۵

کلوزآپ

سینمای جنایی

کِرستِن موانا تامپسن

ترجمه‌ی علی کرباسی

فهرست

مقدمه / ۷
جنایت به‌مثابه‌ی معما: داستان‌های پلیسی و سرقت / ۴۱
راهگشایان حرفه‌ای مسئله‌ی جنایی: از کارآگاهان سرسخت تا پلیس‌های انقلابی / ۶۵
جنایتکاران، قسمت اول: تریلرهای اروتیک، نئونوآر و فیلم‌های دادگاهی / ۹۳
جنایتکاران، قسمت دوم: قاتلان زنجیره‌ای و تلفیق‌های پسامدرن / ۱۰۹
فهرست اصطلاحات / ۱۲۵
فیلم‌شناسی / ۱۲۹
کتاب‌شناسی / ۱۴۷
نام‌نامه / ۱۵۶

می‌پردازیم.

فصل سوم، «جنایتکاران، قسمت اول: تریلرهای اروتیک، نئونوآر و فیلم‌های دادگاهی»، حضور دوباره‌ی نئونوآر در دهه‌ی ۱۹۸۰ و نوع جدیدی از جنایت در تریلرهای اروتیک، نمایش‌دهنده‌ی تبهکاران آشنا (گانگسترها، اغواگران) و جدید (مردان افسونگر) است. همچنین به سه فیلم تأثیرگذار (گرمای تن، جذابیت مرگبار [۱۹۸۷]، غریزه‌ی اصلی) در کنار دوره‌ی دیگر جنایات نوین، درام‌های دادگاهی، نگاهی می‌اندازیم.

فصل چهارم، «جنایتکاران، قسمت دوم: قاتلان زنجیره‌ای و تلفیق‌های پسامدرن»، به نحو دقیقی دو فیلم تأثیرگذار از دوره‌ی نوین فیلم‌های جنایی را بررسی می‌کند: فیلم‌های قاتلان زنجیره‌ای، سکوت بره‌ها و هفت. بعد از آن، به سراغ فیلم‌های جنایی جدیدتر و شیوه‌های پسامدرن دو مؤلف معاصر، کوئنتین تارانتینو (سگ‌های انباری [۱۹۹۲]، داستان عامه‌پسند) و دیوید لینچ (مخمل آبی [۱۹۸۶]، بزرگراه گم‌شده [۱۹۹۷]، جاده‌ی مالهالند [۲۰۰۱] و امپراتوری درون [۲۰۰۶]) می‌رویم. در حالی که فیلم‌های لینچ به شکلی رؤیاگونه (و عموماً جنایی) آن‌چه را نمایش می‌دهند که به شکل پنهان در زندگی معمول در جریان است، فیلم‌های تارانتینو بازتاب‌دهنده‌ی نشانه‌ی احترام به فرهنگ عامه و تاریخ سینما هستند که بازسازی فرم‌های کلاسیک بسیاری را از فیلم‌های جنایی از گانگستر گرفته تا سرقت و فیلم‌های انتقام نمایش می‌دهند.

۱. جنایت به‌مثابه‌ی معما: داستان‌های پلیسی و سرقت

از وسط ماجرا شروع کنیم. شب است. جمعیتی از مظنونان در اتاقی در طبقه‌ی بالای عمارت گرد آمده‌اند و کارآگاه قرار است «هویت قاتلِ لرد فنلی» را برملا کند، اما در این لحظه‌ی حساس فیلم قطع و تازه معلوم می‌شود که در حال تماشای قتل در نیمه‌شب در فیلم آینه‌ی شکسته [۱۹۸۰] بوده‌ایم که برای خانم مارپل و دیگر اهالی روستای سن مری‌مد در سالن کلیسا در حال پخش است. خوشبختانه خانم مارپل برای روستاییان سرخورده (آه، حالا هرگز متوجه نمی‌شویم چه کسی [قتل را] انجام داده) تمام سرنخ‌ها، مظنونان و انگیزه‌ها را بررسی می‌کند و در نهایت، به ما می‌گوید که قاتل «خانم کیتِ جوان» است. یکی از روستاییان با شک می‌گوید «می‌دانید، ممکن است اشتباه گفته باشد» و یکی دیگر در جواب می‌گوید «نه، اشتباه نمی‌کند، من فیلم را قبلاً دیده‌ام.»

این سکانس با چنین شروع مضحکه‌ای درباره‌ی معمای جنایت به قلم آگاتا کریستی که با داستان‌های جنایی و اقتباس‌های سینمایی از آن‌ها مثل و سپس هیچ‌کس نماند [۱۹۴۵] و قتل در قطار سریع‌السیر شرق [۱۹۷۴] به شهرت رسیده بود، کاریکاتوری از عناصر کلاسیک سینمای جنایی است: صحنه‌ی نهایی که کارآگاه همه‌ی متهمان (که معمولاً مظنون به جنایت هستند) را جمع می‌کند، اعلام انگیزه‌ی هر کدام، بررسی هر کدام از سرنخ‌ها و نکات انحرافی، نمایش دلایل منطقی در توضیح فرضیه، استنباط و

قیاس درباره‌ی جرم و در نهایت، برملاکردن هیجان‌انگیز هویت قاتل. مانند بسیاری از اقتباس‌های آثار کریستی در دهه‌ی ۱۹۷۰، آینه‌ی شکسته ادای احترامی به فیلم‌های پلیسی دهه‌ی ۱۹۴۰ و هجویه‌ی محبت‌آمیز قواعد کلی داستان‌های جنایی است. چرا معماهای جنایی همچنان چنین هیجانی برای ما دارند؟ و چرا سینما به‌طور مستمر از آثار آرتور کانن دویل، آگاتا کریستی و بسیاری دیگر اقتباس می‌کند؟ همان‌طور که خانم مارپل می‌گوید «ذات انسان: دنیای سینما و دهکده، همه واقعاً یکی هستند.» در سه بخش بعدی به سه نوع مختلف از روایت جنایی نگاهی می‌اندازیم که جرم در آن‌ها به‌عنوان معمای روایی مطرح می‌شود: داستان پلیسی یا فیلم‌های معمایی کلاسیک، نمایش تلویزیونی *CSI* و فیلم‌های سرقت.

گونه‌ی کلاسیک داستان‌های پلیسی

«قتل مانند پازل است. تا وقتی که تکه‌ی آخر را سر جایش نگذاری نمی‌توانی کل ماجرا را ببینی.»
– خانم مارپل در آینه‌ی شکسته

«داستان‌های پلیسی» کلاسیک با گسترش داستان‌های کارآگاهی ادگار آلن پو و اوژن سو در قرن نوزدهم پدیدار شدند و با شخصیت‌های ساخته‌ی کانن دویل، چسترتن و کریستی به تجلی رسیدند، برای مدتی طولانی محصول سینمای آمریکا و بریتانیا بودند و در دهه‌ی ۱۹۳۰ در دوره‌ی فیلم‌ها و سریال‌های شرلوک هولمز، فیلو ونس، مرد لاغر، چارلی چان و آقای موتو به اوج خود رسیدند. به‌طور مشابهی کارآگاهان کلاسیک آگاتا کریستی، هرکول پوآرو و خانم مارپل برای اولین‌بار در دهه‌های ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ ظاهر شدند و دوباره در دهه‌ی ۱۹۷۰ بازگشتند، تا به امروز محصول تلویزیون باقی مانده‌اند و بر سریال‌هایی مثل او نوشت، قتل [۱۹۸۴–۹۶] و کَدفائل [۱۹۹۴–۹۸] هم تأثیر گذاشتند. «داستان پلیسی» اشاره به معمای قتل کلاسیکی دارد که در آن کارآگاهِ عموماً غیرحرفه‌ای

باید جنایتی را حل کند که پلیس را به خود مشغول کرده است. داستان پلیسی روایت درهم‌فشرده‌ای است که بر روان‌شناسی مظنونان و تبهکاران، جزئیات شواهد و سرنخ‌ها، مکان جنایت، مشاهدات و رفتارهای غیرمعمول کارآگاهان مثل [اخلاق] وسواسی و تقریباً واهی هرکول پوآرو، کارآگاه بلژیکی، تأکید دارد. کارآگاهان سرسخت گونه‌ی دیگر بازرسان جنایت هستند که در فصل دوم مورد بحث قرار خواهند گرفت، اما در این فصل داستان‌های پلیسی و رسیدگی به آن‌ها از سوی کارآگاهان غیرحرفه‌ای را به دقت بررسی می‌کنیم.

شبیه بازی سرنخ که از داستان‌های پلیسی الگو برداری شده است (کلنل ماستارد در اتاق پذیرایی)، لذت اصلی تماشا (و خواندن) داستان‌های معمایی در تلاش برای حل جنایت است. ما هم مانند کارآگاه درگیر مجموعه‌ای از سؤالات اساسی هستیم: چه کسی این کار را انجام داده است؟ (شناسایی قاتل)؛ چرا؟ (انگیزه)؛ کی و کجا (زمان و مکان مسئله‌ی اصلی هستند)؛ و در نهایت، چطور؟ (وسیله). بعضی از این عناصر ممکن است در آغاز داستان مشخص باشند؛ برای مثال زمان و مکان جنایت را می‌توان از طریق شرایط جسد تعیین کرد، ولی تمام سؤال‌های دیگر باید از سوی کارآگاه در نظر گرفته و به آن‌ها پاسخ داده شود. روایت داستان پلیسی شبیه جدول کلمات متقاطع نیست و سناریوهای حقیقی پیچیده‌ای ارائه می‌دهد که کارآگاه و بیننده به‌طور همزمان آن را رمزگشایی و جاهای خالی را پر می‌کنند. از منظر داستان کارآگاهی، ماجرای جنایی مسئله‌ی آگاهی است که از تأخیر، ابهام و قطعه‌قطعه‌کردن روایت استفاده می‌کند. روایت‌های کارآگاهی کلاسیک برخلاف تریلر گرایش به مرکز دارند و مشابه هزارتو، هر چیزی به نحو تنگاتنگی در ارتباط با راه‌حل نهایی معماست؛ در حالی که تریلر مملو از نکات انحرافی و دائماً در حال گریز از مرکز داستان است (روبین ۱۹۹۹: ۲۵). داستان پلیسی با پیامدها آغاز می‌شود و با حرکت به عقب به علل می‌رسد، اما تریلر برعکس است و مثل نتیجه‌ی دزدی در پایان فیلم‌های سرقت از علل به سمت معلول‌ها پیش می‌رود. در جایی که داستان