

نگاهی به فیلم «سال دوم دانشکده من»

فقدان خودآگاهی عامل رسیدن به یک فاجعه



مجتبی ار دشیری

روزنامه‌نگار

«رسول صدرعاملی» را بیشتر برای ساخته‌های اجتماعی‌اش می‌شناسیم. فیلم‌هایی که در دل خود، توجه ویژه‌ای به نقش زنان و دختران جوان جامعه داشته و همین رویکرد در دهه‌های ۶۰ و ۷۰، از صدرعاملی، کارگردانی دغدغه‌مند و تا حدودی آوانگار در سینمای اجتماعی ایران پدید می‌آورد. در دهه ۸۰ و ۹۰، رویکرد کارگردان به ناگهان تغییر می‌یابد؛ اگرچه هنوز از جوانان صحبت می‌کند اما چند فیلم پرت می‌سازد که سبب دوری ۹ ساله او از دنیای سینما می‌شود. او حالا پس از این دوری ۹ ساله، درحالی قدم در گود کارگردانی گذاشته که به‌ازم ننوانسته به روزهای خوش دهه‌های قبلی خود بازگردد. «سال دوم دانشکده من» در گام نخست، با یک مشکل بزرگ مواجه است؛ نبود مسأله‌مندی. همین فقدان سبب می‌شود که روایت در گام نخست، دیر استارت بخورد. یک‌سوم فیلم حیف‌و‌میل می‌شود تا یک رخداد برخلاف منطق روایی، نبض قصه را در دست گرفته و پس از آن نیز همه‌چیز به حالت خنثی قبل باز می‌گردد. نبود مسأله‌مندی در کلیت کار، یک گنگی ملموس را در شیوه روایت پدید آورده و توالی رخدادها که در کمال بی‌نظمی و عدم‌ضرورت، جلوی چشمان مخاطب رژه می‌روند تا مفاهیمی از خیانت و عشق مثلثی برای او زنده شود. حال آنکه «سال دوم دانشکده من» راجع به خیانت نیست؛ انگاره‌هایش درنمی‌آید؛ خود کارگردان هم به این حقیقت معترف است؛ بیشتر از این هم نیست؛ حتی مستاصل‌تر از آن نشان می‌دهد که یک عشق مثلثی مرسوم در سینمای ایران را به تصویر بکشد. تمام داده‌هایش را در یک سفر بی‌خطر اصفهان تا تهران، یک دختر و پسر و چند پلان رنگ‌ورورفته از خرید کردن و سینمارفتن آنها تهیه کرده و چند دیالوگ که از زبان مهتاب خطاب به او می‌شنویم. تمام اینها، یک هدف را دنبال می‌کند: جاذبه تدریجی مهتاب به علی و دافعه او از نامزدش. کلیت ساختار داستان، بر همین نیم‌خط استوار است. متد داستان‌نویسی جسورانه در دهه ۷۰، حالا امروز در نیمه دوم دهه ۹۰ از زبان صدرعاملی و شهبازی بیرون می‌آید و به یک جریان دمده غلط از نوع رابطه می‌رسد. دو نام بزرگ دهه‌های اخیر سینمای ایران یا نمی‌دانستند یا نتوانستند که برای رسیدن به چنین متدی، باید یک سری پیش‌زمینه در شکل روابط را بازتعریف کنند. داستان درحالی وارد فاز عملیاتی می‌شود که مخاطب چیزی از رابطه او با علی نمی‌داند؛ همچنان که رابطه مهتاب با نامزدش، کلیدی درجهت آگاهی بیشتر به مخاطب نمی‌دهد. تکیه داستان بر رابطه مهتاب با علی است که آن هم همان‌گونه که اشاره شد، الکن و منتهی به چند دیالوگ و چند پلان خیلی ساده می‌شود. این شکل رابطه‌های الکن، همان دلیلی هستند که اجازه ندادند جریان روایی فیلم به سمت خیانت یا حداقل عشق مثلثی تغییر فاز دهد. در نمای کلی تر، قهرمان این بار داستان صدرعاملی، جهان‌بینی خاصی ندارد. نمی‌تواند نماینده‌ای برای نسل دهه ۷۰ باشد که جوانان امروز کشور را تشکیل می‌دهند. حرکاتش و البته انگیزه‌هایش چندبعدی نیست؛ نیازهای شخصی خود در جامعه پریچ‌وخم و پر آمال امروز را نمی‌رساند؛ نماینده این نسل هم نیست. درکنار این بی‌آلایشی قهرمان، صدرعاملی هم آن صدرعاملی پیشرو نیست. اصرار او بر استفاده از المان‌های فرتوت سینمایی که روزگاری نماد جوانگرایی و بلندگوئی بیان

دغدغه‌های به‌روز جوانان و نوجوانان بود، در این فیلم، به‌ضرر تمام شده است. نشان داده جوان‌های امروز را نمی‌شناسد؛ اینکه ادعای زیادی است، باید بگوییم او حتی فضای محدودی مانند دانشگاه و نیازهایش به‌عنوان یکی از مکان‌های مورد مراجعه جوان‌ها را هم نمی‌شناسد: بهره‌گیری از اهرم‌هایی چون تعلیق دانشجویی، استفاده از هندزفری مشترک، خواندن آهنگ خارجی، دیدن دخترها در خیابان و دانشگاه و مواردی از این دست، کاملاً نشان می‌دهد فیلمساز استراژژیک‌ما تا چه اندازه در سینمای دهه ۷۰ خود باقی‌مانده است. همان حمایت‌های بی‌دلیلی که جشنواره به دلیل تبیین سیاست‌های دوره‌ای خود در دهه ۷۰، از صدرعاملی و برخی کارگردان‌های هم‌سوی و انجام داد، حالا دارد این چنین به نتیجه سوء می‌رسد. وقتی که فیلمساز در نشست پرسش و پاسخ فیلم خود، با اعتمادبه‌نفسی عجیب در برابر هم‌همه‌های بسیار علیه فیلم خود مقاومت می‌کند و در کمال آرامش عنوان می‌کند: «هرگز در هیچ کجای جهان فیلمی با این مسأله ساخته نشده است...»، باید نگرانی جدی خود را از بابت خیلی چیزها اعلام کنیم. ضربه کاری سوم به پیکره تحریف فیلم را شاگله فینال به آن می‌زند. وقتی که مهتاب در یک دگرذیسی عاطفی بی‌منطق، از علی رانده و به نامزد خود برمی‌گردد. اوج شعاری بودن فیلم در همان دیالوگی است که مهتاب از نامزدش می‌خواهد تا برای آمدن به دنبال او، خود را با وانت جلوی در دانشگاه برساند. درحالی که در ابتدای فیلم، او را از این کار منع می‌کرد و این کار را به‌نوعی کسر شأن خود در برابر دانشجویان دیگر می‌دانست. همین یک پارامتر را به‌عنوان شاخص دزنظر بگیریم و اینکه مهتاب چه روند دگرذیسی‌آوری را از سر گذراند که به انسان دیگری تبدیل شد؟ این میزان جسارت در اثری که در لایه‌های زیرین خود، به‌شدت محافظه کار است، نمود ندارد؛ تشخیص هم نمی‌آورد. وقتی داستان، سفر چند ساعته مهتاب با علی را از اصفهان به تهران بولد می‌کند و آن را به‌عنوان شاخص برای تغییر مزاج رفتاری لحظه‌ای قهرمان خود ملاک قرار می‌دهد و درمقابل، کمرنگ شدن میزان علاقه‌مندی مهتاب به نامزدش و مهم‌تر از آن فهمیدن نامزد مهتاب به اینکه وی با علی در ارتباط است یا خطری که از جانب خواهر کوچک‌تر مهتاب برای لو دادن قضیه وجود دارد و دیگر مواردی از این دست، کاملاً نشان می‌دهد که داستان، عامدانه نخواست که وارد محیط جسارت‌آفرینی و شجاعت شود. این میزان احتیاط و محافظه‌کاری نامطلوب، از ارسال دوم دانشکده من، یک اثر ترسو و خنثی خلق کرده که حتی راضی شده به تنزل شعارگرایی بلغزد، اما وارد جریان‌های تازه و کمتر پرداخته شده در سینمای ایران نشود. مهم‌ترین ضربه‌ای که داستان از این روحمه محافظه کاری می‌خورد، پشت‌پا‌رن به تعلیق است؛ تعلیقی که می‌توانست در این فیلم وجود داشته باشد همچنان که در ساخته‌های جریان‌ساز صدرعاملی در دهه ۷۰ وجود داشت. اصلاً یکی از المان‌های سینمای نوگرایی صدرعاملی در آن زمان، ترس و اضطراب‌هایی بود که در اشل خانواده و اجتماع بر دختر

وزن قصه وارد می‌آمد، اما این ترس و التهاب چه اندازه در اثر جدید صدرعاملی وجود دارد؟ همین که نامزد مهتاب می‌داند وی با پسری غریبه ارتباط دارد، چه ترس یا التهاب و تشویشی را در مهتاب پدید می‌آورد؟ فیلمساز نوگرایی ما و سناریست متبحر سینمای ما را چه شده که این چنین از المان‌های سینمای خود در دو دهه قبل عقب‌نشینی کرده و حتی نمی‌توانند فیلمی مناسب جوانان دهه ۷۰ بسازند. شاید تصور آنها بر شناخت نسل جدید در فروریختن قبح این مدل ترسیدن‌ها در دهه ۹۰ باشد، اما اگر این‌گونه هم باشد، همان ادعای ما را یادآوری می‌کند که آنها هیچ شناختی از نسل جوان امروز و نیازهایشان ندارند؛ نه‌تنها ندارند بلکه حتی در سینمای دیروز نیز گمنام مانده و حال برای ماندن در کورس و کرسی نام خود، این چنین می‌خواهند پشت آثاری شبه‌اجتماعی، مانیفست صادر کرده و رویکردی جدید در سینمای خود بیافرینند. اگرچه سیاست‌های کلان سینمایی و مخصوصاً جشنواره‌ای در تربیت غیرملموس کارگردانانی مانند صدرعاملی، سبب کجروی‌های دیروز آنها شد اما نسخه امروز آنها، مترتب از هیچ سیاست و نگاه کلان مدیریت شده از بیرون نیست؛ فیلمساز ما تشخیص و طمأنینه لازم برای ورود جسورانه به مقولات صریح و البته درونی دختران و جوانان امروز را ندارد و مهم‌تر از آن، دارای خودآگاهی هم نیست. درد اصلی همین است.



نگاهی به فیلم «سمفونی نهم»

گسستی ساده‌و‌اساسی



محمده علی اکبری

روزنامه‌نگار

«سمفونی نهم» ساخته محمدرضا هنرمند از جهات مختلفی فیلمی ساختارشکنانه است. فارغ از محتوای این اثر که باعث می‌شود آن را بر مبنای دسته‌بندی‌های تا حدی جعلی این روزهای سینمای ایران، یک «فیلم اجتماعی» بنامیم، «سمفونی نهم» از نظر فرم روایت بسیاری از ساختارهای تثبیت‌شده در این دسته‌بندی؛ یعنی سینمای اجتماعی ایران را می‌شکند و به‌عنوان یک اثر بدیع، لااقل در فرم روایت تعین پیدا می‌کند. از سوی دیگر فیلم محمدرضا هنرمند از این بابت ساختارگریز است که خود را از قیود سینمای کلاسیک ایرانی رها می‌کند و رئالیسم ساده و سرراست موجود در سینمای پیش و پس از انقلاب را با گسستی هوشمندانه که می‌توان آن را «سوررئالیسم ایرانی» نامید، درمی‌نورد و آن را برای ساعتی از ذهن و ذهنیت مخاطب سینمای ایران می‌زداید. این کار بدیع، به‌شدت دشوار و در حکم بار کردن یک راه نو در کنار همه راه‌هایی است که رهبران، سال‌ها خود را از آن کهنه‌راه‌ها به مقصد رسانده‌اند و حالا باید با حضور و تأثیرات یک بدعت و بدعت‌گذار کنار بیایند. مهم‌ترین وجه ساختارشکنی «سمفونی نهم» را باید در اینجا جست‌وجو کرد.

هنرمند از همان ابتدای فیلم تلاشش را برای باز کردن راهی نو به کار می‌گیرد و به همین دلیل مخاطب را با لحظاتی گیج‌کننده - که «اره گم کرده‌ها» معمولاً تجربه‌اش می‌کنند - مواجه می‌کند. این «گیجی» که خود واحد یک زیبایی‌شناسی تازه است، در لحظات بعدی تبدیل به یک تعلیق ساختاری می‌شود؛ در این لحظات، مخاطب بر مبنای آن تعلیق، در خود فیلم انتظار چیزی را می‌کشد که با آن نتواند درخصوص دوره‌ها «همراه شدن با فیلم» یا «ترک کردن سال‌ها سینما و رزن قید همراهی با فیلم» تصمیم بگیرد. ساختارشکنی «سمفونی نهم» به‌گونه‌ای است که خود این تعلیق را تبدیل به زیبایی‌شناسی تعلیقی در یک اثر می‌کند و بر همین مینا هر چه بیشتر می‌رود مخاطب را به همراهی با اثر پایبندتر می‌کند.

این ویژگی «سمفونی نهم» که خود می‌تواند تجربه‌ای تازه در فیلمسازی ایرانیان باشد، در عین اینکه فیلم را تبدیل به اثری پیچیده می‌کند، اما رفته‌رفته خود فیلم منطق ساده‌اش را بر فضایی که بین خود و مخاطب می‌سازد، حاکم کرده و مانع از کننده شدن ذهن معمولی مخاطب از اثر می‌شود. سادگی

مذکور، همان سادگی‌ای است که به قول «روبر برسون»، «پس از عمری تجربه و در انتهای کار به بار می‌نشیند.» از این نظر، به خوبی پیداست که «سمفونی نهم» برآیند سال‌ها تجربه‌ای است که سازنده فیلم اندوخته و با پشتوانه آن می‌تواند اثری ساختارشکنانه، سوررئال و گریزان از روایت تثبیت‌شده در سینمای ایران بیافریند و در عین حال به دام فرمالیسم افراطی و پست‌مدن‌گرایی‌های آبیکی و بی‌منطقی که گاه تلاش می‌شود در قالب نوعی ساختارشکنی مینیمالیستی به مخاطبان «از همه جایی خیر» یا منتقدان فرم‌زده «از مخاطبان بی‌خبرتر» قالب شود، نیفتد. قطعاً در جای خود می‌توان از عناصر پست‌مدرنیسم هنری در «سمفونی نهم» هم سخن گفت و پای هر عنصر پست‌مدرن آن را بر زمین و زمینه‌ای محکم بند کرد یا به عبارتی برای هر یک از آن عناصر، منطقی فهم‌پذیر جست‌وجو فراهم آورد که طبق آن بتوان در گرایش فرآینده امروزیان به پست‌مدرنیسم، سره را ناسره تشخیص داد. اما فعلاً در اینجا قصد چنین تحلیلی وجود ندارد، جز ذکر این نکته که «سمفونی نهم» خواه فیلمی پست‌مدرن باشد، خواه نباشد، قادر است منطق و جهان‌دردنی خویش را بسازد و آن را به مخاطب ارائه کند؛ به این وجه، این فیلم نمونه‌ای از آثار ساختارشکن و بدیعی است که می‌تواند خط‌طلاتی بر این فریب کلیشه‌ای باشد که آوانگاردیسم و پست‌مدرنیسم هنری مساوی با هنری بی‌منطق، بی‌جهان و گریزان از هر نوع روایت ثابت، سرراست و قابل فهم است. جهان و منطق

درونی جهانی که در «سمفونی نهم» خلق می‌شود، به‌گونه‌ای است که بعد از یک‌سوم ابتدایی اثر، کارگردان در دل آن جهان، هر کاری که بخواهد می‌تواند بکند و عملاً هم چنین اتفاق می‌افتد؛ کارگردان با فرآغ پال‌گاهی پای زائرهای مختلفی را به میان می‌کشد، فضای وسعت‌تری می‌سازد، گاهی کمیک می‌شود، مخاطب را همراه با شخصیت‌ها در مواجهه با سرنوشت قرار داده و به‌طور دفعی تازگی‌پرداز می‌کند، در فضایی ملودراماتیک می‌ماند و نمی‌ماند، جنبایی می‌شود و... در عین حال از یک‌سو او به گذشته سر می‌زند و قصه‌ها و حکایت‌های سنتی می‌گوید و از سوی دیگر آینده را پیش روی مخاطب نهاده و برای لحظاتی امکان پرتاب شدن به آینده را برای او فراهم می‌آورد و جالب آنکه همه اینها را در بستر زمان «حال» به‌عنوان محور انعکاس، داوری و پرتاب‌شدگی به گذشته و آینده پیشکش می‌کند. از این رو کارگردان «سمفونی نهم» می‌داند چه می‌کند و برای چه مخاطبی فیلم می‌سازد و به خوبی، به همین مخاطب این امکان را می‌دهد که «بداند چه می‌بیند»، البته اگر بخواهد بداند.



گفت‌وگو

حسین رفیعی در گفت‌وگو با «فرهیختگان»:

امروز فالورهای فضای مجازی وزن بازیگرها را تعیین می‌کنند

مجازی توسط جمع کردن فالور یا تهیه‌کننده قرارداد ببندید. بازیگری هم یک حرفه کارگاهی است و وقتی در جوار چند آدم بزرگ و کار بلد، کار کنید، بعد از چند فیلم می‌توانی حرفه‌ای شوی. همه‌جای دنیا اصل را بر این می‌گذارند که باید بتوانید دوره‌های آموزشی آکادمیک را پشت سر بگذارید تا بازیگر موفقی بشوید؛ ولی اینجا من فکر می‌کنم کم‌کم بحث تحصیل علم کنار می‌رود و به‌جای شایسته‌سالاری رابطه‌سالاری می‌آید.

ما نسلی بودیم که سال ۷۲ وارد تلویزیون شدیم و خیلی از ما به سرعت جذب سینما شدند و کار کردند.

یک زمانی مرزبندی کرده بودند کسی که تئاتری است به تلویزیون نیاید و کسی که تلویزیونی است به سینما نرود. من خودم قربانی این تفکر شدم، یعنی کسی که بازیگر تلویزیون یا سینماست، نباید اجرا کند و وقتی من کار را اجرا کردم، متهم شدم که چرا به‌عنوان بازیگر مجری شدم. اما الان این چیزها خیلی پیچیده نیست و از ورزشکار گرفته تا بازیگر همه دوست دارند اجرا را هم تجربه کنند و شما به‌عنوان روزنامه‌نگار در برخی روزنامه‌ها و مجلات مثلاً از بازیگری که محبوب است، دعوت می‌کنید به‌عنوان یک خبرنگار با فلان شخصیت حرف بزنند.



وجود دارد. برخی دوستان که در شبکه‌های مجازی به‌خاطر داشتن طرفدار وارد می‌شوند، حساب‌شان با ممیزی هم جداس. برخی نمی‌دانند ممیزی در فضای مجازی چطور است و به مرور آدم‌های خیلی زنگ و باهوشی هستند که این فضا را درک می‌کنند. در تلویزیون اولین اشتباه می‌تواند آخرین اشتباه باشد و افراد با یک اشتباه ممکن است آینده کاری خودشان را تحت‌الشعاع قرار دهند. زمانی که ما کارمان را شروع کردیم با الان خیلی متفاوت است، الان دیگر ورود به عالم بازیگری یک آرمان نیست. شما می‌توانید در شبکه‌های

تلویزیونی و سینمایی بودن و به‌طور کل مهارت‌های فنی مهم نیستند، بلکه فالورهای فضای مجازی نقش تعیین‌کننده را ایفا می‌کنند.

«روزگاری بحث بر سر هنرپیشه‌هایی بود که از تلویزیون به سینما می‌آمدند. حضور در تلویزیون باعث می‌شد آن هنرپیشه برای مردم شناخته شود و همین مسأله، برای او در سینما موقعیتی فراهم می‌کرد. اما این روزها همه این بحث‌ها از تلویزیون گذشته و هرکس در فضای مجازی فالور بیشتری داشته باشد، در سینما و تلویزیون و جاهای دیگر شرایط بهتری خواهد داشت. آن کسی هم که سرمایه‌گذاری می‌کند، در سینما به دنبال فروش فیلم است و کمتر از افرادی که گمنام هستند، استفاده می‌کند. درحال حاضر در سینما و تلویزیون و رادیو، هیچ کدام از کلاس‌های بازیگری تعیین‌کننده نیستند؛ بلکه فالورها و شبکه‌های مجازی تعیین‌کننده هستند. در تلویزیون باید شرایط و قوانین سازمان رعایت شود چون قوانینی که در سازمان به‌عنوان ممیزی وجود دارد با سینما خیلی متفاوت است. در یک فیلم سینمایی برخی دیالوگ‌ها و رفتارها را می‌شود انجام داد چون آن فیلم را افرادی که دوست دارند، پول می‌دهند و می‌بینند، اما در تلویزیون به خاطر اینکه عموم مردم نگاه می‌کنند، یک سری خط‌قرمزهایی



یگانه عرب

روزنامه‌نگار

رضا عطاران، سعید آقاخانی، مهرا مدیری و حالا جواد رضویان. اینها افرادی هستند که در دهه ۷۰ با طنزهای آتیمی تلویزیون به جهان حرفه‌ای بازیگری وارد شدند و بعدها کارگردانی سربال‌های تلویزیونی را هم تجربه کردند. آنها حتی به سینما هم رفتند و جلوی دوربین کارگردان‌های مختلفی قرار گرفتند. اما تا اینجا کار تجربه‌های آنان با بقیه هم‌نسلان شان یکسان بود تا اینکه تصمیم گرفتند در سینما هم کارگردانی کنند. شاید در این میان فقط فیلم «ردکاریت» رضا عطاران بود که مقداری موفق از آب درآمد. البته این فیلم هم یک اثر تجربی خاص بود و نمی‌شد فرمول آن را به آثار دیگر انتقال داد. چنان‌که عطاران هم در فیلم بعدی‌اش مثل فیلمی که قبل از «ردکاریت» ساخته بود، نتوانست موفق عمل کند. آیا شهرت یک بازیگر در طنزهای شبانه و سپس کوچ او به سینما، مکانیسم درستی برای مطرح شدن بازیگرهاست؟ بحث تخصص در یک ژانر به‌خصوص، چقدر باید برای بازیگران اهمیت داشته باشد؟ آیا مشکلاتی که تا به حال در این خصوص دیده شده، به ضعف خود بازیگرها برمی‌گردد یا مشکل از سیستم سینمای ایران است؟ این پرسش‌ها را در گفت‌وگو با حسین رفیعی مطرح کرده‌ایم که هم تجربه بازی جدی در چند فیلم رسول ملاقلی‌پور را دارد و هم کم‌دین بوده و کار اجرای تلویزیونی را هم پی‌گرفته و حتی در رادیو هم سابقه فعالیت دارد، ولی می‌گوید حالا چهره

از نظر تکنیکی کار در تلویزیون و سینما در یک سری موارد متفاوت است. اصولاً در سینما با یک دوربین کار می‌شود و قبلاً حتی نوع فیلمبرداری نکاتیو بود و امکان آزمون و خطا کمتر در آن وجود داشت؛ چون وقتی دوربین روشن می‌شد و کار می‌کرد، فرصت اینکه کار دوباره گرفته شود، نبود. ولی در تلویزیون به‌خاطر اینکه ویدئو بود، می‌شد بازیبندی کرد و به‌علاوه تصاویر با چند دوربین گرفته می‌شد و وصل کردش برای مونتاژ راحت‌تر بود. اما در سینما مجبور بودی با یک دوربین بگیری و بعد مونتاژ و کارگردانی کنی. ولی عملاً بازیگری در سینما و تلویزیون آنقدر پیچیده نیست که وقتی کسی در سینما کار می‌کند، نتواند در تلویزیون کار کند و بالعکس. من نقش خیلی جدی هم داشته‌ام، اما مخاطب توراً سوق می‌دهد به سمت این نقشی که بازی می‌کنی. من وقتی کار طنز انجام داده‌ام و برای کودک بازی کرده‌ام، اگر بروم سراغ بخش خاکستری، مخاطب کودک را از دست می‌دهم. ما مکانیسمی نداریم که بازیگر در آن بتواند هم جایگاهش را داشته باشد و هم به فعالیت‌هایش تنوع بدهد. خیلی از بازیگرها مثل محمد کاسبی، محمد علی عمرانی، جهانگیر الماسی، عباس محبوب و محمد فیلی پیشکسوت هستند و عجیب است که در یک فیلم سینمایی، به زور جوانی را می‌آورند اما حاضر نیستند از بازیگری که پیشکسوت است، استفاده کنند. دلیل عمده این مطلب آن است که در کشور ما تولید سینما بسیار پایین است. الان در فیلم‌های سینمایی ما یک تیم وجود دارد که از یک فیلم به فیلم دیگر کوچ می‌کنند و حتی فرصت پیدا نمی‌کنند که گرم‌شان را عوض کنند.»