فرهیختگان

@farhikhtegandaily

WWW.FDN.IR

باریک‌اندیشی در بن‌مایه‌های آنچه ابتذال نامیده می‌شود (یادداشت دوم)

در روزگار ذات‌فروشی

علی کاکادزفولی

پژوهشگر علوم سیاسی

در یادداشت اول(۱)، به وجود ابتذال پرداخته شد و اینکه آیا پدیده‌ای به نام ابتذال وجود دارد یا خیر؟ گفته شد که بین منتقدان ابتذال، برخی ممکن است به‌طور سلیقه‌ای پدیده‌ای را مبتذل بخوانند و برخی دیگر، دلایلی را ذکر کنند. در هر حال خواه ابتذال امری ذاتی باشد و خواه اعتباری، لازم است تا ذهنیت روشن‌تری نسبت به مفهوم آن داشته باشیم و سپس معیارهایی را برای تشخیص آن بشناسیم. همچنین توضیح داده شد که امر مبتذل ضرورتا امر بی‌ارزش یا با ارزش نیست و بحث درباره ابتذال یک پدیده، بیش از آنکه وجه هنجاری داشته باشد، ارائه توصیفی از چگونگی شکل گیری پدیده در بستری از سازوکارهاست. درنهایت نیز مشخص شد که ابتذال، عنوانی است که به مصنوعات انسانی تعلق می گیرد و به همین خاطر می‌تواند در حوزه‌های مختلف نظیر فرهنگ، هنر، سیاست و اندیشه به وجود آید. در یادداشت حاضر درباره مفهوم عبارت «مصنوع انسانی» بحث خواهد شد و اینکه مرز ابتذال از غیرابتذال کجاست؟

چرا «مصنوع انسان» سرنخ ابتذال است؟

هرگاه از کلمه مصنوع استفاده کنیم، واژه صنعت نیز به ذهن متبادر می‌شود. صنعت به‌طور عام به معنای ساختن است که این مفهوم، در همیشه تاریخ بشری حاضر بوده است؛ اما صنعت در معنای خاص و امروزی به این معناست که ماشین جای نیروی انسان را بگیرد و دستگاه‌های کوچک و بزرگ صنعتی، تحول عظیمی را در شیوه زیست جوامع به وجود آورند. بحث درباره اَبتذال به‌طور آگاهانه، در طول دو سده اخیر بیشتر صورت گرفته و هرچه زمان به سمت حال سپری شده، پررنگ‌تر شده است. پس می‌توان گفت متفکرانِ همزمان با این سده‌ها نیاز بیشتری به بحث درباره ابتذال را احساس کرده‌اَند و روشن است که این نیاز، ریشه در ویژگی‌های زمانه‌ای دارد که در آن زیسته‌اند. نتیجه آن می‌شود که صنعت، یکی از سرشاخه‌های مهم برای شناخت ریشه‌های شکل گیری ابتذال است. به احتمال زیاد در همین جا نظرات نظریه‌پردازان مکتب فرانکفورت و عبارت «صنعت فرهنگ‌سازی» در ذهن ما برجسته می‌شود؛ به‌ویژه آدرنو و هورکهایمر که در کتاب «دیالکتیک روشنگری» در مباحث خود و با تاکید بر «مصرف» بیشترین نزدیکی را به مفهوم ابتذال داشته‌اند؛ هرچند به‌طور تفصیلی و مستقیم درباره این واژه بحث نکرده‌اند. البته آدرنو بعدها در یکی از مقالات(۲) خود درباره صنعت فرهنگ‌سازی توضیحات بیشتری داد و با طرح «هنر متعالی» و «هنر پست» صنعت فرهنگ‌سازی را مسئول اصلی درآمیختن این دو هنر قلمداد کرد. البته تاکید آدرنو بیشتر بر کمرنگ‌شدن نقش سوژگی مخاطبان هنر و تبدیل آنها به ابژه صنعت فرهنگ‌سازی بود که در این اتفاق، جدیت هنر متعالی نابود شده و مخاطبان هنر صرفا مشتریانی محسوب می‌شوند که برای تولیدات هنری سودآوری دارند. این بحث همچنین ما را به یاد یکی دیگر از نظریه‌پردازان این مکتب یعنی والتر بنیامین می‌اندازد؛ مواجهه بنیامین البته با آدرنو متفاوت بود؛ او به‌جای اینکه بر دسته‌بندی انواع هنر تمرکز کند، به زمینه‌هایی که باعث شکل گیری درک از اثر هنری می‌شوند، پرداخت و سعی کرد شیوه مواجهه جامعه با اثر هنری و درک از آن را با توجه به بسترهای زمانی و مکانی توضیح دهد.(۳) دیدگاه‌های آدرنو و بنیامین متقابل نیستند، بلکه یکدیگر را کامل می کنند؛ آدرنو بیشتر به خود هنر توجه دارد و بنیامین به جامعه‌ای که هنر به آن عرضه می‌شود و نقطه اشتراک هردو نیز تغییر و تحولات جدید سرمایه‌سالار و فن‌محور است که به تولید مکانیکی هنر و تکثیر مسطح آن می‌انجامد. کسان دیگری نظیر گی دبور، ژان بودریار، دیک هبدیج، دیوید هاروی و پی‌یر بوردیو نیز با تاکید بر مقوله مصرف مباحثی را ارائه داده‌اند که به فهم چگونگی شکل گیری ابتذال در جوامع متاخر و تکمیل این مبحث کمک می کند. به‌طور خلاصه می‌توان گفت که تغییر و تحولات برخاسته از صنعتی شدن، مسیرهای دیگری را به روی عرصه‌های مختلف گشوده که این مسیر، متفاوت از گذشته تاریخی آن است؛ به بیان ساده‌تر، صنعتی شدن و پیوست‌های اجتماعی آن، شیوه‌هایی را پیش روی انسان کنونی می گذارد که تا قبل از مدرن شدن جوامع وجود نداشته و پس از آن ایجاد شده است. این اتفاق ممکن است در دو حالت رخ دهد؛ یا اینکه مرجع امر مبتذل، آن را به جامعه عرضه کند و جامعه پذیرای آن باشد یا اینکه جامعه امر مبتذل را طلب کند و بنا به این نیاز، مراجعی برای امر مبتذل به وجود آیند. ابتذال در حالت اول را می‌توان به‌مثابه «امکان» و در حالت دوم به‌مثابه یک «الزام» به‌حساب آورد که این دو عنوان، هردو در نسبت با مرجع امر مبتذل سنجیده شده‌اند. در ادامه درباره مرجع امر مبتذل بحث خواهد شد.

مرجع ابتذال کجاست؟

منظور از مرجع ابتذال، نقطه آغاز شکل گیری ابتذال است؛ نطفه ابتذال که در رحم زمینه‌ها، بسترها و رویه‌ها منعقد می‌شود. تشخیص نقطه مبدا اگرچه در ساحت عمل دشوار است، اما در عالم نظر شاید بتوان قدری به آن نزدیک شد. صنعتی‌سازی و سرمایه‌سالاری دو عامل مهم به‌وجودآمدن ابتذال دانسته شده‌اند؛ با این حال تا زمانی که زمینه‌ها، نیازها یا به‌طور عام انگیزه‌هایی در جامعه برای استقبال از ابتذال وجود نداشته باشد، این دو عامل نیز به‌تنهایی موثر نخواهند بود. تشخیص اینکه اول، ابتذال به جامعه عرضه می‌شود یا اینکه اول جامعه به سراغ ابتذال می‌رود، بسیار دشوار است؛ زیرا مفهوم ابتذال بیش از آنکه ناظر بر یک اتفاق باشد، دربردارنده مجموعه‌ای از رویه‌ها و فرآیندهاست که درنهایت ابتذال را نتیجه می‌دهند. همچنین درک از ابتذال، پس از وقوع آن و نتایجی که به بار می‌آورد، کامل می‌شود، یعنی ابتذالی که فهمیده می‌شود، یک صورت‌بندی نظری از فرآیندها، رویه‌ها و نتایجی است که اتفاق افتاده‌اند. البته بحث درباره ترتب رویه‌ها و فرآیندها نیز در جای خود امکان‌پذیر است که برای این کار باید به مجموعه‌ای از عوامل روان‌شناختی، جامعه‌شناختی، سیاسی و اقتصادی توجه کرد و در این مجال نمی گنجد. اگر در این یادداشت به‌طور پیش‌فرض، عرضه‌کننده ابتذال به‌عنوان مرجع آن در نظر گرفته شده، صرفا به دلیل سهولت در تجزیه‌وتحلیل است؛ زیرا منابع عرضه‌کننده ابتذال اگرچه گسترده اما محدودند و شناخت آنها راحت‌تر است؛ درحالی که کلمه «جامعه» بسیار پیچیده است و نمی‌توان به‌راحتی آن را با چند جمله تحلیل کرد و گزاره‌هایی را به آن چسباند.

مرز مبتذل و غیرمبتذل کجاست؟

چگونه می‌توان امر مبتذل را از غیرمبتذل شناخت؟ به‌هرحال امر مبتذل با صفاتی نظیر پیش‌پاافتاده، تکراری، سطحی و کلماتی از این دست توصیف می‌شود؛ اما چه زمانی منتقد ابتذال، امر مبتذل را به این کلمات پیوند می‌دهد؟ آیا او از امر غیرمبتذل، نمونه آرمانی در ذهن خویش دارد و همه‌چیز را در نسبت با آن می‌سنجد؟ آیا او نسبت به نمونه آرمانی که در ذهن خویش دارد آگاه است؟ یا اینکه فقط تصویری گنگ و مغشوش از نمونه آرمانی دارد که بدون تعین است و درعین حال، کژی‌های امر مبتذل را به کمک آن تشخیص می‌دهد بی‌آنکه امر مبتذل را با نمونه یا نمونه‌های آرمانی خود آن که می‌توانستند باشند و حالا نیستند، متناظر سازد؟ به نظر می‌رسد مرز مبتَذل و غیرمبتذل را باید در «آگاهی» جست‌وجو کرد. آگاهی هم برای عرضه‌کنندگان ابتذال و هم برای پذیرندگان آن وجه‌ممیزه اساسی به شمار می‌رود؛ اما آگاهی از چه چیز؟ همان‌طور که قبل‌تر توضیح داده شد، ابتذال توصیفی است از روش‌ها، رویه‌ها، بسترها و فرآیندهایی که در بستر آنها امر مبتذل شکل می گیرد؛ بنابراین شناسنده ابتذال، زمانی می‌تواند به وجود آن در امر مبتذل پی ببرد که یا از عقبه شکل گیری و خلق امر مبتذل آگاه باشد یا در خود امر مبتذل نشانه‌هایی را پیدا کند که ذهن او را نسبت به چگونگی خلق آن روشن سازند؛ اما آگاهی به‌عنوان وجه‌ممیز، تنها محدود به مواجهه‌شوندگان با ابتذال نیست؛ بلکه در نسبت با عرضه‌کنندگان ابتذال نیز مولفه مهمی به شمار می‌رود؛ یعنی تشخیص اینکه آیا عرضه‌کنندگان امر مبتذل، از اینکه درحال خلق ابتذال هستند، آگاهند یا خیر. اصلا آیا آنها در وهله اول، کلیت موضوعی به نام ابتذال را قبول دارند یا خیر؟ و در وهله بعد آیا قبول می کنند که خالق ابتذال هستند یا خیر؟ پاسخ مثبت یا منفی به این سوالات، می‌تواند در توصیف امر مبتذل نقش تعیین‌کننده داشته باشد؛ بنابراین درمجموع می‌توان چهار حالت را متصور شد؛

* عرضه‌کننده امر مبتذل از خلق ابتذال آگاه باشد و جامعه نیز آگاهانه به پیشواز امر مبتذل برود.
* عرضه‌کننده امر مبتذل از خلق ابتذال آگاه نباشد و جامعه نیز نداند که به پیشواز امر مبتذل رفته است.
* عرضه‌کننده امر مبتذل از خلق ابتذال آگاه باشد، اما جامعه نداند که به پیشواز امر مبتذل رفته است.
* عرضه‌کننده امر مبتذل از خلق ابتذال آگاه نباشد، اما جامعه آگاهانه به پیشواز امر مبتذل برود.

اگر عرضه‌کننده امر مبتذل از خلق ابتذال آگاه باشد، این کار را عامدانه و با انگیزه‌های دیگری انجام می‌دهد و اصل ارائه امر مبتذل را به‌عنوان یک اقدام نامطلوب تلقی نمی کند؛ در این صورت نقش کارگزار و اراده‌های انسانی و سازوکارهای شکل گیری و تاثیرگذاری و تاثیرپذیری آنها باید مورد مطالعه قرار گیرد؛ اما در حالتی که عرضه‌کننده آگاه نباشد، ابتذال به‌طور غیرعامدانه باز تکثیر می‌شود که در این حالت نقش رویه‌ها، ساختارها و فرآیندها برجسته خواهد شد. همچنین در صورتی که جامعه از مواجهه خود با امر مبتذل آگاه باشد، باید چارچوب‌های ادراکی جامعه و بسترهای روان‌شناختی و جامعه‌شناختی آن مورد مطالعه قرار گیرد و اینکه چه عواملی سبب می‌شود که افراد به‌طور آگاهانه از امر مبتذل استقبال کنند؟ در این حالت احتمالا امر مبتذل از کارکردهایی نیز برخوردار خواهد بود که لزوما ممکن است نامطلوب نباشند؛ اما اگر جامعه از مواجهه خود با امر مبتذل آگاه نباشد، آن گاه باید علت را در سلطه ساختارها و فرآیندها جست‌وجو کرد و عواملی که مانع شکل گیری این آگاهی شده یا جهت آن را تغییر می‌دهند. لازم به تاکید است که صورت‌بندی از ابتذال و توصیف امر مبتذل، اقدامی پسینی است، به این معنا که وجود ابتذال به خودی خود نمی‌تواند از امر مبتذل قابل تشخیص باشد و بیشتر ضمن مقایسه امر مبتذل با وضعیت آرمانی شناسایی می‌شود. پس زمانی که گفته می‌شود جامعه آگاهانه به سراغ امر مبتذل می‌رود، منظور این نیست که افراد ابتذال را به‌عنوان یک پدیده نامطلوب تشخیص داده و عامدانه به سراغ آن می‌روند؛ بلکه مراد آن است که افراد از امر مبتذل به‌طور واقعی بهره یا لذت می‌برند. همچنین زمانی که گفته می‌شود جامعه به‌طور ناآگاهانه به پیشواز امر مبتذل می‌رود، منظور آن است که افراد نمی‌دانند که باید از چه چیزی لذت ببرند یا نبرند و امر مبتذل خواه و ناخواه به آنها لذتی را ارائه می‌دهد. پس آگاهی، اشاره به آگاهی افراد جامعه از شیوه مواجهه‌شان با امر مبتذل دارد و نه آگاهی از اینکه پدیده‌ای مبتذل هست یا نیست. هرکدام از این چهار حالت وضعیت کاملا متفاوتی را رقم می‌زند و بحث درباره هرکدام بسیار مفصل و پیچیده است که در اینجا تنها به ارائه این صورت‌بندی اکتفا می‌شود.

پی‌نوشت‌ها:

۱. یادداشت اول از این مجموعه در صفحه اندیشه ۹۹/۰۴/۲۸ شماره ۳۹۸۷ روزنامه به چاپ رسیده است.

2. Theodor W. Adorno And Anson G. Rabinbach, «Culture Industry Reconsidered", Duke University Press: New German Critique, No. 6 (Autumn, 1975), Pp. 12-19.

3. Walter Benjamin, «The Work Of Art In The Age Of Mechanical Reproduction", Edited By Hannah Arendt, New York: Schocken Books, 1969.

تاریخ جنون در سینمای ایران(۴): هامون

بی‌عشقی شبه‌دیالکتیکی و کی‌یرکه‌گور پلاستیکی

داوود طالقانی

روزنامه‌نگار

فیلم سینمایی هامون (۱۳۶۸) به کارگردانی داریوش مهرجویی و هنرنمایی مرحوم خسرو شکیبایی از فیلم‌هایی است که توجهات زیادی را به خود جلب کرد و به‌عنوان یکی از آثار سینمای روشنفکری ایران شناخته می‌شود. ترکیب کارگردان و بازیگران این فیلم واجد حیثی بینامتنی است. داریوش مهرجویی مهم‌ترین فیلم سینمایی درباره جنون یعنی «گاو» را پیش از پیروزی انقلاب اسلامی ایران ساخته بود و بیتا فرهی -در نقش مهشید فیلم هامون- دو دهه بعد در فیلم «پارک‌وی» چهره مادری مجنون را بازی کرد.

حمید هامون که با همسرش مهشید، دائما کش‌مکش دارد زندگی کابوس‌وار خود را مرور می کند. او که مشغول نوشتن رساله‌اش درباره عشق و ایمان است، در پی دوست قدیمی و مرادش علی عابدینی می گردد. چهره کاریکاتوری علی، به‌عنوان مراد هامون باید درنظر گرفته شود. حمید هامون خانه و کاشانه را ترک کرده و دست به اعمالی دیوانه‌وار می‌زند.

هامون با سکانسی خیالی آغاز می‌شود که در آن کوتوله‌های قرون‌وسطایی، سورن کی‌یرکه‌گور و آشنایان هامون، با لباس‌هایی سفید، حضور دارند. لباس‌های سفیدی که هم در مراسم شادی آن را می‌بینیم و هم بر تن دیوانگان ساکن تیمارستان. در همان ابتدای فیلم، شیطان یا جنی اهریمنی با سم‌های سیاه نیز حضور دارد که هامون را وسوسه می کند (پیش‌تر راجع‌به انگاره جن‌زدگی مجانین در تحلیل فیلم شب بیست‌ونهم مطالبی ذکر شد). هامون در افکار و تخیلات خود به‌سر می‌برد که «بادهای غربی» نظام فکری او را به‌هم می‌ریزند و به جهان واقعی برمی‌گردد. در جهان نمادین، همسر هامون می‌خواهد از او شکایت کند و معتقد است که شوهرش سایکوز یا روان‌پریش است، درصورتی که حمید هامون گمان می کند که همسرش از وقتی که به سراغ دکتر روانکاو رفته، دیوانه شده است. مهشید نزد دکتر روانکاو به آنچه میان او و شوهرش گذشته اعتراف می کند. دکتر روانکاو هم که احتمالا از جنس حرف‌های مهشید بسیار شنیده است، با بی‌حوصلگی و کلافگی عرض‌حال مراجعش را گوش می کند. میشل فوکو گفته بود که مکانیسم اعتراف در روانکاوی انباشتی است که از مسیحیت قرون‌وسطایی به‌جا مانده است. والتر بنیامین نیز در مقاله «سرمایه‌داری به‌منزله دین» تاکید کرده بود که روانکاوان و روان‌شناسان کاهنان معبد سرمایه‌داری هستند. روانکاو فیلم نیز چنین فیگوری دارد. او حتی پایش را از قلمرو شناختی‌اش فراتر می گذارد و تز سیاسی می‌دهد و می گوید که خاصیت مردهای ایرانی این است که زور بشنوند و زور بگویند!

مهشید به‌واسطه همین مراجعاتش به مطب روانکاو، به عرفان یونگی روی می‌آورد. نمایش علاقه مهشید به این سنخ از عرفان‌های روان‌شناسانه نیز دلالتی دیگر بر آن است که در ایران معاصر روان‌شناسی شبه‌علمی با چه شدتی به یک آیین دارای مناسک تبدیل شده و روان‌شناسان چگونه کشیشان دوران جدید شده‌اند.

فضای تیمارستانی فیلم را نیز نباید از یاد برد، زیرا همین فرآیند فضادهی است که افراد را معنادار و «سوژه منقاد» می کند. دکتر تیمارستان که از دوستان هامون است، در یک تحلیل و توصیه خاله‌زنکی می گوید که ممکن است مادرزن هامون برای مهشید نقشه کشیده باشد و دخترش را پس از طلاق به یک «بسازبفروش» بدهد. هامون در آن لحظه که با این دسیسه مواجه می‌شود، شعری از زبان یکی از بیماران روانی می‌شنود که: «آزمودم عقل دوراندیش را / بعد از این دیوانه سازم خویش را» بیتی از مثنوی معنوی که بر ناکارآمدی عقل محاسبه‌گر و بی‌کفایتی عقلانیت ابزاری دلالت دارد.

کارگردان با نمایش نام کتاب «ترس و لرز» کی‌یرکه‌گور و تکرار مطالبی از او، ارجاع مستقیم خود به این فیلسوف و عارف دانمارکی را نشان می‌دهد. از دیالوگ‌ها و مونولوگ‌های هامون متوجه می‌شویم که از نظر یونانیان، ایمان جنون الهی است و حضرت ابراهیم(ع) نیز پدر ایمان شناخته می‌شود. با این که در این فیلم روی نام ابراهیم و کنش سر بریدن اسماعیل (به روایت کتاب مقدس، اسحاق) تمرکز می‌شود اما رقابت سه شخصیت پیدا و پنهان این فیلم را نباید نادیده گرفت: ابراهیم، سقراط و عیسی. برای کی‌یرکه‌گور هرکدام از این سه شخصیت واجد معنایی خاص هستند و عشق و ایمان و عقل میانه این سه نفر موقعیت‌یابی می‌شود.

تصوف‌بازی کارگردان و مضمون مارکسیستی سخن علی که «برای کار، کار می کند.» و در عین حال برای صاحبان سرمایه در شمال کشور برج‌سازی می کند و به ذن گرایش دارد، بسیار اعوجاج دارد. شاید بخشی از جنون هامون به این خاطر است که مریدی موزائیکی انتخاب کرده است که تکلیفش با خودش هم معلوم نیست.

موتیف آشنای این فیلم، رد شدن‌های هامون از خیابان است. هامون عابر است و دائما در حال گذر است. در اکثر گلچین‌هایی که از صحنه‌های ماندگار تاریخ سینمای ایران درست می‌شود، این عبور دائمی هامون حضور دارد. هامون که وهم ابراهیم‌بودن برداشته است، قصد قتل همسرش را می کند و می‌خواهد او را قربانی ایمانش کند(!) اما شکست می‌خورد پس به ساحل می‌رود و برای خودش قبری می کند تا خودش را زنده‌به‌گور کند، اما منصرف می‌شود و خود را به دریا می‌اندازد. هامون که می‌خواست «غواص بحر معانی» شود، صید می‌شود.

نام هامون نیز نمادین است. هامون در معنای بیابان برهوت و وسیع است. استیصال درونی شخصیت فیلم و اضطرابش -و نه ترس آگاهی‌اش- و تلاشش برای رسیدن به مقصود، با نام او قرابت دارد. در ابتدا و انتهای فیلم نیز هامون برای رفع استسقای وجودی‌اش، به‌سراغ آب، این عنصر حیات می‌رود. خواب‌های هامون، تعابیری روانکاوانه نیز دارند. براساس رویاهای هامون، او عاشق مهشید نیست و از همسرش نفرت دارد. گرز سنگین آقای عظیمی (همان بساز بفروش) که در کنار سر هامون فرود می‌آید، می‌تواند دلالت بر این داشته باشد که هامون از رقبای جنسی‌اش می‌هراسد. در دادگاه نیز وقتی که صحبت از معاینه توانایی جنسی می‌شود، هامون عصبانی شده و داد و بی‌داد راه می‌اندازد. (آیا هامون گمان می کند همسرش عقده الکترا دارد؟) تعبیر روانکاوانه از رویای هامون، تلاش کارگردان برای فعال کردن ناخودآگاه شخصیت را نشان می‌دهد، هرچند با نمایش ویترینی از یونگ و کی‌یرکه‌گور، عملا چنین امکانی نفی می‌شود. برای فهم شکست کارگردان، می‌توان به کارهای دیوید لینچ اشاره کرد که بدون آنکه فروید و لکان خوانده باشد، ناخودآگاه را به پرده سینما می‌آورد درحالی که داریوش مهرجویی تصاویری از کتاب‌های کی‌یرکه‌گور را روی پرده سینما نشان داد. دیوید لینچ گفته بود که تنها تجربیات شخصی و زندگی روزمره‌اش را ساخته است، اما کارگردان هامون، یک اثر تصنعی و ساختگی را سرهم‌بندی کرده است. مسعود فراستی نیز پیش از این در نقد خود اشاره کرده بود که این اثر، کار روشنفکری نیست بلکه روشنفکرنمایی است. کی‌یرکه‌گور از معشوق گسست تا که ضعف و نقصش دامن معشوق را نگیرد و اگر ابراهیم را شهسوار ایمان می‌داند از آن جهت است که به محال دل می‌سپارد ولی او، یعنی کی‌یرکه‌گور، به محال دل نسپرده بود و به مرحله ایمانی نرفته بود بلکه در مرحله اخلاقی از تمتع دل‌بریده بود و معشوق را ترک گفته بود. اما هامون ادای کی‌یرکه‌گور را درمی‌آورد و خود را به جنون می‌زند و «ترک ارزشمندترین چیز» در کارنامه‌اش نیست. این نکته را در سطور آتی توضیح خواهیم داد. اما خودکشی برای رومانتیکرهای آلمانی امری آشناست چون آگاهی ناشاد به سطح بالاتری صعود نمی کند و نفس در میانه عذاب از گناه اولیه و ناتوانی در رفع شکاکیت باقی می‌ماند و تنها راه پیش‌رو، خودکشی است تا نفس ملغی شود، یعنی به‌جای حل مساله، صورت مساله را پاک می کنند (هگل در پدیدارشناسی روح برای این معضل پاسخی دارد که باعث افتراق او از رومانتیسیسم آلمانی و دوران جوانی‌اش شد). گوته، هولدرلین، شیلر و نووالیس، همگی سودای خودکشی داشتند و هر یک به‌نحوی خود را درمان کردند. (مثلا گوته با نوشتن رنج‌های ورتر جوان جلوی خودکشی خود را گرفت و البته ورتر جوان در پایان داستان خودکشی کرد) اما هامون حتی خودکشی هم بلد نیست. او ادای خودکشی را درمی‌آورد.

هامون نماد آن دسته از روشنفکرانی است که آنتونیو گرامشی معرفی کرده بود. روشنفکرانی که نماینده تداوم تاریخ و حافظ وضع موجود هستند و توهم استقلال دارند. در این‌جا باید اشاره‌ای هم به مفهوم جهش ایمانی کی‌یرکه‌گور شود. بر اساس نظر کی‌یرکه‌گور، انسان در برابر خدا باید جهش ایمانی را انتخاب کند یعنی میان مرحله اخلاقی و ایمانی، فاصله‌ای است. ولی هامون فراروی خدا از اخلاق به وصال و فنا پیش نمی‌رود و خواست خود را فدای خواست معشوق نمی کند و باارزش‌ترین چیزهای خود را در راه وصال محبوب ترک نمی گوید، بلکه به‌جای «وفای ایمانی مشترک ابراهیم و اسماعیل/ اسحق»، که یکی فرزند عزیزتر از جانش را فدای خواست معشوق می کند و دیگری جان شیرینش را، هامون قتل همسرش را انتخاب می کند(!) بی‌آنکه جهشی ایمانی در او پیدا شود. او به سطح بالاتری صعود نمی کند، بلکه در همین فرآیند قربانی (قربانی برای کدام خدا؟ قتل است نه قربانی! حماقتی مربوط به مرحله استحسانی است و نه جهش ایمانی. مادون اخلاق و بی‌اخلاقی است نه فانی شدن از خویشتن و به مافوق اخلاق رفتن. مقتول مقدر هامون، یعنی همسرش، برایش ارزشمندترین و عزیزترین هم نیست!) ناموفق می‌ماند و اتفاقا سقوط می کند و توسط علی عابدینی (همان مهندس عارف برج‌ساز) نجات پیدا می کند.