روش‌هایی برای نور–بالا زدن

بهروز افخمی، «۱۹۱۷»، «دیده‌بان» و سینمای جنگ و ضدجنگ

زمان انتشار : مهر ۱۳۹۹ **به‌طور اختصاصی برای همین سایت نوشته شده**

بخش کوتاهی از حرف‌های بهروز افخمی در قسمت اخیر برنامهٔ تلویزیونی «نقد سینما» که از شبکهٔ پنج تلویزیون ایران پخش می‌شود، در محیط مَجازی منتشر و خبرساز شد. خبری که تیتر آن در هر صفحه و سایت با هر موضعی، یک ویژگی ثابت داشت: در انتهای تیتر که طبعاً به مهم‌ترین بخش حرف‌های او دربارهٔ «تأثیرپذیری فیلم ۱۹۱۷ از فیلم دیده‌بان» مربوط می‌شد، همه جا علامت تعجب به کار رفته بود! این حیرت همگانی می‌تواند موجب شود جنبهٔ ناپذیرفتنی گفتهٔ او را بدیهی فرض کنیم و نیازی به بحث در این زمینه نبینیم. وانگهی وقتی کسی از تریبونی که عنوانش «آموزش فیلمسازی» است، آن هم با ذکاوتی که در آدرس غلط دادن دارد، چنین ادعایی را مطرح می‌کند، وظیفهٔ ژورنالیسم و ما این است که با مباحث تحلیلی، صحت ادعای او را بسنجیم.

پیش از رسیدن به اصل بحث، توضیح دو نکتهٔ مقدماتی، ضروری است: نخست این که نگارنده هیچ گونه شیفتگی نسبت به فیلم «۱۹۱۷» سام مندس ندارد که هیچ، در بسیاری زمینه‌ها آن را مورد انتقاد نیز می‌داند. در بین فیلم‌هایی که در اصل در یک نما گرفته نشده ولی بنا بوده به‌کلی یک نمای بسیار بلند به نظر برسد، محل پیوندها برای کات دادن و ادامهٔ فیلمبرداری، بسیار مهم است و این فیلم در بخشی که یکی از دو سرباز در راه پله می‌افتد و می‌غلتد و دوربین در زمینهٔ سیاه فرو می‌رود، حتی به‌اندازهٔ «طناب» که آلفرد هیچکاک هفتاد سال پیش از فیلم مندس ساخته بود و یکی از پیوندهای آن با مکث دوربین روی تصویر بستهٔ کلاه بسیار تصنعی به چشم می‌آمد، متقاعدکننده نیست. از وقتی سرباز زنده‌مانده به نیروهای موردنظر می‌رسد تا جایی که فرماندهٔ آنها (با بازی بندیکت کامبربچ) را می‌بیند، مراحل آن قدر بیهوده کش می‌آید و شکل دویدن او و گذر از موانع، آن قدر به‌شیوهٔ آشنا و مکرر بازی‌های ویدئویی پرداخت می‌شود که در انتها تماشاگر را به‌جای تأثیر گرفتن، با دلزدگی بدرقه می‌کند. اما اینها دلیل نمی‌شود که نوع استدلال افخمی برای زیر سؤال بردن فیلم را تأیید کنیم.

دوم این که نه‌تنها دو فیلم «گاوخونی» و «شوکران» از ساخته‌های افخمی را به عنوان دو سند – به‌ترتیب– ملی و اجتماعی از زندگی ایرانی تحسین کرده‌ام، بلکه همچنین از برخی دیدگاه‌های او در زمینهٔ سینما، ادبیات، رابطهٔ هنر با مخاطب و غیره، آموخته‌ام. فیلمی که او در کانادا بر اساس داستان کوتاه «آسمان سیاه شب» نوشتهٔ جرمی کِین ساخت با نام اصلی «Black Noise» که ترجمهٔ آن چیزی است در ابعاد «نوارِ خالیِ ضبط‌شده»، موضوع

برخی برنامه‌ها و جلسات تحلیلی من بوده و به نظر می‌رسد که برای بنده مهم‌تر از خود اوست که گویا نیازی به اکران آن ندارد.

اما تمام این احترام به جای خود و وظیفهٔ رسانه‌ای بنده برای واکنش به تمایل سیری‌ناپذیر او به اظهارنظرهای عجیب، سر جای خود. این کار او همیشهٔ پاشنهٔ آشیل روش‌هایش برای مطرح ماندن و تیتر شدن بوده است. از وقتی در دورهٔ اصلاحات اولین و تنها سینماگر نمایندهٔ مجلس شد اما در تمام مدت حضور در مجلس ششم به هیچ اصلاح مهمی برای وضعیت سینما و کلیت فرهنگ، راه نبرد و با افتخار می‌گفت در جلسات علنی مجلس برای خودش مطالعه می‌کرده تا مدتی بعد از آن که ادعا کرد اولین شبکهٔ تلویزیون کابلی در ایران را به راه می‌اندازد و مانند ده‌ها چاقوی دیگرش، بی‌دسته ماند؛ از موقعی که اعلام کرد فیلم «قیصر» مسعود کیمیایی را بازسازی خواهد کرد (آن هم با حضور بهرام رادان به جای بهروز وثوقی!) تا اصرار همیشگی بر این که «بوف کور» صادق هدایت، کتاب بد و بی‌ربطی است؛ آن هم با صفات «خواب‌آور و ملال‌انگیز» یعنی ویژگی آگاهانهٔ بسیاری آثار هنری سنجیده، از جمله کتاب محبوب بنده و خود او، «گاوخونی» جعفر مدرس صادقی.

اما این بار و بعد از تأکید او بر این که فیلم «۱۹۱۷» با تأثیرپذیری مستقیم از «دیده‌بان» ساختهٔ ابراهیم حاتمی‌کیا شکل گرفته، دیگر جای سکوت نیست. به ویژه برای کسی که همواره نشان داده برای افخمی و دانسته‌ها و برخی ساخته‌هایش، ارزش قائل است.

بحث تأثیرپذیری و نوع یکسر غلط رایج در ایران را سال‌ها پیش در مقاله‌ای با عنوان «توارد و تشابه در سینما و واکنش نقد سینمایی ما به آن» به تفصیل مطرح کرده‌ام. این خطای تاریخی که تصور کنیم صرف تشبیه فیلمی به فیلمی دیگر، ما را موظف می‌کند تا بگوییم دومی از روی اولی ساخته شده، البته به عادت و علاقه به «مچ‌گیری» برمی‌گردد که به گمان من مهم‌ترین فصل مشترک علایق عام و مدعیان هنر و فرهنگ ماست. تنها بخش این مقایسه‌ها که می‌تواند برای مخاطب سودمند باشد، بررسی تحلیلی نسبت بین جهان دو فیلم است که حتی می‌تواند ما را به چشم‌پوشی از لذت حقارت‌بار مچ‌گیری راهنمایی کند. همان گونه که نگارنده و بسیاری دیگر، با وجود اعتقاد به نیم‌نگاهی که حاتمی‌کیا در طول نوشتن و ساختن «آژانس شیشه‌ای» به «بعدازظهر نحس» سیدنی لومت

داشته، از کنار این ادعای او که آن فیلم را ندیده بوده، رد شده بودیم و تا پیش از همین سطر، حتی این را ننوشته بودم که ندیدن آن فیلم کلیدی، خود می‌تواند برای یک کارگردان معاصر نقصانی بدتر از تأثیر گرفتن باشد. این نوع رفتارها به جای آن که مخاطب را به شناختی از دو فیلم و دو دنیا برسانند، تمام جزئیات فیلمِ تحت‌تأثیر را نادیده می‌گیرند و این کار، در حق «آژانس شیشه‌ای» که گفتمان مهمی از تقابل «تداوم سلاح به دست گرفتن» و «میل به آرامش» را در ایران دهۀ هفتاد خورشیدی مطرح می‌کرد و طبعاً در این زمینه، راهی یکسر جدا از «بعدازظهر نحس» را می‌پیمود، نارواست. این نوع مچ‌گیری‌ها جز «نچ نچ» آن روزها و لایک و فرند و فالوئر این دوران – چنان که افرادی چون افشین پرورش را به شهرت رسانده– کارکردی ندارد. در عوض، بررسی ویژگی‌های جامعه‌شناختی فیلم لومت که آشکارا در آمریکای بعد از بحران جنگ ویتنام، فیلمی معترض به شمار می‌رفت و برشمردن ویژگی‌های فیلم حاتمی‌کیا از جامعۀ معاصر خود و برخی رگه‌های انتقادی آن با وجود این که فیلمی با سرمایۀ دولتی و تأیید بالاترین سطوح هدایت کشور بود، می‌توانست بهره‌هایی برای منتقد و مخاطب و خود فیلمساز داشته باشد.

اما وقتی می‌خواهیم ظن یا بهتر است بگویم سوءظن تماشای فیلم اول توسط سازندگان فیلم دوم را مطرح کنیم، دست‌کم باید احتمالات تماشا را در نظر آوریم. زمانی که در یکی از همان جلوه‌های احترام به افخمی، در پاییز سال ۹۴ در چند قسمت از دورۀ برنامۀ تلویزیونی «هفت» با اجرای او حاضر شدم، آن مشارکت را یکی از خطاهایم در مسیر فعالیت‌های خود به‌عنوان منتقد و روزنامه‌نگار می‌دانم؛ با آن که هر بار در میز نقد به مسعود فراستی می‌گفتم «من حتی وقتی به‌ظاهر با تو دربارۀ فیلمی موافقم هم در ماهیت و بابت دلایل متفاوت، مخالفم». اما در یکی از همان نوبت‌ها که گفتم فیلم «قاضی» ساختۀ دیوید دابکین طی سکانس حمام پدر پیر (رابرت دووال) توسط پسر (رابرت داونی جونیور) تحت‌تأثیر سکانس حمام فیلم «جدایی نادر از سیمین» بوده، بدیهی است که به امکان دیده شدن این فیلم توسط سازندگان «قاضی» فکر کرده بودم. فیلم فرهادی در حدود سه سال پیش از ساخته شدن فیلم آمریکایی ساخته شده بود، در آمریکا و اروپای غربی بسیار دیده شد و به‌عنوان فیلم موردعلاقه و ستایش استیون اسپیلبرگ، پدرو آلمودووار، الکساندر پین، آنجلینا جولی (سازندۀ یکی از فیلم‌های رقیب فیلم فرهادی در گلدن‌گلوب) و بسیاری دیگر، شهرت داشت. حتی خود افخمی هم وقتی گفته بود «تلقین/اینسپشن»

کریستوفر نولان از «گاوخونی» او تأثیر پذیرفته، به این که نولان می‌توانسته طی شرکت فیلم در بخش «دو هفتهٔ کارگردان‌ها» در جشنواره کن سال ۲۰۰٤ فیلم را دیده باشد، اشاره کرد. هرچند خود این تصور که فیلمی با پیچیدگی طرح روایی «اینسپشن» آن هم با میزان دغدغهٔ همیشگی شخص نولان در شکست زمان و بر هم زدن توالی روایت و تلفیق وهم و واقعیت – از «تعقیب» و«ممنتو» تا «دانکرک» و «تنت/اعتقاد»– بتواند بر اساس فیلم دیگری ساخته شده باشد، سر به سقف سوررئالیسم می‌ساید. در واقع می‌توان گفت اگر خوابگردی راوی رمان و فیلم «گاوخونی»، کسی را به ایدهٔ دزدیدن خواب‌های آدم‌ها در یک روایت سینمایی می‌رساند، فرد تحت‌تأثیر از این که همین فکر به طور ابتدابه‌ساکن به ذهنش رسیده باشد، نابغهٔ بزرگ‌تری به حساب می‌آید!

حالا بحث بر سر این است که چگونه می‌شود احتمال داد سازندگان «۱۹۱۷»، فیلم «دیده‌بان» را دیده باشند؟ تنها نمایش بین‌المللی «دیده‌بان» درست سی سال بعد از ساخته‌شدن آن، تازه در سی‌وهفتمین دورهٔ جشنوارهٔ جهانی فجر در تهران روی داد که نسخهٔ ترمیم‌شدهٔ فیلم را به‌عنوان فیلم افتتاحیهٔ جشنواره پخش کردند. از عدم‌تناسب وحشتناک این انتخاب در حضور مهمانان جشنواره در این سال‌های اوج تحریم بابت نگرانی جامعهٔ جهانی از جنگ‌افروزی ایران با دراختیارداشتن انرژی هسته‌ای، درمی‌گذریم و به این می‌پردازیم که چگونه ممکن است سام مندس به این جشنواره آمده باشد؟ او که بابت خدمات فرهنگی بسیار به زادگاهش بریتانیا نشان سِر دریافت کرده، یا همکار فیلمنامه‌نویس او خانم کریستی ویلسون کِرنز که اهل اسکاتلند است، چه طور می‌توانسته‌اند نگرانی‌ها را کنار بگذارند و به ایران کنونی بیایند؟ و اصلاً چه طور می‌شود در همان سالی که دزدکی به پردیس چارسوی تهران آمده‌اند و «دیده‌بان» را به قصد سرقت دیده‌اند، پروسهٔ عظیم نگارش و تدارکات و تولید فیلمی در ابعاد «۱۹۱۷» را که از سال قبل شروع شده بود، به سمت دزدی از فیلم حاتمی‌کیا ببرند؟!

اندکی به همان نسبت بین دو دنیا و دو فیلم نظر کنیم تا از این بررسی مقایسه‌ای، چیزی فراتر از شوخی با شوخی بزرگ آقای افخمی دستگیرمان شود: «دیده‌بان» یکی دو ایدهٔ خوب دارد که البته به‌شکلی نیم‌بند و با مقادیری آماتوریسم ناگزیر در کار حاتمی‌کیای اوایل راه، اجرا شده‌اند: یک بار آن جا که دیده‌بان (مهرداد سلیمانی) برای غلبه بر ترس خود از شلیک‌های دشمن، شروع به تند دویدن می‌کند و صدای چکمه‌های او به صدای منظمی

شبیه ریتم مارش یک ارتش پرشمار با گام‌های استوار تبدیل می‌شود و دیگری، جایی که خمپاره‌انداز (اضغر پورهاجریان) بعد از یک شلیک که به تانک عراقی اصابت نمی‌کند، همزمان با آماده‌سازی گلوله‌ای دیگر یک دور می‌چرخد و موسیقی محمد میرزمانی شبیه ضرب زورخانه‌ای با این چرخ‌زدن او همراه می شود. هر دو از طراحی پیشاپیش کارگردان خبر می‌دهند که خواسته بر اساس فکری که در صداگذاری و ساخت موسیقی فیلم داشته، فیلمبرداری کند. اما در اولی، صدای مارش در عین حال شبیه صدای سینه‌زنی دسته‌جمعی است و باز طبق کلیشهٔ سینمای موسوم به دفاع مقدس، دارد سوگ و نوحه را همچون بخشی از ادوات جنگی، ضروری قلمداد می‌کند و در دومی، اسلوموشن‌شدن حرکت در ترکیب با فربهی فرد خمپاره‌انداز باعث شده چرخ قهرمانانه به کندی صورت پذیرد. ضمن آن که این ایده‌ها در بهترین شکل اجرایی نیز از آن ایده‌های جذاب «فیلم کوتاه»وار به نظر می‌رسند و فقط در اوایل کارنامهٔ یک فیلمساز، پیش از رسیدن به قالب حرفه‌ای و نهایی کار ممکن است به کار روند.

منهای این دو لحظه، «دیده‌بان» نه‌تنها ویژگی قابل اعتنای دیگری ندارد، بلکه از نظر زاویهٔ نگاه به جنگ نیز فیلمی به‌شدت تخدیرگرا است. نوعی عرفان‌زدگی که در ترکیب با لحن و فضای مجموعهٔ مستند تلویزیونی «روایت فتح» در سینمای ایران به جا مانده بود، تمام نگرش فیلم را دربرگرفته و نمونهٔ آزاردهندهٔ این رویکرد، بازی خود حاتمی‌کیا به نقش رزمندهٔ مجروحی با چشم بسته است که برای توصیف خلوص نیت شخصیت اصلی به او می‌گوید «شما بوی خوشی می‌دین»! یک دهم و بلکه یک بیستم جسارت فیلم «لیلی با من است» را در نمایش ترس طبیعی بسیاری از افراد حاضر در جبههٔ جنگ ندارد و ترس دیده بان در اوایل مسیر را نوعی سست‌عنصری می‌بیند که در جریان تحولی از جنس همان تحول‌های رایج سینما و تلویزیون شعاری آن دهه‌ها، باید اصلاح شود (بگذریم که «لیلی با من است» نیز ترس را به ریاکاران حاضر در جبهه نسبت می‌داد و دامان تمام رزمنده‌ها را از آن پاک می‌دانست. انگار با مشتی ابرقهرمان مواجهیم!). از همه بدتر این که در فیلم از ویژگی بسیار کلیدی موقعیت یک دیده‌بان که تکه‌وپاره‌شدن انسان‌هایی در لباس دشمن را به چشم می‌بیند و همین، می‌تواند او را به مرددترین فرد میدان هر نبرد بدل کند، هیچ خبری نیست. با اقرار به کم‌توجهی خود عرض می‌کنم یکایک ما مخاطبان سینمای ایران سال‌های سال بعد از پایان جنگ با فیلم «ملکه» ساختهٔ محمدعلی باشه آهنگر به این نکته پی بردیم. دیده‌بان در آن فیلم (میلاد کیمرام) با دیدن رنج‌های مردم مرزنشین عراق، تلاش یک فرماندهٔ عراقی

(همایون ارشادی) برای نجات سربازانش از انفجار گلوله‌ای که همین دیده‌بان «گرا»ی آن را داده و البته با شنیدن حرف‌های دیده‌بان دیگری (مصطفی زمانی) که پیش از او در همان مقر دیده‌بانی جان باخته، به تردیدی در ماهیت جنگ می‌رسد که طی آن، فرقی میان حمله‌کننده و آن که به او حمله شده، وجود ندارد و این میان، انسان است که روح و جسم خود را از دست می‌دهد.

اما به نظر می‌رسد تمام نکته در همین جا نهفته است. در این که ذات جنگ را چگونه می‌بینیم. ماه‌ها قبل در انتهای یادداشتی دربارهٔ «۱۹۱۷» آورده بودم: «می‌ماند حرف و تاثیر انسانی و عاطفی فیلم. حتماً هر آدم سالمی را به همدلی وامی‌دارد و سکوت و ستایش او را در برابر مسئولیت‌پذیری و ازجان‌گذشتگی شخصیت اصلی، برمی‌انگیزد». به نظرم می‌رسید تأکید بر ویرانگری جنگ، نه‌تنها در جهان، بلکه حتی در کشور و با شعارهای ما نیز سال‌هاست ضرورتی ندارد. اما افخمی در بخش‌های دیگری از همین برنامه که طبیعتاً مفصل‌تر از قسمت کوتاه وایرال‌شده در محیط مَجازی است، جمله‌ای می‌گوید که اگر تحت‌تأثیر لحن خطاناپذیر او قرار نگیریم، در سال ۲۰۲۰ میلادی و در این شرایط ایران، رعشه‌افکن خواهد بود: «جنگ، طبیعت آدمیزاد است»! و همچنین: «آدمیزاد اصلاً به دنیا می‌آید برای جنگیدن». از رفتار به شیوهٔ مألوف رسانه‌های رسمی داخلی دوری می‌جویم و context این گفته‌های او را حذف نمی‌کنم: مجری برنامه، بهپرش مافی –که حتی قادر به خواندن نام او نیستم– با لحنی جهت‌دار که پاسخ آن در خود پرسش آشکار است، از «تفاوت بین سینمای جنگ دنیا با سینمای دفاع مقدس ما» می‌پرسد و خود در توضیح می‌گوید هر سربازی در هر جای جهان با دستور فرماندهٔ خود به جنگ می‌رود، با رزمندگان ما که برای «دفاع میهنی» به جبهه می‌رفتند، تفاوت دارد. انگار باقی جنگ‌های تاریخ سیاسی جهان، هرگز یک سوی «مورد حمله» نداشته‌اند؛ از جمله همین سربازان انگلیسی حاضر در خاک فرانسه طی جنگ جهانی اول که در فیلم «۱۹۱۷» می‌بینیم. شاید هم چون اهل کشوری هستند که ما سابقهٔ قرار دادن نامش در مقابل شعار «مرگ بر...» را داشته‌ایم، بالفطره پلشت محسوب می‌شوند. اما افخمی در امتداد حرف او همچنان بدون اعتنا به محور آموزشی این بخش برنامه (چون به‌واقع جز اظهارنظرهای شخصی، حتی یک جمله درباب «آموزش فیلمسازی در سینمای جنگ» نگفت) از دیدگاه خود دربارهٔ جنگ می‌گوید: «جنگ چیز خوب یا بهتر است بگویم چیز اجتناب‌ناپذیری است» و بعد به سینمای ضدجنگ نیز اشاره می‌کند: «فیلم ضدجنگ منفعل است و این حس

و حال را به تماشاگر منتقل می‌کند که دنیا جای ترسناکی است و در طول زندگی باید همه‌اش به دنبال صلح بدویم و آخرش هم نرسیم و اگر هم می‌رویم در جنگ شرکت می‌کنیم، باید با تردید شرکت کنیم و ...». اگر او به صراحت به تمسخر دیدگاهی که معتقد است جنگ روح آدم‌ها را ویران می‌کند نمی‌پرداخت، می‌شد آن چه دربارهٔ نسبت جنگ و آدمیزاد گفته بود را چنین تعبیر کرد که آدمی در زندگی مجبور به تلاش و مبارزه است. اما با این نظرگاه، با قطعیت می‌توان دید که مقصود، نه استفاده از واژهٔ جنگ به معنای کوشش، بلکه درست جنگ مسلحانه و کشتن و – به ناگزیر– کشته شدن است.

این در حالی است که سینمای آمریکا حتی در ابعاد عظیم و پرخرج خود، دهه‌هاست تقریباً هر فیلم مربوط به هر جنگ را با نگرش ضدجنگ درمی‌آمیزد. از جمله فیلم «پاتن» ساختهٔ فرانکلین شفنر دربارهٔ شخصیت جنگ‌طلب واقعی و مشهوری به نام ژنرال پاتن که در ۱۹۷۰ ساخته شد و تک‌گویی ابتدایی او را چون نشانی از تفکر مردود جنگ‌افروزان گرفت. جایی که او با افتخار می‌گفت «ما آمریکایی‌ها ذاتاً جنگ را دوست داریم» و فیلم بابت همین نگرش او را زیر سؤال می‌برد. سینمایی که ده سال بعد از «دیده‌بان»، فیلمی چون «نجات سرباز رایان» را دربارهٔ رنج‌های جنگ خلق کرد و بعد از آن، نوع فیلمسازی واقع‌نمایانه و نزدیک به میادین جنگ قرن بیستمی را از آن چه پیش از آن ساخته می‌شد، به کلی جدا کرد تا بتواند از «ستیغ هکسا» (مل گیبسون) تا همین «۱۹۱۷» تجربهٔ تماشای هر فیلم جنگی را به قرار گرفتن مخاطب در دوزخ جنگ نزدیک و او را از وقوع و تداوم هر جنگی، بیزار کند. یعنی درست برخلاف آن چه افخمی می‌گوید که تجربهٔ جنگ باعث «صمیمیت و به دل نشستن» فیلمی چون «دیده‌بان» می‌شود؛ و برخلاف تصور مسعود فراستی در نقد «۱۹۱۷» در برنامهٔ «هفت» که تصویر رشادت در فیلم را با استهزا، برآمده از «روایت تجربهٔ جنگ اول توسط پدربزرگ سام مندس» دانست، مشاهدهٔ جنگ به شناخت عمیق‌تر آن ویرانی روح آدمی می‌انجامد.

ولی با تکرار واژگان «صادق و صمیمی» که نقد هنری را به انشاهای مدارس ابتدایی شبیه می‌کرد، همه می‌دانیم منظور از این کلمات چیست: چیزی از جنس همان نمای بسیار درشت و گل‌درشت گل مصنوعی سر سفره در جبهه که دیده‌بان از جیبش عطر (با کسرهٔ حرف عین بخوانید) بیرون می‌آورد و به گلبرگ‌های بی‌جانش می‌زند و

موسیقی، معنویت و امیدبخشی را به شیوه‌ای همپای قطعات مناسب برای برنامهٔ کودک همان دوران تصنیف می‌کند. یا ادبیاتی که بین آدم‌ها رد و بدل می‌شود و یکدیگر را وسط موقعیت‌های بن‌بست‌وار خاکریز، «برادر–حمید» و «برادر–عارفی» صدا می‌زنند و در مقابل این رفتارهایشان، شخصیت‌های واقعی‌تر و زمینی‌تر فیلم «سفر به چزابه» رسول ملاقلی‌پور که به هم بد و بیراه هم می‌گفتند، لابد نادرست به شمار می‌روند (با وجود آن که افخمی در تضاد با ابراز بیزاری از سینمای ضدجنگ، این فیلم را نیز یکی از آثار موردعلاقه‌اش خواند، تنها به این دلیل که «فضا رو خوب درآورده»!). یا آدم‌های جبهه در فیلم «هیوا» که گاهی کمی می‌خوانند و می‌رقصند. تفاوت در همین است: این که آدم‌ها را آدم می‌بینیم و برای آنها حق تردید در کشتن قائل می‌شویم؟ یا وقتی آنان را مأمورانی می‌بینیم که نه از دولت مرکزی، بلکه از خود خداوند به مقام جنگیدن مبعوث شده‌اند؟ وقتی مثل «سفر به چزابه» شکست دهشت‌بار گروهی گرفتارآمده در یک موقعیت چنبره‌وار را مرحله به مرحله می‌بینیم و وقتی مثل «دیده‌بان» گلوله‌های خمپاره که عارفی با خود آورده، انگار تمام نمی‌شود و آن قدر شلیک‌های متعدد رو به تانک‌ها را تأمین می‌کند تا در شلیک آخر، بقایای بعثی‌ها را که همچون شکارچیانی ابله دور دیده‌بان فداکار گردآمده‌اند، دود هوا کند.

جایی از فیلم، با به‌کارگیری همان ادبیات تحمیلی که دیگر دهه‌هاست هر مخاطبی را به‌جای جذب، از روایات جنگ و جبهه دور و دل‌زده می‌کند، این دیالوگ را بین دو شخصیت می‌شنویم:

- دیشب بهم گفت بذار سیر نگاهت کنم. گفتم مسافر تویی یا من؟
- جفت‌تون نور–بالا می‌زنید!

شاید این تعبیر برای خوانندهٔ این نوشته، نامأنوس باشد. اصطلاحی در فرهنگ گفتاری جبهه بود که برای اشاره به شدت معنویت فرد به کار می‌رفت. به این معنا که او صاحب هالهٔ نور شده یا چشمانش چنان درخششی از خود ساطع می‌کنند که روشن است در آستانهٔ افتخاری بزرگ قرار گرفته است: این که گلوله‌ای به او اصابت کند.

اما شخصاً ترجیح می‌دهم به جای تمام اقوال سردردآوری که در طول نوشته نقل کردم، آن را با نقل دیالوگ تلخی از فیلم «طلای سرخ» جعفر پناهی به پایان ببرم که همین تعبیر در قالب شعاری بی‌ارتباط با واقعیت عینی زندگی

جبهه‌رفته‌ها در آغاز دهۀ هشتاد خورشیدی – زمان وقوع داستان آن– به کار می‌رود. شخصیت اصلی فیلم، جوان تنومندی که پیک موتوری است، سفارش پیتزا را به خانه‌ای در شمال شهر می‌برد و آن جا بین او و مشتری که مرد میانسال و ریش‌داری است، این مکالمه رد و بدل می‌شود:

- من حسین هستم.
- کدوم حسین؟
- شلمچه. جبهه. بی‌سیم‌چی‌تون.
- شلمچه... حسین... راست می‌گی، کانال ماهی.
- بله.
- چه قدر تغییر کردی حسین، نشناختمت.
- آره، از وقتی کورتون می‌زنم دیگه خودم هم خودمو نمیشناسم حاج آقا.
- واقعاً عوض شدی.
- شما هم یه جورهایی عوض شدی.
- مدتی ندیده بودمت، خیلی هم نور–بالا می زدی، گفتم شاید رفتی شفاعت ما رو کنی. حسین، موتورت دم در، یه موقع اتفاقی می‌افته. این دستت باشه.
- نه حاج آقا.
- دوست دارم بگیری.

چند اسکناس بیشتر به حسین می‌دهد و او را راهی می‌کند. شاید همین مثال کوچک سینمایی نشان بدهد چرا نگرش‌ها در قبال جنگ، حتی میان جنگ‌رفته‌ها به دو قالب کلی تقسیم می شود: آنها که بهره برداشته‌اند و آنان که فقط رنج کشیده‌اند و می‌کشند.