อหาสารคดียังอาจจำแนกตามเป้าหมาย เช่น สารคดีเพื่อการโฆษณาหรือการประชาสัมพันธ์องค์การหรือกิจกรรม สารคดีของประเทศหรือรัฐ สารคดีเพื่อการเคลื่อนไหวทางสังคม สารคดีของคนตัวเล็กตัวน้อย

สำหรับ บรรจง โกศัลวัฒน์ (2535) ได้จำแนกภาพยนตร์สารคดีในแง่เนื้อหาควบคู่ไปกับการผลิตหรือการถ่ายทำด้วย โดยจำแนกออกเป็น 5 แบบ คือ

(1) สารคดีแบบธรรมชาตินิยม (Nationalist tradition) เน้นการถ่ายทำธรรมชาติ ความประทับใจต่อธรรมชาติ ในบางกรณียังอาจสามารถถ่ายทำชีวิตของผู้คนต่างวัฒนธรรม ดังกรณีของการถ่ายทำชาวเอสกิโมในงานของ Flaherty เรื่อง Nanook of the North (1922) อย่างไรก็ดี การถ่ายทำแบบนี้ได้รับการตั้งคำถามว่าเป็นมุมมองของคนวงนอกมากกว่าวงใน และนำไปสู่การพัฒนาการถ่ายทำที่คนวงนอกจะต้องเข้าใจหรือเรียนรู้คนวงในก่อนจะถ่ายทำ และสูงที่สุด คือ คนวงในจะสามารถถ่ายทำได้ด้วยตนเอง (Pramaggiore & Willis, 2008) อันเป็นต้นแบบของภาพยนตร์แนว Ethnography film

(2) สารคดีแบบสัจนิยม (Realist tradition) เน้นความจริงที่เห็นแต่ก็ยังสามารถผนวกกับศิลปะหรือภาษาภาพยนตร์โดยมักจะถ่ายทำวิถีชีวิตของผู้คนอย่างตรงไปตรงมาด้วยการสังเกตการณ์ การถ่ายสารคดีของเมืองและผู้คน ดังที่กล่าวไปข้างต้นในงานของ Ruttmann ทั้งนี้ ในกลุ่มนี้อาจหมายรวมถึงสารคดีประเภท Direct cinema ที่ปล่อยให้กล้องทำหน้าที่เผยความจริงออกมา ไม่มีบทภาพยนตร์กำหนด

(3) สารคดีเชิงข่าว (News-real tradition) เป็นการเรียบเรียงประเด็นจากเหตุการณ์ข่าวหรือความจริงและถ่ายทอดออกมาให้น่าสนใจ ซึ่งจะพบได้ว่ามีการตัดต่อและการใช้ภาษาภาพยนตร์ด้วย

(4) สารคดีแบบการโฆษณาชวนเชื่อ (Propaganda tradition) เป็นภาพยนตร์ที่มุ่งเน้นการโฆษณาชวนเชื่อทางการเมือง ทั้งในฟากของคอมมิวนิสต์และเสรีนิยม และในปัจจุบันหากหยิบแนวคิดสารคดีที่มุ่งเน้นการโน้มน้าวใจแล้ว อาจขยายความถึงสารคดีที่เน้นการประชาสัมพันธ์องค์การและการรณรงค์ในด้านต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นการเรียกร้องสิทธิความเท่าเทียมกันทางเพศ สีผิว ชนชั้น ชาติพันธุ์

(5) สารคดีเชิงเสนอความคิดอิสระ (Free cinema tradition) จะเน้นผู้สร้างมีความคิดอิสระในการถ่ายทอดความจริงให้ปรากฏแก่สังคม กำเนิดขึ้นในช่วงทศวรรษที่ 1950 ในประเทศอังกฤษ โดย Lindsay Anderson, Tony Richardson และ Karel Reisz ซึ่งด้านหนึ่งก็เน้นการสังเกตการณ์ แต่ส่วนที่จะต่างไป ก็คือค่อนข้างใช้รูปแบบหรือลีลาที่สร้างสรรค์ด้วยภาษาภาพยนตร์ค่อนข้างสูง (Benyahia, 2007)

3.2 รูปแบบหรือสไตล์การผลิตสารคดี

โดยส่วนใหญ่แล้วรูปแบบของสารคดี นักวิชาการมักจะนิยามตามแนวคิดของ Bill Nichols (2001 อ้างถึงใน Benyahia, 2007) ซึ่งได้ศึกษาภาพยนตร์สารคดีจำนวนมากแล้วนำมาจัดกลุ่มได้เป็น 6 กลุ่ม ซึ่งให้ความสนใจต่อทั้งมิติพัฒนาการและการเน้นผู้กำกับมีส่วนร่วมหรือไม่มีส่วนร่วม ดังตารางสรุปด้านล่างนี้

ตารางที่ 1 แสดงรูปแบบสารคดีตามแนวคิดของ Bill Nichols

รูปแบบสารคดี	ลักษณะ
Poetic documentary (สารคดีเชิงกวี)	เน้นการใช้ภาษาภาพยนตร์ที่จะแสดงออกถึงความรู้สึกเพื่อจะสื่อสารความจริงออกมา อาจไม่ได้เน้นเรื่องราว แต่สนใจอารมณ์ ภาพยนตร์อาจมีลักษณะ Abstract และใกล้ชิดกับภาพยนตร์กลุ่มทดลอง (Experimental film)
Expository documentary (สารคดีเชิงเปิดเผยเรื่องราว)	เน้นการถ่ายทอดความจริง จับภาพเหตุการณ์ความจริงที่เกิดขึ้น แนวทางการถ่ายทำมักใช้การพูดกับผู้ชมเป็นหลัก มีประเด็นบางอย่างที่ต้องการถกเถียง ใช้เสียงบรรยาย หรือ Voice over หรืออาจเรียกว่า Voice of god
Observational documentary (สารคดีเชิงสังเกตการณ์)	เนื่องด้วยการพัฒนาของกล้องและเทคโนโลยีการถ่ายทำส่งผลให้สามารถบันทึกสิ่งต่าง ๆ ด้วยการสังเกตการณ์ความจริงเหมือนติดตามชีวิตจริง ๆ บางครั้งก็สามารถซ่อนกล้อง ภาพยนตร์สารคดีแบบนี้อาจเรียกว่า Direct cinema ให้ความจริงเป็นตัวกำหนด ทำให้ไม่มีบทภาพยนตร์กำหนด ความจริงจะเผยออกมาให้เห็นเอง
Participatory documentary (สารคดีเชิงสร้างการมีส่วนร่วม)	ในขณะที่ Observational documentary ติดตามชีวิต แต่กรณีนี้กลับมองว่า ผู้กำกับฯ เป็นส่วนหนึ่ง สามารถมีส่วนร่วมในภาพยนตร์ (ผู้ชมจะตระหนักว่า นี่คือการถ่ายทำสารคดี) ทั้งการปรากฏตัว เสียงการสัมภาษณ์ จึงมักจะเรียกสารคดีประเภทนี้ว่า Cinema verite แต่อย่างไรก็ดี เนื้อหาของการถ่ายทำยังมีความสำคัญมากกว่าตัวผู้กำกับภาพยนตร์
Reflexive documentary (สารคดีเชิงสะท้อนภาพความจริง)	ด้านหนึ่งคล้ายกับ Participatory documentary ที่ผู้กำกับภาพยนตร์ ก้าวไปมีบทบาท และผู้ชมตระหนักถึงการถ่ายทำสารคดี แต่จุดเด่น ก็คือ มักจะเน้น “มุมมองของผู้กำกับภาพยนตร์” เป็นหลัก ว่าเขาและเธอคิดอย่างไรกับประเด็นเหล่านั้น บางครั้งก็ตามติดตัวผู้กำกับฯ ผู้กำกับฯ จึงกลายเป็นพระเอกของภาพยนตร์
Performative documentary (สารคดีเชิงการแสดงออกผ่านท่าทาง / สารคดีที่เน้นอารมณ์และการแสดงออก)	ด้วยเส้นแบ่งพรมแดนระหว่างจริงกับบันเทิงเริ่มพร่าเลือน สารคดียุคใหม่เริ่มสนใจการใช้การเล่าเรื่องแบบบันเทิงมานำเสนอสารคดี สารคดีกลุ่มนี้จึงเน้นอารมณ์ ความรู้สึก สีสัน การแสดง และอาจมุ่งไปที่อารมณ์ความรู้สึกของผู้ถูกถ่ายทำ จึงทำให้สามารถปะปนกับ Reflexive documentary นอกจากนั้น สารคดีกลุ่มนี้ยังมักจะเปิดเผยมุมมองที่ไม่เคยเห็นจากคนตัวเล็ก เช่น LGBTQ กลุ่มชาติพันธุ์

จากตารางข้างต้น Benyahia (2007) สรุปสารคดี 6 แบบของ Nichols โดยมองว่า สารคดีกลุ่มแรกจะมองบทบาทของผู้กำกับภาพยนตร์ในฐานะผู้นำเสนอหรือตีความโลกจริงออกมา ได้แก่ Expository และ Observational documentary และอาจหมายรวมได้ถึง Poetic documentary ส่วนกลุ่มที่สองจะให้ความสำคัญต่อการมีส่วนร่วมของผู้กำกับภาพยนตร์ ผู้ชมจะเป็นผู้ตีความจริงนั้นด้วยตัวเองหลังจากการรับชม ได้แก่ Participatory, Reflexive และ Performative documentary รายละเอียดดังต่อไปนี้

กลุ่มแรก สารคดีที่ (ผู้กำกับฯ) ไม่ได้มีส่วนร่วม ได้แก่ **Poetic documentary หรือสารคดีเชิงกวี** จะเน้นเนื้อหาและลีลาที่เกี่ยวกับอารมณ์ความรู้สึกของผู้คนต่อประเด็นต่าง ๆ ซึ่งมักจะมีลักษณะเป็นนามธรรม เมื่อดูภาพยนตร์สารคดีดังกล่าวจึงมีลักษณะคล้ายกับกำลังอ่านบทกวีหรือลำนำ เพียงแต่เปลี่ยนภาษาเขียนและจังหวะท่วงทำนองเป็นภาษาภาพและเสียงเพื่อสื่อความรู้สึกอารมณ์ของความจริงเป็นหลัก ตัวอย่างภาพยนตร์สารคดีประเภทนี้ คือ *Rain* (Joris Ivens, 1929) ภาพยนตร์สารคดีเรื่องนี้สื่อภาพบรรยากาศของสายฝนโปรยปรายในเมืองและปะทะกับชีวิตผู้คน สารคดีจะใช้ขนาดภาพ มุมกล้อง การตัดต่อ เพื่อสื่อความงามยามฝนตก อนึ่ง หากเทียบกับการจัดแบ่งสารคดีเดิมของบรรจง สารคดีกลุ่มนี้อาจจัดอยู่ในกลุ่ม Realist tradition

ภาพที่ 6 Rain (1929)
ที่มา : https://m.imdb.com/title/tt0020321/mediaviewer/rm1646459649

Expository documentary หรือสารคดีเชิงเปิดเผยเรื่องราว จัดเป็นสารคดีที่เน้นการนำเสนอประเด็นเนื้อหาต่าง ๆ ที่น่าสนใจให้กับผู้ชม โดยอาจมีทั้งการย้อนไปในประวัติศาสตร์ ประเด็นข้อถกเถียงต่าง ๆ นำเสนอความจริงอย่างเป็นกลาง (อนึ่ง ในช่วงหลังความเป็นกลางก็ถูกตั้งคำถามเช่นกัน) เสนอแบบตรงไปตรงมา อาจมีการสัมภาษณ์ประกอบ ดังที่เห็นบ่อยครั้งคือ ให้ผู้ถูกสัมภาษณ์มองกล้องและเล่าเรื่องออกมาหรือที่เรียกว่า Talking heads การใช้หลักฐานเก่า เช่น ภาพเก่า ฟุตเทจ เสียง และที่สำคัญมักจะใช้เสียงบรรยายในลักษณะ Voice over หรืออาจมองได้ว่า เป็น Voice of god หรือเสียงของพระเจ้า เพื่ออธิบายขยายความ สารคดีประเภทนี้มักจะพบมากทั้งในตะวันตกและไทยโดยเฉพาะในรายการสารคดีทางโทรทัศน์ หากสารคดีกลุ่มนี้มีแนวโน้มเพื่อโน้มน้าวชักจูงก็อาจก้าวไปสู่การเป็นสารคดีประเภท Propaganda หรือรณรงค์ได้ด้วย

Observational documentary หรือสารคดีเชิงสังเกตการณ์ ดังที่กล่าวไปในเบื้องต้นว่า ด้วยวิวัฒนาการกล้องและการบันทึกเสียงส่งผลต่อการถ่ายทำสารคดีได้ง่ายขึ้น ในทศวรรษที่ 1960 สารคดีกลุ่มนี้จึงเกิดขึ้นโดยไม่เน้นการบรรยาย ไม่เน้นการเขียนบท แต่เน้นการให้กล้องติดตามหรือบันทึกชีวิตของผู้คนในพื้นที่จริง ๆ ไม่ตกแต่งอะไรใด ๆ ทั้งสิ้น หรือทำให้น้อยที่สุด แต่ให้ภาพเป็นตัวเล่าเรื่องนั้นเอง ผู้ชมจึงประหนึ่งเป็นผู้สังเกตการณ์ สารคดีกลุ่มนี้ยังมีชื่อเรียกอีกว่า Direct cinema อนึ่ง Benyahia (2007) ตั้งข้อสังเกตว่า ภาพยนตร์สารคดีตามแนวทางนี้มักจะเน้นการสำรวจชีวิตผู้คน ทำให้เกิดคำถามเกี่ยวกับ “จริยธรรม” ต่อผู้สัมภาษณ์หรือผู้แสดงในสารคดี ทั้งในแง่ของการเป็นวัตถุแห่งการจ้องมอง ผลกระทบที่มีต่อผู้ถูกสัมภาษณ์ทั้งระยะสั้นและยาว อคติแห่งการเลือกผู้ถูกสัมภาษณ์ การที่ผู้ผลิตหรือผู้กำกับฯ จะสามารถแทรกแซงในระหว่างการถ่ายทำได้มากน้อยเพียงไร บางกรณีหากเป็นประเด็นสุ่มเสี่ยง เช่น การติดตามโจร การก่ออาชญากรรม จะเกี่ยวพันกับกฎหมายด้วยหรือไม่

สำหรับกลุ่มที่สอง จะมุ่งเน้นการที่ผู้กำกับภาพยนตร์สารคดีก้าวไปมีส่วนร่วมในสารคดีนั้น ได้แก่ Participatory, Reflexive และ Performative documentary รายละเอียดดังนี้

Participatory documentary หรือสารคดีเชิงการมีส่วนร่วม เป็นสารคดีที่วิวัฒนาการขึ้นจากการสังเกตการณ์ แต่จะเน้นการที่ผู้กำกับภาพยนตร์หรือผู้ผลิตก้าวไปมีส่วนร่วมในสารคดี ทั้งอาจปรากฏตัวปรากฏเสียง ทำให้ผู้ชมตระหนักถึงการมีอยู่ของตัวผู้กำกับภาพยนตร์ แต่เนื้อหาหลักยังคงเน้นวัตถุหรือเหตุการณ์ความเป็นจริงเสียมากกว่า ตัวอย่างภาพยนตร์สารคดีที่เป็นต้นแบบก็คือ งานของ Jean Rouch ที่สัมภาษณ์ความคิดเห็นของผู้คนในปารีสถึงสภาพความเป็นอยู่และความคิดเห็นเพื่อดูปฏิกิริยาของผู้คน ดังเรื่อง *Chronical of A Summer* (1961) สำหรับกรณีของไทยจะพบภาพยนตร์สารคดีในรูปแบบนี้อยู่หลายเรื่อง ตัวอย่างเช่น *การต่อสู้ของกรรมกรหญิงโรงงานฮาร่า* (2518) โดยคณาจารย์มหาวิทยาลัย นำโดย จอห์น อึ้งภากรณ์ แบกกล้องถ่ายทำชีวิตการประท้วงความไม่เป็นธรรมของค่าแรงของกรรมกรหญิงในโรงงานกางเกงยีนส์ฮาร่าในช่วง พ.ศ. 2518 ยุคประชาธิปไตยผลิบาน โดยให้กรรมกรหญิงสัมภาษณ์ผ่านกล้อง ผู้กำกับภาพยนตร์และทีมงานก็ได้ร่วมถามคำถามให้กรรมกรได้แสดงความคิดเห็น ภาพยนตร์สารคดีเรื่องดังกล่าวเปิดโปงปัญหาการกดขี่แรงงานที่ซ่อนเร้นในสังคมช่วงนั้น การต่อสู้กลับด้วยการยึดโรงงานของกรรมกรหญิง และบรรยากาศเหตุการณ์ประชาธิปไตยในไทยได้อย่างน่าสนใจ ภาพยนตร์สารคดีนี้เคยฉายให้กับบรรดากรรมกรในโรงงาน แต่ไม่ได้

เผยแพร่ในวงกว้างส่วนหนึ่งจากเหตุการณ์วิกฤติตุลาคม 19 แต่หลังจากนั้นเมื่อเหตุการณ์สงบลงก็สามารถนำกลับมาฉายได้ (พุทธพงษ์ เจียมรัตตัญญู, 2563)

Reflexive documentary หรือสารคดีเชิงสะท้อนภาพความจริง หมายถึง สารคดีที่ผู้กำกับภาพยนตร์กลายเป็นพระเอกหลักที่ปรากฏตัวอยู่ในจอภาพยนตร์สารคดีและนำเสนอสารคดีผ่านมุมมองของตนทั้งหมด ซึ่งอาจจัดได้ว่าขยายกว้างไปกว่าสารคดี Participatory documentary ความจริงที่เห็นจึงเป็นความจริงที่มาจากความคิดเห็นของผู้กำกับฯ เป็นส่วนใหญ่ การศึกษาจึงมักจะมองความจริงที่อยู่บนตัวตนวิสัย (Subjectivity) ของผู้กำกับภาพยนตร์ แล้วมักจะสนใจศึกษาลีลาการเล่าเรื่องของผู้กำกับฯ เหล่านั้น ที่สำคัญ คือ การเปิดเผยให้เห็นกระบวนการถ่ายทำและเบื้องหลังการถ่ายทำสารคดี ผู้ชมจะรับรู้เรื่องที่เห็นว่า เป็นการถ่ายทำผ่านผู้กำกับภาพยนตร์หรือตากล้องคนดังกล่าว ส่วนความจริงเป็นสิ่งที่ผู้ชมจะตีความเอง ดังเช่น สารคดีเรื่อง *All in My Family* (2019) ผู้กำกับภาพยนตร์ชาวจีนเล่าเรื่องส่วนตัวเกี่ยวกับชีวิตตนเองที่รักเพศเดียวกันแต่ต้องมีลูกเพื่อให้พ่อแม่พอใจ

ภาพที่ 7 All in My Family (2019)
ที่มา : https://en.wikipedia.org/wiki/All_in_My_Family และ https://decider.com/2019/05/07/all-in-my-family-netflix-review-stream-it-or-skip-it

Performative documentary หรือสารคดีเชิงการแสดงออกผ่านท่าทาง ซึ่งเป็นคำที่ปัทมา สุวรรณภักดี (2555a) ได้แปลเอาไว้ แต่สำหรับผู้เขียนคำนี้อาจทำให้เห็นเฉพาะมิติการแสดงออกผ่านท่าทาง จึงน่าจะใช้คำว่า **“สารคดีที่เน้นอารมณ์และการแสดงออก”** ซึ่งจะกินความไปได้ถึงมิติเชิงอารมณ์และการสื่อสารเรื่องราวต่าง ๆ ออกมา

Benyahia (2007) อธิบายลักษณะของสารคดีประเภทนี้ว่า ด้านหนึ่งสารคดีประเภทนี้อาจทับซ้อนกับสารคดีประเภท Reflexive ที่ผู้กำกับภาพยนตร์เป็นผู้นำเสนอและเป็นดาวเด่นในงาน และการทับซ้อนกับสารคดีที่เน้นการมีส่วนร่วม Participatory แต่จุดเด่นที่สำคัญ คือ ในสารคดีประเภทนี้อาจมีการแสดงออก (Performance)

ทั้งเนื้อหาและอารมณ์ความรู้สึกต่าง ๆ (สุข เศร้า ตื่นเต้น หดหู่ โกรธ ฯลฯ) และการสื่อสารเรื่องราวต่าง ๆ ออกมาเพิ่มเติมในลักษณะไม่ต่างจากการเล่าเรื่องในสื่อบันเทิงต่าง ๆ เช่น การใช้ละคร การใช้ภาพ เสียง ดนตรี รวมถึงน้ำเสียงที่อาจมีทั้งตลกขบขัน เย้ยหยัน ไม่ค่อยเป็นกลางดังภาพยนตร์สารคดีในอดีต เน้นการปลุกเร้าอารมณ์ผู้ชม (เหมือนการดูสารคดีโทรทัศน์) และการวางโครงเรื่องคล้ายคลึงกับจินตคดีตามแนวคิดของ Freytag คือ การเปิดเรื่อง-พัฒนาเรื่อง-ภาวะวิกฤติ-คลี่คลาย-และยุติ (บางกรณีก็อาจไม่มีการยุติ แต่เป็นการตั้งคำถาม) แต่การถ่ายทำยังคงเหมือนลักษณะภาพยนตร์สารคดีในอดีต เช่น กล้องสั่นไหว การสัมภาษณ์ การพากย์ คุณภาพของภาพและเสียงอาจไม่สมบูรณ์ เพื่อเน้นความสมจริง อีกทั้งการปรากฏตัวของผู้กำกับภาพยนตร์หรือผู้ผลิตในฐานะผู้เล่าเรื่องเพื่อย้ำถึงการเห็นว่านี่คือการถ่ายทำและการมองผู้กำกับในฐานะ “ดารา” ทั้งหมดนี้เพื่อทำให้เกิดการดึงดูดเชิงอารมณ์ความรู้สึกแก่ผู้ชม แต่ก็ยังคงอยู่บนพื้นฐานประเด็นความจริง

สารคดีกลุ่ม Performative นี้ ยังมักจะหมายรวมถึงภาพยนตร์สารคดีของกลุ่มคนตัวเล็กตัวน้อยที่ไม่เคยเป็นผู้ผลิตภาพยนตร์สารคดีได้ก้าวมาเป็นผู้ผลิตภาพยนตร์สารคดี ทำให้การสื่อสารเรื่องราวในสารคดีมีลักษณะโดดเด่นต่างไปจากภาพยนตร์สารคดีทั่วไป อาจใช้ทั้งการแสดง เสียง ภาษาที่แตกต่างหลากหลาย

ภาพที่ 8 ตัวอย่างภาพยนตร์สารคดีของ Michael Moore
ที่มา : https//:www.devon-cornwall-film.co.uk/2010/04/01, https//:www.sfgate.com/entertainment /article/Michael-Moore-is-not-alone-These-are-heady-days-2703549.php และ https//:en.wikipedia.org/wiki/Capitalism:_A_Love_Story

ตัวอย่างงานภาพยนตร์สารคดีในกลุ่มนี้ ได้แก่ งานของ Michael Moore ในช่วงปลาย 80 ซึ่งมักจะทำภาพยนตร์สารคดีโดยตัวเองเป็นเสมือนพระเอกหรือตัวนำในการเล่าเรื่อง เน้นการวิพากษ์วิจารณ์ประเด็นต่าง ๆ ในสังคม และใช้การเล่าเรื่องที่ตื่นเต้นสนุกสนาน ล้อเลียน เสียดสี ไม่ต่างจากภาพยนตร์บันเทิง เช่น *Roger & Me* (1989) *Fahrenheit 9/11* (2004) *Capitalism* (2009) เป็นต้น หรือภาพยนตร์สารคดี เช่น *An Inconvenient* Truth (2006) โดย David Guggenheim และ *An Inconvenient Truth Sequel* (2017) โดย Bonni Cohen

และ Jon Shenk ที่อธิบายเรื่องราวของผลกระทบของการทำลายสิ่งแวดล้อมต่อโลก ก็ใช้เทคนิคการเล่าเรื่องโน้มน้าวใจผู้คน พร้อมภาพประกอบที่เร้าอารมณ์ความรู้สึกถึงมหันตภัยที่ได้รับจากโลกร้อน ส่วนกรณีไทย ได้แก่ *School Town King* (2563) ที่เล่าเรื่องราวของแรปเปอร์จากสลัม โดยติดตามชีวิตแรปเปอร์ควบคู่กับบทเพลง ทำให้เกิดความน่าสนใจคู่กับความสนุกสนาน

ภาพที่ 9 School Town King (2563)
ที่มา : https://www.facebook.com/schooltownking

การจำแนกรูปแบบสารคดีตามเกณฑ์ข้างต้นทำให้การมองภาพยนตร์สารคดีในปัจจุบันมีสีสัน ทั้งในแง่ของการนิยามความจริง เป้าหมายของการผลิต ลีลาหรือรูปแบบการผลิต และรวมไปถึงการศึกษาภาพยนตร์สารคดีที่มีมากขึ้น จากขนบแบบเดิมก้าวสู่การแหวกขนบใหม่ แต่อย่างไรก็ดี ภายใต้บริบทสังคมวัฒนธรรม นิเวศสื่อ และภูมิทัศน์สื่อที่เปลี่ยนแปลง นิยามทั้งเนื้อหาและรูปแบบสารคดีก็ย่อมแปรเปลี่ยนไปได้เช่นกัน รูปแบบสารคดีอาจผสมผสานในลักษณะ Hybrid และโดยเฉพาะอย่างยิ่งการเติบโตของสื่อสังคมออนไลน์ ส่งผลให้สารคดีที่ผลิตขึ้นนั้นย่อมมีความแตกต่างไปจากเดิม ในด้านเนื้อหาจากอดีตประเด็นการผลิตอาจมีความสัมพันธ์กันกับประเด็นสังคมโดยรวม แต่สำหรับปัจจุบันประเด็นเนื้อหาอาจเกี่ยวข้องกับความสนใจของผู้คนในชุมชนออนไลน์ เช่น ชีวิต การแต่งงาน การท่องเที่ยว อาหาร การออกกำลังกาย เพศสภาพ และอื่น ๆ ในด้านผู้ผลิต คนกลุ่มน้อยในสังคมที่สามารถผลิตสื่อตามแนวคิด User-generated content รวมไปถึงการเปิดโอกาสให้ผู้ชมมีส่วนร่วมอาจเป็นประเด็นที่การผลิตภาพยนตร์สารคดีในยุคใหม่ควรต้องขบคิด เช่น การสร้างพื้นที่การวิพากษ์วิจารณ์ การกดไลก์ การกดแชร์ นอกจากนั้น Marcus and Kara (2016) ยังตั้งข้อสังเกตเพิ่มเติมว่า รูปแบบภาพยนตร์สารคดีในยุคศตวรรษที่ 21 นี้ยังอาจขยายตัวไปมากกว่านี้ เช่น เกม (Documentary game) การไลฟ์สด (Live cinema documentary) สารคดีสร้างสรรค์แนวใหม่ (Avant-doc) การใช้เทคโนโลยีต่าง ๆ เพื่อเอื้อต่อการผลิต ดังเช่น 3D ความจริงเสมือน

ส่วนที่สอง สำรวจการศึกษาภาพยนตร์สารคดีในไทย

งานส่วนแรกได้ปูพื้นฐานให้เห็นถึงลักษณะของภาพยนตร์สารคดีเบื้องต้นและทำให้เห็นข้อสังเกตและข้อวิจารณ์ ทั้งกรณีของเนื้อหาและรูปแบบที่มีการแปรเปลี่ยนไปตามยุคสมัย แต่โดยรวมยืนอยู่บนพื้นฐานสิ่งที่เรียกว่าความจริงและการสร้างสรรค์ สำหรับในส่วนที่สองนี้จะสำรวจแวดวงวิชาการของสังคมไทยที่ได้ให้

ความสนใจต่อการศึกษาภาพยนตร์สารคดีในลักษณะใด ในฐานะนักวิชาการด้านสื่อและภาพยนตร์มีความเชื่อว่ารากฐานทางด้านการศึกษาภาพยนตร์ย่อมมีความสัมพันธ์ต่อการพัฒนางานสารคดี เมื่อมองไปในโลกความจริงก็พบว่า มีภาพยนตร์สารคดีที่ปรากฏตัวในสังคมไทยอยู่ในระดับหนึ่ง ทั้งสารคดีต่างประเทศ สารคดีไทย เผยแพร่ทั้งในโรงภาพยนตร์ โทรทัศน์ และก้าวสู่โลกของออนไลน์ จึงเกิดคำถามตามมาว่า แล้วโลกวิชาการได้ให้ความสนใจภาพยนตร์สารคดีหรือไม่อย่างไร เท่าที่ผู้เขียนลองพยายามค้นหาข้อมูลการศึกษาเกี่ยวกับภาพยนตร์สารคดีในไทยด้วยเวลาจำกัดจากห้องสมุดมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ก็พบว่า มีตำรา หนังสือ งานวิจัยไม่มากนัก จำนวน 17 ชิ้น (อาจมีหลายชิ้นที่ตกหล่นไป อันเป็นข้อจำกัดของด้านเวลาและการค้นคว้าของผู้เขียนเอง) แต่อย่างน้อยก็ทำให้เห็นท่าทีและแนวทางการศึกษาภาพยนตร์สารคดีเพื่อเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาภาพยนตร์สารคดีในอนาคต

โดยทั่วไปกรอบแนวคิดการศึกษาภาพยนตร์อาจจำแนกตามสำนักคิดหรือทฤษฎีออกเป็นสามกลุ่ม (กำจร หลุยยะพงศ์, 2556) คือ กลุ่มแรก การศึกษาตัวบทภาพยนตร์ (Text) มักจะให้ความสนใจต่อตัวภาพยนตร์โดยตรง ให้ความสำคัญต่อกระบวนการผลิตโดยเน้นมิติเชิงศิลปะ กลุ่มที่สอง การศึกษาบริบทภาพยนตร์ (Context) จะให้ความสำคัญต่อบริบทรายล้อมภาพยนตร์ที่ส่งผลต่อตัวภาพยนตร์ ได้แก่ ประวัติศาสตร์ เศรษฐกิจ สังคม วัฒนธรรม สำนักคิดที่ให้ความสนใจ ได้แก่ ประวัติศาสตร์ เศรษฐศาสตร์ จิตวิทยา มาร์กซิสม์ เทคโนโลยี วัฒนธรรมศึกษา และกลุ่มที่สาม การศึกษาผู้ชมหรือผู้รับสาร ในด้านหนึ่งอาจจัดเข้ากับกลุ่มที่สองที่มุ่งเน้นการศึกษาบริบท แต่สำหรับในที่นี้ผู้เขียนจะแยกออกมาให้เห็นเป็นอีกกลุ่มเพราะเนื่องจากแนวทางการศึกษาอาจแตกต่างไป นั่นก็คือ การให้ความสนใจต่อตัวผู้ชม จากอดีตที่อาจสนใจความต้องการ ทัศนคติ และนำไปสู่การคลี่คลายถึงการเป็นผู้ชมที่กลายเป็นผู้ที่สามารถผลิตภาพยนตร์ได้ด้วยตนเองในบริบทนิเวศสื่อและภูมิทัศน์สื่อใหม่

จากกรอบแนวคิดข้างต้น ผู้เขียนได้นำมาประยุกต์เพื่อให้เข้ากับวัตถุดิบที่มีการศึกษาภาพยนตร์สารคดีไทย ซึ่งอาจไม่ได้ตรงตามกรอบข้างต้นทั้งหมด รวม 17 เรื่อง สามารถจำแนกได้เป็น 4 กลุ่ม คือ (1) การศึกษาประวัติศาสตร์ภาพยนตร์สารคดี (2) การศึกษาสุนทรียะและกระบวนการผลิตภาพยนตร์สารคดี (3) การศึกษาภาพยนตร์สารคดีภายใต้สำนักมาร์กซิสม์ และ (4) การศึกษาภาพยนตร์สารคดีกับผู้ชม รายละเอียดดังต่อไปนี้

ตารางที่ 2 แสดงการจำแนกกลุ่มศึกษาภาพยนตร์สารคดีในไทย

กลุ่มการศึกษาภาพยนตร์สารคดีในไทย	จำนวน	ชื่องาน/หัวข้อ
1. การศึกษาประวัติศาสตร์ภาพยนตร์สารคดี	2	1. ภาพยนตร์สารคดี (บรรจง โกศัลวัฒน์, 2535) 2. ประวัติศาสตร์ภาพยนตร์ไทยตั้งแต่แรกจนสิ้นสมัยสงครามโลกครั้งที่ 2 (จำเริญลักษณ์ ธนะวังน้อย, 2544)
2. การศึกษาสุนทรียะและกระบวนการผลิตภาพยนตร์สารคดี	9	1. สุนทรียภาพในภาพยนตร์ญี่ปุ่นร่วมสมัย (อรรถนพ ชินตะวัน, 2553) 2. องค์ประกอบในการเล่าเรื่องของภาพยนตร์สารคดี (ปัทมา สุวรรณภักดี, 2555a) 3. ลักษณะของภาพยนตร์สารคดีที่แสดงอัตวิสัยของไมเคิล มัวร์ (ธนพล น้อยชูชื่นและปัทมา จารุวร, 2555) 4. การผลิตภาพยนตร์สารคดีด้วยการเล่าเรื่องด้วยภาพ (ชญานุช วีรสาร, 2560) 5. การสร้างภาพยนตร์เรื่องเพลงของข้าว (อุรุพงศ์ รักษาสัตย์, 2559) 6. ความจริงแท้ ความลวง และ The Kuleshov Effect ในภาพยนตร์สารคดีเรื่องบูชา (อุรุพงศ์ รักษาสัตย์, 2563) 7. การสร้างสรรค์ภาพยนตร์สารคดีสั้นที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับผู้มีภาวะดาวน์ซินโดรม (ศวิตา ศีลตระกูล, 2563) 8. การเล่าเรื่องในภาพยนตร์ที่กำกับโดย นวพล ธำรงรัตนฤทธิ์ (ภัทรทิวา บุษษะและกฤษดา เกิดดี, 2563) 9. การผลิตภาพยนตร์สารคดี (ภาณุ อารี, 2564) 10. กระบวนการเสียดสีในภาพยนตร์สารคดีเทียม (ควันธรรม นนทพุทธและพิสณฑ์ สุวรรณภักดี, 2564)
3. การศึกษาภาพยนตร์สารคดีภายใต้สำนักมาร์กซิสม์	3	1. การประกอบสร้างอัตลักษณ์ของกลุ่มชาติพันธุ์ของคนกลุ่มยองในจังหวัดลำพูน (อภินันท์ ธรรมเสนา, 2553) 2. อำนาจและการต่อสู้เชิงอำนาจในภาพยนตร์เรื่อง *The Good Woman of Bangkok* (กำจร หลุยยะพงศ์, 2555) 3. การผลิตสื่อ : การผลิตภาพยนตร์สารคดี *The Third Eye* และการผลิตสื่อโครงการทักษะวัฒนธรรมขัดกันฉันมิตร (อุณาโลม จันทร์รุ่งมณีกุล, 2562)
4. การศึกษาภาพยนตร์สารคดีกับผู้ชม	4	1. รายงานวิจัยพฤติกรรมการเปิดรับและความคาดหวังของประชาชนในเขตกรุงเทพมหานคร (ปัทมา สุวรรณภักดี, 2555b) 2. ภาพยนตร์สารคดีตุงล้านนากับวิถีชีวิตคนไทยล้านนา (ศุภลักษณ์ อภัยใจ, 2555) 3. อำนาจและการต่อสู้เชิงอำนาจในภาพยนตร์เรื่อง *The Good Woman of Bangkok* (กำจร หลุยยะพงศ์, 2555) 4. การผลิตภาพยนตร์สารคดีด้วยการเล่าเรื่องด้วยภาพ (ชญานุช วีรสาร, 2560)
รวม	19	(หมายเหตุ งานศึกษามีทั้งหมด 19 เรื่อง แต่มี 2 ชิ้นที่เข้าเกณฑ์หลายกลุ่ม ทำให้งานศึกษาภาพยนตร์สารคดีไทยมีทั้งหมด 17 เรื่อง)

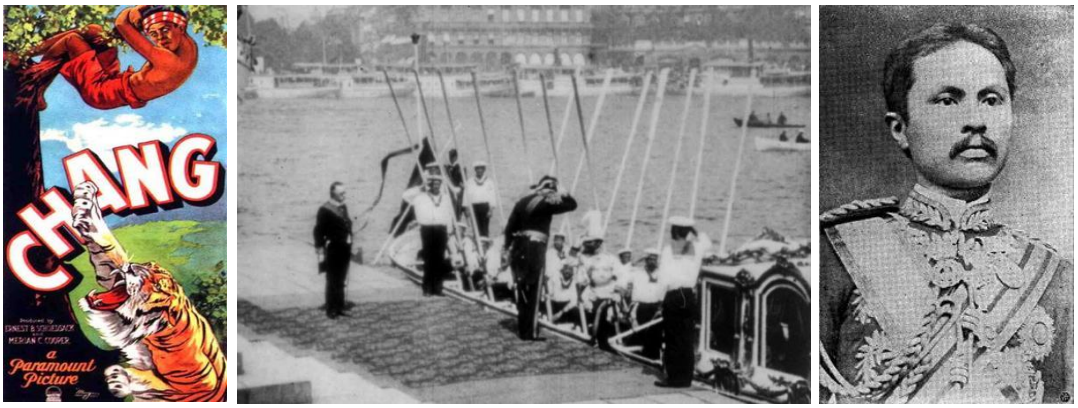
จากตารางข้างต้น พบว่า การศึกษาภาพยนตร์สารคดีในไทยนั้นมีจำนวนไม่มากนัก แต่หากพิจารณาตามกลุ่มการศึกษาก็พบว่า จะให้ความสำคัญต่อการศึกษาสำนักสุนทรียะเป็นอย่างมาก จำนวน 10 เรื่อง ทั้งในแง่ของการผลิตภาพยนตร์ ลีลา รวมไปถึงศิลปะของผู้สร้างสรรค์งาน ซึ่งอาจตอกย้ำให้เห็นถึงการให้ความสำคัญของมิติเชิงศิลปะ รองลงมา คือ การศึกษาภาพยนตร์สารคดีกับผู้ชม จำนวน 4 เรื่อง ถัดมาคือ สำนักมาร์กซิสม์ จำนวน 3 เรื่อง อาจแบ่งได้เป็นสองกลุ่มคือ กลุ่มแรก การมองภาพยนตร์เป็นเครื่องมือในการพัฒนาหรือการเสริมพลัง (Empower) กลุ่มคนตัวเล็กตัวน้อย และกลุ่มที่สอง การมองภาพยนตร์เป็นเครื่องมือในการผลิตซ้ำเชิงอุดมการณ์ ส่วนงานที่ยังมีน้อย ก็คือ การศึกษาประวัติศาสตร์มีเพียง 2 เรื่อง รายละเอียดดังต่อไปนี้

กลุ่มแรก การศึกษาประวัติศาสตร์ภาพยนตร์สารคดี งานชิ้นบุกเบิกและถือเป็นชิ้นสำคัญของการศึกษาสารคดีในไทย ก็คือ งานเรื่อง ภาพยนตร์สารคดี ของบรรจง โกศัลวัฒน์ (2535) เนื่องจากบรรจง เป็นอาจารย์ด้านภาพยนตร์ที่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ จึงได้ค้นคว้าลักษณะของภาพยนตร์สารคดีในต่างประเทศ ซึ่งไม่ได้หมายรวมถึงภาพยนตร์สารคดีไทย แต่ก็ทำให้ผู้อ่านที่เป็นนิสิตนักศึกษาผู้สนใจภาพยนตร์เข้าใจลักษณะของภาพยนตร์สารคดีที่สร้างจากเรื่องจริงโดยการสร้างสรรค์ที่มีความแตกต่างหลากหลาย นอกจากนั้นยังศึกษาหน้าที่ของสารคดีที่ทำหน้าที่การตีแผ่และการตั้งข้อสังเกตต่อสังคม และที่สำคัญ คือ การอธิบายประวัติและวิวัฒนาการของภาพยนตร์สารคดีในต่างประเทศ อันเริ่มต้นจากภาพยนตร์เรื่อง *Nanook of the North* (1922) และภาพยนตร์สารคดีก็กระจายไปทั่วโลก ทั้งอังกฤษ ยุโรป และสหรัฐฯ นอกจากนั้น บรรจงยังได้แนะนำภาพยนตร์สารคดีของผู้กำกับภาพยนตร์ชาวอเมริกันที่ถ่ายทำในไทย นั่นก็คือ *ช้าง* (Chang, 1927) โดย Ernest Shoedsack และ Meriam Cooper ว่าด้วยเรื่องของครอบครัวที่ต่อสู้กับภัยธรรมชาติและสัตว์ป่าโดยถ่ายทำที่จังหวัดน่าน การศึกษาของบรรจงกระตุ้นให้เกิดคำถามตามมาถึงการศึกษาประวัติศาสตร์ภาพยนตร์สารคดีของไทยว่า จะมีลักษณะหน้าตาเป็นอย่างไร

ต่อข้อซักถามดังกล่าว จำเริญลักษณ์ ธนะวังน้อย (2544) อาจารย์ด้านภาพยนตร์ที่เดียวกัน จึงได้ศึกษาประวัติศาสตร์ภาพยนตร์ข่าวและสารคดีไทยตั้งแต่ยุคแรกถึงยุคสิ้นสงครามโลกครั้งที่สอง งานชิ้นนี้ถือเป็นงานแรก ๆ ที่แสดงถึงประวัติศาสตร์ภาพยนตร์สารคดีไทย โดยชี้ให้เห็นว่า สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมหลวงสรรพศาสตรศุภกิจ พระเจ้าน้องยาเธอในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ครั้งตามเสด็จฯ ประพาสยุโรป ปี พ.ศ. 2440 ได้เห็นประดิษฐกรรม ซีเนมาโตกราฟ และเช่นเดียวกันกับการตามเสด็จฯ ที่สิงคโปร์ก็เห็น คีเนโตสโคป ทำให้ทรงจัดซื้อและทดลองถ่ายทำภาพยนตร์ด้วยพระองค์เองและเก็บค่าชมในปี พ.ศ. 2443 จนอาจกล่าวได้ว่า ท่านเป็นพระบิดาของภาพยนตร์ไทยและถ่ายทำภาพยนตร์ข่าวและสารคดีเป็นครั้งแรก ในช่วงเวลาดังกล่าวก็ยังพบภาพยนตร์ข่าวและสารคดีไทยที่ต่างแดนบันทึกไว้ เช่น การเสด็จฯ ไปยังกรุงสตอกโฮล์ม ประเทศสวีเดน ในปี ค.ศ. 1897 ซึ่งน่าจะเป็นภาพยนตร์ที่บันทึกภาพเกี่ยวกับไทยในต่างประเทศเรื่องแรก

จำเริญลักษณ์ ยังได้ยกตัวอย่างภาพยนตร์สารคดีของฝรั่งที่ผลิตในไทย ได้แก่ ภาพยนตร์สารคดีชุด *สังคมสยาม* ถ่ายทำโดยริชาร์ด เบอร์ตัน โฮล์ม ชาวอเมริกัน เมื่อปี พ.ศ. 2453 ภาพยนตร์สารคดีชุด *คลองและแม่น้ำในสยาม* ปี พ.ศ. 2454 ภาพยนตร์สารคดีชุด *ประเทศสยาม* ถ่ายทำโดยเฮอร์ฟอร์ด คาวลิง ชาวอเมริกัน ปี พ.ศ. 2461 ภาพนตร์สารคดีชุด *ระบำคณะปราโมทัย* โดยคณะถ่ายทำภาพยนตร์ฝรั่ง ปี พ.ศ. 2463

สำหรับกรณีการถ่ายทำภาพยนตร์ข่าวและสารคดีโดยคนไทย จำเริญลักษณ์ ระบุว่า ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 6 กิจการสร้างภาพยนตร์ตกเป็นของกรมรถไฟหลวง โดยสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอพระองค์เจ้าบุรฉัตรไชยากร กรมพระกำแพงเพชรอัครโยธิน ได้ทรงตั้งหน่วยงาน “กองภาพยนตร์เผยแผ่ข่าวกรมรถไฟหลวง” ปี พ.ศ. 2466 ทำหน้าที่ผลิตเผยแพร่ข่าวและสารคดีเพื่อประชาสัมพันธ์กิจการของกรมรถไฟหลวงและชื่อเสียงของไทย โดยทรงสามารถถ่ายทำภาพยนตร์ด้วยพระองค์เอง ตัดต่อเอง และแม้กระทั่งทรงเป็นกรรมการควบคุมบริษัทสหศีนิมา จำกัด ผู้สร้างโรงภาพยนตร์เฉลิมกรุง ทำให้เกิดการผลิตภาพยนตร์ข่าวและสารคดีของไทยจำนวนมาก แต่มีสภาพที่ทรุดโทรมเนื่องจากการยุบกองภาพยนตร์ในเวลาหลัง ในเวลาต่อมาพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวก็เป็นหนึ่งในผู้ทรงถ่ายทำภาพยนตร์ข่าวและสารคดีด้วย ตั้งแต่ยุคก่อนขึ้นครองราชย์ มีการจัดตั้งสมาคมภาพยนตร์สมัครเล่นแห่งสยามในพระบรมราชูปถัมภ์ ปี พ.ศ. 2473



ภาพที่ 10 Chang (1927), ร.5 เสด็จประพาสกรุงสต๊อกโฮม (2440) และสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมหลวงสรรพศาสตรศุภกิจ
ที่มา : https://en.wikipedia.org/wiki/Chang:_A_Drama_of_the_Wilderness, https://fapot.or.th/main/ news/673 และ https://th.wikipedia.org/wiki/สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ_กรมหลวงสรรพศาสตรศุภกิจ

ครั้นสมัยการเปลี่ยนแปลงการปกครอง การบันทึกภาพยนตร์สารคดีก็ยังดำเนินต่อมา แต่เริ่มขยับมาสู่ภายใต้เอกชนและรัฐ เช่น ภาพยนตร์ของคณะเสียงศรีกรุง ที่ถ่ายทำวันเปลี่ยนแปลงการปกครอง ปี พ.ศ. 2475 การถ่ายทำในหลวงรัชกาลที่ 8 สมเด็จพระเชษฐภคินี และสมเด็จพระราชอนุชา (รัชกาลที่ 9) ครั้งเสด็จนิวัติพระนคร ปี พ.ศ. 2481 โดยบริษัทถ่ายภาพยนตร์ไทย และในช่วงภาวะสงครามโลกครั้งที่สอง ก็ยังมีการสร้างภาพยนตร์ข่าวสารคดีประปราย โดยมักจะฉายภาพยนตร์ข่าวและสารคดีประกอบกับภาพยนตร์เรื่อง ทั้งนี้ภาพยนตร์ส่วนใหญ่มักจะสูญหายตามกาลเวลามีเพียงบางส่วนที่คงเหลืออยู่

การศึกษาของจำเริญลักษณ์ มีคุณูปการเป็นอย่างยิ่งทำให้เห็นภาพคร่าว ๆ ของภาพยนตร์ข่าวและสารคดีในไทยที่เติบโตมาในช่วงแรกของประวัติศาสตร์ภาพยนตร์ไทย โดยชนชั้นปกครอง รัฐ และเอกชน และ

เป็นคำถามถัดมาว่า ภายหลังจากนั้นประวัติศาสตร์ภาพยนตร์สารคดีไทยจะเป็นอย่างไร ซึ่งรอคอยการค้นคว้าต่อไป

กลุ่มที่สอง การศึกษาสุนทรียะและกระบวนการผลิตภาพยนตร์สารคดี

การศึกษาสุนทรียะและกระบวนการผลิตภาพยนตร์สารคดีอาจจัดได้ว่า เป็นกลุ่มงานที่มีการศึกษาเป็นจำนวนมาก รวมเป็นจำนวน 10 เรื่อง ด้านหนึ่งอาจเนื่องมาจากนักศึกษาด้านภาพยนตร์ตลอดจนคณาจารย์ด้านภาพยนตร์ผลิตภาพยนตร์สารคดีควบคู่ไปกับการทบทวนหรือถอดบทเรียนการดำเนินงานสารคดี และอีกด้านหนึ่ง ก็คือ การวิเคราะห์ภาพยนตร์สารคดี ทั้งผลงานของผู้กำกับภาพยนตร์สารคดีที่โดดเด่น รวมไปถึงการวิเคราะห์ภาพยนตร์ที่ใช้เทคนิคของสารคดี แต่ทั้งหมดมีจุดร่วมกันตรงที่มุ่งเน้นมิติศิลปะหรือสุนทรียะของภาพยนตร์

งานชิ้นแรกที่ปูทางด้านการผลิตภาพยนตร์สารคดีในเชิงศิลปะที่เป็นรูปธรรมมากที่สุด คือ งานเรื่ององค์ประกอบในการเล่าเรื่องของภาพยนตร์สารคดีของปัทมา สุวรรณภักดี (2555a) อันที่จริงงานชิ้นนี้ด้านหนึ่งได้เดินตามรอยเท้างานของบรรจง โกศัลวัฒน์ ที่อธิบายถึงลักษณะ วิวัฒนาการของภาพยนตร์สารคดีในต่างประเทศ ประเภทของสารคดี แต่ส่วนที่เพิ่มเติมขึ้นมาก็คือ การสรุปให้เห็นถึงมิติของการผลิตภาพยนตร์สารคดี ซึ่งจำแนกเป็นขั้นก่อนและการถ่ายทำ โดยขั้นก่อนการถ่ายทำ จะให้ความสำคัญต่อการค้นหาข้อมูล ทั้งจากข้อมูลเอกสาร การสังเกตการณ์ การสัมภาษณ์ แล้วนำมาสู่การเขียนเป็นบทสารคดี ซึ่งมีขั้นตอนตั้งแต่การทำร่าง การเขียนโครงเรื่องหรือ Treatment และการเขียนบทถ่ายทำ ซึ่งอาจไม่ละเอียดเมื่อเทียบกับภาพยนตร์บันเทิงหรือเพราะมักจะเป็นเหตุการณ์ที่ยังไม่ได้พบเจอหรือไม่ได้คาดการณ์ไว้

ส่วนขั้นการถ่ายทำภาพยนตร์สารคดีจะให้ความสำคัญต่อการกำหนดภาพ มักจะใช้ภาพชีวิตการกระทำ การสนทนา ภาพที่จัดถ่ายใหม่ (Re-enactment) หรือภาพที่ทำขึ้นใหม่เพื่อเสริมความเข้าใจ หรือการจำลองสถานการณ์หรือเหตุการณ์ ภาพจากภาพยนตร์หรือภาพถ่ายเก่า ภาพกราฟิกต่าง ๆ ส่วนด้านเสียงนอกจากเสียงตัวละครแล้ว ยังมีเสียงบรรยายเพื่อทำให้เกิดความกระจ่างชัด เสียงสนทนา เสียงดนตรี ทั้งในฉากและนอกฉากแต่ต้องไม่เด่นไปกว่าภาพ เสียงประกอบและเสียงเงียบเพื่อสร้างจุดสนใจ ส่วนวิธีการถ่ายทำ ได้แก่ มุมมอง มุมกล้อง การเคลื่อนไหวของกล้อง เป็นต้น สำหรับขั้นหลังการถ่ายทำหรือการตัดต่อนั้น ปัทมายังไม่ระบุไว้ แต่สำหรับอรุพงศ์ รักษาสัตย์ ให้ความคิดเห็นว่า การตัดต่อจะเป็นตัวที่เชื่อมร้อยเรื่องราวของสารคดีเอาไว้ทั้งหมด ซึ่งจะกล่าวไว้ในงานของเขาในชิ้นถัดไป

งานกลุ่มย่อยถัดมาเป็นงานที่เน้นการถอดบทเรียนการผลิตภาพยนตร์สารคดี เพื่อให้เห็นทั้งกระบวนการผลิตภาพยนตร์สารคดีขั้นก่อน ระหว่าง และหลัง ซึ่งส่วนใหญ่มักจะเป็นงานของนักศึกษาด้านภาพยนตร์และพบเป็นสารนิพนธ์ (ซึ่งจะไม่กล่าวในที่นี้) แต่สำหรับในส่วนนี้จะเน้นถึงงานวิจัยในระดับบัณฑิตขึ้นไปและคณาจารย์ภาพยนตร์ ซึ่งประกอบไปด้วยงานดังต่อไปนี้

งานของอุรุพงศ์ รักษาสัตย์ ซึ่งเป็นทั้งอาจารย์ด้านภาพยนตร์และผู้ผลิตงานสารคดี ได้ทบทวนการทำงานและอธิบายรูปแบบสารคดีของตนมานำเสนอ ซึ่งมักจะใช้แนวทางสารคดีแบบใหม่ มีทั้งการสังเกตการณ์ การผสมผสานระหว่างความจริง เรื่องเล่า และการสร้างสรรค์เข้าด้วยกัน

ภาพที่ 11 เพลงของข้าว (2557) และบูชา (2565)
ที่มา : https://mgronline.com/entertainment/detail/9580000007808 และ https://www.majorcineplex.com/movie/Worship

งานชิ้นแรกเรื่องการสร้างภาพยนตร์สารคดีเพลงของข้าว (อุรุพงศ์ รักษาสัตย์, 2559) เป็นงานที่ผู้เขียนทบทวนการทำงานสารคดีของตนเองเรื่อง *เพลงของข้าว* สารคดีเรื่องนี้ผู้ผลิตมีเป้าหมายเพื่อสดุดีวิถีชีวิตและวัฒนธรรมข้าว ด้วยการผลิตสารคดีนี้อาจต่างจากในอดีตของผู้เขียนที่อาจใช้แนวทางการเล่าเรื่องแบบละคร ผู้เขียนจึงได้อธิบายถึงกระบวนการก่อน ระหว่าง และหลังหรือการตัดต่อสารคดี โดยได้อิงแนวคิดการผลิตสารคดีแบบประสมประสาน โดยใช้แนวการสังเกตการณ์ แนวทาง Cinema verite ซึ่งมีลักษณะติดตามเหตุการณ์ประชิดตัวละครมากที่สุด และหลายครั้งก็มีปฏิสัมพันธ์กับเหตุการณ์ โดยกล้องก็จับภาพและเคลื่อนไหวไปตามจังหวะของการแสดง แต่ก็ยังไม่ละเลยภาษาภาพยนตร์ที่สร้างสรรค์ภาพและเสียง ด้วยการจัดการวางองค์ประกอบของภาพ กล้อง สปีดของการถ่ายทำ มุมกล้อง อุปกรณ์การถ่ายทำใหม่ ๆ ด้วยเครื่องบินบังคับวิทยุเพื่อได้ภาพในที่สูงเพื่อให้เห็นบรรยากาศ การใช้สเตดิแคมรองรับกล้องเพื่อให้ได้จังหวะการสั่นของกล้อง

ผู้เขียนยังใช้แนวทาง Non-preconception ซึ่งจะไม่เน้นการเตรียมการมากนัก มีเพียงกรอบความคิดเบื้องต้น จากนั้นให้เหตุการณ์ค่อย ๆ เผยความจริงออกมา ค่อย ๆ สังเกตการณ์ ลงพื้นที่ แต่อย่างไรก็ดี แนวทางดังกล่าวก็ตามมาด้วยปัญหาบางอย่าง เช่น การทำงานในช่วงแรกอาจขาดความชัดเจน บางครั้งการถ่ายทำก็ไม่รู้ว่าจะนำมาใช้ในการเล่าเรื่องอย่างไร ทำให้ต้องแก้ไขด้วยการถ่ายใหม่ แต่ก็แลกมาด้วยหากมีการจัดการตั้งแต่แรกก็อาจทำให้ไม่เปิดรับกับสิ่งรอบตัวทำให้ภาพยนตร์ขาดความน่าเชื่อถือ จุดที่ดีอีกประการ ก็คือ ในการตัดต่อทำให้มีความอิสระในการเชื่อมเรื่องราวเข้าด้วยกันโดยใช้ดนตรีเป็นตัวเชื่อมมากกว่าเนื้อเรื่อง

อนึ่ง แม้งานชิ้นนี้จะมุ่งเน้นการทบทวนบทเรียนการผลิตภาพยนตร์สารคดี แต่ก็เอ่ยถึงมิติด้านการเผยแพร่หรือการฉาย โดยชี้ให้เห็นถึงการจัดจำหน่ายภาพยนตร์โดยบริษัท Extravirgin และการดำเนินการลิขสิทธิ์เพลงที่ปรากฏในภาพยนตร์ ในจุดนี้ถือว่า ยังไม่ค่อยมีการศึกษาที่จะเผยความลับชิ้นนี้ให้เห็นมากนัก

ต่อมาในปี พ.ศ. 2563 อุรุพงศ์ รักษาสัตย์ ก็ได้นำเสนองานเรื่อง ความจริงแท้ ความจริงลวง และ The Kuleshov Effect ในภาพยนตร์สารคดีเรื่องบูชา ซึ่งเป็นการทบทวนงานสารคดีที่อุรุพงศ์ผลิตเช่นกัน เพียงแต่งานชิ้นนี้อาจมีความแตกต่างกัน ทั้งเป้าหมายที่เน้นการวิพากษ์และการมองความสวยงามของความเชื่อและศาสนาไปในเวลาเดียวกัน ส่วนกรอบแนวคิดของสารคดีเรื่องนี้วางอยู่บน Hybrid cinema หรือภาพยนตร์สารคดีที่ผสมเรื่องแต่ง กล่าวคือ ไม่อาจระบุได้ว่า สิ่งที่เห็นเป็นจริงหรือเรื่องแต่งอาจสลับไปสลับมาก็ได้ ซึ่งถือเป็นการท้าทายความหมายสารคดีแบบเดิม ทั้งนี้ อุรุพงศ์ได้ยืนยันให้เห็นว่า การทำภาพยนตร์สารคดีของเขาเป็นเหมือนคำกล่าวหรือนัยความคิดต่อเรื่องนั้น ๆ อาจมิใช่การนำเสนอความจริงทั้งหมด แต่ทำหน้าที่ในการชี้ให้เห็นประเด็นบางอย่างแก่สังคม สำหรับการนำเสนอ อุรุพงศ์ยังคงใช้แนวทางภาพเล่าเรื่องในลักษณะสารคดีเชิงสำรวจ Cinema verite และการแทรกแนวคิด The Kuleshov Effect คือ การนำเสนอภาพสองภาพเมื่อวางคู่กันผู้ชมก็จะสร้างความหมายใหม่ขึ้นมา

ส่วนกระบวนการคิด เริ่มต้นจากการค้นคว้า มีกรอบบางอย่างคร่าว ๆ แต่อาจจะมีหรือไม่มีโครงสร้างที่ชัดเจนในตอนแรกก็ได้ไม่ต่างไปจากงานเดิมข้างต้น แต่ส่วนสำคัญคือ ตอนท้ายหรือการตัดต่อ ผู้กำกับภาพยนตร์จำเป็นต้องหาโครงสร้างหรือแก่นเรื่องที่ผ่านการตกผลึก และที่สำคัญ คือ ต้องมีอรรถรสในการเล่าเรื่อง

สำหรับการถ่ายทำ ผู้ผลิตจะต้องวางตัวให้เหมาะสมต่อการบันทึกภาพเพื่อเปิดเผยเรื่องราวได้อย่างเป็นธรรมชาติ แต่ในกรณีการถ่ายทำภาพยนตร์เรื่องนี้ ผู้เขียนก็ได้ใช้วิธีการบันทึกภาพจากพื้นที่สาธารณะไม่ได้สร้างความสัมพันธ์มากนัก นั่นก็เพราะข้อคำนึงถึงเหตุการณ์ที่ถ่ายทำเป็นไปในเชิงลบ จึงเน้นการถ่ายภาพในระยะไกลออกมา ทำให้เกิดข้อเสียบางอย่าง คือ ไม่เห็นอารมณ์ความรู้สึกและมุมมองบางอย่างซึ่งได้แก้ไขด้วยการเสริมตัวละครเพื่อให้น่าติดตาม ส่วนกระบวนการตัดต่อก็ได้เรียงร้อยเหตุการณ์เข้าด้วยกันและใช้เทคนิค The Kuleshov Effect เพื่อสร้างความรู้สึกใหม่แก่ผู้ชม

งานชิ้นถัดมา คือ งานของชญานุช วีรสาร (2560) ได้ทดลองสร้างภาพยนตร์สารคดี Histree ที่เกี่ยวข้องกับความผูกพันของชายหนุ่มกับต้นไม้ โดยใช้แนวทางการสร้างสรรค์ที่ต่างจากภาพยนตร์สารคดีทั่วไปที่เน้นการบรรยาย แต่กลับจะเน้นการเล่าเรื่องด้วยภาพหรืออาจมองได้ว่านี่คือลักษณะ Poetic documentary ผลการศึกษา พบว่า ในด้านสุนทรียะการผลิตไม่ต่างไปจากงานของอุรุพงศ์ คือ บทอาจไม่สำคัญ แต่แก่นหรือเส้นเรื่องสำคัญอย่างมาก สามารถใช้ภาพเป็นตัวเล่าเรื่องได้ ไม่จำเป็นต้องใช้คำบรรยาย แต่ภาพควรมีความหมายที่ชัดเจน การถ่ายภาพนั้นอาจมีการใช้เครื่องมืออุปกรณ์ช่วยได้ตลอดจนการใช้เทคนิคพิเศษเข้ามาเกี่ยวข้อง แต่ในท้ายสุดเพื่อให้เรื่องราวเชื่อมกันจำเป็นต้องใช้ดนตรีและการตัดต่อที่จะเชื่อมเรื่องราวทั้งหมด แม้จะเป็นการสร้างความจริงขึ้นมาแต่มันก็เป็นความจริงที่ถ่ายทอดในชั่วขณะหนึ่งของสิ่งที่ผู้กำกับภาพยนตร์ต้องการสื่อ แต่จุดที่ต่างจากอุรุพงศ์ คือ มีการศึกษาผู้ชมเพิ่มเติมซึ่งทำให้พบว่า แม้ภาพจะเล่าเรื่องได้แต่ก็มิได้หมายความว่า เทคนิคนี้จะ

สามารถใช้กับภาพยนตร์ได้ทุกเรื่อง เพราะในบางกรณีผู้ชมก็อาจตีความต่างไปก็ได้ (ดังรายละเอียดจะกล่าวถัดไป)

ในขณะที่ งานของอุรุพงศ์และชญานุช ให้ความสนใจมิติด้านสุนทรียะหรือกระบวนการผลิตโดยรวม แต่งานชิ้นถัดมาของศวิตา ศีลตระกูล (2563) เรื่องการสร้างสรรค์ภาพยนตร์สารคดีสั้นที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับผู้มีภาวะดาวน์ซินโดรม จะให้ความสำคัญต่อขั้นตอนก่อนการผลิตภาพยนตร์สารคดี นั่นก็คือ การค้นคว้าข้อมูลเพื่อนำเสนอภาพยนตร์สารคดีและการตั้งคำถามเรื่องความจริงที่ภาพยนตร์สารคดีควรทำหน้าที่ ศวิตาตั้งข้อสังเกตว่าภาพยนตร์สารคดีสามารถเป็นพื้นที่นำเสนอความจริงแก่สังคมได้โดยเฉพาะในกรณีของผู้มีภาวะดาวน์ซินโดรม แต่ที่ผ่านมาดูเหมือนว่า สื่อภาพยนตร์อาจทำหน้าที่ไม่ดีเท่าไรนัก เหตุนี้ผู้วิจัยจึงให้ความสำคัญต่อการศึกษามิติก่อนการผลิตภาพยนตร์สารคดีโดยเริ่มต้นจากการค้นคว้าภาพยนตร์ที่เคยผลิตมาก่อนหน้านั้นทำให้ค้นพบว่า ที่ผ่านมาภาพยนตร์ไทยมักจะผลิตซ้ำภาพแทนผู้มีภาวะดาวน์ซินโดรมในเชิงลบและมีลักษณะเกินไปมากกว่าความจริง จึงเริ่มศึกษาจากการสังเกตการณ์และสัมภาษณ์ผู้เกี่ยวข้องกับผู้มีภาวะดาวน์ซินโดรมเพื่อให้เห็นภาพที่เป็นจริง หลังจากนั้นจึงนำไปสู่การพัฒนาบทและถ่ายทำภาพยนตร์ทำให้ภาพยนตร์สารคดีที่ผลิตขึ้นมานั้นมีความแตกต่างจากอดีตและทำให้เข้าใจบุคคลที่มีภาวะพิเศษได้ดีกว่า และที่สำคัญ คือ สังคมจะเข้าใจภาพลักษณ์บุคคลกลุ่มนี้ได้ดีขึ้น

สำหรับงานชิ้นถัดมาเรื่องการผลิตภาพยนตร์สารคดี โดยภาณุ อารี (2564) ถือเป็นงานที่สรุปภาพรวมของกระบวนการผลิตสารคดีทั้งหมดและทบทวนการผลิตภาพยนตร์สารคดีของตนเองในภาพยนตร์เรื่อง *มูอัลลัฟ* (2551) ตั้งแต่ (1) การพัฒนาโครงการภาพยนตร์สารคดี การกำหนดประเด็นวิธีการเล่าเรื่อง การหาแหล่งทุน ซึ่งมักจะเป็นกองทุนสำหรับภาพยนตร์สารคดี เช่น Asian Cinema Fund, Bertha Fund, Purin Foundation, Sundance Institute (2) การวางแผนการถ่ายทำ การเตรียมทีมงาน (3) การถ่ายทำ (4) หลังการถ่ายทำ การตัดต่อ เทคนิคพิเศษ และที่ต่างจากงานที่ผ่านมาก็คือการขยับไปสู่ (5) การฉายในช่องทางต่าง ๆ ทั้งโรงภาพยนตร์ วีดิทัศน์ วิดีโอออนดีมานด์ โทรทัศน์ และเทศกาลภาพยนตร์ เท่ากับได้ขยายมิติการผลิตสารคดีให้ครบตามห่วงโซ่ภาพยนตร์ (Film value chain)

นอกเหนือจากการศึกษาด้านกระบวนการผลิตภาพยนตร์สารคดีแล้ว งานอีกกลุ่มหนึ่งจะให้ความสนใจต่อการวิเคราะห์ผลงานของผู้กำกับภาพยนตร์สารคดี โดยใช้แนวคิดประพันธกร (Auteur theory) เพื่อพิจารณาว่าตัวผู้กำกับภาพยนตร์มีเบื้องหลังอะไรแล้วนำไปสู่การกำกับภาพยนตร์สารคดีนั้น ด้านหนึ่งอาจถือได้ว่ายังคงอยู่ในสำนักศิลปะ ในเวลาเดียวกันก็เริ่มขยับไปสู่การมองบริบทของสังคมวัฒนธรรม หนึ่งในการศึกษา คือ งานเรื่องลักษณะของภาพยนตร์สารคดีที่แสดงอัตวิสัยของ Michael Moore โดยธนพล น้อยชูชื่นและปัทมวดี จารุวร (2555) งานชิ้นนี้เผยให้เห็นงานและวิธีคิดของ Moore นักทำภาพยนตร์สารคดีที่ได้รับรางวัลและความนิยมอย่างมากในสหรัฐฯ และทั่วโลก เขาได้สร้างภาพยนตร์สารคดีที่มีชื่อเสียงหลากหลายเรื่อง ได้แก่ *Roger & Me* (1989) *Fahrenheit 9/11* (2004) *Sicko* (2007) *Bowling for Columbine* (2002) และ *Capitalism* (2009) ธนพลและปัทมวดีตั้งข้อสังเกตว่า ภาพยนตร์สารคดีของผู้กำกับภาพยนตร์ท่านนี้นอกจากการใช้รูปแบบสารคดีในลักษณะ Performative documentary ยังใช้ตัวตนเป็นผู้เล่าเรื่อง เน้นตัวเองเข้าไปในภาพยนตร์ในลักษณะ

Reflexive documentary ควบคู่กับการกระตุ้นอารมณ์ให้แก่ผู้ชม ผ่านการเล่าเรื่อง การถ่ายทำจริง ๆ รวมถึงการผสมผสานการตัดต่อภาพยนตร์มาผสมกับของจริง การใช้ดนตรี การใส่กราฟิก และการเสียดสีล้อเลียน วิพากษ์วิจารณ์สังคมอเมริกันได้อย่างน่าสนใจ

งานชิ้นนี้จึงได้ไล่เรียงให้เห็นประวัติชีวิตของ Moore การเติบโตในสังคมอเมริกัน ทัศนคติทางการเมือง บุคคลและภาพยนตร์ที่สร้างแรงบันดาลใจ ความเชื่อในด้านดีและต่อต้านสิ่งชั่วร้าย การมีปฏิภาณในการพูด และประสบการณ์การทำงานด้านสื่อและโทรทัศน์ ทั้งหมดนี้ได้ปรากฏอยู่ในตัวของภาพยนตร์ที่มักจะเน้นให้เห็นการต่อสู้ของเขาในลักษณะการพุ่งชน การจิกกัดเสียดสี และด้วยปฏิภาณการพูดทำให้เขาสามารถสัมภาษณ์บุคคลที่มีชื่อเสียงได้ ยุคแรกการทำงานด้านภาพยนตร์อาจมีประสบการณ์น้อยแต่เมื่อเวลาผ่านไปเมื่อเขามีประสบการณ์ในด้านสื่อโดยเฉพาะสื่อโทรทัศน์ทำให้การทำงานเชี่ยวชาญ เร้าอารมณ์ มีจังหวะที่หวือหวามากขึ้น โดยเฉพาะในช่วงที่ทำงานกำกับมิวสิกวิดีโอ การเล่าเรื่องจึงค่อนข้างปลุกเร้าและเน้นการต่อสู้ ตัวเขาเองปรากฏตัวในรูปลักษณ์ชายร่างอ้วนที่ใจดีไม่เป็นพิษเป็นภัยประหนึ่งชาวอเมริกัน ส่วนผู้ร้าย คือ คนที่มีอำนาจชาวอเมริกันฐานะดีใส่สูท ซึ่งเป็นนักการเมืองนักธุรกิจไร้หัวใจ และเขามักจะเล่าเรื่องโดยใช้มุมมองตนเองแบบรู้รอบด้าน ใช้น้ำเสียงเสียดสี เพื่อโน้มน้าวผู้ชม

สำหรับเทคนิคการผลิตภาพยนตร์สารคดี มักใช้เหตุการณ์จริง ถ่ายทำแบบกองโจรหรือจู่โจมโดยไม่ทันตั้งตัว ซึ่งแสดงให้เห็นถึงลักษณะนัยการล่า เผชิญหน้า ต่อสู้ บางครั้งก็เห็นการแอบถ่ายการปฏิสัมพันธ์กับเจ้าหน้าที่ด้วย รวมถึงมุมกล้องสัมภาษณ์แบบ Two shot คือ เห็นทั้งตัวเขาและผู้ถูกสัมภาษณ์ ตัดสลับไปที่หน้าตาของ Moore เพื่อแสดงความรู้สึกร่วม นอกจากนั้นยังใช้ภาพยนตร์ ภาพเก่ามาประกอบเพื่อให้เห็นอารมณ์ที่เกินจริง การใช้ภาพจากโฮมวิดีโอ เพื่อสร้างความรู้สึกส่วนตัวของผู้อยู่ในเหตุการณ์จริง ทั้งหมดนี้ทำให้ผู้วิจัยสรุปว่า ภาพยนตร์สารคดีของ Moore มีลักษณะสะท้อนปัญหาสังคมเชิงลึกมุ่งสู่การแก้ไขปัญหา มีการผสมผสานเทคนิคของภาพยนตร์หลากหลาย ทั้งการใช้ Cinema verite การผสมกับการมีอยู่ของตัวตนผู้กำกับภาพยนตร์ การขุดคุ้ยเรื่องราวแบบนักวารสารศาสตร์ การปลุกเร้าอารมณ์ผู้ชมด้วยน้ำเสียง การบรรยาย การตัดต่อแบบฉับไวแบบมิวสิกวิดีโอ ทำให้เน้นอารมณ์และความรู้สึกซึ่งอาจถือได้ว่าแปลกใหม่ในยุคนั้น

นอกเหนือจากการมุ่งเน้นการศึกษาสุนทรียะของกระบวนการผลิตภาพยนตร์สารคดีจริงแล้ว ยังมีงานวิจัยที่ให้ความสนใจศึกษาเทคนิคของภาพยนตร์สารคดีที่นำมาใช้กับภาพยนตร์ทั่วไปอีกด้วย เช่น หนังประเภท Mockumentary หรือสารคดีปลอม/สารคดีล้อเลียนที่เอาเทคนิคสารคดีมาใช้กับภาพยนตร์บันเทิง แต่ก็ไม่ได้มีนัยของสารคดีหรือความจริงเพราะเป็นเรื่องแต่งขึ้น เช่น *The Bair Witch Project* (1996) อันเป็นเรื่องราวสมมุติที่เกี่ยวกับการถ่ายทำสารคดีแม่มดแล้วผู้ถ่ายทำภาพยนตร์หายตัวไปและสร้างความตื่นกลัวให้กับผู้ชมให้คิดว่านี่คือเรื่องจริง สำหรับงานที่ศึกษานี้จะมุ่งเน้นสารคดีเทียมที่เน้นความตลก ได้แก่ งานเรื่องกระบวนการเสียดสีในภาพยนตร์สารคดีเทียมของควันธรรม นนทพุทธและพิสณฑ์ สุวรรณภักดี (2564) ศึกษาหนังสารคดีเทียมหรือ Mockumentary ต่างประเทศ เพื่อแสดงให้เห็นว่าภาพยนตร์กลุ่มนี้ใช้เทคนิคสารคดีเพื่อหลอกให้ผู้ชมเห็นว่า สิ่งที่เห็นคือของจริง ไม่ว่าจะเป็นวงการเพลงร็อกในหนังเรื่อง *This is Spinal Tap* (1984) การเดินทางมาประเทศสหรัฐฯ ของตัวละครนักข่าวของคาซัคสถานที่มาถ่ายทำสารคดีและตามหาดารา Pamela

Anderson ในหนังเรื่อง *Borat* (2006) และเรื่องวุ่น ๆ ของแวมไพร์จากยุคโบราณที่ใช้ชีวิตถึงปัจจุบัน ในภาพยนตร์เรื่อง *What We Do in the Shadows* (2015) ทั้งหมดใช้เทคนิคการถ่ายทำแบบสารคดี ได้แก่ กล้องตัวเดียว Hand-held การใช้แสงธรรมชาติ ผู้แสดงที่ด้นสด ตัดสลับไปมา อาจมีตัวละครจริงปรากฏได้บ้าง แต่จุดที่ต่างจากสารคดีคือ การเป็นเรื่องเล่าที่แต่งขึ้น ตัวละครที่แปลกประหลาด ไม่มีจริง และการใช้กลยุทธ์เสียดสีล้อเลียน ความเกินจริง ตลกขบขัน การเล่นใหญ่ ตลกหน้าตาย เพื่อสร้างสีสันให้แก่เรื่องราว โดยมีเป้าหมายใช้เพื่อการล้อเลียนเสียดสีสังคม เช่น เหตุการณ์ประวัติศาสตร์ วงการเพลง เชื้อชาติ ชนกลุ่มน้อย สตรี ความแตกต่างของวัย ระบบทุนนิยม

ภาพที่ 12 The Bair Witch Project (1996), Borat (2006) และ What We Do in the Shadow (2015)
ที่มา : https://en.wikipedia.org/wiki/The_Blair_Witch_Project, https://www.imdb.com/title/tt0443453 และ https://www.imdb.com/title/tt3416742

ในขณะที่ งานข้างต้นสารคดีเทียมที่หลอกคนดูให้คิดว่าสิ่งที่เห็นคือของจริง แต่งานกลุ่มถัดมาภาพยนตร์ศิลปะกลับใช้เทคนิคสารคดีเพื่อเสริมความจริงของภาพยนตร์ ดังเช่น อรรถนพ ชินตะวัน (2553) ได้ศึกษาภาพยนตร์ญี่ปุ่นของผู้กำกับชาวญี่ปุ่นสามท่าน ได้แก่ นาโอมิ คาวาเซะ ฮิโรคาซึ โคโรเอดะ และโนบุฮิโรซุวะ ภาพยนตร์ของนักทำหนังสามท่านนี้มีแนวโน้มเป็นภาพยนตร์ญี่ปุ่นร่วมสมัย มีเอกลักษณ์เด่น คือ ความต้องการนำเสนอความจริงของสังคมผ่านเรื่องแต่ง ผลการศึกษาแสดงให้เห็นว่า ผู้กำกับภาพยนตร์ทั้งหมดต่างใช้เทคนิคการถ่ายทำภาพยนตร์สารคดีในการถ่ายทำภาพยนตร์บันเทิง ดังเช่น Hand-held การตั้งกล้องนิ่ง Long take ภาพชัดลึก การใช้กล้องแบบสังเกตการณ์ในลักษณะ Cinema verite และ Direct cinema หรือแม้แต่การแสดงบางครั้งก็เกิดขึ้นเป็นธรรมชาติ เพื่อให้ผู้ชมรับรู้เรื่องราวเป็นเสมือนของจริงหรือเน้นความจริง ผู้ชมติดตามตัวละครไปด้วยกัน และในเวลาเดียวกันก็ทำให้พรมแดนระหว่างภาพยนตร์บันเทิงและสารคดีก็เริ่มพร่าเลือน แต่อย่างไรก็ดี ทั้งหมดก็ยังคงเป็นเรื่องแต่ง ภาพยนตร์ในลักษณะนี้เป็นภาพยนตร์ศิลปะที่ต้องการวิพากษ์หรือบอกอะไรบางอย่างแก่สังคม ในทำนองเดียวกัน ภัทรทิวา บุษษะและกฤษดา เกิดดี (2563) ในงาน

เรื่องการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ที่กำกับโดยนวพล ธำรงรัตนฤทธิ์ ได้วิเคราะห์ภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์ชาวไทย คือ นวพล และพบว่าภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์ท่านนี้ก็ใช้ลีลาการเล่าเรื่องที่ข้ามเส้นแบ่งศิลปะภาพยนตร์ต่าง ๆ แต่ที่สำคัญคือ ลีลาที่ยืมจากสารคดีมาผสมในบันเทิงคดี

กลุ่มที่สาม การศึกษาภาพยนตร์สารคดีภายใต้สำนักมาร์กซิสม์ ในขณะที่ สำนักศิลปะให้ความสนใจต่อสุนทรียะ การผลิต และความจริงที่เห็นและเป็นอยู่ แต่สำหรับสำนักมาร์กซิสม์กลับตั้งข้อสังเกตต่อภาพยนตร์และรวมไปถึงภาพยนตร์สารคดีว่า สิ่งที่เห็นและเป็นไปอาจมิใช่ของจริงเสมอไป ยิ่งไปกว่านั้นอาจมีการครอบงำเชิงอำนาจแฝงอยู่ทั้งในเนื้อหาและวิธีการนำเสนอ ตัวอย่างเช่นในกรณีของงานต่างประเทศมีการวิเคราะห์ด้วยแนวทางนี้เพื่อแสดงให้เห็นการแฝงอุดมการณ์ เช่น ผู้ร้าย-วีรบุรุษ ปรากฏอยู่ในสารคดีสืบสวนสอบสวนและส่วนนี้ก็สร้างความเข้าใจผิดหรือภาพตัวแทนผิด ๆ ให้กับผู้ชมไม่มากก็น้อย (Less-Wright, 2010)

ภาพที่ 13 The Good Woman of Bangkok (1991), การต่อสู้ของกรรมกรหญิงโรงงานฮาร่า (2518), The Third Eye (2556) และโครงการขัดกันฉันมิตร

ที่มา : https://www.themoviedb.org/movie/228324-the-good-woman-of-bangkok, https://www.fapot.or.th/main/information/article/view/266, http://www.cinemaoasis.com/th/archive/the-third-eye-labour-ceremony และ https://www.arch.kmitl.ac.th/ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร

งานเรื่องอำนาจและการต่อสู้เชิงอำนาจในภาพยนตร์เรื่อง *The Good Woman of Bangkok* ของ กำจร หลุยยะพงศ์ (2555) เดินตามแนวคิดนั้นโดยหยิบภาพยนตร์สารคดีเรื่อง *The Good Woman of Bangkok* มาอภิปรายให้เห็นถึงการผลิตซ้ำอุดมการณ์แฝงในภาพยนตร์สารคดีที่พยายามเล่าเรื่องจริงของโสเภณีไทยชื่ออ้อย แต่ก็อดไม่ได้ที่จะแฝงไปด้วยการมองผ่านสายตาผู้ทำสารคดีที่เป็นชายผิวขาวชาวตะวันตก ภาพของโสเภณีไทยนามอ้อยจึงมีอคติเชิงเพศและตะวันออกนิยม (Orientalism) อย่างหลีกไม่พ้น

ขณะที่งานชิ้นแรกเน้นการวิเคราะห์เนื้อหาที่แฝงในภาพยนตร์ แต่งานอีกสองชิ้นที่สังกัดในสำนักนี้กลับก้าวไปมากกว่านั้นคือ การนำกรอบแนวคิดของสำนักมาร์กซิสม์ไปใช้เพื่อการผลิตสารคดีเพื่อการเคลื่อนไหวทางสังคม ในยุคแรก ภาพยนตร์สารคดีอาจเน้นประเด็นการเมืองและชนชั้น ดังกรณีของภาพยนตร์สารคดีไทยเรื่อง *การต่อสู้ของกรรมกรหญิงโรงงานฮาร่า* (2518) แต่สำหรับในยุคใหม่นี้การผลิตสารคดีอาจมิได้มาจากคนวงนอกแต่เริ่มขยับไปสู่การสื่อสารแบบมีส่วนร่วม (Participatory communication) (ซึ่งมิได้หมายความว่า ผู้กำกับฯ มีส่วนร่วม แต่จะหมายถึงการที่ผู้เกี่ยวข้องในประเด็นจะมีส่วนร่วมในสารคดีนั้นตามแนวคิดการสื่อสารเพื่อการพัฒนา อันจะส่งผลให้เกิดการเปลี่ยนแปลงไปที่บุคคลนั้นจริง ๆ เพราะเป็นผู้ร่วมคิด ร่วมทำ ร่วมสร้างสรรค์ สนใจรายละเอียดแนวคิดนี้โปรดดูกำจร หลุยยะพงศ์, 2565) และทำให้สารคดีนั้นกลายเป็นพื้นที่การเสริมพลัง (Empower) กลุ่มคนตัวเล็กตัวน้อยได้อย่างน่าสนใจ นั่นก็คือ งานเรื่องการประกอบสร้างอัตลักษณ์ของกลุ่มชาติพันธุ์ของคนกลุ่มยองในจังหวัดลำพูนของอภินันท์ ธรรมเสนา (2553) และการผลิตสื่อ : การผลิตภาพยนตร์สารคดี *The Third Eye* และการผลิตสื่อโครงการทักษะวัฒนธรรมขัดกันฉันมิตรของอุณาโลม จันทร์รุ่งมณีกุล (2562)

งานชิ้นแรก อภินันท์สนใจกลุ่มคนชาติพันธุ์ยองในจังหวัดลำพูนโดยเฉพาะคนรุ่นใหม่ที่อาจเริ่มเกิดวิกฤติอัตลักษณ์ของชาติพันธุ์ที่ถูกรัฐชาติสร้างขึ้นและผลพวงของระบบโลกาภิวัตน์ ชาติพันธุ์ยองถูกมองในแง่ของความต่ำต้อย เหตุนี้ ผู้วิจัยจึงใช้สื่อภาพยนตร์สารคดีเพื่อให้เยาวชนรุ่นใหม่เข้ามามีส่วนร่วมในการผลิต ตั้งแต่การผลิต การถ่ายทำ และการฉาย ส่งผลให้ท้ายสุดเยาวชนชาวยองได้เรียนรู้อัตลักษณ์ของตนผ่านกระบวนการผลิตสารคดีและนำไปสู่ความภูมิใจในชาติพันธุ์ ไม่ต่างจากงานของอุณาโลมที่สรุปให้เห็นแนวทางการอบรมและพัฒนาเยาวชนกลุ่มชายแดนใต้ ภายใต้โครงการทักษะวัฒนธรรมขัดกันฉันมิตรของศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน) ทำให้เยาวชนชาวใต้มีส่วนร่วมในการผลิตภาพยนตร์ด้วยตัวเอง ซึ่งอาจเป็นทั้งภาพยนตร์สารคดีและภาพยนตร์ที่ตนเองได้เลือก ผลที่ได้ ก็คือ การเข้าใจวัฒนธรรมของตนเองผ่านกระบวนการผลิต ส่วนงานอีกชิ้น คือ การผลิตภาพยนตร์สารคดี *The Third Eye* ของอุณาโลมเองก็ได้ขยายไปถึงการใช้ภาพยนตร์สารคดีเพื่อการผลักดันและต่อรองเชิงอำนาจของชาวบ้านชาวประมงพื้นบ้านต่อโครงการแหลมฉบังซึ่งสร้างผลกระทบต่อชาวบ้าน นับตั้งแต่การเลือกผู้แสดงที่มาจากการร่วมมือของชุมชน การถ่ายทำจากการร่วมมือในชุมชน การฉายกับชุมชนและภายนอกเพื่อให้เกิดการเรียกร้องเชิงสังคม

กลุ่มที่สี่ การศึกษาภาพยนตร์สารคดีกับผู้ชม การศึกษาผู้ชมสารคดีปรากฏอยู่ในงาน 4 ชิ้น ขณะที่ชิ้นแรก ศึกษาถึงทัศนคติและพฤติกรรมของผู้ชมสารคดีไทยตามสำนักจิตวิทยาสังคม (Socio psychological approach) ส่วนชิ้นที่สองและสามจะศึกษาการผลิตภาพยนตร์สารคดีและตามมาด้วยการวัดทัศนคติของผู้ชม

หลังจากได้รับชม ซึ่งเป็นการประสมระหว่างแนวคิดสุนทรียะกับจิตวิทยาสังคม และชิ้นที่สี่ ต่อเนื่องจากการศึกษาอุดมการณ์แต่จะให้ความสนใจการอ่านหรือการตีความหมายของผู้ชมตามสำนักวัฒนธรรมศึกษา รายละเอียดดังต่อไปนี้

งานเรื่องพฤติกรรมการเปิดรับและความคาดหวังของประชาชนในเขตกรุงเทพมหานครของปัทมา สุวรรณภักดี (2555b) เป็นงานวิจัยที่ศึกษาผู้ชมในเชิงปริมาณผ่านแบบสอบถามจำนวน 400 ชุด ภายใต้สำนักคิดจิตวิทยาสังคม ซึ่งสนใจตัวผู้รับสารในแง่ทัศนคติของผู้ชม อาจถือได้ว่าเป็นงานชิ้นแรก ๆ ที่เผยให้เห็นมิติการศึกษาผู้ชมสารคดีไทยที่ไม่เคยมีมาก่อน ผลการศึกษาเผยให้เห็นว่า ผู้ชมส่วนใหญ่รับชมภาพยนตร์สารคดีจากโรงภาพยนตร์ จำนวน 2-4 ครั้งต่อปี ด้านหนึ่งแสดงถึงจำนวนภาพยนตร์สารคดีที่ไม่มากนัก และการจำกัดการฉายในโรงภาพยนตร์ ส่วนภาพยนตร์ที่รับชมมากที่สุดคือ *365 วัน ตามติดชีวิตเด็กเอ็นท์*

เมื่อวิเคราะห์ความคาดหวังของผู้ชมในเนื้อหาห้าด้าน คือ ด้านการศึกษา การเมือง วิถีชีวิตและการประกอบอาชีพ ศาสนาและวัฒนธรรม และคนด้อยโอกาส พบว่า ผู้ชมมีความคาดหวังแตกต่างกันหากรับชมด้านการศึกษา การเมือง และคนด้อยโอกาส คาดหวังว่าจะได้รับความรู้ ส่วนประเด็นวิถีชีวิตและการประกอบอาชีพ ศาสนาและวัฒนธรรม คาดหวังว่าจะช่วยการผ่อนคลายความเครียด แต่เมื่อวัดหลังจากการรับชมจริงในด้านความพึงพอใจกลับพบจุดต่างเล็กน้อยในประเด็นวิถีชีวิตและการประกอบอาชีพ จากที่คาดหวังว่าจะได้รับการผ่อนคลายความเครียดแต่กลับจะได้รับความรู้มากกว่า ส่วนเนื้อหาอื่น ๆ จะพึงพอใจตรงกับที่คาดหวัง

ประเด็นสุดท้าย ความต้องการภาพยนตร์สารคดีนั้น กลุ่มตัวอย่างต้องการนำไปใช้ประโยชน์ คือ ต้องการทราบทัศนคติ แนวคิด ค่านิยมที่สร้างสรรค์มากที่สุด ส่วนความต้องการเนื้อหาควรเป็นเรื่องการศึกษาและกิจกรรมต่าง ๆ มากที่สุด ในแง่จุดประสงค์การสร้าง กลุ่มตัวอย่างรับรู้ความเป็นมาของเหตุการณ์ที่สร้างขึ้น เกิดความประทับใจ และในแง่เทคนิคการนำเสนอของภาพยนตร์สารคดีก็สามารถดำเนินได้หลายรูปแบบตามความเหมาะสม ทั้งการสัมภาษณ์ อวัจนภาษา การแอบถ่าย ฯลฯ นอกจากนั้นยังมีข้อเสนอแนะที่น่าสนใจจากผู้ชม ได้แก่ ภาพยนตร์สารคดีควรมีเนื้อหาสะท้อนความเป็นจริงสังคมไทย เป็นการคิดรอบด้าน เป็นคำถามปลายเปิด และที่สำคัญ คือ การที่ภาครัฐไม่ควรแทรกแซงเนื้อหา

ในขณะที่ งานชิ้นแรกศึกษาผู้รับสารอย่างเดียว แต่สำหรับงานชิ้นที่สองและสามจะเริ่มขยับไปจากการวิเคราะห์ผู้รับสารตามสำนักจิตวิทยาสังคมไปสู่สุนทรียะหรือการผลิต ได้แก่ งานเรื่องภาพยนตร์สารคดีตุงล้านนากับวิถีชีวิตคนไทยล้านนาของศุภลักษณ์ อภัยใจ (2555) ศึกษาทั้งการผลิตภาพยนตร์สารคดีเกี่ยวกับตุงแล้วหลังจากนั้นนำไปสู่การทดสอบการรับชมสารคดีก่อนและหลังเพื่อประเมินประสิทธิภาพของสารคดีในช่วงก่อนและหลังรับชม ทั้งนี้ ผู้วิจัยมีข้อสังเกตว่า สารคดีควรจะเป็นสื่อที่ผู้ชมเมื่อดูแล้วก็จะเรียนรู้เนื้อหาเรื่องราวต่าง ๆ ในสารคดีนั้นได้ ซึ่งมักจะมาจากการที่ผู้ผลิตคำนึงและใส่ใจต่อการผลิตภาพยนตร์สารคดี ผลการศึกษาก็ยืนยันให้เห็นไปในทิศทางที่ต้องการ นั่นก็คือ ด้วยความสนใจกระบวนการผลิตทั้งด้านเนื้อหาและภาษาสารคดีส่งผลทำให้ผู้ชมมีความรู้เกี่ยวกับตุงในระดับดี มีความพึงพอใจกับเนื้อหาในระดับดีมาก

งานชิ้นถัดมาไม่ต่างจากงานของศุภลักษณ์ คือ ชญานุช วีรสาร (2560) ได้ทดลองสร้างภาพยนตร์สารคดี *Histree* หลังจากนั้นนำไปสู่การประเมินผลผู้ชมหลังจากการรับชม กลุ่มแรก ผู้ชมที่เป็นผู้เชี่ยวชาญด้านภาพยนตร์สารคดีให้ความเห็นว่า ภาพยนตร์สารคดีมักจะมาจากเรื่องใกล้ตัวเป็นแรงบันดาลใจและนำมาสร้างสรรค์เป็นภาพยนตร์ อาจไม่มีบทถ่ายทำที่ชัดเจน แต่ต้องมีแก่นเรื่องเป็นแนวทางสำหรับการถ่ายทำ สำหรับการใช้ภาพเล่าเรื่องนั้นถือได้ว่าเป็นไปได้ หากภาพนั้นมีความชัดเจนแต่ต้องมีการลำดับภาพ นั่นก็เท่ากับการยืนยันว่า ภาพยนตร์สารคดีสามารถใช้ภาพเล่าเรื่องและสร้างความจริงได้ จุดนี้ก็สอดรับกับผู้ชมทั่วไปที่รับชมก็ให้ความคิดเห็นว่า แม้จะมีภาพอย่างเดียวก็สามารถเข้าใจเนื้อหาแต่ก็อาจมีการตีความหมายที่ต่างไปจากที่ผู้สร้างต้องการได้เช่นกัน

สำหรับงานชิ้นที่สี่ อำนาจและการต่อสู้เชิงอำนาจในภาพยนตร์เรื่อง The Good Woman of Bangkok ของกำจร หลุยยะพงศ์ (2555) เป็นงานที่ใช้แนวคิดสำนักวัฒนธรรมศึกษา ด้านหนึ่งศึกษาตัวบทภาพยนตร์ดังที่กล่าวไปในหัวข้อที่ผ่านมา และอีกด้าน คือ การให้ความสำคัญต่อผู้ชมในฐานะผู้กระตือรือร้น เมื่อรับชมภาพยนตร์สารคดีแล้วสามารถต่อสู้ต่อรองความหมายซึ่งจะแสดงให้เห็นการที่ผู้ชมไม่ได้ตกอยู่ภายใต้อำนาจรวมถึงกลายเป็นผู้ที่สร้างความหมายใหม่ และในกรณีของภาพยนตร์สารคดีข้างต้น พบว่า ผู้ชมที่เป็นเยาวชนไทยก็สามารถอ่านความหมายได้หลากหลายทั้งเห็นด้วยว่าเรื่องราวดังกล่าวมีอยู่จริง บางกลุ่มต่อรองความหมายว่าโสเภณีมีอยู่จริงแต่ในภาพยนตร์ก็แฝงอคติ และบางกลุ่มก็ไม่เห็นด้วย

ส่วนที่สาม บทสรุปและการท้าทายการศึกษาภาพยนตร์สารคดีในอนาคต

จากงานส่วนที่สองพบช่องว่างของการศึกษาภาพยนตร์สารคดีในไทย และเมื่อย้อนกลับไปพิจารณาถึงเนื้อหาในส่วนแรกและจากปรากฏการณ์ของการเปลี่ยนแปลงของนิเวศสื่อและภูมิทัศน์สื่อ ส่งผลให้แนวโน้มการศึกษาสารคดีไทยสามารถจำแนกได้สี่ด้านคือ ประวัติศาสตร์และอุตสาหกรรม สุนทรียะการผลิต สำนักมาร์กซิสม์ และผู้ชม ดังต่อไปนี้

ด้านแรก ประวัติศาสตร์และอุตสาหกรรมภาพยนตร์สารคดีไทยเป็นช่องว่างขนาดใหญ่ที่ยังไม่ได้มีการศึกษาอย่างชัดเจนเท่าไหร่นัก ที่ผ่านมาแม้จะมีการศึกษาถึงประวัติศาสตร์ภาพยนตร์สารคดีไทยในงานของจำเริญลักษณ์ ธนะวังน้อย (2544) แต่เป็นการศึกษาเฉพาะสารคดีในช่วงแรกถึงสิ้นสมัยสงครามโลกครั้งที่สองทำให้ยังขาดการศึกษาในช่วงเวลาหลังจากนั้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งการเชื่อมร้อยต่อเนื่องจากการคลี่คลายตัวเมื่อบริบทสังคมไทยแปรเปลี่ยนสู่สังคมประชาธิปไตย การเมืองในยุคอำนาจต้นทศวรรษที่ 2500 การผลิบานของประชาธิปไตยตั้งแต่ยุคตุลาคม 2516 พฤษภาคม 2535 ความขัดแย้งทางการเมืองในช่วงทศวรรษที่ 2550 การเติบโตของโรงเรียนภาพยนตร์ที่บ่มเพาะนักทำหนังรุ่นใหม่ เหล่านี้น่าจะส่งผลต่อการเติบโตของภาพยนตร์สารคดี ตลอดจนการเติบโตของสารคดีที่วิพากษ์วิจารณ์สังคมอย่างลุ่มลึก ดังเช่นการเมืองใน *การต่อสู้ของกรรมกรหญิงโรงงานฮาร่า* (2518) *ประชาธิป'ไทย* (2556) *ชีวิตเด็กใน เด็กโต๋* (2548) และ *Final Score 365 วันตามติดชีวิตเอ็นท์* (2550) *สิ่งแวดล้อมใน สายน้ำติดเชื้อ* (2556) *พรมแดนและคนกลุ่มน้อยใน ฟ้าต่ำแผ่นดินสูง* (2556) และ *ดินไร้แดน* (2562) *ศาสนาใน เอหิปัสสิโก* (2562) และ *บูชา* (2565) *ชาวนาและสังคมทุนนิยม*

ในสวรรค์บ้านนา (2552) *ความตายใน Hope Frozen* (2561) และการศึกษากับการเมืองใน *School Town King* (2563) และนี่ยังไม่นับบรรดาภาพยนตร์สารคดีของคนตัวเล็กตัวน้อยที่เริ่มแตกหน่อออกมากระจัดกระจายในช่องทางสื่อออนไลน์อีกเป็นจำนวนมาก การศึกษาเชิงประวัติศาสตร์นี้ยังรอคอยการเผยความจริงที่หลงลืมออกมาให้เห็น

ยิ่งไปกว่านั้น มิติอุตสาหกรรมภาพยนตร์สารคดีไทยยังเป็นสิ่งที่ยังไม่ได้มีการศึกษา ส่วนที่น่าจะสืบค้นก็คือ อุตสาหกรรมภาพยนตร์สารคดีประกอบไปด้วยใครเป็นผู้ผลิต การจัดจำหน่าย และการฉาย ทั้งโรงภาพยนตร์ โทรทัศน์ และช่องทางเผยแพร่ทางโลกออนไลน์ ตลอดจนนิเวศภาพยนตร์สารคดี ผู้เกี่ยวข้อง ทั้งบุคคล องค์การที่สนับสนุนและแม้กระทั่งไม่สนับสนุน เช่น การเซ็นเซอร์ภาพยนตร์สารคดี และปัจจัยที่เกี่ยวข้องที่ผ่านมามีการศึกษาอุตสาหกรรมภาพยนตร์โดยรวม (อลงกรณ์ ปริวุฒิพงศ์และกำจร หลุยยะพงศ์, 2564) แม้จะทำให้เห็นภาพรวมของอุตสาหกรรมภาพยนตร์แต่ก็ไม่ใช่ภาพยนตร์สารคดีโดยตรง งานของภาณุ อารี (2564) เรื่องการผลิตภาพยนตร์สารคดี ได้ให้ภาพเบื้องต้นเกี่ยวกับห่วงโซ่ภาพยนตร์สารคดี ตั้งแต่การพัฒนาโครงการภาพยนตร์สารคดี การหาแหล่งทุน กระบวนการผลิต และนำไปสู่การฉายในช่องทางต่าง ๆ ซึ่งน่าจะเป็นพื้นฐานที่ดีที่จะขยายไปสู่ความเข้าใจอุตสาหกรรมภาพยนตร์สารคดีแต่อาจต้องขยายประเด็นให้คมชัดมากขึ้น โดยต้องไม่ลืมว่า ในยุคปัจจุบันโลกของภาพยนตร์ได้ก้าวสู่ยุคหลังภาพยนตร์ (Post-film) ปัจจัยหรือเงื่อนไขบางตัวอาจแปรเปลี่ยนไปได้ เช่น การลงทุนการผลิตอาจมิได้มาจากอุตสาหกรรมขนาดใหญ่อีกต่อไป การจัดจำหน่ายอาจใช้ช่องทางในลักษณะออนไลน์ ช่องทางการฉายจากโรงขนาดใหญ่สู่โรงทางเลือกหรือออนไลน์จะเป็นอย่างไร ดังกรณีของ Doc club and pub ในเมื่อโลกออนไลน์ช่วยทำให้หน้าที่ทุกอย่างแคบลง คำถามเหล่านี้เป็นส่วนหนึ่งของข้อคำถามที่รอการสืบค้น

ด้านที่สอง มิติการผลิตในแง่สุนทรียะ แม้ว่ามิตินี้อาจเป็นส่วนที่นิยมศึกษาเป็นจำนวนมากดังที่กล่าวไปแล้วข้างต้น แต่ยังคงมีช่องว่างอีกมากมายที่จะทำความเข้าใจการผลิตภาพยนตร์สารคดีในรูปแบบต่าง ๆ เช่น การแปลงแนวคิดของ Bill Nichols มาอภิปรายภาพยนตร์สารคดีไทยว่า สารคดีไทยจะมีรูปแบบใดได้บ้าง ดัง *เพลงของข้าว* (2557) จะเป็นการถ่ายทำสารคดีในลักษณะ Poetic documentary หรือการผสมกับ Observational documentary หรือเป็น Performative documentary การศึกษาสารคดีเทียม (Mockumentary) ของไทย ดังเช่น ภาพยนตร์เรื่อง *ร่างทรง* (2564) และแม้กระทั่งการใช้สื่อบันเทิงร้อยเปอร์เซ็นต์ในการผลิตสารคดีจะทำได้หรือไม่ เช่น การใช้สารคดีผสมกับเกม การใช้แอนิเมชันหรือการ์ตูน (หรือเรียกว่า Animated documentary) หรืออาจผสมผสานทั้งการ์ตูนกับของจริงเพื่อสื่อความจริง เป็นต้น นอกจากนั้น ยังอาจตั้งโจทย์ไปถึงภายใต้โลกออนไลน์ การผลิตภาพยนตร์สารคดีแบบใหม่จะมีเนื้อหาและรูปแบบอย่างไร โดยเฉพาะการกระตุ้นให้ผู้ชมได้ก้าวมามีส่วนร่วม (Nash, Hight & Summerhayes, 2014)

การศึกษาในแง่สุนทรียะ ยังสามารถขยายความไปถึงผู้กำกับภาพยนตร์สารคดีของไทยที่มีชื่อเสียงซึ่งที่ผ่านมาอาจศึกษาเฉพาะผู้กำกับภาพยนตร์ในต่างประเทศตามแนวทางประพันธกร แต่ในครั้งนี้จะสามารถวิเคราะห์ผู้กำกับภาพยนตร์สารคดี เช่น อุรุพงศ์ รักษาสัตย์ ได้แก่ *สวรรค์บ้านนา* (2552) *เพลงของข้าว* (2557)

และ*บูชา* (2565) นนทวัฒน์ นำเบญจกุล ได้แก่ *ฟ้าต่ำแผ่นดินสูง* (2556) *สายน้ำติดเชื้อ* (2556) *บีเคเควาย* (2559) *ดินไร้แดน* (2562) ซึ่งทั้งสองเป็นหนึ่งในบรรดาผู้กำกับภาพยนตร์สารคดีที่มีชื่อเสียง ทำงานต่อเนื่อง และได้รับรางวัลทั้งในไทยและเทศ

ด้านที่สาม สำนักมาร์กซิสม์ เป็นมิติที่อาจกล่าวถึงค่อนข้างน้อย สำนักนี้ให้ความสนใจต่อมิติเชิงอำนาจที่กดทับสารคดีและในเวลาเดียวกันก็ตั้งคำถามไปสู่การที่สารคดีจะสามารถสร้างการแปลี่ยนแปลงสู่สังคมได้หรือไม่ ภาพยนตร์สารคดีอาจเป็นได้ทั้งพื้นที่ที่ถูกกดทับจากอำนาจต่าง ๆ ที่รายล้อมมา เช่น อำนาจของรัฐและมิติเศรษฐกิจที่สั่งให้ภาพยนตร์สารคดีมีแนวทางที่ผู้มีอำนาจต้องการ และในเวลาเดียวกันอำนาจของรัฐก็จัดการให้ภาพยนตร์สารคดีเงียบเสียง เพราะท่าทีของภาพยนตร์สารคดีมีลักษณะเปิดโปงขุดคุ้ยมิติสังคมที่รัฐอาจเกรงกลัว ดังที่ผ่านมาในอดีต เช่น *การต่อสู้ของกรรมกรหญิงโรงงานฮาร่า* (2518) *ฟ้าต่ำแผ่นดินสูง* (2556) *เอหิปัสสิโก* (2562)

แต่ในเวลาเดียวกัน ภาพยนตร์สารคดีไทยหลาย ๆ เรื่องก็ทำหน้าที่ในการเปิดเผยบางสิ่งบางอย่างให้เห็น และกลายเป็นการจุดชนวนถึงพลังการขับเคลื่อนทางสังคม ได้แก่ *การต่อสู้ของกรรมกรหญิงโรงงานฮาร่า* (2518) เหตุนี้ บทบาทหน้าที่ของภาพยนตร์สารคดีจึงอาจเป็นคำถามที่รอให้เกิดการค้นคว้าว่า จะดำเนินไปในลักษณะใด การเปิดเผย การวิจารณ์ การช่วยเป็นพลังขับเคลื่อนทางสังคม (Marcus & Kara, 2016) หรือแม้กระทั่งการย้อนกลับไปสู่การเป็นเครื่องมืออำนาจทั้งด้านการเมืองและเศรษฐกิจในการผลิตภาพยนตร์สารคดีได้หรือไม่

ยิ่งไปกว่านั้น เมื่อบริบทสังคมนิเวศสื่อและภูมิทัศน์สื่อแปรเปลี่ยนไป โดยเฉพาะอย่างยิ่ง การเติบโตของสื่อใหม่ตามสำนักเทคโนโลยีเป็นตัวกำหนด (Technological determinism) ช่องทางการเผยแพร่ภาพยนตร์สารคดีรูปแบบใหม่ เช่น ในสื่อสังคมออนไลน์ ตัวแปรนี้จะส่งผลกระทบอย่างไรต่อการผลิตภาพยนตร์สารคดีด้วยหรือไม่ การแปรเปลี่ยนดังกล่าวนี้จะส่งผลกระทบต่อการผลิต การแพร่กระจาย รวมไปถึงการกระตุ้นให้ผู้ชมเข้ามาเป็นผู้ผลิตภาพยนตร์สารคดีได้หรือไม่ ซึ่งจะพบภาพยนตร์สารคดีในต่างประเทศเริ่มมีผู้ผลิตจากมุมของคนธรรมดาทั่วไป (Less-Wright, 2010) หากได้แล้วการจะเสริมพลัง (Empower) กลุ่มผู้ชมให้กลายเป็นผู้ผลิตภาพยนตร์สารคดีได้ดีนั้นจะทำได้หรือไม่อย่างไร

ด้านที่สาม มิติผู้ชม ในอดีตผู้ชมอาจเป็นเพียงปลายทางของการรับชมภาพยนตร์สารคดี แต่ด้วยการเปลี่ยนแปลงของสังคม เทคโนโลยีสื่อ ทั้งการผลิต ช่องทางการเผยแพร่ จะทำให้ผู้ชมมีหน้าตาเปลี่ยนไปหรือไม่ ดังที่กล่าวไปในหัวข้อที่ผ่านมาทั้งการเป็นผู้ผลิตเอง ซึ่งก็สร้างข้อสังเกตด้วยว่า สิ่งที่ผู้ผลิตผลิตนั้นวางอยู่บนความจริงและมีสุนทรียะด้วยหรือไม่ (Less-Wright, 2010) ปฏิสัมพันธ์ของผู้ชมต่อภาพยนตร์สารคดี ทั้งในแบบเดิมและภาพยนตร์สารคดีที่เผยแพร่ในโลกออนไลน์เป็นอย่างไร การเป็นผู้ชมและแชร์ การสืบค้นข้อมูล รวมไปถึงการสร้างชุมชนหรือเครือข่ายของภาพยนตร์สารคดีหรือประเด็นที่ตนเองสนใจออกไปได้กว้างขวางมากขึ้น และที่สำคัญ คือ การศึกษาถึงพลังของผู้ชมกลุ่มต่าง ๆ หลังจากการรับชมแล้วนั้น ยังผลต่อการกลายเป็นพลังในการผลักดันประเด็นต่าง ๆ ในสังคมได้หรือไม่ อะไรคือจริยธรรมที่ช่วยกำกับการผลิตภาพยนตร์สารคดีของผู้ชมเหล่านี้ (Nash, Hight & Summerhayes, 2014)

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

กำจร หลุยยะพงศ์. (2550). *การผลิตสารคดี ในเอกสารการสอนชุดวิชาการผลิตรายการโทรทัศน์เบื้องต้น หน่วย 8-15* (น. 14-1-14-48). สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

กำจร หลุยยะพงศ์. (2555). อำนาจและการต่อสู้เชิงอำนาจในภาพยนตร์เรื่อง The Good Woman of Bangkok. *วารสารศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 5*(2), 23-46.

กำจร หลุยยะพงศ์. (2556). *ภาพยนตร์กับการประกอบสร้างสังคม.* สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

กำจร หลุยยะพงศ์. (2562). *ผู้รับสาร ในเอกสารการสอนชุดวิชาสื่อศึกษา หน่วย 1-8* (น. 6-1-6-59). สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

กำจร หลุยยะพงศ์. (2565). *ก้าวใหม่การสื่อสารกับชุมชนศึกษา.* สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

จำเริญลักษณ์ ธนะวังน้อย. (2544). *ประวัติศาสตร์ภาพยนตร์ไทยตั้งแต่แรกจนสิ้นสมัยสงครามโลกครั้งที่สอง.* สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ควันธรรม นนทพุทธและพิสณฑ์ สุวรรณภักดี. (2564). *กระบวนการเสียดสีในภาพยนตร์สารคดีเทียม. การประชุมสวนสุนันทาวิชาการครั้งที่ 9 ปี 2564* (น. 587-608). มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา http://proceeding.ssru.ac.th/index.php/IRD-Conference2021/article/view/276/227

ชญานุช วีรสาร. (2560). การผลิตภาพยนตร์สารคดีด้วยการเล่าเรื่องด้วย*ภาพ. วารสารมหาวิทยาลัยศิลปากร, 37*(2), 19-30.

ธนพล น้อยชูชื่นและปัทมวดี จารุวร. (2555). ลักษณะของภาพยนตร์สารคดีที่แสดงอัตวิสัยของไมเคิล มัวร์. *วารสารนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 30*(4), 102-119.

บรรจง โกศัลวัฒน์. (2535). *ภาพยนตร์สารคดี* (เอกสารไม่ตีพิมพ์). มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

พุทธพงษ์ เจียมรัตตัญญู. (2563, 1 พฤษภาคม*). จอน อึ๊งภากรณ์กับเบื้องหลังการถ่ายหนังบันทึกการต่อสู้กรรมกรหญิงโรงงานฮาร่า.* หอภาพยนตร์ (องค์การมหาชน). https://www.fapot.or.th/main/information/ article/view/266

ภัทรทิวา บุษษะและกฤษดา เกิดดี. (2563). การเล่าเรื่องในภาพยนตร์ที่กำกับโดย นวพล ธำรงรัตนฤทธิ์. *วารสารนิเทศศาสตร์ปริทัศน์, 24*(2), 132-144.

ภาณุ อารี. (2564). หน่วยที่ 13 *การผลิตภาพยนตร์สารคดี ในเอกสารการสอนชุดวิชาการผลิตภาพยนตร์ขั้นสูง หน่วยที่ 8-15* (น. 13-1-13-58). สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

ปัทมา สุวรรณภักดี. (2555a). *องค์ประกอบในการเล่าเรื่องของภาพยนตร์สารคดี.* มิสเตอร์ก๊อปปี้.

ปัทมา สุวรรณภักดี. (2555b). *รายงานวิจัยพฤติกรรมการเปิดรับและความคาดหวังของประชาชนในเขตกรุงเทพมหานครที่มีต่อภาพยนตร์สารคดี.* คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

รณฤทธิ์ มณีพันธุ์. (2565). การสวมบทบาทจำลองความทรงจำบาดแผลเหตุการณ์ไวท์ เทอร์เรอร์ ในสื่อวิดีโอเกมสยองขวัญดีเทนชั่น (Detention). *วารสารศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 15*(3), 148-184.

วีระศักดิ์ จันทร์ส่งแสง. (2562). *วิชาสารคดี.* วิริยะธุรกิจ.

ศวิตา ศีลตระกูล. (2563). *การสร้างสรรค์ภาพยนตร์สารคดีสั้นที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับผู้มีภาวะดาวน์ซินโดรม.* [วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ]. http://ir-ithesis.swu.ac.th/dspace/bitstream/123456789/1369/1/gs612130031.pdf

ศุภลักษณ์ อภัยใจ. (2555). *ภาพยนตร์สารคดีตุงล้านนากับวิถีชีวิตคนไทยล้านนา.* [วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่]. http://cmruir.cmru.ac.th/handle/123456789/2080

อรรณนพ ชินตะวัน. (2553). *สุนทรียภาพในภาพยนตร์ญี่ปุ่นร่วมสมัย.* [วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย]. http://cuir.car.chula.ac.th/bitstream/123456789/33038/1/annope_ch.pdf

อลงกรณ์ ปริวุฒิพงศ์และกำจร หลุยยะพงศ์. (2564). *รายงานฉบับสมบูรณ์โครงการจ้างที่ปรึกษาจัดทำฐานข้อมูลและพัฒนาอุตสาหกรรมสร้างสรรค์สาขาภาพยนตร์.* ศูนย์บริการวิชาการแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อภินันท์ ธรรมเสนา. (2553). การประกอบสร้างอัตลักษณ์ชาติพันธุ์ของกลุ่มคนยองในจังหวัดลำพูน. [วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์]. https://doi.nrct.go.th/ListDoi/listDetail?Resolve_DOI=10.14457/TU.the.2010.617

อุรุพงศ์ รักษาสัตย์. (2559). การสร้างภาพยนตร์สารคดีเรื่องเพลงของข้าว. *วารสารศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 9*(3), 7-44.

อุรุพงศ์ รักษาสัตย์. (2563). ความจริงแท้ ความจริงลวง และ The Kuleshov Effect ในภาพยนตร์สารคดีเรื่องบูชา. *วารสารศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 13*(2), 166-197.

อุณาโลม จันทร์รุ่งมณีกุล. (2562*). หน่วยที่ 4 การผลิตสื่อ ในเอกสารการสอนชุดวิชาสื่อศึกษา หน่วยที่ 1-8 (*น. 4-1-4-48). สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

ภาษาอังกฤษ

Benyahia, S. C. (2007). *Teaching film and TV documentary.* British Film Institute.

Less-Wright, P. (2010*). The documentary handbook.* Routledge.

Marcus, D. (2016). Documentary and video activism. In D. Marcus, and S. Kara (Eds.), *Contemporary documentary* (pp. 187-203). Routledge.

Marcus, D., & Kara, S. (2016). *Contemporary documentary.* Routledge.

Nash, K., Hight, C., & Summerhayes, C. (2014). *New documentary ecologies.* Palgrave Macmillan.

Nowell-Smith, G. (2017). *The History of cinema*. Oxford University Press.

Pramaggiore, M., & Wallis, T. (2008). *Film a critical introduction.* Laurence King.