

تحولات بازتاب جنگ در سینمای ایران

اعظم راودراد^۱، سپیده حیران پور^۲

تاریخ دریافت ۹۱/۱۲/۱۵ تاریخ تایید ۹۲/۴/۲۵

چکیده

در این مقاله سعی شده است که به این سؤال پاسخ داده شود: «بازتاب جنگ در سینمای ایران چگونه بوده و چه سیر تحولی را طی کرده است؟» بنا بر دیدگاه نیکلاس پرونیای فرض شده است که چند سال پس از پایان جنگ و در اثر تغییر شرایط اجتماعی دیدگاه جامعه نسبت به جنگ تغییر می‌کند و یا امکان بیان رویکردهای جدید به وجود می‌آید. بنا بر این نظریه رویکرد فیلم‌های سینمای جنگ ایران در دهه‌ی ۸۰، متفاوت از رویکرد فیلم‌های جنگی ساخته شده قبل از دهه‌ی ۸۰ می‌باشد. برای بررسی صحت و سقم این نظریه، در این مقاله سبب‌های جنگ در سه دوره‌ی زمانی ۶۰ تا ۶۷، ۶۷ تا ۸۰ و دهه ۸۰ مورد بررسی قرار گرفته است. دو دوره اول به صورت اسنادی و با استفاده از مطالعات قبلی و دوره سوم به صورت تحلیل متن فیلم‌های برگزیده جنگی با استفاده از تکنیک نشانه‌شناسی، مطالعه شده است. نتیجه این‌که فیلم‌های دوره اول بنا به اقتضای جنگ و شرایط جامعه‌ی جنگ‌زده به حماسه‌سازی و قهرمان‌پروری می‌پردازند، در حالی که فیلم‌های دوره دوم بیش‌تر جنبه‌ی اجتماعی دارند و وضعیت آوارگان و رزمندگان بازگشته از جنگ و برخورد جامعه با آنان را بررسی می‌کنند. اما در دوره سوم در پی از بین رفتن رژیم بعث عراق و بهبود روابط دو کشور، و در نتیجه تحول دیدگاه جامعه نسبت به جنگ ایران و عراق و به وجود آمدن شرایط مناسب برای ابراز دیدگاه‌های متفاوت، فیلم‌هایی با تمایلات صلح‌طلبانه و ضد جنگ و با شخصیت‌پردازی‌های متفاوت از رزمندگان ایرانی و عراقی ساخته شده‌اند که در سینمای جنگ ایران سابقه ندارد.

واژگان کلیدی: جامعه‌شناسی سینما، سینمای جنگ، تحلیل روایت، نظریه‌ی بازتاب، نشانه‌شناسی ساختاری.

ravadrad@ut.ac.ir

heirnpoor@ut.ac.ir

۱. دانشیار دانشگاه تهران.

۲. کارشناس ارشد هنر.

مقدمه

در این پژوهش سعی شده است به بازنمایی جنگ در سینمای ایران در دوره‌های مختلف و تغییر و تحول آن پرداخته شود. به عبارت دیگر، در این تحقیق کوشیده‌ایم به این پرسش پاسخ دهیم که چگونه تغییر شرایط اجتماعی و دیدگاه جامعه نسبت به جنگ باعث بروز رویکردهای متفاوت فیلم‌ها نسبت به موضوع جنگ می‌شود. همچنین، این تحقیق با تأکید بیشتر بر فیلم‌های ساخته شده در دهه‌ی سوم (دهه‌ی ۸۰) که به نظر می‌رسد تفاوت عمده‌ای با فیلم‌های ساخته شده در دو دهه‌ی قبل دارند در پی یافتن علل اصلی این تغییر و تحول است.

سینما به عنوان یکی از وسایل ارتباط جمعی در مطالعات رسانه‌ای، همواره مورد غفلت قرار گرفته است. کمبود کتاب‌ها و منابع موجود در این زمینه گواهی بر این ادعاست. اما واقعیت این است که سینما به همان اندازه که هنر است، رسانه هم است. سینما موقعیتی است هم اجتماعی و هم زیبایی‌شناختی، و این دو ویژگی در هم آمیخته‌اند، به طوری که اجتماع تأثیر روی سینما و سینما تأثیر بر اجتماع دارد. بنابراین برای درک بهتر سینما لزوماً باید جنبه‌ی رسانه‌ای و جامعه‌شناختی آن مورد توجه قرار گیرد.

به تصویر کشیدن جنگ در سینمای ایران با توجه به دفاع هشت ساله ملت ایران در برابر عراق رویکرد متفاوتی با سایر آثار ساخته شده‌ی این ژانر سینمایی در سایر کشورها دارد. سینمای جنگ از جمله ژانرهای سینمایی بود که در واقع پس از پیروزی انقلاب شکوفا شد. به این مفهوم که آثار جنگی از نخستین فیلم‌های تولید شده در سینمای پس از انقلاب بودند. بسیاری از تخصص‌های سینمایی روز که غالباً در سینمای پیش از انقلاب مهجور مانده بود، با همین نوع سینما به عرصه آمدند و بسیاری از موضوعات «تابو» شده در همین سینمای جنگ به تصویر کشیده شدند.

در تحقیق‌هایی که در مورد سینمای جنگ ایران شده است، بیشتر به جنبه‌های سینمایی و زیبایی‌شناختی آثار توجه شده است و به ندرت می‌توان صفحاتی را پیرامون جنبه‌های جامعه‌شناختی این ژانر در سینمای ایران یافت. این امر نگارنده را بر آن داشت تا پژوهشی در رابطه با جنبه‌ی جامعه‌شناختی سینمای جنگ ایران انجام دهد. از آنجائیکه اکنون سه دهه از آغاز جنگ بین ایران و عراق می‌گذرد و تحلیل تک‌تک فیلم‌های جنگی ساخته شده در این ژانر کاری بسیار دشوار و نیازمند فرصت کافی می‌باشد، در این مقاله سینمای جنگ در دو دهه‌ی اول (دهه‌های ۶۰ و ۷۰) به صورت اجمالی و کتابخانه‌ای مورد بررسی قرار گرفته‌اند، و سپس فیلم‌های ساخته شده در دهه‌ی سوم (دهه‌ی ۸۰) بر طبق نظریه‌ی بازتاب و تکنیک نشانه‌شناسی مورد تحلیل جامع‌تری قرار گرفته‌اند. چرا که یکی از اهداف این مقاله بررسی

صحت و سقم نظریه‌ی نیکلاس پرونای^۱ است از مقایسه‌ی فیلم‌های جنگی بعد از ۱۹۱۸ و ۱۹۴۵ به نظریه‌ی جالبی رسیده است: «جریبه‌ی دوران جنگ نشان می‌دهد که یک دهه پس از جنگ زمان صیقل خوردن خاطرات تلخ فرا می‌رسد. در این هنگام مردم این امکان را می‌یابند که دوباره، اما این بار از طریق نیروی خلاق هنر، با این خاطرات تلخ مواجه شوند.»^۲ (به نقل از سورلن ۱۳۷۹: ۴۹).

چارچوب نظری

«رویکرد بازتاب^۳ در جامعه‌شناسی هنر مشتمل بر حوزه‌ای گسترده از تحقیقات است که مبنی بر این عقیده‌ی مشترک هستند که هنر آینده‌ی جامعه است» (الکساندر ۲۰۰۳: ۲۱). «از این دیدگاه هم فیلم‌ساز و هم تماشاگر محصول تأثیرات همه‌جانبه‌ی جامعه هستند. بنابراین طرفداران این روش بر این عقیده‌اند که فیلم با افشای نهادهای اجتماعی، اقتصادی و سیاسی یک جامعه می‌تواند روحیات یک دوران را مجسم کند.» (چینکز ۱۳۶۴: ۱۷۱).

بیش‌تر پژوهش‌های جامعه‌شناسی هنرمبتنی بر این فرضیه‌اند که آثار هنری می‌توانند اطلاعاتی را در مورد جامعه‌ای که آن آثار را آفریده‌اند، به ما ارائه دهند. نظریه‌پردازان بسیاری به این موضوع پرداخته‌اند و به‌ویژه از میان هنرها بر هنر سینما تأکید کرده و آن را حاوی اطلاعات مهمی درباره‌ی جامعه‌ی سازنده‌ی یک فیلم دانسته‌اند.

آرنولد هاووزر^۴ در کتاب *تاریخ اجتماعی هنر* اشاره می‌کند که تداوم جریان هنری در هر دوره‌ای، از پاره‌ای جهات با تداوم تاریخ اقتصادی و اجتماعی همین دوره از زمان انطباق دارد. او معتقد است که شرایط اجتماعی سده‌ی بیستم به گونه‌ای بود که راه را برای تولد هنر جدید که یکی از بارزترین شکل‌های آن سینما است، هموار کرده است. در کل هاووزر معتقد است که شرایط اجتماعی باعث به وجود آمدن شکل‌های جدید هنری می‌شوند. از نظر سورلن^۵ سینما مانند آینده‌ای است که شرایط جامعه را در زمان تولید اثر نشان می‌دهد. او معتقد است که فیلم سند مهمی برای شرایط اجتماعی یک جامعه به شمار می‌رود. فیلم واقعیت نیست اما در عین حال

1. Nicholas Pronay

۲. «سینمای پس از جنگ انگلیس: بررسی آن دسته از فیلم‌های مربوط به جنگ جهانی دوم که میان سال‌های

۱۹۴۵ تا ۱۹۶۰ در بریتانیا ساخته شده‌اند.» تاریخ فیلم، رادیو و تلویزیون ۸/۱ (۱۹۸۸).

3. Reflection Approaches

4. Arnold Hauser

5. Pierre Sorlin

نمی‌تواند خود را به طور کامل از شر شرایط حقیقی رها کند؛ مثل آینه که آن‌چه را پیش رو دارد، با این که ممکن است تحریف کند و محدود سازد و در چارچوبی قرار دهد، سرانجام در خود منعکس می‌سازد. فیلم نیز جنبه‌هایی از جامعه‌ای را که در آن ساخته شده است نشان می‌دهد.

آی.سی. جاروی^۱ در کتاب *درآمدی بر جامعه‌شناسی سینما* (۱۹۹۹) آورده است که فیلم‌ها آینه‌ای را رو به طبیعت نگاه داشته‌اند. آن‌ها واقعیات موجود در جامعه را نشان می‌دهند. آن‌ها صحنه‌های خشونت، سکس و ... را به نمایش می‌گذارند که این امر مورد انتقاد ناقدان قرار می‌گیرد.

اعضای مکتب فرانکفورت^۲ نیز بر این عقیده‌اند که آثار هنری به ویژه آثار هنری عامه‌پسند بازتابنده‌ی ایدئولوژی طبقه‌ی حاکم در جامعه و وضعیت کارگران پس از کار سخت در کارخانه هستند.

بنابراین همه‌ی این رویکردها هنر (سینما) را به مثابه‌ی آینه‌ای در برابر جامعه قلمداد می‌کنند. اما باید توجه کرد که این آینه، آینه‌ی تخت نیست. رابطه‌ی هنر و جامعه چیزی بیش‌تر از یک عکس‌برداری ساده از جامعه توسط هنر است. رابطه‌ی هنر و جامعه رابطه‌ای پیچیده است و میزان انحراف از واقعیت همیشه وجود دارد. به نظر جاروی برای رسیدن به واقعیات، باید پرده‌ی زیبایی‌شناختی فیلم‌ها را کنار زد. اما پیر سورلن معتقد است که انحراف از واقعیت در فیلم‌های سینمایی خود می‌تواند گویای نکات جدیدی درباره‌ی جامعه‌ی آفریننده‌ی آن فیلم‌ها باشد.

بنابراین می‌توان چنین نتیجه‌گیری کرد:

(۱) هنر، جامعه را بازتاب می‌کند اما به صورت پیچیده.

(۲) هنر آینه است اما آینه‌ی غیر تخت. میزان انحراف از حقیقت همیشه وجود دارد.

در این تحقیق رویکرد بازتاب برای مطالعه‌ی سینمای جنگ ایران مورد استفاده قرار گرفته است؛ زیرا همان‌طور که ذکر شد در کنار همه‌ی انتقادات وارده به این رویکرد، اطلاعاتی را می‌توان از طریق مطالعه‌ی آثار هنری به دست آورد که از مطالعه‌ی هیچ منبع دیگری به دست نمی‌آید. اما مشکلی که وجود دارد انحراف از حقیقت در آثار هنری است و این به علت اصول زیبایی‌شناختی به کار رفته در آن‌هاست. برای پی بردن به حقایق نهفته در فیلم باید روش مناسبی برای تحلیل فیلم‌ها در نظر گرفته شود.

1. I.C.Jarvie
2. Frankfurt School

روش تحلیل آثار

در این تحقیق، از دو روش استفاده شده است. نخست بازتاب جنگ در سینمای ایران در طول دوران جنگ و بعد از آن تا سال ۱۳۸۰ با روش مطالعه اسنادی و کتابخانه‌ای مورد بررسی قرار گرفته است. در بخش دوم که در پی یافتن تغییر رویکرد جامعه نسبت به جنگ و بازتاب آن در فیلم‌های جنگی است، از روش نشانه‌شناسی ساختاری استفاده شده است. فیلم‌های مورد بررسی در این تحقیق شامل سه فیلم *اتوبوس شب*، *اخراجی‌ها* و *روز سوم* می‌باشد. علت انتخاب این فیلم‌ها از یک سو، به خاطر موفقیت آن‌ها در جشنواره‌ی فیلم فجر و از سوی دیگر استقبال تماشاگران از این فیلم‌ها بوده است. نکته‌ی دیگری که حاوی اهمیت می‌باشد این مطلب است که در این تحقیق مطالعه‌ی فیلم‌ها بدون در نظر گرفتن کارگردان آن‌ها انجام می‌گیرد. در واقع می‌توان فیلم را مجموعه‌ای از اطلاعات در نظر گرفت که با رمزگشایی و درک زبان آن می‌توان به آن‌ها دست یافت و از این طریق به خصوصیات و ویژگی‌های جامعه معاصر فیلم و نحوه‌ی بازنمایی جنگ در آن پی برد.

نشانه‌شناسی علمی است که بنیان آن در اوایل قرن بیستم توسط دو اندیشمند از دو ماده‌ی متفاوت، فردینان دو سوسور^۱ زبان‌شناس سوئیسی و چارلز ساندرز پیرس^۲ منطق‌دان و فیلسوف پراگماتیست آمریکایی، گذاشته شد. «می‌توان گفت نشانه‌شناسی به زبان ساده عبارت است از مطالعه‌ی منظم و سامانمند همه‌ی مجموعه عوامل مؤثر در ظهور و تأویل نشانه‌ها. به دیگر سخن، نشانه‌شناسی دانشی است که آثار و نشانه‌ها را چون بخشی از زندگی اجتماعی مورد پژوهش قرار می‌دهد.» (ضمیران ۱۳۸۱: ۷).

سوسور الگوی دووجهی از نشانه ارائه می‌کند. از نظر او نشانه مرکب است از یک دال (دلالت کننده) و یک مدلول (دلالت شده). دال صورتی است که نشانه به خود می‌گیرد و مدلول، معنا و مفهومی است که نشانه بر آن دلالت دارد. سوسور معتقد است که نشانه‌ها فقط به مثابه‌ی واحدهای یک نظام صوری، کلی و انتزاعی معنی پیدا می‌کنند. برداشت او از معنی کاملاً ساختاری و مبتنی بر رابطه است. اولویت به روابط نشانه‌ها در درون یک نظام داده می‌شود تا به چیزهای جهان خارج. (بنابراین معنای نشانه‌ها ناشی از رابطه‌ی نظام‌یافته‌ی آن‌ها با یکدیگر است تا ویژگی‌های ذاتی نشانه‌ها یا هر نوع ارجاع به چیزهای مادی) (سجودی ۱۳۸۳: ۲۴).

تحلیل نشانه‌شناختی ساختارگرایانه با بازشناسی واحدهای تشکیل دهنده‌ی یک نظام نشانه‌ای

1. Ferdinand de Saussure (1857-1913)
2. Charles Sanders Peirce (1839-1914)

(زبان یا هر فعالیت فرهنگی، اجتماعی دیگری) و تعیین روابط بین این واحدها (روابط معنایی و منطقی) سر و کار دارد. به گفته‌ی سوسور، معنا از تفاوت میان دال‌ها نشأت می‌گیرد. تفاوت میان دال‌ها خود بر دو گونه است: یکی تفاوت ناشی از هم‌سازی یا هم‌نشینی و دیگر، تفاوت حاصل از محور جانیشینی. به طور کلی اختلاف میان این دو، اساس تحلیل نشانه‌شناسی ساختاری را تشکیل می‌دهد. روابط هم‌نشینی بیش‌تر متضمن امکان ترکیب است. در حالی که مناسبت جانیشینی بر پایه‌ی تباین کارکردی یا تفکیک استوار است (ضمیران ۱۳۸۱: ۷۹).

بنابراین ما در تکنیک نشانه‌شناسی از تحلیل هم‌نشینی برای کشف معانی آشکار فیلم و از تحلیل جانیشینی برای کشف معنای پنهان یا همان پیام فیلم استفاده خواهیم کرد. صرف کشف معانی هدف نهایی این پژوهش نمی‌باشد و هدف نهایی این مقاله درک رابطه‌ی فیلم و جامعه است، و این رابطه درک نمی‌شود مگر این‌که معنای فیلم‌ها در مقایسه با تحولات اجتماعی درک شود.

تحلیل سینمای جنگ ایران (۱۳۶۷-۱۳۶۰)

شهریور سال ۵۹ وقتی عراق به مرزهای کشور حمله کرد و آتش جنگ تحمیلی شعله‌ور شد، سینمای ایران صاحب یک گونه‌ی سینمایی شد؛ گونه‌ای که هیچ‌گاه در سینمای ایران تجربه نشده بود: «سینمای دفاع مقدس». می‌توان گفت سینمای پس از انقلاب، پس از یک دوره فترت نسبی سال‌های ۵۸-۵۹ اصولاً با سینمای جنگ در کنار نوعی دیگر که موضوعات تاریخی انقلاب را در کادر دوربین قرار می‌داد، متولد شد. به این مفهوم که آثار جنگی از نخستین فیلم‌های تولید شده در سینمای بعد از انقلاب بودند.

سینمای جنگ را می‌توان از لحاظ محتوایی و مضمون، در دو مقطع زمانی ۶۷-۱۳۶۰ و ۸۰-۱۳۶۸، به سه دوره و گروه تقسیم‌بندی کرد. دوره اول با شروع جنگ و حال و هوای انقلابی آن سال‌ها همراه است. در آن دوران نوعی سردرگمی در سینمای ایران حاکم بود. کسی نمی‌دانست سینمای ایران چه می‌خواهد و به کدام سو می‌رود. بالطبع، این آشفتگی بر روی سینمای جنگ که اصولاً پس از انقلاب متولد شده بود، بسیار تأثیر گذاشت. سینمای دفاع مقدس در آغاز شکل‌گیری‌اش به نوعی ادامه‌دهنده‌ی سینمای تجاری پیش از انقلاب بود چرا که کارگردانان پیش از انقلاب اولین سازندگان فیلم‌های جنگی بودند. این سینما روایت‌گر یک جنگ معمولی و عادی بین سربازان دو کشور بود که به پیروی از الگوهای مشابه سینمای غرب بر قهرمان‌سازی اسطوره‌ای و غلوآمیز سربازان ایرانی از یک سو و نمایش آدم‌های احمق، ترسو، جنایتکار بالفطره و محکوم به شکست به عنوان سربازان عراقی استوار می‌شد. نگاهی سیاه و سپید که هنوز در بسیاری از فیلم‌هایی که راجع به سال‌های جنگ تحمیلی ساخته می‌شود،

جاری است.

«این نگاه در آن سال‌ها با ساختاری غلوآمیز نیز همراه بود. زوم‌های تند و زننده، حرکت‌های بی‌دلیل دوربین در جهات مختلف، موسیقی پر حجم و سوار بر فیلم، کلوزآپ‌های مکت‌دار پس از نماهای پرتنش برای تأکید روی چهره‌ی بازیگران معروف، تعقیب و گریزها و درگیری‌های تن به تن طولانی و کشدار که همواره به پیروزی قهرمان فیلم می‌انجامد و... از عناصر شاخص این نوع ساختار محسوب می‌شد» (سلیمانی ۱۳۸۱: ۲۹۳-۲۹۴). فیلم‌های بزرگی‌ها (قادری، ۱۳۶۰)، مرز (حیدری، ۱۳۶۰) و عبور از میدان مین (جواد طاهری) که هر سه به طور آشکار تجاوز عراق به خاک ایران را مبنای خلق داستان‌های حماسی قرار داده بودند، اما این داستان‌ها و شخصیت‌هایی که قهرمانان آن‌ها بودند، سختی با نمونه‌های عینی و واقعی نداشتند.

از سال ۱۳۶۲ فیلم‌سازان جدیدی پا به عرصه‌ی فیلم‌سازی دفاع مقدس گذاشتند که خود به نحوی با دفاع مقدس و جبهه‌های جنگ در ارتباط بودند. آنها سعی کردند از ساختارهای مرسوم الگوهای فیلم‌های غربی فاصله بگیرند، اما به الگوی دیگری که در دسترس‌شان قرار داشت روی آوردند. در آن سال‌ها فیلم‌های جنگی روسی و تولیدات بلوک شرق، پرده‌ی سینماها و صفحه‌ی تلویزیون را پر کرده بودند. «می‌توان گفت که ساختار سینمایی آثار این دوره به نحوی به سبک رئالیسم سوسیالیستی با همه‌ی ویژگی‌های تکنیکی و سینمایی آن راه می‌برد؛ ساختاری متکی بر نماهای جمعی یا نماهای تک نفره؛ طوری که با زمان‌بندی یکسان بر پرده نقش ببندد (برای تأکید بر قهرمانی جمعی و گریز از قهرمان‌پروری فردی). در این نوع ساختار، با استفاده از لنزهای زاویه‌ی باز و لانگ‌شات، صف طویل رزمندگان عازم جنگ یا انبوه سپاهانی که به صفوف دشمن حمله می‌برند، به تصویر کشیده می‌شد تا شجاعت، نظم، هماهنگی و سازمان‌یافتگی جبهه‌ی خودی نمایش داده شود و با استفاده از لنزهای تله و نماهای بسته در تصویر جبهه‌ی دشمن، محدودیت‌ها و عجز سربازان جبهه‌ی مقابل تصویر می‌شد. ... دیگر از آن حرکات چپ و راست دوربین روی ریل خبری نیست، هم‌چنین از مونتاز برای ایجاد ضرباهنگ، موسیقی برای فضا سازی، زوم‌های آن‌چنانی، کلوزآپ‌های تأکیدی برای ارائه‌ی چهره‌های قهرمانانه و درگیری‌های طولانی و به قول معروف آرتیستی استفاده نمی‌شود» (همان: ۲۹۴-۲۹۵). دیار عاشقان (کاربخش راوری، ۱۳۶۲) از جمله‌ی این نوع فیلم‌های جنگی است که موفق شد برای اولین بار سینمای دفاع مقدس را در جشنواره‌ی فیلم فجر مطرح کند. دوره‌ی دوم: با پیشرفت جنگ، مضامین فیلم‌های جنگی از حالت شعاری و تبلیغاتی به رویکرد

دینی و عرفانی تغییر می‌کند. فیلم‌های جنگی این دوره به مکاشفات درونی رزمندگان و سیر و سلوک عارفانه‌ی آنها توجه کرد. به عبارت دیگر محتوای سینمای جنگ از قهرمان‌سازی اسطوره‌ای به حیطه اعتقادی و ایمانی تغییر جهت داد. البته این دو نگرش در این ژانر در کنار هم حرکت می‌کرد و تا سال ۶۸ و قبول قطع‌نامه ادامه داشت.

نکته‌ی جالب توجه در این فیلم‌ها ظهور نوع متفاوتی از قهرمان در سینمای جنگ است، کسی که معمولاً یک بسیجی یا عضو «سپاه پاسداران» بود. برخلاف قهرمان اسطوره‌ای فیلم‌های آغازین سینمای جنگ، قهرمان جدید قادر به انجام حرکات خارق‌العاده و غیر متعارف نبود و از حرکات فوق بشری مردان این قبیل آثار فاصله می‌گرفت و اصراری هم برای دستیابی بدان‌ها نداشت. «همه چیز او به افراد معمولی شبیه بود. قدرت بدنیش بیش از دیگران نبود، کم‌حرف بود و نقش شنونده را ایفا می‌کرد و اغلب در حاشیه‌ی مکالمات دیگران قرار می‌گرفت. در عین حال راه و رسم حرفه‌ای‌اش، آن‌قدرها مورد تأیید افراد مقابلش نبود و بارها از شیوه‌ی کارش ایراد می‌گرفتند. ... مرد بدون زن و بچه، مرد بدون دلبستگی به زندگی شهری، که چنان آسوده از جبهه‌ای به جبهه دیگر می‌رفت که گویی در خانه‌اش به سر می‌برد. مرد با صورت خاکی در دل خاکریزها، سنگرها، پناهگاه‌ها و خندق‌ها با آرامشی خلل‌ناپذیر و صلابتی غبطه‌انگیز. اگر قهرمان آثار حادثه‌ای جنگی با انجام کارهای محیرالعقول به مرز فردگرایی می‌رسید، این قهرمان با سکوت و خاموشی‌اش به این قلمرو پا گذاشت. ابراهیم حاتمی‌کیا با دو فیلم دیده‌بان (۱۳۶۷) و مهاجر (۱۳۶۹) شاخص‌ترین نمونه‌ی این نوع قهرمان سینمای جنگی ایران را معرفی کرد که به جای اسلحه، دوربین (در دیده‌بان) و دستگاه هدایت هواپیمای کوچک (در مهاجر) در دست داشتند، و حرکت‌شان در خطوط جبهه هم‌چون سفر ذهنی بود» (صدر ۱۳۸۱: ۲۷۷-۲۷۸).

در مجموع می‌توان گفت که مهم‌ترین عملکرد سیاسی سینمای جنگ در سال‌های اولیه‌ی نبرد، دعوت مردم به حضور در جبهه‌ها بود. در اکثر فیلم‌ها آدم‌های معمولی اسلحه به دست گرفتند و روانه‌ی صحنه‌های نبرد شدند. «جنگ، نوعی ویژگی به جامعه‌ی ایران بخشید که حکومت پس از انقلاب بدان نیاز فراوانی داشت: یعنی یکپارچه شدن برای مبارزه با یک دشمن واحد. پیروزی در جنگ، پیروزی انقلاب خوانده می‌شد. به همین دلیل سینمای جنگی ایران از سینمای میهن‌پرستانه به سیاق سینمای جنگی سایر کشورها فاصله گرفت و دفاع از خاک را مترادف با «ملی‌گرایی» (ناسیونالیسم) و آنچه که «پان‌ایران‌یسم» می‌خواندند، قلمداد نکرد. ورود واژه‌ی «شهید» و «شهادت» به فرهنگ سیاسی و عامه‌ی ایران که از زمان اوج‌گیری انقلاب باب

شده بود، جایگاه خود را در جنگ تثبیت کرد. حضور در جبهه‌ها نه برای دفاع از میهن بلکه به عنوان یک فریضه‌ی دینی مورد اشاره قرار گرفت» (همان: ۲۷۹).

تحلیل سینمای جنگ ایران (۱۳۸۰-۱۳۶۸)

دورهدی سوم سینمای جنگ ایران با پایان جنگ آغاز شد. واقعیت این است که سینماگران جنگ، پس از پایان جنگ، امکانی برای پرداختن به برخی واقعیت‌ها و شخصیت‌های خاص جنگ‌ها، شکست‌ها و پیروزی‌ها به دست می‌آوردند. بهترین آثار سینمای جنگ معمولاً در سال‌های پس از پایان جنگ ساخته شده‌اند.

«در ایران پس از جنگ سه گرایش در فیلم‌سازی به وجود آمد که هر سه تبعات طبیعی تحولات درونی اجتماع هستند. گرایش اول: سینمای آرمان‌گرا در طیف وسیع به فراگماردگی خود ادامه می‌دهد ولی به دنبال عناصر خاصی است که قبلاً به آن‌ها اشاره نداشت از جمله عشق مادی (خاکستر سبز، از کرخه تا راین). این سینما قهرمان آرمان‌گرا را در عصر سازندگی دنبال می‌کند.

گرایش دوم سینمای نئورئالیستی آرمان‌خواه است که به نقد جامعه پرداخته است (عروسی خوبان، آبادانی‌ها). قهرمان این گونه فیلم‌ها در اجتماع تنه‌است. جامعه‌ی پس از جنگ جامعه‌ی افرادی است که گلیم خود را از آب می‌کشند و ایثارگری‌های زمان جنگ فراموش شده و یا کمرنگ شده است. یک مهاجر جنگ تحمیلی که تمام هستی خود را برای جامعه از دست داده است، برای گذران زندگی حتی دست به دزدی می‌زند و سرافکننده و شکسته در خود، باز هم به مسافرکشی ادامه می‌دهد. در امر جستجوی او برای پیدا کردن ماشین دزدیده شده‌اش که تنها ممر معاش اوست، لمپن دزد و همه‌کاره به او یاری می‌رساند (آبادانی‌ها). یک جانباز جنگ تحمیلی در جشن عروسی خود با دختر یک بازاری، دلال‌بازی رایج و فساد اجتماعی را تحمل نمی‌کند و به جبهه بازمی‌گردد (عروسی خوبان) و یک بسیجی شیمیایی شده در آلمان پناهنده می‌شود (از کرخه تا راین) (حسینی زاد ۱۳۷۴: ۲۱۰).

گرایش سوم: به علت شکست سیاست‌های هدایتی و سینمای دولتی که موجب ایجاد بحران عمیق اقتصادی در سینمای ایران و قطع شدن سوبسیدها و کمک‌های دولتی شد، همه‌ی سینماگران از جمله فیلم‌سازان دفاع مقدس را بر آن داشت تا ضمن حفظ فرهنگ و ارزش‌های جبهه به فکر راهکارهایی جدید برای جذب تماشاگر بیشتر باشند. «آخرین شناسایی (علی شاه‌حاتمی) و سجاده‌ی آتش (احمد مرادپور) نخستین گام‌ها در شکل دادن به این نوع سینما بود؛ سینمایی که اساساً با نوع سراپا حادثه و اکشن و جو تقلیدی فیلم‌هایی هم‌چون پوتین

(عبدالله باکیه - ۱۳۷۰) متفاوت بود. این نوع فیلم دفاع مقدس، هم متکی بر ضرباهنگ بود، هم متکی بر تعلیق و قهرمان پروری، به نحوی که تفاوت‌های ارزشی دفاع مقدس در مقایسه با جنگ‌های مشابه خدشه‌دار نشود. کاربرد جلوه‌های ویژه در حد بالا و چشم‌گیر که تا کنون در سینمای ایران تجربه نشده بود، از خصوصیات بارز این فیلم‌ها بود» (سلیمانی ۱۳۸۱: ۳۰۳).

می‌توان گفت شاخص‌ترین فیلم‌های سینمای دفاع مقدس در دهه‌ی ۷۰ ساخته شده‌اند، فیلم‌هایی با مضامین مختلف و دیدگاه انتقادی نسبت به برخورد جامعه نسبت به بازماندگان جنگ. از جمله شاخص‌ترین این فیلم‌ها می‌توان *آژانس شیشه‌ای* ساخته‌ی ابراهیم حاتمی‌کیا را نام برد در بر گیرنده‌ی خشم حاتمی‌کیا نسبت به سرنوشت تلخ گروهی از جوانان است که بر اساس عقاید خود، بهترین سال‌های عمرشان را در دفاع از مرزها گذرانده‌اند و اینک در محاسبات حاکم بر جامعه که چیزی جز سوداگری و ریاکاری نیست، فراموش شده‌اند. این فیلم دومین فیلم پرفروش سال ۱۳۷۷ می‌شود و جوایز زیادی از جمله جایزه‌ی بهترین فیلم، بهترین کارگردان، بهترین فیلم‌نامه، فیلم برگزیده‌ی تماشاگران و ... را در شانزدهمین جشنواره‌ی فیلم فجر به دست می‌آورد. از دیگر فیلم‌های بارز این دهه می‌توان به *لیلی با من است* ساخته‌ی کمال تبریزی اشاره کرد که برای نخستین بار مضمون تحول در کوران جنگ را که همواره درون‌مایه‌ی اصلی فیلم‌های جنگی باسماه‌ای را تشکیل می‌داد، با پرداختی طنزآلود و سرشار از لحظه‌های خنده‌آفرین، وارد سینمای جنگ کرد.

سینمای دفاع مقدس در دهه‌ی ۷۰ یکی از پرمناقشه‌انگیزترین گونه‌های سینمایی بود که با روایت‌های جدید و حتی انتقادی در این زمینه به تعارض‌های سیاسی و فکری نسبت به هشت سال جنگ تحمیلی دامن زد و به‌ویژه آثار حاتمی‌کیا از جمله *آژانس شیشه‌ای* در کانون این آتش قرار داشت.

همین مسأله از جایگاه خاص سینمای دفاع مقدس در سینمای بعد از انقلاب پرده برمی‌دارد؛ به این معنا که سینمای دفاع مقدس صرفاً یک سینمای سرگرم‌کننده نیست بلکه برعکس فراتر از یک پدیده سینمایی قرار داشته و بازنمای مناقشات فکری و فرهنگی جامعه است.

تحلیل آثار

فیلم‌های جنگی زیادی در دهه‌ی ۸۰ ساخته شده است که از آن بین دو فیلم *آتوبوس شب* و *روز سوم* برای تحلیل انتخاب شده‌اند. گرچه تحقیق اصلی که این مقاله بر اساس نتایج آن نوشته شده است شامل تحلیل فیلم *آخر/جایی‌ها* نیز می‌باشد، در این مقاله به علت محدودیت صفحات فقط نتایج تحلیل دو فیلم *آتوبوس شب* و *روز سوم* آورده می‌شود، ولی نتیجه‌گیری نهایی ناظر بر تحلیل کلیه‌ی فیلم‌های ذکر شده است. هر سه فیلم محصول سال ۱۳۸۵

می‌باشند چرا که در این سال پس از مدت‌ها رکود در تولید فیلم‌های جنگی، چندین فیلم با موضوع دفاع مقدس ساخته شده است که فیلم‌های موفق در این ژانر می‌باشند. علت انتخاب این سه فیلم از بین انبوه فیلم‌های ساخته شده در درجه‌ی اول تنوع موضوعات آن‌ها در نگرش به جنگ می‌باشد. همچنین موضوع هر سه فیلم مستقیماً به جنگ و حوادث آن زمان برمی‌گردد. دلیل دیگر در انتخاب این فیلم‌ها موفقیت آن‌ها هم در جشنواره‌ی فیلم فجر و هم از نظر فروش و جذب تماشاگر است.

در تحلیل فیلم‌ها ابتدا خلاصه‌ی هر فیلم و بعد از آن تحلیل جانشینی آن ارائه می‌شود. تحلیل هم‌نشینی تنها در حد خلاصه فیلم به شکلی که روایت و موضوع آن مشخص گردد مطرح می‌شود.

خلاصه‌ی فیلم اتوبوس شب-۱۳۸۵

در دوران جنگ، به عیسی رزمنده‌ی نوجوان و عماد مأموریت داده می‌شود تعدادی اسیر عراقی را با اتوبوسی به راندگی عمو رحیم به قرارگاهی در پشت جبهه منتقل کنند. آن‌ها باید به اسیران دست و چشم بسته چنین وانمود کنند که تعدادشان بیش‌تر است تا مبادا آن‌ها به فکر شورش بیفتند. بیماری صرع یکی از اسیران باعث می‌شود از اسیر دیگری به نام فؤاد، یک کرد عراقی که تحصیلات پزشکی کرده و تجربه‌هایی در این زمینه دارد، کمک بگیرند و با باز شدن چشم‌های او، عماد و فؤاد یکدیگر را به جا می‌آورند که پیش از شروع جنگ، در قطاری در اروپا با یکدیگر آشنا شده بودند. در راه، عماد بر اثر ترکش خمپاره‌ای بینایی‌اش را از دست می‌دهد و فؤاد پانسمانش می‌کند. یکی از اسیران هم بر اثر ترکش انفجار می‌میرد که در کاروان سرایی بین راه، دفن می‌کنند. در حالی که کلنجارهای عمو رحیم و عیسی در طول راه ادامه دارد، چند بار راه را گم می‌کنند و دوباره باز می‌گردند. لاستیک اتوبوس پنجر می‌شود و عمو رحیم و عیسی از یکی از اسیران نیمه عراقی و نیمه ایرانی به نام فاروق که فارسی هم می‌داند کمک می‌گیرند و چون چشمانش به هنگام پنجرگیری باز شده‌اند و تعداد ایرانی‌های اتوبوس را دیده، عیسی نزد اسیران دیگر چنین وانمود می‌کند که با شلیک چند گلوله او را کشته، اما در واقع چشم‌پند او را به دهانش می‌بندد که حرفی نزنند. یک افسر بعثی که جزو اسیران است و از ابتدا سرنیزه‌اش را در پوتین مخفی کرده بود، در فرصتی با استفاده از آن و گروگان گرفتن عماد، عیسی را خلع سلاح می‌کند و کنترل اتوبوس را به دست می‌گیرد. با عمو رحیم هم درگیر می‌شود و پی می‌بریم که یک پای رحیم هم مصنوعی است. درگیری فاروق و افسر بعثی نشان می‌دهد که در میان خود آن‌ها هم درگیری است و اسیران که تعدادی از آن‌ها اهل کشورهای عربی غیر از عراق هستند، علاقه‌ای به جنگ ندارند و به عنوان مزدور به جبهه آورده شده‌اند. به

همین جهت افسر بعثی از ترس شورش بقیه‌ی اسیران معترض، هم‌چنان دست آن‌ها را بسته نگه می‌دارد. اتوبوس به میدان مین می‌رسد و افسر بعثی و تنها دستیارش، سنگ و طنابی به عیسی و عماد می‌بندند تا با حرکت آن‌ها، مین‌ها خنثی شود. فاروق که گرایش به ایران دارد، افسر بعثی را خلع سلاح می‌کند، ولی در این فاصله، عماد بر اثر انفجار مین به هلاکت می‌رسد. صبح اتوبوس به قرارگاه می‌رسد، در حالی که ریحانه همسر عماد در آن جا منتظر است تا به او خبر بدهد که فرزندی در راه دارند.

تحلیل هم‌نشینی

در نگاه کلی *اتوبوس شب*، فیلمی است ضد جنگ و انسانی. از همان سکانس‌های آغازین که دوربین به معرفی محل وقوع داستان مشغول است با نمایش گلی درون نارنجک می‌توان به این موضوع پی برد. در ادامه‌ی فیلم با به تصویر کشیدن پسر نوجوان شانزده‌ساله، مرد میانسال که یک پایش مصنوعی است و بالاخره رزمنده‌ی جوانی که به تازگی ازدواج کرده ولی به خاطر جنگ مجبور به ترک همسرش شده است، تبعات منفی جنگ برای رزمندگان ایرانی که مورد حمله‌ی دشمن قرار گرفته‌اند به نمایش درمی‌آید.

ولی نکته‌ی جالب توجه در این فیلم که آن را با دیگر فیلم‌های ساخته شده در این ژانر متفاوت کرده، این نکته است که این فیلم سعی در بی‌طرفی در قضاوت بین سربازان عراقی و سربازان ایرانی دارد و سعی می‌کند همه‌ی آن‌ها را از یک جنس و حتی از یک رنگ نشان دهد. سربازان ایرانی از آن حالت فرشته بودن فاصله گرفته و جائز الخطا می‌باشند و سربازان عراقی به صورت افراد مطلقاً بد و شیطانی ترسیم نشده‌اند. پورا احمد در این فیلم تلاش کرده که علاوه بر احترام گذاشتن به شهدای ایرانی به مردم عراق نیز احترام بگذارد و به قول خودش خواسته فیلمی فراتر از جنگ ایران و عراق و متعلق به همه‌ی دنیا بسازد در واقع فیلم می‌خواهد نشان دهد که هر دو ملت اسیر دیکتاتوری و استبداد رژیم بعث عراق شده بودند. هم‌چنین در این فیلم ملی‌گرایی بیش‌تر از فیلم‌های دوران جنگ و بعد از آن به چشم می‌خورد. هیچ صحنه‌ای از دعا و نماز و عبادت رزمندگان ایرانی در آن به چشم نمی‌خورد جز یک صحنه‌ی نماز خواندن اسیر عراقی که برای تأکید بر برادری دو ملت گنجانده شده است.

تحلیل جانشینی

«تحلیل جانشینی، در ذات خود، مستلزم بررسی تقابلی‌های دو دویی است که در یک متن وجود دارد و می‌تواند از متنی که به آن‌ها معنا می‌دهد، استنباط شود. تحلیل جانشینی، آن چه را که متن برای افراد معنا می‌دهد، آشکار می‌کند؛ در تقابل با تحلیل هم‌نشینی، که دل‌مشغول

رخدادهای متن است» (آسابرگر ۱۳۷۹: ۴۴).

بارزترین تقابلی که در این فیلم وجود دارد، تقابل بین خوب و بد است. در این فیلم بر خلاف سایر فیلم‌های جنگی که یک طرف را خوب و برحق و طرف دیگر را بد و محکوم معرفی می‌کنند، به راحتی نمی‌توان صفت خوب یا بد را به یکی از دو طرف (ایران و عراق) نسبت داد. در جدول زیر برخی از تقابلهای آورده شده است:

خوب	بد
مدافع	مهاجم
آزاد	اسیر
سپید	سیاه
منعطف	متعصب
امنیت	خطر
رئوف	بی‌رحم
ایثار	خودپرستی
انسان‌دوست	نژادپرست
دوست	دشمن
صلح و آشتی	جنگ و قهر

همان‌طور که گفته شد، مهم‌ترین تقابل موجود در این فیلم تقابل بین خوب و بد است که برای تعریف هر کدام از ویژگی‌های خاصی استفاده شده است. یک سری از این ویژگی‌ها برای تعریف شخصیت‌های متعلق به هر گروه و تعدادی برای ایجاد تقابل در حیطه‌ی بصری می‌باشند. خصلت‌هایی مثل دفاع، دلسوزی، انعطاف، انسان‌دوستی، ایثار و امنیت ویژگی‌هایی هستند که برای تعریف شخصیت‌های خوب به کار می‌روند. در این فیلم افراد خوب آغازگر جنگ نیستند و ناگزیر و برای دفاع از مملکت خود به جنگ آمده‌اند. حتی در اسیران عراقی به جز دو افسر حزبی ما شاهد این اجبار هستیم. شخصیت‌های خوب هنگامی که قدرت را در دست دارند به دیگران آسیبی نمی‌رسانند و سعی در برقراری امنیت دارند. به خاطر انسان‌دوستی در صورت نیاز به افراد گروه مقابل کمک می‌کنند (عیسی دست‌های سیروان را باز می‌کند تا به اسیر مریض کمک کند، به اسیری که درد می‌کشد، سیگار می‌دهد، سیروان چشم‌های عماد را پانسمان می‌کند و فاروق بر علیه حزبی‌ها به ایرانی‌ها کمک می‌کند). آن‌ها به خاطر یکدیگر خود را به خطر می‌اندازند و ترسی از مرگ ندارند (عماد از عیسی می‌خواهد که بدون توجه به وضعیت او به اسیر عراقی شلیک کند، رحیم از دو افسر بعثی می‌خواهد تا خود به جای عیسی و عماد به میدان مین برود). و مهم‌تر از همه فارغ از هرگونه گرایش‌های نژادی خود را برادر و

دوست یکدیگر می‌دانند و در پی برقراری صلح و آشتی بین دو ملت هستند (رحیم خطاب به عیسی می‌گوید که ملت‌ها با هم دشمنی ندارند، فاروق به دوستی‌ها و عشق و عاشقی‌های مردم دو طرف شط اشاره می‌کند و رحیم از سیروان می‌خواهد که بخل و کینه را کنار بگذارد).

در مقابل، خصلت‌های تعصب، خطر، بی‌رحمی، خوددوستی، نژادپرستی، دشمنی و جنگ برای تعریف شخصیت‌های بد به کار رفته‌اند. دو افسر بعثی که نمونه‌ی گروه بد به شمار می‌روند افرادی متعصب به حزب و صدام می‌باشند که به خاطر حزب حاضر به انجام هر کاری و حتی به گلوله بستن هم‌وطنان خود نیز هستند. آن‌ها وقتی قدرت را به دست می‌گیرند با بی‌رحمی تمام نسبت به سربازان ایرانی رفتار می‌کنند (عماد و عیسی را برای امن کردن جاده راهی میدان مین می‌کنند، راننده را به شدت کتک می‌زنند). آن‌ها به فکر بقیه‌ی اسیران نیستند و دست‌های آن‌ها را پس از به دست گرفتن قدرت باز نمی‌کنند و می‌خواهند به تنهایی فرار کنند. عراقی‌های حزبی مردم ایران را دشمن خود می‌دانند و اصرار به ادامه‌ی جنگ دارند (افسر عراقی که اعلام می‌کند تا آخرین نفس آماده‌ی جنگ است، سربازان ایرانی را حشره خطاب می‌کنند).

در حیطه‌ی تقابل‌های بصری به این نکات می‌توان اشاره کرد. افراد ایرانی در این فیلم آزاد و بدون چشم‌پند و دست‌بند دیده می‌شوند. در مقابل هم‌هی اسیران عراقی دست‌بند و چشم‌پند دارند ولی به محض کمک به نیروهای ایرانی و درآمدن به هیأت دوست چشم‌پند و دست‌بند آن‌ها باز شده، به شکل سربازان ایرانی ظاهر می‌شوند. نکته‌ی دیگر سیاه و سفید بودن فیلم است که به لحاظ بصری به ایجاد تقابل‌های دوگانه بسیار کمک کرده است. هنگامی که یکی از اسیران ایرانی از ناحیه چشم زخمی می‌شود ما با رنگ سپید، چشم‌پند او در تقابل با چشم‌پند سیاه اسیران مواجهیم.

اما نکته‌ی جالب توجه در این فیلم که آن را از سایر فیلم‌های ژانر جنگ ممتاز کرده است، تقابل موجود بین اسیران عراقی است. بر خلاف فیلم‌های این ژانر که یک گروه (گروه خودی) را مطلقاً خوب و برحق و گروه مقابل را مطلقاً شیطان‌صفت و محکوم معرفی می‌کنند، در این فیلم شاهد تقابل بین افراد گروه مقابل هستیم. این تقابل به صورت تقابل بین عراقی‌های حامی حزب بعث و عراقیان غیر حزبی آورده شده است:

عراقی غیر حزبی	عراقی حزبی
بدبین نسبت به حزب	فدایی حزب و صدام
مجبور به شرکت در جنگ	داوطلب شرکت در جنگ
کمک به سربازان ایرانی	دشمن ایران
دلسوز ملت عراق	به مردم خود نیز رحم نمی‌کند
رضایت به اسیری	مبارزه تا آخرین نفس

خصلت‌هایی مثل بدبینی نسبت به حزب، اجبار به شرکت در جنگ، کمک به سربازان ایرانی، دلسوزی برای عراقی‌ها و رضایت به اسیری خصلت‌های بارز عراقیان غیر حزبی در این فیلم هستند. عراقیان غیر حزبی دل خوشی از حزب ندارند و حاضر به اطاعت از آن نیستند (سیروان به افسر بعثی می‌گوید که اهل حزب نیست و حزب را عامل جنگ دو ملت می‌داند، خانواده‌ی فاروق توسط حزب یا اعدام شده‌اند و یا فراری‌اند). به همین علت آن‌ها تمایلی به شرکت در جنگ با ملت ایران که هم‌دین و همسایه‌ی آن‌هاست ندارند، ولی حزب آن‌ها را مجبور به شرکت در جنگ کرده است. آن‌ها از به اسارت درآمدن خود توسط سربازان ایرانی ناراضی نیستند و آن را به اسیری حزب ترجیح می‌دهند. عراقیان غیر حزبی دلسوز هر دو ملت ایران و عراق هستند و معتقدند که هر دو ملت گرفتار بی‌رحمی‌های حزب شده‌اند. به همین علت علاوه بر یکدیگر به هنگام نیاز به سربازان ایرانی نیز کمک می‌کنند.

در مقابل، عراقیان حزبی فدایی حزب و صدام هستند و به همین خاطر داوطلبانه در جنگ شرکت کرده‌اند. آن‌ها دشمن ملت ایران و ملت عراق توأمان می‌باشند و هر جا که لازم باشد آن‌ها را از سر راه خود بر می‌دارند.

در مجموع می‌توان گفت که /توبوس شب فیلمی است انسان‌دوستانه و صلح‌طلب. این فیلم به هم‌سو بودن دو ملت ایران و عراق تأکید کرده و آن‌ها را دوست و برادر معرفی می‌کند. در این بین عامل وقوع جنگ بین دو ملت را حزب و حامیان حزب معرفی می‌کند. همه‌ی این موارد نشان می‌دهند که این فیلم بازتابی از اوضاع جامعه و دیدگاه آن در دهه‌ی هشتاد می‌باشد. دهه‌ای که نشانی از صدام و حزب و بعثی نیست و نسلی که جنگ را تجربه نکرده است با دیدگاهی متفاوت به جنگ می‌نگرد. همین ویژگی‌ها این فیلم را از سایر فیلم‌های ژانر جنگ متفاوت کرده و حتی در برخی موارد در تقابل با آن‌ها قرار داده است. برخی از این تقابل‌ها عبارتند از:

فیلم‌های جنگی دهه‌ی ۷۰	فیلم اتوبوس شب
تهییج	تحلیل
ایدئولوژی‌گرایی	ملی‌گرایی
حماسه‌سازی	واقع‌گرایی
تیپ	شخصیت
مطلق	نسبی
دشمنی	دوستی
تقدیس جنگ	تقبیح جنگ

اتوبوس شب به عنوان نمونه‌ای از فیلم‌های جنگی ساخته شده در دهه‌ی ۸۰ از معدود فیلم‌هایی است که با نگاهی تحلیل‌گرانه به موضوع جنگ نگاه کرده است. برخلاف فیلم‌های جنگی گذشته که با دیدی یکطرفه به جنگ نگاه می‌کردند و سربازان ایرانی را مطلقاً خوب و برحق و سربازان عراقی را مطلقاً بد و محکوم معرفی کرده‌اند، در این فیلم تلاش شده است که ضمن قدرشناسی نسبت به رزمندگان ایرانی به مردم عراق نیز احترام گذاشته شود و آن‌ها را بدون تحلیل و بررسی محکوم نکند. با توجه به این که سال‌ها از جنگ می‌گذرد، دیگر نیازی به حماسه‌پردازی و تشویق و تهییج جنگ احساس نمی‌شود و می‌توان با واقع‌گرایی به این موضوع نگریست. از نکات جالب توجه در این فیلم تأکید آن بر روی ملی‌گرایی و دفاع از میهن می‌باشد که در تقابل با ایدئولوژی‌گرایی و دفاع از اعتقاد در فیلم‌های گذشته می‌باشد. همچنین شخصیت‌های موجود در این فیلم از حالت تیپ فراتر رفته و از الگوهای موجود برای تعریف سربازان ایرانی و عراقی پیروی نمی‌کنند. به طوری که ما با برخی از خصلت‌های بد سربازان ایرانی و در مقابل با خوبی‌های سربازان عراقی مواجهیم. تقبیح جنگ در هر شکل و شمایل و تقویت انسان‌دوستی در این فیلم در تقابل با نمایش لزوم جنگ در فیلم‌های گذشته قرار دارد. بالاخره این فیلم هر دو ملت عراق و ایران را دعوت به کنار گذاشتن بخل و کینه و دشمنی کرده پیام‌آور صلح و دوستی است.

همه‌ی این موارد نشان می‌دهند که این فیلم بازتابی از اوضاع جامعه و دیدگاه آن در دهه‌ی هشتاد می‌باشد. دهه‌ای که نشانی از صدام و حزب و بعثی نیست و ایران در تلاش با برقراری رابطه‌ی دوستی با عراق است. دهه‌ای که ملت عراق خواهان برچیده شدن استبداد بعثی از کشورشان می‌باشند و درگیری‌های زیادی بین گروه‌های مختلف در این کشور وجود دارد. و بالاخره دهه‌ای که دولت ایران بارها اعلام کرده که مایل است نقش میانجی را در از بین بردن

مشکلات و درگیری‌های موجود در عراق را داشته باشد. این نکته را به خوبی می‌توان در فیلم دید وقتی که رحیم از سیروان می‌خواهد تا بخل و کینه را کنار بگذارد و با افسر بعثی درگیر نشود.

خلاصه‌ی فیلم روز سوم-۱۳۸۵

با شروع جنگ نیروهای بعثی وارد خرمشهر می‌شوند و شهر در حال سقوط می‌باشد. رضا برای بردن خواهر به منطقه‌ای امن‌تر وارد خانه می‌شود. اما نمی‌تواند سمیره را به بیرون از خانه منتقل نماید زیرا سمیره قدرت راه رفتن ندارد. رضا برای سالم ماندن خواهر، سمیره را در داخل باغچه‌ی خانه دفن می‌کند و خود به قرارگاه می‌رود تا بعد به کمک خواهر بشتابد. فؤاد که خود یکی از افسران عراقی می‌باشد و عاشق سمیره برای یافتن معشوق وارد خانه می‌شود و حس غریبی به او می‌گوید معشوق همین جاست. رضا برای نجات خواهر با یک سری از دوستان خود تصمیم می‌گیرد که به خانه بر گردد. در این حین راند سرباز عراقی سمیره را پیدا کرده قصد تعرض به او را دارد. ولی فؤاد از راه می‌رسد و راند را می‌کشد. سمیره علی‌رغم تهدیدهای فؤاد، او را ترک کرده به رضا می‌پیوندد. رضا و دوستانش باید سمیره را از بین صدها عراقی عبور داده به شط برسانند. درگیری شدیدی بین آن‌ها و عراقی‌ها در می‌گیرد و همه‌ی دوستان رضا به جز امیر که او هم دل در گرو سمیره دارد کشته می‌شوند. بالاخره رضا هم شهید می‌شود و نزاع بین امیر و فؤاد برای گرفتن سمیره در می‌گیرد. سمیره که از مرگ برادرش آندوهگین و سرشار از نفرت است، امیر را انتخاب کرده به فؤاد شلیک می‌کند و او را می‌کشد.

تحلیل هم‌نشینی

فیلم روز سوم نمایش‌دهنده‌ی رشادت‌ها و ازجان‌گذشتگی‌های سربازان ایرانی در روزهای نخست جنگ می‌باشد. در این فیلم تعدی‌ها و بی‌رحمی‌های سربازان متجاوز به خاک و خانه‌ها و حتی ناموس ایرانیان به تصویر کشیده شده است. نکته‌ای که این فیلم را متفاوت از سایر فیلم‌های دفاع مقدس می‌کند نمایش عشق بین یک سرباز عراقی به دختری ایرانی است که حتی با وجود جنگ بین دوطرف چیزی از این عشق کاسته نمی‌شود. سرباز عراقی که با خصایلی مشابه دیگر سربازان عراقی تصویر شده، و حتی عامل بمب‌گذاری در خرمشهر قبل از آغاز جنگ بوده توان کشتن دختر مورد علاقه‌اش را ندارد و می‌خواهد او را به همراه خود به عراق ببرد؛ این در حالیست که در انتهای فیلم دختر ایرانی پس از ازدست دادن همه‌ی خانواده‌ی خود در این جنگ تصمیم به کشتن سرباز عراقی می‌گیرد و به سمت او شلیک می‌کند. در کل این فیلم بار دیگر انگشت بر بی‌رحمی و قساوت جنگ می‌گذارد که حتی یک

عاشق را مجبور به کشتن معشوقش می‌کند.

تحلیل جانسینی

همان‌طور که اشاره شد تحلیل جانسینی یک متن به معنای جستجوی الگوی پنهان تقابلهای نهفته در متن و سازنده معناست و بیش‌تر به جانب مفاهیم ضمنی هر یک از دال‌ها معطوف است. تقابلهای اصلی در فیلم *روز سوم* شامل یک دسته جدول تقابلی می‌شود. این تقابل، تقابل بین خوب و بد است که جدول آن در زیر آمده است:

بد	خوب
متجاوز	مدافع
نظامی	مردمی
غارت	حفاظت
خودخواهی	فداکاری
قوی	ضعیف
سنگدلی	انسانیت
خطر	امنیت
مردان	زنان (کودکان)
فرد	خانواده
تنازع	هم‌زیستی
بیگانه	بومی

از آنجایی که *روز سوم* فیلمی در ژانر جنگ است، به اقتضای این ژانر دو گروه درگیر روبه‌روی هم قرار داده شده‌اند. در این فیلم ایرانی‌ها و عراقی‌ها دو طرف درگیر هستند. ایرانی‌ها که بومی و در سرزمین خود هستند مورد حمله‌ی دشمن متجاوز قرار گرفته‌اند. دشمن عراقی نه تنها به خاک آن‌ها حمله کرده است، بلکه خانه‌های آن‌ها را نیز غارت می‌کند. آن‌ها از قتل عام و تجاوز به ناموس ایرانیان ابایی ندارند. برای نشان دادن اوج این تجاوز در این فیلم نیروهای عراقی نظامی و مسلح‌اند در برابر مردم ایرانی که مردم عادی و بی‌دفاع هستند. هم‌چنین تعداد آن‌ها بسیار بیش‌تر از نیروهای ایرانی است.

عراقی‌ها در اوج سنگدلی کودکان را می‌کشند و امنیت و آرامش موجود قبل از جنگ را به هم زنند. در تمام این فیلم شاهد در خطر بودن شخصیت اصلی فیلم و تلاش بقیه شخصیت‌ها برای نجات او هستیم. این در حالی است که قبل از جنگ ایرانی‌ها پذیرای عراقی‌ها در وطن خود می‌باشند. ولی آن‌ها حاضر به زندگی کنار ایرانی‌ها نیستند و خرمشهر را فقط برای خود

می‌خواهند.

در مقابل عراقی‌ها، ایرانیان در این فیلم مظلوم و مورد حمله‌ی بی‌رحمانه قرار گرفته‌اند. آنان به زور مجبور به ترک خانه و کاشانه‌ی خود شده‌اند و آنان که باقی مانده‌اند مورد تجاوز و شکنجه‌ی عراقی‌ها قرار می‌گیرند. آنان اکثراً زنان و کودکان و افراد بی‌دفاع خانواده هستند که در برابر نظامیان عراقی قرار گرفته‌اند. برخی از آن‌ها با وجود شروع جنگ هم‌چنان خانه و شهر خود را ترک نکرده از آن حفاظت می‌کنند.

بخشی از روز سوم بخصوص از لحاظ پیروی از کلیشه‌های ژانر جنگ، تکرار فیلم‌های گذشته در این ژانر است. اکثر صحنه‌های جنگی اغراق‌آمیز و غیرواقعی است، این‌که هر نفر ایرانی ده‌ها عراقی را یک‌تنه به گلوله ببندد و این‌که رزمندگان ایرانی آن‌قدر فرصت داشته باشند که با آرپی‌جی هدف‌گیری کنند و حتی هدف‌گیری خود را تغییر دهند، در حالی که عراقی‌ها اسلحه به دست فقط آن‌ها را نگاه کنند و فقط وقتی شلیک کنند که گلوله آرپی‌جی شلیک شده باشد، فضا را یک‌طرفه و غیرواقعی می‌کند یا وقتی رزمندگان در کانال پناه گرفته‌اند، آن‌قدر آمدن عراقی‌ها که فاصله چندانی با آنها ندارند، طول می‌کشد که همه رزمندگان سرفرصت بتوانند وصیت کنند.

آن‌چه که این فیلم را از فیلم‌های ساخته شده قبل از دهه‌ی هشتاد متمایز می‌کند حضور شخصیت فؤاد است. می‌توان گفت که شخصیت فؤاد مجموعه‌ای از تقابل‌هاست. فؤاد به اردوگاه دشمن تعلق دارد پس به شکلی خودکار شخصیتی منفی است. اما او دل بسته سمیره است. از یک طرف شغل او معلمی است و از سوی دیگر شاهد بمب‌گذاری او در بازار خرمشهر هستیم. به زبان دیگر یک در میان شاهد وجوه منفی و مثبت در وجود او هستیم. فؤاد شخصیتی استثنایی در سینمای جنگ ما دارد که از یک سو نسبت به کشتار مردم موقعیتی جنایتکارانه دارد و از سوی دیگر در قیاس با عشق صادقانه‌اش به سمیره، آکنده از شرافت است. همین شخصیتی جذاب از او ساخته که دوست‌داشتنی‌تر از شخصیت‌های مثبت این فیلم است.

در مجموع فیلم روز سوم فیلمی ضد جنگ است. هرچند در این فیلم سربازان ایرانی را کاملاً برحق نشان داده و علت جنگ آنان را آسایش نسل بعدی معرفی می‌کند، و سربازان عراقی را جنایتکار و بی‌رحم نشان می‌دهد ولی در نهایت اتفاقاتی که در اثر جنگ واقع می‌شوند بیننده را متوجه غیر انسانی بودن جنگ در هر شکل و شمایلی می‌کند. به طوری که به هنگام مرگ فؤاد بیننده ناخودآگاه ناراحت شده، به پوچی و بی‌رحمی جنگ پی می‌برد.

تحلیل نتایج

در مجموع پس از بررسی این دو فیلم به عنوان نمونه‌های انتخاب شده از فیلم‌های تولیدی

دهه‌ی ۸۰، می‌توان چنین استنباط کرد که شاهد نگرشی نو به موضوع جنگ هستیم. این تحول، بیش از همه شامل تغییر نگاه به رزمندگان ایرانی است که از آن حالت اسطوره‌ای و فرازمینی فاصله گرفته و انسان‌هایی معمولی و جایز الخطا نشان داده می‌شوند. هم‌چنین شاهد تغییر نگاه به شخصیت‌پردازی سربازان عراقی هستیم که از آن حالت شیطان‌صفت و گناهکار بودن درآمده، حتی در برخی موارد واجد خصلت‌های نیک نمایش داده می‌شوند. ولی مهم‌ترین تحول در نوع نگرش این فیلم‌ها به جنگ است. به نظر می‌رسد فیلم‌های دهه‌ی ۸۰ تمایل به محکوم کردن جنگ در هر شکل آن و نمایش متضرر شدن هر دو طرف در این فاجعه را دارند. هرچند به علت محدودیت‌های موجود سینمای ایران هنوز نتوانسته یک فیلم کاملاً بی‌طرف و ضد جنگ بسازد.

نتیجه‌گیری

بعد از مرور تحقیقات مربوط به بازنمایی جنگ در سینمای ایران معلوم شد که شرایط اجتماعی هر دوره از عوامل تأثیرگذار بر نحوه بازنمایی جنگ در فیلم‌های آن دوره می‌باشد. در این مقاله، سینمای جنگ ایران در فاصله‌ی زمانی ۱۳۶۰ تا ۱۳۸۰ از لحاظ موضوع و مضمون به سه دوره تقسیم شد. دوره‌ی اول که به اوایل جنگ مربوط می‌شود، فیلم‌های اکشن و حادثه‌پرداز با قهرمانان اسطوره‌ای در برابر سربازان ترسو و جنایتکار را شامل می‌شود. این سینما تقلیدی از سینمای جنگ غرب است.

دوره‌ی دوم یعنی چند سال پس از جنگ، سینمای جنگ یک نوع سینمای آرمان‌گرا است که قهرمان آن به جای قدرت بدنی خارق‌العاده، قدرت اعتقادی ماورایی دارد. این قهرمان عارف مسلک با قدرت ایمان خود کارهای خارق‌العاده انجام می‌دهد. در این فیلم‌ها هم‌چنان سربازان عراقی شخصیت‌پردازی نمی‌شوند و به صورت گروهی و جنایتکار و بی‌رحم نشان داده می‌شوند. در این دوره تأکید بر ایدئولوژی‌گرایی و اعتقاد به نظام و انقلاب و مقابله با دشمنان دین و انقلاب بسیار بیش‌تر از ملی‌گرایی و دفاع از میهن به چشم می‌خورد و ایرانی بودن بعد از مسلمان و انقلابی بودن قرار می‌گیرد. فیلم‌های این دوره و دوره‌ی قبل به علت هم‌زمانی با دوران جنگ سعی در تبلیغات و روحیه‌سازی و دعوت آحاد مردم برای شرکت در جبهه‌های نبرد را دارند.

در دوره‌ی سوم که با پایان جنگ شروع می‌شود، قهرمان آرمانی پس از بازگشت از جنگ در داخل جامعه‌ی شهری دنبال می‌شود. این قهرمانان به هنگام مواجهه با جامعه پس از هشت سال دوری از آن شگفت‌زده می‌شوند. در این میان، تعدادی از آن‌ها به سکوت و تنهایی ماورایی خود ادامه می‌دهند و اعتراض نمی‌کنند، ولی تعدادی دیگر نسبت به بی‌توجهی جامعه و بر باد

رفتن آرمان‌هایشان اعتراض می‌کنند. همچنان این قهرمانان حالت فرازمینی و متفاوت از بقیه‌ی آدم‌های جامعه را دارند و آرمان‌های آن‌ها، آرمان‌های انقلاب خوانده می‌شوند. در این فیلم‌ها به شخصیت‌های عراقی اشاره نمی‌شود و همچنان بر محق بودن ایران در جنگ هشت‌ساله تأکید می‌شود.

بالاخره در دوره‌ی چهارم که موضوع این پژوهش است، گرایش‌های موجود در فیلم‌های دهه‌ی قبل ادامه می‌یابد و در کنار آن، رویکرد جدیدی که خاص فیلم‌های جنگی دهه‌ی ۸۰ است به وجود می‌آید. یکی از نکات جدید در این فیلم‌ها تفاوت در شخصیت‌پردازی سربازان ایرانی و فاصله گرفتن از حالت ماورایی آن‌ها در برخی فیلم‌های این دهه است. به طوری که در برخی فیلم‌ها سربازان ایرانی انسان‌های معمولی و جایز الخطا نشان داده می‌شوند؛ به عنوان مثال مجید در فیلم *اخراجی‌ها* یک لات چاله‌میدانی است، حاج صالح از روی تزویر به جبهه رفته است، عیسی نوجوان ۱۸ ساله‌ی فیلم *توبوس شب* رفتار چندان مناسبی با اسیران ندارد و امیر در فیلم *روز سوم* نیز تازه از زندان آزاد شده، برای انتقام‌گیری از رضا به منطقه‌ی جنگی می‌رود. با این حال همه‌ی این شخصیت‌ها پس از قرار گرفتن در حال و هوای جبهه و حضور در میان رزمندگان فرشته‌صفت متحول شده به تکامل و خلوص می‌رسند.

نکته‌ی جالب در مورد سربازان ایرانی در فیلم‌های دهه‌ی ۸۰، تأکید بر جوانان و شرکت آن‌ها در جنگ است. با توجه به این‌که فیلم‌های ساخته شده در دهه‌ی ۷۰ به بررسی اوضاع جامعه و رزمندگان پس از بازگشت از جنگ می‌پردازند، قهرمانان این فیلم‌ها بیش‌تر قشر میانسال را دربرمی‌گیرند. ولی در دهه‌ی ۸۰ اکثر فیلم‌ها شرح احوال جوانان و فداکاری‌های آنان در جنگ می‌باشند. معمولاً در کنار این رزمندگان جوان تعدادی شخصیت مسن وجود دارند که نقش پیر و هادی را دارند. بدین ترتیب به نوعی نسل گذشته الگو و راهنمای نسل جدید معرفی می‌شوند. در این سه فیلم بارها به نسل سوم و مسؤولیت سنگینی که بر دوش دارند که همانا حفظ ارزش‌های دفاع مقدس و صیانت از اعتقادات رزمندگان و شهیدان جنگ می‌باشد و همچنین بر همراه و هم‌عقیده بودن نسل جدید با نسل گذشته با وجود تقابل‌های ظاهری بین آن‌ها اشاره می‌شود.

نکته‌ی دیگر، پرداختن به شخصیت سربازان عراقی برای اولین بار در سینمای جنگ و حتی در برخی موارد تأکید بر صفات خوب و انسانی آن‌هاست. فیلم‌های جنگی ساخته شده قبل از دهه‌ی ۸۰ معمولاً به ترسیم فردی شخصیت‌های عراقی نمی‌پرداختند و معمولاً عراقی‌ها را به صورت گروهی با صفات مطلقاً بد نمایش می‌دادند. برخلاف فیلم‌های قبلی، دو فیلم *توبوس شب* و *روز سوم* شخصیتی متمایز از عراقی‌ها به تصویر می‌کشند. در *توبوس شب* عراقی‌ها به دو دسته‌ی بعثی و غیربعثی تقسیم شده‌اند و دو تا از اسیران عراقی که غیر بعثی هستند (سیروان

و فاروق)، در صفات خوب چیزی کم از رزمندگان ایرانی ندارند. دو افسر بعثی هم که عامل جنگ معرفی شده‌اند، به طور مطلق با صفات بد نشان داده نشده‌اند. به عنوان مثال در ابتدای فیلم شاهد موج کشیدن عیسی برای کبوترها هستیم. یکی از افسران بعثی نیز در انتهای فیلم و در قرارگاه ایرانیان برای کبوترها موج می‌کشد.

در فیلم روز سوم در عین حال که فؤاد افسر بعثی سنگ‌دل و بی‌رحم است و از کشتن انسان‌ها ابایی ندارد، در عشق خود به سمیره وفادار و صادق است و تمام تلاش خود را برای حفظ جان او می‌کند به طوری که حتی یک سرباز عراقی را به خاطر قصد تعرض به سمیره می‌کشد. می‌توان گفت که قهرمان و جذاب‌ترین شخصیت فیلم روز سوم فؤاد یعنی افسر بعثی است که بیننده ناخودآگاه او را به خاطر تناقضات وجودش دوست دارد و این نکته‌ای جدید در سینمای جنگ ماست. در این بین فیلم *خرابی‌ها* به سیاق فیلم‌های جنگی قبل از دهه‌ی ۸۰ به معرفی هیچ شخصیت عراقی نمی‌پردازد و فقط آثار جنایت‌های عراقی‌ها به نمایش گذاشته می‌شود.

در مورد رویکرد این سه فیلم نسبت به جنگ می‌توان گفت که دو فیلم *توبوس شب* و *روز سوم* فیلم‌هایی ضد جنگ هستند. *توبوس شب* سرشار از مفاهیم انسانی و صلح‌آمیز است. به طوری که بارها در آن به دوستی دو ملت قبل از جنگ اشاره شده است. در *روز سوم* نیز با وجود دلایلی که در فیلم برای توجیه جنگ از سوی رزمندگان ایرانی آورده شده است، در انتهای فیلم وقتی سمیره به فؤاد که زمانی عاشقش بوده شلیک می‌کند و فؤاد در عین ناباوری می‌میرد، بیننده ناخودآگاه از جنگ بیزار می‌شود. باز هم فیلم *خرابی‌ها* استثناست. زیرا در این فیلم ما هم‌چنان شاهد لزوم اتحاد بین همه‌ی مردم برای صف‌آرایی در برابر دشمن هستیم. رویکرد جدید فیلم‌های سینمایی ساخته شده در دهه‌ی ۸۰ دلایل مختلفی می‌تواند داشته باشد. یکی از این دلایل این است که هر سه‌ی این فیلم‌ها نخستین تجربه‌ی کارگردانان آن‌ها در ژانر جنگ است. این امر نشان دهنده‌ی آن است که در دهه‌ی ۸۰ چهره‌های جدیدی قدم در این عرصه گذارده‌اند و توانسته‌اند دیدگاه متفاوت خود را به جنگ نشان دهند و این نشان‌دهنده‌ی پذیرش جامعه برای تحمل دیدگاه‌های جدید در عرصه‌ی سینمای دفاع مقدس است.

نکته‌ی دیگر استفاده‌ی هر سه فیلم از داستان‌های واقعی برای ساخت فیلم‌هایشان است. بنابراین ما شاهد نوعی واقع‌گرایی در فیلم‌های ساخته شده در دهه‌ی ۸۰ هستیم که در تقابل با فیلم‌های تبلیغاتی و اسطوره پرداز قبل از دهه‌ی ۸۰ قرار دارند.

می‌توان گفت که سینمای دفاع مقدس در دهه‌ی ۸۰ محصول تاریخ سیاسی معاصر و واقعیتی انضمامی به نام جنگ ایران و عراق است. هر سه فیلم *توبوس شب*، *خرابی‌ها* و *روز سوم* محصول سال ۸۵ می‌باشند. همان‌طور که گفته شد در این سال پس از رکود چندساله در

عرصه‌ی ساخت فیلم‌های جنگی، با افزایش تولید فیلم‌های با موضوع جنگ مواجهیم که خود نشان‌دهنده‌ی حمایت‌های دولت جدید از ساخت فیلم‌های جنگی است.

در کل سینمای جنگ در ایران سینمایی است که بدون حمایت دولتی تقریباً غیر قابل تولید و پخش است. به همین علت این فیلم‌ها بازتابنده‌ی سیاست‌های دولت جدید و پاسخ‌گویی به نیازهایی است که دولت جدید در آن برهه‌ی زمان احساس می‌کند. یکی از این نیازها، نیاز به بهبود روابط با کشور عراق است و بهترین دلیل برای برقراری این ارتباط تبرئه کردن ملت عراق از جنگ هشت ساله و مجرم نشان دادن دولت بعثی عراق که به تازگی سقوط کرده بود، می‌باشد. از سوی دیگر به علت سیاست‌های دولت جدید و کشمکش‌هایی که با دولت‌های دیگر به ویژه دولت آمریکا دارد، این فیلم‌ها همچنان در جهت تقویت روحیه‌ی شهادت‌طلبی و آماده‌باش دائم برای دفاع از دین و انقلاب که در این فیلم‌ها بالاتر از هر وظیفه‌ی دیگر شمرده می‌شوند، می‌باشند.

بدین ترتیب در فیلم‌های ساخته شده در این دهه ضمن شخصیت‌پردازی جدید از سربازان عراقی، سربازان ایرانی در همان حالت فرشته‌خو و برحق بودن باقی می‌مانند و در مواردی که به صورت انسان‌های معمولی و جائز الخطا نمایش داده شده‌اند، در طول جریان جنگ به قدسیت و تکامل رسیده به شهادت می‌رسند. گویی جبهه و جنگ جایی برای تصفیه‌ی روح‌های ناآرام و گناهکار است. بنابراین سینمای جنگ در ایران در درجه‌ی اول سینمایی است دولتی و بازتاب‌دهنده‌ی سیاست‌های دولت. در کنار آن برخی از دیدگاه‌های جامعه در صورتی که منافاتی با سیاست‌های دولت نداشته باشند به چشم می‌خورد. می‌توان گفت که اشارات صلح‌طلبانه در این فیلم‌ها نشان‌دهنده‌ی آمادگی جامعه برای برقراری صلح و محکوم کردن جنگ در هر شکل و شمایلی می‌باشد. ولی به علت مخالفت سیاست‌های دولت با دیدگاه ضد جنگ هنوز سینمای جنگ در ایران موفق به تولید فیلم‌های کاملاً بی‌طرفانه و صلح‌طلب نشده است.

بنابراین یک نتیجه‌ی کلی از این تحقیق و نظریه‌ی بازتاب به دست می‌آید که فیلم‌های جنگی بازتابنده‌ی شرایط اجتماعی دوره‌ای هستند که در آن ساخته می‌شوند و رویکرد آن‌ها به جنگ با تغییر رویکرد جامعه نسبت به جنگ تغییر می‌کند. بنابراین از آنجائی که پس از گذشت چندین سال از جنگ دیدگاه جامعه نسبت به جنگ عقلانی و غیر احساساتی می‌شود این تحول را در فیلم‌های جنگی نیز شاهدیم. در برخی کشورها که جنگ را تجربه کرده‌اند این تحول به سرعت پیموده می‌شود ولی در مورد جامعه‌ی ایران به علت برخی محدودیت‌ها و نظارت‌هایی که از جانب دولت بر روی سینما اعمال می‌شود این تحول به کندی در حال به وقوع پیوستن است.

منابع

- آسابرگر، آرتور (۱۳۷۹) روش‌های تحلیل رسانه‌ها، ترجمه پرویز اجلاالی، مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.
- جینکز، ویلیام (۱۳۶۴) ادبیات فیلم؛ جایگاه سینما در علوم انسانی، ترجمه محمدتقی حکیمیان و شهلا حکیمیان، انتشارات سروش.
- حسینی‌زاد، مجید (۱۳۷۴) « سینما و تحولات اجتماعی: مدخلی بر جامعه‌شناسی سینمای ایران»، رساله دکتری، دانشگاه تهران.
- سجودی، فرزانه (۱۳۸۱) نشانه‌شناسی لایه‌ای، نشر قصه.
- سلیمانی، سید محمد (۱۳۸۱) پایداری در قاب (۲۰ سال سینمای دفاع مقدس)، انتشارات فرهنگ کاوش.
- سورلن، پیر (۱۳۷۹) سینمای کشورهای اروپایی، ترجمه حمید لاری، انتشارات سروش.
- صدر، حمیدرضا (۱۳۸۱) تاریخ سیاسی سینمای ایران، نشر نی.
- ضیمران محمد (۱۳۸۱) نشانه‌شناسی هنر، تهران: نشر قصه.
- Hauser, Arnold (1982) the Sociology of Art. London: Routledge & Kegan Paul.
- Jarvie, I.C. (1999) Towards Sociology of the Cinema. Routledge.
- Alexander, Victoria D (2003), Sociology of the art. Blackwell publishing.