پانویسها

۱ـ Milani, Farzaneh, *"Veils and Voices," the emerging voices of Iranian women/writers,* Syracuse University Press, New York, 1992, p.XV

۲ـ نقباتی، حسام، طاهرهٔ قرةالعین، نشر دوم ــ ۱۴۰ بدیع، ۱۳۶۲.

۳ـ صفارزاده، طاهره، بیست با بیداری، نشر مهدی، تهران، ۱۳۵۹، ص ۵۹.

۴ـ *Veils and Voices*, p. 98.

۵ـ Ibid, p. 138.

عزت‌السادات گوشه‌گیر

حمید دباشی
«نمایشهای پرویز صیاد در غربت»

Parviz Sayyad's Theater of Diaspora
Ed. with an Introduction by Hamid Dabashi
Forword by Peter Chelkowski
Mazda Publishers 1993, pp. 187, Price $14.95

در جستجوی خویش یا بیگانه شدن از خویش
نگاهی به کتاب Theater of Diaspora

اکنون داریم زاده می‌شویم
اما، دوباره زاده شدن، چه دردناک است.[۱]

«در جستجوی خویش بودن» در این بحران هویت، اگر به تعبیری جستجویی باشد همچون جُستنِ «انگشت بریده‌ای در برف» یا «سوزنی در انبار علوفه»، به تعبیری دیگر جستجویی‌ست از ورای مه، در زهدان خانه‌ای که کودکی‌مان را در آن به خاک سپرده‌ایم. این جستجو، نوزاد، اما پویا و سمج است و بر این اساس امیدوار کننده است که انسان اندیشمند از جاکنده شدهٔ امروز در پی دریافت آن باشد.

چاپ فصلنامه‌های فرهنگی، علمی، هنری، اجرای نمایشنامه‌ها، ایجاد نمایشگاههای نقاشی و هنرهای دیگر، ساختن فیلمها، برگزاری سخنرانیها، گردهماییها و اجتماعات فرهنگی، و چاپ کتابهای متنوع به زبان فارسی و زبانهای دیگر نمونه‌هایی از این جستجو برای هویت در سرزمینهایی‌ست که گاه انسانِ از جاکنده شده و مهاجر،

خود را گمشده در زمان و مکان می یابد، و در جستجوی خویش است.

چاپ کتاب *Theater of Diaspora* تلاشی‌ست که بر این اساس انجام گرفته است. گاه برای نویسنده وجه امتیازی‌ست که خواسته یا نخواسته کشور مادر را ترک کند و با ابعاد و وجوه جدید و متفاوتی از زندگی اجتماعی روبرو شود. تجربهٔ مهاجرت و تبعید، هنرمندان و نویسندگان بزرگی را در دنیا پدید آورده است. نویسندگان معاصر: جویس، بکت، یونسکو، مارگریت دورا، برشت و صادق هدایت از نمونه‌های شناخته شدهٔ آنانند.

نوشته‌های خلاق این نویسندگان نمونهٔ تجربیات این نویسندگانِ پرتاب شده و یا گمشده در زمان و مکان است ایستاده در مقابل خودی دیگر. با رؤیاها، اندیشه‌ها و کابوسهایشان. در مقابله‌شان با فقر اقتصادی، کشمکشها، تنهاییها، عشقهای گمشده، اسطوره‌های در مه و غبار مانده. مقابله‌شان با اسطوره‌های جدید، ارتباطات جدید و زبان جدید. زبان جدید پیوسته به نویسنده مفهوم جدیدی از جوهر کلمات می بخشد. کلمات دارای شخصیت انسانی می‌شوند. هماغوش می‌شوند یا دلتنگ از کنار هم می گریزند. و بدین ترتیب شکل جدیدی از زبان و صدا زاده می‌شود. این تولد پیوسته نیازمند زمان است تا انسان چند و چون آن را بشناسد و به آن عادت کند.

نسل هنرمند مهاجری که بعد از انقلاب اسلامی ایران از کشور خارج شد، موضوعی وسیع است که باید مورد بررسی پژوهشگران قرار گیرد. به‌طور عام این هنرمند با در نظر گرفتن موقعیت سنّی و اقتصادی، به‌دلیل پیچیدگیهای سیاسی و فرهنگی که با خود از فرهنگ مادر حمل کرده است و به‌دلیل عدم تفاهم و اشتراک فلسفی و عقیدتی که با تجمع ایرانیان مهاجر دارد، از یک سو و فرهنگ و ارزشهای اجتماعیِ جامعهٔ میزبان از سوی دیگر، به یک نوع انزوا کشیده شد. خلاقیت ناشی از فرهنگ انزوا و باخت در آثار این هنرمندان قابل تأمل است. اما پرویز صیاد از آن دسته هنرمندان است که در معضلات و پیچیدگیهای دوران انقلاب و جنگ شرکت نداشت. اما با در نظر گرفتن اثرات آن، به‌دلیل زمینه و فعالیتهای هنری‌اش در ایران و البته شناخت و تجربه‌اش از قشر ویژه‌ای از تماشاگر ایرانی، در مهاجرت توانست تماشاگر علاقه‌مند خـــود را وسیعاً جذب کند. این تماشاگر مهاجر که هنوز پختگی و قوام فرهنگی خود را در جامعهٔ میزبان به دست نیاورده است، می‌کوشد که فشارهای ناشی از مشکلات مهاجرت را با دیدن نمایشنامه‌های صیاد که آمیخته‌ای‌ست از زبان طنز و موضوعات اجتماعی ـ سیاسی ـــ که پاسخگوی حساسیتهای این قشر است ـــ برطرف سازد. این تماشاگر بنا بر شرایطش

می‌خواهد رقیق بیندیشد و تاب تحلیل و بررسی جدی اثری را ندارد.

کتاب حاضر که به کوشش حمید دباشی به چاپ رسیده است شامل ترجمهٔ دو نمایشنامه به‌نام «خر» و «محاکمهٔ سینما رکس» از پرویز صیاد است با پیش مقدمهٔ پیتر چلکوفسکی و مقدمهٔ حمید دباشی. نمایشنامهٔ «خر» به‌وسیلهٔ حمید دباشی و «محاکمهٔ سینما رکس» به‌وسیلهٔ محمد رضا قانون‌پرور به انگلیسی ترجمه شده است.

پیتر چلکوفسکی که سالها پیش صیاد را به‌دلیل فُرم کارش (یعنی زنده کردن نقالی و تعزیه) پلی بین گذشته و حال در تآتر ایران دانسته است، حال او را رابطی می‌داند بین مهاجران پراکندهٔ ایرانی و ایرانیان مقیم داخل کشور، و دباشی او را به گونه‌ای دیگر، پلی می‌داند بین ایده‌های متعالی روشنفکری و هنر تجارتی.

اما از این که چلکوفسکی و دباشی نمایشنامه‌های اخیر صیاد را اختصاصاً نمایشهای ویژهٔ مهاجران و پراکنده شدگان می‌دانند، باید گفت که طبیعی‌ست که هر نمایشنامه‌نویسی در یک کشور بیگانه در جستجوی مخاطب یا مخاطبانی‌ست که عمیقاً یا حتی حدوداً هم‌هویت و هم‌اندیشه با او باشند و عمیقاً یا حدوداً با او اشتراک عقیدتی و تجربی داشته باشند، یعنی بتوانند حرفش را بهتر بفهمند.

با وجود اطلاعات منسجم دربارهٔ صیاد، زندگی و کارش در مقدمه و پیش‌مقدمه، این پرسش در ذهن خواننده به‌جا می‌ماند که اصلاً مختصات تآتر پراکنده شدگان چیست و ویژگی کار صیاد کدام است که بیانگر این تآتر معرفی می‌شود و به‌طور کلی صیاد به‌عنوان «پلی یا رابطی بین تآتر مهاجران ایرانی و ایرانیان مقیم داخل کشور» چه عقیده، تفکر و موضعی را منتقل می‌کنند.

البته هر کوششی برای فریادکردن یک صدای نشنیده و ناشناخته در جامعه‌ای که اطلاعاتش را اغلب از طریق رسانه‌های گروهی می‌گیرد، قابل ارزش است. این صدا که هنوز نارساست و هنوز زلالیت و شفافیت خود را به دست نیاورده است، باید حقیقت‌گویی کند. پُر کار کند و آن‌قدر بلنداندیش باشد که بخواهد در شکل، زبان و همچنین تفکر جامعهٔ میزبان تغییر ایجاد کند.[۲] مگر نه این که بکت و یونسکو سبکهای نوینی در ادبیات نمایشی فرانسه به‌وجود آوردند و یا این‌که بورخس و مارکز ادبیات جهان را متحول ساختند؟

هر چند در این جامعهٔ به‌خصوص (امریکا) آن طور که برشت در شعر سرود نمایشنامه‌نویسان می‌گوید؛ نمایشنامه‌نویس نمایشنامه‌اش را چون کالا در سر بازار می‌فروشد، اما در عین حال در همین جامعه نیز چنین تفکری موجود است که: «بگذار

صد گل بشکفد و صد ایده با هم صف‌آرایی کنند.»[۳] بنابراین نمایشنامه‌نویس مهاجر می‌تواند در دو جبهه، یعنی برای جمع خودش و برای اکثریت غالب هنرش را ارائه دهد. با دو زبان و یک اندیشه.

و اما دلایل انتخاب این دو نمایشنامه و ترجمهٔ آنها به عنوان نمونه‌های ویژهٔ ادبیات نمایشیِ از جاکنده شدگان (مهاجرین پراکنده و سرگردان) قدری ناآشکار است. در این دو نمایشنامه به‌نظر نمی‌رسد بینش اجتماعی سیاسی صیاد نسبت به کارهای گذشته‌اش متحول شده باشد و یا به یک شیوهٔ نوین نمایشی از جهت زبان، سبک و فرم نمایشی دست یافته باشد. نمایشنامهٔ «خر» از همان ابتدا نمایشنامهٔ کرگدن «یونسکو» را در ذهن زنده می‌کند.[۴] شخصیتهای «ژان» و «زن» از نظرگاه آگاهی به از خود بیگانگیِ مردم در جامعه‌ای فریب‌خورده با همدیگر هم‌هویتند. در نمایشنامهٔ «خر» به‌دلیل روان نبودن سبک نمایشی تعمیم موضوع به مسائل و موضوعات روز به دشواری ممکن می‌شود. مثلاً استحالهٔ تدریجی افراد یک جامعه را به کرگدن شدن، در شکل تمثیلی می‌توان در اثر شرایط نامساعد سیاسی، طبقاتی، اجتماعی، فرهنگی و تکنولوژیکی جوامع دید. اما در نمایشنامهٔ «خر» موضوع خاص باقی می‌ماند. هرچند شخصیتهای نمایشنامه (زن، شوهر، پدر، برادر، دکتر، نویسنده، وکیل) همه عام انتخاب شده‌اند.

شاید به این دلیل که سبک کار بین تئاتر رئالیستی و تئاتر ابزورد (absurd) در نوسان است، نمایش، یکدستی‌اش را از دست می‌دهد، همچنین از همان ابتدای نمایشنامه قابل پیش‌بینی‌ست که یک‌یک افراد در پایان به هیأت خر در خواهند آمد. تنها شخصیتی که انتظار این استحاله در او نمی‌رود «زن» است که از همان ابتدا تعارض و ضدیت خود را با تمام شخصیتها ابراز می‌کند. اما در پایان با سفسطه‌گری «شوهر» بدون هیچ تضاد و درگیری درونی به‌آسانی به‌آنچه خود با آن در تعارض و مبارزه بوده است تسلیم می‌شود. پس تمام این مبارزه از ابتدای نمایش تا به پایان یک دروغ بیش نبوده است؟

به نظر می‌رسد صیاد نمی‌خواهد چنین پیغامی را به تماشاگر منتقل کند. چون از همان ابتدا موضع خودش را با شخصیت زن لیبرال روشن می‌کند و خودش را همعقیده با او که به‌تنهایی علیه تحمیق و عقب ماندگی مبارزه می‌کند، نشان می‌دهد. علاوه بر آن صیاد قبل از هر کس دیگر تماشاگر را در جریان این استحاله قرار می‌دهد و به عنوان محرم اسرار و چشم آگاه ناظر اندک‌اندک او را با «زن» هم‌مرام می‌سازد. بنابراین

دلایل تغییر جهت ناگهانی زن و به عبارتی تسلیم زن ناآشکار می‌ماند. شاید به این دلیل که صیاد ایده‌های عمیق ایدئولوژیکی را دنبال نمی‌کند، کارش هر چند که بر اساس تحقیق و پژوهش باشد، اما پژوهشی ژورنالیستی می‌شود و از عمق اجتماعی تهی.

به‌خوبی روشن نیست که آیا صیاد «مردم» را به از خود بیگانگی متهم می‌کند یا «نظامی» که جبر را حاکم می‌کند یاهر دو را به نسبتی؟ نظرگاهش راجع به مبارزه چگونه است؟ آیا معتقد است که مبارزات «زن» و «برادر» قوام و پختگی لازم را ندارند؟ بر اصل و اساس محکمی پایه‌ریزی نشده‌اند یا بالکل پوشالی‌اند؟ آیا مبارزهٔ فردی به شکست می‌انجامد و مبارزهٔ گروهی هم محکوم به فناست؟ آیا مبارزهٔ زن به عنوان نیروی اندیشمند، پویا و آگاه مغلوب نظام مردسالارانه می‌شود و شکستش حتمی‌ست؟ پس صیاد چه راهی را پیشنهاد می‌کند؟ آیا مبارز کسی‌ست که کشور را ترک می‌کند؟ پس تکلیف کسانی که با نظام حکومتی در تعارضند و در کشور هم مانده‌اند و شیوه‌های مبارزاتی ویژهٔ خود را یافته‌اند چه می‌شود؟ اصلاً منشأ و دلیل اصلی خر شدن چیست؟ نمایشنامه این تفکیک‌ناپذیری را به‌درستی روشن نمی‌کند.

از نظر تکنیک کار نمایشی نیز خلأ کشمکش دراماتیک در آن به چشم می‌خورد. اگر فرم و قالب نمایش شیوهٔ دیگری غیر از تئاتر دراماتیک را طلب می‌کرد، انتظار ما از نمایشنامه چیز دیگری می‌شد. اما چهارچوب و استخوان‌بندی نمایشنامه ــ صرف‌نظر از چند نوسان ــ مبتنی بر شیوهٔ دیگری نیست. مثلاً تراژدی زندگی خانوادگی این زن و شوهر و سیر خر شدن افراد در صحنه فقط مورد بحث و جدل قرار می‌گیرد و عمل نمی‌شود. باید اذعان کرد که صیاد مهارت فراوانی در نوشتن نمایشنامه‌های مباحثه‌ای و جدلی دارد. علاوه بر آن تکنیک مونولوگ نویسی را به خوبی به‌کار می‌گیرد. زیباترین قسمتهای دو نمایشنامهٔ «خر» و «محاکمهٔ سینما رکس» مونولوگ‌های طولانی آن است. در این مونولوگ‌ها، طنز غنی و ویژهٔ صیاد، تماشاگر را که از سفسطه‌گری شخصیتها انباشته شده است، به نوعی تزکیهٔ روحی و ذهنی می‌کشاند.

شخصیتهای نمایشنامهٔ «خر» و همچنین «محاکمهٔ سینما رکس» از پیچیدگیهای انسانی تهی‌اند. صیاد ما را در لایه‌های درونی ـ ذهنی شخصیتها دعوت نمی‌کند، در کشمکشها، ترسها، دروغها و لایه‌پوشانیهای افراد سهیم نمی‌سازد. برادر که عضو یک گروه معتقد ایدئولوژی چپ باشیوه‌های سکتاریستی، و درگیر فعالیتهای سیاسی‌ست، معلوم نیست چرا با مادرش که سالها پیش مرده است سر ناسازگاری دارد و معلوم نیست چگونه در آن دوران پُر تنش مخفی‌گرایی با وجود تعارض شدیدی که با خواهر و شوهر

خواهرش دارد به سادگی درخواست خواهر را می‌پذیرد و به منزل او می‌رود تا معمای خر شدن شوهر خواهر را دریابد و بعد بدون زمینه و دلیلی ناگهان تبدیل به یک خر می‌شود. صیاد بین چگونگی خرشدن برادر، پدر، شوهر و سایرین فرقی نمی‌گذارد. و اصلاً معلوم نیست هر یک از این شخصیتها نمایندهٔ کدام قشر در جامعه هستند. و آیا غیر از این قشرها هیچ طبقه یا گروه دیگری نیست که با «زن» همعقیده باشد؟ آیا صیاد عمداً «زن» را عنصری آگاه در مقابل تمامی شخصیتهای مذکر قرار می‌دهد چون به مطالعات و مبارزات زنان در این دورهٔ تاریخی به‌نوعی معتقد است؟ اما به نظر می‌رسد نمایشنامه چنین چیزی را نمی‌گوید چون صیاد ناگهان با یک چرخش، ماهیت فکریش را در مورد «زن» برملا می‌سازد. معلوم نیست به‌چه مناسبتی، زن اسیر هیپنوتیزم شوهرش می‌شود و شوهر «گوریل درونش»[۵] را بر وی می‌تاراند و ناگهان همسر چون یخ در مقابل وی آب می‌شود و بعد با تبدیل شدنش به خر آب سردی روی سر خواننده (تماشاگر) می‌ریزد. آخر زن در پروسهٔ مبارزاتیش چطور می‌تواند این‌قدر غیر معقولانه عقب‌گرد کند؟ و بعد گویی خواننده بر این عقیده می‌ماند که گویی هنوز هم زن در آثار صیاد نقشی فرعی و حاشیه‌ای دارد و بدون استحکام و فاقد عقیده و ثبات معرفی می‌شود. هرچند در این نمایشنامه استثناءً تنها شخصیت مثبت «زن» است.

دربارهٔ محاکمهٔ سینما رکس

فرانتس فانون دربارهٔ شعور و آگاهی ملی می‌گوید که آگاهی ملی با ناسیونالیسم متفاوت است. طی کردن مسیری‌ست که به انسان بُعدی انترناسیونالیسم می‌بخشد.

به درستی آشکار نیست که نویسندگان و هنرمندان ما آگاهی ملی را چگونه تعریف می‌کنند و تا چه حد به این بُعد انترناسیونالیسم معتقدند. اما چه بخواهیم و چه نخواهیم جهان به‌سوی یک یگانگی همگانی در عین ارزش‌گذاری به ملیتها پیش می‌رود. آگاهی ملی پیداکردن مستلزم آن است که ما به خود و عملکرد تاریخی‌مان انتقادآمیز بنگریم. در نمایشنامهٔ مستندگونهٔ «محاکمهٔ سینما رکس» سعی شده است که وقایع بر اساس ابعاد تاریخی‌شان بازگو شوند. اما یک واقعه یا فاجعهٔ تاریخی را می‌توان به شیوه‌های گوناگون تعبیر و تفسیر کرد. چقدر از تعبیرات نمایشنامه استناد تاریخی دارد یا بر تخیّل استوار است مثل هر رویداد تاریخی دیگر ناآشکار است. یک نمایشنامه‌نویس همیشه می‌تواند حتی در یک نمایشنامهٔ مستند تخیّلش را در چگونگی روایت موضوع یا عمل شخصیتها دخالت دهد و ابعاد جدیدی از یک رویداد را ارائه دهد. اما باز هم در «سینما رکس» وقایع پشت پرده و ظاهری فاجعه، با نقد و انتقاد ژورنالیستی مورد بررسی قرار می‌گیرند.

این نوع تحلیل انتقادی از نظام حاکم بر جامعه (عملکرد آتش افروزان)، از همان ابتدا در مونولوگ کارگردان (مسعود طلایی) و سپس دیالوگ‌های شخصیتها نمود خود را نمایان می‌سازند. گویی به‌تماشای یک فیلم مستند تلویزیونی از یک محاکمهٔ دادگاهی نشسته‌ایم. گاه صحنه‌های محاکمه بسیار طولانی، حرّافانه و بدون کشمکش تصویر می‌شود و بیشتر جنبهٔ اطلاعاتی دارد و اغلب حالت مباحثه و مجادله به‌خود می‌گیرد. البته معمولاً تماشاگر علاقه‌مند به دنبال کردن رویدادهای ناآشکار در چنین نمایشهایی‌ست، اما یک کار عمیق نمایشی از سطح پوست می‌گذرد و در مغز استخوان ته‌نشین می‌شود. چنین اثرگذاری، نگاه ژرف و کاوشگرانهٔ نمایشنامه‌نویس را در لایه‌های بیرونی و درونی یک موضوع طلب می‌کند.

ناگفته نماند که بعضی از لحظات دراماتیک در نمایش رها می‌شوند. مثلاً اعتراف حسین علیزاده به گناهکاریش که هرگز جدی گرفته نمی‌شود. این لحظات می‌توانست پرورانده شود تا ابعاد جنایات پشت پرده وسیعتر جلوه کنند.

از لحظات زیبای نمایشنامه می‌توان استفاده از آواز فولکلوریک «گنجشکک اشی مشی» را نام برد و شکل‌بخشی استعاری آن را با وقایعی که در صحنه می‌گذرد. همین تداخل صداهای ناهماهنگ روضه‌خوانیِ حاکم شرع (جعفر تبریزی)، آواز گنجشکک و نوار ضبط صدای گریه فضایی کمدی تراژیک می‌سازد.

سخن پایانی

تأثر از جاکنده شدگان نیازمند تحلیل و پژوهش وسیعی‌ست. گرچه این کتاب با عنوان عامش نمایانگر فعالیتهای این بخش وسیع نیست، اما کاری بسیار مثبت و ارزشمند نیز هست، شاید اگر نمایشنامه‌های نوشته شده در این دیار، سلسله‌وار با این عنوان به‌چاپ برسند، تعریف متناسب‌تری از این گروه به‌دست آید. پژوهش در این زمینه لازمه‌اش این است که پژوهشگران لایه‌های متفاوت و متنوع زندگی فکری و عملی نمایشنامه‌نویسان مهاجر ایرانی را بر حسب تاریخچهٔ مهاجرتشان، سن، جنسیت، طبقهٔ اجتماعی، فضای جغرافیایی زندگی و دیدگاههای فلسفی‌شان مورد تحلیل و بررسی قرار دهند. صداهای نوین را که کم هم نیستند، ــ از زن و مرد ــ بشناسند و به‌طور جدی دنبال کنند. ترجمهٔ این آثار نه فقط برای اثبات موجودیت مهاجرین ایرانی در این مقطع تاریخی‌ست، بلکه فراتر از آن، بُعد جهانی بخشیدن به ادبیات نمایشی‌ماست. این حرکت نیازمند کار مستمر، پویایی و حمایت پژوهشگران و ناشران از یک‌سو و علاقه‌مندان به توسعهٔ فرهنگ از سوی دیگر است.

شیکاگو

کتابخانه تخصصی تاریخ اسلام و ایران
تاسیس ۱۳۷۴

یادداشتها:

۱ ـ قسمتی از شعر «باخت» نوشتهٔ یوتوشنکو به ترجمه مسیح چلیپا، به نقل از فصلنامهٔ فاخته، چاپ هلند. آنچه در پاراگراف اول در گیومه آمده است نقل است از آن شعر.

۲ ـ این شیوهٔ اثرگذاری در نمایشنامهٔ پیگمالیون نوشتهٔ برناردشاو به زیبایی بیان شده است.

۳ ـ پاره‌ای از یکی از شعرهای مائوتسه تونگ که به صورت جملهٔ قصار درآمده است.

٤ ـ همچنین یادآوری می‌شود به یکی از مَثَل‌های جنوب ایران به نام «جعفر جنی» که جز جعفر همهٔ مردم شهر سُم در می‌آورند.

۵ ـ وام گرفته شده از رمان عقل آبی، نوشتهٔ شهرنوش پارسی پور.

مهوش شاهق حریری

Fatima Mernissi
The Forgotten Queens of Islam
Translated by Mary Jo Lakeland
Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993. $22.00

فاطمهٔ مرنیسی*
«ملکه‌های از یاد رفته در اسلام»

این کتاب که در اصل به زبان فرانسه نوشته شده است، سال پیش به انگلیسی برگردانده شده، و شامل یک مقدمه: (آیا بی‌نظیر بوتو اولین بود؟)؛ و سه فصل: (۱ـ ملکه‌ها و کنیزها؛ ۲ ـ خودمختاری در اسلام؛ و ۳ ـ ملکه‌های عرب)؛ و نتیجه‌گیری (شهر دموکراسی)، یادداشتها و فهرست می‌باشد.

خانم بی‌نظیر بوتو (= بهوتو) درانتخابات سال ۱۹۸۸ پاکستان برنده می‌شود و مخالفینش که در رأس آنها نوازشریف قرار دارد فریاد وامصیبتا بر می‌دارند که در طول پانزده قرن که از برپایی اسلام می‌گذرد هنوز هیچ زنی به حکومت نرسیده و به‌رتق‌وفتق امور مسلمین نپرداخته، و این انتخاب را نوعی کفر در اسلام قلمداد می‌کنند. انتخابات پاکستان و گفته‌های نوازشریف محرک تحقیق تاریخی خانم مرنیسی دربارهٔ وضع سیاسی زنان در اسلام می‌شود.

در مقدمهٔ کتاب، مرنیسی به استهزاء می‌گوید که به‌عنوان «یک زن مطیع خوب مسلمان» بحثهای مهمی نظیر حقوق زن در اسلام را به‌عهدهٔ مردان می‌گذارد و خود دربارهٔ مباحث جزیی و کوچکی نظیر وجود زنان مسلمانی که بین سالهای ۶۲۲ـ۱۹۸۹ میلادی حکومت سرزمینهای اسلامی را در دست داشته‌اند گفتگو می‌کند. خانم مرنیسی در ضمن تحقیقش در می‌یابد که «زنان ازیادرفته»‌ای وجود داشته‌اند که متأسفانه تعمداً دربارهٔ آنان