نقطه‌ی رهایی است. مرگ، در این روایت، زیباتر از زندگی تصویر می‌شود.

این نوع سینما، برخلاف گونه‌ی هنری که به پیچیدگی‌های روان انسان درگیر با جنگ می‌پردازد، از الگوهای اخلاقی روشن و دوگانه‌های مشخص بهره می‌برد: حق در برابر باطل، ایمان در برابر تردید، ایثار در برابر خودخواهی. شخصیت‌ها معمولاً تیپ‌هایی‌اند وفادار به ارزش‌ها، بی‌تزلزل در اعتقاد، و آگاه از مسیر. در این جهان، قهرمانان نه ساخته‌ی موقعیت، بلکه برخاسته از باورند. آن‌ها به جنگ نمی‌روند تا خود را کشف کنند، بلکه چون وظیفه‌ای بر دوش دارند، می‌جنگند و همین یقین، درام را از سطح فردی به سطح حماسی می‌کشاند.

نمونه‌های شاخص این گونه در سینمای ایران کم نیستند؛ فیلم‌هایی چون حماسه مجنون یا هور در آتش با تمام محدودیت‌های فنی‌شان، واجد یک گرمای عاطفی و تعهد درونی‌اند که از صمیمیت با موضوع برمی‌خیزد. این آثار اغلب با زبان ساده، روایت‌های خطی، و موسیقی پرشور به میدان می‌آیند، اما آن‌چه آن‌ها را متمایز می‌کند، جایگاه قدسی جنگ در نگاه فیلم‌ساز است. در فیلم حریم مهرورزی، که به نقش زنان در روزهای مقاومت خرمشهر می‌پردازد، هم‌زمان با روایت فداکاری، یک الگوی اخلاقی از زنِ مسلمانِ مقاوم و خادم خلق می‌شود که فراتر از موقعیت تاریخی‌اش عمل می‌کند. این الگوها، اغلب به‌صورت نُرم‌های تربیتی نیز عمل می‌کنند؛ سینما نه تنها بازنمای تاریخ، بلکه معلم اخلاق می‌شود.

اما آن‌چه سینمای عقیدتی-حماسی را به‌گونه‌ای خاص بدل می‌کند، نسبتش با ساختار قدرت، رسانه و حافظه‌ی رسمی‌ست. این سینما نه فقط از باورهای فرهنگی و دینی تغذیه می‌کند، بلکه در تعامل مستقیم با نهادهای دولتی، فرهنگی و ارزشی قرار دارد. گفتمان حاکم از آن پشتیبانی می‌کند، و این پشتیبانی هم‌زمان منشأ قدرت و محدودیت آن است. قدرت، از آن‌جا که منابع تولید و توزیع را فراهم می‌کند؛ محدودیت، از آن‌جا که روایت را به چارچوب‌هایی خاص و بعضاً غیرقابل انعطاف محدود می‌سازد.

در برابر سینمای هنری که جنگ را می‌پرسد، این سینما پاسخ جنگ را از پیش دارد. هدفش بازاندیشی نیست، بلکه تثبیت و تداوم است. جنگ، در این نگاه، نیازی به تفسیر ندارد؛ معنا از پیش روشن است. در نتیجه، اگرچه این سینما در دهه‌هایی از تاریخ ایران نقش مهمی در ساخت حافظه‌ی جمعی ایفا کرده، اما در مواجهه با نسل‌های بعد که پرسش گرتر و کم‌تر تابع چارچوب‌های تثبیت‌شده‌اند، دچار چالش شده است.

با این حال، نمی‌توان اهمیت تاریخی و اجتماعی سینمای عقیدتی-حماسی را در شکل‌دهی به تصویر ملی از جنگ نادیده گرفت. این نوع روایت، نقشی کلیدی در شکل‌دادن به درک عمومی از جنگ ایفا کرده، ارزش‌هایی را تثبیت کرده و بخش مهمی از حافظه‌ی سینمایی جامعه را شکل داده است. حتی اگر امروز مخاطب خواهان نگاهی پیچیده‌تر، انسانی‌تر یا چندصداتر باشد، این ریشه‌ی عقیدتی، همچنان ستون اصلی بسیاری از روایت‌های دفاع مقدس را شکل می‌دهد.

فیلم «دوئل» ساخته‌ی احمدرضا درویش، بی‌تردید شاخص‌ترین تلاش برای نزدیک شدن به سینمای جنگ تجاری به‌شمار می‌رود. فیلمی با مقیاسی بزرگ، تیم تولید گسترده، طراحی صحنه‌های پیچیده، استفاده چشم‌گیر از جلوه‌های ویژه بصری و تدوینی سریع و نفس‌گیر

البته مرز این سه گونه، آن‌گونه که در قالب نظری قابل تفکیک است، در عمل هیچ‌گاه با چنین وضوحی بر پرده سینما ظاهر نمی‌شود. بسیاری از فیلم‌های جنگی، به‌ویژه در سینمای ایران، عناصر دو یا حتی هر سه رویکرد را در خود جای داده‌اند؛ گاهی آگاهانه، گاهی در نتیجه‌ی اقتضائات تولید، و گاهی به‌دلیل آنکه خود جنگ نیز در تجربه‌ی زیسته، ترکیبی است از واقعیت، اعتقاد، ترس، آرمان و تناقض. به همین دلیل، دسته‌بندی‌ها نه برای قضاوت، بلکه برای تحلیل کاربرد دارند: آن‌ها به ما امکان می‌دهند تا بفهمیم هر فیلم، از چه منظری به جنگ نگاه کرده و به کدام نیاز پاسخ داده است.

برای نمونه، فیلم «روز سوم» ترکیبی‌ست از زبان دراماتیکِ سینمای تجاری با روایتِ شخصی، کشمکش‌های بیرونی، و ریتم نسبتاً پرتحرک و در عین حال ریشه در گفتمان ارزشی و نگاه عقیدتی به شهادت و مقاومت دارد. یا در «کودک و فرشته»، با زبانی ساده، بازیگرانی غیرحرفه‌ای و موقعیت‌هایی انسانی مواجهیم که در مرز میان سینمای شاعرانه‌ی هنری و روایت ارزشی از ایثار و مادرانگی قرار می‌گیرد. این ترکیب‌ها نه تنها نشانه‌ی