

فراسوی مرزها

سفر به جزابه و نجات یافتگان / رسول ملاقلی پور / ۱۳۷۴ / نوشته ی اول

چاپ شده در : مجله دنیای تصویر

زمان انتشار : نیمه فروردین ماه ۱۳۷۵

این دو فیلم، دو بخش سینمایی و ۳۵ میلیمتری از مجموعه تلویزیونی «سفر به جزابه» ساخته زنده یاد ملاقلی پور بودند که اولی در پاییز ۱۳۷۵ به اکران عمومی در آمد و دومی بعد از مدتی توقیف، در تابستان ۱۳۷۸، آن هم با تغییر نام از «نجات یافتگان» به نام تحمیلی و جنگ ستایانه «تا آخرین نفس»!

*

*

قضیه فقط این نیست که دو فیلم آخر ملاقلی پور، جایگاهی بس فراتر از آثار قبلی اش می یابند، رویکردی نو و جسورانه به پدیده جنگ و پیامدهایش دارند، با تسلط تکنیکی و پیشرفت قابل توجه فیلمساز در عرصه «کارگردانی» را به رخ می کشند؛ قضیه اصلی تر و مهمتر این است که سفر به جزابه و نجات یافتگان در کارنامه او، در مجموعه فیلم های جنگی ما، و اساساً در سینمای پس از انقلاب ایران، سرفصل تازه و دیگر گونه ای را می گشایند. با این دو فیلم، کلیشه های قهرمان پر دازانه سینمای جنگ درهم می شکند؛ ارزش های قالبی و شعارهای یک بعدی دگرگون می شود؛ و منشور چندوجهی جنگ تحمیلی، یک دور کامل می گردد و آن روی دیگر خود را به ما می نمایاند. در سینمای جنگ، شخصیت پردازی، واقع گرایی، فضا سازی، تنش های دراماتیک، عقب نشینی ناگزیر، تردیدها و دودلی ها و در برزخ ماندن ها، واکنش های مختلف آدم های حاضر در جبهه نسبت به پذیرش قطعنامه و بازی میان واقعیت و توهم، و... هیچ یک تاکنون نمونه ای به درستی و سلامت و واقع بینی دو فیلم اخیر ملاقلی پور نداشته اند.

زاویه دید خاصی که این دو فیلم از دریچه آن به جنگ می نگرند، تا پیش از این، البته فاقد مصداق امروزی و اینجایی بوده؛ ولی در آثار ضد جنگ سینمای جهان، نمونه های فراوانی دارد. نجات یافتگان به لحاظ نحوه طرح مضمون «ناگزیری سربازان طرفین در تن دادن به جنگ با یکدیگر»، شباهت های تماتیک کلی و

غیرمستقیمی به توهم بزرگ و نوار می‌یابد و سفر به جزابه، از حیث نمایش عملیات عجولانه ناگزیری که شکست خوردن در آن از پیش بر همه روشن است، موقعیتی مشابه وضع سربازان فرانسوی راه‌های افتخار استنلی کوبریک را پدید می‌آورد. افسر عراقی، عبدالرحمن (جمشید اسماعیل خانی) در نجات‌یافتگان، نخستین عراقی تاریخ سینمای ایران است که به یک انسان واقعی شباهت دارد؛ با همه احساس‌ها، عواطف، عقاید، تعصب‌ها، خوبی‌ها و بدی‌های ذاتی یا اکتسابی‌اش، ظرافت نهفته در پرداخت شخصیت او، بیش از آن است که بتوان تنها با عبارت «ناچار به اجرای دستورات مافوق» توصیفش کرد. وقتی او به سوی رضا (علی یعقوب‌زاده) و مریم قندی (عاطفه رضوی) شلیک می‌کند، نه فرمانده‌ای هست که به او چنین دستوری بدهد، و نه حتی سربازان دیگری که او بخواهد وظیفه‌شناسی و جنگاوری‌اش را در مقابل آنها به نمایش بگذارد. در این حمله فردی بی‌نتیجه، او مجبور به اجرای فرمان کسی نیست؛ بلکه خودش تصمیم می‌گیرد به طرف مجروح ایرانی و پرستارش شلیک کند. اما اندکی بعد که سلاح را به کناری می‌نهد و نزد آنها می‌رود، می‌بینیم که او هم ضعف‌ها و قوت‌های طبیعی یک انسان را دارد. برای کربلا و اسامی ائمه احترام قائل است؛ ولی در عین حال، درک و برداشتی که نسبت به جامعه و زن ایرانی دارد، قالبی و کلیشه‌ای است و تقریباً تمامش از سوی قدرت حاکمه عراق به او تحمیل شده. عبدالرحمن اعتقاد دارد که مسلمانی، حق اعراب است و بس؛ و رضا با استناد به حدیثی از پیامبر و آیه‌ای از قرآن، به او یادآوری می‌کند که ملاک و معیار تدین، نه نژاد و ملیت، که تقوا و پرهیزکاری است. عبدالرحمن به یاد صدام حسین، سلام نظامی می‌دهد (که قاعدتاً باید جزو ویژگی‌های منفی‌اش محسوب شود) و در پایان برای نجات جان مریم و رضا، خود جان می‌دهد (که کنشی انسانی و مثبت است). و این، همان ترکیب موفق‌تری است که فیلم عرضه می‌دارد: هیچ کس در یک «جناح» مشخص قرار نمی‌گیرد و تصویر جنگ، به تصویری «واقعی» بدل می‌شود.

عبدالرحمن تنها تا آنجا به رضا و مریم حمله می برد که آن دو را نمایندگانی از نیروهای «دشمن» می پندارد. ولی هنگامی که می بیند چیزی به عنوان میدان جنگ و عرصه ای برای بروز دادن دشمنی نمانده، بی آنکه نشانی از «تحول» یا درونمایه ای مشابه آن در میان باشد، موضع خود را تا حدی تغییر می دهد و بدون هدفی مشخص، با دو ایرانی همراه می شود. نکته جالب در این است که نجات یافتگان با وجود یدک کشیدن صفت «نخستین اثر جدی ضد جنگ سینمای ایران» ذوق زدگی ها و افراط و تفریط های معمول «نخستین» های یک جریان تازه فیلمسازی را ندارد. مثلاً تم فرعی رابطه عاطفه عبدالرحمن با پسرش (که در جنگ کشته شده)، یا اختلاف او با فرمانده اش (بهروز رضوی)، چنان سریع و آنی و گذرا مطرح می شوند که به هیچ عنوان او را همچون «تافته جدابافته» ای از ارتش عراق نمی نمایانند.

حال آنکه در این کوشش برای پیمودن مسیری تازه در عرصه سینمای جنگ، بیشتر تصور می کردیم که ویژگی های نسبتاً مثبت شخصیت افسر عراقی از طریق خاص توجه شود؛ مثلاً با شیعه بودنش، یا به واسطه تأکید فراوان بر اینکه با فرمانده اش (کسی که به هسته مرکزی ارتش یعنی، نزدیکتر و سرسپرده تر است) درافتاده، یا اینکه فرزند جوانش را از دست داده و حالا از جنگ علیه ایران پشیمان است. ولی فیلم این راه را نمی رود و در دام آن تمایلات افراطی - هر چند گریزناپذیر - نخستین گام ها نمی افتد. عبدالرحمن نه مثل تمام عراقی های دیگر فیلم های جنگی ما، احمق و کودن و خونخوار و خشن و جانی است؛ و نه آنطور که از فیلمسازی با سابقه افراط و تفریط گری ملاقلی پور برمی آمد، کاملاً خوب و واجد خصایص انسانی و اخلاقی. حتی از همین موضوع ظاهراً کوچک و کم اهمیت هم می توان به این نکته پی برد که ملاقلی پور نه فقط نگاه خود به جنگ و عواقبش، بلکه اساساً دقت در جزئیات روند فیلمنامه نویسی و کارگردانی خود را هم به کلی دگرگونه ساخته: هر سه شخصیت اصلی نجات یافتگان، نه در دسته قهرمان فیلم های قبلی او قرار می گیرند (مثلاً به فرج الله سلحشور فیلم پرواز در شب، جهانبخش سلطانی فیلم افق، بهزاد بهزادپور فیلم مجنون، با

عبدالرضا اکبری فیلم پناهنده اصلاً شبیه نیستند) و نه می شود آنها را جزو «بدمن»های ساخته های پیشین فیلمساز دسته بندی کرد (مثلاً با رضا خندان فیلم مجنون، محمدعلی کشاورز فیلم خسوف یا احمد نجفی فیلم پناهنده هیچ وجه مشترکی ندارند). هر سه آنها جایی میان این دو دسته واقع شده اند: نه این، نه آن. مثل آدم های واقعی.

شاید اعمال این دیدگاه تازه در شخصیت پردازی افسر عراقی یک فیلم جنگی، تنها به کمی جسارت و نوآوری نیاز داشته باشد؛ ولی پیچیدگی ها و تردیدهای باطنی شخصیت مریم در نجات یافتگان و شخصیت حاج حسین (حبیب دهقان نسب) در سفر به جزابه، چیزی بیش از جسارت صرف می خواهد: هوشمندی و شناخت اصولی عناصر دراماتیک، آنها هر دو امید ناچیزی به موفقیت نهایی شان در طی کردن مسیر پیش روی خود دارند، و - حتی - از همان ابتدا تا اندازه ای به اینکه احتمال عدم توقیفشان بیشتر است، واقفند. ولی بی آنکه کسی وادارشان کند یا وظیفه حرفه ای و مسئولیت فردی شان لزوماً چنین ایجاب کند، پا در راهی دشوار و ناهموار می نهند و هیچ یک به نتیجه مطلوب و دلخواه و آرمانی شان دست نمی یابند. در این میان، به رغم آنچه که در نگاه نخست نمی نماید، مریم شخصیتی یکسر مثبت نیست. «فرشته نجات» رضا هم نیست. آنجا که با عصبانیت و برای بار اول رضا را در بیابان ترک می کند و تنهایش می گذارد، پس از مدتی با حالتی وحشت زده نزد او بازمی گردد و به دروغ می گوید که عراقی ها در پی اش هستند. ولی دیری نمی پاید که ناگهان خنده سر می دهد و معلوم می شود که قضیه فرار از عراقی ها، تنها یک بهانه توأم با شوخ طبعی برای برگشتن پیش رضا بوده. همین شوخی در اواخر فیلم نیز باز توسط مریم تکرار می شود و او بعد از آنکه با چاقو وانمود به خودکشی می کند، یکباره زیر خنده می زند و برمی خیزد. با این کار، مریم در واقع یکی از جنبه های شخصیتی مهم و نمونه ای رضا را به باد استهزاء می گیرد و آن، زودباوری و ساده دلی اوست. و اتفاقاً همین ویژگی هاست که ما را از اینکه بتوانیم رضا را تنها شخصیت کاملاً مثبت و «خوب» نجات یافتگان به شمار آوریم، باز می دارد.

رضا هم مثل مریم و عبدالرحمن، ضعف‌ها و خطاکاری‌هایی دارد که بیشتر آنها به موضع‌گیری سفت و سخت و تعصب‌های - کم و بیش - افراطی و زیاده از حدش مربوطند. او تا انتها مانع از این می‌شود که مریم زخمش را ببندد، و ممانعت لجبازانه خود را اینگونه توجیه می‌کند که «اعتقاد اینه». بحث تند و شدیدالحنی که بین او و مریم - بر سر قضیه «حاج خانوم» یا «خواهر» خونده شدن زن توسط مرد - درمی‌گیرد، یا اختلاف نظر آشکار آن دو بر سر لزوم صلح یا تداوم جنگ، هیچ کدام طوری نیست که تماشاگر را مجاز به انتخاب یکی از دو شخصیت کند؛ آن هم به عنوان «کسی که حق با اوست». موضع کنونی خود فیلمساز در قبال این مسایل نیز از دل همین پرداخت دراماتیک خاص و بی‌طرفانه او سر بر می‌آورد؛ بخشی از آنچه که در نظر ما درست جلوه می‌کند، در گفته‌های مریم است و بخشی دیگر، در گفته‌های رضا. ترجیحی در بین نیست. آنها خواسته یا ناخواسته، در موقعیتی ناگزیر گرفتار آمده‌اند. رضا نسبت به اصولی معتقد و متعهد است که از دید مردم، «آرمانی و رویایی» اند و افزون بر این، «آنها را در گوش او خوانده‌اند.» ولی، هم ما به تدریج می‌بینیم که اینها واقعاً حرف دل رضاست و اعتقادات شخصی خود او، و هم مریم درمی‌یابد که کسانی چون رضا، راهشان را پیشاپیش برگزیده‌اند و اصلاً دچار تردید نیستند تا احیاناً بخواهند جهت آن را عوض کنند. از سوی دیگر، خود رضا هم با آنکه هنگام شنیدن خبر پذیرش قطعنامه و صلح قریب‌الوقوع دو کشور، به گریه می‌افتد و بر سر مریم فریاد می‌زند که «اون رادیوی لعنتی رو خفه‌اش کن»؛ اما خالی از نقاط ضعف طبیعی و اجتناب‌ناپذیر یک انسان خاکی نیست و مثلاً وقتی مطمئن می‌شود که قطع نخاعش حتمی است و پایش فلج شده، از فرط عجز و غم گریه سر می‌دهد. اشاره به ایجاز، بیان غیرصریح و بازی‌های زیرپوستی این صحنه هم خالی از لطف نخواهد بود. نه مریم با صراحت به رضا می‌گوید که دیگر پایش به کلی فلج شده و نه رضا در دیالوگ‌هایش چیزی از این موضوع بر زبان می‌آورد. تنها هنگامی که می‌بینیم اصابت گلوله به پای رضا،

هیچ فریاد و واکنشی را در پی نداشته، بی‌درنگ به دلیل دردناک‌ش پی می‌بریم؛ بدون آنکه فیلمساز اشاره مستقیمی به آن کرده باشد.

موضع بی‌طرفانه ملاقلی‌پور و اینکه خود را در مقام قضاوت پیرامون آراء و اعمال شخصیت‌هایش قرار نمی‌دهد، تعلیق و بلا تکلیفی و وجه «برزخی» وضعیت آنها را تشدید می‌کند. با این کار، او در سفر به جزایه ما را از اینکه مثلاً بتوانیم حاجی حسن را در اصرارش بر ادامه پیشروی خطاکار بدانیم، باز می‌دارد. بی‌آنکه مهمات و نیروهای کمکی از پشت جبهه برسند، او تلاش لشکر تحت فرمانش را برای سد راه تانک‌های دشمن بیشتر می‌کند. تیراندازهای آر.پی.جی به دست، به جهت آنکه دید و موقعیت مناسبی ندارند، گاه به نیروهای خودی شلیک می‌کنند، و به ندرت (و در مواردی معدود) موفق به از بین بردن تانک‌های عراقی می‌شوند. تعداد شهدا و مجروحین هر لحظه از لحظه پیش بیشتر است. تقریباً هرکس که اندکی پا پیش می‌گذارد، از پیش می‌داند که چه سرنوشتی در پیش دارد. تنها شور و عشق خالصانه سربازان برای دفاع و مقاومت است که آنها را سرپا نگه می‌دارد. بهت و حیرت فراوان دو شخصیت فیلمساز / وحید (مسعود کرامتی) و آهنگساز / علی (فرهاد اصلانی)، نه صرفاً از اینکه در شرایطی غیرواقعی و باورنکردنی گرفتار شده‌اند و به دل میدان جنگ تحمیلی ده سال پیش بازگشته‌اند، بلکه از این است که چگونه آن نفرات کم با آن امکانات ناچیز، تا مدتی طولانی توانسته‌اند از پیشروی بیش از حد ارتش عراق در منطقه جزایه جلوگیری کنند. در میان رزمندگان ایرانی، همه از حاجی حسن واهمه دارند و احترام و اطاعتشان نسبت به او، با نوعی ترس و احتیاط همراه است. او جلوه‌ای از آن شخصیت‌های قاطع و مقاوم و سرسخت فیلم‌های جنگی است که به جهت اراده قوی خود، دیگران را نیز ملزم به همان میزان سعی و استقامت می‌داند. شاید این نکته درست باشد که تلاش غریب او، نتیجه‌ای جز تلاش سپاهش ندارد؛ وانگهی وقتی اصرار درونی او به سرپا نگه داشتن بدن زخمی‌اش را می‌بینیم - که به زحمت و با تکیه بر لوله یک تانک، همچنان سرپا ایستاده -، درمی‌یابیم که

این سعی و استواری، بخشی از عقاید شخصی اوست، نه اینکه تنها یکی از وظایف نظامی و ملی اش، او را به صدور فرمان و مقاومت بیشتر وادارد.

درباره ربع انتهای هر دو فیلم، می توان چنین گفت که ملاقلی پور می خواسته گونه ای «آخر زمان» سینمایی در آن خلق کند. آن فریادها و دردکشیدن ها و زخم برداشتن ها و به شهادت رسیدن ها و بیهوده در انتظار کمک ماندن های سربازان در خاکریز سفر به جزابه، و شهید شدن یکایک آن هفت سرباز مجروح و نیمه جان و کشته شدن عبدالرحمن و زخمی شدن شدید مریم و رضا در نجات یافتگان، همه و همه مراحل نهایی این «آخر زمان» به غایت تلخ و اندوهبار را تشکیل می دهند. پلان / سکانس طولانی داخل خاکریز - با انبوه پیکرهای شهدا و مجروحین - در سفر به جزابه و فصل تیراندازی عراقی ها به رضا و بقیه - آن هم پس از اعلام آتش بس - در نجات یافتگان از آن صحنه های اثرگذاری هستند که نظیرشان را در سینمای جنگی ما کمتر می توان یافت و سراغ گرفت. ریشه این تأثیر، تنها به اینکه نظرگاه ملاقلی پور با نگاه یکسویه اکثر فیلمسازان شناخته شده این حیطه متفاوتست، بازمی گردد. بلکه علاوه بر آن، از کیفیت فنی و ساخت دقیق و متناسب این صحنه ها نیز ناشی می شود. اگرچه در یک مقایسه ناگزیر میان خود این دو فیلم، آشکارا می توان دید که نجات یافتگان، بازیگران و بازی های بهتری دارد و صرف نظر از حضور خوب اسماعیل خانی و رضوی، حتی علی یعقوب زاده که نسبت به آنها غیر حرفه ای تر و کم سابقه تر است، جلوه مورد نظر ملاقلی پور را به شخصیت رضا می دهد. او در واقع بسیجی آرمانگرا و فداکاری است از نوع همان ها که در بیشتر فیلم های جنگی ما، قهرمان و پیش برنده اصلی داستانند؛ و ارجاع ها و تداعی هایی که توسط چهره و کلام و حرکاتش صورت می گیرد، به نوعی یادآور همان تلقی هاست که حالا، با گذشت چندین سال از پایان جنگ، باید دوباره مرورشان کرد و با تأملی دیگرگونه در آنها نگریست. اما سفر به جزابه از نقش آفرینی دوگانه کرامتی و اصلانی، لطمه خورده است. شخصیت وحید، قاعدتا و طبق فیلمنامه، باید زودتر و بیشتر از شخصیت علی بازگشت به

ده سال پیش و حضور ناگهانی در جبهه را باور کند و این امر، در دیالوگ‌های او مشخص است. ولی بازی کرامتی با همان ظاهر و کاراکتر نقش‌هایش در مجنون و پناهنده، همچنان در جهت ترسیم یک شخصیت مردد و ترسو پیش می‌رود. در حالی که این تردید، با آن باور و پذیرش درونی وحید، هیچ‌گونه هماهنگی ندارد و به تناقض آزاردهنده‌ای می‌انجامد: کارگردان بارها به آهنگساز پرخاش می‌کند که چرا باز هم به دنبال واقعیت ماجراست و چرا می‌خواهد بداند که چطور در دل زمان، به عقب برگشته‌اند و مثلاً چطور موبایلش گذشته و اکنون شهیدی را که ده سال پیش از دنیا رفته و پیکرش تازه پیدا شده را به هم پیوند می‌دهد؛ اما خودش با این نوع بازی، نه تنها درگیر همین پرسش و دودلی به چشم می‌آید، بلکه در بحبوحه نبرد هم کاملاً جایگاه یک «ناظر» را دارد و بیرون از دایره رخدادهای تعیین‌کننده می‌ایستد. به این ترتیب، ضعف بازی فرهاد اصلانی نیز دو چندان جلوه می‌کند و با انفعال شدید برآمده از حالات و حرکاتش، به نظر می‌رسد که حتی با حذف او هم می‌شد از همین الگوی روایتی را - تنها با حضور شخصیت وحید - در پیش گرفت. چرا که هر دو ترس و تردیدهای یکسانی دارند و حضور یکی از آنها نیز برای این جنبه شخصیت‌پردازی فیلم، کافی بود.

گذشته از بازیگران نقش‌های اصلی، دو فیلم به لحاظ رویکرد متفاوتشان در قبال نحوه پیشبرد وقایع و - به ویژه - زمان پایان‌بندی، دقیقاً در نقطه مقابل یکدیگر قرار می‌گیرند. ویژگی برجسته سفر به جزابه که به محض پایان یافتن، ذهن مخاطب را به خود معطوف می‌دارد، ایجاز و بیان «سینمایی» فیلم است که نمی‌گذارد درونمایه حساس و لب‌مرز آن، به ورطه رقت‌بار شدن سقوط کند. شرایط بغرنجی که سربازان تحت فرمان حاج حسن در آن گرفتار شده‌اند، با اندکی تأکید بیشتر یا به‌کارگیری خشونت و نمایش مستقیم اجساد و بدن‌های مجروحین از فاصله‌ای نزدیک، به سادگی قابلیت تبدیل به صحنه‌های جنگی رقت‌انگیز معمول فیلم‌های غلط‌انداز دیگران را داشت. فقط محض نمونه، کافی است ریتم و ضرباهنگ سریع - ولی حساب شده - صحنه‌های نبرد سفر به جزابه، فاصله گرفتن و دور ایستادن دوربین فرهاد صبا از مهلکه‌ای که

آمادگی «سوزناک» جلوه کردن را دارد، و پرهیز ملاقلی پور از تمهیدهایی چون «کادر کج» (که در این موارد، عموماً جنبه متظاهرانه‌ای پیدا می‌کند) را با فلاش‌بک‌های کوتاه دو فیلم عروسی خوبان (محسن مخملباف) و از کرخه تا راین (ابراهیم حاتمی‌کیا) مقایسه کنیم. هرچه اینجا با واقعیت، واقع‌بینی و واقع‌نمایی سینمایی مواجهیم، در آن دو فیلم جز تصویری معوج و مرعوب‌کننده و - از لحاظ نمایش صریح و خشونت - شینع، چیز دیگری نمی‌یابیم. اگرچه نمای «رزمنده بی‌دست» در عروسی خوبان و نمای «رزمنده‌ای با ماسک ضد شیمیایی که بر دَف می‌کوبد» در از کرخه تا راین نیز می‌خواهند همان کارکردی را داشته باشند که کل صحنه «مخمصه افتادن افراد حاج حسن» در سفر به چزابه دارد (یعنی یکی از آن موقعیت‌های دردناک رزمندگان ایرانی را نمایش دهند که در اغلب فیلم‌های جنگی، عمداً یا اتفاقاً، نادیده گرفته می‌شود)؛ ولی ملاقلی پور به خوبی دریافته که برای افزون‌تر ساختن تأثیر چنین صحنه‌هایی، فاصله‌گیری و عدم تأکید بر جزئیات دلخراش و تکان‌دهنده، کارآیی بیشتری دارد تا استفاده از نمایش مستقیم خشونتی که دشمن بر چند تن از قربانیان فاجعه روا داشته (نکته‌ای که عدم رعایتش در صحنه «دست بریده روی وانت پر از یخ» نجات‌یافتگان، آن را به یکی از معدود فصول ضعیف فیلم بدل ساخته). طبق همین روند، طبیعی است که سفر به چزابه به محض برقراری «آرامش پس از طوفان» پایان پذیرد. اندکی مکث بر روی چهره خسته - اما همچنان مصمم - حاج حسن، نمایش بازماندگان معدود سپاهش که گرد او حلقه زده‌اند، عکس گرفتن کارگردان و آهنگساز با او، بازگشت آنها به زمان حال و محل لوکیشن فیلمبرداری فیلمشان، دیدن معادل کنونی و ما به ازای واقعی همان عکس در سر صحنه، و پایان. بی‌آنکه تأکید و طول و تفصیل و توضیح زایدی در میان باشد، فیلم به موجزترین شکل ممکن به آخر می‌رسد. جالب اینجاست که با هر قالب دیگر، قرار گرفتن ناگهانی دو شخصیت زمان حال در فضای بحرانی جنگی که ده سال از آن گذشته و کار با این فرم روایتی پیچیده، غیرقابل باور و نپذیرفتنی از آب درمی‌آمد. بنای الگوی روایی سفر به چزابه - به درستی - بر این اصل استوار است که هیچ

عنصر مضمونی، هیچ دلالت معنایی، و هیچ تغییر مسیری را برای مخاطب تشریح و تبیین نکند (باز هم برخلاف فیلم‌های قبلی ملاقلی پور) همین فرم خاص است که حل نشدن پیچیدگی فلاش‌بک / توهم مشترک وحید و علی، معلق ماندن آنها در زمان و مکانی که هم به گذشته مربوط است و هم در دل «اکنون» و مبهم ماندن دلیل بازگشت آنها به گذشته را ایجاب می‌کند و - مهمتر اینکه - به ما می‌باوراند. در نتیجه چنین شیوه روایتی مدرنی است که ما حتی آن عکس با کاپشن به داشتن وحید را در اواخر فیلم می‌پذیریم و هم در دنیای خیالی دلیل مناسبی برای آن می‌یابیم. (در جزابه، کسی کاپشن را به او داده بود) و هم در دنیای واقعی، متوجه منطقی می‌شویم (کاپشن متعلق به یکی از افراد اکیپ فیلمبرداری است).

نجات‌یافتگان اما در این زمینه - چنان که گفتیم - سمت و سویی خلاف جهت پیشروی سفر به جزابه دارد. تقریباً از همان جایی که خبر آتش‌بس ایران و عراق از رادیو پخش می‌شود و به گوش رضا و مریم و عبدالرحمن می‌رسد، فیلم به طرز عجیبی رویکرد موجز قبلی خود را رها می‌کند و یکباره به مکث و تأکید بیهوده بر هر موضوع و کنش فرعی روی می‌آورد. صحنه رسیدن به مرز - که دیگر به کلی بسته شده - و متعاقب آن، تلاش رضا برای خنثی کردن مین‌ها نمونه آشکار این کاستی تأسف‌برانگیز است که با زمان طولانی و پرداخت ضعیف خود، ضرب و تأثیر بسیاری از فصل‌ها و دیالوگ‌ها و نماهای پیش از این صحنه را به شدت کاهش می‌دهد. جبران‌ناپذیرترین و غیر قابل اغماض‌ترین لطمه‌ای که این بخش به کلیت اثر وارد می‌کند، این است که با حجم گسترده و تعداد زیاد حوادث آن، عملاً می‌شد فیلم را بسیار زودتر از پایان فعلی، به پایان برد. مثلاً آنچه که در انتها و روی مین‌های کنار مرز برای سه شخصیت فیلم اتفاق می‌افتد، می‌توانست در صحنه تیراندازی عراقی‌ها به این سه نفر و آن هفت رزمنده خسته هم رخ دهد و فیلم همانجا پایان می‌یابد. یا اینکه پایان فیلم به لحظه دویدن عبدالرحمن به سوی مینی که در آستانه انفجار است، منتقل شود و انفجار مین، علاوه بر مرگ او، سرنوشت غایی مریم و رضا در پایان کنونی را نیز در پی آورد. ولی نه

تنها پس از این صحنه هم فیلم ادامه می‌یابد، بلکه اساساً علت و انگیزه حرکت ناگهانی عبدالرحمن و پیش رفتن او تا مین‌های بعدی بر ما روشن نمی‌شود. در مورد حرکت عصبی و یکباره مریم در لحظه پایانی هم وضع منطقی روایی فیلم بهتر از این نیست و ما هرگز در نمی‌یابیم که اگر قرار بود جراحات رضا و مریم چنین سریع و بی‌مقدمه و به ناگاه روی دهد، چرا در همان صحنه عبور از تیررس عراقی‌ها گنجانده نشد؟ گرایش سمبلیک فیلمساز در به‌کارگیری نماهای لایبی دو آهوی کوچک در دل بیابان هم مشکل پرداخت فصل پایانی را بیشتر می‌کند. نمادی که این تقطیع پر از تکرار و تأکید، حاوی آن است، به سادگی می‌تواند به این شکل تفسیر شود که مریم دیگر به رضا علاقه‌مند شده و همچون آهویی که بر بالین آهوی زخمی ایستاده، می‌خواهد رضا را سالم از مرز بگذراند. و باورکردنی نیست که فیلمی با ظرافت‌های فصول میانی نجات‌یافتگان، چنین به ورطه نمادگرایی سطحی و تفسیرپذیر و پایان‌بندی کشدار و بی‌منطق بیفتد.

افزون بر تمام اینها، تفاوت عمده دیگری هم بین سفر به جزایه و نجات‌یافتگان هست که به رغم تفاوت‌های پیشین، ضعف یکی قوت دیگری نیست؛ بلکه در هر کدام، به طرزی سنجیده و متعادل، با لحن و ساختار فیلم هماهنگی یافته. این وجه افتراق، به پایه و ریشه فیلمنامه اولیه دو فیلم باز می‌گردد: سفر به جزایه کاملاً فاقد **Plot**، فاقد کنش مرکزی، فاقد نقطه اوج دراماتیک، و اگر وحید و علی را - که ناظر عملیاتند و نقش چندانی در وقایع ندارند - در نظر نگیریم، حتی فاقد شخصیت محوری است. در حالی که نجات‌یافتگان اساساً می‌تواند یک درام شخصیت‌پردازانه تلقی شود؛ با تنش‌های دراماتیک فراوان که رابطه میان سه شخصیت اصلی را دچار اوج و فرودهای بسیار می‌سازند؛ و همچنین با یک نقطه اوج مشخص یعنی همان لحظه اعلام پذیرش قطعنامه ۵۹۸ از سوی ایران، و نکته دیگری هم هست که طبعاً بیش از خود این تفاوت ماهوی جلب نظر می‌کند: چه با آن فیلم بدون طرح داستانی و چه با این فیلم مبتنی بر روابط آدم‌ها، ملاقلی‌پور در پی ایجاد یک اندیشه و حساسیت واحد و یگانه بوده، اینکه باید بار دیگر به جنگ بپردازیم؛ ولی دیگر نه با توقف

صرف بر پیروزی‌ها و امیدها، بلکه با تأملی در بلایا و دشواری‌ها، که طبعاً با هم آمیخته‌اند و کلیت «جنگ» ترکیبی از تمامی آنهاست و بدون بررسی یکایکشان، شناخت پدیده جنگ ناممکن می‌نماید. شاید از این طریق، ارج و اعتبار کسانی را که مصائب بسیاری بر آنها رفت، دریابیم. یکی از آن سربازان تشنه و مجروح اواخر نجات‌یافتگان، تمام جبهه رفته‌های زنده مانده و بازگشته به ایران پس از صلح را به سه گروه تقسیم می‌کند: آنهایی که از یاد می‌برند از کجا آمده‌اند، آنهایی که در جریان عادی زندگی روزمره حل می‌شوند، و آنهایی که می‌خواهند به گذشته وفادار بمانند. بعدتر، یکی دیگر از همان رزمندگان می‌گوید که باید گروه چهارمی را هم به این تقسیم‌بندی افزود: آنهایی که در این میان، جهدی نکردند ولی به مصلحت روز، چنین وانمود می‌کنند که جزو وفادارترین بازماندگان بوده و هستند، و از این ریاکاری بهره می‌برند. ما هم اگر بخواهیم همه جنگاوران ایرانی سال‌های نبرد با عراق را در نظر آوریم، کافی است گروه پنجمی را به تقسیم‌بندی بازماندگان اضافه کنیم: آنهایی که شهید شدند. پرسش نهایی این است: در میان اینان، «نجات‌یافتگان»، آنها که از جبر جنگ و جبر تاریخ گریختند، به راستی کدامند؟ و اساساً آیا از این دو، گریزی هست؟