

## ما و افغان‌ها!

بازنمایی مهاجران افغانستانی در نمایشنامه‌های معاصر ایرانی با رویکرد  
پسااستعماری<sup>۱</sup> (مورد پژوهی: گزیده‌ای از آثار محمد رحمانیان، حمید امجد

و نغمه ثمینی)

مجید سرسنگی<sup>۲</sup>، امین نجفی<sup>۳</sup>

### چکیده

انسان‌ها از وطن خود، به وطنی دیگر می‌روند و در آن‌جا اقامت می‌کنند: این تعریفی ساده از یک موضوع پیچیده است. حضور این افراد در کشور دوم، نوعی از ادبیات را خلق می‌کند که اصطلاحاً «ادبیات مهاجرت»<sup>۴</sup> نامیده می‌شود. این ادبیات را یا خود مهاجران، و یا نویسندگان کشور دوم خلق کرده و چون آیین، جنبه‌های مختلف زندگی مهاجران و نوع برخورد جامعه میزبان با آن‌ها را منعکس می‌کنند. یکی از راه‌هایی که می‌توان به خوبی نوع مواجهه جامعه مقیم با مهاجران و شیوه تحقیر مهاجران توسط آن را دریافت، مراجعه به آثار هنری و ادبی آن جامعه است. حضور مهاجران افغانستانی در ایران، موجب عکس‌العمل جامعه ایرانی نسبت به آن‌ها شده و این موضوع در آثار ادبی و هنری ایرانیان نمود پیدا کرده است. بررسی سه نمایشنامه: خروس (محمد رحمانیان)، بی‌شیر و شکر (حمید امجد) و بدون خدا/حافظی (نغمه ثمینی) نشان می‌دهد: اولاً، نویسندگان ایرانی نسبت به حضور افغان‌ها در کشور خود توجه نشان داده‌اند و بر اساس این حضور آثاری را خلق کرده‌اند، و ثانیاً، شکل و محتوای این آثار نشان دهنده نوع نگاه مبتنی بر نظریه پسااستعماری و نیز دید تحقیرآمیز بخشی از جامعه ایرانی نسبت به مهاجران افغانستانی است.

**کلید واژه‌ها:** مهاجرت، افغانستان، ایران، نمایشنامه، شرق‌شناسی، پسااستعماری

تاریخ دریافت: ۹۹/۰۸/۱۵ تاریخ پذیرش: ۹۹/۱۱/۰۳

این مقاله مستخرج از پایان نامه آقای امین نجفی با عنوان «بازنمایی مهاجرین افغانستانی در ادبیات نمایشی (نمایشنامه نویسی) ایران: با تحلیل پسااستعماری، آثار محمد رحمانیان، حمید امجد، نغمه ثمینی» است که در مقطع کارشناسی ارشد رشته ادبیات نمایشی، به راهنمایی دکتر مجید سرسنگی، دانشیار گروه آموزشی هنرهای نمایشی دانشگاه تهران، در سال ۱۳۹۶، و در گروه یاد شده دفاع شده است.

msarsangi@ut.ac.ir

۲ دانشیار گروه آموزشی هنرهای نمایشی دانشگاه تهران؛ (نویسنده مسئول)

۳ دانش‌آموخته مقطع کارشناسی ارشد رشته ادبیات نمایشی دانشگاه تهران

## مقدمه

از حدود چهل سال قبل، تعداد زیادی از شهروندان افغانستانی به کشورهای همسایه خود مهاجرت کرده‌اند؛ مهاجرتی ناخواسته به دلیل جنگ‌های خانمان‌سوز و ویرانگر، عدم امنیت جانی، اوضاع نامناسب اقتصادی و فقدان امید به آینده‌ای روشن. بر اساس پژوهش‌های انجام شده در مورد این مهاجرت‌ها، «پشتون»‌ها بیشتر به سوی پاکستان و «هزاره»‌ها، «تاجیک»‌ها و «ازبک»‌ها بیشتر به سمت ایران ره‌سپار شده‌اند. بنا به دلایل مختلف، بخش عمده‌ای از این مهاجران در ایران ماندگار شده‌اند و حتی پس از اتمام جنگ نیز به کشور خود بازنگشته‌اند. این موضوع موجب شده است تا گفتمانی مرتبط با حضور این مهاجران در ایران شکل گیرد. در سال ۱۳۶۸ برای نخستین بار «مجلس شورای اسلامی» این مسئله را مورد بحث قرار داد و سپس رسانه‌های رسمی کشور به بازتاب سیاست‌های رسمی کشور میزبان در این مورد پرداختند. بر اساس این سیاست‌ها، ایران مهاجران افغانستانی را به دلیل اشتراکات بی‌شمار دینی، قومی و فرهنگی، و نیز به خاطر ظلمی که بر آنان رفته بود، مهاجرانی دوست و برادر می‌انگاشت و از حضور آن‌ها استقبال می‌کرد. در کنار این سیاست رسمی، بین مردم ایران نسبت به این مهاجران نظرات مختلفی وجود داشت. برخی با آن‌ها هم‌دردی می‌کردند و با حضورشان موافق بودند، اما در مقابل، بعضی دیگر وجود آن‌ها را، هم از نظر امنیتی و هم از نظر اقتصادی، «مشکل» پنداشته و با برجسته‌کردن تأثیرات منفی این حضور، خواستار بازگشت آنان به افغانستان بودند. در همین شرایط بود که واژه «افغانی» باری منفی در جامعه پیدا کرد و «افغانی‌هراسی» به یکی از گفتمان‌های رایج جامعه ایرانی بدل شد.

گذشته از نوع برخورد دولت یا مردم با مهاجران افغانستانی، آرام‌آرام این مهاجران و زندگی آن‌ها به مظاهر فرهنگی و هنری ایران، مانند ادبیات، سینما، تئاتر، و ... راه پیدا کرد. هرچند حضور آن‌ها در ایران در ابتدا پشته‌ای سیاسی، اجتماعی، ایدئولوژیک و اقتصادی داشت، اما، هرچه از این حضور بیشتر می‌گذشت، عناصر فرهنگی در آن بیشتر جلوه‌گر می‌شد. سیر پدیدار شدن عناصر فرهنگی در کلان موضوع «مهاجران افغانستانی» را می‌توان در چند مرحله زیر خلاصه کرد:

۱) ابتدا نویسندگان و هنرمندان ایرانی در آثار خود شروع به استفاده از شخصیت‌های افغانستانی و نیز موضوعاتی کردند که مرتبط با کشور افغانستان بود. این آثار گاه مستقیم و گاه

غیرمستقیم به مسئله افغانستان و افغانستانی‌ها (چه در ایران و چه در افغانستان) می‌پرداختند.

۲) با گذشت زمان، تعدادی از مهاجران افغانستانی توانستند تحصیلات خود را در سطوح متوسطه و عالی ادامه داده و برخی از آن‌ها خود در مقام هنرمند و نویسنده، خالق آثاری شدند که به سرنوشت هم‌میهنان‌شان در افغانستان و ایران می‌پرداختند.

۳) با افزایش تعداد آثار ادبی و هنری با موضوع افغانستان و افغانستانی‌ها، نهادهای دانشگاهی و تحقیقاتی نیز در کنار نهادهای فرهنگی و هنری به این موضوع عکس‌العمل نشان دادند و تحقیقات مختلفی در خصوص ادبیات و هنر ایرانی متأثر از حضور مهاجران افغانستانی انجام شد.

از جمله آثار هنری که توسط نویسندگان ایرانی با موضوع افغانستان و افغانستانی‌ها خلق شده است، می‌توان به نمایشنامه‌هایی اشاره کرد، که تعدادی از آن‌ها نیز در صحنه‌های مختلف تئاتر ایران اجرا شده‌اند. مانند دیگر تحقیقاتی که درباره نحوه نمایش حضور مهاجران افغانستانی در هنرهای دیگری مانند «سینما» انجام شده است، این پژوهش نیز می‌کوشد با بررسی تعدادی از نمایشنامه‌های نویسندگان معاصر ایرانی، به این شناخت دست یابد که ادبیات نمایشی معاصر ایران چگونه با موضوع مهاجران افغانی برخورد کرده است. نظریه «گفتمان پسااستعماری» چارچوب نظری این پژوهش را تشکیل می‌دهد.

## سئوالات پژوهش

سؤال اصلی تحقیق حاضر این است که «نمایشنامه‌نویسان معاصر ایرانی، چگونه مهاجران افغانستانی را در آثار خود بازنمایی کرده‌اند؟» این پژوهش، در کنار پاسخ گویی به این سؤال، بر آن است تا به پرسش‌های دیگری نیز پاسخ گوید: «آیا ایرانیان نیز خود را در جای «خود» قرار داده و مهاجران افغانستانی را «دیگری» پنداشته‌اند؟» «آیا "ایران غربی" خود را برتر از "افغانستان شرقی" دانسته و خواسته یا ناخواسته دست به تحقیر «دیگری» زده است؟»؛ «آیا

---

۱ منظور از «ایران غربی» و «افغانستان شرقی»، نسبت جغرافیایی این دو کشور است: ایرانی که در غرب افغانستان واقع شده، و افغانستانی که در شرق ایران قرار گرفته است. یا به عبارت دیگر: ایرانی که غربی‌تر از افغانستان است!

نمایشنامه‌نویسان ایرانی به پیروی از اعتقاد بخشی از مردم ایران، افغانستانی‌ها را «افغانی» خوانده و در آثار خود سعی در تحقیر آن‌ها داشته‌اند؟». طبیعی است که به دلیل کثرت نمایشنامه‌هایی که به موضوع مهاجران افغانستانی پرداخته‌اند، نمی‌توان همه آن‌ها را مورد تحقیق قرار داد. به همین دلیل، از میان این آثار، سه نمایشنامه: *خروس* (محمد رحمانیان)، *بی‌شیر و شکر* (حمید امجد) و *بدون خدا/حافظی* (نغمه ثمنی) برای بررسی انتخاب شده‌اند. دلیل این انتخاب، نخست این است که این نمایشنامه‌نویسان متعلق به نسل جدید ادبیات نمایشی ایران‌اند و به‌نوعی ایران معاصر را نمایندگی می‌کنند؛ و دوم این‌که، این سه نمایشنامه نسبت به سایر آثار، توجه بیشتری به موضوع مورد نظر این پژوهش داشته‌اند.

### روش تحقیق

این تحقیق از نوع پژوهش‌های کیفی به شمار می‌رود و بر اساس روش و راهبرد توصیفی-تحلیلی به انجام رسیده است. توصیف یافته‌های نظری و طرح مسئله تحقیق، ما را به سمت تحلیل‌هایی سوق داده که بر اساس مفاهیم کلیدی مطالعات پسااستعماری به انجام رسیده و بنابراین تجزیه و تحلیل داده‌های تحقیق نیز بصورت کیفی و نظریه بنیاد صورت گرفته است.

### چارچوب نظری

#### رویکرد پسا استعماری

مطالعات پسااستعماری در جهت‌گیری نظری کنونی‌اش با انتشار کتاب *شرق‌شناسی*<sup>۱</sup> ادوارد سعید<sup>۲</sup>، منتقد آمریکایی فلسطینی‌تبار، در سال ۱۹۸۷م شروع شد. پژوهش سعید که مبتنی بر دیدگاه‌های فوکو<sup>۳</sup> و تا حدودی گرامشی<sup>۴</sup> است، به‌طور کامل دستور کار مطالعه فرهنگ‌ها و ادبیات غیرغربی را تغییر داد و آن را به سمت آنچه که امروز نظریه پسااستعماری خوانده می‌شود رهنمون شد. سعید نشان می‌دهد چگونه این آثار، شرق را از طریق تصاویر خیالی (برای مثال رمان‌ها) توصیف‌های به‌ظاهر واقعی (در گزارش‌های مطبوعاتی و سفرنامه‌ها) و ادعای دانش درباره تاریخ و فرهنگ شرق (کتاب‌های تاریخ، مردم‌شناسی و غیره)، می‌سازند.

1 Orientalism

2 Edward Said

3 Paul Michel Foucault

4 Antonio Gramsci

شرق یکی از بحث‌های مهم در نقد پسااستعمارگرایی است. ادوارد سعید (۱۳۸۳) در همین رابطه معتقد است که واژه شرق تقریباً یک ابداع اروپایی بود. سعید بر این باور است که فرانسوی‌ها و انگلیسی‌ها، و تا حدودی کمتری آلمانی‌ها، روس‌ها، اسپانیایی‌ها، پرتغالی‌ها و ایتالیایی‌ها، سوییسی‌ها و...، سابقه‌ای طولانی در شرق‌شناسی داشته‌اند. شرق‌شناسی، فرایند مطالعه شرق و حتی جهان، دارای ویژگی‌ها و رویکردهایی مانند رویکرد فلسفی، رویکرد استعماری، سیاسی و امپریالیستی و البته رویکرد «تحقیر» بود. در مرحله اول شرق‌شناسی، یک تفکر و ایدئولوژی است، شرق‌شناسی عبارت از نوعی سبک فکری است که بر مبنای یک تمایز هستی‌شناختی و معرفت‌شناختی بین شرق و (غالب موارد) «غرب» قرار دارد. بنابراین دسته انبوهی از نویسندگان که در میان آن‌ها شعرا، داستان‌نویسان، فلاسفه، نظریه‌پردازان سیاسی، اقتصاددانان و مقامات اداری سلطنتی یافت می‌شوند، این اختلافات بنیادین بین شرق و غرب را پذیرفته و آن را نقطه شروع نظریه‌ها، حماسه‌ها، داستان‌ها، توصیفات اجتماعی و روایت‌های سیاسی خونین در مورد شرق، مردم آنجا، آداب و رسوم آنان، ذهنیات ایشان و مقدراتشان قرار داده‌اند. این‌گونه شرق‌شناسی از آیسخلوس<sup>۱</sup> گرفته تا ویکتور هوگو<sup>۲</sup>، دانته<sup>۳</sup> و کارل مارکس<sup>۴</sup> را شامل می‌شود. ادوارد سعید به طرح این موضوع می‌پردازد که تصویر شرق نزد غربیان، تصویری بیشتر خیالی است که در انواع هنری و حتی گزارش‌هایی با عنوان واقعی و علمی ارائه شده است. شرق تصویرسازی شده و خیالی غرب، به عنوان دیگری غرب موجب تمایز غرب می‌گردد و غربیان با تقابل تصویرهای ساخته شده از شرق کوشیده‌اند تا خود را متمایز و برجسته نشان دهند. پیداست که نگرش سعید و هدف او از نوشتن شرق-شناسی، یک رویکرد انتقادی است. شرق‌شناسی به نقد کوبنده شیوه معرفی شرق و به خصوص خاورمیانه اسلامی در متون غربی در طول تاریخ، به خصوص قرن نوزدهم یعنی دوران اوج گسترش امپریالیسم می‌پردازد و برای این منظور به آثار پژوهشگران بریتانیایی و فرانسوی و... آثار ادبی و رساله‌های سیاسی، متون مطبوعاتی، سفرنامه‌ها، مطالعات مذهبی و زبان‌شناختی مراجعه می‌کند» (رشیدی، ۱۳۹۳: ۱۵۲-۱۵۵).

1 Aeschylus

2 Victor Marie Hugo

3 Dante Alighieri

4 Karl Heinrich Marx

## نژاد

این واژه انسان را براساس توانای‌های ذاتی‌اش تقسیم‌بندی می‌کند. در گفتمان استعماری این واژه برای دیگری‌سازی استفاده شده و انسان‌ها را در سنجیدن نژاد حاکم به‌مثابه «دیگری» فرامی‌خواند. گرچه واژه «نژاد» در غرب بیشتر برای سفید باهوش و غیر سفید احق استفاده می‌شده است، اما باید اذعان کرد که مسئله نژاد را می‌توان در همه جا یافت. «نژاد، اصطلاحی است برای طبقه‌بندی انسان‌ها به گروه‌هایی که به‌لحاظ فیزیکی، زیست‌شناختی و ژنتیکی متفاوت هستند. مفهوم نژاد، نخست فرض را بر این می‌گذارد که بشر بر مبنای ویژگی‌هایی فیزیکی که از راه خون منتقل می‌شود به گونه‌های طبیعی تغییرناپذیری تقسیم شده است که از طریق آن‌ها شناسایی می‌شود و تمایزهای میان نژادهای خالص و مختلط را تولید می‌کند. گذشته از این، اصطلاح نژاد، تلویحاً گویای آن است که عمل ذهنی و روانی یا اخلاقی و رفتاری انسان‌ها همان قدر که به شخصیت، باورها و ظرفیت‌ها فردی بستگی دارد، می‌تواند به خاستگاه نژادی مربوط باشد؛ دانش و معرفت هر خاستگاه نژادی، رفتارهای در خور آن را فراهم می‌آورد» (شاه‌میری، ۱۳۸۹: ۷۸). موضوع نژاد پرستی نخست در یک کتاب آلمانی که مگنوس هیرشفلد<sup>۱</sup> در سال ۱۹۳۳ آن را نوشت به‌کار رفت. «وی در این کتاب استدلال‌های قرن نوزدهمی در مورد وجود سلسله‌مراتب بیولوژیکی نژادها را رد کرد، اما نه تعریفی دقیقی از نژادپرستی ارائه کرد و نه توضیح داد که این مفهوم چه تفاوتی با بیگانه‌هراسی<sup>۲</sup> دارد. البته در همین دوران کتاب‌های دیگر منتشر شد که نشان می‌داد، ایده نژاد که در ایدئولوژی نازی به‌کار می‌رود مبنای علمی ندارد» (اصفهانی، ۱۳۹۴: ۶۹). در مقابل متفکرانی که موضوع تفاوت در نژادها را رد کرده‌اند، کسانی نیز قرار دارند که در تأیید تفاوت نژادی نظریاتی را ابراز داشته‌اند. مثلاً «دیوید هیوم<sup>۳</sup> در مورد جستار دربارهٔ ویژگی‌های ملی<sup>۴</sup> (۱۷۴۸) اظهار می‌دارد که سیاه‌پوستان به‌طور طبیعی، پایین‌تر و زبردست سفیدپوستان‌اند و یکی از نشانه‌های این تفاوت طبیعی آن است که سیاهان نه هنر دارند و نه علم. امانوئل کانت در کتاب *ملاحظات دربارهٔ احساس زیبایی و تعالی*<sup>۵</sup> (۱۷۶۴) از اظهارات نظر هیوم تفاوت «ظرفیت‌های ذهنی» نژادهای سیاه و سفید و وجود رابطه‌ای مستقیم

1 Magnus Hirschfeld

2 Xenophobia

3 David Hume (1711-1776)

4 Of National Characteristics

5 Observations on the feeling of the Beautiful and Sublime

میان «سیاه بودن» و «حماقت» را نتیجه می‌گیرد. او مشاهداتش را برمبنای عدم انتشار هرگونه نوشته‌ای از سوی سیاه‌پوستان پایه می‌ریزد. عقیده توماس جفرسون نیز در این باره آموزنده است: «تا کنون هرگز نتوانسته‌ام سیاهی را پیدا کنم که بتواند اندیشه‌ای را ورای سطح عادی روایت بیان کند.» جفرسون به‌طور قوی وجود استعداد شاعرانه را در سیاه‌پوستان انکار می‌کند» (شاه‌میری، ۱۳۸۹: ۸۲). عبارت نژاد، مفهوم‌های نژادسازی را در پی دارد و همین‌طور به زنجیره نژادپرستی، تبعیض و انواعش، بیگانه‌هراسی و عقیده قالب منجر می‌شود. البته مفهوم نژاد شکل سنتی‌اش را از دست داده و در جهان مدرن از نژادپرستی جدید سخن به میان می‌آید.

اگرچه جنبش مدنی در آمریکا و پس از آن فروپاشی نظام جیم کرو<sup>۱</sup> تا حد بسیاری اشکال حاد نژادپرستی را در این کشور از میان برداشت، با این وجود پس از آن دوران نیز بخش عمده‌ای از سیاه‌پوستان آمریکایی با صورت‌های مختلفی از تبعیض مواجه بوده‌اند: «برای توضیح این پدیده جدید، مجموعه‌ای از مفاهیم و نظریه‌ها شکل گرفت که در یک طبقه‌بندی کلی نژادپرستی جدید نامیده می‌شدند. در اغلب این نظریه‌ها بر این تأکید می‌شود که ابراز صریح عقاید نژادپرستانه، امروز امری مذموم است اما معنای آن از میان رفتن نژادپرستی نیست بلکه شکلی غیرمستقیم‌تر، پنهان‌تر، فرایندی‌تر و ظاهراً غیر نژادی‌تر جایگزین آن شده است» (پیتگرو، ۱۹۷۹: ۱۱۸). در حال حاضر می‌توان صورت‌بندی‌های مختلفی را از نژادپرستی جدید مشاهده کرد، از جمله: «نژادپرستی نمادین (کایندر و سرز، ۱۹۸۸)، نژادپرستی مدرن (مک کانهی،<sup>۲</sup> ۱۹۸۶) یا نژادپرستی پنهان (پیتگرو و میرتنز،<sup>۳</sup> ۱۹۹۵) نژادپرستی لسه‌فر (بابو<sup>۴</sup> و دیگران). نژادپرستی جدید به‌ویژه در اروپا کاربرد گسترده‌ای پیدا کرده و نظریه‌پردازان اروپایی در مورد آن سخن گفته‌اند. بارکر (۱۹۸۱) اولین فردی بود که در بریتانیا از ظهور نژادپرستی جدید سخن گفت. به اعتقاد وی در این شکل از نژادپرستی این فرهنگ‌ها (نه نژادها) هستند که ذاتاً متفاوت و غیر قابل همسان شدن در نظر گرفته می‌شوند. به همین جهت وی نژادپرستی جدید را نژادپرستی فرهنگی می‌داندست. برخلاف نژادپرستی سنتی که تعریف گروه خودی و دیگری را بر اساس ویژگی‌های بیولوژیک بنا می‌کرد، نژادپرستی جدید به

1 Jim Crow

2 Mc Conahay

3 Pettigrew & Meertens

4 Bobo

سبب مذموم بودن کاربرد نژاد، گروه‌ها را بر اساس تفاوت‌های تصور شده ایدئولوژیک مانند فرهنگ، مذهب یا شیوه زندگی برمی‌سازد.» (اصفهانی، ۱۳۹۴: ۶۷).

## دیگری

مفهوم «دیگری» در قلمروهای متنوعی از نظام‌های فکری از فلسفه و پدیدارشناسی تا زبان‌شناسی، روانکاوی و نظریه پسااستعماری به‌شکلی گسترده کاربرد دارد. اگرچه گستره معنایی این اصطلاح بسیار وسیع است، در عمومی‌ترین سطح، به رابطه‌ای دو قطبی بین یک سوژه و یک فرد یا یک چیز اشاره دارد که متفاوت یا غیر است و به‌مثابه ناخود تعریف و تثبیت شده است. به پیروی از هوسرل<sup>۱</sup>، سارتر<sup>۲</sup> و مرلوپنتی<sup>۳</sup> نیز به «دیگری» به‌مثابه منبعی از خطر و تهدید برای استقلال و آزادی سوژه یا «من» می‌نگرند. به‌ویژه برای سارتر رابطه با «دیگری» همواره کشمکشی و آشتی‌ناپذیر است، زیرا بر دیالکتیکی استوار است که تنها امکان‌های آن مغلوب یا غالب بودن است. برعکس، برای لویناس<sup>۴</sup> رابطه با «دیگری» و به‌ویژه «چهره‌ی دیگری» مقوله‌ای مثبت است که با به چالش کشیدن احساس «خویش‌تن‌باوری» سوژه یا «خود محدودسازی»<sup>۵</sup> او، در به روی امکان‌پذیری اخلاقیات می‌گشاید. از دید لویناس چهره برهنه دیگری برای سوژه جذاب است به‌طوری که نمی‌تواند آن را نادیده انگارد یا فراموش کند. بحث «دیگری» در تقابل دوگانه خود / دیگری نیز مبتنی بر این فرض است که در دل تجربه شخصی، خودی ذهنی وجود دارد که هرچیزی را به‌مثابه دیگری از خود بیگانه می‌سازد. این تقابل که گاه با اصطلاحات متفاوتی مانند مرکز/حاشیه و غالب/سرکوب‌شده بیان می‌شود، از وقتی که سیمون دوبوار آن را برای بیان عدم توازن قدرت میان مرد و زن به‌کار برد، نقش مهمی در نقد فمینیستی ایفا کرده است. در گفتمان روان‌کاوی نیز این تقابل برای بیان شکاف بنیادی موجود در خودآگاهی فرد به کار رفته است (همان: ۱۱۱). «دیگری» در آرای سعید به‌ویژه در شرق‌شناسی نیز کاربرد دارد. «موقعیت فرودستی که شرق‌شناسی به شرق نسبت می‌دهد همزمان در خدمت شکل دادن به موقعیت برتر غرب است. احساسی بودن، فقدان عقلانیت، بدویت و جباریت شرق، غرب خردورز، دموکراتیک، پیش‌رو غیره را می‌سازد. غرب همیشه به‌عنوان مرکز عمل

1 Edmund Husserl

2 Jean-Paul Charles Aymard Sartre

3 Maurice Merleau-Ponty

4 Emmanuel Levinas (1905-1995)

5 Self- containment



کرده است و شرق یک دیگری حاشیه‌ای است که صرفاً از طریق وجودش مرکزیت و برتری غرب را تأیید می‌کند. (برتنز، ۱۳۸۲: ۲۶۲ به نقل از شاه‌میری). در یک نگاه کلی، «خود» و «دیگری» با دو رویکرد متمایز قابل بررسی می‌باشند: «منظر اول، که ادوارد سعید بر مبنای آن نظریات خود را در این زمینه طرح کرد، منطقی است که در آن انسان غربی خود را به‌عنوان «خود» و شرق را به‌عنوان یک تهدید تلقی می‌کند. آنگونه که سعید اظهار می‌کند، غرب در چهار مرحله دست به دیگری‌سازی شرق می‌زند، که مرحله آخر، شرق را از حد یک تهدید تا حد یک ابژه قابل شناسایی پایین خواهد آورد. منظر دوم، منطقی است که استعمارپذیر، استعمارگر را به‌عنوان تهدیدی برای خود تلقی کرده و با او به‌عنوان یک دیگری برخورد می‌کند، که سه وضعیت عصیان، سرکوب یا تقلید و رسیدن به‌حالت هیبریدی (درآمیختگی) را در پی خواهد داشت» (سرسنگی، رشیدی و امینی، ۱۳۹۹: ۵۲-۳).

### مرکز و حاشیه

اصطلاحات «مرکز» و «حاشیه» همواره از بحث‌برانگیزترین مفاهیم گفتمان پسااستعماری بوده و همچنان در مرکزیت تلاش‌هایی قرار دارند که تلاش می‌کنند چیزی را تشریح کنند که در نتیجه دوران استعمارگری در بازنمایی‌ها و روابط مردم رخ داده است. استعمارگر می‌دانست که صرفاً در صورتی می‌تواند حیات خویش را ادامه بخشد که اصل وجود تقابل‌های دوگانه را مبنای قرار دهد؛ تقابل‌هایی که جهان برپایه آن‌ها تقسیم شده است. تثبیت امپراتورهای استعماری به وجود یک رابطه پایدار سلسله‌مراتبی وابسته بود که استعمارزده در آن به عنوان «دیگری» استعمارگر دیده شود. بدین ترتیب تصویر «وحشی» تنها در صورتی امکان ظهور داشت که مفهومی به عنوان «تمدن» در مقابل آن وجود داشته باشد. «از این طریق جغرافیای تفاوت ساخته شد که در آن تفاوت‌ها از چشم‌اندازی استعاری نقشه‌نگاری<sup>۱</sup> و عرضه شدند که نه ثبات جغرافیایی بلکه ثبات قدرت را بازنمایی می‌کردند و اروپای امپریالیستی به‌لحاظ جغرافیایی در مقام مرکز شناخته شد، دست‌کم همان‌قدر متفاوتی که فیزیکی. هر چیز که بیرون از آن مرکز قرار داشت، برحسب تعریف در حاشیه یا پیرامون فرهنگ، قدرت و تمدن بود. رسالت استعمارگری برای آوردن حاشیه به محدوده قلمرو نفوذ مرکز روشنفکری، به‌ویژه پس از نیمه سده نوزدهم، به توجیه اصلی استثمار اقتصادی و سیاسی استعمارگری بدل شد»<sup>۲</sup> (شاه‌میری، ۱۳۸۹: ۱۲۶).

1 Cartography  
2 Ashcroft, 2007

## فرو دست

مفهوم «فرو دست»، یکی از کلیدی‌ترین مفاهیم نظریهٔ پسااستعماری است. این مفهوم از آن دسته موضوعاتی است که از بنیان‌های نظری «مارکسیسم» گرفته شده و از سوی نظریه‌پردازان پسااستعماری و مارکسیست مورد توجه قرار گرفته است. در معنایی اولیه، فرو دست معرف کسی است که از نظر موقعیت در جایگاهی پایین‌تر از دیگری قرار دارد. واژهٔ فرو دست نخستین بار توسط آنتونیو گرامشی، مارکسیست ایتالیایی، در کتاب *دفتر یادداشت‌های زندان*<sup>۱</sup> (۱۹۲۹-۱۹۳۵) استفاده شد. او این واژه را در معرفی گروه‌های اجتماعی زیر دست و در معنای «متعلق به مرتبه فروتر» به کار گرفت. از نظر گرامشی، فروستان کسانی بودند که فاقد وحدت و سازماندهی - مانند وحدت و سازماندهی که در گروه‌های صاحب قدرت وجود دارد - و نیز سوژهٔ هژمونی طبقات حاکم هستند. اگر چه طبقات فرو دست تنوع گسترده‌ای را شامل می‌شوند، اما بیشتر کشاورزان، کارگران و گروه‌هایی را شامل می‌شوند که از دسترسی آن‌ها به قدرت هژمونیک جلوگیری شده است. گرامشی چنین اظهار می‌کند که از آن زمان که تاریخ طبقات حاکم در کشورها تثبیت شد، تاریخ حکومت‌ها و گروه‌های غالب در حکم «تاریخ» مورد پذیرش قرار گرفت. گرامشی در کتاب *یادداشت‌هایی در بارهٔ تاریخ ایتالیا*<sup>۲</sup> (۱۹۳۴-۱۹۳۵) شش وجه برنامهٔ مطالعهٔ تاریخ طبقات فرو دست را چنین عنوان می‌کند: (۱) صورت‌بندی اُبژکتیو آنان؛ (۲) وابستگی فعالانه یا منفعلانهٔ آنان به صورت‌بندی‌های سیاسی حاکم؛ (۳) تولد احزاب جدید و گروه‌های حاکم؛ (۴) صورت‌بندی‌هایی که گروه‌های فرو دست تولید می‌کنند تا بر حقوق خود تأکید ورزند؛ (۵) صورت‌بندی‌های جدید در درون چارچوب‌های قدیمی که بر خودآیینی طبقات فرو دست پای می‌فشارند؛ و (۶) مسائل دیگری که به اتحادیه‌های صنفی و احزاب سیاسی اشاره دارد. از منظر او، تاریخ طبقات فرو دست به همان پیچیدگی تاریخ طبقات حاکم است؛ هر چند دومی، تاریخی است که به عنوان «تاریخ رسمی» پذیرفته شده است. به اعتقاد گرامشی، تاریخ گروه‌های اجتماعی فرو دست ناگزیر از هم‌گسیخته و ناپیوسته است، زیرا آن‌ها، حتی زمانی که شورش می‌کنند، همواره تابع کنش گروه‌های حاکم می‌باشند. (همان: ۱۴۳).

1 Pirson Notebooks  
2 Notes on Italian history

فرو دست از جهاتی با مفهوم «اقلیت» ارتباطی نزدیک دارد. اقلیت<sup>۱</sup>، به گروهی اطلاق می‌شود که تعداد اعضای آن نسبت به دیگر گروه‌های جامعه کمتر است؛ گروهی که زیر فشار اکثریت قرار دارد. البته در معدود نمونه‌هایی - به طور مثال در نظام الیگارشی<sup>۲</sup> - اقلیت علی‌رغم تعداد کم توانسته است قدرت را از آن خود کند. بر همین اساس امکان دارد مثلاً زنان در جامعه به اعتبار تعدادشان دارای اکثریت باشند اما در صورتیکه ساختارهای قدرت حاکم، فرهنگ علایق و منافع آن‌ها را چنان به حاشیه رانده باشند که از نظر اجتماعی در جایگاه «فرو دست» قرار گیرند، به عنوان اقلیت از آنها یاد می‌شود (ادگار و سجویک، ۱۳۸۷: ۴۶-۴۷).

از منظر اسپواک<sup>۳</sup> فرو دست زمانی می‌تواند حرف بزند و به خود مشروعیت ببخشد، که فرایند تبدیل خود به سوژه در نظام نواستعماری را متوقف کند. چون فرو دست از قدرت سخن گفتن برخوردار نیست، پس به جای او روشنفکر این وظیفه را برعهده گرفته و از وی دفاع می‌کند. اسپواک هم‌چنین اذعان می‌کند که سوژه فرو دست استعماری به گونه‌ای جریان‌ناپذیر ناهمگن است. از این رو احتمال هرگونه تقابل صریح را میان استعمارزده، سلطه‌گر و سلطه‌پذیر رد می‌کند. به باور او حتی روشنفکران رادیکال که از سوی مردمان ستمدیده سخن می‌گویند «دیگری» را ذاتی می‌پندارند (شاه‌میری، ۱۳۸۹: ۱۵۱).

## دورگه‌بودگی<sup>۴</sup>

این اصطلاح در معنی لغوی به ویژگی‌های گیاهان یا جانورانی اشاره دارد که موجوداتی متعلق به گونه‌های متفاوت هستند. این اصطلاح هم‌چنین برای توصیف بسیاری از صورت‌های متفاوت گفتمان‌های مهاجرت یا اقلیت که در پراکندگی قومی دوران مدرن و پسا مدرن رشد یافتند، به کار رفته و در نظریهٔ پسااستعماری کاربردی وسیع دارد. اصطلاح مورد اشاره هم‌چنین عموماً به شکل‌های جدید ترافرنگی<sup>۵</sup> در درون قلمروی ارتباطی اشاره دارد که جریان استعماری آن‌را تولید کرده است. دورگه‌سازی<sup>۶</sup> دارای شکل‌های گوناگون زبانی، فرهنگی، سیاسی، نژادی و غیره

1 Minority

2 Oligarchy

3 Gayatri Chakravorty Spivak

۲ hybridity به معادل‌هایی نظیر دورگگی و ناهم‌رگه‌ای نیز ترجمه شده است.

5 Transcultural

6 Hybridization

است (شاه‌میری، ۱۳۸۹: ۱۵۳-۵۴). دورگه‌بودگی همان‌گونه که در کتاب بسیار مهم رابرت یانگ، درباره تاریخ اندیشه، آمده، نخست اصطلاحی به‌منظور تحقیر افراد بوده است، اما بعدها در بافت توصیف‌های اروپامحور و برتری‌جویی خاستگاه‌ها و تفاوت‌های نژادی اهمیت یافته است. یانگ، در مسیر مطالعه اصطلاح دورگه‌بودگی قصد دارد پیشاتاریخ این اصطلاح را در پیش روی خوانندگان قرار دهد. در واقع، هدف یانگ طرح این موضوع است که چگونه معنای دورگه-بودگی از جایگاه نخست خود جدا شده و به مفهوم التقاط یا تفکیک فرهنگی مورد استفاده قرار گرفته است. یانگ معتقد است که دورگه‌بودگی نشان‌دهنده پیوندهای میان موضوعات نژادی در گفتمان فرهنگی دوران گذشته و هم‌چنین دوران حاضر است. او چنین استدلال می‌کند که کل گفتمان دورگه‌بودگی برای این پدیدار شد تا جامعه اروپایی را از خطرات ازدواج میان‌نژادی، منتج به زوال خون نژاد برتر آگاه کند. به اعتقاد یانگ، این شیفتگی برای صیانت از پاکیزگی نژادی، روی پنهان دیگری نیز داشت که همانا میل سرکوب‌شده بود (همان: ۱۶۴).

## زبان

زبان به حکم مؤلفه‌ای هویت‌بخش، همواره موضوع چالش و دغدغه متفکران قلمروهای استعمارشده و نظریه‌پردازان آفریقایی، هند، کارائیبی و دیگر ملیت‌های مستعمره بوده است. هرچند نمی‌توان زبان را به‌خودی‌خود مفهومی دانست که به اصطلاح‌شناسی نظریه‌پساستعماری مرتبط است، اما مباحث طرح‌شده درباره موضوعات، سیاست‌ها، فرایندها، شکل‌ها و بازی‌های زبانی در دوران استعمار و پس از آن و نیز خلق جریان‌هایی در حوزه شناخت و محافظت از زبان بومی و زبان شفاهی و مکتوب استعمارزده، به زبان در حکم اصلی بنیادی در شکل‌گیری و تکوین نظریه‌پساستعماری جایگاه ویژه می‌بخشد (شاه‌میری، ۱۳۸۹: ۱۷۵). متفکران و نویسندگان کشورهای مستعمره در کنار مبارزه برای استقلال، به موضوع استقلال زبان مادری خود توجه نشان داده‌اند. زبان به‌مثابه یکی مصداق فرهنگی، همواره در بستگی و ارتباطی مستقیم با تحولات فرهنگی، همگام با ساختارهای جدید قدرت و حاکمیت حرکت کرده است. به بیان جان مک‌لود: استعمارگری در یک سطح - که سطح نیست اما مهم‌ترین سطح است - صرفاً یک بازنمایی بود. تولید فرهنگ (ادبیات، موسیقی، نقاشی و غیره) توانست ارزش‌های ایدئولوژیک امپراتوری و خلاقیت‌های فرهنگی‌ای را بازتولید کند که به تسهیل حرکت ماشین

مستعمره‌سازی کمک فراوانی رساند. البته همان‌طور که سعید نیز استدلال می‌کند فعالیت‌های فرهنگی توانستند در به چالش کشیدن، زیر سوال بردن، نقد و رسوا کردن راه‌های استعمارگرانه دیدن نیز به کار پردازند، اما نکته بسیار حیاتی در درک این مسئله آن است که کنش بازنمایی خود، به شدت به کسب‌وکار امپراتوری وابسته است. همچنان که سعید خاطر نشان می‌کند، همین زبانی که به کار می‌بریم ممکن است در تداوم بخشیدن به شکل‌های دانش که نگرش استعمارگرانه جهان را حمایت می‌کنند، مشارکت کند. البته بسیاری از افرادی که مطالعات پسااستعماری را دنبال می‌کنند معتقدند که با به چالش کشیدن و تغییر دادن راه‌هایی که از طریق آنها جهان را معنادار می‌کنیم، شاید بتوانیم شیوه‌های مفهومی جدیدی از مقاومت، اعتراض و حتی تغییر گشتاری<sup>۱</sup> شکل‌های زیان‌آور دانش را در گذشته و حال پیدا کنیم. هدف‌های سیاسی و اخلاقی مهم مطالعات پسااستعماری اغلب در این بازتاب دگرديسانه تکوین می‌یابند (همان).

## بحث اصلی

### طرح داستانی نمونه‌های موردی

#### نمایشنامه خروس

کاکا نقشبند و ماه‌جان، خواهر و برادری هستند که در یک خانه زندگی می‌کنند. طالبان هر لحظه به آن‌ها نزدیک‌تر می‌شوند و نقشبند وسایلی را که از نظر طالبان مجاز نیستند، پنهان می‌کند. ماه‌جان نیز می‌رود تا بین اجساد که در جنگ کشته شده‌اند وسایل به‌دردبخوری پیدا کند. او در بازگشت لیلما را با خود به خانه می‌آورد. لیلما دختری نوجوان از ولایت<sup>۲</sup> «مزار» است که در ازای یک تلویزیون و چند دی‌وی‌دی به یکی از افراد طالبان فروخته شده و پس از اینکه حامله شده، در پنج‌شیر رها گردیده است. ماه‌جان تلاش می‌کند طفل را سقط کند، اما موفق نمی‌شود. سرانجام منطقه آن‌ها توسط طالبان تصرف شده و سخی‌داد وارد خانه ایشان می‌شود. او، خروس ماه‌جان را جزء موارد خلاف و ممنوعه به‌شمار می‌آورد. سخی‌داد روز بعد دنبال خروس می‌آید اما با سماجت لیلما در حفظ خروس مواجه می‌شود. در نهایت، او لگدی به شکم لیلما می‌زند و خروس را می‌برد. لیلما در اثر این ضربه طفلش را از دست می‌دهد. سخی‌داد در مدت کوتاهی با

1 Transformation

۲ آستان

کاکا نقش‌بند و خواهرش و لیلما دوست می‌شود. در پایان نمایش سخی‌داد از طالبان جدا می‌شود و همراه با لیلما از آنجا می‌رود و ماه‌جان هم به خروشش می‌رسد.

#### نمایشنامه بی‌شیر و شکر

در نمایشنامه بی‌شیر و شکر با مردی به نام مبارک (افغانستانی) که خدمت‌کار یک کافه است مواجه می‌شویم. او هم در این کافه کار می‌کند و هم شب‌ها همان‌جا می‌خوابد. رامیار، مژگان، جابر، کازرانی مشتری‌های ثابت این کافه‌اند. در هر صحنه، پشت میزهای جداگانه، قصه‌های روایت می‌شود. در پایان نمایشنامه، مبارک از کسی به اسم قوچانی می‌شنود که دخترش (خوشه پروین) از راه نامشروع (تن‌فروشی به نیروهای آمریکایی) روزگار می‌گذراند. او از رفتن به افغانستان منصرف شده و به قصد خودکشی، خودش را به در شیشه‌ای کافه می‌کوباند.

#### نمایشنامه بدون خدا/حافظی

نمایشنامه بدون خدا/حافظی در سه بخش روایت می‌شود. در قسمت اول، طاهر شهروند افغانستانی و مهاجر غیرقانونی در ایران، با محبوبه، شهروند ایرانی ازدواج کرده است. محبوبه حامله است و از یادداشت پشت عکسی متوجه می‌شود، طاهر اجازه نداشته در ایران بماند و به همین دلیل به افغانستان بازگشته است. در قسمت دوم حکیمه که پیش از این مورد تجاوز مردی روس قرار گرفته، پسری به دنیا می‌آورد. این پسر که به عضویت طالبان درآمده، پس از مدتی از این گروه جدا شده و به ایران آمده است. حکیمه برای یافتن پسرش به ایران می‌آید و در ایران از طریق کارکردن در خانه‌ها روزگار می‌گذراند. فیروزه، شهروند ایرانی که پسرش ایران را به قصد غرب ترک کرده، می‌خواهد روز تولد پسرش را جشن بگیرد. او حکیمه را به خدمت گرفته تا خانه را تمیز کند. حکیمه یکی از عکس‌های پسر فیروزه را برداشته و پنهان می‌کند. فیروزه پس از اطلاع از این کار، ابتدا فکر می‌کند که حکیمه دزد است، اما بعد از شماتت او متوجه می‌شود علت برداشتن و پنهان کردن عکس شباهت چشم‌های پسر حکیمه با چشم‌های پسرش بوده است. در قسمت سوم حکیمه از ایران به سمت وطنش برمی‌گردد در مرز دو کشور با ملیله، شهروند ایرانی روبه‌رو می‌شود که مدعی است در شب عروسی‌اش فرار کرده، و در حالیکه نزدیک بوده توسط عضوی از گروه طالبان مورد تعرض قرار بگیرد، کسی به اسم طاهر به او کمک کرده است. اما هم طاهر و هم آن طالبانی در نهایت روی مین رفته و تبدیل به

خاکستر شده‌اند. ملیله می‌خواهد خاکستر این دو را از هم جدا کند، اما حکیمه جدا کردن خاکستر را به عهده می‌گیرد و در تردید است که این طاهر همان پسر اوست یا نه!

### مسئله نژاد

این مفهوم در دوران پسااستعماری یا استعماری جدید برای بررسی اخلاق و ویژگی‌هایی اجتماعی یک نژاد خاص استفاده می‌شود. نژاد حاکم مجموعه‌ای از اخلاق و رفتار فرهیخته و متعالی را منتسب به خود دانسته و بر این باور است که بنا به این خصلت‌ها، او باید رهبر و حاکم جامعه باشد. نژاد حاکم در عوض یکسری از اخلاقیات فرومرتب و منفی را به اقلیت‌های نژادی مربوط می‌داند و بر این باور است که اخلاق ارثی است و قابل تغییر نیست، و نیز برای پیشبرد زندگی بهتر، نژاد فرومرتب ناگزیر است مستقیم یا غیرمستقیم در زندگی نژاد فرزانه دخالت کند. در استعمارجدید این ادعا از طریق ادبیات، هنر، و رسانه مطرح می‌شود. برای دریافت این‌گونه نگاه باید لابه‌لای آثار فرهنگی نژاد حاکم را جست‌وجو کرد؛ همان‌طور که سعید، تاریخ و ادبیات غرب را بررسی و تحلیل کرده است.

رحمانیان در نمایشنامه خروس، مکان را در پنج‌شیر افغانستان قرار داده است و خانواده‌ای افغانستانی را نمایش می‌دهد که با طالبان و نیروی مقابل طالبان (احمدشاه مسعود) در ارتباط‌اند (نماد عامه مردم). دهکده این خانواده در آستانه سقوط به دست طالبان است. در نمایشنامه اشاره می‌شود، جز پنج‌شیر، دیگر ولایت‌ها، تحت حاکمیت طالبان قرار دارد (طالبان بدون اشتناء از قوم پشتون بودند. بعد از استیلای طالبان، ولایت‌های غیر پشتون‌نشین نیز حکومت آن‌ها را قبول کردند). کاکانقشبنده که در ابتدای نمایشنامه معرفی می‌شود، به هر دو گروه مخالف (مسعود و طالبان) بنگ، تریاک و اسلحه می‌رساند. لیلما با خروسش دم‌ساز است و کسی به‌خاطر چهره و رفتارش به خواستگاری او نیامده است.

**کاکا** زنان رو شیق و می‌کنن، لت می‌کوب می‌کنن، به تو چه غرض؟ کی تو این خراب‌شده تو را زن به شمار آورده که طالبان دویمیش باشه؟ همه می‌گن ماه‌جان داداش کاکایه، نه خواهرش (رحمانیان، ۱۳۹۴: ۱۵).

ماه‌جان خروس را در قفس می‌کند تا از دست پسر نعیم نجاتش داده باشد.

**کاکا** اصلاً ما ندیدیم خروس را بچپانن تو قفسچه... مگه مرغه؟

ماه‌جان از ترس نعیمه!

کاکا

پسر چپ و چوله سلیم پاکوتاه؟

ماه‌جان

همو... خیالت خروسِ نفیسه اینا چطور شد که مرد؟ گرفت چیریش مالید در

کونش، سردو روز پس افتاد... (همان: ۸).

تا دو سوم نمایشنامه، این خانواده که نماینده عامه مردم است معرفی می‌شود و در بین‌شان کسی دیده نمی‌شود که از هوش یا درک بالاتر از حد معمول برخوردار باشد (از طریق مرغ و خروس به دو اخلاق افغانستانی‌ها اشاره می‌شود. یکی مرغ را در قفس می‌کند نه خروس را، یعنی زن‌ها در خانه‌اند نه مردان؛ و دوم، بچه‌بازی و رفتار کودکانه). انسان‌های افغانستانی یا درگیر جنگ‌اند و در جبهه مقابل هم قرار دارند، یا مثل این خانواده تحت تاثیر تبعات جنگ قرار دارند. بعد از معرفی خانواده، لیلما وارد نمایش می‌شود. لیلما توسط طالبان مورد تجاوز قرار گرفته است. با ورود او اقشار انسان افغانستانی کامل می‌شود. قاچاقبرند، جنگجویند، متجاوزند، مورد تجاوز قرار گرفته‌اند!

این نژاد عقب‌مانده و در حال جنگ در عین حال دچار استعمار نیز شده است. استعمار

عربستان و پاکستان؛ قوزبالاقوز!

کاکا

یه بیرق داشتیم... نمی‌دانم لاله‌الله بود، محمدرسولله بود، چه بود...

ماه‌جان

خب؟

کاکا

بده ببرم سر درگه آیزان کنم... بجنب! تیزتر.

ماه‌جان

وضع کشته‌ها چه گپه؟

کاکا

تپچ‌تپچ بود جمع‌شون کرده پای دره...

ماه‌جان

گاری ببرم؟

کاکا

ها... ببر... هرچه جُستی زیرکاه پت کن...

ماه‌جان

(پرچم سبزی با نشان لاله‌الله بیرون می‌کشد) ئی خوبه؟

کاکا

آی قربان خواهرک قنائلکم! بدو تا نرسیده‌ن!

ماه‌جان

گفتی پای دره؟

کاکا

تیز می‌ری. تیز برمی‌گردی... طالبان سیلت کنه چپن کرباست به هواس!... یا می‌برنت

یا همان‌جا می... (همان: ۱۲-۱۳).

کاکا

حالا تو چرا می‌لرزی عین بید؟ ما شالله بی‌پروا که استی... نیستی؟ ... طالبان

آمدن!... آمدن! بیرق سبز زدم دم درگه به چه وجاهت! (همان: ۱۴).



پرچم ارجاع به عربستان دارد. از پاکستان مستقیم نام برده می‌شود:  
لیلما گفت غنیمته و گفته‌ن غنمیت حلیت شرعی داره...  
ماه‌جان کیا گفته‌ن؟  
لیلما گفت طلبه‌های پشاور! (همان: ۲۶-۲۷).

پرچم سبز با نشان لاله الاالله نشانه‌آشتی با طالبان است. طالبان این رنگ پرچم و متن روی آن را به رسمیت می‌شناسد و هرکس زیر این پرچم پناه برد، دوست است. این یک‌سویه استعمار مستقیم است. سوئه استعمار غیرمستقیم انسان افغانستانی از طریق شخصیت لیلما تعریف می‌شود. لیلما (زن، نماد زایش و باروری) از گروه (طالبان) حامله است. ماه‌جان گاری را می‌برد و بین کشته‌ها به دنبال وسایل به‌دردبخور می‌گردد. او وسایل کشته‌ها را می‌آورد و کاکا نقشبند آن‌ها را به فروش می‌رساند. ماه‌جان این بار لیلما را با خودش می‌آورد. دختر نوجوان اهل مزار، پای لیلما زخمی است:

ماه‌جان (اشاره به سیم برق) به چه کار می‌آد؟  
لیلما مال برقه... حتمی برق کشیده‌ن!  
کاکا تو از کجا می‌دانی بینی بریده؟  
لیلما تو شهرمان داشتیم.  
کاکا شهرت یعنی کجا؟  
لیلما مزار شریف!  
کاکا تو از مزار می‌آیی؟  
لیلما ها... از مزار!  
کاکا راه به این دوری؟  
لیلما من که نیامدم... او مرا آورد. (همان: ۲۱-۲۲).

نویسنده به مزار (ولایت بلخ) ارجاع می‌دهد و غیرمستقیم به گذشته درخشان بلخ اشاره می‌کند. بلخ زادگاه شاعران نام آشنا و مقبره حضرت علی<sup>۱</sup>. بعد از این که متوجه می‌شویم لیلما از بلخ است، حامله بودنش آشکار می‌شود:

---

۱ امام اول شیعیان. به‌روایتی مقبره‌اش در ولایت مزار افغانستان است. این مقبره نزد شهروندان مزار از احترام خاص برخوردار است. به همین دلیل ولایت مزار به مزارشریف مشهور است.

ماه‌جان	تو آوستنی بچه گلکم... آوستنی!
کاکا	ای داد و بیدادا!
لیلما	یعنی چه؟
کاکا	یعنی یک حرامزاده در شکمت داری به چه وجاهت!
لیلما	خاله ماه‌جان! ئی چی می‌گه؟
ماه‌جان	راست می‌گه قربان قادت... حالا تو دوتایی... یکی خودت، یکی بچت! (همان: ۲۵).

بلخ (زادگاه، رابعه بلخی<sup>۱</sup>، شهید بلخی<sup>۲</sup>، مولانا<sup>۳</sup>، ناصر خسرو<sup>۴</sup> و... حالا این نماد (زایش و باروری) بلخی از یک طالبانی حامله شده و حرامزاده او را در شکم دارد؛ طالبانی‌ای که ریشه آبخخور فکری‌اش به عربستان و پاکستان بازمی‌گردد. تا اینجا کار نژاد افغانستانی و وضعیت موجود (استعمار) معرفی می‌شود. از صفحه ۴۱ به بعد نویسنده به دنبال نجات این نژاد استعمارشده می‌گردد، و اولین تلاش در این راه، سقط حرامزاده است. فرزند استعمار نباید متولد شود. برای نجات چند راه را پیشنهاد می‌شود. در پیشنهاد اول ماه‌جان می‌گوید:

ماه‌جان	اسمش چی می‌خواهی بذاری؟
لیلما	ندانم خاله ماه‌جان...
ماه‌جان	اگه دختر باشه که خودم عاروش می‌کنم، اگه دلت راضیه بذار راضیه؟ اگه پسر بود و کاکل زری، که دیگه علی، علی!
لیلما	اگر بابایش بفهمه اسم پسرش را علی گذارده‌م، سر جفت‌مانا بیخ تا بیخ می‌تیره!
ماه‌جان	بابایش؟
لیلما	همو که مرا به او فروختن... یک پشتوی طالب‌ها!
ماه‌جان	انکحت تو گوشت خواند؟
لیلما	گفت غنیمته و گفته‌ن غنیمت حلیت شرعی داره...

۱ رابعه بنت کعب قُرداری. ۳۲۹ هـ «احتمالی»

۲ ابوالحسن شهید بن حسین جهودانکی بلخی. وفات ۳۲۵ هـ

۳ جلال‌الدین محمد بلخی. ۵۸۶-۶۵۲ هـ

۴ ابومعین ناصر بن خسرو بن حارث قبادیانی بلخی. ۳۹۴-۴۸۱ هـ

۵ یکی از لقب‌های حضرت زهرا (س).

ماه‌جان	کیا گفته‌ن؟
لیلما	گفت طلبه‌های پشاور!
ماه‌جان	ای گه بر آن ریش‌شان! کمرشان بخورد نمازشان! ایشالله دارم امباری شونو ببرم
سینه قبرستان!	
لیلما	ول بده خاله ماه‌جان! او که کارشو کرده وئی بچه را تو دل من نشانده... ناله و
تفرین به چه کار می‌آد؟	
ماه‌جان	توهیچ کینه ازش به دل نداری؟
لیلما	حتی یادم نیست چه شکلی بود! (همان: ۲۶-۲۷).
نام راضیه و علی به نجات از راه مذهب اشاره دارد. اما لیلما به استعمارگر اشاره می‌کند؛ ایدلوژی مذهب اهل سنت. پاکستان و عربستان از این راه افغانستانی را استعمار کرده است. پدر به کمک پاکستان و عربستان این قدر قدرتمند است که می‌تواند لیلما و فرزند حرامزاده را بکشد. این راه به بن‌بست ختم می‌شود. قدرت استعمارگران خیلی بیشتر است. نژاد تحت استعمار و استعمارزاده‌ها باید نجات پیدا کند. راه دوم متولد نشدن این فرزند استعمار است. باید لیلما (انسان افغانستانی) به خود بیاید و در بطنش فرزند حرامزاده (استعمار) را پرورش ندهد.	
ماه‌جان	(دیگ به سرش گذاشته) هوهو هاها هوهو.
لیلما	چرا خودت را این شکلی کردی؟
ماه‌جان	ماه‌جان نیستم. من آلم... آمدم بچفت و ببرم.
لیلما	شوخیت گرفته ماه‌جان؟
ماه‌جان	شوخی‌م نگرفته‌س... تو باید بترسی... بترس! هوهو هاها هوهو!
لیلما	نه ماه‌جان من به این چیزا نمی‌ترسم.
ماه‌جان	چرا؟
لیلما	دیگ که ترس نداره!
ماه‌جان	ده تا زن زائو بیشتر می‌شناسم که با همین دیگ بچه انداختن از ترس!
لیلما	در من کارگر نیست.
ماه‌جان	پس از چی می‌ترسی؟ ازدهای هفت سر چطورس که از هفت دهانش آتش درمی‌آد؟
لیلما	نمی‌ترسم.
ماه‌جان	یا... یا... دیب سیاه که تنوره می‌کشد و می‌رود آسمان... هاهاها

لیلما	نمی‌ترسم!
ماه جان	بقتیر چی؟ یا هو من هو می‌گه، آدم می‌خورد!
لیلما	نمی‌ترسم!
ماه‌جان	کیمنی! اوه این یکی حسابی ترسناکه! پیرزن بدجنس!
لیلما	نمی‌ترسم... (همان: ۴۱-۴۲).

این پیشنهاد نیز جواب نمی‌دهد، انسان این سرزمین قادر نیست به خود بیاید و خود را نجات دهد. از هیچ بیم ندارد. نه از خشونت، نه از جهالت و نه از قدرت‌های فرابشری، قادر نیست نطفهٔ حرامزاده استعمار را دور بی‌اندازد و دختر بلخی، دوباره هویت خویش را باز یابد. برای نجات، مداخله قدرت بیرونی و مستقیم‌تر پیشنهاد می‌شود. باید قدرت بیرونی که پشتش به ایدلوزی قدرتمند گرم است، منجی شود. سخی داد وارد می‌شود. سخی داد، سربازی از گروه طالبان است. (سخی داد غیرمستقیم ارجاع به فردی مقدس دارد. مقبرهٔ فرضی حضرت علی (ع) در ولایت مزار به نام روضه سخی<sup>۱</sup> یاد می‌شود و معمولاً شیعیان اسم فرزندشان را سخی داد، می‌گذارد). حالا سخی داد عضو طالبان شده و اوامر آنها را اجرا می‌کند. او وارد خانه می‌شود. وسایلی را که از نظر طالبان غیر شرعی است جمع آوری می‌کند. در خانهٔ کاکا نقشبند خروس ماه‌جان را جزو وسایل ممنوع به حساب می‌آورد و می‌خواهد آن را ببرد. ماه‌جان نیست، لیلما مقاومت می‌کند تا از بردن خروس جلوگیری کند:

سخی داد	(چشمش به خروس می‌افتد) و اما خروس!
لیلما	خروس چه؟
سخی داد	به تو چه غرض بچه نیمچه؟ (جلو می‌رود و قفس خروس را برمی‌دارد).
لیلما	چکار می‌کنی؟
سخی داد	چپ! نه گپ باشه نه فضولی! (می‌خواهد برود).
لیلما	(به سمتش می‌رود و قفس را می‌گیرد) نبر... نبر صاحب!
سخی داد	غلطای زیاد می‌کنی چوچه‌ی سگ!
لیلما	(قفس را می‌کشد) نمی‌ذارم ببری... نمی‌ذارم ببری!

۱ یکی از القاب حضرت علی (ع).

**سخی داد** نمی‌ذاری هان؟ (با لگد به شکم لیلما می‌کوبد، لیلما نالان از پا می‌افتد و از درد شکمش را می‌گیرد) دیگه از این گه‌ها خوردی، نخوردی‌ها! (همان: ۴۵).

لیلما با ضربه لگد سخی داد، سقط جنین می‌کند. قدرت بیرونی ضربه‌ای محکم وارد می‌کند که دردآور است. اما این درد برای نجات لازم است. از دنیا آمدن حرامزاده جلوگیری می‌شود. لیلما به خاطر این نجات از سخی داد تشکر می‌کند.

**لیلما** با این پایت زدی... زدی به شکم... کدام پایت بود؟ این بود، یا این؟ به گمانم، بلی همین پا بود.

**سخی داد** این پایم به گمانم، نه، نه. (پای دیگرش را بلند می‌کند) این یکی بود. (لیلما خم می‌شود، گویی مراسمی آیینی به جا می‌آورد، کفش سخی داد را می‌بوسد...)

حالا حرامزاده مرده است. باید خود لیلما نجات پیدا کند. مهر لیلما به دل سخی داد می‌افتد و عاشق لیلما می‌شود. سخی داد با خانواده کاکانقشبند دوست می‌شود. خروس ماه‌جان را پس می‌دهد و با لیلما می‌روند و او را نجات می‌دهد.

**ماه‌جان** خروس من اس؟ خروس خودم اس؟

**لیلما** نتوانستم بی‌الله‌یاری برم... (قفسه خروس را به او می‌دهد).

**ماه‌جان** (از شادمانی سر از پا نمی‌شناسد) ای قربانت برم خروسک...

(سخی داد در آستانه در ظاهر می‌شود، با کوله‌پشتی بردوش).

**سخی داد** بجنب! دیر می‌شود! تیز تیز!

**لیلما** دارم می‌آم... دلم برایت دق می‌شود خاله ماه‌جان. الله یار (به همراه سخی داد می‌رود).

لیلما، یا در واقع انسان افغانستانی، به کمک قدرت خارجی (سخی داد) از شر حرامزاده (ایدئولوژی طالبانی) نجات پیدا می‌کند. او با کسی می‌رود که وی را دوست دارد؛ شاید روی آرامش را ببیند. استعمار (پاکستان و عربستان) از نوع مستقیم است. این دو کشور گروهی از افغانستانی‌ها را تحت عنوان طالبان حمایت می‌کنند و از این طریق به اهدافشان می‌رسند. اما نجات لیلما به دست سخی داد سویه دیگر استعمار را رو می‌کند؛ سخی داد از طریق «روضه سخی» به ایران وصل می‌شود. اسم سخی داد ارجاع به مقبره حضرت علی (ع) دارد. ایران عنوان شیعه علی (ع) را همراه خود دارد. لیلما دختر بلخ، نماد باروری و زایش با ازدواج یا یکی شدن با ایران نجات پیدا می‌کند.

استعاره رابطه زن افغانستانی با استعمارگر در نمایشنامه بی‌شیر و شکر نیز حضور دارد، با این تفاوت که در این نمایشنامه (خوشه پروین، دختر مبارک) با آمریکایی‌ها در ارتباط است و به‌خاطر پول تن فروشی می‌کند. استعمار این‌طور روایت می‌شود:

**قوچانی** یک‌شان بود از این ترگلاش، شیش‌ماه پیش، چی ماره تحویل می‌گرفت ها. از وقتی آمریکایی‌ها اون‌جا پلاس، بیا ببینش! دیگه نیگام مام نمکته. او هفته چه‌قده نازشه کشیدیم به یه گوشه چشم. دو سه برابر سلفیدیم، باز گفت این‌جوری صرف نمکته.

**مبارک** افغان بود؟

**قوچانی** ولی دسه گل! برچشاش - چی بگم!

**مبارک** نگفتیش ای چکار اس؟

**قوچانی** نخب چیکار کنه؟ نه‌ش تو بمبارون مرده، باباش تو غربت. گفتمش خوشه جان.

**مبارک** ها؟

**قوچانی** خوشه پروین. اسمش خوشه پروینه. ولی مگم، مشنوی! اسمی شده اون‌جا بین همه.

**بهبش گفتم...**

**مبارک** خوشه! خوشه پروین! مادرش...

**قوچانی** گیرنده تعریف مکته آدم!

**مبارک** انسه گل!

**قوچانی** مرسی (امجد، ۱۳۹۴: ۱۲۱-۱۲۲).

در بی‌شیر و شکر نویسنده، مرد افغانستانی مهاجر را در حواشی تهران به نمایش می‌گذارد که از جنگ افغانستان و روسیه فرار کرده و در ایران قرار یافته است. زن (انیسه گل) و دخترش (خوشه پروین) در ولایت مزار افغانستان مانده‌اند. او در کافه‌ای در حواشی تهران پیراشکی می‌پزد و به مردم چای و قهوه می‌فروشد. در جهان نمایشنامه، مبارک از طریق شخصیت‌های دیگر معرفی می‌شود. تمام صحنه‌های این نمایشنامه در کافه می‌گذرد و مبارک مشغول خدمت است. مشتریان کافه عوض می‌شوند. پشت هر میز قصه‌ای اتفاق می‌افتد در لابه‌لای این قصه‌ها رابطه مبارک و مشتری‌ها برجسته می‌شود.

در نمایشنامه، جدای از این‌که مبارک کارگر کافه است و از نظر جایگاه اجتماعی در سطحی پایین قرار دارد، به‌طور مستقیم به نژاد اشاره می‌شود. واژه افغانی، مبارک را به نژادی خاص مربوط می‌کند؛ نژادی که با انسان‌های اطراف متفاوت است:

- رامیار ... نُج میز و خیس کردم.
- پانته‌آ ولش کن.
- رامیار دستمالت!
- پانته‌آ با این نه (دستمال آبی را نگ در کیفش می‌اندازد) مبارک رو صدا کن!
- رامیار (دستمال را از کیف او بیرون می‌آورد) مگه این ... ؟
- پانته‌آ نمی‌خوام با این ...
- رامیار یادگاریه؟
- پانته‌آ صدایش نمی‌کنی؟ اصلاً اینا رو واسه چی راه می‌دن؟ چن ساله تو این مملکت می‌چرن. با اون حرف زدنش! افغانیه راس‌راس راه می‌ره آن وقت یکی مثل تو (امجد، ۱۳۹۴: ۴۴).
- کلمه چریدن برای مبارک «افغانی» استفاده می‌شود و این نوع دید ادامه دارد و هراز گاهی، نژاد مبارک گوش زد می‌شود:
- قوچانی این‌جا تهرونه دیگه؟
- مبارک گپت ره بگو! مبارک به آدم‌زاد نمی‌بره؟
- قوچانی ما اینه نگفتیم. فقط اون‌جا بودیم همه‌ش افغان می‌دیدیم. نشستیم چیپ گروه‌بان، آمدیم تهران پیاده شدیم جای به این قشنگی باز اول کس که می‌بینیم... (همان: ۴۷-۴۸).
- پایخت نماد فرهنگ هر کشور است. تهران به لحاظ فرهنگی از سطح افغانی بالاتر است، و او نباید اینجا دیده می‌شده است. دیده شدن افغانی در تهران باعث تعجب قوچانی است. در دیالوگ‌های بعدی کلمه افغانی، شکلی طعنه‌وار و کنایه‌آمیزی به خود می‌گیرد:
- دختر می‌دانی چند وقت است شکمم خالی است؟
- مبارک مگر- شما - قوم و وابستک، کس و کوی نداری؟
- دختر افغانی را بسوک. ما رو می‌گه بی‌کس و کار! اصلاً نخواستیم (همان: ۵۱).
- این حرف مبارک توهین تلقی می‌شود. یعنی تو حق نداری در این مورد از یک ایرانی - که برتر از تو است - سوال کنی. در دیالوگ بعدی وقتی دایی مژگان به افغانی شباهت داده می‌شود، مژگان شاکی می‌شود؛ انگار بدترین فحش را شنیده است:
- مبارک رخصت بده ارباب!
- پاشا بامزه‌س. افغانیه؟ یکم شبیه دایی بزرگته.
- مژگان نه! دایی من به تو چیکار کرده؟ هرچه دلت می‌خواد پشت سرش می‌گی؟

پاشا                      من چه گفتم؟

مژگان هیچ‌چی! صداش که مثل پیرزناس، لباس پوشیدنش که مال هشتاد سال پیشه، قیافه‌شم که عین افغانیاس. بازم بگو!

پاشا                      ببخشید بابا، اصلاً قریون جفت چشمای چپ اون داییت برم من! (همان: ۵۷).

واژه افغانی (نژاد مبارک) بدترین فحش قلمداد می‌شود. شباهت دایمی مژگان با افغانی، او را به نژادی عقب‌مانده نسبت می‌دهد و مژگان باید از حیثیت داییش دفاع کند. همین‌طور در دیالوگ‌های بعدی شاهدیم:

مبارک                      ای خدا! چه آزارن، ای نا اهل مردمان!

انچوچک                    ترسیدی؟ جشنه دیگه. چهارشنبه‌سوری می‌دونی چیه؟

مبارک                      یک شنبه عزای ما ره گرفته‌ن یا سور چهارشنبه ره؟

حیف نون                    او هو! افغانی هم آدم شده!

انچوچک                    تر زدی که حیف نون!

حیف نون                    حالا کی تر زد تو ادب؟

انچوچک                    ری - زدی تو حالش دیگه.

حیف نون                    همچی اخم کرده ارث باباشو می‌خواد مرتیکه گ - افغانی، (همان: ۷۴ - ۷۵).

فرو دست حق ندارد اعتراض کند. حرکت اعتراضی مبارک با طعنه سرکوب می‌شود. در جهان نمایشنامه، واژه افغانی تا اینجا بار معنایی خاصی به خود گرفته است. در دیالوگ بعدی، وقتی شاه‌پسر، کلمه افغانی را به کار می‌برد، مخاطب متوجه فروم‌رتبگی مبارک به واسطه این واژه می‌شود:

حیف نون                    قهوه‌خانه جواتی به تا حالش سه تا قن پهلوا افتاده بودیم.

شاپسر                      دهه - مگه نیست این افغانیه؟ (همان: ۷۷).

واژه «افغان» با همین بار معنایی در ادامه به کار برده می‌شود:

گنده لات                    آخرش یه چایی جلومون نداشت.

حیف نون                    اهوی افغانی (همان: ۹۲).

حیف نون                    لات شدی افغانی (همان: ۹۳).

از اول تا آخر نمایشنامه جدا از گفتگوهای مابین شخصیت‌ها با مبارک (افغانی)، بین دیگر شخصیت‌ها گفتگوهایی معمولی جریان دارد.



نژاد در نمایشنامه بدون خدا حافظی تقریباً شبیه نمایشنامه بی‌شیر و شکر نمود پیدا می‌کند و مانند دو نمایشنامه قبلی، از استعاره رابطه زن افغانستانی با استعمارگر استفاده می‌شود:

**حکیمه** رهایم کردند که بمیرم. چشم خود که برمی‌گردانم می‌بینم، از هرسولاخ یک چشم افغان خیره خیره نگاهم می‌کند. از پنجره غبار گرفته چادر آبی زن‌هایی را می‌بینم که در باد تکان می‌خورد. مردها که سال به سال اجازه نمی‌دهند، زن‌هایشان از خانه بیرون بیایند، حالا آورده پشت آلونک من که نشان‌شان بدهند عاقبت زن زناکار چه می‌شود. بچه حرامزاده زاده به چه زجر به دنیا می‌آید. جیغ می‌کشم. بدویی‌راه می‌گم. به روس‌ها. به خودم. به روس‌ها. به خودم. به روس‌ها. با مشت می‌کوبم به شکمم که صدای گریه‌اش بلند می‌شود (ثمینی، ۱۳۸۸: ۲۳).

انسان افغانستانی استعمار شده، از ایده‌لورژی روس‌ها باردار است. فرزند استعمار از بطن مادر استعمار شده متولد می‌شود. هنگامی که از این استعاره می‌گذریم و در جهان نمایشنامه نژاد افغانستانی را در تقابل با نژاد ایرانی بررسی می‌کنیم، متوجه نکته‌ای می‌شویم که در دو نمایشنامه قبلی وجود نداشت. در این نمایشنامه، انسان افغانستانی به خوب و بد تقسیم می‌شود:

**طاهر** (به طفل داخل شکم محبوبه) بسه دیگه خنده نکن!

**محبوبه** برای چه نخنده؟

**طاهر** خوبیت نداره، مردم چه می‌گن. دختر در این سن و سال این‌طور چشم سفید. این‌طور بلند بلند می‌خندد که آبروی ما را برد.

**محبوبه** هر وقت که اینجوری می‌گی می‌ترسم.

**طاهر** از چه؟

**محبوبه** شبیه آن مرد طالبان‌های توی تلویزیون میشی (همان: ۲۵).

و دیالوگ بعدی او:

**محبوبه** خیر، یک دختر که طالبانها بهش تجاوز کرده. او هم خودش را کشته. جنازه‌ش را با یک بقچه خاکستر پیدا کرده (همان: ۲۷).

محبوبه زن طاهر، (شهروند ایرانی)، طاهر را از طالبان که در تلویزیون دیده جدا می‌کند. طالبان ارجاع به یک قوم خاص افغانستان دارد و طاهر جزو آن‌ها نیست. در دیالوگ‌های بعدی این جداسازی ملموس‌تر می‌شود و به مکانی خاص اشاره می‌گردد:

**محبوبه** (اشاره به عکس) ولی نگفتی از کجا می‌شناسی‌ها؟

**طاهر** از شهر خودمان از بامیان. به خیالم شانزده، هفده‌ساله بودم. در بامیان یک سینما بود (همان: ۲۹).

طاهر از اهالی بامیان معرفی می‌شود؛ شهری که دارای سینما بوده، و حالا این شهروند بامیانی به خاطر جنگ، یک مهاجر غیرقانونی در ایران است. اما این جداسازی باعث نمی‌شود طاهر با ایرانی‌ها برابر باشد و سریعاً جلوی این تصور گرفته می‌شود:

**محبوبه** من بی‌صدا خبر پشت عکس آن زنه را می‌خوانم. هی می‌خوانم. از ته به سر، از سر به ته. نوشته فرق نمی‌کند زنش ایرانی باشد یا نباشد. افغانی، افغانی است. باید از ایران بگذاره بره. اگر هم نره به زور می‌اندازد بیرون (همان: ۳۴).

افغانی، افغانی است و نباید در ایران بماند. نژاد افغانی لیاقت ندارد در ایران ماندگار شود و تابعیت این کشور را بگیرد. دیالوگ اخیر اشاره‌ای غیرمستقیم به جنسیت (فرق نمی‌کند زنش ایرانی باشد یا نباشد) و ارجاع به قانون علیه زنان نیز دارد. اگر داستان برعکس بود، یعنی محبوبه افغانستانی بود و طاهر ایرانی، به لحاظ قانونی مشکلی برای اقامت و تابعیت فرزندشان وجود نداشت. آن وقت او می‌توانست اقامت دائم با امتیاز شهروند ایرانی کسب کند و فرزندان او نیز ایرانی پا به جهان می‌گذاشتند.

در اپیزود اول به شکلی غیرمستقیم به فرودست بودن نژاد افغانستانی اشاره می‌شود، اما در اپیزود دوم، مستقیماً نژاد افغانستانی فرودست، وحشی، دیگری و... خوانده می‌شود. فیروزه، زن طبقه متوسط ایرانی به حکیمه، زن افغانستانی کارگرس می‌گوید:

**فیروزه** حالا فکر نکنی برایت پول اضافه می‌دم. همان شش تومان اول صبح طی کردیم.

**حکیمه** خانم اسدی گفتند ده تومان.

**فیروزه** ده تومان؟

**حکیمه** ها.

**فیروزه** ده تومان می‌خواستم بدم کارگر ایرانی می‌آوردم.

**حکیمه** چه فرق می‌کند، کار کار است دیگه خانم.

**فیروزه** فرقس اینه کارگر ایرانی سرم را نمی‌برد گوش تا گوش بگذارد تو دامنم.

سکوت

**فیروزه** چیه؟ بهت بر خورد؟ بد میگم؟

**حکیمه** اینا را میگن که آبروی افغانی‌ها را بیرند خانم.

**فیروزه** شما به خودتان رحم نمی‌کنید. دختره بدبخت لاک زده به ناخنش می‌برید زمین فوتبال مغزشه نقش زمین می‌کنید. آن وقت ما که صد پشت غریبه‌ایم مثل آدمیزاد رفتار کنیم؟! چقدر شلاق زدید به این پسر بدبخت که آستین کوتاه تن کرده و ریشش از یک مشت کمتر بود. من اصلاً نمی‌فهمم تو این مملکت چه می‌خواهید. ما خود کم نان‌خور داریم که نان شما را هم بدیم (همان: ۴۵).

در دیالوگ‌های بعدی، طعنه‌ها شدیدتر می‌شود. مانند نمایشنامه بی‌شیروشکر که هرچه زمان نمایشنامه می‌گذرد مستقیم‌تر به تفاوت نژادی اشاره می‌شود:

**فیروزه** پس فردا افغانستان هم برای ما ویزا می‌گذارد ولله (همان: ۴۷).

**فیروزه** هرچه میگم افغانی، افغانی است، دستت را تا آرنج عسل کنی بده دهنش باز گاز می‌گیره، خوب شد سرم را نبریدی (همان: ۵۰).

فیروزه حکیمه را اجیر کرده تا خانه را برای جشن تولد پسرش، که دو هفته پیش مخفیانه و غیرقانونی به غرب رفته، آماده کند. حکیمه، عکس پسر فیروزه را برداشته و بعد از اعتراض و شماتت فیروزه می‌گوید:

**حکیمه** به خاطر عکس برداشتم، نه به خاطر قابش.

**فیروزه** چه؟

**حکیمه** چشم‌هایش رقم چشم‌های پسر من است، یکی سبز یکی آبی (همان: ۵۱).

فیروزه متوجه می‌شود چشم‌های پسر حکیمه با چشم‌های پسرش شباهت دارد. این شباهت ارجاع به استعمار دارد. نژاد مهاجر افغانستانی در ایران استعمار شده و نژاد ایرانی از سوی غرب. این وجه اشتراک باعث می‌شود فیروزه با حکیمه همدردی کند:

**فیروزه** چه ترمیز شده دستت درد نکند (همان: ۵۱).

در اپیزود سوم نیز مانند اپیزود اول به تفکیک افغانی خوب و افغانی بد پرداخته می‌شود. حکیمه برای یافتن پسرش به مرز افغانستان و ایران می‌رود و در آنجا به مليله که یک دختر ایرانی است بر می‌خورد. مليله شب عروسی‌ش به سوی مرز افغانستان فرار کرده است، چرا که مجبور بوده با یک پیرمرد ازدواج کند. در این جریان فردی از گروه طالبان قصد تجاوز به مليله را داشته اما طاهر مانع این امر شده است. طالبانی و طاهر هر دو روی مین رفته و به خاکستر تبدیل می‌شوند. مليله می‌خواهد خاکستر طاهر (خوب) را از خاکستر طالبانی (بد) جدا کند. حکیمه به مليله کمک می‌کند. این صحنه به شکلی ضمنی می‌گوید: این احتمال وجود دارد که ایران مورد تجاوز قرار گیرد. متجاوز در این‌جا طالبان یا همان نژاد بد افغانستان است. اما طاهر

حامی این سرزمین است. باز غیرمستقیم به مذهب می‌رسیم. در اول نمایش طاهر از بامیانی معرفی شده بود که اکثر مردم آن شیعه‌مذهب هستند.

## زبان

زبان در استعمار جدید یکی از مهم‌ترین و پر استفاده‌ترین ابزار است. زبان هویت خود را از قدرت می‌گیرد. برجسته‌ترین تفاوت زبانی در نمایشنامه‌های مورد نظر، تقابل بین شخصیت‌های افغانستانی و ایرانی است.

مکان نمایشنامه خروس در پنج‌شیر افغانستان است. شخصیت‌ها در سطح برابر قرار دارند، جز سخی داد که به دو استعمارگر وصل می‌شود؛ اول به‌عنوان یک طالبانی (استعمار عربستان و پاکستان)، دوم به‌عنوان یک ناجی (ایران). هر دو سوی این قدرت در زبان او مشهود است:

سخی داد	خفه! تو خودت چرا ریشت این همه اناکه؟
کاکا	آخه کوسه و ریش پهن که نمی‌شه قربانت کردم!
سخی داد	ئی خروسه چیه؟
ماه‌جان	خروسه دیگه!
سخی داد	به این شلیطه بگو خفه! مردش کجاست؟
کاکا	مرد نداره... شوی نکرده به عمرش...
سخی داد	پس خروسش توقیفه!
ماه‌جان	خروس ما؟ به چه حکمی؟
سخی داد	به حکم حقانی، زن بی‌شوی حق نداره خروس در خانه‌ش نگاه‌داره! (رحمانیان، ۱۳۹۴: ۳۱).

سخی داد حتی بعد از اینکه تصمیم می‌گیرد طالبانی نباشد و لیلما را نجات دهد نیز از نظر زبانی در جایگاه قدرت است و همان تحکم قبلی را به‌کار می‌برد:

سخی داد (کوله‌پشتی بر دوش) بجنب! دیر می‌شود. تیزتر، (همان: ۵۸).

در نمایشنامه بی‌شیروشکر جایگاه قدرت و ضعف از نظر زبانی بیشتر به‌چشم می‌خورد. مبارک، به‌عنوان کارگر کافه، در جریان نمایش ۳۶ بار از کلمه «اریاب» استفاده می‌کند، در صورتیکه کارزونی وقتی جای مبارک کارگر کافه می‌شود، یک بار هم کلمه اریاب را به‌زبان نمی‌آورد.

نکته دوم اینکه زبان مبارک از او گرفته شده است. او از خودش دفاع نمی‌کند، در مقابل هیچ یکی از توهین‌ها نمی‌ایستد، حتی پرخاش هم نمی‌کند، تنها در یک جای نمایشنامه، مبارک زبان باز کرده و به هویت خود و موقتی بودن آوارگی‌اش اشاره می‌کند که آن‌هم فوراً سرکوب می‌شود. به عبارت دیگر، تمام ابزار دفاعی زبان از این شخصیت گرفته شده است:

مژگان	می‌شه اینا رو ورداری ببری؟
مبارک	این چتر و ...؟
پانته‌آ	همه شو. چتر و دستمال و زنجیر. همه‌اش مال تو.
مبارک	مال مبارک؟
رویا	همه‌ش. ورشون دار. می‌شه؟
مبارک	مبارک جنگ‌سوخته نیست بانو! مبارک مملکت داره هم الان رادیو گفت!
مژگان	این چرا حرف آدم و نمی‌فهمه!

حتی به حرف مبارک توجه نمی‌شود. برای مبارک هیچ‌گونه امکان دفاع یا معرفی از طریق زبان داده نمی‌شود، در صورتیکه طرف‌های مقابل با استفاده از زبان به مبارک می‌تازند. در نمایشنامه بدون خدا/حافظی نیز شخصیت افغانستانی همین وضعیت را دارد. از نظر زبانی خلع سلاح شده است. زبان هیچ کاربردی برایش ندارد جز در حد ناله و شکایت، اما در طرف مقابل، زبان وسیله یا ابزار قدرت است:

فیروزه	پس فردا افغانستان هم برای ما ویزا می‌گذارد ولله (همان: ۴۷).
فیروزه	هرچه میگم افغانی، افغانی است، دستت را تا آرنج غسل کنی بده دهنش باز گاز می‌گیره، خوب شد سرم را نبریدی (همان: ۵۰).
فیروزه	شما به خودتان رحم نمی‌کنید. دختره بدبخت لاک زده به ناخنش می‌برید زمین فوتبال مغزشه نقش زمین می‌کنید. آن وقت ما که صد پشت غریبه‌ایم مثل آدم‌زاد رفتار کنیم؟! چقدر شلاق زدید به این پسر بدبخت که آستین کوتاه تن کرده و ریشش از یک مشت کمتر بود. من اصلاً نمی‌فهمم تو این مملکت چه می‌خواهید. ما خود ما کم نان‌خور داریم که نان شما را هم بدیم (همان: ۴۵).

شخصیت افغانستانی در مقابل این تهاجم زبانی، دفاعی ندارد و از قدرت زبانی او اثری نیست.

## مرکز و حاشیه

در هر سه نمایشنامه یاد شده، افغانستان و افغانستانی در حاشیه است و قدرت‌های استعمارگر در مرکز قرار دارند. در نمایشنامه خروس، ایران مرکز است و افغانستان حاشیه. این حاشیه باید توسط مرکز نجات پیدا کند. حاشیه، دچار استعمار شده است. پاکستان و عربستان با عنوان طالبان وارد شده‌اند. نژاد افغانستانی نمی‌تواند خودش را نجات دهد و نیاز دارد تا مرکز، مداخله کند و نگذارد نسل استعمارزده آن‌جا متولد شود. سخی داد نماینده این مرکز است. او باید وارد شود و لیلما (نماد سرزمین) را نجات دهد.

در نمایشنامه بی‌شیروشکر مبارک حاشیه است و مشتری‌های کافه مرکزاند. حاشیه باید دور این مرکز بچرخد. حاشیه بودن مبارک از دو زاویه معرفی می‌شود. اول اینکه کارگر کافه است و نسبت به او، مشتری مرکز است. دوم اینکه کافه مال خودش نیست و از کسی به اسم حاجی دستور می‌گیرد:

**مبارک** حاجت عرب‌دک نیس، با جستک خیزک! هرچه داده‌ن، مبارک ره ناسزا داده‌ن، پس قفایی داده‌ن، بس که نا صبوری کردی! ذله و مانده یکدم با غم‌وزاری خود نشستم به خلوت پسخانه، حاجی آمد ای جگر مبارک ره شارید، بهانه پگاه تا بیگاهش ره گرفت، که چرا آن کرسنال ره خاکروبی نکردی، چرا مشتری ره جواب نگفتی، چرا بانگ مشتری آسمان رفته اس! می‌رفت فراز بام که خیابان ره تماشا کنه، مره گفت آخر دفعه بود زبان خوش خرجت کردم، دگر دفعه جات کنار خیابان اس! هوش کردی؟ صدا بلند کنی سامان مبارک گوشه خیابان اس! (امجد، ۱۳۹۴: ۸۶).

شخصیت مبارک از هر لحاظ در حاشیه بازنمایی می‌شود؛ چه از نظر جایگاه اجتماعی، چه از منظر دیالوگ و مالکیت، و چه از بعد زمان در دنیای نمایشنامه و ....

در نمایشنامه بدون خدا حافظی نیز شاهد این روند هستیم. در اپیزود اول، محبوبه در مرکز است و طاهر در حاشیه. طاهر که یک مهاجر است با محبوبه ازدواج کرده اما حال اجازه ماندن در ایران را ندارد و باید از این کشور خارج شود. این موضوع، حذف حاشیه را نشان می‌دهد. در اپیزود دوم، فیروزه در مرکزیت قرار دارد و حکیمه در حاشیه است. فیروزه که صاحب‌خانه است حکیمه را استخدام کرده تا خانه‌اش را تمیز کند. در اپیزود سوم، که در مرز دو کشور ایران و افغانستان اتفاق می‌افتد، حکیمه باز هم حاشیه است و این بار مليله در مرکز قرار دارد. مليله در صدد است تا خاکستر طاهر (انسان خوب) و طالبانی (انسان بد) را از هم جدا کند.

در نمایشنامه‌های بی‌شیروشکر و بدون خدا/حافظی که داخل ایران اتفاق می‌افتد، هرچیزی به ایران مربوط می‌شود مرکز و در مقابل این حاشیه تعریف می‌شود. مبارک در بی‌شیروشکر و طاهر و حکیمه در بدون خدا/حافظی حاشیه مرکزهای دنیای نمایشنامه هستند.

### ۵-۳- دیگری

مبارک، طاهر و حکیمه در نمایشنامه‌های بی‌شیروشکر و بدون خدا/حافظی برای شخصیت‌های مقابل‌شان «دیگری» بوده‌اند؛ دیگری فرودست، دیگری خطرناک، دیگری ای که حرف نمی‌فهمد، و بالاخره دیگری ای که مزاحم است:

پانته آ صدایش نمی‌کنی؟ اصلاً اینا رو واسه چی راه می‌دن؟ چن‌ساله تو این مملکت می‌چرن. با اون حرف زدنش! افغانیه راس‌راس راه می‌ره آن وقت یکی مثل تو (امجد، ۱۳۹۴: ۴۴).

مبارک با اینکه سال‌هاست در کافه کار می‌کند، باز هم «دیگری» غیرقابل اعتماد است. صحنه‌ای که کازرونی جای مبارک را در کافه گرفته و مبارک باید از کافه برود، اینگونه روایت شده است:

کازرونی حاجی گفت. من شرمناهم، به من مربوط نیست، حاجی گفت چمدونتم بگردم  
بینم چه داری می‌بری.

مبارک بکس مبارک ره؟ بگردی؟

کازرونی گفتم که. حاجی گفته (همان: ۱۱۵).

بر همین منوال، در نمایشنامه بدون خدا/حافظی، طاهر و حکیمه در شکل «دیگری» خطرناک تصویر می‌شوند:

محبوبه من بی‌صدا خبر پشت عکس آن زنه را می‌خوانم. هی می‌خوانم. از ته به سر، از سر به ته. نوشته فرق نمی‌کند زنش ایرانی باشد یا نباشد. افغانی، افغانی است. باید از ایران بگذاره بره. اگر هم نره به زور می‌اندازد بیرون (همان: ۳۴).

حکیمه خانم اسدی گفتند ده تومان.

فیروزه ده تومان؟

حکیمه ها.

فیروزه ده تومان می‌خواستم بدم کارگر ایرانی می‌آوردم.

حکیمه چه فرق می‌کند، کار کار است دیگه خانم.

**فیروزه** فرقس اینه که کارگر ایرانی سرم را نمی‌برد گوش تا گوش بگذارد تو دامنم.  
**فیروزه** هرچه میگم افغانی، افغانی است، دستت را تا آرنج عسل کنی بده دهنش باز گاز می‌گیره، خوب شد سرم را نبریدی (همان: ۴۵).  
در نمایشنامه خروس، افغانستان «دیگری» ایران معرفی می‌شود؛ یک «دیگری» فرودست به وجود می‌آید تا «خود» (ایران) به چشم بیاید.

### نتیجه‌گیری

ادوارد سعید در سه مرحله، ادبیات و سیاست غرب را درباره شرق بررسی می‌کند و به این نتیجه می‌رسد که غرب، نگاهی خصمانه به شرق دارد. در ادبیات غرب، انسان شرقی عقب مانده، فرومرتب، وحشی، غیر متمدن و زبان‌نهم بازنمایی می‌شود. برای نجات این انسان باید ذهن فرزانه و معقول انسان غربی وارد میدان شود. البته در مرحله میانه (ساختارگرایان و نوساختارگرایان)، نویسندگان غربی نگاه دوستانه‌تری نسبت به شرق داشته و شرقی‌ها در آثارشان بهتر از قبل نمود پیدا می‌کنند. غرب، ادبیات شرق را مطالعه می‌کند و از این طریق وارد شناخت و بازشناخت می‌شود. با قدرت گرفتن غرب جدید (آمریکا) ورق برمی‌گردد. نگاه تبعیض‌آمیز غرب قدیم در آمریکا تجلی پیدا می‌کند. غرب آمریکایی، ادبیات شرق را کنار می‌گذارد و به شرق در حد حوزه اداری-سیاسی می‌نگرد.

در این پژوهش، دامنه شرق‌شناسی، مفهوم «نژاد» و سیاست درهای باز ایران در قبال مهاجران افغانستانی بررسی شد. انقلاب اسلامی ایران که خود را پشتیبان مستضعفان جهان می‌دانست، در ابتدای حیات خود به‌ویژه نسبت به مهاجران افغانستانی که دارای اشتراکات زبانی، تاریخی، دینی با مردم ایران بودند، چهره میزبانی مهربان داشت. از دیگر دلایل این سیاست ایران در قبال مهاجران افغانستانی می‌توان به وضعیت نامنظم کشور ایران بعد از انقلاب، حکومتی تازه شکل گرفته، جنگ با عراق، و نیاز به نیروی کار ارزان، اشاره کرد. این پژوهش هم‌چنین مفاهیم «مرکز» و «حاشیه»، «فراست» و «فروست» و نیز مسئله بازگشت مهاجران را مورد بررسی قرار داد. خروج نیروهای شوروی از افغانستان ایده بازگشت مهاجران افغانستانی را به کشورشان عملی‌تر ساخت. اما با شروع جنگ داخلی در افغانستان، فرایند بازگشت مهاجران با بن‌بست مواجه شد. با کشته شدن دیپلمات‌های ایرانی در ولایت مزار، بازگشت مهاجران تشدید شد، اما به علت فشارهای سازمان‌های بین‌المللی مرتبط با مهاجران، باز هم بازگشت مهاجران به



کشورشان به شکل کامل رخ نداد. با شکست طالبان و ورود نیروهای «ناتو» به رهبری ایالات متحده آمریکا به افغانستان، بازگشت مهاجران قطعی شد، اما این بار دلایل اقتصادی مانع این کار شد و به جای آن، سیاست ساماندهی مهاجران در دستور کار مسئولان ایرانی قرار گرفت.

طی سه دهه حضور چند میلیون مهاجران افغانستانی در ایران، حضور آنان در جهان نمادین نیز جدی شد. به تدریج مهاجران افغانستانی توسط نویسندگان و هنرمندان ایرانی، و یا توسط نویسندگان و هنرمندانی که به‌عنوان مهاجر در ایران زندگی می‌کردند، در سینما، ادبیات داستانی و نمایشی نمود پیدا کردند. این مقاله، به بازنمایی مهاجرین افغانستانی در ادبیات نمایشی (نمایشنامه‌نویسی) ایران پرداخته است. با بررسی نمایشنامه‌های خروس، بی‌شیروشکر و بدون خدا/حافظی چنین نتیجه گرفته می‌شود که مهاجران افغانستانی در این آثار از چارچوب‌های قراردادی بیرون نرفته‌اند. در جهان واقعی، مهاجران محدودیت شغلی و محدودیت تردد داشته، و از حق مالکیت برخوردار نیستند. آن‌ها موقتی هستند و باید بروند. در دو نمایشنامه‌ای که در ایران اتفاق می‌افتد، همه این محدودیت‌ها رعایت شده است. تنها تفاوت بین دنیای نمایشنامه بی‌شیروشکر و جهان واقعی در این است که در جهان واقعی، مهاجران در مکان‌هایی که نیاز به رعایت بهداشت دارند حق کار ندارند (مثلاً در نانوایی‌ها یا هتل‌ها) اما در نمایشنامه بی‌شیروشکر این قرارداد دور گذاشته می‌شود. مبارک پیراشکی می‌پزد و چای و قهوه درست می‌کند!

نکته دیگر جایگاه اجتماعی مهاجران است. در جهان واقعی، یک افغانستانی شهروند درجه دوم و «دیگری» فرومرتب ایرانی است و به‌مثابه بیگانه، به‌عنوان متخاصم، قابل ترحم، و بی‌قدرت شاخته می‌شود. این جایگاه در نمایشنامه‌های بی‌شیروشکر و بدون خدا/حافظی حفظ می‌شود. نکته دیگر، تاریخ‌مند بودن این آثار است، پایه‌پای تاریخ به پیش رفته و مهاجران افغانستانی را از اولین دوره مهاجرت بزرگ مهاجرت منتج از تجاوز روس‌ها تا ورود آمریکایی‌ها به این کشور تعقیب می‌کنند. بازنمایی تاریخ سی‌ساله در این آثار، عیناً روایت رسانه‌ای و دیدگاه کلیشه‌ای نسبت به مهاجران افغانستانی را دنبال کرده است. لازم به ذکر است که در این آثار از سیاست‌های درهای باز و رویه انسانی ایران نسبت به مهاجران یاد نمی‌شود.

در نمایشنامه‌های بررسی شده، زبان «دیگری» با زبان «خود» کاملاً متفاوت تصویر شده است. افغانستانی مهاجر نمی‌تواند از ابزار زبان برای دفاع از خود استفاده کند. او همواره در مقابل زبان طرف مقابل خود کم می‌آورد. از سوی دیگر، زبان شخصیت‌های منتسب به «خود»

برنده و تیز است. آن‌ها از زبان برای تحقیر مهاجر استفاده می‌کنند. در این آثار، شخصیت افغانستانی قادر به حل مشکل نیست و لزوماً باید یک شخصیت فرادست به او برای این کار کمک کند. در سه نمایشنامه بررسی شده در این پژوهش، که نمونه‌هایی از ادبیات نمایشی معاصر ایران به شمار می‌روند، نشانه‌های محکمی از رویگردانی نویسنده نسبت به قرائت‌های کلیشه‌ای از مهاجران افغانستانی دیده نمی‌شود. مهاجران افغانستانی در این آثار همانگونه بازنمایی می‌شوند که در اذهان عامه مردم. اینکه این نوع رویکرد نمایشنامه‌نویسان طرح شده به دلیل همدلی با جریان متداول است یا برای نقد آن، نکته‌ای است که باید خوانندگان و تماشاگران این آثار قضاوت کنند.

## منابع

۱. اصفهانی، آرش نصر (۱۳۹۴)، *موانع ادغام مهاجران و پناهندگان افغانستانی در ایران*، پایان نامه مقطع دکتری در رشته جامعه‌شناسی، دانشکده علوم اجتماعی، دانشگاه تهران.
۲. امجد، حمید (۱۳۹۴)، *بی‌شیرو شکر*، چاپ پنجم، تهران: انتشارات نیلا.
۳. شمینی، نغمه (۱۳۸۸)، *بدون خدا حافظی*، تهران: انتشارات حورا.
۴. رحمانیان، محمد (۱۳۹۴)، *خروس*، چاپ چهارم، تهران: انتشارات نیلا.
۵. رشیدی، صادق (۱۳۹۳)، *مطالعات انتقادی*، (نظریه‌های انتقادی معاصر در نقد ادبیات و هنر) تهران: انتشارات علم.
۶. سرسنگی، مجید؛ رشیدی، صادق؛ امینی، فرهاد (۱۳۹۹)، *سازوکار مواجهه با دیگری در نمایشنامه آی بی‌کلاه، آی باکلاه با رویکرد نشانه‌شناسی فرهنگی*، مجله جامعه‌شناسی ادبیات و هنر، دوره ۱۲، شماره اول، بهار و تابستان
۷. سعید، ادوارد (۱۳۹۴)، *شرق‌شناسی*، مترجم لطفعلی خنجی، چاپ سوم، تهران: انتشارات امیرکبیر..
۸. شاه‌میری، آزاده (۱۳۸۹)، *نظریه و نقد پساستعماری*، تهران: انتشارات علم.
9. Goodso, Larry P. (2000), *Afghanistan's Endless war: State Failure, Regional politics and the Rise of the Taliban*, University Washington press.
10. Kakar, M.H. (1997), *Afghanistan: The Soviet invasion and the Afghan Response (1979-1982)* Berkeley, CA: University of California press.
11. Neuhäuser, C. (2010), *Humiliation: The Collective Dimension*, In P. Kaufmann et al. (eds.), *Humiliation, Degradation, Dehumanization*, Library of Ethics and Applied Philosophy, 21-36.
12. Pettigrew, T.F. & Meertens, R. W. (1995), *Subtle and Blatant Prejudice in Western Europe*, *European Journal of social Psychology*, 25, 57-75.
13. Rubin, Barnett R (1996), *Afghanistan: The Forgotten Crisis*, *Refugee survey Quarterly*, 15, 1-35.