اخلاق در سینمای مهرجویی

محسن آزموده

«هنر به هر شکل و شیوه‌ای، برگردانی است از ذات هنرمند، از نحوهٔ حضورش، از میلها و نفرتها و عشقها و نابسامانی‌های درونی‌اش، از تاریخ و محیطش. اینها با آدم می‌آید، باهاشان زندگی می کنیم، و بعد در یک لحظهٔ بخصوص، به صورت مشی هنری بیرون می‌افتند.» (داریوش مهرجویی در گفت و گو با نشریهٔ «فیلم»، شماره یک، زمستان ۱۳۵۱)

درآمد: از «الماس ۳۳»(۱۳۴۶) تا «سنتوری» (۱۳۸۵)، چهل سال از عمر کارگردانیِ فیلم‌ساز برجستهٔ ایرانی، داریوش مهرجویی می‌گذرد. بسیاری چهل‌سالگی را سن پختگی می‌دانند؛ گو اینکه مهرجویی به زودی پا به هشتمین دههٔ عمرش می‌گذارد؛ بگذریم که فضای فیلم‌های آخرش در کنار موهای پرپشت سیاه طعنه‌ای است به پیری و همچنان اصرار دارد که کارگردان ما برناست و جوان می‌اندیشد. این نوشتار مقدمه‌ای است در خوانش برخی سویه‌های اخلاقی در آثار سینمایی کارگردان ایرانی. بررسی سویه‌های اندیشگون آثار سینمایی(به مثابهٔ آثاری هنری) تلاشی است که در فضای نقد سینمایی ما چندان مورد توجه قرار نگرفته است و از این حیث این نوشتار همهٔ نقایص یک کار مقدماتی را به همراه دارد.

سینماگر فیلسوف

در میان فیلم‌سازان موج نوی ایرانی داریوش مهرجویی جایگاه متمایزی دارد. پرویز جاهد موج نوی سینمای ایران را جریانی می‌داند که در انتهای دههٔ ۱۳۴۰ با ظهور فیلم‌سازانی چون ابراهیم گلستان، فریدون رهنما و فرخ غفاری پدید آمد و در مخالفت با جریان رایج فیلم‌سازی ایرانی موسوم به «فیلمفارسی» با تأکید بر سینمای اندیشگون و روشنفکرانه خلق آثاری هنرمندانه را بر عهده گرفت. بر این اساس «خشت و آینه»ی ابراهیم گلستان نخستین این آثار تلقی می‌شود. البته موج نو، که در اصطلاح نیز گرته‌برداری از جریان هم‌نامی در فرانسه بود، متأثر از فضای اعتراض‌آمیز عصر پسااستعماری و دوران فترت سرمایه‌داری و رشد اندیشه‌های چپ و انتقادی در ایران نماینده‌های مهم‌تری نیز داشت: مسعود کیمیایی، داریوش مهرجویی، فریدون گله، علی حاتمی، بهمن فرمان‌آرا و سهراب شهید ثالث و از میان نسل بعدی بهرام بیضایی و هریتاش. بر این اساس بسیاری «قیصر» و «گاو» را دو فیلمی عنوان کرده‌اند که در تبدیل موج نو به جریان نوگرای سینمای ایران گام مؤثری برداشته‌اند.

داریوش مهرجویی متولد هفدهم آذرماه سال ۱۳۱۸ در میان سینماگران موج نو جایگاهی ویژه دارد. « گاو» به عنوان دومین اثر سینمایی او که با «قیصر» (اثر مسعود کیمیایی) هر دو در سال ۱۳۴۸ عرضه شدند، یک سر و گردن از همتایانش بالاتر است و اگر از« الماس ۳۳» (۱۳۴۶) چشم‌پوشی کنیم، می‌توانیم شروع مهرجویی در سینما را قیاس از «همشهری کین» اورسن ولز بدانیم که با اثری چنان برجسته کار را در آغاز فیلم‌سازی برای خودش دشوار کرد.

آنچه مهرجویی را از هم‌قطارانش جدا می‌کند، ویژگی‌های منحصر به فرد او در مقام فیلم‌ساز است. مهرجویی همچون برگمان، سینماگر مورد علاقه‌اش از خانواده‌ای بالنسبه مرفه با علایق هنری برآمده است و از همان کودکی اهل سنتور و موسیقی کلاسیک بوده است. پژواک این هر دو، یعنی باخ و سنتور تا به امروز در آثار سینمایی فیلم‌ساز شنیدنی است. او همچنین کارگردانی فلسفه‌خوان است و گذشته از آثار فلسفی که ترجمه کرده است، تحصیلات دانشگاهی‌اش را در مقطع کارشناسی فلسفه در دانشگاه یو.سی.ال.اِی لوس‌آنجلس گذرانده‌است و همین امر به خوبی برداشت‌های فلسفی از آثار او را توجیه می‌کند. گو اینکه برخی فیلم‌های مهرجویی، به یک تعبیر، فلسفی‌ترین آثار در تاریخ سینمای ایران هستند، خواه به طور آشکار سویه‌های فلسفی در آنها برجسته شده باشد(مثل «هامون» و «پری») و خواه این درون‌مایه‌ها در کنار سایر موضوعات در بدنهٔ فیلم جای گرفته باشند.

دلبستگی به ادبیات دیگر ویژگی متمایز مهرجویی است که تنها در برداشت‌های منحصر به فرد او از آثار ادبی نویسندگانی چون ایبسن(«سارا» از «خانهٔ عروسک»)، سلینجر(«پری» از «فرانی و زویی»)، ساعدی(«گاو» و «دایرهٔ مینا»)، بونوئل(«بانو» از «ویریدیانا»)، گئورگ بوخنر(«پستچی» از نمایش‌نامهٔ «ویتسک»)، مرادی کرمانی(«مهمان مامان») و گلی ترقی(«درخت گلابی») خلاصه نمی‌شود. مهرجویی خود دستی در ترجمهٔ آثار ادبی دارد و در کارنامه‌اش ترجمه‌هایی از سام شپارد(«غرب واقعی» و «طفل مدفون») و اوژن یونسکو («آوازه خوان طاس» و « ترسِ») مشاهده می‌شود و اشاره‌های متعدد به شاعران و نویسندگان(مثلاً شاملو در «هامون»)شاهدی دیگر بر این مدعاست.

دیگر ویژگی خاص مهرجویی همراهی او با تاریخ اجتماعی ایران و آگاهی حیرت‌انگیزش از فرهنگ ایرانی از پایین‌ترین طبقه‌های اجتماعی تا بالاترین سطوح فرهنگی است. در آثار او روشنفکران و ثروتمندان(شخصیت بانو، خانوادهٔ لیلا و آدم‌های «درخت گلابی») به همان خوبی تصویر شده‌اند که روستاییان(«آقای هالو»، «گاو») و طبقهٔ فقیر («مهمان مامان»)، و حتی طبقه متوسط تحصیل‌نکرده و دلال(«دایرهٔ مینا»، آدم‌های «اجاره‌نشین‌ها») در آثار مهرجویی چنان واقعی تصویر شده‌اند که مخاطب از آشنایی این چنین نزدیک سینماگر با قشرهای گوناگون اجتماعی و فرهنگی شگفت‌زده می‌شود. کوتاه سخن، سینمای مهرجویی اگرچه با موج نو آغاز شده است، اما فیلم‌ساز ایرانی توانسته در طول چهار دهه فیلم‌سازی چنان با جامعه همراه شود که امروز می‌توان او را هم‌ردیف سینماگرانی خواند که خود وارثان آن جریان نوگرا بودند: عباس کیارستمی، ابوالفضل جلیلی، کیانوش عیاری، محسن مخملباف و ... .

سینما به مثابهٔ کار فلسفی

رهیافت‌های نظری به سینما (به عنوان شاخه‌ای از هنر) سابقه‌ای طولانی دارد، اما filmosophy جعلی تازه است که اثر سینمایی(فیلم) را نه چون یک اثر با توانش تفسیرهای فلسفی، بلکه مدیوم(رسانه)یا واسطه‌ای می‌داند که اندیشه‌های فلسفی از طریق آن جریان می‌یابد. فیلموسوفی را چنین تعریف کرده‌اند: فلسفه جدید سینما، دخالتی جسورانه در تئوری فیلم و فلسفه، مطالعه فیلم به مثابه نوع جدید ادراک، فلسفه انطباق‌پذیر و شاعرانه فیلم و بیانیه‌ای برای ادراکی نو از سینما. فیلموسوفی مطالعه سینما به مثابه نحوی تفکر است، تلاشی برای به هم‌آمیختن انگاره‌های سینمایی قرن بیستم به مثابه اندیشه(از هوگو مونسبرگ به آنتونن آرتو و سرگئی آیزنشتاین تا جان لوئیس شفر و ژیل دلوز) با تئوری عملی «فیلم اندیشگی». این سینما به مثابهٔ تبلور اندیشهٔ فلسفی به تعبیر داریوش مهرجویی چنین معنا می‌شود: «برای من، کار عملی فلسفه، سینماست. کار عملی فلسفه می‌تواند نوشتن و تدریس باشد، و اغلب چنین است. اما فلسفه را می‌توان در بن هم عمل دید. یعنی از آنجا که فیلسوف تنها به کار تفکر می‌پردازد، و فکر کردن را به صورت یک مشغله و کار ذهنی می‌پذیرد، جا برای عمل باز می‌گذارد. و این عمل می‌تواند به صورت موسیقی درآید، یا نقش کشیدن، یا بازی کردن در تئاتر. و می‌تواند سینما باشد. برای من، معنایی که سینما دارد و می‌تواند نشان دهد مهم است. عمل من بازتابی از آن معناست. پس فلسفه و سینما می‌توانند مکمل هم باشند»(نشریه «سینما ۷»، شماره ۳۴، اسفند ۱۳۵۶).

این گفتار مؤیدی است برای کسی که بخواهد سویه‌های اخلاقی به معنای اندیشگون آن را در آثار سینمایی فیلم‌ساز فلسفه‌خوان ایرانی بیابد.

فلسفه و اخلاق

اما اخلاق فلسفی به چه معناست؟ فلسفه اخلاق، با عنوان حکمت عملی و بررسی توانش‌های عقل عملی از زمان سقراط و افلاطون و ارسطو شاخه‌ای جدی در فلسفه بوده است. به تعبیر درست‌تر ethics، به واژهٔ یونانی ethos به معنای سرشت، طبیعت، طریق زیست و شیوهٔ رفتار باز می‌گردد و فیلسوفان از همان زمان سوفیست‌ها تا بعد از آن نزد رواقیان و کلبیان و اپیکوریان اساساً فلسفه را طریق زیستن و سامان دادن به حیات هر روزه تلقی می‌کرده‌اند، نه نظرورزی و فعالیت صرف دانشگاهی به معنای امروز. در عصر مدرن تمایزهاست که علم اخلاق(ethics) به شاخه‌ای مستقل در فلسفه با عنوان «فلسفه اخلاق» (philosophy of morality) بدل می‌شود. امروز علم اخلاق در سه زیر شاخهٔ اصلی فرااخلاق(metaethics)، اخلاق هنجاری(normative ethics) و اخلاق کاربردی (applied ethics) به بررسی مفاهیم رفتارهای خیر و شر می‌پردازد. فرااخلاق بحث از منشأ اصول اخلاقی و مباحث مابعدالطبیعی پیرامون این اصول است و به ضرورت از مباحث روان‌شناختی سخن می‌رود، در حالی که اخلاق هنجاری به تعیین معیارهای کردار اخلاقی و نظریه‌های گوناگون در این مورد می‌پردازد و اخلاق کاربردی نیز کاربست اصول هنجاری در زمینه‌های گوناگون را می‌آزماید. این تقسیم‌بندی که عمدتاً نزد فیلسوفان آنگلوآمریکن معتبر است، اخلاق را به شاخه‌ای عملی بدل می‌کند که اندیشیدن بدان پیش از آنکه ناشی از ضرورت‌های حیات هرروزه تلقی شود، محصول کنجکاوی‌های عالمانه و در بهترین حالت فرآوردهٔ ضرورت‌های زیست اجتماعی مدرن و تدوین قوانین حقوقی مبتنی بر اصول اخلاقی است. بحث عمدهٔ فیلسوفان اخلاق در این شاخهٔ علمی در فرااخلاق و پیوستگی آن با اخلاق هنجاری در یافتن خاستگاهی قابل قبول(از حیث عقلانی و معناداری) برای بر پاداشتن الزام‌های اخلاقی(بایدها و نبایدها) است. عصر مدرن طیفی شاهد از فیلسوفان اخلاق است که نظریه‌های اخلاقی گوناگونی از شهودباوری، وظیفه‌گرایی، فایده‌باوری، پیامدگرایی، عاطفه‌باوری، نظریه‌های اخلاقی دینی، قرارداد اجتماعی و فضیلت‌باوری ارائه کرده‌اند.

اما فلسفهٔ اخلاق تنها منحصر به تحلیل‌های نام‌برده و کوشش‌های مذکور نیست. گونه‌ای دیگر از فلسفهٔ اخلاق را می‌توان در تلاش فلسفی برخی فیلسوفان و نویسندگان جست که الزاماً به تحلیل گزاره‌های اخلاقی به شیوهٔ نام‌برده نمی‌انجامد. این سنت فلسفی را بیشتر می‌توان نزد فیلسوفان قاره‌ای سدهٔ بیستم و به ویژه در میان اندیشمندان پدیدارشناس و فلسفه‌های وجودی با گرایش‌های پست‌مدرن جست. امانوئل لویناس(۱۹۰۶-۱۹۹۵) فیلسوف فرانسوی لیتوانیایی تبار احتمالاً مهم‌ترین نمایندهٔ این گونه تفکر است. لویناس، شاگرد مارتین هایدگر و مترجم هوسرل به فرانسوی، اندیشمندی یهودی است که تلخی شر اخلاقی ناشی از نازیسم را در سدهٔ بیستم با از دست دادن افراد خانواده‌اش در اردوگاه‌های مرگ هیتلر تجربه کرد، اما معتقد بود که با بر کشیدن اخلاق به جایگاه فلسفه اولی(first philosophy) باید فلسفه‌ای مبتنی بر مسئولیت نامحدود در برابر دیگری بنا کرد. این الزام به تأکید لویناس ناشی از محاسبه‌ای عقلانی نیست، بلکه ناشی از برگذشتن از همهٔ سنجش‌های عقلانی کنش اخلاقی و ناکارآمد دانستن آنها در توضیح عمل اخلاقی است. بر این اساس به تعبیر ژاک دریدا در ۱۹۶۷ «لویناس قصد ندارد تا قواعد و قانون‌های اخلاق پیشنهاد دهد ... پیشنهاد وی اخلاقیات علم الاخلاق است».

به نظر می‌رسد بررسی نگاه اخلاقی هنرمندان، متناسب با سرشت کار هنری که کمتر عقلانیت محاسبه‌گر را بر می‌تابد و بیشتر به عرصهٔ «نامعقول‌ها» قدم می‌گذارد، تحت نگاه لویناسی ممکن‌تر باشد، گو

اینکه مباحث جذاب لویناس پیرامون «نگاه» و «چهره» پیش از این نیز ابزار تحلیل اخلاقی آثار سینمایی(مثلاً «قتل مکن» کیشلوفسکی) قرار گرفته بودند. نکته حائز اهمیت آنکه لویناس با نقد «هنر متعهد» همواره بر آزادی و رهایی هنر از قید «بایدها» و «نبایدها»ی حدگذار تأکید کرده است. بررسی ما نیز در مورد سینمای مهرجویی قطعاً به آزادی هنر و رهایی آن از قیدهای محدودکننده وفادار خواهد بود.

سپهری فراسوی اخلاق

داریوش مهرجویی به شهادت آثاری که نوشته و ترجمه کرده است، بیشتر در فضای اندیشهٔ قاره‌ای تنفس می‌کند و ویژگی‌های این ساحت فلسفی از جمله در آمیخته بودن فلسفه به روان‌شناسی (ترجمهٔ «یونگ، خدایان و انسان مدرن» از آنتونیو مورنو که بحث جالبی نیز پیرامون اندیشه‌های نیچه دارد)، ادبیات (نگارش دو مقالهٔ مهم «بوف کور، رساله‌ای درباره رمان صادق هدایت به زبان انگلیسی» و «مفتش بزرگ و روشنفکران رذل داستایوسکی») و مسائل سیاسی-اجتماعی(ترجمهٔ رسالهٔ مهم مارکوزه با عنوان «بعد زیبایی‌شناختی و زیباشناختی واقعیت») در آثار سینمایی او به خوبی مشهود است. مهرجویی در گفت و گوهای خود با اصحاب نقد نیز علایق خود را به این شاخهٔ فلسفه نشان داده است و از اگزیستانسیالیسم و مارکسیسم (گفت و گو با نشریه «فیلم»، شمارهٔ یک) سخن رانده است. او در همین مصاحبه ضمن ادای احترام به سینمای آمریکایی-انگلیسی و بزرگانی چون هیچکاک می‌گوید:«سینمای این‌ها[منظور فورد و هیچکاک]خیلی پیشرفته و زیباست. مثل نثر سعدی شفاف و موجز و محکم است. بعد در مقابل، انبوه دیوانگان را داریم که تاریخ‌سازند؛ حساسیت‌هایی و روحیه‌هایی که از عمق تاریخ بر می‌خیزند: سرشت‌های فاوستی، تیره و شوم که ریشه در اساطیر و سنت و مذهب دارند، که اعلام می‌کنند بشر دارد می‌میرد، که ما هر روز به رغم پیشرفت‌های خیره‌کنندهٔ فنی خود، داریم پست‌تر و بدبخت‌تر می‌شویم. این حساسیت را در غرب، در اروپای آلمان و فرانسه و ایتالیا می‌توان دید. در روحیه‌های بتهوونی و گوته‌ای و نیچه‌ای که قرار و آرام ندارند و همه‌اش یکپارچه فغان و فریاد هستند که نمی‌پذیرند و از راه یک امتناع مدام و لجوجانه است که به هویت بشری خود معنی می‌دهند». او در جای دیگری انتخاب فلسفه را نوعی واکنش نسبت به اساتید «هالیوودزده» دانشگاه‌های آمریکا می‌خواند و می‌نویسد: «من به قصد تحصیل سینما به آمریکا می‌رفتم؛ آن سینمایی که می‌بایست به وسعت موسیقی باشد. ولی در آنجا، سینما را تنها از دید هالیوود نگاه می‌کردند و برایشان موضوعات هنر سینما مطرح نبود... بین استادان سینما، کمتر کسی را می‌یافتی که به این هنر، از دید امکانات آن و حد هنری‌اش نگاه کند. اورسن ولز را مسخره می‌کردند. اسم برگمان و فللینی و دیگر بزرگان را نشنیده بودند و زیاد هم در بند بحث و جدل در باب این که اینها که هستند و چه کرده‌اند، نبودند...در آن وضع و حال من بیشتر طالب فکر بودم. معنای این هنر[سینما] برایم مهمتر بود، تا تکنیکش. مطمئن بودم که کار عملی مشکل نیست. می‌توان آن را راحت آموخت و به کار زد. اما فکرش مهم است. باید دید در پس اندیشهٔ این فیلمساز، یا آن شاعر، یا این فیلسوف چه می‌گذرد. و هنوز هم فکر می‌کنم بهترین انتخاب زندگی‌ام را همان موقع کردم. چون در پس فکر هم مثل هنر، دریایی است»(نشریهٔ «سینما ۷»، شمارهٔ ۳۴).

بر این اساس فیلم‌های مهرجویی، همچون سینمای بزرگانی چون برگمان، گدار، فللینی و بونوئل در تعامل اندیشگون با شرایط انضمامی ساخته و پرداخته شده‌اند و پرسش‌های اخلاقی نیز در کشاکش با موقعیت‌های ملموس طرح شده‌اند.

بیست و یک اثر سینمایی مهرجویی را به شیوه‌های گوناگون دسته‌بندی کرده‌اند: فیلم‌های تجربی (دختر دایی گم‌شده، فرش ایرانی)، فیلم‌هایی با درون‌مایهٔ آشکار فلسفی (پستچی، هامون، پری)، فیلم‌های زنانه(بانو، سارا، لیلا، بمانی)، فیلم‌های روان‌شناختی(گاو، پستچی، هامون، بانو، پری، لیلا، درخت گلابی)، فیلم‌هایی با زمینهٔ برجستهٔ نقد اجتماعی(گاو، دایرهٔ مینا، مدرسه‌ای که می‌رفتیم، اجاره‌نشین‌ها، شیرک، لیلا، سارا، مهمان مامان، سنتوری)، فیلم‌های کمدی(اجاره‌نشین‌ها، مهمان مامان)، فیلم‌های شخصی‌تر و بازتابندهٔ علایق شخصی و فضای فکری فیلم‌ساز (درخت گلابی، میکس) و ... . قطعاً این طبقه‌بندی هم‌چون هر گونه طبقه‌بندی کامل و دقیق نیست، اما در هر صورت سرشت کلی حاکم بر فضای درونی فیلم را باز می‌تاباند. شماری از دغدغه‌ها نیز هست که چونان میانجی‌هایی تمام آثار فیلم‌ساز را به یکدیگر می‌پیوندد. دغدغه‌های فلسفی مهرجویی یکی از اینهاست.

آزادی هم‌زمان اساس آفرینش هنری و خیال‌پروری خلاقانه و شرط امکان رفتار و کنش اخلاقی است. اساساً رفتار اخلاقی مستلزم آزادی انتخاب و اختیار کنشگر است. نخستین عنصر اخلاقی در سینمای مهرجویی نیز همین آزادی در بیان هنری است. به تعبیر خود او سینمای مؤلف به مثابهٔ سینمایی که در آن کارگردان به عنوان هنرمند به خلق اثر می‌پردازد، چیزی جز تمنای بازیافتن حیثیت و ارزش سینما به عنوان یک هنر نیست و میزان ارزش هنری نیز با آزادی هنرمند سنجیده می‌شود:« سینمای مولف واکنشی است در قبال این امر که در سینما نیز«کارگردان» مانند نقاش و شاعر و نویسنده و موسیقیدان، در خلق اثر خود، آزاد بوده است و توانسته است خصوصیات وجودی خود را به عنوان انسانی بخصوص، در اثرش بگنجاند. پس در اینجا با مقولهٔ آزادی و انتخاب سر و کار داریم. هر چقدر هنرمند آزادانه‌تر انتخاب کند، اثر به تألیف و خلاقیت نزدیک‌تر می‌شود.»[«کتاب دوم سینمای آزاد»، شهریور ۱۳۵۱)

گذشته از آزادی که به عنوان شرط خلق آثار هنری بدان اشاره شد، آثار سینمایی مهرجویی خود گویای نگاه خاص اخلاقی اوست. گذشته از نقد فقدان مسئولیت‌پذیری در اخلاق اجتماعی که یکی از درون‌مایه‌های مهم آثار مهرجویی در آثار متفاوت او از« آقای هالو»، «دایرهٔ مینا»، «اجاره‌نشین‌ها» تا «مهمان مامان» و «سنتوری» است، سه عنصر مهم دیگر در نگاه اخلاقی مهرجویی بارز و آشکار است.

نخست نگاه خاص مهرجویی به زن و توجه او به نگاه زنانه و عاشقانه در فهم پدیده‌های زندگی است. نزدیک شدن مهرجویی در آثار خود به شاخصه‌های نگاه زنانه مثل درک عاشقانهٔ زن، نگاه متفاوت(دگرسان) و طبیعت‌گرایانهٔ او، سیالیت انتخاب‌های زنانه و فاصله گرفتن از معیارهای خشک، منطقی، سرد و متصلب مردانه یکی از شاخصه‌های آثار

مهرجویی است که کمتر در آثار سینمای ایران نمونه داشته و از حیث مثال تنها آثار بهرام بیضایی(مثل «باشو، غریبهٔ کوچک»، «سگ‌کشی»، «شاید وقتی دیگر» و ...) با آن قابل مقایسه است. نگاه زنانه(که نگارنده لااقل به مثابهٔ محصول اجتماعی-مردسالارانه- و نه ذاتی لایتغیر، به آن باور دارد)، در سه‌گانهٔ مشهور مهرجویی در مورد زن(بانو، سارا و لیلا) و به میزان کمتری در «پری»، آشکار است. در هر سه فیلم زنان در موقعیتی به لحاظ اخلاقی بغرنج قرار می‌گیرند، واکنشی عمیقاً درونی و احساسی دارند، انتخاب‌هایی جسورانه می‌کنند و لاجرم به دلیل حاکمیت قضاوت مردانه در دل داستان در برابر واقعیت مردانه شکست می‌خورند، اما از نگاه مخاطب که با دنیای درونی ایشان ارتباط دارد، انتخابی درست(نه درست با معیارهای فایده‌باورانه یا محاسبه‌گرایانه) کرده‌اند. بانو در واکنش به بی‌مهری شوهرش «گداصفتان» را به خانه می‌آورد و حتی زمانی که با تلخی رفتار ایشان مواجه می‌شود، باز به انتخاب مرد را رها می‌کند؛ همچنین است سارا در برابر مردی که متوجه بزرگی ایثار او نیست؛ لیلا نیز خود برای شوهرش به خواستگاری می‌رود، زیرا به خوبی خواست مرد را در برابر امتناع ظاهری او درک می‌کند. این عنصر ایستادن در برابر واقعیت علی‌رغم ناسازگاری آن، به سینمای مهرجویی وجهی از نوگرایی و اصالت انسان می‌بخشد؛ امری که به وضوح با انتخاب زن فیلم «به همین سادگی»، در ماندن و تن سپردن به واقعیت و در نهایت حفظ وضع موجود، متفاوت است. بر این اساس انتخاب‌های زنان مهرجویی عمدتاً لویناسی(به معنای پیش‌گفته) و مبتنی بر عشقی تا نهایت‌های آن هستند و به همین دلیل است که از سوی نگاه فایده‌باور حاکم، محکوم به شکست است.

نگاه نیچه‌ای به اخلاق دومین شاخصهٔ نگاه اخلاقی مهرجویی است. مهرجویی همچون نیچه بر خلاف اخلاق‌های ضعیف‌پرور و خواردارنده، آری‌گویانه به زندگی می‌نگرد و در آثارش، ضمن بازنمایی دقیق زندگی نکبت‌بار ضعیفان، به هیچ وجه با ایشان همدلی نمی‌کند. اوج این نگاه در اقتباس او از «ویریدیانا»ی بونوئل در «بانو»ست. چهره‌ای که مهرجویی از بیچارگان در این فیلم به نمایش می‌گذارد، همچون آدم‌های «داگ‌ویل» فون‌تریه، واقعی و به دور از کژتابی‌های ناشی از نگاه سانتی‌مانتال است؛ گو اینکه مهرجویی به هیچ وجه نگاهی فرادستانه و از بالا به طبقه‌های فرودست ندارد و در «مهمان مامان» به خوبی نشان داده که تا چه اندازه ایشان را می‌شناسد و می‌تواند زندگی درونی آنها را درک کند. مسئله این‌جاست که مهرجویی از فقر این طبقه‌ها وسیله‌ای برای بردن جایزه‌های بین‌المللی نمی‌سازد و سعی نمی‌کند با تقدیس این رنج‌ها در سینمایی «معناگرا»، عنصر واقعی و دردناک آنها را بپوشاند. نقد تیز و واقعی مهرجویی در «دایرهٔ مینا» اگرچه تلخ، اما روشنگر و آگاهی‌بخش است.

سومین نکته‌ای که به ویژه در «هامون» نظر مخاطب را از حیث نسبت درون‌مایهٔ اثر هنری با اخلاق فلسفی جلب می‌کند، اشارهٔ آشکار این فیلم به کیرکه‌گارد، فیلسوف دانمارکی و اثر مهم او «ترس و لرز» است. اگرچه بسیاری اشاره‌های این‌چنینی در «هامون» را حاشیه‌ای قلمداد کرده‌اند، اما با آنچه تا کنون در مورد مهرجویی و علایق فلسفی‌اش گفتیم، این تفسیر نه تنها بعید نیست، بلکه کاملاً آگاهانه و از سر تعمد می‌نماید. حمید هامون، در حال نوشتن رساله‌ای پیرامون کنش اخلاقی ابراهیم در ذبح فرزندش است. علی عابدینی او را متوجه رسالهٔ پدر فلسفهٔ وجودی می‌کند. کیرکه‌گارد در اندیشه‌اش از سه سپهر حیاتی سخن می‌گوید: سپهر حسانی، سپهر اخلاقی و سپهر ایمانی. او بر خلاف هگل(و صد البته متأثر از او)، فیلسوف دوران‌ساز معاصرش، به عقلانیتی فراگیر و توضیح‌دهنده باور ندارد و با درونی دانستن ایمان مسیحی(به شیوهٔ پروتستان‌ها) سه سپهر یاد شده را مراحلی در طول هم در حیات انسان می‌داند که انسان‌ها با انتخابی میان «این یا آن»، و جهشی وجودی ناشی از دلزدگی و ملال از مرحلهٔ پایین‌تر، از آنها عبور می‌کنند. انسان مرحلهٔ حسانی، دون‌ژوانی لذت‌جوست که به شیوه‌ای لذت‌گرایانه زندگی می‌کند؛ اما فرد مرحلهٔ اخلاقی سقراط است که برای احترام نهادن به قانون اخلاقی، شوکران می‌نوشد؛ و در بالاترین مرحله ایمان قرار دارد که شهسوار آن ابراهیم است. ایمان تمنای محال است و گذر از قانون اخلاقی. شریعت دستور منع کشتن انسانی دیگر(به ویژه فرزند) را می‌دهد، اما ایمان ابراهیم، به فراسوی دستور شریعت قدم می‌گذارد. هامون چنین موضوعی را برای پژوهش برگزیده است، او همچون کیرکه‌گارد، رابطه‌ای ژانوس‌وار و دو گانه نیز با همسر- معشوقش دارد. این‌همه جا برای داوری رفتار او و جنون پایانی‌اش(در کنار بی‌شمار رفتارهای دیوانه‌وار دیگر در فیلم) باز می‌کند. گویی در این اثر هامون قصد تجربهٔ گذر از اخلاق و هنجارهای قانون اخلاقی(به معنای کانتی کلمه که جایگاه قانون اخلاقی را در کنه وجود انسان[سوژه] می‌داند) را دارد. کنشگران مهرجویی، انسان‌هایی درگیر موقعیت‌های انضمامی با امیال و خواسته‌هایی متفاوت‌اند و بر این اساس کنش‌های ایشان عمیقاً واقعی و غیرقابل پیش‌بینی است. کارگردان نیز به دگربودگی ایشان احترام می‌گذارد و از همسان کردن شخصیت‌ها در قالب‌های از پیش تعیین شده می‌پرهیزد. در جایی از هامون از زبان او می‌شنویم: «اگر من اونی بشم که تو می‌خوای، دیگه من، من نیستم».

سینمای مهرجویی به معنای خاص اخلاقی نیست، یعنی نمی‌توان همچون سینماگرانی چون کیشلوفسکی، او را طراح موقعیت‌های دشوار خواند یا کارگردانی دانست که با آثارش دستورهای اخلاقی را توصیه می‌کند؛ اما در پس‌زمینهٔ آثارش نگاهی فلسفی-اخلاقی با عناصر پیش‌گفته مشهود است و همین به غنای آثارش می‌افزاید و آنها را از سطح محصولاتی جذاب به طراز آثار هنری تأمل‌برانگیز بر می‌کشاند.

در نگارش این یادداشت علاوه بر مجموعهٔ آثار سینمایی و مکتوب داریوش مهرجویی، از این منابع استفاده شده است:

۱. زراعتی، ناصر، «مجموعهٔ مقالات در معرفی و نقد آثار داریوش مهرجویی»، تهران، ۱۳۷۵

۲. هری جی گنسلر، « درآمدی جدید بر فلسفه اخلاق»، ترجمه حمیده بحرینی، تهران، ۱۳۸۰

3. Ethics [Internet Encyclopedia of Philosophy]

۴. کیرکه‌گارد، سورن، « ترس و لرز»، ترجمه عبدالکریم رشیدیان، تهران، ۱۳۸۱

۵. فرامپتون، دانیل، « فیلموسوفی (مطالعه فیلم به مثابهٔ اندیشگی)»، ترجمه شهروز یوسفیان، جهاد دانشگاهی مشهد، ۱۳۸۳.