



قاتلی در سانفرانسیسکو دست به چند جنایت می‌زند و نامه‌هایی را با امضای زودیاک برای روزنامه‌های ارسال می‌کند. پلیس خبر از حضور یک قاتل سریالی می‌دهد. طراح روزنامه سانفرانسیسکو کرونیکل شیفته این پرونده شده و سعی می‌کند قاتل را پیدا کند. یک خبرنگار بخش جنایی هم پرونده را دنبال می‌کند. پلیس هم تلاش فراوانی برای به دام انداختن قاتل انجام می‌دهد. اما قاتل در گذر زمان به‌رغم حضور دائمی زودیاک در رسانه‌ها، هرگز به دام نمی‌افتد.

نه، هیولا را پیدا نمی‌کنی

زودیاک

■ حمیدرضا صدر

ژوبشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

نقد مردسالاری نژادپرستانه از نوع سپیدپوست‌ها نگاه می‌کردیم (مثل هفت و مرادۀ براد پیت موبور و مورگان فریمن سیاهپوست یا رویارویی سیگورنی ویور و دنیای مردسالار بیگانه ۳ یا همین زودیاک) ادوارد نورتون و براد پیت جانمایه خودشیفتگی مفرط و بوچی حال و هوای مردسالاری بودند. در باتلاق فرهنگ مصرف دست و پا می‌زدند و کورسویی برای رستگاری پیش روی‌شان جلب نظر نمی‌کرد و اهمیتی هم به این امر نمی‌دادند. مضمون مورد علاقهٔ فینچر، یعنی «خشونت برای خشونت» همان چیزی بود که اطراف‌مان می‌دیدیم.

فینچر با اتاق وحشت پا به وادی فیلمسازی به مدد کامپیوتر گذاشت. اگر باشگاه مشت‌زنی در ۱۵۰ مکان مختلف فیلم‌برداری شد، رخدادهای اتاق وحشت در یک مکان محصور جاری بودند؛ تلاشی ناموفق که حتی به اکشن‌زانه‌ای هم بدل نشد. حتی برای چند لحظه هم نگران سرنوشت جودی فاستر و دخترش نشدیم. شاید اگر نیکول کیدمن

کوبین اسپیسبی در هفت خود فینچر بود که به ما پوزخند می‌زد. شاید حال‌مان به هم می‌خورد ولی نمی‌توانستیم انکارش کنیم یا چشم از پرده برداریم. خرده‌گیران می‌گفتند تلفی‌اش شیطانی است، ولی مگر در روزگار شیطاین به سر نمی‌بردیم و پایان قرن بیستم مترادف با فوران خشونت و خون نبود؟ مگر حق با فینچر نبود؟ او را برای ساختن کلیپ‌های تبلیغاتی «فرزند کوکاکولا» می‌خوانند و فرزند کوکاکولا از ته دل فریاد می‌زد.

اما این‌که فینچر پس از هفت ما را تکان داده زیر سؤال است. بازی سرگرم‌کننده بود و شاید هم بیش‌ازحد بازبگوشانه. (طی تماشای فیلم احساس می‌کردیم مایکل داگلاس و شون پن حوصلهٔ بازی برابر یکدیگر را ندارند). بازی چیزی را تغییر نداد و در قالب قواعدی که خوب آن‌ها را می‌شناختیم آغاز شد و پایان یافت.

باشگاه مشت‌زنی نه‌چندان تماشایی ولی جدل‌برانگیز بود. اگر به فیلم‌های فینچر در بستر

اولین انتظار ما هنگام تماشای اثری از دیوید فینچر، بی‌اعتنایی او به قراردادهای سینمایی، اگر نگوئیم اجتماعی یا فرهنگی، و ورود به عرصه‌های نوشت. هر چه باشد او را با پوزخندزدن به هالیوود به یاد می‌آوریم. او بود که بیگانه ۳ را پیش از سی سالگی‌اش ساخت و همه را شوکه کرد. او بود که از دل کلیپ‌های سی‌تایی‌های پا به فیلم‌های بلند گذاشت و به آن‌چه ریدلی اسکات و جیمز کامرون در بیگانه‌ها بر جای گذاشته بودند پشت کرد و این مجموعه را تا سرحد نابودی پیش برد. او بود که سر سیگورنی ویور را تراشید و هیولا را زوج عاشق او کرد. او بود که هر دو را کشت.

در هفت از براد پیت خوش‌سیمما، مردی خسته، آشفته، له‌شده و گاه حتی شبه جسد ساخت. گفت: «کارگردانی عملی مازوخیستی است» و سر بریده‌شدهٔ گوئنیت پالترو را در جعبه‌ای تحویل‌مان داد. او بود که تصاویری با نور کم را که در آن‌ها به‌زحمت چیزی می‌دیدیم به پرده برد. احتمالاً

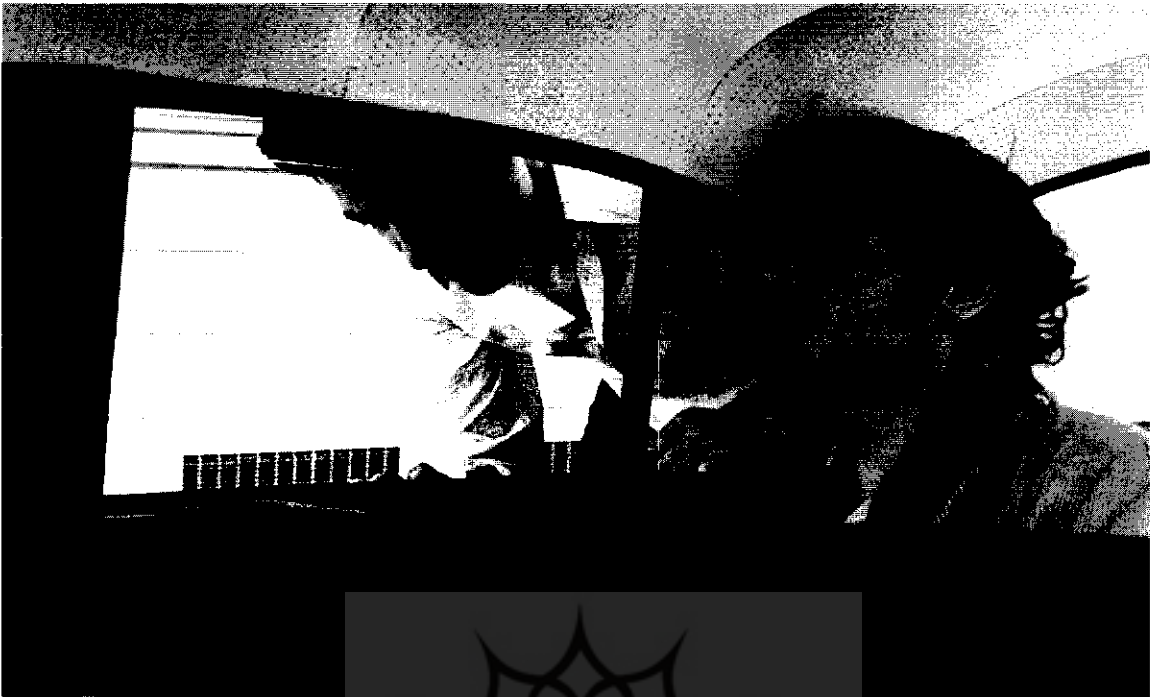
MARK
RUFFALO

JAKE
GYLLENHAAL

ROBERT
DOWNEY JR.

ZODIAC

کارگردان: دیوید فینجر.
فیلم نامه: جیمز وندربیلت.
براساس کتابی از
رابرت گری اسمیت.
فیلم برداری: هریس ساویدس.
تدوین: انگس وال.
موسیقی: دیوید شایر.
طراح تولید: داندل گراهام برت.
بازیگران: جیک گابرن هال
(رابرت گری اسمیت)،
مارک روفالو (بازرس تاسچی)،
رابرت داوونی جونیور
(پل اوری)، آنتونی ادواردز
(بازرس آرمسترانگ)،
کلو سومین (ملانی).
محصول ۲۰۰۷ آمریکا.
۱۵۷ دقیقه.



جامعه‌ای بی‌دفاع جذاب‌ترین بخش این ژانر است. او به دنیایی بازگشته که به آن دل‌بستگی دارد. هیولا در بیگانگی ۳ یک قاتل سریالی بود و هفت یکی از فیلم‌های کلیدی این ژانر محسوب می‌شد. فینچر در بستر جنایات واقعی اواخر دهه ۱۹۶۰ و اوایل ۱۹۷۰ در سانفرانسیسکو به توصیف ذهنیت سه مرد می‌پردازد که مذبحخانه به دنبال قاتل سریالی می‌گردند: طراح ساده‌ای با زن و فرزند که ادای شرلوک هلمز را درمی‌آورد (جیک گایلن‌هال)، کارآگاه سختکوش (مارک روفالو) و یک ژورنالیست الکلی که بهانه‌ای برای خودبرآنگری یافته (رابرت داوونی جونیسور). بیش‌وکم هر تماشاگری می‌تواند نشانه‌هایی از خود را در این سه نفر بیابد.

بار دیگر مثل همه فیلم‌های دیوید فینچر با مضمون «دل‌مشغولی ویرانگرانه» روبه‌رو هستیم. گایلن‌هال که قاتل، اولین نامه‌هایش را برای نشریه او می‌فرستد، همسر و خانواده‌اش را فراموش کرده و به دنبال قاتل می‌افتد. او در صحنه‌ای سه پسرش را هم در آشپزخانه درگیر فرضیه‌هایش برای یافتن قاتل کرده و تلاش می‌کند همسرش بویی نبرد. مارک روفالو به نقش کارآگاه سختکوش یادآور کلینت ایست‌وود و استیو مک‌کوئین است اما مثل براد پیت در هفت نمی‌تواند معمای پیرونده را بگشاید. رابرت داوونی جونیسور در قالب خبرنگار بی‌حوصله فرصت مناسبی یافته تا زندگی‌اش را با سرنوشت قربانیان گره بزند. آن‌ها مطالعه می‌کنند، تحقیق می‌کنند، استنتاج می‌کنند ولی بیش از نزدیک شدن به قاتل به ماهیت وجودی‌شان نزدیک می‌شوند؛ همان

در این نوع فیلم‌ها معمولاً بخشی از واقعیت نادیده گرفته می‌شود، یعنی تلخی و سیاهی سرنوشت قربانیان. این ژانر، اخلاقیات ما را زیر سؤال می‌برد و می‌پرسد «چگونه از تماشای شکنجه و مرگ قربانیان لذت می‌برید؟»

چهره و اندامش نقش ایلین زن بدکارهای که مشتریان مردش را به گلوله می‌بست، بازی کرد و مجسمه اسکار را به جنگ آورد. می‌توانستیم با قاتل‌های سریالی تصویری از دنیای بزرگ‌تر را ببینیم. مارتین شین در **Badlands** بازتابنده اعتراض نسل جوان به شیوه زندگی معاصر بود و وودی هارلسن در **قاتلین بالفطره** مرز جانیان روانی و چهره‌های محبوب رسانه‌ای را برداشت.

در این ژانر معمولاً بخشی از واقعیت نادیده گرفته می‌شود، یعنی تلخی و سیاهی سرنوشت قربانیان. ممکن است با دقت به جسدهای‌شان خیره شویم (هفت) یا روند جنایات را دنبال کنیم، ولی آن‌ها اهمیت چندانی در مقایسه با قاتل و کارآگاهان ندارند. در حقیقت این ژانر، اخلاقیات ما را هم زیر سؤال می‌برد و می‌پرسد «چگونه از تماشای شکنجه و مرگ قربانیان لذت می‌برید؟» (فصل مرد فربه مرده برابر ظرف ماکارونی هفت یادمان نمی‌رود).

اکثر فیلم‌های مربوط به قاتلان سریالی به تأثیر آن‌ها بر محیط اطراف می‌پردازد. مثل مستاجر الفرد هیچکاک که زمزمه قتل زنان موطلابی توسط یک قاتل خطرناک، دختران موطلابی را وادار می‌کند رنگ موی‌شان را تغییر دهند. همین هم برای فینچر جذاب به‌شمار می‌رود. او در **زودیاک** قاتلی را معرفی می‌کند که هرگز به دام نمی‌افتد. برای او پرسه‌زنی در

نقش این زن به بندآمده را بازی می‌کرد (که به دلیل مصدومیت پا در آخرین روزها مجبور به کناره‌گیری شد) فیلم باورپذیرتر می‌شد. در کنار همه این‌ها تلاش دیرآشنای فینچر برای تعریف جدیدی از زن همیشه ناموفق بوده، شاید برای این‌که او اساساً ضدزن است. او در **زودیاک** پا به قلمرویی می‌گذارد که خوب آن را می‌شناسد: وادی قاتل‌های سریالی با به حاشیه کشیدن زن.

قاتل‌های سریالی همیشه برای فیلم‌نامه‌نویس‌ها منبع الهام، برای فیلمسازها زمینه‌ای پر از انعطاف (اکشن، روان‌شناسی، خشونت و جنبه‌های جنسی) و برای تماشاگران جذاب بوده‌اند. می‌گویند فرهنگ پاپ با کشتارهای جمعی گره خورده. می‌گویند اگر فقط یک نفر را هلاک کنی شاید اسمت در سیاهه اخبار حوادث بیاید ولی اگر سسی نفر را بکشی، همه به تو نگاه می‌کنند. دو ماه پیش بود که چوسونگ هویی دانشجوی جوان کره‌ای در دانشگاه مهندسی ویرجینیا اسلحه‌ای به کمر بست، در برابر دوربین خودش چند عکس به سنت قهرمان‌های کوننتین تارانتینو و روبرت رودریگز گرفت، سسی نفر را کشت و بعد خودکشی کرد.

اگر فریتس لانگ در **ام فصل** جدیدی در ترسیم سیمای قاتل‌های سریالی - با بازی پیت لوره که پیچه‌ها را می‌کشت - رقم زد، چارلی چاپلین - ولگرد دوست‌داشتنی سینمای صامت - هم در **مسیو وردو** زنان پایه‌سن گذاشته را هلاک کرد. آنتونی هاپکینز به نقش هانیبال لکتر در **سکوت بره‌ها** جایزه اسکار را به‌دست آورد و شارلیز ترون در **هیولا** با به‌هم‌ریختن

مسیری که سیگورنی ویور در **بیگانۀ ۳** و براد پیت در **هفت** پیمودند.

در نگاه اول به نظر می‌رسد فینچر فرصت مناسبی یافته تا در منطقهٔ بینابین به تعلیق مورد علاقه‌اش ادامه دهد، بی‌آن‌که بخواهد به‌سوی هیچ‌کدام از قطب‌های این میدان گرایش یابد. اما ترکیب وجودی برخی از فیلم‌نامه‌ها به‌صورتی است که حتی با کمی فاصله گرفتن از آن‌ها، ماهیت‌شان تغییر می‌کند و اساساً موجودیت‌شان در خطر نابودی قرار می‌گیرد. فینچر می‌داند **زودیاک** می‌توانست با کمی تغییر، مشابه فیلم‌های تخیلی قاتل‌های سریالی شود. به‌خصوص که قاتل واقعی بر حسب توصیف برخی از آن‌هایی که از چنگ او گریخته‌اند، نقابی بر چهره داشت و گردنبندی بر سینه‌اش خودنمایی می‌کرد. قاتل را در فصل توقف انومبیل زنی که فرزندش را به همراه دارد و او به بهانهٔ کمک به زن نزدیک می‌شود، یا هجوم به‌سوی زن و مردی که در چمنزار آرمیده‌اند، هم انسان عادی می‌بینیم و هم مشابه فردی کروگر در مجموعه فیلم‌های **الم استریت**. یعنی فینچر با احتیاط کامل حرکت می‌کند.

یک ساعت آغازین فیلم صرف پیمودن سه مسیر موازی مربوط به این سه شخصیت می‌شود، اما به تدریج خود را در پازل بزرگ‌شده‌ای می‌یابیم که می‌دانیم رهایی از آن محال است. مایهٔ «نیروی شر همین نزدیکی است، ولی کاری از دستت بر نمی‌آید» - که در همهٔ فیلم‌های فینچر وجود دارد - زخم‌های کهنه را باز می‌کند. سانفرانسیسکو با نیروی ناشناخته و اهریمنی‌ای روبه‌روست که سیاهی‌ها و تباهی‌های همه را عیان می‌سازد. قصه در **زودیاک**، برخلاف **هفت**، مهم‌تر از فضا

به‌نظر می‌رسد. شاید برای آن‌که فینچر این‌جا می‌خواهد به آن‌چه در دو کتاب **زودیاک** و **نقاب زودیاک** (نوشتهٔ رابرت گری اسمیت که نقش او را در فیلم گایلن‌هال بازی می‌کند) وفادار بماند. درحقیقت او تا حد زیادی قصه‌گو شده و اگر قاتل در انتهای فیلم به دام می‌افتاد، اساساً با یک اثر نمونه‌ای در این ژانر روبه‌رو می‌شدیم، اما در همین حد هم طرفداران فینچر مغبون خواهند شد. جزئیات پلیسی اثر مثل اثر انگشتی که روشن نیست به قاتل تعلق دارد یا مأموران پلیس، یا رمزگشایی‌نامه‌ها که اساساً شل‌لوک هلمزی است، سرگرم‌کننده‌اند ولی ظاهراً خود فینچر هم به آن‌ها علاقه‌ای ندارد. همهٔ این‌ها نیمهٔ دوم این فیلم ۱۶۰ دقیقه‌ای را به ملال می‌کشد و فینچر به‌زحمت سعی می‌کند درام اثرش را حفظ کند.

او تلاش فراوانی کرده تا زبان بصری‌ای بیابد که هم با واقعیت همساز باشد (چون قصه واقعی است) و هم مالخولیایی جلوه کند چون آدم‌هایش در فضایی مصروع غوطه می‌خورند. اما تأکید بر رنگ زرد در اکثر نماها به‌عنوان تجلی محیطی که به آدم‌ها دهن کجی می‌کند بیش از حد عیان است (تاکسی و اتوبوس زرد، صندلی و ستون‌های زرد، گلدان زرد و حتی آسمان زرد). وقتی به نمای دوری از شهر که آتش‌بازی آسمانش را فرا گرفته می‌نگریم، می‌دانیم

به‌نظر می‌رسد فینچر همان راهی را می‌پیماید که استنلی کوبریک پیمود. به فیلم‌های پرهزینه روی آورده و با ستاره‌های بزرگ همکاری می‌کند، او می‌خواهد آثارش هالیوودی باشند و در جنگ هیولای هالیوود هم اسیر نشوند.

صدای فشفشه‌ها و ترقه‌ها لزوماً مترادف با تفریح و شادی نیستند و تریس و وحشت جاری را هم رو می‌کنند. فینچر به ما گوشزد می‌کند که تغییری نکرده، اما قدمی هم به جلو برنداشته.

در سراسر فیلم کنجکاوانه دنبال فینچر و احتمالاً نسل طلایی کارگردانان محبوب‌مان در دههٔ ۱۹۹۰ می‌گردیم. به کوئنتین تارانتینو فکر می‌کنیم و پل توماس اندرسن، به استیون سادبرگ و اسپایک جونز. به **هفت**، **داستان عامه‌پسند** یا **ماگنولیا**. آثاری که ما را مجذوب کردند و پی خلق زبانی تازه در سینما رفتند. **زودیاک** هر چه هست نو و تازه نیست و ده‌ها فیلم مشابه آن را دیده‌ایم. فینچر پنج سال پس از **اتاق وحشت** (۲۰۰۲) این اثر را ساخته. می‌گویند مرارت‌ها کشیده و به برداشت‌های صدایی روی آورده. اما چه می‌توان کرد، کمال‌گرایی لزوماً مترادف با توفیق نیست.

به‌نظر می‌رسد فینچر همان راهی را می‌پیماید که استنلی کوبریک پیمود. به فیلم‌های پرهزینه روی آورده و با ستاره‌های بزرگ همکاری می‌کند، او می‌خواهد آثارش هالیوودی باشند و در جنگ هیولای هالیوود هم اسیر نشوند. اما او در **زودیاک** تا چه حد ضد جریان عمل کرده؟

شاید برای فینچر آسان‌تر بود ماجرا را براساس مالخولیای خودش می‌ساخت. اما می‌خواهد حوادث را به همان صورتی که در ضمیر او و فیلم‌نامه‌نویس‌اش جاری است، ارائه دهد، یعنی ورای ترکیب مغشوش رخدادها می‌خواهد همه‌چیز منطقی و براساس پدیدهٔ تداعی معانی جاری شود. می‌توان پرسید آیا این‌که فینچر پس از فقط پنج فیلم به غم غربت گذشته روی آورده عجیب نیست؟ ▶

