زخم یادگاری

ردپای گرگ

مسعود فراستی

ردپای گرگ، بعد از *دندان مار*، بهترین کار کیمیایی بعد از انقلاب، فیلم بدی است از یک فیلمساز خوب وطنی.ردپا، با تمام ناتوانیها و کژیهایش ـ که بسیار است ـ یک حُسن بزرگ دارد و آن، صاحب و خالق داشتن است، و نه بی صاحب و بی اصل و نسب بودن، همچون عمده محصولات سینمایی ما.

این مُهر خالق را بر خود داشتن، بزرگترین قوت فیلم است ـ و مهمترین ویژگی خاص خالقش ـ و نیز بزرگترین ضعف و شکاف آن. چشم اسفندیار *ردپا* در همین مُهر است و *ردپا*.همین است که اثر را از اولین لحظه، محکوم به شکست کرده و محکوم به فنا. و از آنجا که اثر، آینه ای است از خالق خود، به ناچار تمام ناتوانیها، دلخستگیها، بی اعتنایی ها، بی هنری های صاحب را بازمی تاباند؛ خود مظلومانه سپر بلای «صاحب» می شود و به مسلخ می رود تا قربانی شود و فدایی او. خالق اثر، امّا صحیح و سالم و مغرورانه، پا بر سر قربانی می گذارد، و به اثری دیگر مشغول.

□

ردپا، بی مخاطب است و این برای یک فیلم ـ به عنوان هنر و رسانه ـ یعنی پایان کلام. جوهر و ذات نمایش ـ از جمله فیلم ـ در مخاطب آن است؛ مخاطبی هرچند محدود و خاص. *ردپا*، حتی مخاطب خاص هم ندارد. مخاطبش فقط شخص سازنده آن است و بس. طرفداران محدود فیلم نیز ادای خوش آمدنهای گذشته خود را درمی آورند و نه حال خود را. چرا که سخت است و تلخ است قبول از دست دادن فیلمسازی محبوب، با دنیایی نوستالژیک و تلخ، و عکسهای یادگاری. و نمی توان اینگونه زیست، بدون محبوبها، بدون یادگاریها. اما واقعیت چنین است در اینجا: سخت، تلخ و بی رحم. بله، وقتی فیلمساز ما خود را باور نداشته باشد ـ و اثرش را ـ چگونه می تواند جهانی خلق کند و آدمهایی، که با مخاطب ارتباط برقرار کنند و به باور نشینند؟

ردپا، دیگر حتی یک فیلم معمولی سروته دار هم نیست. نه شروعی دارد، نه پایانی، نه وسطی و نه منطقی. هرجوری می شود تدوینش کرد و هر معنی ای می شود برایش تراشید، و به هرچیز می شود نسبتش داد، از بس که سردرگم است و مغشوش و منقطع.

شروع فیلم را به یاد بیاورید: دوربین به آرامی با زاویه های مختلف دور کادیلاکی سفید و شیک طواف می دهد. این شروع چه معنایی دارد و چه دخلی به فیلم؛ به کل آن یا به جزیی یا لحظه ای از آن؟ این شروع در واقع هیچ نیست جز توضیح و تبیین خویی ـ البته ناخواسته ـ برای فیلم و سازنده اش. کیمیایی، اتومبیل بزرگ قدیمی را دوست می دارد، بخصوص بنز، کادیلاک و رولزرویس (این را از فیلمهایش می گویم). احتمالاً این اتومبیلها او را به یاد دوره ای و دهه ای از سینما می اندازد که خوشش می آید؛ مثلاً دهه چهل یا پنجاه میلادی، که این اتومبیلها در فیلمهای «سیاه» و گنگستری امریکایی خوش می درخشیدند. فیلمساز، حالا دیگر در این سن و سال ـ که زیاد هم نیست ـ به خود حق می دهد این خوش آمدنها را روی پرده بیاورد، بدون ارتباطی به اثر و بدون کوششی جدی در انتقال این دوست داشتن ها و ... به ما. و ما همچون بردگان، باید که بپذیریم و «بفهمیم» و «سیر کنیم» و دوست بداریم!

رابطه فیلمساز و تماشاگرش، که «منطقاً» ـ طبق منطق نمایش ـ می بایستی ارتباطی دوسویه، شاداب و فعال باشد و درددل و تعامل روحها و ذهنها، تبدیل به رابطه ای یک سویه شده و بسیار مستبدانه. فیلمساز ما گویی دیگر کوچکترین حقی ـ و احترامی ـ برای مخاطب امروزی خود قائل نیست و برای آنها فیلم نمی سازد، یا ابداً آنها را نمی شناسد. گویی تنها برای تماشاگران دیروزی اش ـ تماشاگران *قیصر* ـ که حدوداً هم سن و سال او هستند، حرف می زند؛ اما نشان نمی دهد. یا شاید برای «دل» خودش می سازد و راضی هم می شود. مطمئن نیستم، بعید می دانم خودش نیز دنیای *ردپا* را باور داشته باشد و دوست بدارد. چرا که *ردپا*، دنیایی ندارد؛ دنیایی مستقل و خاص خود همچون *قیصر* و *گوزنها* و ... .

قهرمان *ردپا* ـ رضا ـ نیز تنها برای خالق، و خوش آمدن او بر صحنه می رود، یعنی او خلق نشده برای تماشاگر و برای همدردی تماشاگر و برای نمایش. قهرمان آنچنان به یک انسان عادی ـ ایرانی در تهران دهۀ ۱۳۷۰ ـ بی شباهت است، که تماشاگر نمی تواند، تنهایی، زخم و رنجهای او را احساس کند. از همین رو لایق آن نیست که با وی احساس همدردی شود. شکل و شمایل او نیز نه در خدمت ارائه شخصیتش، که می بایست مماس با زمان و محیط باشد، بلکه معجونی است از خوش آمدنهای خالق: کلاه بره فرانسوی، شبیه انقلابیون امریکایی لاتینی دو سه دهه قبل. کت و شلوارِ مدل قدیمی و شیک و کفش نوک تیز سیاه و سفید، شبیه پوشش آدمهای فیلمهای گنگستری امریکا در چهار، پنج دهه قبل. به اضافه چاقو ـ ی *قیصر* ـ و زخم کهنه مورد علاقه.

فیلم بعد از عکس های یادگاری از کادیلاک و نوستالژیک کردن آن ـ که به فیلم ربطی ندارد ـ یک عکس یادگاری دیگر می گیرد، که این یکی جان مایه اصلی فیلم است؛ عکس دستجمعی از آدمهایی که همگی تا به آخر گنگ و خلق نشده روی دست فیلمساز می مانند و روی دل ما.

صادق خان کیست؟ رفیق و مراد رضا! این را از دیالوگها و نامه می فهمیم، اما نه چیزی از این رفاقت و گذشته و ریشه اش می بینیم و نه چیزی از مراد، برعکس هرچه از او می بینیم، نامردی است و رذالت، و هرچه از رضا، مظلومیت و حماقت. این چه رابطه مراد و مریدی «عارفانه» است؟

ناصر کیست؟ و ارتباطش با بزن بهادرها و دلیل کشته شدنش چیست، که علت العلل تمامی رویدادهای فیلم است؟ علت دشمنی ـ و دوستی ـ صادق و ناصر نیز ناروشن است. همان یک نگاه مرموز ناصر به طلعت در لحظه عکس گرفتن کافی است؟ و اصلاً این چه نوع شخصیتی است در یک فیلم که در یک لحظه می آید، بعد به شکلی مرموز و نادیدنی کشته می شود و علت اعمال قهرمان تا به آخر. و قهرمان به زندان می افتد ـ بی جهت ـ و بیست سال به خواب اصحاب کهف فرومی رود. یادآوریها و

کابوسهایش در زندان با عقرب های خیالی، هیچکدام هیچ منطقی و حسی نمی سازند، نه منطق رئال و نه سوررئال، نه خواب، نه بیداری. جسد در تابوت طناب پیچی شده روی سقف اتومبیل بنز و ندیدن رضا هنگام سوار اتوموبیل شدن حتماً جای تعجب ندارد! و تکرار این صحنه از دید کسی که آن را ندیده نیز!

فصل طولانی زندان و حمام عمومی، حاوی هیچ نوع اطلاعاتی نیست و همچون اکثر صحنه ها حسی ایجاد نمی کند. رضا از زندان آزاد شده، نامهٔ صادق خان را برای تماشاگر می خواند. حدود یک چهارم از زمان فیلم هدر شده و همچنان قضیه روشن نیست. کل نامه صادق خان، لفاظی عارفانه است؛ رادیویی و تزئینی. اپیدمی «عرفان» خنثی و بی معنا به جان این فیلم هم افتاده. عرفانی که به ظاهر از نوع ستیزنده است اما همچون عرفان بنگی هامونی، بی محتواست و پوسیده. بله «عرفان» انواع و اقسام دارد. در سینمای ما تا بحال اناری بوده و توریستی، بنگی بوده، بساز و بفروش، قالی فروش، و حالا «لوطی» شده. اما در آخر باز دلال و مضاربه کار از کار درمی آید و دشمن مرید خود. مرید مفلوکی که به خاطر او بیست سال به زندان افتاده و پس از آزادی همچنان فریب می خورد چرا که همچون خالقش در زمان حال زیست نمی کند. گویا متغیر تعیین کننده ای به نام زمان، هیچ نقشی ایفا نمی کند و همچنان آقارضا در بیست، سی سال پیش زیست می کند و زمان را به رسمیت نمی شناسد. طبیعی است که زمان و واقعیت از او قویترند و او را با وجود سمپاتیک بودن، بکل از ریخت می اندازند. و رضا هیچ کاری ازش برنمی آید، مگر خود را به مرگ سپردن. قبل از آنکه «یک جور خوبی کلکش کنده شود»، کلک رفیق نامرد را می کند و دل خود را خنک می کند. اما کارش نه اثری اجتماعی دارد، نه حتی اثری فردی. باید که منطقاً سریعاً دستگیر شود، و نه اینکه وسترن وار همراه معشوق و دختر و داماد آینده روانه ناکجاآباد.

تیصر، با عصیانگری و با انتقام گیری فردی موفق شد در دهه چهل بزهکارانی مانند برادران آب منگل را بکشد و از غیرت و ناموس خود دفاع کند. علی رغم حرکتی فردی و آنارشیستی، تأثیر مثبت ضدظلم به جای گذاشت و نقشی مترقی در اجتماع ایفا کرد ـ با وجود تمام کاستیهای سینمایی اش ـ و گرمایش به گوزنها رسید ـ که بهترین کیمیایی است؛ سینمایی ترین، تلخ ترین و گرم ترین اثر او ـ و به *داش اکل*. اما رضای *ردپا* با کشتن دوست و مراد قدیمی که اهل مضاربه و دلالی شده، چه نقشی اجتماعی بر جای می گذارد و چه اثری؟ این قیامها و شورشهای فردی، که *ردپا* فقط ادای آن را درآوردن است و بکل بی معنا، به چه کار آید؟ و تازه رضا، صادق خان را به دلیل دلالی نمی کشد، که اجتماعی گرا شود، به خاطر انتقام فردی می کشد. همیشه دعوای شخصی و خیانت شخصی در آثار کیمیایی می چربد بر تم فرعی آثار که ته مایه اجتماعی دارد. آن ته مایه اگر در آثار قبل از انقلاب کیمیایی، بی ارتباط با زمان و اوضاع نبود و در نتیجه نشانی از حساسیتی کمرنگ داشت، در اینجا، در بعد از انقلاب، از آنجا که بی ارتباط است با زمان و محیط، به شوخی رقت آوری می ماند.

اجتماعی گری کیمیایی بعد از انقلاب نه عمدتاً به دلیل ممیزی، که به خاطر دوری کیمیایی از مسایل اجتماعی برای حفظ چهرهٔ دیروز است.

وقتی فیلمسازی، مخاطبی نداشته باشد، و ناتوان باشد در ارتباطی کمرنگ با مخاطب امروزی، چگونه می تواند مسایل امروزی اجتماعی را در اثرش بیاورد؟ بگذریم و به فیلم برگردیم.

آقارضا بعد از آزادی از زندان و تلف کردن زمانی طولانی برای نامه خوانی، که حاصلی جز کسالت ندارد، به سمت ترمینال شوشتر می رود ـ با هرجایی دیگر، فرقی ندارد ـ و در خیابانی از کنار مغازه اتوشویی رد می شود و برای لحظه ای در بخار مغازه محو می شود ـ کُد برای علاقه مندان و مفسران فیلمهای قدیمی کیمیایی! ـ و سرانجام وارد شهر تهران می شود. شهری شلوغ، بی در و پیکر و بی رحم. نماهای طولانی از راه رفتن رضا در خیابانهای پرترافیک و بسیار شلوغ تهران و ترمینال و پل عابر پیاده و تلفن عمومی و... شلوغ، و تصاویری سطحی و دم دستی از بهم ریختن بساط یک دستفروش و تصادف موتورسواری بیچاره با کامیون و مرگ چند نفر و باز شلوغی و ازدحام، ناامنی و کثیفی شهر. که اینها همه هیچکدام فضا و شهری «سیاه» نمی سازد. و اصلاً هم چهرهٔ مشخص، نامعین و بی زمان و مکان فیلم را، مشخص نمی کند و

معین.

رضا پس از این «تماشا» در شهر، به سراغ آدرس مربوطه می رود، به سراغ مرگ. اما نه آمادهٔ مردن است و نه آمادهٔ کشتن. سر راه از «عارفی» کور چاقو می خرد. منطقاً چاقوی «عارف» نباید ببرد، که نمی بُرد و نمی کشد. در صحنه ای باسمه ای، رضا پس از کتک کاری مبسوط اما بی حس و حال، زخم می خورد و با پهلویی پاره می گریزد. تا پایان فیلم از پهلویش خون می چکد ـ به روی کفش نوك تیز سیاه و سفیدش ـ اما در آخر پس از کشتن مراد، خون قطع می شود و با قامت افراشته وسترن وار گام می زند. خون ریزی و خون فشانی رضا، اما بدبختانه همدردی ای در ما برنمی انگیزاند، حتی لحظه ای که رضا پس از زد و خورد با دو سه لات چاقوکش درشت هیکل در اصطبل، سوار بر اسب به خیابان می زند و در خیابانهای تهران ۱۳۷۱ می تازد و اتومبیلها نیز در پشت سرش می رانند. که این اسب سواری نه با منطق رئالیستی فیلم همخوان است و نه با منطق پُست مدرنیستی ادایی مد روز [بگذریم که پُست مدرنیسم در ادبیات سینمایی این دیار در این یکی دو ساله، بدجوری مضحکه شده و به هر چیز بی ربط و پرت و پلایی اطلاق می شود!] فیلمساز ما باز هم دوست می دارد؛ اسب سواری را و قهرمان زخمی بالای اسب را، و پوستر این لحظه را و ... امّا این دوست داشتن، سطحی است و غیرسینمایی که نه حال و سترن دارد، نه حال «نوار» ـ سیاه ـ، نه حسی از شهر تهران دهه هفتاد را ایجاد و منتقل می کند، نه شهری خیالی می سازد با اصطبل و اسب و هتل دربند، و نه هیچ چیز دیگر. فقط فضا و محیط بی هویت تر می شود و بی معناتر.

تمام صحنه های زد و خورد و اکشن فیلم، که منطقاً می بایست تنهایی، مظلومیت، عصیان و ... را بنمایانند، و ما را با رضا نزدیک سازند، به دلیل پرداخت سردستی و شتابزده، بکل عقیم می مانند و بی اثر. به یاد بیاورید سکانس چاقو خوردن رضا را که به شدت ابتدایی است و گنگ. جغرافیای صحنه روشن نیست. و تماشاگر نمی فهمد آن سه بَدمن خبیث که همه جا منتظر رضا هستند از کجا به ناگهان پیدایشان می شود. و رضا چگونه چاقو می خورد. فرار رضا در کوچه و خیابان نیز بی حس می ماند و تعلیقی ایجاد نمی کند. نماهای طولانی، با دکوپاژهای بد، اجرایی ابتدایی و بَدمن های ظاهراً قلدر اما بی دست و پا، تمام توان صحنه ها را به هدر می دهند. درگیری رضا در اصطبل از بدترین این صحنه هاست، یادرگیری جلوی خانه طلعت. در این صحنه طلعت به راحتی در را به روی ضد قهرمان تنومند می بندد و او هم در نهایت «ادب» می رود و جلوی در ورودی خانه نگهبانی می دهد، در حالیکه پشتش به پله هاست! و بعد درگیری آغاز می شود؛ رضا و طلعت و داریوش با آدمهای صادق. دکوپاژ سست و بی معنا، قطعهای غلط ـ مانند نماهای نامربوط عباس که در ماشین نشسته و به اطراف می نگرد در بین نماهای درگیری بیرون ـ و زمان بندی های غلط ـ مکثهای طولانی در صحنه های پرتنش ویژگی تمام سکانسهای اکشنی رد پاست. در سکانس چاقو خوردن رضا، نیز همین ناتوانی ها وجود دارد، اینچنین: آدمهای صادق خان پس از چاقو زدن رضا، ناگهان از صحنه غیب می شوند تا قهرمان زخمی ما به راحتی از خانه بیرون بیاید، در چوبی خانه را ببندد، در آهنی اضافی خانه را ببندد، قفل بر آن بزند و حالا تازه بَدمن ها در درون خانه به تکاپو بیفتند و با نیروی عجیب و غریبی ـ که دیده هم نمی شود ـ یکی یکی درها را بشکنند و به دنبال قهرمان روان شوند. اینگونه است که تمام صحنه های بظاهر پرتحرك فیلم ناکام می شوند.

فیلم تا نزدیکی سکانس آخر، گنگ و بی منطق، ناتوان از قصه گویی و شخصیت پردازی به پیش می رود. در سکانس آخر نیز دیالوگ است که نقش اصلی را برعهده دارد. دیالوگی تحمیلی، آزار دهنده و شعاری که می بایست با توضیح همه چیز سر و ته قضیه را یک جوری به هم بیاورد. و در آخرین شیفتگی کیمیایی به مخلوقات قدیمی اش، با یادآوری یک مرگ پایان می پذیرد؛ مرگ ضد قهرمان فیلم که به ناگه در آخرین لحظات «لوطی» شده و اهل رفاقت و اهل مرگ. اما اینچنین سطحی، نمایشی و دفعی، بدون سلوك می توان به «مرگ آگاهی» و «مرگ خواهی» رسید؟

□

قصه شیفتگی ـ و عادت ـ فیلمساز به شخصیتهای خلق کرده قدیمی اش منحصر نمی شود، که به دیالوگهای فیلم نیز تسری می یابد. او شیفتهٔ دیالوگهای ادبی ای است که در فیلمنامه نوشته و دوست دارد به هر شکلی که شده آنها را در فیلم جای دهد. از همین روست که مدت بسیاری را به نامه صادق خان اختصاص می دهد. و بازی با کلمات. و دوست دارد به جای ارائه آکسیون و رویداد، جناس کلامی بسازد: «جواز نداره (جسد)، ثواب داره».

فیلمساز ما دوست دارد رضای زخمی را با آن سر و وضع، مدت طولانی در خیابانها و میدانهای تهران، با معشوقه بگرداند و قصه بگوید ـ فقط مونولوگ و دیالوگ ـ، بی اعتنا به اینکه این زمان طولانی و پرکلام و بی هیچ دادهٔ نمایشی، هم ریتم و ضربان کلی اثر را مخدوش می کند، و هم مخاطب را خسته.

فیلمساز ما، دوست دارد پوستر فیلم و سترنی محبوبش ـ *ماجرای نیمروز* ـ را در خیابانی در تهران سال ۷۱ بچسباند و قهرمان را وادارد آرام از کنار آن بگذرد، تا همه ببینند. حتماً اگر تماشاگر از فیلمساز به قول خودش «بشدت واقعگرا» پرسید این پوستر در این خیابان چه می کند و چه می گوید، جواب دهد، هیچ، خُب دوست داشتم. و به سبك مد روز «پسر خاله» ای بگوید: «چیه مگه؟»

فیلمساز آنقدر شیفته رنگ سرخ آسمان و فیلتر بازی شده، که اشکال فنی تصاویر این صحنه را متوجه نشده و مرتب هم نماهای رانندگی را تکرار می کند ـ با فلاش بك بی منطق ـ و بی دلیل.

کیمیایی شیفته همه چیزهای قدیمی است. حتی موسیقی فیلمهایش. دوست دارد رضا در سکانس آخر آنقدر در راهروهای هتل راه برود که صدای موسیقی «رضا موتوری» آن میزان که او دوست دارد، شنیده شود،

حتی اگر عمده تماشاگران نفهمند.

مخاطب عام ـ و حتی خاص ـ اینهمه شیفتگی، خود شیفتگی، عادت و تکرار را، بدون نوآوری و دلیل وجودی شان، تحمل نمی کند و دلزده از سینما بیرون می زند.

□

ردپا، بدون نام کارگردانش، بدون الحاق گذشته و پرونده کاری او، هیچ معنایی ندارد و مفهومی، یعنی تماشاگر اگر نداند چه کسی فیلم را ساخته، هیچ نمی فهمد. همه اطلاعات و آگاهیهایی که تماشاگر برای درک فیلم به آن نیاز دارد، در خارج از اثر و در دیگر فیلمهای صاحب اثر است، که باید به آنها رجوع کرد: «قیصر، *رضا موتوری*، *گوزنها* و ... در واقع تماشاگر فیلم، باید تماشاگر خاص کیمیایی شناس باشد و بالای چهل سال هم سن. و مهمتر از آن، باید که حال چنین دنیاها و حرفهای دیروزی را داشته باشد. تماشاگر امروزی بدرستی همچون طلعت ـ حداقل در حرف ـ از چاقو، عربده، کله پاچه، بشکن، پاسبون و لوطی خسته شده، و از این نوع «رفاقتهای مردانه» دیروزی.

ردپای دوستی و رفاقتهای مردانه دونفره، اگر هویت و شخصیت قهرمانان کیمیایی ـ و مؤلفه آثارش ـ را مشخص می کرد، با گذشت زمان هرچه بیشتر رنگ باخته.

دوستی هایی که برخلاف گذشته ـ بخصوص *گوزنها* ـ نه ریشه در زمان دارند، نه در مکان. این رفاقتها در بعد از انقلاب، آنچنان بی شور، سرد، تصادفی اند که به نوعی عادت یا اعتیاد شبیه اند، به نوعی تخلیه روانی.

پایان این دوستیها، *ردپاست*؛ احتمالاً با این استدلال که: وقتی رفاقت و مردانگی ـ و آداب جوانمردی ـ ویران شد، باید کشت یا کشته شد. اما این انتقامها ـ و عصیانها ـ ی فردی و دست زدن به خشونت، نه سلوك نفسانی خود، که نوعی کسب هویت و تمیز شخصی است.

خشونت فیلمهای کیمیایی در بعد از انقلاب، خشونتی بی هویت است و بی منطق، که دیگر حتی خشن هم نیست، که در *سرب*، *دندان مار* و *گروهبان* بود، فقط پلاستیک دارد. زخم هم، علی رغم محتوم بودن، زخم نیست. از آن خون می چکد اما عمیق نیست و مؤثر.

و زن، در *ردپا*، چهره کمرنگی از گذشته است ـ در صحنه اول و عکس یادگاری ـ و ادامهٔ زنهایی از جنس زن *گوزنها* که امروزی شده و بوتیک دار. همچنان که رضا، ته ماندهٔ «قدرت» است و «سید» که تا به امروز زندگی را «کشیده» اما امروزی نشده ـ بجز سر و وضعش ـ. و رضا فرتوت و عقب مانده، به زن پناه می برد. دمی می آساید و دوباره چاقو به دست در پی انتقام. منطقاً این رفتن را برگشتنی نیست. اما باز می گردد و با زن و بچه روانه می شود. در اصل، اهل نمای آخر است و خانواده، اما ته ماندهٔ فتیشیسم چاقو ـ و فیلم «سیاه» ـ رهایش نمی کند. از گذشته خلاصی ندارد.

□

و مشکل اصلی *ردپا*، و همه فیلمهای بعد از انقلاب کیمیایی بخصوص *گروهبان*، در همین گذشته پرستی است. و عدم قبول واقعیت و زمان. برای تغییر واقعیت، ابتدا باید آن را پذیرفت و زمان را دریافت و با آن جلو آمد، و بعد تغییرش داد.

بر این باورم که کیمیایی در گذشته، بیش از هر فیلمساز وطنی دیگری، پرسوناژ ایرانی ملموس ساخته، اما به نظر می رسد با گذشت زمان، هرچه بیشتر بی قهرمان می شود و بی پرسوناژ. گویا او با محیط، رویدادها و آدمهای این زمانه بیگانه شده و همچنان دلمشغول ـ و ذهنمشغول ـ گذشته هاست و آدمهای گذشته. گویی در گذشته زیست می کند و نه در حال. قادر به ارتباط و لمس واقعیت نیست، پس شعبده بازی می کند؛ رضا را با اسب به خیابان می آورد تا به شگفت آورد و جبران کند، اما با تأسف بسیار دیگر «خلق نمی کند»؛ نه آدمی، نه دنیایی. چرا که زمان و مکان امروزی را نمی شناسد، و دوست ندارد. آنها را پس می زند و به گذشته می رود. و آدمهای دیروزی ـ و غیر واقعی ـ می سازد. آدمهایی که دوست دارد امروز هم باشند، اما نیستند.

از حال می گوید، اما در حال اتفاق نمی افتد و در تهران ۱۳۷۱ زندگی نمی کند. دنیای عقلی اش شاید تا حدی متعلق به حال باشد، اما دنیای حسی اش متعلق به گذشته است و در برزخ احساس و عقل، در برزخ وهم و واقعیت، حیران مانده است.

از همین روست که *ردپا*، همچون تمامی آثار بعد از انقلاب کیمیایی، «قصه زمان را نمی گوید، حتی قصه مکان را هم نمی گوید». و به ناچار به نوعی از عرفان بازی پناه می برد، اما بی حاصل. کیمیایی در *ردپا* می بایست برای زد و خوردها و درگیری های بسیار از جنس و نوع بیست سال قبل، بستری سوبژکتیو و روان شناسانه می آفرید، و کل بندهای نازك متصل به واقعیت را ـ تهران جدید، سر و وضع امروزی آدمها، جوانها و حرفهای امروزی ـ بکل پاره می کرد و وابستگی خویش به زمان حال را یکسره قطع، تا شاید *ردپا* می توانست از این وضعیت بغرنج و مهملی که به آن دچار شده، خلاصی یابد. این ادای «پست مدرن» درآوردنها و در عین حال «رئالیست» بودنه مشکل را بیشتر می کند.

□

با این همه، فیلم یک لحظه خوب دارد و جاندار یک لحظه سینمایی و مُهردار. نگاه خیرهٔ رضا در زندان را می گویم و حرکت آرام دوربین را و ایست روی عکس یادگاری روی دیوار. جان گرفتن تک تک آدمها در درون عکس. و جان گرفتن عشق و دوستی، و تنهایی کنونی رضا. همین یک لحظهٔ زیبا می ارزد به بسیاری از محصولات امروزی فیلمفارسی و فیلم انتلکت سینمایی ما.

و مهمتر اینکه، کیمیایی «اهل حضور» است، نه «اهل حصول» ـ از این و آن ـ. او به دنبال روز و مد روز نیست و مصرف روز. همین است که او را متمایز کرده و با وجود *ردپاهای* ضعیف بعد از انقلابش، همچنان فیلمساز متشخصی است و قابل احترام. ■