پورتر

ترجمه و تألیف: حمید هدی‌نیا

# ادوین استراتون پورتر و تحولات تدوین

ادوین استراتون پورتر -Edwin Straton Porter- حرفه سینمایی را در شرکت ادیسون با سمت فیلمبردار فیلمهای خبری شروع کرد. لوییس جاکوبس -Lewis Jacobs- یکی از مورخین سینما که آمریکایی است در مورد پورتر چنین می نویسد: «اگر ژرژ ملیس اولین کسی باشد که به سینما شیوه تئاتری بخشید، پورتر را باید اولین کسی دانست که سینما را دارای قالبهای سینمائی کرد...»

پورتر در عین حال که مخالف با سبک ملیس (کنار هم قرار دادن صحنه ها به شکلی ساختگی) بود، سینما را از تمام قواعد و قالبهای تئاتری جدا کرد و به آن چیزی بخشید که به آن تقطیع سینمایی می‌گویند. این پدیده کشف خود پورتر بود.

«ادامه حیات سینما از پورتر به بعد در نتیجه اصل تقطیع سینمایی بوده است که پایه و اساس هنر سینما می‌باشد.»

نه ملیس که همیشه به سینما چون تئاتر نگاه می‌کرد، نه زکا -Zecca- و نه حتی، الیس گی -Alice Guy- که فیلمهای شرکت گومون Gaumont را می ساخت، نتوانستند تا سال ۱۹۰۲ سینما را از آن دید و خط تئاتری نجات بخشند. اگر چه فیلمهای این کارگردانان

تماشای زیادی دارد، اما این نماها را باید به منزلهٔ صحنه‌های مجزایی دانست که از یک نقطه دید گرفته شده و به هم متصل شده‌اند.

پورتر بعد از بررسی فیلمهای ملیس به فکر ساختن فیلمی داستانی افتاد. زیرا قبل از آن و مدت شش سالی که به کار سینما روی آورده بود، در حد فیلمبردار فیلمهای خبری باقی مانده بود. مسؤولیت دیگر پورتر همانطور که گفته شد، نظارت بر بخشی از شرکت ادیسون بود که فیلمهای ملیس را به‌طور مرتب کپی می‌کرد و صدها نسخه آن را به ایالتهای مختلف آمریکا میفرستاد.

بنابراین پورتر در لابراتوار فیلم ادیسون این امکان را پیدا کرد تا صحنه به صحنه فیلمهای جادویی ملیس را زیر نور بررسی و مطالعه کند.

پورتر که از طول صحنه‌ها و ترتیب قرار گرفتن آنها تحت‌تأثیر قرار گرفته بود فیلمها را با دقت بیشتری امتحان کرد و پی برد که این فیلمها صحنه‌های متعدی هستند و پشت‌سر هم قرار گرفته‌اند تا ماجرایی را شرح بدهند. پورتر بالاخره به این نتیجه رسید که می‌شود از فیلمهای گرفته شده صحنه‌هائی را انتخاب کرد و آنها را براساس و ترتیبی منطقی دوباره برش و تدوین کرد و داستان جدیدی را بوجود آورد.

پورتر از فیلمهای خبری و گزارشی «شرکت ادیسون» فیلم «زندگی یک مأمور آتش‌نشانی آمریکایی» را ساخت. از آنجایی که در فیلمش فقدان یک عامل دراماتیکی را حس می‌کرد، مادر و بچه‌ای را مجسم کرد که در خانه‌ای در میان آتش محاصره شده‌اند که در آخرین لحظات توسط مامورین آتش‌نشانی نجات داده می‌شوند. پورتر این قسمت را فیلمبرداری و به قسمتهای دیگر اضافه کرد.

فیلم «زندگی یک آتش‌نشان آمریکایی» دارای هشت صحنه است و این هشت صحنه در یازده نما نشان داده می‌شود بنابراین لازم می‌بینم هر دو تقسیم‌بندی «صحنه‌ای» و «نمایی» را در این جا جهت اطلاع بیشتر توضیح دهیم. «زندگی یک آتش‌نشان آمریکایی»

(The Life of An American Fire man)

صحنه اول: رویای آتش‌نشان از زن و فرزندش که گرفتار خطر شده‌اند.

سرآتش‌نشان، از خواندن روزنامه‌های عصر فارغ شده و پشت میز کار به خواب رفته است. نور چراغ اتاق روی چهره‌اش افتاده با این حال پیکر او در برابر دیوار دفتر در سایه روشن دیده می‌شود.

سرآتش‌نشان، خواب می‌بیند و خواب او در قاب دایره شکلی روی دیوار سمت راست

کادر، نمودار می شود. در خواب او مادری، بچه اش را به بستر می برد و معلوم است که سر آتش نشان خواب همسر و بچه خودش را می بیند. سرآتش نشان ناگهان از خواب می پرد و با حالتی عصبانی و پریشان به این طرف و آن طرف می رود. گویی به فکر آدمهای مختلفی است که در این لحظه در خطر آتش سوزی گرفتار آمده اند.

(دیزالو به صحنه بعد)

صحنه دوم: نمای درشت از جعبه زنگ خطر حریق شهر نیویورک.

جعبه زنگ خطر حریق با نوشته ها و جزئیات روی در جعبه و دستگاه مخصوص به راه انداختن زنگ خطر نشان داده می شود. سپس دست و چهره ای وارد کادر می شود، با عجله در آن را باز می کند، ضامن را می کشد، جریان برق آن، صدها آتش نشان را خبر می کند.

(دیزالو به صحنهٔ سوم)

صحنه سوم: خوابگاه آتش نشانان.

ردیف تخت خوابها، روی هر کدام آتش نشانی به آرامی به خواب فرورفته است. ناگهان با به صدا درآمدن زنگ، آتش نشانان از بسترهایشان، بیرون می آیند و در عرض پنج ثانیه لباسهایشان را می پوشند، به سوراخ گرد بزرگی در وسط اتاق که میله فلزی در وسط آن تعبیه شده هجوم می برند. اولین آتش نشانی که به آن می رسد، میله را می گیرد و مثل برق در سوراخ ناپدید می شود. بیدرنگ بقیه افراد به دنبال او می روند. این صحنه فوق العاده متحرک است.

(دیزالو به صحنهٔ چهارم)

صحنه چهارم: داخل موتورخانه و انبار.

آتش نشانان از میله سر می خورند و پایین می آیند. اسب ها را از جایگاهشان بیرون آورده و به دستگاه آتش خاموش کن می بندند. این بخش شاید مهیج ترین و در کل، زیباترین صحنه از این هشت صحنه است. این صحنه اولین صحنه واقعاً پرتحرک از بستن درشکه به اسب است. همچنان که مردان از میله پایین می آیند و با سرعت صاعقه آسا به زمین می رسند، در عقبی موتورخانه باز می شوند و از هر کدام بی درنگ یک اسب بزرگ آتش نشانی بیرون می آیند. اسب ها با سری کشیده مشتاق هجوم بردن به سوی محل آتش سوزی هستند. اسبها که بی درنگ به محل خود برده می شوند در عرض پنج ثانیه که واقعاً غیرقابل تصور است به دستگاه بسته می شوند. و آماده هجوم به منطقه ای می شوند که آتش گرفته است.

ماموران با عجله روی درشکه وسایل نقلیه می پرند و ماشین های آتش نشانی یک به یک

توسط اسب های مشتاق و جفتک انداز از محل خارج می شوند.

(دیزالو به صحنهٔ پنجم)

صحنهٔ پنجم: ماشینها وموتورخانه راترک می‌کنند.

نمای زیبایی از موتورخانه در بزرگ باز می شود و ماشین ها از آن بیرون می آیند. این با هیبت‌ترین صحنه است اسب های بزرگ‌جثه حرکت می‌کنند. مأموران کلاه مخصوص کارشان را صاف می‌کنند و همان‌طور که ماشینها ازکنار دوربین رد می شوند، دود از موتور بلند می شود.

(دیزالو به صحنهٔ ششم)

صحنه ششم: خیابان عریض و دور از صحنهٔ آتش.

در این صحنه، بهترین صحنه های حرکت ماشین آتش‌نشانی نشان داده می شود. تقریباً تمامی قسمت آتش‌نشانی منطقه نیوآرک در نیوجرسی دیده می شود و دوربین جزییات دستگاه، موتورها، قلاب، نردبان، شلنگ کش ها و وسایل حمل شلنگ رانشان می دهد. اسب ها که باتمام نیرو در حال حرکت هستند و گویی می خواهند رکورد را بشکنند با آخرین سرعت در یک خیابان عریض پیش می آیند. ابرهای ضخیم دود از ردیف ماشین ها بیرون می زنند و به تمامی صحنه ها حالتی واقعی می دهند.

(دیزالو به صحنهٔ هفتم)

صحنه هفتم: رسیدن به محل آتش

در این صحنه زیبا، تمامی قسمت آتش‌نشانی را که ذکر آن در فوق رفت نشان می دهیم که به صحنه عملیات می رسند.

ساختمان آتش گرفته در قسمت وسطی پیش زمینه است. در پس زمینهٔ دست راست، گروه آتش‌نشانی با آخرین سرعت پیش می آید. با رسیدن دستگاههای مختلف به محل، پمپ ها به محل های خودشان برده می شوند. شلنگ ها را با سرعت از درشکه ها بیرون می‌کشند. نردبانها را جلوی پنجره ها قرار می دهند و با شلنگ به داخل ساختمان آب می پاشند. اوج صحنه های قبلی در این لحظه مشخص می شود.

(دیزالو به صحنهٔ هشتم)

صحنه هشتم: اتاق خواب داخل عمارت.

در این اتاق خواب زن و بچه ای در میان دود محاصره شده‌اند و سرفه می‌کنند. زن در طول اتاق این طرف و آن‌طرف می رود و تلاش می‌کند نجات پیدا کند و از جمعیت پایین

ساختمان تقاضای کمک می‌کند. بالاخره دود او را از پا می اندازد و زن روی بستر اتاق می افتد در این لحظه تبری که در میان بازوان قوی قهرمان آتش‌نشان قرار دارد در ورودی اتاق را خرد می‌کند. وی بعد از آن که وارد اتاق می شود با تبر پرده‌های مشتعل را از سر راه دور می‌کند و تمام قاب پنجره را خرد می‌کند وسپس به همکارانش دستور می دهد که نردبان را بالا بفرستند. خیلی زود سر نردبان از پنجره دیده می شود. مرد در این لحظه هیکل از پا درآمده زن را می‌گیرد و او را همچون بچه‌ای روی شانه‌اش می اندازد و به سرعت پایین می رود.

(دیزالو به صحنهٔ خارجی عمارت مشتعل)

مادر که بهوش آمده هراسان است لباس خواب به تن دارد. او زانو زده و از ماموران آتش‌نشانی خواهش می‌کند تا بچه اش را نجات دهند. برای این کار داوطلب خواسته می شود و همان آتش‌نشانی که مادر را نجات داده بود به سرعت قدم پیش می‌گذارد و پیشنهاد می‌کند که بچه را هم بازگرداند.

به وی اجازه داده می شود که بار دیگر وارد عمارت مشتعل بشود. او بیدرنگ از نردبان بالا می رود، از پنجره وارد می شود و بعد از انتظاری نفس گیر که طی آن به نظر می رسد از پا درآمده باشد، بچه به بغل در قاب پنجره ظاهر می شود و بدون کمترین آسیبی پایین می آید.

وقتی بچه مادرش را می بیند به طرف او می رود و در میان بازوان او جای می‌گیرد و بدین ترتیب واقع گراترین و تأثیرانگیزترین صحنه ها را ارائه می دهد.

یازده نمای فیلم «زندگی یک آتش‌نشان آمریکایی» به قرار زیر است:

نمای ۱: دفتر سرآتش‌نشان.

او که پشت میز مطالعه خوابش برده است، در خواب مادری را می بیند که بچه اش را می خواباند. این صحنه در قاب دایره‌شکلی روی دیوار سمت چپ کادر سو پرایمپوز شده است. ناگهان برای همسر و بچه اش نگران می شود که مبادا در خطر آتش‌سوزی باشند.

(دیزالو)

نمای ۲: نمای درشت از جعبه زنگ خطر حریق.

جعبه زنگ با نوشته ها و جزییات روی آن دیده می شود. دست و چهره‌ای وارد کادر می شود و جریان برق را وصل می‌کند تا صدای آن آتش‌نشانها را از وجود حریق آگاه کند.

(دیزالو)

نمای ۳: خوابگاه مأموران آتش‌نشانی.

ماموران به صدای زنگ از خواب بیدار می شوند و با سرعت لباسهایشان را می پوشند و

از میله پایین می روند.

(دیزالو)

نمای ٤: داخل موتورخانه و انبار.

آتش نشانان از میله پایین می آیند. اسبها به دستگاه آتش خاموش کن بسته می شوند. مأموران با عجله روی درشکه می پرند و از محل خارج می شوند.

(دیزالو)

نمای ٥: در موتورخانه و انبار.

ماموران با درشکه ها به سرعت بیرون می روند.

(دیزالو)

نمای ٦: خیابان عریان و دور از صحنه آتش.

ماشین ها و اسبها با سرعت از جلوی دوربین رد می شوند.

(دیزالو)

نمای ۷: خانه در آتش.

ماموران وسایل خاموشی آتش را آماده میکنند.

(دیزالو)

نمای ۸: اتاقی در آتش. آتش نشان یک زن را نجات می دهد.

(دیزالو)

نمای ۹: بیرون عمارت.

آتش نشان که زن را روی شانه اش انداخته است از نردبان پائین می آید مادربچه از او می خواهد تا بچه اش را نجات بدهد.

(دیزالو)

نمای ۱۰: داخل اتاق.

آتش نشان بچه را نجات می دهد.

(دیزالو)

نمای ۱۱: بیرون عمارت.

آتش نشان بچه را بغل می کند و از نردبان پایین می آید و او را تحویل مادرش می دهد.

برش فیلم «زندگی یک آتش نشان آمریکایی»، هیچ وجه مشترکی با برش فیلمهای ملیس ندارد. ملیس هرگز از نمای درشت (مانند نمای درشتی که در فیلم «زندگی یک آتش نشان آمریکایی» دیدیم) در فیلمهایش که دارای صحنه های متعددی هم بود استفادهٔ

دراماتیکی نکرد و کاربرد آن در حد یک حقه سینمایی باقی ماند. دوربین ملیس هیچ گاه قهرمان فیلم را در خارج ازخانه تعقیب نمی‌کند، برای آنکه دوباره او را در موقع ورود به داخل خانه نشان بدهد در صورتی که در صحنه‌های آخر فیلم «زندگی یک...»، مامور آتش‌نشانی از طریق نردبان چند بار وارد اتاق و دوباره خارج می شود. و این ورود و خروج با زیبایی شناسی تئاتر کاملاً مغایرت دارد.

برش صحنه‌های فیلم «زندگی یک آتش‌نشان آمریکایی» کمتر شباهتی به صحنه‌های متوالی فیلمهای ملیس دارد. از طرف دیگر برش فیلم اخیر به برش تجربی اولین فیلمهای خبری بسیار نزدیک است. همان فیلمهایی که پورتر در مدت شش سال حرفه‌اش فیلمبرداری کرد. این فیلم دو جنبه متفاوت دارد: ۱— «زندگی یک آتش‌نشان آمریکایی» یک فیلم میزانسن‌دار است. ۲— «زندگی یک...» یک فیلم خبری بازسازی شده می باشد که از روی واقعه‌ای ساخته شده است که براساس آن مامور آتش‌نشان یک زن را از میان آتش نجات می دهد.

برای ملیس میزانسن خارج از استودیو مفهومی نداشت و حال آنکه تمام فیلم «زندگی یک آتش‌نشان آمریکایی» به استثنای سه نما در صحنه‌های خارجی اتفاق می افتد، نظیر صحنه‌هایی از جنگ انگلیس‌ها و بوئرها که به توسط فیلمبرداران ادیسون بازسازی و در دشتهای وحشی نیوجرسی گرفته شد. سال تهیه این فیلم ۱۹۰۰ بود.

زمانی که صحبت از تهیه یک فیلم خبری واقعی بود، مثلاً اگر قرار بود از جشنی که باشکوه بود و مدت زمانی طول می‌کشد، فیلمبرداری شود، فیلمبردار، نماهای زیادی را می‌گرفت بعداً آنها را سرهم کند. این تدوین به طورتصادفی و براساس ادامه جریان جشن بود و مانند برشهای ملیس درگیر قوانین سنتی با دید تئاتری نشده بود.

برای نمونه یکی از اولین فیلمهای خبری لومیر را در اینجا می آوریم: «دیدار تزار از پاریس» که در سال ۱۸۱۶ ساخته شد:

۱— پیاده شدن شاهزادگان روسی از کشتی در شربورگ.
۲— ورود شاهزادگان و رئیس جمهور فرانسه به تالار بزرگ
۳— سربازان با اسلحه سبک سوار بر اسب و سربازان بومی.
٤— سواره‌نظام جهت همراهی شاهزادگان.
۵— ژنرال سوسیه و گروه لشکریان
٦— جمعیت در میدان اپرا.

پرداخت فیلم و انتخاب نماها از گزارشهای مصور روزنامه‌ای آن زمان گرفته شده است. در آن دوره، در آغاز تولد سینما، فیلمهای خبری شباهت زیادی به گزارشهای مصور داشتند. اگر فیلمبردار فیلم «دیدار تزار از پاریس» آن امکان را داشت تا به شخصیتها نزدیک شود و از آنها فیلمبرداری کند تردیدی باقی نمی‌ماند که نمای سوم می‌توانست یک نمای درشت از تزار و رئیس جمهور و نمای ششم یک نمای درشت از ژنرال سوسیه باشد. به طور مثال نمای درشتی را که فیلمبردار در «زندگی یک...» از جعبهٔ زنگ خطر حریق فیلمبرداری کرد.

بنابراین در اینجا نظر دومی را مطرح می‌کنیم که تدوین پورتر را بیشتر به لومیر و مکتب برایتون نزدیک می‌داند ــ تا ملیس ــ: تدوین پورتر بیشتر به سنت لومیری نزدیک است که کاملاً در مقابل سنت ملیس قرار دارد. فیلمبرداران یا کپی کنندگان گزارشهای مصور تا آن حد که می‌توانستند شخصیتهای اصلی را در تغییر مکانهایشان تعقیب می‌کردند.

تکنیک فیلم خبری به توسط پورتر در فیلمهای دیگرش نظیر «جاده آنتراست» که یک فیلم تبلیغاتی است، به کار رفته است.

هدف این فیلم تبلیغ کمپانیهای حمل و نقل مسافربا ترن بود و این فیلم می خواست نشان بدهد که دیگر جای ترسی از دود سوخت لکوموتیو وجود ندارد. نقش یکی از مسافرین را بازیگری به نام ماری موری «Marrie Murray» بازی کرد. اسم او در این فیلم «فوب اسنو» «Phoebe Snow» بود که گویا لقب زنی است که سرتا پا سفید پوشیده باشد.

فیلم حداقل سه نما داشت:

۱ــ فوب اسنو وارد قطار می شود.

۲ــ نمای درشت از فوب اسنو در کوپه قطار.

۳ــ فوب اسنو از قطار خارج می شود، بدون اینکه لباسش کمترین لکی داشته باشد.

در این فیلم فوب اسنو بدون مشکلی وارد قطار و بعد از آن خارج می شود. در فیلم «زندگی یک آتش نشان آمریکایی» مأمور آتش نشان از محل سر پوشیده (داخلی) به محل باز (خارجی) می رود.

تکامل فیلم گزارش خبر، «Rerortage actualte»

گرایش به میزانسن در میان کارهای جیمز ویلیامسن، کارگردان انگلیسی به خوبی قابل درک و چشمگیر است.

ویلیامسن در سال ۱۹۰۱ یک فیلم درام بنام «آتش» «AU FEU» با «Fire»

کارگردانی کرد (میزانسن یا صحنه پردازی کرد) سناریوی آن چنین است:

آتش (۲۸۰ فوت)

صحنهٔ اول: صبح زود یک پلیس هنگام گشت متوجه می شود که بخشی از یک آپارتمان مسکونی که خالی است دچار آتش‌سوزی شده است و پنجره‌ها در حال سوختن است. از آنجایی که ساکنین آپارتمان‌های مجاور در خوابند و از خطر بی اطلاعند، پلیس سعی می‌کند در آپارتمان را باز کند و در عین حال برای اطلاع ساکنین آپارتمانها سوت می زند. سپس به سمتی می رود تا آتش‌نشانها را خبر کند.

صحنه دوم: خارج اداره آتش‌نشانی. پلیس به شتاب به جلوی اداره می رسد به در می‌کوبد و طناب زنگ را می‌کشد یک مامور در را باز می‌کند، پلیس با علامت و اشاره جریان حریق را شرح می دهد. بقیه آتش‌نشانها بشتاب لباس می پوشند و با نردبان کوچکی خارج می شوند. در زمانی بسیار کوتاه، یک نردبان را به اسبی می بندند و دو اسب دیگر را به پمپ آتش‌خاموش کن، و چهار نعل خارج می شوند.

صحنهٔ سوم: خیابان.

آتش‌نشانها با اسبها و دستگاههای آتش خاموش کن و نردبان بلندی که به یک اسب بسته‌اند، با سرعت از جلوی دوربین رد می شوند.

صحنهٔ چهارم: داخل اتاق خواب پر از دود.

مردی که در اتاق خوابیده است بیدار می شود و اتاق را پر از دود می بیند. از بسترش بیرون می پرد و آب داخل گلدان را روی آتش می ریزد سپس با عجله بطرف در می رود و آن را باز می‌کند، اما در راهرو نیز آتش و دود زبانه‌می‌کشد و امکان عبور از آن جا به هیچ‌وجه ممکن نیست. او به طرف پنجره برمی‌گردد که شاید بتواند از آنجا بیرون برود. اما در این لحظه پرده‌ها آتش می‌گیرند. او که از شدت دود نفسش گرفته است، سرش را با لباس خواب خود می پوشاند. در این ضمن که پرده‌ها در حال سوختن است، یک آتش‌نشان پنجره را با تبر خرد می‌کند و آتش را به توسط شلنگ آب خاموش می‌کند. سپس به سراغ مرد می رود که بدون حرکت در بستر افتاده است. او را روی شانه‌اش می‌گذارد و به طرف پنجره می رود.

صحنه پنجم: بیرون پنجره و جلوی عمارت.

آتش‌نشان در حالیکه مرد بیهوش را روی شانه‌اش گذاشته است، از نردبان پائین می آید. وقتی به زمین می رسد مأمور دیگری مرد نجات‌یافته را درون پارچه‌ای می پیچد. مرد که به حالت عادی برگشته است به مأمورین می‌گوید که ساکنین دیگری هم در ساختمان

هستند و اکنون در محاصره آتشند. مامور دیگری دهانش را با یک پارچه نمدار می پوشاند و از نردبان بالا می رود و پنجره را می‌شکند در این ضمن ماموران دیگر در جلوی پنجره‌ای یک نردبان قرار می دهند.

آتش نشانی که صورتش را با پارچه تر پوشانیده است با بچه‌ای در بغل در میان دود، از پنجره پائین می آید و بچه را به مرد نجات‌یافته تحویل می دهد و او را خوشحال می‌کند. در این خلال سر پرست آتش نشانان به توسط دسته دیگری از آتش نشانان مشغول تدارک نجات مردی می شوند که در جلوی یکی از پنجره‌های پر از دود نزدیک به اغما و بیهوشی است. از آنجائی که نردبان در دست دیگر آتش نشانان است، تشک مخصوص نجات را در پائین پنجره قرار می دهند و مرد خود را از آن بالا بروی تشک می اندازد و نجات پیدا می‌کند.

صحنه آتش سوزی مؤثرترین صحنه‌ها می باشد و ایجاد هیجان و دلهره می‌کند. ویلیامسون برای تأثیر بیشتر صحنه‌ها، بعضی قسمتهای فیلم را رنگ قرمز زد.

با نمونه‌ای که اینجا آورده شد، شکی باقی نمی ماند که پورتر فیلمش را با تغییراتی از روی نسخه انگلیسی آن ساخته است. در آغاز او ناظر آتش سوزی (مأمور پلیس) را با سر آتش نشان عوض کرده است. سپس او یک مرد را بجای زن سر آتش نشان قرار داده است. اما این نکته را نیز باید یادآوری کرد که سبک پورتر کاملتر شده است. تعداد صحنه‌ها و نماها به مراتب بیشتر و او یک نمای درشت را بجای یک صحنه بکار برده است.

از نظر اقتباس موضوع، پورتر را می شود با فرد زیناندزکا «Ferdinand Zecca» کارگردانان فرانسوی مقایسه کرد. با این تفاوت که موضوع فیلم زکا از ملیس گرفته شده است و داستان فیلم پورتر از مکتب برایتون انگلیس.

تفاوت عمده‌ای که بین پورتر و پیشینیان او، چه در فرانسه و چه در انگلستان وجود دارد، استفاده از نمای درشت و برش و تدوین می باشد. پورتر برای اولین بار نمای درشت را نه به عنوان یک فرآیند داستانی، بلکه به عنوان نقطه دیدی متفاوت با صحنه‌های دیگر، به کار می برد. (در مورد این نمای درشت ــ از جعبه زنگ خطر حریق ــ بعداً صحبت خواهد شد.) به این ترتیب او دومین صحنه از فیلمش «زندگی یک آتش نشان آمریکایی» را که همان نمای درشتی است که در بالا گفته شد، به روش زیرکانه خاص مکتب برایتون است، نشان نمی دهد.

۱ــ نمای عمومی: ورود آتش نشان.

۲ــ نمای درشت: از جعبه زنگ خطر حریق که توسط آتش نشان راه می افتد.

۳ــ نمای عمومی : آتش‌نشان می دود تا به بقیه همکارانش بپیوندد.

این روش بطور آگاهانه، دو سال پیش از فیلم پورتر توسط اسمیت (در مکتب برایتون) در فیلم «یک موش در مدرسه هنرهای زیبا» و «بدبیاری‌های ماری‌جین»، استفاده شده بود. پورتر به عکس، با تعقیب قهرمانهای فیلم در رفت و آمدهایشان، سبک سینمایی را تا حدودی کاملتر کرد. از این دید بخصوص است که مقام پورتر از ملیس مهمتر است.

در این دوره در کار ویلیسامسون مشکل جدیدی از داستان گویی سینمایی ظهور می‌کند که کاملاً متفاوت با تئاتر است. برای نمونه چند صحنه از دو فیلم «حمله به یک میسیون مذهبی در چین» و «آتش‌باز» را در اینجا می آوریم :

در فیلم اولی :

۱ــ زن میسیونر از بالکن دستمالش را تکان می دهد.

۲ــ ملوانان علامت را می بینند.

۳ــ ملوانان به کمک زن میسیونر و دخترش می آیند.

در فیلم دومی :

۱ــ صحنه داخل اتاق: آتش‌نشان مرد بیهوش شده را روی شانه می اندازد به طرف پنجره بیرون می آید. و از نردبان پایین می رود.

پورتر با استفاده از فیلم ویلیامسون فصل آخر فیلم خود را چنین گسترش داده است:

۱ــ صحنه خارجی : آتش‌نشانها در محل حریق مشغول فعالیت هستند.

۲ــ صحنه داخلی : آتش‌نشان وارد اتاق آتش گرفته می شود و مادر را نجات می دهد.

۳ــ صحنهٔ خارجی : آتش نشان و مادر روی نردبان هستند و آتش‌نشان او را پائین می آورد.

٤ــ صحنهٔ داخلی : آتش‌نشان بچه را نجات می دهد.

۵ــ صحنهٔ خارجی : آتش‌نشان بچه را به مادرش تحویل می دهد.

(ملیس در سال ۱۹۰۲) از این نوع سبک برش بی اطلاع بود که در تمام فعالیت هنریش بی اطلاع باقی ماند) او بازیگران فیلم را در رفت و آمدهایشان تعقیب نمی‌کرد.، بلکه فقط جابجایی (یا ورود و یا خروج) آنها را نشان می داد. سرعت آکسیون (رویداد) یک صحنه باعث شد که ملیس از روشی استفاده کند که به سبک سینمایی نزدیک است.

در فیلم «سفر به غیرممکن»، فصل فرود دانشمندان علوم جغرافیایی به سطح خورشید

این چنین نشان داده شد:

۱ــ ترن پرنده حامل دانشمندانی که قرار است به سوی خورشید برود، از ناحیه‌ای از زمین را ترک می‌کند.

۲ــ ترن فضایی از سیاره‌ها و ثوابت عبور می‌کند.

۳ــ خورشید در میان ابرها ظاهر می شود و کم کم بزرگ می شود.

٤ــ خورشید قطار را می بلعد.

۵ــ قطار پرنده یا فضایی در اثر برخورد با سطح خورشید، خرد و متلاشی می شود. و مسافرین به این طرف و آن طرف پراکنده می شوند که کم کم حالت عادی خود را باز می یابند.

در مجموع نماهای این سکانس تا حدودی مانند یک سکانس امروزی تنظیم و مرتب شده‌اند. اما در همین فیلم سکانس های دیگری وجود دارند که ازنظر روش کار و تداوم کاملاً متفاوتند (۱۹۰٤). صحنه‌ای که قرار است دانشمندان علوم جغرافیایی با ترن مسافری به محلی بروند که مدعوین انتظارشان را می‌کشد.

۱ــ قطار ویژه‌ای که مسافرین فضایی را به ایستگاه می آورند، از داخل دیده می شود. قطار در ایستگاه توقف می‌کند و مسافرین از کوپه خارج می شوند. (صحنه داخلی).

۲ــ ایستگاه قطار، مردم انتظار ورود مسافرین فضایی را می‌کشند. قطاردر ایستگاه می ایستد و مسافرین از قطار پیاده می شوند. (صحنه خارجی)

۳ــ در سکانس دیگری از این فیلم ملیس همان اشتباه را تکرار می‌کند:

۱ــ (صحنه خارجی): بیرون یک مهمانخانه. ترن پرنده دیوار مهمانخانه را خراب می‌کند و داخل ساختمان می رود.

۲ــ (صحنه داخلی): داخل مهمانخانه مسافرین به آرامی غذا می خورند، ناگهان دیوار خراب می شود و کف سالن می ریزد و ترن پرنده میز غذاخوری را واژگون می‌کند.

ملیس در این دو سکانس آخر، سبک ویژه تئاتری خودش را حفظ کرده است و حتی تغییر دکور نتوانسته است به آن شکل سینمایی بدهد. ملیس حتی در نقطه اوج رویداد (آکسیون)، ناچار می شود به عقب برگردد و پایان یک صحنه را در آغاز صحنه بعد تکرار می‌کند.

تمام قواعد و سنتهای تئاتری در فیلم های ملیس کم و بیش ادامه پیدا می‌کند ملیس این سکانس را می توانست به سبک ویلیامسون به این صورت نشان بدهد:

۱ــ صحنهٔ خارجی. ترن پرنده به دیوار برخورد می‌کند.

۲ــ صحنه داخلی. دیوار روی سر مسافرین هتل و روی میز غذاخوری خراب می شود. سپس ترن پرنده وارد سالن می شود.

حال فرض کنیم که اگر قرار بود این سکانس به شیوه (سبک) پورتر تدوین شود:

۱ــ صحنه خارجی. ترن پرنده به دیوار نزدیک می شود.

۲ــ صحنه داخلی، مسافرین هتل آرام آرام غذا می خورند.

۳ــ صحنه خارجی. ترن پرنده دیوار را خراب می‌کند.

٤ــ صحنه داخلی ــ دیوار خراب می شود و داخل سالن غذاخوری می افتد ورود ترن پرنده.

در رابطه با نظر دوم که قبلاً گفته شد و نمونه هایی را که در اینجا آوردیم، می شود این طور نتیجه گیری کرد که اگر ملیس آموزگار پورتر برای ساختن فیلم «زندگی یک آتش نشان آمریکایی» می بود پورتر بدون شک در مسیر دیگری کاملاً متفاوت با آموزشهای مکتب برایتون و بخصوص ویلیامسون قرار گرفته بود. همانطور که قبلاً گفته شد فیلم «زندگی یک آتش نشان آمریکایی» از برش و تدوین صحنه های بازسازی شده ساخته شد. این فیلم مانند فیلمهای ملیس نبود که هرگز صحنه، تقریباً مانند سکانس امروزی ماجرای کوتاهی داشته باشد و به داستان اصلی مربوط شود، بلکه مفهوم و معنی فیلم پورتر در رابطه با ترکیب صحنه های مختلف بود (در ضمن اولین فیلمی که دارای چنین ویژگی بود). این فیلم دو هدف عمده داشت:

۱ــ واقعه ای را شرح بدهد.

۲ــ مفهوم صحنه های قبلی به صحنه بعد منتقل شود و این مفهوم معنی شکل کاملتری به خود بگیرد تا آنکه در صحنه آخر و اوج آن به نجات در آخرین لحظه بیانجامد.

در صحنه هایی که آتش نشانها با اسبها و دستگاه آتش خاموش کن به سرعت به سوی محل حادثه می تازند کثرت تصاویر که هر کدام از زاویه ای گرفته شده است، باعث اضطراب تماشاگر می شود. چنین برش و تدوینی که خاص هنر پورتر است، پایان و نتیجه درام را به عقب می اندازد و باعث خلق آن چیزی می شود که این فیلم آغازگرش بود و این حس دراماتیکی را امروزه سوسپانس یا تعلیق «Suspense» می نامند.

تمام صحنه های فیلم بجز صحنه جعبه زنگ خطر حریق با زاویه باز گرفته شده است. نمای درشت نقش بسیار مهمی در این فیلم دارد. برای اولین بار در سینما، نمای درشت از یک شی مفهوم دراماتیکی گرفته است. به قول ژان میتری، تئوریسین و مورخ سینما نمای

• کلبه عموتوم

درشت جعبه زنگ خطر حریق گره دراماتیکی رویداد (آکسیون) فیلم است. از نمای درشت در این فیلم برای بزرگ نشان دادن جزئیات یک کل استفاده نشده است، بلکه پورتر با استفاده از این نما خواسته است نقش و اهمیت آن شئ را بگوید که در خدمت راه‌حل درام قرار می‌گیرد.

پورتر در فیلم بعدیش «کلبه عموتوم» .. «La Case de Loncle Tom» . که بین فیلم «زندگی یک آتش‌نشان آمریکائی» و «سرقت بزرگ قطار» . Great Train Robbery ، از قواعد تئاتری ملیس استفاده کرد که این روش نقطه مقابل سبک کار او درفیلم قبلیش است.

فیلم «کلبه عموتوم» با فیلمهای زمان خود تفاوت عمده‌ای داشت و آن طول زیاد فیلم بود (۱۱۰۰ فوت یا ۲۸۰ متر).

این فیلم دارای یک مقدمه و چهارده صحنه است و به روشهای ملیسی وفادار مانده است: صحنه‌های فیلم براساس نظم منطقی رخ می دادند و طوری فیلمبرداری شده بودند که گویا روی صحنه تئاتر بازی شده‌اند.

هر صحنه مطابق با یک فصل کتاب گرفته شده بود. و فواصل بین هر صحنه را یک

نوشته پر می‌کرد. از این فیلم استقبال زیادی شد و شاید به این جهت بود که این نوع میزانسن (صحنه پردازی) از ملیس گرفته شده بود، چون فیلمهای ملیس طرفداران زیادی در آمریکا داشت آنچه که مقام و نقش پورتر را در تاریخ سینما و تاریخ هنر تدوین به اوج رسانید، فیلم «سرقت بزرگ قطار» در پاییز ۱۹۰۳ بود.

این فیلم دارای چهارده صحنه است:

۱ــ داخل یک تلگرافخانه در ایستگاه راه‌آهن. راهزنها وارد می شوند و تلگرافچی را محکم می‌بندند. از پنجره تلگرافخانه قطاری که ایستاده است دیده می شود.

۲ــ صحنه خارجی. کنار یک برج آب که کنار ریل قرار دارد، راهزنان بدون آنکه کسی آنها را ببیند وارد قطار می شوند.

۳ــ داخل واگن پست. (این صحنه داخل استودیو گرفته شده است). راهزنان که در واگن پستی هستند، یکی از صندوقها را با دینامیت منفجر می‌کنند و محتویات آن و دیگر کیسه‌های پستی را در کیسه‌ای می ریزند.

٤ــ واگن ذخیره ذغال‌سنگ و سکوی لکوموتیو اتاق راننده قطار. راهزنان با راننده قطار و شاگردش گلاویز می شوند، یکی از راهزنان شاگرد راننده قطار را از قطار به پایین می اندازد.

۵ــ توقف لکوموتیو. راهزنان به زور اسلحه قطار را متوقف می‌کنند و به راننده لکوموتیو دستور می دهند تا پیاده شود.

٦ــ بیرون و جلوی قطار متوقف شده. راهزنان مسافرین را از قطار خارج می‌کنند و پول و جواهر آنها را جمع می‌کنند. در این موقع یکی از مسافرین سعی می‌کند فرار کند. یکی از راهزنان به او تیراندازی می‌کند و او می افتد.

۷ــ راهزنان با لکوموتیوی که از قطار جدا کرده‌اند، فرار می‌کنند.

۸ــ لکوموتیو می ایستد. راهزنان از آن پیاده می شوند.

۹ــ دره پر از درخت. راهزنان از دره پائین می آیند. از رودخانه رد می شوند. سپس با حرکت چرخشی اسبهای راهزنان را نشان می دهد که سوار آنها می شوند و چهارنعل به سمتی می روند.

۱۰ــ داخل تلگرافخانه (استودیو). دختر کوچک تلگرافچی طنابی را که به او بسته‌اند، باز می‌کند و پدرش را آزاد می‌کند.

۱۱ــ داخل یک سالن رقص (استودیو) ماموران قانون در حال رقص هستند.

■ سرقت بزرگ

■ سرقت بزرگ

تلگرافچی وارد می شود و جریان راهزنان را به آنها می‌گوید. پلیسها بیرون می روند

۱۲ــ پلیسها سوار بر اسب در یک سرازیری جنگلی راهزنان را تعقیب می‌کنند پلیسها تیراندازی می‌کنند. یکی از راهزنان به زمین می افتد و بقیه فرار می‌کنند.

۱۳ــ داخل جنگل. راهزنان اسبها را در گوشه‌ای بسته‌اند و مشغول تقسیم پولها هستند. مامورین آنها را محاصره می‌کنند. یکی از آنها کشته می شود و بقیه دستگیر می‌گردند.

۱۳ــ نمای درشتی از رئیس دزدان. او با هفت‌تیری که دارد بطرف دوربین (بیننده فیلم) شلیک می‌کند: این نما ارتباطی به خود فیلم ندارد و حالت تبلیغ برای فیلم دارد. (این نما گاهی در آغاز فیلم و گاهی در پایان فیلم نشان داده می شود.)

همانطور که گفته شد و این جا نتیجه گیری می شود (در رابطه با فیلم «زندگی یک آتش‌نشان آمریکایی» این است که پورتر به توسط برش، زمان رویداد (آکسیون) فیلم را در واقعیت، طولانی تر از زمان نمایش آن نشان داد. او از این تجربه در فیلم «سرقت بزرگ قطار» استفاده کرد.

فیلم «سرقت بزرگ قطار» اولین فیلمی است که داستان آن توسط ابزار زبان سینمایی گفته شده است. این فیلم که در زمان خود الگویی برای فیلمهای وسترن شمرده شد، نشان داد که چگونه می توان از امکانات یک زبان تصویری استفاده کرد. این دو فیلم پورتر را با دید نمونه‌های برجسته‌ای در تکامل تاریخ تدوین به‌حساب آورد. بعدها گریفیث این اصول اولیه زبان (و گرامر) سینما را تکمیل و هنر تدوین را به اوج و شکوفایی خود رساند.

پورتر با وجود نوآوریش در برش فیلم تمام صحنه‌ها را توسط نمای عمومی (لانگ شات) گرفته است. صحنه‌های داخلی (استودیو) تئاتری هستند و دوربین مانند تماشاگر تئاتر صحنه را نظارت می‌کند. بازیگران از چپ یا راست کادر وارد و خارج می شوند و در عمق (به جلو، یا عقب) حرکت نمی‌کنند.

اما در صحنه‌های خارجی مانند (حمله به مکانیسین قطار، تیراندازی به یکی از مسافرین قطار، تعقیب راهزنان، نبرد جنگل محاصره راهزنان) که در فضای طبیعی (و بدون دکور) فیلمبرداری شده‌اند و بازیگران در عمق کادر حرکت می‌کنند. (به سوی دوربین می آیند و یا از دوربین دور می شوند) باعث ایجاد عمق شده‌اند که سینمایی است. به ویژه در صحنه‌ای که یکی از مسافرین قطار می خواهد بگریزد و به سوی دوربین (به جلو) فرار می‌کند. در همین لحظه یکی از راهزنان بسوی او تیراندازی می‌کند و این حرکت تأثیر دراماتیکی شدیدی به صحنه می بخشد. صحنهٔ دیگر، صحنه آخر فیلم (به جز نمای درشت آن) است.

راهزنان که تعقیب کنندگان را پشت سر گذاشته اند، در جنگل مشغول تقسیم غنائم هستند (آنها در جلوی کادر قرار دارند) در این لحظه حرکت پان (PAN) مختصری به سمت چپ مامورین قانون را نشان می دهد که از پشت درختهای بزرگ به طرف جلو می آیند و راهزنان را محاصره می‌کنند.

پورتر برای اولین بار از حرکت پان به عنوان یک مفهوم دراماتیکی استفاده کرد. (صحنه نهم).

دو صحنه از فیلم به منزله یک سکانس است و دارای موضوعی است که در رابطه با داستان کلی فیلم است. ویژگی و نوآوری پورتر در نشان دادن سرقت و تعقیب و گریز و دستگیری راهزنان است. راهزنان در صحنه اول در تلگرافخانه ایستگاه راه‌آهن، دست و پای تلگرافچی را می بندند. از صحنه دوم تا صحنه دهم راهزنان نشان داده می شوند. ازصحنه‌دهم تا دوازدهم دوباره تلگرافچی را می بینیم. بنابراین پورتر لازم دیده است که بعد از بسته شدن دست و پای تلگرافچی توسط راهزنان او را در همان جا رها کند و ادامه فیلم را با راهزنان دنبال کند. این نوع برش (و تدوین) نشان می دهد که دیگر لزومی ندارد، کارگردان مسیر زمانی داستان را دنبال کند. بلکه سیر منطقی داستان است که صحنه‌ها را بهم پیوند می دهد. از صحنه اول تا صحنه یازدهم دو رشته واقعه تعقیب می شود. ابتدا، راهزنان و بعد، تلگرافچی دربند. رشته واقعهٔ اولی (راهزنان) در صحنه نهم به اوج و پایان خود می رسد که سرقت قطار و فرار با اسب را نشان می دهد و به نظر می رسد که ماجرای سرقت به پایان خود رسیده و دزدان پیروز شده‌اند.

واقعه دوم (تلگرافچی) که بعد از صحنه اول کنار گذاشته شده بود، در صحنه دهم، صحنه‌ای که دختر کوچک تلگرافچی بندهای او را پاره و باز می‌کند، شروع می شودو در صحنه یازدهم که خبر سرقت توسط تلگرافچی به مامورین قانون است به اوج خود می رسد.

آکسیون دراماتیک فیلم از صحنه دوازدهم که ادامهٔ صحنهٔ نهم (فرارراهزنان)و عزیمت مامورین قانون (در صحنه یازدهم) برای تعقیب راهزنان است، دوباره اوج می‌گیرد و در صحنه سیزدهم (دستگیری راهزنان) به اوج و پایان خود می رسد.

فیلم «سرقت بزرگ قطار» امروزه هم به خاطر ریتمش تاثیر زیادی بر تماشا گر ایجاد می‌کند. کیفیت عمده آن در این است که اولین فیلم وسترن است. برش این فیلم نسبت به برش فیلم «زندگی یک آتش‌نشان آمریکایی» از اهمیت کمتری برخوردار نیست و صحنه‌های آن نیز مانند صحنه‌های فیلم ملیس گرفته نشده است. برتری مهم تکنیکی این فیلم

کمال استفاده از نقاب (کاش) و حرکت پان دوربین است که به عنوان بیان سینمایی به کار رفته است. اما پورتر اولین کاشف آن نوع ایده‌ها نبود.

فرانک ماترشاو کارگردان انگلیسی در مه یا ژوئن ۱۹۰۳، چند ماه قبل از فیلمبرداری فیلم «سرقت بزرگ قطار» فیلمی را ساخت که نام آن شبیه نام فیلم پورتر بود: «سرقت دلیجان پستی» که دارای ۹ صحنه است.

دکوپاژ و سناریوی خلاصه شدهٔ آن چنین است:

۱ــ بیرون یک مهمانخانه در کنار جاده. مسافرین سوار دلیجان می شوند و دلیجان حرکت می‌کند.

۲ــ تقاطع یک جاده. دلیجان نزدیک می شود. دزدان که دو نفرند به دلیجان حمله می‌کنند. درشکه چی دلیجان را نگه می دارد. مسافرین پیاده می شوند. دزدان پولهای آنها را می‌گیرند. سوار اسب می شوند و به تاخت فرار می‌کنند، ژاندارمها سر می رسند، مسافرین جریان حمله را به آنها می‌گویند و ژاندارمها شروع به تعقیب راهزنان می‌کنند.

۳ــ بیرون مهمانخانه قبلی. راهزنان داخل می شوند. بزودی ژاندارمها به آنجا می رسند.

٤ــ پشت مهمانخانه. راهزنان با طنابی که به یکی از پنجره‌ها بسته‌اند از پشت مهمانخانه پائین می آیند و فرار می‌کنند. ژاندارمها هم چنان آنها را تعقیب می نمایند.

۵ــ یک رودخانه کم عمق. دو راهزن از رود می‌گذرند و در همان حال به تعقیب کنندگان خود تیراندازی می نمایند.

٦ــ ۷ــ ادامه تعقیب و گریز. از دو طرف تیراندازی رد و بدل می شود.

۸ــ کناره جنگل. زد و خورد با راهزنان که از جنگل خارج می شوند، ادامه پیدا می‌کند. ژاندارمها آنها را محاصره می‌کنند.

۹ــ کنار یک درخت بزرگ. دو راهزن که از جنگل خارج می شوند و به شاخه‌های درختان پناه می برند. یکی از آنها کشته و دیگری دستگیر می شود.

شباهت سناریوی این فیلم و فیلم پورتر تکان دهنده است. تفاوت عمده این دو فیلم بیشتر در برش آن است. و از نظر دسیسه و توطئه Intrigue شباهت در فیلم کمتر است. ماترشاو حمله به دلیجان را در یک نما نشان می دهد، اما پورتر همین حوادث را در پنج صحنه عرضه می‌کند. این پنج صحنه عبارتند از: صحنه‌های ٤، ۵، ٦، ۹، ۱۱ ؛ برعکس، تعقیب و گریز که در فیلم امریکایی سه صحنه است در فیلم انگلیسی به شش نما (صحنه) گسترش

یافته است و به مراتب تاثیرات دراماتیکی بیشتری ایجاد می‌کند. برش (و تدوین) فیلم «حمله به دلیجان پستی» به مراتب سریع‌تر از فیلم پورتر است.

طول فیلم «حمله به یک دلیجان پست» که ۹ صحنه دارد، ۳۷۵ فوت است و حال آن که فیلم پورتر که چهارده صحنه دارد، ۸۰۰ فوت است. در فیلم اولی طول متوسط هر نما چهار متر و در فیلم دومی طول متوسط هر صحنه نوزده متر است.

پورتر به احتمال زیاد از فیلم ماترساو برای ساختن «سرقت بزرگ قطار» الهام گرفته پورتر در فیلمهای دیگرش چون «شب نوئل» و «رؤیای یک آدم مست» به سبک ملیس وفادار ماند. ژرژ سادول، پورتر را بعلت گونا گونی مضامین فیلمهایش زکای آمریکایی نامیده است.

خصوصیت عمده پورتر، به ویژه در فیلمهای درام مانند «محکوم سابق» The Ex-Convict و «جنون دزدی» The Klertomaniac پدیدار می شود که ریشه در سنتهای انگلیسی دارد. اگر چه پورتر موضوع فیلمش را که می سازد، دارای خصوصیات آمریکایی است.

اگر پورتر را نتوان خالق برش دانست که در سال ۱۹۰۰ توسط جیمز ویلیامسون به طور دراماتیکی استفاده شد، نه مبتکر نمای درشت، که در همان سال به صورت منطقی توسط جی. آ. اسمیت، به کار رفت، نه خالق فیلم داستانی STORY PICTURE که کم و بیش با باغبان آب پاشی شده لومیر شروع شد و نه توالی نماها و صحنه‌ها که توسط ملیس در سال ۱۸۹۹ استفاده شد و قبل از آن توسط فیلمبرداران فیلمهای خبری به کار رفته بود، از او می شود به عنوان پیشگامی ــ پیشگام سینمای آمریکا و هنر تدوین ــ یاد کرد که آگاهانه تمام تجربیات گذشتگان را به کار برد.

پورتر بین سالهای ۱۹۰۶ ــ ۱۹۰٤ فیلمهای زیادی ساخت، از جمله: دختر میلر The Miller's Daughter فاجعهٔ رودخانه A River Trugedy کلاه سفیدها White Cars محکوم سابق و جنون دزدی. این دو فیلم آخری به واسطهٔ تضاد اجتماعی که در رابطه با برش فیلم می باشند، از بقیه معروفترند.

موضوع فیلم «محکوم سابق» که در سال ۱۹۰٤ ساخته شد، از این قرار است یک زندانی که دوران محکومیتش را گذرانده در جائی کار پیدا می‌کند، اما بعد از آن که کارفرما به سابقهٔ او پی می برد او را اخراج می‌کند. محکوم سابق سعی می‌کند در جای دیگری کار پیدا کند. اما بی نتیجه است، چرا که سابقه اش همچنان او را دنبال می‌کند. زندانی سابق که از

یافتن کار مأیوس شده است به خانه برمی‌گردد. در راه در محله کثیفی، کودکی را از دست کسانی که قصد اذیتش را دارند نجات می دهد و سپس کودک گمشده را به پلیس تحویل می دهد اما از گفتن نام خود به پلیس خودداری می‌کند و در میان جمعیت خیابان گم می شود. او به خانه‌اش برمی‌گردد و وارد اتاق محقری می شود که بچه‌ها و زن مریض و گرسنه انتظارش را می‌کشند او برای آنها نتوانسته است چیزی بخرد.

او مدتی در خانه می ماند اما چون نمی تواند آن وضع را تحمل کند، ناچار در اثر فشار فقر تصمیم به کاری می‌گیرد که ازآن متنفر است، از خانه خارج می شود و در شب و برفی که می بارد گدایی می‌کند. اما بی نتیجه است. در همین موقع نگاهش به پنجره‌های یک خانه زیبا و مجلل می افتد. از روی نومیدی تصمیم می‌گیرد دست به‌دزدی بزند تا بتواند برای زن و بچه‌های گرسنه‌اش چیزی بخرد. از پنجره‌ای وارد یکی از اتاقهای خانه می شود و شروع به جمع آوری اشیاء قیمتی می‌کند. ناگهان به گلدانی تنه می زند و گلدان روی زمین می افتد صدا صاحبخانه را متوجه می‌کند. او با یک هفت‌تیر وارد اتاق می شود و به پلیس تلفن می‌کند. دختر کوچک صاحبخانه وارد اتاق می شود و در چهره دزد مردی را می بیند که او را از مرگ نجات داده است. پلیس وارد خانه می شود و اما پدر نمی‌گذارد که دزد را دستگیر کنند. بعداً پدر دختر هدایایی برای محکوم سابق می فرستد و او از پدر دختر به خاطر نیکوکاریهای به‌موقع در حق زن و بچه‌هایش تشکر می‌کند.

در این فیلم کارخانه‌دار موفق از استخدام مردی که دوران محکومیتش را گذرانیده و اکنون آزاد شده است، خودداری می‌کند. برای نشان‌دادن‌عمق‌فاجعه‌وتأثیر آن بر تماشاگر لازم شد که موقعیت اجتماعی این دو نفر مشخص شود. بنابراین پورتر از تدوینی استفاده کرد که امروزه به آن تدوین متضاد Le montage contracté می‌گویند. پورتر با نشان دادن صحنه‌هائی از زندگی محکوم سابق در اتاق محقرش و صحنه‌هایی از خانهٔ مجلل کارخانه‌دار و کنار هم قرار دادن آنها در بینندهٔ فیلم ایجاد حسی کرد که همان حس تضاد میان دو قشر متفاوت باشد. از آنجایی که سیر پیشرفت فیلم بستگی به تناوب صحنه‌ها دارد، بنابراین استفاده از برش و تدوین در چند صحنه مقایسه‌ای باعث به وجود آمدن تضادی در ذهن بیننده می شود که پدیده‌ای روانشناسانه است. این تضاد فرآیند دو یا چند صحنه متفاوت می باشند.

این روش تدوین که در زمان پورتر بی سابقه بود، سالها بعد در سینما عمومیت یافت. بعد از فیلم «محکوم سابق» پورتر فیلم دیگری بنام «جنون دزدی» در سال ۱۹۰٤ ساخت که در آن تدوین متضاد را گسترش داد.

این فیلم به سه قسمت تقسیم شده است : دو صحنه موازی و یک نتیجه که همراه با یک صحنه اختتام که طنز تلخ و گزنده‌ای دارد تمام می شود. دکوپاژ اینچنین است:

۱— در فروشگاه بزرگی، زن ثروتمندی شیئ را می دزدد. پلیس زن ثروتمند را دستگیر می‌کند.

۲— زن فقیری از ویترین جلوی مغازه‌ای یک قرص نان می دزدد. پلیس زن فقیر را دستگیر می‌کند.

۳— هر دو زن را به دادگاه می آورند یک صندلی به زن ثروتمند تعارف می‌کنند و او را درگوشه ای از دادگاه و دور از جمعیت قرار می‌دهند. اما زن فقیر را با دیگر دزدانی که گرفته اند محاکمه می‌کنند. زن فقیر می‌خواهد از خود دفاع کند، اما بی فایده است. او به حبس محکوم می‌شود در این موقع شوهر زن ثروتمند که بانکدار است با یک وکیل وارد دادگاه می شود قاضی، زن ثروتمند را به این بهانه که بیماری دزدی دارد عفو می‌کند و زن ثروتمند آزاد می شود.

٤— نمای تمثیلی از مجسمه عدالت که چشمانش را بسته اند و ترازویی در دست دارد. در یک کفه ترازو و قرص نان و در کفه دیگر طلا وجود دارد. ترازو حرکت می‌کند و کفه ای که کیسهٔ طلا دران است، پایین می آید. در این موقع پارچهٔ جلوی چشمان مجسمه عدالت کنار می رود. او تنها یک چشم دارد و آن چشم به کیسه طلا خیره شده است.

در اینجا روند دراماتیک فیلم براساس توازن دو واقعه، علت و نتایج آن قرار دارد. گریفیث این روش و سبک توازن را گسترش و کامل کرد. نقش این فیلمهایی که دکوپاژ آنها شرح داده شد در این دوره از تاریخ سینما بسیار پراهمیت و نقش‌ساز است.

بعد از پورتر فیلمهای پرخرج و طولانی ساخته شدند. این فیلمها از داستانهای تاریخی گرفته شده بودند و یا سناریوی آنها از رمانهای معروف گرفته شده بود با وجودی که از نظر عظمت دکور، لباس و غیره شاهکارهایی به حساب می آمدند هیچ کدام نتوانستند نقشی چون «زندگی یک آتش‌نشان آمریکایی» یا «سرقت بزرگ قطار» یا «محکوم سابق» و یا «جنون دزدی» در گرامر زبان فیلم داشته باشند.