ادامه از صفحه ۱۱

دوباره از سر شروع می‌کنیم

یک نفر نمی‌تواند گروه را نگه دارد. ما این گروه را سال اولی که من آمدم ایران و برای اولین بار آقای اسکندری را دیدم درست کردیم. سال ۵۵ با نمایش کلفت‌ها بود که گروه پیوند شکل گرفت. ما در سال ۵۶ ازدواج کردیم. اما سال ۵۵ به ایران آمدم و اتفاق‌هایی را که در شهر می‌افتاد دوست نداشتم و می‌خواستم برگردم. آقای اسکندری واقعا من را وادار کرد که بمانم و گروه را تشکیل دهیم و در نهایت هم ازدواج کردیم. گروه ما در کشورهای دیگر هم شناخته‌شده است. در آمریکا کار کردیم و مجله‌های فرنگی درباره کارهایمان می‌نویسند. هیچ‌کسی هم نبوده ما دو نفر بودیم. البته کسانی هم بودند که خب الان نیستند. مثلا آقای زهتاب، زنده‌یاد سمندرپور که با ما همراه بود، فریماه فرجامی، خانم لاچینی که هنوز هم با ما هستند و پسرشان. آقای زهتاب به من می‌گوید به من بگو که سر فیلم یا سریال نروم. اما وقتی می‌بینیم که آنجا دارد پول درمی‌آورد، می‌گویم برو. اینقدر اعتماد بین ما هست. خیلی آدم‌ها آمدند نشد بمانند و خیلی‌ها ماندند. ما با خانم افشارپناه بیست و سه، چهار نمایش کار کردیم.

◣ با تحصیلات و امکاناتی که داشتید این امکان وجود داشت که به سینما یا تلویزیون بروید اما در تئاتر ماندید.

امیدوارم تغییراتی پیش بیاید و وضعیت عوض شود. چون اگر وضعیت همین‌طوری پیش برود من هم نمی‌توانم کار کنم و گروهم هم خسته شده است. در این همه سال به یاد ندارم که خانم افشارپناه بگوید فکر نکنم بتوانیم کار کنیم. این دیالوگ‌ها هیچ وقت در گروه من نبوده است. اما الان بچه‌ها خسته شدند. فشار زیاد است. به‌خصوص این یک سال که یک نمایشنامه‌خوانی داشتیم و دو نمایش کار کردیم و یک کار دانشجویی که با شاگردانم داشتم. یعنی چهارتا کار مجانی انجام دادم. انرژی آدم مگر چقدر است و چرا باید در این سن با این تجربه‌ای که داشتم به اینجا برسم که چهارتا کار مفت انجام دهم. وقتی نتوانم به گروهم آن طور که باید برسم هر چقدر هم که ندیده بگیرند و بخواهند بگویند به دلیل گروه است، من شب خوابم نمی‌برد. چون عادت ندارم پول کسی را بخورم. اگر کسی بیاید یک وسیله را در صحنه جابه‌جا کند باید مزدش را بدهم. از این اخلاق‌ها ندارم که کسی را استثمار یا سوءاستفاده کنم. اما الان حسم این است که دارم از همه سوءاستفاده می‌کنم. این حس خوبی نیست اگر وضعیت همین‌طور بماند نمی‌توانیم دیگر کار تئاتر بکنیم. این را به آقای الوند می‌گفتم که چه باید کرد؟ توان‌مان دارد تمام می‌شود. می‌گفت درست می‌شود. امیدوارم که درست شود.

◣ در کشوری مثل آمریکا گروه‌های حرفه‌ای که سابقه گروه شما را دارند سالن برای خودشان دارند.

نه، این طوری نیست آنها هم سختی‌های خودشان را دارند. اما به هر حال آنها کمک می‌گیرند و از کمپانی‌های مختلف کمک می‌گیرند. قبل از این اتفاقاتی که افتاد ما وضعیت‌مان بهتر از گروه‌هایی بود که در آمریکا کار تئاتر حرفه‌ای می‌کنند. حداقل دولت به ما پول می‌داد که تئاتر کار کنیم. آنجا اما خیلی مستقیم کمک نمی‌شود. مگر تئاترهای گران‌قیمت. اصولا تئاتر در همه جای دنیا دچار مشکل است. کسانی که در برادوی کار می‌کنند هم گله می‌کنند. اما ما راضی بودیم. نه اینکه قیمت‌مان زیاد بود. اما می‌دانستیم که قرارداد می‌بندیم یک چیزی دست بچه‌هایمان را می‌گیرد. الان آن را هم نمی‌توانیم بهش فکر کنیم. آمدن ما به ایرانشهر من را به این فکر انداخت که نوع کارهای من به درد این جا نمی‌خورد. من باید در تئاتر شهر کار کنم. برای اینکه هم تماشاچی که آنجا تئاتر می‌بیند کار ما را می‌شناسد و به دنبال کارمان می‌آید و هم فضای تئاتر است. وقتی من خیالم از سالن راحت باشد که می‌توانم به گروهم پول بدهم، می‌توانم همه دانشجوهایم را دعوت کنم مجانی کارم را ببینند. چه اشکالی دارد که این جوان‌های دانشجو مجانی کار را ببینند؟ اما اینجا فقط می‌توانم ۳۰ درصد تخفیف بهشان بدهم. نه اینکه آقای سرسنگی مخالف باشد، چیزی برای گروهم نمی‌ماند. به این علت برای ما این جور کار کردن سخت است. اگر یک سالن به من بدهند و بگویند پنج سال این سالن دست تو و ساپورت اولیه را هم می‌دهیم حالا فقط تو کار کن، برنامه‌ریزی می‌کنم و تماشاچی جذب می‌کنم. آدم‌ها هم می‌دانند که قرار است چه تئاتری ببینند. اما وقتی امسال یک کار می‌کنم و بعد تا سال دیگر سالن ندارم، دیگر این انسجام به وجود نمی‌آید که تماشاچی بیاید کارم را ببیند. اما الان تماشاچی نمی‌داند باید به دنبال چه باشد. به نظرم تئاتر حرفه‌ای ما از بین رفت. البته از اول هم خیلی تئاتر حرفه‌ای نداشتیم. اما به هر حال از آن دو تایی که داشتیم یکی و نصفی‌اش از بین رفته است. چیزی از تئاتر حرفه‌ای باقی نمانده است. گاهی چیزهایی می‌گویند که حیرت می‌کنی. می‌شنیدم یکی می‌گفت آقایانی که در راس کار هستند، می‌خواهند بدانند کار تو در سال ۵۷ یا ۶۴ چندتا تماشاچی داشته و چقدر درآمد داشتی و براساس آن سالن را بدهند. ما داریم کار آکادمیک می‌کنیم. تئاتر اصلا این جوری نبوده است. من کارگردانم، نه مدیر تولیدم و نه تهیه‌کننده. چرا باید بدوم دنبال تماشاچی؟ اگر می‌خواستم دنبال تماشاچی بگردم آن شغل را انتخاب می‌کردم. من نباید حواسم به این باشد که چند نفر کارم را می‌بینند؟ شما با این کارتان به من توهین می‌کنید. اما این اتفاق می‌افتد. می‌گویند کار باید بیارزد. یعنی چی؟ مگر اینجا بقالی است که کار باید بیارزد؟ همه چیز تئاتر زیر سوال رفته است. با این همه، باز هم امیدوارم. مثل کوئنتن در «پس از سقوط» که می‌گوید امید. ما هر دفعه دوباره شروع می‌کنیم. هیچ وقت نشده که انسجام به کارمان بدهیم. همیشه تمام شده و دوباره گفتیم از سر شروع می‌کنیم.

نگاهی به فیلم «سوت پایان» ساخته «نیکی کریمی»

نسبتِ میان بازی و زندگی

محمد صادقی

می‌خواهم خودم را جمع‌وجور کنم: احساسی تندوتیز نجاتم خواهد داد. با دست چپم به‌گونه‌ام سیلی می‌زنم، پوستش را می‌کشم؛ برای خودم شکلک در می‌آورم. تمام نیمه چهره‌ام تسلیم می‌شود...

ژان پل سارتر - تهوع

■■■

آنچه در این مجال قصد دارم به آن بپردازم، درباره ایده‌ای است (اشاره کارگردان به بازی پایانی مسابقات جام‌جهانی فوتبال، همزمان با آخرین شبِ زندگی مادر) که با تامل و تعمق در آن می‌توان به‌گونه‌ای دیگر فیلم «سوت پایان» را فهم و ارزیابی کرد؛ سوت پایان یک بازی و سوت پایان زندگی یک انسان. ایده بسیار جالبی است که می‌توان گفت چندان هم ناخودآگاه به ذهن فیلمساز نرسیده و در متن فیلم جاری است، تا جایی که سحرِ «رمیده دل» را در سماعی جانکاه میانِ دوزخ‌های زمینی تنها می‌گذارد تا نسبت میان «بازی» و «زندگی» را بسنجد، زندگی کند و بخشی از خود را در جهان به خواب رفته بی‌وقفه باز جوید و در «لبه جهان» سوگواری خویش را در سکوتی سرگیجه‌آور فریاد کند. فیلم «سوت پایان» از آن رو که نمونه‌ای از زندگی روزمره را در خاطر زنده می‌کند، رئالیستی است اما نه چندان رئالیستی! نگرشی اگزیستانسیالیستی نیز بر آن حاکم است. به نظر اگزیستانسیالیست‌ها در زندگی روزمره سه‌ویژگی بارز وجود دارد (۱. نوعی همرنگی با جماعت ۲. نوعی رضایت‌خاطر ۳. نوعی خودفریبی) که می‌تواند انسان را در مرزهای «میان‌مایگی» متوقف سازد. آنها برای خروج از این وضعیت، قرار دادن «خود» در وضعیت‌های مرزی را پیشنهاد می‌دهند. اما موقعیت‌های مرزی چیست؟

موقعیت‌های مرزی

اگزیستانسیالیست‌ها می‌گویند ما در «موقعیت‌های مرزی» خودمان را خوب می‌شناسیم، به عبارتی زندگی عادی و روزمره مجالی برای شناخت از «خود» فراهم نمی‌آورد. در موقعیت‌های مرزی راه فراری وجود ندارد، گریزی ممکن نیست (مانند زمانی که فرد به یک بیماری مبتلا می‌شود که درمانی برایش پیدا نشده). ما در زندگی «عادی» و «روزمره» کمتر با خودمان صداقت داریم و خودمان هستیم. ولی در لحظه مرگ یا در لحظه عاشق شدن (عاشقی) یا... دیگر با خودِ خودمان مواجه می‌شویم، آنجا مرز است، «لبه» است و نمی‌توانیم خود را فریب داده یا به خودمان دروغ بگوییم. تصمیم‌گیری در چنین موقعیت‌هایی، شناخت از «خود» را ممکن می‌سازد و واکاوی خود در این موقعیت‌ها، شدنی‌تر به نظر می‌رسد و این همان «تجربه وضعیتی» است که اگزیستانسیالیست‌ها در قالب رمان، نمایشنامه و... به آن می‌پردازند. به باور اگزیستانسیالیست‌ها، انسان هیچ لحظه‌ای در زندگی‌اش از انتخاب و گزینش گریزی ندارد. حتی اگر بین دو یا چند گزینه، هیچ‌کدام را هم انتخاب نکند، باز انتخاب کرده است، یعنی انتخاب نکردن هم یک انتخاب است. ولی در نظر آنها، انتخاب و گزینش انسان می‌تواند از وجه عقلانی هم برخوردار نباشد؛ به این معنا که اگر کسی در شرایطی، کاری انجام دهد و از او پرسیده شود که چرا این کار را انجام داده، ممکن است دلیلی ارایه دهد که به‌نظر خودش توجیه‌کننده انتخابش باشد ولی اگزیستانسیالیست‌ها می‌گویند اگر پس از بیان آن دلیل، مداقه‌ای صورت پذیرد، در می‌یابیم این دلیل به گزینش دیگری وابسته است و خود آن گزینش دیگر هم، به گزینش‌های دیگر وابسته است و توقف زیاد بر دریافت وجه عقلانی می‌تواند ما را به مقصود نرساند. تاملی در گفتار آرتور شوپنهاور (۱۸۶۰-۱۷۸۸) فیلسوف مشهور آلمانی در این‌باره شاید بتواند ما را بیشتر به عمق این نگرش رهنمون سازد: «اگر ما چیزی را می‌خواهیم برای آن نیست که دلیلی برای آن پیدا کرده‌ایم بلکه چون آن را می‌خواهیم برایش دلیل پیدا می‌کنیم.» در رویکرد اگزیستانسیالیستی، توجیه اینکه ما به چیزی تمایل داشته و به آن نزدیک می‌شویم، یا اینکه از چیزی خوشمان نمی‌آید و از آن دور می‌شویم، در درون ما جست‌وجو می‌شود؛ به این معنا که انسان همیشه در درون خویش ماندگار است و پا از خودش بیرون نمی‌گذارد. از دیدگاه آلبر کامو، انسان‌ها می‌خواهند طراوت جهان برایشان از دست نرود ولی به نظر می‌آید به هر چیزی که می‌رسند و دست می‌یابند، اندک اندک، آن موضوع در نظرشان به یک موضوع عادی و کسالت‌بار تبدیل می‌شود. به این دلیل که، ساخت طبیعت با نیازها و خواسته‌های او موافقت ندارد. به تعبیری (و در رابطه با دیگران) خودخواهی و دیگرخواهی، یک مساله جدی در زندگی انسان‌ها است. انسان‌ها، هم خودشان را دوست دارند، هم از رنج دیگران، رنج می‌برند و در چنین وضعیت‌هایی که باید دست به انتخاب هم بزنند، این انتخاب، دردناک‌ترین انتخاب برایشان خواهد بود. با این مقدمه می‌توان گفت «موقعیت‌های مرزی» نقطه اوج انتخاب در زندگی انسان‌ها است. در فلسفه، آرا و دیدگاه‌ها با روش‌های استدلالی و قیاسی رخ می‌نمایند ولی اگزیستانسیالیست‌ها بیشتر در قالب رمان، داستان، نمایشنامه و فیلم اندیشه‌های خود را بیان می‌دارند، نه اینکه داستان‌سرایی کنند، بلکه مقصودشان این است که سخن خود را در این قالب ارایه دهند. هرچند می‌دانیم، انتخاب و گزینش، در اندیشه آنها وجه عقلانی هم می‌تواند نداشته باشد (در واقع می‌تواند بر رویکردی روان‌شناختی نیز مبتنی باشد) این روش را به‌کار می‌گیرند و وقتی مخاطب (خواننده) در کنار یا به‌جای شخصیت اصلی داستان‌ها و نمایشنامه‌های (و فیلم‌های) آنها قرار می‌گیرد، مجال می‌یابد به جای او بنشیند، بیندیشد و در ژرفای انتخاب‌های او تامل کند و گاهی غرق شود. البته این را در اندیشه آنها نمی‌توان گذر از ارایه دلیل و استدلال‌گرایی پنداشت. این‌گونه از انتقال پیام و ارتباط، تاثیر نفسانی فراوانی دارد، چنانکه یک داستان یا یک فیلم، می‌تواند به تغییری در فرد (یا اندیشیدن ژرف به مسایل انسانی) بینجامد که شاید از ساعت‌ها حضور در کلاس‌های فلسفه و گوش‌سپردن به‌استدلال‌های گوناگون برنیاید...

اختلاطِ نگرش‌های رئالیستی (رئالیسم عریان) و اگزیستانسیالیستی

نشان‌دادن‌برای‌دگرگون‌کردن؛ این‌شیوه‌اگزیستانسیالیست‌ها است تا بدی‌ها، پلشتی‌ها، وضعیت‌های ناخوشایند و... نمایان و برجسته شود (نه به دلیل محکوم‌دانستنِ بشر در وضعیتی که در آن به‌سر می‌بَرَد) بلکه برای زمینه‌سازی «تغییر» و قرارگرفتن در وضعیتِ مطلوب. اما تنها این نگرش بر فیلم «سوت پایان» مسلط نیست. به نظرم فیلم «سوت پایان» برآمده از نگرش‌های رئالیستی و اگزیستانسیالیستی فیلمساز به هستی است اما به‌شدت در نوسان! و این شاید بیش از هر چیز به ذهن آشفته فیلمساز برگردد که در پشتِ ظاهر آرام فیلم، با ذهنی ناآرام و پرمساله می‌کوشد سردرگمی‌هایش را به‌هم بچسباند و به تصویر بکشاند. نگرشی اگزیستانسیالیستی در نبردی تراژیک با رئالیسمی عریان، در لحظه‌لحظه فیلم در چالش است. از یک سو و با رخ‌نمودن ماجرای زندگی «ملیحه» از زبان سحر می‌شنویم که: «بالاخره یک کاری باید کرد» و از سویی، آوار شدنِ عریانی واقعیت، راه‌ها و راه‌حل‌ها را یکی پس از دیگری مسدود می‌سازد. در نتیجه، رئالیسمی عریان چنان بر فیلم سایه می‌افکند که هر کنشی را بی‌تاثیر و بی‌ثمر جلوه می‌دهد. فیلمساز می‌کوشد از واقعیت فاصله نگیرد و به‌عبارتی مستندنمایی را اصل قرار دهد و همین‌طور، نمی‌خواهد خود را به واقعیت بسپارد. نگاه اتوپیک هم به هستی ندارد، به همین دلیل فیلم ساده است، چیزی را به رخ نمی‌کشد، پرمدعا نیست و رویکردی «مساله‌محور» دارد زیرا موقعیت‌های مرزی شکننده و تکان‌دهنده است مساله‌ساز است. هنر فیلم «سوت پایان» نشان دادن صحنه‌های کم‌نظیر یا خیره‌کننده نیست، هنر فیلم، بازتاب رنجی است برآمده از واقعیت‌های تلخ، از گسستن مفهوم بشریت، از «بشریتی» که پیوندهای خود را با «بشریت» از دست داده و مهم‌تر اینکه، فیلمساز تلاش نمی‌کند با بدجلوه‌دادن یک یا چند شخص مساله را حل کند، موقعیت را به‌خوبی می‌نمایاند و می‌شناساند و این به نظرم ستودنی است. انتخابِ مرگ یا زندگی «دیگری» و حق انتخاب میان «انتقام» و «بخشش»، مفاهیمی هستند که در متن فیلم مرتب ذهن مخاطبان را مشغول می‌سازند. تلاش سحر و ساختن فیلمی برای متاثر کردن خانواده مقتول اگر به جایی نمی‌رسد به این دلیل است که همه به «تیغ تیز» می‌اندیشند نه انسانی «زیر تیغ»... .گشودن راز قتل هم در اصل قضیه تغییری به وجود نمی‌آورد! قرار است یک نفر اعدام شود؛ مساله این است. قاتل قصاص نمی‌شود، شخصی بی‌گناه اعدام می‌شود، هیچ شفقت و عدالتی در کار نیست. بشر مانند آنچه در افسانه سیزیف بیان می‌شود محکوم است. اما آیا این تضادها در اجتماع هرگونه کوششی را بیهوده می‌سازد؟ بشر اگر بخواهد هم نمی‌تواند خود را نجات بدهد؟ سحر در نبردی تراژیک در «جهانِ رنج»، می‌کوشد در مرزهای اضطراب جایی برای امید بگشاید، واقع‌گرایی فیلم نکته ممتاز آن است، سحر منفعل نیست، می‌خواهد کاری بکند، کاری هم از دستش ساخته نیست جز اینکه رنج می‌بَرَد و در رنج دیگری سهیم می‌شود و این تا اوج کوشش‌های او استمرار می‌یابد، ملالی پابرجا! سحر در بازی شرکت نمی‌کند، تن به بازی نمی‌دهد، به تعبیر سوزان سانتاگ: «فهمیدن با نپذیرفتن جهان به شکلی که هست آغاز می‌شود. امکان فهم ریشه، در توانایی ما در نپذیرفتن دارد.» سحر در وضعیت دشواری است که قرار است از زیر سایه واقع‌گرایی رنج‌آلودی که فیلمساز مقدر ساخته! خارج نشود. گاهی فیلمساز از فرطِ اینکه می‌خواهد شعار ندهد، شعار می‌دهد! و به همه حق می‌دهد. به نظرم، فیلمساز هر چه می‌گذرد به تقدیرگرایی جبرآمیزی که ذهنش را می‌آزارد هم مجال رخ‌نمایی می‌دهد و گاه تا مرز تسلیم پیش می‌رود.

> **پایان فیلم بسیار خوب درآمده است به ویژه که «بسته» تمام می‌شود نه «باز» و «رازآلود»، که اگر جز این بود منطقی نبود و با کلیت اثر همخوانی نداشت و این بسته بودن دلیلی برای مدعای فیلمساز است در به تصویر کشیدنِ پیامدهای نوعی «بیهودگی» و «بی معنایی» در جهان... و مرگ بشریت**

برای نمونه، هرچه پیش می‌رویم سحر به رئالیسم عریان نزدیک‌تر می‌شود و شاید این نزدیکی بتواند اساس و بنیان استواری برای یک اثر هنری باشد، پس فیلمساز عکس‌ها و تصاویری را که در ذهن دارد بازسازی می‌کند و گستره‌ای می‌آفریند تا امکان خوانش‌های دیگری هم از فیلم وجود داشته باشد. به تعبیر کامو: «هنر، به یک معنی، طغیان در برابر جهان است.» و «اگر می‌خواهیم اندیشه‌ای را که از زندگی می‌سازیم، نجات دهیم باید به نجات بشر برخیزیم.» و اینها همه در ذهن فیلمساز هست و نیست! افتان‌وخیزان پیش می‌رود، ولی به هر حال نجات بشر را در «دادن امکان عدالت به او» سراغ می‌گیرد. لویی آراگون در نوشته‌ای با نام «مقدمه‌ای بر رئالیسم بی‌مرز» به نکته‌ای اساسی اشاره می‌کند که در امتداد همین بحث می‌توان به آن نظر داشت: «هنرمند رئالیست در بازی‌ای شرکت می‌کند که داور بازی جز خود او نیست، اما در بازی فقط خود او شرکت دارد. کسی که دارای چنین قریحه‌ای است اگر ببازد همه چیز را باخته است، از او هیچ چیز باقی نمی‌ماند.» تا بر اساس چنین نگاهی، پایان‌بندی فیلم و چشمان بهت‌زده سحر به «ناکجا» و شاید، نسیم بی‌حواس مرگ که در مقصد همه شتاب‌ها حضور دارد، بهتر قابل فهم شود. زندگی یک انسان، روبه‌پایان است و خانه‌ای در حالِ ساخت! سامان (همسر سحر) در موقعیتی که سحر در آن است، قرار ندارد، نمی‌خواهد هم قرار داشته باشد! موقعیت‌های مرزی انتخابی است، اجباری در آن نیست، برای همین هم در پاسخ به اصرار سحر برای فروش خانه‌شان که هنوز ساخته نشده، نمی‌خواهد «ثمره دوتا دوتای تله‌فیلم ساختن»اش هدر رود! «بازی» و «زندگی» ایده‌های خوبی هستند و نشانه تیزهوشی فیلمنامه‌نویس اما در مرحله بعدی یعنی کارگردانی، چندان که باید رخ نمی‌نمایند یعنی قدرت ایده‌پردازی در فیلمنامه وجود دارد و روی کاغذ چشم‌نواز است ولی وقتی در متن داستان جلوی دوربین می‌رود دچار نوعی گنگی هم می‌شود زیرا وقتی کشمکش (Confilict) درونی می‌شود و نه میان شخصیت‌ها و در درون شخصیت‌ها بیشتر موج می‌زد، ظرافت‌های دیگری را طلب می‌کند که در سوت پایان چندان دیده نمی‌شود. وقتی سحر به سامان می‌گوید: «تو همانی که من در دانشکده می‌شناختم؟ » حکایت از تردیدی می‌کند که حجم انبوه دلتنگی‌هایش را درنوردیده اما آغاز این تردید و فاصله، در ادامه گم می‌شود! تردیدی که نتیجه یک مواجهه پیوسته و مستمر با «خود» است و گویا سحر تقدیری جز این ندارد که نظاره‌گر «درهم شکستگی جهان» باشد و انهدام «خود» و دنیاها، و رویاهای خود را در سحرگاهی نه‌چندان دور به تماشا بنشیند! اما نقدی دیگر؛ اگر هیچکاکی به سینما نگاه کنیم فیلم «سوت پایان» همچون قطاری که در حال حرکت سرعت می‌گیرد، نیست و بیشتر به واگن‌های از هم جدا شده‌ای می‌ماند که در فاصله‌های کم و زیاد از هم با ضرباهنگی نه‌چندان مناسب در حرکت هستند. انگار فیلمساز مرتب از ما می‌خواهد در اندیشه‌ها و رویاپردازی‌های او سهیم شویم، اما این بیشتر از عهده ادبیات ساخته است تا سینما. شاید بهتر باشد از سینما، سینما انتظار داشته باشیم و از ادبیات، ادبیات. ژان کلود کاریر، فیلمنامه‌نویس مشهور فرانسوی می‌گوید: «هر صحنه یا باید پاسخگوی پرسش‌های دیگری که از پیش از این طرح شده‌اند باشد یا پرسش‌های دیگری را مطرح کند.» و این پس از سکانسی که اشاره کردم (آنجا که سحر به سامان می‌گوید تو همانی که من در دانشکده می‌شناختم؟) روند سست‌تری می‌یابد و به همین دلیل ریتم فیلم را دچار اشکال می‌کند، در نتیجه به این می‌انجامد که ایده‌هایی داغ در دست‌هایی یخ، آب شوند! در حقیقت، ایده‌های خوب فیلمساز-فیلمنامه‌نویس، قربانی ضعف‌های تکنیکی می‌شود و به‌نظر می‌رسد لحظه‌های حساس فیلم طراحی نشده و بر مبنای همان ایده نخست پیش رفته است... پایان فیلم بسیار خوب درآمده است به ویژه که «بسته» تمام می‌شود، نه «باز» و «رازآلود»، که اگر جز این بود منطقی نبود و با کلیت اثر همخوانی نداشت و این بسته بودن، دلیلی برای مدعای فیلمساز است در به تصویر کشیدنِ پیامدهای نوعی «بیهودگی» و «بی معنایی» در جهان... و مرگ بشریت.

روایت اول شخص

چند نکته از فعالیت سینمایی ایرج قادری

■ **ایسنا:** من زیاد علاقه‌مند بازیگری نبودم، در یک شرایط روحی بدی قرار گرفتم تا اینکه از سوی سیامک یاسمی پیشنهاد بازی در فیلم «چشمه آب حیات» شد. در آن شرایط، خروج از تهران انگیزه‌ای شد تا گرفتار سینما و فیلمسازی شوم. بعد از این فیلم به سینما علاقه‌مند شدم و تصمیم گرفتم به درستی به سمتش بروم. به عنوان تهیه‌کننده سراغ کارگردان تحصیلکرده‌ای به نام میر صمدزاده رفتم و با شاملو به عنوان نویسنده فیلمنامه شروع کردم. به دلیل اینکه نوع نگاه شاملو در سینمای آن زمان جایگاه خوبی نداشت در گیشه ناموفق بودند. «لیلاج» شروع کارگردانی من در سینما بود که تقریبا فیلم موفقی شد و بعد از آن هم «بسترهای جداگانه» را ساختم که فیلم موفق و سودآوری بود، به حدی که توانستم تمام بدهی‌هایی را که از زمان فیلم «ماجرای جنگل» برایم مانده بود، بدهم و تسویه کنم. تا سال ۶۱ و فیلم «برزخی‌ها» و «دادا»، به‌طور مداوم مشغول کارگردانی و بازیگری بودم که به یکباره بیکار شدم و نفهمیدم چرا نگذاشتند من کار و بازی کنم! بعد از فیلم «تاراج» هم مرتب این طرف و آن طرف با مقامات صحبت می‌کردم و می‌پرسیدم مشکل من چی است؟ تا اینکه توسط لاریجانی وزیر فرهنگ و ارشاد وقت، کار کردن من بلامانع اعلام شد و با فیلم «می‌خواهم زنده بمانم» دوباره شروع کردم.

■ بهترین کارگردانی که با او کار کرده‌ام ساموئل خاچیکیان است. من از کارهایم کاملا راضی نبودم چون همیشه یک جای کار ایراد داشته و آدم هم تحت‌الشعاع آن اشکالات مجبور بوده تن دهد.

■ من معمولا از چهره‌هایی که خودم پیدا می‌کنم استفاده‌می‌کنم.

■ الگو برداشتن خوب است اما نه اینکه فتوکپی دست دهم باشد.

■ آن هنرمندی که در سینما از رده خارج می‌شود باید به خودش مراجعه کند که چرا؟

■ در فیلم «می‌خواهم زنده بمانم» به خودم رل ندادم. این‌جوری به نظر آمد که اجازه بازیگری ندارم. بعد از آن هم گفتند بازی نکنم. قاعدتا من که در این مملکت هستم و دارم زندگی می‌کنم حق ممنوع‌الکار شدن ندارم. اگر گناه و خلافی هم دارم باید جایی به آن رسیدگی کنند.

■ من بعد از ۲۳ سال فعالیت بازیگری را با فیلم «آکواریوم» از سر گرفتم. آن شب اول بغض داشتم اما از خوشحالی نبود بلکه از دربه‌دری و بدبختی‌هایی که داشتم و سال‌های زیادی که از بین رفت. من باختم و تمام زندگی‌ام سیاه شد. گاهی کاری هم کردم و ممنون هستم که به من مجوز دادند اما معتقدم دیر شده است.

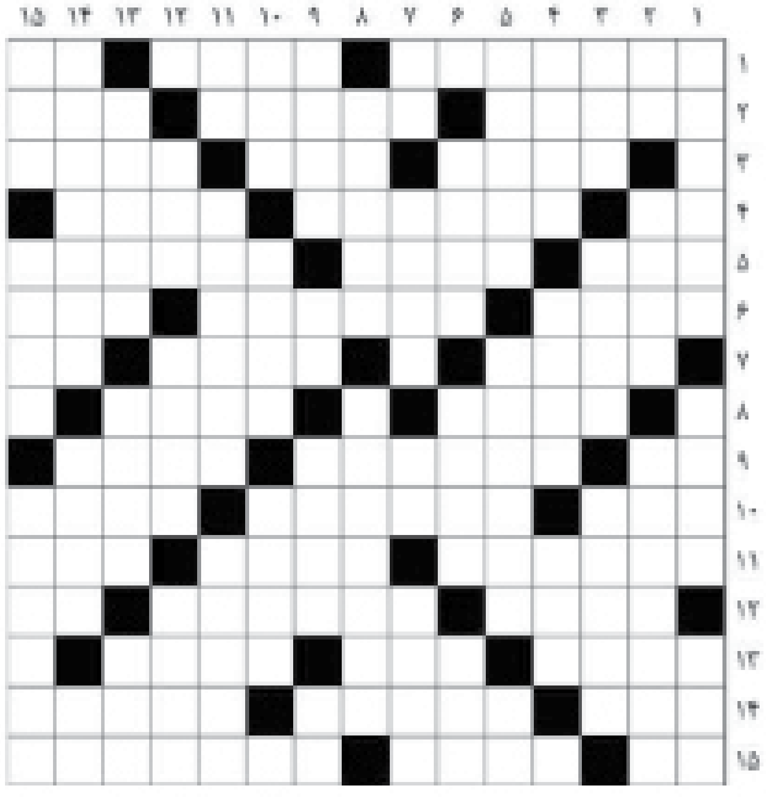
جدول ۱۴۹۸

افقی:

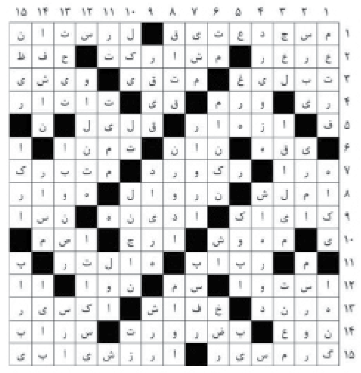
۱ - ادب آموخته - تاخیر - تکرار حرف دوم ۲ - شکستنی ورزشی - شهر مهم آلمان - قبر ۳ - چشمداشت - ابریشم ناخالص - کمدین سیرک ۴ - حرف تعجب - صاحب منصبی در ارتش - گل هفت‌سین ۵ - خواندنی محصلان - پرنده خوشبختی - تفنن ۶ - دانشمند معروف هندی و برنده جایزه نوبل فیزیک - نسبت داشتن - اگر دیوار موش دارد موش هم این را دارد ۷ - وسیله روشنایی - امر به گداختن - رطوبت ۸ - برنا - آلات ۹ - تصدیق روسی - لباس زنان ژاپنی - اکنون ۱۰ - پیش‌قراول - آکروبات - آش هفت‌دانه ۱۱ - نوعی هواپیمای جنگی - پسر گودرز در شاهنامه - از مشتقات نفتی ۱۲ - نام یکی از خیابان‌های تهران - معجزه موسی - به‌دنیا آوردن ۱۳ - حساب - پرتو - بلند ۱۴ - زود شکن - بندر اوکراین - فروغ و پرتو ۱۵ - جای پا - درمقام تحسین می‌کشند - رکن بحر رمل

عمودی:

۱ - مستعمل - در شعر همراه قافیه می‌آید - سواری آن دولا دولا نمی‌شود ۲ - سخن بی‌پرده - دریاچه‌ای در آسیای میانه - اصیل و شریف ۳ - مخزن اکسیژن در طبیعت - زین ساز - نویسنده انگلیسی کتاب حماقت‌المایر ۴ - اثری از فدریکو گارسیالورکا - اثری از تسواک نویسنده اتریشی - تله ماهی‌گیر ۵ - همسر پیامبر اکرم(ص) - احترام - شمای بیگانه ۶ - مجلس روسیه - باران کم - عیب و ننگ ۷ - پیش درآمد غم - نماد نابجا! - دوستی - پارچه کم عرض ۸ - فرمانروایی - ابزار مکانیکی ۹ - با نشاط - یاور چوپان - بخشنده - کلام تنفر ۱۰ - مسابقه اتومبیلرانی - شش عرب - دیدارکننده ۱۱ - واحد سیگار - آب نمی‌رود - فعلی که به زبان حال یا آینده دلالت کند ۱۲ - صدای افتادن چیزی بر زمین - زیادی - پایین آمدن ۱۳ - بخش زیبای گل - خفگی - از نمازهای پنجگانه ۱۴ - دیبای رومی - خدمتکار زن - یادداشت ۱۵ - پارچه پشم شتر - رنگی از خانواده سبز - ماده پروتئینی ناخن



حل جدول ۱۴۹۷



سودوکو

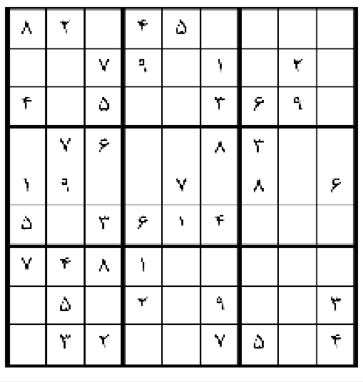
سودوکو Sudoku یک واژه ترکیبی ژاپنی به معنای عددهای بی‌تکرار است و امروزه به جدولی از اعداد گفته می‌شود که به عنوان یک سرگرمی رایج در نشریات کشورهای مختلف به چاپ می‌رسد.

قانون‌های حل جدول سودوکو:

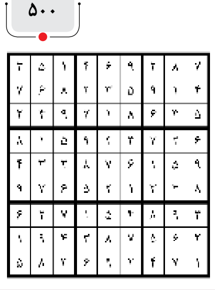
۱- در هر سطر و ستون باید اعداد یک تا ۹ نوشته شود. بدیهی است که هیچ عددی نباید تکرار شود.

۲- در هر مربع ۳×۳ اعداد یک تا ۹ باید نوشته شود و در نتیجه هیچ عددی نباید تکرار شود.

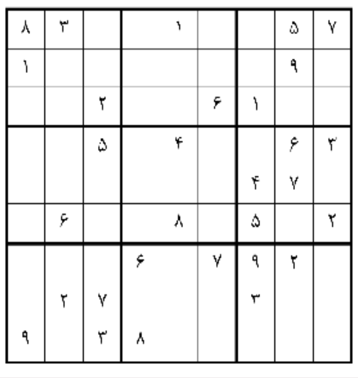
سودوکو ۵۰۱

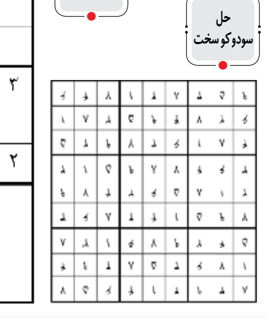


حل سودوکو ۵۰۰



سودوکو سخت ۱۵۰



حل سودوکو سخت