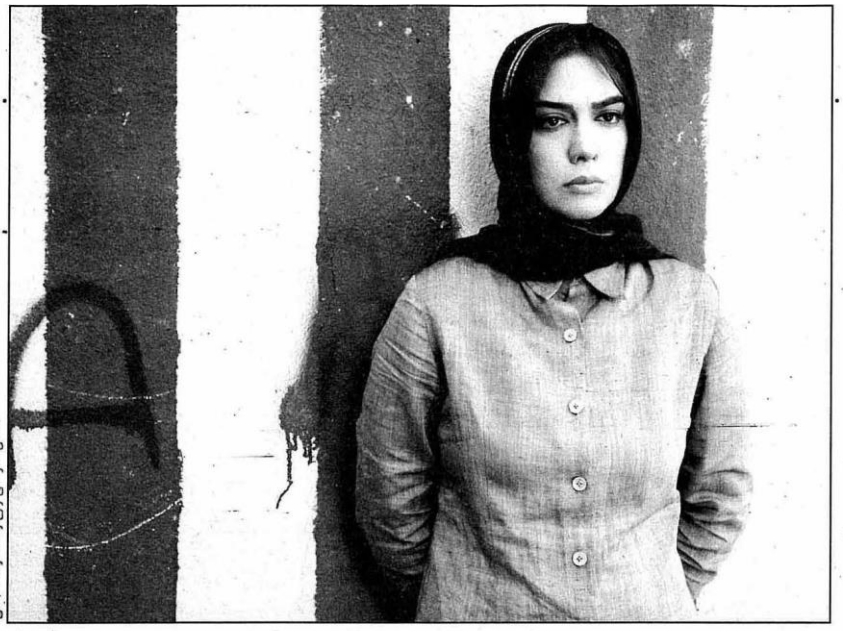
◆ وقتی همه خوابیم

تهیه‌کننده،نویسنده، مدیر هنری، کارگردان بهرام بیضایی
مدیر فیلم‌برداری اصغر رفیعی‌جم
موسیقی محمدرضا درویشی
تدوین بهرام بیضایی (با همکاری سپیده عبدالوهاب)
صدابردار محمود دسماکباشی
صداگذاری، برش موسیقی، ترکیب حسین ابوالصدق
طراح لباس آتوساقلمفرسایی
طراح چهره‌پردازی سعید ملکان
طراح صحنه ایرج رامین‌فر
بازیگران مژده شمسایی علیرضا جلالی‌تبار حسام نواب‌صفوی شقایق فراهانی مجید مظفری هدایت هاشمی سحر دولتشاهی حسین محب‌اهری
۱۰۷ دقیقه

دستیاران کارگردان: محسن قرایی، رضا سخایی، علی ثمینی. مدیر تولید و برنامه‌ریز: تینا پاکروان. دستیار برنامه‌ریز: سامان خادم. منشی صحنه: پانته‌آ پناهی‌ها (با سپاس از ندا آصف). دستیار اول فیلم‌بردار: محمد ابراهیمیان. دستیار دوم فیلم‌بردار: امیراحسان رفیعی‌جم. عکس: علی زارع (با سپاس از احمدرضا شجاعی). مجری طرح: علیرضا داودنژاد، رضا داودنژاد. گروه صدابرداری: رضا تهرانی، رضا نظری، امیر شاهوردی. تصویربردار پشت صحنه: سعیده خضوعی، محمود جوانشیر. اجرای چهره‌پردازی: زهره عبیدی، سیدجلال موسوی، عباس عباسی. دستیار طراح صحنه: دانیال جباری، سانیا مهرام. سازندهٔ صحنه‌ها: محمدعلی شیبک. دستیاران طراح لباس: حجت اشتری، رزیتا علی‌زاده، سیاوش دیداری (با سپاس از واله یوسفی، سیما مشایخی). گروه فیلم‌برداری: ناصر بیگ‌زاده، احمد گودرزی، بهمن نادیاب، محمد صاحبی، عاطف امیری، ادیب سبحانی. عنوان‌بندی: اردشیر عالمی. جلوه‌های ویژه: عباس شوقی. دستیاران جلوه‌های ویژه: آرش آقابیک، امیر آقابیک، حمید قلی‌پور. دستیاران سازندهٔ صحنه‌ها: موسی شیبک، حسین شنقایی‌مهر. طراحی روزنامه‌ها: ارسلان یزدانی. حسابدار: امامقلی یازلو. اجرای موسیقی: ارکستر سمفونیک ناسیونال اکراین. رهبر ارکستر: ولادیمیر سیرنکو. مدیر ارکستر و ناظر ضبط: الکساندر هورنستای. صدابردار موسیقی: آندری موکریتسکی، خانهٔ ضبط صدا، کی‌یف (با سپاس از بهزاد عبدی). مدیر تدارکات: وحید مشاری، محسن امجدی. آوا: مامک خادم. صدابرداران آوا: ناصر فرهودی، میلاد فرهودی، استودیو پاپ تهران، با صدای: حسن پورشیرازی. کمانچه: احسان ذبیحی‌فر. ضبط: آرمین کاربالف، استودیو دیلمان. ضبط الکترونیک موسیقی: محمود محقق، حامد ثابت. مسئول واحد فنی: رضا واعظ. پشتیبانی فنی تدوین: حمیدرضا سبک‌دست، استودیو روشنا. مدیر فنی: امیرحسین سحرخیز. همکاران فنی: امیر سحرخیز، پروانه خانی، ترانه مهاجر. تبدیل به نگاتیو: مسعود بهنام، استودیو بهمن. امور صدا: تک‌فیلم ساراند. اپتیک صدا: محمدصادق جوادی. ظهور و چاپ: مرکز صنایع فیلم ایران. سرپرست تولید: حسین شمسی. ظهور: رضا شیرمحمدزاده، محمود محسنی، ابوالقاسم محسنی، رضا طاهریان، محمد راسخ، ولی حسن‌پور. نظارت: محمدعلی صادقی، محمدرضا جمشیدپی. تله‌سینما: احسان جعفری، امیر ایزدگشسب. شیت مشکات. ترفندهای بصری: حسین شمسی، هاشم محققی. قطع نگاتیو: تیگران تومانیان، گرگین گریگوریان، شارا خاچاطوریان. رنگ‌بندی: وحید تبریزی، حسن حاجیون، مهرداد عزیزی. چاپ: جهانبخش بخشی، علی بایرامی. دستیاران تدارکات: علیرضا حق‌شناس، مهدی چراغی، مهرزاد چلنگر، محمدحسن شبابی‌شاد. حمل‌ونقل: حامد آزادی، مرتضی کمالی‌پور، مسلم تقدمی، اکبر خوش‌سخن. خدمات: مجید ظهیری‌نژاد، حمیدرضا اصلانی. سایر بازیگران: رضا مختاری، افشین خورشیدباختری، سیدمهرداد ضیایی، رها رضایی‌راد، انوش فاطمی، سپهر گودرزی، محمدرضا ترابی، بابک بیات، امیر کاوه آهن‌جان، علی اولیایی، رضا دیلمی، امید خوش‌منش، هادی پویان، حامد محمدی، بهرام سروری‌نژاد، محمد ساربان، شهروز دل‌افگار، صابر عسگری، حسن کریم‌خان زند، فرخنده زمانی، الهام اسلامی، ریحانه سلامت، آسیه ضیایی، سهیلا رضوی، محمد رضایی‌راد، مهشاد مخبری، افشین هاشمی، رضا سخایی، میثم یوسفی، حمیدرضا پهلوانی، شاهین دلاوری، موسی شیبک، عباس عرفانی، سعید راستی، مهدی تارخ، محمود جوانشیر، حسین شفایی‌مهر، سامان خادم، ندا نوبخت، الهام یگانی، پژمان عبدی، محمدعلی حسن‌علی‌پور، نریمان مصطفوی، مانی فولادی‌نسب، سینا کرمی، علی زادسرور، علی پاشا حسینیان، پیام اسکندری، رضا صورتی، سمیرا حسن‌پور، آیدا بیتی، شبنم شاهین‌پوریان، پروانه غلامعلی، هومن خدادوست، محمدرضا زادسرور، امیررضا زادسرور، علی زارع، عرفان ابراهیمی، مهدی حقگو، علیرضا حق‌شناس، محمد صمدی، ابراهیم نقی‌زاده، میترا اولیایی.
سرمایه‌گذاران: محمد شجاعی، بهرام بیضایی.
شروع نمایش از ۲۸ اسفند ۸۷ • سینماهای نمایش‌دهنده: فرهنگ، آزادی، قدس، پردیس ملت، اریکهٔ ایرانیان، پردیس زندگی، موزهٔ سینما، ایران، عصر جدید، فلسطین، مرکزی، پارس، سپیده، شاهد، حافظ، پیام، فرهنگ‌سرای بهمن، رازی، ماندانا.

نیرم نیستانی در حال کارگردانی فیلمی به نام **وقتی همه خوابیم** بر اساس فیلم‌نامهٔ پرند پایا است؛ با این داستان: «چکامه جمانی که همسر و فرزندش را در تصادف اتومبیل از دست داده و وکیل خانوادهٔ راننده خاطی به او برای دادن رضایت فشار و مزاحمت وارد می‌کند، با مُرد تازه از زندان آزاد شده‌ای به نام نجات شکوندی آشنا می‌شود. نجات برای چکامه تعریف می‌کند که زمانی به دلیل مسائل مالی برادران همسرش ترنج (برادران چاوشی) در حبس بوده و با پولی که ترنج با مایه گذاشتن از شرافت خود فراهم می‌کند آزاد می‌شود. ترنج وقتی می‌فهمد نجات پی به ماهیت کارش برده خودکشی می‌کند و نجات این بار به اتهام قتل ترنج به زندان می‌افتد اما پس از پنج سال تبرئه و آزاد می‌شود. حالا خانوادهٔ نجات برای این‌که او همسر نانجیبش را نکشته طردش کرده‌اند و برادران چاوشی هم برای مرگ ترنج در پی کشتن‌اش هستند. چکامه در ازای فرستادن نوار کاست توضیحات نجات دربارهٔ مرگ ترنج برای چاوشی‌ها، از نجات می‌خواهد خواهر معتادش لبخند را که در سانحهٔ اتومبیل کنار شوهرش بوده بکشد. نجات در ابتدا تردید نشان می‌دهد ولی پس از ملاقاتی مجدد با لبخند، از او می‌شنود که این چکامه بوده که با ازدواج با مرد محبوبش، او را به اعتیاد سوق داده و اوست که باید کشته شود، اما نجات هر دو خواهر را ترک می‌کند. چکامه در حالی که پالتوی نجات را پوشیده با چاوشی‌ها مقابل سینمایی سوخته قرار می‌گذارد و آن‌جا را محل استقرار نجات معرفی می‌کند. چاوشی‌ها به تصور این‌که او نجات است با چاقو زخمی‌اش می‌کنند. نجات متوجه ماجرا می‌شود و خود را به چکامه می‌رساند. چکامه در حال مرگ به نجات اعتراف می‌کند که اصلاً خواهری ندارد و خودش مقابل او نقش لبخند را ایفا کرده و در واقع می‌خواسته خودش کشته شود تا دیگر درد فقدان شوهر و پسرش را حس نکند.»

نیستانی فیلم را با بازی پرند پایا در نقش چکامه و مانی اورنگ در نقش نجات به‌خوبی پیش می‌برد که در میانهٔ کار، تهیه‌کنندگان (براتی، سوهانی، و خرده‌پز) به او خبر می‌دهند سرمایه‌گذارانی (برادران ذاکری) حاضرند نیمی از هزینهٔ فیلم را پرداخت کنند به شرط آن‌که نقش نجات را شایان شبرخ، بازیگر بی‌استعداد سینما بازی کند. مقاومت نیستانی فایده ندارد و به رغم ناراحتی همگان مخصوصاً پرند، شبرخ جای اورنگ را می‌گیرد و ساخت فیلم ادامه می‌یابد. پس از چندی سرمایه‌گذار دیگری به نام اشتهاریان به شرط حضور دختر یکی از اقوامش به نام خاطره مقبول در نقش چکامه، اعلام آمادگی برای پرداخت بخش دیگری از هزینه‌ها می‌کند. باز هم مخالفت نیستانی به جایی نمی‌رسد و خاطره جای پرند را می‌گیرد و به موازات دروغ‌پردازی‌های رسانه‌ای، حتی کار به تغییر فیلم‌نامه و نام فیلم و داستان (آن‌چنان که قصه با عروسی چکامه و نجات پایان می‌پذیرد) می‌کشد. در نهایت نیستانی را هم از پروژه اخراج می‌کنند و یک تماشاگر آماتور و عشق فیلم جایش می‌نشیند. در حالی که نیستانی و اورنگ شوکه شده‌اند، پرند در پاسخ به سؤال دخترش که می‌پرسد چرا گریه می‌کنی، می‌گوید: دارم نقشی را که شاید روزی بازی کنم تمرین می‌کنم.



عکس‌ها از علی زارع و احمدرضا شجاعی

تازیانه بر خویشتن

جهانبخش نورایی

● **وقتی همه خوابیم** داستان شوریدن هنرمند بر خویش است تا وسوسهٔ گمراهی را پس بزند و در این راه اگر لازم باشد از دادن جان خود نیز پروا نکند. این عصیان، در جهانی پراشوب و مسخ‌شده روی می‌دهد و قهرمان فیلم، چکامهٔ جمانی، تلاش می‌کند در برابر هجوم آن و بلعیده شدن بایستد. در این راه، بازیگر نقش او، پرند پایا، نیز در دنیای پشت صحنه وضعیت مشابهی دارد و نهایتاً می‌بینیم شخصیت‌های فیلمی‌که ساخته می‌شود با آدم‌هایی که دارند آن را می‌سازند دو روی یک سکه‌اند و سرنوشت همسانی دارند. بدون در نظر گرفتن این پیوستگی، درک معانی **وقتی همه خوابیم** امکان‌پذیر نخواهد بود. نخستین عنصری که احتمال دارد دسترسی به حرف نهفتهٔ فیلم را مشکل کند، شکل فریب‌دهندهٔ فیلمی‌ست که قسمت اولش حدود سی‌چهل دقیقه طول می‌کشد و با قطع شدن آن می‌بینیم که تا آن لحظه در حال تماشای قسمت اول فیلمی بوده‌ایم. فریب‌دهندگی فیلم، آغشتگی آن به کلیشه‌ها و قراردادهای سینمای گیشه است که ممکن است بیننده را از حکمت استفاده از آن‌ها غافل کند و چشم را بر ریزه‌کاری‌ها ببندد. کوشش من در این نوشته آن است که به این مسیر انحرافی نیفتم و با تکیه بر پیوند متقابل فیلم و پشت صحنه و نمایان کردن نهفته‌ها به درک شاید متفاوتی از فیلم برسم. داستان سادهٔ زن نویسنده‌ای (چکامهٔ جمانی) که یک زندانی مرخص‌شده (نجات شکوندی) را برای کشتن خواهر معتادش (لبخند) اجیر می‌کند، در آخر کار به تصویر پیچیده و ژرفی از سرشت انسان، کشاکش‌ها و رنج‌های او تعالی پیدا می‌کند و فیلم عرصهٔ جدال نادانی با دانایی می‌شود.

روشی که بیضایی در این فیلم به کار گرفته، گفتن سرّ دلبران در حدیث دیگران است. همان شیوه‌ای که، به عنوان نمونه، مولانا در مثنوی برگزیده تا حرف‌های پُرمایه را در حکایت‌های پیش پا افتاده بزند. این گونه‌ای حرف زدنِ حساب‌شده است که پیش از این، شیخ شرزین، آن دبیر نگون‌بخت، در فیلم‌نامهٔ **طومار 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 شیوهٔ دیگران دیده‌اید از من است اما به شیوهٔ دیگران.»

در انتقادی هم که در فیلم از تهیه‌کنندگان تاجرصفت و دخالت‌های تباه‌کنندهٔ آنان می‌شود شاید نشانه‌هایی از «شیوهٔ دیگران» به چشم آید و آن را برای نمونه هم‌نوا با **ستاره می‌شود** جیرانی بدانیم و زبان به تحسین یا بدگویی بگشاییم. اما فروکاستن فیلم به این موضوع، نادیده گرفتن اصل قضیه و در واقع ندیدن فیلم است. قضیهٔ تهیه‌کننده‌ها فقط یک مک‌گافین هیچکاکی‌ست که انگیزه و بهانه‌ای برای مطرح کردن حرف‌های دیگر می‌شود.

وقتی همه خوابیم با اغتشاش و آشفتگی و به هم ریختن و در هم فروشدن اجسام شروع می‌شود: جلوه‌ای از کائوس، یعنی آن بی‌شکلی و بی‌نظمی آغاز خلقت را می‌بینیم که این‌جا برخلاف پایان فیلم **مسافران** که کائوس نوید تولدی دیگر را می‌داد، به یک آشوب آخرالزمانی شباهت دارد. سازه‌های ساختمان‌های بتونی و شیشه‌ای و فولادی بناهای قدیمی را می‌بلعند و صدای قطار، آمبولانس، شلوغی و هیاهو و یک موسیقی متن کوبنده دنیایی سرسام‌زده را مجسم می‌کند. رد پای سرمایهٔ حریص و مهاجم را در این آشفتگی می‌توان دید. این نوع تصویرپردازی عصبی احساس و نظر فیلم‌ساز را دربارهٔ جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کنیم بیان می‌کند و در دنبالهٔ فیلم اشاره می‌شود که ریشهٔ این اغتشاش و اعوجاج در کجاست. در همان حال، به هم خوردن ابعاد طبیعی و آشنای اشیا به تماشاگر تذکر می‌دهد که انتظار صحنه‌های مأنوس و طبیعی‌نما را نداشته باشد. ترکیب صدای باز و بسته شدن در زندان و دستور آمرانهٔ زندانبان به نجات شکوندی برای جمع‌آوری وسایلش با شنیده شدن بر روی کژدیسگی برج‌ها و ساختمان‌های بلند، رابطهٔ زندان و سوداگری را نشان می‌دهد و این درآمیختگی در طول فیلم گسترش می‌یابد. هر چه پیش‌تر می‌رویم روشن‌تر می‌شود که چه‌گونه پیشروی نوکیسگان می‌تواند آزادی خلاقیت را محدود و زندان‌گونه کند. صدای نگهبان زندان که به نجات شکوندی با تحکم می‌گوید چه بکند و چه نکند، صدای حسن پورشیرازی‌ست که در فیلم **سگ‌کشی** نقش زندانبان، گروهبان نقدی، را بازی می‌کرد. این شگرد از همان اول فیلم به ما می‌گوید که ادامهٔ **سگ‌کشی** را، در عرصه‌ای دیگر، می‌بینیم. **وقتی همه خوابیم**، به‌روشنی، از نظر فضای بستهٔ پُرمکر و تهدید، ترکتاری سرمایه و انزوای فرهنگ به **سگ‌کشی** نزدیک است. برادران چاوشی، سه برادر ترنج ـ زن نجات شکوندی که به خاطر آن‌ها به بدکارگی کشیده شده و خود را می‌کشد ـ نقش کلیدی در این فیلم دارند. نوکیسگی، تعصب و تحقیر زن با این سه برادر غیرتی گره خورده است. سه برادر همان بدمن‌های فیلمفارسی، از قماش برادران خبیث آبمنگل در فیلم قیصرند که حالا در یک محیط اجتماعی دگرگون شده به سرمایه و قدرت دست‌یافته‌اند. سه برادر از رُبر بازارچه در آمده و با حفظ لمپنیسم دیرین، سرمایه‌دار زودبندجی امروزی شده و در شرکت واردات خلیج فارس، به قول برادر بزرگ‌تر، «البسهٔ بی‌گمرک خلیج» را

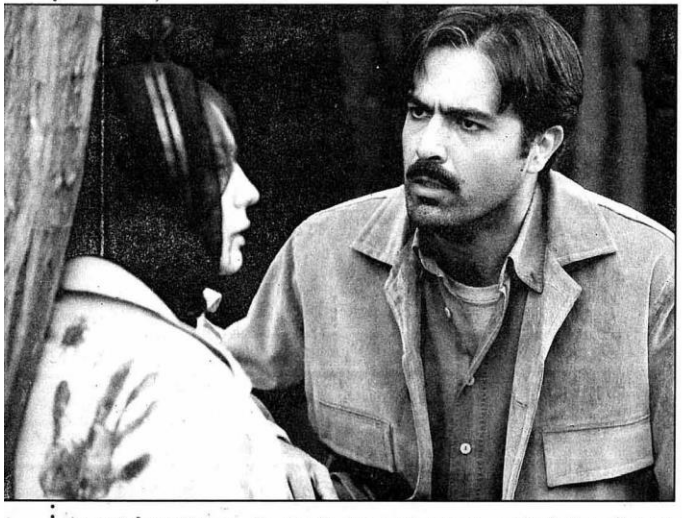
در معرض فروش قرار دادهاند. سه برادر کلهخراب پولدار که یک پایشان در وطن و پای دیگرشان در دُبی است، با افزودن پنجهٔ بوکس و اسید به چاقوی سنتی تنوعی در زرادخانهٔ خود به وجود آورده و برای هجو و ریشخندشدن مایهٔ مناسب را در اختیار کارگردان قرار دادهاند. نمایش قدرتنمایی آنها ـ بهخصوص در اواخر فیلم که دندانقروچهکنان به دنبال شکوندی برای کشتن او هستند ـ رنگ و روی کلیشهای دارد و در عین حال کنایهای به این نوع سینماست که اوج آن به فیلمفارسی قبل از انقلاب تعلق داشت اما به شکلهایی با سر برآوردن لاتولوتها و لمپنها در سینمای بازاری امروز احیا شده است. سه برادر غیرتی به نوعی قرینهٔ سه تهیهکنندهٔ فیلم در قسمتهای پشت صحنه هستند و با رأس مثلث، اشتهاریان، شباهتهایی دارند. برادرها کارشان فروش پوشاک وارداتی از دُبی است. شغل آنها به معنای نمادین تنپوش در فیلم ربط پیدا میکند. کار آنها پوشاندن لباسی که وارد کردهاند به تن مردم است. ضربات متعدد چاقو که به بارانی کهنهٔ شکوندی میزنند در واقع حمله به لباسیست که بخشی از هویت او را تشکیل میدهد. آنها اصولا توان درک هویت واقعی شکوندی را به عنوان «یک زمینخوردهٔ درهمشکسته» ندارند و مانند نگهبان زندان به جای «شکوندی» او را «شکندی» صدا میکنند. در فروشگاه به چکامه میگویند چه لباسی برازندهٔ اوست و تغییر لباس با تغییر هویت همگام میشود. با دخالتی که برادران ذاکری، سرمایهگذاران میانی، در فیلم میکنند و یک ستارهٔ خوشرورویی کماستعداد و آزمودهاضی (شایان شبرخ) را به جای مانی اورنگ بازیگر پخته و باتجربهٔ تئاتر میگذارند، قضیهٔ لباس وارداتی در قالمرو دیگری مطرح میشود. تهیهکنندهها و ستاره سعی دارند شایان شبرخ از لباس خارجی برای جذابیت بیشتر استفاده کند که البته با مقاومت کارگردان، نیرم نیستانی، و این حرف او که «قربانیکننده نمیتواند نقش قربانی را بازی کند» روبهرو میشوند. لباس خارجی جلف و سبک شایان شبرخ با شکل و شمایل غربی او (با بازی حسام نوابصفوی) نوعی بیگانهزدگی را نشان میدهد که در بساط برادران چاوشی و کاروبار اشتهاریان بهوفور یافت میشود. نام فروشگاه لباس برادران چاوشی ـ واردات خلیج فارس ـ یک جور تعارض بین ایرانی و بیگانه را هم نشان میدهد. صحبتهایی که در طول فیلم دربارهٔ رفت و آمد آنها به خلیج میشود و مسالهٔ بردن خواهر کم سنوسال شکوندی به دُبی و دورگه بودن زن برادر بزرگتر، حضور چهرهٔ اجنبی در کسبوکار و مقابلهٔ جهل نوکیسه با فرهنگ یک ملت را نشان میدهد. **سگ‌کشی** را به یاد بیاوریم. به گلرخ، که او هم در آنجا مظهر فرهنگ نیالودهٔ ایرانی بود، کسی دستدرازی کرد که برای رفتن به دُبی عجله داشت. تابلوی سه برادر واردات خلیج فارس است اما فارس عملاً دو رگه شده است. تظاهر به فرهنگدوستی در میان کاسبکارها هم دانه پاشیدن برای به دام انداختن مرغ است. اشتهاریان چک را که جلو کارگردان میگذارد شعار میدهد این هم در راه فرهنگ میهن عزیزمان. این میهنپرست ادعایی که در چندین کشور کوچک و بزرگ فعالیت اقتصادی و دفتر تجاری دارد و نام یکی از شرکتهایش بالیوود آنلاین است، خاطره مقبول را با قلدری به جای کسی مینشاند که نویسنده است و برای بهچاپ کتاب تصویرهای **شاهنامه** میخرد و نقش کسی را بازی میکند که با نثار کردن جان خود تن به ابتذال نمیدهد. دو رگه بودن زن برادر بزرگتر، این دور شدن از خود و در آمیختن با غیر، مفهومی کنایی دارد و مشخصهٔ این نوع آدمهاست که از اصل و نسب و رگ و ریشهٔ خود جدا افتادهاند و به همین دلیل است که تقدیم چک با آن شعار غلیظ میهنی کیفیتی طنزآمیز پیدا میکند. دو رگه شدن، کیفیت تهاجمی هم دارد. زن دو رگهٔ برادر بزرگتر در مورد شکوندی اطلاعات جمع میکند تا امکان دسترسی و حذف کردن او برای سه برادر متعصب فراهم شود. سرمایهگذارها هم به کمک تهیهکنندههای مصلحتطلب بازیگران لایق و کارگردان را یکییکی حذف میکنند تا امکان تبدیل یک فیلم حساب شده به یک فیلم بیحسابوکتاب را به وجود آورند. شیرینزبانی تملقآمیز آن سه تهیهکننده برای اشتهاریان سلسلهمراتب قدرت را نشان میدهد. هر قدرت از پایهٔ هرم (براتی، سوهانی، خردهپز) شروع و در مرحلهٔ بالاتر به دو نفر (برادران ذاکری) و نهایتا در رأس هرم به یک نفر (اشتهاریان) ختم میشود. اسامی سه تای اول کسبهٔ محترم را به یاد میآورد، اسم دو برادر قرار گرفته در مرحلهٔ بالاتر کمی معنوی شده، و نام سومی با اشتهار و بلندآوازگی آمیخته و هیکل درشت او حرف آخر را میزند.

سوداگری و اخلاقیات برادران چاوشی در اصل فرقی با سوداگری و اخلاقیات سرمایهگذاران فیلم ندارد. اشتهاریان محبوبهاش را بسته به مورد عمهزاده، عموزاده، و داییزاده معرفی میکند که حفظ ظاهر کند. با این نسبتهای جعلی، راست و دروغ در هم میآمیزند و نامها نیز مانند لباسها هویتها را پنهان و در همان حال افشا میکنند. بدلپوشی در سراسر فیلم دیده میشود. در وارونهگویی، در تزویر کلامی، در انعکاس دروغین و تحریف واقعیت در روزنامهها، در قیافهٔ حق به جانب گرفتن خطاکار، و در طلبکار شدن بدهکار. همهٔ اینها جلوههایی از بدلپوشی|اند. اما لباس شکوندی با پیوند خوردن به اشغالدانی در نهایت با مفهوم خاصی که ظرف زباله در فیلم پیدا میکند، مایهٔ اعتبار او میشود. چکامه چمانی در فصل آخر فیلم اول به نجات شکوندی میگوید «قرتشه لباس نویی را بپوشی که از فروشگاه خلیج گرفتم. این جوری بیشتر از آن پنج سال فاصله میگیری.» شکوندی میپرسد: «چه بلایی سر لباسم آوردی؟» چکامه جواب میدهد: «اشغال‌ها را صبح زود میبرن.» شکوندی تنپوش خاکستریرنگ را که یادگاری از پنج سال حبس ناحق و ادامهٔ در بند بودن او در شرایط اجتماعی مشابه لیست با لباس تازه میپوشاند. مکالمهٔ چکامه و شکوندی نقش معنایی لباس و پوشش و رابطهٔ آن با هویت را نشان میدهد. شروع کار با حرفیست که از دهان مرد مزاحم در میآید. او وکیل رانندهایست 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 سومنظر دارد و مانند اجل معلق مدام سر راه او سبز میشود و مظهر شریست که یک دم انسان را راحت نمیگذارد. نخستین بار که شکوندی را با چکامه میبیند با لحن تحقیرآمیزی از زن میپرسد کهٔ او را از کدام آشغالدانی پیدا کرده است. یا «لبخند»، خواهر معتاد و خیابانی چکامه (که زادهٔ خیال اوست) در قهوهخانهٔ او شکوندی میپرسد تو را از کجا گیر آورده و شکوندی جواب میدهد: «چیزی که فراوانه، سطل آشغال.» لباس شکوندی به این ترتیب از طریق حرفهای مرد مزاحم و چکامه با آشغالدانی نسبت پیدا میکند و آن گاه که پرند پایا در پشت صحنه فیلمنامهاش را با نومیدی و خشم توی آشغالدانی میاندازد، خویشاوندی متناقض شکوندی با آشغالدانی و فرهنگ روشنتر میشود. در چشم ابتذال، شکوندی زباله است و در چشم بینندهای که او را در فیلم اول و دوم دنبال میکند و پرت شدن فیلمنامه در زبالهدانی و در آمدن فیلمنامه از آن را دیده، او عین اصالتیست که انگ آشغال خورده است. از همین رو، لباسی که از فروشگاه برادرزنهای متعصب بیرحم کاسبکار قرار است به تن او بپوشند شود، چیزی جز تلاش برای پنهان کردن بخشی از هویت از راه سازشی ملایم با قدرت و سر سالم به گور بردن نیست. با این همه، رنگ قهوهای روشن آن هنوز به رنگ لباس پرند پایا و شورش جهان و رنگهای خانهٔ چکامه و حتی تنپوش گلرخ در جایی از **سگ‌کشی** نزدیک است و به معنی تسلیم کامل به الگوی هویت برادران چاوشی نیست. در این حال، چکامه با پوشیدن بارانی و کلاه مردانهٔ شکوندی، در همان حال که تن خود را با او یگانه میکند و به دلدادگی خاموشی که بین آنها به وجود آمده تجسم میبخشد، پوشش و بدن فرهنگ را یکجا در معرض چاقوهایی قرار میدهد که با بیرحمی لباس شکوندی و اندام چکامه را پاره میکنند. برای من البته بارانی خاکیرنگ شکوندی با پوشش روشنفکری تلخاندیش سالهای پیش و سینمای نوآر و بوگارت هم مترادف است. بارانی شکوندی که چاقوی فیلمفارسی سوراخسوراخش میکند، یک جور مقابلهٔ بیرحمانهٔ عوام با این شکل از روشنفکری و خاطرهٔ نوستالژیک سینمایی|ست که در فیلم جنازهٔ سوختهاش را میبینیم و ملک ویرانش را به فروش گذاشتهاند. سینمای سوخته با شکوندی و چکامه به نحوی هم‌هویت است. چکامه که به فروشگاه خلیج تلفن میزند و میگوید. گویا دنبال نجات شکوندی میگردید، تصویر دست او به تصویر سینمای سوخته قطع میشود. به یاد بیاوریم قبلاً هم این دیالوگ را شنیدهایم که سوختهها جلوی سینمای سوخته **ولو** هستند. چکامه در میعادگاه همین سینمای سوخته است که به قتل میرسد. ضربههای چاقو با ارتباط کلامی ظریفی که بین بارانی شکوندی و فیلمنامه با سطل آشغال به وجود آمده به طور مجازی به پیکر فیلمنامه هم زده میشود. اما با دورانديشی جهان، شوهر پرند پایا، فیلمنامه از آشغالدانی بیرون آورده میشود تا به نیروی تخیل چکامه و مانی اورنگ، بقیهٔ فیلم در ذهن آنها ساخته شود. جریان تخیل و خلاقیت ادامه پیدا کند و در همان حال با تمام شدن فیلم و بازگشت به واقعیت شاهد حذف شدگی و از هم پاشیدن جمع و تنهایی خود باشند.

پارههای زیادی از **وقتی همه خوابیم** دربارهٔ حذف شدن (و به قول خود بیضایی دربارهٔ زیرآبزدن) است؛ در فیلم و در جامعه. در فیلم آگاه میشویم که یک تصادف رانندگی شوهر و فرزند چکامه را حذف کرده، چکامه نیز در حال حذف شدن است. نجات شکوندی دو بار که به زندان افتاده در آستانهٔ حذف شدن قرار گرفته و در بیرون زندان برادر خودش و برادرهای ترنج کمر به حذف او بستهاند. در پشت صحنه، نهتنها شکوندی و چکامه که حتی خود کارگردان هم حذف میشوند. اگر در **شاید وقتی دیگر**، کیان دنبال هویت گمشده و ریشههایش میگشت، در اینجا کارگردان و بازیگران اصلی تقلا میکنند جلو گم شدن و حذف هویت خود را بگیرند. اگر کیان در آخر ماجرا به خود واقعیاش دست مییابد، در **وقتی همه خوابیم** حرکتی معکوس شروع شده و کارگردان خود 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، پر از بدگمانی و نارو زدن و سوءاستفاده کردن است. دنیایی و زمانهای پرتزویر که در آن باید حتی مواظب امضایت در پای یک ورقهٔ سفید باشی تا مبادا

بعداً بالای امضا چیزی به ضرر تو جعل کنند. چنین هشداری را نیرم نیستانی در غذاخوری به پرند پایا میدهد. از جهت سرنوشتی که این کارگردان بینوا پیدا میکند، **وقتی همه خوابیم** یک **رگبار** پیراسته است که نمایشیتر و امروزی شده. آن که میخواهد اصیل بماند و کار را درست انجام دهد و با رسم روز همساز نشود، غریبهای ست که جماعت او را پس میزند و بیرونش میکند. اگر هم حذف کامل ممکن نباشد، درآمیختگی هویتها آخرین چاره در کارگاه مبدل‌پوشی‌ست. مانی اورنگ می‌گوید شنیده که قرار است در تدوین فیلم دستکاری شده، پشت سرها را از تصویرهای او و روبهروها را از چهرهٔ شایان شبرخ استفاده کنند. همین طور پشت سرهای پرند پایا و روبهروهای خاطره مقبول را به کار گیرند. تا با دو رگه کردن آدمها سر و ته قضیه را هم آورند و یک موجود ابلق بیافرینند. این طور هویتها را وصله‌پینه می‌کنند و فیلم از منظر دیگری ما را به مایهٔ دور افتادن از خود و دوپارگی بازمی‌گرداند. شخصیت‌ها مانند روایت فیلم تکه‌پاره می‌شوند و از تمامیت باز می‌مانند. در فیلمنامهٔ **حقایق دربارهٔ لیلا دختر ادریس**، لیلا با دو پاره شدن در جامعه‌ای مردسالار، به اعظم فاجعه تغییر لباس می‌دهد، اما نهایتاً با شمشیر نیاکان به اولین مشتری‌اش که یک جاهل است حمله می‌برد و به اصل خود برمی‌گردد. در **وقتی همه خوابیم** مقاومت در برابر ابتذال با تن دادن چکامه به یک مرگ خودخواسته تحقق می‌یابد. چکامه در یک اجتماع مشابه **حقایق دربارهٔ...** که تن زن مشخصهٔ اصلی هویت اوست دو پاره شده است: یک پارهٔ فرهنگی به نام چکامه و یک پارهٔ جسمانی مبتذل به نام لبخند. نخستین نشانهٔ این دوگانگی شخصیت وقتی اتفاق می‌افتد که شکوندی از چکامه تقاضای کمک می‌کند و تصویر دوگانهٔ چهرهٔ چکامه را در آینهٔ سواری مزدا و آینهٔ کوچک آرایش که از کیفش در می‌آورد می‌بینیم. این تصویر دوگانه نهتنها تردید او را در یاری رساندن به شکوندی نشان می‌دهد بلکه معرف شکافی‌ست که روح او را دوپاره کرده و فیلم که پیش می‌رود، کشاکش پارهای متناقض گسترش می‌یابد. چکامه به دنبال رهایی از این دو پارگی و دست‌یافتن به هویتی یگانه است. دوپارگی مشابهی در داستان فیلم نیز به چشم می‌خورد که زیر فشار گرایش به ابتذال هویتش را از دست می‌دهد و چیز دیگری می‌شود. البته دوپارگی و گسستگی روایت با نیروی تخیل چکامه و شکوندی که فیلم را در پندار خود ادامه می‌دهند از بین می‌رود و هویتی یک پارچه را که در فیلمنامه برایش پیش‌بینی شده باز می‌یابد. اما بازگشتن هویت چکامه جز با مرگ او امکان‌پذیر نمی‌شود. با حذف پرند پایا و دادن نقش چکامه به خاطره مقبول، چهرهٔ دوگانهٔ چکامه به یک چهرهٔ واحد که بیان‌گر وجه تجاری آن است و به شخصیت خیالی «لبخند» نزدیک‌تر است تقلیل می‌یابد. اما خاطره مقبول نیز طی بازی سطحی و عروسکی‌اش به‌تدریج حس می‌کند که سایهٔ 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 درناک معلق می‌ماند و رو به دوپاره شدن می‌رود.

در تمام این دستکاری‌ها، دخالت‌ها و کشاکش‌ها و در پهنهٔ به هم تبدیل شدن راست و دروغ، اصل و بدل، پرمایگی و بی‌مایگی، سوگ و شادمانی، واقعیت و نمایش، گونه‌ای مانویت اساطیری و ثنویت زنده و پُرتپش بر فضای فیلم حاکم است. جهان روشنی و تاریکی، اهورامزدا و اهریمن، نیک و بد در جدال دائمی‌خود سر از گوشهٔ شهر پرآشوب در آورده‌اند. جابه‌جا شدن چهره‌ها و فضاها و شباهت آن‌ها به هم در جزء به جزء فیلم به چشم می‌خورد. دنیای فیلم در لفاف مانویت و درآمیختگی و به هم تبدیل شدن اضداد پیچیده شده. نجات شکوندی و برادر تنی‌اش از یک پدر و مادرند. اما رابطهٔ برادری آن‌ها با ضد آن که دشمنی و بیگانگی‌ست گره خورده است. حملهٔ غافل‌گیرانهٔ برادر متعصب نجات شکوندی به او، جلوه‌ای از مانویت اساطیری خصومت برادر با برادر است که در داستان درگیری یعقوب و عیسو در شکم مادر و کشته شدن رستم با نیرنگ برادرش شغاد و کشته شدن هابیل به دست قابیل به صورت نمونه‌های ازلی اساطیر در زندگی روزانهٔ ما هنوز بازتاب دارد. چکامه و لبخند و جمع شدنشان در وجود یک انسان، شکلی از هم‌نشینی فرشته و لکاتهٔ **بوف کور** و نمایشی از کشاکش خرد و نفس سرکش‌اند. همهٔ ما در خود خواهر یا برادر و همزادی داریم که می‌خواهد ما را از بین ببرد یا ما می‌خواهیم از شر او رها شویم. کشاکش با همزاد، به کشاکش بازیگران و کارگردان با بدل‌های‌شان در پشت صحنه تبدیل می‌شود و این گونه است که شباهت‌ها در سراسر فیلم جریان دارند. فیلم جنایی دلهره‌آوری که در آن آدم‌های فهمیده و حساس و صاف و ساده دستخوش دخالت قدرت می‌شوند، افشاگر روابطی‌ست که در جهان فراسوی آن، در پشت صحنه، می‌گذرد. آن‌چه از زبان آدم‌های فیلم و آدم‌های پشت صحنه بیان می‌شود بیان‌گر درد مشترکی است که با دقت در شباهت‌های ظریف نمایان می‌شود. کشاکش و درام فیلم و پشت صحنهٔ آن از جدال حقیقت و دروغ، اصالت و جعل، دانایی و نادانی برآمده است. فرم هزارویک شبی و قصه‌های تودرتو، انعکاس شباهت وضعیت‌ها و سرنوشت آدم‌هایی‌ست که در جاها و زمان‌های مختلف قرار گرفته‌اند. اما این نوع تمهید، به‌رغم همهٔ قطع شدن‌ها و گسستهای روایتی، رشته‌ای‌ست که آن‌ها را به هم وصل می‌کند و تماشاگر را در برابر آدم‌ها و مناظری قرار می‌دهد که بازتاب‌دهندهٔ زندگی روزمره هم هستند. بر این اساس، شاید بتوانیم حال و روز و چهرهٔ خود را در آینهٔ این نمونه‌ها ببینیم؛ همان گونه که اسطورهها می‌توانند در هر زمانه و دورهٔ تاریخی بخشی از واقعیت اجتماعی و حتی موقعیت‌های فردی را بازتاب دهند و تفسیر کنند. از این دیدگاه، حرف آخر چکامه که در هنگام مرگ می‌گوید «ما همه شبیه هممیم» مفهوم پیدا می‌کند. فیلم با همهٔ تکثرش شیشه‌ای خردشده به هزار تکه است که پاره‌هایش به دنبال یگانگی‌اند و در این راه با هم تصادم می‌کنند. همهٔ این نقش بازی کردن‌ها و در جلد هم فرو رفتن‌ها (مژده شمسایی = پرند پایا = چکامه چمانی = لبخند چمانی) به این‌جا می‌انجامد که همه شبیه هم هستیم. اما عین هم نیستیم. تفاوت در این‌جاست. چکامه و لبخند هر دو درد می‌کشند و هر دو تزریق می‌کنند؛ یکی برای تخفیف درد ناشی از نوشتن و خلاقیت که مچ دست راست او را بی‌تاب کرده مسکن می‌زند و یکی برای رهایی از خماری رنجناک اعتیاد، به مواد مخدر نیاز دارد. لرزش دست‌ها و حالت عصبی چکامه در هنگام سیگار کشیدن به لرزش دست‌های لبخند بی‌شباهت نیست. اما هر یک از آن‌ها در ذات خود مقابل طرف دیگر قرار گرفته. کمند جوباره‌ای، منشی صحنه، که در فیلم نقش ترنج را دارد، در پشت صحنه به‌رغم دلبستگی‌اش به مانی اورنگ که نقش نجات شکوندی را بازی می‌کند، به طرف سرمایه‌گذار و سوداگری تمایل پیدا می‌کند، هر چند که در همان حال در او تردید و معلق بودن حس می‌شود. قدرت معنوی فیلم از همین نگاه وسیع مایه می‌گیرد و به‌رغم قاطعیت ظاهری‌اش ضد جزمیت است. مرز میان نیک و بد و پارههای دوگانه بسیار نازک است. همه در لبهٔ پرتگاه‌اند و قابلیت تبدیل شدن به هم را دارند. فیلم‌ساز ایدئولوژی‌زده نیست و پایش را توی



یک کفش نکردهٔ که تربیت ناأهل را چون گردکان بر گنبد است. شایان شرخ با کار و تلاش سرانجام به جایی می‌رسد که کارگردان از او اظهار رضایت می‌کند. شمایل رنگ‌آمیزی‌شدهٔ مبتذل و منحرف زن هم دربست محکوم نمی‌شود. در لابه‌لای فیلم می‌بینیم این‌ها (چه ترنج باشند، چه لبخند، چه خاطره مقبول) قربانی روابطی هستند که زن را تبدیل به یک شیء و عروسک جنسی کرده است. تنه زدن برادران در اواخر فیلم بین جمعیت به زنی شبیه لبخند و اعتراض خاموش او، نه‌تنها جلوهٔ دیگری از تبدیل نمایش و تخیل به واقعیت است و می‌بینیم که لبخند موهوم می‌تواند در کوچه و خیابان هم یافت شود، بلکه برخورد تحقیرآمیز تعصب و سرمایه با این شکل از زنانگی را نیز نشان می‌دهد. کنار زدن لبخند، تلاش برای گذر از بدل و دست‌یافتن به اصل برای از میان برداشتن اوست.

شباهت‌ها البته به خارج از **وقتی همه خوابیم** هم سرریز می‌کند. آن‌چه در پشت صحنهٔ فیلم می‌گذرد، شباهت‌های فرامتنی به ناتمام ماندن فیلم قبلی بیضایی، **لبهٔ پرتگاه**، پیدا می‌کند و شکلی از دیدن امر واقعی در امر نمایشی‌ست. اما آن‌چه در نهایت اهمیت دارد آن امر جزیی نیست، بلکه نمایش ذبح و مثله کردن خلاقیت است که به عنوان جلوه‌ای از موقعیت دردبار بشری در پای‌بندی به حقیقت و خلوص در برابر دروغ و ناخالصی کیفیتی ماندگار پیدا می‌کند و از زمان و مکان و روزگار ما فراتر می‌رود. از این منظر، داستان چکامه نیز می‌تواند تبدیل به اسطورهٔ جدیدی در زمانهٔ ما شود: اسطورهٔ انتحار دانایی برای رسوا کردن نادانی. عقب‌عقب رفتن وحشت‌زدهٔ سه برادر پس از این‌که پی می‌برند به جای شکوندی چکامهٔ چمانی را کشته‌اند، پس نشستن جهل و تعصب آلوده به سوداگری‌ست که جرأت دیدن چهرهٔ فرهنگ را در مرگ مظلومانه‌اش ندارد. نانی که این سه برادر می‌خورند و کوششی که برای جلوگیری از فاش شدن علت واقعی خودکشی ترنج می‌کنند، ارتباطی آینه‌وار با زندانی دارد که شکوندی تازه از آن بیرون آمده و برادران قصد کشتن او را کرده‌اند. یکی از قرینه‌سازی‌ها و شباهت‌های فیلم با همین مفهوم زندان است که شکل می‌گیرد. درهم‌تنیدگی زندان و کژدیسگی جامعهٔ سرمایه‌زده، از همان اولین نمای فیلم نمایان است و به همین دلیل زندان و بیرون زندان، مانند فیلم و پشت صحنهٔ فیلم، از هم جدا نیستند و واحد یکپارچه‌ای را تشکیل می‌دهند. اغتشاش سرمایه‌زدهٔ اول فیلم و آمیختگی صداهای زندان و چهرهٔ مسخ‌شدهٔ شهر، شبیه و مرتبط بودن آن‌ها را نشان می‌دهد. فضا با ریتم تند و مهاجم صدای زندانیان و موسیقی هذیانی هولناک، فضای زندان و وحشت است. آزادی از زندان در این فضا، اتفاق فرخنده و شادی نیست. بعدها خواهیم دید که محیط بیرون نیز هم‌رنگ و همزاد زندان است. شکوندی در یک جا گلایه می‌کند که «می‌دانم آن تو بدتر بود یا بیرون.» تو و بیرون یکی‌ست و هر دو آینهٔ هم‌اند. تکرار عدد ۱۰۶ که شمارهٔ نجات شکوندی در زندان بوده، نشانه‌ای‌ست از ادامهٔ در بند بودن او در زندگی بیرون از زندان. در بیرون هم انواع زندان هست و هر دو آینهٔ هم‌اند. شعار «زندان مدرسهٔ اجتماع است» که در صحنه‌ای از فیلم می‌بینیم، تصویر بازگونهٔ این **سخن جهان خروش، همسر پرند پایاست که** «جامعه خودش مدرسه است.» عکس هنرپیشهٔ هندی که شبیه ترنج است و شکوندی آن را به دیوار زندان زده، مایه‌ازای زن‌های بدکارهٔ بیرون زندان است. لبخند، خاطره مقبول، و حتی زنِ هم‌شکل لبخند که اواخر فیلم در میان جمعیت می‌بینیم، جلوه‌هایی از هنرپیشهٔ هندی و سینمای مبتذل‌اند که با محیط زندان الفت دارد. عکس رانگهبان می‌گوید در زندان باقی بگذارد تا زندانیان و زندانبانان کماکان عشق کنند و نگاه مردسالارانهٔ جنسی به زن در آن‌جا و در جانشین استعاری‌اش، سینمای رؤیاپرور جامعه، پایدار بماند. با گیر افتادن نجات شکوندی در دفتر کار شوهر مردهٔ چکامه، تنگ‌نارسی نجات شکوندی سر باز می‌کند و چون جانوری در قفس ناآرامی می‌کند و فریاد می‌کشد. درهای متعدد منزل چکامه که پشت سر هم باز و بسته می‌شوند، سلول‌های زندان را به یاد می‌آورند. به نظر می‌رسد منزل چکامه صحنهٔ تئاتر برای بازسازی زندان و تلاش برای آزادی‌ست. شکوندی یک آدم فنی دست‌به‌آچار است اما برای او در قسمت اول فیلم که نقشش را مانی اورنگ بازی می‌کند، رهایی از اپل تنگنا راحت نیست. ولی شایان شرخ که در قسمت دوم فیلم نقش شکوندی را بازی می‌کند حس روشنی از در تنگنا بودن ندارد و به‌راحتی از عهدهٔ باز کردن در برمی‌آید. این دو نوع برخورد با تنگنا و محدودیت، نشانهٔ دو نگرش متفاوت سینمایی و اجتماعی است. نگرشی که زجر زندان و بی‌خانمانی و قید و بندها را چشیده و نگرشی که در هپروت سیر می‌کند و با ولنگاری به دنبال نقش و نگار است. نگرش دوم سعی در مقابله با نگرش اول دارد و ابتذال می‌کوشد که بر فرهنگ و پُرمایگی غلبه کند. این‌که چکامه می‌خواهد لبخند را بکشد، قدرت و اراده فرهنگ است که می‌کوشد وسوسهٔ ابتذال را از جان خود دور کند. این‌که لبخند در ورسیون شایان شرخ (در تکرار کمهایهٔ صحنهٔ دیدار لبخند و شکوندی در چای‌خانه) می‌خواهد چکامه را بکشد، معکوس کردن این وضعیت و هجوم متقابل ابتذال و بی‌مایگی به فرهنگ است. سوهانی، یکی از دلال‌های مجوز بگیر، می‌گوید مردم محروم نیازمند «لبخند» و شادمانی‌اند. استفاده از واژهٔ لبخند در این‌جا، شکل و شمایل و آرایش تند و خودفروشانهٔ لبخند معتاد را به سینمایی وصل می‌کند که فقط معیار سود و سرمایه و ظاهر مصنوعی فریبنده بر آن حاکم است و مهم نیست که با کنار گذاشتن آدم‌های شایستهٔ کاردان، قلبی شکسته و روحی آزرده شود. تغییراتی که قسمت دوم فیلم با ورود شایان شرخ می‌کند، زمینه را برای نفوذ ابتذال و کمرنگ شدن ذوق و فرهنگ مهیا می‌کند. رنگ‌ها فاش می‌کنند که اتفاقی نمی‌افتد. رنگ لباس چکامه در بیش‌تر قسمت‌های فیلم سیاه است و این سیاهی با سیاهی جامهٔ اهلی تئاتر در محل تمرین، از هم‌سانی در سوگی عمیق خبر می‌دهد. اما با دخالت تهیه‌کننده‌ها که دوستدار شوخ و شنگی و پایان خوش‌اند، رنگ دستخوش تحول می‌شود. به این ترتیب، سفید شدن لباس چکامهٔ سیاه‌پوش در تکرار صحنه با شایان شرخ، کیفیت و شباهتی با پایان خوش فیلم دستکاری شده دارد که دختر و پسر در آخر آن با شادمانی عروسی می‌کنند. این شباهت وقتی نمایان‌تر می‌شود که متوجه اشتهای جنسی این ستارهٔ مرد به چکامه باشیم و چرخیدن کلید در قفل و تلاش برای گشودن درها را به نحوی نمادین معنی کنیم. جریان دستکاری و تحریف به تدوین هم کشیده می‌شود. در محلهٔ فقیرنشین و شلوغ شکوندی که صدای حرکت قطار یک جور واماندگی آن محله در عصر مدرن را می‌رساند، نجات شکوندی دارد از تلفن عمومی به چکامه زنگ می‌زند. دور و بر او چیزی جز سوختگی و ویرانی نیست. این صحنه از سه نما تشکیل شده که خرابی عمومی، فولکس واگن داغان، آجرهای پراکنده، دود آتش به‌جامانده و درخت و زمین خشک را نشان می‌دهد. وقتی شایان شرخ جایگزین مانی اورنگ می‌شود تا نقش شکوندی را بازی کند، در صحنهٔ تماس با چکامه از تلفن عمومی، خرابی ملایم می‌شود و ویرانی به آجرهای کرم‌رنگ یخته تقلیل می‌یابد تا خللی در فضای خوش و کسب رضایت تماشاگران و شادمانی آنان به وجود نیاید و کسی با دیدن خرابی‌ها آزرده نشود.

ابتذال در تلاش برای حذف کردن و فرهنگ‌زدایی البته همدستانی هم دارد. رنگین‌نامه‌ها و روزنامه‌های زرد به رواج دروغ و تهمت کمک می‌کنند. آقا و بانوی تبلیغاتچی با زشت‌های کلیشه‌ای و تکیه‌کلام «ما ما باشید» (که خودش به نوعی تعیین تکلیف می‌کند که مخاطب باید جانب ابتذال را بگیرد و با آن باشد) به‌خوبی رابطهٔ سینمای گیشه و تبلیغات همجنس آن را نشان می‌دهد. بر سردر سینمای سوخته که دارند جلوی آن فیلم هیی‌اند را می‌سازند و پارتی راه انداخته‌اند، پوستر صحنه‌ای از نمایش **مجلس شبیه**... بیضایی را می‌بینیم. آن صحنه که هواپیما در حال سقوط بود اما به مسافران اطمینان می‌دادند که خبری نیست و همه چیز روبه‌راه است و بهتر است روزنامه‌های‌شان را بخوانند و خوش و راحت باشند. هشداری که این تکه از تئاتر به سینمای خوش‌خیال می‌دهد، پوشیده و کنایه‌آمیز است و به نظر نمی‌رسد به گوش هلهله‌کنندگان فرو برود. یاسمن، دخترک پرند پایا، از دیدن پایکوبی برای فیلم تحریف‌شدهٔ بازاری لذت می‌برد. این سینمای سبک سرگرم‌کننده به دل بچه‌ها و بزرگسالان کودک‌مآب می‌چسبد و تا یاسمن پاسخ سؤالش در مورد معنی «لجن‌مال» را بگیرد پایکوبی ادامه خواهد یافت. سینمای بازاری خیابان را اشغال کرده و به تصرف در آورده. وقتی شبرخ در صحنهٔ تعقیب و گریز در خیابان در حال دویدن است (و در واقع در حال تمرین حرفهٔ اصلی‌اش دو و میدانی‌ست) مانی اورنگ از کوچه‌ای بیرون می‌آید و با او سینه به سینه می‌شود. این کوچه‌ای‌ست که هر روز مانی اورنگ برای رفتن به تئاتر و تمرین کردن از آن می‌گذرد. گوشه و کنایه روشن است. تئاتر جدی و سخت‌کوشی بازیگران آن خواه ناخواه مانع پیشروی کامل سینمای مبتذل است. شبرخ حتی تحمل این کوچهٔ باریک را هم برای مانی ندارد و اعتراض می‌کند که چرا آن‌جا پیدایش شده و جالب است که دستیار رنگ‌عوض‌کردهٔ نیرم نیستانی هم اول مانی اورنگ را به جا نمی‌آورد. حقارتی که شبرخ در برابر مانی اورنگ احساس می‌کند مهارناپذیر است و ریشه در جملهٔ «من فنی هستم» دارد که شکوندی در گفت‌وگو با چکامه و لبخند به کار می‌برد. چکامه به عنوان یک روشنفکر طبقهٔ متوسط به نحوی واسطهٔ شکوندی به عنوان یک کارگر فنی با سرمایه‌داری دلال‌صفت قرار می‌گیرد تا شاید برادران با گوش کردن به نوار ضبط‌شدهٔ شکوندی و شنیدن حقیقت مربوط به خودکشی ترنج نظرشان دربارهٔ شکوندی عوض شود. اما آن‌طور که چکامه حدس می‌زند به نظر نمی‌رسد شنیدن حقیقت تغییرشان بدهد. در عمل هم می‌بینیم همین طور است. شکوندی نمونه‌ای از آن آدم‌های طبقهٔ فرودست است که خصلت امینی ندارد. فنی‌ست و به کمک چهرهٔ مناسب و محکم جلالی‌تبار ظاهر قرص و جدی یک کارگر کارآمد را دارد که به دلیل خصوصیات خوب انسانی‌اش (به‌ویژه در ارتباط با جنس زن و درک علت سقوط زنش ترنج و پشت کردن به تعصبات کور) امکان ارتباط روحی چکامه با او به وجود می‌آید و اگر ادبیات حالا کهنه‌شدهٔ چپ را به کار ببرم کارگر یدی و کارگر فکری به یک جور یگانگی و عشق می‌رسند. فنی بودن، اشاره‌ای به تلاش و کاردانی هم هست. نحوهٔ بیان شل و بی‌رمق جملهٔ «من فنی هستم» شایان شرخ در دیدار با لبخند و مقایسهٔ آن با بیان طبیعی و جافتادهٔ همین جمله توسط نجات شکوندی در موقعیت مشابه، تفاوت نجات شکوندی با شایان شرخ، تفاوت کاردانی با بی‌لیاقتی، و تفاوت کار خلاق با طفیلی‌گری را نشان می‌دهد. از این زاویه، جملهٔ «من فنی هستم» در مجموعهٔ معانی و جناس‌های در هم پیچیدهٔ فیلم جای مهمی می‌گیرد و معانی چندگانه دارد. فنی بودن در ارتباط با تمرین و ممارست مانی اورنگ به عنوان یک بازیگر و فقدان اولیهٔ آن در شایان شبرخ به عنوان یک شبه‌بازیگر نیز نقش پیدا می‌کند. می‌بینیم که فقط با تمرین و یاد گرفتن فن کار است که شبرخ بر ناتوانی خود تا حدی غلبه می‌کند و اخلاق حرفه‌ای‌اش هم تغییر می‌کند و از کرکری خواندن دست بر می‌دارد. فیلم با نشان دادن تمرین بدنی بازیگران در تئاتر، جدیت و اصالت این هنر در برابر سینمای بازاری تجارت‌زدهٔ سهل‌گیر و سهل‌پسند را بیش‌تر آشکار می‌کند. تئاتر به مثابه شکل و نمونه‌ای از سختکوشی و مولد بودن در برابر سینمای عوام‌گرای غالب آبباریکه‌ای بیش نیست و عبور مانی اورنگ از کوچهٔ تنگ و باریک قدیمی و یک قطعه موسیقی سوزناک سنتی که همراهی‌اش می‌کند، حال و روز فردی او و جایگاه محدود نمایش جدی را نشان می‌دهد که با همهٔ سختی‌ها هنوز خلاق است. خلاقیت با سختی و زحمت توأم است و هنرپیشه‌های تئاتری که در فیلم می‌بینیم این را نشان می‌دهند. اما ستاره‌های سینما عمدتا نان قیافه و روابطشان را می‌خورند. البته اگر مانند شایان شرخ شانس بیاورند و گیر کارگردان قابلی چون نیستانی بیفتند، زحمت آن‌ها تدریجاً ثمر می‌دهد و دست آخر نیستانی به او می‌گوید که دارد چیزی می‌شود. بازی باید تولید شود و بازیگر باید رنج تولید را بکشد تا چیزی شود. بازی دل‌نشین زاییدهٔ تلاش و زحمت است و این روایت دیگری از این مایهٔ عمومی‌تر فیلم است که سه برادر و تهیه‌کننده‌ها می‌کوشند با آسان‌پسندی و گریز از رنج تولید، جیب را پر کنند و سر و ته فرهنگ را طوری بزنند و از عمق تهی کنند که به مذاق ساده‌پسند عوام خوش بیاید. در این آشفته‌بازار که دوغ و دوشاب یکی شده، با انزوای فرهنگ روبه‌رو هستیم که چکامه مظهر آن است. لبخند به تحقیر او را «نابغهٔ قلم» می‌خواند و افتخار می‌کند که چیزی از او نخوانده است. با اشاره‌ای که چکامه به داستان به‌جامانده از شوهرش می‌کند پی می‌بریم که مرد مرده نیز قصه‌نویس بوده و زندگی زناشویی‌اش با کار فرهنگی توأم بوده است. نوع حرف زدن و زبان سلیس فارسی و رفتار باوقار چکامه نشان می‌دهد که با نویسنده‌ای جاافتاده روبه‌روییم. هیچ دوست و آشنا و خویشاوندی دور و بر چکامه نیست. تنها و به خود وانهاده است. روی میز کارش پر از کاغذهای در هم ریختهٔ نوشته‌های اوست. اما مجدرد مزمن اجازهٔ نوشتن به او نمی‌دهد. مجدرد چکامه، درد برآمده از پای‌بندی و وفاداری به خلاقیت و فرهنگ است. وقتی در را به روی شکوندی قفل کرده و او چون جانور 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 مشکل مجدرد، برای این‌که فکرهای یادش بماند و جریان اندیشه و خلاقیتش خشک نشود حرف‌هایش را ضبط می‌کند. مکالمه‌ای را با خود آغاز کرده و کمی طول می‌کشد تا بدانیم با خودش گفت‌وگو می‌کند و کسی آن طرف خط نیست. اولین نما که از چکامه می‌بینیم دست و موبایل و گوش اوست. این گفت‌وگو با خود از عناصر اصلی فیلم است و به مسألهٔ هویت می‌پردازد. وضعیت چکامه نمونهٔ کاملی از انزوای غم‌انگیز هنرمند و تنهایی اوست. هر تفسیر و تأویلی از چکامه بدون یکی دانستن او با پرند پایا به یک‌جانبه‌بینی منجر می‌شود و ناقص است. رفتار چکامه و رفتار پرند در اساس یکی‌ست. اگر چکامه حذف می‌شود، پرند هم حذف می‌شود، هر دو آن‌ها نویسنده‌اند و نمی‌خواهند تن به مسخ شدن و ابتذال بدهند. مژده شمسایی با گیرایی تمام نقش هر دوی آن‌ها را بازی می‌کند. یک گرفتگی و غم در ته آهنگ صدای مژده شمسایی هست که با اندوه نهفتهٔ فیلم جفت‌وجور است. من این حزن را در صدای فاطمه معتمدآریا و نیکو خردمند هم حس کرده‌ام. در این فیلم، مثل همیشه، قامت مژده شمسایی افراشته است و محکم و استوار راه می‌رود. همان راه رفتنی که در نمایش **افرا** توانست فاصلهٔ سنی‌اش را با افرای جوان کم کند.

نحوه و لحن و آهنگ سخن گفتن شمسایی کم‌تر دستخوش فراز و فرود هیجانی می‌شود. نوسان تند عاطفی ندارد. مانند گفتارهایش، حضورش قطعی و گیراست. جز یکی‌دو لبخند زودگذر روی خوش او را نمی‌بینیم. چهره‌اش متفکرتر شده. در برابر سر و صورت بزک‌کردهٔ ترنج و لبخند و خاطره مقبول، آرایش ملایمی دارد و ناهمواری‌های پوست او را در نماهای درشت می‌شود دید. چهره‌اش لوحی‌ست با تلاطمی پنهان که گفتار بر آن حک می‌شود و کیفیت عام گفتار از تبدیل او به چهره‌ای خاص و منفرد جلوگیری می‌کند. تنهایی چکامه ادامهٔ تنهایی شخصیت‌های محوری بیضایی‌ست. عدم ارتباط او با دنیای پیش پا افتاده، با قطع شدن صدای مکالماتش با میوه‌فروش و کارکنان کافی‌شاپ نمونه‌ای از این عدم امکان ارتباط و تفاهم با آدم‌های معمولی‌ست. چهرهٔ چکامه مانند چهرهٔ نجات شکوندی سرد و گرفته و اندیشناک است و این یکی از مشترکات آن‌هاست.

موسیقی وهمناک و دریغ‌آمیزی را در اتاق کار شوهر از دست رفتهٔ چکامه می‌شنویم که موقع سوار کردن شکوندی و لغزیدن خواب‌گونهٔ انعکاس شاخ و برگ بر شیشه و بر چهره‌های آن دو، به گوش می‌رسد. در این قرینه‌سازی و بازی واقعیت و مجاز، شکوندی به نحوی جانشین شوهر از دست رفتهٔ چکامه می‌شود و خانه و زندگی چکامه با مرگ چکامه به او می‌رسد. آیا رتمان چکامه از جهت ارتفاع و پنجره‌های رو به خیابان شبیه خانهٔ شکوندی و ترنج است که ترنج از آن بالا خود را به خیابان پرتاب کرد و جان داد. شکوندی به خانهٔ خود بازمی‌گردد. البته، سواد و فرهنگ شکوندی پایین‌تر از چکامه است. جاهایی از کلمات عامیانه استفاده می‌کند. اما هیچ‌گاه در رفتار و صحبت کردن مبتذل نمی‌شود و لاتی حرف نمی‌زند. شیوهٔ بیان تمایل چکامه به شکوندی به صورت به هم زدن قاعده‌ای اتفاق می‌افتد که بر اساس آن مرد در این موارد پیش‌قدم می‌شود و کشش خود را به زن نشان می‌دهد. چکامه با کفش‌های سیاه شبیه پوتین مردانه وارد خانه می‌شود و بعد از درآوردن آن‌ها بازگشت به زندگی، روی پنجهٔ پا، آرام و با احتیاط، به طرف اتاقی می‌رود که نجات شکوندی در پشت آن محبوس شده است. این راه رفتن با پای بی‌پاپوش در ارتباط با یک جملهٔ چکامه اشاره به کشش جنسی را کامل می‌کند. چکامه در پاسخ به شکوندی که می‌خواهد از اتاق بیرون آورده شود و تأکید می‌کند خطری ندارد و باید به او اعتماد کند، می‌گوید به خودم اعتماد ندارم. در ارتباط با شایان شبرخ، **قضیه با برگشتن به قاعده صورت می‌گیرد** و او را می‌بینیم که با پای برهنه سر وقت چکامه می‌رود. حرکت چکامه یک جور هنجارشکنی زن مستقل است که رنگی از شخصیت تهمینه در **شاهنامه** دارد. این شباهت و پیوند با گذشته به‌رغم استفادهٔ چکامه از پدیده‌ها و وسایل امروزی مانند تلفن همراه و دستگاه ضبط صدا و اتومبیل، بخش عمدهٔ شخصیت او را پر کرده و چکامه نیز چون ساختمان سنتی باشکوهی

که در آغاز فیلم در برابر ساختمان‌های مدرن از میان می‌رود در معرض خطر است. گذشته، آن‌گونه که در خانهٔ چکامه می‌بینیم، تیره، گرفته و زندان‌گونه است. با این همه هنوز وقار و صلابت خود را از دست نداده است. با مرگ چکامه میراث گذشته به شکوندی می‌رسد که تغییر لباس داده و شاید بتواند بین گذشته و حال تلفیقی به وجود آورد. در آپارتمان، چند در باید پشت سر هم باز شود تا چکامه بتواند شکوندی را به دفتر کار شوهر مردهٔ خود ببرد. این درها و قفل و بندها راه پنهان بازگشت به درون معماآمیز خود چکامه نیز هست و بیننده را بیش‌تر با رازهای اعماق روح او آشنا می‌کند. شطرنج‌هایی که در دفتر کار شوهر مرده دیده می‌شود، بیان‌گر یک صف‌آرایی ابدی است که شکلی از آن را در درافتادن چکامه با زمانهٔ کاسبکار هویت‌باخته و کشاکش بازیگران و کارگردان با تهیه‌کنندگان و سرمایه‌گذارهای فرصت‌طلب می‌بینیم. اتاق شوهر یک جور در ته خاطره و در ته تاریخ قرار گرفته، اما هنوز تمیز و مرتب و زنده است. یخچال پر از میوه و اغذیه و نوشابه در اتاق کار در همان حال که می‌تواند مربوط به نیاز روزانهٔ چکامه باشد، به نحوی پوشیده نشان می‌دهد که شوهر و فرزند چکامه هنوز برای او زنده‌اند و همراه چکامه روزی می‌خورند. قطع صدای چکامه در هنگام صحبت با میوه‌فروش و سرخی تهدیدگر ارقام ترازوی دیجیتال، فضایی را به وجود می‌آورد که گویی چکامه می‌ترسد مردم بدانند او برای مردگان میوه می‌خرد. گذشته رشته‌ای‌ست که چکامه را به هویت اصلی‌اش وصل کرده و با سر بلند کردن لبخند و نفوذ عنصر بدلی به درون اصالت، در حال از هم پاشیدن است. بقایای گذشته و ریشه‌ها را در نمای آجری ساختمان محل زندگی چکامه، اسباب و اثاثه و میز و صندلی چوبی قدیمی آپارتمان، نقاشی‌های قهوه‌خانه، کتاب تصویرهای شاهنامه و صدای سنتور دل‌انگیزی که هنگام خریدن آن در کتابفروشی می‌شنویم، می‌توان دید. این‌ها جلوه‌هایی از این گذشته‌اند که اصالت خود را دارند. گذشته تکیه‌گاه چکامه است و در لحظه‌ای که کارگردان دربارهٔ کنار گذاشته‌شدن مانی اورنگ دارد با او و بقیهٔ عوامل فیلم صحبت می‌کند، این گذشته به صورت نقاشی‌های قهوه‌خانه که صحنه‌هایی از **شاهنامه** نیز در میان آن‌هاست دیوار پشت سر آن‌ها را پوشانده است. اما با جلو رفتن فیلم و غلبهٔ ابتذال (که البته با توجه به مفهوم کنایی نام خاطره مقبول چیزی جز احیای فیلمفارسی نیست) این تکیه‌گاه از دست می‌رود.

آخرین تصویری که قبل از مبدل‌پوشی و حرکت چکامه به طرف قتل‌گاه خودخواسته از او داریم، تکیه دادن او به دیوار سیمانی سرد و سختی‌ست با نوشته‌های درهم نامفهوم بر متن یک آبی چرک و طرح‌های عمودی میله‌مانند که بازتاب سایه‌گون زندان است. در این با پای خود به استقبال مرگ رفتن، که بعد از خودداری شکوندی از کشتن لبخند، چاره‌ناپذیر می‌نماید، چکامه وضعیتی حماسی و اسطوره‌ای پیدا می‌کند. در اسطوره‌های مذهبی، شخصیت اصلی با پای خود به قربان‌گاه می‌رود تا شر و بدی را رسوا کند. چکامه نیز با تازیانه زدن بر خویش و قربانی کردن خود این وجه اسطوره‌ای را به تماشا می‌گذارد تا شاید روزی انبوه بی‌شمار خواب‌زدگان که بی‌هدف خیابان‌ها را گز می‌کنند متوجه شوند بیخ گوش آن‌ها چه می‌گذرد. چکامه بلاگردان، شفیع و نجات‌دهندهٔ شکوندی می‌شود و یک‌بار دیگر در این‌جا با سیمای زن قوی، حساس و ایثارگری که در مجموعهٔ کارهای بیضایی تکرار می‌شود روبه‌روییم. مرگ خودخواستهٔ چکامه شکل دیگری از خودکشی ترنج است و عجیب نیست اگر در کنار چکامهٔ در حال مرگ، شکوندی از او به عنوان ترنج نام ببرد و بگوید که دلدادهٔ اوست. ترنج و چکامه هر دو قربانی ابتذال‌اند که زندگی دردبارشان با خون و خشونت به پایان می‌رسد. تهیه‌کنندگان مدعی نجات فیلم‌اند، اما می‌بینیم که با سنگدلی آن را تحریف می‌کنند و فیلم‌نامه را در حقیقت می‌کشند. برادران ترنج نیز ظاهراً به خونخواهی ترنج برخاسته‌اند اما قاتل واقعی خود آن‌ها هستند. شباهت رنگ خون بر زمین ریختهٔ ترنج با رنگ سرخی که همنشین سه برادر است، دست‌های آلودهٔ برادرها را آشکار می‌کند. رنگ سرخ از رنگ‌های اصلی فروشگاه پوشاک برادران چاوشی‌ست. وقتی زن فروشندهٔ دو رگه چکامه را به طرف لباس‌های سفید هدایت می‌کند (رنگ سفید همان رنگی‌ست که با لباس عروسی پایانی خوش برای فیلم مسخ‌شده تدارک می‌بیند) در قسمت راست قاب، کت زنانهٔ قرمزی را می‌بینیم که با لباس آغشته به خون ترنج هم‌رنگی دارد. این جامهٔ سرخ در برابر ردیف لباس‌های سفید اخطار به کسی‌ست که بخواهد از راه راست منحرف شود. این سپیدی، این شادی و لبخند، به خون آغشته است. نقش بی‌واسطهٔ سه برادر با مرگ ترنج را فیلم‌ساز با یک ترکیب‌بندی و حرکت دوربین گویا، بر ملا می‌کند. سرخی شوم سر و روی سه برادر را که از شنیدن سخنان ضبط شدهٔ شکوندی به خشم آمده‌اند پوشانده است. صحنه با حذف فاصله‌های زمانی و مکانی، به سه قسمت شده و شکوندی پشت میله‌های زندان، ملاقات ترنج با او، و سه برادر برآشفته را می‌بینیم. دوربین با حرکت افقی خود را از سرخی پوشانندهٔ برادرها، به صحنهٔ بعد از مشاجرهٔ ترنج و شکوندی می‌رساند و لحظه‌ای بعد ترنج خود را از پنجره به خیابان پرت می‌کند و در خون خود غرق می‌شود. آن حرکت دوربین، مبدأ و مقصد ریختن خون را به ظرافت و تلخی نشان می‌دهد: تداوم و یکپارچگی این صحنه از اجزای متفاوتی تشکیل شده که عادتاً دور از هم‌اند، اما دیدگاه و سبک کار بیضایی آن را ضروری و توجیه می‌کند. بیضایی، مانند بسیاری از کارهای پیشین خود، جغرافیا را در شکل بدیهی و طبیعی‌اش حذف می‌کند و چهارراهی به وجود می‌آورد که همه با هم از نزدیک ارتباط برقرار می‌کنند و سینه به سینه می‌شوند. آدم‌هایی که از منظر رئالیسم باید دور از هم باشند در مجاورت هم قرار می‌گیرند.

وقتی همه خوابیم دربارهٔ حقایق است و در نتیجه از خصایص فردی فراتر می‌رود و در همان حال با لحن هجوآلود مجال به نفوذ رئالیسم نمی‌دهد. جوانک کج‌وکوله‌ای که به جای کارگردان می‌نشیند، موجودی واقعی نیست. حقیقت بی‌لیاقتی و کاریکاتوریک فیلم‌ساز نادان است. این مفاهیم‌اند که تحقیر و دست انداخته می‌شوند نه آدم‌ها. بیضایی در کار با زبان و بازی و فضاها، آن‌چه را که لازم است و به کار می‌آید نگه می‌دارد و زاید را کنار می‌گذارد، خواه کلمه باشد، خواه حرکت اضافی بدن بازیگر، خواه محیط و مکان. صحنهٔ تئاتر با فشردگی و محدودیت فضا از این نظر مطلوب اوست. این بازآفریدن محیط به شکلی که تقابل را مرئی کند، میدان مناسبی‌ست برای عرضهٔ رودررویی دراماتیک مفاهیم. شباهت‌ها فاصله‌های جغرافیایی را بر می‌دارد و آدم‌ها و مکان‌ها را در همسایگی هم قرار می‌دهد. اگر مرد مزاحم در همه‌جا حی‌وحاضر نبود، مفهوم زیر نظر بودن و شرارت نگاه چرک او برای چکامه و تماشاگر این‌قدر قابل لمس و تشویش‌انگیز نمی‌شد. نماهای نزدیک درشت از آدم‌ها و شدید کردن تأثیر رنگ‌ها و صداها، جزو همان زبان پیراسته‌ای‌ست که بازنمودن سرشت و حقیقت اشیا و انسان‌ها برایش مهم‌تر از حفظ ابعاد ظاهری چیزهاست. در **سگ‌کشی** خونی که از دهان گلرخ در کاسه می‌ریزد تمام پرده را پر می‌کند و خون ریخته از پیکر بی‌جان ترنج بر آسفالت خیابان آن‌قدر زیاد هست که با در آمیختن با پیراهن قرمز او بتواند مظلومیت ترنج و بی‌رحمی برادران را به رخ بکشد. در ضربه‌هایی که برادران با چاقو به چکامه می‌زنند، ریختن خون ترنج تکرار می‌شود. چاقو نیروی مردانهٔ مهاجم سنتی را تداعی می‌کند. سه برادر همچنان از چاقو به عنوان یک ابزار سنتی با بار جنسیت مردانهٔ مهاجم استفاده می‌کنند. گردن‌کلفت‌هایی هستند که ظاهرشان عوض شده اما تغییر باطنی نکرده‌اند (در فیلم‌نامهٔ **مقصد** که کارزار کهنه و نو است میرعظیم با چاقو به رانندهٔ جوان حمله می‌برد). مفهوم نمادین احلیل نیز در چاقو هست و صحنهٔ رویارویی نجات شکوندی با مرد مزاحم، گونه‌ای دوئل و مقابله بر سر چکامه هم هست. چکامه چاقو را برای کشتن «زن بد» به شکوندی برگردانده، اما او آن را برای مقابله و ضربه زدن به «مرد بد» به کار می‌گیرد که «زن بد» زاییدهٔ نگاه هرزهٔ اوست. مرد مزاحم شکست را می‌پذیرد و چاقویش را زمین می‌اندازد. اما شکوندی چاقو را در تنهٔ درختی فرو می‌کند. خاک و درخت دو تصویر متفاوت از چکامه و جنس زن هستند. خاک، تحقیرآلود و درخت ستایش‌آمیز است. درخت نیروی باروری زن را القا می‌کند. ارتباط و نزدیکی چکامه با درخت را وقتی می‌بینیم که در آغاز فیلم در یک منطقهٔ سرسبز و پُر دار و درخت با شکوندی آشنا می‌شود و در تمام طول گفت‌وگویش با شکوندی در سواری انعکاس شاخ و برگ را در شیشهٔ جلو و روی چهرهٔ آن دو می‌بینیم. بیش‌تر وسایل منزل چکامه از چوب است و شاخهٔ سرسبز درختی به سوی پنجرهٔ چوبی اتاق رو به خیابان او سرکشیده است. چکامه تکیه داده به درخت می‌میرد و درخت ادامهٔ حضور او در میان ما خواهد بود. درختی که در جلوی سینمای سوخته تکیه‌گاه او می‌شود، نشانی از امید با خود دارد که در یاسمن نهفته است. مدرسهٔ یاسمن نیز پُردرخت است و مانند هر جا که بچه‌ها باشند پر از شلوغی و شادی است.

وقتی همه خوابیم سه پایان دارد. فیلم دستکاری‌شدهٔ بدلی با لبخند و خوشی قاب گرفته می‌شود و به آخر می‌رسد، فیلم اصلی در ذهن پرند پایا و نجات شکوندی با مرگ چکامه پایان می‌یابد، و خود فیلم که با اشک‌های پرند پایا بسته می‌شود. یاسمن با روپوش مدرسه در صندلی عقب نشسته و کتاب نقاشی‌های **شاهنامه** را در دست دارد. نیرم نیستانی جفادیدهٔ دل‌شکسته قبلاً به یاسمن در صحنهٔ رستوران گفته بود که **شاهنامه**‌اش یک هزار آفرین است. یاسمن از مادر می‌خواهد گریه نکند. پرند پایا توضیح می‌دهد که این تمرینی‌ست برای فیلم بعدی. با همهٔ درد و خواری و رنجی که شاهد بوده‌ایم جریان خلاقیت خشک نشده و یاسمن و **شاهنامه**‌اش این حس را به وجود می‌آورند که هنوز ریشه در آب است، نادانی در کار خود یکسره کامیاب نبوده و پرند پایا در سواری‌اش به سوی آینده می‌راند. پوستر فیلم **مسافران** که در «جلجتای» چکامه لحظه‌ای از برابر دیدگان ما عبور می‌کند و پاسخ پرند پایا به دخترش که فیلم دیگری ساخته خواهد شد، پژواک آخرین سخن شیخ شرزین پیش از مثله شدن است که گفت: «دانایی را نمی‌توان کشت.»