أخلاقيات صناعة الفيلم الوثائقي

دراسة صادرة عن المركز الأمريكي للإعلام والتأثير الاجتماعي (CMSI)

عرّف صانعو الأفلام الوثائقية نفسهم بأنهم فنانين مبدعين يعتبر السلوك الأخلاقي في صميم مشاريعهم.

وفي وقت توجد فيه ضغوط مالية غير مسبوقة لخفض التكاليف وزيادة الإنتاجية، أفاد صناع الأفلام بأنهم وجدوا أنفسهم في مواقف كانوا فيها بحاجة إلى الموازنة بين المسؤوليات الأخلاقية والاعتبارات العملية.

يمكن تجميع تعليقاتهم في ثلاث مجموعات متضاربة من المسؤوليات:

- تجاه موضوعاتهم،
- ومشاهديهم،
- ورؤيتهم الفنية ومتطلبات الإنتاج الخاصة بهم.

لقد حل صانعو الأفلام هذه الصراعات حسب الحاجة وبشكل ارتجالي، وجادلوا بشكل روتيني لصالح القرارات الأخلاقية الظرفية لكل حالة على حدة.

وفي الوقت نفسه، كانوا يتشاركون في تطبيق المبادئ العامة غير المفصلة. لقد تقاسموا بشكل عام مبادئ مثل:

- فيما يتعلق بالمواضيع: "لا ضرر ولا ضرار" و"حماية الضعفاء"،
- وفيما يتعلق بالمشاهدين، "احترام ثقة المشاهد".

وقد نظر صانعو الأفلام إلى هذه المبادئ بشكل فضفاض.

ففيما يتعلق بمواضيع (أشخاص) الفيلم، لم يشعروا في كثير من الأحيان بأنهم ملزمون بحماية أشخاص اعتقدوا أنهم قد تسببوا لأنفسهم بالأذى، أو أشخاص لديهم قدرة وصول مستقلة إلى وسائل الإعلام مثل المشاهير أو مديرين تنفيذيين لشركات لديها أذرع علاقات عامة.

أما بالنسبة للمشاهدين، فغالبًا ما برروا التلاعب بالحقائق الفردية والتسلسلات ومعاني الصور، إذا كان ذلك يعني رواية قصة بشكل أكثر فعالية ومساعدة المشاهدين على فهم الموضوعات الرئيسية والصادقة للقصة.

وقد أعرب صانعو الأفلام عن إحباطهم في مجالين:

- لقد شعروا دائما بعدم وضوح المعايير في الممارسة الأخلاقية.
- كما أنهم افتقروا إلى الدعم للمداولات الأخلاقية في ظل ضغوط العمل المعتادة.

أظهر هذا الاستطلاع أن صانعي الأفلام يدركون تمامًا الأبعاد الأخلاقية لمهنتهم، والضغوط الاقتصادية والاجتماعية التي تؤثر عليهم.

أخلاقيات صناعة الوثائقيات!!

المخاوف بشأن أخلاقيات الأفلام الوثائقية ليست جديدة، لكنها تكثفت على مدى السنوات القليلة الماضية.

بحلول أواخر تسعينيات القرن الماضي، تحوّل صانعو الأفلام الوثائقية في الولايات المتحدة إلى صانعي وسائط يحظون باحترام واسع النطاق، ويُعترف بهم كأصوات مستقلة في وقت تراجعت فيه ثقة الجمهور في وسائل الإعلام الرئيسية وفي نزاهة العملية السياسية.

في الوقت نفسه، كان الإنتاج التلفزيوني الوثائقي يتسارع لسد الحاجة إلى برامج عالية الجودة.

وقد أدى نمو الفرص التجارية وبروز السياسة كموضوع وثائقي إلى حدوث توترات. فوجد صانعو الأفلام الوثائقية، سواء كانوا ينتجون أفلاما تاريخية، أو برامج عن الطبيعة، أو أفلامًا وثائقية سياسية مستقلة، وجدوا أنفسهم في مأزق، ليس بسبب الضغط الاقتصادي فقط بل في انتقاد أخلاقياتهم في العمل.

ظهرت خلافات حول العديد من الأفلام الوثائقية.

فهل كان فيلم فهرنهايت 9/11 دقيقًا في اتهامه الواقعي للأخطاء الجيوسياسية لإدارة بوش؟

هل ينبغي لأفلام مثل "أشباح أبو غريب" أن تحتوي على صور تزيد من إحراج وإذلال الأشخاص الذين ظهرت صورهم فيها؟

لقد انجذب صانعو الأفلام إلى انتقاد أقرانهم، في حين افتقروا إلى معايير مرجعية مشتركة.

على عكس الصحافة، كانت صناعة الأفلام الوثائقية إلى حد كبير جهدًا فرديًا مستقلاً. عادةً ما يكون صانعو هذه الأفلام أصحاب أعمال صغيرة، ويبيعون أعمالهم لمجموعة من الموزعين، معظمهم في التلفزيون.

منتجو الوثائقيات الذين يعملون في شبكات كبيرة، مثل Discovery وNational Geographic وPBS، هم في العادة متعاقدون مستقلون.

قد يقوم صانعو الأفلام الأفراد بتطوير مشاريع متزامنة مع مجموعة من القنوات التلفزيونية ولصالحها، من PBS إلى قناة BBC، مع تحقيق التوازن بين العمل المدعوم (من أجل الدخل) والمشاريع النابعة عن قناعة.

وقد تطلب بعض هذه القنوات مراعاة المعايير والممارسات الخاصة بها، و/أو القواعد الأخلاقية المستمدة من الصحافة المطبوعة والأخبار والتي تم تطويرها بالاشتراك مع برامج الصحافة في الجامعات.

مع ذلك، وفي معظم الأحيان، عندما يتعلق الأمر بالمعايير والأخلاقيات (حتى في مسألة التثبت من الحقائق)، اعتمد صانعو الأفلام الوثائقية إلى حد كبير على الحكم الفردي، وتوجيهات المديرين التنفيذيين، والمحادثات العرضية في مهرجانات الأفلام.

في الوقت نفسه، تحدث العديد من صانعي الأفلام الذين شملهم الاستطلاع عن الضغوط التجارية، لاتخاذ قرارات يعتقدون أنها غير أخلاقية.

لقد أثبت الاتجاه نحو الأفلام الوثائقية الأسرع والأرخص وطبيعة "خط التجميع" في العمل أنه يمثل تحديًا لفهم صانعي الأفلام لالتزاماتهم تجاه مواضيع (أشخاص) أفلامهم على وجه الخصوص.

كما أنه طمس الخط الفاصل بين الأشكال الوثائقية التقليدية والواقعية والأشكال الهجينة.

غالبًا ما كانت هذه التطورات تزعج منتجي/ مخرجي الأفلام الوثائقية: "الحقائق" لم يتم التحقق منها.

النظر إلى جريمة قتل حدثت قبل سبع سنوات، والنظر إلى من فعلها، يعد بمثابة ترفيه جيد. وليست لها أي قيمة أخلاقية أو تعويضية. إنها لا تزيد من معرفة أي شخص.

عندما تتطلب الميزانيات العمل بكفاءة (توفير) قد تكون مثيرة للقلق من الناحية الأخلاقية.

على سبيل المثال، كان أحد المخرجين يصور فيلما عن الطبيعة؛ يتناول حيوانا يحاول اصطياد حيوان آخر.

"حاولنا إطلاق النار على اثنين، وأخطأنا كليهما. دون علمي، كسر (الشخص المسؤول عن الحيوانات) ساق الأرنب التالي، لذا لم يتمكن من الركض. وهكذا حصلنا على واحد".

وفي اللقطة التالية، سألوا: "هل يجب أن نكسر ساقه أيضا؟"

حينها قال مدير التصوير: "لا، أنا متأكد من أنك لن ترغب في القيام بذلك".

لكن المخرج أومأ برأسه وقال نعم.

لقد اتخذت القرار، دعهم يكسرون ساقه. يؤسفني ذلك. هذا يؤرقني كل يوم. يمكنني تبرير ذلك نوعًا ما، أنه قد يتم قتله على يد حيوان مفترس آخر. لكن بالنسبة لنا، فإن إلحاق الألم للحصول على صورة أفضل كان أمرًا خاطئًا.

يواجه صانعو الأفلام ضغوطًا لتضخيم الدراما أو الصراع بين الشخصيات وخلق مواقف درامية لا توجد فيها دراما طبيعية. وقد يتم تشجيعهم على تغيير القصة لزيادة الإثارة أو الصراع أو الخطر.

في إحدى الحالات، افتقر أحد المخرجين إلى ما يكفي من الصور المثيرة لحيوان معين في موقع التصوير، وقام المنتج التنفيذي باستبدال صور لحيوانات من بلد آخر.

لكن المخرج يعتقد أن هذا يحرّف ظروف (جغرافية) المنطقة.

تهدّد طبيعة "خط التجميع" سلامة الاتفاقيات المبرمة بين المنتجين وموضوعاتهم (أشخاص) كشرط للتصوير.

غالبًا ما يتم فصل المنتج الذي يبحث عن الأشخاص أو يشرف على الإنتاج عن التحرير ومرحلة ما بعد الإنتاج.

شعر صانعو الأفلام بالإحباط لأن المحطات التلفزيونية لم تحترم دائمًا الاتفاقات التي أبرمها صانعو الفيلم مع الأشخاص مواضيع الفيلم.

في أحد الأمثلة، أجريت مقابلات وتم التوقيع على نماذج التنازل بشرط "تشويه أصواتهم وإخفاء وجوههم... القناة لم تشوّه الصوت بل قامت بطمس الوجه فقط. هذا يجعلني غير مرتاح، هذا سيعرضهم للخطر".

حيث توجد معايير وممارسات مؤسسية، كما هو الحال في أقسام الأخبار في بعض شبكات البث والبث عبر الكابل، شعر صانعو الأفلام بأن هذه المعايير والممارسات مفيدة لهم.

ومع ذلك، حتى صانعي الأفلام الذين يعملون مع مؤسسات تلفزيونية بمعايير وممارسات قد لا يستفيدون منها، لأن البرامج يتم تنفيذها من خلال أقسام الترفيه وليس الأخبار.

المعايير والممارسات قد تكون مشتركة في بعض المواضيع، كما تم تحليلها بواسطة مستشار المشروع جون إلسي. وهم يؤكدون عادة أن وسائل الإعلام المستقلة هي حصن للديمقراطية، وأن الثقة -بين الجمهور والموضوع- أمر ضروري.

إنهم يتجنبون تضارب المصالح. ولتحقيق هذه الأهداف، تدعم هذه المعايير الدقة والإنصاف والالتزام بالقانون، بما في ذلك قانون الخصوصية.

علاوة على ذلك، يُحظر عادةً على المنتجين، الذين كانوا مسؤولين عن المعايير، منح الأشخاص حق المراجعة أو إعادة صياغة الأحداث؛ إنهم مطالبون بالتأكد من أن الصورة والصوت يمثلان الواقع بشكل صحيح، وأن الموسيقى والمؤثرات الخاصة تستخدم بشكل مقتصد.

وضعت البرامج الإخبارية التلفزيونية العامة غير التجارية المعايير الصحفية بوضوح فوق الصلاحيات التجارية.

وقد تم تسليط الضوء على اهتمام بعض شبكات التلفزيون -حتى عندما لا تكون في قسم الأخبار- بالدقة الواقعية.

عندما يتعين على صانعي الأفلام الوثائقية اتخاذ قراراتهم الأخلاقية، كيف يفكرون؟ ما هي مخاوفهم؟ ما مدى ارتباط عمليات الاستدلال الخاصة بهم بقوانين الصحافة الحالية؟

بينما يصبح الإنتاج الوثائقي أكثر عمومية، ومع أن الشؤون العامة أصبحت أكثر تشاركية من أي وقت مضى، فإن مسألة المعايير الأخلاقية الموجودة والتي يمكن تقاسمها تتزايد أهمية. هذه الدراسة تستكشف هذه الأسئلة.

الأسلوب

جُمعت البيانات الأساسية في مقابلات مطولة لمدة ساعة، مبنية على أسئلة مفتوحة، والتي تُجرى عادةً عبر الهاتف.

طُلب من صانعي الأفلام التحدث عن تجاربهم الخاصة، مع التركيز على الماضي القريب، بدلاً من التعميم حول هذا المجال.

تألف فريق المقابلة من زميلة مركز وسائل التواصل الاجتماعي والمخرجة مريدو شاندرا وطالبة الدراسات العليا في كلية الاتصالات بالجامعة الأمريكية مورا أوغارتي.

راجع مجلس استشاري مكون من اثنين من خبراء الصناعة -المخرجة والمؤلفة شيلا كوران برنارد والمخرج والأستاذ جون إلسي- وعالم الأفلام الوثائقية بيل نيكولز، هذه البيانات.

تتألف المجموعة التي أجريت معها المقابلات، من 41 مخرجًا أو منتجًا مخرجًا أصدروا ما لا يقل عن إنتاجين على المستوى الوطني، ولديهم قدرة التحكم في كتابة الفيلم.

كان لدى معظم هؤلاء المنتجين خبرة في التعامل مع المنافذ غير الربحية، مثل التلفزيون العام، ومع تلفزيون الكابل أو شبكة التلفزيون التجارية. كما تم تضمين أربعة منتجين تنفيذيين في منظمات البرمجة التلفزيونية الوطنية. وشملت الدراسة ثلاثة أجيال من المنتجين/المخرجين.

تم تزويد جميع الأشخاص الذين تمت مقابلتهم بنموذج موافقة أجازه مجلس المراجعة المؤسسية بالجامعة الأمريكية، وتم عرض عدم الكشف عن هويتهم جميعًا.

كان عدم الكشف عن الهوية أمرًا مهمًا للكثيرين، وخاصة لأولئك الذين يعملون بشكل مباشر وحاليا في المؤسسات التلفزيونية الكبيرة. سمح عدم الكشف عن الهوية لصانعي الأفلام بالتحدث بحرية عن المواقف التي ربما وضعتهم أو شركاتهم تحت تدقيق غير مريح. وفي الوقت نفسه، شجعنا بعض الأشخاص على نشر قصصهم وتطوعوا باستخدام أسمائهم.

نقاش

حدد صانعو الأفلام التحديات في نوعين من العلاقات التي تثير أسئلة أخلاقية: مع الموضوعات (شخوص الفيلم) ومع المشاهدين.

ركزت التوترات الأخلاقية في العلاقة الأولى على كيفية الحفاظ على علاقة عمل إنسانية مع شخص كانوا يروون قصته. ركزت التوترات الأخلاقية في الثانية على طرق الحفاظ على ثقة المشاهد في دقة العمل ونزاهته. في كلتا الحالتين، كان التصدي لما قد يفضل صانعو الأفلام القيام به شخصيًا هو الالتزام بإكمال قصة وثائقية مقنعة وصادقة في حدود الميزانية.

في معظم الحالات، كان منتجو الأفلام الوثائقية يؤمنون بشدة بضرورة تقديم التزامات غير رسمية وتوظيف الأخلاقيات الظرفية التي يتم تحديدها على أساس كل حالة على حدة. ورغم ذلك فقد أيدوا مبادئ عامة مشتركة، ولكن غير واضحة. وفي حالة الأشخاص موضوع الفيلم الذين اعتقدوا أنهم لا يمتلكون قوة مثلهم ، فقد اعتقدوا أن عملهم لا ينبغي أن يضر بهؤلاء الأشخاص أو تركهم في وضع أسوأ من ذي قبل. وفي حالة المشاهدين، اعتقدوا أنهم ملزمون بتقديم رواية أو قصة صادقة بشكل عام، حتى لو كانت بعض وسائل القيام بذلك تنطوي على التحريف أو التلاعب أو الحذف.

مواضيع أو أشخاص الفيلم : لا تؤذي أحداً، احمي الضعفاء

عند التفكير في المشاركين في أفلامهم، وصف صانعو الأفلام أن العلاقة مبنية على علاقة غير متكافئة ، حيث يتمتع صانع الفيلم بقوة اجتماعية وأحيانًا اقتصادية أكبر من الأشخاص موضوع الفيلم . في هذه الحالة، يعمل صانع الفيلم على إقامة علاقة حسن نية لا تعرّض هؤلاء الأشخاص للخطر أو تجعلهم أسوأ حالاً مما كانوا عليه قبل بدء العلاقة. لقد تم الاتفاق على مفاهيم "عدم الإضرار" و"حماية الضعفاء".

لقد تعاملوا عادةً مع هذه العلاقة على أنها أقل من علاقة صداقة وأكثر من علاقة مهنية، وغالبًا ما باعتبارها علاقة يمكن للمشاركين في الفيلم أن يفرضوا فيها متطلبات كبيرة على صانع الفيلم. قال جوردون كوين: "نريد أن تكون لدينا علاقة إنسانية مع مواضيع أفلامنا ، ولكن هناك حدود لا ينبغي تجاوزها. على سبيل المثال، أي نوع من العلاقات الرومانسية سيكون غير مقبول. عليك دائمًا أن تكون على دراية بالقوة التي تتمتع بها كمنتج سينمائي فيما يتعلق بموضوعك. وفي الوقت نفسه، أدركوا أن الالتزامات المهنية قد تجبرهم على التسبب في الألم. في إحدى الحالات، طلب سام بولارد من أحد الأشخاص إعادة مقابلة من أجل الحصول على نسخة أكثر عاطفية من لحظة مؤلمة عندما تعرض للإيذاء على يد الشرطة في السجن. وفي المرة الثانية، "كان يبكي، وكنت أبكي، وكنا جميعاً نبكي. لقد كانت قوية جدًا. بعد أن انتهيت من ذلك، شعرت بأنني في حالة سيئة للغاية لبقية اليوم، وشعرت وكأنني تلاعبت به لتحقيق مكاسب شخصية. إنها لحظة قوية في الفيلم ولكني شعرت بالسوء لدفعه إلى تلك النقطة عندما انهار.

هذا التصور لطبيعة العلاقة بانها علاقة تعاطف، حيث يتم الاضطلاع بمسؤولية مشتركة لسرد قصة الموضوع. مع كون صانع الفيلم هو المسؤول فهذا يخلق اختلافًا كبيرًا بين عمل صانعي الأفلام الوثائقية ومراسلي الأخبار. يعمل العديد من صانعي الأفلام الوثائقية مع الأشخاص الذين اختاروهم وعادةً ما يعتبرون أنفسهم مسؤولين عن قصص هؤلاء الناس. وكما أشار أحد المنتجين: "أنا في حياتهم لمدة عام كامل. لذلك هناك علاقة أكثر عمقا، وليست علاقة صحفية لمدة ساعتين أو ثلاث ساعات".

لقد كانوا يدركون تمامًا القوة التي يتمتعون بها على على المشاركين معهم. "عادة ما أدخل حياة الناس في وقت أزماتهم . قال جو بيرلينجر: "إذا انقلبت الأمور، لا سمح الله، فلن أسمح لهم أبدًا بصنع فيلم عن مأساتي. إنني أدرك تمامًا النفاق المتمثل في مطالبة شخص بالسماح لي بتصويره، في حين أنني ربما لن اسمح به أنا نفسي . قال ستيفن آشر: "إنهم يسمحون لك بالتواجد معهم بينما تتكشف أمورهم الحياتية ، وهذا يحمل في طياته مسؤولية محاولة توقع كيف سينظر إليهم الجمهور، وفي بعض الأحيان حمايتهم عند الضرورة".

«كثيرًا ما أقول لنفسي، دعني أضع نفسي مكان هؤلاء الناس الذين ظهرو في الفيلم. هل سيكرهونني؟ أم سيعتقدون أن ما قمت به كان عادلاً؟ أخبرنا أحد المنتجين. "أريد أن أتمكن دائمًا

من إرسال قرص دي في دي إليهم لمشاهدة أنفسهم" وأوضح آخر: " أنت مدين لهم، لأن في ذهنك دائمًا تلك القوة التي تتمتع بها كمنتج سينمائي، وقدرتك على تقديمهم لملايين الناس . هناك بعض صانعي الأفلام الذين يحبون الأشياء الدنيئة والقذرة فيقول "لقد وجدت شخصا أحمقا وسوف أظهره في الفيلم على أنه أحمق". وهذا مبرر في بعض الأحيان، لكنه غالبًا ما يكون إساءة لسلطتك.

واعترف صانعو الأفلام أيضًا بأن هناك حدود للالتزام تجاه الأشخاص المشاركين بأفلامهم . كان أحد التبريرات يقول : إذا وجد المنتج أن الموضوع يفتقر إلى الأخلاق، على سبيل المثال، بسبب أعمال فاسدة سياسيًا أو اقتصاديًا. قال ستيفن آشر " إن الكشف عن نقاط ضعف شخص ما أو مواقفه التي من المرجح أن يجدها الجمهور مضحكة أو منفرة يمكن تبريرها إذا كان ذلك الشخص يستغل الآخرين أو عندما يكون مقتنعا تمامًا بأنه على صواب ، وسيكون سعيدا بالصورة التي ظهر عليها ". أنت لست مدينا له بأكثر من ذلك."

أخيرًا، رأى بعض صانعي الأفلام أن الخداع مناسب لخدمة عملهم مع الأشخاص الضعفاء وقصصهم ومع الشخصيات القوية التي قد تضع العقبات.

فيما يلي مزيد من النقاش حول الطرق التي ظهرت بها الأسئلة الأخلاقية حول العلاقات مع الأشخاص مواضيع الفيلم .

حماية الموضوع بشكل استباقي

أدى الفارق الكبير في القوة بين صانع الأفلام والموضوع إلى قيام بعض صانعي الأفلام باتخاذ قرارات أحادية بشأن سرد القصص، عادةً فيما يتعلق بحذف المواد التي تظهر ضعفهم تعاطفا مع الموضوعات. "من المهم رفع مستوى الأشخاص الذين يروون قصصهم، بدلاً من جعلهم ضحايا. قال أحدهم: " إن عدم الدخول في حياتهم لإظهار مدى فقرهم فقط هو قرار أخلاقي ". "عندما يكون لديك مشهد أو لحظة في الفيلم، قد تدرك أنها مجرد لحظة رائعة، ثم تدرك أن الشخص موضوع الفيلم لا يريد تلك اللحظة على الشاشة. قال آخر: "أقرر دائمًا عدم استغلال تلك اللحظة". كشف أحد الأشخاص عندما كان ثملاً عن شيء لم يكشف عنه أبدًا عندما كان بوعيه، وفي رأي المنتج ربما لن يفعل ذلك. وقرر المنتج استبعاد هذه المعلومات من الفيلم. وفي حالة أخرى أيضًا، طلبت أم مصابة بفيروس نقص المناعة البشرية مدمنة على المخدرات من صانعي الأفلام عدم الكشف عن مكان إقامتها. قرر منتج الفيلم حذف القصة تمامًا: "إن الضرر الذي يمكن أن نسببه طغى على (حق البث) لدينا..." . . . نحن نعمل بموجب سياسة عدم الإضرار".

كما قادهم فارق القوة الواضح لصانعي الأفلام إلى حماية شخصيات أفلامهم عندما اعتقدوا أنهم معرضون للخطر، ولكن ليس على حساب الحفاظ على خياراتهم الإبداعية الخاصة. استمر معظمهم في التصوير وأجلوا اتخاذ القرار بشأن استخدام اللقطات من عدمه. بالنسبة لفيلم يضم طلاب

المدارس الثانوية، سأل المنتج/المخرج ستانلي نيلسون عن الطلاب الذين يدخنون الماريجوانا. "رفع الجميع أيديهم. شعرنا أنه من الأفضل عدم استخدام هذا المشهد. لقد كانوا قاصرين، وربما لديهم مشاكل مع عائلاتهم أو مع القانون". واستشهد منتج آخر بموقف "كان فيه أحد طلاب المدرسة الثانوية يرفع فتاة ويضع رأسها أولاً في سلة المهملات بعد مغادرة المعلم. قلنا: لا يمكننا أن ندع هذا يحدث. لقد توقفنا عن التصوير وأوقفنا هذا من الحدوث. أحد المنتجين، الذي صنع فيلمًا وثائقيًا عن شركة توظف مهاجرين غير شرعيين، تجاهل ببساطة هذه الحقيقة من الفيلم ولم يبلغ عنها أيضًا: "لم نتصل بالشرطة - لقد شعرنا أن ذلك سيكون بمثابة خيانة للأمانة. " وروت شخصية آخرى لمنتجة وثائقية قصة عن محاولتها إحضار ابنها عبر الحدود بشكل غير قانوني. "إنها قصة قوية، وحبكتها مهمة. لقد تشاورنا مع محامي الهجرة لمعرفة أي من تلك العبارات يمكن أن تعرض الشخصية للخطر. قام المنتج بإزالة سطر التجريم، مع الاحتفاظ بالمعلومات العامة والحفاظ على مصالح صانع الفيلم كمبدع.

تم التخلي عن هذا الموقف الوقائي عندما وجد صانعو الأفلام عملاً بغيضًا من الناحية الأخلاقية، وغالبًا ما كانوا يرون أن عملهم يكشف عن المخالفات. في إحدى الحالات المتطرفة، على سبيل المثال، لم يقم صانع الفيلم بحماية الشخص الذي أشار ضمنًا إلى أنه ارتكب جريمة قتل.

منع إعادة بيع الصور

يحاول صانعو الأفلام أيضًا منع إعادة استخدام المواد التي تصور موضوعاتهم من قبل صانعي أفلام آخرين بطرق قد تسيء تمثيلهم في سياقات جديدة. يتذكر جوردون كوين قائلاً: "لقد صنعت فيلمًا في السبعينيات عن فتاة تبلغ من العمر 11 عامًا. وبعد مرور عشرين عامًا، أراد بعض الأشخاص الذين يصنعون فيلمًا عن الإجهاض استخدام بعض لقطاتنا لتحديد السياق التاريخي لذلك العصر. أصررت على أن أشاهد المقطع وعندما رأيت أنهم كانوا يلمحون إلى أن الفتاة قد أجرت عملية إجهاض، قلت: "عليك تغيير ذلك". إنها شخص حقيقي ولا يمكنك الإشارة إلى شيء عنها لم يحدث أبدًا. "

ومع ذلك، قام صانعو الأفلام بموازنة هذا القلق مع الحاجة إلى إعادة بيع لقطاتهم لكسب لقمة العيش واعتبروا أن اتخاذ القرار المناسب جزء من الحفاظ على سمعتهم المهنية. قال أحدهم: "هذا جزء من كيفية تحقيق الدخل كمنتج سينمائي. . . نتعامل مع كل حالة على حدة. من المهم أيضًا تحديد هوية المنتج وكيفية استخدامه للصور، لأنه باعتبارك (منتجا)مستقلاً صغيرًا، فأنت مسؤول شخصيًا. إنها سمعتك. إذا أسأت استخدام هذا، فلن تتمكن من الوصول إلى الأشخاص للمشروع التالي.

مشاركة اتخاذ القرار

يؤدي الوعي بفارق القوة أيضًا إلى قيام صانعي الأفلام أحيانًا بالتطوع لمشاركة سلطة اتخاذ القرار مع بعض مواضيع (شخوص) أفلامهم . ومن الجدير بالذكر أن هذا الموقف لا يمتد إلى المشاهير، الذين وجدهم صناع الأفلام عدوانيين ويحاولون السيطرة على صورتهم بالقوة. يتوافق هذا التمييز مع حساسية صانعي الأفلام تجاه فارق القوة في العلاقة.

وقعت معظم الموضوعات على تنازلات تسمح للصانعين بالتحكم التحريري الكامل وملكية اللقطات واستخدامها في وقت مبكر أثناء عملية الإنتاج. عادةً ما تملي شروط هذه التنازلات شركات التأمين، التي يكون تأمينها مطلوبًا لمعظم عمليات البث التلفزيوني والتوزيع السينمائي. ربما لأن شروط هذه التنازلات لم تكن خاصة بهم، فقد قدم صانعو الأفلام في كثير من الأحيان مجالاً أكبر لموضوعاتهم أكثر من الشروط الصارمة المنصوص عليها فيها. غالبًا ما شعر صانعو الأفلام أن من حق الأشخاص تغيير رأيهم (على الرغم من أن صانعي الأفلام وجدوا هذا مزعجًا للغاية) أو مشاهدة المواد المتعلقة بهم أو حتى الفيلم بأكمله قبل العرض.

تعكس العلاقة غير الرسمية التي بناء عليها يتم العمل أيضًا التناقض الذي لدى صناع الأفلام بين التنازل عن السيطرة ورغبتهم في الحفاظ على مصالحهم الإبداعية. تم تسجيل الجهود المستمرة لتحقيق التوازن والطبيعة التفاوضية للعلاقة من قبل جوردون كوين:

نقول للمشاركين في أفلامنا" نحن لسنا صحفيين ، سوف نقضي سنوات معك. إن قواعد الأخلاق لدينا مختلفة تمامًا. الصحفي لن يظهر لك اللقطات. سنعرض لك الفيلم قبل أن ينتهي. أريدك أن توقع على التنازل، لكننا سنستمع إليك حقًا. ولكن في النهاية يجب أن يكون هذا قرارنا." في بعض الحالات سأقول: "إذا كان هناك شيء لا يمكنك التعايش معه فسوف نناقشه، وسيكون لدينا الجدال والحوار الحقيقي. في النهاية، إذا لم أتمكن من إقناعك فسوف نحذفه".

يعتقد البعض أيضًا أن رؤية المواد مسبقًا تساعد في جعل موضوعاتهم أكثر راحة مع الكشف عن هوياتهم ، وبالتالي تجنب المشاكل في المستقبل. يتذكر أحد المنتجين قائلاً: "كنت أعرف معلومات شخصية عن أحد (الموضوعات) التي اعتقدت أنها ستجعل الفيلم أكثر ثراءً، لكنها كانت تثق بي شخصياً، وليس كمنتجة... . . ناقشنا الأمر معها، وبعد ذلك شعرت بالارتياح. أظهرنا لها المقطع أولاً. ثم سار كل شيء على ما يرام ."

ومع ذلك، عندما لم يتعاطف صانعو الأفلام، أو يفهموا، أو يتفقوا اهتمامات شخصيات أفلامهم ، أو عندما يعتقدون أن موضوع الفيلم يتمتع بقوة اجتماعية أكبر مما لديهم، فإنهم يتجاوزون ذلك. في إحدى الحالات، طلب أحد الأشخاص الذين وقعوا على تنازل من ستانلي نيلسون عدم استخدام المقابلة. وقال نيلسون إن المقابلة كانت مهمة للفيلم، ويعتقد أن الطلب كان بدافع الرغبة في السيطرة على الفيلم. قال نيلسون: "لقد أراد منا إجراء مقابلة مع شخص آخر كشرط مسبق لاستخدام مقابلته الخاصة". "لقد تحدثنا مع ذلك الشخص الآخر عبر الهاتف ثم قررنا عدم إجراء

مقابلة معه من أجل الفيلم. شعرت أن التزامي قد تم الوفاء به". وفي حالة أخرى، قرر أحد المنتجين عدم عرض لقطات لشخص يريد الموافقة على المواد المستخدمة، لأنه كان يخشى أن يرفض الشخص السماح باستخدامها. وفي كلتا الحالتين، كان عدم السماح يعكس أن الأشخاص الخبراء وأيضا الأشخاص الأقل معرفة كانوا يحاولون السيطرة على مجريات الفيلم بطريقة تختلف عن ما يراه صانع الفيلم.

تقاسم السيطرة على النسخة النهائية

أعطى بعض صانعي الأفلام لمواضيع الفيلم (الشخصيات) الحق في تقرير ما إذا كان ينبغي إدراج موادهم في الفيلم أم لا. أسس صانعو الأفلام هذا الإذن على حجتين: أرادوا إظهار علاقة ثقة مع مواضيعهم، وأرادوا صنع فيلم يكون مسؤولاً عن وجهات نظر المواضيع (الأشخاص) . وكما قال أحدهم: "لا أريد أن أصنع أفلاماً يشعر فيها الناس وكأنه تم تجاهلهم. . . نحن نصنع الأفلام التي نصنعها بسبب هذه العلاقات التي نبنيها. من المهم بالنسبة لنا أن يوافق الناس على الفيلم".

في بعض الحالات، أراد صانعو الأفلام تقاسم المسؤولية، وكثيرًا ما أظهروا اهتمامًا بالحفاظ على علاقات جيدة. يتذكر أحد المنتجين أنه حذف جزءاً من الفيلم عندما طلب منه. "كان من الممكن أن يشكل نقطة تحول رائعة في الفيلم، لكنني لم أدرجه. لماذا؟ كنت أصنع فيلماً عن إمرأة لم يكن محبوبة . . أردت أن أعرف المزيد عن سبب قيامها بالأشياء الفظيعة. . . سيكون من الخيانة عدم الاستماع إليها. أشار روس كوفمان إلى أن الأشخاص الذين شاركوا في الفيلم اختلفوا على كيفية إنهاء الفيلم في أحد أفلامه، قائلاً "إنها لم تكن صادقة بالنسبة لهم...". . . لم يطالبوا بتغييرها ، لكنهم كانوا على حق. لقد غيرتها . . . لقد كانوا أكثر سعادة، وكنت أكثر سعادة، وكان الفيلم أفضل بسبب ذلك".

وأشار آخر إلى مفاوضات مطولة عندما عرض صانع الفيلم على الأسرة مشهد قاصر مكبل اليدين في قاعة الأحداث - وهو مشهد حاسم ومحوري -، رغم إطلاق سراحه، اعترضت الأم. "كانت أسبابها وجيهة – فهي لم تكن تريد أن يكبر ابنها وربما يكون لديه عائلة، وبعد 25 عامًا من الآن سيكتشف أطفاله أنه تم القبض عليه بتهمة الشروع في القتل". سمح المنتج للعائلة بالتفكير؛ في النهاية، "تحدث الطفل نفسه وقال إنه موافق على ذلك. . . من الناحية القانونية، كان بإمكاني وضعه (دون موافقة العائلة)، لكني أريد أن أنام في الليل وأنا مرتاح. في نهاية المطاف، أصبح الأمر بمثابة صفقة بين الأم والابن، وقد نجحا في التوصل إلى اتفاق». في هذه الحالة، كان هدف المنتج هو الحفاظ على العلاقة وإنقاذ اللقطات الرئيسية.

كان قرار مشاركة المواد مسبقًا مع الموضوعات، عادةً، قرارًا غير رسمي. فقط مشاركة واحدة في الدراسة، جينيفر فوكس قالت إنها قدمت نموذج الموافقة على الفيلم في وثيقة قانونية، مع التحذير من أن الأشخاص لا يمكنهم الاعتراض على الفيلم لأنهم لم يعجبهم مظهرهم ولكن يمكنهم الاعتراض على الأشياء على أساس أن ذلك قد يتسبب في إيذاء أسرهم.

زعمت أقلية كبيرة من صانعي الأفلام أنهم لن يسمحوا أبدًا لأي شخص بمشاهدة الفيلم حتى يتم الانتهاء منه. كان منطقهم المشترك هو أن القيام بذلك في أي حالة من شأنه أن يشكل سابقة، وينزع الشرعية عن الفيلم، ويعرض الرؤية المستقلة للفيلم للخطر. لقد جادلوا بأن مسؤولية التحكم في وجهة نظر الفيلم تقع بشكل مباشر على عاتق المنتج. "لا، أنا لا أعرض أبدًا مقاطع من النسخة الأولية من الفيلم للمواضيع . قال أحدهم: "إنه جزء من عملنا وتفسيرنا". ورأى آخر أن السماح للموضوعات، وخاصة المشاهير أو غيرهم من الأشخاص ذوي السلطة الاجتماعية، بالحصول على الحق في لتغيير من شأنه أن يهدد مصداقية المنتج النهائي: "لا أعتقد أن الفيلم سيبقى ذا مصداقية إذا وافق موضوع الفيلم على ما قاله في الفيلم "، قالت المنتجة ماجي بورنيت ستوغنر. . وقالت منتجة أفلام أخرى إنها لن تعرض العمل الحالي على موضوعات فيلمها الحالي ، لكنها ستعرض عليهم أعمال سابقة كي تحوز على ثقتهم،

دفع الأموال مقابل المشاركة في الفيلم

كانت مسألة الدفع للمواضيع مصدر قلق كبير لصانعي الأفلام. صناع الأفلام الذين اعتبروا أنفسهم صحفيين قاوموا حتى فكرة الدفع. وفي الممارسة الصحفية، عادة ما يُمنع الدفع خوفاً من تشويه المعلومات التي يتم الحصول عليها. قال جون إلسي:

" لسنوات لم أدفع لأي شخص مقابل إجراء مقابلة. هناك خطر كبير من أن يؤدي دفع ثمن الحديث إلى تقويض مصداقية الحديث، وأن يتسبب بمصاعب لصانع الفيلم التالي. هل تصدق إجراء مقابلة مع نائب الرئيس ديك تشيني إذا كنت تعلم أنه حصل على مكافأة ضخمة؟ لكنني أعد تالنظر، بعد أن رأيت المنطق السليم وراء دفع "إيرول موريس" للمشاركين معه في فيلم "إجراءات التشغيل الاعتيادية Standard Operating Procedure" . لقد توصلت إلى الاعتقاد بأن الحصول على مبلغ صغير بدل أتعاب أمر جيد، وأنه يجب علينا تغطية نفقات الموضوع وساعات لعمل التي أضاعها، وأننا بالتأكيد يجب أن نتقاسم الربح إذا استطعنا. هذه منطقة لم نتعامل معها حقًا، حيث يجب إجراء نقاش حول هذا الأمر. إنها واحدة من تلك المجالات التي يمكن أن تتعارض فيها مسؤوليتنا تجاه جمهورنا ومسؤوليتنا تجاه الناس المشاركة معنا.

يعتقد العديد من صانعي الأفلام أن الدفع لم يكن مقبولاً فحسب، بل كان وسيلة معقولة لمعالجة فارق القوة بين المنتج وموضوعاته، على الرغم من أن الدفع غالبًا ما يكون كافيًا فقط لتغطية تكاليف المشاركة.

قال أحد المنتجين المستقلين إن الأشخاص الذين يعانون من ضائقة مالية يمكنهم أن يروا أنه "كان لدينا المال لصنع الفيلم، وكنا نجني المال من مأساتهم، في وقت لم يتمكنوا فيه من العمل بسبب وضعهم الصعب ". وفي هذا الصدد، رأى الكثيرون أن القواعد المؤسسية ضد الدفع تعسفية، بل وتؤدي إلى نتائج عكسية. قال أحد المنتجين: "قد أقوم بتعيين عالم ليوم واحد للتشاور معي بشأن النص وأدفع له ، فلماذا لا أستطيع أن أدفع لموسيقي كان يكسب القليل من المال وشعر بالاستغلال من قبل الأناس البيض طوال حياته؟ ماهو الفرق؟" جادل أحد منتجي برامج التلفزيون بأن الشيء الأخلاقي الذي يجب القيام به هو دفع أموال للمشاركين . " لدينا المال. نحن ننفق 500 دولار على عشاء لخمسة أشخاص. هنا عمل هذا الرجل معنا لمدة خمسة أيام ولم يحصل على الشهرة ، وعاد إلى وظيفته العادية في اليوم التالي. " وأشار المنتج إلى أن صانعي الأفلام يعملون في مشروع ربحي، و"نحن نجني أموالنا بناءً على قصص هؤلاء الأشخاص. . . لقد أصبح من السهل القول بأننا لا ندفع. لكن هذه ذريعة لإبقاء الميزانية منخفضة".

وفي الوقت نفسه، سعى صناع الأفلام إلى تقييم المواقف بشكل غير رسمي على أساس كل حالة على حدة. لم يتحدث المنتج الذي كان فيلمه يعاني من ضائقة مالية عن المال في محادثاته الأولية، ولكن بعد مرور عام، عندما كان لا يزال يصور، عرض على الأشخاص المشاركين في التصويرمكافأة قدرها 5000 دولار. لقد اختار القيام بذلك لأن الأشخاص طلبوا المال ، وشعر أنه بحلول ذلك الوقت لم تكن مقابلتهم مشروطة بالدفع ، وأن هذه كانت "لفتة مهمة يجب القيام بها ". وجدت منتجة أفلام أخرى أشخاصًا، كانوا مهاجرين، يطلبون اقتراض المال، وهو ما رفضت القيام به لأنها كانت تخشى أن يعرض ذلك علاقتها العملية معهم للخطر: " هنا تكون قد تجاوزت الحدود، هل أنت منتج أفلام أم صديقهم المفضل في أمريكا؟" . . . لقد كان الأمر محرجًا بالنسبة لهم، لكنني لم أرغب في أن أشكل سابقة".

وفي بعض الأحيان، كان صانعو الأفلام يتقاسمون أرباح الأفلام مع المشاركين، على الرغم من أن ذلك لم يكن أمرًا تعاقديًا منذ البداية. بعد أن حققت Hoop Dreams نجاحًا كبيرًا، أشار جوردون كوين، إلى أن شركة Kartemquin Films تقاسمت الأرباح (على أساس وقت الشاشة) مع كل من كان له دور متحدث في الفيلم. وقال إن هذا كان "الشيء الصحيح الذي ينبغي عمله"، لأن "حياتهم وقصصهم هي التي جعلت الأمر ناجحاً". كان للشخصيتين المركزيتين حصص متساوية مع صانعي الأفلام الثلاثة.

ولم يفعل كل من دفع المال اعترافا بالتفاوت الاجتماعي. كان أحد المنتجين يدفع في بعض الأحيان المال لأنه كان أسهل طريقة لإنجاز العمل. "عادةً ما أقول لا، إنه تضارب في المصالح، لكن في بعض الأحيان أرغب بالفعل أن يقبل شخص ما بإجراء المقابلة." ويعتقد آخر أن الأمر يتعلق بالأعراف الثقافية. "في لندن، يتوقع الناس دفع رسوم مقابل إجراء المقابلات، وما إلى ذلك، في أي وقت تأخذ فيه وقت شخص ما. إنها قاعدة مقبولة لدفع الرسوم . في مصر، عندما ذهبت إلى هناك ، كان لدي وسيط يدفع للجميع ، وهذه هي الطريقة التي يقومون بها بالأشياء هناك. أتذكر التفاوض مع أحد كبار الشخصيات، وكان هناك طلب عليه، وقال إنه يود القيام بذلك، وطلب التبرع لمنظمة غير ربحية. لم أكن مرتاحًا لذلك لكنني فعلت ذلك. في تلك الحالة، لم أشعر أن ذلك سيؤثر على ما سيقوله.

الخداع

اعترف بعض صانعي الأفلام أنهم قد يلجأون أحيانًا إلى سوء النية والخداع الصريح، سواء مع الأشخاص أو مع أولئك الذين يمنعونهم من الوصول إلى الأشخاص. وفي كلتا الحالتين، استخدموا الخداع لمنع شخص لديه القدرة على تعطيل المشروع من القيام بذلك، واعتبروا ذلك أمرًا أخلاقيًا تمامًا بسبب حجة الغاية تبرر الوسيلة.

اعترف صانعو الأفلام بعدم قول الحقيقة كاملة أو إخفاء دوافعهم أو "السياسة الحقيقية" لفيلمهم للوصول إلى موضوع ما أو "الحصول على المشهد الذي يريدون الحصول عليه". في إحدى الحالات، أخفى أحد المنتجين عن أحد المرشحين السياسيين حقيقة أن فيلمه يدور حول المرشح المنافس. وبرر ذلك بالنتيجة: «في النهاية هناك قصة يجب أن تروى، ربما يتعين عليك تقديم هذه التنازلات. آمل أن أفعل ذلك بطريقة تجعلني في نهاية المطاف، مرتاح الضمير مع المنتج النهائي. قد أتمكن من الدخول بطريقة خادعة ولكني أتمسك بالمعايير في المنتج النهائي.

وتمكن آخر من الوصول إلى شخص ما في السجن من خلال الكتابة على ورق بي بي سي، على الرغم من أنه لم يكن يعمل في بي بي سي. وقال: "لم تكن لدي معضلة (أخلاقية)". كنت مضطرا أن أفعل ذلك. وبينما قال البعض إنهم لن يكذبوا أبدًا على أي موضوع بشأن ما كانوا يفعلونه في الفيلم، رأى الكثيرون أن القرار يجب أن يتم اتخاذه على أساس كل حالة على حدة، مع الأخذ في الاعتبار هدف الفيلم والعلاقة مع المشاهد. وكان لديهم مخاوف أقل بشأن الكذب على المسؤولين الحكوميين أو ممثلي المؤسسات مقارنة بالكذب على الأشخاص.

احترام ثقة المشاهدين

أكد صانعو الأفلام أيضًا على وجود علاقة أساسية مع المشاهدين، والتي صاغوها على أنها علاقة احترافية: التزام أخلاقي بتقديم قصص دقيقة وصادقة. ومع ذلك، كانت هذه العلاقة أكثر تجريدًا بكثير من تلك التي كانت تربطهم بموضوعاتهم (اشخاص الفيلم).

تصبح هذه العلاقة الثانية (مع المشاهد) أساسية في جزء ما بعد التصوير من عملية الإنتاج (خلال عملية المونتاج) . يتوقع من صناع الأفلام أن ينقلوا ولاءاتهم من الموضوع إلى المشاهدين خلال الفيلم ، من أجل استكمال المشروع. وقال أحدهم: "يجب أن أكون حذراً حتى لا أسيء استخدام صداقتي مع هذا الشخص، وهي علاقة زائفة إلى حد ما". " في غرفة المونتاج. . . عندما تقرر ما سيكون عليه فيلمك، عليك أن تضع قضايا الصداقة التقليدية جانبًا. عليك أن تخدم "الحقيقة". يتذكر صانع أفلام آخر بأنه نحى جانباً مواضيع فيلمه لمصلحة المشاهدين وقيمه الفنية الخاصة، فأدرج تعليقات صريحة تسببت في انقلاب أفراد مجتمعهم ضدهم . وعلى الرغم من أن النتيجة كانت غير مقصودة، إلا أنه لم يشعر بأي ندم. ولا يزال على اتصال بشخصياته، لكنه اعترف بأنهم "شعروا بالخيانة منه بطريقة ما". لقد توقعوا أن يحميهم المنتج من خلال عدم تضمين التعليقات التي أدلوا بها وتذكروا الإدلاء بها. لا يزال آخر يتصارع مع هذه المشكلة في غرفة المونتاج: "كنت أشتكي لشخص ما بأنني أشعر ببعض الولاء لهم (مواضيع الفيلم) ، فقال ذلك الشخص إن ولاءك الوحيد في هذه المرحلة يجب أن يكون للجمهور. وكان ذلك مفيداً حقًا بالنسبة لي. في هذا الجزء، لم تكن الصداقة مفيدة في صناعة الفيلم، على الرغم من أنها كانت كذلك في مرحلة الإنتاج.

تقبل صناع السينما التلاعب بشكل كبير بالوضع في التصوير دون اعتبار ذلك خيانة لتوقعات المشاهد. لقد كانوا يدركون تمامًا أن اختياراتهم للزوايا واللقطات والشخصيات كانت شخصية وذاتية ، وبرروا قراراتهم بالرجوع إلى هذا المفهوم "الحقيقة." لم يتم التثبت من هذا المفهوم بواسطة اختبارات الصلاحية أو التعريفات أو المعايير. بل على العكس من ذلك، في الواقع ، في مواجهة أدلة أو قرارات بعدم الدقة أو التلاعب، غالبًا ما قاموا بنقل "الحقيقة" إلى مستوى مفاهيمي أعلى، وهو مستوى "الحقيقة الأعلى".

هذه "الحقيقة العليا" أو "الحقيقة الاجتماعية" استشهدت عن غير قصد بوصف رائد الأفلام الوثائقية جون غريرسون للأفلام الوثائقية بأنها "معالجة إبداعية للواقع". استخدم غريرسون هذا المصطلح المرن للسماح بمجموعة واسعة من الإجراءات والأساليب التي تتراوح من إعادة التمثيل إلى رواية القصص الانتقائية للغاية، بل وحتى الدعاية الحكومية الصريحة. تم انتقاد ترويجه لهذا المصطلح من قبل الباحث بريان وينستون، من بين آخرين، لأنه سمح للخيارات الأخلاقية بالمرور دون فحص. بالنسبة لغريرسون، الذي دأب على وضع استراتيجية لحشد الموارد الحكومية للفيلم الوثائقي، كانت لهذه العبارة مزايا استراتيجية. بالنسبة لصانعي الأفلام الوثائقية اليوم ، فإن توفر مجموعة من الخيارات حول السرد والغرض في الفيلم الوثائقي ، يبدو أنه يبرر الهدف العام المتمثل

في توصيل المواضيع أو الرسائل المهمة ضمن الإطار السردي الترفيهي (المطلوب) ، مع السماح للتشوهات اللازمة بالتناسب مع هذا الإطار والمرونة في التعامل مع مقتضيات الإنتاج.

صناع الأفلام الذين تمت مقابلتهم كانت لديهم مفاهيم متناقضة حول "الحقيقة الأعلى" مع الاهتمام بالدقة الواقعية للبيانات المنفصلة، والتي كانوا يقدرونها أيضًا ولكنهم غالبًا ما يعتبرونها معيارًا أدنى مستوى يجب الوفاء به. لقد تحدثوا عن صنع "فيلم عادل وفيلم صادق"، وليس بالضرورة فيلمًا من شأنه، على سبيل المثال، أن يجعل موضوعاتهم سعيدة أو أن تجعل شركاتهم أكثر ثراءً. وكان هدفهم هو "سرد القصة بأمانة، ومحاولة الحفاظ على الصدق العاطفي قدر الإمكان". لقد سعوا لتمثيل "حقيقة من هم (موضوع الفيلم)" أو ما هي القصة.

فيما يلي المواقف التي أثارت قلق صناع الأفلام بشأن العلاقة الأخلاقية مع الجمهور.

التأطير والمونتاج

كان صانعو الأفلام مدركين تمامًا للآثار المترتبة على رواية القصة بطريقة بدلاً من أخرى. أحد العملاء وظف منتجة لعمل فيلم وثائقي تعليمي لأطفال المدارس المتوسطة ةلكن بتجاهل حقيقة أن الأمريكيين أسقطوا أول قنبلة ذرية، لكن المنتجة حاولت إدراج ذلك في الفيلم. "قالوا إنه سيكون مزعجًا للأطفال، وأن هدف الفيلم هو الحديث فقط عن علم المواد. فقلت: "لا يهمني ما تتحدثون عنه، علينا أن نضعه في الفيلم ". . . ' أولا وقبل كل شيء، تعليم الأطفال على المحك. وبعد ذلك، يوجد اسم شركتنا عليه. نحن منتجوا برامج تعليمية محترمين ، سيبدو مظهرنا سيئًا، وسنشعر بالخزي بسبب ذلك".

يتوقع صانعو الأفلام الوصول إلى الحقيقة عبر قصصهم ، وحملوا أنفسهم المسؤولية عن آثارها. يتطلب هيكل السرد أحيانًا التلاعب، وهو الأمر الذي غالبًا ما يجدونه غير مريح، ولكن ليس دائمًا. في إحدى الحالات، قرر أحد المنتجين حجب معلومات حول إدمان شخصية عامة للمخدرات من أجل خلق " تجربة سينمائية قوية ". نريد أن نبنيه كبطل ومن ثم نظهر السقوط".

تتضمن عملية مونتاج الفيلم تقليص الوقت الفعلي إلى وقت الشاشة أثناء تشكيل قصة الفيلم ، وهذه اختيارات غالبًا ما يأخذها صانعو الأفلام في الاعتبار من الناحية الأخلاقية.

قال ستيفن آشر:

يمكنك القول بأن المقاطع التي يتم قصها من المشهد الذي تم تصويره بكاميرا واحدة هي تشويه – حيث تقوم بالقطع من شخص يتحدث إلى لقطة رد فعل reaction، أو تكثيف الحوار وإعادة ترتيبه

قبل العودة لذلك الشخص .لكن هذه الأنواع من التشوهات غالبًا ما تكون ضرورية لسرد القصة أو لضغط الأفكار التي قد تستغرق وقتًا طويلاً. قد تكون عمليات القطع الواضح Jump cuts أكثر "صدقًا " فيما يتعلق بإعادة الترتيب، ولكنها قد تكون غير مريحة. يعد تحرير الحوار ولقطات رد الفعل أدوات ضرورية للفيلم الوثائقي، وعلى الرغم من أنها تلاعب في بعض الأحيان، إلا أنها غالبًا ما تندرج تحت فكرة بيكاسو عن الفن باعتباره الكذبة التي تجعلنا ندرك الحقيقة.

قال سام بولارد: "عندما أعمل على فيلم وثائقي، أحاول ألا أكذب". "لكن هذا لا يعني أنني لا أحرف الحقيقة. إذا كنت صانع أفلام، فأنت تحاول إنشاء وجهة نظر، فأنت تقوم بثني القصة وتشكيلها وفقًا لأجندتك. . . خاصة في الفيلم الوثائقي التاريخي، ألتزم بالحقائق. ولكن إذا كنت تريد استكشافه حقًا، فعليك تشكيله وثنيه. ان ذلك يعتمد على المشروع."

التمثيل وإعادة التمثيل واستخدام المؤثرات

لاحظ العديد من صانعي الأفلام أن إعادة إنتاج الأحداث الروتينية أو التافهة مثل المشي عبر الباب كان جزءًا لا يتجزأ من عملية صناعة الأفلام ولم يكن "ما يجعل القصة صادقة". لكن العديد من صانعي الأفلام ذهبوا إلى أبعد من ذلك بكثير، دون أي إنزعاج.

على سبيل المثال، استخدم صانعو الأفلام بانتظام أيضًا عمليات إعادة التمثيل (إعادة عرض الأحداث التي حدثت بالفعل، سواء في الماضي القريب أو البعيد)، على الرغم من اعتقادهم على نطاق واسع أنه من المهم توعية الجمهور بطريقة أو بأخرى بأنه تم إعادة تمثيل اللقطات. قال ستانلي نيلسون: "يجب على الناس أن يعرفوا ويشعروا أنها مجرد إعادة تمثيل. يجب أن تكون متأكدًا بنسبة 99.9% من أن الناس سيعرفون". يقوم بعض صانعي الأفلام أيضًا "بترتيب" الأحداث في وقت مناسب للتصوير. قال أحدهم إنه "طالما أن الأنشطة التي يقومون بها هي تلك التي يقومون بها عادة، إذا كان تصويرك لا يشوه حياتهم... فلا يزال هناك واقع يتم تمثيله". وتذكرت أخرى أنها طلبت من شخوص فيلمها تنظيم حدث سنوي في وقت مبكر من العام عما قد يحدث في الحياة الواقعية:

لا أرغب في وضع الكلمات في أفواه الناس، أو مونتاجها بطريقة لا تؤدي إلى الحقيقة الأكبر. لكنني أشعر أنه من المهم الحصول على الصورة الكبيرة لحقيقة الموقف أمام الكاميرا. الحقيقة الأكبر هي أن هذه المحادثة ستحدث في هذه المدينة، في وقت ما، ولذلك لا يهم أن تحدث في هذه اللحظة.

"تحلية sweetening“ " الفيديو أو إضافة طبقات من الصوت لم تكن تشغل بال منتجي الأفلام الوثائقية بشكل عام، إذا كان الأمر عرضيًا. قال أحدهم: "إذا أضفت زقزقة الطيور للمشهد ، فإن الطيور غير ذات أهمية لسوء فهم الجمهور للمشهد، فهذا يساعدهم على دخول اللحظة". ومع ذلك، أشار البعض إلى أن الصوت الذي يغيّر المعنى – على سبيل المثال، إضافة صوت طلقات نارية إلى مشهد

ما – كان يعتبر غير مناسب. بشكل عام، كان صانعو الأفلام الوثائقية يميلون إلى تقديم تعليقات قليلة حول العناصر الصوتية.

استخدام المواد الأرشيفية

تم الاعتراف على نطاق واسع بمعالجة المواد الأرشيفية (خاصة المواد الفوتوغرافية الثابتة والمتحركة) باعتبارها تحدياً أخلاقيا . أشار صانعو الأفلام مرارًا وتكرارًا إلى مشاكل استخدام المواد التاريخية، التي توثق أشخاصًا وأماكن وأوقاتًا معينة، كمراجع عامة أو في خدمة نقطة معينة وربما غير ذات صلة.

أصر بعض صانعي الأفلام على ضرورة استخدام الصور الدقيقة فقط . قالت إحدى المنتجات إنها تحاول أن تكون دقيقة قدر الإمكان، حتى في العام والمكان. وقالت إنها تدربت على التفكير في الأرشفة بهذه الطريقة، وعلى التفكير في أنه كمنتجة أفلام، "فإنك تعرض الأمر على أنه حقيقة. سيقوم شخص آخر باستخدام لقطات من فيلمك. إذا كان العام 1958 مانيلا. . . فعليك أن تكون صادقًا . كرر لويس ماسيا هذا. "للفيلم الجيد في كثير من الأحيان حياة عديدة، إحداها تكون في المؤسسات التعليمية، داخل المدارس والمكتبات. يصبح الفيلم وثيقة تاريخية. فاستخدام اللقطات الأرشيفية بشكل غير دقيق،وعدم النظر إلى اللقطات الأرشيفية كوثيقة لزمان ومكان معينين، يصبح مشكلة". وهذا ما لاحظه بيتر ميلر .

ترتبط الأسئلة الأكثر جوهرية بمسائل الحياة والموت. ففي حالة مذابح النازية، مثلاً، لا تريد حقًا إظهار أي شيء آخر غير اليوم أو المكان المحدد. عليك أن تكون شديد الحذر. في عالم ينكر فيه الناس المحرقة، لا تريد أن تصب الزيت على تلك النار ن وتريد أن تكون شريفا.

أشار جون إلسي إلى أنه قام ذات مرة بتغيير لقطة ظهرت على جهاز تلفزيون في Sing Faster لأنها تضمنت مباراة في دوري البيسبول الرئيسي، وقرر أنه لا يستطيع ترخيص اللقطات. قال: "إنه أمر مشين أن تفعله صحفياً. هذا هو التزييف الأكثر تعمداً الذي قمت به على الإطلاق. . . اختباري لهذه الأمور هو: "هل يعرف الجمهور ما سيحصل عليه؟ "

ومع ذلك، كان بعض صانعي الأفلام مرتاحين لاستخدام "الأشياء التي تثير الإحساس بالمكان أو الشخص أو الموضوع". لقد اعتقدوا أنه مقبول عندما يساعد في تدفق القصة دون التسبب في سوء الفهم، ولم يؤمنوا بالكشف عن الوجوه دائما. قال بيتر ميلر: "إن القول بأن "هذا الشخص المتخفي ليس الرجل الحقيقي" من شأنه أن يفسد المشهد". "أنت تستخدم الصورة مع العلم أنه في النهاية ليس من المهم ما إذا كان هو رالرجل الحقيقي أم لا، المهم هو القصة." يتذكر آخر:

أحد الأشخاص، يتحدث عن طفولته، ماتت عائلته كلها. . . لم يكن لديه صور عائلية. في هذه المرحلة، كانت لدي هواية شراء أفلام Super 8 (8MM) من سوق السلع المستعملة، ووجدت بعض الأفلام المنزلية لعائلة من الخمسينيات، وقد نجح الأمر بشكل مثالي، وكان منزل طفل في مثل عمره مثاليًا. لقد استخدمته، وأنا متأكد من أن 99 بالمائة من الأشخاص الذين شاهدوا الفيلم اعتقدوا أنه هو وعائلته. بمعنى ما، هناك شيء "خادع" في ذلك. هناك أصوليون قد يشعرون أن هذا ليس صحيحًا. في النهاية أنا لست من هذا الموقف. أشعر وكأنني تناولت الموضوع بطريقة مختلفة. على الإنسان أن يعمل بما فيه الكفاية لصنع فيلم جيد.

يتذكر المنتج/المخرج كين بيرنز أنه اضطر إلى الاختيار بين صورتين لتوضيح النقطة التي مفادها أن "هيوي لونج" (حاكم سابق لولاية لويزيانا" غالبًا ما كان محاطًا بالحراس الشخصيين. وظهر في إحداها حراسه الشخصيون التقليديون، وهم يرتدون ملابس الشارع. وظهر حراس آخرون يرتدون الزي الرسمي، وهي لحظة استثنائية لمرة واحدة. وبعد مناقشة مع فريقه ومع مؤرخين محترفين، قرر استخدام اللقطة غير النمطية، لأنها أوصلت وجهة نظره (التي مفادها أن الحراس الشخصيين استخدموا منذ فترة طويلة). "لقد ضحيت بقليل من الدقة. لكن هل فعلت ذلك؟ السبب وراء استمرارنا في الحديث عن هذا هو أن تلك كانت معضلة أخلاقية وعن الاحتمالات المترتبة على ذلك أيضًا. لقد جعل ذلك الفيلم أفضل. ولم يساوم على الحقيقة المطلقة.

خاتمة

يكشف هذا التقرير عن صراعات أخلاقية عميقة تؤثر على العمل اليومي لمخرجي الأفلام الوثائقية. إن الصراعات الأخلاقية التي يواجهونها تلوح في الأفق على وجه التحديد لأن صانعي الأفلام الواقعية يعتقدون أنهم يتحملون مسؤوليات كبيرة. إنهم يصورون أنفسهم على أنهم رواة قصص يروون حقائق مهمة في عالم غالبًا ما يتم تجاهل أو إخفاء الحقائق التي يريدون سردها. إنهم يعتقدون أنهم وصلوا إلى موقف تكون فيه موضوعاتهم، سواء كانوا أشخاصًا أو حيوانات، عاجزين نسبيًا وأنهم – كصناع إعلام – يتمتعون ببعض السلطة. إنهم يعتقدون أن مشاهديهم يعتمدون على خياراتهم الأخلاقية. بل إن العديد منهم يعتبرون أنفسهم منفذين لـ "الحقيقة العليا"، ضم إطار السرد.

وفي الوقت نفسه، فإنهم أنفسهم معرضون للخطر في نظام إعلامي أوسع. إنهم يواجهون باستمرار قيوداً على الموارد وغالبًا ما يحاولون التصرف بضمير حي في بيئة أعمال قاسية. إنهم يتعاملون أحيانًا مع أناس عدائيين أو أشخاص مشهورين أقوياء. وفي الواقع، فإن فقدان العاطفة مع موضوع الفيلم قد يؤدي إلى الحرمان من الوصول إلى المواد التي استثمر فيها صانعو الأفلام أموالاً ضخمة.

عندما يواجه صانعو الأفلام صراعات أخلاقية، فإنهم غالبًا ما يحلونها بطرقهم الخاصة، مع الحفاظ على علاقتهم العميقة وجهًا لوجه مع شخوص أفلامهم وعلاقتهم الأكثر تجريدًا مع المشاهدين في توازن مع المخاوف العملية بشأن التكلفة والوقت وسهولة الإنتاج.

إن الصراعات الأخلاقية التي تثيرها هذه السمات الخاصة بهوية صانع الأفلام المحاصرة التي تقول الحقيقة، هي، ومن المفارقة، بالنسبة لمجتمع قول الحقيقة، غير قادرة على المشاركة على نطاق واسع أو حتى مناقشتها علنًا بشكل منفرد. في بعض الأحيان يكون صانعو الأفلام مقيدين بالعقود، ولكنهم في أغلب الأحيان مقيدون بالخوف من أن مناقشة القضايا الأخلاقية بشكل علني سوف يعرضهم لخطر اللوم أو قد يعرض عملهم التالي للخطر.

وهكذا يجد صانعو الأفلام أنفسهم بلا معايير تجمعهم. تظل المعايير والممارسات المؤسسية مملوكة للشركات التي قد يعمل بها صانعو الأفلام، ولا تعكس دائمًا الشروط التي يعتقدون أنها مناسبة لمهنتهم. مجتمعاتهم متباعدة ، وافتراضية، وتتجمع بشكل متقطع في مهرجانات الأفلام وعلى قوائم البريد الإلكتروني. يحتاج صانعو الأفلام إلى تبادل الخبرات والمفردات وأن يكونوا قادرين على التشكيك في عمليات صنع القرار الخاصة بهم وتلك الخاصة بالآخرين دون مواجهة مخاطر باهظة.

يحتاج صانعو الأفلام الوثائقية إلى مناقشة عامة أكبر وأكثر استدامة حول الأخلاق، كما يحتاجون أيضًا إلى مناطق آمنة لتبادل الأسئلة والإبلاغ عن المخاوف. أي مدونة أخلاقية وثائقية تتمتع بمصداقية في مجال يضم نطاقًا واسعًا من الممارسات يجب أن تتطور من فهم مشترك للقيم والمعايير والممارسات. هناك حاجة إلى محادثة أكثر توسعًا وحيوية من أجل تنمية هذا الفهم في هذا المجال الإبداعي.

ت أوفديرهايد ،

مدير مشارك، مركز الإعلام والتأثير الاجتماعي، الجامعة الأمريكية

بيتر جازي ،

أستاذ القانون بكلية الحقوق في الجامعة الأمريكية بواشنطن

مريدو شاندرا ، كاتبة ومخرجة سينمائية

https://cmsimpact.org/resource/honest-truths-documentary-filmmakers-on-ethical-/challenges-in-their-work

---