■■■■■■

ترجمه و تألیف: حمید هدی‌نیا

تاریخ تحولات تدوین

[از آغاز دههٔ بیست]

■■■■■■

لویی لومی‌یر، یکی از عکاسان زمان خود و متخصص گرفتن عکسهای لحظه‌ای جالب بود. او دارای دیدی قوی در زمینهٔ ترکیب (کمپوزیسیون) بود. او که کارخانهٔ تولید مواد عکاسی داشت، با درآمد حاصل از آن به کار تحقیقاتی، در زمینهٔ ساختن دستگاهی بود که بتواند به عکس جان بخشد. برادرش او گوست نیز با او همکاری می کرد.

سرانجام لومی‌یر توانست با کمک از تجربیات گذشتگان و معاصرینش، به‌ویژه «کینه‌تسکوپ» (KINE TOSCOPE) ادیسون، دستگاهی اختراع کند که هم کار فیلمبرداری را انجام دهد هم توسط آن فیلم را ظاهر نماید و سپس توسط همان دستگاه آن فیلم را نشان بدهد.

نام این دستگاه «سینماتو گراف» (CINEMA TOGRAPHE) و سال اختراع آن ۱۸۹۵ می‌باشد. واژه سینماتو گراف به معنی ثبت حرکت است. با اختراع این دستگاه، سینما متولد شد. چرا که این دستگاه قادر بود از صحنه‌های واقعی و زنده فیلمبرداری و آنها را نمایش بدهد. لومی‌یر (لویی) را باید پیشگام سینما نه‌تنها در فرانسه، که دنیا دانست.

اولین فیلم لومی‌یر «خروج از کارخانه لومی‌یرها» نام داشت. این فیم شکل یک فیلم خبری را داشت و اولین سند تاریخی سینماست. دوربین در جلوی کارخانه لومی‌یرها قرار

گرفته بود و قسمتی از فضای خیابان و در بزرگ کارخانه و دیوارهای اطراف آن را در کادر داشت.

ساعت تعطیلی کارگران بود و کارگران زن و مرد از کارخانه خارج می‌شدند. زنان دامن‌های بلند بر تن داشتند که روی زمین کشیده می‌شد. بعضی از کارگران همراه خود دوچرخه داشتند بعد از آن کارمندان و دنبالشان روسا در درشکه روباز از کارخانه خارج می‌شوندو سرایدار درهای کارخانه را می‌بندد. ۲۸ دسامبر ۱۸۹۵ یک روز تاریخی برای سینما محسوب می‌شود. در آن روز فیلم «خروج از کارخانه لومی‌یرها» و چند فیلم دیگر نشان داده شد. زمان نمایش حدود نیم ساعت بود.

فیلم‌های عمدهٔ دیگری که لومی‌یر ساخت، عبارتند از:

۱ـ عصرانه خوردن کودک

۲ـ صید ماهیان قرمز

۳ـ ورود قطار به ایستگاه

٤ـ تخریب دیوار

۵ـ اسب‌سواری سربازان

٦ـ لومی‌یر و تردی شعبده‌باز ورق‌بازی می کند

۷ـ خیابان جمهوری در لیون

۸ـ باغبان خیس‌شده

۹ـ آتش‌سوزی

۱۰ـ آهنگر

۱۱ـ صبحانه کودک

۱۲ـ ورود قطار به ایستگاه با پنج دقیقه تأخیر

۱۳ـ توفان در دریا

دوربین لومی‌یر به منزلهٔ چشم انسان بود که به یک صحنه نگاه می کرد. دوربین او ثابت بود. زاویه عوض نمی‌شد و یک جریان بدون وقفه تا آخر فیلم‌برداری می‌شد. هر فیلم او را می‌توان مانند یک نما (PLAN یا SHOT) به‌حساب آورد که مدت زمان آن حدود یک دقیقه طول می کشید. براساس دید لومی‌یر، دستگاه سینماتوگراف برای ضبط زندگی و

طبیعت ساخته شده بود. او عاشق پویایی در زندگی، طبیعت، مردم و تلاششان بود. برای ساختن فیلم آهنگر، دوربین را داخل یکی از کارگاههای کارخانه‌اش برد و از فضای واقعی، از یک آهنگر واقعی فیلم‌برداری کرد. در اینجا لازم است که بگوئیم این موضوع را قبلاً ادیسون در استودیوی شخصی خود بازسازی کرده بود.

اگرچه صحنه‌هایی از طبیعت مانند امواج دریا که به‌طرف ساحل می‌آمدند و پخش می‌شدند، برگ‌هایی که در باد تکان می‌خوردند، مردمی که در خیابانها در رفت‌وآمد بودند و... تابلوهای زنده‌ای را برای تماشاگران به‌وجود می‌آوردند و اجزاء هر صحنه، گیرایی خاصی داشت، هرگز به‌فکر لومی‌یر نرسید که دوربین را به موضوع نزدیک کند، یا از فواصل گوناگون از موضوع فیلمبرداری کند. این است که در دوره کار لومی‌یر، که تولد سینماست، زبان سینما هنوز شکل نگرفته و الفبای تدوین بوجود نیامده است. با این وجود یکی از فیلم‌های معروفش بنام ورود قطار به ایستگاه ـ ازنظر کادربندی و محل دوربین ـ نوید زبان جدید تصویری را می‌دهد. مورخین سینما در این فیلم یک تدوین درونی، تدوین اجزاء مختلف درون کادر را کشف کرده‌اند این فیلم با نمای عمومی از ایستگاه راه‌آهن شروع می‌شود. ایستگاه راه‌آهن خالی است. کارگری با یک چرخ دستی از کنار سکو عبور می‌کند. سپس نقطهٔ سیاهی در افق دید ظاهر می‌شود که رفته‌رفته بزرگ می‌شود، بزودی لکوموتیو، کادر صحنه را پر می‌کند. گویی که به‌طرف تماشاگر می‌آید. واگن‌ها در طول سکو توقف می‌کنند. مسافرینی که می‌خواهند سوار بشوند به‌طرف قطار می‌روند. در میان آنها مادر لومی‌یر با شنل کوتاه اسکاتلندی، همراه دو بچه لومی‌یر دیده می‌شوند.

درهای واگنها باز می‌شوند. عده‌ای پیاده و تعدادی سوار می‌شوند. درمیان مسافرینی که می‌خواهند سوار قطار بشوند، دو بازیگر جوان فیلم هم هستند که از جریان فیلم‌برداری بی‌اطلاعند. یک دهقان جوان شهرستانی که عصایی در دست دارد و دختر بسیار جوان و زیبایی که لباس کاملاً سفیدی پوشیده است. این دختر وقتی دوربین را می‌بیند، با همان خجالت دیگر دختران، کمی جلوی دوربین توقف می‌کند و سپس از جلوی آن رد می‌شود تا سوار قطار شود. با این وجود، در لحظاتی دهقان و دختر جوان در نمای بسیار درشت که واضح هم است، دیده می‌شوند. ازنظر تکنیکی، زاویه دوربین طوری انتخاب شده است که عدسی (اثر کتیف) دوربین حالت یک بیننده را دارد. وقتی لکوموتیو از عمق کادر به طرف جلو

می‌آید، به‌نظر می‌رسد که به‌سوی تماشاگر می‌آید و می‌خواهد او را زیر بگیرد. اینجا دوربین برای اولین بار به‌صورت شخصیت درام در آمده است. تمام نماهای متداول امروزی ـ از قبیل نمای دور، نمای متوسط و غیره ـ در آن زمان در فیلم، «ورود قطار به ایستگاه» به کار برده شده‌اند، از نمای عمومی قطار که در افق ظاهر می‌شود تا نمای نزدیک آن. این نماها اگرچه از هم جدا نیستند و تدوین نشده‌اند، اما به توسط نوعی حرکت درونی نما (حرکت موضوع) به‌هم مرتبط شده‌اند. واضح‌تر بگوئیم دوربین جابه‌جا نمی‌شود، اما اشیاء یا اشخاص به دوربین نزدیک یا از آن دور می‌گردند. و این تغییر پی‌درپی نقطه دید این امکان را به ما می‌دهد تا از فیلم بتوانیم یک‌سری تصاویر متفاوت انتخاب کنیم، درست مانند نماهای پشت سر هم که توسط تدوین امروزی پیوند خورده‌اند.

لومی‌یر فیلم‌برداران‌ی هم استخدام کرد تا برای او کار کنند. فیلم‌برداران از سال ۱۸۹۶ تا ۱۸۹۷ که به «دوران طلایی سینماتوگراف» معروف است، هشت‌صد فیلم را فیلم‌برداری کردند. اینها بیشتر مجری دستورات لومی‌یر بودند، تا اینکه دخالت و یا خلاقیتی در کار داشته باشند. بیشتر این فیلم‌ها که خبری، مستند، گزارشی و غیره بودند، در کشورهای مختلف جهان گرفته شدند. در میان این فیلم‌برداران کمتر کسی پیدا می‌شد تا از خودش خلاقیتی نشان بدهد. اما نمی‌توان انکار کرد که اولین حلقه‌های سینمایی (ترو کاژ) و حرکت تراولینگ دوربین را باید مدیون این فیلمبرداران دانست. در ژانویه ۱۸۹۶ فیلم تخریب یک دیوار با حرکت معکوس (REVERSE) به‌نمایش در آمد. به‌نظر می‌رسید که دیوار از نو ساخته می‌شود و انبوه گرد و خاک دیوار سر جایشان برمی‌گردند. در فیلم «حمامهای دیان در میلان» توسط پرومیو[1] شناگران به‌صورت وارونه از آب خارج می‌شوند، ابتدا پاها و سپس بقیهٔ بدن از آب خارج می‌شد و به‌سرعت روی تخته شنا قرار می‌گرفت. این تکنیک آینده درخشانی به‌همراه داشت پرومیو زمانی که در ونیز بود، حرکت تراولینگ دوربین را توانست ابداع کند (در بهار ۱۸۹۶) او می‌گوید: زمانی که در ونیز بود و سوار یکی از قایق‌های مخصوص ونیزی شده بود و به‌طرف هتل می‌رفت و از کنار ساحل رد می‌شد با خود اندیشید که چون دوربین ثابت قادر است اشیاء ثابت و متحرک را فیلم‌برداری کند پس چرا دوربین متحرک قادر به این عمل نباشد؟

برای اولین بار دوربین را در داخل وسیله نقلیه‌ای قرار می‌دهند و از موضوع فیلم‌برداری

می کنند. استقبال از این پدیده زیاد بود. دوربین در داخل قطار، بالن و آسانسور برج ایفل قرار می گرفت و فیلم‌برداری می کرد. بااین حال استفاده از این نوع حرکت در حد فیلمهای مستند باقی ماند.

آنچه که باعث پیدایش الفبای تدوین در کار فیلمبرداران لومی‌یر شد، نیاز و احتیاج آنها به تهیه گزارش سینمایی بود. درحقیقت این شکل گزارش از خبرنگاران و عکاسان مطبوعات گرفته شده بود که در روزنامه‌ها و مجلات گزارشهای مصور از مراسم مختلف چاپ می کردند. اولین کوشش سینمایی در این زمینه توسط یکی از فیلمبرداران لومی‌یر به‌نام «فرانسیسک دوبلیه» (FRANCISQUE DOUBLIER) و تحت نظر «ام. پریگو» (M. PERRIGOT) انجام شد. آنها از تاجگذاری تزار نیکلای دوم گزارشی تهیه کردند که مراحل مختلف تاجگذاری را نشان می‌داد. این گزارش شامل دوازده فیلم یک‌دقیقه‌ای می‌شد. نام فیلم را «تاجگذاری تزار نیکلای دوم» گذاشتند (۱۸۹۷).

چون دستگاه «سینماتو گراف» گنجایش بیشتر از یک دقیقه ـ ۱۷ ـ فیلم خام را نداشت و گزارشهای سینمایی بایستی به‌طور پیوسته گرفته می‌شد، لذا در این جور مواقع از دو دوربین استفاده می‌شد. به محض آن که فیلم یکی از دوربینها تمام می‌شد، به توسط دوربین دوم فیلم‌برداری می کردند و در این مدت متصدی دوربین اول فرصت پیدا می کرد تا فیلم عوض کند.

در سال ۱۸۹۵ قبل از فیلم «تاجگذاری تزار نیکلای دوم» یک فیلم چهار قسمتی به نام «آتش‌نشانها» به توسط لویی لومی‌یر ساخته شد. نمایش هر قسمت یک دقیقه طول می کشید. این چهار قسمت عبارت بودند از:

قسمت اول: خروج از اداره آتش‌نشانی

قسمت دوم: آماده کردن وسایل برای خاموشی آتش

قسمت سوم: یورش به آتش

قسمت چهارم: نجات در آخرین لحظه

سینماتو گراف لومی‌یر در هر بار نمایش، امکان پخش یک قسمت را داشت. اما مدتی بعد که دستگاه نمایش تکامل یافت، این چهار قسمت را به هم چسباندند و به‌صورت یک فیلم نمایش دادند. باید این فیلم را اولین تلاش در خلق یک کار تدوینی دانست. بعضی از مورخین

و نظریه‌پردازان سینما به‌ویژه ژرژ سادول (GEORGES SADDUL) تدوین این فیلم را یک تدوین دراماتیکی می‌دانند و معتقدند که این فیلم به پایان خوش (HAPPY END) ختم می‌شود. چرا که در آخر فیلم مأموران آتش‌نشانی موفق می‌شوند شخصی را که در میان آتش محاصره شده بود، نجات دهند.

در ادامه فیلم «آتش‌نشانها» و «تاجگذاری تزار نیکلای دوم»، یکی دیگر از فیلمبرداران لومی‌یر از اجرای نمایشنامه «زندگی و مصائب مسیح» فیلمی در سیزده قسمت ـ پرده ـ تهیه کرد. طول نمایش آن یک ربع ساعت بود. این سیزده قسمت عبارت بودنداز:

۱ـ ستایش از پادشاهان ماژس MAGES و تولد مسیح

۲ـ فرار مسیح به مصر

۳ـ روز رستاخیز لازار

٤ـ ورود مسیح به اورشلیم

۵ـ شام آخر

٦ـ باغ زیتون

۷ـ خیانت یهودا

۸ـ شلاق زدن به مسیح

۹ـ تاجی از خار

۱۰ـ مصلوب کردن

۱۱ـ بر فراز تپه

۱۲ـ به خاک سپردن

۱۳ـ رستاخیز

این سیزده پرده ـ اصطلاحی که در تئاتر مرسوم است و سینما در آغاز از آن استفاده کرد ـ مراحل مختلف زندگی مسیح را از تولد تا مرگ نشان می‌داد. هر پرده دارای دکور متفاوتی بود و هر کدام بخشی از داستان اصلی را نشان می‌داد. این پرده‌ها ـ در مجموع ـ فیلم را به‌سوی پایان تراژیکش سوق دادند. این فیلم احتمالاً اولین فیلم بلند داستانی است.

در بخش بعدی خواهیم دید که ژرژ ملیس (GEORGES MELIES) از این نوع تقطیع تئاتری برای فاصله گذاری صحنه‌های فیلمهای خودش استفاده می کند. این نوع

تدوین مکانیکی که درحقیقت چسباندن آخر یک پرده به ابتدای پردهٔ بعدی، نه به معنی خلق هنری بعد از ملیس به مرور منسوخ شد. چرا که فاصله بین دوربین و صحنه نمی گذاشت تا سینما از آن شکل تئاتری خارج شود. زمانی که این فاصله ازمیان رفت و دوربین به موضوع نزدیکتر شد هنر تدوین زائیده شد.

ژرژ ملیس

در این بخش از تاریخ تکامل تدوین، به آن قسمت از آثار ملیس توجه می‌شود که به نوعی نقشی در آن زمینه دارد. بنابراین شناخت عمیق این کار گردان و آثارش، و به‌ویژه ابداعاتش در زمینه حقه (ترو کاژ TRUCAGE) سینمایی به درس تاریخ سینما مربوط می گردد.

ژرژ ملیس در زمان لومی‌یر تئاتر روبراودن (THEATRE ROBERT-HOUDIN) را در پاریس اداره می کرد. این تئاتر اختصاص به شعبده‌بازی و چشم‌بندی داشت. ملیس شخصاً این نمایشات را اجرا می کرد. او درعین حال سازندهٔ عروسک، کار گردان و بازیگر تئاتر بود. ملیس بعد از دیدن فیلمهای لومی‌یر تصمیم گرفت تا کارهای شعبده‌بازی و تردستی را توسط دوربین فیلم‌برداری انجام دهد.

فیلمهای اولیهٔ ملیس تقلیدی از فیلمهای لومی‌یر بودند. فکر استفاده اولین حقه سینمایی به‌طور تصادفی برای ملیس پیش آمد. زمانی که مشغول نمایش فیلمی بود که از میدانی در پاریس گرفته بود، بطور نا گهانی ماشین نقلیه‌ای که در کنار میدان پار ک شده بود تبدیل به ماشین نعش کش و عابرین مرد تبدیل به عابرین زن شدند. ملیس از این تغییر نا گهانی متعجب شد اما بعد از مدتی فکر و تکرار نمایش فیلم دلیل آن را فهمید. زمانی که او از میدان فیلم‌برداری می کرد فیلم در دوربین گیر کرد (و یا تمام شد)، بنابراین در خلال مدتی که او اشکال دوربین را برطرف می کرد (یا فیلم را عوض می کرد)، ماشین نقلیه رفته بود و جایش را به ماشین نعش کش داده بود، عابرین مرد رد شده بودند ونوبت حر کت به زنان رسیده بود. این جریان تصادفی برای ملیس مانند جریان سیب نیوتون بود. او که متخصص کارهای تردستی و شعبده‌بازی در تئاتر بود، تبدیل به متخصص حقه‌های سینمایی شد. ملیس در اولین فیلمی که از این تکنیک استفاده کرد، «غیب کردن یک خانم» نام داشت او خانمی

را روی صندلی، جلوی یک پرده نقاشی نشاند و از او فیلم گرفت. سپس فیلم‌برداری را قطع کرد. از او خواست که از کادر دوربین خارج شود و دوباره فیلم‌برداری از صندلی خالی را شروع کرد. موقع نمایش فیلم، بازیگر که روی صندلی نشسته است ناگهان غیب می‌شود و صندلی خالی باقی می‌ماند.

ملیس به‌مرور به کشف حقه‌های بیشتری ازقبیل سورامپرسیون (SURIMPRESSION) (در انگلیس به آن سوپرایمپوز (SUPERIMPOSE) می گویند) یا رویهم‌نمایی، کاش (CASHE) یا نقاب، تصویر که مضاعف می‌شود و غیره، پی برد. تمام این حقه‌های سینمایی در آینده تبدیل به عوامل تکنیک سینمایی شدند. اما ازنظر ملیس حقه سینمایی هدفش ایجاد حالت تعجب و شگفتی در تماشا گر بود. پس در اینجا حقه هدف است و نه وسیله بیانی. ملیس هجاهای زبان آینده را اختراع کرد، اما بیشتر از آن جلو نرفت.

مفهوم تدوین در کار ملیس دارای ویژگی خاصی است. ازنظر فیلمبرداران لومی‌یر، تدوین از عمل ساختن فیلم گزارشی به‌وجود آمده است. تدوین میان قسمت‌های مختلف فیلم به واسطه منطق طبیعی، ماجراهایی پی‌درپی بود که با چسباندن فیلمهای گرفته‌شده از محلهای مختلف زائیده شده بود. اما ازنظر ملیس چسباندن یک پرده (صحنه) به یک پرده یا صحنهٔ دیگر صرفاً به این منظور بود تا تسلسل و ارتباط میان پرده‌های مستقل و قطع شده را ایجاد کند و جانشین آن چیزی بشود که در تئاتر انجام می‌دهند. تغییر پرده (که همراه با تغییر مکان است) و درنتیجه تغییر دکور (LE CHANGEMENT A'VUE) بدون انداختن پرده صحنه و در جلوی چشم بیننده تئاتر انجام می گیرد.

فیلمهای اولیه ملیس به تئاتر فیلم شده، شباهت زیادی دارند. در این فیلمها تمام قوانین کلاسیک هنر نمایش یعنی: وحدت مکان، وحدت عمل و وحدت زمان، رعایت شده‌اند. ملیس علاوه بر این سه قانون، قانون چهارمی را هم به کار برده است که به وحدت نقطه دید (LUNITE DE POINT DE VUE) معروف است.

این واژه به این معنی است که کارگردان دوربین خود را که به منزله چشم انسان است در میان صندلی‌های سالن تئاتر قرار می‌دهد (این محل جایی است که تماشا گر تئاتر بهترین دید را نسبت به صحنه دارد). بنابراین ملیس هیچوقت تصور نمی کرد که تماشا گر بتواند برای مشاهدهٔ بهتر عکس‌العملهای چهرهٔ بازیگر، صندلی خود را عوض کند و به صحنه نزدیکتر

شود و یا او را با چشم تعقیب کند که به این طرف و آن طرف صحنه رفت و آمد می کند.

تماشاگری که ملیس درنظر داشت، یا دوربین ـ تماشاگر، در مرکز سالن تئاتر روبر هودن می‌نشیند (قرار می گیرد) و همیشه از سرتاپای بازیگر، قسمت جلوی صحنه، صحنه و دکورها را می‌بیند.

ملیس گاهی پردهٔ سینما را «صحنه سینمایی» ـ (LA SCENE CINEMATOGRAPHIOUE) ـ نامیده است. او به این ترتیب ـ غیرمستقیم ـ شگرد خود را با این واژه، نام گذاری کرده است. صحنه سینمایی مانند پرده سینمای امروزی نیست که آن را تشبیه به پنجره‌ای کرده‌اند که به‌سوی زندگی باز می‌شود و یا قالیچه پرنده‌ای که پنج قاره را در می‌نوردد. بلکه فضایی است که توسط کادربندی طلایی صحنه[۱]، مشخص شده است و صحنه فیلم مترادف با پرده ـ در تئاتر ـ است.

ملیس که تحت تأثیر شدید زیبایی‌شناسی تئاتر قرار داشت هیچوقت از تدوین که دراثر تغییر نما، باعث تغییر دید می‌شود، استفاده نکرد. نماهای فیلم او مطابق پرده تنظیم شده است، نه به‌صورت فصل (سکانس) فیلم و همانطور که قبلاً گفتیم هر پرده فیلم برابر با یک پرده تئاتر است. در این جا لازم می‌بینیم چند نمونه از کارهای ملیس را نام ببریم که هریک دارای پرده‌های متعددی است.

ملیس «محاکمه دریفوس» را در سال ۱۸۹۹ ساخت. فیلم شامل یازده پرده و دوازده حلقه فیلم بیست متری بود. مدت نمایش این فیلم دویست و چهل متری بیشتر از یک ربع ساعت طول کشید. پرده‌های آن عبارت بودند از:

۱ـ توقیف دریفوس.

۲ـ جزیرهٔ شیطان در پشت میله‌های آهنی.

۳ـ دریفوس در زنجیر.

٤ـ خودکشی سرهنگ هنری.

۵ـ پیاده شدن دریفوس در کی‌برن (QUIBERON) .

٦ـ ملاقات دریفوس و زنش در شهر رن (RENNES) .

۷ـ سوءقصد به آقای لابوری.

۸ـ زد و خورد روزنامه نگاران در لیسه (LYCEE) .

۹ و ۱۰ـ دادگاه نظامی شهر رن.

۱۱ـ دریفوس لیسه را به مقصد زندان ترک می کند.

در فیلم دیگر فرد به‌نام «رؤیای شب نوئل» که در سال ۱۹۰۰ ساخته شد، ملیس همان تقسیم‌بندی فیلم را به پرده، رعایت کرده است. این فیم دارای بیست پرده است که عبارتند از:

۱ـ اتاق کودکان.

۲ـ رؤیا.

۳ـ رژهٔ اسباب‌بازیها.

٤ـ فرستادگان آسمانی.

۵ـ رقص عروسکها.

٦ـ بر پشت‌بامهای شهر.

۷ـ فرشتگان محافظ.

۸ـ ناقوس زن پیر.

۹ـ حرکت ناقوس بزرگ

۱۰ـ مراسم نماز نیمه‌شب.

۱۱ـ رژهٔ چراغها.

۱۲ـ بیداری.

۱۳ـ سهم فقرا.

۱٤ـ صبح عید نوئل.

۱۵ـ هدایا.

۱٦ـ سرزمین یخها.

۱۷ـ مجسمهٔ برفی.

۱۸ـ بهشت کودکان.

۱۹ـ درخت نوئل.

۲۰ـ خاتمه: بابانوئل با همه شکوه خود.

ملیس چون اسیر قراردادهای تئاتری بود، ارتباط و رویدادهای فیلم را مطابق با آن

قراردادها می‌دید و نه به‌صورتی در زندگی روزمره می گذشت. تغییر از یک پرده، به پردهٔ دیگر، مسأله گذشت زمان را برای ملیس حل کرده است، نمونهٔ آن فیلم «سیندرلا» است که دارای بیست پرده است. این بیست پرده به قرار زیر هستند:

۱ـ سیندرلا در آشپزخانه.
۲ـ فرشته‌ها، موشها و مستخدمها.
۳ـ موش تبدیل به اسب می‌شود.
٤ـ کدوی تنبل تبدیل به کالسکه می‌شود.
۵ـ جشن در قصر پادشاه.
٦ـ ساعت دوازده نیمه‌شب.
۷ـ اتاق خواب محقر سیندرلا.
۸ـ رقص ساعتها.
۹ـ شاهزاده و لنگه کفش زنانه.
۱۰ـ نامادری و سیندرلا.
۱۱ـ شاهزاده و سیندرلا.
۱۲ـ ورود به کلیسا.
۱۳ـ ازدواج.
۱٤ـ خواهران سیندرلا.
۱۵ـ پادشاه، ملکه و اطرافیان.
۱٦ـ همراهان شاهزاده و سیندرلا.
۱۷ـ رقص زوج جوان.
۱۸ـ افلاک آسمانی.
۱۹ـ دگرگونی.
۲۰ـ پیروزی سیندرلا.

با آنچه که درمورد پرده‌های فیلم «سیندرلا» گفته شد و مقایسه آن با قصهٔ سیندرلا، می‌توان نتیجه گیری کرد که ملیس تصور نمی کرد که دوربین بتواند قهرمان فیلم را در مکانهای مختلف تعقیب کند. ملیس به‌دلیل سبک کارش که براساس تقسیم‌بندی تئاتری

است مکانهایی را که می‌باید در یک فیلم معمولی بین پرده شش ـ ساعت دوازده و نیمه شب ـ و پرده هفت ـ اتاق خواب محقر سیندرلا ـ وقفه‌ایست. یعنی ما لحظاتی را نمی‌بینیم که سیندرلا، بعد از ساعت دوازده نیمه شب شاهزاده را ترک می کند، از راهروهای قصر عبور می‌نماید، لنگه کفش خود را در پلکان جلوی عمارت گم می کند، به‌طرف پارک می‌دود، وارد جاده‌ای می‌شود که به خانه‌اش منتهی می گردد و به‌زودی لباسهای قیمتیش تبدیل به لباس ژندهٔ قبلی می‌شود و بالاخره در اتاقش را باز می کند. طبق قواعد تئاتری، پردهٔ (ساعت دوازده نیمه‌شب) بالافاصله جایش را به پردهٔ اتاق خواب سیندرلا می‌دهد.

در فیلمهای کوتاه ملیس، می‌توان نمونه‌هایی پیدا کرد که به‌صورت نمای درشت گرفته شده‌اند. در فیلمهای بیست متری ملیس، فاصله دوربین تا موضوع ثابت بوده و ملیس حتی در یک پرده، یک نمایش دور یا یک نمای درشت را به تناوب قرار نداده است.

ملیس در فیلم «سفرهای گالیور» (LES VOYAGES DE GULLIVER) در سال ۱۹۰۲ از نمای خیلی درشت LE GROS PLAN به‌عنوان یک عامل حقه‌ای (ترو کاژی) استفاده کرده است، به این منظور که بازیگران را غول‌پیکر نشان بدهد.

در فیلم «ریش آبی» (BARBE-BLEUE) مفیستو (شیطان) زن ریش آبی را وسوسه می کند تا در اتاقی را که شوهرش ورود به آنجا را ممنوع کرده است، باز کند. زن جوان کلید در اتاق را پیدا می کند. اما این کلید، یک کلید معمولی نیست، بلکه به‌اندازهٔ یک ماهی‌تابه است، ملیس چون اطلاعی راجع به کاربرد نمایش درشت نداشته است، اندازه وسایلی را که نقش مهمی در داستان داشتند، بزرگ گرفته است تا تماشاگر بتواند شیئی را تشخیص دهد.

ملیس در فیلم «سفر از میان غیرممکن»، به‌دلیل شناخت صرف از زیبایی‌شناسی تئاتری و بی‌اطلاعیش از ماهیت و نقش تدوین، اشتباهات تدوینی آشکاری کرده است. پرده اول داخل یک واگن را نشان می‌دهد. قطار می‌ایستد. تمام مسافرین از واگن خارج می‌شوند. واگن خالی می‌شود. پرده بعدی ایستگاه راه آهن را نشان می‌دهد. جمعیت کنار سکوی ایستگاه راه آهن ایستاده و منتظر آمدن قطار است. لکوموتیو وارد ایستگاه می‌شود و قطار دوباره توقف می کند. این بار واگنها از بیرون دیده می‌شوند. همان مسافرین برای دومین بار از قطار پیاده می‌شوند.

ملیس در همان فیلم، در پرده‌های دیگری نیز همان اشتباهات تدوینی را تکرار کرده

است. برنامه حرکت قطار پرنده ـ در سفر از میان غیرممکن ـ به فضا به این ترتیب است که مسافرین قطار باید به نقطه دیگری از زمین بروند و از آنجا به مقصد خورشید حرکت کنند. وقتی به مهمانخانه‌ای می‌رسند که شب را در آنجا بگذرانند، به‌دلیل نقص قطار پرنده، کنترل ازدست آنها خارج می‌شود و قطار پرنده دیوار مهمانخانه را خراب می کند و وارد جایی می‌شود که مسافرین دیگر شام می‌خورند. پرده بعدی داخل مهمانخانه و مسافرین دیگر را نشان می‌دهد، که به آرامی مشغول خوردن هستند، قطار پرنده، دوباره دیوار را خراب می کند و وارد می‌شود.

اگر سینما ازنظر لومی‌یر مانند چشمی بود که به طبیعت دوخته شده بود، به توسط ملیس دارای میزانسنی شد که از تمام امکانات تئاتری و بعضی از حقه‌های بخصوصی که به توسط دوربین ایجاد می‌شد، استفاده کرد. سینما زمانی به‌صورت سینما درآمد که تدوین به‌مفهوم امروزیش به‌وجود آمد. این پیدایش با مکتب برایتون در انگلستان آغاز شد که در بخش بعدی، به تحلیل و نقش آن در تاریخ تحول تدوین خواهیم پرداخت.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی