کلّی» ما بدان بیشتر می‌گردد. لذا هر شئ یا عمل، متناسب با ارزشی که در سیر منطقی، عاطفی و یا دراماتیک فیلم دارد باید از اندازهٔ خاصّی متناسب یا متناظر با آن برخوردار شود. علّت اینکه فیلمساز ناچار است که یک عمل یا حادثهٔ واحد را به اجزاء متعدّدی تقسیم کند و برای هر یک از اجزاء در تصویر، اندازه و زاویهٔ خاصّی را انتخاب کند همین است که قسمتهای مختلف آن عمل یا آن حادثه در سیر منطقی یا عاطفی فیلم از ارزشهای متفاوتی برخوردار هستند و تبیین این ارزشهای متفاوت در فیلم، لاجرم باید از طریق انتخاب اندازه‌ها، حرکات و زوایای مختلف انجام شود.

تماشای فیلم در کادر روشن پردهٔ سینما، خودبخود به معنای انصراف از همهٔ آن واقعیتی است که بیرون از کادر قرار دارد. کادر پردهٔ سینما همهٔ واقعیت را به خود محدود می‌کند و اجازه نمی‌دهد که تماشاگر جز به آنچه در تصویر می‌گذرد، توجّه کند و بیندیشد. تماشاگر در فضای فرضی فیلم نیز تنها به همان چیزی می‌نگرد که در کادر آمده است و آنچه در کادر آمده نیز تصادفی نیست؛ فیلمساز با وسواس کامل همهٔ کادرها را، همان‌گونه که خود می‌خواسته، بسته است. پس تماشای فیلم یعنی تماشای انعکاسات ذهنی فیلمساز بر پردهٔ سینما.

بسیاری از کسانی که در کار فیلمسازی هستند، بدون توجّه به «نقش تالیفی فیلمساز» فیلم را «داستانی مصوّر» می‌انگارند. اگر از رابطهٔ خلّاقه‌ای که بین داستان فیلم و فیلمساز وجود دارد نیز صرفنظر کنیم، باز هم یک داستان می‌تواند به صورتهای متعدّدی مصوّر شود؛ چرا نهایتاً فیلم آن صورت خاصّی را پیدا می‌کند که به نمایش درمی‌آید؟

بستن کادر در فضای فرضی فیلم بر یک شئ خاص بدان معناست که کارگردان می‌خواهد بر آن شئ تاکید کند و به عبارت دیگر، کارگردان می‌خواهد «همهٔ حواس» تماشاگر را به این شئ خاص «محدود» کند و ذهن او را از ماسوای آن «انصراف» بخشد. چرا؟ زیرا که این تاکید منتهی به «پیام خاصّی» می‌گردد که وجود آن در «سیر دراماتیک» فیلم لازم است. سیر دراماتیک فیلم هم آن‌چنان اتّفاق می‌افتد که کارگردان «می‌خواهد». پس کادر فیلم یا قاب تصویر فی نفسه حامل «پیام» است چرا که همواره بر یک انتخاب مبتنی است. با «حرکات دوربین» نیز این «انتخاب» همراه است. اگر درست در ضرورت حرکت دوربین بیندیشیم، در خواهیم یافت که این حرکات در واقع «جانشین» حرکاتی است که از تماشاگر «سلب» شده است. این‌بار، به خلاف عالم واقع، چشم ثابت است و فضا در پیش چشم حرکت می‌کند. چرا که فیلمساز باید آنچه را که خود «می‌خواهد» به تماشاگر نشان دهد. این فیلمساز است که تماشاگر را با خود در فضای فرضی فیلم به گردش می‌برد.

در حرکت افقی، کارگردان تماشاگر را از واقعیتی به واقعیت دیگر «انتقال» می‌دهد و «پیوستگی» حرکت به آن دلیل حفظ می‌شود که فیلمساز می‌خواهد به‌طور خاص بر «رابطه»‌ای که بین آن دو واقعیت وجود دارد «تاکید» کند. یعنی حرکت دوربین نیز به همان دلیل ضرورت پیدا می‌کند که قاب تصویر وجود دارد. قاب تصویر، ظاهر کنندهٔ معنایی است که در اشیاء نهفته است؛ امّا نه معنای نفس‌الامری اشیاء، بلکه معنایی که اشیاء در نگرش فیلمساز به جهان واجد هستند. فیلمساز با کادر بستن بر واقعیت، در حقیقت همان معنایی را که خود می‌خواهد از اشیاء بیرون می‌کشد؛ این «سوبژکتیویسم»، خواه ناخواه، لازمهٔ کار سینماست و از آن گریزی نیست. در کتاب «نشانه و معنا در سینما»، در صفحهٔ ۱۲۹ آمده است: «در دههٔ ۱۹۳۰ فقط ژان رنوار بود که خود را بر آن داشت تا نگاهی به گذشته و به فراسوی چشمه‌هایی که وسیله تدوین پدید آمده بیندازد و بدینسان راز آن گونه شکل سینمایی را افشا سازد که بدون تقسیم دنیا به پاره‌های کوچک به همه چیز امکان می‌دهد به بیان درآید و معنای پنهان نهفته در آدمها و چیزها را بدون برهم زدن وحدتی که در طبیعت آنهاست برملا سازد».

مؤلّف این کتاب در صفحات بعد تلویحاً به تفاوتی که میان دنیای طبیعی و تصویر سینمایی وجود دارد پرداخته است، امّا مؤکّداً باید گفت که «دنیای تصویر» همان اندازه به «عالم واقع یا دنیای طبیعی» نزدیک می‌گردد که فیلمساز توانسته است خود را به «واقعیت» نزدیک کند. این فیلمساز است که واقعیت را به «پاره‌های کوچکتر» تقسیم می‌کند و آن را دیگرباره همان‌گونه که خود می‌خواهد «ترکیب» می‌کند. آنچه که فیلمساز را در این کار یاری می‌دهد، در مرحلهٔ اول این امکان است که او می‌تواند «نسبتهای طبیعی اشیاء را در قاب تصویر درهم بریزد و نسبتهای تازه‌ای میان آنها برقرار کند».

■ پاورقی‌ها

۱. در این مقاله هنر را همواره به مفهوم مصطلح آن به‌کار می‌بریم جز در مواردی که صراحتاً ذکر شود.

۲. SEMIOLOGY

۳. این مطلب در مقالات گذشته نیز مورد اشاره قرار گرفته است.

۴. در اینجا منطق را به مفهوم مصطلح آن به‌کار نبرده‌ایم و از آن معنایی اعمّ از مفهوم اصطلاحی مراد کرده‌ایم.

جلیلی را مدّتها بود که می‌شناختیم، امّا نه آنچنان که در «گل» با او روبرو شدیم. علی‌رغم جوانی، تفکّر مستقلی دارد و جرأتی بسیار برای تجربه‌های جدید. مشهورات سینمایی را بی‌چون و چرا نمی‌پذیرد و نامهای مشهور، فقط به صرف شهرت او را به خضوع و تقلید وادار نمی‌کنند، چرا که در جستجوی حق است و سعی می‌کند که خود را فریب ندهد. تعهّد او در برابر واقعیت نیز از همین جا ریشه می‌گیرد و لذا کار او به نحوی کاملاً مشخص «روحی مستند» یافته است.

بحث در این نیست که «قصّه» به معنای متعارف آن لازمهٔ کار سینماست یا خیر؛ امّا وقتی جلیلی در فیلم «گل» دراین قاعدهٔ مشهور که غالب فیلمسازان بدون هیچ تامّل جدّی از آن تبعیت می‌کنند، شک می‌کند و «شکل متعارف قصّه» را کنار می‌گذارد، باید دانست که او در جستجوی

■موسیقی یك هنر است،امّا من آن را برای استفاده در فیلم جایز نمی‌دانم.در زندگی‌واقعی، هیچ‌وقت یك ارکستر به دنبال ما نیست که در لحظات دراماتیك‌زندگیمان هنرنمایی کند.

بیرون‌از فرمولهای متعارف

■ نشستی با ابوالفضل جلیلی، کارگردان فیلم «گال»

هویتی مستقل است و در «قالبهای استاندارد» کار سینما نمی‌گنجد.

دربارهٔ موسیقی نیز تجربهٔ جلیلی در «گال» بسیار ارزشمند است: او اولین کسی نیست که دست به چنین تجربه‌ای زده و در جستجوی معنای تازه و گسترده‌تری برای «صدا یا افکت فیلم» برآمده است، امّا مهم این است که آنچه او را بدین تجربه کشانده نه یك تقلید کورانه است نه یك کشش روشنفکر مآبانه... در اینجا هم او «نگران درك و بیان واقعیت» است و چون احساس کند که حتّی موسیقی در فیلم او مانع از ظهور واقعیت می‌گردد، آن را کنار می‌گذارد. باز همین نگرانی است که باعث می‌شود تا او به رابطهٔ شهودی میان مخاطب و بازیگر خویش اهمّیت دهد: اگر بازیگر از همان «حسّی» که باید برخوردار باشد، تماشاگر نیز آن را بی‌واسطهٔ موسیقی یا کلمات و فقط از طریق تصویر دریافت خواهد کرد.

تجربه‌ای مستقل چون فیلم «گال» مشکلات خاصّ خویش را دارد که جلیلی سعی کرده است در اینجا مشتی از آن خروار را بازگو کند؛ امّا بحثی گسترده‌تر دربارهٔ فیلم «گال» بماند برای بعد از اکران عمومی. منظر جلیلی سینمایی است با هویت، مستقل، اهل تأمّل و تفکّر، با جاذبه‌هایی که چنگال خود را به روح انسان بند می‌کنند نه به جسم او. فیلم «گال» توانسته است که خود را از بیعاری، بیهودگی، سطحی‌نگری، بیماریهای مخصوص جامعهٔ روشنفکر مآبان، تفنّن‌گرایی و عوام‌فریبی... برهاند. فیلم «گال» سینمای ایده‌آل ما نیست امّا تجربه‌ای است موفّق و راهگشا به همان سو. توفیق بیشتر او را از خدا مسئلت داریم.

● قبل از هرچیز دربارهٔ خودتان و چگونگی ورودتان به عالم سینما صحبت کنید.

■ من از سنین نوجوانی علاقه به سینما را در خودم احساس می‌کردم، امّا چون مثل دیگر افراد خانواده‌ام مذهبی بودم و در آن زمان کار سینما را حلال نمی‌دانستم، بیشتر به نقاشی روی آوردم و پرتره و منظره می‌کشیدم. در سال ۵۳ سری به سینمای آزاد آن زمان زدم، ولی باز هم به واسطهٔ همین عرق مذهبی که داشتم، بعد از یك ماهی با مسئول آن وقت سینمای آزاد حرفم شد و آمدم بیرون. بعد یك دوربین هشت میلیمتری خریدم و با کمك برادرم که ایشان الان طرّاح صحنه هستند، شروع کردم به گرفتن فیلمهای کوتاه. در شروع انقلاب به صدا و سیما رفتم و با گروه کودك به همکاری پرداختم و کم‌کم چند فیلم ۱۶ م.م. هم ساختم.

● ممکن است برخی از فیلمهای ۱۶ م.م. را که ساخته‌اید نام ببرید؟

■ حدود پانزده یا شانزده فیلم مستند و داستانی ساخته‌ام که همهٔ آنها را خودم فیلمبرداری کرده‌ام. از فیلمهای مستند داستانی که ساخته‌ام یکی زلزلهٔ گلبافت کرمان است که دیداری است ۲۴ ساعته با بچه‌هایی که زیر آوار مانده و سالم بیرون آمده بودند. فیلمی هم دربارهٔ بچه‌های مهاجرین جنگ در اردوگاه فسای شیراز ساختم... فیلمهای دیگری هم هستند، مثل «خانه» دربارهٔ فلسطین و «ایثار» دربارهٔ «شهید فهمیده». فیلمهای ۱۶ داستانی من عبارتند از «قصّهٔ حسین» به مدّت نیم ساعت دربارهٔ ماجراهای انقلاب؛ «مواظب باش» دربارهٔ جنگ و... کلاً کارهای من یا دربارهٔ انقلاب است یا دربارهٔ جنگ. کارهای بلندم هم عبارتند از «میلاد»، «بهار» و «گال».

● چطور شد که به فکر ساختن «گال» افتادید؟

■ تا به حال چند بار به مناسبتهای مختلف گفته‌ام. این موضوع قبل از انقلاب در ذهنم بود. علاقه داشتم فیلمی در مورد زندان بسازم. نشستم و یك سری داستانهای تخیّلی نوشتم و بعد از کلّی رفت و آمد تبدیل شد به چیزی که الان هست.

● ساختن فیلمی مثل گال مشکلات خاصّی دارد. اگر ممکن است دربارهٔ این مشکلات صحبت کنید.

■ ما در بدو کار مشکلات خیلی زیادی داشتیم. من در این فیلم گذشتهٔ بچه‌ها را نشان ندادم؛ یعنی عمداً ریشه‌یابی نکردم که اینها چرا و چگونه به اینجا کشیده شده‌اند. ولی واقعیت این است که آنجا همه نوع بچه‌های بزهکار بودند و بعضی از آنها که سابقه‌دار بودند دوست نداشتند حتّی عکسشان چاپ شود. می‌گفتند اگر عکس ما چاپ شود پلیس ما را شناسایی می‌کند و لذا نمی‌گذاریم.

من حدود یکماهی از طرف مسئولشان به عنوان مربّی تربیتی معرّفی شدم. هیچ کس فکر نمی‌کرد می‌خواهم فیلم بسازم. برخورد خیلی لطیف و خارج از انتظاری با آنها داشتم. مثلاً برای بچه‌های کوچك شکلات می‌خریدم. با معاونت مسئول زندان که جزو انجمن اسلامی بود مشورت می‌کردم و نامه‌های آنها را پست می‌کردم. برای بعضی از آنها از خانه‌هایشان خبر می‌آوردم

و در ملاقاتهایشان شرکت می‌کردم و بتدریج اینها علاقه‌مند شدند.

ابتـدا شروع کردم به عکاسی. اول مشکل داشتم؛ بعضیها نمی‌گذاشتند ولی بعدکه عکسهارا گرفتیم و چاپ کردیم و به آنهـا دادیم، کم‌کم یك نوع صمیمیت به وجود آمد. آنجا به من می‌گفتند «عمو جلیلی». بعضی شبها که می‌خواستم بیایم، می‌گفتند نرو، ما تنهاییم و... بعد یواش یواش گفتم بچه‌ها می‌خواهم دربارهٔ شما یك فیلم بسازم: بایـد همکـاری کنیـد. اگـر نکنیـد من بازداشت می‌شوم. تا اینکـه بتـدریـج موافقتشان را جلب کردم. در این مدّت راجع به فیلمبرداری خیلی با آنهـا صحبت کردم؛ مثلاً برای آنها نمایش اجرا می‌کردم و می‌گفتم اگـر شمـا بتوانید این کار را بکنیـد این اتّفاق می‌افتد. یا تلویزیون را روشن می‌کردم و می‌گفتم ببینید، این مجری که با شما صحبت می‌کند دارد به دوربین نگاه می‌کند؛ امّا اگر یك بازیگر به دوربین نگاه کند، شما می‌گویید این به ما نگاه کرد.

اینهـا را یواش یواش با آنهـا کار کردم. بعد شروع کردم به فیلمبـرداری. در شروع فیلمبرداری، ما با مسئولین آنجا مشکل داشتیم. مثـلاً یك صحنـه داشتیم که اینها باید به طرف استخر می‌دویدند. با مسئول آنجا صحبت کردیم و چون خودش علاقه‌مند بود این برنامه را ببینـد موافقت کرد. بعـد بچـه‌هـا را لخت کردیم و یك ساعتی با آنهـا صحبت کردیم که چه کار بکنید. هنگـامی که یك دفعه ریختند و دویدند به طرف دوربین، رئیس زنـدان داد زد که: «سـربـازهـا، بگیرید!» از او پرسیدیم: «چرا این طوری می‌کنی؟ صدای سر صحنه است و صدایت ضبط می‌شه!» گفت: «آقـا اگـر اینهـا فرار بکنند ما چکار کنیم؟ برگردید.» بچه‌ها هم از من پرسیدند: «عمو جلیلی، برگـردیم یا نه؟» خلاصه این طوری درگیر شده بودیم. می‌گفتند: «آقا، نمی‌شه؛ شما نظم اینجارو به هم می‌ریزید!». بعد با او صحبت کردم که به این صورت نیست که اینها فرار کنند.

یك بار هم می‌خواستم اینهـا را ببـرم برای فیلمبرداری بیرون زندان و رئیس زندان به هیچ عنـوان موافـقـت نمی‌کرد. می‌گفت اگـر تمـام سربازهای ایران بیایند حریف اینها نمی‌شوند. ما گفتیم شما اجازه بدهید ما اینها را تست بکنیم. امّا قبول نمی‌کرد. البتّه حق داشت، چون می‌گفت اگر اینها فرار بکنند ما که نمی‌توانیم تیراندازی کنیم؛ این قدر هم نفر نداریم که بدوند دنبالشان. خلاصه هرکـاری کردیم دیدیم نمی‌شود. بعد یك روز که رئیس زنـدان نبـود، من چون مجبـور بودم این صحنه را بگیرم، رفتم با مربّی آنها صحبت کردم و گفتم مسئولیتش با من؛ از من تعهّد بگیر. من سند می‌گذارم اینهـا را بیـرون می‌برم. بعـد با آنهـا صحبت کردم و گفتم: «بچـه‌ها»،! من برای شما می‌خواهم کار بکنم. اگر یکی از شما فرار بکنید، من گرفتـار می‌شوم. حالا اگـر می‌خواهیـد فرار بکنیـد. ما در را باز می‌کنیم که بروید؛ اگـرنه، بمانید.» جالب اینجاست وقتی ما بچه‌ها را بیرون بردیم نه تنها فرار نکردند، بلکه این قدر هم مؤدّب شده بودنـد که وقتی رئیس زنـدان موضـوع را فهمید، گفت: «شاید بهتر باشد که اینها را برای همیشه از اینجا بیرون ببریم»!

■ من با مونتاژ تکنیکی مخالفم. دوست دارم دوربین عملی را انجام دهد که چشم انجام می‌دهد.

■ در «گال» من می‌خواستم این سؤال را مطرح کنم که تکلیف این بچه‌ها چه‌می‌شود؟ می‌خواستم تماشاچی را به فکر وادار کنم.

آنها در آنجا نانهای خاصّ بی‌نمکی می‌خوردند و به همین دلیل عاشق نان بربری بودند. یك روز صحنـهٔ صبحـانـه خوردنشـان را می‌خواستیم بگیریم. با تلویزیون صحبت کرده بودیم و گفته بودیم ۲۰۰ عدد نان بربـری سرصحنه بیاورند. نانهـا را گذاشتیم جلویشان و من گفتم: «بچه‌ها نـخورید تا موقـعی که من بگـم.» بعد بـلافاصله تا ما برداشت اول را گرفـتیم، سریـع نانهـا را خوردنـد. گفتیم: «نـان کو؟» گفتنـد: «خوردیم»! «پنیر کو؟»... «خوردیم»! بعد ناچار شدیم سنگ تروانتین را خُرد کنیم و جای پنیـر روی میـزها بگذاریم. آنها بتدریج خیلی اُخت شده بودند.

یك بار در انفرادی کار می‌کردیم و یك کسی آنجا بود شبیه آقای آهنگران، و به همین دلیل من از او خوشم می‌آمد (چون من از صدای آهنگران خوشم می‌آیـد). به او می‌گفتم آهنگران، و او به خاطر اینکه‌من‌این‌اسم‌را روی او گذاشته بودم دچاریك نوع دوگانگی شخصیت شده بود. یعنی خودش چندان آدم درستی نبود، ولی به خاطر اینکه من به او می‌گفتم آهنگران، دچار حُجب و حیاء خاصّی شده بود. می‌گفت: «چرا به من می‌گی آهنگران؟» می‌گفتم: «چون توخیلی شبیه آهنگرانی و من تو را دوست دارم». یك روز دیدم او نیست. پرسیدم: «آهنگران کجاست؟» گفتند: «فرار کرد». گفتم: «ای وای، من باید خسارت بدهم، چون سند گذاشته بودم که برای فیلمبـرداری بیرون بیایید». بعد یکی از بچه‌ها آمد و یواشکی به من گفت: «عمو

جلیلی، اگر فردا اینجا باشه خوبه؟» گفتم: «آره». ولی اصلاً باورم نمی‌شد.

فردا نزدیک ظهر که ما بالای پشت بام بودیم و یک صحنه را فیلمبرداری می‌کردیم، از آن دور که پاسبان به او دستنبد زده بود و می‌آمد، داد زد و گفت: «عمو جلیلی، فقط به خاطر تو آمدم وگرنه الان ناف کرمانشاه بوُدم»!

حالا شما حساب کنید اینها چه رابطه‌هایی دارند. من که آنجا بودم نفهمیدم اینها چطور به هم خبر می‌دهند. از طرفی دوست داشتم که آزاد بشود؛ از طرفی او هم با مشقّت فرار کرده بود (بعداً آمد گفت که چطور فرار کرده بود). ولی از جهتی هم خیلی ناراحت شدم و اشکم جمع شد که واقعاً چقدر این بچه معرفت دارد، چون آنجا ماندن خیلی دردناک است. شما فکر کنید یک نوجوان پرانرژی، در یک اطاق، همین طور چند سال یا چندین ماه بماند... ولی این انسانیت او بود که آمد. از این اتّفاقها زیاد می‌افتاد.

● آیا از جهت تکنیک کار (حرکت دوربین و فشردگی کار) هم مشکلاتی داشتید؟ فیلم سناریو داشت؟

■ من داستانی سینمایی نوشته بودم که کشش داشت و از نظر بافت دراماتیک کامل بود. ولی وقتی رفتم آنجا و از نزدیک با واقعیات آنجا برخورد کردم، شدم یک آدم ضدّ قصّه؛ یعنی می‌گفتم قصّه‌ها همش دروغ است. تماشاچی خوشش می‌آید و باورش می‌شود، فیلم هم فروش خواهد کرد؛ ولی اگر خود بچه‌ها فیلم را ببینند، می‌گویند نه، این زندگی ما نیست. این بود که سناریو را گذاشتم کنار و شب به شب می‌نوشتم که بعد چه ماجرایی اتّفاق می‌افتد. بعضی اوقات برادرم که طرّاح صحنه بود می‌پرسید: «بعدش چی می‌شه؟» می‌گفتم: «نمی‌دونم».

● البتّه فیلم شما قصّه دارد. همین که آدم بخواهد ببیند آخرش چه می‌شود یک قصّه است. فیلم شما از اول این «بعدش چی شد؟» را دارد. یعنی درست است که وقایع حول یک محور نیست، ولی آدم می‌خواهد بفهمد که سرنوشت این بچه‌ها چه می‌شود، این بچه‌ها چه می‌کنند، فیلم چه می‌خواهد بگوید... اگر این را نداشته باشد، خود بخود التفات آدم به فیلم کم می‌شود. چون یک انگیزه‌ای در آدم ایجاد می‌کند که فیلم را دنبال کند و همین طور که خودتان گفتید یک قصّه‌ای که با شکل متعارف قصّه فرق می‌کند.

■ بله بیشتر به زندگی نزدیک است تا به قصّه چون توی قصّه زوائد کنار گذاشته می‌شود، ولی در زندگی خیلی از چیزها که ما فکر می‌کنیم زائد است وجود دارد. مثلاً همین الان که ما داریم با هم صحبت می‌کنیم ممکن است یک کسی در را باز کند و بیاید تو، چیزی بگوید و برود. این در بافت قصّه نمی‌گنجد، ولی واقعیت زندگی این است.

● راجع به مشکلات فنّی چه می‌گویید؟

■ هرکاری برای خود من تجربه است. ما سناریو را از قبل آماده کرده بودیم؛ فکر یک سری حرکتهای دوربین و تشکیلات آن را هم کرده بودیم، از قبیل کرین و... بعد که رفتم آنجا دیدم که آنجا جز سادگی چیز دیگری را نمی‌طلبد. یعنی همان طور که سوژه مثل خود زندگی ساده است، حرکات دوربین هم ساده می‌شود.

● روح فیلم گال مستند است. به نظر شما فیلم چقدر مدیون فضای مستندش است؟

■ البتّه اگر شما بروید آنجا، همان طور که بچه‌هایی که فیلم را دیده بودند و رفته بودند آنجا می‌گفتند، اصلاً این طوری نبود. آنجا خیلی بد بود، ساختمان خیلی ساده بود و... فیلم، مستند واقعی نیست. شما فرض کنید بعد از برنامهٔ ملاقات، آنها شب به آن صورت بزن و برقص ندارند ولی شادی دارند و من از شادی آنها این نوع مستند، یعنی یک نوع مستند بازسازی شده را ساختم. درنتیجه، فیلم مستند واقعی نیست. چون در مستند واقعی نمی‌شد فیلم گرفت. مثلاً بعضی اوقات که آنها می‌خواستند بروند حمام؛ هر ۱۵ روز یک بار یا ماهی یک بار. یک بچهٔ هفت ساله که نمی‌تواند با آدم بزرگ به حمام برود و ظرف سه شماره بیرون بیاید. بچه‌ها اصلاً نمی‌رفتند، یعنی می‌رفتند حمام و فوراً می‌آمدند بیرون و می‌گفتند که رفتیم حمام.

یک بار یک بچهٔ افغانی بود که خیلی هم مظلوم بود. با مداد زده بود چشم دوستش را کور کرده بود و آمده بود آنجا. من رفتم زدم پشتش و گفتم: «چطوری محمد؟» زدن من مثل طبل صدا داد. شاید پنج ماه بود که حمام نرفته بود. بنابراین، در آن شرایط شلوغ اصلاً نمی‌شد مستند کار کرد و ما همه چیز را بازسازی کرده‌ایم. صحنهٔ حمام را می‌خواستیم بگیریم. زمستان بود و سرد. شیر آب گرم را که باز کردیم، خیلی لذّت بردند. از صبحش گفته بودیم حمام را گرم کرده بودند. بعد هنگامی که دیدیم بخار می‌کند و باعث فلو شدن تصویر می‌شود، گفتیم: «بچه‌ها، شما باید با آب سرد حمام کنید.» همه صدایشان درآمد که: نه عمو جلیلی، سرد است و ما سرما می‌خوریم. گفتم: «بچه‌ها مجبوریم». و تقریباً با آب نسبتاً سرد حمام کردند.

و یا صحنه‌های لباسشویی‌شان. آنها به طریق خیلی معمولی لباسها را می‌برند زیردوش حمام یا توی دستشویی سه نفر سه نفر می‌شویند می‌آیند بیرون. منتهی ما همین کار را تصویری‌تر کردیم؛ آن هم در زمستان که هوا فوق‌العاده سرد بود. چون عکس پروژکتورها در شیشه می‌افتاد، ما شیشه‌ها را هم درآوردیم بودیم. ساختمان راقبلاًرنگ کرده بودیم و از نظر هارمونی بازسازی شده بود. بچه‌ها را آوردیم آنجا و لختشان کردیم و حتّی گفتیم با هم شوخی کنند. این قدر گرم و راحت بودند که حدّ و حساب ندارد. و این فقط فکر می‌کنم به دلیل رابطهٔ خوب بود.

● حرکتهای دوربین بعضی جاها طولانی و تعقیب کننده است: مثلاً جایی که می‌خواهند استخر بروند، یا جایی که مربّیشان آنها را تنبیه می‌کند. آنجا دوربین نگاهش، نگاه مستند است. یا جایی که در بازی فوتبال دعوا می‌کنند، دوربین کات نمی‌خورد از مشت زدن یکی به لگد زدن دیگری؛ بلکه در آن فضا دوربین خیلی راحت حرکت می‌کند. یا جایی که کود برای گلها می‌برند، دوربین از روی فرقان به روی بیل می‌رود و بالعکس. یعنی مشخص نیست که فیلم بازسازی شده و کاملاً مستند نیست.

■ در اینجا فیلمبردارمان خیلی قشنگ کار کرد. روز اول که رفته بودیم، طبق معمول چسب زدند و نوشتند سه متر، دو متر... من گفتم: «اینها برای چیست؟» گفتند: «برای اینکه بتوانیم فوکوس کنیم». گفتم: «من این کار را نمی‌خواهم انجام بدهند.» گفتند: «چرا؟» گفتم: «چون اینها بچه‌اند و اگر چسب بچسبانید زیرپایشان، احساس می‌کنند که حتماً باید بیایند از روی آن راه بروند. هرچه به بچه‌ها بگوییم به این توجّه نکنید، این مال فیلمبرداری است، باز هم حواسشان را پرت می‌کند. به همین دلیل این نمی‌تواند خوب کار کند.» گفتند: «پس چه کنیم؟» گفتم: «بدون چسب کار کنید». و کار کردند و نتیجه هم خیلی خوب شد که در این مورد باید از «بهرام بدخشان» که مسئول فوکوس و نور بود تشکّر کرد. جدا از آن، به فیلمبردار هم دقیقاً حرکت دوربین و حرکت هنرپیشه را نمی‌گفتم. همیشه این طور کار می‌کنم و لذا با بعضی از فیلمبردارها مشکل دارم. یعنی می‌گویم حدوداً این آقا از اینجا بلند می‌شود می‌آید اینجا تلویزیون را روشن می‌کند؛ اینجا ممکن است کمی مکث داشته باشد و بعد برمی‌گردد. وقتی دوربین حرکت می‌کند، چون عامل متحرّک است، ذهن را به دنبال خودش می‌برد و شما بازیگر را رها می‌کنید و این است که دقیقاً سینمک می‌بینید، و این چیزی نیست جز تبحر فیلمبردار. «عطاءالله حیاتی» بهترین فیلمبرداری است که تا حالا با او کار کرده‌ام و دستیارش، «بهرام درخشان»، هم همین‌طور. فیلم جدیدم را هم با ایشان به عنوان مدیر فیلمبرداری کار می‌کنم. به این دلایل است که زنده بودن را احساس می‌کنید و تنها دنبال دوربین نمی‌روید. صحنهٔ دعوا را هم چون نمی‌خواستم دعوای تکنیکی بشود، یعنی فقط خشونت حاکم برآنجا را می‌خواستم، نه اینکه تماشاچی را تحریک کنم، و چون برای من همه یکسان بودند و هرکس به

هرکس مشت می‌زد برای من دردآور بود، این بود که با تکنیکهای خاص واقعاً دعوایشان انداختم و بعد دوربین یك ضرب رفت. فقط دو جا قطع خورده. جایی که یکی از بچه‌ها شُل دعوا می‌کرد، خودم رفتم وسط و برای همین مجبور شدم این قسمت را در بیاورم.

● حالا این صحنه واقعاً جدی بود؟

■ بله.

● چطور بچه‌ها را دعوا انداخته بودید؟

■ نوجوانها معمولاً یك مقدار حسّاسند و زود می‌شود تحریکشان کرد که به هم حسادت کنند. «ارشد» به من می‌گفت: «من نقش اولم یا حامد؟» گفتم: «هردو». بعد گفت: «توی سینما کسی که نقش اول است همه را می‌زند.» گفتم: «خوب، اینجا باید خودتان تعیین کنید که کی نقش اول است. هرکس توانست دیگری را بزند نقش اول است». از قبل هم برای هم گارد گرفته بودند. بچه‌هایی که آنجا بودند چون انرژیهای نهفته‌ای دارند، خیلی صحنه‌های دعوا را دوست داشتند. بقیهٔ بچه‌ها گفتند: «کدام دیگری را می‌زند، که ما طرفش را بگیریم؟» گفتم: «همه باید همدیگررو بزنید. هرکس پیروز شد نقش اول است». بعد با حرص و ولع همدیگر را زدند. حتّی وقتی که من می‌گفتم کات، باز همدیگر را می‌زدند. یکی از مسائل جالب این بود که آنها براساس ذهنیت خودشان از دعوای فیلمها و صداهای خاصّ مشت‌زنی، موقع دعوا همین صداها را ایجاد می‌کردند. موقع دعوا، مربّی که از بالای آسایشگاه نگاه می‌کرد تلفن زد به افسر نگهبان که در زمین فوتبال درگیری شدید شده و مأموری هم که رفته آنها را جدا کند، او را هم زده‌اند. من یك موقع در اوج کار دیدم یك عدّه نظامی دارند با عجله می‌آیند. تا آنها را دیدم، گفتم: «کات!» همه ایستادند. گفتند: «آقا ما را مسخره کردید؟ با چه زحمتی نگهبان جمع کردیم و... ماجرا چی بود؟» گفتم: «دارند فیلم بازی می‌کنند.» بعد هم یك بار که واقعاً دعوایشان شده بود، هرچه به افسر نگهبان زنگ می‌زدند که بچه‌ها با هم درگیر شده‌اند، جواب می‌داد «فیلم است»!

● فیلم شما واقعاً تفکّر برانگیز است. شما چه چیزی را در فیلم دنبال می‌کنید؟

■ ما چون یك مقدار محدودیت داشتیم و قبلاً به ما گفته بودند ریشه‌یابی نکنید که اینها چرا آمده‌اند اینجا، به همین دلیل من فقط می‌خواستم این سؤال را طرح کنم که: «تکلیف این بچه‌ها چه می‌شود؟ همین طور که در آخر فیلم یکی می‌پرسد: «بالاخره من کی آزاد می‌شوم؟». می‌خواستم تماشاچی را به فکر وادارم. البتّه تفاسیری هم نقدنویسان کرده‌اند که بعضیهایشان درست است و بعضیهایشان هم نه. فیلم در جشنوارهٔ «فیپا» که به نمایش درآمد، چون بیننده‌های آنجا اکثراً حرفه‌ای هستند و **علاقه‌مند به سینما**، من خیلی دوست داشتم نظر آنها را هم بدانم و اینکه فیلم تا چه حد با آنها رابطه برقرار کرده است. این بود که زیاد می‌رفتم و بیشتر هم عیب **وایرادهای کارم** را می‌پرسیدم. یکی از آقایان بعد از اکران ۲ آمد پیش من و پرسید: «شما ایرانی هستید؟» گفتم: «بله». گفت: «فیلم گال مال شماست؟» گفتم: «بله». گفت: «فیلم شما آدم را سخت به فکر وامی‌دارد».

● بله، این خصیصه در فیلم وجود دارد، خصوصاً با جمله‌ای که در آخر گفته می‌شود.

■ البتّه ایراد هم گرفتند. یکی از ایرادها فقدان قصّه در فیلم بود. یك داور آلمانی آنجا بود. من رفتم به او گفتم: «ممکن است ایرادهای فیلم مرا بگویید؟» گفت: «نمی‌شود که همهٔ فیلمها جایزه بگیرند»! فکر کرده بود من می‌گویم فیلم چه ایرادی داشت که به کارم جایزه ندادید. بعد آقای ری‌پور گفت: «نه، این کارگردان برای کسب تجربه می‌پرسد». بعد او گفت که من خودم به کارکودکان آگاهی دارم و این کار، کار خیلی مشکلی است، مخصوصاً با بچه‌های واقعی دارالتأدیب؛ ولی این کار ایرادش این است که قصّه ندارد. آن داور هم به این دلیل از فیلم ناراضی بود. خانمی می‌گفت فیلم شما متأثّر کننده است. خلاصه نظرات زیادی بود، انتقاد هم زیاد داشت.

● فیلم موسیقی نداشت، ولی دوستان می‌گویند موسیقی دارد. خود من هم آخر فیلم فکر کردم یك نوع موسیقی دارد، زیرا احساس می‌شد موسیقی بنوعی در فیلم وجود دارد.

■ موسیقی یك هنر است، امّا من آن را برای استفاده در فیلم جایز نمی‌دانم. در زندگی واقعی، هیچ وقت یك ارکستر به دنبال ما نیست که در لحظات دراماتیك زندگیمان هنرنمایی کند. البتّه این تنها یك عقیده است. من به نظر دیگران هم احترام می‌گذارم، ولی تصمیم دارم هیچگاه از موسیقی استفاده نکنم و این را در گال تجربه کردم. به صدای فرقون مقداری اکو دادم و حالت کوبنده‌ای ایجاد شد و ریتمی پیدا کرد. تمام صداها بازسازی شده است. یك پلان هست که حامد دارد به صورت «اسلو» می‌دود. من آنجا سه تا صدا را داخل هم تلفیق کردم: همان احساسی را ایجاد کرد که موسیقی ایجاد می‌کرد.

● صدایی که روی تیتراژ آخر آورده بودید چه بود؟

■ اگر به کسی نگویید، صدای مشت بود. ما یك سکانس داریم که با مشت روی دیوار ریتم می‌گیرند: دیوارهای فلزی. آقای «حسن زاهدی» در میکساژ فیلم این صدا را یك مقدار اکو داد، این طوری شد.

● قوت فیلم در عین نداشتن موسیقی دلیل بر غنای کار می‌شود، به این علت که موسیقی خیلی از ضعفهای کار را می‌پوشاند. خیلی از کارگردانها برای پوشاندن ضعفهایشان به موسیقی رو می‌آورند، یعنی در واقع ضعف بیان سینمایی را با موسیقی جبران می‌کنند.

■ اکثر فیلمهای ایرانی این طور است. فیلمی را دیدم که صحنه‌ای از آن اشکم را جاری ساخت، امّا وقتی گوشهایم را گرفتم، دیدم دارم به فیلم می‌خندم! یعنی اینقدر بازیها بد بودند که حدّ و حساب نداشت. ولی وقتی موسیقی می‌آید طور دیگری می‌شود. این تاثیر موسیقی است: یعنی اکثر فیلمسازها موسیقی را به این دلیل انتخاب می‌کنند. می‌روند به آهنگساز می‌گویند اینجا را می‌خواهیم پُرش کنی. خوب من می‌خواستم تجربه کنم، ببینم آیا اصلاً می‌شود بدون موسیقی کار کرد. کما اینکه چهار پنج جای فیلم، اگر موسیقی می‌گذاشتم، جا داشت که ۲۰ دقیقه به فیلم اضافه کنم چون موسیقی فیلم را می‌کشید.

● چرا اسم گال را انتخاب کردید؟

■ از نظر نمادین: چون گال یك نوع زخم است و این زخم در زندانها و اماکن عمومی که بهداشت رعایت نمی‌شود شیوع دارد و اگر معالجه نشود عواقب وخیمی دارد. این است که اسم فیلم را «گال» گذاشتم. البتّه یك مقدار هم به آن پرداخته بودیم منتها حذف شده است. کار خیلی مشکل بود. یعنی این طور نبود که آدم برود یك سکانس را بگیرد و بعد استفاده‌نکند، چون واقعاً پیر آدم درمی‌آمد. این بچه‌ها فقط از ساعت ۹ تا ۱۱ صبح در اختیار ما بودند. طول می‌کشید تا ما بچه‌ها را آماده کنیم و کار خیلی کُند پیش می‌رفت. حالا شاید به تعبیری اسم «گال» به نظر گنگ بیاید.

● البته خود اسم گال هم مثل فیلم آدم را به تفکّر وامی‌دارد. ولی به هرحال یك مقدار نامفهوم باقی مانده. آنجا که در حمّام هستند، می‌گوید: «بچرخ»، به خاطر گال است؟

■ بله

● یا آنجا که دستش را نشان می‌دهد. من حس می‌کردم مسئله یك مقدار نامفهوم باقی مانده؛ حتّی اگر آدم بخواهد وجه سمبلیك را بپذیرد، تاکید کم است.

■ بله... ان شاءالله تجربه می‌شود برای دفعهٔ بعد. اصولاً تماشاچی ما عادت دارد همه چیز را آماده تحویلش بدهی. یك مقدار هم من احساس کردم ما باید خودمان را فدا کنیم. در کار اخیرم دیالوگ خیلی کم شده؛ ریتم خیلی سریع و برشی است. البتّه حمل براین نشود که من تحت تاثیر کسی واقع شده‌ام، ولی مثلاً «گدار» و یا «برسون» می‌گویند ما کاری به تماشاچی نداریم؛ تماشاچی

باید خودش را به فیلم برساند. یك مقدار باید پُرشی عمل کرد؛ بعد کم‌کم جا می‌افتد. یعنی اول برای تماشاچی صدای سرصحنه نامفهوم است چون صدای دوبله خیلی شارپ‌تر است؛ ولی بتدریج عادت می‌کند.

● فیلم «میلاد» و فیلم «بهار» را دیده‌ام. هرسه فیلم مرتبط با سینمای کودکان است، ولی فیلمهای «میلاد» و «گال» به اعتباری مضمون سیاسی دارند. چرا بیشتر به این موضوعات می‌پردازید؟

■ چون زندان برای من خیلی جالب و پرجذبه است، در کارهایم مرتّب تکرار می‌شود شاید به خاطر تاثیری است که زندان داشته است.

● فیلم «بهار» از نظر فیلمبرداری خیلی تابلویی بود. فیلمبرداری آرام و نماها طولانی و صحنه‌ها زیبا بود ریتم فیلم هم خیلی کند بود. ولی فیلم «گال» این طور نیست.

■ ریتم را خود سوژه تعیین می‌کند. من با مونتاژ تکنیکی مخالفم. من دوست دارم دوربین عملی را انجام دهد که چشم انجام می‌دهد. در «بهار» چون سوژه، سوژهٔ آرامی بود حرکتها هم همان طور است. مثلاً حرکت دوربین، متناسب با حرکت مه، خیلی آرام است. نمی‌شود موقعی که مه آرام حرکت می‌کند، حرکت دوربین سریع باشد چون همه چیز به هم می‌ریزد. در «گال» این طوری نبود: در گال همه‌اش آشوب و بلوا و تعقیب و گریز بود و ریتم تند را می‌طلبید.

● در کارهای شما حسّ خاصّی جریان دارد...

■ من به حس خیلی اهمیّت می‌دهم. یکبار هم رفته بودم جبهه ـ من جبهه کم رفته‌ام ـ رفته بودیم یك فیلم سفارشی بسازیم که اسم هم نداشت و یك قسمتی از آن در جبهه اتّفاق می‌افتاد. صحنه‌ای بود در یك خاکریز که بچه‌ها می‌دویدند و من خودم آن صحنه را فیلمبرداری می‌کردم و با آنها می‌دویدم. بعد می‌خواستیم افه‌های بمباران را فیلمبرداری کنیم. هوا خیلی گرم بود و تشنگی بچه‌ها را کلافه می‌کرد. همه چیز سوزان بود. یك دفعه یاد بچه‌های پشت صحنه افتادم و گفتم یك ظرف آب بیاورید برای اینها. اینها که رفتند آب بخورند، مقداری تی. ان. تی. بود که یك نفر باید کبریت می‌کشید. به من گفته بود سه ثانیه قبل بگو کبریت بزنم و بروم کنار. یکدفعه گفت: «آماده است، برادرها برگردید». حدود دوازده نفر بودند: همه برگشتند. گفتم: «مهم نیست، بروید آب بخورید». گفتند: «نه، برادر جلیلی وقتش تلف می‌شود»... فکر می‌کردند اگر چند دقیقه کارم دیر شود به بیت‌المال لطمه می‌خورد. عجیب تحت تاثیر قرار گرفتم، چون آنجا آب چیز دیگری بود. وقتی کار تمام شد به من گفتند: «خسته نباشید. زحمت کشیدید». گفتم: «ما کجا و شما کجا؟» اعصابم واقعاً بهم ریخته بود. به خودم می‌گفتم اینها کی هستند؛ آدمهای عجیب با روح و با ایمانی بودند و این در جبهه‌ها در نمی‌آید اگر بروی فیلم بگیری؛ مگر اینکه آنها را خوب بشناسی و بدانی که دوربین را کجا بگذاری و در دوربینت چه کادری را ببینی. به یکی از دوستان می‌گفتم که در آنجا هیچ وقت نباید کادر را ببندی؛ همان طور که «روایت فتح» می‌کند... اینها را با هیچ حرکت دوربینی نمی‌توانی بیان کنی، الّا با همان خلوص نیتشان. دستشان درد نکند بچه‌های «روایت فتح»؛ خصوصاً در ضبط عملیات «امام مهدی» (عج) در دارخوین سوسنگرد. بعضی فیلمسازها که می‌روند از جبهه فیلم بگیرند و موفّق نمی‌شوند یك دلیلش همین است که جبهه را نمی‌شناسند و می‌خواهند بروند آرتیست‌بازی فیلمهای آمریکایی را بگیرند. کادرهایی که می‌بندند همان کادرهایی است که در فیلمهای آمریکایی دیده‌اند. به هرحال، بهترین فیلمهای جنگی همان «روایت فتح» بود و دیگر، درزمینهٔ ساخت فیلمهای جنگی، «ابراهیم حاتمی‌کیا» را خیلی دوست دارم، به خاطر ایمانش.

● فیلم شما در چه جشنواره‌هایی نمایش داده شده؟

■ در «فجر» و «فیپا». اخیراً شنیده‌ام قرار است به برزیل هم برود.

● در جشنوارهٔ فیپا، برخورد چگونه بود؟

■ مهم، مطرح شدن سینمای کشورمان بود. ما تمام کاتالوگهایی را که از ایران برده بودیم پخش می‌کردیم و دربارهٔ سینمای ایران صحبت می‌کردیم و برخوردها خیلی خوب بود. خصوصاً در پاریس که هفتهٔ فیلمهای ایرانی در آنجا برگزار شد و تاثیر خیلی مثبتی گذاشت. اگر این قدر که سینما در خارج از کشور کار تبلیغاتی کرده، ارگانهای دیگر هم کرده بودند به راحتی می‌شد انقلاب را صادر کرد. مثلاً در «کن» زیر عکس من و آقای عیاری نوشته بودند: «سینمای آیت‌الله‌ها انقلابی برپا کرد». این خیلی مهم است. از دیگر فیلمهایی که در پاریس به نمایش درآمد و بسیار مورد استقبال قرار گرفت، «دستفروش» مخملباف بود که پرفروش‌ترین فیلم شده بود و همین طور فیلم «خانهٔ دوست کجاست؟» عباس کیارستمی و این دو فیلم غوغا کرده بود. «دستفروش» یك مقدار دیرتر رسیده بود و قرار بود بعد از آن به جشنوارهٔ شیکاگو برود. از آن طرف مرتب از شیکاگو تلکس می‌زدند که فیلم را بفرستید. از این طرف اینها می‌گفتند گمرك فرانسه در اعتصاب است. مسئول سینمای فرانسه گفت من هرطور شده فیلم دستفروش را از اعتصاب درمی‌آورم. بعد هم رفت دو هزار فرانك داد و این فیلم را بیرون آورد. **این سینمای ایران بود که مطرح می‌شد. ما بایدسبقت‌بگیریم چون بچه‌های انقلاب هستیم و آنجا دقیقاً همین پیاده شده بود. فیلم محسن رفته بود راس؛ فیلم من، فیلم عیاری و فیلم «جاده‌های سرد» هم با استقبال زیادی روبرو شدند. با اینکه آنهایی که آنجا بودند بیشتر طرفدار کارگردانهای قبل از انقلابند، ولی فیلمها خیلی سر و صدا به پا کرد و خیلی تاثیر گذاشت. آقایی بود به اسم «میشل براو»، که یك فیلم انسانی به نام «عروسی کاغذی» ساخته بود. این فیلم یکی دو صحنه داشت که قابل نمایش در ایران نبود. به او گفتم که ممکن است این دو تا صحنه در ایران حذف شود. گفت هیچ اشکالی ندارد. و این تاثیر سینمای انقلاب بود**

یك چیزی برای من جالب بود و آن اینکه آنجا یك سری سینماهایی دارند به نام «سینمای هنر ـ تجربه». یعنی فیلمهای تجارتی را در سینماهای بزرگ با سالنهای دو هزار نفره نمایش می‌دهند و سینماهایی هم هست که پنجاه یا هفتاد نفر گنجایش دارند؛ سینماهای هنر ـ تجربه. به نظر من بد نیست که در ایران هم چنین کاری بشود. تماشاچی تکلیفش مشخص است و می‌داند این فیلمی که در سینمای «هنر ـ تجربه» می‌بیند، فیلمی نیست که جاذبه‌های تجاری داشته باشد. شما فکر نکنید اینکه سینمای ما مطرح می‌شود، صرفاً یك جنبه تبلیغاتی دارد؛ این واقعاً برای آنها جذاب است. مهمتر از همه این است که اول سینمای ایران را بشناسیم، بعد تزهای خاصی بدهیم راجع به جنگ و اسلام. الان باید قدری محتاطانه پیش برویم؛ در چندین جشنواره شرکت کنیم. وقتی پرچم ما می‌رود، آن را بشناسند، سینمای ما را بشناسند. بعد می‌توانیم حرفهای دیگر را بزنیم.

● تا چه حد این جشنواره‌ها اهداف سیاسی را دنبال می‌کنند؟

■ من فکر نمی‌کنم، چون قبل از اینکه فیلمهای ما به نمایش درآیند نه کسی سراغ ما می‌آمد و نه کسی تحویلمان می‌گرفت. بعد از نمایش فیلمهای ما آمدند و بحث و گفتگو کردند و این طور هم نبود که فقط تبلیغ کنند: انتقاد خیلی می‌کردند، حتی در مورد مسائل سیاسی. و من فکر می‌کنم دلیلش این است که ما تا حالا این کار را نکرده بودیم.

● کاری در دست ساخت نداری؟

■ یك سناریو دارم در مورد یك نوجوان پوسترچسبان که ان‌شاء الله ساخته می‌شود.

● از فرصتی که به ما دادید تشکر می‌کنیم.

■ من هم متشکرم.

●