تصویرزن در تأتر عرب

نوشتهٔ امیل وبر (EMILE WEBER)
ترجمهٔ قطب‌الدین صادقی

برای مساله یا بهتر بگوئیم مسائل متعددی که زن در تآتر عرب مطرح می‌کند، از آنجا که به موقعیت اجتماعی او در دنیای عرب به طور کلی بسیار مرتبط و وابسته است، بعید به نظر می‌رسد که راه‌حلی پیدا شود. بنابراین ادعای بزرگی است اگر بخواهیم در چند صفحه، ترکیبی از اینها را به دست دهیم. تنها کوشش می‌کنیم برخی نکات مشترک را به اختصار برشمریم.

بررسی مسأله زن در آثار توفیق الحکیم

ابتدا یکی از مشهورترین نمایشنامه‌های او را برمی‌گزینیم: "شهرزاد" (۲)، نمایشنامه‌ای که موضوع آن اقتباسی است از "هزار و یک شب" که در سال ۱۹۳۴ نوشته شده و در سال ۱۹۵۵ در "کمدی فرانسز" پاریس به صحنه رفت. نویسنده، دو قهرمان اصلی حکایات هزار و یک شب "شهریار" شاه شاهان و دختر وزیرش "شهرزاد" را به صحنه کشیده و به این دو شخصیت دو تن دیگر نیز افزوده است: قمر وزیر و یک غلام سیاه.

شهریار می‌خواهد راز این دختر باکره را دریابد که چرا داوطلبانه خود را به او تسلیم کرده است، در حالی که می‌داند شاه همهٔ دختران کشور را بعد از آنکه شبی را با آنان گذراند، می‌کشد. اما شهرزاد همچنان یک راز سربه‌مهر باقی می‌ماند و پرده از سر خود برنمی‌گیرد. آنگاه شاه به همراه وزیر خود همهٔ جهان را زیر پا می‌گذارد تا شاید پاسخ پرسشهای خود را در جای دیگر به دست آورد. و او که می‌خواهد حقیقت را دریابد سرانجام با همان تشنگی نخستین که برای پاسخ داشت، بازمی‌گردد و باز هم از راز شهرزاد آگاهی نمی‌یابد!

این نمایشنامه را چگونه باید معنی کرد؟ از آن برداشتهای گوناگون کرده‌اند. در سال ۱۹۴۱ خود نویسنده از آن برداشت شخصی خود را داد: شهرزاد نماد "دوره‌های تاریخ" است. و برده، قمر وزیر و شاه نمایانگر مراحل تحول و ترقی بشریت‌اند، که بعد از سرگشتگی و تلاشهای نخستین او در جهل، عاقبت راه نجات را می‌یابد. تفسیر صدقی این است که مرکز ثقل سه شخصیت دیگر شهرزاد ملکه است، که نمادی است از "طبیعت" که هرکدام از آن سه تن گمان می‌برند در او تصویر خود را می‌بینند. اما هرکس و هرچه باشد، شهرزاد دارای نیروئی است که می‌تواند کسی را که برای سیراب شدن هوس یا امیالش به نزد وی می‌آید، دگرگون سازد و او را از مرگ به زندگانی برساند. در اینجا می‌توان "شهرزاد" را با "ایزیس" مقایسه کرد، نمایشنامهٔ دیگری از توفیق‌الحکیم که نویسنده همین دُرونمایه را از میراث فرهنگی فرعونی به وام گرفته است.

تغییر و دگرگونی بشر در پردهٔ دوم نیز از سوی قمر وزیر تائید می‌شود:

قمر وزیر: پیشتر به تو گفته بودم که در پرتو لطف تو شاه به معمائی نگشودنی تبدیل گشته است.

شهرزاد: قمر، تو به این لطف می‌گوئی؟

قمر وزیر: و چه لطفی! لطف کسی که کودکی در سنین بازی را به مردی تبدیل کرده که به وجوه هستی می‌اندیشد...

اما شهریار بیهوده می‌اندیشد، زن دور از دسترس اوست:

شهریار: شاید تو زن نیستی، پس که هستی؟ از تو می‌پرسم که او کیست؟ اوئی که در سراسر زندگانی خود محبوس در چهار دیوار خانه است، هرآنچه را که بر روی زمین است چنان

تآتر عرب

در مقایسه با تآتر غرب که ریشه در نمایشهای آئینی ـ مذهبی (میستـرهای مسیحی) قرون وسطی دارد و برخوردار از میراث فرهنگی یونان پیش از میلاد (مانند آشیل، سوفوکل و اوری‌پید) است، تآتـر عرب، تآتری جوان و تازه‌پا است. نخستین نمایشنامهٔ عـربی اثـر "مارون نقـاش" (۱۸۵۵ – ۱۸۱۷) است، که اثرش اقتباسی از "خسیس" مولیر بود که در سال ۱۸۴۸ اجرا شد. و او نمایشنامه را در منزل خود در بیروت به صحنه برد. نکته‌ای که امروز حیرت ما را برمی‌انگیزد این نیست که چرا ساختمان تآتری موجود نبوده تا نمایش در آن اجرا شود، بلکه بیشتر این است که در آن دوره ابدا بازیگر زن وجود نداشته است!

در واقع در آن روزها نقش زنان توسط مردان و یا پسران جوان ایفا می‌شد. با این حال طرد زنان از صحنهٔ تآتر که در ابتدا یک قاعدهٔ مطلق اجتماعی بود، اندک اندک رنگ می‌بازد. و زن نیاز به شجاعتی فراوان داشت تا بتواند برعلیه این رسوم اجتماعی که نمی‌خواست زنان، جز به‌ندرت، در اینگونه فعالیتهای اجتماعی شرکت جویند، مقابله کند. فعالیتهائی که بیشتر تعلق به مردان داشت. زن همچنین می‌بایست برعلیه برخی تصورات جزمی که دوست داشت زن در انظار جمع محدود و در پرده باشد، به‌پا خیزد.

نخستین تجربه‌ها

سلیم، برادرزادهٔ مارون، از لبنان بار سفر می‌بندد و ساکن مصر می‌شود و در آنجا تآتری دایر می‌کند که بسیار رونق می‌گیرد. بعدها پیشقدمان دیگری پیدا می‌شوند مانند "فرح‌آنتون" (FARAH ANTON) و "بیشرا واکیم" (BISCHR WAKIM) که به مـارون می‌پیوندند. تآتر عرب در ابتدای کار، و تحت تاثیر برادران "نقاش" که دائما به ایتالیا سفر می‌کردند، زیر نفوذ تآتر ایتالیا بود. اما در ربع آخر قرن نوزدهم، فرانسه دارای بیشترین نفوذ فرهنگی در لبنان، سوریه و مصر می‌شود.

به دلائل متعدد حتی امروزه در روزگار ما هنر تآتر هنوز در بسیاری از کشورهای عربی مانند اردن، یمن و عربستان سعودی وجود ندارد و هنوز حضور زن گوینـده در تلویزیون این کشورها اشکالات جدی به‌وجود می‌آورد.

در عراق برخلاف تصمیمی که در سال ۱۹۶۸ مبنی بر ایجاد یک گروه ملی گرفته شد، هنوز تآتر فعالیتی بسیار محدود دارد. و در کویت تنها از سال ۱۹۶۱ به بعد است که یک مدرسهٔ هنرهای دراماتیک دائر شده است. بنابراین فقط می‌توان از یک "سنت" تآتری عرب در لبنان، سوریه و مصر برای منطقهٔ خاورمیانه، و در مراکش، الجزائر و تونس در آفریقای شمالی نام برد.

گروههای نمایشی این کشورها گوناگون و متعددند، و بدبختانه مانند بسیاری از گروههای دیگر، دائما به وجود می‌آیند و پس از مدتی از بین می‌روند. ولی می‌توان فورا چنـد گروه را از هـم تشخیص داد: گروههای تحت حمایت مالی دولت (در سوریه و الجزائر)، گروههای رسمی و برخوردار از کمکهای بلاعـوض (در مصـر)، گروههـای شهرستانی که توسط شهرداریهای محلی کمک می‌شـوند (در تونس)، گروههـای حرفه‌ای خصوصی و مستقل ولی ناپایدار (در لبنان و مراکش) و سرانجام گروههای آماتوری که در همه جا هستند و اغلب موجودیت آنها بسیار ناپایدار و شکننده است.

گشایشی در مشکل نمایشنامه‌نویس هم هنوز به وجود نیامده است. و اگر نگوئیم همگی، دست‌کم باید گفت اغلب نویسندگان تآتر دارای یک شغل دوم‌اند. نمایشنامه‌نویس بزرگ مصر، توفیق‌الحکیم (۱۹۸۷ – ۱۸۹۸) که به رمان‌نویسی هم اشتغال داشت، زندگی شغلی خود را با کار قضاوت شروع کرد و با

خوب می‌شناسد که انگار خود زمین است.... او که باکره است، به مردان مانند است و همچنین به زنی می‌ماند که هزار سال در میان مردان زیسته باشد و به هرگوشه‌ای از شخصیت آنان آگاه باشد. این زن بیست‌ساله که بیست سـال زندگانی‌اش را همانند دختـران هم‌سن‌اش در یک اتاق پوشیده در پس پرده‌ها گذرانیده، به راستی کیست؟ راز او کدام است؟ آیا او یک زن است؟ کسی که طبیعت را چنان نیک می‌شناسد که پنداری خود طبیعت است؟

(پرده سوم)

پاسخی در کار نیست، شهرزاد پرسشهائی دیگر برمی‌انگیزد:

شهرزاد : این سفر نیست که موجب رهائی پیکر تو می‌شود.

شهریار : حق با توست....

شهرزاد : دیگر نمی‌خواهی بدانی که مـن کیستم؟

شهریار : تو یک پیکر زیبائی.

شهرزاد : نه! تو حقیقت را نگفتی!

شهریار : تو یک قلب بزرگی!

شهرزاد : نه!

شهریار : تو روح و روانی!

شهرزاد : نه!

شهریار : تو منی. تو مائی! تنها مائیم. هر جا که با تنهیم تنها ما هستیم و سایه ما. تمام هستی و کائنات ما است. تنها تصویر ما است در این آئینه بزرگی که او هر سو ما را در بر گرفته....

(پرده سوم)

چند جمله کوتاهی که نقل کردیم به روشنی نشان می‌دهد که تا چه اندازه مرد از زن به دور می‌ماند. مرد باید به گونه‌ای بپذیرد که قادر نیست تا پاسخ درست خود را دریابد. دربارهٔ کسی که زیبائی پیکر، قلب و روح را انکار می‌کند، پاسخی نیست. زیرا او بسیار فراتر از اینهاست. او ذاتا دست‌نیافتنـی، ادراک‌نشدنی و در نتیجه، غیرقابل ارتباط است. عدم ارتباطی‌که دقیقا در دنیای اعراب مابین "زن" و "مرد" از هر نظر بسیار سنگینی می‌کند.

حال جالب است اگر نمایشنامه بسیـار معروف دیگری از توفیق‌الحکیم را با نمایشنامه "شهرزاد" او مقایسه کنیم. و نه برای درونمایه نمـادین آن، بلـکه به خاطـر تم پوچی (ABSURD) که به شیوهٔ آدامف، بکت و یا یونسکو به کار برده است.

در مقدمهٔ بسیار مفصلی که نویسنده در ابتدای نمایشنامه آورده، گویا تاثیر تآتر پوچی فرانسه را رد می‌کند. اما استدلال او چندان محکم‌پسند نیست، چون سنت هنرهای تجسمی نقاشی و مجسمه‌سازی دوره فرعونی هیچ شباهتی به آثار پیکاسو ندارد. از این طریق او به خود جرات داده است تا یکبار دیگر به دیدار پیشگامان هنر مدرن برود. هنگامی که نمایشنامه‌های بکت و یونسکو در پاریس اجرا می‌شدند، توفیق الحکیم در این شهر بسر می‌برد. پیوند این نمایشنامه با تآتر فرانسه به هر شکلی که باشد ـ برای ما "تاثیر" هرگز معنای "تسلیم" یا "وابستگی" نمی‌دهد ـ در اینجا نشان‌دهندهٔ این است که چگونه زن در این نمایشنامه مطرح می‌شود. زن مورد بحث خانم "بهادر" است در نمایشنامه "ای تو که از درخت بالا می‌روی" که عنوان آن برگرفته

دشواری بیش از حدی توانست پدرش را متقاعد کند تا به ذوق تآتری‌اش بپردازد. نمایشنامه‌نویسان بزرگ دیگر مصر مانند احمد شوقی (۱۹۳۲–۱۹۶۸)، محمود تیمور (متولد ۱۸۹۲) و علی‌احمد بکطهیر (BAKTHIR) (متولد ۱۹۱۰) نیز همچون توفیق‌الحکیم رمان‌نویس هستند. از سوی دیگر اغلب نمایشنامه‌نویسان "مرد"اند و خانم "نجه تهامور" (NAJA THAMEYR) از تونس و "هدا ذکاء" مدیره مرکز ملی تآتر در لبنان، نمودار تحولاتی کند به شمار می‌آیند. هدا ذکاء اولین نمایشنامه‌اش "راهپیمائی بزرگ" را در سال ۱۹۶۳ نوشته است!

بازیگر تآتر نیز برحسب گروهی که عضو آن است، دارای موقعیتی کاملا ناپایدار و متغیر است. او اغلب از طبقات فرودست جامعه می‌آید و طبقات مرفه، همانگونه که موقعیت توفیق‌الحکیم نشان می‌دهد خود را در این زمینه هنری به عمد و تقریبا از روی غریزهٔ طبقاتی وارد نمی‌کنند. تربیت و پرورش بازیگران نیز چندان درست و مطمئن نیست. در سال ۱۹۳۱ "زکی تولیمات" (ZAKI TOULEIMAT) در قاهره اولین کنسرواتوار هنرهای دراماتیک (مدرسه‌بازیگری) را در جهان عرب پایه گذاشت. در سال ۱۹۴۱ "حقی شبلی" نیز در عراق یک مرکز دراماتیک به وجود آورد که در سال ۱۹۶۸ وابسته به دانشگاه شد. و در همان دوره، دانشگاه لبنان در چهارچوب دانشکدهٔ هنرهای زیبا، رشتهٔ تآتر دائر کرد.

بازیگران زن

بازیگر زن به نسبت بازیگران مرد پایگاه ضعیفی دارد و موقعیتش به درجات و حدود آزادی زن در کشورهای مختلف‌بستگی تمام دارد. یکی از اولین زنان بازیگر در مصر، "مریم سامات" است. او در روزنامهٔ "الاهرام" خاطرات ناکامیها و کامیابیهای خود را در سال ۱۹۱۵ به تفصیل شرح داده است. "فاطمه رشدی" که توسط همسر خود یاری می‌شد، گروه نمایشی خود را به وجود می‌آورد و عنوان اولین زن سرپرست گروه تآتر را به خود اختصاص می‌دهد. سپس یک زن تونسی دیگر "شفیه رشدی" (SCHAFIA ROSCHDI) نیز از او پیروی کرده و گروه الکواکب را پایه می‌گذارد. نیازی به گفتن ندارد که امروزه "زن" جایگاه خود را روی صحنه به دست آورده است. زوجهای مشهور تآتری نیز وجود دارند: در تونس نورالدین و سعدیه، و در لبنان آنتوان و لطیفه ملتقا. امروز در جهان عرب دیگر در مرحله‌ای نیستیم که تنها زنان مسیحی و یهودی می‌توانستند حرفهٔ بازیگری را برگزینند. زن مسلمان اینک در جنبش درخشان تحولات جهان خود، با همهٔ تضادها و بن‌بستها و همچنین با پیروزیهایش شرکت می‌کند، و تآتر به شکلی کلی در قلب این دگرگونیها جای دارد. دنیای عرب در اوج جوشش و کوشش است و فرهنگ عربی دارد از درون خود را تازه می‌کند و تآتر به درستی یکی از خمیرمایه‌های اوج‌گیری آن است.

حال این پرسش باقی می‌ماند که چرا دنیای عرب تا این اندازه دیر هنر نمایش را شناخت؟ برخی از صاحب‌نظران خواستند علت این غیبت را نفوذ تفکر اسلامی بدانند که هرنوع هنر تجسمی (تصویر و مجسمه پیامبر و خداوند) را ممنوع می‌داند. و گفتند نمایش نیز گرفتار همان محکومیت محرمات است! در هر حال، هیچ یک از احکام دینی این اندیشه را با صراحت تائید نمی‌کنند. بعضی دیگر می‌اندیشیدند که در یک "جهان بدوی" که همواره در حال حرکت و جابه‌جائی است، ممکن نیست بتوان دارای هنر نمایش شد. این اشتباه گرفتن هنر نمایش با یک مکان ثابت است. یونانیان لزوما مکان ثابت نداشتند و با این حال صاحب نمایش بودند. سرانجام عده‌ای دیگر که نمی‌توانند خلاء تآتر را در ادبیات عرب ببینند، تلاش کرده‌اند تا

از یک ترانهٔ کودکانهٔ مصری است.

اینجا برخلاف شهرزاد، خانم بهادر پیر و زشت است. و برعکس شهرزاد که سخن‌گوست و سخنان او موجب برانگیختن‌کلام بربار و تغییردهنده می‌شود، در دیوارهای سکوت یا گفتار یکنواخت (مونولوگ) خود محبوس است. پرمعناترین مونولوگ نمایشنامه آنجاست که از سوءتفاهم کلمه "پیراهن سبز" حاصل می‌شود. خانم بهادر سراسر زندگانی‌اش را به بافتن پیراهنی سبز برای دخترش "سهیه" می‌گذراند، دختری که "قرار بود چهل سال پیش به دنیا بیاید اما به دنیا نیامده است". آقای بهادر هم تمام روزش را با پرداختن به درختی می‌گذراند که در پای آن مارمولکی پیر زندگی می‌کند. مارمولکی که آقای بهادر ابتدا قصد کشتن آن را داشت، اما سرانجام بدان خو گرفته و دوستش دارد. و هنگامی که زن از پیراهن دختر می‌گوید، مرد از مارمولک سخن به میان می‌آورد.

زن: نظرت دربارهٔ پیراهن سبز او چیه...
اون پیراهنی که با دستهای خودم
بافته‌ام... خوب بهش نمی‌آد؟

مرد: بدن کوچک اون همیشه پوشیده از این
پیراهن‌سبزه... زمستان وتابستان...
حتی وقتی‌هم که برگهای سبز از درختها
می‌افتند، در لونه‌اش‌در پای درخت،
اون مارمولک با رنگ سبزش باقی
می‌مونه....

(پرده اول)

بدینگونه توفیق‌الحکیم می‌خواهد بر "عدم ارتباط" مابین زن و شوهر تاثیر بگذارد. اوج عدم تفاهم آنها در ناپدید شدن زن به مدت سه شبانه‌روز است. و هنگامی که پلیس دربارهٔ ناپدید شدن زن تحقیقات خود را آغاز می‌کند، درمی‌یابد که آقای بهادر کاملا آرام و خون‌سرد است و از ناپدید شدن زن دچار هیچگونه آشفتگی نشده است. "مدتهاست که او دیگر آشفته نمی‌شود". انگار که این ناپدید شدن موقتی چیزی جز ترجمان یک ناپدید شدن همیشگی و بسیار قدیمی نیست. سرانجام پلیس به شوهر مشکوک می‌شود و چنین می‌پندارد که او زنش را کشته و جسد او را در پای درختش خاک کرده است تا درخت بتواند هر چهار فصل سال میوه بدهد.

و عاقبت هنگامی که شوهر را به زندان انداخته‌اند، به شیوهٔ مبتذل همیشگی، زن دوباره به خانه بازمی‌گردد. بنابراین باید شوهر را آزاد کرد! درام در این لحظه دوگانه می‌شود: بهادر می‌خواهد بداند زنش در کجا بوده است. در چندین صفحهٔ نمایشنامه، او نام اماکن گوناگونی را بر زبان می‌راند تا بداند زن در آنجا بوده است یا نه، و زن هربار پاسخ می‌دهد که: نه، نه، نه. بهادر با سئوالها و تردیدهایش همچون شهریار در برابر شهرزاد، تنها می‌شود. مرد، تنها، منفرد، منزوی و محبوس در "عدم ارتباط"اش باقی می‌ماند. این خلاء او را برمی‌انگیزد تا زنش را خفه کند. پس از قتل زن، بهادر خود را به پلیس تسلیم می‌کند، اما پلیس که قصد ندارد بار دیگر دست به کار اشتباهی بزند، حرفش را باور نمی‌کند. و هنگامی که آقای بهادر می‌خواهد تا زنش را به خاک بسپارد، جسد یکباره ناپدید می‌شود و هیچ نشانی از او باقی نمی‌ماند.

این نمایشنامه "آبسورد" یا پوچی، که تنها نمایشنامه‌ای است‌که توفیق‌الحکیم خواسته به این شیوه بنویسد، همچنین یک نمایشنامه استعاری است: دختر به‌دنیانیامدهٔ بهادر، انقلاب مصر در سال ۱۹۱۹ است که امیدهای زیادی در دل توده‌های مردم به وجود آورد.

نشان دهند که اعراب با درام‌نویسی آشنا بوده و تآتر جدید عرب هم ریشه‌اش را از آن می‌گیرد. این ریشه‌ها از سوئی صحنه‌های "مقامات" است: سبکی در ادبیات عرب که در آن گفتگو جای بس مهمی دارد. و از سوی دیگر "تعزیه" (۱) است: نمایش شهادت امام‌حسین (ع) در مذهب تشیع. امام‌حسین در نسخستین قرن هجری به شهادت رسیده است و شهادت او چنان خاطره‌ای باقی گذاشته که هرسال طی مراسمی مذهبی یادبود حوادث این فاجعه به شکلی دراماتیک دوباره زنده می‌شود.

تآتر سایه

در پایان باید از "تآتر سایه" نام‌برد: قره‌گوز که اصل ترکی دارد و توسط مصریان پذیرفته و اقتباس شده و در مصر و الجزائر شکوفائی بسیار داشته است. با همهٔ اینها بر سر منشاء قره‌گوز هنوز بحث بسیاری وجود دارد. آیا باید آن را منسوب به قره‌قوش وزیر مستبد سلطان صلاح‌الدین ایوبی دانست یا "چشم‌سیاه" معنی کرد؟ و یا اینکه ریشهٔ آن را در میم‌های یونانی که در ستایش نرینگی اجرا می‌شد، یافت؟ زیرا که در نمایش سایه "قره‌گوز" جسارت در کلام، بسیار است و ابدا پروائی نیست اگر به آلت جنسی اشاره

شود. و یا اینکه هیچکدام از فرضیه‌های فوق را نپذیرفت و منشاء آن را تآتر سایهٔ چین دانست. درهرحال چیزی که امروزه نمی‌توان انکار کرد، نفوذ و تاثیری است که "قره‌گوز" بر تآتر عرب گذاشته است.

اما تآتر عرب، امروز تآتری مستقل است. هر قسم سبک نمایشی در آن تجربه می‌شود و تعداد نمایشهای اجراشده زیاد و بسیار متنوع است. ترجمهٔ آثار خارجی نیز اندک نیست و برای خود دارای ارزش ادبی معتبری است. تائید این نکته که به دلائل تاریخی ـ سیاسی مشخص این تآتر از تآتر غربی، خصوصا تآتر فرانسه و انگلیس متاثر شده است، نباید موجب این برداشت شود که ما با تآتری "صغیر" سر و کار داریم. این تاثیر خارجی مسلم که برخی از اعراب منکر آن می‌شوند، باعث باروری فرهنگ هزارساله عرب شده است. بنابراین تآتر عرب وجود دارد.

حال وقت آن است‌که از نزدیک ببینیم یکی از بزرگترین درام‌نویسان عرب، توفیق الحکیم، با مسالهٔ زن چگونه برخورد کرده است.

زن، مصر سال ۱۹۵۲ است که در هنگام پیدایش جمال عبدالناصر، یکبار دیگر دچار بحران شد. و این نشانهٔ آن است که چرا زن جز به دخترش یعنی تولد مصر جدید، نمی‌اندیشد. و مرد تنها دل‌نگران آن‌درخت جادوئی است: که اشاره‌ای است روشن بر تولید ملی.

در این نمایشنامه زن در ارتباط با "فکر شکست" بررسی می‌شود. و به همان اندازه که شهرزاد زندگانی می‌بخشد، خانم بهادر تجلی شکست، مرگ و نیستی است. این دیدگاه عمیقا بدبینانه که در پشت چهره "زن" پنهان است، در نمایشنامه کوتاه دیگری به نام "شیطان در خطر" کاملا آشکار می‌شود. شیطان به خانه زوجی می‌رود: یک فیلسوف و زنش. به زودی مابین زن و مرد درگیری و اختلاف به وجود می‌آید، و زن چنان اهریمنی و بدخو می‌شود که شیطان را به هراس افکنده و می‌گریزاند، اما فیلسوف او را نگه می‌دارد:

فیلسوف: (فریادزنان) در خانهٔ من جنگ برپا شده.... (زنش را نشان می‌دهد) و این اوست که جنگ را آغاز کرده است.

شیطان: (در حال رفتن) آه، چقدر شما ناامیدم می‌کنید!

فیلسوف: می‌روید؟ شما مرا با این خطر تنها می‌گذارید؟ کمکم کنید!

شیطان: تا پیش از اینکه بمب اتم‌تان منفجر نشده، بگذارید خودم را از اینجا نجات دهم.

(پرده)

این در واقع پایان نمایشنامه است. در این اثر "زن" با تمام بدی خود ظاهر می‌شود. در اینجا او یک "ضد ـ شهرزاد" است!

***

از این چند نمونهٔ کوچک چه نتیجه‌ای می‌توان به دست آورد؟ نتیجه که نه، اما به فرضیه‌ای سنگین از خودخواهی و پیش‌داوری می‌توان برخورد: نمایشنامه‌نویس بزرگ، که به او تهمت "نفرت از زن" هم بسته‌اند، از سوئی به ما چنان تصویر والائی از زن را نشان می‌دهد که از حدود بشری خارج است، و از سوی دیگر از او تصویری چنان پست می‌سازد که حتی اهریمنی‌تر از نیروهای بدی است. دو تصویر بسیار دور از هم که یکی بزرگ است و دیگری حقیر، یکی همه چیز است و دیگری هیچ. و مابین این دو چهره، یک فضای خالی وجود دارد، فضائی که هنوز توسط زن اشغال نشده است. زن آن‌چنان که در واقعیت وجود دارد، زنی که نه فرشته است و نه حیوان، بلکه تنها یک "زن" است. در تآتر عرب مسائل به گونه‌ای است که حتی این نمایشنامه‌نویس بزرگ هم زن را در جایگاهی که باید باشد و حق اوست، قرار نمی‌دهد. بنابراین در این جامعه همیشه برای زن جایگاهی هست که خالی است و باید خود زن آن را به دست آورد. جایگاهی که در آن ابعاد حقیقی زن به عنوان یک موجود اجتماعی و واقعی و نیز یک موجود سیاسی، اقتصادی و همزمان فرهنگی وجود داشته باشد.

یادداشت مترجم

۱ ـ اشتباه محض است. نه پیدایش، نه زیبائی‌شناسی و نه جهان‌بینی تعزیه ارتباطی با تآتر و جامعهٔ عرب ندارد. تعزیه تجلی محض فرهنگ، مذهب و بینش ایرانی در یک دورهٔ تاریخی خاص است.

۲ ـ این نمایشنامه با ترجمهٔ آقای محمد پروین گنابادی در مجلهٔ سخن، تیرماه ۱۳۳۳ به چاپ رسیده است.