۵

کلوزآپ

سینمای جنایی

کِرستین تامپسن

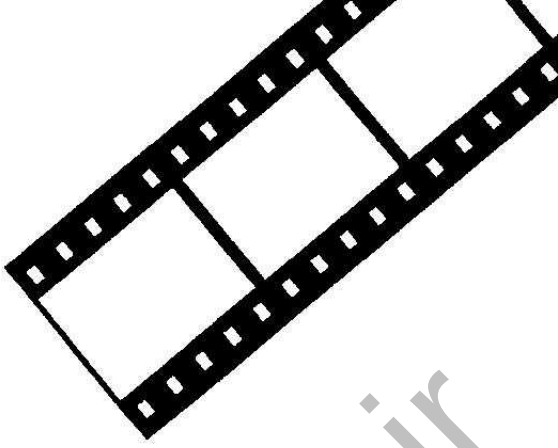
ترجمه‌ی نسرین کرباسی

www.ketab.ir

سرشناسه: تامپسن، کِرستِن موانا، ۱۹۶۴ - م. Thompson, Kirsten Moana |
عنوان و نام پدیدآور: سینمای جنایی: کلوزآپ ۵/ کِرستِن موانا تامپسن؛ ترجمه‌ی علی کرباسی؛ دبیران: سعیده طاهری و بابک کریمی؛ ویراستار فارسی: گروه فیلم‌ها و احساس‌ها. | مشخصات نشر: تهران: شورآفرین، ۱۳۹۶. مشخصات ظاهری: ۱۶۵ ص. |
فروست: کلوزآپ ۵/ دبیران: سعیده طاهری و بابک کریمی؛ | شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۸۸۲۲-۰۱-۱ | وضعیت فهرست نویسی: فیپا | موضوع: فیلم‌های جنایی — تاریخ و نقد | شناسه افزوده:کرباسی، علی، ۱۳۶۰ - مترجم | رده‌بندی کنگره: ۱۳۹۶ ۲ت۸۷ج/۹/pn ۱۹۹۵
رده‌بندی دیویی: ۷۹۱/۶۵۵۶ | شماره کتابشناسی ملی: ۴۷۶۵۵۴۵
عنوان اصلی: Crime films: investigating the ...

کلوزآپ ۵
دبیران: سعیده طاهری و بابک کریمی
سینمای جنایی
کِرستِن موانا تامپسن
ترجمه‌ی علی کرباسی
ویراستار فارسی: گروه فیلم‌ها و احساس‌ها
مدیر هنری و طراح جلد: سارا بیژنی
چاپ و صحافی: پردیس دانش
چاپ اول: بهار ۱۳۹۷
تیراژ: ۵۰۰ نسخه
قیمت: ۱۵۰۰۰ تومان
شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۸۸۲۲-۰۱-۱
نشانی: تهران، خیابان مطهری، کوچه پروشات، پلاک ۳۵؛
تلفن: ۸۸۴۳۰۴۹۹؛ همراه: ۰۹۱۲۵۵۷۹۱۴۵
www.shourafarin.com

www.ketab.ir



فهرست

مقدمه / ۷

جنایت و مجازات: داستان‌های پلیسی و سرقت / ۴۱

راهگشایان حرفه‌ای مسائل جنایی: از دزدان آگاهان سرسخت تا پلیس‌های انقلابی / ۶۵

جنایتکاران، قسمت اول: ترورهای سیاسی و نخستین آروفیلم‌های دادگاهی / ۹۳

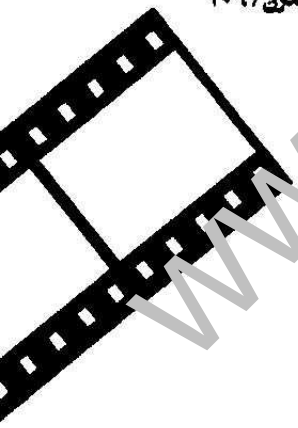
جنایتکاران، قسمت دوم: قاتلان زنجیره‌ای و سلیقه‌های پسامدرن / ۱۰۹

فهرست اصطلاحات / ۱۲۵

فیلم‌شناسی / ۱۲۹

کتاب‌شناسی / ۴۷

نام‌نامه / ۱۵۶



www.ketab.ir

مقدمه

از نشریات زرد گرفته تا داستان‌های عامه‌پسند، از مجموعه‌های طویل تلویزیونی قانون و نظم و *CSI*: بررسی صحنه‌ی جنایت گرفته تا فیلم‌هایی درباره‌ی قاتل‌های زنجیره‌ای، گانگسترها و کارآگاهان مصنوعی، فیلم، تلویزیون و فرهنگ عامه نشانگر علاقه‌ی مفرط ما به جنایت است. از داستان‌های فرانسوی آدمکش‌های حرفه‌ای - سامورایی [۱۹۶۷]، زنی به‌نام نیکیتا [۱۹۹۰] - گرفته تا جنایت‌های بدنام زلاندنو - ورای یک شک منطقی [۱۹۸۰]، موجودات بهشت [۱۹۹۴] - یا خشونت در بیغوله‌های ریودوژانیرو - شهر خدا [۲۰۰۲] - سینمای هر ملتی سرشار جنایی تولید کرده است. بسیاری از فرهنگ‌ها چهره‌ی دزدان را سر زبان‌ها انداخته و راجع به آن‌ها افسانه‌ها گفته‌اند، از هند - ملکه دزدان [۱۹۹۴] - گرفته تا ایالات متحده - ماجراهای رابین هود [۱۹۳۸] - و استرالیا - داستان کلی گانگ [۱۹۰۶]. سینمای کشورهای مختلف فیلم‌های جنایی خاص فرهنگ خود را به‌وجود آورده‌اند، فیلم‌های یاکوزاهای ژاپنی یا گانگستر‌های امریکایی از این دسته هستند. با این حال، به دلیل محدودیت فضا[ی نوشتاری،] این بررسی بر سینمای امریکا و بریتانیا متمرکز شده است.

مفاهیم، لذات بینندگان و معانی اجتماعی

اولاً، منظورمان از جرم چیست؟ گرچه ما جرم را عموماً به اعمالی اطلاق می‌کنیم که

www.ketab.ir

از نظر جامعه غیراخلاقی یا ناشایست هستند، اما جرم مفهوم قضایی خاصی است که ارجاع به عملی دارد که از نظر قانون (کنگره یا مجلس) ممنوع اعلام شده و با کارهایی که توسط قوانین اجتماعی ممنوع هستند (مثل بدگویی‌نکردن درباره‌ی آدم‌ها و وفاداری به قول و قرار) متفاوت است. جرم در قانون به دو شیوه تعریف شده است، mala in se یا اعمال ذاتاً بد (مثل قتل) که «جنایت علیه قوانین طبیعی» محسوب می‌شوند، یا به صورت دوم mala prohibita که (مثل فاحشه‌گری) مخالف «قوانین اجتماع» است. متعاقباً تعریف جرم و جنایت به‌عنوان عملی خاص همیشه کنشی سیاسی و اجتماعی است (فریدمن ۱۹۹۳: ۳ ...). همچنین قانون الزام دارد که جرم دو ویژگی داشته باشد که هر دو باید ثابت شوند: پیش از هر چیز متهم باید شرایط ذهنی لازم (mens era) را داشته و عمل به دلخواه و یا از سر اغفال (actus reus) باشد. قانون، از مجازات گرفته تا تبرئه، نقش‌های متفاوتی دارد و رفتار عموم را مجازات قانون‌شکنان شکل می‌دهد. بنابراین، تاریخچه‌ی قانون و سیستم قضایی همان تاریخچه‌ی ساختارهای قدرت غالب و هنجارهای فرهنگی است و چیزی درباره‌ی سرگذشت زیرساخت‌های آن هم برای گفتن دارد: مانند روان‌شناسی (مریضیِ ذهنی چیست؟)، جامعه‌شناسی (چه کسی منحط اجتماعی است؟) و جرم‌شناسی (جرم چیست و چگونه مجازات می‌شود؟).

چطور تعریف فیلم جنایی را آغاز کنیم؟ آیا می‌شود فیلم جنایی را به‌واسطه‌ی محتوای روایی‌اش دسته‌بندی و مشخص کرد یا عناصر دیگری مثل سبک هم اهمیت ویژه‌ای دارند؟ آیا می‌شود آن‌ها را به‌واسطه‌ی تأثیرشان بر بیننده تعریف کرد؟ اگر اثر آن‌ها تعلیق باشد، چطور با تریلرها که آن‌ها هم بر تعلیق استوارند همپوشانی دارند؟ مارتین رابین ادعا کرده که بسیاری از ویژگی‌های کلیدی تریلر، دگردیسی معمول، حضور عارق‌العاده، شمایل هزارتو و ساختار تعلیق را می‌شود در گونه‌های مختلف فیلم‌های جنایی هم دید؛ تریلر از گونه‌های مختلفی از ژانر و زیرژانر تشکیل شده است که تعدادی از آن‌ها گونه‌های جنایی هم هستند، مثل داستان‌های کارآگاهی و جنایت (۱۹۹۹: ۳۵ اف‌اف). فیلم جنایی

www.ketab.ir

مثالی از آن چیزی است که نیکُل رفتر از آن به‌عنوان «دسته‌بندی» مفهومی یا اصطلاحی کلی یاد کرده که تمام ژانرها، زیرژانرها و دوره‌های سینمایی شامل فیلم‌های پلیسی، فیلم‌های اکشن، درام‌های دادگاهی، ژانر گانگستری، تریلرهای زنان، فیلم نوآر و از این دست را دربر می‌گیرد (رفتر ۲۰۰۶: ۳). (او ادامه می‌دهد که هشت گونه‌ی اصلی داستان جنایی وجود دارد: داستان کارآگاهی معمایی، تریلر، حقه‌بازی، روایت قانونی که مورد تجاوز قرار گرفته و دوباره برقرار شده، وسترنِ پنهان، داستان انتقام و مأموران خودخواسته‌ی قانون، جنایت‌های سرنگارانه و داستان‌های اکشن اپیزودی.) بعضی از این داستان‌های جنایی مثل فیلم‌های گانگستری با دسته‌بندی‌های تجاری مخلوط شده‌اند، در حالی‌که دیگر فیلم‌ها مثل فیلم‌های نوآر یا تریلرهای روانی‌آور به‌طور تاریخی توسط منتقدان فیلم به‌وجود آمده‌اند. دیگرانی مثل تریلرهای اروتیک که در فصل سوم بررسی شده است، اخیراً ظاهر شده‌اند. می‌توان به‌عنوان تعریف اولیه این‌گونه در نظر گرفت که فیلم جنایی ارتکاب جرم را در پیش‌زمینه قرار می‌دهد و یا بر تحقیق، محاکمه، ممانعت و یا مجازات آن تأکید می‌کند. در مرحله‌ی دوم گرچه ارتکاب جرم در بسیاری از ژانرها از جمله وسترن، اکشن، علمی-تخیلی و جنگی هم وجود دارد، اما خشونت «خصوصیت ویژه»ی فیلم جنایی است (براون ۲۰۰۰: ۱۴)، ولی نه هر گونه خشونت. خشونت نامشروع جنایتکاران و خشونت ناجایز مأموران قانون در فیلم‌های جنایی چشمگیر است. در این زمینه نوشته‌های رنه ژیرار، نظریه‌پرداز فرانسوی، درباره‌ی خشونت مفید است (۱۹۷۷، ۱۹۸۶). ژیرار ادعا می‌کند جنایتکار به‌عنوان قربانی‌ای عمل می‌کند که رفتار خشونت‌آمیزش سمبل درخواست‌ها و برتری‌جویی‌های جامعه است و با اعدامش نیاز جامعه به خشونت و مجازات مرتفع می‌شود. سقوط گانگسترها در فیلم‌های کلاسیکی مثل سزار کوچک [۱۹۳۰] و دشمن مردم [۱۹۳۱] نشان‌دهنده‌ی تخریب آیینیِ شخصیت‌هایی است که کسب و کار خشونت‌بارشان به نوعی نماد اغراق‌شده و غیرمعمول کاپیتالیسم است. کریستوفر شارِت ادعا می‌کند که نظریه‌ی ژرژ باتای، منتقد فرانسوی، فهم دیگری از

www.ketab.ir

خشونت را نسبت به مدل ژیرار ارائه می‌کند. باتای از سنت قربانی‌کردن به‌عنوان شیوه‌ی آزادسازی ناخردورزی بیش از حد یاد می‌کند که جوامعی را که مشغول عادی‌سازی سامانه‌یافته‌ی مصرف‌گرایی هستند، به چالش می‌کشد. از نظر شارت، باتای و ژیرار هر دو «خشونت قربانی‌کردن را در روابط انسانی جاری می‌بینند و آن‌را استعاره‌ای بنیادی از تجربه در نظر می‌گیرند» (۱۹۹۹: ۴۲۷). اما مفهوم قربانی‌کردن برای باتای برخلاف ژیرار [که در اسطوره‌ی] سیزیفوس نداشت، بلکه «غرق شدن در نابودگری، محدوده‌ای غیرعادی و پوچ‌گرایانه است» (۱۹۹۹: ۴۲۷). این خشونت پوچ‌گرایانه می‌تواند یادآور لذت قدرت نابودگر کُلی جرالت گانگستر (جیمز کاگنی) در انتهای اوج التهاب [۱۹۴۹] شود؛ در حالی‌که روی بانک گاز در حال انفجاری ایستاده بود، فریاد می‌زد «موفق شدم! من سلطان جهانم!»

تا سال ۱۹۷۰ فیلم‌های جنایی نمایشگر بعضی از مشکلات اجتماعی بودند، مثل بی‌رحمی زندان، فساد پلیس یا جنایات شهری، اما راه‌حل مشکل را هم به‌عنوان مایه‌ی تسلی دربر داشتند. برای مثال فیلم‌های گانگستری دهه‌ی سی به قدرت رسیدن جنایتکاران معروفی مثل آل کاپون را به صورت داستانی در فیلم‌هایی همچون صورت زخمی [۱۹۳۲] نشان می‌دادند، اما مجازات و یا دگرگشایی را هم به نمایش می‌گذاشتند. برخلاف آن‌ها، فیلم‌های گانگستری بریتانیایی جدیدتر مثل طناب دار [۱۹۴۸] و جمعه‌ی خوب طولانی [۱۹۸۱] عموماً بر سقوط امپراتوری‌های گانگستری تأکید داشتند تا بر روایت‌های اوج و فرود. بعد از سال ۱۹۷۰ خط‌مشی‌های انتقادی‌تری ظهور کردند که اخلاقیات ساده‌ی فیلم‌های قبلی را نمی‌پذیرفت و گاهی اوقات لحن تلخ و یا بیگانه‌ای داشت (رفتر ۲۰۰۶: ۱۴-۱۷). برای مثال حرارت بدن [۱۹۸۱] که در فصل سوم بررسی خواهد شد، زن اغواگری را نشان می‌دهد که مردی را به انجام جنایتی ترغیب می‌کند، مرد در نهایت زندانی می‌شود و زن که برنده اصلی ماجراست، فرار می‌کند. پرتقال کوکی [۱۹۷۱] نمایشگر لذت سادیستیک جوانان بزهکار از کشتن است، در حالی‌که هنری: تصویر یک

www.ketab.ir

قاتل زنجیره‌ای [۱۹۸۶] درباره‌ی قاتلی زنجیره‌ای است که به نحو باقاعده‌ای جنایت‌هایش را بدون هیچ‌گونه مجازات یا کیفر نهایی انجام می‌دهد.

قانون و جرم چگونه در داستان و فیلم نمایش داده می‌شوند؟ در داستان جنایی چه کسی نماد قانون است، کارآگاه؟ پلیس؟ کارآگاه خصوصی؟ روان‌شناس؟ یا مجرم؟ فیلم و تلویزیون نقش مهمی در نمایش و شکل‌گیری تصور عموم از ذات و فراوانی جرم و همچنین کارآمدی یا ناکارآمدی سیستم قضایی دارند. فیلم‌های جنایی هم رابطه‌ی میان فضای عمومی و اعمال (و خلوت) فرد را به تصویر می‌کشند، هم در فضاهای تاریخی دیگر برخورد با اعمال اجتماعی متفاوتی مثل رابطه‌ی جنسی و مواد مخدر را شکل می‌دهند. فیلم‌های جنایی می‌توانند از جنایتکاران افسانه بسازند، مثل بانی و کلاید آن‌ها را به قهرمانان مردم عامه و یا مثل تد بندی به آدمی شرور تبدیل کنند. همان‌گونه که محاکمه‌ی آدم‌های مختلف در روستو و اراکل «چاق» گرفته تا تد باندی و او. جی. سیمپسن در کنار تبرنه‌ی اخیر رابرت بلیک (بی جرم قتل) و مایکل جکسن (به جرم کودک‌آزاری) نشان داده، دادگاه‌ها نمایش‌های جنایی هستند. برای مثال در سال ۱۹۲۴ قتل احساسی بابی فرانک به دست لئوپولد و لوب، جنایت فجیع جامعه‌ستیزانه‌ای را با هیجان رابطه‌ی دگرخواهانه ترکیب می‌کند و موضوع فیلم‌های در سال ۱۹۲۹ و حداقل سه فیلم می‌شود؛ طناب [۱۹۴۸]، اجبار [۱۹۵۹] و بیهوشی [۱۹۹۱]. در واقع هر گونه تجربه‌ی شخصی‌ای که از جنایت داشته باشیم (که ممکن است بر پایه‌ی ملیت، طبقه، جنسیت و نژاد باشد)، بازهم خشونت و جنایت را با بازنمایی از طریق کلمات و تصاویر تجربه می‌کنیم: در تلویزیون، در روزنامه، در داستان‌های عامه‌پسند، در اینترنت، در بازی‌های ویدئویی و در فیلم‌ها.

پس چرا فیلم‌های جنایی تماشا می‌کنیم و چرا این فیلم‌ها تا این حد محبوب هستند؟ فیلم‌های جنایی هم مثل کل سینما ارائه‌دهنده‌ی راهی برای فرار و چشم‌چرانی هستند، به زبان دیگر، لذت دیدن داستان‌هایی درباره‌ی دنیای نامشروع و افراد غیرمعمول، از مغزهای

www.ketab.ir

متفکر جنایی در دکتر مابوزه‌ی قمارباز [۱۹۲۲] گرفته تا قاتلان زنجیره‌ای در سکوت بره‌ها [۱۹۹۱] به ما می‌بخشند. فیلم‌های جنایی تماشا می‌کنیم، زیرا شخصیت‌ها و داستان‌هایی را نشان می‌دهند که به رفتارهای فراتر از معمول رنگ داستانی می‌بخشند. رفتارهایی که ممکن است با فانتزی‌ها و امیال ما مرتبط باشند. شاید شبیه فیلم‌های ترسناک که از ترسیدن [حین دیدن آن‌ها] لذت می‌بریم یا همان‌گونه که ایزابل پیندو شرح می‌دهد از «لرزسازی ترس» لذت می‌بریم، تماشای برخی از داستان‌های جنایی هم مانند فضای تن‌آلود سفر با ترن هوایی است. از دیدن حرفه‌ای‌ها و آموختن راجع به جزئیات عجیب ول در عین حال هیجان‌انگیز شغل‌شان هم لذت می‌بریم. به همین شکل از طریق افسران پلیس، جرم‌شناسان، روان‌شناسان و کارآگاهان خصوصی دریچه‌ای به روان، رفتار و فعالیت‌های [illegible] جنایتکاران هم می‌گشاییم. داستان‌های معمایی و دزدی به ما پازل‌های پیچیده‌ای ارائه می‌دهند که در فصل اول به‌طور کامل مورد بررسی قرار خواهند گرفت. برخی از فیلم‌های جنایی از مصیبت‌های دیگران به ما schadenfreude (خوشحالی) یا لذتی ارائه می‌دهند و گاهی اوقات تبهکاران می‌شویم، اما آرزوی سقوط آن‌ها را هم داریم. همان‌گونه که یکی از شخصیت‌های کشتنِ [۱۹۵۶] استنلی کوبریک بیان می‌کند: «می‌دانی که همیشه فکر می‌کردم گانگسترها و هنرمندان در نظر مردم عادی یکسان‌اند. از آن‌ها تقدیر می‌شود و به‌عنوان قهرمان تمجید می‌شوند، ولی همیشه خواسته‌ی پنهانی‌ای وجود دارد که در اوج موفقیت آرزوی نابودی آن‌ها را دارد.»

الین رپینگ به این مورد اشاره می‌کند که داستان جنایی «لرزه‌ای انسانی (یا مادون انسانی)ای را نقش می‌زند که «کج‌رفتار بودن» را از «معمولی بودن» و «شهروند یاغی» را از «شهروند خوب» تمیز می‌دهد» (۲۰۰۳: ۵۰). رابطه‌ی میان ادبیات و فیلم جنایی با جنایت واقعی همیشه بسیار نزدیک بوده است. فرهنگ غربی، بعد از دوره‌ی روشنگری، طبیعت انسان را به صورت بنیادی خوب و منطقی در نظر می‌گیرد و از جهان‌بینی یزدان‌شناسانه که در آن انسان‌ها تماماً گناهکارند، فاصله می‌گیرد. با حرکت از رنسانس به

www.ketab.ir

سمت انسان‌باوری سکولار در اواخر قرن شانزدهم و اوایل قرن هفدهم، قتل به‌جای ارتداد و خیانت به‌عنوان نهایت شکستن مرزهای جامعه تعریف می‌شود. جنایت کم‌کم به‌عنوان لحظه‌ی متمایزی شناخته می‌شد که در آن «هیجان بیش از حد» جنایتکار را از شهروند مطیع قانون به‌طور موقت جدا می‌کرد. با قدرت گرفتن نظام دادرسی اتهامی در علوم حقوقی انگلیسی ـ امریکایی، وکلای دادگاه فرضیات مبلغان مذهبی درباره‌ی گناه و شیطان را با ایده‌های سکولار درباره‌ی انگیزه و رفتار جایگزین کردند. کارن هالتونن در بررسی داستان جنایی امریکایی ادعا می‌کند که تولید و مطالعه‌ی داستان جنایی نوعی فعالیت فرهنگی است که اجتماعی از طریق آن با کج‌رفتاری‌ها و عبور از مرزهای جامعه کنار می‌آید. در قرن نوزدهم جمع فراگیر به قتل توسط دو عنصر مکرر شناخته می‌شد: وحشت یا زبان پراغراق و پردازش گزیری که ترکیب ترس و لرز را در خواننده افزایش می‌داد؛ معمایی که در آن روایت‌های قطعه‌قطعه، ناکامل جنایت نکته‌ی اساساً غیرقابل درکی را حفظ می‌کنند که خوانندگان هرگز به‌طور کامل نمی‌فهمند. وحشت و معما دو عنصر اصلی فیلم‌های جنایی هم هستند (۱۹۹۸: ۱-۶). در نهایت، داستان‌های جنایی رابطه‌ی نزدیکی با هرزه‌نگاری هم پیدا می‌کنند که در آن خشونت و رابطه‌ی جنسی درهم می‌آمیزند و همچون قاتل‌های زنجیره‌ای و گانگسترهای دوران فیلم نمایش زنده و خشنی ارائه می‌دهند که برای بینندگان جذابیت غیرقابل مقاومتی دارد.

فیلم‌های جنایی همچنین تغییرات باورهای اجتماعی درباره‌ی انگیزه‌ی جنایت را نمایش می‌دهند و در دوره‌های متفاوت بر توجیهات زیست‌شناسانه، محیطی، اقتصادی یا روان‌شناسانه تأکید می‌کنند (رفتر ۲۰۰۶: ۶۴ - ۷۲). فیلم‌های گانگستری دهه‌ی سی بر دلایل محیطی جنایات شهری و انگیزه‌های مالی جنایتکاران تأکید می‌کردند، تا جایی‌که حتی عنوان فیلم‌هایی مثل زاده شده برای کشتن [۱۹۴۷] و بذر بد [۱۹۵۶] این مفهوم را القا می‌کنند که جنایت ریشه‌های زیست‌شناسانه دارد. در حالی‌که فیلم‌های جدیدتر مشوق باورهای جبری در جنایت هستند، فیلم‌های جنایی انگیزه‌ی جنایت را به‌عنوان

www.ketab.ir

امری ناشی از اراده‌ی آزاد در نظر می‌گیرند که توسط امیال جاه‌طلبانه‌ای همچون قدرت گرفتن یا فرارکردن از فقر یا طبقه‌ی اجتماعی برانگیخته شده است؛ درست همان‌طور که در جنگل آسفالت [۱۹۵۰] و مکانی در آفتاب [۱۹۵۱] بود. داستان‌های جنایی بر پایه‌ی توجیهات روان‌شناسانه معمولاً براساس انگیزه‌های فرویدی هستند، مثل روانی [۱۹۶۰] یا آماده برای کشتن [۱۹۸۰]؛ ولی بعضی از فیلم‌ها مثل سرزمین بد [۱۹۷۳] و هفت [۱۹۹۵] در نهایت نشان‌دهنده‌ی معمای آسیب‌شناسی روان انسان‌اند. قاتلان بالفطره [۱۹۹۲] این ایده را بیان می‌کند که گرچه خشونت ممکن است از نظر اخلاقی قابل توصیح باشد، اما بازنمایی رسانه‌ای آن باعث شکل‌دهی و شدتش می‌شود. اگر بسیاری از داستان‌های جنایی حیرت‌انگیزی ما برای عبور از زندگی معمول را نشان می‌دهند، ولی نهایتاً ترس‌هامان را با ارقرار ی دوباره‌ی نظام اجتماعی (با کشف و درک بدی) آرام می‌کنند، برخی از فیلم‌ها مثل [illegible] این معماهای دردسرسازی ارائه می‌دهند. همان‌گونه که در فصل چهارم خواهیم دید، ذات ناشناسی غیرقابل درک قاتلان زنجیره‌ای در شهر سبب اضطراب عمیق اجتماعی درباره مدرنیته است و این اضطراب‌ها حتی بعد از مرگ قاتل، مشابه مرگ جان دو (کوین اسپیسی) در پایان هفت هم آرام نمی‌گیرند.

تامس لیتج ادعا می‌کند که فیلم‌های جنایی [illegible] هایی از جنایتکاران، کارآگاهان و جنایات را نمایش می‌دهند و در آن‌ها مرزهای میان این دسته‌ها به‌طور مداوم از بین می‌روند و دوباره شکل می‌گیرند (۲۰۰۲: ۱-۷). به‌جای این که شیوه‌ی زمانبندی مستقیم را پیش بگیریم، فصل‌هایی که در پی خواهند آمد دسته‌بندی‌های لیتج را دنبال خواهند کرد و فصل نهایی بر مجرم تأکید می‌کند. طبیعتاً این دسته‌بندی‌ها پوشانی هم دارند، همان‌گونه که سکوت بره‌ها و هفت هر دو می‌توانند هم بر روان‌شناسی مجرم (هانیبال لکتر و جان دو) و هم بر روایت معمایی (کارآگاه باید معما را حل یا از وقوع جنایت بعدی جلوگیری کند) تأکید کنند. گرچه تمرکز اصلی این مطالعه بر فیلم‌هایی درباره‌ی جنایت است، ولی بحث ما شامل جرم‌های دیگر مثل دزدی (فیلم‌های سرقت) و فساد و

www.ketab.ir

تقلب (بازرسی‌های پلیسی و درام‌های دادگاهی) هم خواهد بود.

اجازه بدهید ابتدا نگاهی بکنیم به عناصر مهم داستان‌های معمایی یا کارآگاهی که فیلم‌های جنایی اغلب از آن‌ها اقتباس می‌شوند. همان‌گونه که بسیاری از فیلم‌های جنایی با روایت‌های معمایی که شامل سؤالاتی درباره‌ی جنایت هستند - چه کسی این کار را کرده است؟ چرا؟ چطور؟ (و گاهی اوقات کی و کجا؟) - هرمنوتیک یا فرایند مطالعه و تفسیر صحنه‌ی جنایت هم به‌مثابه یک متن، مسأله‌ی مرکزی روایت است (به فهرست اصطلاحات نگاه کنید). داستان‌های جنایی ساختار روایی خاصی دارند که رولان بارت آن‌را «غایت‌شناسی» می‌نامد. این ساختار به سمت پایان ماجرا و راه‌حل برخی از سؤالات روایی پیش می‌رود (بارت ۱۹۷۴: ۱۰). به نظر ادگار آلن پو [۴۹-۱۸۰۹] نویسنده‌ی جنایی داستان را باید اولین بار از انتها به ابتدا بنویسد، زیرا او اعتقاد داشت داستان جنایی باید در دقت و ساختار مشابه یک راه‌حل ریاضی باشد. روایت‌های جنایی در دو سطح عمل می‌کنند؛ از طرفی، داستان جنایت را نقل می‌کنند، اما به‌طور همزمان داستان بررسی آن‌را هم بازگو می‌کنند (تودورف ۱۹۷۷: ۴۳-۴۰) و عناصر فرمی تکرارشونده، جابه‌جایی‌های موقتی (مثل فلاش‌بک)، علیت، تأخیر و تعلیق را نمایش می‌دهند (پیروهنن ۱۹۹۴). میزانسن در فیلم‌های جنایی ممکن است فضا را به‌مثابه هزارتو و آگاهی یا دید را به صورتی ناقص ارائه دهد و مهارت تفسیر کارآگاه و بیننده باید در آن مورد استفاده قرار گیرد. رسیدگی به جنایت مثل دادگاه‌های جنایی با اعتراف‌گویی یا تبدیل داده‌ها، شواهد و نشانه‌های نامفهوم، به روایتی با پایان تأکید می‌کند (ما می‌خواهیم بدانیم چه کسی قربانی را کشته و چرا). داستان جنایی از طریق روایت تکه‌تکه‌اش خواننده/بیننده را به درگیری فعال دعوت می‌کند و در کنار کارآگاه و قاضی، این میل به دانستن و درک‌کردن را تشدید می‌کند. در نهایت، شخصیت کارآگاه پاسخی فانتزی به اضطرابی است که به سبب عبور از زندگی معمول با جنایت برانگیخته شده و با حل مسأله، نظام اجتماعی و قاطعیت اخلاقی را دوباره به‌جای خود بازمی‌گرداند. مثل الگوی تبلیغاتی

www.ketab.ir

چشمان دائماً مراقب مؤسسه‌ی کارآگاهی پینکرتن (که با شعار «ما هیچ‌وقت نمی‌خوابیم» در سال ۱۸۵۰ پایه‌گذاری و بعدها به اولین مؤسسه‌ی کارآگاهی خصوصی کشوری تبدیل شد)، کارآگاه نقطه‌دید دانای کل و کنترل روایت را ارائه می‌دهد و منطق و دلایل لازم را برای تفسیر و حل جنایت در اختیار دارد.

تغییرات تاریخی بازرسی و حقوق جنایی

تغییرات جمعیت، مهاجرت، جنگ و دیگر درگیری‌های اجتماعی، خط‌مشی پیگیری جنایی را تغییر داده است. در اروپای قرون وسطی، جنایتکاران با نشانه‌های مشخصی شناخته می‌شدند. با شهری‌گرایی سریع حاصل از انقلاب صنعتی و جنبش‌های فیزیکی و اجتماعی، آنها از اجتماعات روستایی کوچک به فضای بی‌نشان شهرها مهاجرت کردند، جایی‌که نشانه‌های سنتی مثل زبان، طبقه اجتماعی، لهجه، رفتار، لباس و دیگر علائم قابل اعتماد هویت اجتماعی وجود نداشتند. جوامع اروپایی با شکل‌گیری دولت‌های اولیه‌ی مدرن به شناسایی و کنترل جمعیت بسیار علاقه‌مند شدند. تغییر انگیزه‌های جنایت و اهداف مجازات روش‌های جدیدی برای شناسایی مجرمان، تعقیب و کنترل متخلفان باسابقه (یا تکراری) طلب می‌کرد. سازماندهی نیروی پلیس و دیگر شاخه‌های اصلاحات در قرن نوزدهم در انگلستان با لایحه‌ی پلیس شهر لندن در سال ۱۸۲۹ آغاز شد و «پیلر»ها (که به افتخار وزیر کشور، سر روبرت پیل نام گرفته بودند) یا همان «پاسبان»ها به‌عنوان اولین نیروی شهری در دنیا با گشت‌های منظم جهت ممانعت از جرم و جنایت پایه‌گذاری شدند. در امریکا هم اداره‌ی پلیس بوستون [۱۸۳۷] و نیویورک [۱۸۴۵] به سرعت روش انگلستان را پیش گرفت.

در قرن نوزدهم ایده‌های شبه‌علمی متفاوتی ظهور کرد که نژاد، مجرمیت و جنسیت را به‌هم ارتباط می‌داد. به‌نژادی به‌عنوان مؤثرترین روش بر این باور بود که مجرمیت ذاتی با برخی از ویژگی‌های ظاهری مثل جمجمه‌ی کوچک یا بزرگ، پیشانی بلند، گوش‌های بزرگ و دیگر گونه‌های فیزیکی مشخص می‌شود. به‌نژادی بر پایه‌ی عقاید قرون وسطای

www.ketab.ir

سیماشناسی (به فهرست اصطلاحات نگاه کنید) بنا شده بود که فرض می‌کرد شخصیت بر ویژگی‌های ظاهری (به‌خصوص صورت) استوار است و مشابه جمجمه‌شناسی باور داشت که ویژگی‌های درونی آدم از طریق شکل ظاهری ساختار استخوان‌های جمجمه قابل بررسی است. به‌نژادی براساس نوشته‌های یوهان لواتار، پزشک سوئیسی (جستاری بر چهره‌خوانی، ۱۷۷۵-۷۸)، و سزار لومبروسو، جرم‌شناس ایتالیایی (انسان مجرم، ۱۹۸۶)، انسان را به طبقات نژادی و ژنتیکی تقسیم می‌کند و در آن اجتماعات غیرسفیدپوست، مریض‌های روانی، فقرا و طبقه‌ی کارگر به نحوی ژنتیکی نسبت به طبقه‌ی برتر آنگلوساکسون پایین‌تر هستند. با تأثیر گرفتن از این ایده‌ها، آلفونس برتلیون [۱۸۵۳-۱۹۱۴]، رئیس پزشکی قانونی پاریس، گونه‌ی جدیدی از سیستم شناسایی مجرمان را گسترش داد که به بشرسنجی شهرت یافت (به فهرست اصطلاحات نگاه کنید). این شیوه شامل جزئیات اندازه‌گیری یازده قسمت مهم از بدن مجرم مثل طول استخوان بازو، شکل گوش و این قبیل اطلاعات بود که با سیستم جدید عکاسی برای تحلیل متخلفان ترکیب می‌شد. برتلیون این سیستم را ایجاد کرده بود تا به پلیس بتواند مجرمان باسابقه را شناسایی و از سابقه‌ی تخطی‌های آن‌ها آگاه باشد. شرح‌حال و تصاویر تمام‌رخ یا پرتره‌ی برتلیون از متخلفان اولین سیستم بروکراتیک عکس‌برداری از مجرمان بود. او از عکس تمام‌رخ استفاده می‌کرد، زیرا بر این باور بود که شکل گوش‌ها مشخصه‌ی بسیار مهمی است؛ تا به امروز هم این سنت در عکس‌های پلیس از مجرمان باقی‌مانده. سیستم برتلیون که برای اولین‌بار در سال ۱۸۸۳ در پاریس مورد استفاده قرار گرفته بود، تا دهه‌ی ۱۹۰۰ به‌طور گسترده در ادارات پلیس سراسر جهان استفاده شد، ولی نهایتاً سیستم انگشت‌نگاری[1] جای آن‌را گرفت.

نوع غیرمتعارفی از هویت‌نگاری سبب پایان سیستم برتلیون شد. در سال ۱۹۰۳ مردی به‌نام ویل وست دستگیر و به زندان فورت لون‌ورث در کانزاس فرستاده شد. در آن‌جا

1. L'identité judiciaire

www.ketab.ir

مشخص شد که مرد دیگری به‌نام ویلیام وست با عکس و مشخصات برتلیونی کاملاً مشابه ویل وستِ اولی در همان زمان زندانی است. اثر انگشت با موفقیت هر کدام را به‌طور صحیح شناسایی کرد (در نهایت، به این نتیجه رسیدند که آن‌ها دوقلو هستند). با این‌که سیستم اندازه‌گیری‌های غیردقیق و پرزحمت برتلیون کنار گذاشته شد، ولی دیگر خدماتش مثل عکاسی از چهره‌ی مجرمان و سیستم عکس‌برداری از صحنه‌ی جرم تا به امروز باقی‌مانده است. اثر انگشت یا انگشت‌نگاری (به فهرست اصطلاحات نگاه کنید) همان زمان با برتلیون‌گری شروع شد و توسط تعدادی از افسران مستعمرات بریتانیا از جمله سر ویلیام هرشل، هنری فالدز و سر فرانسیس گالتن که کتابش اثر انگشتان [۱۸۹۲] اولین سیستم دسته‌بندی اثر انگشت بود، ایجاد شد. در سال ۱۸۹۲ در آرژانتین خوان ووستیچ اولین افسر پلیس دنیا بود که پرونده‌ای را با کمک انگشت‌نگاری حل کرد و از طریق اثر انگشت خونی کشف کرد در بود ثابت کرد زنی به‌نام روحاس دو پسرش را به قتل رسانده است. در سال ۱۹۰۱ مقامات انگلیسی پلیس سیستم‌های بشرسنجی و انگشت‌نگاری را باهم مقایسه کرد و پیشنهاد استفاده از دومی را داد. بین سال‌های ۱۹۰۲ تا ۱۹۰۵ ایالت‌های مختلف آمریکا، مراجع کشوری و نظامی سیستم شناسایی اثر انگشت را استفاده کردند. در سال ۱۹۱۰ تامس جنینگز اولین مرد در ایالات متحده بود که به دلیل شواهد اثر انگشت محکوم شد. در سال ۱۹۷۲ کشف قابلیت بازیابی توسط کامپیوتر را پیدا کرد و در نهایت، جزئی از سیستم اتوماتیک شناسایی اثر انگشت (AFIS) شد.

امروزه دی‌ان‌ای به ابزار مهم جدیدی در اعمال قانون بدل شده است. برخلاف اثر انگشت که سیستم تعیین هویتی براساس یگانگی بود، دی‌ان‌ای بر پایه‌ی احتمال عمل می‌کند، از همین رو به‌جای شناسایی شرح‌حال‌نگاری، دی‌ان‌ای خوانده می‌شود. امروزه مشابهت دی‌ان‌ای فرد از طریق خون، عرق، بزاق، اشک و یا پوست با بقایای شواهد صحنه‌ی جنایت ممکن است به محکومیت او بینجامد. در سال ۱۹۸۸ در انگلستان کالین پیچ‌فورک اولین کسی در جهان بود که با استفاده از شواهد دی‌ان‌ای محکوم به قتل شد. در

www.ketab.ir

سال ۱۹۹۴ اولین ایالت امریکا سیستمی براساس پایگاه داده‌های ژنتیکی پایه‌گذاری کرد که اکنون سیستم مشترک شناسایی دی‌ان‌ای نامیده (CODIS) می‌شود و همچون AFIS در مجموعه‌ی تلویزیونی *CSI*: بررسی صحنه‌ی جنایت بسیار مورد استفاده قرار می‌گیرد. از زمان حمله‌ی خشونت‌بار ۱۱ سپتامبر ۲۰۰۱، در حالی‌که نیروهای اعمال قانون، گمرک و مهاجرت در ایالات متحده استفاده از زیست‌سنجی (به فهرست اصطلاحات نگاه کنید) را به‌عنوان ابزار تعیین هویت بصری جهت مقابله با تروریسم افزایش دادند، در انگلستان دوربین‌های مداربسته‌ی متعددی به همین منظور مورد استفاده قرار گرفت.

مؤسسات از برچسب‌گرفته تا انگشت‌نگاری و از دی‌ان‌ای گرفته تا زیست‌سنجی، به استفاده از تکنولوژی‌های پیشرفته‌تر جهت نظم‌دهی، مکان‌یابی و کنترل مجرمان ادامه داده‌اند. تنها پیشرفت جدید در تاریخ داستان‌های جنایی همین نقش مرکزی برخی از این تکنولوژی‌ها در مجموعه‌های جنایی امروزین است. در بخش بعدی به سراغ تاریخچه‌ی داستان‌های جنایی می‌رویم.

تاریخچه‌ی پیدایش داستان جنایی

قرن‌ها پیش از داستان‌های آرتور کانن دویل و ادگار آلن پو، فرهنگ‌های دیگر ورسیون‌هایی از داستان جنایی داشتند. برای مثال چین سلسله طولانی در داستان‌های کارآگاهیِ دادگاهی داشت، مثل داستان‌های پو سونگ‌لینگ [۱۶۴۲-۱۷۱۵] که در آن قهرمان داستان مجری قانون یا قاضی بود. در این داستان‌ها قاضی به طور رسوم مجبور بود سه داستان جناییِ معمولاً درهم‌تنیده‌ای را حل کند که عوامل غیرطبیعی هم اغلب (مثل روح قربانی) در آن دخیل بودند. برخلاف داستان‌های کارآگاهی غربی، رویت مجرم از همان اول مشخص بود و روایات بر آشکارکردن آلت و انگیزه‌ی جرم به‌جای شناسایی و دستگیری مظنون تأکید داشتند.

تقویم نیوگیت اولین گونه‌ی داستان جنایی بود که در پنج جلد حدود سال ۱۷۷۳ در انگلستان چاپ شد. کتابی که توسط سرپرست زندان نیوگیت چاپ شده بود و روایتگر

اعترافات و آخرین حرف‌های محکومان پیش از اعدام بود. پس از آن نسخه‌های جعلی متعددی روانه‌ی بازار شدند که فهرست تبهکاران [۱۷۷۹] و گاه‌شمار تبهکارانه [۱۸۰۹] از جمله‌ی آن‌ها بودند. در ایالات متحده مراسم اعدام برای اولین‌بار در اواخر قرن هفدهم برپا شد و به‌جای جرم و محاکمه بر موقعیت معنوی محکوم بیش از اعدام تمرکز داشت؛ دارهای جنایی زندان مثل راه رفتن مرد مرده [۱۹۹۵] و دالان سبز [۱۹۹۹] نمونه‌های مدرن این سنت هستند. مراسم اعدام بینندگان را به‌عنوان گناهکاران بالقوه تشویق می‌کرد تا با مجرم همدلی‌پنداری کنند. این تفاوت بنیادی با داستان‌های قرن هجدهم و نوزدهم بود که برخلاف نمونه‌های اولیه ترس و بیزاری خوانندگان از جنایت را تشدید می‌کرد و اصولاً جنایتکار را موجودی بیگانه نشان می‌دادند (هالتنن ۱۹۹۸: ۳).

ریشه‌ی سنت جنایی انگلستان و ایالات متحده در ادبیات جنایی شکل‌گرفته در اواخر قرن نوزدهم و عرب است که از رشته‌های ادبی مختلفی سرچشمه می‌گرفت: رمان گوتیک، حکایت و تئاتر جنجالی و ظهور داستان‌های کارآگاهی در بریتانیا، فرانسه و ایالات متحده. داستان‌های گوتیک با رمان تأثیرگذار انگلیسی شناخته می‌شوند: قلعه‌ی اوترانتو: داستان گوتیکِ هورث والوپس [۱۷۴۶]، معماهای اودلفوی آن رَدکلیف [۱۷۹۴] و راهبِ متو لوییس [۱۷۹۶]. رمان‌های گوتیک داستان‌هایی هولناک و فراطبیعی ارائه می‌کردند و اغلب در قلعه‌های طلسم‌شده، مناظر وحشی، خانه‌های مخروبه و قبرستان‌ها اتفاق می‌افتادند. همان‌گونه که فرد باتینگ توضیح می‌دهد «اشباح، هیولاها، دیوها، جسدها، اسکلت‌ها، اشراف‌زاده‌های شیطان‌صفت، راهب‌ها و راهبه‌ها، زنانِ غش‌وضعف‌کن و راهزنان مناظر گوتیک را پر کرده بودند» و در قرن نوزدهم «دانشمندان، پدران، همسران، دیوانگان، تبهکاران و دوشخصیتی‌های دیوسیرت» به آن‌ها ملحق شدند (۱۹۹۶: ۲). هدف معماهای رمان‌های گوتیکِ شگفت‌انگیز یا ترسناک، ترساندن یا سرگرم‌کردن خواننده بود و بر آثار قرن نوزدهم مثل فرنکشتاینِ مری‌شلی [۱۸۱۸]، جین ایرِ شارلوت برونته [۱۸۴۷]، بلندی‌های بادگیرِ امیلی برونته [۱۸۴۷]، مورد عجیب دکتر

جکیل و آقای هایدِ رابرت لوییس استیونسن [۱۸۸۶] و دراکولای برام استوکر [۱۸۹۷] تأثیر گذاشتند. فیلم‌های جنایی عناصر خشونت و وحشت، فضای ترسناک و تعلیق و مشابه فیلم‌های وحشت برخی مواقع عناصر غیرطبیعی و جادویی را هم از ادبیات گوتیک قرض گرفتند. بسیاری از رمان‌های گوتیک مثل ربکا [۱۹۴۰]، نسخه‌ی انگلیسی چراغ گاز [۱۹۴۰] که به عنوان فرشتگان خیابان هم شناخته می‌شد] و نسخه‌ی امریکایی آن [۱۹۴۴] در نهایت به صورت فیلم اقتباس شدند و جزئی از دوره‌ی فیلم‌های ملودرامِ گوتیک یا جنایی شدند (نگاه کنید به برفوت ۲۰۰۱). آیین گوتیک تا به امروز همچنان منبع مهمی برای بسیاری از فیلم‌های وحشت و جنایی مثل دراکولای برام استوکر [۱۹۹۲] و فرنکشتاینِ مری‌شلی [۱۹۹۴] بوده است.

در حدود سال ۱۸۰۰ پیشرفت پزشکی قانونی منجر به انتشار اولین گزارشِ کالبدشکافی شد. این گزارش‌ها همچنین عناصر بنیادی داستان‌های جنایی و بعدتر فیلم‌های جنایی تأثیر گذاشتند: اهمیت وحشت از بدن. در همان زمان اعمال اجتماعی ویکتوریایی روبه تغییر بود و به همین طریق بدن به سرعت از فضای عمومی حذف و داستان‌های جنایی بیش‌تر بر جزئیات بصری مثل سواد جسد تأکید کردند، شیفتگی و تنفر ضدونقیض ادبیات گوتیک از بدن را یادآور شدند. با گسترش انتشار روزنامه و پیشرفت سواد و آموزش در قرن نوزدهم، جنایت بدل به قسمت عمده‌ی روزنامه‌نگاری شد. در اوج محبوبیت بین سال‌های ۱۸۶۰ تا ۱۹۱۰، رمان‌های کیلویی امریکایی که تقریباً همزمان با پیدایش مجله‌های عامه‌پسندی مثل آرگوسی، دیتکتیو فیکشن، دیتکتیو استوری و دایم دیتکتیو کرایم‌باسترز که از اوایل دهه‌ی ۱۸۸۰ ظاهر شده بودند، پدیده‌ی بازار جدیدی داشتند و با تولید نسخه‌های کاغذی ارزان‌قیمت که به قیمت یک پنس یا ده سنت به‌طور گسترده در دسترس قرار می‌گرفتند، میزان خوانندگان را افزایش دادند. وسترن‌ها، داستان‌های جنایی و قصه‌های اکشن و ماجراجویی موضوع اصلی رمان‌های کیلویی و مجله‌های عامه‌پسند بودند و به محبوبیت دو قهرمان اصلی داستان جنایی و پس از آن، به

فیلم‌ها کمک کردند: کلانتر، نماینده‌ی قانون یا مارشال ایالتی و افسر پلیس یا کارآگاه خصوصی. در بریتانیا در دهه‌ی ۱۸۶۰ دوره‌ی جدید ادبیات جنجالی شامل داستان‌ها و نمایش‌نامه‌هایی بود که اغلب بر پایه‌ی جنایات منتشرشده در روزنامه‌های آن دوره بودند. جنجالی‌گری برخلاف رمان‌های گوتیک نشان از تغییر در زندگی روزمره‌ی افراد بود و نماد آن زن سفیدِ ویلکی کالینز [۱۸۶۰]، که برای اولین‌بار در سال ۱۹۱۲ در دو نسخه‌ی صامت به فیلم درآمد]، لین شرقی خانم اچ. وود [۱۸۶۱] و راز بانو آنودلی الیزابت برادون [۱۸۶۲] بود.

قرن نوزدهم با تأثیر از ژانرهای گوتیک و جنجالی‌گری شاهد ظهور و گسترش داستان‌های کارآگاهی غربی بود. ادگار آلن پو در سه داستان تأثیرگذار - قتل‌های سردخانه‌ی اندوه [۱۸۴۱]، نامه‌ی مارِی رُژِت [۱۸۴۲-۴۳] و نامه‌ی مسروقه [۱۸۴۵] - سر آگوستین دوپن را به عنوان کارآگاهی کلاسیک معرفی کرد که بدل به پیشگام تمام کارآگاهان غیرحرفه‌ای شد. در حقیقت قتل‌های سردخانه‌ی اندوه برخی از ویژگی‌های مرسوم داستان‌های کلاسیک کارآگاهی و داستان‌های پلیسی را پایه‌گذاری کرد: ناکارآمدی پلیس در مقایسه با کارآگاهان تازه‌کار؛ جنایت جنجالی در اتاقی (ظاهراً) دربسته؛ نشانه‌های اشتباهی که توسط قاتل به‌جا گذاشته شده بودند؛ فضای پرتعلیق چندش‌آور؛ راه‌حل غیرقابل انتظار جنایت و محکومیتِ غیرمنطقی مظنون است (به‌طور مثال اورانگوتانی در قتل‌های سردخانه‌ی اندوه). همچنین سر آگوستین دوپین آغازگر گفت‌وگوی دستیار/رفیق کارآگاه بود که وقایع‌نگار یا راوی داستان هم هست و پس‌درآمدی بودند بر واتسنِ شرلوک هولمز، کاپیتان هستینگزِ هرکول پوآرو و اس. اس. ون‌دین (نام مستعار ویلارد هانتینگتن رایت)، راوی فیلو ونس.

پس از پو، ژانر کارآگاهی در امریکا با پرونده‌ی لون‌ورثِ آنا کارتینا گرین [۱۸۷۸] و راه‌پله‌ی مارپیچِ مری رابرت رین‌هارت [۱۹۰۸]؛ در انگلستان با ویکی کالینز، آرتور کانن دویل و جی. کی. چسترتن؛ و در فرانسه گاستون لئو، اوژن سو و امیل گابوریو محبوبیت

پیدا کرد. جنایتکاران اصلی مثل فراگوس (تاریخچه‌ی سیزدهم) و ونترینِ (باباگوریو) اُنوره دو بالزاک در کنار پروفسور موریارتیِ کانن دویل از شخصیت‌های دنیای واقعیت مثل سارق بزرگ فرانسوی اوژن ویدوک [۱۷۷۵-۱۸۵۷] الگو گرفته شده بودند و پس از آن، همتایان سینمایی‌شان را در دکتر مابوزه‌ی فریتس لانگ و ژوده، ایرما وپ و فانتوم‌های لویی فویاد پیدا کردند. در قرن بیستم داستان‌های کلاسیک کارآگاهی و رمان پلیسی در اوج شکوفایی بودند و دوران میان پایان جنگ جهانی اول تا سال ۱۹۳۹ به‌عنوان دوران طلایی داستان‌های کارآگاهی شناخته می‌شد. سال ۱۹۲۰ سال تأثیرگذاری برای داستان کارآگاهی بود که در آن ماجراهای اسرارآمیز در استایلز آگاتا کریستی، نویسنده‌ی انگلیسی، و بشکه‌ی فریدمن و راز رفتس نویسنده ایرلندی، انتشار یافت، امریکایی‌ها هم با پرونده‌ی قتل بنسونِ اس. اس. وَن دین در سال ۱۹۲۶ به ژانر کارآگاهی پیوستند. بسیاری از داستان‌های آن‌ها در قالب داستان‌های پلیسی کلاسیک اقتباس شد که در فصل اول مورد بررسی قرار گرفته است.

«برداشته از سرتیتر روزنامه‌ها»: فیلم جنایی و مضمون اجتماعی آن

از سارق قطار در سرقت بزرگ قطارِ ادوین اس. پورتر [۱۹۰۳] که مستقیم به سمت دوربین شلیک می‌کرد گرفته تا شرلوک هولمز گیج شده [۱۹۰۰-۳]، فیلم‌سازان اولیه جنایت را به موضوعی جذاب برای سینما تبدیل کردند. فیلم کوتاه فردینان زکا، کارگردان فرانسوی، تاریخچه‌ی یک جنایت [۱۹۰۱]، مثالی برای دهه‌ی اول فیلم جنایی بود که در آن جنایت با انگیزه‌های عاطفی و متعاقباً مجازات مجرم توسط قربانی نشان داده می‌شد: ارتکاب جنایت و مجازات متعاقب آن. فیلم‌های اولیه با جنایت به‌عنوان مسأله‌ی اجتماعی و اخلاقی برخورد می‌کردند، محکوم سابق [۱۹۰۴] داستان مردی است که به تازگی از زندان آزاد شده، ولی انزوای اجتماعی و فقر او را دوباره مجبور به ارتکاب جنایت می‌کند و دزدخو [۱۹۰۵] که در آن با دزدهای فقیر و غنی به نحو متفاوتی برخورد می‌شد. جنایت گاهی اوقات بدل به موضوعی برای بینندگان می‌شد و توسط مکان ابتکاری دوربین

و سبک تدوین تجربه‌ای شبیه مرگ در سرقت بزرگ قطار به بیننده ارائه می‌داد (اسکلار ۲۰۰۲: ۳۸). در دهه‌ی ۱۹۱۰ که جنایت هم در طول روایت و هم پیچیدگی‌های فرمی گسترش پیدا کرد، فیلم‌سازان به‌سوی داستان‌های جنایی پرطرفدار و گزارش‌های جنایات واقعی روی آوردند و مطالب «برداشته از سرتیتر روزنامه‌ها» بودند و مطالعات زیادی را برای ساخت سریال‌ها یا فیلم‌های کوتاه در چند قسمت با پایان‌بندی‌های هیجان‌انگیز آغاز کردند.

فانتوماس لوبی فویاد، کارگردان فرانسوی، یکی از اولین سریال‌های جنایی بود [۱۳-۱۹۱۴] فانتوما براساس سریال‌های مارسل آلن و پی‌یر سووستر، با داستان جنایتکار بزرگِ ناشناس (با بارانی و کلاه نمدی رنه ناوار) آغاز می‌شد که زنی را اغوا می‌کند و شوهرش را به قتل می‌رساند و در همان حال مشغول جدال با ژووه (ادموند برون)، کارآگاه پلیس، هم بود. بعد از آن، سریال در قسمت‌های دور آشام‌ها [۱۹۱۵-۱۶] آمد که درباره‌ی دارودسته‌ای از دزدان جواهر به سرپرستی ایرما وپ (آناگرام کلمه‌ی وپایر) بی‌همتا بود؛ که با لباس سیاه پشت‌بام‌های پاریس را قلمروی خود کرده بود. موزیدورا بازیگرِ نقش ایرما وپ شرور بود که پس از آن در ژودکس [۱۹۱۶-۱۹۱۷] و در ادامه‌ی آن مأموریت جدیدی برای ژودکس به‌عنوان دایانا مونتی شیطان‌صفت هم حضور پیدا کرد. تمام سریال‌های فویاد نمایشگر جنایتکاران یا شخصیت‌هایی بودند که خود را مأمور قانون می‌دانستند و خبر از ابَرقهرمان‌های بعدی مانند بتمن و زورو می‌دادند. این سریال‌ها که توسط سوررئالیست‌ها برای سبک بصری و فیلم‌برداری خیره‌کننده‌ی مناظر شهری پاریس تمجید شدند، به‌طور گسترده‌ای مورد استقبال عموم قرار گرفتند و به آن‌ها ترکیبی از قهرمان اروتیک، داستان جنایی و ملودرام ارائه دادند. در امریکا سیگار با علامت شخصی [۱۹۱۰] خبر از سریال جدیدی می‌داد که شامل نمایش غیرمعمول «دخترِ کارآگاهی معروف» در نقش کارآگاه خانمی در زنی با جرأت [۱۹۱۱] بود و پیش‌درآمدی بر قهرمانان زن سریال‌های ماجراجویی مثل مخاطرات پائولین [۱۹۱۴] و دلاوری‌های النی [۱۹۱۴-۱۵] شد (به

باوزر ۱۹۹۰: ۱۸۵ نگاه کنید).

سینمای آلمان نیز تأثیرات مهمی بر فیلم‌های جنایی انگلیسی-امریکایی داشت. با تأثیر از سبک بصری و پس‌زمینه‌ی روانی تاریکِ اکسپرسیونیسم (به فهرست اصطلاحات نگاه کنید) در اواخر دهه‌ی ۱۹۱۰ و اوایل دهه‌ی بیست، سینمای آلمان سنت فانتزی پررنگی داشت و از افسانه‌های ملی، اسطوره‌ها و داستان‌های پریان در طراحی داستان‌هایی مثل دانشجوی پراگی [۱۹۱۳]، گلوم [۱۹۲۰] و نوسفراتو [۱۹۲۲] استفاده می‌کرد، در حالی‌که سنت رئالیسمِ جایگزین «فیلم‌های خیابانی[1]» فقر، بیکاری و فاحشه‌گری را در خیابانِ کارل گرون [۱۹۲۳] و خیابان بی‌نوایان جی. دبلیو. پابست [۱۹۲۵] بررسی می‌کردند. در هر صورت، بسیاری از فیلم‌های آلمانی چه ریشه‌های رئالیستی داشتند و چه فانتزی نمایش‌دهنده‌ی جنایتکارانی مثل کالیگاری در مطب دکتر کالیگاری [۱۹۱۹]، روانی‌هایی مانند جکِ قاتل در جعبه‌ی پاندورا [۱۹۲۹] و قاتلان زنجیره‌ای و کودک‌آزاری مثل پیتر لوره در ام فریتس لانگ [۱۹۳۱] بودند. در دهه‌ی بیست لانگ مجموعه فیلم‌هایی درباره‌ی شبکه‌های زیرزمینی و مغزهای متفکر جنایت از جمله دکتر مابوزه‌ی قمارباز در دو قسمت و وصیت‌نامه‌ی دکتر مابوزه [۱۹۳۳] و همچنین عنکبوت‌ها [۱۹۱۹] و جاسوس‌ها [۱۹۲۸] ساخت. دکتر مابوزه با مهارت در تغییر قیافه، قدرت هیپنوتیزم، جادویی و قابلیت ذهنی فوق‌العاده‌اش (که همیشه از پلیس و دیگر مأموران دولت با هوش‌تر به‌نظر می‌رسد) نماد مغز متفکر جنایتکاری بود که از طریق قابلیت شبح‌گونه‌اش در جامعه‌های مدرن نفوذ می‌کرد. همان‌گونه که در فصل چهارم می‌خوانیم، مغزهای متفکرِ لانگ بر شخصیت‌های جنایتکار بعدی مثل جان دو، قاتل زنجیره‌ای هفت، یا هانیبال لکتر در سکوت بره‌ها تأثیر گذاشتند.

فیلم‌های جنایی و ورود صدا

همان‌گونه که یان کامرون تأکید می‌کند «هیچ ژانری به اندازه‌ی سینمای جنایی دائماً توسط عوامل خارج از سینما شکل نگرفته است.» او تا جایی پیش می‌رود که می‌گوید

1. Strassenfilme

www.ketab.ir

ژانر جنایی «طلب می‌کند در فضای جنایت واقعی دیده شود و به‌طور پیوسته به آدم‌ها، وقایع و موقعیت‌های قابل شناسایی اشاره دارد» (۱۹۷۵: ۱۲). تفنگداران کوچه‌ی خوکِ دی. دبلیو. گریفیث [۱۹۱۲] ساکنان جنوب شرق شهر نیویورک را که سرشار از مهاجران و دارودسته‌های نوجوان بود، به داستان درمی‌آورد و همچنین تلویحاً به بررسی تصویریِ معروف جیکوب ریس، نیمه‌ی دیگر چگونه زندگی می‌کنند [۱۸۹۰]، اشاره می‌کرد. سرمایه‌های تجاری مثل دادوستد ارواح گمشده [۱۹۱۳] و درون دادوستد برده‌های سفید [۱۹۱۳] از موضوعات جنجالی و مشکلات اجتماعی قابل نمایش مثل فاحشه‌گری اجباری (سفیدپوست‌ها) سود می‌برد و برای همین در روزنامه‌ها به گستردگی پوشش داده می‌شدند. دیگر مسائل اجتماعی راجع به فساد پلیس، جنایات خیابانی و ازدیاد مهاجرت بعدها مسیر خود را به فیلم‌های گانگستری اولیه پیدا کردند و بازآفرینی رانول والش [۱۹۱۵]، نام مستعار جیمز کاگنی و رابطانِ موریس تورنر [۱۹۱۵]، دنیای زیر زمینِ جوزف فن اشترنبرگ [۱۹۲۷] و هیاهوی پیس مایلستن [۱۹۲۸] به سرعت به دنبال تفنگداران کوچه‌ی خوک تولید شدند. بسیاری از این فیلم‌ها «برداشته از سرتیتر روزنامه‌ها» بودند؛ داستان زیرزمین و فیلم‌نامه‌ی صورت‌زخمی نوشته‌ی روزنامه‌نگاری به‌نام بن هکت بودند. ورود صدا ژانرهای جدیدی را به سینمای امریکا آورد، از کمدی‌های رمانتیکِ خُل‌خُلانه گرفته تا موزیکال‌های بازبی برکلی و فیلم‌های گانگستری با نمایش حلقه‌های پشت سر هم همراه ترق‌ترق مسلسل‌ها و لهجه‌های گوش‌خراش شهری که پیچش‌های جدیدی را وارد ژانرهای قدیمی کرد. اولین فیلم ناطق امریکایی، ردپای‌های نیویورک [۱۹۲۸]، در حقیقت فیلمی گانگستری بود (تنها قسمتی از خواننده‌ی جاز [illegible] صامت نبود).

اما در در دنیای واقع، صفحه‌ی اول روزنامه‌های سراسر امریکا پر از ماجراهای جنگ‌های خونین میان دارودسته‌ی آل کاپون و دیگر رقبایش بود. با آغاز منع استفاده از الکل توسط مصوبه‌ی ولستِد (به فهرست اصطلاحات نگاه کنید) در سال ۱۹۱۸ که مصرف و پخش مشروبات الکی را بین سال‌های ۱۹۱۹ تا ۱۹۳۳ ممنوع می‌کرد،

www.ketab.ir