مکالمه با سنگ و انسان

جهانبخش نورایی

● **هرکس طرز نگاه و خط و ربط سیب، نخستین فیلم سمیرا مخملباف را پسندیده باشد، مشکل چندانی با تخته‌سیاه نخواهد داشت و هرکس را که حرف و نحوهٔ بیان سیب خوش نیامده باشد، بعید است که تخته‌سیاه را بپسندد. من تخته‌سیاه را دوست دارم و چون دوست داشتن فیلم‌های سمیرا مخملباف بستگی زیادی به شناخت فوت و فن‌های سبک و نوع تقریر او دارد، نقد را با نکته‌هایی دربارهٔ سبک و شیوهٔ کار سمیرا مخملباف شروع می‌کنم تا روشن شود که تأویل و برداشت‌های من از فیلم بر چه شالوده‌ای استوار است و راه ورود به دنیای خاص فیلم از کجا می‌گذرد. این دیگر باید نکتهٔ آشنایی برای همهٔ ما باشد که در فیلم‌های سمیرا مخملباف، مانند سینمای پدرش، واقعیت و خیال مقام و ارزش یکسانی دارند و هرجا لازم باشد فیلمساز، بی‌محابا، ریخت و منطق واقعیت مرئی را زیر پا می‌گذارد، آن را دگرگون و حتی تحریف می‌کند، تا حرف و خطابه و حکم خود را به‌صراحت بیان کند. این دستکاری در واقعیت روزانهٔ عادت شده، هم در شکل و شمایل و هم در معنا و منطق رویدادها بروز می‌کند و به‌گمان من برای درک سبک کار مخملباف، می‌ارزد که آدم سیب را یک‌بار دیگر ببیند تا راحت‌تر، و بدون گیج شدن، با تخته‌سیاه ارتباط برقرار کند (خواننده اگر دسترسی به فیلم سیب ندارد، شاید خواندن یا بازخواندن نقد من بر فیلم سیب ـ «گل‌های تاریکی»، صفحهٔ ۸۰ شمارهٔ ۲۲۱ ماهنامهٔ فیلم ـ برای او از این حیث سودمند باشد).**

تخته‌سیاه، برغم سیمای مستندی که دارد، عکس‌برگردان سادهٔ طبیعت و زندگی در کوهستان‌های کردستان نیست. همان‌گونه که در سیب، کوچه هم کوچه است، هم کوچه به‌مفهوم آشنا و عرفی آن نیست. نشانه‌های ظاهری یک محله را دارد، اما در هماهنگی با نمادگرایی و خیال‌ورزی فیلمساز از عناصر اضافی پیراسته و پاک‌شده و هرچه در این کوچه می‌گذرد ـ و هرچه در کوره‌راه‌ها و بالا و پست کوهستان‌های کردستان می‌گذرد ـ معنا و مفهومی ازپیش‌اندیشیده‌شده دارد. در کوچهٔ سیب، فیلمساز آدم و جانور و اشیا را به‌عنوان یک مجموعهٔ علامت به‌کار برده و روابطی را بین آن‌ها طراحی کرده تا بتواند با رمز و کنایه، پیامی را که می‌خواهد بدهد و قضاوتی را که دوست دارد بکند. تخته‌سیاه هم بر همین مدار و بر همین پاشنه می‌چرخد. بنابراین، با درک روش برخورد سمیرا مخملباف با واقعیت، دیگر جای سؤال و تعجب باقی نمی‌ماند وقتی‌که می‌بینیم، برای نمونه، در میان این همه پیرمرد آواره، فقط یک زن جوان و یک کودک وجود دارد، و یا روستایی که معلم برای تبلیغ سوادآموزی پا به آن می‌گذارد، در یک پیرزن و زنی جوان و طفل او خلاصه شده است. روشن است که با وجود واقعی بودن مکان و زمان تخته‌سیاه (کل فیلم در یک روز می‌گذرد و توالی دقیقه‌ها را حس می‌کنیم)، همه‌چیز برای ایجاد فضای مورد نظر و انتقال حرف فیلمساز چیده و آراسته شده است. در این‌جا نیز، مانند سیب، فیلمساز از یک ماجرای واقعی (آوارگان بمباران شیمیایی حلبجهٔ کردستان عراق) شروع می‌کند اما با پیراستن آن و میدان دادن به تخیل و پرهیز از شخصی کردن و هویت فردی دادن به آدم‌ها، به حرف خود کیفیتی عمومی می‌دهد تا نه فقط در کردستان، بلکه در هر مکان دیگر که انسانی رنج می‌کشد و به فلاکت افتاده قابل‌درک باشد. برای رسیدن به مقصود، فیلمساز هرچه بخواهد می‌کند. ترکیب‌بندی تصویر را حتی تا نزدیک شدن به عکس‌های آبستره دستمایه قرار می‌دهد و ضروری که باشد کیفیت و لحن مأنوس صدا را به‌هم می‌زند و آوایی نو بازمی‌آفریند. در سیب، با به‌هم خوردن شکل تصویر و محو و مؤاج شدن آن و تحریف صدا، از دنیای واقعیت روزانه به عالم تخیل و آرزو (قسمت دوم فیلم) کشانده می‌شویم و در تخته‌سیاه، یک اتفاق و عمل جزئی و آشنا ـ مانند حمل پیرمرد بیمار روی تخته‌سیاه ـ چون فنری عمل می‌کند که ناگهان بی‌هیچ واسطه و مقدمه‌ای ما را به فضایی فراواقعی و خواب‌گونه پرتاب می‌کند و حالتی به بیننده دست می‌دهد که گویی جمعیت دارد تابوتی حمل می‌کند و تهلیل همگانی آنان، با کیفیتی وهمناک، بیانگر دردی همگانی است. این شگرد، نه‌تنها در تصویرسازی و صدا، که در کار با گفت‌وگوها هم، از جهت تبدیل ناگهانی مضمون و لحن (مانند حرف‌های حلاله دربارهٔ واگن قطار یا مناظرهٔ نوجوانان باربر با معلم) نمایان است. این شگرد را، من نوعی میان‌نوشته (اینسرت) و وسط حرف پریدن و تذکر می‌دانم که در سینمای کیارستمی نیز، عمدتاً در میدان تصویرسازی و قصه‌گویی، دیده می‌شود (بچهٔ پاشکستهٔ توی گهواره در اوایل زندگی و دیگر هیچ و نگاه کردن رانندهٔ تاکسی به آسمان که هواپیمایی در آن می‌گذرد در فیلم کلوزآپ). نتیجهٔ کار، عمومی و گسترده‌تر کردن یک فکر و حس است که در سینمای مخملباف‌ها با قاطعیت و بی‌پروایی بیش‌تری صورت می‌گیرد. دخالت سمیرا مخملباف، فقط در محیط و به‌هم زدن توالی و توازن بینانی نیست، در گزینش آدم‌ها نیز همین‌گونه رفتار می‌کند. معلم می‌تواند دو کلاس سواد داشته باشد (چرایش هم در گفت‌وگو با سمیرا مخملباف شرح داده شده) و چهره‌ها می‌تواند به سنگ و صخرهٔ باد و باران‌خورده کوهستان شباهت داشته باشد. اگر اصحاب واقعیت بخواهند برای گزینش چهره‌ها ایراد بگیرند و آن را مستند ندانند، آن‌گاه باید تکلیف خود را با فیلمی مانند دکامرون پازولینی روشن کنند که بسیاری از شخصیت‌هایش، عمدتاً و آگاهانه، دندان‌های بدریخت یا پوسیده و ریخته دارند. با این توضیحات، حالا راحت‌تر می‌توانیم به دنیای فیلم و درک ارزش‌های آن نزدیک شویم.

●

تخته‌سیاه به‌زبان کردی است، اما منطقهٔ خوش‌آب‌وهوای کردستان ـ که زیبایی پرنقش‌ونگارش در باد ما را خواهد برد کیارستمی چشم را می‌رباید ـ در این‌جا تنها تا آن اندازه که بتواند سختی و مشقت زندگی آدمیان را نشان دهد، مورد استفاده قرار گرفته است. چشم‌انداز و فراز و نشیب سنگلاخی خشن، که به‌زحمت دار و درختی در آن دیده می‌شود، عملکرد چندگانه‌ای دارد. هم دشواری و ناهمواری زیستبوم را بازمی‌تاباند و هم با منعکس نمودن خود در چهرهٔ مردم کرد، برای پس زدن غریبه‌ها، یعنی معلم‌ها، دست به‌دست آن‌ها می‌دهد. از همان آغاز، اول محیط و بعد مردم، با معلم‌ها درمی‌افتند و چون غریبه‌ها با آن‌ها رفتار می‌کنند و جواب سربالا می‌دهند. آموزگارانی که تخته‌سیاه به دوش گرفته و دربه‌در به‌دنبال شاگردند، با مقاومت محیط ناسازگار روبه‌رو می‌شوند. باد در جامه‌شان می‌پیچد، کلاغ‌ها بر سر آنان جیغ می‌کشند و صدای چرخبال (خطر نامرئی) بر این تهدید افزوده می‌شود. میزانسن قرارگرفتن معلم‌ها به‌شکل مثلث، و نماهایی از پاهاکه وزش تندباد را به‌خوبی نشان می‌دهد، میل آن‌ها به مقاومت را مجسم می‌کند. اما ایستادگی دیری نمی‌پاید و با گریز معلمان و استتار در زیر تخته‌های سیاه برای دور ماندن از چشم چرخبالی که در پی قاچاقچیان است، مرحلهٔ دیگری آغاز می‌شود. یکی از معلم‌ها با تقلید صدای کلاغ نه فقط می‌کوشد آن‌ها را فراری دهد، بلکه در همان حال شروع تغییر برای همرنگ شدن با محیط را اعلام می‌کند. با رفع خطر، از جاکه بلند می‌شوند، دوربین لحظه‌ای، فقط خاک و کوه را درکادر نشان می‌دهد که رنگ قهوه‌ای ملایم آن نشانهٔ چیرگی محیط است. گل‌مال کردن تخته‌های سیاه که بلافاصله صورت می‌گیرد، دیگر فقط نشانهٔ استتار نیست. تغییر ارادهٔ آموزگاران را نشان می‌دهد که برای مکالمه با کوه، و با آدم‌هایی که بعداً می‌بینیم، چاره‌ای جز این ندارند که به رنگ محیط درآیند و زبان مشترکی را برای تفاهم پیدا کنند. معلم‌ها، اساساً، برای گیر آوردن یک لقمه نان حلال دنبال شاگرد می‌گردند، و یکی از آن‌ها این‌که حرف پدرش راگوش نکرده و معلم شده، پشیمان است. صحبت‌های ریبوار و سعید، دو معلمی که از دیگران جدا می‌شوند و خطوط موازی فیلم را با رفتن به دو مسیر متفاوت به‌وجود می‌آورند، به‌گونه‌ای است که دنبال مشتری‌اند. فیلمساز به این ترتیب، از همان آغاز، چهرهٔ آرمانی و افسانه‌ای مطلق به معلم‌ها نمی‌دهد و وجه زمینی‌شان را کنار نمی‌نهد. با وارد شدن معلم‌ها به محیط و زندگی آدم‌هاست، که متوجه می‌شویم دانش و علم، به‌طور مجرد و جدا از واقعیت‌های خشن و آلام مردمان، نمی‌تواند به جایی برسد. کاربردهای مختلفی که تخته‌های سیاه در سراسر فیلم پیدا می‌کنند و به‌خدمت نیازهای مختلف مردم درمی‌آیند، بیانگر این نکته است که تلاش برای سوادآموزی

در این شرایط اگرچه بی‌نتیجه است، اما فرصت برملا شدن مشکلات و مصائب جانفرسای مردم را به ما می‌دهد. زحمت معلم‌ها برای ارتباط با نوجوانانی که کالای قاچاق حمل می‌کنند و پیرمردانی که در راه بازگشت به سرزمین مادری خود هستند، ثمر نمی‌دهد. موفقیت ریبوار در آموختن این‌که پسر باربر هم‌اسم او نام خود را چه‌گونه بنویسد به‌نحوی کنایی و طنزآمیز به تیر خوردن و مرگ پسرک می‌انجامد و سعید، معلم دیگر، تا به آخر نمی‌تواند جملهٔ «من تو را دوست دارم» را به حلاله، زن پریشان و دردمند فیلم، یاد بدهد. هرچند که تدریجاً اندک اعتمادی بین پسرهای قاچاقچی و ریبوار به‌وجود می‌آید (شک اولیه از بین می‌رود و اعتراف می‌کنند که برخی از آن‌ها سواد دارند) و هرچند حلاله تخته‌سیاه را با جملهٔ «من تو را دوست دارم» به آن‌سوی مرز می‌برد، اما، در کل، فیلم ناکامی معلم‌ها را در ترویج دانش و معرفت رسمی رقم می‌زند. با این‌همه، تخته‌سیاه طی ۸۵ دقیقه درس‌های بزرگ‌تر و مهم‌تری از خود زندگی را به تماشاگر می‌دهد.

ریبوار و سعید، گرچه هر دو معلم‌اند، اما با هم تفاوت چشمگیری دارند. ریبوار آرمانی‌تر فکر می‌کند و سعید وجه زمینی لمس‌پذیرتری دارد. نتیجهٔ تلاش ریبوار با شلیک گلوله‌ای به یغما می‌رود، اما سعید دست‌کم موفق می‌شود خلق مظلوم و سرگردانی را که به‌دنبال سرزمین موعود می‌گردند، به وطن خود بازگرداند. ریبوار، مانند روشنفکر دوآتشه‌ای که غم نجات مردم نگون‌بخت را دارد، تقریباً به‌زور رهبری بچه‌های باربر را برعهده می‌گیرد و سعید در ازای چهل‌دانه گردو، رهبری را برای نشان دادن مرز به آن‌ها به‌دست می‌گیرد.

ریبوار مسیر عمودی و سعید مسیر افقی را برای یافتن شاگرد انتخاب می‌کنند و این جهت‌گیری جغرافیایی، بلندپروازی ریبوار و مصلحت‌بینی سعید را به‌گونه‌ای انعکاس می‌دهد. ریبوار از شیب تندی بالا می‌رود که بوته‌های سبز در آن روییده و صدای خوش پرندگان به‌گوش می‌رسد. برای معلمی که کم‌تر از سعید در پی نان است، آغازی این‌گونه، بسیار دلنشین است. مشکل اما هنگامی روی می‌دهد که ریبوار و نوجوانان قاچاقچی در تعریف راه با هم اختلاف پیدا می‌کنند. معنی راه در این‌جا، فقط مسیری نیست که پاها آن را لمس می‌کنند، به‌مفهوم راه زندگی نیز هست. از پسرکی که دیده‌بانی می‌کند و مانند بسیاری از نوجوانان دیگر، حالت جدی مردانه دارد، می‌خواهد که راه رسیدن به بچه‌چوپان‌ها را، برای یاد دادن علم به آن‌ها، به او نشان بدهد. پسرک که نمی‌خواهد تمرکز حواسش را از دست بدهد، با بی‌میلی و خشکی و اندکی عصبانیت به زمین اشاره می‌کند و می‌گوید همه‌جا راه است. به‌این ترتیب، همان‌طور که ورود به محیط نیازمند هم‌رنگ شدن با آن است و با تمهید تقلید صدای کلاغ و گل‌مال کردن تخته‌های سیاه تحقق می‌یابد، همهٔ کوهستان برای رسیدن به مقصود، راه است و راه خاص و معینی را نمی‌شود بر آن تحمیل کرد؛ همان‌گونه که همهٔ مردمان فیلم، از هر نسل که باشند، آینهٔ انعکاس‌دهندهٔ همدیگر و تقدیر مشابهی دارند. هنگامی که ریبوار سر راه بچه‌های باربر قرار می‌گیرد و آنان را به فراگرفتن سواد برای خواندن کتاب و روزنامه دعوت می‌کند (بی‌تناسبی و نابه‌جایی این آرزو با شرایط زیست غیرانسانی آن نوجوانان سختی‌کشیده کاملاً نمایان است) بچه‌ها به‌اصرار از او می‌خواهند که راه را باز کند. می‌گویند: «راه را باز کن. ما کول‌بریم. خسته می‌شویم. تو را به‌خدا راه را باز کن.» اما معلم سمج از سر راه آنان کنار نمی‌رود، جلو می‌افتد و رهبری را، درحالی‌که با آن منطقه آشنا نیست، به‌دست می‌گیرد. من شباهت زیادی از این لحاظ بین ریبوار و روشنفکران صادق اما خشک و آرمان‌طلبی می‌بینم که در صحنه‌های مختلف حیات اجتماعی خود را مکلف به رهبری مردم می‌بینند و، اما، سعی‌شان نیز به‌رغم فداکاری‌های بسیار، کم‌تر به بار می‌نشیند. اگر پیرمردها، در سطح توجیه‌پذیرتری به سعید برای یافتن خاک خود نیاز پیدا می‌کنند و او را با بم راهنمایی برمی‌گزینند، جلو افتادن ریبوار برای رهبری هرچند انگیزه‌ای خالص و معنوی دارد، اما به‌هرحال تحمیلی‌ست. (می‌گویم ریبوار معنوی‌تر است، زیرا تکه نانی راکه به او تعارف می‌کنند به‌راحتی نمی‌پذیرد و تخته سیاه را بی‌هیچ چشمداشتی برای بستن پای شکستهٔ یکی از بچه‌ها با تبر خرد می‌کند). رفتار خالصانهٔ ریبوار، گرچه اندک اعتمادی را بین او و پسرهای باربر به‌وجود می‌آورد اما از یک عنصر مهم که می‌تواند به ایجاد ارتباط عمیق‌تر بااین مردم کمک کند، تهی است. از عنصر تخیل. او نتوانسته خشکی علم را با نیاز ژرف آدم‌ها به خیال بیامیزد. هنگامی که یکی از پسرها داستان خرگوش را برای او حکایت می‌کند و در این قصه شاهد خاطرهٔ تلخ او از آزار رساندن دوستانش به خرگوش پی‌بناه هستیم، واکنش ریبوار منفی‌ست و قصه‌پردازی را بیهوده می‌داند ـ زیرا دانش برای او صرفاً در خواندن و نوشتن حروف و کلمات خلاصه شده است. اما هنگامی که پای پسرک قصه‌گو بر اثر پرت شدن به گودالی می‌شکند، و واقعیت خشن و سبع با این حادثه خود را نشان می‌دهد، متوجه می‌شویم که قصهٔ خرگوش را معکوس تعریف کرده و درواقع خود او نیز به زجرکش کردن خرگوش کمک کرده است. شبیه این وضعیت را در دویدن شوان، پسر حلاله، در آخر فیلم به‌سوی خرگوش سفید می‌بینیم که چیزی جز تلاش او، و اشتیاق فیلمساز، به گریز از شرایط دردبار و طاقت‌شکن و فراکشیدن خود از واقعیت‌های تلخ و زمخت نیست اما شوان را بازمی‌گردانند تا با در دست گرفتن عصای پدربزرگ و عبور از مرزی که با سیم خاردار مشخص شده، عذاب و سرگردانی او را ادامه دهد. خواندن نامهٔ پیرمردی که‌گاه باد می‌دهد نیز ضلع دیگری از این منشور نیاز به تخیل و رؤیا برای تخفیف محنت‌هاست. پیرمرد که چهره‌اش زیر پارچه‌ای پنهان است و به این شکل مطلقاً هویتی ندارد، پارچه را بالا می‌زند و از سعید می‌خواهد نامهٔ پسرش راکه از اسارتگاهی در عراق برای او نوشته، بخواند. نامه به عربی است و معلم از این زبان سر درنمی‌آورد. با اصرار پیرمرد نیروی تخیل به‌کار می‌افتد و سعید کلمات امیدوارکننده‌ای را جعل می‌کند و به پیرمرد می‌گوید در نامه نوشته شده که پسرش به‌زودی برمی‌گردد. پیرمرد که نیازش برآورده شده پارچه را مجدداً روی صورت می‌کشد و بی‌هویتی و کار خود را از سر می‌گیرد ـ گویی در این فاصله پنجره‌ای به باغ دلگشای خیالی باز و بسته شد. برخورد سعید، اهمیتی را که تخیل ـ این پایهٔ اصلی هنر ـ در تشفی خاطر و پاسخ به آرزومندی دارد باز می‌تاباند و معلوم می‌کند این معلمی که کالای خود ـ یاد دادن جدول ضرب ـ را چون پیله‌وران در ده جار می‌زند و خریداری ندارد، از نیروی برقراری ارتباط عاطفی با همنوعانش و یاری دادن به آن‌ها در فرار هرچند زودگذر از سختی‌ها و هجران‌ها برخوردار است. فیلمساز نیز برای تعدیل این دنیای سنگلاخی به تخیل نیاز دارد. عکس‌ها و کمپوزیسیون‌های خوش‌ترکیب و قشنگی که می‌آفریند (به‌خصوص در لحظه‌های وصلت وجدایی سعید و حلاله، و آن‌جاکه ریبوار معلم با دست شیر می‌نوشد و خوشرنگی لباس دخترک تمامی جامه‌های تیره و چرک فیلم را به معارضه می‌خواند) ارزش غزل‌وار تخیل را در حیات پرگزند آدمی مؤکد می‌کند.

در ارتباط سعید و حلاله نیز شاید شعر خیال‌انگیزی از دلدادگی می‌توانست سروده شود. اما ظاهراً در قحط سال دمشق، فرصتی برای عشق نیست. زمین و زمان دست به دست هم داده‌اند تا زن نتواند به نیاز سعید پاسخ گوید و دل‌ها به‌هم نزدیک شود. حلاله، مجال عاشق شدن ندارد. دستش به بچه‌اش، شوان، بند است و دلش خاطرهٔ شوهر از دست‌رفته‌اش است. حالت ورفتار غیرطبیعی حلاله، نزدیکی چشمگیری به وضعیت دختران فیلم سیب دارد. همهٔ آنان نتیجهٔ فشار بی‌رحمانه‌ای‌اند که انسان را از بیم و ترس انباشته و جلو رشد او را گرفته است. شل و نوک‌زبانی حرف زدن حلاله و سکوت ممتد او در برابر پرچانگی و سعی مکرر سعید که می‌خواهد دوست داشتن را به او بیاموزد، ما را با زنی روبه‌رو می‌کند که مصائب جنگ و رنج دربه‌دری و داغ‌دیدگی، او را مچاله وتهی از حساسیت کرده است. پرستاری بی‌وقفه‌اش از فرزند و سماجت خستگی‌ناپذیر در تر و خشک کردن او، ما را با زنی روبه‌رو می‌کند که به سطح غریزهٔ مادرانه، و نه چیزی فراتر از آن، سقوط کرده است. اما این تصویر تاریک، هنگامی که زبان می‌گشاید و می‌گوید: «دل من مثل واگن یک قطار می‌ماند که توی هر ایستگاه خیلی‌ها سوارش می‌شوند و خیلی‌ها پیاده می‌شوند. اما یک نفر است که هیچ وقت پیاده نمی‌شود و آن عشق من، یعنی بچهٔ من است» به ناگهان روشن می‌شود ما با نیروی پنهان‌مانده‌ای در بطن جنس مؤنث برمی‌خوریم که عشق و محبت را با غریزه آمیخته است و برای رفتار خود دلیل و منطق دارد. زناشویی حلاله، به خواست خود او نیست. به جای او دیگران انتخاب می‌کنند کی وصلت کند و کی جدا شود. روشن است که با این رنج‌هایی که کشیده و با این نظام ارزشی که فاصلهٔ حلال و حرام را با گذاشتن و برداشتن یک قطعه چوب در میان زن و مرد تعیین می‌کنند، توقع عشق از حلاله داشتن، چیزی جز خوش‌خیالی نیست. همدلی فیلمساز با همجنسان زجردیده‌اش، به بهترین شکل با رفتار دیوانه‌وش و بی‌اعتنایی عصبی‌کنندهٔ حلاله در برابر محبت تحمیلی سعید بیان می‌شود و هنگامی که تخته سیاه را با جملهٔ «تو را دوست دارم» بر دوش او می‌گذارند، شاید این جمله حرف دل همهٔ کسانی باشد که به‌پاس این همه رنج تقدیم او کرده‌اند. تمامیت فیلم نیز به‌نظر من، می‌تواند غمخواری پراحساسی برای انسان‌هایی باشد که نه در کردستان، بلکه در هر جای دیگر این کرهٔ خاکی، از مقام اشرف مخلوقات به مرتبهٔ جانوران سقوط کرده‌اند و با چهار دست‌وپا راه رفتن در میان گوسفندان و خزیدن بر زمین سخت ناهموار، امکان آسوده‌خیالی و خواب خوش را از ما می‌گیرند. کم‌ترین پرسش آن‌گاه این خواهد بود که در پایان فیلم، با دوربینی که در میان مه شیری‌رنگ مشکوک (که می‌تواند استعارهٔ گاز سمی باشد) رو به آسمان می‌رود، با صدای بلند بپرسیم که راستی این بندگان به کدامین گناه کشته شدند؟