شبکه نمایش خانگی

نگاهی به برنامه «شام ایرانی»

در کجای جهانید آقایان؟

احمد طالبی‌نژاد

■ در اینکه «بیژن بیرنگ» از برنامه‌سازان موفق تلویزیونی است، شکی نداریم. بسیاری از نوجوانان و جوانان و حتی میانسالان، خاطرات خوبی از ساخته‌های وی دارند. از «محله برو بیا» گرفته تا «قطار ابدی» و «خانه سبز» و «همسران» و چند نمایش و برنامه تلویزیونی دیگر که در دوران خود، مخاطبان فراوانی را به خود جلب کرده‌اند. «شام ایرانی» یا چنان که در خود برنامه از زبان آدم‌ها می‌شنویم «بفرمایید شام ایرانی» به عنوان یک برنامه که به تقلید از نمونه مشابه در یکی از شبکه‌های فارسی‌زبان خارجی ساخته شده، سرگرم‌کننده و موفق است و نشان می‌دهد که بیرنگ کارش را بلد است. اما نکته‌ای که همواره درباره وی و کارهایش گفته‌ایم و نوشته‌ایم این است که مجموعه ساخته‌هایش رنگ و بوی ایرانی ندارد و گرته‌برداری که نه تقلیدی از برنامه‌های مشابه در آمریکا و اروپا هستند. شاید به این دلیل که او سال‌های جوانی‌اش را در آمریکا سپری کرده و کلا خلق و خوی آنجایی دارد. این ویژگی را حتی در رفتارهای اجتماعی و اخلاقی‌اش هم کم و بیش می‌توان دید. بیرنگ معمولا شرایط اجتماعی ایران در دو، سه دهه اخیر را به کل نادیده می‌گیرد و جوری برنامه می‌سازد که گویی ما در جهانی دیگر به سر می‌بریم. نمونه‌اش همین برنامه شام ایرانی است که درست در شرایطی که بار گرانی و تورم کمر اکثریت مردم را خم کرده و ناچارند کمربندها را محکم‌تر ببندند تا زیر بار گرانی له نشوند، برنامه‌ای ساخته که محتوایش چیزی جز تشویق به اسراف و بریز و بپاش‌های بیهوده نیست. او یا در این روزگار زندگی نمی‌کند یا می‌داند که چه دارد بر سر مردم می‌آید و باز هم به رسم همیشه، چشمانش را بر واقعیت‌ها بسته و در خیالات خود سیر می‌کند. من البته با رفاه و خوشی مخالف که نیستم هیچ، اینها را حق مسلم آحاد مردم می‌دانم. مشروط بر اینکه تعادل و عدالت برقرار شود. به همین دلیل وجود برنامه‌هایی از این دست در جوامع مرفه را نه تنها نفی نمی‌کنم که خود نیز گاهی بیننده آنها هستم. چون می‌دانم آنجاها با دیدن چنین برنامه‌هایی که موضوع اصلی‌اش شکم است، کسی دچار عقده و رنج نمی‌شود. اما در جامعه‌ای که اکثریت مردمش طبق آمار و

اظهارنظرهای رسمی زیر خط فقر به سر می‌برند، ساختن چنین برنامه‌هایی، نوعی تودهنی به کسانی است که دارند با سیلی صورت خود را سرخ نگه می‌دارند. همین چند روز پیش از یک رسانه شنیدم که خط فقر به مرز یک میلیون و ۲۰۰ هزار تومان رسیده است. چند درصد از مردمان ما این میزان درآمد دارند؟ از سوی دیگر نام برنامه شام ایرانی است. یعنی علی‌القاعده باید میزها و سفره‌هایی که در این برنامه چیده می‌شود، با غذاهای ایرانی آذین شوند. نه «بیف استراگانف» فرانسوی و چیزهایی از این دست. شاید گفته شود این برنامه از شبکه‌های تلویزیونی پخش نمی‌شود که همگان بیننده‌اش باشند. ولی باور کنید من دو، سه قسمت از آن را در شهرستانی محروم و در خانه کسی دیدم که می‌دانم گاهی حتی سر بی‌شام بر بالین می‌گذارند. آقای بیرنگ خدا را شکر آنقدر رفاه دارند که مثل بقیه مرفهین از درد و نداری مردم بی‌خبرند. این رویکرد او به شیوه‌ای از زندگی است و به خودش هم مربوط است. یادم است چند سال پیش او و یکی دیگر از دوستان دفتری داشتند و برای تلویزیون برنامه تولید می‌کردند. از من هم خواستند به عنوان مجری، با آنان همکاری کنم. وقتی از محتوای برنامه آگاه شدم، جواب منفی دادم. بیرنگ شروع کرد به نصیحت و توصیه و یادم است که گفت «مگر تو نمی‌خواهی ماشین خوب سوار شوی؟» آن زمان بنده یک دستگاه «پراید» داشتم که در نوع خود توی بورس هم بود. گفتم نه همین هم از سر ما زیادی است. او البته در آن زمان «پاجرو» داشت و من نفهمیدم چرا باید غایت آمال یک انسان به‌ویژه کسی که هنرمند هم هست، داشتن اتومبیل گران‌قیمت باشد؟ هنوز هم نمی‌فهمم چرا اغلب دست‌اندرکاران سینما و تلویزیون، به محض پولدار شدن، اتومبیل بالای صدمیلیون‌تومانی زیر پایشان می‌اندازند. جالب اینکه اغلب اینها در مصاحبه‌های خود چنان وانمود می‌کنند که مردمی هستند و غم مردم را می‌خورند. در همین برنامه شام ایرانی یکی از آقایان در باب صرفه‌جویی، از حدیث نبوی کمک می‌گیرد. از این مقوله که بگذریم، رفتارهای توهین‌آمیز و مبتذل برخی میهمانان این برنامه را که هر چهار نفرشان بازیگر سینما و تلویزیون نیز هستند، چگونه باید توجیه کرد؟

ادامه در صفحه ۱۵

تماشای سینمای روشنفکری ایران

محمد صادقی

کسی سپیده‌دم حقیقت را به ما نوید نداده است. در این‌باره میثاق و پیمانی نیست. اما حقیقت را مانند عشق و هوشیاری باید ساخت. در حقیقت، هیچ چیز به بشر اعطا نشده و نوید داده نشده است. اما برای کسی که به ثمررساندن کار و خطر را بپذیرد، هر کار و هر چیزی امکان دارد...

برگرفته از گفت‌وگویی با آلبر کامو در کتاب «هنرمند و زمان او»

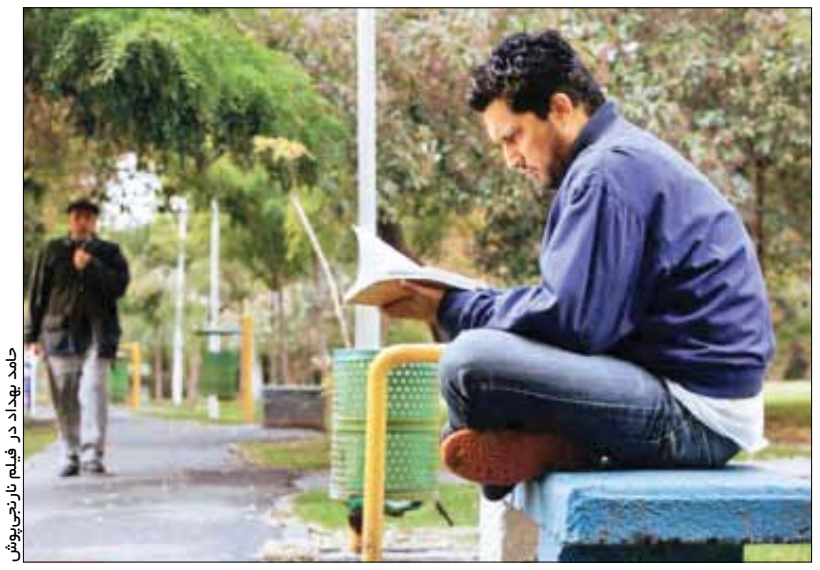
سینمای روشنفکری چیست؟ چرا برخی فیلم‌های سینمای ایران را فیلم‌های روشنفکری می‌خوانند؟ آیا حضور شخصیت‌ها یا نمادهای روشنفکری در یک فیلم کافی است تا آن را فیلم روشنفکری بخوانیم؟ و... به نظر می‌آید پاسخ گفتن به این پرسش‌ها بدون بررسی سیر تحول مفهوم روشنفکری و کار روشنفکری در ایران، امکان‌پذیر نباشد. شاید اگر در این مجال به بخش مهمی از سینمایی که روشنفکری خوانده می‌شود یعنی «سینمای سیاسی- اجتماعی» گریزی بزنیم، بهتر باشد. شاید بتوان گفت سینمای سیاسی- اجتماعی یا هنر سیاسی، جمعی میان وجه عریانی سیاست با وجه استعاری سینماست و بخشی از سینمای روشنفکری عهده‌دار چنین مساله‌ای است. برای روشنفکر که در حد فاصل مردم و سیاستمداران قرار می‌گیرد و اندیشه‌های فلسفی را به متن جامعه می‌بَرَد و با همه چیز برخورد انتقادی دارد، اگر بخواهد از هنر سینما سود ببرد، دانستن زبان سینما و فهم ساختار آن ضروری است. از سویی نیز بخشی از سینمای روشنفکری در حد فاصل دانش و سیاست قرار می‌گیرد و ترجمان تئوری‌های سیاسی و اجتماعی به زبان هنری است و با بیان تمثیلی و استعاری مفاهیم فرهنگی، سیاسی و اجتماعی پنجره‌ای برای نظاره کردن «آنچه هست» و «آنچه جریان دارد» به روی مخاطبان می‌گشاید... به نظرم از میان آثار سینمایی که در سال‌های اخیر و با چنین رویکردی پدید آمده است، می‌توان به فیلم‌های ارزشمندی همچون زیر پوست شهر (ساخته رخشان بنی‌اعتماد) و نفس عمیق (ساخته پرویز شهبازی) اشاره داشت؛ اولی در گنگی نظریه‌پردازی‌های سیاسی و ناتوانی در فهماندن رابطه استقرار و استحکام دموکراسی با کاسته شدن از میزان فقر و بی‌عدالتی فریاد شد و دومی احساس بیهودگی، سردرگمی و آشفتگی نسلی را به شکلی هنرمندانه و باورپذیر در بُعضی ناگشوده و در زمستانی بی‌پایان آرام گریست...

اگر به پیشینه سینمای ایران نگاهی بیندازیم، فیلم قیصر (ساخته مسعود کیمیایی) نیز در زمره سینمای سیاسی -اجتماعی ایران قرار می‌گیرد و شاید نویددهنده آغاز راهی دیگر که می‌کوشید با گامی بلند از روند نامناسبِ حاکم بر سینمای روزگار خویش فراتر رود. سال‌ها قبل یکی از نویسندگان مجله وزین گزارش فیلم در یادداشتی و با اشاره به سکانس پایانی فیلم قیصر، آن را لبخندی به آینده جنبش چریکی ایران تعبیر کرد و این هنگامی که کارگردان فیلم قیصر از قول دکتر علی شریعتی ابراز می‌دارد (مجله شهروند امروز، شماره ۷۱) بین دو فیلم قیصر و گاو، فیلم مورد نظر ما قیصر است، جدی‌تر می‌شود، زیرا قیصر بی‌تردید اعتراض به وضعیت موجود است. فضایی که در شعر آن زمان نیز به روشنی دیده می‌شود: «در خیابان‌های سرد شب/ جز خداحافظ خداحافظ صدایی نیست.» و سینمای متمایل به مسایل اجتماعی هم خارج از فضای ایدئولوژیک مسلط (گفتمان چپ) و سایه سنگین آن تنفس نمی‌کرده است. خیلی از موضوع‌ها و نگرش‌های این فیلم با مسایل درونی جریان‌های غیرمسالمت‌آمیز و چریکی آن دوران مشابهت دارد؛ (برای نمونه وقتی قیصر می‌گوید در این دوره و زمانه کسی حوصله داستان گوش کردن ندارد، خان‌دایی کتابی را که در دست دارد، می‌بندد. جوانان مبارز نیز که خیلی زود کتاب‌ها را بسته و اسلحه‌ها را برداشته بودند از چنین ادعاهایی برخوردار بودند و به تعبیر یکی از افراد قدیمی‌شان خود را نیز نوک پیکان اندیشگی جهان می‌پنداشتند!) قیصر، فیلم زمانه خودش است و با فضای روشنفکری روزگار خود پیوند دارد. مگر نه اینکه آن دوره، دوره «تغییر» جهان بود، نه «تبیین» و «تفسیر» جهان؟ این را با بررسی وجه رمانتیک و شاعرانه روشنفکران دهه‌های ۴۰ و ۵۰ بهتر می‌توان فهم کرد که می‌کوشیدند با تکیه بر ایده هنر متعهد (و نفی هنر برای هنر) آن را ابزاری برای طرح اندیشه‌های خود کنند. از دیدگاه آنان، شعر، هنر و ادبیاتی که جدا از مبارزه بود، جنبه‌های تغزلی داشت، به طور مستقیم به رنج توده‌ها نمی‌پرداخت و... فاقد ارزش و پوچ انگاشته می‌شد؛ دیدگاهی که جز در متن همان سال‌ها و رویدادها فهم نمی‌شود و به قول شاملو، چون آن را مانند مَته نمی‌شد به کار زد در راه‌های رزم! به درد نمی‌خورد و به کار نمی‌آمد... فضایی که بخشی از ادبیات روشنفکری آن را به طور خلاصه می‌توان در «غربزدگی» جلال آل احمد دید که هنوز به منزلگاهی مطمئن در روند نوسازی نرسیدن بر طبل نفی آن کوبیده و بدفهمی خود از اندیشه‌ها و دستاوردهای دنیای جدید را ملاک نفی آن قرار می‌دادند! هنگامی که روشنفکری را در آن دوره زمانی تعریف کنیم نسبت تنگاتنگی با عمل‌گرایی پیدا می‌کند و کنش سیاسی وجه بارزی می‌یابد، از این رو کار روشنفکری به معنای انقلاب اجتماعی و به حرکت درآوردن مردم در جهت تغییر یک‌شبه وضعیت موجود به وضعیت مطلوب پیش می‌رود... سینمای کیمیایی با «قیصر» می‌درخشد و در «خاک» رنگ می‌بازد زیرا کارگردان دیگر توان ایده‌پردازی ندارد و خلاقیت خود را به تمامی در قیصر جا می‌گذارد. چنانچه فهم اجتماعی‌اش در یک سیر تدریجی به پایین‌ترین سطح ممکن نزدیک شده و برداشت‌هایی ساده‌انگارانه ارایه می‌دهد. این را ابراهیم گلستان در نقدی خواندنی با نام «سیر سقوط یک امکان» که در کتاب «گفته‌ها» هم نشر یافته و در اشاره به فیلم «خاک» به خوبی واکاوی می‌کند که اگر امکان داشت همه متن را اینجا می‌آوردم: «هرگز مسایل دنیا تا این حدود سطحی نیست. این فیلم اجتماعی نیست. یک کار اجتماعی از فکر می‌زاید نه از جنجال. در این فیلم ادعایش هست دیدش نیست، اصلش نیست. این فیلم در حد حس و ذوق سهل‌انگار، یک ساده‌لوحی ممتدِ یک ندانم‌کار، در زیر پوشش اجتماعی بودن بود... سیر سقوطِ کار کیمیایی را من شک دارم که خود نمونه از اثر جیغ‌های سطحی مرسوم در نشریه‌های پرت نباشد. این فیلم در واقع برای همان حد فکری و دنباله همان نوشته‌ها و همان هفته‌نامه‌های پرت آماده شده است...» جای شگفتی نیست اگر نگرش بسته فیلمساز موجب شود تا سال‌ها بعد بی‌مقدمه و عجولانه (ضیافت، ۱۳۷۴) پدیده روشنفکری را بی‌ریشه بخوانَد، که انگار فراتر از تنظیم قراردادهای ضدانسانی عده‌ای دزد و تبهکار، راه نمی‌پیماید! شخصیت بزدل، ترسو و گناهکارِ رامین (با بازی بهزاد خداویسی) را به گونه‌ای طراحی می‌کند که یک روشنفکر در نظر آید و سپس از زبان همسرش ناسزاهایی نثارش می‌کند: «آدمی که حرفای قلمبه می‌زنه باید زندگی قلمبه هم بلد باشه... تو هم می‌خوای بهترین و گرون‌ترین وکیل دنیا باشی و ۱۰ نفر وقتت رو تنظیم کنن، از یه ور حق بیمه کارگران و سندیکا نداریم و یکسان بودن و... فقط یه روشنفکر، از یه روشنفکر برمیاد همش طلبکار باشه، چقدر ما آدمای معمولی ممنون شما باشیم، تموم کن آقا... تو رو چه به اعتراض.» و این نگرش بدبینانه و تهی از دلیل و معنا، که برخاسته از عصبیتی مبهم است در فاصله زمانی کوتاهی با رخدادهایی دردناک در متن و ذهن جامعه و پرسش‌برانگیز می‌شود، که نمی‌توان به سادگی از آن چشم پوشید و آن چیزی نیست جز از نفس انداختنِ ذهن‌های پوینده‌ای که حماسه‌ها را در رمز و راز ملی بازخوانی کرده و می‌سرودند... سینمای کیمیایی، سینمای نوستالژیک و غمزده‌ای است که چون آینده ندارد در زمان گذشته متوقف مانده است. در ضرورت نقد، تردیدی نمی‌توان روا داشت، اما نقد، در گام نخست نیازمندِ شناخت است و همین‌طور دانش، در غیراین صورت، نقد، تبدیل به یک بازی و به مرزهای فریبکاری نزدیک می‌شود. در زمانه‌ای که افرادی مانند کیمیایی، فیلمسازی را آغاز می‌کنند، چیزی به نام نقد به طور جدی وجود ندارد زیرا سینمایی که قابلیت و ظرفیت نقد داشته باشد نیز وجود نداشته و این خود عاملی جدی در استقرار و تداوم ضعف‌هایی است که سینمای در حالِ فاصله‌گیری از فیلمفارسی آن دوران با آن مواجه بوده است. از سویی هم باید به فضای فرهنگی و اجتماعی آن دوران و میزان آگاهی عمومی هم نظر داشت که یکی از روشنفکران سرزمین‌مان، در گفت‌وگویی با نام «روشنفکران، ایدئولوژی و بحران هویت» که در خرداد ۱۳۷۱ در مجله ایران فردا منتشر شده بود به درستی روی این نکته ایستاد که: «مستمع هم باید از نظر فرهنگی مستعد شنیدن حرف حساب باشد نه حرف مفت...»

در سینمای قبل از انقلاب، آثاری از داریوش مهرجویی، بهرام بیضایی، ناصر تقوایی، ابراهیم گلستان و... می‌تواند تا اندازه‌ای سینمای روشنفکری ایران را تعریف‌پذیر کند (و همچنین «خانه سیاه است» ساخته فروغ فرخزاد که برنده جایزه اول جشنواره اوبرهاوزن شد و کریس مارکر آن را با اثری از لوییس بونوئل مقایسه کرد و ستود) اما وضعیت اقتصادی سینما نیز -که هنری پرهزینه است- بر دشواری‌های ایجاد یک سینمای فرهنگی و روشنفکرانه افزوده و مجال چندانی برای افراد خلاق و فهمیده فراهم نکرده است. در زمینه شعر نو رشد زبانی و محتوایی آسان‌تر شکل پذیرفته اما در سینما این امکان کمتر بروز یافته؛ فشاری که روی فیلمساز وجود داشته و دارد، روی شاعر چندان وجود نداشته است. برای شکل‌گیری و همخوانی ساختار هنری و محتوا فیلمسازان ما همواره به دلیل گرفتاری‌های اقتصادی چندان کامیاب نبوده‌اند به جز افرادی همچون ابراهیم گلستان. گلستان، هنرمندی نوآور در سینماست و به دلیل برخورداری از وضعیت مالی مناسب‌تر هم توانسته مستقل باشد، هم یک فیلمساز ایده‌پرداز به شمار می‌آید. اما شایستگی‌هایش در آن زمانه چندان مورد مداقه قرار نگرفت و سال‌ها گذشت تا ارزش آثار او فهم شود و شاید به این دلیل ساده که، بالاتر از سقف سینمای ایران و اهالی آن در پرواز بود. بامزه است، به روایت گلستان، در هنگام نمایش فیلم «اسرار دره گنج جنی» در سینما مولن روژ، که از زیر دست سانسورچی‌ها در رفته بوده، عده‌ای از مقام‌های بلندپایه نظامی و امنیتی حکومت پهلوی هم حضور داشته و همراه با جمعیت حاضر از فیلم لذت می‌برده و قاه‌قاه می‌خندیده‌اند! تا سرانجام نگاه انتقادی و آسیب‌شناسانه فیلمساز به مناسبات تازه شکل‌یافته بر اثر بالا رفتن قیمت نفت، که از فهم تماشاچیان عالی‌رتبه حکومتی برنیامده بود، کشف و فیلم توقیف می‌شود! ... پس از انقلاب، سینما، دچار دگرگونی‌های مهم و محسوسی می‌شود... به تعبیری می‌توان گفت، شکست روشنفکری ایدئولوژیک، راه روشنفکری لیبرال را می‌گشاید، که خود نتیجه شکستِ روایت‌های کلان برای تغییر جهان است و این آهسته‌آهسته در عرصه سینما هم تاثیر خود را می‌گذارد که در مجالی دیگر به آن خواهم پرداخت... داریوش مهرجویی در «هامون» به مساله عشق و ایمان می‌پردازد و دغدغه‌های وجودی‌اش را روی پرده می‌بَرَد اما اکنون و در «نارنجی‌پوش» با یأس و سرخوردگی از فضایی که در آن تنفس می‌کند نکته درستی را (نظافت و پاکیزگی) برای گریز از راه‌حل! مطرح می‌کند. شاید بتوانم بگویم، سرگیجه «هامون» به نوعی آزاردهنده‌تر در «نارنجی‌پوش» امتداد می‌یابد.

نکته

در سینمای قبل از انقلاب، آثاری از مهرجویی، بیضایی، تقوایی، گلستان و... می‌تواند تا اندازه‌ای سینمای روشنفکری ایران را تعریف‌پذیر کند اما وضعیت اقتصادی سینما نیز بر دشواری‌های ایجاد یک سینمای فرهنگی و روشنفکرانه افزوده است



حامد بهداد در فیلم نارنجی‌پوش

هرچند هامون متعلق به دوره دیگری است و نارنجی‌پوش، نگاه امروزی فیلمساز به پیرامونش است، اما این دو فیلم را جدا از هم نمی‌توان فهم کرد که هر دو در یک متن می‌گنجند و از یک بستر برمی‌خیزند؛ اندیشه‌هایی که فیلمساز دلبسته آن است. برخی از آنچه در هامون دیده بودیم، اکنون در نارنجی‌پوش هم می‌توانیم ببینیم، فقط این بار «فنگ‌شویی» جایگزینِ «آسیا در برابر غرب»، «ترس و لرز» و... می‌شود، این بار با چند کتاب و شاعر و... مواجه نیستیم، با یک کتاب سر و کار داریم؛ «فنگ‌شویی». فنگ‌شویی، پاسخ محکمی به همه پرسش‌هاست یا ساده‌سازی مسایل؟ فیلمساز از اندیشه‌ای سنتی که پایه‌ای خرافی و شهودی دارد بهره می‌گیرد تا شاید با هنر چیدمان تعادل شخصیتی بیافریند! ... هامون در پی یافتن پاسخ‌هایی (پس از خواندن ترس و لرزِ کی یر کگارد و پرسش‌های گوناگونی که دارد) به کسی مراجعه می‌کند که به جای پاسخ گفتن به او یا می‌گوید «تو با این عقل معاشی که داری اصلا نمی‌تونی ببینی»، یا بر تردیدهای او می‌افزاید و به جهان‌های دوردست و ناممکن (و ناموجود) رهنمونش می‌کند. چیزی مانند همه اندیشه‌هایی که از جهان سنت فهم می‌شوند. حامد آبان از «سرزمینی یخ‌زده» حرف می‌زند! چنین نگرش‌هایی به نوعی دیگر در هامون (در نفی تکنولوژی؛ در دیالوگی تند و تیز میان او و رییس اداره‌اش) نیز دیده می‌شود... موضوع شاید ایجاد نظمی باشد که مطلوبِ فیلمساز است (هامون به مهشید می‌گفت: من میگم خونه باید یه نظمی داشته باشه) که اکنون، حامد با عصبانیتی برخاسته از جهالت به همسر ریاضیدانش می‌گوید، برگرد به همان «سرزمین یخ‌زده». در نارنجی‌پوش گریزی عصبی از تمام دغدغه‌های وجودی فیلمساز در هامون رخ می‌نماید، همه چیز در بیرون جست‌وجو می‌شود نه در درون... حمید هامون انسانی پردغدغه و در پی خروج از روزمرگی بود، مسایل جدی‌ای در سر داشت، می‌خواست مطابق با صرافت طبع خود رفتار کند، پریشان‌خاطر و آشفته‌حال بود و ملالی برخاسته از تردید بر زندگی‌اش سایه افکنده بود، اکنون در نارنجی‌پوش، قرار است آن وضعیت با نسخه‌ای تر و تمیز! سامان یابد... به گفته فیلمساز: «حامد آبان روشنفکر است ولی آن ادعاهای هامون را ندارد، نمی‌خواهد دنیا را تکان بدهد یا بداند در کنه ایدئولوژی موجود چه نهفته است...» فیلمساز حامد آبان را شخصی عملگرا می‌داند که نمی‌خواهد در دنیای مجازی و انتزاعی اسیر بماند. اما می‌توان این گونه هم تعبیر کرد که او اسیر بندهایی است که خود به دست و پای خود بسته، در وضعیتی به مراتب بدتر از هامون به‌سر می‌بَرَد و با سپردن جاروبی به دستش، مشکلی حل نخواهد شد! فیلمساز در گفت‌وگویی، از ثروتی در فلسفه‌های سنتی (ایرانی و شرقی) دم می‌زند که البته فیلسوفان شرقی و غربی هنوز نتوانسته‌اند دارویی شفابخش از آن ارایه دهند! البته مدرنیته را نمی‌توان یک پروژه تمام‌شده پنداشت و نقص‌هایی در آن می‌توان سراغ گرفت اما به نظر می‌رسد آنچه ضرورت دارد رفع نقص‌های تجدد است نه گذر از آن... همچنین نکته‌ای مهم را هم نباید از نظر دور داشت که مدرنیته بر تفکر انتقادی استوار است و مانند جهان سنت، با طرح پرسش درهم نمی‌شکند یا مقدماتِ درهم شکستنش فراهم نمی‌شود.

... مهرجویی که در «درخت گلابی»، با بهره‌گیری از اثری ارزشمند (داستانی از کتاب «جایی دیگر» نوشته گلی ترقی) یک اتفاق را در سینمای ایران رقم زده بود و ما را به اندیشیدن در ژرفای چند و چونِ زیست روشنفکری (یا برخی روشنفکران) فرا می‌خواند، اکنون تماشای نارنجی‌پوش را دشوار می‌کند! و باورپذیری را نزدِ مخاطب به حداقل ممکن می‌رساند... «درخت گلابی» از آن رو که از پایان، آغاز می‌شود، به تعبیری می‌تواند مروری بر یک موقعیت مرزی به شمار رود. مخاطبان می‌توانند از وضعیتِ «اکنونی» شخصیت اصلی (راوی) به وضعیت‌های پیشین وی نگریسته و در حالتی «رفت و آمدی» در تجربه‌های وضعیتی وی و احوالش بیندیشند. درختِ گلابی، تقابل عشق و سیاست یا ایدئولوژی حزبی و عشق را می‌نمایاند که سرانجام عشق زیر پا می‌ماند. اگر بپنداریم ایدئولوژی حزبی آگاهی کاذب یا فریبنده است و با لایه‌های پنهانی حقیقت فاصله دارد، اینجا فریبندگی ایدئولوژی، جایگزین فریبندگی عشق می‌شود و این به طور آشکار در متن فیلم می‌آید (حزب، فریبنده‌تر از کفش‌های کتانی «میم» او را در خود می‌کشد) از سویی، هجوم خالی پیرامون انسان، در چنین موقعیت‌هایی که شکنندگی هم به نقطه اوج خود می‌رسد، کشف می‌شود و این همان ناتوانی از تحمل واقعیت‌هاست، که در فیلم سینمایی «هامون» نیز به خوبی نمود می‌یابد.

ادامه از صفحه ۹

از تیپ به شخصیت رسیدیم

به همین دلیل سهم بیشتری به آنها دادید؟

شاید چون آنها را خیلی خوب می‌شناختم، می‌توانستم بیشتر به آنها بپردازم.

سوال دیگر من به این برمی‌گردد که این زنان بیشتر به تیپ نزدیک هستند تا شخصیت. شاید به این دلیل که ظاهر و لباس‌ها بسیار به تیپ نزدیک است.

خیلی موافق نیستم. ما برای نوشتن نمایشنامه از تیپ شروع کردیم تا به شخصیت برسیم. به عنوان مثال در مورد شخصیت بهجت از این تیپ خانم‌های مرفهی که سعی می‌کنند ظاهر را حفظ کنند، مدنظر ما بود اما وقتی وارد ذهن این آدم می‌شویم به مالیخولیای ذهن او پی می‌بریم و می‌بینیم که دلشوره‌های خودش را دارد، در اینجا ما از تیپ به شخصیت می‌رسیم. یا نشان دادن عاشق بودن محبوبه و نرمی‌های وجودش، همین‌طور درباره بقیه شخصیت‌ها. البته این، تلاش ما بوده و اتفاقی که دلمان می‌خواسته بیفتد.

نمایش دو قسمت است. در قسمت اول چهار شخصیت داستان خودشان را تعریف می‌کنند و قسمت دوم تکرار مجدد قسمت این داستان از زاویه نگاه الهام است. به نظرم از اینجا به بعد وارد فضایی سینمایی می‌شویم.

غزاله معتمد از سینما به تئاتر آمده و از همان ابتدا هم می‌خواست که کار ترکیبی از سینما و تئاتر باشد. این تجربه به نظرش نو می‌آمد و دوست داشت که در کار حتما این شکل از کار نشان داده شود. از طرفی معتقدم متن ما ترکیبی از ادبیات و تئاتر است. به همین دلیل من از ابتدا هراس داشتم که کار در می‌آید یا نه؟

چرا این هراس را داشتید؟

نمایشنامه به جریان سیال ذهن نزدیک‌تر است تا یک‌نمایشنامه.

جریان سیال ذهن در تئاتر برای مخاطب عجیب نیست و مخاطب به راحتی با آن همسو می‌شود.

بله، می‌پذیرد اما بخش عمده نمایشنامه ما جریان سیال ذهن است و من از این بابت نگران بودم. خصوصا قبل از اینکه نمایشنامه را به دست بازیگران بدهیم، نگرانی‌ام بیشتر بود که نمایشنامه بیشتر ادبیات است تا تئاتر. اما زمانی که بازیگران متن را خواندند خیالم از این بابت راحت شد حتی از همان اولین تمرین. تجربه بسیار خوبی که در این کار داشتم پایبندی واو به واو کارگردان به متن بود. هر چند در بخش‌هایی این اتفاق نیفتاده، اما تلاش او برای حفاظت از متن برایم بسیار لذت‌بخش بود.

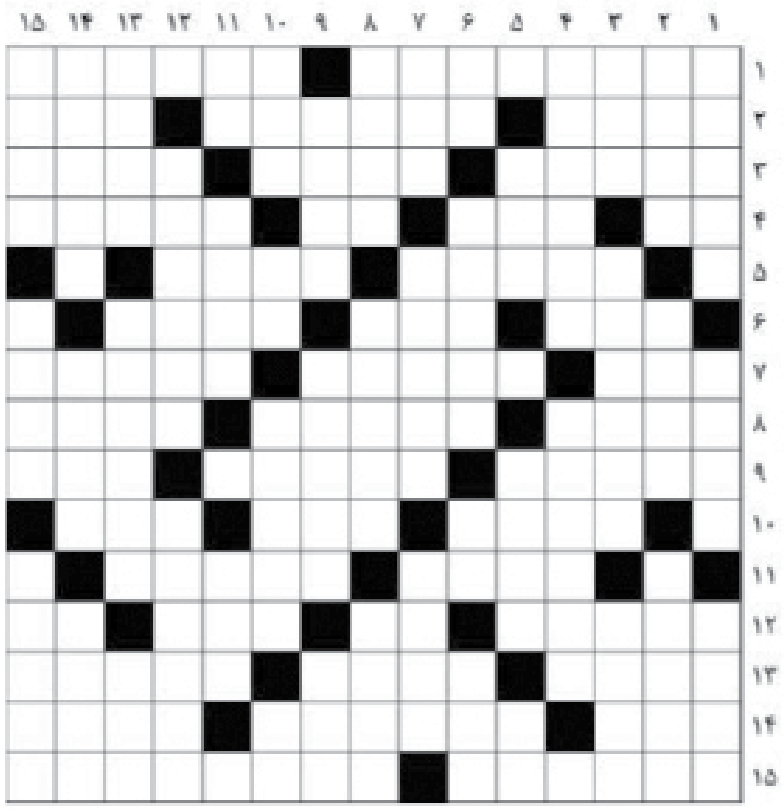
جدول ۱۵۱۳

افقی:

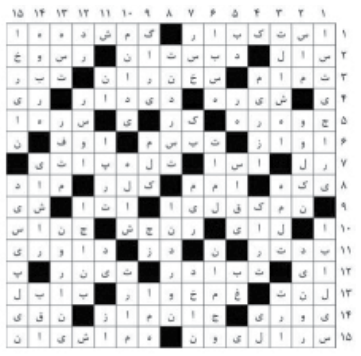
۱- فیلسوف اسلامی- شیشه ۲- ۱- از نامهای خدا در اوستا- مفهوم- امر به دانستن ۲- بازار سهام- از ظروف آزمایشگاهی- پایتخت بوتان ۳- پیش- پدر سام- ستوان قدیم ۴- رونده با ناز و تکبر- جزیره دریای خزر ۵- قیمت- پرتلاش- یازده ۶- وحشی- مقابل پیری- باد سرد- عتاب ۷- می‌دانی در تهران- شنیدن- آوازه ۸- خواهش- عنوان نظامی- پودر رختشویی ۹- دوستان- هماهنگ- جد رستم ۱۰- زمین آماده کشت- بالا آمدن آب دریا- روسیه سابق- پرنده دریاچه ۱۱- حرف نداری- نوزاد- گستاخ ۱۲- قفسه آشپزخانه- بیزاری جستن ۱۳- ایمان قلبی- عملی در کشاورزی- پاداش عمل ۱۴- گذاشته- کلیسای اصفهان- بیباک ۱۵- کودن و احمق- فریاد بلند- تاریخ‌نویس صادق

عمودی:

شخصیت معمایی آلمانی که در سال ۱۸۲۹ زندگینامه خود را نوشت- در قید و بند دنیا- قهار نیمه‌کاره ۳- زگیل- جست‌وجو- پیمانه‌کننده ۴- شالوده و بنیاد- همراه هرج میاید- آخرین حرف لاتین- شتر مرغ آمریکایی ۵- بد حال- از جانوران تک یاخته‌ای ۶- پایتخت سوییس- همنشین جن- جهان ۷- باریک‌تر از...- شاعر ابیوردی- چشمه ۸- پایه‌گذار حساب آنالیز- وسیله‌ای برای حمل لوازم یدکی- درست ۹- مربی شاهزادگان- نامناسب- پول خرد هندوستان ۱۰- نمی‌سوزد- شهر صنعتی آلمان- قلعه حکومتی ۱۱- مویز- فروغ و پرتو ۱۲- تهی‌دست- کلاه فرنگی- درنده جنگلی- گیاه مرداب ۱۳- خشمگین- ایوان- مبارک ۱۴- رنگ دریا- آرزومندی- نیلگون ۱۵- آغاز فصل سرسبزی- حکومت مردم بر مردم



حل جدول ۱۵۱۲



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.

سودوکو ۵۱۷

			۱		۳	۹		۵
۱		۹		۲	۸			۷
	۸	۳				۶	۱	۲
	۶		۹			۷	۴	۸
		۲	۷		۵		۶	۳
	۷		۳	۴		۲		
۵			۲		۷		۹	
				۵	۱		۷	۶
۴	۳		۸			۵		

حل سودوکو ۵۱۶

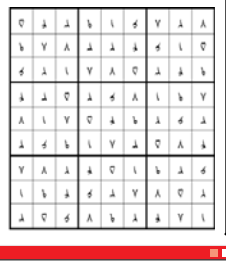
۸	۳	۹	۲	۱	۴	۶	۵	۷
۱	۷	۶	۳	۵	۸	۲	۹	۴
۵	۴	۲	۹	۷	۶	۱	۳	۸
۷	۹	۵	۱	۴	۲	۸	۶	۳
۲	۱	۸	۵	۶	۳	۴	۷	۹
۳	۶	۴	۷	۸	۹	۵	۱	۲
۴	۸	۱	۶	۳	۷	۹	۲	۵
۶	۲	۷	۴	۹	۵	۳	۸	۱
۹	۵	۳	۸	۲	۱	۷	۴	۶

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 سخت ۱۶۸

				۹		۶		۳
		۷	۸			۴		۱
	۳	۹		۵	۴			
	۷						۶	۲
	۶	۲	۹					
۸		۱				۵		
				۷	۸		۲	۶
۵			۴				۸	
					۹		۴	۵

حل سودوکو سخت