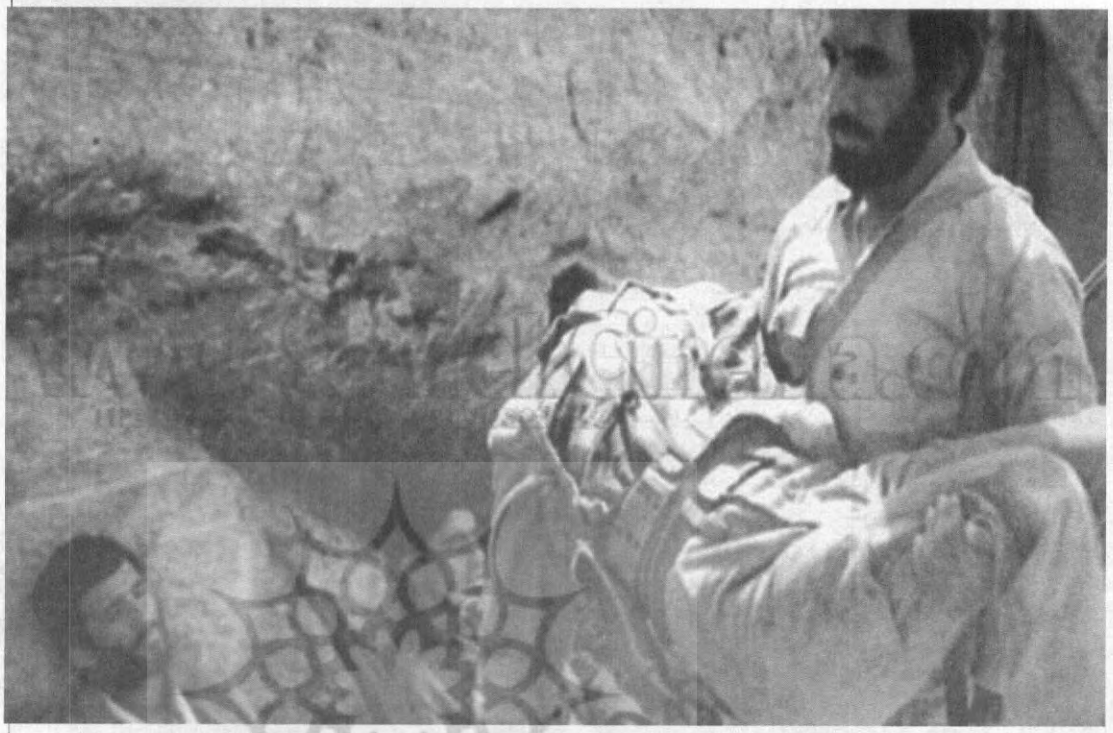
مسعود ثابتی



مروری بر سه دهه سینمای جنگ در ایران

دست‌مایه‌ای برای آفرینش‌های سینمایی

پرتال جامع علوم انسانی

با شـروع جنگ تحمیلی در روزهای پایانی شهریور ۱۳۵۹ و غرّش هواپیماهای عراقی بر فراز آسـمان تهران و چند شـهر بزرگ دیگر ایـران و با بمباران فـرودگاه مهرآباد، فصلـی از تاریخ معاصر ایران گشـوده شد که یکی از غنی‌ترین و پرمایه‌ترین دست‌مایه‌ها را برای سینمای ایران به همراه داشت. سینمای ایران که تا پیش از انقلاب به دلیل نبود مناسـبت به یکی از مهم‌ترین و اساسی‌ترین ژانرهای سـینمایی، سـینمای جنگ، بی‌اعتنا مانده بود، بعد از این واقعه به مدت نزدیک به سـه دهه، بخش قابل توجهی از تولیدات خود را به این گونهٔ سینمایی اختصاص داد. در واقع شروع جنگ تحمیلی که آغازگر سینمای جنگ (که بعدها سینمای دفاع مقدس نامیده شد) بود، گذشته از تبعات منفی و مخرّب اجتماعی، سیاسی و اقتصادی خود، به لحاظ در اختیار گذاشتن دست‌مایه‌های ارزشی و سینمایی قابل توجه برای یکی دو نسـل از فیلم‌سازها، به نفع سینمای ایران تمام شد.

سینمای جنگ در ایران با گونه‌ای از فیلم‌های جنگی حضور خود را اعلام کرد که کلیشه‌ای‌ترین الگوهای این گونهٔ سینمایی را، از جمله تحرک و خشونت و حادثه‌های نهفته در فیلم‌های جنگی، جایگزین آن دسـت‌مایه‌های جذابی قرار داد که در سال‌های پیش از انقلاب وجود داشتند و به دلیل نظام‌های ارزشی و عقیدتی تثبیت‌شده در سـال‌های پس از انقلاب، دیگر جایی در سـینمای ایران نداشتند. بی‌دلیـل نبود که در مدت کوتاهـی فیلم‌هایی مثل *مرز*، *برزخی‌ها*، *جانبـازان*، *عبور از میدان مین*، *پایگاه جهنمی*، *عقاب‌ها*، *گذرگاه* و... ساخته شـدند و البته در فتح گیشه‌ها هم موفق بودند به‌طوری‌که مثلاً «برزخی‌ها» در سـال ۱۳۶۱ توانست مقام پرفروش‌ترین فیلم سینمایی ایران را تا آن زمان به دست بیاورد. فروش روزانهٔ این فیلم حتی به مرز یک میلیون تومان در روز هم رسید که با توجه به بهای بلیت در آن زمان رقم قابل توجهی بود.

ویژگی مشترک همهٔ این فیلم‌ها استفاده افراطی از تحرک، خشونت، مرز پررنگ خیر و شر بین طرفین متخاصم و تیپ‌سازی‌های شدید به همراه الگوهای بازمانده از سـینمای قبـل از انقلاب بود. در این فیلم‌ها رزمندگان ایرانی بدون هیچ دلیل مشـخصی مثبت هستند و گاهـی یک‌تنه در برابر تعداد زیادی از افراد دشـمن می‌ایسـتند و مقاومـت می‌کنند و از ابتدا تا انتهـای فیلم بدون ذره‌ای انعطاف و سـازش‌پذیری و خستگی، در مقابل دشـمن مقاومت می‌کنند و

با آن تیپ‌های ثابت و آشنا، نمونه‌های قدرت بدنی و ایستادگی و شجاعت و تهوّرند. در واقع برای به دست آوردن ابتدایی‌ترین و کلیشه‌ای‌ترین و دم‌دستی‌ترین تعریف از قهرمان، باید به سراغ این فیلم‌ها رفت. این آدم‌ها سرشار از ویژگی‌های مثبت و خالی از هر وجه منفی بودند و به دلیل همین تیپ‌سازی‌های اغراق‌شده، نباید در آن‌ها به جست‌وجوی شخصیت‌پردازی رفت. همهٔ این شخصیت‌ها طبق یک تعریف از قبل پرداخت‌شده و بدون توجه به روند داستانی و مقتضیات و ویژگی‌های فضاهای جنگی فداکار و ایثارگر و جوانمرد و شجاع‌اند. البته این ویژگی‌ها در فیلم‌های آغازین جنگ، به‌نوعی برآمده از سیاست‌های کلان مملکت نیز می‌توانست باشد. وجه حماسی این نوع فیلم‌ها در بحبوحهٔ جنگ، به هر حال در تقویت روح سلحشوری مردم و ترغیب آن‌ها به مبارزه و ایستادگی در برابر دشمن نمی‌توانست بی‌تأثیر باشد. هرچند در نهایت این ضلع‌ها بازسازی نمونه‌های موفق فیلم‌های خارجی از این دست بودند، دشمنی که بی‌هیچ دلیلی ترسو و زبون و ضعیف است و قهرمانی که بی‌هیچ توضیحی قوی و دلاور و مثبت

خاچیکیان در *عقاب‌ها* با ترکیب حوادث هیجان‌انگیز و صحنه‌های پرتحرک با صحنه‌های آرام و رقیق خانوادگی اولین فیلم از این نوع را ارائه داد که در زمان خود بسیار هم موفق بود. این فیلم تا سال‌ها پرفروش‌ترین فیلم سینمای ایران باقی ماند و باعث شد تا شیوه نگاه به جنگ از سوی نسل بعدی فیلم‌سازها تغییر کند.

است و در نهایت شکست از آن قطب منفی است. افراطی‌ترین نوع تقلید از این دست فیلم‌های خارجی را می‌شود مثلاً در فیلم *پلاک* دید که در آن برخلاف عرف جبهه‌ها رزمنده‌ای یک جعبهٔ ویولن با خود حمل می‌کند. این شیوهٔ نگاه، گذشته از سیاست‌های سال‌های جنگ، البته برآمده از توجه به ذائقهٔ مخاطب و بها دادن به تفکر رایج بود: تماشاگران معمولی اصولاً قادر به همذات‌پنداری با قهرمانان خاکستری نیستند و چون چنین آدم‌هایی را اصلاً قهرمان فرض نمی‌کنند، سازندگان فیلم‌های جنگی ناچار به ساختن چنین آثاری رو می‌آوردند. اولین و اساسی‌ترین و مشخص‌ترین فاکتور برای شناسایی چنین فیلم‌هایی هم، ابعاد اغراق‌شدهٔ قهرمان آن و پهلوزدنش به اسطوره‌هایی مثل سوپرمن است. یکی از قهرمانان فیلم *برزخی‌ها* در میانهٔ کارزار، دو قبضه تفنگ ژ۳ به دست می‌گیرد و شلیک‌کنان به سمت دشمن حرکت می‌کند؛ این کاری است که در واقع امکان‌پذیر نیست و همین نمونه، مثال روشنی است از ویژگی‌های کلی این فیلم‌ها. فیلم‌هایی که در آن یک رزمندهٔ ایرانی به سبک آرنولد در *ترمیناتور۲*، به مصاف دشمن می‌رود و تعداد زیادی از آدم‌ها را یک‌تنه مغلوب می‌کند و در نهایت پیروز و سرافراز سالم و تندرست باقی می‌ماند. البته سینمای جنگ ایران تنها به این گونه فیلم‌های جنگی محدود نماند. دستهٔ دیگری از فیلم‌های سینمای جنگ را، که در سال آغازین جنگ شکل گرفت، باید آثاری دانست که ضمن رعایت وجوه حماسی و تبلیغاتی، در یک نگاه کلی، می‌توان از آن‌ها به‌عنوان اسناد معتبری از دوران جنگ نیز نام برد. مضمون و درون‌مایهٔ این فیلم‌ها، مجموعه‌ای از مراحل دشوار و پر فراز و نشیبی است که مردم ایران در آن سال‌های دشوار طی کردند. این فیلم‌ها کماکان به مقوله‌هایی مثل ایثار، مقاومت، دیگردوستی، وطن‌پرستی و... می‌پرداختند. اما مشخص‌ترین و اساسی‌ترین ویژگی این آثار کارکردهای اخلاقی آن‌ها بود. در این فیلم‌ها تحول آدم‌ها از انسان‌هایی مثلاً بی‌تفاوت و مشکوک به آدم‌هایی که به یقین می‌رسند و در واقع خود وجودی‌شان را به دست می‌آورند، از بارزترین مشخصه‌هاست. *دیار عاشقان* را باید نقطهٔ شروع فیلم‌هایی از این دست دانست. شخصیت اصلی این فیلم یک جوان شهری بی‌تفاوت است که پس از فراخوان سربازهای منقضی خدمت سال ۱۳۵۶، مجبور است که به جبهه برود. وی

که در ظاهر آدمی متعلق به طبقهٔ مرفه و به لحاظ اقتصادی بالای جامعه است، ابتدا خود را در جبهه غریبه می‌یابد، اما مجموعهٔ اتفاق‌هایی که برایش می‌افتد، کم‌کم ذهنیت‌های جدیدی را در او به وجود می‌آورد. مجموعهٔ این اتفاق‌ها باعث بروز وجوه انسانی در او می‌شود تا اینکه در نهایت در یک عملیات، به‌طور داوطلبانه شرکت می‌کند. این فیلم به تهیه‌کنندگی وزارت ارشاد از فیلم‌های قابل توجه سال‌های ابتدایی جنگ بود و به دلیل شیوهٔ روایت ساده و لحن قابل قبولش از جمله آثار کلیدی و جریان‌ساز سینمای جنگ به شمار می‌آید. هرچند *دیار عاشقان* از لحاظ اقتصادی موفق نبود. در همان دوران رسول ملاقلی‌پور، *نینوا* را ساخت که توسط کمیته انقلاب اسلامی تهیه شده بود. *نینوا* نیز جزء فیلم‌های جدّی سال‌های آغازین جنگ بود. در همان دوران فیلمی مثل *کیلومتر پنج* هم ساخته شد که لحن تخت و شعاری فیلم، آن را با شکست مواجه کرد. *دو چشم بی‌سو* نیز با ساختاری متفاوت، اما در همان حال و هوا، به قصد تبلیغ آرمان‌های جبهه و جنگ و بازداشتن مخاطب از بی‌تفاوتی و لزوم رفتن به جبهه و نبرد با دشمن ساخته شد. اما حال و هوای شعاری این فیلم‌ها، کارکردی، به مثابه یک

دیوار در مقابل ارتباط حسی و عاطفی با تماشاگر پیدا کردند.
سینمای جنگ تا سال‌های ۶۲ و ۶۳، عموماً بهانه‌ای بود برای پرداختن به مسائل انقلاب و حوادث سال‌های ۵۷ و پیش از آن؛ در واقع مسائلی مانند «ساواک»، «فساد دولتی»، «مبارزه‌های جمعی و فردی»، «اعدام»، «پخش اعلامیه‌های آزادی‌خواهانه» و مواردی از این دست، به بهانهٔ موضوع جنگ تحمیلی در این فیلم‌ها مطرح می‌شدند. در سال ۶۲ که فیلم‌هایی مثل *کیلومتر پنج*، *بازداشتگاه*، *پل آزادی* و *رهایی* به مثابه نمونه‌هایی از سینمای جنگ ساخته شدند، در واقع به همان مسائل ذکرشده می‌پرداختند. هرچه باشد، جنگ هنوز ادامه داشت، اما انقلاب اتفاق افتاده و تمام شده بود و تداخل همین دو موضوع با همدیگر در طی یک فاصلهٔ زمانی کوتاه، باعث شد تا به سبب شباهت تماتیک این دو حادثهٔ تاریخی و وجوه اشتراکی مثل مبارزه، ایثار، شهادت، فداکاری و... در دو پدیدهٔ انقلاب و جنگ، گهگاه این دو موضوع با هم تداخل پیدا کنند. شاید به همین دلیل باشد که انقلاب اسلامی ایران در سینما، همیشه تابعی از سینمای جنگ دانسته شده و ما اصولاً فیلمی در سینمای ایران نداریم که به‌عنوان نمونه‌ای قابل قبول از واقعهٔ بهمن ۵۷، قابل ارائه و بحث باشد. تا سه چهار سال پس از انقلاب، سینمای جنگ خود را به‌گونه‌ای مدیون انقلاب و مبارزه‌های انقلاب می‌دانست و در قالب موضوع جنگی خود به وقایع انقلاب ۵۷ می‌پرداخت. در نتیجه چند سالی طول کشید تا سینمای جنگ خود را از زیر سایهٔ وقایع انقلاب بیرون بکشد و فقط به خود جنگ و پیامدها و ضایعات فردی، جمعی، اجتماعی، فرهنگی و... آن بپردازد. به همین دلیل جنگ و موضوع‌های مرتبط با آن تازه از سال‌های ۶۴ و ۶۵ در فیلم‌های سینمای ایران مطرح شد. در سال ۶۳ فیلم‌هایی مثل *پیشتازان فتح*، *ما ایستاده‌ایم*، *یاد*، *پرچم‌دار*، *پایگاه جهنمی*، *عقود*، و... ساخته شدند. این‌ها فیلم‌هایی بودند که بیشتر روی خود جنگ متمرکز بودند و گذشته از آن، از جذابیت‌های گیشه‌ای برای جلب

مخاطب کمتر استفاده می‌کردند. البته در این سال‌ها، کم‌کم آن جذابیت‌هایی که در ابتدای نوشته به آن اشاره شد، جای خود را به جذابیت‌های ملودراماتیک دادند. در این دوران فیلم‌سازها برای به دست آوردن نیمی از مخاطبان بالقوهٔ خود و ترغیب زن‌ها برای دیدن فیلم جنگی، رو به‌سوی ترکیب قالب جنگی با ملودرام خانوادگی آوردند. *عقاب‌ها*، نوشتهٔ محمدرضا یوسفی و ساختهٔ ساموئل خاچیکیان، شاید نقطهٔ آغازی برای این‌گونه فیلم‌ها باشد. خاچیکیان در *عقاب‌ها* با ترکیب حوادث هیجان‌انگیز و صحنه‌های پرتحرک با صحنه‌های آرام و رقیق خانوادگی اولین فیلم از این نوع را ارائه داد که در زمان خود بسیار هم موفق بود. این فیلم تا سال‌ها پرفروش‌ترین فیلم سینمای ایران باقی ماند و باعث شد تا شیوهٔ نگاه به جنگ از سوی نسل بعدی فیلم‌سازها تغییر کند.
البته موفقیت *عقاب‌ها* باعث شد تا فیلم‌سازهای سینمایی جنگ دوباره به سمت شخصیت‌پردازی‌های پراغراق و میزانسن‌های شلوغ و حوادث پرتحرک و اکشن رو بیاورند. به‌طوری‌که یک سال بعد از ساخته شدن *عقاب‌ها* در سال ۶۵، فیلم‌هایی مثل *پلاک*، *جدال در تاسوکی*، *حماسهٔ درهٔ شیلر*، *اتاق یک*، *هویت*، *حریم مهرورزی* و *پرواز در شب* با این خصلت‌ها و ویژگی‌ها ساخته شدند. به دلیل توجه صرف به جنبه‌های اکشن و حادثه‌پرداز، فیلم‌های این دوره نیز موفق نبودند و شاید فقط بتوان *پرواز در شب* را به دلیل پرداختن به وجوهی دیگر و همچنین ساختار قابل قبولش از بقیه جدا کرد. هرچند *حریم مهرورزی* و *هویت* نیز از جهاتی با دیگر فیلم‌های ساخته‌شده در این سال متمایز بودند. *حریم مهرورزی* اولین فیلمی بود که به تبعات جنگ و وضعیت آدم‌های جنگ‌زده می‌پرداخت و تبعات و ضایعات جنگ را در بیرون از خود غائله به تصویر می‌کشید. از این نظر شاید بتوانیم این فیلم را آغازگر آن راهی بدانیم که بعدها فیلم‌سازانی مثل رسول ملاقلی‌پور و ابراهیم حاتمی‌کیا در آن به طی مسیر پرداختند. *هویت* نیز به‌عنوان اولین ساختهٔ حاتمی‌کیا به تأثیر جنگ بر زندگی افراد نگاه می‌کند و آغازگر مسیر فیلم‌سازی حاتمی‌کیاست. اما *پرواز در شب* که ملاقلی‌پور آن را بعد از *بلمی به سوی ساحل* ساخته بود، بهترین فیلم جنگی آن سال و همین‌طور یکی از بهترین فیلم‌های جنگی سینمای ایران است. ملاقلی‌پور به دلیل حضور در میدان‌های نبرد و جبهه‌ها، با آگاهی و تسلط

بیشتری صحنه‌های درگیری و مبارزه و نبرد را به تصویر می‌کشید. هرچند *پرواز در شب* نیز تا حدی گرفتار معضل همیشگی سینمای جنگ یعنی قهرمان‌پردازی‌های اغراق‌شده و فراانسانی بود، اما به دلیل ساخت و پرداخت قابل توجه و نمادگرایی‌های خود و با کمک خلق لحظه‌های انسانی و عاطفی ناب به‌طور واضح از دیگر فیلم‌های

تا سه چهار سال پس از انقلاب، سینمای جنگ خود را به‌گونه‌ای مدیون انقلاب و مبارزه‌های انقلاب می‌دانست و در قالب موضوع جنگی خود به وقایع انقلاب ۵۷ می‌پرداخت. در نتیجه چند سالی طول کشید تا سینمای جنگ خود را از زیر سایه وقایع انقلاب بیرون بکشد و فقط به خود جنگ و پیامدها و ضایعات فردی، جمعی، اجتماعی، فرهنگی و... آن بپردازد.

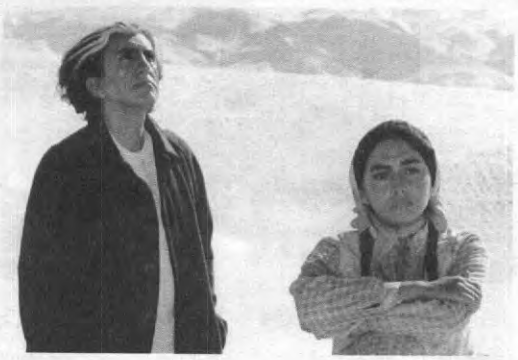
سینمای جنگ تا سال‌های ۶۲ و ۶۳، عموماً بهانه‌ای بود برای پرداختن به مسائل انقلاب و حوادث سال‌های ۵۷ و پیش از آن؛ در واقع مسائلی مانند «ساواک»، «فساد دولتی»، «مبارزه‌های جمعی و فردی»، «اعدام»، «بخش اعلامیه‌های آزادی‌خواهانه» و مواردی از این دست، به بهانه موضوع جنگ تحمیلی در این فیلم‌ها مطرح می‌شدند.

این دوران قابل تفکیک بود ضمن اینکه *پرواز در شب* شاید از اولین نمونه‌های سینمایی دفاع مقدس بود که چهره‌های کاملا منفی و خبیث عراقی‌ها و سربازهای رژیم بعثی را انسانی‌تر ترسیم می‌کرد و حتی گاه آن‌ها را آدم‌هایی گرفتار در سیستمی می‌دانست که حتی شاید خودشان هم با آن موافق نباشند. اما به هر حال ملاقلی‌پور در فیلم‌های اولیه‌اش یکی از فیلم‌سازهای پیش‌قدم در ارائه آدم‌هایی فرازمینی و قهرمان و یکپارچه مثبت بود. یک سال بعد از این فیلم‌ها بود که مسعود کیمیایی نیز، در اولین فیلم بعد از انقلاب خود، *تیغ و ابریشم*، حاشیه‌های جنگ و تأثیر آن بر جامعه را محور فیلم خود قرار داد. سال ۶۶ نیز تقریباً مشابه سال ۶۵ سپری شد: *پرستار شب*، *خانه در انتظار*، *کانی‌مانگا*، *هراس*، *مقاومت* و... فیلم‌های جنگی سال ۱۳۶۶ بودند که در هیچ‌یک از آن‌ها نوآوری چشم‌گیری دیده نمی‌شد. شاید تنها *پرستار شب* به دلیل وارد کردن تم عشق زمینی و غیر افلاطونی بر بستر جنگ و پیش‌گام بودن در این زمینه از بقیهٔ فیلم‌ها متمایز باشد. فیلم *ویزا* نیز که در این سال ساخته شد، البته فیلم جنگی به مفهوم متعارف آن محسوب نمی‌شد. اما فضاها و روابط آن متأثر از جنگ و تبعات آن بود. سال ۱۳۶۷ را می‌توان سال آغاز فیلم‌های جدّی و متفاوت در حوزهٔ سینمای جنگ دانست. *باشو غریبهٔ کوچک*، *دیده‌بان* و *عروسی خوبان* از جمله فیلم‌های تأثیرگذاری بودند که در آن سال ساخته شدند. شخصیت اصلی فیلم *باشو غریبهٔ کوچک* یک زن است. در اینجا زن به‌عنوان نمادی است از هرآنچه در تقابل با جنگ و ویرانی قرار می‌گیرد و مظهری است از عشق، حب وطن، نفرت از مرگ و ویرانی، باروری و... تلفیق دست‌مایه‌های همیشگی فیلم‌های بیضایی با مقتضیات و شرایط روز جامعه، *باشو* را تبدیل به یکی از متفاوت‌ترین و نمونه‌ای‌ترین فیلم‌های سینمای جنگ ایران کرد. محسن مخملباف نیز در همین سال با *عروسی خوبان* یکی دیگر از فیلم‌های متفاوت سینمای جنگ را به نمایش گذاشت. در این فیلم مخملباف، نوستالژی دوران جنگ و حسرت به پایان رسیدن آن روزها را دارد و غم تنهایی شخصیت اصلی‌اش را، که روزگاری رزمنده بوده، در جامعهٔ پس از جنگ، می‌خورد. در این فیلم مهری، دختر بازاری ثروتمندی است که با وجود مخالفت‌های پدر، همسرش را که در جنگ دچار موج‌گرفتگی شده دوست دارد و سختی‌های زندگی در کنار او را تحمل می‌کند. هرچند این فرد دوست دارد که شهر را ترک کند و به جبهه برگردد. *عروسی خوبان* همچنین از اولین نمونه‌های سینمای جنگ بود که با فیلم‌برداری ستودنی علی‌رضا زرین‌دست و با آن فضاهای سوررئال و مالیخولیایی و به لحاظ فرم و ساختار، از دیگر فیلم‌های جنگی آن دوران متمایز بود. در این سال فیلم‌های دیگری هم مثل *افق*، *دیده‌بان*، *عبور*، *ستاره و الماس*، *انسان و اسلحه* و... ساخته شدند. در این سال که قطعنامه پذیرفته شد و پایان جنگ تحمیلی بعد از هشت سال اعلام شد، شاهد یکی از پربارترین سال‌های سینمای جنگ بودیم. فیلم‌هایی از بیضایی، ملاقلی‌پور، حاتمی‌کیا و تبریزی که نام برده شد، در این سال ساخته شدند. غیر از *باشو غریبهٔ کوچک* و *عروسی خوبان*، یکی دیگر از بهترین فیلم‌های سینمای جنگ، دیده‌بان، نیز در همین سال ساخته شد.

در همین سال‌ها بود که ابراهیم حاتمی‌کیا و رسول ملاقلی‌پور کم‌کم حضور جدّی خود را در عرصهٔ سینمای جنگ و دفاع مقدس اعلام می‌کنند. حاتمی‌کیا کار خود را با *هویت* آغاز کرد. در این فیلم اساس کار بر همدلی و تغییر دیدگاه آدم‌های متفاوت بنا شده بود. این فیلم داستان جوانی بود که به‌اشتباه به جای یک بسیجی زخمی پذیرفته می‌شود و در این مسیر کم‌کم «هویت» قبلی خود را فراموش می‌کند و از حالت یک آدم منفعل و بی‌درد، به فردی تبدیل می‌شود که دربارهٔ موجودیت و هویت خود می‌اندیشد. حاتمی‌کیا این دست‌مایه را به نوعی در بقیه کارهای خود نیز تکرار کرد و اغلب آثاری که ساخت، از جمله آثار شاخص سینمای جنگ ایران به شمار می‌آیند. در میان فیلم‌های دوران اولیهٔ فیلم‌سازی او، شاید تنها *وصل نیکان* به دلیل احساسات‌گرایی و شعارزدگی مفرط خود، در میان آثار این دورهٔ حاتمی‌کیا، وصله‌ای ناجور به نظر می‌رسد. رسول ملاقلی‌پور نیز تا مدت‌ها رسالت خود را در دفاع از ارزش‌ها و معیارهای تعریف‌شده و پذیرفته‌شدهٔ جنگ می‌دید و در آثار اولیه‌اش این لحن و دیدگاه کاملاً آشکار و واضح بود. هرچند او نیز به‌مرور و بعد از پایان هشت سال جنگ، دیدگاه و لحن خود را متناسب با تغییرها و مقتضیات عوض کرد. البته در دوران پایانی کارنامهٔ فیلم‌سازی‌اش، این لحن و دیدگاه به گونه‌ای دیگر در تناقض با مقتضیات و شرایط جامعه قرار می‌گرفت.

سال ۱۳۶۸ اولین سال پس از جنگ بود. اما هنوز باز هم فیلم‌هایی ساخته می‌شد که در ادامهٔ همان قهرمان‌پروری‌ها و سیاه و سفید دیدن‌ها بودند. *الماس بنفش*، *مهاجر*، *آخرین پرواز*، *آخرین مهلت*، *تا مرز دیدار*، *تولد*، *در جست‌وجوی قهرمان*، *غفلت*، *باغ سید* و... فیلم‌های این سال سینمای جنگ بودند. شاید تنها فیلم شاخص جنگی در بین محصولات تولیدشده در این سال *مهاجر*، به نویسندگی و کارگردانی ابراهیم حاتمی‌کیا، باشد.

اما از سال ۱۳۶۹ فیلم‌سازها کم‌کم از فضای جبهه و جنگ عقب‌نشینی کردند و رو به‌سوی تصویر شرایط حاکم بر جامعهٔ پس از جنگ و روابط و فضاهای متأثر از جنگ آوردند. هرچند به‌هرحال باز هم بودند فیلم‌سازهایی که کماکان دل‌مشغول تصویر نبرد و مبارزه در جبهه‌ها باشند، اما شرایط جامعه و گریزناپذیری سینماگران از نگاه به عوارض و تبعات جنگ، باعث شد تا اندک‌اندک لحن و فضا و موقعیت‌های فیلم‌های سینمای جنگ از سال ۶۹ شکل دیگری به خود بگیرد. در نهایت در بین فیلم‌های مختلف ساخته‌شده در این سال نمونه‌های متفاوتی از فیلم‌های منتسب به سینمای جنگ

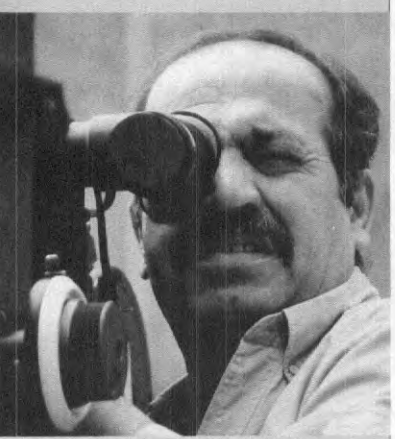


را می‌توانیم نام ببریم: *تویی که نمی‌شناختمت*، *در کوچه‌های عشق*، *چشم شیشه‌ای*، *عروس حلبچه*، *در مسلخ عشق* از جمله فیلم‌های ساخته‌شده در این سال‌اند. سعید امیرسلیمانی در چون *ابر در بهاران* به موشک‌باران تهران و ویرانی‌های روحی و جسمی آن پرداخت و در همین سال فیلم‌هایی هم ساخته شدند که اگرچه به مفهوم واقعی کلمه فیلم جنگی نبودند، اما گهگاه اشاره‌هایی به جنگ داشتند که *روزهای بلند انتظار*، *شب‌های زاینده‌رود* و *عشق و مرگ* از آن جمله‌اند. *گروهبان*، ساختهٔ مسعود کیمیایی، نیز به زندگی پس از جنگ یک گروهبان و رابطهٔ او با خانواده‌اش می‌پردازد.

بدین‌ترتیب سینمای دفاع مقدس در دههٔ ۱۳۶۰ به پایان رسید. فیلم‌هایی که در دههٔ بعد ساخته شدند به‌طور کلی نگاهی متفاوت داشتند: چه به لحاظ فرمی و ساختاری و چه به لحاظ شیوهٔ نگاه و تجزیه و تحلیل جنگ و پیامدهای آن. این شیوهٔ نگاه متفاوت حتی تا انتقاد از جنگ هشت‌ساله، انتقاد از مناسبت‌های برقرارشده در جامعهٔ پس از جنگ، انتقاد از آدم‌های جنگ و تقدس‌زدایی از فضای معنوی جبهه‌ها، که در دههٔ ۱۳۶۰ تصویر شده بود، نیز کشیده شد. از دیگر تحولات پیش‌آمده می‌توان به این نکته نیز اشاره کرد که حجم فیلم‌های ساخته‌شده در حیطهٔ جنگ و دفاع مقدس در این دهه، در قیاس با دههٔ ۶۰ بسیار کمتر شد. دیگر کمتر کسی علاقه‌ای به ترسیم فضاهای جبهه و جنگ نشان می‌داد و به‌غیراز چند فیلم‌ساز که با سماجت و جدیت جنگ را مسئلهٔ اصلی خود و مهم‌ترین دلیل فیلم ساختن می‌دانستند، باقی فیلم‌سازها به تجربهٔ عرصه‌های دیگری شتافتند. هرچند در این دهه کمیت تولیدات سالانهٔ سینمای ایران به طرز چشمگیری افزایش پیدا کرد، اما در مقابل از این افزایش کمیت، سهم سینمای جنگ ناچیز بود. در سینمای جنگ این دهه همچنین صحنه‌های

مستقیم درگیری و نبرد و اتفاق‌های داخل جبهه کمتر دیده می‌شد و تعداد فیلم‌هایی هم که در این زمینه ساخته شدند، به تبعات و عوارض روحی و اجتماعی جنگ می‌پرداختند. هرچند این فیلم‌ها ادامه‌دهندهٔ مسیر همان فیلم‌هایی‌اند که در اواخر دههٔ ۶۰ ساخته شدند: *باشو غریبهٔ کوچک*، *عروسی خوبان*، *حریم مهرورزی*، *در کوچه‌های عشق*، *گزل*، *گروهبان* و... آثاری بودند که به هر حال با انگیزه‌های انسانی و با بهانه کردن جنگ برای پرداختن به روابط و ارزش‌های انسانی ساخته شدند. اما در نهایت جنگ را به‌عنوان پدیده‌ای مخرب و زشت و ویرانگر محکوم می‌کنند. به این اعتبار این آثار فیلم‌هایی ضد جنگ به شمار می‌آیند. در این فیلم‌ها، مثلاً آوارگی حاصل از جنگ، از تم‌های مشترک است. به همین اعتبار این فیلم‌ها را می‌توانیم آثاری اجتماعی نیز به حساب بیاوریم. چون نگاه به شرایط جامعهٔ پس از جنگ دارند و یا جنگ را بهانه‌ای برای تجزیه و تحلیل‌های فردی و جمعی در ارتباط با جامعه قرار می‌دهند. این خصلتی است که به گونه‌ای پررنگ‌تر و پذیرفتنی‌تر قابل اعطا به سینمای جنگ دههٔ ۷۰ نیز هست.

سینمای جنگ دههٔ ۷۰ با ساخته شدن آثاری مثل *باز باران*، *بازی بزرگان*، *بر بال فرشتگان*، *پایان کودکی*، *پرواز از اردوگاه*، *جنگ نفت‌کش‌ها*، *چون ابر در بهاران*، *حماسهٔ مجنون*، *زیر سایهٔ کنار*، *سایه‌های هجوم*، *شکوه بازگشت*، *سجادهٔ آتش*، *صلیب طلایی*، *کودکانی از آب و گل* و *مسافر غریب* به پایان رسید. این فیلم‌ها که همگی محصول سال‌های ۷۱ و ۷۲ بودند، هنوز به آن پختگی و متفاوت بودن آثار شاخص دههٔ ۷۰ دست نیافته بودند و در بین آن‌ها فیلم‌هایی مثل *فرار از اردوگاه* و *جنگ نفت‌کش‌ها* و... هم دیده می‌شد که سازندگانشان به لحاظ استفاده از جذابیت‌های سطحی، به سال‌های اولیهٔ سینمای جنگ رجعت کرده بودند. هرچند در بین این فیلم‌ها هم بودند آثاری که سعی داشتند نگاه متفاوتی به جنگ داشته باشند که *بر بال فرشتگان* (جواد شمقدری) از همین دسته بود، *حماسهٔ مجنون* نیز سعی در نگاه درست‌تر و منطقی‌تر به جنگ داشت و *بازی بزرگان* نیز به‌خاطر نگاه درست و انسانی و ظریف خود به شرایط کودکان و نوجوانان گرفتار در جنگ و تأثیر جنگ بر بلوغ و گذر آن‌ها از مرحله‌ای به مرحلهٔ دیگر، یادکردنی است. *آبادانی‌ها*، *آتش در خرمن*، *آخرین شناسایی* و *از کرخه تا راین* از دیگر فیلم‌های ساخته‌شده در اوایل دههٔ ۷۰ هستند. *آبادانی‌ها* نیز از جمله آثاری است که در یک تحلیل کلی از جمله فیلم‌های ضد جنگ محسوب می‌شود و *از کرخه تا راین*، که به عقیدهٔ بسیاری جزء بهترین ساخته‌های حاتمی‌کیاست، داستان یک رزمندهٔ ایرانی را روایت می‌کند که به دلیل آسیب دیدن در جنگ، برای عمل جراحی به آلمان می‌رود و در نهایت جنازه‌اش به کشور بازمی‌گردد. حاتمی‌کیا با *از کرخه تا راین* آن تمی را آغاز می‌کند که به‌تناوب در دیگر آثار او نیز تکرار می‌شود. در اینجا قهرمان و ضد قهرمان فیلم هر دو خودی‌اند، اما شرایط و مقتضیات زندگی آن‌ها به تبع شرایط حاصل از جنگ، متفاوت است. حاتمی‌کیا در ادامهٔ دوران فیلم‌سازی‌اش تا به امروز کماکان به آن قول مشهور خود وفادار بوده است که: «به مسئول لابراتوار ارشاد گفتم اگر روزی نگاتیو فیلمی را برایت آوردم که مضمون آن غیر از جنگ است، آن را آتش بزن» حاتمی‌کیا در *برج مینو* علایق خود را با شکستن قواعد متعارف زمانی، روایت می‌کند و یکی از فیلم‌های قابل قبول خود را ارائه می‌دهد. ضمن اینکه حاتمی‌کیا از جمله فیلم‌سازهایی است که برخلاف بسیاری، در فیلم‌های خود زن را صاحب جایگاهی مهم و کلیدی می‌کند. در *روبان قرمز*، که یکی از بهترین‌های حاتمی‌کیاست، یکی از پیچیده‌ترین شخصیت‌های زن را ارائه می‌دهد و از سوی دیگر، جنگ را بهانه‌ای برای روایت آن



رسول ملاقلی‌پور نیز تا مدت‌ها رسالت خود را در دفاع از ارزش‌ها و معیارهای تعریف‌شده و پذیرفته‌شده جنگ می‌دید و در آثار اولیه‌اش این لحن و دیدگاه کاملاً آشکار و واضح بود. هرچند او نیز به‌مرور و بعد از پایان هشت سال جنگ، دیدگاه و لحن خود را متناسب با تغییرها و مقتضیات عوض کرد.

چیزی قرار می‌دهد که قبلاً به شکلی هنرمندانه از عهده‌اش برآمده بود. تعریف یک داستان در فضایی غیر واقع را با سه شخصیت و میزانسن محدود. مشابه همین شیوه را البته با شخصیت‌های پرشمارتر و فضایی محدودتر در *آژانس شیشه‌ای* دیده بودیم. *آژانس شیشه‌ای* به‌عنوان شاید بهترین فیلم حاتمی‌کیا، نقطهٔ عطفی در زمینهٔ سینمای جنگ و همچنین آیینهٔ تمام‌نمایی از شرایط روز جامعه شد. حاتمی‌کیا به شخصیت‌های مختلف خود اجازهٔ سخن گفتن داد و جانب هیچ‌یک از آن‌ها را نگرفت. هرچند در نهایت لحن و پرداخت فیلم و به‌خصوص فصل پایانی آن به گونه‌ای بود که از نگاه به حاج کاظم به‌عنوان کسی که بیشترین حق، به جانب اوست، گریزی نداشتیم. حاتمی‌کیا در یکی از معدود موارد تاریخ سینمای جنگ، به سراغ مسئلهٔ آزادگان رفت و آن را بهانه‌ای برای روایت یک ملودرام احساساتی در *بوی پیراهن یوسف* قرار داد. فیلمی که بخش زیادی از بار احساسی خود را مدیون موسیقی زیبای مجید انتظامی بود. حاتمی‌کیا در *خاکستر سبز* به جنگ بوسنی پرداخت و در *ارتفاع پست* به‌طور کامل از فضای جبهه جدا شد و به تبعات آن در دوران پایانی پرداخت. هرچند آخرین فیلم حاتمی‌کیا تا به امروز یعنی *به نام پدر*، تا این لحظه نقطهٔ اختتام مناسبی برای کارنامهٔ او محسوب نمی‌شود، اما در نهایت، توجه او به ضایعات و عواقب محسوس و غیرمحسوس جنگ و تأثیر آن بر زندگی نسل‌های بعدی قابل توجه است. هرچند چنین گرایشی در *به نام پدر* زیاده از حد افراطی و آمیخته به احساسات‌گرایی و به گونه‌ای التقاطی از کار درآمده است.

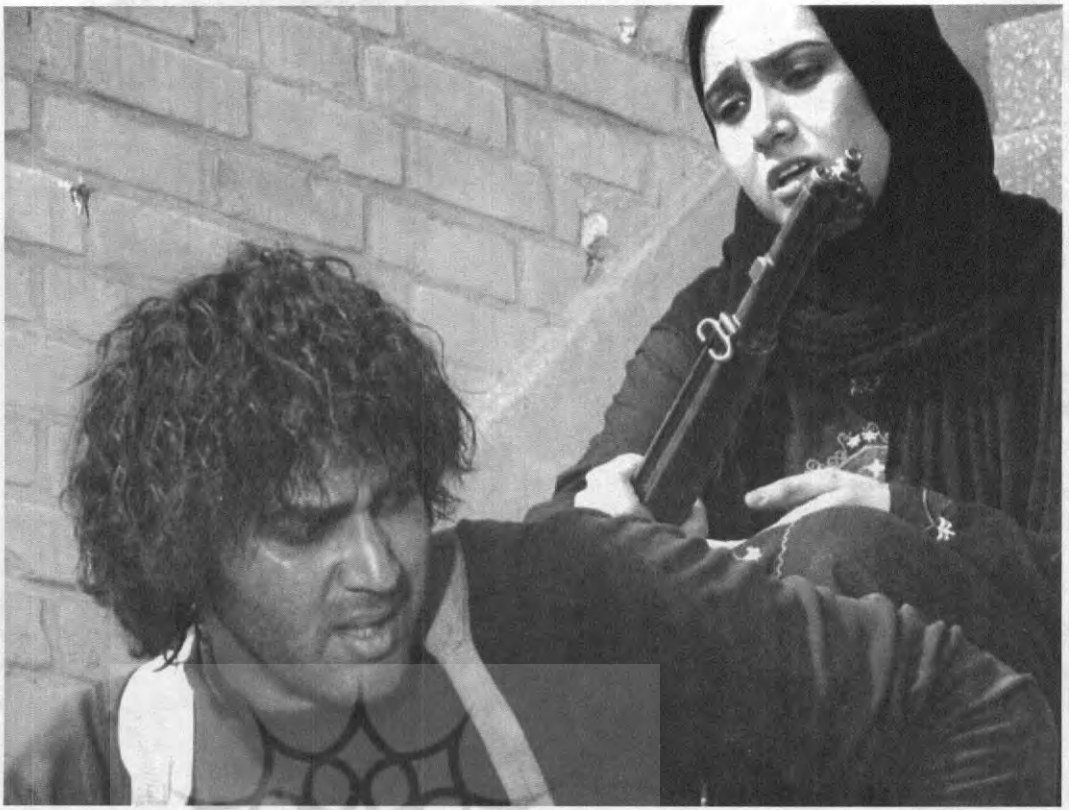
رسول ملاقلی‌پور، دیگر فیلم‌ساز مطرح این عرصه، نیز آثار عمده و قابل توجه خود را در دههٔ ۷۰ آفرید. در *نجات یافتگان* با محور قرار دادن یک زن امدادگر در کانون فیلم، یکی از فیلم‌های قابل توجه سینمای جنگ در این دهه را آفرید و با *سفر به جزایر*، شاید بهترین فیلم خود و یکی از فیلم‌های متفاوت ژانر دفاع مقدس در ایران را به یادگار گذاشت. فیلم به لحاظ روایی و فرمی اثری متمایز است که نه‌تنها در حیطهٔ سینمای جنگ که کلاً در آفریدن یک زبان سینمایی منحصربه‌فرد در ارائه روایت‌های عینی و ذهنی در قالب سینما، از نمونه‌های شاخص سینمای ایران است. همین شیوه به گونه‌ای دیگر در *هیوا* نیز وجود دارد. ضمن اینکه در اینجا جنگ بهانه‌ای است برای روایت یک داستان عاشقانهٔ لطیف و باورپذیر و رسیدن به مرحلهٔ والاتری از تجربهٔ زندگی به یاری تجربه‌های برآمده از جنگ. هنر ملاقلی‌پور در این بود که همین مضمون را که قبلاً بارها در سینمای جنگ تصویر شده و به ابتذال کشیده شده بود، به گونه‌ای متفاوت و سنت‌شکن تصویر می‌کند و یکی از معدود نمونه‌های پذیرفتنی چنین شیوه‌ای را در سینما به یادگار می‌گذارد. هرچند با نزدیک شدن به سال‌های پایانی دههٔ ۷۰، دوران اوج ملاقلی‌پور نیز به سر می‌رسد. در *قارچ سمی* لحن و نگاه عصبی و آشفته و به‌شدت بدبین فیلم‌ساز و آشفتگی شیوه روایت و در هم آمیختن مضمون‌های اجتماعی متعدد، فیلم را به یک شکست مطلق تبدیل کرد. *مزرعهٔ پدری* نیز در ادامهٔ همان سیاست‌هایی ساخته شده بود که پیش از آن *دوئل* حاصلش بود. *دوئل* در زمانه‌ای ساخته شد که تقریباً همهٔ مضمون‌ها و عوامل جذابیت فیلم‌های جنگی، از قهرمان‌پروری و حادثه‌سازی تا ملودرام و کشمکش‌های اجتماعی ارائه شده بود و حالا نیاز به مؤلفهٔ دیگری برای ایجاد جذابیت حس می‌شد که قبلاً وجود نداشت. استفاده از پروداکشن‌ها و جلوه‌های ویژهٔ عظیم و صرف هزینه‌های گزاف برای ساختن چنین صحنه‌هایی بود که *دوئل* را تبدیل به پرهزینه‌ترین فیلم تاریخ سینمای ایران کرد. اما مخاطب ایرانی در زمان ساخته شدن *دوئل*، که امید خود را به جلوه‌های ویژه‌اش بسته بود، با فیلم‌های روز خارجی آشناست و مقیاس‌های *دوئل* را در قیاس با آن فیلم‌ها آن‌قدرها هم «عظیم» نمی‌داند. در نتیجه *دوئل* در گیشه شکست خورد و یک سوم هزینه‌هایش را نیز برنگرداند. از شخصیت‌پردازی و داستان جذابی هم در این فیلم خبری نبود تا بخشی از جذابیت فیلم را به دوش بکشد. *مزرعهٔ پدری* نیز مبنای جذابیت خود را بر چنین مؤلفه‌هایی قرار داد و البته به‌واسطهٔ نگاه تلخ و التقاطی ملاقلی‌پور در سال‌های پایانی فیلم‌سازی‌اش، موفقیتی به دست نیاورد، اوج این شیوه در *میم مثل مادر* رقم خورد که در آن ملاقلی‌پور به شیوهٔ آثار متأخری مثل *کمکم کن* (که البته در حیطهٔ ژانر مورد بحث نمی‌گنجد)، *قارچ سمی*، و *مزرعهٔ پدری*، با تحت فشار قرار دادن مخاطب به جای تحت تأثیر قرار دادن او و سعی در ارائه انبوهی از بحث‌های اجتماعی و معضلات برآمده از دوران جنگ، ملودرامی رقیق ساخت که نقطهٔ پایان مناسبی برای کارنامهٔ فیلم‌سازی او محسوب نمی‌شد. احمدرضا درویش البته قبل از *دوئل*، یکی دو فیلم موفق‌تر ساخته بود که *سرزمین خورشید* و مهم‌تر از آن *کیمیا* جزء آثار شاخص سینمای جنگ بودند.

کیمیا جزو آن دسته فیلم‌هایی است که با ساختار دو بخشی خود، هم صحنه‌های جنگ و وضعیت آدم‌ها در شرایط جنگی را تصویر می‌کند و هم به تأثیر آن بر زندگی آدم‌های پس از جنگ می‌پردازد. ضمن اینکه صحنه‌های جنگی نیمهٔ اول این فیلم که به شیوه‌ای مستندگونه ساخته شده‌اند، جزء بهترین نمونه‌های هنر کارگردانی و واقع‌نمایی صحنه‌های جنگی به حساب می‌آیند. در نهایت *کیمیا* ملودرامی قابل قبول بود که در زمان خود موفقیت قابل توجهی نیز به دست آورد.

باید در این دهه به فیلم *حمله به H۳* نیز اشاره کرد که با تکیه بر اصول حرفه‌ای‌تر و قابل قبول‌تر هیجان‌پردازی، داستانی از جنگ‌های هوایی روایت می‌کرد. یکی از متفاوت‌ترین نمونه‌های سینمای جنگ، آن‌هایی‌اند که ژانر را با گونهٔ کمدی تلفیق می‌کنند و در این حیطه، *لیلی با من است*، اولین نامی است که در سینمای ایران به یاد می‌آید. کمال تبریزی با این فیلم همان قصه‌های قدیمی سینمای جنگ در باب رسیدن به مرحله‌ای والاتر و گذر از شرایط روزمره و لایه‌های ظاهری جنگ و اختصاص هویتی متفاوت و متعالی‌تر به قهرمان را، با تزریق لحن کمدی به فیلم مطرح می‌کند و به‌این‌ترتیب یکی از نمونه‌های متفاوت سینمای جنگ را به تصویر می‌کشد. در اینجا شخصیتی که از اعزام به پشت جبههٔ جنگ هراس دارد، به ناگاه خود را در خط مقدم جبهه می‌یابد و فیلم با تأثیر روحی و معنوی این اتفاق بر او به پایان می‌رسد. به گونه‌ای *طبل بزرگ زیر پای چپ* نیز با لحن کمیک خود، این بار از شخصیت دشمن قالب‌زدایی و کلیشه‌زدایی می‌کند و وجوه انسانی رزمنده‌های دشمن با وجوه انسانی جبههٔ خودی یکسان انگاشته می‌شود.

می‌توانیم از فیلم‌های متأخرتر این ژانر به *ننه گیلانه* نیز اشاره کنیم که در قالب تعریف یک داستان جنگی، یکی از باورپذیرترین شخصیت‌های مادر در سینمای ایران را به تصویر می‌کشد. البته رخشان بنی‌اعتماد در فیلم‌های قبلی خود مثل *روسری آبی*، *نرگس*

سینمای جنگ و دفاع مقدس کماکان ادامه دارد و اتفاقاً تعداد تولیدات این حوزه به لحاظ کمّی نیز رو به افزایش است. به‌طوری‌که در جشنواره بیست و پنجم حداقل هفت فیلم، مستقیماً در فضاهای جنگی جریان داشتند و حال و هوای چند فیلم دیگر نیز متأثر از تبعات جنگ بود. اما به نظر می‌رسد که این افزایش کمّی تولیدات، هم‌زمان شده است با بازگشت سینمای جنگ به دوران اولیه خود که در آن‌ها ساده‌انگاری و ابتذال و نابلدی مشخصه اولیه آن‌ها بود.



سینمای جنگ به‌رغم ساخته شدن آثار باارزشی در این دو دهه، هنوز آن‌طور که باید، جایگاه خود را در سینمای ایران نیافته است. به‌غیراز دو سه مورد استثناء، کمتر فیلمی از این ژانر در سینمای دفاع مقدس ما وجود دارد که گذشته از وقایع‌نگاری و ایجاد جذابیت و کارکردهای جامعه‌شناسانه، به مثابه یک اثر هنری و ماندنی، شناخته شود.

و... نیز به عوارض و تبعات جنگ پرداخته بود.

سینمای جنگ به‌رغم ساخته شدن آثار باارزشی در این دو دهه، هنوز آن‌طور که باید، جایگاه خود را در سینمای ایران نیافته است. به‌غیراز دو سه مورد استثناء، کمتر فیلمی از این ژانر در سینمای دفاع مقدس ما وجود دارد که گذشته از وقایع‌نگاری و ایجاد جذابیت و کارکردهای جامعه‌شناسانه، به مثابه یک اثر هنری و ماندنی، شناخته شود. به‌هرحال جاذبهٔ این ژانر، به حدی است که تا به امروز نیز کماکان فیلم‌هایی در این حوزه ساخته می‌شوند و اصولاً جنگ هشت‌ساله به‌عنوان طولانی‌ترین جنگ کلاسیک قرن، صرفاً به لحاظ نمایشی هم که حساب کنیم، یکی از بهترین دست‌مایه‌ها برای آفرینش‌های سینمایی است. اما متأسفانه جنگ هشت‌ساله در فیلم‌های ساخته‌شده در این گونه، آن‌قدرها درست و منطقی بازتاب پیدا نکرده، آن‌گونه که مثلاً در یکی از قسمت‌های مجموعهٔ عالی *روایت فتح* (سید مرتضی آوینی) به تصویر کشیده شده است. سینمای جنگ و دفاع مقدس کماکان ادامه دارد و اتفاقاً تعداد تولیدات این حوزه به لحاظ کمّی نیز رو به افزایش است. به‌طوری‌که در جشنواره بیست و پنجم حداقل هفت فیلم، مستقیماً در فضاهای جنگی جریان داشتند و حال و هوای چند فیلم دیگر نیز متأثر از تبعات جنگ بود. اما به نظر می‌رسد که این افزایش کمّی تولیدات، هم‌زمان شده است با بازگشت سینمای جنگ به دوران اولیهٔ خود که در آن‌ها ساده‌انگاری و ابتذال و نابلدی مشخصهٔ اولیه آن‌ها بود. *پاداش سکوت* یکی از همین نمونه‌هاست که دوران جنگ و فضاهای جنگی را از یک‌سو بهانه‌ای برای آزمودن شیوه‌های نوین فیلم‌برداری و ساخت و پرداخت جلوه‌های ویژه در ایران کرده و از سوی دیگر به متظاهرانه‌ترین و ریاکارانه‌ترین شکل ممکن، به شعار دادن و افسوس خوردن از بابت از بین رفتن ارزش‌ها و عوض شدن جای نشریات ارزشی با نشریات زرد و... پرداخته است. سینمای جنگ در کمتر موردی سوژه‌ای به این جذابیت در اختیار داشته و تاریخ سینما در کمتر موردی موفق شده از سوژه‌ای به این خوبی، فیلمی تا این حد کسالت‌بار ارائه دهد. در نهایت *پاداش سکوت* به‌عنوان یکی از آخرین نمونه‌های سینمای جنگ، به هیچ‌عنوان نمونهٔ مناسبی برای شناخت هیچ‌یک از آن‌چیزهایی که فیلم ادعایش را دارد، نیست. آرش معیریان در *آن که دریا می‌رود* (که هنوز به اکران عمومی درنیامده) شاید با تأثیرپذیری از یکی دو فیلم ملاقلی‌پور و به‌خصوص *سفر به چزابه و هیوا*، سعی در روایت سفر عینی و ذهنی یک رزمنده در طی یک مسیر داشته و کیومرث پوراحمد *با اتوبوس شب* که آن را به شیوهٔ سیاه و سفید فیلم‌برداری کرده، قصه‌ای را تعریف می‌کند که تنها به کمک بازی‌های خوب بازیگران، تکراری بودن آن به چشم نمی‌آید. هرچند *اتوبوس شب* در نهایت بین فیلم‌های ساخته‌شده در یکی دو سال اخیر، شاید موفق‌ترین نمونه باشد. *روز سوم* که در جشنوارهٔ بیست و پنجم سیمرغ بلورین بهترین فیلم را دریافت کرد داستان سه روز پایانی فتح خرمشهر را با یک ملودرام طبق معمول عامه‌پسند تلفیق می‌کند و گذشته از هرچیز، در ارائه یک داستان روان و مخاطب‌پسند به شیوه‌ای سرراست و کلاسیک موفق است. فیلم را شاید بتوان به دلیل پرداختن به مسئله خرمشهر، فرزند خلف آثار احمدرضا درویش نیز دانست که در تقریباً همهٔ آثار خود یادی از خرمشهر و محمد جهان‌آرا می‌کند. *روز سوم* به کمک کارگردانی قابل قبول و بازی‌های معقول، در مقیاس سینمای جنگ ایران و در مقایسه با کیفیت نازل تعداد زیادی از این آثار، فیلمی موفق محسوب می‌شود. در جشنوارهٔ امسال فیلمی مثل *سنگ، کاغذ، قیچی* نیز حضور داشت که آشکارا تحت تأثیر *آژانس شیشه‌ای* قرار داشت و تقلید ناشیانهٔ آن از فیلم حاتمی‌کیا و اصرار فیلم‌ساز در الصاق یک بیانیهٔ جنگی و دادن شعار در باب مسئلهٔ بازماندگان جنگ به اثر آن را از یک تریلر (thriller) خوش‌ساخت، به سمت یک اثر همچنان متظاهرانه و هدررفته سوق داده بود.

آخرین فیلم پرهیاهو و پرحاشیهٔ سینمای جنگ، که در ضمن لقب پرفروش‌ترین فیلم تاریخ سینمای ایران را هم یدک می‌کشد، *اخراجی‌ها* (مسعود ده‌نمکی) بود. این فیلم نشان داد خنداندن مخاطب ایرانی آن‌قدرها هم که می‌گویند، کار دشواری نیست و غیر از وجه‌المصالحه و دستاویز قرار دادن عبارت «دفاع مقدس» راه‌های دیگری هم برای نیل به آن وجود دارد.■