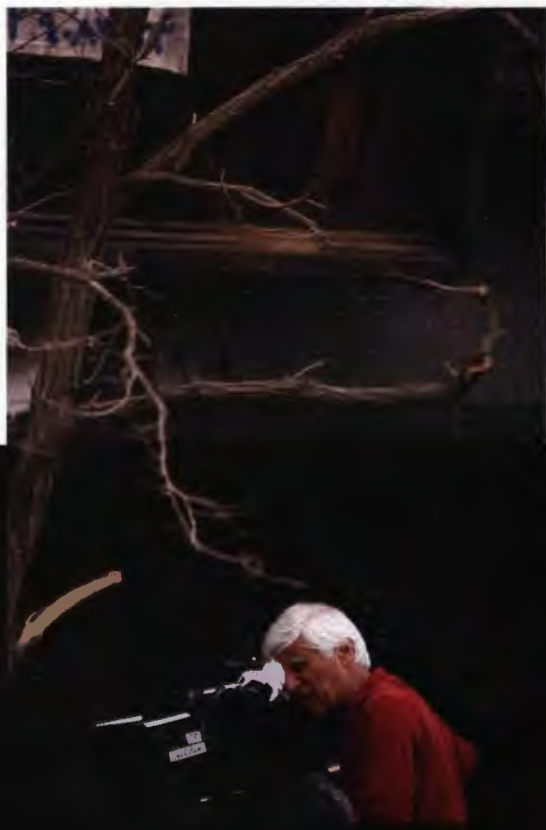


بهرام بیضایی و وقتی همه خوابیم



بهرام بیضایی،
حمید امجد، امید روحانی، امیرحسین سیادت،
سهند عبیدی، علیرضا کاوه، جهانبخش نورایی

بهرام بیضایی
و
«وقتی همه خوابیم»

به کوششِ علیرضا کاوه



انتشارات نیلا

کاوه، علیرضا، ۱۳۴۶- ، گردآورنده
بهرام بیضایی و «وقتی همه خوابیم» / گردآورنده علیرضا کاوه.
تهران: نیلا، ۱۳۹۸.

ص: ۳۶۸ [قلمرو هنر ۳۴۵] / زیر نظر حمید امجد.

ISBN: 978-600-122-027-2

فهرست‌نویسی بر اساس اطلاعات فیپا.

۱۳۹۷ کی ۷/۲ / PN ۱۹۹۷

۷۹۱/۴۳۷۲

شماره‌ی کتاب‌شناسی ملی ۵۴۲۶۳۵۵



انتشارات نیلا

قلمرو هنر [۳۴۵]

زیر نظر حمید امجد

بهرام بیضایی و «وقتی همه خوابیم»

به کوشش علیرضا کاوه

با آثار و گفتار بهرام بیضایی،

حمید امجد، امید روحانی، امیرحسین سیادت،

سهند عبیدی، علیرضا کاوه، جهانبخش نورایی

با سپاس از همکاری محمد چرم‌شیر، رضا والی، پرزاد سیف، افشین هاشمی، رضا عرب
علی زارعی، شیدا علیپور، حسین رحیم‌پور، نیکتا جهانیان، محبوبه ماکویی

با سپاس ویژه از: مژده شمسایی

طراح: زیلا اسماعیلیان

چاپ یکم: ۱۳۹۸

شمارگان: ۱۰۰۰ نسخه

چاپ: رسام

شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۱۲۲-۰۲۷-۲

ISBN: 978-600-122-027-2

هرگونه نقل و استفاده از تمام یا بخشی از مطالب این کتاب
بسته به اجازه‌ی کتبی ناشر است.

www.NilaBook.com

Nila@NilaBook.com

www.instagram.com/NilaBooks

تهران - صندوق پستی ۱۹۵۸۵/۷۵۵ - تلفن ۶۶۷۳۴۲۹۸

۷	مقدمه‌ی گردآورنده / علیرضا کاوه
۹	شناسنامه‌ی فیلم
۱۵	خلاصه‌ی فیلمنامه
۱۹	مقالات
۲۱	تازیانه بر خوشتن / جهانبخش نورایی
۴۸	تحقیقِ تصویرِ مشترک / علیرضا کاوه
۵۹	مُهره‌های شطرنج در بازیِ نرد / سهند عیدی
۸۸	ما همه شبیه همیم! / امیرحسین سیادت
۱۲۷	سایه‌اش بر آن‌چه می‌بینم افتاد / علیرضا کاوه
۱۶۳	گفت‌وگوها
	اسطوره‌ی هویت‌های دوگانه در درامی معاصر
۱۶۵	گفت‌وگوی حمید امجد با بهرام بیضایی
	... به گفت‌وگوی واقعی نیازمندیم
۲۰۱	گفت‌وگوی علیرضا کاوه با بهرام بیضایی - ۱
	و قصه‌ی خودِ شهرزادِ قصه‌گو
۲۲۵	گفت‌وگوی امید روحانی با بهرام بیضایی
	وقتی خود را به خواب می‌زنیم!
۲۴۸	گفت‌وگوی علیرضا کاوه با بهرام بیضایی - ۲
۳۲۱	پیوندان
۳۲۳	شش طرح برای صدسالگی سینمای ایران / بهرام بیضایی
۳۳۵	اعتراضی نیست؛ خیال‌تان راحت! / بهرام بیضایی
۳۵۹	عکس‌ها

مقدمه‌ی گردآورنده

اکنون، ده سال پس از نخستین نمایش فیلم **وقتی همه خوابیم** در زمستان ۱۳۸۷، با فاصله‌ای زمانی از سلسله‌ی بازتاب‌ها و واکنش‌ها و بحث‌و جدل‌های برخاسته از نمایش آن در بیست‌وهفتمین جشنواره‌ی فیلم فجر، و با تجربه‌ی این سال‌ها در سینمایی که از منظر بسیاری کسان، در وجوه مختلفی، هر روز بیش‌تر به تجسم این فیلم از مناسبات بیرونی و تأثیرشان بر ساختار درونی تولیداتش شبیه شده — تا آن‌جا که کسانی **وقتی همه خوابیم** را نوعی پیشگویی درباره‌ی سینمای سال‌های بعد از خودش دانسته‌اند — می‌توان بار دیگر، و این بار فارغ از آن فضای پیرامونی، به این فیلم نگریست.

از ابتدا و با طرح نخستین فکرها در مسیر شکل‌گیری این کتاب نیز ارائه‌ی جمع‌بندی کاملی از همه‌ی واکنش‌ها و دیدگاه‌ها نسبت به **وقتی همه خوابیم** ناممکن به نظر می‌رسید؛ به خصوص که طرفین جدل‌های زمان نمایش فیلم گاه موضع‌گیری درباره‌ی فیلم را بهانه‌ی نیت‌هایی دیگر کرده بودند، بازتاب‌های فیلم از محدوده‌ی بحث سینمایی و ابراز نظر منتقدان گذشته بود، به اظهار نظر کارگردانان دیگر در مورد فیلم و بیضایی و روابط سینمایی‌نویسان انجامیده بود، و برخی نیز با جایگاه غیرفرهنگی به‌شکلی غیرمستقیم وارد بحث‌ها شده بودند — حتّاً، به احتمال، اشاره به نام «خلیج فارس» در فیلم باعث دعوت از بیضایی به گردهمایی شخصیت‌هایی ایرانی در مورد خلیج فارس شده بود (که بیضایی به آن نشست نرفت)، و اشاراتی به معضلات شهری فیلم را به جمع آثار مرتبط با شهر تهران و مباحثاتی در این خصوص نیز کشانده بود. همین اشارات برای این استدلال کافی بود که ارائه‌ی مجموعه‌ای کامل یا حتّاً نمونه‌وار

از همه‌ی واکنش‌ها به **وقتی همه خوابیم** می‌تواند موضوع کتاب مستقلی باشد. کتابی که آن زمان تدارک و گردآوری شد — فارغ از گرایش به بازتاب دادن تمام بحث‌ها و دیدگاه‌ها؛ و البته با فاصله‌جُستنِ عامدانه از جدل‌ها و سویه‌های مختلف‌شان — شامل تعدادی نقد، گفت‌وگوهایی با نویسنده و کارگردان، و نیز گفت‌وگوهایی با دیگر عواملِ دست‌اندرکارِ تولیدِ این فیلم بود. انتشار کتاب اما به دلایلی به تعویق افتاد، که شاید مهم‌ترینش غیابِ موقتِ من از تهران و بعدتر ناتمام ماندنِ ویرایشِ متنِ گفت‌وگوهای پیاده‌شده با کارگردان بود به دلیلِ سفرِ بیضایی به امریکا که آن زمان قرار بود کوتاه‌مدت باشد. سفر به درازا کشید، بخشی از مقالات این‌جا و آن‌جا منتشر شدند، و حالا که پس از ده سال فرصتِ انتشارِ مجموعه — هم‌زمان با هشتادسالگیِ بهرام بیضایی — فراهم شده است، تغییراتی در آن ترکیبِ پیشین ضروری نموده است. حالا گفت‌وگوها با دست‌اندرکارانِ فیلم (غیر از کارگردان)، که در زمانِ نمایشِ فیلم مناسب‌تر داشت، از مجموعه کنار گذاشته شده است، اغلبِ مقالاتِ پیش‌تر منتشرشده نیز؛ و کتاب بیش از پیش بر چند مقاله و گفت‌وگو متمرکز شده است؛ دو تن از نویسندگانِ مقالات هم مقاله‌های تازه‌ای جایگزینِ مقالاتِ پیشینِ خود کرده‌اند که با منظرِ فراگیرترِ حاصل از دیدارهای بعدیِ فیلم و تجربه‌ی گذرِ زمان بر فیلم و بر محیطِ سینمایی موجود نوشته شده‌اند.

همچنان می‌شود در کتاب‌هایی دیگر به وقایع‌نگاریِ زمانِ نمایشِ فیلم **وقتی همه خوابیم** و مجموعه‌ی بحث‌ها و جدل‌های آن زمان، تحلیلِ شکل و معنای آن جدل‌ها، و دسته‌بندیِ مواضع و دیدگاه‌های مختلف درباره‌ی فیلم پرداخت. مجموعه‌ی حاضر، مانند نسخه‌ی مفصل‌ترِ قبلی‌اش، در پی بازنگریستن به خودِ فیلم است در ورای مجموعه‌ی فضاسازی‌ها و حواشیِ زمانِ نخستین نمایشِ آن، و در پی شنیدنِ صدای سازنده‌اش.

علیرضا کاوه

وقتی همه خوابیم در سال ۱۳۸۷ خورشیدی به فیلم درآمد؛
با یاری این همکاران:



مژده شمسایی ← پرنده پایا / نویسنده و بازیگر فیلم ← چکامه‌ی چمانی ← لبخند چمانی
علیرضا جلالی تبار ← مانی اورنگ / بازیگر صحنه ← نجات شک‌وندی
سحر دولت‌شاهی ← کمند جوباره‌ای / منشی صحنه ← ترنج
انوش فاطمی ← بازیگر فیلم ←
سپهر گودرزی ← بازیگر فیلم ← چاوشی‌ها [برادران ترنج]
محمدرضا ثرابی ← بازیگر فیلم ←
سهیلا رضوی ← بازیگر فیلم ← زین دورگه
بابک بیات ← بازیگر فیلم ← آقای مزاحم
حسام نواب صفوی ← شایان شبزخ / بازیگر فیلم ← نجات شک‌وندی دوم
شقایق فراهانی ← خاطره‌ی مقبول / چهره‌ی جدید ← چکامه‌ی چمانی دوم
حسن پورشیرازی ← بازیگری که دیده نمی‌شود ← صدای زندانبانان

و:

حمیدرضا پهلوانی [پاسبان راهنمایی]، عرفان ابراهیمی [میزبان نهارخانه]، شهرورز دل‌افگار
[برادر نجات شک‌وندی]، شاهین دل‌آوری [عموی نجات شک‌وندی]، حسن کریمخان‌زند
[میزبان چایخانه]، علیرضا حق‌شناس [مدیر چایخانه]، محمّد صمدی [صندوق‌دار چایخانه]،
علی زارع [عکس در قاب همسر چکامه]، امیررضا زادشورور [عکس در قاب پسر چکامه]،
رضا سخایی [پاسبان]، آسیه ضیایی [دختر خیابانی]، ندا نویخت، الهام یگانی، پژمان عبدی،
محمّدعلی حسین‌علی‌پور، نریمان مصطفوی [زنان مَنگ و مردان خُمار].



هدایت هاشمی ← نیم نیستانی / کارگردان فیلم

حامد محمّدی / دستیارش

هادی پویان / فیلمبردار

و:

سعید راستی [دستیار فیلمبردار]، عباس عرفانی [صدابردار]، محمود جواتشیر [تصویربردار]
پُشتِ صحنه]، سامان خادم [عکاسِ پُشتِ صحنه]، مهدی تارُخ [سرپرست فنی]،
حسین شفاعی مهر [همکار فنی]، ابراهیم نقی زاده [گورابی / سرتدارکاتی]، میترا اولیایی [بَدَل
تُرَنج]، عباس شوقی [باران ساز].

{	حسین محبّ/هری ← براتی
	رضا مُختاری ← سوهانی
	افشین خورشیدباختری ← خرده پَر

امید خوش منیش ← تکین افروز / کارگردان دُوم

{	امیرکاوه آهن جان ← ذاکری	ذاکری و ذاکری با مسئولیت محدود؛
	علی اولیایی ← ذاکری	سرمایه گذاران جدید
{	مجید مظفری ← اشتهاریان	اشتهاریان و شریک با گواهینامه‌ی بالیوود آنالین؛
	رضا دیلمی ← شریک	سرمایه گذاران جدید



سیدمهرداد ضیایی ← جهانگیر خُروش / مشاور حقوقی [همسر پَرَنَدِ پایا]

رها رضایی راد ← یاسمن / دانش آموز [دختر پَرَنَدِ پایا و جهانگیر خروش]

مَهشاد مُخبری ← خانم گزارشگر

افشین هاشمی ← آقای گزارشگر

محمّد رضایی راد ← کارگردان نمایش

سمیرا حسن پور، آیدا یتیی، شبنم شاهپوریان، پروانه غلامعلی، علیرضا زادشورور، سینا کَرَمی،

علی پاشا حسینیان، پیام اسکندری، رضا صورتی، مانی فولادی نسب [بازیگران نمایش].

و [در خوان چین شترنج]:

بهرام سرورِ نژاد [سرْمِزبان]، الهام اسلامی [دخترِ جوان تازه‌عروس]، فرخنده زمانی و محمد ساریان [خانم و آقای میان سال یا مُسین]، ریحانه سلامت [خانمِ عکاسِ جوان]، هومن خُدا دوست [میزبان]، مهدی حقگو [آقای عکاسِ جوان]، محمدرضا زادشورور [نوجوان عکاس].

و [در خیابان]:

میثم یوسفی [درجه‌دارِ جریمه‌نویس]، صابر عسکری [جوانِ سینمادوست]، موسی شیبیک [راننده‌ی محترمِ سواری].



سرمایه‌گذاران: بهرام بیضایی - محمود شجاعی

مُجریان طرح: علیرضا داوودنژاد - رضا داوودنژاد

مدیر تولید و برنامه‌ریز: تینا پاکروان

مدیران تدارکات: وحید مُشاری - محسن امجدی

دستیاران: علیرضا حق‌شناس - مهدی چراغی - مهرزاد چلنگر - محمدحسن شبابی شاد

همکاران حمل و نقل: حامد آزادی - مرتضی کمالی‌پور - مُسلم تقدّمی - اکبر خوش‌سخن



طراح صحنه: ایرج رامین‌فر

دستیاران: دانیال جُبّاری - سائینا مَهرام

سازنده‌ی صحنه‌ها: محمّدعلی شیبیک

دستیاران: موسی شیبیک - حسین شقایب‌مهر

صفحه‌آرایی روزنامه‌ها: ارسلان یزدانی



طراح لباس: آنوسا قلم‌فرسایی

دستیاران: حجت آتسری - زُرتیا علی‌زاده - سیاوش دیداری

با سپاسگزاری از والهِ یوسفی - سیما مشایخی



طراح چهره‌پردازی: سعید ملکان
چهره‌پردازان: ژهره عبیدی - سیدجلال موسوی - عباس عباسی



مدیر صداپردازی هم‌زمان: محمود سماک‌باشی
صداپردازان: محمود سماک‌باشی - رضا تهرانی - رضا نظری - امیر شاهوردی



اجرای موسیقی: ارکستر سمفونیک ناسیونال اُکراین
رهبر ارکستر: ولادیمیر سیرنکو
مدیر ارکستر و ناظر ضبط: الکساندر هورنستای
صداپرداز موسیقی: آندری موکریتسکی [خانه‌ی ضبط صدا؛ کی‌یف]
با سپاسگزاری از بهزاد عبیدی



آوا: مامک خادم
ضبط: ناصر فرهودی - میلاد فرهودی [استودیو پاپ؛ تهران]
کمانچه: احسان ذبیحی‌فر
ضبط: آرمین کاریاف [استودیو دیلمان؛ تهران]
ضبط الکترونیک موسیقی: محمود محقق - حامد ثابت



دستیاران کارگردان: محسن قرایی - رضا سخایی - علی ثمنینی
دستیار بازیگری: افشین هاشمی
دستیار برنامه‌ریز: سامان خادم
مُنشی صحنه: پانته‌آ پناهی‌ها - با سپاسگزاری از ندا آصف
عکاس: علی زارع - با سپاسگزاری از احمد رضا شجاعی
تصویربرداری پشت صحنه: سعیده خضوعی - محمود جوانشیر

عنوان بندی: اردشیر عالمی

جلوه‌های ویژه: عباس شوقی

دستیاران: آرش آقاییک - امیر آقاییک - حمید قلی‌پور

خدمات: مجید طمیری‌نژاد - حمیدرضا اصلانی



دستیار یکم فیلمبردار: محمّد ابراهیمیان

دستیار دوم فیلمبردار: امیراحسان رفیعی‌جم

گروه فیلمبرداری: ناصر بیگ‌زاده، احمد گودرزی، بهمن نادیاپ، محمّد صاحبی،

عاطف امیری، ادیب سبحانی



ظهور و چاپ: مرکز صنایع فیلم ایران

سرپرست تولید: حسین شمسی

ظهور: رضا شیرمحمّدزاده - محمود محسنی - ابوالقاسم محسنی - رضا ظاهریان -

محمّد راسخ - ولی حسن‌پور؛ نظارت: محمّدعلی صادقی - محمّدرضا جمشیدی؛ تله‌سینما:

احسان جعفری - امیر ایزدگشسب - ثیث مشکات؛ ترفندهای بصری: حسین شمسی -

هاشم محققی؛ قطع نگاتیو: تیگران تومانیان - گرگین گریگوریان - شارا خاچاطوریان؛

رنگ‌بندی: وحید تبریزی - حسین حاجیون - مهرداد عزیزی؛ چاپ: جهانبخش بخشی -

علی بایرامی؛ مسئول واحد فنی: رضا واعظ؛ حسابدار: امام‌قلی بازرلو

تبدیل ویدئو به نگاتیو: مسعود بهنام [استودیو بهمن]



همکار فنی تدوین: سپیده عبدالوهاب

پشتیبانی فنی تدوین: حمیدرضا سبکدست [استودیو روشنا]

مدیر فنی: امیرحسین سحرخیز

همکاران: امیر سحرخیز - پروانه خانی - ترانه مهاجر



صداگذاری، بُرشِ موسیقی، ترکیب: حسین ابوالصدق

امور صدا: تک‌فیلم ساراند

تبدیل آمیزه‌ی صدا به نگاتیو: محمدصادق جوادی

+-

مدیر فیلمبرداری: اصغر رفیعی‌جم

+-

موسیقی: محمدرضا درویشی

+-

نویسنده، تهیه‌کننده، مدیر هنری، کارگردان، تدوینگر:

بهرام بیضایی

گروه فیلم لیسار - ۱۳۸۷

[طول فیلم: ۱۰۷ دقیقه؛ عکس تا عکس ۱۰'۴۰ پا؛ سیاهی تا سیاهی ۱۰'۴۶۰ پا]

وقتی همه خوابیم در واپسین روزهای سال هشتادوهفت و بهار سال هشتادوهشت
بر پرده رفت و در شهریورماه هشتادوهشت لوح فشرده‌ی نمایش خانگی آن منتشر شد.

خلاصه‌ی فیلمنامه

چکامه‌ی چمانی که سالِ پیش شوهر و فرزندِ خود را در تصادفِ جاده از دست داده، و جُز فشارهای روحیِ خودِش، مزاحمی در قالبِ وکیلِ خانواده‌ی راننده‌ی زندانی — و به نامِ گرفتنِ رضایت از او — مُدام تهدیدش می‌کُند، سرِ چهارراهیِ نجاتِ شک‌وَندی را سوار می‌کُند که تازه از زندان آزاد شده.

نجاتِ شک‌وَندی که همواره نگران است زیرِ نظر باشد، فاش می‌کُند که خانواده‌اش طردش کرده‌اند که چرا همسرِ مایه‌ی ننگِ خود را نکشته است؛ و از سوی دیگر، برادرانِ همسرش که اصرار دارند او خواهرشان را کُشته پِیِ آن‌اند که خوَنش را بریزند. چکامه‌ی چمانی به او کمک می‌کُند حقیقت را به گوشِ برادرانِ همسرِ از دست‌رفته‌اش برساند؛ و در برابر از او می‌خواهد خواهرش لبخند را که به سختی دچارِ اعتیاد و بی‌بندوباری‌ست از زندگی خلاص کُند. نجاتِ شک‌وَندی که پنج سال به اتهامِ کُشتنِ همسرش در زندان بوده نمی‌خواهد باز به پُشتِ میله‌ها برگردد؛ اما در جبرانِ محبَتِ چکامه‌ی چمانی با لبخند ملاقات می‌کُند و ناخواسته به او می‌گوید که خواهرش خیالِ کُشتنش را دارد.

این همه فیلمی‌ست به نامِ «وقتی همه خوابیم»، که کارگردانی به نامِ نیرَمِ نیستانی دارد می‌سازد. تهیّه‌کنندگانِ فیلم، که با برادرانِ ذاکری و ستاره‌ی پولسازِ شایانِ شَبْرُخ سرِ صحنه آمده‌اند، به او می‌گویند مهمان‌های‌شان

حاضرند نیمی از بودجه‌ی فیلم را بدهند به شرط آن‌که نقشِ نجاتِ شَک‌وَندی به ستاره‌ی موردِ نظرِ آن‌ها داده شود. کارگردان مقاومت می‌کند زیرا از انتخاب و کارِ مانی اورنگ، بازیگرِ باتجربه‌ی تأثر، در نخستین بازی سینمایی‌اش — نقشِ نجاتِ شَک‌وَندی — راضی‌ست. در چنین جوّ ناخوشایندی مانی اورنگ که متوجه شده ادامه‌ی کار در گِروی تعویضِ اوست، بی‌سروصدا و با آزرده‌گی کار را ترک می‌کند.

فیلمبرداریِ صحنه‌های نجاتِ شَک‌وَندی با ستاره‌ی سرشناس، شایانِ شَبْرُخ، که راه‌وروشِ خودش را دارد، از نو و به دشواری تکرار می‌شود و «وقتی همه خوابیم» ادامه می‌یابد: این بار نجاتِ شَک‌وَندی در ملاقات با لبخند درمی‌یابد که مسببِ بدبختی و اعتیادِ او درواقع خودِ چکامه‌ی چمانی‌ست که با مردی ازدواج کرده است که لبخند عاشقش بوده، لبخندِ چاقویی برای خلاص‌کردنِ خودش یا کُشتنِ چکامه به نجاتِ شَک‌وَندی می‌دهد با این قول که به‌عنوانِ پاداشِ همه‌ی خانه‌و‌زندگیِ چکامه را به او خواهد بخشید.

تهیه‌کنندگان، که با اشتهاریان و شریک و چهره‌ی جدیدی به‌نامِ خاطره‌ی مقبول سرِ صحنه آمده‌اند، به کارگردان می‌گویند این‌ها نیمی از بودجه‌ی فیلم را خواهند داد اگر خاطره‌ی مقبول در نخستین بازی سینمایی‌اش نقشِ چکامه‌ی چمانی را بازی کند. کارگردان که بیش‌و‌کم از تصوّرِ این تحمیل و تکرارِ دوباره‌ی صحنه‌ها به جنون رسیده است می‌گوید پَرَنَدِ پایا، بازیگرِ این نقش، نه‌تنها مناسب‌ترین انتخاب، که نویسنده‌ی فیلمنامه نیز هست، و اگر کنارش بگذارند خودش هم به‌عنوانِ کارگردان کار را ترک می‌کند. اما تهدید می‌شود که در صورتِ ترکِ کار طبقِ قرارداد خساراتِ وارده یعنی هزینه‌های تا این‌جای فیلم را باید بپردازد. در چنین جوّ تلخ و ناخوشی، پَرَنَدِ پایا توهین‌شده و رنجیده، داوطلبانه فیلم را ترک می‌کند و می‌خواهد که فیلم را بدونِ او ادامه دهند.

بارِ دیگر «وقتی همه خوابیم» با چهره‌ی جدیدِ خودنما و آموزش‌ندیده‌ای ادامه می‌یابد؛ و اگر تا کنون شایانِ شبرُخ می‌کوشید خود را با فیلم متفاوتی تطبیق دهد، این بار سرمایه‌گذاران می‌خواهند فیلمِ خودش را با خاطره‌ی مقبول تطبیق دهد، و کم‌کم به دنبالِ پایانِ دیگر و نامِ دیگری برای فیلم می‌گردند، صحنه‌پایی از خویشان به نامِ تَکینِ افروز نامِ «خواهرانِ عجیب» را پیشنهاد می‌کنند که نشان‌دهنده‌ی تأکیدِ هرچه بیشترِ فیلم بر چهره‌ی جدیدِ خاطره‌ی مقبول است.

پَرَنَدِ پایا — که با همه‌ی جنجال‌گریزی و نیاز به آرامش، ناگهان در مرکزِ خبرپراکنی‌ها و شایعه‌سازی‌هاست — و خانواده‌ی کوچکش، مانی اورنگ را به شامِ دسته‌جمعیِ پایانِ کار دعوت می‌کنند. آن‌جا مهمانِ دیگری به آن‌ها می‌پیوندد: کارگردان؛ که تهیه‌کنندگان در ادامه‌ی «وقتی همه خوابیم» تَکینِ افروزِ نابَلد و سَرَبه‌راه را جایش گماشته‌اند. پَرَنَدِ پایا، مانی اورنگ، و کارگردانِ نیرمِ نیستانی، که هرکدام نیمی از روح‌شان نگرانِ فیلمِ ناتمام است، درحالی‌که فیلم با پایانِ دیگر و بازیگرانِ دیگر و کارگردانِ دیگری، جای دیگری با نامِ جدیدِ «خواهرانِ عجیب» دارد به مسخره‌ی خود تبدیل می‌شود، صحنه‌ی پایانیِ آن را چنان‌که قرار بود در خیالِ خود می‌سازند. درها به روی فیلمی که هرگز ساخته نشد باز می‌شود: چکامه‌ی چمانی با نجاتِ شَک‌وَنَدی که حاضر نشده خواهرش را بکُشد برای همیشه خداحافظی می‌کند و چاقو را می‌دهد که به لبخند برگرداند، و سپس با رفتنِ او به برادرانِ کینه‌جویِ همسرِ خودکُشی‌کرده‌ی او — که قربانیِ ترقیِ برادرانش شده — خبر می‌دهد که او را کجا می‌توانند پیدا کنند؛ و خود در لباسِ پیشینِ نجاتِ شَک‌وَنَدی به آن‌جا می‌رود. نجاتِ شَک‌وَنَدی میانِ راهِ ناگهان به نقشه‌ی چکامه پی می‌برد و می‌دود که جلوی مرگِ او را بگیرد، ولی با وکیلِ مزاحمِ روبه‌رو و با او درگیر می‌شود؛ و سرانجام وقتی می‌رسد که چکامه جای او با ضرباتِ چاقوی برادرانِ

غیور از پا درآمده و آن‌ها در حالِ گریز از شهریانان‌اند. چکامه‌ی چمانی که خانه و زندگی‌اش را برای نجاتِ شک‌وَندی گذاشته، در واپسین دم فاش می‌کند که خواهری وجود ندارد و او خواهرِ خودِش است؛ که دیگر تابِ اندوه زنده ماندن پس از همسر و فرزندش، تنهایی، دردهایش، و تهدیدهای مزاحم‌هایش، و احساسِ گناه عاطفه‌ای را که به او یافته است ندارد.

«وقتی همه خوابیم»، که در مسخِ کاملِ خود با نام «خواهرانِ عجیب» به جشنی در موفقیتِ تهیه‌کنندگان و سرمایه‌گذاران تبدیل شده، میانِ پایکوبی عشقِ فیلم‌هایی که ندانسته جشنِ مسخِ آن را گرفته‌اند، به پایان می‌رسد. کارگردانِ اصلی، نیرم نیستانی، خود را انکار می‌کند. مانی اورنگ نمی‌تواند تلخیِ این نخستین قدم را فراموش کند. و پَرندِ پایا، با طرحِ فیلم‌نامه‌ای که در سر دارد، نوید از فردا، اشکِ گوشه‌ی چشمِ خود را تمرینی می‌خواند برای بازیِ نقشی فرضی در آینده‌ای نامعلوم!

مقالات

تازیانه بر خویشتن^۱

جهانبخش نورایی

وقتی همه خوابیم داستانِ شوریدنِ هنرمند بر خویش است تا وسوسه‌ی گمراهی را پس بزند و در این راه اگر لازم باشد از دادنِ جانِ خود نیز پروا نکند. این عصبان، در جهانی پُر آشوب و مسخ‌شده روی می‌دهد و قهرمانِ فیلم، چکامه‌ی چمانی، تلاش می‌کند در برابرِ هجومِ آن و بلعیده‌شدنِ بایستد. در این راه، بازیگرِ نقشِ او، پرند پایا، نیز در دنیای پشتِ صحنه وضعیتِ مشابهی دارد و نهایتاً می‌بینیم شخصیت‌های فیلمی که ساخته می‌شود با آدم‌هایی که دارند آن را می‌سازند دو روی یک سکه‌اند و سرنوشتِ همسانی دارند. بدونِ در نظر گرفتنِ این پیوستگی، درکِ معانیِ وقتی همه خوابیم امکان‌پذیر نخواهد بود. نخستینِ عنصری که احتمال دارد دسترسی به حرفِ نهفته‌ی فیلم را مشکل کند، شکلِ فریب‌دهنده‌ی فیلمی‌ست که قسمتِ اوّلش حدودِ سی‌چهل دقیقه طول می‌کشد و با قطع شدنِ آن می‌بینیم که تا آن لحظه در حالِ تماشای قسمتِ اوّلِ فیلمی بوده‌ایم. فریب‌دهندگیِ فیلم، آغشتگیِ آن به کلیشه‌ها و قراردادهای سینمای گیشه است که ممکن است بیننده را از حکمتِ استفاده از آن‌ها غافل کند و چشم را بر ریزه‌کاری‌ها ببندد. کوششِ من در این نوشته آن است که به این مسیرِ انحرافی نینفتم و با تکیه بر

پیوندِ متقابلِ فیلم و پشتِ صحنه و نمایان کردنِ نهفته‌ها به درکِ شاید متفاوتی از فیلمِ برسم. داستانِ ساده‌ی زنِ نویسنده‌ای (چکامه چمانی) که یک زندانیِ مرخص‌شده (نجات شک‌وَندی) را برای کشتنِ خواهرِ معتادش (لبخند) اجیر می‌کند، در آخرِ کار به تصویرِ پیچیده و ژرفی از سرشتِ انسان، کشاکش‌ها و رنج‌های او تعالی پیدا می‌کند و فیلمِ عرصه‌ی جدالِ نادانی با دانایی می‌شود.

روشی که بیضایی در این فیلم به کار گرفته، گفتنِ سِرِ دلبران در حدیثِ دیگران است. همان شیوه‌ای که، به عنوانِ نمونه، مولانا در مثنوی برگزیده تا حرف‌های پُرمایه را در حکایت‌های پیش‌پا افتاده بزند. این گونه‌ای حرف زدنِ حساب‌شده است که پیش از این، شیخ شرزین، آن دبیرِ نگون‌بخت، در فیلمنامه‌ی **طومارِ شیخ شرزین** تکلیفش را روشن کرده است: «نتیجه بهتر از این نیست وقتی باید چنان بنویسی که گفته باشی و در همان حال نتوانند بگویند گفته‌ای. تمام آن‌چه به شیوه‌ی دیگران دیده‌اید از من است اما به شیوه‌ی دیگران.»

در انتقادی هم که در فیلم از تهیه‌کنندگانِ تاجرصفت و دخالت‌های تباه‌کننده‌ی آنان می‌شود شاید نشانه‌هایی از «شیوه‌ی دیگران» به چشم آید و آن را، برای نمونه، هم‌نوا با ستاره می‌شود جیرانی بدانیم و زبان به تحسین یا بدگویی بگشاییم. اما فروکاستنِ فیلم به این موضوع، نادیده گرفتنِ اصلِ قضیه و در واقع ندیدنِ فیلم است. قضیه‌ی تهیه‌کننده‌ها فقط یک مگ‌گافینِ هیچ‌کاکِی است که انگیزه و بهانه‌ای برای مطرح کردنِ حرف‌های دیگر می‌شود.

وقتی همه خوابیم با اغتشاش و آشفتگی و به هم ریختن و درهم فروشدنِ اجسام شروع می‌شود. جلوه‌ای از کائوس، یعنی آن بی‌شکلی و بی‌نظمیِ آغازِ خلقت را می‌بینیم که این‌جا برخلافِ پایانِ فیلمِ **مسافران** که کائوس نویدِ تولدی دیگر را می‌داد، به یک آشوبِ آخرالزمانی

شباهت دارد. سازه‌های ساختمان‌های بتونی و شیشه‌ای و فولادی بناهای قدیمی را می‌بلعند و صدای قطار، آمبولانس، شلوغی و هیاهو و یک موسیقی متنی کوبنده دنیایی سرسام‌زده را مجسم می‌کند. رد پای سرمایه‌ی حریص و مهاجم را در این آشفتگی می‌توان دید. این نوع تصویرپردازی عصبی احساس و نظرِ فیلمساز را درباره‌ی جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کنیم بیان می‌کند و در دنباله‌ی فیلم اشاره می‌شود که ریشه‌ی این اغتشاش و اعوجاج در کجاست. در همان حال، به هم خوردنِ ابعادِ طبیعی و آشنای اشیاء به تماشاگر تذکر می‌دهد که انتظارِ صحنه‌های مأنوس و طبیعی‌نما را نداشته باشد. ترکیبِ صدای بازوبسته شدنِ درِ زندان و دستورِ آمرانه‌ی زندانبان به نجات شَک‌وَندی برای جمع‌آوری وسایلش با شنیده شدنِ بر تصویرِ کژدیسگیِ برج‌ها و ساختمان‌های بلند، رابطه‌ی زندان و سوداگری را نشان می‌دهد و این درآمیختگی در طولِ فیلم گسترش می‌یابد. هرچه پیش‌تر می‌رویم روشن‌تر می‌شود که چگونه پیش‌رویِ نوکیسگان می‌تواند آزادیِ خلاقیت را محدود و زندان‌گونه کند. صدای نگهبانِ زندان که به نجات شَک‌وَندی با تحکم می‌گوید چه بکند و چه نکند، صدای حسن پورشیرازی‌ست که در فیلمِ **سگ‌گشی** نقشِ زندانبان، گروه‌بانِ نغمه، را بازی می‌کرد. این شگرد از همان اوّلِ فیلم به ما می‌گوید که ادامه‌ی **سگ‌گشی** را، در عرصه‌ای دیگر، می‌بینیم. **وقتی همه خوابیم**، به روشنی، از نظرِ فضای بسته‌ی پُرمرکز و تهدید، تُرک‌تازیِ سرمایه و انزوای فرهنگ به **سگ‌گشی** نزدیک است. برادرانِ چاوشی، سه برادرِ ترنج — زنِ نجات شَک‌وَندی که به خاطرِ آن‌ها به بدکاری کشیده شده و خود را می‌کشد — نقشِ کلیدی در این فیلم دارند. نوکیسگی، تعصّب و تحقیرِ زن با این سه برادرِ غیرتی گره خورده است. سه برادرِ همان بَدَمَن‌های فیلم‌فارسی، از قماشِ برادرانِ خبیثِ آب‌مَنگُل در فیلمِ **قیصرند** که حالا در یک محیطِ اجتماعیِ دگرگون‌شده به سرمایه و قدرت دست یافته‌اند. سه برادر از زیر

بازارچه درآمد و با حفظ لُمپنِسمِ دیرین، سرمایه‌دارِ زدوبندچیِ امروزی شده و در شرکتِ وارداتِ خلیجِ فارس، به قولِ برادرِ بزرگ‌تر، «البسه‌ی بی‌گمرکِ خلیج» را در معرضِ فروش قرار داده‌اند. سه برادرِ کَله‌خرابِ پولدار که یک پای‌شان در وطن و پایِ دیگرشان در دُبی است، با افزودنِ پنجه‌بوکس و اسید به چاقوی سَنّی تنوعی در زَرادخانه‌ی خود به وجود آورده و برای هجو و ریشخندشدنِ مایه‌ی مناسب را در اختیارِ کارگردان قرار داده‌اند. نمایشِ قدرت‌نماییِ آن‌ها — به خصوص در اواخرِ فیلم که دندان‌قروچه‌کُنان به دنبالِ شَک‌وَندی برای کُشتنِ او هستند — رنگ و رویِ کلیشه‌ای دارد و درعینِ حال کنایه‌ای به این نوع سینماست که اوجِ آن به فیلم‌فارسیِ قبل از انقلاب تعلق داشت اما به شکل‌هایی با سربرآوردنِ لات‌ولوت‌ها و لُمپن‌ها در سینمایِ بازاریِ امروز احیا شده است. سه برادرِ غیرتی به نوعی قرینه‌ی سه تهیه‌کننده‌ی فیلم در قسمت‌های پشتِ صحنه هستند و با رأسِ مثلث، اشتهاریان، شباهت‌هایی دارند. برادرها کارشان فروشِ پوشاکِ وارداتی از دُبی است. شغلِ آن‌ها به معنای نمادینِ تن‌پوش در فیلم ربط پیدا می‌کند. کارِ آن‌ها پوشاندنِ لباسی که وارد کرده‌اند به تنِ مردم است. ضرباتِ متعدّدِ چاقو که به بارانیِ کهنه‌ی شَک‌وَندی می‌زنند درواقع حمله به لباسی‌ست که بخشی از هویتِ او را تشکیل می‌دهد. آن‌ها اصولاً توانِ درکِ هویتِ واقعیِ شَک‌وَندی به عنوانِ «یک زمین‌خورده‌ی درهم‌شکسته» را ندارند و مانندِ نگهبانِ زندان به جای «شَک‌وَندی» او را «شِکندی» صدا می‌کنند. در فروشگاه به چکامه می‌گویند چه لباسی برازنده‌ی اوست و تغییرِ لباس با تغییرِ هویتِ همگام می‌شود. با دخالتی که برادرانِ ذاکری، سرمایه‌گذارانِ میانی، در فیلم می‌کنند و یک ستاره‌ی خوش‌برو و روی کم‌استعداد و ازخودراضی (شایان شبُرخ) را به جای مانی اورنگ بازیگرِ پخته و با تجربه‌ی تأثر می‌گذارند، قضیه‌ی لباسِ وارداتی در قلمروِ دیگری مطرح می‌شود. تهیه‌کننده‌ها و ستاره سعی دارند

شایان شبرُخ برای جذابیتِ بیش‌تر از لباسِ خارجی استفاده کند که البته با مقاومتِ کارگردان، نیرم نیستانی، و این حرفِ او که «قربانی‌کننده سخت می‌تونه نقشِ قربانی رو بازی کنه» روبه‌رو می‌شوند. لباسِ خارجیِ جلف و سُبکِ شایان شبرُخ و شکل و شمایلِ غربیِ او (با بازیِ حسام نواب‌صفوی) نوعی بیگانه‌زدگی را نشان می‌دهد که در بساطِ برادرانِ چاوشی و کاروبارِ اشتهاریان به‌وفور یافت می‌شود. نامِ فروشگاهِ لباسِ برادرانِ چاوشی — وارداتِ خلیجِ فارس — یک جور تعارضِ بینِ ایرانی و بیگانه را هم نشان می‌دهد. صحبت‌هایی که در طولِ فیلم درباره‌ی رفت و آمدِ آن‌ها به خلیج می‌شود و مسئله‌ی بردنِ خواهرِ کم‌سن و سالِ شک‌وَندی به دُبی و دورگه‌بودنِ زنِ برادرِ بزرگ‌تر، حضورِ چهره‌ی اجنبی در کسب‌وکار و مقابله‌ی جهلِ نوکیسه با فرهنگِ یک ملت را نشان می‌دهد. سگ‌کُشی را به یاد بیاوریم. به گُلزُخ، که او هم در آن‌جا مظهرِ فرهنگِ نیالوده‌ی ایرانی بود، کسی دست‌درازی کرد که برای رفتن به دُبی عجله داشت. تابلوی سه برادر وارداتِ خلیجِ فارس است اما فارس عملاً دورگه شده است. تظاهر به فرهنگ‌دوستی در میانِ کاسبکارها هم دانه‌پاشیدن برای به‌دام‌انداختنِ مرغ است. اشتهاریان چک را که جلوی کارگردان می‌گذارد شعار می‌دهد این هم در راه فرهنگِ میهنِ عزیزمان. این میهن‌پرستِ ادعایی که در چندین کشورِ کوچک و بزرگ فعالیتِ اقتصادی و دفترِ تجاری دارد و نامِ یکی از شرکت‌هایش بالیوود آنلاین است، خاطره مقبول را با قلدری به جای کسی می‌نشانند که نویسنده است و برای بچه‌اش کتابِ تصویرهای شاهنامه می‌خرد و نقشِ کسی را بازی می‌کند که با نثارکردنِ جانِ خود تن به ابتذال نمی‌دهد. دورگه‌بودنِ زنِ برادرِ بزرگ‌تر، این دورشدن از خود و درآمیختن با غیر، مفهومی کنایی دارد و مشخصه‌ی این نوع آدم‌هاست که از اصل و نسب و رگ‌وریشه‌ی خود جدا افتاده‌اند و به همین دلیل است که تقدیم چک با آن شعارِ غلیظِ میهنی کیفیتی طنزآمیز پیدا می‌کند.

دورگه شدن، کیفیتِ تهاجمی هم دارد. زنِ دورگه‌ی برادرِ بزرگ‌تر درموردِ شک‌وَندی اطلاعات جمع می‌کند تا امکانِ دسترسی و حذف کردنِ او برای سه برادرِ متعصب فراهم شود. سرمایه‌گذارها هم به کمکِ تهیه‌کننده‌های مصلحت‌طلب بازیگرانِ لایق و کارگردان را یکی یکی حذف می‌کنند تا امکانِ تبدیلِ یک فیلمِ حساب‌شده به فیلمِ بی‌حساب و کتاب را به وجود آورند. شیرین‌زبانیِ تملق‌آمیزِ آن سه تهیه‌کننده برای اشتهاریان، سلسله‌مراتبِ قدرت را نشان می‌دهد. هرمِ قدرت از پایه‌ی هرم (براتی، سوهانی، خُرده‌پز) شروع و در مرحله‌ی بالاتر به دو نفر (برادرانِ ذاکری) و نهایتاً در رأسِ هرم به یک نفر (اشتهاریان) ختم می‌شود. اسامیِ سه‌تای اوّل کسبه‌ی محترم را به یاد می‌آورد، اسمِ دو برادرِ قرارگرفته در مرحله‌ی بالاتر کمی معنوی شده، و نامِ سوّمی با اشتهار و بلندآوازی آمیخته و هیکلِ درشتِ او حرفِ آخر را می‌زند.

سوداگری و اخلاقیاتِ برادرانِ چاوشی در اصل فرقی با سوداگری و اخلاقیاتِ سرمایه‌گذارانِ فیلم ندارد. اشتهاریان محبوبه‌اش را بسته به موردِ عمه‌زاده، عموزاده، و دایی‌زاده معرفی می‌کند که حفظِ ظاهر کند. با این نسبت‌های جعلی، راست و دروغ درهم می‌آمیزند و نام‌ها نیز مانند لباس‌ها هویت‌ها را پنهان و در همان حال افشا می‌کنند. بدل‌پوشی در سراسرِ فیلم دیده می‌شود. در وارونه‌گویی، در تزویرِ کلامی، در انعکاسِ دروغین و تحریفِ واقعیت در روزنامه‌ها، در قیافه‌ی حق به جانب گرفتنِ خطاکار، و در طلبکارشدنِ بدهکار. همه‌ی این‌ها جلوه‌هایی از بدل‌پوشی‌اند، اما لباسِ شک‌وَندی با پیوند خوردن به آشغال‌دانی در نهایت با مفهومِ خاصی که ظرفِ زباله در فیلم پیدا می‌کند، مایه‌ی اعتبارِ او می‌شود. چکامه چمانی در فصلِ آخرِ فیلمِ اوّل به نجاتِ شک‌وَندی می‌گوید: «وقتشه لباسِ نویی رو بپوشی که از فروشگاهِ خلیج گرفتم. این‌جوری بیش‌تر از اون پنج سال فاصله می‌گیری.» شک‌وَندی می‌پرسد: «چه بلایی سرِ لباسم آوردی؟»

چکامه جواب می‌دهد: «آشغال‌ها رو صبح زود می‌برن.» شک‌وندی تن‌پوش خاکستری‌رنگ را که یادگاری از پنج سال حبسِ ناحق و ادامه‌ی دربند بودن او در شرایط اجتماعی مشابه است با لباس تازه می‌پوشاند. مکالمه‌ی چکامه و شک‌وندی نقش معنایی لباس و پوشش و رابطه‌ی آن با هویت را نشان می‌دهد. شروع کار با حرفی است که از دهان مرد مزاحم درمی‌آید. او وکیلِ راننده‌ای است که در تصادف باعث مرگ شوهر و یگانه فرزند چکامه شده و به زندان افتاده و در پی رضایت گرفتن از چکامه است، اما مرد مزاحم به چکامه سوءنظر دارد و مانند اجلِ معلق مدام سرِ راه او سبز می‌شود و مظهرِ شری‌ست که یک دم انسان را راحت نمی‌گذارد. نخستین بار که شک‌وندی را با چکامه می‌بیند با لحن تحقیرآمیزی از زن می‌پرسد که او را از کدام آشغال‌دانی پیدا کرده است. یا «لبخند»، خواهرِ معتاد و خیابانیِ چکامه (که زاده‌ی خیالِ اوست) در قهوه‌خانه از شک‌وندی می‌پرسد تو را از کجا گیر آورده و شک‌وندی جواب می‌دهد: «چیزی که فراوونه، سطلِ آشغال!» لباسِ شک‌وندی به این ترتیب از طریق حرف‌های مرد مزاحم و چکامه با آشغال‌دانی نسبت پیدا می‌کند و آن‌گاه که پرند پایا در پشتِ صحنه فیلمنامه‌اش را با نومیدی و خشم توی آشغال‌دانی می‌اندازد، خویشاوندیِ متناقضِ شک‌وندی با آشغال‌دانی و فرهنگ روشن‌تر می‌شود. در چشمِ ابتدال، شک‌وندی زباله است و در چشمِ بیننده‌ای که او را در فیلمِ اول و دوم دنبال می‌کند و پرت شدنِ فیلمنامه در زباله‌دانی و درآمدنِ فیلمنامه از آن را دیده، او عینِ اصالتی‌ست که انگِ آشغال خورده است. از همین رو، لباسی که از فروشگاهِ برادرزن‌های متعصبِ بی‌رحمِ کاسبکار قرار است به تن او پوشانده شود، چیزی جز تلاش برای پنهان کردن بخشی از هویت از راهِ سازشی ملایم با قدرت و سرِ سالم به گور بردن نیست. با این‌همه، رنگِ قهوه‌ایِ روشنِ آن هنوز به رنگِ لباسِ پرند پایا و شوهرش جهان و رنگ‌های خانه‌ی چکامه و حتّا تن‌پوشِ گلرُخ در

جایی از سگ‌گشی نزدیک است و به معنی تسلیم کامل به الگوی هویت برادرانِ چاوشی نیست. در این حال، چکامه با پوشیدنِ بارانی و کلاه مردانه‌ی شک‌وَندی، در همان حال که تنِ خود را با او یگانه می‌کند و به دلدادگی خاموشی که بینِ آن‌ها به وجود آمده تجسم می‌بخشد، پوشش و بدنِ فرهنگ را یک‌جا در معرضِ چاقوهایی قرار می‌دهد که با بی‌رحمی لباسِ شک‌وَندی و اندامِ چکامه را پاره می‌کنند. برای من البته بارانیِ خاکی‌رنگِ شک‌وَندی با پوششِ روشنفکری تلخ‌اندیشِ سال‌های پیش و سینمای نوآر و بوگارت هم مترادف است. بارانیِ شک‌وَندی که چاقوی فیلمفارسی سوراخ‌سوراخ می‌کند، یک جور مقابله‌ی بی‌رحمانه‌ی عوام با این شکل از روشنفکری و خاطره‌ی نوستالژیکِ سینمایی‌ست که در فیلم جنازه‌ی سوخته‌اش را می‌بینیم و ملک ویرانش را به فروش گذاشته‌اند. سینمای سوخته با شک‌وَندی و چکامه به نحوی هم‌هویت است. چکامه که به فروشگاهِ خلیجِ تلفن می‌زند و می‌گوید گویا دنبالِ نجاتِ شک‌وَندی می‌گردید، تصویرِ دستِ او به تصویرِ سینمای سوخته قطع می‌شود. به یاد بیاوریم قبلاً هم این دیالوگ را شنیده‌ایم که سوخته‌ها جلوی سینمای سوخته ولو هستند. چکامه در میعادگاهِ همین سینمای سوخته است که به قتل می‌رسد. ضربه‌های چاقو با ارتباطِ کلامیِ ظریفی که بینِ بارانیِ شک‌وَندی و فیلمنامه با سطلِ آشغال به وجود آمده به طورِ مجازی به پیکرِ فیلمنامه هم زده می‌شود. اما با دوراندیشیِ جهان، شوهرِ پرنده‌پایا، فیلمنامه از آشغال‌دانی بیرون آورده می‌شود تا به نیروی تخیلِ چکامه و مانی اورنگ، بقیه‌ی فیلم در ذهنِ آن‌ها ساخته شود، جریانِ تخیل و خلاقیت ادامه پیدا کند و در همان حال با تمام‌شدنِ فیلم و بازگشت به واقعیت شاهدِ حذف‌شدگی و ازهم‌پاشیدنِ جمع و تنهاییِ خود باشند.

پاره‌های زیادی از وقتی همه خوابیم در باره‌ی حذف‌شدن (و به قولِ خود بیضایی در باره‌ی زیرآب‌زدن) است؛ در فیلم و در جامعه. در فیلم آگاه

می‌شویم که یک تصادفِ رانندگی شوهر و فرزندِ چکامه را حذف کرده. چکامه نیز در حالِ حذف شدن است. نجات شک‌و‌ندی دو بار که به زندان افتاده در آستانه‌ی حذف شدن قرار گرفته و در بیرون زندان برادرِ خودش و برادرهای ترنج کمر به حذف او بسته‌اند. در پشتِ صحنه، نه تنها شک‌و‌ندی و چکامه که حتّا خودِ کارگردان هم حذف می‌شوند. اگر در شاید وقتی دیگر، کیان دنبالِ هویتِ گم‌شده و ریشه‌هایش می‌گشت، در این‌جا کارگردان و بازیگرانِ اصلی تقلاً می‌کنند جلوی گم شدن و حذفِ هویتِ خود را بگیرند. اگر کیان در آخرِ ماجرا به خودِ واقعی‌اش دست می‌یابد، در وقتی همه خواهیم حرکتی معکوس شروع شده و کارگردان خودِ واقعی‌اش را دارد از دست می‌دهد. هویت‌زدایی تا آن‌جا پیش می‌رود که وقتی ره‌گذری از کارگردان می‌پرسد آیا او نیرم نیستانی‌ست، کارگردان به تلخی انکار می‌کند و می‌گوید اشتباه گرفته‌اند. دنیایی که او در آن کنار گذاشته می‌شود، پُر از بدگمانی و ناروزدن و سوءاستفاده کردن است، دنیایی و زمانه‌ای پُرتزویر که در آن باید حتّا مواظبِ امضایت در پای یک ورقه‌ی سفید باشی تا مبادا بعداً بالای امضا چیزی به ضررِ تو جعل کنند. چنین هشداری را نیرم نیستانی در غذاخوری به پرنده پایا می‌دهد. از جهتِ سرنوشتی که این کارگردانِ بینوا پیدا می‌کند، وقتی همه خواهیم یک رگبارِ پیراسته است که نمایشی‌تر و امروزی شده. آن‌که می‌خواهد اصیل بماند و کار را درست انجام دهد و با رسمِ روز همساز نشود، غریبه‌ای‌ست که جماعت او را پس می‌زند و بیرونش می‌کند. اگر هم حذفِ کامل ممکن نباشد، درآمیختگیِ هویت‌ها آخرین چاره در کارگاهِ مبدل‌پوشی‌ست. مانی اورنگ می‌گوید شنیده که قرار است در تدوینِ فیلمِ دستکاری‌شده، پشتِ سرها را از تصویرهای او و روبه‌روها را از چهره‌ی شایان شب‌بخ استفاده کنند. همین‌طور پشتِ سرهای پرنده پایا و روبه‌روهای خاطره مقبول را به کار گیرند تا با دورگه‌کردنِ آدم‌ها سروته قضیه را هم آورند

و موجوداتی ابلق بیافرینند. این‌طور هویت‌ها را وصله‌پینه می‌کنند و فیلم از منظر دیگری ما را به مایه‌ی دورافتادن از خود و دوپارگی بازمی‌گرداند. شخصیت‌ها مانند روایتِ فیلم تکه‌پاره می‌شوند و از تمامیت بازمی‌مانند. در فیلم‌نامه‌ی **حقایق در باره‌ی لیلا دخترِ ادریس** لیلا با دوپاره‌شدن در جامعه‌ای مردسالار، به اعظمِ فاحشه تغییر لباس می‌دهد، اما نهایتاً با شمشیرِ نیاکان به اولین مشتری‌اش که یک جاهل است حمله می‌برد و به اصلِ خود برمی‌گردد. در **وقتی همه خوابیم** مقاومت در برابرِ ابتذال با تن دادنِ چکامه به یک مرگِ خودخواسته تحقق می‌یابد. چکامه در یک اجتماع مشابه **حقایق در باره‌ی...** که تن زن مشخصه‌ی اصلیِ هویتِ اوست دوپاره شده است: یک پاره‌ی فرهنگی به نام چکامه و یک پاره‌ی جسمانی مبتذل به نام لب‌خند. نخستین نشانه‌ی این دوگانگی شخصیت وقتی اتفاق می‌افتد که شک‌و‌ندی از چکامه تقاضای کمک می‌کند و تصویرِ دوگانه‌ی چهره‌ی چکامه را در آینه‌ی سواریِ مزدا و آینه‌ی کوچکی آرایش که از کیفش درمی‌آورد می‌بینیم. این تصویرِ دوگانه نه تنها تردید او در یاری‌رساندن به شک‌و‌ندی را نشان می‌دهد بلکه معرفِ شکافی‌ست که روح او را دوپاره کرده و همچنان‌که فیلم پیش می‌رود، کشاکش این پاره‌های متناقض گسترش می‌یابد. چکامه به دنبالِ رهایی از این دوپارگی و دست‌یافتن به هویتی یگانه است. دوپارگیِ مشابهی در داستانِ فیلم نیز به چشم می‌خورد که زیرِ فشارِ گرایش به ابتذالِ هویتش را از دست می‌دهد و چیزِ دیگری می‌شود. البته دوپارگی و گسستگیِ روایت با نیروی تخیلِ چکامه و شک‌و‌ندی که فیلم را در پندارِ خود ادامه می‌دهند از بین می‌رود و هویتی یکپارچه را که در فیلم‌نامه برایش پیش‌بینی شده بازمی‌یابد. اما بازگشتنِ هویتِ چکامه جز با مرگِ او امکان‌پذیر نمی‌شود. با حذفِ پرند پایا و دادنِ نقشِ چکامه به خاطره مقبول، چهره‌ی دوگانه‌ی چکامه به یک چهره‌ی واحد که بیانگرِ وجهِ تجاریِ آن است و به

شخصیت خیالی «لبخند» نزدیک‌تر است تقلیل می‌یابد. اما خاطره مقبول نیز طی بازی سطحی و عروسکی‌اش به تدریج حس می‌کند که سایه‌ی بازی حرفه‌ای پرند پایا هنوز بر او سنگینی می‌کند و آزارش می‌دهد. این بار خود خاطره مقبول است که بین لبخند بودن و چکامه بودن به نحوی دردناک معلق می‌ماند و رو به دوباره‌شدن می‌رود.

در تمام این دستکاری‌ها، دخالت‌ها و کشاکش‌ها و در پهنه‌ی به هم تبدیل شدنِ راست و دروغ، اصل و بدل، پُرمایگی و بی‌مایگی، سوگ و شادمانی، واقعیت و نمایش، گونه‌ای مانویتِ اساطیری و ثنویتِ زنده و پُرپیش بر فضای فیلم حاکم است. جهانِ روشنی و تاریکی، اهورامزدا و اهریمن، نیک و بد در جدالِ دائمی خود سر از گوشه‌ی شهر پُرآشوب درآورده‌اند. جابه‌جاشدنِ چهره‌ها و فضاها و شباهتِ آن‌ها به هم در جزء جزء فیلم به چشم می‌خورد. دنیای فیلم در لفافِ مانویت و درآمیختگی و به هم تبدیل شدنِ اضداد پیچیده شده. نجات شک‌وَندی و برادرِ تنی‌اش از یک پدر و مادرند؛ اما رابطه‌ی برادری آن‌ها با ضدِ آن که دشمنی و بیگانگی‌ست گره خورده است. حمله‌ی غافلگیرانه‌ی برادرِ متعصبِ نجات شک‌وَندی به او، جلوه‌ای از مانویتِ اساطیریِ خصومتِ برادر با برادر است که در داستانِ درگیریِ یعقوب و عیسو در شکمِ مادر و کشته شدنِ رستم با نیرنگِ برادرش شغاد و کشته شدنِ هابیل به دستِ قابیل به صورتِ نمونه‌های ازلیِ اساطیر در زندگیِ روزانه‌ی ما هنوز بازتاب دارد. چکامه و لبخند و جمع شدن‌شان در وجودِ یک انسان، شکلی از همنشینیِ فرشته و لگانه‌ی بوفِ کور و نمایشی از کشاکشِ خِرَد و نفسِ سرکش‌اند. همه‌ی ما در خود خواهر یا برادر و همزادی داریم که می‌خواهد ما را از بین ببرد یا ما می‌خواهیم از شرّ او رها شویم. کشاکش با همزاد، به کشاکشِ بازیگران و کارگردان با بدل‌های‌شان در پشتِ صحنه تبدیل می‌شود و این‌گونه است که شباهت‌ها در سراسرِ فیلم جریان دارند. فیلمِ جناییِ دلهره‌آوری که

در آن آدم‌های فهمیده و حسّاس و صاف و ساده دستخوشِ دخالتِ قدرت می‌شوند، افشاگرِ روابطی‌ست که در جهانِ فراسوی آن، در پشتِ صحنه می‌گذرد. آن‌چه از زبانِ آدم‌های فیلم و آدم‌های پشتِ صحنه بیان می‌شود، بیانگرِ دردِ مشترکی‌ست که با دقت در شباهت‌های ظریف نمایان می‌شود. کشاکش و درامِ فیلم و پشتِ صحنه‌ی آن از جدالِ حقیقت و دروغ، اصالت و جعل، دانایی و نادانی برآمده است. قُرْمِ هزارویک‌شبی و قصه‌های تودرتو، انعکاسِ شباهتِ وضعیت‌ها و سرنوشتِ آدم‌هایی‌ست که در جاها و زمان‌های مختلف قرار گرفته‌اند. اما این نوع تمهید، به‌رغمِ همه‌ی قطع‌شدن‌ها و گسست‌های روایتی، رشته‌ای‌ست که آن‌ها را به هم وصل می‌کند و تماشاگر را در برابرِ آدم‌ها و مناظری قرار می‌دهد که بازتاب‌دهنده‌ی زندگیِ روزمرّه هستند. براین اساس، شاید بتوانیم حالِ روز و چهره‌ی خود را در آینه‌ی این نمونه‌ها ببینیم؛ همان‌گونه که اسطوره‌ها می‌توانند در هر زمانه و دوره‌ی تاریخی بخشی از واقعیتِ اجتماعی و حتّاً موقعیت‌های فردی را بازتاب دهند و تفسیر کنند. از این دیدگاه، حرفِ آخرِ چکامه که در هنگامِ مرگ می‌گوید «ما همه شبیه همیم» مفهوم پیدا می‌کند. فیلم با همه‌ی تکرّش شیشه‌ای خردشده به هزار تکه است که پاره‌هایش به دنبالِ یگانگی‌اند و در این راه با هم تصادم می‌کنند. همه‌ی این نقش‌بازی‌کردن‌ها و در جلدِ هم فرورفتن‌ها (مژده شمسایی = پرند پایا = چکامه چمانی = لبخند چمانی) به این جا می‌انجامد که همه شبیه هم هستیم. اما عینِ هم نیستیم. تفاوت در این جاست. چکامه و لبخند هر دو درد می‌کشند و هر دو تزییق می‌کنند؛ یکی برای تخفیفِ دردِ ناشی از نوشتن و خلاقیت که مُچِ دستِ راستِ او را بی‌تاب کرده مسکّن می‌زند و یکی برای رهایی از خماریِ رنجناکِ اعتیاد، به موادِ مخدّر نیاز دارد. لرزشِ دست‌ها و حالتِ عصبیِ چکامه در هنگامِ سیگارکشیدن به لرزشِ دست‌های لبخند بی‌شباهت نیست. اما هریک از آن‌ها در ذاتِ خود

مقابلِ طرفِ دیگر قرار گرفته. کمند جوباره‌ای، منشی‌صحنه، که در فیلم نقشِ ترنج را دارد، در پشتِ صحنه به‌رغمِ دلبستگی‌اش به مانی اورنگ که نقشِ نجات شک‌وَندی را بازی می‌کند، به‌طرفِ سرمایه‌گذار و سوداگری تمایل پیدا می‌کند، هرچند که در همان حال در او تردید و معلق‌بودن حس می‌شود. قدرتِ معنویِ فیلم از همین نگاهِ وسیع مایه می‌گیرد و به‌رغمِ قاطعیتِ ظاهری‌اش ضدِ جزمیت است. مرزِ میانِ نیک و بد و پاره‌های دوگانه بسیار نازک است. همه در لبه‌ی پرتگاه‌اند و قابلیتِ تبدیل شدن به هم را دارند. فیلمساز ایدئولوژی‌زده نیست و پایش را توی یک کفش نکرده که تربیت نااهل را چون گردکان بر گنبد است؛ شایان شیرخ با کار و تلاش سرانجام به جایی می‌رسد که کارگردان از او اظهارِ رضایت می‌کند. شمایلِ رنگ‌آمیزی‌شده‌ی مبتذل و منحرف زن هم درست محکوم نمی‌شود. در لابه‌لای فیلم می‌بینیم این‌ها (چه ترنج باشند، چه لبخند، چه خاطره مقبول) قربانیِ روابطی هستند که زن را تبدیل به یک شیء و عروسکی جنسی کرده است. تنه‌زدنِ برادران در اواخرِ فیلم بینِ جمعیت به زنی شبیه لبخند و اعتراضِ خاموش او، نه تنها جلوه‌ی دیگری از تبدیلِ نمایش و تخیل به واقعیت است و می‌بینیم که لبخندِ موهوم می‌تواند در کوچه و خیابان هم یافت شود، بلکه برخوردِ تحقیرآمیزِ تعصب و سرمایه با این شکل از زنانگی را نیز نشان می‌دهد. کنارزدنِ لبخند، تلاش برای گذر از بدل و دست یافتن به اصل برای ازمیان‌برداشتنِ اوست. شباهت‌ها البته به خارج از وقتی همه خواهیم سرریز می‌کند. آن‌چه در پشتِ صحنه‌ی فیلم می‌گذرد، شباهت‌های فرامتنی به ناتمام‌ماندنِ فیلمِ قبلیِ بیضایی، لبه‌ی پرتگاه، پیدا می‌کند و شکلی از دیدنِ امرِ واقعی در امرِ نمایشی‌ست. اما آن‌چه در نهایت اهمیت دارد آن امرِ جزئی نیست، بلکه نمایشِ ذبح و مُثله‌کردنِ خلاقیت است که به‌عنوانِ جلوه‌ای از موقعیتِ دردبارِ بشری در پابندگی به حقیقت و خلوص در برابرِ دروغ و

ناخالصی کیفیتی ماندگار پیدا می‌کند و از زمان و مکان و روزگارِ ما فراتر می‌رود. از این منظر، داستانِ چکامه نیز می‌تواند تبدیل به اسطوره‌ی جدیدی در زمانه‌ی ما شود؛ اسطوره‌ی انتحارِ دانایی برای رسواکردنِ نادانی. عقب‌عقب‌رفتنِ وحشت‌زده‌ی سه برادر پس از این‌که پی می‌برند به جای شک‌و‌بندی چکامه چمانی را گشته‌اند، پس‌نشستنِ جهل و تعصبِ آلوده به سوداگری‌ست که جرأتِ دیدنِ چهره‌ی فرهنگ را در مرگِ مظلومانه‌اش ندارد. نانی که این سه برادر می‌خورند و کوششی که برای جلوگیری از فاش‌شدنِ علتِ واقعیِ خودکشیِ ترنج می‌کنند، ارتباطی آینه‌وار با زندانی دارد که شک‌و‌بندی تازه از آن بیرون آمده و برادران قصدِ گشتنِ او را کرده‌اند. یکی از قرینه‌سازی‌ها و شباهت‌های فیلم با همین مفهومِ زندان است که شکل می‌گیرد. درهم‌تنیدگیِ زندان و کژدیسیِ جامعه‌ی سرمایه‌زده، از همان اولین نمای فیلم نمایان است و به همین دلیل زندان و بیرونِ زندان، مانند فیلم و پشتِ صحنه‌ی فیلم، از هم جدا نیستند و واحدِ یکپارچه‌ای را تشکیل می‌دهند. اغتشاشِ سرمایه‌زده‌ی اولِ فیلم و آمیختگیِ صداهای زندان و چهره‌ی مسخ‌شده‌ی شهر، شبیه و مرتبط‌بودنِ آن‌ها را نشان می‌دهد. فضا با ریتمِ تند و مهاجمِ صدای زندانبان و موسیقیِ هذیانیِ هولناک، فضای زندان و وحشت است. آزادی از زندان در این فضا، اتفاقی فرخنده و شادی نیست. بعدها خواهیم دید که محیطِ بیرون نیز هم‌رنگ و هم‌زادِ زندان است. شک‌و‌بندی در یک جا گلایه می‌کند که «نمی‌دونم اون‌تو بدتر بود یا بیرون». تو و بیرون یکی‌ست و هردو آینه‌ی هم‌اند. تکرارِ عددِ ۱۰۶ که شماره‌ی نجاتِ شک‌و‌بندی در زندان بوده، نشانه‌ای است از ادامه‌ی دربند‌بودنِ او در زندگی بیرون از زندان. در بیرون هم انواعِ زندان هست و هردو آینه‌ی هم‌اند. شعارِ «زندان مدرسه‌ی اجتماع است» که در صحنه‌ای از فیلم می‌بینیم، تصویرِ بازگونه‌ی این سخنِ جهان‌خروش، همسرِ پرند‌پایا، است که «جامعه خودش مدرسه است».

عکسِ هنرپیشه‌ی هندی که شبیه ترنج است و شک‌وندی آن را به دیوار زندان زده، مابه‌ازای زن‌های بدکاره‌ی بیرون زندان است. لبخند، خاطره مقبول، و حتّا زنِ هم‌شکل لبخند که اواخرِ فیلم در میانِ جمعیت می‌بینیم، جلوه‌هایی از هنرپیشه‌ی هندی و سینمای مبتذل‌اند که با محیطِ زندان الفت دارد. عکس را نگهبان می‌گوید در زندان باقی بگذارد تا زندانیان و زندانبانان کماکان عشق کنند و نگاه مردسالارانه‌ی جنسی به زن در آن‌جا و در جانشین استعاری‌اش، سینمای رؤیاپرور جامعه، پایدار بماند. با گرافتادنِ نجات شک‌وندی در دفترِ کارِ شوهرِ مُرده‌ی چکامه، تنگناترسیِ نجات شک‌وندی سر باز می‌کند و چون جانوری در قفس ناآرامی می‌کند و فریاد می‌کشد. درهای متعدّدِ منزلِ چکامه که پشتِ سرِ هم باز و بسته می‌شوند، سلول‌های زندان را به یاد می‌آورند. به نظر می‌رسد منزلِ چکامه صحنه‌ی تأثر برای بازسازیِ زندان و تلاش برای آزادی‌ست. شک‌وندی یک آدمِ فنیِ دست‌به‌آچار است اما برای او در قسمتِ اوّلِ فیلم که نقشش را مانی اورنگ بازی می‌کند، رهایی از این تنگنا راحت نیست. ولی شایان شبُرُخ که در قسمتِ دوّمِ فیلم نقشِ شک‌وندی را بازی می‌کند حسّ روشنی از درتنگنا بودن ندارد و به‌راحتی از عهده‌ی بازکردنِ در برمی‌آید. این دو نوع برخورد با تنگنا و محدودیت، نشانه‌ی دو نگرشِ متفاوتِ سینمایی و اجتماعی‌ست. نگرشی که زجرِ زندان و بی‌خانمانی و قیدوبندها را چشیده و نگرشی که در هیروت سیر می‌کند و با ولن‌گاری به دنبالِ نقش‌ونگار است. نگرشِ دوّمِ سعی در مقابله با نگرشِ اوّل دارد و ابتذال می‌کوشد که بر فرهنگ و پُرمایگی غلبه کند. این‌که چکامه می‌خواهد لبخند را بگشود، قدرت و اراده‌ی فرهنگ است که می‌کوشد و سوسه‌ی ابتذال را از جانِ خود دور کند. این‌که لبخند در ورسوینِ شایان شبُرُخ (در تکرارِ کم‌مایه‌ی صحنه‌ی دیدارِ لبخند و شک‌وندی در چایخانه) می‌خواهد چکامه را بگشود، معکوس‌کردنِ این وضعیت و هجوم

متقابلِ ابتذال و بی‌مایگی به فرهنگ است. سوهانی، یکی از دلال‌های مجوزبگیر، می‌گوید مردم محروم نیازمند «لبخند» و شادمانی‌اند. استفاده از واژه‌ی «لبخند» در این‌جا، شکل‌وشمایلی و آرایش تند و خودفروشانه‌ی لبخندِ معتاد را به سینمایی وصل می‌کند که فقط معیارِ سود و سرمایه و ظاهرِ مصنوعیِ فریبنده بر آن حاکم است و مهم نیست که با کنارگذاشتن آدم‌های شایسته‌ی کاردان، قلبی شکسته و روحی آزرده شود. تغییراتی که قسمتِ دومِ فیلم با ورودِ شایان شبرُخ می‌کند، زمینه را برای نفوذِ ابتذال و کم‌رنگ شدنِ ذوق و فرهنگ مهیا می‌کند. رنگ‌ها فاش می‌کنند که چه اتفاقی می‌افتد. رنگِ لباسِ چکامه در بیشترِ قسمت‌های فیلم سیاه است و این سیاهی با سیاهی جامه‌ی اهلِ تأثر در محلّ تمرین، از همسانی در سوگی عمیق خبر می‌دهد اما با دخالتِ تهیه‌کننده‌ها که دوستدارِ شوخ‌وشنگی و پایانِ خوش‌اند، رنگ دستخوشِ تحوّل می‌شود. به این ترتیب، سفیدشدنِ لباسِ چکامه‌ی سیاه‌پوش در تکرارِ صحنه با شایان شبرُخ، کیفیت و شباهتی با پایانِ خوشِ فیلمِ دستکاری‌شده دارد که دختر و پسر در آخرِ آن با شادمانی عروسی می‌کنند. این شباهت وقتی نمایان‌تر می‌شود که متوجهِ اشتباهی جنسیِ این ستاره‌ی مرد به چکامه باشیم و چرخیدنِ کلید در قفل و تلاش برای گشودنِ درها را به نحوی نمادین معنی کنیم. جریانِ دستکاری و تحریف به تدوین هم کشیده می‌شود. در محله‌ی فقیرنشین و شلوغِ شک‌و‌ندی که صدای حرکتِ قطار یک جور واماندگیِ آن محله در عصرِ مدرن را می‌رساند، نجاتِ شک‌و‌ندی دارد از تلفنِ عمومی به چکامه زنگ می‌زند. دوروبرِ او چیزی جز سوختگی و ویرانی نیست. این صحنه از سه نما تشکیل شده که خرابیِ عمومی، فولکس‌واگنِ داغان، آجرهای پراکنده، دودِ آتشِ به‌جامانده و درخت و زمینِ خشک را نشان می‌دهد. وقتی شایان شبرُخ جایگزینِ مانی اورنگ می‌شود تا نقشِ شک‌و‌ندی را بازی کند، در صحنه‌ی

تماس با چکامه از تلفنِ عمومی، خرابی ملایم می‌شود و ویرانی به آجرهای درهم‌ریخته تقلیل می‌یابد تا خللی در فضای خوش و کسبِ رضایت تماشاگران و شادمانی آنان به وجود نیاید و کسی با دیدنِ خرابی‌ها آزرده نشود.

ابتدال در تلاش برای حذف‌کردن و فرهنگ‌زدایی البته همدستانی هم دارد. رنگین‌نامه‌ها و روزنامه‌های زرد به رواجِ دروغ و تهمت کمک می‌کنند. آقا و بانوی تبلیغاتچی با ژست‌های کلیشه‌ای و تکیه‌کلام «با ما باشید» (که خودش به نوعی تعیینِ تکلیف می‌کند که مخاطب باید جانبِ ابتدال را بگیرد و با آن باشد) به خوبی رابطه‌ی سینمای گیشه و تبلیغاتِ همجنسِ آن را نشان می‌دهد. بر سرِ سینمای سوخته که دارند جلوی آن فیلمِ هیپ‌اند را می‌سازند و پارتی راه انداخته‌اند، پوسترِ صحنه‌ای از نمایشِ مجلسِ شبیه... بیضایی را می‌بینیم. آن صحنه که هواپیما در حالِ سقوط بود اما به مسافران اطمینان می‌دادند که خبری نیست و همه چیز روبه راه است و بهتر است روزنامه‌های‌شان را بخوانند و خوش و راحت باشند. هشدارِ که این تکه از تأثر به سینمای خوش‌خیال می‌دهد، پوشیده و کنایه‌آمیز است و به نظر نمی‌رسد به گوشِ هلهله‌کنندگان فرو برود. یاسمن، دخترکِ پرنده پایا، از دیدنِ پایکوبی برای فیلمِ تحریف‌شده‌ی بازاری لذت می‌برد. این سینمای سُبکِ سرگرم‌کننده به دلِ بچه‌ها و بزرگسالانِ کودک‌مآب می‌چسبد و تا یاسمن پاسخِ سؤالش در موردِ معنی «لجن‌مال» را بگیرد، پایکوبی ادامه خواهد یافت. سینمای بازاری خیابان را اشغال کرده و به تصرفِ درآورده. وقتی شب‌بخ در صحنه‌ی تعقیب و گریز در خیابان در حالِ دویدن است (و در واقع در حالِ تمرینِ حرفه‌ی اصلی‌اش دوومیدانی‌ست) مانی اورنگ از کوچه‌ای بیرون می‌آید و با او سینه‌به‌سینه می‌شود. این کوچه‌ای‌ست که هر روز مانی اورنگ برای رفتن به تأثر و تمرین‌کردن از آن می‌گذرد. گوشه و کنایه روشن است. تأثرِ جدی و سخت‌کوشیِ بازیگرانِ

آن خواه ناخواه مانع پیش‌روی کاملِ سینمای مبتذل است. شب‌بخ حثّا تحملِ این کوچه‌ی باریک را هم برای مانی ندارد و اعتراض می‌کند که چرا آن‌جا پیدایش شده و جالب است که دستیارِ رنگ عوض‌کرده‌ی نیرم نیستانی هم اوّل مانی اورنگ را به‌جا نمی‌آورد. حقارتی که شب‌بخ در برابر مانی اورنگ احساس می‌کند مهارناپذیر است و ریشه در جمله‌ی «من فَنّی‌ام» دارد که شک‌وَندی در گفت‌وگو با چکامه و لبخند به‌کار می‌برد. چکامه به عنوانِ یک روشنفکرِ طبقه‌ی متوسط به نحوی واسطه‌ی شک‌وَندی به عنوانِ یک کارگرِ فَنّی با سرمایه‌داریِ دلال‌صفت قرار می‌گیرد تا شاید برادران با گوش کردن به نوار ضبط‌شده‌ی شک‌وَندی و شنیدنِ حقیقتِ مربوط به خودکُشیِ ترنج نظرشان درباره‌ی شک‌وَندی عوض شود. اما آن‌طور که چکامه حدس می‌زند به نظر نمی‌رسد شنیدنِ حقیقت تغییرشان بدهد. در عمل هم می‌بینیم همین‌طور است. شک‌وَندی نمونه‌ای از آن آدم‌های طبقه‌ی فرودست است که خصلتِ لُمپنی ندارد. فَنّی‌ست و به کمکِ چهره‌ی مناسب و محکمِ جلالی‌تبارِ ظاهرِ قرص و جدّی یک کارگرِ کارآمد را دارد که به دلیلِ خصوصیاتِ خوبِ انسانی‌اش (به‌ویژه در ارتباط با جنسِ زن و درکِ علّتِ سقوطِ زنش ترنج و پشت کردن به تعصباتِ کور) امکانِ ارتباطِ روحیِ چکامه با او به‌وجود می‌آید و اگر ادبیاتِ حالا کهنه‌شده‌ی چپ را به‌کار ببرم کارگرِ یدی و کارگرِ فکری به یک جور یگانگی و عشق می‌رسند. فَنّی بودن، اشاره‌ای به تلاش و کاردانی هم هست. نحوه‌ی بیانِ شُل و بی‌رمقِ جمله‌ی «من فَنّی‌ام» شایانِ شب‌بخ در دیدار با لبخند و مقایسه‌ی آن با بیانِ طبیعی و جاافتاده‌ی همین جمله توسط مانی اورنگ در موقعیتِ مشابه، تفاوتِ مانی اورنگ با شایان شب‌بخ، تفاوتِ کاردانی با بی‌لیاقتی، و تفاوتِ کارِ خلاق با طفیلی‌گری را نشان می‌دهد. از این زاویه، جمله‌ی «من فَنّی‌ام» در مجموعه‌ی معانی و جناس‌های درهم‌پیچیده‌ی فیلم جای مهمی می‌گیرد و معانی چندگانه

دارد. فنی بودن در ارتباط با تمرین و ممارست مانی اورنگ به عنوان یک بازیگر و فقدانِ اولیه‌ی آن در شایان شبرُخ به عنوان یک شبه‌بازیگر نیز نقش پیدا می‌کند. می‌بینیم که فقط با تمرین و یادگرفتنِ فن کار است که شبرُخ بر ناتوانی خود تا حدی غلبه می‌کند و اخلاق حرفه‌ای‌اش هم تغییر می‌کند و از گرگ‌ری خواندن دست برمی‌دارد. فیلم با نشان دادنِ تمرینِ بدنیِ بازیگران در تأثر، جدیت و اصالتِ این هنر در برابرِ سینمای بازاریِ تجارت‌زده‌ی سهل‌گیر و سهل‌پسند را بیش‌تر آشکار می‌کند. تأثر به مثابه‌ی شکل و نمونه‌ای از سخت‌کوشی و مولد بودن در برابرِ سینمای عوام‌گرای غالب آب‌باریکه‌ای بیش نیست و عبورِ مانی اورنگ از کوچه‌ی تنگ و باریکِ قدیمی و یک قطعه موسیقیِ سوزناکِ سنتی که همراهی‌اش می‌کند، حال و روزِ فردیِ او و جایگاهِ محدودِ نمایشِ جدی را نشان می‌دهد که با همه‌ی سختی‌ها هنوز خلاق است. خلاقیت با سختی و زحمت توأم است و هنرپیشه‌های تأثری که در فیلم می‌بینیم این را نشان می‌دهند. اما ستاره‌های سینما عمدتاً نانِ قیافه و روابطشان را می‌خورند. البته اگر مانند شایان شبرُخ شانس بیاورند و گیرِ کارگردانِ قابلی چون نیستانی بیفتند، زحمتِ آن‌ها تدریجاً ثمر می‌دهد و دستِ آخر نیستانی به او می‌گوید که دارد چیزی می‌شود. بازی باید تولید شود و بازیگر باید رنجِ تولید را بکشد تا چیزی شود. بازیِ دلنشینِ زاییده‌ی تلاش و زحمت است و این روایتِ دیگری از این مایه‌ی عمومی‌ترِ فیلم است که سه برادر و تهیه‌کننده‌ها می‌کوشند با آسان‌پسندی و گریز از رنجِ تولید، جیب را پُر کنند و سروتهِ فرهنگ را طوری بزنند و از عمق تهی کنند که به مذاقِ ساده‌پسندِ عوام خوش بیاید. در این آشفته‌بازار که دوغ و دوشاب یکی شده، با انزوای فرهنگ روبه‌رو هستیم که چکامه مظهرِ آن است. «لبخند» به تحقیر او را «نابغه‌ی قلم» می‌خواند و افتخار می‌کند که چیزی از او نخوانده است. با اشاره‌ای که چکامه به داستانِ به‌جا مانده از شوهرش

می‌کند پی می‌بریم که مرد مُرده نیز قصه‌نویس بوده و زندگی زناشویی‌اش با کار فرهنگی توأم بوده است. نوع حرف‌زدن و زبانِ سلیس فارسی و رفتارِ باوقارِ چکامه نشان می‌دهد که با نویسنده‌ای جاافتاده روبه‌رویم. هیچ دوست و آشنا و خویشاوندی دور و برِ چکامه نیست. تنها و به‌خود وانهاده است. روی میزِ کارش پُر از کاغذهای درهم‌ریخته‌ی نوشته‌های اوست. اما مُچ‌دردِ مزمنِ اجازه‌ی نوشتن به او نمی‌دهد. مُچ‌دردِ چکامه، دردِ برآمده از پایبندی و وفاداری به خلاقیت و فرهنگ است. وقتی در را به روی شک‌و‌ندی قفل کرده و او چون جانورِ وحشی در قفس بی‌قرار است و مشت به در می‌کوبد که بازش کن، چکامه را از پشت می‌بینیم که دست‌های دردناکش را با درماندگی به هم قفل می‌کند. این دست‌ها دیگر نمی‌تواند کسی را از بند نجات دهد.

چکامه، با مشکلی مُچ‌درد، برای این‌که فکرهايش يادش بماند و جريانِ اندیشه و خلاقيتش خشک نشود حرف‌هايش را ضبط می‌کند. مکالمه‌ای را با خود آغاز کرده و کمی طول می‌کشد تا بدانیم با خودش گفت‌وگو می‌کند و کسی آن‌طرفِ خط نیست. اولین نما که از چکامه می‌بینیم دست و موبایل و گوشِ اوست. این گفت‌وگو با خود از عناصرِ اصليِ فیلم است و به مسئله‌ی هویت می‌پردازد. وضعیتِ چکامه نمونه‌ی کاملی از انزوای غم‌انگیزِ هنرمند و تنهاییِ اوست. هر تفسیر و تأویلی از چکامه بدونِ یکی‌دانستنِ او با پرند پایا به یک‌جانبه‌بینی منجر می‌شود و ناقص است. رفتارِ چکامه و رفتارِ پرند در اساس یکی‌ست. اگر چکامه حذف می‌شود، پرند هم حذف می‌شود، هردوی آن‌ها نویسنده‌اند و نمی‌خواهند تن به مسخ شدن و ابتذال بدهند. مژده شمسایی با گیرایی تمام نقشِ هردوی آن‌ها را بازی می‌کند. یک گرفتگی و غم در ته‌آهنگِ صدای مژده شمسایی هست که با اندوه نهفته‌ی فیلم جفت‌وجور است. من این حزن را در صدای فاطمه معتمد‌آریا و نیکو خردمند هم حس کرده‌ام.

در این فیلم، مثل همیشه، قامتِ مژده شمسایی افراشته است و محکم و استوار راه می‌رود. همان راه رفتنی که در نمایشِ افرا توانست فاصله‌ی سنی‌اش را با افرای جوان کم کند. نحوه و لحن و آهنگ سخن گفتنِ شمسایی کم‌تر دستخوش فراز و فرود هیجانی می‌شود. نوسانِ تندِ عاطفی ندارد. مانندِ گفتارهایش، حضورش قطعی و گیراست. جز یکی دو لبخندِ زودگذر روی خوشِ او را نمی‌بینیم. چهره‌اش متفکرت‌تر شده. در برابرِ سروصورتِ بزک‌کرده‌ی ترنج و لبخند و خاطره‌ی مقبول، آرایشِ ملایمی دارد و ناهمواری‌های پوستِ او را در نماهای درشت می‌شود دید. چهره‌اش لوحی‌ست با تلاطمی پنهان که گفتار بر آن حک می‌شود و کیفیتِ عامِ گفتار از تبدیلِ او به چهره‌ای خاص و منفرد جلوگیری می‌کند. تنهاییِ چکامه ادامه‌ی تنهاییِ شخصیت‌های محوریِ بیضایی‌ست. عدم‌ارتباطِ او با دنیای پیش‌پاافتاده با قطع شدنِ صدای مکالماتش با میوه‌فروش و کارکنانِ کافی‌شاپ نمونه‌ای از این عدمِ امکانِ ارتباط و تفاهم با آدم‌های معمولی‌ست. چهره‌ی چکامه مانندِ چهره‌ی نجات شک‌وَندی سرد و گرفته و اندیشناک است و این یکی از مشترکاتِ آن‌هاست.

موسیقیِ وِهمناک و درِیغ‌آمیزی را در اتاقِ کارِ شوهرِ ازدست‌رفته‌ی چکامه می‌شنویم که موقعِ سوارکردنِ شک‌وَندی و لغزیدنِ خواب‌گونه‌ی انعکاسِ شاخ‌وبرگ بر شیشه و بر چهره‌های آن‌دو نیز به گوش می‌رسد. در این قرینه‌سازی و بازیِ واقعیت و مجاز، شک‌وَندی به نحوی جانشینِ شوهرِ ازدست‌رفته‌ی چکامه می‌شود و خانه‌ی زندگیِ چکامه با مرگِ چکامه به او می‌رسد. آپارتمانِ چکامه از جهتِ ارتفاع و پنجره‌های رو به خیابانِ شبیه‌خانه‌ی شک‌وَندی و ترنج است که ترنج از آن بالا خود را به خیابانِ پرتاب کرد و جان داد. شک‌وَندی به خانه‌ی خود بازمی‌گردد. البته، سواد و فرهنگِ شک‌وَندی پایین‌تر از چکامه است. جاهایی از کلماتِ عامیانه استفاده می‌کند، اما هیچ‌گاه در رفتار و صحبت کردن مبتذل نمی‌شود و