واقع‌گرایی در سینما

نوشته‌ی ــ روی آرمز

برگردان : جمال شناختی

● **سینما بدنبال ادبیات در سده‌های هیجده‌ونوزده پادر حیطه‌ی واقع‌گرائی نهاد ، تا با امکانات پردامنه‌اش به‌نیاز و عطش انسان در بازگوئی و افشای بی پرده حقایق ونمایش واقعیات به‌مفهوم حقیقی‌اش و نه به شکل قراردادی ، به صادقانه گفتن و شنیدن ، به جسورانه اعتراف کردن به خطاها ولغزش‌ها ، به بیان مسایل و مشکلات اجتماعی ، به بررسی اعمال فرد در متن مسایل اجتماعی بپردازد .**

ماهنامه " نامه نور " در جهت شناخت گوناگون واقع‌گرائی در سینما هربار اقدام به چاپ یکی‌ازاین‌سبک‌ها خواهد کرد .

در این شماره ضمن بررسی کلی مفهوم واقع گرائی مطالبی درباره " سینمای مستند ناطق " و " جنبش سینمای‌آزاد "سینمای‌مشاهده ، برگردان شده ازکتاب "فیلم ، واقعیت" نوشته‌ی " روی آرمز " آورده شده‌است .

از همان نخستین گامهای سینما و با شروع کار " لومیر " پیوسته تمایل بکار گرفتن دوربین برای ثبت و نشان دادن واقعیت ، در فیلم سازان وجود داشته است . ازآغاز در کار واقع‌گرائی در سینما سنتی دوگانه وجود داشته ، یکی " مستندهای واقعی " و دیگری " واقع گرائی داستانی " که تابه‌امروز آنرا می‌توان دنبال کرد ، و بسیاری از کسانی که‌کارشان نشان‌دادن‌واقعیت‌در سینما بوده است در زمره فیلم سازان بزرگ قرار گرفته‌اند .

ریشه‌های مستند سازی به دوره جنگ جهانی اول باز می‌گردد ومدیون تلاش‌های "رابرت فلاهرتی "آمریکائی و "ژیگاورتوف" روسی است . پیوستگی واقع گرائی و داستان تحت تاثیر داستانهای کوتاه طبیعت گرای قرن نوزدهم و از موضوعات مورد علاقه "د . دیلیو گریفیث " و " اریک‌فون‌اشترو- هایمر " بود . در دوره سینمای ناطق واقع‌گرائی سبکی مسلط در اروپا گردید و از طریق فیلم‌های " ژان رنوار " در سالهای (۳۰) و کارگردانان واقع‌گرای نو ایتالیائی‌همانند "روبرتوروسلینی" و"ویتوریا دسیکا "و"کوکنیو ویسکونتی" در سالهای (۴۰) معرفی گردید . از پس این‌شناخت‌ها ، واقع‌گرائی‌جنبه‌ای جهانی یافت " اکی‌کورا ساوا "و"یاسو جی‌رو اوزو " در ژاپن و " ساتیاجیت رای " در هند ازجمله پیروان‌این‌سبک شدند . پیشرفت‌های‌سالهای (۶۰) در کار سینما منجر به تولید وسائل سبک‌و قابل حمل برای فیلم‌برداری و ضبط

صدا گردید ، این وسایل سبب شد تا عده‌ای از فیلم‌سازان روابط جدیدی بین تصویر و صدا و مستند سازی و داستان را مطرح نمایند و شکل های جدیدی چون سینمـــا ــ حقیقت و گزارشات تلویزیونی به وجود آید .

تمامی این فعالیت‌های خلاقه از طریق قانون پر قدرت وابستگی تصاویر فیلم و واقعیت حمایت می‌گردد . اگر نظریه فیلم‌های صامت اولیه عمدتا" معطوف به عامل رویائی فیلم بود ، ظهور صدا در اواخر سالهای (۲۰) تاءکید بیشتری را بر جنبه واقع گرائی سینما باعث گردید .

" پل روتا " و "جان‌گریدسون" دو تن از فیلم‌سازان ونظریه پردازان فیلم مستند در " بریتانیا " تاءکید ــ شان بر عمل کردهای آموزشی و مثبت تبلیغاتی فیلم مستند بود و آنرا نقطه مقابل تزلزل‌وپوچی فیلم‌های‌هالیودی می‌دانستند . فیلم سازان و منتقدین ایتالیائی به ویـــژه " دسیکـــا " و سناریست مشهور " چزاره زاواتینی " پایه‌های " واقع‌گرائی‌نو " را در اوایل سالهای (۴۰) در ایتالیا بنا نهادند و اصولی را پایه گذاردند که باید از آنها در سالهای (۵۰) استفاده‌میشد. در فرانسه " آندره‌مازن " دیدگاهی را که میراث نظریه پردازان عصر سینمای " صامت " بود به پرسش گرفت . وی اعتقاد داشت که جوهر سینمابه عنوان یک شکل هنری در پیوند با مونتاژقرار دارد و نیز نشان داد که " رنوار " و " روسلینـــی " و " اورســـن ولـــز " و " ویلیام وایلر " ، همگی پیرو سنت واقع گرائی مشابهی‌هستند .

در امریکا " زیگفرید کراسولـــر " در کتابش " نظریه فیلم " کوشید تا گونه‌ای زیبائی شناختی کلی سینما را از عمل‌کردهای واقع‌گرای مشترک بین فیلم و عکاسی بدست آورد .

دریافت اینکه چرا سینما خود را با واقع‌گرائی مرتبط می‌سازدآسان‌است، دوربین ابزاری یکتـــا برای تسخیـــر جزئیات ظاهر زندگی است ، می‌تواند صورت‌ها ، خیابان‌ها، مناظر، گروههای انسانی و جزئی‌ترین رفتارهارا باقدرت نشان دهد . زندگی خود در این سطح چنان مجذوب کننده است که استفاده از این موارد هیچگاه باعث خستگی نمی‌شود ، اما واقع‌گرائی در این‌مفهوم به عنوان روشی برای نگرش به زندگی

محدودیت‌هایی دارد . ظاهر زندگی جذاب است . لکن اکثر مسائل مختلف بشکلی پنهان در افکار وتصورات مارخ می‌دهند ، بهترین فیلم‌های واقع گرا هنگامی ساخته خواهند شدلکه درامی طبیعی‌در رویدادهای زمان‌وجودداشته باشد ــ بطور مثال در ایتالیای پایان جنگ‌جهانی ودر روسیه‌ی‌پس‌ازانقلاب. اگر این درام طبیعی در زمان حاضر وجود داشته باشد ، فیلم‌ساز فقط‌کافی است آنرا مستقیما" و صادقانه ثبت نماید ، اما این مهم را نمی‌توان تنها هدف سینما دانست ، زیرا سینما قادر به‌انجام عمل‌کردهای مهم‌مشابه‌دیگری نیز هست .

زندگی سوای ثبت ساده نیاز به تفسیر دارد و این بدان معنی است که سایر عناصر زندگی نیز می‌توانند به نمایش درآیند ، عناصری همانند ،طنز رویا و تخیل . سینما به همان اندازه‌که قادر به ثبت زندگی ماست ، توانائی دارد تا ما را از خود خارج نماید ، می‌تواند خود را با رویاهای ما مرتبط گرداند و نیز قادر است تا مشکلات اجتماعی ما را به تصویر بکشد .

مسلما" تماشاگران عموما" این مهم را درک می‌کنند و از این رو برای تماشای‌یک‌فیلم "موزیکال "یا "وسترن" عده بیشتری جمع می‌شوند تا برای یک‌فیلم واقع‌گرا درباره‌زندگی‌کارگران یا ماهیگیران . فیلم‌سازان واقع‌گرا یا مستندسازان اغلب خود را مواجه با مشکل کمبود تماشاگر مورد علاقه‌اشان می‌بینند و تجربه نشان داده است که کارگردانانی که مشکلات اجتماعی‌کشور خود را بررسی می‌نمایند ، اغلب در کشورهای دیگر با موفقیت و استقبال روبرو می‌شوند . علت آن نیست که چنین تماشاگرانی‌به‌واقع‌گرائی‌علاقمند هستندبلکه مساله‌این است که‌تماشاچی خارج ازسرزمین آنها عنصری‌بیگانه در سیمای یک ماهیگیر سیسیلی و یا یک دهقان هندی می‌بیند ، تنها یکی از بسیار راههای نگرش به زندگی است ، باهمه‌ی زحمات‌وتلاش‌های یک‌فیلم‌ساز در نشان دادن واقعیات بیدارکننده جامعه‌اش و با همه‌ی ارزشمندی کارش ، شاید بتوان گفت که واقع گرائی دیر پای‌ترین‌سبک‌ها درسینماست ، امابااین همه‌مسلما" این‌حقیقتی‌است‌که‌بسیاری‌از فیلم‌های کوچک فروتن‌که‌صادق هستند بیش از فیلم‌های بزرگ مجلل که با

هزینه‌های سرسام‌آور و ستارگان مشهور ساخته شده‌اند ، شانس جاودانه شدن را دارند . واقع گرائی شایسته سینما است ، زیرا دوربین در افشای تظاهرو فریب بی‌رحم است .

فیلم مستند ناطق

● بر اساس نمونه فیلم‌های مستند صامت رابـرت فلاهرتـی و فیلمهای کارگردانان روسی و بااضافه شدن‌صدا ، جنبش مستند سازی درانـگلستانیا در سالهای (۳۰) پا گرفت .

" جان گریرسون " اسکاتلندی‌با افکار جدی نخستین شخصیت سازمان دهنده این جنبش بود که در اطرافش گروهی ازفیلمسازان جوان‌مشتاق‌واکثرا با تحصیلات دانشگاهی جمع آمدند ، از میان این فیلمسازان میتوان از " پل روتا " ، "بازیل‌رایت" ، "هاری‌وات" ، " ادگار آنستی " ، " آرتور التون " و کارگردان برزیلی " آلبرتو کاوالکانتی" نام برد .

" گریرسون " شخصاًفقط یک‌فیلم مهم بنام ماهیگیران را در سال ۱۹۲۹ کارگردانی نمود ، وی اصولا" تهیه‌کننده و نظریه پرداز بود . بسیاری از تاثیرات گروه از این مساله ناشی می‌شد که اکثرا " اعضای آن نمونه فیلم‌های وی را دنبال میکردند و نقش فیلمساز و منتقد را با هم ترکیب می‌نمودند .

این جنبش هیچگاه جنبشی محدود به عقاید خاص نبود و امکـان برای برداشت‌های مختلف وجود داشت ، از یکطرف برداشت " گریرسون " از فیلم مستند بعنوان فرآیند خلاقه‌واقع گرائی و از طرف دیگر برداشت " روتـا " که بیشتر مستقیما" تبلیغاتی بود . لکن باید گفت که تمام کارگردانهای این جنبش در اصول اساسی که بوسیله " گریرسون " در مقاله‌ای به‌سال۱۹۳۲ منتشر شده بود هم‌راءی‌بودند . دراین مقاله اولا" اعتقادی درباره‌ٔ ظرفیت‌و توانائی سینما برای مشاهده و انتخاب از زندگی وجود داشت ـ خیلی بیشتر از انتخاب یک داستان اختراعی که‌در زمینه‌ای مصنوعی اجراشود .

ثانیا" تمایلی برای‌ترغیب‌مردم معمولی که زندگی‌اشان را در جای واقعی‌اش بازی نمایند ، و سرانجام آگاهی‌ازاهمیت تسخیراشارات‌وحرکات خود بخودی و بی‌اختیار وبیان‌طبیعی و روزمره کلمات . بعلاوه مطالب‌تئوریک

و انتقادی که بوجود آمد (بطور مثال روتا یکی از اولین مورخین سینما بود) دو ادعای مهم دیگر نیز وجودداشت . اول آنکه گونه‌ای ساخت برای نوع جدیدی از فیلمسازی بوجود آمدو دوم آنکه از این طریق کارهای انفرادی جالب توجهی با نیروی تاءثیر گذاری قابل‌ملاحظه بوجودآمد . که‌این‌ساخت متشکل مهمترین کار خلاقه "گریرسون" بود .

سازندگان فیلم مستند محصولات استودیوها و برخورد قراردادی تهیه کنندگان و سرمایه گذاران فیلم راحقیر شمرده و از اینرو به دولت‌وسازمان‌های رسمی روی آوردند و بنوبت خدماتی آموزشی جهت عموم‌رادر زمینه‌ومسائل عمومی عرضه نمودند .

اغلب فیلـم‌هـای مهم برای شرکت‌های بزرگ و تشکیلات دولتی تهیه شده بود و بدرجات زیادی نقطه نظرهای آنها را منعکس مینمود . بطور مثال فیلم " آوای سیلان " (۱۹۵۴) اثر بازیل رایت برای شرکت تبلیغاتی چای سیلان و فیلم "خوردن‌بس است" (۱۹۳۶) اثر آنستی برای کمپانی گاز نورو ذغال سنگ لندن ساخته شده بود . هسته مرکزی حمایت از فیلمسازی مستند سازمانهای موفق‌عمومی بنام‌های " هیئت تجارتی امپراطـوری " بخش فیلم جی بی او " و " بخـش فیلـم کراون " بودند .

اکثر سوژه‌هـای فیلـم‌هـا از سازمانهای خدمات عمومی و صنایع بزرگ بدست میآمد مانند ماهیگیری ، کندن معادن ، حمل و نقل ، خدمات دستی ، طنین‌جنبش‌بوسیله‌یک‌فیلم ۲۰ دقیقه‌ای بنام " بریتانیای صنعتی " (۱۹۳۳) بگوش رسید .

این فیلم نتیجه همکاری‌چندنفر بودکه بوسیله " گریرسون" برای‌هیئت تجارتی امپراطوری " تهیه شد و بخش اصلی فیلم بوسیله " رابرت فلاهرتی" برداشته شده بود .

" فلاهرتی " در آن زمان در بریتانیا مشغول اتمام " مردی‌ازآران" بود وبت‌بزرگ فیلم مستندسازان‌جوان بحساب می‌آمد .

کارکردن با " فلاهرتی " بشدت بر گروه تاثیر گذاشت‌لکن‌فلاهرتی‌فیلم را باتمام نرسانید و سایـر صحنه‌های باقیمانده بوسیله " رایت والتـــون" فیلم‌برداری شد و مونتاژنهائی‌بوسیله

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

آنستی تحت هدایت‌دقیق "گریرسون" بخش اصلی دیالوگ‌های فیلم را تهیه نمود.

فیلم از واقعیاتی مانند بیکاری و اتحادیه گرائی‌تجاری چشم پوشید و با وجود عنوان فیلم بیشتر بر روی صنعت‌گر منفرد تکیه نمود تا نقش‌کار- های سازمان یافته، و در نتیجه فیلم دیدی بسیار رومانتیک از جریانهای صنعتی را عرضه میکند. در اوج‌جنبش در میانه سالهای (۳۰) مستند سازان تمایلی شیفته‌وار به کارها و نکات فنی فیلمسازی، بویژه‌درکاربردصدا، نشان دادند نمونه مشخص این تمایل فیلم " صورت زغالی " (۱۹۳۵) اثر " کاوالکانتی "و"پست‌شبانه" (۱۹۳۶) اثر " رایت " و " وات " بود. درهر دوی این فیلم‌ها تصاویری که براساس مشاهدات واقعی بودند در طرح کلی، شکلی فرعی بر صدای فیلم داشتند که بسیار ماهرانه در استودیو تهیه شده بود. هیچگونه کوششی صورت‌نمیگرفت که صدای واقعی صنعت یا حمل و نقل مستقیما" ارائه گردد، مقدار کمی از مکالمه معمولی و صدای موتورها و ماشین‌ها با تفسیری اطلاعاتی ترکیب میشد و سپس در یک الگوی ریتم‌دار ساخته شده ازموسیقی فیلم " بنجامین برتین" واشعار دبیلو. اچ اودن جای میگرفت. ترکیب نهائی بسیار مهیج بود، لکن از تمایل اصلی مستندسازی در جهت ایجاد برخوردی نزدیک با واقعیت روزانه بسیار دور بود.

در همان زمان دو فیلم مستند ساخته "التون" و "آنستی "بنامهای " کارگران و مشاغل " و " مشکلات مسکن " عکس العملی نسبت به تجربه استیلیزه و رمانتی سیزیم " صورت زغالی " و"پست‌شبانه" نشان دادند. در عوض فیلمسازان‌به‌مردم عادی اجازه دادند ازطریق دوربین باسایرین‌رابطه برقرار کنند. صداهای کارگران و زنان خانه‌دار که بسیارساده صحبت‌میکردند و مستقیما" با تماشاچی‌ارتباط داشتند جانشین صدای فیلم ماهرانه تهیه‌شده در استودیو گردید و مشکلات روزانه بشکلی خودبخودی و ناگهانی ضبط و عرضه میشد و این همان چیزی بود که در اکثر کارهای تجربی از دست رفته بود.

اگر چه تکنیک مصاحبه با استانداردهای امروزی خیلی خام‌بنظر

میرسد، لکن برخوردی بسیار اصیل و واقعی در سینمای انگلیس بوجود آورد و اندیشه‌های مستندسازی و واقع‌گرائی را بهم نزدیک نمود.

در سالهای ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ گونه جدیدی از فیلم مستند بوجودآمد. در طول جنگ جهانی دوم " همفری یانینگر " تعدادی‌فیلم درباره‌ٔ بریتانیا ساخت مانند " اولین روزها " ، "به بریتانیا گوش بده " و فیلم داستانی طویلی درباره‌ٔ سرویس آتش‌نشانی‌بنام " حریق آغاز شد " .

طرزکار " همفری یانینگر "بسیار با " رابرت فلاهرتی " تفاوت داشت، در جائی که " فلاهرتی " بدور دنیا برای‌ساختن فیلم‌سفرمیکرد، "یانینگر" فقط در کمبریج فیلم می‌ساخت، جائی که مدرسه و دانشگاهش در آنجا قرار داشت و ارزشهای پایه‌اش را از آنجا کسب نموده بود.

" یانینگر" عمیقا" به هنر و ادبیات علاقمندوشیفته انقلاب صنعتی بود که روش زندگی بریتانیا را تغییر داده بود و همچنین به دانشمندان و متفکران بزرگی که دید ما را از دنیا تغییر داده‌اند، علاقمندی‌نشان میداد وی‌درسایرفرمهای هنری مانند سرودن شعر و نقاشی فعالیتی نه چندان جدی داشت و به سیستمهای عقیدتی بسیار متفاوتی علاقمند می‌بود. وی اگر چه اشعاری سروده و مطالعاتی طویل ولی ناتمام در انقلاب صنعتی نموده، لکن قصد نکرد که عقاید یالتصورات‌دیگری را بوجود آورد و برای تالیف تاریخ مورد نظرش از اسناد و مدارک اصیل سود جست همانگونه که برای اشعارش از جملات، نقل‌قولهاوعباراتی‌استفاده نموده که در مطالعاتش جمع آوری‌کرده بود.

برای مردی این چنین سینما یک فرم طبیعی بیان است که بهر حال یک رسانه ادبی است و سر وکارش‌مستقیما" با مردم و موضوعات و اشیاء است و آنها را بنمایش میگذارد.

در فیلم‌های مستندش باواقعیت دست اول مانند زندگی‌اطراف، مردان در حال کار کردن یا استراحت، کارخانه‌ها یا سالن‌های رقص مجسمه ها و ساختمانها، خیابانها و درختها سر وکاردارد. وی همچنین گونه‌ای‌همدلی برای تمام چیزهائی دارد که اساسا" انگلیسی‌هستند مانندشکسپیر، کلیسای

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

سنت پل، رودخانه تایمز. وهنگامی که در طول جنگ با آلمانها، احساس نمود که این چیزها مورد تهدید قرار گرفته است، به ساختن یک سری فیلم دست زد که الگوهای صدا و تصاویری را باهم بوجود آورند که بریتانیا را نشان دهد. بطور مثال در پایان فیلم "به بریتانیا گوش بده" دوربین وی از یک گروه واریته انگلیسی و یک میهمانی کارگران در یک رستوران کارخانه به یک گالری خالی از تابلوـ تابلوها بمنظور حفاظت از بمباران به خارج شهر برده شده بود ـ حرکت میکند که در آن "میراهس" مشغول نواختن قطعاتی از "موتزارت" است و سپس بدون لحظه‌ای توقف مارا بدیدن و شنیدن صداهای یک کارخانه تانک، جوشکارانی مشغول کار به مزارع ذرت و یک گروه کـر مشغول خواندن آوازی درباره بریتانیا می‌برد. موفقیت بزرگ "یانینگر" در این بود که این توده تصاویر وصدا را درگونه‌ای سمفونی سینمائی جای میداد که مستقیما" نشان دهنده مسائلی بود که مردم بریتانیا برای آنها می‌جنگیدند که البته یک کلمه تفسیر هم به فیلم افزوده نمیشد. مساله مشترک در کار تمام مستندسازان این است که کارشان را با موضوعات واقعی شروع میکنند که میتواند درباره یک جامعه ابتدائی یا یک جامعه جدید، مناظر وصداهای هرمنطقه یا کشورباشد وآنگاه کوشش میکنند که ازاینها ایده‌های مورد نظرشان را استخراج نمایند.

از این طریق هر فیلم مستندی قابل سنجش در برابر چیزهای مشابه خارج از فیلم خواهد بود که البته موضوعات لفظی را میتوان حداقل از طریق ایده‌های عرضه شده سنجید.

باید گفت اگر فیلم "فلاهرتی" درباره تلاشهای اولیه مردان دربرابر دریاست و این زندگی را درجزایر آران انتخاب میکند، نمیخواهد نشان دهد که چه چیزی واقعا" درسال فیلم برداری (۱۹۳۴) در آنجا رخ میدهد، بلکه مایل است که تلاشهای جوامع اولیه را از طریق منابع دیگر بما عرضه نماید.

شایسته است که ازیک مستندساز سوءال شود که آیا وی در برخورد با موضوع مورد نظرش صدیق و راستگو بوده و آیا فیلمش موضوعات را بشکلی صادقانه منعکس میکند؟

این تفاوت پایه بین فیلم مستندو فیلم داستانی است. سازندگان فیلمهای

داستانی ممکنست با تمایل به ابراز عقاید مشابهی کارشان را شروع کنند لکن آنها آزادند تاگفته‌هایشان رابسته به احتیاجات داستان، شکل وتغییردهند ونمیتوان از سازنده یک فیلم داستانی پرسید که آیا نسبت به حقایق وشرایط احاطه کننده‌اش وفادار بوده، بلکه فقط میتوان جویا شد که آیا ادعائی متقاعد کننده را آفریده است؟ امروز بدلائل بسیار فیلم مستند کمتر یک فرم سینمائی و بیشتر یک نوع تلویزیونی است. و از جهت این تغییر و تحول مزایای زیادی نصیب فیلم مستند شده زیرا که فیلم ۱۶ میلی‌متری را میتوان بکار گرفت و این بدان معنی است که فیلمسازی آزادتر و شخصی‌تر شده‌است. لکن بهر حال اساسا" فیلم مستند چه در سینما و چه بر پرده تلویزیون یکسان و در خدمت دو مقصود است.

اول اینکه ما راازجهان اطرافمان مطلع سازد و دیگر آنکه واکنش‌های مارا نسبت به این جهان گسترده‌تر نماید.

سینمای آزاد ـ سینمای مشاهده

● درسال ۱۹۵۶ مردم لندن درباره سینمای آزاد صحبت میکردند، عنوان سینمای آزاد برای برنامه‌های نمایش فیلمی انتخاب شده بود که بوسیله "کارل رایز"، "لیندسی آندرسون" و سایرین در نشنال فیلم تیاتر برگزار میشد. این فیلمسازان ومنتقدین جوان مصمم بودند فیلمسازی را براههای جدیدی سوق دهند.

در حقیقت این بر چسب مناسبی برای مجموعه‌ی متنوعی از موضوعات بود که حتی فیلمهای روابط عمومی را نیز در بـر میگرفت مانند "بچه‌های پنجشنبه" (۱۹۵۴) ساخته لیندسی آندرسون و گای برنتون که برای مدرسه کودکان کر و لال تهیه شد و فیلم "هر روزی بجز کریسمس" (۱۹۵۷) که با حمایت کمپانی فورد ـ ساخته شده‌بود.

لکن این فیلمها مستند بودند ـ شامل فیلمهای ساخته شده در انگلیس و سایر کشورهـا ـ کـه علیرغم انواع متفاوتشان همگـی دارای ویژگیهای مشخصی بودند و جنبشی را بوجود آوردند.

آنها اغلب به اماکنی علاقه‌نشان میدادند که جامعه سعی داشت آنها را ازنظرمخفی بداردویا نادیده به‌انگارد. نتیجه‌گیریهای نهائی معمولا" به‌عهده

تماشاچی واگذار می‌گشت و از اینرو فیلمها مبهم بنظر میرسیدند .

این فیلمسازان ، بت شکن بنظر می‌رسیدند ، نه‌بخاطر اینکه تفسیرها را رویهم ضبط میکردند ، بلکه‌ازاین جهت که مناظر و صداهای جدید را بنحوی بکار برده و آنها را پهلوی هم قرار میدادند که تماشاچیان و یا حداقل بعضی از آنها نتیجه گیریهائی مشوش کننده ازآنها می‌نمودند . ابهام موجود در این فیلمها بعضی تماشاچیان‌راشاد و بعضی دیگر را خشمگین میساخت‌این تنوع فیلمهای سینمای آزاد شامل فیلمهای سازمان دهندگان این برنامه بود مثل " اوه سرزمین رویائی " به کارگردانی " لیندسی آندرسون " که چشم انداز غریبی از رفتار عمومی در یک پارک تفریحی ارائه میکند و فیلم " مادر اجازه نمی‌دهد " ۱۹۵۶ به کارگردانی کارل رایز و تونی ریچارد‌سون که مطالعه‌ای بی‌غرضانه‌درباره‌یک کلوپ جاز و اعضایش است .

کارگردانهای دیگر کشورها نیز در این برنامه شرکت داشتند مثلا " " لینونل روجین " از آمریکا با فیلم "در باوری" (۱۹۵۶) و " لودزیمیرز " از لهستان با فیلم " پاراگراف صفر " (۱۹۵۶) که درباره زندگی فواحش بود و همچنین فیلم " زنان کهنسال " (۱۹۵۷) بکارگردانی " یان‌لومینکی " که بشرح آخرین روزهای‌زندگی‌پیرزنان در انزوا می‌پرداخت . از فرانسه ژرژ فرانژو شرکت داشت که کارگردان فیلمهای بلند بود و فیلم‌های مستند " خون حیوان " (۱۹۴۹) و " هتل دزانولید " (۱۹۵۲) که درباره خانه سربازان سابق و موزه ارتش است ارائه نمود . مستندهای فرانژو با جنبه‌های استعاره‌ای مشوش کننده‌پرقدرتش‌حاوی زیبائی خاص کابوس بودند . سلسله نمایشات سینمای آزاد سه فصل طول کشید و رهبران این جنبش به‌فیلمهای داستانی گرایش پیداکردند مثلا "تونی ریچاردسون فیلم " پذیرائی کننده " (۱۹۵۹) و " طعم عسل " (۱۹۶۹) " کارل رایز " فیلم " شنبه شب و یکشنبه صبح " (۱۹۶۰) و لیندسی آندرسون فیلم " این زندگی ورزشی " (۱۹۶۳) را ساختند که همگی بازتاب کننده‌تاءثیرات‌ایده‌های جنبش سینمای آزاد بودند .

●

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی