■ هامون

بقیهٔ مشخصات فیلم در شمارهٔ هشتاد و ششم صفحهٔ ۳۵ چاپ شده است.

دستیاران کارگردان: امیر سیدی، مسعود رشیدی ه دستیار تولید: محمد کنی ه ضبط موسیقی: قاسم عابدی ه تهیه‌کنندگان: داریوش مهرجویی، شرکت پخشیران ه دیگر بازیگران: فرهاد خان محمدی، اسدالله یکتا، رشید اصلانی، حمید محمودی، صادق مسروری، فریدون آزاد، سیما تیرانداز ه با همکاری: واحد فرهنگی بنیاد سینمایی فارابی، لابراتوار وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، استودیو صبا، وزارت کشور، شهرداریها، روابط عمومی و حراست بانک تجارت، وزارت دارایی، بیمارستان شفاییانیان، شرکت ایران بهداشت، فدراسیون قایقرانی و اسکی روی آب، اهالی روستای آبکنار، پگان دریایی ارتش جمهوری اسلامی، سپاه پاسداران، نیروی دریایی سپاه پاسداران، اداره صید صنعتی بندر انزلی.

حمید هامون مشغول کار روی رسالهٔ دکترایش بنام "عشق و ایمان" است، درحالی‌که همسرش او را ترک کرده و درگیریهای توام ذهنی و خانوادگی به او فشار می‌آورند. او در جستجوی نافرجام در پی علی عابدینی ــ دوست قدیمی و مرادش در زندگی ــ و طی یک شبانه‌روز، لحظات تلخ و شیرین گذشته در کنار همسر و فرزندش را بیاد می‌آورد، بن‌بست‌هایی که در زندگی به آنها برخورده، شکستها و روان‌پریشی‌های حاصل از آنها... و بالاخره خود را به دریا می‌افکند. اما علی عابدینی او را نجات می‌دهد.

"هامون"، مطرحترین فیلم جشنوارهٔ هشتم، پرندهٔ چندین جایزهٔ این جشنواره و منتخب منتقدان محله به‌عنوان بهترین فیلم جشنواره، یکی از پرسروصداترین فیلمهای سینمای پس از انقلاب است. و از آنجا که مضمون و ساختار آن بحث‌وگفتگوی بسیاری را اقتضا می‌کند، بنابراین طبیعی است که نوشته‌های متعددی دربارهٔ آن به‌دستمان رسیده باشد. طبیعی‌ست که امکان چاپ و انعکاس همهٔ این نقدها و نظرها (که هرکدام به‌جای خود حاوی حرفها و نکته‌های جذابی هم هستند) فراهم نیست. بنابراین مجبور به انتخاب شدیم، و لاجرم تعدادی از این نوشته‌ها به مرحلهٔ چاپ نرسید که از نویسندگانشان پوزش می‌خواهیم. هرچند که تعدادی از نقدها، گفتگو با داریوش مهرجویی و بررسی موسیقی فیلم، برای شمارهٔ بعد باشد. خوانندگان هم نقدهای بسیاری دربارهٔ فیلم برایمان فرستاده‌اند که برگزیده‌هایشان در بخش مربوطه، در شمارهٔ آینده چاپ خواهد شد.

■ گفتگوی جهانبخش نورایی و احمد طالبی‌نژاد دربارهٔ «هامون»

«من از مرگی دیگر شادمان خواهم بود»

گفتگوی دو یا چند منتقد دربارهٔ یک فیلم، فیلمساز یا موضوع، سنت نسبتاً دیرپایی است و در مطبوعات ایران هم بی‌سابقه نیست. اما در ماهنامهٔ فیلم نخستین بار است که چنین روشی را برای بررسی یک فیلم انتخاب کرده‌ایم. حاصل چنین گفتگوهایی، قطعاً ــ نه از حیث جهت‌گیری ــ متفاوت با نتیجه‌ای است که نقد نوشته شده توسط هریک از منتقدان شرکت‌کننده در گفتگو خواهد داشت. از همین رو مصمم هستیم که این روش را در مورد فیلمهای بحث‌انگیز دیگری، با شرکت دو یا چند منتقد، ادامه دهیم. گفتگوی دو همکار منتقدمان، نورایی و طالبی‌نژاد، امیدواریم سرآغاز مناسبی برای این نوع نقد فیلم باشد.

طالبی‌نژاد: به‌نظر من ساختمان فیلم فاقد یکدستی است. از شروع و پایان فلینی‌وار، یعنی خواب و فانتزی هامون، بگیریم تا کمدی اسلپ استیک راه پله و شعرخوانی رفتگر و درام اجتماعی خون گرفتن از خود، به‌نظر می‌رسد از هریک از انواع سینما تکه‌ای دارد. و اصلا این فقدان یکدستی هم در ساختمان هامون و هم در فیلمنامه است. در کارهای دیگر مهرجویی کم و بیش شاهد همین قضیه بوده‌ایم.

نورایی: البته این نوعی سبک است. به فلینی اشاره کردی، مثالی از او می‌زنم. در ۸/۵ (که ازنظر شخصیت اصلی‌اش، گوئیدو، و فانتزی آخر فیلم شباهتهایی به "هامون" دارد) صحنه‌ای است که گوئیدو‌ی کوچک و دوستانش که در یک مدرسهٔ مذهبی درس می‌خوانند، برای دیدن زن فربه نیمه‌دیوانه‌ای به‌اسم سارا گینا لب ساحل می‌روند و به او پول می‌دهند که برایشان برقصد. سلمها به سراغ بچه‌های خطاکار می‌آیند و صحنهٔ فرار گوئیدو از دست آنها تند می‌شود و شکل تعقیب و گریز کمدیهای صامت را پیدا می‌کند. لحن و فضای صحنه اجازهٔ چنین چرخش بیانی را به فلینی می‌دهد و سکته و تشتت بوجود نمی‌آید. در مورد مهرجویی هم، بطورکلی این سبک است. ضعف نیست، عمدا این کار را می‌کند. به‌نظر من مهرجویی در تلفیق این شیوه‌های بیانی موفق است، بخصوص در این فیلم برای نمونه، وقتی که کارد از روی میز آشپزخانه به هوا بلند می‌شود، اصلا ناهماهنگی بین این تخیل محفر و موقعیت بشدت رئالیستی هامون در آن لحظه، عصبانیت و انتقام‌گیری احساس نمی‌شود. لحن و محتوای آن لحظه، اجازهٔ چنین جهشی در تخیل را می‌دهد. هنر مهرجویی اساسا در این است که جزئیات و نکات ظریف و آشنای واقعیتهای روزانه را با تخیل و ایماژهای ذهنی بخوبی مخلوط می‌کند. این خصیصه بعلاوهٔ سبکروحی و لحن مفرحی که مهرجویی در برخورد با حتی غم‌انگیزترین اتفاقها دارد، تبدیل به یک امتیاز در فیلمسازی او شده و از این جهت خیلی به فلینی نزدیک است. نتیجتا من ازنظر سبکی آشفتگی در "هامون" نمی‌بینم و تماشاگر عادی هم فکر نمی‌کنم در کل چنین احساسی داشته باشد. تشتت فیلم در جای دیگری است، در فکرهای متنوع و نارس، در گریز زدن‌ها، و در شخصیت‌سازی‌های مبهم و نیمه‌کاره. به‌عبارت دیگر طرز نقالی‌اش عیبی ندارد، کاملا مخاطب را جذب و سرگرم می‌کند. مشکل وقتی پیدا می‌شود که بخواهیم آدمها و حرف فیلم را تفسیر کنیم.

ط: در روان بودن فیلم و اینکه حوصله تماشاگر را سر نمی‌برد، من هم حرفی ندارم... ن: بهتر است برویم سر اصل موضوع. این حمید هامون کیست و چه می‌خواهد بگوید؟

ط: هامون نمونه‌ای است از نسل درس‌خواندهای روشنفکر که در سه جبهه درگیر است، یک طرف در زندگی شخصی و خصوصی خودش مثل همهٔ ما، از یک طرف بازندگی اجتماعی، باز مثل همهٔ ما، و از یک سو هم با اعتقادات و پندارهایش که ریشه درگذشته دارد. به‌همین دلیل نمی‌تواند با زندگی معاصر همساز و همگام باشد. البته این یک تعریف خیلی سردستی از این شخصیت است. از سوی دیگر می‌توانیم بگوییم این سرگذشت همهٔ ما آدمهایی است که طبقه عوض کرده‌ایم. هامون به‌نظر من یک "آدم طبقه عوض کرده" است. به‌همین دلیل رابطه‌اش با همسرش مثل رابطهٔ آب و روغن می‌ماند. البته در مورد همسرش تعبیر دیگری دارم که جنبهٔ مادی‌اش خیلی مطرح نیست. میشید در واقع به‌معنای یک نوع تجلی عینی عشق در روی زمین است. عشقی که دائم باعث عذاب است و در عین حال آدم نمی‌تواند از آن رها بشود.

ن: من بیشتر ترجیح می‌دهم که با احتیاط بگویم نکته‌هایی از هامون در ما هست. نه اینکه همهٔ ما هامون هستیم. هامون به‌گفتهٔ خودش، آدم سرگردان و آویزانی است. آویزان بودن مشکل خیلی از روشنفکران همه‌کاره و هیچکاره است. آدمهایی که به هر چیز نوک زده‌اند و به‌هیچ‌جا نرسیده‌اند. حداکثر هستشان، چند مثقال شعر و قصهٔ فراموش شدنی بوده، مثل مجموعهٔ داستان حمید هامون که از فرط لاغری خنده‌دار است. یعنی که ما هم کاری کرده‌ایم! اما قضیه را مطلق نکنیم و مایوس نشویم (می‌خواهم نصیحت کنم!) روشنفکرانی هم داشته‌ایم که حاصل عمرشان بیهوده نبوده، هرچند که ممکن است لحظه‌هایی، بخصوص در شرایط نامساعد اجتماعی، احساس سردرگمی و معلق بودن کرده باشند. خود آقای مهرجویی، سازندهٔ "هامون"، را می‌توانیم نمونه‌ای از آنها فرض کنیم که به‌هرحال، با همهٔ فراز و فرودها، زندگی هنری با معنا و زاینده‌ای داشته و چیزهای باارزشی به فرهنگ ما اضافه کرده. بنابراین هامون، و همسرش مهشید، نماینده‌ٔ قشر خاصی از روشنفکران ما هستند که البته ازنظر تعداد کم هم نیستند. در قبل از انقلاب، بیشتر بودند. و فکر می‌کنم هامون با اینکه در دفتر کارش روزنامهٔ "جمهوری اسلامی" می‌خواند، بیشتر به ده پانزده سال پیش تعلق دارد.

ط: هامون به‌شکلی یک مقدار کژشده‌گرا است. دارد توی این دنیایی که گوشهٔ خلوتش کنار آن رودخانه پر از زباله است، دنبال ریشهٔ ازلی عشق و ایمان می‌گردد. و این فرصت را هیچ چیز به او نمی‌دهد. باد می‌زند و اوراق این جستار تاریخی را بهم می‌ریزد...

ن: این باد چی هست که یکبار هم در آخر فیلم، فانتزی صلح و صفای او را خراب می‌کند؟

ط: در اینکه تمثیل است، حرفی نیست.

ن: تمثیل چی، تقدیر؟

ط: شاید. البته بیشتر می‌تواند تمثیل شرایط و زمانه باشد، که می‌گوید آقا تو حق نداری در وضعیتی که خودت اینقدر سردرگم هستی دنبال چیزی بروی که خیلی از تو گردن کلفت‌تر هم، از عرفا و فلاسفه دنبالش بوده‌اند و هیچ‌وقت نتوانسته‌اند به ریشهٔ قضیه پی ببرند.

ن: یعنی در این وانفسا، نه جای اندیشیدن به معمای فلسفی ابراهیم در به قربانگاه بردن اسماعیل است، و نه جای آرزوی صلح و سعادت یا چنین اوضاع و آدمهائی.

لیوانی که بر اثر باد افتاده و شکسته، در پایش فرو می‌رود و از لاهوت برش می‌گرداند به ناسوت.

ط: هامون گرفتار هزار جور مسئله و کشش متفاوت است. آدمی که در بدو آشنایی با دختر مورد علاقه‌اش شروع به کتاب بازی با او می‌کند و میعادگاهش یک کافون روشنفکرانه‌کم و بیش مدرن است و شعر عاشقانهٔ شاملو می‌خواند، بعد از عقدکنان زنش را می‌برد به شاه‌عبدالعظیم برای زیارت. یعنی هنوز اعتقادات مذهبی‌اش را دارد...

ن: البته این را باید بیشتر نوعی مد و عادت تفریحی دانست. رفتن به شاه‌عبدالعظیم و دیدن یار! در آنجا هامون بیشتر متوجه برووری مهشید است تا ضریح. عده‌ای از روشنفکران ما ــ عمدتا قبل از انقلاب ــ اهل سقاخانه و زیارتگاه بودند. البته به‌همان شکل که به سیاهبازی و جمع‌آوری عتیقه و کشکول و دندان اره ماهی و جاجیم و صنایع دستی ابراز علاقه می‌کردند. این را به‌معنای اعتقاد مذهبی، به‌عنوان یک جهان‌بینی و جریان اصلی اندیشه نگیرید. تردیدی نیست که هامون از یک خانواده مذهبی برآمده. در خردسالی مادرش به او نماز و قرآن می‌آموزد و در مراسم عزاداری عاشورا هم او را می‌بینیم. اما هامون فیلمی عملا نه‌تنها واجبات دین را بجا نمی‌آورد، بلکه به مادر بزرگش که راجع به بهشت و جهنم دچار شک شده، می‌گوید "دیدی که خبری نبود؟" به این ترتیب، هامون حتی تکیه‌گاه مذهبی را نیز از دست داده. ضمنا درگیری‌اش با مسئلهٔ ابراهیم و اسماعیل، یک درگیری فلسفی است، نه مذهبی. اگزیستانسیالیست‌ها، ازجمله کی‌یرکه‌گور که علی عابدینی کتاب "ترس و لرز" او را به هامون می‌دهد، مقوله‌ای دارند بنام "موقعیت مرزی". یعنی جایی که انسان تنهاست و هیچ چیز کمکش نمی‌کند و خودش باید به‌تنهایی تصمیم نهایی را بگیرد. یعنی همان حالتی که حضرت ابراهیم به‌هنگامی که خداوند برای آزمودن ایمانش از او می‌خواهد فرزند خود اسماعیل را به قربانگاه ببرد، دچارش می‌شود.

ط: با رفتن به شاه‌عبدالعظیم بیشتر یک رسم را بجا می‌آورند.

ن: این حمید هامون بدون اینکه خودش متوجه باشد بین مدرنیسم و رسم و سنت بلاتکلیف مانده. همین است که زمین زیر پایش سفت نیست. دز اتومبیل پیکان موسیقی باخ گوش می‌کند و خبر سَر و پِز احتمالی مهشید با عظیمی بساز و بفروش را که به او می‌دهند، به گریه می‌افتد و یک "دلی دلی" غم‌انگیز ایرانی وصف الحالش می‌شود. تحصیلکرده و کارشناس امور بین‌المللی یک موسسهٔ تحقیقاتی است و معهذا هر وقت یا بدهد رگ غیرتش می‌جنبد و زنش را کتک می‌زند. مهشید هم سرگردان است و اسیر همین ملغمه. برای رنگ‌آمیزی تابلوهای مدرن آبستره‌اش از آفتابه استفاده می‌کند! طنز تلخ در همین جاست.

ط: دارم بیشتر مطمئن می‌شوم که این فیلم بخشی از حدیث نفس ما است. نه‌فقط روشنفکرها، که خیلی‌های دیگر. اصالت و اصول محکمی در کار نیست و اکثر شخصیتهای فیلم دلال شده‌اند. حتی خود هامون.

ن: دلالهای تجاری و دلالهای فکری، در کنار هم. در این مهلکه، آدمی مثل علی عابدینی ظاهرا سعی کرده دچار بلاتکلیفی

نشود. او اساسا در حدود متوسط و عرفان شرقی گام برمی‌دارد و از معنویت و فرهنگ غربی تا آنجا استفاده می‌کند که با اصول ذهنی شرقی‌اش همنواست. به‌همین دلیل است که می‌بینیم "ترس و لرز" کی‌یر که گور و "دن و تعمیر و نگهداری موتور سیکلت" در کنار تذکره‌الاولیاء و قصص قرآن قرار می‌گیرد. علی عابدینی با این تلفیق ظریف به تعادل و راحتی خیال رسید، و آرامش رفتار و طمانینهٔ او در مقایسه با بی‌قراری هاموِن همین را می‌رساند. درعین حال او آدمی است که از دنیا و مافیها نبریده. بهندس است و اهل کار و تلاش. وقتی در تحلیلهای اجتماعی و تاریخی از عرفان و صوفیگری صحبت می‌کنند، مخالفان معمولا می‌گویند اینها آدمهایی بوده‌اند تن‌پرور و بی‌خاصیت و طفیلی. اما چهرهٔ علی عابدینی فرق می‌کند. (البته فعلا کاری ندارم که تحقق چنین چهره‌ای در جامعهٔ ما امکان‌پذیر هست یا نه) او به استقنا و بی‌نیازی رسیده. " تن رها کن تا نخواهی پیرهن".

ط: شما یک‌جوری دارید راجع به علی عابدینی صحبت می‌کنید که انگار در تمام طول قصه یک موجود واقعی و رئال است. ولی من فکر نمی‌کنم موجودیت تصویری‌اش واقعی باشد. اگر این‌جور نیست، آن فلاش‌بک دوران کودکی را چطور می‌توانیم توجیه کنیم که هاموِن در بچگی در میان عزاداری دنبال علی عابدینی می‌گردد و او را با همین قیافهٔ بزرگسالی در جایی دیگر پیدا می‌کند؟

ن: علی عابدینی در اصل واقعی است، بعدا به‌صورت یک آرزو و ملجاء دسترسی‌ناپذیر درمی‌آید. عکس دورهٔ همدرسی حمید و علی، تصویرهای از اتاق و زندگی خصوصی علی عابدینی، کار در مزرعه، بحثهایش با حمید هاموِن در بقعه شاهزاده ابراهیم کاشان دربارهٔ منشاء ایمان حضرت ابراهیم و چیزهای دیگر، در واقعی بودنش جای تردید نمی‌گذارد. اما راجع به آن فلاش‌بک. این ترکیبی است از یک خاطرهٔ واقعی به‌علاوه آرزوی تکرار آن در بزرگسالی. این صحنه درحالی به ذهن هاموِن می‌آید که ناچار شده برای فروش یک وسیلهٔ پزشکی از خودش خون بگیرد و از حال رفته. معلوم است در این دنیای شلوغ پرهرج‌ومرج که کسی جواب درستی برای او ندارد و همه ظاهرا دارند تیشه به ریشه‌اش می‌زنند، به خلوتگاه و پناهگاهی امن بنام علی عابدینی نیاز دارد. می‌خواهد علی عابدینی کمکش کند و مثل بچهٔ درمانده‌ای او را بغل کند و خود اوست که سرانجام به علی، که دارد در کنار تمثال حضرت علی (ع) شمع روشن می‌کند، می‌رسد. این احساس آرام‌بخش یافتن دوست، چنان در اعماق روح او نفوذ کرده که در بزرگسالی نیز می‌خواهد برایش تکرار شود. اما دیگر شدنی نیست. دیگر نمی‌تواند به علی برسد. واقعیت زندگی و این آرزو ازهم جدا هستند. هر وقت سراغ علی می‌رود، خانه نیست. توی اتومبیلی او را می‌بیند. دنبالش می‌رود، فریاد می‌کشد، اما صدایش به‌گوش علی نمی‌رسد. و یا در آخر فیلم، آن لانگ شات علی در نوک ساختمان چند طبقه، تجسم این فاصله و شکاف پرنشدنی است. علی عابدینی یک آرزوی از کف رفته است، موجودیتی که حالا غیرقابل لمس شده، و همین است که سرانجام هاموِن را در همان موقعیت مرزی قرار می‌دهد، حالا یکسره تنهاست و خودش باید به‌تنهائی تصمیم بگیرد. که می‌گیرد و دل به دریا می‌زند.

ط: علی عابدینی تندیسی از آرمانهای حمید هاموِن است که تا قبل از اینکه هاموِن به شمال برسد و او را بالای اسکلت آن ساختمان نیمه‌کاره ببیند، برایش مقدس و گرامی است. ولی وقتی می‌بیند او هم بصورت یک دلال و بساز و بفروش درآمده، این تندیس درهم می‌شکند. نگهبان دم کپوسک از او می‌پرسد: "تو هم ارزش طلب داری؟"

ن: البته، نشانه و اطلاعاتی در فیلم نیست که فیلا ما را آماده کرده باشد که پیذیریم آدم وارسته‌ای مانند علی عابدینی ممکن است به این سرعت دلال و بساز و بفروش بشود. مگر اینکه بخواهیم از تجربه‌های خارج از فیلم خود کمک بگیریم. او مهندس است، و معلوم است که مهندس ساختمان باید روی ساختمان کار کند. اما از این جهت با تو هم‌عقیده هستم که آن فاصله و آن ساختمان و آن کلاه کار و حرف نگهبان (که متاسفانه مبهم و مایهٔ سردرگمی است) توی ذوق هاموِن بزند. بخصوص که از مهندس عظیمی بساز و بفروش (همان دیو شاخدار رویای اول فیلم که مهشید را از دست او می‌رباید) دل پرخونی دارد! هاموِن دم ساحل از خودش می‌پرسد به او چه می‌خواهی بگویی؟ در واقع همانطور که عرض کردم مشکل هاموِن، و جواب این مشکل در خود اوست. علی عابدینی در نهایت نمی‌تواند باب‌الحوائج او باشد. برخورد تنگ نظرانهٔ آن پولدار محلی، که تازه به دوران رسیدگی وخست و حماقت از سرورویش می‌بارد و چکیدهٔ دنیای پست و سبک‌مغزی است که هاموِن از آن گریخته، زمینه را برای طغیان و تصمیم نهایی او مهیا می‌کند.

البته راجع به علی عابدینی یک نکته‌ای هست که من متوجه نشدم و بد نیست اینجا مطرح کنم. علی عابدینی دارد تار می‌زند و هاموِن در همان حال تاریخ تغییر مرزهای ایران از هخامنشیان تا امروز را نگاه می‌کند. به تاجاریه که می‌رسد با تعجب می‌پرسد چرا اینقدر کوچک شد؟ این صحنه **ظاهرا هیچ ارتباطی به اصل قصه ندارد. من نمی‌دانم ترکیب صدای تار علی عابدینی و کوچک شدن نقشهٔ ایران قرار است چه چیزی را برساند. آیا فلسفه و بینش علی عابدینی‌ها در تاریخ ما باعث شده که مرزهایمان کوچک و کوچکتر بشود؟ این نظر همان خرده‌گیرها نیست که می‌گویند روحیهٔ درویش مسلکی و صوفیگری باعث خوار شدن این مملکت شده؟**

ط: اتفاقا من با این عقیدهٔ آنها خیلی موافقم.

ن: غرضم طرح عقیده نبود، می‌خواستم این صحنه را طوری باهم معنی کنیم. البته جدا از ارزیابی فیلم و جدا از اینکه علی عابدینی می‌تواند الگوی هاموِن باشد یا نباشد، می‌شود عقیدهٔ خود را مطرح کرد. مثلا برای من این موضوع که واقعا چنین شخصیتی می‌تواند در جامعهٔ ما به‌عنوان یک جریان خلاق و قابل اتکاء دوام بیاورد و سرگشتگان را به ساحل نجات هدایت کند، جای چون و چرا دارد. همانطور که راجع به دیدگاه تحقیرآمیز هاموِن نسبت به رشد اقتصادی کره و اندونزی و تایوان بحث دارم.

ط: اتفاقا در اینجا فیلمساز جانب هاموِن را ندارد. حرفی که رئیس او می‌زند، درست‌تر است. تماشاگر می‌فهمد که هاموِن عقب افتاده است.

ن: من البته نمی‌گویم که حرف رئیس، دربست درست است. کشوری مثل تایوان که بیش از چهل میلیارد دلار در سال صادرات دارد، بی‌تردید دچار اشکالات و مسائلی هم هست. منظورم برخورد سطحی و شعاری و عوامانه با این موضوع است. صحنهٔ **مباحثهٔ هاموِن و** رئیس او طوری طراحی شده که حق را به‌جانب هاموِن می‌دهیم، یا حداقل اوست که همدلی ما را جلب می‌کند. رئیس، آدم خودباخته‌ای است که آلمانی دست‌وپا شکسته را با فارسی قاطی می‌کند و حرکات مضحکی دارد. بعد هم که در فانتزی هاموِن تبدیل می‌شود به یک جنگاور ژاپنی مهاجم، که به‌ضربتی سرش می‌افتد به‌زمین و شروع می‌کند به خواندن اشعار حکیمانه.

ط: رفتن هاموِن به داخل دریا، یکی از آن مقوله‌های قابل تفسیر فیلم است که نظرهای مختلفی را باعث شده. خانمی که چند روز پیش به دفتر مجله زنگ زد، با ناراحتی می‌گفت "آدمی به این خوبی چرا باید خودش را بکشد و مردم را تشویق به خودکشی کند؟" من شخصا فکر می‌کنم هاموِن می‌رود به اصل خود و به ابدیت بپیوندد. این خودکشی به مفهوم ساده و سطحی و روزمره‌اش نیست.

ن: من این را بازگشت شهامت و خطر کردن و یک پیام خوشبینانه می‌دانم. این خطر کردن در فصل کودکی هاموِن هم هست که وقتی همبازی‌ها تشویق می‌کنند توی حوض بپرد، بیش از انتظار آنها زیر آب می‌ماند. طوری‌که همه نگران می‌شوند و بالا که می‌آید پیرزنی که آنجاست و بشدت ترسیده که مبادا بچه خفه شده باشد، علاقش می‌کند که مرا نیمه‌جان کردی. شبیه همین حرف را مادرش می‌زند، در فانتزی آخر فیلم، که "دلیل مرده این چه کاری بود کردی...؟"

ط: در این‌که این دو صحنه قرینه‌اند، شکی نیست.

ن: رجعتی است به معصومیت و بی‌غل‌وغشی و بی‌قیدی. هاموِن در راه پرپیچ‌وخم و خطرناک شمال تصمیم می‌گیرد شجاع باشد، نترسد و بر ضعفی‌ترین جنبهٔ شخصیت‌اش، یعنی احساس ضعف در برابر قدرت، غلبه کند. چند بار از ماشین‌ها سبقت می‌گیرد. قصد می‌کند قوی باشد و آنچه را می‌خواهد انجام بدهد. اما در یک سبقت متهورانه وقتی از جاده منحرف می‌شود و در لبهٔ یک دره قرار می‌گیرد، با دیدن عمق هولناک دره زانوانش از ترس به لرزه می‌افتد. هنوز هم تردید دارد، هنوز هم به این زندگی نکبت‌بار چسبیده. این دره چی هست؟ دره‌ٔ از دست دادن همه‌چیز است. همان دره‌ای است که در خواب اول فیلم، وقتی دیو مهشید را می‌برد، هاموِن با آن مواجه می‌شود. نتیجتا به دریا زدن هاموِن، شهامت‌عمل کردن است و از تردید و محافظه‌کاری در آمدن. در اینجا او اول، از نشانه‌های زندگی دست می‌کشد. پول و ساعت و عینک را پرت می‌کند و می‌گوید همه‌اش مال شما. همهٔ مظاهر تعلق و محافظه‌کاری را رها می‌کند و مثل آدمی که تازه متولد شده، به‌طرف دریا می‌رود. من فکر می‌کنم اگر اخلاقیات رایج اجازه می‌داد، هاموِن حتی لباسش را هم می‌کند و لخت مادرزاد به بیکرانگی می‌پیوست. او حالا از یک جهت به فهم معنای آن ایمان ابراهیمی که مشغلهٔ ذهنی‌اش بوده، رسیده. با قربان کردن و دست شستن از هر چیز که دوست دارد و مقیدش کرده. این یک تصمیم حیاتی است که گمان می‌کنم باعث می‌شود حتی از علی عابدینی هم جلو بیفتد. تجلی ارادهٔ فرداست در بیکسی و تک‌افتادگی مطلق. این است که من هم معتقدم این تصمیم اصلا خودکشی نیست. نوعی تعالی و تولد مجدد است. کشتی‌ها یا آن چراغهای روشن در آبی رویایی هوای گرگ و میش، بشارت جهانی تازه با زیبایی غریب و پاک را می‌دهند و او را به‌سوی خود می‌خوانند: بیاید این بیت تی. اس الیوت می‌افتم که: "من از مرگی دیگر شادمان خواهم بود."

ط: عده‌ای معتقدند که علی عابدینی می‌آید و هاموِن را نجات می‌دهد. بنظر من نجاتی در کار نیست، حتی اگر نجات بدهد، او را برمی‌گرداند به عرصهٔ همین زندگی لجن گرفته، به‌هرحال من این صحنه را نمی‌پسندم.

ن: اصلا این قسمت فیلم اضافی است و به ابهامها بیشتر دامن می‌زند. حالا بر اثر چه نقطه نظری، فشاری یا مصلحتی این صحنه را گذاشته‌اند، من نمی‌دانم. اصلا منطق بقیهٔ فیلم را بهم می‌ریزد. چرا هاموِن توسط علی عابدینی، و نه شخص دیگری، باید برگردد به این زندگی تلخ و بیحاصل؟ یعنی، هنوز هم نیازمند کمک علی عابدینی است؟ که فکر نمی‌کنم. اگر نجات هاموِن محال است و تندبادی که فانتزی صلح و صفای او را ضایع می‌کند، نماد آن است، چه حاجتی است که مهرجویی علی عابدینی را بفرستد سراغ او و از آب نجاتش بدهد؟ اگر واقعا هاموِن قابلیت نجات یافتن را دارد، پس حکمت آن باد و بهم ریختن آرزوی سعادت و آشتی در چیست؟ از نظر اجرا، صحنه طوری است که مهرجویی مشخص نمی‌کند هاموِن مرده است یا زنده. نمی‌دانم بعد از تتفس صناعی، این نفس بازگشت به زندگی است، یا نفس آخر اوست. این ابهام‌ها آزاردهنده است.

ط: می‌شود گفت این نفس، نفس زندگی است. منتها یک زندگی توام با درد و اندوه و اسارت. طی کردن مجدد یک دایره. بسته. دایره‌ای که در مرکز آن مهشید قرار دارد. دوست دارم در اینجا بیشتر به مهشید بپردازیم. شکل واقعی قضیه این است که او دختری است متعلق به طبقه‌ای غیر از طبقهٔ هاموِن. یک بورژوای نوکیسه. مهشید نمونه‌ای از زنان آزاد و رهاست که من جز پریشانی ذهن و هوا‌های نافرجام اشکالی در شخصیت او نمی‌بینم. بیشتر، اما، مایلم این شخصیت را بشکل تمثیلی ببینیم. بنظرم تندیسی است از عشق در روی زمین که هم دوست‌داشتنی است و هم نابودکننده.

ن: مثل زنهای فرانسوا تروفو. کاترین فیلم "ژول و ژیم"؟

ط: نه، مجرد‌تر از اینها. نشانهٔ عشق محض.

ن: من اتفاقا او را مظهر عشق نمی‌دانم. اگر هم چنین طلقی فیلمساز داشته باشد، به‌حد کافی مدرک و میزانسن برای قبول تصورش بدست نمی‌دهد. جنبهٔ اجتماعی مهشید، بیشتر قابل رویت است تا اینکه مظهر ناب و مجرد عشق باشد. زنی است که هاموِن او را دوست دارد. علاقه‌ای که بیشتر جسمانی است. صحنهٔ داد و ستد کتاب در کتابسرا، شباهت به نوعی کامجویی دارد. و بعد هم عادت محافظه‌کارانه‌ای‌ست در تن دادن به یک زندگی تلخ ناهماهنگ. عادتی که خیلی‌ها را اسیر خود کرده. مهشید، بهرحال وصلهٔ تن او نیست، بیشتر به‌دلیل اینکه فرهنگ و رفتار متفاوتی دارد. هاموِن، بقول دبیری، پایش را از گلیم خودش درازتر کرده و خود را به این وصلت فروخته. تلاش مذبوحانهٔ هاموِن برای نگه‌داشتن مهشید، در عین علاقهٔ یک مرد به زنش، تلاشی‌ست برای حفظ این پیوند با طبقهٔ بالاتر از خود. این نکته را فراموش نکنیم. قضیه محتوای اجتماعی هم دارد. این طبقه، دستکم در دنیای فیلم، جای پایش را محکم کرده و ماندنی است. اما هاموِن و طبقه‌اش رفتنی است. خانهٔ دوران کودکی‌اش تهی و رو به ویرانی است و به‌هنگام مصاف، از تهنگ بدرنرگ هم کاری برنمی‌آید. هاموِن با وجودیکه به ظواهر زندگی و فرهنگ و علائق مهشید دلبستگی ندارد (مثلا برای جمع کردن زباله، کاور لباس مهشید را می‌برد و یا دست کثیفش را با پردهٔ توری پاک می‌کند) معهذا آنقدر ضعیف‌النفس است که نمی‌تواند این دندان لق را بکند و دور بیندازد. وابستگی او، جلوه‌ای دیگر از عدم اتکاء به نفس و نیاز ترحم‌انگیزش به تکیه‌گاه است. هنوز نرسیده به‌جایی که تصمیم نهائی را مستقلا بگیرد.

ط: وقتی که لج می‌کند و می‌گوید مهشید را طلاق نمی‌دهم، بنظرم اولین نشانه‌های اعتماد به‌نفس را پیدا می‌کند. به جایی رسیده که آماده می‌شود برای صحنهٔ سقت از اتوبوس.

ن: می‌بینند همه دست به یکی کرده‌اند که این آخرین تکیه‌گاه را از او بگیرند. فکر می‌کند اگر این هم نباشد قیای کپک‌زده‌اش را به کجا بیاویزد؟ بنابراین لج می‌کند و می‌گوید طلاق نمی‌دهم. با این کار حتی انتقام هم می‌خواهد بگیرد. این لج کردن و عکس‌العمل‌های عصبی او، من هم معتقدم، از خمیرمایه‌ای خیر می‌دهد که سرانجام ظرفیت کاملش بکار می‌آید تا تصمیم نهایی را بگیرد.

ط: بنظر می‌رسد، مهشید هم خیلی جاها مُحق است.

ن: او هم در تلهٔ تظاهر روشنفکرانه افتاده و رنج می‌برد. آدمی است که یک مقدار حساسیت عاطفی و آگاهی اجتماعی دارد. راجع به حقوق زن چون و چرا می‌کند. دوست دارد خلاقیت داشته باشد، اما، مثل هاموِن، به جایی نمی‌رسد و آویزان است. مهشید و هاموِن، از جهت وقوفی که بر بی‌خاصیتی خود پیدا کرده‌اند، شبیه هم هستند. شلختگی و کم‌توجهی‌های هاموِن هم مزید بر علت است و به اغتشاش زندگی آنها دامن زده. به‌هم‌ریختگی اسباب و اثاثیه منزل در آن روز نقل مکان به خانهٔ جدید که با نزاع جدی‌شان مصادف می‌شود، ناهماهنگی و ناهمواری زندگی مشترک آنها را بخوبی می‌رساند. جای نغس کشیدن نیست. حتی می‌گویم رنگ سرخ نرده‌ها و در خروجی راهرو، این احساس ناامنی را شدیدتر کرده. مهشید و هاموِن نمی‌توانند در کنار هم احساس امنیت کنند، درست همانطور که هاموِن نه به‌عنوان کارشناس و مترجم و نه به‌عنوان مدیر بازاریابی اجناس وارداتی، احساس امنیت نمی‌کند. ولی به‌رغم نارضایی، به همهٔ آنها تن داده، چون ضعیف است و نمی‌تواند رشته‌های سست را قطع کند. ضعیف‌النفس بودن، خصیصهٔ این نسل بدبخت و سرگشتهٔ روشنفکر است که واقع‌گرایی و شلختگی و ساده‌لوحی را یکجا در خود جمع کرده. آدمی که پا سر به‌سر دیگران گذاشتن تظاهر به قدرت می‌کند، وقتی خبر داد و ستد بر سر مهشید را می‌شنود، مثل یک موجود زار و ذلیل به زمین می‌نشیند و های های زیر گریه می‌زند. و چه قشنگ مهرجویی با یک آوار ایرانی، که طنز موثری است، حقارت و ضربه‌پذیری و روحیه سریع‌التاثیر اساسا شرقی‌اش را لمس‌پذیرتر می‌کند. البته بعد پاشنهٔ کفش را می‌کند که برود حق زن را کف دستش بگذارد!

ط: گاهی آدم احساس می‌کند، هامون موجود نیمه ایلهی است. اول فیلم که از حمام بیرون می‌آید به خودش بد و بیراه می‌گوید. یک مقدار بلاهت به‌هرحال دارد. آدمهای دیگر هم به‌همین نحو، کم و بیش دچار بلاهت‌اند. مثلا پزشک روانشناس.

ن: این دید را مهرجویی تقریبا راجع به همهٔ شخصیتهای فیلم دارد. همه یک چیزی‌شان می‌شود. کمتر آدمی است که کج و کولگی نداشته باشد.

ط: بنظرم خیلی طبیعی و درست است! ممکن است شما مخالف باشید، ولی به‌هرحال هست.

ن: چون این شیوهٔ برخورد تقریبا در مورد همه به یکسان رعایت شده، عیبی ندارد. می‌گویند ظلم بالسویه عدل است! به‌هرحال، این طرز تلقی، از جهان‌بینی فیلمساز ریشه می‌گیرد. راجع به بلاهت هامون، من فکر می‌کنم آن‌قدر درگیر خودش است که وقوفش را بر اشیاء و آدمهای اطرافش دارد تدریجا از دست می‌دهد. حتی حرف زدنش در مواردی آشفته و نامفهوم می‌شود. مانند وقتی که با مهشید درباره‌ٔ "من بودن" و "تو بودن" صحبت می‌کند. گاهی آدم فکر می‌کند مثل اینکه مادر مهشید حق دارد بگوید هامون دیوانه است. صحبت کردن راجع به یک مسئلهٔ فلسفی پیچیده و التزامی یعنی این قضیهٔ انتخاب اگزیستانسیالیستی ابراهیم، در برابر یک زن پولدار عامی که خودش را در لحاف پیچیده، چیزی جز بلاهت هامون نیست. تو که این قدرت تشخیص را نداری که داری با کی حرف می‌زنی و از فاصله عمیق بین خودت و این زن بساز و بفروش و ناهمزبانی‌ات با او بی‌خبری، مقصری و حق دارند یک مقدار به سلامت عقلت شک کنند.

ط: خب، اگر این تعارضها و این عدم شناخت موقعیتها نبود، که هامون هامون نمی‌شد! من فکر می‌کنم برگردیم به‌سراغ بیان سینمایی هامون. در قیاس با کارهای مهرجویی این فیلم را یکی از کاملترین کارهای او می‌دانم هرچند که تعدد و پراکندگی موضوع زیاد دارد. ولی بر است از لحظه‌های سینمایی خوب.

ن: اگر به نحوهٔ برخورد با دستمایه‌ها و تلفیق آنها در این فیلم نگاه کنیم، من هم به نظر شما می‌رسم. هامون را از این جهت که می‌تواند تماشاگر را از اول تا به آخر نگه‌دارد، فیلم موفقی می‌دانم. حتی اضافه‌گویی‌ها هم، به‌طور مجرد و مستقل، خوب اجرا شده‌اند. مثل صحنهٔ دوئل جنگاور ژاپنی و شمشیرزن عرب. یا شعرخوانی رفتگر.

ط: من هم برای این صحنهٔ دوئل، جوابی ندارم. سر آدم را گرم می‌کند، اما بی‌ربط است.

ن: اگر ربطی هم داشته باشد، مهرجویی نتوانسته حرفش را به‌روشنی بزند. اما چیزی که در این فیلمساز به‌عنوان یک سبک بسیار ارزنده و مهم توی این فیلم، و کم و بیش در فیلمهای دیگرش، به‌چشم می‌خورد، نگرار می‌کنم، توانایی اوست در تلفیق استادانهٔ جزئی‌ترین رفتار آدمها با مفاهیم عام و کلیات ذهنی. او بخوبی می‌تواند بین شوخی و جدی تعادل ایجاد کند. نتیجتا بر ریتم فیلم مسلط است و زمان‌بندی نماها و صحنه‌ها حساب و کتاب

دارد. می‌داند هر چیز را چطور و چقدر روی پرده نگه‌دارد، و چطور لحن مفرح دچار سکته نشود. مثلا موقعی در خانه با مهشید جروبحث می‌کنند و مهشید برای اولین بار به او می‌گوید دیگر تو را دوست ندارم، یک ضربهٔ روحی جدی به هامون وارد می‌شود. اما این اتفاق عاطفی مهم مطلقا دراماتیزه نمی‌شود و با حرفهای درهم ریختهٔ هامون و لنگه کفشی که به‌طرف مهشید پرت می‌کند، لحن راحت و جذاب فیلم ادامه پیدا می‌کند. حتی پرتاب لنگه کفش را مهرجویی به دو مرحله تقسیم می‌کند و انتظار و پیش‌بینی تماشاگر را به بازی می‌گیرد. هامون کفش را بلند می‌کند که بزند، مهشید برمی‌گردد، و نگاهش می‌کند. طوری که انگار عاقلگیرش کرده. فکر می‌کنیم نمی‌زند. اما در نمای بعد می‌بینیم که برخلاف انتظار ما می‌زند. با همین طرافتها و درگیر کردن مستقیم تماشاگر است که مهرجویی فیلم را پیش می‌برد. تک‌تک شخصیتها، بازیگرانی که انتخاب شده‌اند حرکتها، دیالوگها، ... نشان می‌دهند که مهرجویی با رفتارها و عادتها و عکس‌العمل‌های مردم در زندگی روزمره خیلی آشنا شده و خوب می‌تواند از آنها استفاده کند. در آن صحنهٔ آخر که حمید هامون به دریا پناه می‌برد، شخصیتی را انتخاب کرده که با آن هیکل قناس و گردکن چسبان و نوع حرف زدنش، هم جلو احساساتی شدن صحنه را می‌گیرد و هم تمامی جامعهٔ نفع‌طلبی را که هامون از آن فرار کرده، در وجود خود جمع می‌کند. ولی همهٔ اینها به‌کنار، قبول کنیم که فیلم زیادی شلوغ است.

ط: یکی از مشکلاتی که مهرجویی دارد این است که توی فیلمهایش حق دخالت به قضایای فرعی می‌دهد و موضوع اصلی گاهی گم می‌شود.

ن: و نیمه‌کاره رها می‌کند. گاهی که به شخصیتهای فرعی نگاه می‌کنیم، می‌بینیم جالب و جذاب‌اند، اما درک و تعریف روشنی نمی‌شود از آنها داشت. مثلا این دبیری چکاره است؟ قالتاق است، لوطی است، دوست است، دشمن است... من نمی‌دانم، اصلا چرا لنگ است. اگر لنگ نبود چه می‌شد؟

ط: البته این لنگی، ظاهرا حکایت دیگری دارد. شنیده‌ام آقای انتظامی موقع بازی در فیلم، تازه از بستر بیماری بلند شده بود و خوب نمی‌توانست خودش را راست نگه‌دارد. چون بدن سالمی نداشت این نوع راه رفتن برایش مناسب‌تر بود و آقای مهرجویی هم پذیرفت. علت اصلی این بوده. اما درست است، لنگیدن هیچ کمکی به شخصیت او نمی‌کند.

ن: زیبایی‌شناسی مهرجویی توی رویاها و فانتزیهای هامون کلیشه‌ای است. روان است، اما کلیشه‌ای است. من خسته شده‌ام از این لنز وایدو شلوع کردن آدمها و خنده‌های چندش‌آور. ترکیب رویاها، اصالت ندارد. بخصوص آن سه تا کوتوله و لباس قرنگی‌شان.

ط: که چنین چیزی در فرهنگ و هنر تصویری ما نیست.

ن: حداقل، رویای وسط فیلم به‌نظر من قابل حذف شدن است. اینکه هامون می‌بیند در یک سردابهٔ قرون وسطایی اطرافیان دارند دل و جگرش را درمی‌آورند و چهرهٔ مهشید هویتش را از دست داده و سفید یکدست شده، تکرار چیزهایی‌ست که قبلا دیده‌ایم. و اگر تعریضی به زمانه و هویت زن در کار است، رسا نیست. اصولا سطح زیبایی‌شناسی در فیلم یکسان نیست. گاهی فکرهای ظریفی هست مثل ریختن زباله در کاور لباس مهشید، و گاهی با ایماژهای نازل روبرویم، مانند صحنه‌ای که مهشید و هامون به‌نشانهٔ ادبایی از هم، در مطب دکتر سوداتی، از دو پلهٔ جداگانه بالا می‌روند.

ط: خیلی سطحی و دستمالی شده است.

ن: اما انتخاب ساختمانی با معماری و نمای سنتی، برای مطب دکتر سوداتی فکر قشنگ و مناسبی‌ست. این از آن سردابه‌ٔ گایوس وسط فیلم، محکمتر و قابل قبول‌تر است. در متن این سنت است که مهشید و هامون عقده‌ٔ دل را باز می‌کنند و بحران روحی و درماندگی‌شان را بیرون می‌ریزند. یک هجو حسابی هم داریم: پایین رفتن هامون و دکتر سوداتی از پله و درد دل هامون و بعد معلوم شدن این قضیه که دکتر قصد رفتن به دستشویی داشته است.

ط: هم هجو است و هم تحقیر هامون است. کما اینکه یکی از حرفهایی که در این فاصله به دکتر می‌زند این است که نمی‌خواهم پدرم باشم. تحقیر هامون از اینجا شروع می‌شود. نسل روشنفکر ما در واقع تعارض شخصیتی‌شان از اینجا ناشی می‌شود که درس خوانده‌اند و از خیلی چیزها اطلاع دارند، اما وابستگی آنها به سنتها و ارزشهای اخلاقی قدیمی کمتر از پدرانشان نیست. می‌گوید من نمی‌خواهم پدرم باشم، اما به زنش سیلی می‌زند و درگیر رسمهای سنتی است. در واقع از این سنتها خلاصی ندارد.

ن: به‌قول دکتر سوداتی، این خاصیت مردهای ایرانی است. یک عمر زور گفته و زور شنیده‌اند، عادت کرده‌اند.

ط: به‌همین دلیل هامون فیلم مهمی است، چون برای اولین بار مشکل روشنفکر ایرانی را مطرح می‌کند.

ن: خیلی تازه است.

ط: و خیلی هم ضرورت دارد.

ن: اما خوب یا بد، خودش را به این موضوع مقید کرده و نتیجتا محاطبان محدودی دارد.

ط: درست است. بیشتر به‌درد جامعهٔ ایرانی می‌خورد. مسئلهٔ خیلی از انسانهای دیگر نیست. من با چند نفر از میهمانان خارجی جشنوارهٔ فجر که فیلمهای ایرانی را دیدند صحبت کردم. از "هامون" زیاد خوششان نیامده بود. این احساس را داشتند که فیلم مربوط به آنها نیست. این واقعیت بارزی است. به‌دلیل اینکه آنها به‌عنوان یک روشنفکر، واقعا این نوع مشکلات را ندارند و قرار نیست، هم روشنفکر باشند هم دلال. هم کارتن جنس خارجی را برای فروش به‌دوش بکشند هم شعر شاملو را در همان حال نوی آسانسور بخوانند.

ن: زبان فیلم و تلوغی فکر و فضا و بعضی ایهام‌ها هم تا حدی دخیل بوده.

ط: بله، اگر خط داستانی ساده‌تر و جمع و جورتر می‌شد، امکان ارتباط را برای آنها ساده‌تر می‌کرد.

ن: کمبودهای فیلمنامه را یک مقدار قیافه و بازی خوب بازیگرها، بخصوص خسرو شکیبایی، جبران کرده. این قیافه داد می‌زند که از ازل تا ابد سرگردان است. گیجی و راه‌ندان فکری را خیلی خوب مجسم می‌کند. و بازی جلال مقدم، که بازی نیست، عین زندگی است؛ محشر است، چه دیرا و تا کشف کردیم!

ط: بازی شکیبایی خیلی داستین هافمنی است. محول بودن، که مشخصهٔ اصلی شخصیتش است.

ن: انتظامی هم، مثل همیشه، در نقش انتظامی بازی می‌کند! و به‌هرحال، دوست‌داشتنی است. اما من یک صحبتی دارم راجع به لیجارها و الفاظ رکیک فیلم. البته این خودش یک نوع نوآوری در سینمای ایران است. اما می‌ترسم بزودی عده‌ای آن را باب کنند و لعنیم به‌بهانهٔ واقعگرایی از در دیگر وارد شود.

ط: البته همین الفاظ و اصطلاحات، بخشی از بار شخصیت‌پردازی فیلم را هم بدوش دارند. شما دارید به موضوع از زاویهٔ اخلاقی نگاه می‌کنید.

ن: نمی‌گویم بی‌ربط است. بیشتر نگران سوء استفادهٔ فیلمسازهای دیگر هستم. یا این همه فکر می‌کنید اگر این چهار تا کلمه نبود ترسیم شخصیت آقای دبیری یا مشکل جدی روبرو می‌شد؟ خیلی کلمات و اعمال زشت‌تر از این جملات هم هست که شخصیت آدمها را نشان می‌دهد، پس به آنها هم تن بدهیم؟ هنر و زندگی اجتماعی، بدون حد و مرز اخلاقی نیست. چه بخواهیم چه نخواهیم مرزهای اخلاقی را، حتی برای حفظ منافع شخصی‌مان هم که شده، رعایت می‌کنیم. من جانماز آب نمی‌کشم و معصوم نیستم، اما می‌گویم قرار نیست هرچه در خلوت و لحظه‌های خصوصی ما می‌گذرد، علنی شود. یک جامعهٔ سالم، تغییر معیارهای اخلاقی‌اش تدریجی و حساب شده است. بدبخت ملتی که لومپن‌ها الگویش شوند. توجیه قابل قبولی ندارد که حتی به‌انگیزهٔ واقعگرایی و بدون توجه به اینکه داریم در کجا زندگی می‌کنیم، تن به زشتی‌ها بدهیم. در غیر این صورت محق هستیم خشونت تهوع‌آور و سادیسم را هم به الفاظ رکیک اضافه کنیم. متاسفانه من مانده‌ام وقتی صحبت واقعگرایی می‌شود، چرا بیشتر به چنین چیزهایی اجازهٔ عبور می‌دهند؟