روزنامه شرق

جنگ جهانی دوم به روایت ۵ غول سینمای آمریکا

بازگشت آن ۵ نفر

ترجمه هادی آذری: کمپانی «نتفلیکس» یک‌بار دیگر دست به عرضه مستندی متفاوت، «بازگشت آن پنج نفر»، زده است. بر این اساس، پنج کارگردان پس از بازگشت به کشور و خانه دوباره به ساخت فیلم مشغول شدند. این مستند سریالی است براساس کتابی با نام Five Came Back: A Story of Hollywood and the Second World War اثر مارک هریس، که تولید و ساخته شده است. این مستند داستان پنج کارگردانی آمریکایی به نام‌های جان فورد (کارگردان فیلم Stage-coach)، ویلیام وایلر (کارگردان فیلم Ben-Hur)، جان هیوستون (کارگردان فیلم The Maltese Falcon)، فرانک کاپرا (کارگردان فیلم It's A Wonderful Life) و جورج استیونز (کارگردان فیلم A Place in the Sun) را روایت می‌کند. داستان این پنج کارگردان را پنج کارگردان و نویسنده برجسته دیگر هالیوود به نام‌های استیون اسپیلبرگ، فرانسیس فورد کاپولا، گیرمو دل تورو، پل گرینگرس و لارنس کاسدان بررسی می‌کنند و توضیح می‌دهند و دیدگاه خود را دراین‌باره به اشتراک می‌گذارند. مریل استریپ نیز به‌عنوان گوینده و راوی در این مستند حضور دارد. مستند Five Came Back در سه قسمت تولید شده است. این مستند سه‌ساعت و ۱۵دقیقه‌ای، در کنار تمام مزیت‌هایش، مریل استریپ را به‌عنوان راوی و داستان‌گو دارد.

مارک هریس، خبرنگار، در کتابی با عنوان «بازگشت آن پنج نفر»، به بازخوانی داستان‌های پنج کارگردان هالیوودی می‌پردازد که در جنگ جهانی اول، دوربین به دوش، به کشورشان خدمت کردند. این کتاب شرحی فوق‌العاده از این است که چگونه این مردان جنگ را با خود به خانه آوردند. شاید در ابتدا، کمتر به ذهن کسی خطور می‌کرد، اما انگار بنا بود این کتاب به یک مجموعه تلویزیونی بدل شود. حال، لورن بوزر با الهام از این کتاب اقدام به ساخت یک مستند سه‌قسمتی کرده است که علاوه بر شبکه «نت فلیکس»، در ماه مارس در نیویورک و لس‌آنجلس نیز بر پرده رفت. علاوه بر این در این مجموعه، هر یکی از آن پنج کارگردان با کارگردانی معاصر و امروزی پیوند می‌خورد. کارگردانانی که با وجود تعلق به زمان‌هایی متفاوت ممکن است نگرش‌هایی مشابه، نه‌تنها به جنگ بلکه به سینما داشته باشند. هرچند شاید، کارگردان‌های معاصری که برای این کار انتخاب شده‌اند، بهترین گزینه‌های ممکن نباشند. بااین‌حال، این فیلم نه تنها بخشی از تاریخ سینما، بلکه تکه‌ای از تاریخ جنگ و آمریکا را به شیوه‌ای بدیع روایت می‌کند. از این گذشته، این اثر به ما یادآوری می‌کند سینما و فیلم در شکل‌دادن به روایت‌های بین‌المللی و جهانی چه قدرتی دارد. این پنج فیلم‌ساز نه‌تنها بر خاطره مردم از جنگ جهانی دوم تأثیر گذاشتند، بلکه نحوه مداخله و مشارکت آنها در جنگ و درک آنها از دوست و دشمن را شکل دادند.

فراموش نکنیم این فیلم‌ها خیلی پیش از آن ساخته شدند که مردم از رخدادها و درگیری‌های بین‌المللی از طریق اخبار تلویزیونی باخبر شوند. در آن دوران، اکثر مردم از طریق پخش فیلم‌های خبری قبل از فیلم اصلی در سالن‌های سینما و در ادامه از طریق فیلم‌های مستند از جنگ و درگیری در اروپا و ژاپن مطلع می‌شدند؛ فیلم‌هایی مستند که بعضا بهترین فیلم‌سازان تاریخ آمریکا آنها را ساخته بودند. در طول سال‌های جنگ جهانی دوم، پنج تن از بهترین فیلم‌سازان آمریکایی عازم خط مقدم شدند؛ جان فورد، ویلیام وایلر، جان هیوستون، فرانک کاپرا و جرج استیونز نه تنها تأثیرات جنگ، بلکه خود نبردها را نیز ثبت کردند. یک فیلم تأثیرگذار در دوران جنگ جهانی دوم می‌توانست حکم یک سلاح قدرتمند را داشته باشد و به نظر می‌رسد این پنج کارگردان قدرت خارق‌العاده سینما را به خوبی درک کرده بودند. وقتی آتش جنگ جهانی دوم برافروخته شد، این سینماگران هر کدام یا شهرتی به هم زده بودند یا از آنها به‌عنوان استعدادهای نوظهور یاد می‌شد. اما همگی آنها، فعالیت‌های سینمایی‌شان را کنار گذاشتند تا خود را به جبهه‌های جنگ برسانند. جالب اینکه در یک فرایند دیالکتیکی، ساخت این فیلم‌ها، نیت و خواست این فیلم‌سازان در طول جنگ را تغییر داد.

در ابتدا، این فیلم‌ها پروپاگاندای مستقیم بود تا برای جنگ کمک‌های مردمی جمع کنند. اما با گذشت زمان، این فیلم‌ها ابعاد هنری و پیچیده‌تری یافت، از جمله نحوه مواجهه مردم با آلمانی و ژاپنی‌ها بعد از جنگ، رفتار آمریکایی‌ها با سربازان سیاه‌پوست. این پنج مرد در تمامی لحظات حساس و سرنوشت‌ساز جنگ جهانی دوم، بدون ترس از خطرات آن، حاضر بودند. به‌عنوان مثال، جان فورد و جرج استیونز برای فیلم‌برداری از حمله «دی‌دی» خود را به همراه چندین فیلم‌بردار به سواحل نرماندی رساندند. یا وقتی اردوگاه کار اجباری داخائو کشف شد، استیونز آنجا بود تا یکی از تیره‌ترین و کابوس‌وارترین فصل‌های تاریخ بشر را ثبت کند. آن استیونز و نه جهان بعد از داخائو، دیگر مثل سابق نبود.

علاوه بر این، بخشی از این فیلم را مصاحبه با فیلم‌سازان معاصری تشکیل می‌دهد که از قضا یکی، دو فیلم درباره جنگ ساخته‌اند. فرانسیس فورد کاپولا، استیون اسپیلبرگ، پل گرین گرس، گیلرمو دلتورو و لارنس کاسدان، پنج کارگردان معاصر و امروزی‌اند که با شور و اشتیاقی وصف‌ناپذیر از همتایان قدیمی خود سخن می‌گویند. دل تورو به نظر می‌تواند روزها بدون توقف درباره کاپرا صحبت کند. اما این شور و اشتیاق گاه می‌تواند علیه شکل مستند فیلم عمل کند. درحالی‌که هریس در کتابش درباره ابعاد و جوانب تاریک شخصیت و کار هر کارگردان صادق است، اقتباس مستند آن، با سوژه‌های اسطوره‌ای‌اش گاهی خیلی اتوکشیده برخورد می‌کند و نگاهی آرمانی به آنها دارد. به‌عنوان مثال، هیچ اشاره‌ای به ضدیهودی‌گرایی فورد یا تمجید عجیب کاپرا از موسیلینی نمی‌شود.

> **درواقع، تأثیرگذارترین قسمت این فیلم مستند همان فیلم‌های تبلیغاتی‌اند. شبکه «نت فلیکس» در ابتکاری جالب هم‌زمان با اکران این فیلم مستند، اقدام به ارائه ۱۳ فیلم تبلیغاتی از این پنج کارگردان کرده است. بدون شک، «نبرد میدوی» گزینه بسیار خوبی برای شروع است. این فیلم کوتاه ۲۰ دقیقه‌ای یکی از اولین فیلم‌ها از این مجموعه فیلم‌های تبلیغاتی از این کارگردانان است**

استیون اسپیلبرگ که فیلم‌هایش شباهت‌های آشکاری با آثار فرانک کاپرا و جان فورد دارد، قرار است جایگزینی معاصر برای ویلیام وایلر باشد. نمایندگی فرانک کاپرا به گیلرمو دلتورو واگذار شده که در برخی ایده‌ها با کاپرا اشتراک نظر دارد. پل گرینگرس با فیلم‌های درام که در هوا یا دریا می‌گذرند، غریبه نیست (فیلم‌های «یونایتد ۹۳» و «کاپیتان فیلیپس») و به نظر خوب فورد را درک کرده است. او در فیلم مستند «نبرد میدوی» (۱۹۴۲) به کارگردانی فورد، بر مخاطرات قراردادن دوربین و لحظاتی که خشونت به اوج می‌رسد، انگشت می‌گذارد؛ همان عناصر و نشانه‌هایی که به نظر از آنها آگاهانه یا ناخودآگاه در فیلم‌هایش الهام گرفته است. فرانسیس فورد کاپولا از صحنه‌پردازی‌های جان هیوستون در فیلم «نبرد سن پترو» (۱۹۴۵) دفاع می‌کند؛ صحنه‌پردازی‌هایی که کمک می‌کند ماهیت و ذات حادثه بهتر از هر فیلم مستندی به تصویر کشیده شود.

یک اتفاق ویژه، همکاری مریل استریپ به‌عنوان روای است. استفاده از روایت آن هم با صداپیشگی مریل استریپ باعث می‌شود نه تنها این فیلم بیشتر به یک فیلم مستند متعارف شبیه شود، بلکه هم‌زمان از بار مردانه و سایه سنگین مردان بر جنگ نیز می‌کاهد. البته، نباید از تدوین هوشمندانه فیلم که تعداد زیادی تصویر را به یک واحد روایی واحد بدل می‌کند، غافل شد. انتخاب این پنج کارگردان برای روایت‌کردن داستان به جای مورخان یا دانشمندان حرکت هوشمندانه‌ای بود، زیرا این انتخاب‌ها و تمهیدات سینمایی بوده است که درک ما از رخدادهای جنگ را شکل می‌دهد؛ اینکه چه چیزی را نشان می‌دهیم، چه چیز را دوباره باز می‌آفرینیم و چه چیزی را حذف می‌کنیم. این‌گونه است که فیلم‌سازی تاریخ جهان را تغییر می‌دهد. البته، یکی از نقاط ضعف این فیلم، کوتاه‌بودن آن است. سوژه‌ها اغلب آن‌قدر سریع می‌آیند و می‌روند که به‌ندرت وقت برای هضم و درک گفته‌هایشان وجود دارد. گویا، کارگردان می‌خواسته همان ضرباهنگ سریع و تند میدان جنگ را در این فیلم مستند نیز بازآفرینی کند. در میان این پنج کارگردان، جرج استیونز که به نوعی نمایندگی لورنس کاسدان را بر عهده دارد، کمترین میزان حضور را در این فیلم مستند دارد. کاسدان در بخش زیادی از فیلم غایب است تا در حال فیلم‌برداری حمله روز «دی‌دی» در کنار جان فورد ظاهر می‌شود. با این حال، اگر قرار باشد این فیلم را بدون صدا ببینید، خیره‌کننده‌ترین نماها، تصاویر خارق‌العاده‌ای هستند که استیونز از خیابان‌های آزادشده فرانسه و هراس اردوگاه‌های کار اجباری داخائو گرفته است. درواقع، تأثیرگذارترین قسمت این فیلم مستند همان فیلم‌های تبلیغاتی‌اند. شبکه «نت فلیکس» در ابتکاری جالب هم‌زمان با اکران این فیلم مستند، اقدام به ارائه ۱۳ فیلم تبلیغاتی از این پنج کارگردان کرده است. بدون شک، «نبرد میدوی» گزینه بسیار خوبی برای شروع است. این فیلم کوتاه ۲۰ دقیقه‌ای یکی از اولین فیلم‌ها از این مجموعه فیلم‌های تبلیغاتی از این کارگردانان است و بدون شک تأثیر آن را بر فیلم‌های بعدی به وضوح می‌توان دید. تمهید فورد برای استفاده از نماهای ناقص که در آن تصویر به واسطه انفجار بمب می‌لرزد، نه تنها تجربه‌ای بسیار بدیع و نفسگیر است، بلکه تأثیر آن را سال‌ها بعد می‌توان در فیلم «نجات سرباز رایان» ساخته استیون اسپیلبرگ نیز سراغ گرفت.

«ممفیس به: داستان یک دژ پرنده» ساخته وایلر نیز به شکل مشابهی جذاب است و نگاهی دارد به یک مأموریت نیرو هوایی آمریکا از آغاز تا پایان. تصاویر او از داخل هواپیماهای در حال پرواز هنوز نیز قدرتمند و جذاب‌اند. «گزارشی از آلوتیانز» ساخته هیوستون به لطف مه غلیظ آلاسکا، حس و حالی خاص یافته است. این فیلم، بیشتر حس یک فیلم مستند درباره طبیعت را دارد تا فراخوانی برای جنگ. در این فیلم بیشتر از آنکه جنگنده و بمب‌افکن دیده شود، پرنده دیده می‌شود. دو فیلم از مجموعه «چرا ما می‌جنگیم» با عنوان «پیش‌درآمدی برای جنگ» و «نبرد سوریه» بیشتر از دیگر فیلم‌ها حال و هوایی تبلیغاتی دارد که در آنها تصویری همدلانه از روسیه به‌عنوان متحد آمریکا و تصویری سیاه از ژاپن، آلمان و ایتالیا نشان داده می‌شود. گذشته از همه اینها، «بازگشت آن پنج نفر» دعوتی به دیدن بیشتر است: دیدن این فیلم شما را به دیدن (یا بازدیدن) آن فیلم‌های قدیمی ترغیب می‌کند. این فیلم نشان می‌دهد که این کارگردانان نه صرفا فیلم‌هایی تبلیغاتی بلکه آثار هنری ماندگاری ساخته‌اند.

به بهانه نمایش «شرق دور، شرق نزدیک»

به‌یادآوردن

کی‌لان مردوخی : دخترک آرام‌وقرار ندارد. اسمش: «نهایت». به دنبال سرش می‌گردد. از دورها آمده. از میان قلع‌وقمع مغول‌ها. خودکامگی تدبیرکنندگان دست به دست جهالت عامه داده و فاجعه آفریده است. «نهایت» از وسط تاریخ به چشم‌هایتان زل می‌زند و می‌گوید: «سرم کجاست؟ سرم را به من پس بدهید». نمایش «شرق دور، شرق نزدیک» شما را مورد خطاب قرار می‌دهد. شما را به پرسش می‌گیرد. یکی از خالص‌ترین ویژگی‌های انسانی فراموش‌شده‌تان را فعال و زنده می‌کند: «حیرت‌کردن»، حیرت می‌کنید. شما هم به پرسش‌کردن واداشته می‌شوید. پرسش‌دار می‌شوید: این مقدار خشونت چطور امکان‌پذیر است؟ (چه فرقی می‌کند در چه زمانی، یک سال پیش، هشت سال پیش یا صدها سال پیش!) به باور گادامر(۱) فهم هنر از طریق فتوح هستی (گشودگی در برابر آن) و استماع پرسشی حاصل می‌شود که اثر پیش‌روی ما می‌گذارد. جهان دیگری در مقابل شما گشوده می‌شود. افشا می‌شود. مسئله‌دار می‌شوید. آنچه تا پیش از این بدیهی بوده و معنادار، دیگر بدیهی و معنادار نیست. دچار نوسان وجودی می‌شوید. وضعیت هرمنوتیکی، زیست جهانتان در معرض خطر نابودی است. باید دوباره جهان را تجربه کرد. باید دوباره فهمید. «فهم دیگری». بدون به‌رسمیت‌شناختن دیگری، فهم ممکن نیست. فهمیدن یعنی مشارکت در گفت‌وگو(۲)؛ گفت‌وگو با جهان اثر نمایشی. به گفته گادامر(۳) پرسیدن اصالتا به معنای قرارگرفتن در فضای باز است. نمایش «شرق دور، شرق نزدیک» ستایشگر و مقلد هیچ‌کس نیست، نه مردم، نه روشنفکر و نه دولت. تنها فضایی را می‌گشاید، برای هم‌سخنی، برای جرئت پرسش‌کردن و اندیشیدن، تأمل درباره آگاهی تاریخی‌تان؛ آگاهی‌ای که تاریخمند است و در گذر زمان عمیق می‌شود و معنا می‌یابد. نیچه(۴) از به‌یادآوردن به‌عنوان ویژگی انسان یاد می‌کند. انسان به این ترتیب، تاریخی زندگی می‌کند. دارای گسست است. گذشته و آینده دارد. فقط از طریق استفاده از گذشته برای حال، انسان، انسان می‌شود. تاریخ را برای زندگی و فعالیت لبریز از نشاط می‌خواهیم، نه برای فرار نخوت‌بار از زندگی. انسان باید به‌موقع بتواند فراموش کند و به‌موقع به یاد آورد. تاریخ از سه جهت به انسان معاصر تعلق دارد: یکی از آن جهت که انسان فعال و کوشاست. دوم از آن جهت که حافظ و تحسین‌کننده است و سوم از آن جهت که رنج می‌برد و محتاج آزادشدن است. این سه نوع تاریخ را می‌توان به‌عنوان تاریخ عظمت، تاریخ یادوارگی و تاریخ نقادی مشخص کرد. برای یک اکنون پرنشاط‌داشتن، میزان متعادلی از هر سه وجه نظر به تاریخ ضروری است. نمایش «شرق دور، شرق نزدیک» گاه به لحظه‌های روشن احترام می‌گذارد، گاه سپاسگزار سنت است و گاه به‌خاطر تاریکی‌ها فریاد می‌زند. گرچه نیچه تذکر به تعادل می‌دهد، اما شاید به‌یادآوردن در این میان پاس‌داشتن هستی و لازمه زندگی اصیل است. خاصیت مهم دیگر این نمایش اما فراهم‌آوردن بساط تخیل است. شما را در دامن زمان به این‌سو و آن‌سو می‌برد. لازمه اخلاقی زیستن، داشتن قدرت تخیل بالاست. فیلسوفانی چون «آیریس مرداک»، «سیمون وی» و «هانا آرنت»(۵) بر این باورند که تخیل‌کردن می‌تواند جلو خشونت را بگیرد. به میزانی که قدرت تخیلمان را افزایش می‌دهیم و خود را جای دیگران می‌گذاریم، می‌توانیم دیگران را دوست داشته باشیم، درد و رنج‌هایشان را حس کنیم و نسبت به آنها شفقت بورزیم. روزی اگر میان ملال و روزمرگی خیابانی شلوغ به دخترکی برخوردید که بهت‌زده، با دست و پای زخمی و روح آزرده به چشم‌هایتان زل می‌زند و از شما سراغ سرش را می‌گیرد، او را از خود نرانید، رویتان را برنگردانید. شاید «نهایت» قصه «شرق دور، شرق نزدیک» باشد یا شاید هم، کسی چه می‌داند، دخترکی سوری یا عراقی یا یمنی یا لبنانی. همه توانایی‌های انسانی به‌یادآوردن و تخیل را به کار بگیرید، دستش را آرام و مهربان بگیرید و با هم بروید و دنبال سرش بگردید. شاید جانش کمی آرام شود.

منابع:

۱. پالمر، ریچارد ا. علم هرمنوتیک، ترجمه: محمدسعید حنایی‌کاشانی، تهران، هرمس، ۱۳۹۱، ص ۱۸۶

۲. درس‌گفتارهای دکتر محمد مجتهدشبستری www.mohammadmojtahedshabestari.com

۳. همان (۱)، ص ۲۱۹

۴. نیچه، فریدریش. سودمندی و ناسودمندی تاریخ برای زندگی، ترجمه: عباس کاشف، ابوتراب سهراب، تهران، نشر فرزان روز، ۱۳۷۷، ص ۱۵، ۲۰ و ۲۶.

۵. درس‌گفتارهای مصطفی ملکیان www.3danet.ir

دریچه

نگاهی جامعه‌شناسانه به نمایش اعتراف

بی‌تعادلی در خانواده

ناصر جهانفر

داستان نمایش اعتراف، داستان پیچیده‌ای نیست و تقریبا ساده هم روایت می‌شود؛ ولی روح حاکم بر آن و ظرایف پرداختن به جزئیات، آن را از یک نمایش ساده متفاوت می‌کند. درونمایه نمایش ضرب‌المثل از مکافات عمل غافل مشو/ گندم از گندم بروید جو ز جو را تداعی می‌کند و به صراحت می‌گوید: دنیا دار مکافات است همین! ولی نه به این سادگی و راحتی! داستان خانواده‌ای که از سه عضو اصلی، عضو مؤثر یعنی مادر را از دست می‌دهد و پدر و پسری که قرار است زندگی را ادامه دهند ولی نابخردی و عدم تعادل و توازن پدر خانواده در زندگی، علاوه بر همسر او که به صورت فیزیکی و خودخواسته حذف می‌شود، باعث حذف تنها پسرش هم می‌شود ولی بین این دو حذف تفاوت و فاصله‌ای شگرف و عمیق وجود دارد. همسر او دچار مرگ خودخواسته یا به‌نوعی خودکشی می‌شود و تمام می‌شود ولی فرزند او می‌ماند که فقط زنده بماند؛ نه اینکه زندگی کند. چون ستم‌دیده است ستمکار شود، چون مورد تجاوز واقع شده، تجاوزگر شود، چون تحقیر شده است از تحقیر و کوچک‌شمردن دیگران لذت ببرد، آسیب‌دیده‌ای که عقده‌ها و گره‌های دوران سخت کودکی‌اش او را به عصیان وامی‌دارد و تبهکاری را پیشه خود می‌کند، تبهکاری که هم خود و هم دیگران را با دلیل و بی‌دلیل به ورطه نابودی و تباهی می‌برد تا شاید مرهمی باشد برای بخشی از نداشته‌ها و حقارت‌ها و آسیب‌های دوران کودکی خود. پدر خانواده که آقای علی نصیریان عهده‌دار نقش او است بعد از گذشت سال‌ها و بعد از اینکه پسرش را به دلیل فرار از خانه پس از مرگ همسرش از دست داده است، در صدد جبران و احیانا توبه و شاید لاپوشانی قضیه برمی‌آید و لباس دینداری به تن می‌کند و در کسوت یک کشیش درمی‌آید و با دردست‌گرفتن کتاب مقدس، مردم را به نیکی و مهربانی و راستی و درستی هدایت می‌کند و راه بهشت را به آنان نشان می‌دهد و نیز از مردم ساده‌دل و به ظاهر گناهکار و پشیمان در اتاقک اعتراف، اعتراف می‌گیرد و گناهشان را می‌بخشد تا عاقبت بخیر شوند و رستگار! پدر و پسر دورافتاده از هم هرکدام راه خود را می‌روند؛ پدر در ظاهری دیندار و در راه راست و پسر در ظاهری لاابالی و خشن و عصیانگر و مرتکب قتل و تجاوز در کژراهه!

نقطه اوج نمایش در صحنه دیدار این دونفر و برملاشدن نسبت پدر و فرزندی واقعی‌شان است. زمانی که پدر روحانی در کسوت یک موعظه‌گر گناهکاری را در اتاقک اعتراف و پشت دیوار حائل مورد نصیحت و پند و اندرز قرار می‌دهد و این گناهکار کسی نیست جز پسر خودش!

نکته تلخ و شیرین ماجرا اینجاست: جایی که جای متهم و قاضی یا قاتل و مقتول، گناهکار و بی‌گناه عوض می‌شود و این پسر به ظاهر گناهکار است که یقه پدر روحانی و مقدس را که پدر گناهکار خود باشد، می‌گیرد... اعتراف‌گیرنده این‌بار خود اعتراف می‌کند و تلخ هم اعتراف می‌کند و تقاضای بخشش دارد ولی فرزندش متلاشی‌شده‌تر و زخم‌خورده‌تر از آن است، او نه‌تنها نمی‌بخشد بلکه حتی حاضر به فراموش‌کردن گذشته و آنچه بر او گذشته، نیست. او از پدر اعتراف می‌گیرد و سپس درصدد انتقام و قصاص برمی‌آید و می‌خواهد او را به سزای عملش برساند، تهدید به قتل می‌کند ولی نمی‌کشد.

ادامه در صفحه ۱۲

نگاه

افراشتگی و... تجهیز ناگزیر

دارا ارجمند

فلسفه استفاده از قمه و تیغه چاقو در آثار کیمیایی ریشه در صور سه‌گانه ایده‌آلیسم ایرانی دارد. شمشیر براق و تمیز که از جلدش بیرون کشیده می‌شود، زیباست، چیزی کم دارد، قطره خون که به تیغش خشک شده باشد (از آخرین رمان کیمیایی، سرودهای مخالف ارکسترهای بزرگ ندارند، ص ۱۶۲) نقدی که مسعود کیمیایی بر شمشیر براق و بدون قطره‌ای از خون خشکیده می‌کند، ریشه در بینش تراژیکی دارد که در پس‌زمینه ذهنی اوست.

گویا، کیمیایی طالب آن شمشیری است که چون قمه داش‌آکل، پلیدی‌های شیطانی را در حکم با زمانه‌ای محکوم به زوال می‌کند. یکی از عوامل همیشه بحث‌برانگیز درباره آثار سینمایی یا ادبی کیمیایی، جدا از تحلیل مشکلات فرهنگی و اجتماعی، مقوله استفاده از قمه (در داش‌آکل) و تیغه چاقو است که شدیدا مورد علاقه مخاطبان اوست. البته گروهی از مخاطبان، مبنای تفسیر یا تحلیل خویش را در استفاده از قمه یا تیغه چاقو، «خشونت» می‌دانند و مخاطبان دیگری هم هستند که علت و ماهیت ریشه‌های خشونت را تحلیل می‌کنند. ناگفته نماند که خشونت و ستیز و پیامدهای آن پدیداری انکارناپذیر در همه جهان است که با طلوع تاریخ بشر آغاز شده است. دانشمندان بزرگی که درباره خشونت تالیفات علمی متعددی دارند ، همگی معتقدند که با توجه به اهمیت غرایز در طبیعت آدمی و نقش خطیر هیجانات در زندگی، از واقع‌بینی به دور خواهد بود اگر بخواهیم خشونت را محکوم کنیم و معتقدند، خشونت یعنی مبادرت به عملی بدون بحث و گفتار و اندیشیدن به نتایج آن و این تنها راهی است که بتوان ترازوی عدالت را دوباره به حال ترازمندی در آورد. البته، تجربه نشان می‌دهد بهترین نمونه این امر اقتدار و مشروعیت دولت است. شایان ذکر است که خشونت را نباید هرگز با «لمپنیزم» اشتباه گرفت. لمپنیزم در پدیدارشناسی جهانی، محصول یک فرایند تاریخی فاقد عقل است و لمپن در فرهنگستان مارکسیسم شخصی است بی‌کاره، عاطل و باطل و آویزان که عقیده به هیچ‌چیز ندارد، نه به خانواده، نه به کار و همیشه در طول تاریخ، دولت‌های توتالیتر از این افراد برای مقاصد خود استفاده کرده‌اند.

در آخرین رمان کیمیایی به نام «سرودهای مخالف ارکسترهای بزرگ ندارد»، در صفحه ۹-۴۲۸ خواندم: «آنان که مرکب سیاه بر اسبان ریختند، تا ما را بفریبند

با اشاره یک تیغه زنگ‌زده چاقو، باران شد

بر اسبان ریخت، اسبان دوباره سفید شدند

تنهایی جنگ را بردم، تا حال که چنین بوده»

در بیابان فنا گم‌شدن آخر تا کی / ره بپرسیم مگر پی به مهمات بریم (مولوی، دیوان شمس)

در این نگرش، آیا این تیغه چاقو در یک سیر و سلوک فلسفی است؟ و در نگرش دیگر از «روسو» که می‌گوید این مذهب دل است که می‌تواند بر تمامی وجود آدمی تأثیر بگذارد و در همان سلوک فلسفی الهام‌بخش بزرگ‌ترین کردارها باشد، تا بتواند باران شود و بر تن اسبان بریزد و دوباره سفید شوند. در آثار کیمیایی، در یک تحلیل شخصیتی از قیصر، سید در «گوزن‌ها»، داش‌آکل، رضا و شخصیتی مثل فضلی در رمان «سرودهای مخالف...»، همگی آنها با همان تیغه چاقو یا قمه بسته بر شال پروقارشان نشان دادند که آزاده کسی است که برده زندگی و در اسارت ماندن نیست. بینشی که قمه داش‌آکل، چاقوی قیصر و سید یا فضلی (در آخرین رمان کیمیایی) یا رضا در فیلم «جرم» از خود ارائه می‌دهند، نوعی فلسفه فرهنگی و تاریخی است که باید نخستین پایه‌گذار این طرز تلقی را از صور سه‌گانه ایده‌آلیسم ایرانی شمرد (ایده‌الیسم ذهنی، ایده‌آلیسم عینی و مطلق) که در آثار ادبی و سینمایی کیمیایی مبنای کار قرار گرفته است. قیصر نمودی از مرگ و ذهن با استعداد است که برتر از هرگونه اجبار عمل می‌کند و سید بیانی ملموس از آزادی ناب است (ایده‌آلیسم خالص ایرانی). قیصر، سید، داش‌آکل، رضا در «جرم» و فضلی معتقدند که باورداشتن به حق، ولی عاجزماندن از تحقق‌بخشیدن به آن شدیدترین تعارضات است که هرگز به آن تن ندادند. همان‌گونه که فضلی با همان تیغه چاقوی خود در دل زندگی با تقدیر به مقابله برخاست. استفاده از چاقو و قمه در آثار کیمیایی ضمن حفظ خصلت‌های شخصیتی، با طبیعت خاص قهرمان‌ها و ضدقهرمان‌های او ارتباط مستقیم دارد که همه نوعی سلوک عاشقانه را طی طریق می‌کنند. موج لشگرهای اطرافم ببین / هریکی با دیگری در جنگ و کین (مولانا، دیوان شمس)

داش‌آکل می‌خواست خدایگان خود و انسانی مستقل باشد و بنا به اصطلاح هگلی، تبدیل به وجودی برای خود شود. داش‌آکل نمی‌خواست عشق بورزد، او درد پیوندهای گسسته‌اش را که نشانه عشق ورزیدن‌اند، با خود به همراه نبرد. داش‌آکل به معنای تقدیر غم‌انگیز عشق است که نمی‌تواند تا بیکران گسترده شود، بی آنکه عمق خویش را از دست بدهد. عشق داش‌آکل از هرگونه حلول که قادر به تحقق‌بخشیدن ژرفای وجود خویش باشد، می‌گریزد.

ادامه در صفحه ۱۲