ادامه از صفحه ۱۴

هزارویک‌شب مدرن

در چندسال قبلش چون در محفلی، اصلا ظاهر نشده بودم، در نتیجه شناختی از جوان‌ها و نسل جدیدی که وارد سینما شده بودند نداشتم. به همین دلیل پارسال فرصت خیلی خوبی بود که توانستم، به‌خصوص در بخشی که سینمای نو که داور هم بودم بخشی که فیلمسازان اول در آن کار کرده بودند - به‌دنبال بازیگران خودم بگردم.

و یکی از این بازیگران امیر جدیدی است؟

او را از فیلم «سیزده» هومن سیدی و فیلم «پایان‌خدمت» انتخاب کردم. به‌نظرم او یکی از بهترین فیزیک‌های قطعا سینمایی را دارد و به‌شدت چهره سینمایی دارد. بدون اینکه بخواهد چهره مردمی داشته باشد.

امیر خوشبختانه خصلتی دارد که خیلی اهل پیچاندن و تحلیل‌کردن و نقطه‌نظرات خودش نیست. کاملا به شکل بطئی نظر خودش را ارایه می‌دهد. در جاهایی به‌سرعت و بدون هیچ صغرا و کبرایی، یا مقدمه‌چینی می‌گفت اگر این جمله را بگویم خوب است؟ یک لحظه که فکر می‌کردم، می‌دیدم که این جمله خود جنس است. یعنی خیلی مواقع دنیای فیلم با دنیای خودش یکی شد. در نتیجه سعی کردم نگذارم از این دنیا به هیچ عنوان خارج شود، یعنی همان چیزی باشد که در فضای بیرونی هست. خودش را دارد بروز می‌دهد؛ نگاه‌ها، حالت‌ها و شکل برخوردش. به همین دلیل بازی امیر جدیدی در کنار بازیگران دیگر جلوه خاص خودش را داشت.

فکر می‌کردید در جشنواره سه‌جایزه دریافت کنید؟

من اصلا اهل حدس‌زدن و گرفتارکردن خودم با پیش‌بینی و اینها نیستم. تا پنج‌دقیقه قبل از گرفتن جایزه هم من اطلاع نداشتم که انتخاب شده‌ام. برای من جذاب نبود و به‌قول معروف در شأن خودم نمی‌دیدم که پرس‌وجو کنم. اتفاق جالبی افتاد که می‌شد تاثیر این دنیای مجازی را فهمید که چقدر زیاد است. دختر من همزمان آن‌ور دنیا در سانفرانسیسکو در پای سایتی نشسته بود ، از نیمه مراسم برنامه قطع شد، ولی او دایما به‌صورت مستقیم با وایبر با من و مادرش در ارتباط بود تا اینکه در جایی پیام فرستاد که هورا شما برنده شدید. من گفتم خبر ندارم و او گفت در سایت جشنواره دیده و سایت زودتر خبر را زده بود. او در آنجا زودتر خبردار شده بود. سایت جشنواره را که باز کردم دیدم که خبرش هست. به‌هرحال با این شرایط و شکل دنیای ارتباطی از ۱۵هزارکیلومتر آن طرف دنیا، به من خبر دادند که چنددقیقه دیگر این جایزه را می‌گیری.

و حرف آخر.

چیزی که در این فیلم مهم‌تر از جوایز بوده و هست حتی مهم‌تر از فروش بالای فیلم در اکران، این است که این فیلم نشان داد برخلاف آن چیزی که چندسال گذشته در سینما شایع کردند که سطح سلیقه مردم با استاندارد سینما، فاصله زیادی دارد و به‌گونه‌ای نشان می‌دادند که انگار سلیقه مردم، پایین‌تر از حدی است که گروه الیت جامعه یا روشنفکران و آدم‌های نخبه‌تر جامعه برای سینما قایل هستند ولی این توهم و سوءاستفاده از مردم است که در این سال‌ها شکل گرفته بود که فلان فیلم آنقدر در آن لوده‌بازی بود و بیشترین حمایت را برای فروش می‌گرفت، انگار که سلیقه مردم این است. درحالی‌که آن کف سلیقه مردم بود. همیشه یادمان باشد مردم یک‌کف سلیقه و یک‌سقف سلیقه دارند؛ سقف سلیقه مردم شاید حتی خیلی بالاتر از استاندارد سینمای ما باشد. ما فیلمسازان باید تمام سعی خود را در این بگذاریم که به آن سقف نزدیک شویم.

فیلمنامه‌نویسان در سر می‌پرورانند؟ -بخش نخست

ظلمت در نیمروز

امین عظیمی

«نوشتن چیست؟ ... نوشتن هیچ نیست غیرروشن‌کردنِ موضعِ خود در برابر چیزها.»

مارشا نورمن

***

بی‌گمان یکی از کاربردی‌ترین چشم‌اندازهایی که می‌توان برای «تاملِ فوری» -یک پارادوکسِ ناگزیر- بر فیلم‌هایی که به‌صورت فشرده و در زمان محدود جشنواره فجر با آنها روبه‌رو می‌شویم انتخاب کرد، نگریستن از دریچه یک «نمای باز» است. نمایی که به ما امکان می‌دهد تا با بررسی الگوهای کلان و مفاهیم بنیادین فیلم‌ها، مسیری را بازشناسیم که سینمای ایران در حال قدم‌برداشتن در آن است و فارغ از ظرایف و دقایق این آثار، به این پرسش پاسخ دهیم که فیلمسازان ایرانی چه افقی را بر مبنای موضوعاتی که برای ساخت و نگارش فیلمنامه انتخاب می‌کنند - و همچنین نحوه پرداخت این امور- پیش روی مخاطبانشان متصور هستند؟ آنها از چه حرف می‌زنند و چه باور و اندیشه‌ای نسبت به اجتماعی که در آن زیست می‌کنند، دارند؟

همکلام با دیدگاه راهگشای «مارشا نورمن» - نمایشنامه‌نویس نامدار معاصر- می‌توان آفرینش یک اثر ادبی یا هنری را در سطحی کلان، برآمده از موضعی دانست که مولف و خالقِ آن اثر، نسبت به جهانِ پیرامون خود دارد. فیلم یک پدیده جمعی است و گروه کثیری از نیروهای متخصص و خلاق در شکل‌گیری آن نقش ایفا می‌کنند، اما نطفه آغازینِ هر تلاشی در این مسیر، معطوف به واژگانی است که فیلمنامه‌نویسان روی کاغذ می‌آورند. آنجاست که جوهرِ فکری و جهان‌بینی اثر شکل می‌گیرد و به‌عنوان یک راهنما، گروه اجرایی را به حرکت درمی‌آورد. امری که در فیلمنامه‌های جشنواره سی‌وسوم فجر یکی از چالش‌برانگیزترین موضوعاتی بود که از همان نمای دور نیز خطوط پررنگِ اضطراب را بر پیشانی مخاطبان دغدغه‌مند می‌نشاند.

هیچ شکی نیست که سینمای ایران در طول سال‌های اخیر رشد تکنیکی قابل‌تاملی در حوزه‌های تصویربرداری، صدا، تدوین، طراحی پلاستیکِ فیلم‌ها و... داشته است. اما در حوزه اندیشه چطور؟ یعنی همان‌جایی که ساختار یک اثر در عین تکثرِ عناصر وجودی‌اش می‌کوشد روایتی را بنا کند، داستانی را بازگوید و در نهایت، اصطکاکی ذهنی با مخاطبانش برقرار کند؟ همان گفت‌وگویی که هر پدیده هنری با ابزار و امکانات گوناگونِ خود به آن سامان می‌دهد؟ آنجا چطور؟ جایی که شخصیت‌ها و کنش‌ها از آن نقطه برمی‌آیند، داستان‌ها ساخته و پرداخته می‌شوند تا منظری پیشِ چشمِ مخاطبان گشوده شود؟... اشکالِ کار درست همین‌جاست. اغلبِ فیلمنامه‌های حاضر در جشنواره امسال نگاهی سطحی، مبتذل، شعاری، خام‌دستانه، متحجرانه، کاذب، گنگ و ناکارآمد نسبت به مفاهیمی داشتند که فیلم‌ها براساسِ آنها شکل گرفته بودند. گویی اندیشه، ایده و تفکر، آخرین عنصری است که یک فیلمنامه‌نویس یا فیلمساز به وجود و کارکردِ آن در اثرش تمایلی نشان می‌دهد یا اساسا توانی برای عینی‌کردن آن دارد. اشتباه نکنیم؛ منظورِ نگارنده این سطور پیام یا مفاهیمِ گل‌درشتی نیست که برخی‌ها توقع دارند سینما ابزاری برای ارسال و انتشار آن باشد. ما در حال گفت‌وگو پیرامون آن روحی هستیم که ساختار روایی فیلمنامه را شکل می‌دهد، آن ایده و منظری که داستان را می‌سازد و درنهایت، تجربه، معرفت یا شناختی را به‌واسطه داستان به مخاطب منتقل می‌کند.

بیایید با دقت نگاه کنیم. هنگامی که یک فیلمنامه‌نویس موضع، منظر و رویکردی روشن و خلاقانه نسبت به جهانِ پیرامونش ندارد یا اگر هم دارد تنها به سطحِ امور بسنده کرده است، نتیجه کار، روایت‌هایی است که پیچیده نیست، عمق ندارد و توخالی و در عوض پیچیده‌نماست، ظاهرِ گول‌زننده‌ای دارد و متظاهرانه است. با فیلم‌هایی روبه‌رو می‌شویم که فرمِ به‌ظاهر خلاقانه‌ای دارند اما از درون خالی‌اند و همچون ذرات غبارِ روی یک تخته‌سنگ، در طرفه‌العینی از ذهنِ مخاطب رخت برمی‌بندند؛ یا از فرط شعاری‌بودن و رواندن، گویِ سبقت را از تبلیغات تلویزیونی یا رپرتاژ- آگهی‌های رسانه‌ای می‌ربایند.

بیایید برای روشن‌شدن جوانبِ موضوع، نگاهی به چندفیلمنامه قابل‌توجهِ امسال داشته باشیم؛ تفاوتی نمی‌کند متعلق به جریانِ اصلی سینما باشند، تجربه‌گرایی را پیشه راه قرار داده باشند یا متعلق به جریانِ رسمی باشند که در این گدار همگان به یک لباس درآمده‌اند و چنان که افتد و دانی... .

نمای اول: عصر یخبندان

مصطفی کیایی با «خط ویژه» نشان داد توانِ خلق درام‌های منسجم و البته عام‌پسند و تلویزیونی را دارد. فیلم به‌خاطرِ لحنِ انتقادی‌اش در اشاره به کسانی که با استفاده از رانت، پول‌های کلان به جیب می‌زنند و تقابل آنها با جوانانی که در حسرتِ ازدواج و کار و خانه و... می‌سوزند، توانست در شمایلِ فیلمی که توده مردم بتوانند خود و دغدغه‌های روزمره‌شان را در آن ببینند، مطرح شود. «عصر یخبندان» جدیدترین ساخته این فیلمساز جوان نیز بر همان مدار حرکت می‌کند اما با یک تفاوتِ بزرگ و کلیدی که همین نکته، فیلم را یک‌سره به‌سوی پرتگاه کشانده است. کیایی به‌جای آنکه در مقامِ یک فیلمنامه‌نویس بصیر و هوشیار با دیدنِ آسیب‌هایی همچون اعتیاد، طلاق عاطفی، خیانت و... به کندوکاوِ لایه‌های درونی این آسیب‌ها توجهی نشان دهد و روایتش را از این طریق ایجاد کند، ترجیح داده با اتخاذِ نگاهی «ژورنالیستی/ شعاری»، مصرفی و در نهایت از طریقِ سوءاستفاده از جذابیت‌های کاذبِ نمایشِ موضوعاتِ ممنوعه، مخاطب را دچار نوعی هیجانِ کاذب و دردها را با طعم، بو و رنگِ چشم‌نوازی عرضه کند. چنین جذابیت‌هایی ریشه در بیرونِ قلمروِ پیرنگ دارد و عملا در نحوه روایتگری نیز تنها با توسل به لولاهای کاذبِ روایی و پیچیده‌نمایی، سرپا ایستاده است. بازنمایی تصویر مصرفِ موادمخدر با حبابِ خالی لامپِ یک خودرو، یا مونولوگ شعاری یکی از شخصیت‌های فیلم که از دردِ اعتیادِ بچه‌محل‌هایش عاصی است و نعره می‌کشد، بیشتر شبیهِ معرکه‌گیری در یکی از میدان‌های شلوغِ شهر است و در نهایت موضعی که فیلمنامه از لحاظ فکری دنبال می‌کند چیزی جز تخدیرِ ذهنی مخاطب نیست. اما خطرناک‌ترین ادعایی که چنین فیلمنامه‌ای می‌تواند داشته باشد، مردمی‌بودن، برآمده از دغدغه‌های اجتماعی و معاصربودنِ آن است؛ امری که در غیابِ تصویرِ عینی مردم بر پرده سینمای ایران ادعا می‌شود و فضایی فراهم می‌آورد تا چنین آثار متناقض و مغشوشی از لحاظ فکری حتی بتوانند در گیشه نیز عرض اندام کنند.

> **همکلام با دیدگاه راهگشای «مارشا نورمن» - نمایشنامه‌نویس نامدار معاصر- می‌توان آفرینش یک اثر ادبی یا هنری را در سطحی کلان، برآمده از موضعی دانست که مولف و خالقِ آن اثر، نسبت به جهانِ پیرامون خود دارد. فیلم یک پدیده جمعی است و گروه کثیری از نیروهای متخصص و خلاق در شکل‌گیری آن نقش ایفا می‌کنند، اما نطفه آغازینِ هر تلاشی در این مسیر، معطوف به واژگانی است که فیلمنامه‌نویسان روی کاغذ می‌آورند.**

نمای دوم: دورانِ عاشقی

دورانِ عاشقی با فیلمنامه‌ای از «رویا محقق» به مساله خیانت در زندگی زناشویی پرداخته است و در این راه با ایجادِ یک مثلثِ عشقی به سیاقِ مجموعه‌های تلویزیونی ترک، می‌کوشد تداومِ نظاره این‌دست سریال‌ها را توسط تماشاگران در سینما نیز ممکن کند. این امر به خودی‌خود نمی‌تواند به‌عنوانِ آسیب فیلم مطرح باشد. بسیاری از آثار شاخص تاریخ سینما با موضوع خیانت یا مثلث عشقی ساخته شده‌اند. اما در مورد آخرین ساخته علیرضا رییسیان چطور؟ خانم تمدن وکیلی ممتاز و موفق است اما شوهرش حمید که یک نابغه ریاضی است، ولی در بورس و بازی‌های پیچیده آن برای خود اسم و رسمی پیدا کرده به او خیانت می‌کند. چرا؟ چون عاشق دخترِ جوانی می‌شود که تازه از خارج آمده است. دختر باردار می‌شود و موضوع برای خانم تمدن، آشکار و در انتها این حمید است که میانِ این دوزن تنها می‌ماند. اما فیلمنامه می‌خواهد چه بگوید؟ از سویی تلاش می‌شود با پررنگ‌کردن موضوعِ عشقِ دختر به حمید نوعی توجیه برای خیانت او به همسر و خانواده‌اش صورت گیرد و از طرفِ دیگر انفعالِ غیرقابل قبولِ خانم تمدن و توصیه‌های پدرش به او، نمودی منفعل از زنِ ایرانی را بازنمایی می‌کند که تنها چاره‌اش در چنین شرایطی سکوت‌کردن است. فیلم و فیلمنامه‌نویس با چرخیدن پیرامون اثر خود علاوه‌بر آنکه می‌کوشند هیچ‌گونه شفافیتی را در مواضع فکری خویش به کار نگیرند، عملا تماشاگر را نیز دچار نوعی سرگردانی می‌کنند که شاخص‌ترین نتیجه آن ساختِ نوعی فضای تصنعی و غیرقابل باور از مناسبات جاری میانِ زنان و مردانِ جامعه است و ما را بیشتر به یاد رمان‌های زرد می‌اندازد تا هرگونه نگاه صریح و روشنگرانه نسبت به این معضل اجتماعی. نتیجه کار دعوتی دیگرگونه به تخدیر ذهنی مخاطبان است.

نمای سوم: طعم شیرینِ خیال

چه اتفاقی رخ می‌دهد که یک فیلمساز کهنه‌کار ناگهان تصمیم می‌گیرد یکی از تبلیغاتی‌ترین فیلم‌های تاریخ سینمای ایران را بسازد؟ فیلمی در مورد ارزش‌های فراموش‌شده محیط‌زیست در بسترِ روایتی ملودراماتیک اما با افقِ دیدی در حدِ یادداشت‌های روزنامه‌ای یا حتی پیام‌های تبلیغاتی نهادی همچون شهرداری که اغلب روی بیلبوردهای خیابانی مشاهده‌اش می‌کنیم. پس نقشِ روایت، دراماتورژی، شخصیت‌پردازی، فضاسازی و عناصر ساختاری فیلمنامه در انعکاس و بازنمایی ایده و تفکرات فیلمساز کجا می‌رود؟ انگار با ظرفی روبه‌روییم که به شتابزده‌ترین شکلِ ممکن، توصیه‌ها و پیام‌های مدنظر سازندگان آن را بی‌آنکه حتی خرد شده باشد و در پیوند با دیگر ارکانِ روایت به محصولی تازه رهنمون شوند - شبیهِ سالادی از شعارها و پیام‌های بهداشتی- عرضه می‌کند و به‌جای نمایش در لابه‌لای فیلم‌ها به‌عنوان نوعی «اینترلود»، حالا سر از پیکره اصلی فیلم درآورده و بیشتر شبیه نوعی القا، تلقین و درشت‌گویی به تماشاگرانی است که با دهان باز و حیرت‌زده نمی‌توانند شگفتی خود را از سطحِ نازلِ بیانی فیلم در انتقال اندیشه‌اش باور کنند.

نمای چهارم: ایران برگر، کوچه بی‌نام و خداحافظی طولانی

ایران‌برگر ساخته مسعودِ جعفری‌جوزانی نگاهی هجوآمیز به موضوعِ برگزاری انتخابات در یک روستا دارد؛ جایی که می‌شود بی‌هیچ مانعی، فرهنگِ مردمانِ یک منطقه را به سخره گرفت و نگاهی متحجرانه به ذاتِ یکی از نمادین‌ترین کنش‌های جوامع دموکراتیک انداخت. می‌توان با همه‌چیز شوخی کرد، نقش زنان در اجتماع و حضور در عرصه عمومی را هزل‌گونه برگزار کرد و حتی نقشِ آگاهی بخش و روشنگر روحانیت در جامعه را تا حد یک شخصیت منفعل، نزول داد تا شهری دیوانه و پریشان را ترسیم کرد که هرگز رو به آرامش نمی‌برد. شهر یا ایرانشهری که به زعمِ اندیشه فیلمساز، عقلانیت و خردِ جمعی هیچ نمودی در آن ندارد. این تحلیلی است که فیلمنامه‌نویس در ارتباط با جامعه خویش در لباسِ روایتی که مضمون عاشقانه‌اش ما را به یاد فیلم‌های روستایی پیش از انقلاب اسلامی می‌اندازد، ارایه کرده است. این رویکرد را اضافه کنید به شوخی‌های تلویزیونی و «سوپ ایرایی» که می‌خواهد تنها و تنها با تمسک به هرعنصری، فقط مخاطب را بخنداند و با عینی‌کردن ابتذالی گسترده، اذهان تماشاگران را نسبت به واقعیت‌های اجتماعی منحرف کند؛ امری که با به لباسِ روستاییان درآمدن و قلبِ از درون فرهنگ و بینش‌مندی آنها که در طولِ تاریخِ ایران همواره حضوری غرورانگیز در دفاع از ارزش‌های ملی- میهنی داشته‌اند، کامل می‌شود و یکی از بدوی‌ترین نگاه‌ها را به جامعه ایران می‌اندازد.

ادامه دارد

روزنه

نگاهی به فیلم «روز مبادا»

یک داستان واقعی

گلاره محمدی

● مادری خواب دیده که رفتنش نزدیک و از این‌رو در تدارک سفر آخرت است، در چنین شرایطی دختر (فائزه عزیزخانی که فیلمساز است) از مراحل مختلف این‌روزها فیلم می‌گیرد تا از زندگی مادر فیلمی بسازد. دختر تمام مدت با دوربینش در پی مادر است و از او فیلم می‌گیرد، گویی قرار است بعدا و در آینده این راش‌ها برای ساختن فیلمی استفاده شود. نکته مهم و تاثیرگذار فیلم، هوشمندی عزیزخانی در بازی‌گرفتن از مادرش است؛ مادری که می‌پندارد فیلمی که در آن زمان از او می‌گیرند، فیلم نهایی نیست و قرار است روزی به فیلم تبدیل شود. درواقع کارگردان با این تمهید مرز میان واقعیت و داستان را به کمرنگ‌ترین شکل ممکن رسانده که اتفاقا یکی از دلایل موفقیت فیلمش همین است. شاید بتوان نقش عباس کیارستمی در مقام مشاور کارگردان را در روی‌دادن این مهم پررنگ ارزیابی کرد. فیلم در لحظه‌هایی «زیر درختان زیتون» را در ذهن مخاطب زنده می‌کند البته با دکوپاژ و میزانسن متفاوت. کارگردان در پشت دوربین نقش خود را ایفا می‌کند ولی برخلاف بازی یک بازیگر (محمدعلی کشاورز) در «زیر درختان زیتون»، در «روز مبادا» نابازیگر نقش اصلی را بازی می‌کند و چقدر هم خوب و تاثیرگذار. عزیزخانی خود می‌گوید: «اگر یک کارگردان صاحبنام هالیوودی هم بودم، این فیلم را با این آدم‌ها و در این لوکیشن و به همین شکل می‌ساختم. من اصلا این جنس سینما را می‌شناسم؛ سینمایی که با نابازیگر کار می‌کند.» کارگردان تلاش کرده که فیلم حرفه‌ای ساخته‌شده را به یک فضای واقعی نزدیک کند و این موضوع برای او که اولین فیلم بلند سینمایی‌اش را ساخته و در ابتدای راه قرار دارد، موفقیتی بزرگ محسوب می‌شود. به همه اینها اضافه کنید که کارکردن با عوامل غیرحرفه‌ای یا بهتر بگویم غیرسینمایی اصلا کار ساده‌ای نیست. چیزی که پیش از این در مورد فیلم‌های علیرضا داوودنژاد هم گفته شده است، چراکه تصور عموم بر این است که کارکردن با خانواده کار ساده‌ای است چون یکدیگر را می‌شناسند پس می‌توانند انتظاراتی که از هم دارند را برآورده کنند، ولی در واقعیت این اتفاق نمی‌افتد. هدایت کسی که با اصول و قواعد سینما غریبه است، تبحری می‌خواهد که خوشبختانه عزیزخانی از آن برخوردار بوده است. یکی دیگر از نکات جالب و جذاب فیلم جایی است که مادر می‌خواهد بازیگری که نقش خود را در فیلم اصلی ایفا می‌کند، انتخاب کند. او بیشتر ثریا قاسمی را برای ایفای نقشش مناسب می‌داند ولی درعین‌حال بدش نمی‌آید که هدیه تهرانی هم این نقش را بازی کند. این موضوع کمی بن‌مایه فیلم را دستخوش تغییرات کرده و به‌گمانم در عکس‌العمل‌های اهالی خانه در مواجهه با هدیه تهرانی، که بعد از چندسالی دوری از سینما روی پرده اجرایی کم‌نظیر دارد، از یکدستی جاری در کل فیلم خبری نیست. در یک نگاه کلی «روز مبادا» تصویری است از یک اتفاق در بستر یک زندگی ساده و معمولی که به ظریف‌ترین شکل ممکن به یک اثر سینمایی تبدیل شده و نویدبخش حضور جدی یک کارگردان دقیق و پرانرژی در سینمای ایران است. این حضور بر سینمای ایران خصوصا بانوان کارگردانش، مبارک.

جدول ۲۲۲۵ ■ طراح: بیژن گورانی

افقی:

۱- تبریک نوروزی اهالی «شرق» به شما- مغازه ۲- بزدل- سرپرستی حضرت‌مریم(س) را برعهده داشت- نشان تجاری کالا ۳- دوستی خالص- نوعی مجازات محکومین ۴- سازمان علمی و فرهنگی وابسته به سازمان‌ملل‌متحد- خواهر مادر- بیماری سبزی و آب آلوده ۵- تردید- مترجم- دگرگونی ۶-مجموعه شعری سروده فاضل نظری- سردار کارتاژ- نوعی حلوا ۷- ترش و شیرین- مدال دوم- دریاچه‌ای در مرز قزاقستان و ازبکستان ۸- از باشگاه‌های فوتبال اسپانیا- دریاچه‌ای در قطب جنوب- شهری در گیلان ۹- داد و فریاد- جامه، لباس- فاقد برندگی ۱۰- فتنه‌جو- هنر دفاع شخصی تایلندی- سازمان فضانوردی آمریکا ۱۱- زنان بر سر کنند- بازتاب- بله روسی ۱۲- دیوار بلند و محکم- نوعی زردآلو- کامیابی و پیروزی ۱۳- دانش خداشناسی و شناخت ادیان- برای سربلندی و افتخارش بکوشیم ۱۴- جناح لشکر- ورم معده- شیشه آزمایشگاهی ۱۵- گرفتن - سیب و سبزه و سنجد و سکه و سمنو و سرکه و سماق.

عمودی:

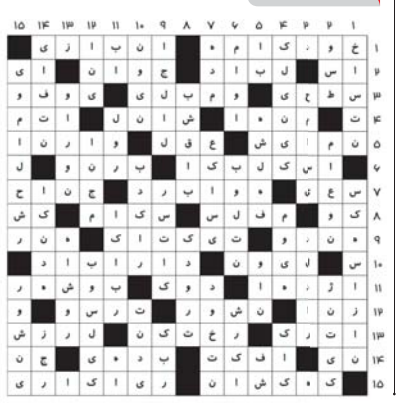
۱- حمد- کارگزاری- سوره قلب قرآن ۲- صدمترمربع- نمایندگی- با صداقت ۳- زبان عربی- پسادست- پیش غذا ۴- تازه روییده- تمدنی باستانی در بین‌النهرین- قهرمان داستان ایلیاد ۵- پرده سینما - راوی شهید روایت‌فتح ۶ - ازدواج کرده- ظرف طبخ چای- بر زیبایی و دوام کفش می‌افزاید ۷- نمایشنامه‌نویس ایرلندی- رب‌النوع جنگ در روم قدیم- از آثار مولیر، نمایشنامه‌نویس فرانسوی ۸- R- نظافت شب عید ایرانیان- قومی در غرب کشورمان ۹- نوعی خط نوشتاری اسلامی- پهناور- جمله قرآنی ۱۰- مجموعه چند سیم روپوش‌دار- مرکز جمهوری آذربایجان- کارگروه ۱۱- ساز استاد «جلال ذوالفنون»- قوی‌جثه ۱۲- درجه حرارت- جایگاه شمشیر- مخلوط قیر با ماسه و شن ۱۳- گاوچران آمریکایی- تجملی- ناموزون ۱۴- کوه سبلان در این استان واقع است- نداهنده-ام‌الخبائث ۱۵- منقار کوتاه- ارتوپد سنتی- گازی به شدت قابل اشتعال.

حل سودوکو سخت

حل سودوکو ۱۲۲۱

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

جدول ۲۲۲۴



سودوکو سخت ۱۲۲۲

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.

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

سودوکو ۱۲۲۲

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.

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