از رنجی که می بریم و از رنجی که...

عزاداران بَیَل (ساعدی)، گاو (مهرجویی)

□شیرین جم

اجزاء داستان ستونی از مهره‌هاست که با به صف کشیدن آنها طرحی درمی‌بندد؛ مهرهٔ اول الزاماً باید که قابلیت اولین بودن را داشته باشد. یعنی به همان اندازه که مسیر قصه دارای اهمیت است، آغاز، و همچنین انجام آن از اهمیتی افزون برخوردار است.

در ادبیات ساعدی شروع برای خودش مراسمی دارد. فوت و فنی دارد.

قصه ششم از «عزاداران بیل» را اینطور آغاز می‌کند: «دمدمه‌های غروب بود که مشدی جبار وارد بیل شد...»، که در آن مشدی جبار یک صندوق بزرگ آهنی را پیدا می‌کند، که محور قصه است.

آخرین قربانی بیل که آخرین قصه بیل است، مشدی اسلام است. عروسی پسر شاه تقی‌ست. از طرف مشدی بابا خبر می‌شود که دو تا جوان سیدآبادی آمده‌اند او را ببرند که ساز بزند.

پسر مشدی صفر نیز او را همراهی می‌کند. قصه از بدغرضی مشدی بابا و پسر مشدی صفر رنگی به خود می‌گیرد که موجب رسوایی مشد اسلام، برگشتن به بیل و گِل گرفتن در و پنجره‌ها و ترک خانه می‌شود. قصه را اینطور آغاز می‌کند:

«اسلام سوار گاری از میدانچه پشت خانه مشدی صفر پیدا شد و آمد کنار استخر. پیاده شد و مال بندها را شل کرد. و ادامه می‌دهد. که صدای مشدی بابا تو هوا پیچید: های مشد اسلام!... دو نفر اومدهن و عقب تو می گردن.»

به چیدن هر کلمه که خوب نظر کنیم، ساعدی را چون مرصع‌کاری می‌یابیم که در کار خود به استادی تمام است.

و در شروع قصه چهارم، که مایه فیلم است، چنین روایت می‌کند: «زن مشدی حسن که آمد بیرون. آفتاب تازه زده بود. اسلام گاریش را آورده بود کنار استخر و منتظر بود با کدخدا بروند خاتون‌آباد، ختم خواهر مشدی عنایت... که یکدفعه صدای گریه زن مشدی حسن را از کنار استخر شنیدند.»

قصه درست با زن مشدی حسن آغاز می‌شود و با پیش کشیدن ختم خواهر مشدی عنایت، فضایی را که در آن مشد حسن این بار قربانی می‌شود، بر ما آوار می‌کند.

زن مشد حسن، و هر زنی از بیل، یعنی آن نقطهٔ پرگار که تمام بیل دور آن می‌گردد. دنیایی که زن، نه که در آن جایی ندارد، بلکه جای خالیش بیداد می‌کند. مشدی رقیه و قصه اسلام در آخر، دخترخاله آقانصیر قصه دوم، مشد طوبی در قصه چهارم، همه گواه این تنهایی‌اند. و در قصهٔ اول:

«زنها که آن طرف استخر جمع شده بودند، در گوشی حرف زدند. دختر مشدی بابا که تازه از زیارت «نبی‌آقا» آمده بود، پشت سر دیگران قایم شد. مشدی بابا پرسید: کدخدا خودش گفت؟

اسلام گفت: نه، من گفتم، اونم قبول کرد. تا برگشتند به ده، من و کدخدا می‌آییم خونه تو.

مشدی بابا گفت: کارها دست خداس.

اسلام سوار گاری شد و اسب را هی کرد و از ده رفت بیرون. زنها نشستند دور هم. مشدی بابا چپقش را چاق کرد و رفت تو خیالات و دخترش از کنار دیوار دوان‌دوان رفت و تا به خانه رسید، جلو آیینه ایستاد و چشمهایش را سرمه کشید.»

اجرائی که زنهای ساعدی در اندازهٔ معینی از نقش خود دارند، سطح نمایش را می‌شکند و ساعدی را تا حد یک هنرمند حقیقی در عمق فاجعه غوص می‌دهد.

محمد فاسونکی ،طرحی از کتاب عزاداران بیل

که اصلاً این نوع نگاه، ویژگی غالب ساعدی در قصه‌گویی اوست.

«مشدی حسن خندید و گفت: آره، من این‌جام. برین، برین دنبال کارتون. من این‌جا منتظرم که ماه بیاد بالا، تا من برم پایین و براش آب ببرم.

ردیف کله‌ها از حاشیه بام رفت پایین و هق‌هق گریه زن مشدی حسن دوباره از حیاط بلند شد.»

در دو بند سیزدهم و چهاردهم از قصه چهارم در دو جمله‌ای که تکراری می‌نمایاند، چنین می‌گوید:

«زن مشدی حسن نشسته بود روی بام طویله و صورتش را پوشانده به خواب رفته بود.»

حالا باید که مشد طوبی پیام‌آور شومی این خبر باشد و دادن خبر مرگ گاو را همچون مراسمی پر از تکلف و اطوار بجای بیاورد.

«...زن مشدی حسن که جماعت را دید، دراز شد روی خاکها. صورتش جمع شد و بینی‌اش تیر کشید و دو رشته اشک از چشمانش ریخت بیرون... ننه خانوم گفت: نمی‌تونه حرف بزنه، حالش بهم خورده، مردها برن کنار. برین کنار، یه تیکه کهنه آتیش بزنین و بدین به من. خواهر عباس یک تکه کهنه آتش زد و داد به ننه خانوم. ننه خانوم کهنه را گرفت و پیچید. شعله آتش توی پارچه خفه شد و دود سیاهی بیرون آمد. مردها رفتند و جمع شدند زیر بید. و زنها آمدند و حلقه زدند دور زن مشدی حسن... ننه خانوم کهنه را گرفت جلو بینی‌اش. چند لحظه که گذشت مشدی طوبی چشمهایش را باز کرد، بلند شد و نشست و دور و برش را نگاه کرد و یکدفعه زد زیر گریه و بلند نالید: وای، وای، وای! خاک به سرم شد... ننه خانوم کاسه آب را داد دست خواهر عباس و با تعجب گفت: آب نخورده هم می‌تونه بگه؟ آب نخورده چه جوری می‌تونه بگه؟...»

در صفحه چهارم بالاخره خبر را می‌دهد.

و اصلاً دنیای ساعدی، دنیای سوگواری بر آدمهایش است. حد و رسم خودش را با دنیای آفریده‌اش نگاه می‌دارد. و این چه در زبان، که در یک نگاه سطحی و گذرا، ساده و گزارشگرانه به نظر می‌رسد، و چه در وقایع و رویدادها اتفاق می‌افتد. مهم‌تر این که این زبان، از جنس سردی این آدمهاست که می‌دهد: بیل.

«...اما دسته‌های تابوت چنان دراز بود که به دیوار گیر کرد و تابوت پایین نیامد. کدخدا گفت: نگفتم؟ عباس گفت: کاری نداره، کمی ارّه‌ش می‌کنیم.»

اما درست یک‌جا، و تنها یک‌جا که انگار بایستی عنان از کف می‌داد، سنت می‌شکند.

«اسلام و مشدی بابا و پسر مشدی صفر، موسرخه را آوردند کنار استخر و نشاندندش زیر بید و کنار سنگ مرده‌شوری. اسلام کیسه‌ای نان خشک زیر بغل داشت که تکه‌تکه درمی‌آورد و می‌گذاشت دهن موسرخه. موسرخه هم تند تند می‌جوید و با ولع زیاد می‌بلعید... مشدی بابا گفت: می‌گین حالا چه کارش بکنیم؟ کدخدا گفت: من که عقلم قد نمی‌ده. همه چیز دیده بودیم، جز این یکی که آدمیزاد مات و مبهوت می‌مونه که چرا اصلاً سیرمونی نداره... موسرخه سیب‌زمینی را بلعید و داد زد: گرسنه‌مه، گرسنه‌مه.»

خلاصه آنکه قرار بر بردن موسرخه به آسیاب کهنه و بستنش به آنجا می‌شود. شبی از آنجا می‌گریزد و خود را به آب استخر می‌اندازد تا ماهی‌ها را ببلعد. چاره می‌کنند که ببرندش توی آبادیهای دیگر. ساعدی از دهان اسلام می‌گوید: «تو آبادیهای دیگه که این بچه رو نمی‌شناسن؟» بعدها «پسر مشدی عنایت که از صحرا برمی‌گشت، موسرخه را دید که با دهن پر، توی یونجه‌ها می‌خزد و خود را می‌کشد طرف خاتون‌آباد... مشدی عنایت گفت: آره، آره، شناختمش. من این جوان رو یه وقتی تو بیل دیده بودم.»

در هر دو جمله کلمه بچه و جوان، چنان آزاردهنده‌اند، چنان غریبانه، که همچون نیشتری در جان آدمی فرو می‌روند و مرگی که بیل را به کام خود می‌کشد و ساعدی از آن ناله سرمی‌دهد، در این قصه علَم برافراشته است.

موسرخه پنهانی‌ترین نقطه روح ساعدی‌ست که از بروز ترحم و شفقت خویش در مرثیه‌خوانی سرنوشت تیرهٔ او نتوانسته پرهیز کند. تا آنجا که در ترسیم او از شدت انتزاع و تجرد عذاب جانش، در ذهن برخی روشنفکران قصه پهلو به تمثیل و استحاله و از این دست تعبیرها می‌زند.

«جانور عجیبی آمده بود به بیل و زده بود به خرمن. شبیه هیچ حیوانی نبود. پوزه‌اش مثل پوزهٔ موش دراز بود. گوشهایش مثل گوش گاو راست ایستاده بود، اما دست و پایش سم داشت. دم کوتاه و مثلثی‌اش آویزان بود، دو تا شاخ کوتاه که تازه می‌خواست از زیر پوست بزند بیرون، پایین گوشهایش دیده می‌شد. زور که می‌زد، پلکهایش باز می‌شد و چشمهایش که مثل چشمهای قورباغه بالا را نگاه می‌کرد از زیر شاخها پیدا می‌شد. چند تکه کهنه از اندامهایش آویزان بود. نشسته بود و گندم می‌خورد.»

موسرخه تنها آدمش است که از فرط ماتم و سوگواری، احساس خود را نزد او عریان می‌کند و از زبان همسایه به خانه‌اش که هرگز به او بد نگفته، بد می‌گوید: «پسر مشدی عنایت به پاها و دستهای ورم‌کرده و بدن تغییر شکل یافته موسرخه خیره شد و گفت: «حتماً خودشان زدهن و از ده بیرونش کردهن. مشدی عنایت گفت: خیال نکنم بیلی‌ها همچو کاری بکنن. میرحمزه گفت: ...وقتی که خودشان نگرش نداشتن، ما که نمی‌ذاریم وبال گردنمون بشه. پسر مشدی عنایت گفت: ببریم بندازیمش توی بیل. مشدی عنایت گفت: نه این کار بده، خیلی هم بده. هرچی باشه با بیلی‌ها نون و نمک خورده‌یم. پسر مشدی عنایت گفت: پس چرا آنها حرمت نان و نمک را نمی‌فهمن و این بلا را می‌یارن ول می‌کنن اینجا؟... مشدی عنایت گفت: چه شکمی داره، هرچی گیرش می‌یاد می‌خوره. مشدی عنایت گفت: از همین‌جا معلومه که مال بیله.»

از اول که یکی‌یکی قصه هلاکت آدمها، تا آخر که پنداری هلاکت و نابودی کل بیل است، قصه‌ها قربانی خودشان را دارند. به موسرخه که می‌رسد، انگار دیگر کار بیل تمام است. موسرخه چشم اسفندیار بیلی‌هاست. کودکی و معصومیت و آن میزان سادگی موسرخه است که آتش به دامان گناه‌آلود بیل می‌زند و در آخر اسلام، آسیابان این آسیاب کهنه هلاک می‌شود. □

اما فیلمساز جوان و خام‌دست آن روزها، از این رنجها چه می‌دانسته است؟ پاپاخ، سگ اربابی و دو نمای درشت از دو پیرمرد برای او شروع جذاب و فریبنده‌ای بوده است. از موسرخه تنها نام او را می‌تواند اقتباس کند. آنقدر اسیر تخیل خام خود از موسرخه و فریفتهٔ شکل و شمایل صورت بزک‌کرده از دودهٔ او می‌شود که فراموش می‌کند این قصه نه‌فقط به لحاظ استنادی و یا ساختاریِ روایت ساعدی، در هیچ یک از انواع بیان آن نیست، بلکه اصلاً چنین آزاری در دنیای ساعدی جای ندارد. در بیل سوت و کور حتی صدای بچه‌ای شنیده نمی‌شود که در فیلم مرتب سر می‌خورند به هر طرف و می‌خندند و با آزار موسرخه تفریح می‌کنند.

محمد فاسونکی عزاداران بیل

بچه در قصه ساعدی یا پسر میرابراهیم است که عاشق دخترخالهٔ خود است و قصه‌اش تکان‌دهنده و خوفناک است. یا پسر ننه رمضون است که سرنوشتی غریب دارد. بچه‌های بیل از خردی راه بزرگترها را پیش می‌گیرند و با آنها و جلوتر از آنها درد می‌کشند. این بچه‌ها در فیلم هر کجایی‌اند جز بیلی. مال کدام یکی از این مردها و زنهایند؟ به همین علّت بازی و خندهٔ بیخودی شرارت‌بارشان تصنعی است و به ساعدی برنمی‌گردد و صاحب خودش را همراه با باقی فیلم پیدا می‌کند. کندن کلهٔ گنجشک به دست پسر مشدی صفر هم از آن نوع آزارهای بیمارگونه است که نمونه‌اش در تمام «عزاداران بیل» یافت نمی‌شود.

«در حسن‌آباد چیزی برای موسرخه نبود. بچه‌ها دور و برش را گرفته بودند و با وحشت نگاهش می‌کردند؟»

«بچه‌ها موسرخه را دوره کرده بودند. آشغالهای کنار میدان را می‌کاویدند و هرچه گیرشان می‌آمد طرفش دراز می‌کردند، موسرخه تندتند همه را می‌گرفت و می‌بلعید. زنهای خاتون‌آبادی با تعجب نگاهش می‌کردند و پقّی می‌زدند زیر خنده.»

ببینید از این میزانسنی که این دو سه خط از بچه‌های میشو و خاتون‌آباد، و نه از بیل بدست می‌دهد، و از این فضا و این آدمها چقدر در فیلم فهمیده شده است؟

شروع فیلم با موسرخه جز معلولیت و آسیبی که در ذات خود دارد، نشناختن اهمیت گاو نزد مشد حسن و همه بیلی‌هاست. نگفتن مصیبت از اوج آن به‌قدری کاستی و نقص بوجود می‌آورد که فیلم در توجیه آن متوسل به یک نمای اضافی می‌شود از یکی از زنهای ده؛ پیاله‌ای به دست دارد و صدایی روی تصویر به او می‌گوید، مشدی حسن گاوشو برده صحرا، تو ده

هم که یه گاو بیشتر نیس. ناچار می‌شویم برای چیزی که اساس قصه‌مان است توضیح بدهیم. بعد اهم در اهمیت گاو می‌افتیم به این دام که زنها پیاله‌هایی در دست در طویله صف بکشند. گیریم، قصد و عمدی در کار بوده، رئالیسم، آیا فهم واقعیت است در سطحی‌ترین نوع نگاه؟ این‌که آنقدر گاو اهمیت دارد، که مردم ده برای شیر به او نیاز دارند. پس چرا مشد حسن پولی از بابت فروش شیر دریافت نمی‌کند؟ پس کجاست اهمیت اقتصادی گاو؟

خبر مرگ گاو را هم با چشم و ابرو و لکنت «گ، گاو مش حسن مرده.» نمی‌توان داد. ناچار مش حسن که قبلش انگار توی خودش قدم برمی‌داشت و سر در کار کسی نداشت و با گاوش عیش می‌کرد، حالا که از سیدآباد برگشته، به سبک کلاه مخملی‌ها قدم برمی‌دارد و زاویهٔ دوربین هم بر آن تکیه می‌کند. به پیرمردی که کنار دیوار کز کرده سلام می‌کند. این به بهانه تعلیق، و تضاد با فاجعه‌ای که قرار است مشد حسن با آن روبرو شود، از جهت مغایرت با شخصیت او از آب درنمی‌آید. وقتی می‌رسد خانه با زن همسایه خوش و بش می‌کند.

درحالیکه در قصه عباس است که با خواهرش نزد او آمده‌اند.

فیلم به دلیل نامعینی و ناروشنی و نداشتن هیچ نوع نگاه به زن، از هر اظهارنظری به زن درمی‌ماند و حتی سرمه کشیدن خواهر عباس در حد کپی بی‌رنگ و رویی از قصه‌های دیگر ساعدی باقی می‌ماند.

و در تقلید از مشدی حسن قصه در اعتراض به زنش در رودربایستی و دست به عشوه و کوتاه آمدن برمی‌دارد که «اگه من یه روز نباشم این حیوونی باید تلف بشه؟»

ترفندی مثل خارج شدن دود از قهوه‌خانه، وقتی یکی از مردها می‌گوید: «خدا خودش چاره کنه»، بقدری بی‌معنا و بدتر، ریاکارانه است که حرفش را نزده پس می‌گیرد.

بار دوم، بی آنکه این بار حرفی زده شود دوباره دود بیرون می‌زند. از این جنس مثال داریم. وقتی که، در چاره‌جویی کار دفن و پنهان کردن صحبت از پوست کندن گاو می‌شود، اسلام می‌گوید: «مردار شده و پوستش حروومه.» در حالیکه به همین تلخی و تندی اسلام قصه فقط می‌گوید: «پوستشو نمی‌کنیم، یه دفعه سر می‌رسه و آن وقت دیگه بدتر می‌شه.»

فیلم از مطرح کردن چنین بحثی قصد مثلاً متلک‌پرانی دارد. در حالیکه قصه می‌خواهد بگوید گاوی که تا این اندازه زندگی آدمی را به خطر می‌اندازد برای آنها در اندازه سود و منفعتشان است.

مثال دیگر آنکه پیرزن از این سو به آن سو می‌رود و زیر لب می‌گوید: «بلانازل شده، خدا خودش رحم کنه». سعی بر دست انداختن پیرزن است. پیرزنی که راجع به او حرفی نه بیشتر از اصل قصه و ساعدی داریم و نه اقلاً همان‌قدر. که ساعدی هرگز با گذاشتن چنین حرفی دهان آدمش او را دست نیانداخت. «یاعلی»گفتنهای آدمها نیز در هر دو موقع دفن گاو و بردن مشد حسن از همین دست است و در کنار آن، استفادهٔ ابزاری برای تحت تأثیر قرار دادن مخاطب در صحنهٔ بی‌حس و رمق دفن گاو، که به زور حرکت آهسته مقطع هم حاصل نمی‌شود.

استفادهٔ توریستی و دکور سر صحنه‌ای از آدمها بقدری آفت فیلم است که در خبر کردن مشد حسن به جای آنکه مشد حسن بهانه‌ای باشد برای اینکه مردم در پی‌اش بدوند، انگار به خاطر جذابیت شلوغی تصویری آنهایند که بهانه‌اند تا بیچاره مش حسن جلوی آنها بدود و بگریزد. این، درست جایی به اوج می‌رسد که مش حسن که خبر در رفتن گاوش را شنیده، سر بلند می‌کند و به آدمها نگاه می‌اندازد، تا دوربین بتواند از چشم او آنها را نشان بدهد که از پشت دیوار سرک می‌کشند و پنهان می‌شوند و در می‌بندند و در قایم‌باشک‌بازی فیلمساز شرکت می‌کنند.

در همین بازی اسیر می‌مانیم و بدون در نظر گرفتن اهمیت دفن گاو، گاو را در میدان شهر چال می‌کنیم. زنها و بچه‌ها پسزمینه را پر کرده‌اند و در جلوی تصویر اسلام و مشدجبار و مردها هیکل درشت گاوی را طناب‌پیچ کرده‌اند و به چاه می‌اندازند.

گاو فیلم در حد لاشه‌ای باقی می‌ماند که با افتادنش همه چیز تمام می‌شود. اما قصه بدون برخورداری از اینهمه زلم‌زیمبوی سینما گاو را تا روشن‌ترین و دورترین نقطهٔ روح خواننده می‌اندازد.

«گاو در حالی که دستهایش بالا مانده بود، با چشمان باز توی چاه سقوط کرد. هر پنج نفر خم شدند و نگاه کردند. از توی تاریکی همهمه‌ای شنیده شد و آخر سر صدای ریزش چیزی؛ انگار که دهانهٔ خیک آبی را باز کردند که ریخت و ریخت و تمام شد.»

قصه با داشتن چهار تا کلمه در دست اما یک پشت قوی و معین، بلایی از تعلیق سر خواننده می‌آورد که این سینما با کلی ادعا از انجام آن عاجز و درمانده است و حتی با شعبدهٔ حرکت آهسته کاری نتوانسته از پیش ببرد.

«... کدخدا و عباس نشستند لبه چاه و پاهاشان را گذاشتند روی کپل لاشه و منتظر ماندند.

اسلام و اسماعیل و موسرخه رفتند بالا، لاشه را کمی هل دادن به جلو.

اسماعیل گفت: مواظب باشین که خودتون نیفتین.

کدخدا و عباس ترسیدند و عقب‌تر کشیدند...»

دفن گاو در طویله به لحاظ موقعیت خاص یک طویله هم بر بار تراژیک قصه می‌افزاید، هم دلیلی می‌تواند باشد برای این که مشد حسن به آنجا پناه ببرد، و بخواهد که همان‌جا بماند. اسلام قصه هم وقتی کار مشدی حسن در جنون بالا می‌گیرد، به او می‌گوید که گاوت مرده و همان‌جا زیر پایت را، همون‌جا که ایستادی را کندیم و گاو را انداختیم اون تو.

بعلاوه قرار نیست خبر مرگ گاو توی تمام «محال» بپیچه. حرفی که فیلم هم آن را از قصه تقلید می‌کند. و شاید به لحاظ جذابیت واژهٔ «محال». نمی‌دانیم، براستی در جذابیت بازیهای ریز و درشتی نهفته است که تنها با تعین و سلامتی از آنها می‌توان رهید.

و مهم‌تر از همه این که چاه بعنوان یک عنصر مشترک بین پوروسی‌ها که بکار پنهان کردن گوسفندها و مرغهایی که از بیل می‌دزدیدند می‌آمده، وبرای بیلی‌ها اهمیت دارد؛ چیزی نیست که با انگیزهٔ ابتکار و استقلال بتوان از آن گذشت.

چاه اشارهٔ ظریفی‌ست که ما را متوجه یک ارتباط بین آنها می‌کند. یعنی از سر بیدردی نیست که پوروسی‌ها بوجود آمده‌اند، یا به دلیل قرینه‌یابی تصویری و تعلیق درام و غیره، بلکه پوروسی‌ها زادهٔ چنین داده‌هایی‌اند. اول پوروسی در ذهن ساعدی خلق نشده، بعد در جستجوی ابزار و ادواتش بربیاید. بلکه برعکس، حرکت ذهن سالم چنین است. اول از دردی که می‌کشد حرکت می‌کند، تا بعد به چیزی ولو بسیار فریبنده برسد.

حتی پوروسی‌های قصه، جایی که می‌خواهند نمود ظاهری پیدا کنند گنگ و الکن می‌شوند و در سطح نمایش باقی می‌مانند. فیلم نیز همچون طفلی صغیر که همهٔ راه نیاز به دستگیری دارد، اینجا نیز طبعاً نمی‌تواند درست عمل کند و حملهٔ پوروسی‌ها زبان آشفتهٔ فیلم را آشفته‌تر می‌کند و با هول و ولایی هم که خاص صحنه است همچنان شلوغ و بی‌معنی در حد انطباق تصویری در اول و آخر می‌ماند. همین، و نه چیزی بیشتر.

خاصه آنکه وجود حسنی و مرغ دزدیش از پوروس و خانهٔ مشدی ریحان بر گنگی و لکنت صحنه اضافه می‌کند و تنها با منگنهٔ قصه به فیلم می‌توان سر از داستان درآورد. جز آنکه باید گفت فیلم از اینهمه اقتباس در گیومه از قصه‌های دیگر بیل از برخورد خنثی، سودجویی، بی نگاهی، و از شدت ندانم‌کاری صاحب خود رنج می‌برد.

موسرخه به بهانهٔ این که مبادا حرف بزند، به دست پسر مشد صفر ـ کارگردان مثله می‌شود. مشد جبار که در قصه سوم به چاه پوروسی‌ها می‌زند تا گوسفندهایش را برگرداند و بعد کابوسی غریب به جان او می‌زند، و از کابوس که برمی‌خیزد متوجه حضور مشد ریحان و حسنی می‌شود. آن‌وقت در فیلم فقط بصورت ابزاری درمی‌آید. برای پر کردن جای خالی، و به رخ کشیدن چیزی که سر از آن نمی‌توان درآورد مگر با خواندن قصه.

نزد چنین سطحی‌نگری و بی‌دردی‌ست که گاو شدن مشدی حسن هم در تصویر جذاب می‌نماید و مایهٔ ساختن فیلمی می‌شود؛ اثری که خود مرعوب است نمی‌تواند مؤثر باشد.

مشد حسن قصه وقتی خبر در رفتن گاو را می‌شنود، آن را باور نمی‌کند. تا آن اندازه که حتی به اسلام هم گویی منتقل شده باشد، می‌پنداریم واقعاً اسلام به گاو آب داد و ما صدای آب خوردن گاو را می‌شنویم:

«... صدای پای اسلام را شنید که رفت جلو کاهدان و صدای گاو را شنید که پوزه‌اش را برد توی سطل آب و شروع کرد به خوردن.

اسلام که بیرون آمد، مشدی حسن همان‌طور پشت به در ایستاده بود و از خوشحالی گریه می‌کرد.»

و این با منطق داستان جور است. مشدی حسن به این وسیله می‌خواهد به زندگی گاوش ادامه دهد.

و کار دیگری هم می‌کند، از غریبگیی که با این آدمها دیگر احساس

می‌کند درواقع از آدم بودن خود فاصله می‌گیرد و به یک موجود خیالی که حالا دوستش هم دارد پناه می‌برد و برای سازگاری با خیالش به آن رنگ واقعیت می‌بخشد. یعنی از طریق نشخوار علوفه و صدای گاو و به صحرا زدن از توهم خود را بدور می‌افکند و با آن زندگی می‌کند.

اما فیلمساز با نگرش سطحی از قصهٔ مشد حسن رابطهٔ او را با گاوش در حد خوابیدن او در طویله، و آب‌بازی در رودخانه، نگاه می‌دارد؛ مشد حسن که باور کرده گاوش مرده، زانوانش سُست می‌شود و پشت به دیوار می‌کشد و می‌نشیند، و بعد هذیان می‌گوید که نه، گاو من نمرده. در حالیکه نزد ساعدی، این عکس‌العمل دقیق و حساب‌شده‌ای‌ست که تدارک «گاو شدن» مشدی حسن را بدهد.

نه این پرداخت، بلکه هر نوع پرداخت دیگری برای بیان رابطهٔ مشدی حسن و گاوش، راه به بیراهه می‌برد. برای بیان تعلق او به گاوش همان بس که قصه از اوج فاجعه آغاز می‌شود، و مشد حسن در ورطهٔ نیستی می‌افتد.

فیزیک انتظامی نیز صرفنظر خاص از چشمهایش، اولین جرقه در ذهن است برای اینکه مشدی حسن از آب درنیاید. آدم احساس نمی‌کند که او باید مشد حسن باشد. در پی آدمی می‌گردد با جثه‌ای کوچک که گردی از درد روی صورتش پوشانده باشند. قیافه و هیکل انتظامی به آدمی نمی‌خورد که دردی داشته باشد تا بخواهد از آن بگریزد و برود به پیشواز سرنوشتی شوم، و در آن هلاک شود. تنها به آدمی می‌ماند که گاو را می‌پروراند، خوب هم می‌پروراند تا شکمی با آن از عزا سیر کند.

موسیقی هم جز اثر خنثایی که بر تمام فیلم دارد در بیدردی و سطحی بودن در صحنهٔ رودخانه و بازی با گاو هم‌آواز با فیلمساز است. موسیقی فرهت فقط به درد تیتراژ فیلم می‌خورد که در آن ذوق بکار رفته است اما اثری از مشد حسن ساعدی در آن نیست.

همین‌جا باید گفت تمام قصه‌های «عزاداران بیل» در عین حال که استقلال دارند، به هم پیوسته‌اند، و مثلاً نمی‌توان فهمید اسلام در قصه هشتم چگونه و قربانی چه شده است؟ مگر این که بدانیم در قصهٔ هفتم خیلی پنهانی و پوشیده چگونه بی‌ترحمی خود را نسبت به موسرخه بروز می‌دهد و اینکه جای پای او را در قصه‌های دیگر بیابیم.

اما قصه چهارم به خاطر نپرداختن به قصه‌های فرعی و زدن تمام حشو و زوائد و میزان تأثیرگذاری آن، قوی‌ترین قصه «عزاداران بیل» است.

قصه چهارم چنان در ذات خود کامل است و زمان خاص خودش را می‌طلبد که هر حذف و اضافه‌ای و هر دخالتی در آن به‌قدر خود آسیب‌رسان است. شعور بالای سینمایی نیز در قصه مشهود است.

«اسلام در طویله را باز کرد. مردها تک‌تک رفتند تو. زن مشدی حسن رفت پشت بام، نشست و از سوراخ وسط بام خیره شد به مردها که همه در یک ردیف نشسته بودند کنار تیرک، روبروی مشدی حسن.»

«مشدی حسن برگشت و مردها را که گوش تا گوش جلو تیرک نشسته بودند تماشا کرد.»

اولاً ما از نگاه زن مشد حسن طویله را می‌بینیم و این به بار دراماتیک صحنه جهت تأثیرگذاری و در انتقال مظلومیت مش حسن اضافه می‌کند. ثانیاً اینکه دوربین را ساعدی بالا گذاشته و از بالا گرفته. چون از نگاه زن مشد حسن است صحنه تندتر است و هم بر موقعیت مشد حسن در تنهایی و بیماری او دلالت بیشتر می‌کند.

حتی به این غنا در توضیح صحنه قناعت نمی‌کند. نورپردازی هم می‌کند.

«مشدی جبار در طویله را باز کرد. هر سه با احتیاط رفتند تو. زن مشدی حسن همان‌طور که نشسته بود، فانوس را از سوراخ پشت بام آویزان کرد پایین. مردها در روشنایی فانوس مشدی حسن را دیدند که افتاده جلو کاهدان و به خواب رفته.»

خب، کجا در فیلم این میزان تبحر و بلدی به چشم می‌خورد. جز این که مهرجویی در فریب قاب گرفتن از آدمها و نماهای بسته خفقان‌آور، اسلام و کدخدا و اسماعیل و کله‌های دیگر را درون قاب دریچه طویله قرار می‌دهد و اسماعیل برای مشد حسن پر از درد، سخنرانی و مزه‌پرانی می‌کند.

فیلم از سر تفریح و شکم‌سیری و از سر نداشتن شعور و فهم مظلومیت مشد حسن و نشناختن مرتبه‌ای از روح او، آنقدر خُرد و بازیگوش است که کمرنگ‌ترین آدمش همین مشد حسن است که با او به عنوان یک ابزار برخورد می‌کند، برای فیلمسازیش؛ یک موضوع بکر و جذاب.

وقتی برای بردنش می‌آیند، دیوانگی می‌کند و همچون کلنگی به در و دیوار می‌خورد و همه چیز روی سرش خراب می‌شود. می‌افتد گوشه‌ای و می‌روند او را طناب‌پیچ می‌کنند.

مهرجویی نه اندک شفقت و ترحمی بر آدمش دارد، و نه بر او غیرتی. مش اسلام در آخر ،بر خلاف منش اش ،مش حسن را با چوب می زند وعصبی می گوید :«ده راه برو حیوون» . این نه ساعدی ،که مهرجویی است . او را به خواری می‌کشاند و با ذلت او زیر باران، نمایش به راه می‌اندازد، سخت تماشاگر خاص‌پسند. در گِل می‌غلتد و صورتش در آب و خاک فرو می‌رود و از شدت سطحی بودن صدای تپش قلب مضحک می‌نماید و تزئینی.

آنقدر اسیر این بازی که خود به راه انداخته می‌شود، که بکل قصه را از اصل فراموش می‌کند. جز آن که گمان می‌رود، هرگز، نه در آن سالهای خامی و نه در این روزگار پختگی، چیزی از آن بدست آورده باشد.

مش حسن فیلم خودکشی می‌کند. انفعال رگ حیاتی همه آدمهای مهرجویی‌اند. همه را از تیغه بی‌خردی از دم گذرانده و از به خاک درافتادن هیچ‌یک از آنها واهمه‌ای به دل راه نداده. با زور و ضرب آهسته کردن تصویر، و قرینه‌سازی مرگ گاو و مشد حسن دردی را دوا نمی‌کند. عروسی پایان فیلم هم، کنتراست مرگ و زندگی را نمی‌رساند.

برای اینکه کنتراست عروسی با غیبت مشد حسن از آب دربیاید، ساعدی حتی یک نمای نزدیک از عروسی نمی‌دهد. در صدا هم، در نوع پرداخت به این کنتراست می‌پردازد؛ صدا مبهم و دور به گوش می‌رسد.

سینما هم در معنای تصویریش باید حذف می‌شد و تنها به صدایی همهمه‌وار از دایره و دهل بسنده می‌کرد.

در حالیکه «صدای خفیف دایره» درست در مکان عروسی بی‌معنی و بازی‌ست. روشن است که بزک کردن عروس و دود کردن اسفند و مراسم ادا و اطوار است و از خدمت به چنین مضمونی عاجز، و درنتیجه از قصه جدا می‌افتد.

«کوچه اول» در قصه برای همیشه کوچه «خلوت و خاموشی» باقی می‌ماند، که تنها «صدای گریه زن مشدی حسن» از آن می‌آید که تک و تنها با فانوس روشنش نشسته روی پشت بام طویله.

حالا در هیاهوی صدای دایره و کف‌زدن‌ها که رفته‌رفته نزدیکتر و تندتر می‌شود نعرهٔ درمانده گاوی ناآشنا در جان، حک می‌شود؛ گاوی که در تنهایی به زندگیش همچنان ادامه می‌دهد.

پس مش حسن قصه نمی‌میرد.

یک جایی بین خیال و واقعیت می‌ماند. می‌شود صدایی که تا ابدیت باقی است، می‌ماند، می‌رود و باز می‌گردد. یک حرف ناگفته است. یک بغض در گلو مانده. پنداری تا عالم هست، قصه تنهایی این مرد هست. قصه مشد حسن و گاوش.■

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی