

أخلاقيات صناعة الفيلم الوثائقي

قام مركز الإعلام والتأثير الاجتماعي (CMSI)، ومقره في كلية الاتصالات بالجامعة الأمريكية بواشنطن، هو مختبر للابتكار الإبداعي ومركز أبحاث يقوم بإنشاء ودراسة وعرض وسائل الإعلام من أجل المساواة والتغيير الاجتماعي والعدالة الاجتماعية. من خلال التركيز على وسائل الإعلام المستقلة والوثائقية والترفيهية، يعمل المركز على سد الثغرات بين العلماء وصناع الوثائقيات وممارسي الاتصالات عبر الصناعات الإعلامية والعدالة الاجتماعية والسياسة العامة والمشاركة العامة. قمنا بترجمة هذه الدراسة التي قاموا بها من أجل تحفيز النقاش حول أخلاقيات ومعايير صناعة الفيلم الوثائقي في عالمنا العربي والاستفادة من هذا النقاش الذي سبقونا فيه لعلنا نؤطر لنقاش يسفر عن معايير وأخلاقيات خاصة بنا.

توفر هذه الدراسة خريطة للتحديات الأخلاقية المتصورة التي يحددها صانعو الأفلام الوثائقية - المخرجون والمنتجون - في الولايات المتحدة في ممارسة حرفتهم. وهو يلخص نتائج 45 مقابلة مطولة طلب فيها من صانعي الأفلام ببساطة وصف التحديات الأخلاقية الأخيرة التي ظهرت في عملهم. يعد هذا البحث الأساسي ضرورياً لبدء أي تحقيق في المعايير الأخلاقية لأن صناعة الفيلم الوثائقي لم توضح بعد المعايير الأخلاقية الخاصة بالفيلم الوثائقي. وتظهر هذه المقابلات بالفعل الحاجة إلى إجراء نقاش عام ومركز بشكل أكبر حول الأخلاق قبل أن يتم توضيح أي معايير ناشئة عن الخبرات والقيم المشتركة.

عرّف صانعو الأفلام الوثائقية أنفسهم بأنهم فنانون مبدعين يعتبر السلوك الأخلاقي في صميم مشاريعهم. وفي وقت حيث توجد ضغوط مالية غير مسبقة على صناع الأفلام لخفض التكاليف وزيادة الإنتاجية، أفاد صناع الأفلام أنهم وجدوا أنفسهم بشكل روتيني في مواقف حيث كانوا 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 وشكل 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 ففما يتعلق بمواضيع (أشخاص) الفيلم، لم يشعروا في كثير من الأحيان بأنهم ملزمون بحماية الأشخاص الذين يعتقدون أنهم قد تسببوا لأنفسهم بالأذى أو الذين لديهم قدرة وصول مستقلة إلى وسائل الإعلام، مثل المشاهير أو المديرين التنفيذيين للشركات الذين لديهم أذرع علاقات عامة خاصة بهم. فيما يتعلق بالمشاهدين، غالباً ما برروا التلاعب بالحقائق الفردية والتسلسلات ومعاني الصور، إذا كان ذلك يعني رواية قصة بشكل أكثر فعالية ومساعدة المشاهدين على فهم الموضوعات الرئيسية والصادقة بشكل عام للقصة.

وأخيراً، أعرب صانعو الأفلام بشكل عام عن إحباطهم في مجالين. لقد شعروا دائماً بعدم وضوح المعايير في الممارسة الأخلاقية. كما أنهم افتقروا إلى الدعم للمداولات الأخلاقية في ظل ضغوط العمل المعتادة.

أظهر هذا الاستطلاع أن صانعي الأفلام بشكل عام يدركون تماماً الأبعاد الأخلاقية لمهنتهم، والضغط الاقتصادي والاجتماعية التي تؤثر عليهم. توضح هذه الدراسة الحاجة إلى إجراء محادثة عامة ومستمرة حول المشكلات الأخلاقية في صناعة الأفلام الوثائقية. يحتاج صانعو الأفلام إلى تطوير فهم مشترك على نطاق أوسع لطبيعة مشاكلهم وتطوير فهم مشترك للطرق العادلة لتحقيق التوازن بين التزاماتهم المختلفة.

الأخلاق وصناعة الوثائقيات

إن المخاوف بشأن أخلاقيات الأفلام الوثائقية ليست جديدة، لكنها تكثفت على مدى السنوات القليلة الماضية استجابة للتغيرات في الصناعة. وبحلول أواخر التسعينيات، أصبح صانعو الأفلام الوثائقية في الولايات المتحدة صانعي وسائل يحظون باحترام واسع النطاق، ويُعترف بهم كأصوات مستقلة في وقت تراجع 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 في وقت الشاشة الآخذ في الاتساع. أدى نمو الفرص التجارية وبروز السياسة كموضوع وثائقي إلى حدوث توترات. فوجد صانعو الأفلام الوثائقية، سواء كانوا ينتجون أفلاماً تاريخية، أو برامج عن الطبيعة، أو أفلاماً وثائقية سياسية مستقلة، وجدوا أنفسهم في مأزق ليس بسبب الضغط الاقتصادي فقط بل في انتقاد أخلاقياتهم في العمل.

ظهرت الخلافات حول العديد من الأفلام الوثائقية. فهل كان فيلم فهرنهايت 9/11 دقيقاً في اتهامه الواقعي للأخطاء الجيوسياسية لإدارة بوش؟ هل ينبغي لأفلام مثل "أشباح أبو غريب" أن تحتوي على صور تزيد من إخراج وإدلال 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 جهداً فردياً مستقلاً. عادةً ما يكون صانعو الأفلام الوثائقية أصحاب أعمال صغيرة، ويبيعون أعمالهم لمجموعة من الموزعين، معظمهم في التلفزيون. منتجوا الوثائقيات الذين يعملون في شبكات كبيرة، مثل Discovery و National Geographic و PBS، 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 التابعة عن قناة. وقد تطلب بعض هذه القنوات من صانعي الأفلام مراعاة المعايير والممارسات الخاصة بها، و/أو قواعد الأخلاق المستمدة من الصحافة المطبوعة والأخبار والتي تم تطويرها بالاشتراك مع برامج الصحافة في الجامعات والتعليم العالي. ومع ذلك، في معظم الأحيان، عندما يتعلق الأمر بالمعايير والأخلاق (وحتى التحقق المستقل من الحقائق)، اعتمد صانعو الأفلام الوثائقية إلى حد كبير على الحكم الفردي، وتوجيهات المديرين التنفيذيين، والمحادثات العرضية في مهرجانات الأفلام.

وفي 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 تحدياً لفهم صانعي الأفلام لالتزاماتهم تجاه مواضيع (شخص) أفلامهم على وجه الخصوص. كما أنها طمس الخط الفاصل بين الأشكال الوثائقية التقليدية والواقعية والأشكال الهجينة.

غالباً ما كانت هذه التطورات تزعج منتج / مخرجي الأفلام الوثائقية: "الحقائق" لم يتم التحقق منها. . . ليس فيها أخلاق انها تتجه للترفيه على نحو متزايد. إن النظر إلى جريمة قتل حدثت قبل سبع سنوات، والنظر إلى من فعلها، يعد بمثابة ترفيه جيد. وليس 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. وفي حالة واحدة، على سبيل المثال ، كان أحد المخرجين يصور فيلماً عن الطبيعة يتناول حيواناً يحاول اصطياد حيوان آخر.

"حاولنا إطلاق النار على إثنين ، وأخطأنا كلاهما. 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 أيضاً؟" . . . حينها قال مدير التصوير "لا، أنا متأكد من أنك لن ترغب في القيام بذلك"، لكن المخرج أولاً برأسه وقال نعم. لقد اتخذت القرار، دعهم يكسرون ساقه. يؤسفني ذلك. هذا يؤرقني كل يوم. يمكنني تبرير ذلك نوعاً ما، أنه قد يتم قتله على يد حيوان مفترس آخر. لكن بالنسبة لنا، فإن إلحاق الألم للحصول على صورة أفضل كان أمراً خاطئاً.

يواجه صانعو الأفلام أيضاً ضغوطاً 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، افترق أحد مخرجين 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 يحرف ظروف (جغرافية) المنطقة.

إن طبيعة "خط التجميع" لعملية الإنتاج تهدد أيضاً سلامة الاتفاقيات المبرمة بين المنتجين وموضوعاتهم (اشخاص) كشرط للتصوير. غالباً 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 دائماً 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 تشوه الصوت بل قامت بطمس الوجه فقط. هذا يجعلني غير مرتاح ، هذا سيعرضهم للخطر."

وحيثما 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 - من كل من 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. علاوة على ذلك، 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. على سبيل المثال، قامت إحدى المخرجات بإنشاء مادة أرشيفية لاستخدامها في فيلمها الوثائقي وطلبت منها جهة البث إزالتها عندما اكتشفت أنها غير حقيقية. "لقد أحببنا نسيج الإعلانات التجارية للحملة لمختلف المرشحين. [موضوعنا] كان لديه واحد للراديو؛ استخدمنا الصوت وقمنا بعمل إعلان تجاري [ليتماشى مع الصوت]. سألتنا جهة البث عما إذا كان ذلك حقيقياً. ولم يكن كذلك، لذا كان علينا إستبعاده. إنه أمر مذل لل غاية للجمهور." كما احترموا أيضاً أقسام التحقق من المعلومات في جهات البث، ووجد البعض أن الأشخاص في تلك الأقسام كانوا على استعداد للتصدي لضغوط جهة البث لتزوير الحقائق أو تعزيز الدراما بشكل مصطنع.

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

تم جمع البيانات الأساسية في مقابلات مطولة لمدة ساعة، مبنية على أسئلة مفتوحة، والتي يتم إجراؤها 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 شاندر و طالبة الدراسات العليا في كلية الاتصالات بالجامعة الأمريكية مورا أوغارتي. تمت مراجعة البيانات من قبل مجلس استشاري مكون من اثنين من خبراء الصناعة - المخرجة والمؤلفة شيلا كوران برنارد والمخرج والأستاذ جون إلسي - وعالم الأفلام الوثائقية بيل نيكولز.

تتألف المجموعة التي أجريت معها المقابلات من 41 مخرجاً أو منتجاً مخرجاً أصدرها ما لا يقل عن إنتاجين على المستوى الوطني والذين لديهم 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 تم ت إجازته من قبل مجلس المراجعة المؤسسية بالجامعة الأمريكية، وتم عرض عدم الكشف عن هويتهم جميعاً. كان عدم الكشف عن هويته أمراً مهماً للكثيرين، وخاصة لأولئك الذين يعملون بشكل مباشر وحالياً في المؤسسات التلفزيونية الكبيرة. سمح عدم الكشف عن هويتهم 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 (شخص 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 شخصياً 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 الطرفية 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 عادةً العلاقة التي يتمتع فيها صانع الفيلم بقوة اجتماعية وأحياناً اقتصادية أكبر من الأشخاص موضوع الفيلم. في هذه الحالة، عملوا من أجل إقامة علاقة حسن نية لا تعرض 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، وغالباً 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 دائماً أن تكون على دراية بالقوة التي تتمتع بها كمنتج سينمائي فيما يتعلق بموضوعك. وفي الوقت نفسه، أدرکوا أن الالتزامات المهنية قد تجبرهم على الأقل 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 جداً. 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 ولكنني شعرت بالسوء لدفعه إلى تلك النقطة عندما انهار.

هذا التصور لطبيعة العلاقة - علاقة متعاطفة حيث يتم الاضطلاع بمسؤولية مشتركة لسرد قصة الموضوع. مع كون صانع الفيلم هو المسؤول يخلق هذا اختلافاً كبيراً 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 صحفية لمدة ساعتين أو ثلاث ساعات".

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

«كثيراً ما أفكر: دعني أضع نفسي مكان هؤلاء الناس الذين ظهروا في الفيلم. هل سيكهونني؟ أم أنه سيعتقدون أن هذا عادل؟ أخبرنا أحد المنتجين. "أريد أن أتمكن دائماً من إرسال قرص دي في دي إليهم" وأوضح آخر: "أنت مدين لهم لأن في ذهنك دائماً تلك القوة التي تتمتع بها كمنتج سينمائي، وقدرتك على تقديمهم لملايين الأشخاص. هناك بعض صانعي الأفلام الذين يحبون الأشياء الدنيئة والقدرة "لقد وجدت شخصاً أحمقا وسوف أظهره على أنه أحمق". وهذا مبرر في بعض الأحيان، لكنه غالباً ما يكون إساءة لسلطتك.

واعترف صانعو الأفلام أيضاً بأن هناك حدود للالتزام تجاه الأشخاص المشاركين بأفلامهم. كان أحد التبريرات يقول: ما إذا كان المنتج قد وجد أن الموضوع يفتقر إلى الأخلاق، على سبيل المثال، بسبب أعمال فاسدة سياسياً أو اقتصادياً. قال ستيفن آش "إن الكشف عن نقاط ضعف شخص ما أو مواقفه التي من المرجح أن يجدها الجمهور مضحكة أو منفرة يمكن تبريره عندما يستغل ذلك الشخص الآخرين أو عندما يكون مقتنعا تماماً بأنه على صواب، سيكون سعيدا بالصورة التي ظهر عليها". أنت لست مدينا له بأكثر من ذلك. أخيراً، 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 صانعي الأفلام والموضوع إلى قيام بعض صانعي الأفلام باتخاذ قرارات أحادية بشأن سرد القصص، عادةً لحذف المواد، مع التعاطف مع الموضوعات. "من المهم رفع مستوى الأشخاص الذين يروون قصصهم، بدلاً من جعلهم ضحايا. قال أحدهم: "إنه قرار أخلاقي بعدم الدخول في حياتهم لإظهار مدى فقرهم فقط". "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 دائماً عدم استغلال تلك اللحظة". كشف أحد الأشخاص عندما كان في حالة سكر عن شيء لم يكشف عنه أبداً عندما كان رصيناً، وفي

رأى المنتج ربما لن يفعل ذلك. وقرر المنتج استبعاد هذه المعلومات من الفيلم. وفي حالة أخرى أيضاً، طلبت أم مصابة بفيروس نقص المناعة البشرية مدمنة على المخدرات من صانعي الأفلام عدم الكشف عن مكان إقامتها. قرر منتج الفيلم حذف القصة تماماً: "إن الضرر الذي يمكن أن نسببه طغى على (حق البث) لدينا...". نحن نعمل بموجب سياسة عدم الإضرار".

كما قادهم فارق القوة المحسوس 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 يدخلون الماربجوانا. "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 الحدث. أحد المنتجين، الذي صنع فيلماً وثائقياً عن شركة توظف مهاجرين غير شرعيين، تجاهل ببساطة هذه الحقيقة من الفيلم ولم يبلغ عنها أيضاً: "لم تتصل بالشرطة - لقد شعرنا أن ذلك سيكون بمثابة خيانة للأمانة." وروت شخصية أخرى 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 بغيضاً من الناحية الأخلاقية، وغالباً ما كانوا يرون أن عملهم يكشف عن المخالفات. في إحدى الحالات المتطرفة، على سبيل المثال، لم يرقم صانع الفيلم بحماية الشخص الذي أشار ضمناً إلى أنه ارتكب جريمة قتل.

منع إعادة بيع الصور

يحاول صانعو الأفلام أيضاً 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 فيلماً في السبعينيات عن فتاة تبلغ من العمر 11 عاماً وهي تكبر. وبعد مرور عشرين عاماً، أراد بعض الأشخاص الذين يصنعون فيلماً عن الإجهاد استخدام بعض لقطاتنا لتحديد السياق التاريخي لذلك العصر. أصرت على أن أشاهد المقطع وعندما رأيت أنهم كانوا يلحون إلى أن الفتاة قد أجرت عملية إجهاض، قلت: "عليك تغيير ذلك". إنها شخص حقيقي ولا يمكنك الإشارة إلى شيء عنها لم يحدث أبداً."

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. . . إنه مثال على كل حالة على حدة. من المهم أيضاً تحديد هويته وكيفية

استخدامه، لأنه باعتبارك (منتجاً) مستقلاً صغيراً، فأنت مسؤول شخصياً. إنها سمعتك. إذا أسأت استخدام هذا، فلن تتمكن من الوصول إلى الأشخاص للمشروع التالي.

مشاركة اتخاذ القرار

يؤدي الوعي بفارق القوة أيضاً إلى قيام صانعي الأفلام أحياناً بالتصويع لمشاركة سلطة اتخاذ القرار مع بعض مواضيع (شخص) أفلامهم. ومن الجدير بالذكر أن هذا الموقف لا يمتد إلى المشاهير، الذين وجددهم صناع الأفلام عدوانيين وقويين في السيطرة على صورتهم. يتوافق هذا التمييز مع حساسية صانعي الأفلام تجاه فارق القوة في العلاقة.

وقعت معظم الموضوعات على تنازلات تسمح للصانين بالتحكم التحريري الكامل وملكية اللقطات لكل استخدام في وقت مبكر أثناء عملية الإنتاج. عادةً ما تملئ شروط هذه التنازلات شركات التأمين، التي يكون تأمينها مطلوباً 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. غالباً ما شعر صانعو الأفلام أن من حق الأشخاص تغيير رأيهم (على الرغم من أن صانعي الأفلام وجدوا هذا مزعجاً للغاية) أو رؤية المواد المتعلقة بهم أو حتى الفيلم بأكمله قبل العرض. يعكس الأساس غير الرسمي الذي عملوا عليه أيضاً التناقض الذي لديهم بشأن 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 تماماً. الصحفي لن يظهر لك اللقطات. سنعرض الفيلم قبل أن ينتهي. أريدك أن توقع على التنازل، لكننا سنستمع إليك حقاً. ولكن في النهاية يجب أن يكون هذا قرارنا." في بعض الحالات سأقول: "إذا كان هناك شيء لا يمكنك التعايش معه فسوف نناقشه، وسيكون لدينا الجدل والحوار الحقيقي. في النهاية، إذا لم أتمكن من إقناعك فسوف نقصه."

يعتقد البعض أيضاً أن رؤية المواد مسبقاً 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 مع اهتمامات شخصيات أفلامهم، أو عندما يعتقدون أن الموضوع 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 الطلاب كان بدافع الرغبة في السيطرة على الفيلم. قال نيلسون:

"لقد أراد منا إجراء مقابلة مع شخص آخر كشرط مسبق لاستخدام مقابله 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 التصوير(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 نضع 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، وكثيراً ما أظهروا اهتماماً بالحفاظ على علاقات جيدة. يتذكر أحد المنتجين حذف قسم عند الطلب. "كان من الممكن أن يشكل نقطة تحول رائعة في الفيلم، لكنني لم أدرجه. لماذا؟ كنت أصنع فيلماً عن شخص لم يكن محبوباً. . 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 مع النهاية في نهاية أحد أفلامه، قائلاً "إنها لم تكن صادقة بالنسبة لهم...". . لم يطالبوا بذلك، لكنهم كانوا على حق. لقد غيرتها. . لقد كانوا أكثر سعادة، وكنت أكثر سعادة، وكان الفيلم أفضل بسبب ذلك".

وأشار آخر إلى مفاوضات مطولة. وعندما عرض صانع الفيلم مشهد قاصر مكبل اليدين في قاعة الأحداث - وهو مشهد حاسم ومحوري - على الأسرة، رغم إطلاق سراحه، اعترضت الأم. "كانت أسبابها وجيئة - فهي لم تكن تريد أن يكبر ابنها وربما يكون لديه عائلة، وبعد 25 عاماً 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 بإمكانني وضعه (دون موافقة العائلة)، لكن مهلاً، أريد أن أنام في الليل. في نهاية المطاف، أصبح الأمر بمثابة صفقة بين الأم والابن، وقد نجحنا في التوصل إلى اتفاق". في هذه الحالة، كان هدف المنتج هو الحفاظ على العلاقة وإنقاذ اللقطات الرئيسية.

كان قرار مشاركة المواد مسبقاً مع الموضوعات، عادةً، قراراً غير رسمي. قالت إحدى المستجيبات، جينيفر فوكس، 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 أبداً 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 أبداً مقاطع تقريبية للمواضيع. قال أحدهم: "إنه جزء من عملنا وتفسيرنا". ورأى آخر أن السماح للموضوعات، وخاصة المشاهير أو غيرهم من الأشخاص ذوي السلطة الاجتماعية، بالحصول على مدخلات من شأنه أن يهدد مصداقية المنتج النهائي: "لا أعتقد أن الفيلم سيبقى ذا مصداقية إذا وافق المواضيع على مقاطعه الصوتية"، قالت المنتجة ماجي بورنيت ستوغنر. وقالت منتجة أفلام أخرى إنها لن تعرض موضوعات العمل الحالي،

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 صدق الحديث، وأن يتسبب بمصاعب لصانع الفيلم التالي. هل تصدق إجراء مقابلة مع ديك تشيني إذا كنت تعلم أنه حصل على مكافأة ضخمة؟ لكنني أعيد النظر، 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 أتعاب صغيرة أمر جيد، وأنه يجب علينا تغطية نفقات الموضوع والعمل المفقود، وأننا بالتأكيد يجب أن نتقاسم الربح إذا استطعنا. هذه منطقة لم تتعامل معها حقاً، 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، على الرغم من أن الدفع غالباً ما يكون كافياً 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 بأنفسنا من مأساتهم، في وقت لم يتمكنوا فيه من العمل بسبب التعامل مع وضع صعب". 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، فلماذا لا أستطيع أن أدفع لموسيقي كان يكسب القليل من المال وشعر بالاستغلال من قبل 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 لمدة خمسة أيام ولم يحصلوا على المجد، فعادوا إلى وظائفهم العادية." 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 هذا 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 التصوير مكافأة 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 أشخاصاً كانوا مهاجرين، يطلبون اقتراض المال، وهو ما رفضت القيام به لأنها كانت تخشى أن يعرض ذلك علاقتها العملية معهم للخطر: "لقد تجاوزت الحدود، هل أنت المنتج أم أفضل صديق لهم في أمريكا؟". . . لقد كان الأمر محرّجاً 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 أمراً تعاقدياً منذ البداية. بعد أن حققت Hoop Dreams نجاحاً كبيراً، 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 اعترافاً 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 تريد حقاً أن يقوم 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، كان لدي وسيط يدفع للجميع أثناء ذهابنا، 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 مرتاحاً لذلك لكنني فعلت ذلك. في تلك الحالة، لم أشعر أن ذلك سيؤثر على ما سيقوله.

الخداع

اعترف بعض صانعي الأفلام أنهم قد يلجأون أحياناً 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 أمراً أخلاقياً تماماً 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 ولكنني 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 مضطراً أن أفعل ذلك. وبينما قال البعض إنهم لن يكذبوا أبداً 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 أيضاً على وجود علاقة أساسية مع المشاهدين، والتي صاغوها على أنها علاقة احترافية: التزام أخلاقي بتقديم قصص دقيقة وصادقة. ومع ذلك، كانت هذه العلاقة أكثر تجريباً بكثير من تلك التي كانت تربطهم بموضوعاتهم (اشخاص الفيلم).

أصبحت هذه العلاقة الثانية (مع المشاهد) أساسية في جزء ما بعد التصوير من عملية الإنتاج. يتوقع من صناع الأفلام أن ينقلوا ولاءهم من الموضوع إلى المشاهدين خلال الفيلم، من أجل استكمال المشروع. وقال أحدهم: "يجب أن أكون حذراً حتى لا أسوء استخدام صداقتي مع هذا الشخص، ولكنها علاقة زائفة إلى حد ما." "في غرفة المونتاج... عندما تقرر ما سيكون عليه فيلمك، عليك أن تضع قضايا الصداقة التقليدية جانباً. عليك أن تخدم "الحقيقة". يتذكر صانع أفلام آخر، تنفير مواضيع فيلمه لأنه، 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 الإذلاء بها. لا يزال آخر يتصارع مع هذه المشكلة في غرفة المونتاج: "كنت أشتكي لشخص ما بأنني أشعر ببعض الولاء له، وقال ذلك الشخص إن ولاءك الوحيد في هذه المرحلة يجب أن يكون للجمهور. وكان ذلك مفيداً حقاً بالنسبة لي. في هذا الجزء، لم تكن الصداقة مفيدة في صناعة الفيلم، على الرغم من أنه في مرحلة الإنتاج. وقال ذلك الشخص أنه في هذه المرحلة يجب أن يكون ولاءك الوحيد للجمهور. وكان ذلك مفيداً حقاً بالنسبة لي. في هذا الجزء، لم تكن الصداقة مفيدة في صناعة الفيلم، على الرغم من أنه في مرحلة الإنتاج.

تقبل صناع السينما التلاعب بشكل كبير بالوضع في التصوير دون اعتبار ذلك خيانة لتوقعات المشاهدين. لقد كانوا يدركون تماماً أن اختياراتهم للزوايا واللقطات والشخصيات كانت شخصية وذاتية، وبرروا قراراتهم بالرجوع إلى هذا المفهوم. "الحقيقة." لم يتم تثبيت 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، غالباً 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، يبدو أنه توفر مجموعة من الخيارات حول السرد والغرض في الفيلم الوثائقي. يبدو أنه يبرر الهدف العام المتمثل في توصيل المواضيع أو الرسائل المهمة ضمن الإطار السرد الترفيهي (المطلوب)، مع السماح للتشوهات اللازمة بالتناسب مع هذا الإطار والمرونة في التعامل مع مقتضيات الإنتاج.

صنع الأفلام الذين تمت مقابلتهم كانت لديهم مفاهيم متناقضة حول "الحقيقة الأعلى" مع الاهتمام بالدقة الواقعية للبيانات المنفصلة، والتي كانوا يقدرونها أيضاً ولكنهم غالباً ما يعتبرونها معياراً أدنى مستوى يجب الوفاء به. لقد تحدثوا عن صنع "فيلم عادل وفيلم صادق"، وليس بالضرورة فيلماً من شأنه، على سبيل المثال، أن يجعل موضوعاتهم سعيدة أو أن تجعل شبكاتهم 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.

التأثير والمونتاج

كان صناع الأفلام مدركين تماماً للآثار المترتبة على رواية القصة بطريقة بدلاً من أخرى. أحد العملاء وظيف منتج لعمل فيلم وثائقي تعليمي لأطفال المدارس المتوسطة ولتجاهل حقيقة أن الأمريكيين أسقطوا أول قنبلة ذرية، لكنها حاولت إدراج ذلك في الفيلم. "قالوا إنه سيكون مزججاً للأطفال، وأن هدف الفيلم هو الحديث فقط عن علم المواد. فقلت: "لا يهمني ما تتحدث عنه، علينا أن نضعه في الفيلم". . . . أولاً وقبل كل شيء، تعليم الأطفال على المحك. وبعد ذلك، يوجد اسم شركتنا عليه. نحن منتجوا برامج تعليمية محترمين، سيبدو مظهرنا سيئاً، وسنشعر بالخزي بسبب ذلك".

توقع صناع الأفلام الوصول إلى الحقيقة عبر القصة وحملوا أنفسهم المسؤولية عن آثارها. يتطلب هيكل السرد أحياناً التلاعب، وهو الأمر الذي غالباً ما يجدونه غير مريح، ولكن ليس دائماً. 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 غالباً ما يأخذها صانعو الأفلام في الاعتبار من الناحية الأخلاقية. قال ستيفن آش:

يمكنك القول بأن المقاطع المقطوعة في المشهد الذي تم تصويره بكاميرا واحدة هي تشويه - حيث تقوم بالاقطاع من شخص يتحدث إلى لقطة رد فعل، أو تكثيف الحوار وإعادة ترتيبه قبل العودة لذلك الشخص . لكن هذه الأنواع من التشوهات غالباً ما تكون ضرورية لسرد القصة أو لضغط الأفكار التي قد تستغرق وقتاً طويلاً. قد تكون عمليات القطع الواضح Jump cuts أكثر "صدقاً" 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 غالباً 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 بثنى القصة وتشكيلها وفقاً لأجندتك. . . خاصة في الفيلم الوثائقي التاريخي، ألتزم بالحقائق. ولكن إذا كنت تريد استكشافه حقاً، فعليك تشكيله وثنائه. 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 جزءاً 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 إنزجاج.

على سبيل المثال، استخدم صانعو الأفلام بانتظام أيضاً 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 أيضاً "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" الفيديو أو إضافة طبقات من الصوت لم تكن تشغل بال منتجي الأفلام الوثائقية بشكل عام، إذا كان الأمر عرضياً. 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 يغير 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 أخلاقياً. أشار صانعو الأفلام مراراً وتكراراً إلى مشاكل استخدام المواد التاريخية، التي توثق أشخاصاً وأماكن وأوقاتاً 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 تدرت على التفكير في الأرشيف بهذه الطريقة، وعلى التفكير في أنه كمنتجة أفلام، "فإنك تعرض الأمر على أنه حقيقة. سيقوم شخص آخر باستخدام لقطات من فيلمك. إذا كان 1958 مانيلا. . عليك أن تكون صادقاً. كرر لويس ماسيا هذا. "للفيلم الجيد في كثير من الأحيان حياة عديدة، إحداها تكون في المؤسسات التعليمية، داخل المدارس والمكتبات. يصبح الفيلم وثيقة تاريخية. وذلك استخدام لقطات أرشيفية. بشكل غير دقيق، وعدم النظر إلى اللقطات الأرشيفية كوثيقة لزمان ومكان معينين، يصبح مشكلة". لاحظ بيتر ميلر ذلك ترتبط الأسئلة الأكثر جوهرية بمسائل الحياة والموت. في حالة الهولوكوست، لا تريد حقاً 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. وتريد أن تكون شريفاً.

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 دائماً. قال بيتر ميلر: "إن القول بأن "هذا الشخص المتخفي ليس رجلنا" من شأنه أن يفسد المشهد". "أنت تستخدم الصورة مع العلم أنه في النهاية ليس من المهم ما إذا كان هو رجلك 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 مثالياً. 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 صحيحاً. في النهاية أنا لست من هذا الموقف. أشعر وكأنني تناولت الموضوع بطريقة مختلفة. المرء يعمل بما فيه الكفاية في صنع فيلم جيد.

يتذكر المنتج/المخرج كين بيرنز أنه اضطر إلى الاختيار بين صورتين لتوضيح النقطة التي مفادها أن "هيوبي لونج" (حاكم سابق لولاية لويزيانا" غالباً ما كان محاطاً 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 أنه كان معضلة أخلاقية كاملة. لقد تحدثت عن الاحتمالات أيضاً. لقد جعل 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 غالباً ما يتم تجاهل أو إخفاء الحقائق التي يريدون سردها. إنهم يعتقدون أنهم وصلوا إلى موقف يكون فيه موضوعاتهم، سواء كانوا أشخاصاً أو حيوانات، عاجزين نسبياً وأنهم - كصانع 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 معرضون للخطر في نظام إعلامي أوسع. إنهم يواجهون باستمرار قيوداً على الموارد وغالباً ما يحاولون التصرف بضمير حي في بيئة أعمال قاسية. إنهم يتعاملون أحياناً 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 غالباً ما يلونها بطريقة مخصصة، مع الحفاظ على علاقتهم العميقة وجهاً لوجه مع شخوص أفلامهم وعلاقتهم الأكثر تجريباً 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 المفارقات، بالنسبة لمجتمع قول الحقيقة، غير قادرة على المشاركة على نطاق واسع أو حتى مناقشتها علناً بشكل منفرد. في بعض الأحيان يكون صانعو الأفلام مقيدون 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 دائماً الشروط التي يعتقدون أنها مناسبة لمهنتهم. مجتمعاتهم بعيدة، وافترضية، 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 أيضاً إلى مناطق آمنة لتبادل الأسئلة والإبلاغ عن المخاوف. أي مدونة أخلاقية وثائقية تتمتع بمصداقية في مجال يضم نطاقاً واسعاً من الممارسات يجب أن تتطور من فهم مشترك للقيم والمعايير والممارسات. هناك حاجة إلى محادثة أكثر توسعاً 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 شاندرنا ، كاتبة ومخرجة سينمائية

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