Cultural History Studies; Research Journal of Iranian Society of History
Vol. 18, No. 68, Summer 2026, pp 29-62
https://doi.org/10.22034/chs.2026.571399.1157

The Role of Gilan Women in Theater During Reza Shah's Era, Based on the Life of Fatemeh Nashouri[1]

Katayoun Nikbakhsh[2], Robabe Motaghedi[3], Sina Foroozesh[4]

Abstract

Theater in contemporary Iran is considered one of the important arenas of cultural and social developments, and the city of Rasht was one of the active centers in this field during the Reza Shah era. This research aims to investigate the social and cultural contexts of women's presence in Gilan theater, focusing on the life and activities of Fatemeh Nashouri. The main question addressed in the present study is what social, institutional, and cultural factors played a role in shaping the possibility of women's presence in Rasht theater, and how can Fatemeh Nashouri's activities be explained in this process? The research method in this study is descriptive-analytical, and the data were collected and analyzed using library resources, historical documents, Reza Shah era press, and some oral narratives. The main claim of this article is that the expansion of cultural institutions, the formation of theaters, the development of urban space, and the gradual

1. This article is obtained from the student's Master's thesis entitled "*Women's Role in the Cultural Vitality of Gilan in the Pahlavi Era; A Case Study: Fatemeh Nashouri*" at the Islamic Azad University, Science and Research Branch.

2 . PhD student in History, Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran. K.nikbakhsh@iau.ir
3 .Assistant Professor, Faculty Member, National Archives and Library Organization, Tehran, Iran. (Corresponding Author). r-motaghedi@nlai.ir
4 . Associate Professor, Department of History, University of Science and Research, Islamic Azad University, Tehran, Iran. s.foroozesh@iau.ir

Received: January 07, 2026 - Accepted: July 30, 2026

This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International, which permits others to download this work, share it with others and Adapt the material for any purpose.

changes in social attitudes towards the role of women provided a new context for their presence in the field of performing arts. In the meantime, Fatemeh Nashouri can be considered a prominent example of women's activism in the gradual process of changing their position in Gilan theater; a presence that was a reflection of the broader cultural transformations of society at that time.

Keywords: Social history of art, cultural life, women, Gilan, theater, Reza Shah era, Fatemeh Nashouri.

مطالعات تاریخ فرهنگی؛ پژوهش‌نامهٔ انجمن ایرانی تاریخ
فصلنامهٔ علمی(مقالهٔ پژوهشی)، سال هجدهم، شمارهٔ شصت‌وهشتم، تابستان ۱۴۰۵، صص ۶۲ـ۲۹

نقش زنان گیلان در تئاتر عصر رضاشاه: با تکیه‌بر زندگی فاطمه نشوری[۱]

کتایون نیک‌بخش[۲] ربابه معتقدی[۳] سینا فروزش[٤]

چکیده

تئاتر در ایران معاصر یکی از عرصه‌های مهم تحولات فرهنگی و اجتماعی به‌شمار می‌آید و شهر رشت در دورهٔ رضاشاه از مراکز فعال این حوزه بود. این پژوهش با هدف بررسی زمینه‌های اجتماعی و فرهنگی حضور زنان در تئاتر گیلان و با تکیه‌بر زندگی و فعالیت‌های فاطمه نشوری انجام شده است. مسئلهٔ اصلی پژوهش آن است که چه عوامل اجتماعی، نهادی و فرهنگی در شکل‌گیری امکان حضور زنان در تئاتر رشت نقش داشته و فعالیت‌های فاطمه نشوری در این روند چگونه قابل تبیین است؟ رویکرد پژوهش در این مطالعه توصیفی-تحلیلی بوده و داده‌ها با استفاده از منابع کتابخانه‌ای، اسناد تاریخی، مطبوعات دورهٔ رضاشاه و برخی روایت‌های شفاهی گردآوری و تحلیل شده‌اند. ادعای اصلی این مقاله آن است که گسترش نهادهای فرهنگی، شکل‌گیری سالن‌های

---

۱. این مقاله مستخرج از رسالهٔ دکترای کتایون نیک‌بخش با عنوان «نقش زنان در حیات فرهنگی گیلان در عصر پهلوی؛ مورد مطالعه فاطمه نشوری» در دانشگاه آزاد اسلامی تهران، واحد علوم و تحقیقات است.

۲. دانشجوی دکترای تاریخ، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.K.nikbakhsh@iau.ir

۳. استادیار و عضو هیئت علمی سازمان اسناد و کتابخانهٔ ملی، تهران، ایران. (نویسندهٔ مسئول)
r-motaghedi@nlai.ir

٤. دانشیار گروه تاریخ، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. s.foroozesh@iau.ir

تاریخ دریافت: ۱٤۰٤/۱۰/۱۷– تاریخ تأیید: ۱٤۰۵/۰۵/۰۸

This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International, which permits others to download this work, share it with others and Adapt the material for any purpose.

نمایش، توسعهٔ فضای شهری و تغییرات تدریجی نگرش‌های اجتماعی نسبت به نقش زنان، زمینه‌ای نو برای حضور آنان در عرصهٔ هنرهای نمایشی فراهم ساخت. در این میان، فاطمه نشوری را می‌توان نمونه‌ای شاخص از کنشگری زنان در فرایند تدریجی تحول جایگاه آنان در تئاتر گیلان دانست؛ حضوری که بازتابی از دگرگونی‌های فرهنگی گسترده‌تر جامعه در آن دوره بود.

واژه‌های کلیدی: تاریخ اجتماعی هنر، زنان، گیلان، تئاتر، عصر رضاشاه، فاطمه نشوری.

۱. مقدمه

هنر به‌مثابه بازتابی از شرایط اجتماعی و فرهنگی، همواره در مطالعهٔ تحولات جوامع نقش مهمی ایفا کرده است و هنر تئاتر نیز از این قاعده مستثنا نیست؛ در ایران، تئاتر به شیوهٔ مدرن برای نخستین‌بار در دوران قاجار و از طریق تعامل با روسیه وارد کشور شد و به‌واسطهٔ همسایگی، گیلان بیشترین تأثیر را پذیرفت. شهرهایی چون رشت، انزلی و لاهیجان در این دوره شاهد شکل‌گیری انجمن‌ها و جمعیت‌های فرهنگی و هنری بودند که به گسترش این هنر کمک شایانی کردند؛ با این‌حال، باوجود تمایل به نوگرایی، هنر تئاتر تا سال‌ها در انحصار مردان باقی ماند. جامعهٔ آن روزگار، به‌دلیل آموزه‌های سخت‌گیرانهٔ دینی و همچنین بی‌ثباتی‌های اجتماعی، به‌شدت با حضور زنان در صحنه‌های نمایش مخالفت می‌کرد و آن را مغایر با مفهوم ناموس می‌دانست(زاهد، ۱٤۰۲: مصاحبه با حسین قاسمی). این ممانعت‌های عرفی و شرعی، مانعی جدی برای فعالیت زنان در اماکن عمومی و به‌ویژه عرصهٔ هنر بود؛ با این‌حال، تلاش‌های روشنفکران برای ایجاد بستر فکری و نشان‌دادن اهمیت تئاتر ـکه آن را ابزاری برای گسترش آگاهی و روشن‌سازی اذهان عمومی باتوجه به بی‌سوادی بیشتر مردم در آن دوران می‌دانستـ به‌تدریج زمینه را برای پذیرش این هنر فراهم آورد(خسروپناه، ۱۳۹٦: ۲۱)؛ برای نمونه تأکید محمدعلی جمالزاده که ترقی‌دادن تئاتر را در خدمت به اصلاح و ترقی ایران امروز می‌داند؛ تصویر شمارهٔ (۱). جمالزاده تأکید کرده است هر اقدامی که در ترقی‌دادن تئاتر در مملکت به‌عمل آید را به‌طور مستقیم خدمت به اصلاح و ترقی و تمدن ایران امروز می‌دانست(سند کتابخانهٔ مرکزی و مرکز اسناد دانشگاه تهران).

در دوران حکومت رضاشاه، هنرهای نمایشی از دو جهت تحت فشار قرار داشتند؛ یکی هنرهای نمایش بومی چون تعزیه که مورد هجوم کارگزاران فرهنگی و سیاسی حکومت جدید قرار گرفت و به‌طور غیر رسمی ممنوع اعلام شد و دیگری نمایش به سبک اروپایی که دستگاه عریض و طویل ممیزی برای کنترل آن به‌وجود آمد(ملک‌پور، ۱۳۸٦: ۳/ ۲۵). اجراکنندگان ممیزی مأموران وزارت معارف و صنایع مستظرفه و مأموران ادارهٔ نظمیه بودند. مأمورانی کارآمد، اما بیگانه با هنر نمایش، که مأموریت خود را از لحاظ امنیتی به بهترین نحو انجام می‌دادند. قانون ممیزی ابتدا در سال ۱۳۰٦ تصویب شد و سپس در سال‌های ۱۳۱۱ و بعد ۱۳۱٦ کامل و کامل‌تر شد(همان، ۲٤/۳و ۲۵). از سال ۱۳۰۹ فشار ممیزی‌ها بر گروه‌های نمایشی بیشتر شد و همین امر سبب ازهم‌پاشیدن خیل عظیمی از انجمن‌های هنری شد. در همین دوران، تئاتر نیز چندین گام درجا زد و حتی عقب‌نشینی کرد و عاقبت منجر به انحلال جوامع تئاتر شد(نوزاد، ۱۳٦۸: ۱۷۰).

۲.واکاوی نظری: تاریخ اجتماعی هنر و جنسیت در فضای عمومی

برای تحلیل حضور زنان در تئاتر گیلان در دورهٔ رضاشاه، این پژوهش از رویکرد «تاریخ اجتماعی هنر» و مباحث مطالعات جنسیت بهره می‌گیرد. در این رویکرد، پدیده‌های هنری تنها در جایگاه جلوه‌هایی زیبایی‌شناختی بررسی نمی‌شوند، بلکه در پیوند با ساختارهای اجتماعی، روابط قدرت و تحولات فرهنگی جامعه تحلیل می‌شوند؛ بر این اساس، تئاتر به‌مثابه بخشی از فرهنگ شهری مدرن، می‌تواند عرصه‌ای برای بازنمایی و بازتعریف نقش‌های اجتماعی تلقی شود.

در مطالعات تاریخی معاصر، جنسیت مقوله‌ای تحلیلی برای فهم روابط قدرت و ساختارهای اجتماعی مطرح شده است. جان اسکات[1]جنسیت را ابزاری مفهومی برای تحلیل تاریخ می‌داند که امکان بررسی چگونگی شکل‌گیری و دگرگونی جایگاه اجتماعی زنان را فراهم می‌سازد. از این منظر، حضور زنان در تئاتر را نمی‌توان تنها رویدادی فردی یا هنری دانست، بلکه باید آن را در چهارچوب تحولات گسترده‌تر اجتماعی و فرهنگی تحلیل کرد.

1. Scott, Joan wallach (1996)

همچنین باتوجه به نظریهٔ «فضای عمومی» یورگن هابرماس[1] فضاهایی چون سالن‌های نمایش را می‌توان بخشی از عرصهٔ عمومی نوظهور در شهرهای مدرن دانست؛ عرصه‌ای که در آن امکان مشارکت فرهنگی و اجتماعی گروه‌های مختلف جامعه فراهم می‌شود(هابرماس، ۱۳۸۳: ٦٥-٦٨)؛ در این چهارچوب، گسترش سالن‌های نمایش و فعالیت‌های نمایشی در شهر رشت را می‌توان نشانه‌ای از شکل‌گیری نوعی فضای عمومی فرهنگی دانست که به‌تدریج امکان حضور زنان را در عرصه‌ای فراتر از حیطهٔ خصوصی فراهم ساخت.

بر این اساس، بررسی زندگی و فعالیت‌های فاطمه نشوری در تئاتر گیلان را می‌توان در بستر این تحولات اجتماعی و فرهنگی تحلیل کرد؛ به‌گونه‌ای که حضور او نه‌تنها یک تجربهٔ فردی، بلکه بخشی از فرایند تدریجی تغییر در جایگاه اجتماعی زنان در دورهٔ رضاشاه به‌شمار می‌آید.

۳.پیشینهٔ پژوهش

بررسی پژوهش‌های پیشین نشان می‌دهد که بیشتر به تبارشناسی کالبدی تئاتر گیلان یا تاریخ‌نگاری توصیفی انجمن‌های هنری پرداخته‌اند؛ پژوهش حاضر در تلاش است تا با بهره‌بردن از ادبیات موجود، در تمرکز آن بر لایه‌های جامعه‌شناختی «جنسیت بر صحنه» و بازخوانی موانع ساختاری (سنت و ممیزی) در مسیر کنشگری زنان، بر کارنامهٔ فاطمه نشوری نوری بیفکند.

پژوهش‌هایی که می‌توانند به‌عنوان پیشینهٔ این تحقیق یاد شوند، در چند دسته قرار می‌گیرند؛ دستهٔ نخست پژوهش‌هایی هستند که به تئاتر در ایران و به‌ویژه گیلان پرداخته‌اند؛ همچون کتاب دو جلدی *تئاتر گیلان* فرامرز طالبی که در آن بیشتر به جمعیت‌های فرهنگی و تئاتری گیلان از گذشته تا سال ۱۳۷۵ نگریسته است، اما بیش از چند سطر به فاطمه نشوری نپرداخته است(طالبی، ۱۳۸۸)؛ هرچند در طول تدوین پژوهش حاضر از کمک‌های ایشان بسیار بهره بردم. فریدون نوزاد نیز در کتاب *تاریخ نمایش گیلان* (۱۳٦۸) به نوشته‌های محمد نشوری و علیقلی پوررسول اشاره کرده

1. Jürgen Habermas

است. جلد دوم کتاب *گزیدهٔ اسناد نمایش در ایران* (۱۳۸۱) نوشتهٔ علی میرانصاری و مهرداد ضیایی نیز در همین دسته قرار می‌گیرد؛ اگرچه بیشتر به موسیقی و سینما پرداخته است و مطالبی اندک در مورد تئاتر و سانسور را دربر می‌گیرد. مسعود کوهستانی‌نژاد نیز در جلد اول کتاب *گزیدهٔ اسناد نمایش در ایران* (۱۳۸۱)، به اسنادی در مورد تئاتر گیلان اشاره می‌کند.

دستهٔ دوم شامل پژوهش‌هایی است که به نقش زنان در نوسازی فرهنگی پرداخته‌اند؛ از آن جمله می‌توان به کتاب *زندگی زنان گیلان* (۱۳۸۹)، اثر مشترک شادی پیروزی‌فر و هادی میرزانژاد موحد اشاره کرد؛ البته این کتاب به توضیحاتی اندک در مورد فاطمه نشوری بسنده کرده است.

دستهٔ سوم پژوهش‌هایی است که به تاریخ اجتماعی گیلان نظر داشته‌اند. جهانگیر سرتیپ‌پور، نیز در کتاب‌های *تاریخ معاصر گیلان* (۱٤۰۳) و *نام‌ها و نامدارها* (۱۳۷۱)، اشاراتی کوتاه در مورد فاطمه نشوری داشته است.

بنابراین خلأ پژوهشی که این مقاله با آن روبه‌رو بوده است، کمبود منابع و تحقیقات تاریخی دربارهٔ زندگی و فعالیت‌های فاطمه نشوری است که تاکنون پژوهش مستقلی پیرامون آن انجام نشده است و در جایگاه بازیگری که نمایش‌های بسیار در طول سال‌های زندگی‌اش بازی کرده است نه‌تنها عکسی از وی موجود نیست،[1] بلکه حتی تلفظ نام این بازیگر هم در بسیاری منابع محل اختلاف نظر است و تنها در کتاب «نام‌ها و نام‌دارها»، اثر جهانگیر سرتیپ‌پور نام او به لاتین (Nashvari) نوشته شده است(سرتیپ‌پور، ۱۳۷۱: ۲۲۷).

٤.بستر تاریخی: نوسازی آمرانه، ممیزی دولتی و پویایی‌های فرهنگی گیلان عصر رضاشاه

برای آشنایی با فضای سیاسی، اجتماعی و فرهنگی ایران و به‌ویژه گیلان در دوران رضاشاه و نقش زنان بر رخدادهای فرهنگی و شناسایی جایگاه آنان لازم است نگاهی به جو سیاسی و اجتماعی این دوره شود.

---

[1]. نگارنده تنها با مراجعه به آلبوم شخصی یکی از دوستان او، توانست به عکس محمد نشوری همسر فاطمه دست پیدا کند. نام خانوادگی نشوری از طرف همسر برای وی انتخاب شد. محل سکونت آن‌ها نیز در رشت سبزه‌میدان، کوچهٔ آشیخ حسین، پلاک ١٦ بوده است؛ تصویر (٤) محمدآقا نشوری.

٤-١.تحولات سیاسی و اجتماعی ایران

آغاز جنگ جهانی اول، انقلاب بلشویکی در روسیه و ملی‌گرایی روبه‌رشد ایرانی، کشور ما را با آشوب و بلاتکلیفی روبه‌رو کرد، که این عوامل موجب تضعیف پایه‌های سلطنت قاجار شد. رضاشاه پهلوی از طریق کودتای نظامی در سال ۱۲۹۹ به قدرت رسید. در سال‌های پس از کودتا و «پس از شکست کامل جنگلی‌ها به‌دست نیروهای سردار سپه، گیلان به‌طور کلی تحت حکومت دولت مرکزی و حاکمان نظامی سردار سپه قرار گرفت.»(عظیمی، ۱۳۹۹: ٦٥). در همین دوران نهادهای نظامی و انتظامی در ابتدا نقش محوری در تحولات سیاسی ایفا می‌کردند، اما از دههٔ دوم ۱۳۰۰، نهاد بروکراسی نوپا جای نهاد نظامی را گرفت(همان، ۱۱). رضاشاه با تکیه‌بر نیروهای نظامی توانست اقدامات تجددگرایانه‌ای در زمینه‌های مختلف ازجمله سیاسی، فرهنگی، اقتصادی، اجتماعی و اجرای سیاست‌های غیردینی انجام دهد؛ بنا به‌گفتهٔ استفانی کرونین «در این دوران یکی از سریع‌ترین تغییرات در عرصه‌های فکری و فرهنگی در ایران انجام گرفت.»(کرونین، ۱۳۸۹: ۲۰). در این دوران مفهوم نوگرایی و تجدد با توسل به یک نظام سیاسی و نظامی قدرتمند و متمرکز در جامعهٔ ایران در زمینه‌های گوناگون چون نوسازی در ارتش، نوسازی در نظام‌های اداری و قضایی، نوگرایی در پوشش و دیگر موارد تبلور یافت. فرایند نوگرایی، اگرچه امتیازاتی برای طبقهٔ بالای جامعه و طبقهٔ متوسط در حال ظهور به‌همراه داشت، اما به بخش سنتی طبقهٔ متوسط آسیب رساند؛ بنابراین یک تعارض مستمر بین نوگرایان در حال ازدیاد و روحانیون قدرتمند و بازار سنتی و طبقهٔ متوسط سنتی به‌وجود آمد که دگرگونی‌های اقتصادی و فرهنگی را به ضرر خود می‌دانستند؛ برای نمونه می‌توان به کاهش قدرت روحانیون به‌سبب ایجاد محاکم عرفی که باعث خروج بسیاری از مناصب قضایی از دست روحانیون شد و یا نوسازی اقتصادی که باعث محدودیت بازاریان سنتی در مقابل کارخانه‌داران صنعتی که مورد تشویق دولت بودند اشاره کرد؛ در همین راستا می‌توان گفت که: «گفتمان مدرنیسم ایرانی در عصر پهلوی با تأکید بر احکام و مفاهیم مربوط به صنعتی‌کردن، ناسیونالیسم، سکولاریسم و تمرکز سیاسی، موجب حذف نهادها و گروه‌های سنتی از صحنهٔ سیاسی در ایران می‌شد.»(بشیریه، ۱۳۸۲: ٦٩٣). بی‌شک زنان

طبقهٔ متوسط ایران نیز از این تحول و دگرگونی بهره‌مند شده و پا به عرصهٔ اجتماع گذاشتند و درنهایت جذب بازار کار شدند و در مشاغل جدیدی چون معلمی در مدارس، مامایی و پرستاری در بیمارستان‌ها، ماشین‌نویسی در ادارات، روزنامه‌نگاری یا کار در کارخانه‌های جدید مشغول شدند. حسین بشیریه در کتاب *دیباچه‌ای بر جامعه‌شناسی سیاسی ایران* در مورد طبقهٔ متوسط جدید می‌نویسد: «این طبقه عمدتاً محصول فرآیند نوسازی عصر پهلوی بوده است.»(بشیریه، ۱۳۸٤: ۲٤) و خواست‌های عمدهٔ این طبقه «تجدید هویت و سنت‌های ملی ایران، منع دخالت روحانیون در سیاست، وضع نظام قانون اساسی جدید به شیوهٔ اروپا، تأسیس نهادهای سیاسی بر اساس حاکمیت ملی به‌جای دولت‌های سنتی بوده است.»(همان، ۲٤).

این جابه‌جایی شغلی، طبق تعریف جان اسکات از جنسیت به‌عنوان ابزار تحلیل مناسبات قدرت، نشان‌دهندهٔ بازتعریف مرزهای جنسیتی در ساختار اداری عصر رضاشاه است. خروج زنان از پیلهٔ سنتیِ اندرونی و ورود به مشاغل عمومی، پایه‌های قدرت مردسالارانه را به چالش کشید و تئاتر به‌مثابه مابه‌ازای فرهنگی این تغییرات، به بستری برای بازنمایی توازن جدید قدرت تبدیل شد. این تحولات، زمینه‌ای برای ظهور فعالیت‌های فرهنگی جدید ازجمله تئاتر فراهم کرد و این بستر اجتماعی همان فضایی است که امکان ظهور زنانی مانند «فاطمه نشوری» را در عرصهٔ تئاتر می‌دهد.

٤-۲.پویایی‌های فرهنگی گیلان در عصر رضاشاه

براساس یافته‌های تاریخی، «گیلان جزو اولین مناطق ایران بود که ارزش‌ها و نهادهای مدرن دنیای معاصر را جذب کرد. در واقع گیلان مهم‌ترین نقطهٔ تماس با جهان مدرن بود و از این رهگذر شایستگی‌های خود را در اوایل قرن بیستم و در عرصه‌های گوناگون به‌ویژه در برخاستن نیروها و شخصیت‌های سیاسی و فرهنگی و جنبش‌های اجتماعی بروز داد.»(عظیمی، ۲۱:۱۳۸۱). گیلان را به‌عبارتی دروازهٔ اروپا می‌نامیدند. فیاض زاهد در مصاحبه‌ای با عنوان «عنصر شادمانی» دلیل این امر را چنین مطرح می کند: «تا آن زمان سه پادشاه قاجار (ناصر، مظفر و احمد) از گیلان به اروپا سفر کردند و به‌سبب همجواری با روسیه و ارتباط بازرگانی و حضور صدهزار نفر کارگر ایرانی در قفقاز، این منطقه در

معرض افکار نوین غربی قرار داشت و به‌طور بالقوه دارای بستری مناسب برای حضور زنان در جامعه بود.»(زاهد، ١٤٠٢: مصاحبه با حسین قاسمی)؛ افزون‌بر این، مردم گیلان به‌دلیل شکل بومی اقتصاد کشاورزی، با ایفای نقش زنان در جامعه آشنا بودند. مشارکت زنان روستایی گیلان در امر تولید، مهارتشان در چیرگی بر زمین و محدودنشدن آن‌ها به حریم خصوصی و اندرونی، سبب شده بود که کمتر از زنان سایر نقاط دیگر ایران فرمانبردار مردان باشند(بزرگی، ١٣٩١: ٤٠)؛ با این‌حال، حتی جامعهٔ گیلان نیز هنوز آمادهٔ پذیرفتن زنان در فضای هنری نبود و باید فعالیت‌های فرهنگی بیشتری انجام می‌گرفت. از آغاز مشروطیت، نمایش‌های تئاتری در گیلان، بیش از دیگر نقاط ایران معمول شد و بی‌شک همسایگی قفقاز و روسیه در این امر مؤثر بود(کشاورز، ١٣٥٦: ١٣٦). به‌نظر فرامرز طالبی پژوهشگر در حوزهٔ هنر گیلان «هنگامی که در گیلان، تئاتر، مورد توجه مردم قرار گرفت، در سایر ولایات ایران شناخت چندانی از این هنر نداشتند و هنرمندان و بازیگران تئاتر را به دیدهٔ تحقیر می‌نگریستند. همین موضوع خود یکی از علل موفقیت بنیان‌گذاران و گروه‌های اولیهٔ تئاتر گیلان بود.»(طالبی، ١٣٨٨: ٣٧/٢). در این ایام باتوجه به بی‌سوادی بیشتر مردم، تئاتر به‌تدریج توانست جایگاه خود را در بین عامهٔ مردم به‌دست آورد: «بهترین وسیلهٔ تربیت توده و آشناکردن به عیوب قدیم و محاسن جدید تئاتر است، زیرا تأثیر افسانه و بازی در اذهان ساده به مراتب بیش از درس و وعظ است.»(یاسمی، ١٣١٦: ١٢٧)، پس از پیروزی انقلاب مشروطه و بازشدن فضای فرهنگی و سیاسی جامعه، انجمن‌های فرهنگی زیادی در ایران و گیلان شروع به فعالیت کردند. بیشتر این انجمن‌ها دارای گروه‌های نمایش نیز بودند؛ برای نمونه فریدون نوزاد در کتاب *تاریخ نمایش گیلان* چند مورد از این گروه‌های تئاتری را مطرح می‌کند: مجمع امید ترقی (١٢٨٩)، انجمن فرهنگ (-١٢٩٦ ١٢٩٥) و انجمن گلشن (١٣٠١). (نوزاد، ١٣٦٨: ٥٣، ٩١، ١١٤). فرامرز طالبی نیز در کتاب *تئاتر گیلان* به گروه دیگری از این انجمن‌ها اشاره دارد؛ از جمله جمعیت ادبی محمدیه (١٢٩٥)، جمعیت اکتورال آزاد (١٣٠١)، (طالبی، ١٣٨٨: ٨١/٢ و ٨٣) که هدف همگی اشاعهٔ اخلاق و اعتلای فرهنگ در جامعه بود. درآمد این انجمن‌ها نیز صرف کمک به امور خیریه و تأسیس مدارس، کتابخانه و بیمارستان می‌شد؛ برای نمونه منافع نمایش‌های اجراشده به‌وسیلهٔ گروه امید ترقی برای احیای مدارس شمسیه در رشت هزینه شد: «این عایدات جز

برای معارف برای هیچ راهی خرج نمی‌شود و اجزای تئاتر به‌هیچ‌وجه من‌الوجوه توقع و احتیاجی ندارند و فقط مقصودشان ترقیات معارف است.»(کوهستانی‌نژاد، ۱۳۸۱: ۲۰). زنان نیز در دوران پسامشروطه با ایجاد مدارس دخترانه، روزنامه‌های زن‌نگار، و بعدها در دوران رضاشاه با ایجاد انجمن‌ها و کانون‌ها توانستند خواسته‌های خود را منسجم و مطرح کنند؛ «هرچند به‌رغم تجلیات مدرنیتهٔ فرهنگی، توفیقات رضاشاه هزینهٔ هنگفتی داشت.»(امانت، ۱٤۰۰: ۵۵۹). در چنین فضایی از رشد انجمن‌های فرهنگی و افزایش آگاهی اجتماعی بود که بستر فعالیت زنان، ازجمله فاطمه نشوری در عرصهٔ تئاتر فراهم شد. در سال ۱۳۰۳ در نمایشی به نام سیاح ایرانی (انتقام حقیقی)، تصویر (۲)، فاطمه نشوری با گروه انجمن گلشن با روبند و چاقچور به روی صحنه رفت و مردم نسبت به او ابراز احساسات کردند(نوزاد، ۱۳٦۸: ۱۱۹)؛ هرچند که این هنر تا چند سال پس از مشروطه همچنان در ید قدرت مردان بود و زنان را به صحنهٔ تئاتر چه در جایگاه تماشاچی و چه بازیگر، راهی نبود. توجه به اعلان‌های تبلیغاتی نشان‌دهندهٔ این مطلب هست که در آن تنها تماشاگران مرد مورد خطاب قرار می‌گیرند؛ تصویر (۳)؛ چنان‌که می‌دانیم نمایش صحنه‌ای از زندگی مردم است و حضور هر دو جنس زن و مرد در آن ضروری به‌نظر می‌آید. در زمانی‌که زن‌ها حتی حق دیدن نمایش را نداشتند چه رسد به اجرای آن، چگونه باید جایگزینی برای اجرای نقش‌های زنان پیدا کرد؟ پس ایفای نقش زنان را نیز مردان برعهده گرفتند، که به آن‌ها زن‌پوش می‌گفتند؛ هنرپیشگانی همچون اسدالله کیایی، میرزا عبدالکریم تهرانی ـکه بیشتر نقش پیرزن و کلفت را بازی می‌کردـ محمدتقی گلبرگ، بنیامین پسری یهودی که بعدها مسلمان شد و نقش زنان جوان را بازی می‌کرد(نوزاد، ۱۳٦۸: ۳۷ـ۸٤).

پدیدهٔ «زن‌پوشی» مردان بر صحنه، بازتاب عینیِ فضای عمومی جامعه و غلبهٔ تفکر سنتی بود که زن مسلمان را از رویت‌پذیری در عرصهٔ اجتماع منع می‌کرد. در این میان، حضور آغازین زنان غیرمسلمان (ارمنی و گرجی) بر صحنه را می‌توان گام‌های لرزان شکل‌گیری فضای عمومیِ فرهنگی به تعبیر هابرماس دانست؛ فضایی که با شکستن انحصار جنسیت مردانه بر صحنه، به‌صورت تدریجی ذهنیت جامعه را برای پذیرش امر نو آماده و مقاومت‌های ساختاری مورد بحث در نظریهٔ جنسیت جان اسکات را تعدیل کرد.

به‌دلیل همان جو نظامی حاکم بر گیلان، سرتیپ محمدحسین آیرم به سمت فرماندهی تیپ شمال منصوب و در سال ۱۳۰۱ عازم رشت شد. ورود او به گیلان همراه با انجام برنامه‌های زیادی بود؛ ازجمله برنامه‌های فرهنگی و هنری که مورد حمایت جامعهٔ متجدد قرار گرفت. در این مورد جهانگیر سرتیپ‌پور می‌نویسد: «مدتی بود جمعیت‌های جوانان اعم از فرهنگ، آزاد، اخوت و کانون‌ها مترصد بودند که پای بانوان را در گردشگاه‌های شهر من‌جمله سبزه‌میدان رشت باز کنند. ملایان، رفت‌وآمد مردها و زن‌ها را در کوچه و بازار و حاشیهٔ سبزه‌میدان می‌دیدند و مخالفت نمی‌کردند، ولی ورود زن‌ها را در باغ، خلاف شرع انور می‌دانستند. سرتیپ محمدحسین‌خان [آیرم] به طریق مدبرانه جانب متجددین را گرفت. سرهنگ غفاری رئیس نظمیه هم که موافق بود، به طریقی مردم‌مدارانه اقناع کرد که ملایان ترک مخالفت نمودند و خانم‌ها حق یافتند در گردشگاه‌ها ساعات معینی از روز با چادر و مراقبت آنکه مورد بی‌احترامی یا بی‌ادبی مردان قرار نگیرند، گردش کنند.»(سرتیپ‌پور، ۱٤۰۳: ۱۷۹).

در این سال‌ها جامعه شاهد اجرای نمایش‌هایی بود که در گیلان با حضور زنان اجرا می‌شد، ولیکن این زنان دو ویژگی داشتند؛ نخست اینکه هیچ کدام‌شان ایرانی نبودند و بیشتر قفقازی و گرجی بودند که تابعیت دولت روسیه را داشتند و دوم اینکه هیچ کدام مسلمان نبودند یا ارمنی (مسیحی) یا یهودی بودند؛ برای مثال سونا قفقازی، مریم گرجی، مادام مانو شاک، استیک یقیکیان، مانوشاک ساناساریان و دیگران که البته حضور آن‌ها روی صحنه نیز خالی از دردسر برای مردان نمایش‌دهنده و کارگردانان مسلمان ایرانی نبود؛ برای نمونه استفاده از خانم سونا قفقازی برای نخستین‌بار توسط جمعیت محمدیه در نمایش لیلی‌ومجنون به کارگردانی عبدالمجید فرساد، سبب شد که او مورد بغض و نفرت گروهی از مردم قرار گیرد(طالبی، ۱۳۸۸: ۸۲/۲)؛ در همین دوران اما گروه‌های مختلفی از زنان هنرمند، با حمایت مردان روشنفکر که بیشتر (پدر، برادر یا همسران) این بانوان بودند، ایجاد شد. در نیمهٔ دوم سال ۱۳۰۲ جمعیت معارف‌پژوهان نسوان به کوشش خانم ساری امانی در رشت تأسیس شد. نخستین نمایشنامهٔ این گروه در ۲۵ اسفند با نام «عروسی دختر فروشی» در پنج پرده در تماشاخانهٔ الووش بیگ به اجرا گذاشته شد. این نمایش وضع نامطلوب زنان و

دختران ایران را در خطهٔ شمال مورد انتقاد قرار داده بود. بیشتر نقش‌های این نمایشنامه را زنان اجرا کرده بودند. متن نمایش دقیقاً گزارشی از زندگی زنان آن دوران است که به محرومیت و نقض حقوق زنان تأکید زیادی شده بود(نوزاد، ١٣٦٨: ١٣٣) و دیگری گروه تئاترال زنان که توسط مادام مانوشاک، مادام آرشام، بانو اروسیاک و بانو استر و دختران بالاسان که تاجر توتون بود و دیگر بانوان ارمنی تشکیل شد. مرحوم احمد درخشان نمایش‌های کمدی موزیکال از قبیل مشهدی عباد، آرشین مالالان را به فارسی برمی‌گرداند و هنرپیشگان زن ارمنی را تعلیم می‌داد تا به‌وسیلهٔ آن‌ها اختصاصاً برای بانوان ایرانی نمایش داده شود(سرتیپ‌پور، ١٤٠٣:١٨١). حضور زنان ارمنی و یهودی ایرانی در صحنهٔ تئاتر، به‌تدریج ضرورت حضور دیگر زنان ایرانی در صحنهٔ تئاتر را مطرح کرد (کرباسی‌زاده، ١٣٨٥: ٥٦). برای جامهٔ عمل پوشاندن این نیاز، ابتدا باید بستری فراهم می‌شد تا زنان بتوانند در سالن‌های نمایش در جایگاه تماشاچی حضور پیدا کنند؛ در همین راستا در سال ١٣٠٣ در جشن مهم مذهبی (نیمهٔ شعبان) که افراد نظامی می‌بایست از جلوی ارکان حزب مستقل گیلان رژه بروند، مردم زیادی جمع شده بودند. سرتیپ آیروم فرماندهٔ تیپ از روی بالکن به خانم‌های زیر حجاب که از دور ایستاده و تماشا می‌کردند خطاب کرد و آن‌ها را نزدیک خواند و طی نطق کوتاهی موافقت خود را به حضور خانم‌ها در اجتماعات عمومی ابراز داشت و مردم بداخلاق و فاسد را از تعرض و سوءادب نسبت به خانم‌ها بر حذر داشت و اجازه داد که زن‌ها نیز به تئاتر رفته و حتی هزینهٔ بلیت از صندوق ارکان حزب پرداخت شود(روزنامهٔ طلوع، ١٣٠٣: ش ٦٨، ص ٣).

این رخداد تاریخی، مصداق بارزِ تلاقی نوسازی آمرانهٔ حاکمیت با مفهوم فضای عمومی هابرماس است. در مدل هابرماسی، فضای عمومی قاعدتاً باید به‌صورت خودجوش و از درون مناسبات مدنی شکل بگیرد، اما در عصر رضاشاه، این کارگزاران نظامی و امنیتی حکومت (مانند آیرم) بودند که با استفاده از قدرت سخت، امنیتِ فیزیکیِ حضور زنان در فضای عمومی تئاتر را تضمین و جامعهٔ سنتی را ناگزیر به پذیرش این رویت‌پذیریِ جدید کردند.

گرچه فراهم‌شدن این بستر کمک شایان توجهی به حضور زنان در جامعهٔ هنری در جایگاه تماشاچی کرد، اما جمع اجتماعی حتی با حضور نظامیان متأثر از سخت‌گیری‌های عرفی و دینی بود؛ چنان‌که در مهر ١٣٠٤ یک گروه از هنرپیشه‌های اهل باکو خواهان سفر به ایران شدند؛ با اینکه موافقت وزارت معارف را نیز داشتند، نظمیه پاسخی بدین مضمون به آن‌ها داد: «استحضاراً معروض می‌دارد مطابق عادات و قوانین مذهبی و وضعیت امروزهٔ نسوان مسلمه اعم از تبعهٔ داخله و خارجه را نمی‌توان اجازه داد که در داخل مملکت و مجامع عمومی به دادن نمایش اشتغال نمایند ولی در مجالس منحصر به نسوان نمایش‌دادن آن‌ها چندان اشکال نخواهد داشت.»(میرانصاری، ضیایی، ١٣٨١: ١٩). مشکلات تئاتر منحصر به عدم حضور زنان چه به‌عنوان بازیگر و چه به‌عنوان تماشاچی نبود، بلکه با بررسی وضعیت اجرای نمایش‌ها پی می‌بریم که حتی شهرهای بزرگ گیلان همچون رشت، انزلی و لاهیجان تا سال ١٣٠٥ دارای تماشاخانه‌ای به معنای تالار نمایش نبودند و بیشتر نمایش‌ها در مدارس اجرا می‌شد.

٥.از مکتب‌خانه‌ها و مدارس تا سالن‌های نمایش مدرن

در ابتدای این دوران سالن‌های نمایش جایگاه جداگانه برای زنان نداشت و به‌دلیل نبود فضای مناسب، خانواده‌ها به‌سختی به دختران و زنان اجازهٔ حضور در سالن نمایش می‌دادند، اما در طول سال‌های بعد که فضای امن‌تری برای زنان در تئاتر در نظر گرفته شد، مشارکت آنان نیز افزون شد و حتی ظاهرشدن بر روی صحنه نیز به دشواری پیش نبود.

در توضیح این موضوع لازم به یادآوری است که پیش از ایجاد سالن‌های نمایش در گیلان، نمایشنامه‌ها در مدارس اجرا می‌شد؛ برای نمونه در تالار نمایش مدرسهٔ شمس که بعدها به نام مدرسهٔ احمدی خوانده شد(نوزاد، ١٣٦٨: ١٥١). البته در سال ١٣١٤ نیز تالار دبیرستان شاهپور آمادهٔ بهره‌برداری و هنرنمایی دسته‌های هنری دانش‌آموزان و سازمان پرورش‌افکار داشته است(همان، ١٥٣). به همین سبب سالن‌های نمایش تئاتر در رشت ایجاد شد. در همین دوران، افراد علاقه‌مند که بیشتر ارمنی یا غیر مسلمان بودند، نیز اقدام به ایجاد تماشاخانه‌های متعدد کردند؛ برای نمونه پزشک ارمنی به‌نام

استپانوس مشهور به حکیم فانوس در باغ شخصی خود در سرچشمهٔ رشت، انباری را با هزینهٔ شخصی به صحنهٔ نمایش تبدیل کرده بود(بلورچی، پایگاه دیار میرزا، ۱٤۰۱).

ابراهیم فخرایی برای سالن‌های اجرای نمایش سه سالن را در کتاب خود ذکر می‌کند:

«۱- سالن مدرسهٔ ارامنه داخل محوطهٔ کلیسایی که خواجه آوادیس ارمنی به یادبود فرزندش مکردیچ ساخته و آرامگاه پدر و پسر همانجاست.

۲ـ سالن دبستان احمدی، سبزه‌میدان که سالن و ساختمانش چندی پیش به‌دست شهردار وقت سرلشکر عطارپور خراب شد.

۳ـ سالن آلوش بیک قفقازی.»(فخرایی، ۱۳۹۹: ۳٦٤).

هرچند با افتتاح ساختمان عمارت بلدیه (اردیبهشت ۱۳۰۵ همزمان با تاج‌گذاری رضاشاه) که در آن تالار نمایش نیز طراحی شده بود، تعداد سالن‌های نمایش رشت افزایش یافت و بیشتر نمایش‌ها در این سالن مجلل اجرا می‌شد: «به موازات ساخت عمارت بلدیه، چند سال بعد در کنار آن، سن بلدیه برای اجرای مراسم و نمایشات دولتی و غیره ساخته شد.» (نیکویه، ۱۳۸۷: ۱۲۵).

عباس مسعودی دربارهٔ این سالن در عمارت بلدیه در سفری که در سال ۱۳۰۷ به رشت داشت، نوشته است: «یکی از بهترین عمارت‌هایی که در رشت ساخته شده، عمارت بلدیه است، این عمارت دارای ۲ سالن پذیرایی یا کنفرانس و یک سالن تئاتر باشکوهی است، که چند ماهی بیش نیست ساختمان آن خاتمه یافت و به‌نام تئاتر شاهنشاهی موسوم گردیده است.»(مسعودی،۱۳۹۰: ٥٦). یکی از ویژگی‌های مهم این سالن که مسعودی آن را از قدم‌های بلند رو به تمدن گیلانی‌ها و جلو بودن گیلان از تهران می‌داند، ساختن جایگاه مخصوص برای طبقهٔ نسوان در این سالن است(همان، ٥٦).

در نظر گرفتن «جایگاه مخصوص نسوان» در سالن بلدیهٔ رشت را به روشنی می‌توان ترجمانِ کالبدی و فضاییِ نظریهٔ فضای عمومی هابرماس در یک جامعهٔ گذار دانست. سالن تئاتر بلدیه به‌مثابه یک نهاد مدرن، تفکیک سنتی (اندرونی/بیرونی) را فرو کاست و فضا را عمومی کرد، اما هم‌زمان برای تقلیل تنش‌های مذهبی و عرفی، یک فضای عمومیِ تفکیک‌شده و شبه‌امن (از طریق جایگاه مخصوص) خلق شد تا فرایند جامعه‌پذیری و حضور زن بر اساس الگوهای قدرت کنترل شود.

یادآوری می‌شود که پیش از این و در دورهٔ پیش از مشروطه نیز سالن‌های نمایش تئاتر وجود داشت؛ چنان‌که سرتیپ‌پور از یادداشت‌های روزانهٔ خاچاتور میناسیان نقل می‌کند: «که به سال ۱۳۱۷ق مصادف با (۱۸۹۹-۱۹۰۰م) مدرسه‌ای با پیشگامی سپهدار تنکابنی حاکم گیلان در رشت احداث گردید که دارای سالن نمایش هم بوده است.»(سرتیپ‌پور، ۱۳۷۱: ۷).

ایجاد سالن‌های نمایش در رشت، به‌ویژه سالن بلدیه، تنها به توسعهٔ فیزیکی تئاتر محدود نمی‌شد، بلکه زمینهٔ اجتماعی تازه‌ای برای حضور زنان در این عرصه فراهم کرد. وجود جایگاه‌های مشخص برای بانوان و نظارت شهری بر فضای سالن، تا حدی نگرانی‌های اخلاقی و اجتماعی خانواده‌ها را کاهش می‌داد؛ در چنین فضایی بود که امکان حضور تدریجی زنان در فعالیت‌های نمایشی فراهم شد. فعالیت فاطمه نشوری نیز در همین بستر قابل فهم است؛ زیرا شکل‌گیری چنین فضاهای نیمه‌امن اجتماعی، شرایطی را فراهم آورد که زنان بتوانند از موقعیت تماشاگر صرف فراتر رفته و به مشارکت فعال در هنر تئاتر نزدیک شوند.

٦.ممیزی یا سانسور

در دوران رضاشاه در کنار این کمبودها و مشکلات، فشار دستگاه ممیزی مزید بر علت شد؛ هرچند که جمشید ملک‌پور سابقهٔ ممیزی آثار فرهنگی را از زمان احمدشاه می‌داند: «ممیزی آثار فرهنگی، از زمان احمدشاه قاجار در ایران به‌طور رسمی آغاز شد.»(ملک‌پور، ١٣٨٦: ٣/ ٢٥).

قانون ممیزی در سال ١٣٠٦ تصویب شد. در پنج مادهٔ اولیهٔ آن ذکر شده است که هر نوع اجتماعی چه برای تئاتر، سینما، کنسرت و ضیافت و... قبل از شروع، باید به نظمیه مراجعه و مقصود از اجتماع و برنامه‌شان را کتباً اعلام کنند تا بتوانند جواز مخصوصی دریافت کنند. در متن جواز، محل نمایش، موضوع نمایش، اسم و آدرس متصدی نمایش، عین پیش نمایش، تاریخ و ساعت شروع نمایش باید قید می‌شد (همان، ٢٦). شمای کلی ممیزی تئاترها از آغاز این‌چنین بود: «متن نمایش ---- وزارت معارف و اوقاف و صنایع مستظرفه---- ادارهٔ کل انطباعات ----دفاتر ثبت -

--- ممیزی ---- اجازه‌نامهٔ دولتی ---- تعهدنامهٔ شخص حقیقی یا حقوقی عامل -- --آماده اجرا.»(طالبی، ۱۳۸۸: ٦٣/٢). در این روند نقش ممیزان بعد از سال ۱۳۰۹ بسیار پررنگ شد و دغدغهٔ اصلی‌شان منافی‌نبودن با سیاست‌های حکومت، باورهای مذهبی حاکم، اخلاقیات عرفی و خاندان حکومتی بود. نظر مفتش یا ممیز هنری بسیار حائز اهمیت بود؛ هرچند که آن‌ها بیش از آنکه ممیز هنری باشند، ممیز حکومتی بودند. (میرانصاری، ضیایی، ۱۳۸۱: ۱۵). در دههٔ اول حکومت رضاشاه قدرت ممیزی حالت تشریفاتی داشت، اما پس از تصویب قانون [مقدمین علیه امنیت و استقلال مملکت] در تاریخ ۲۲ خرداد ۱۳۱۰، فضای نمایش و تئاتر تحت فشار بیشتری قرار گرفت(عظیمی، ٤٤٣:۱۳۹۹). این سانسورها باعث افت شدید نمایش‌ها شد؛ گرچه نویسندگان و اجراکنندگان در این دوران برای گریز از سانسور و ممیزی، به نمایش‌های تاریخی و ملی‌گرایانه روی آوردند. قانون سال ۱۳۱۱ به‌جز تئاتر، سینما را نیز شامل می‌شد؛ چنان‌که بهرام بیضایی در مورد نزول سطح نمایش‌ها نوشت: «استبداد دیرپای چندهزار ساله، که اگر نبود محیط استبدادی، اکنون ایرانیان نمایشی به مراتب قوی‌تر، رنگارنگ‌تر و کاربردی‌تر داشتند.»(آقاعباسی، ۱۳۹۱: ۱۷ مقدمه).

نظام ممیزی و کنترل نمایش‌ها که در سال‌های آغازین حکومت رضاشاه تشدید شد، تنها محتوای آثار نمایشی را تحت تأثیر قرار نمی‌داد، بلکه بر نوع حضور بازیگران نیز اثر می‌گذاشت. در فضایی که اجرای نمایش‌ها مستلزم کسب مجوز و رعایت ملاحظات اخلاقی و سیاسی بود، حضور زنان بر صحنه با حساسیت بیشتری مواجه می‌شد. این شرایط، از یک‌سو دامنهٔ فعالیت هنرمندان زن را محدود می‌کرد و از سوی دیگر آنان را ناگزیر می‌ساخت تا در چهارچوب‌های مورد پذیرش نهادهای نظارتی فعالیت کنند. بررسی فعالیت‌های فاطمه نشوری در همین بستر نشان می‌دهد که حضور او در تئاتر نه‌تنها یک فعالیت هنری، بلکه نوعی عبور محتاطانه از محدودیت‌های اجتماعی و اداری آن دوره محسوب می‌شد.

افزایش فشار ممیزی پس از سال ۱۳۰۹ را می‌توان فرایند سلطه‌یابی سیستم قدرت بر فضای عمومی فرهنگی معنا کرد؛ همچنان‌که هابرماس معتقد است هرگاه دولت‌ها برای بقای خود، کنشِ ارتباطی و فضاهای آزاد فکری را تحت کنترل پلیسی درآورند،

آن فضای عمومی، پویایی خود را از دست می‌دهد(هولاب، ١٣٧٥: ٦). در تئاتر گیلان نیز تشدید ممیزی، این فضای نوظهور را از کارکرد انتقادی و اجتماعی خود تهی کرد و هنرمندانی چون فاطمه نشوری را ناگزیر ساخت تا برای بقا در این فضای عمومیِ کنترل‌شده، کنشگری خود را به قالب‌های بی‌خطر (مانند تئاترهای تاریخی و موزیکال) محدود کنند.

٧.تک‌نگاری و کارنامهٔ هنری‌ـ اجتماعی فاطمه نشوری

فاطمه نشوری به‌سال ١٢٨٥ در رشت به‌دنیا آمد. نام مادر خدیجه و نام پدر او تقی بود. پدرش در رشت به کسب‌وکار سرکه‌فروشی اشتغال داشت. خانوادهٔ فاطمه از اقشار فرودست جامعه بودند، بدین‌منظور مادر تمایل داشت که او در آینده معلم و مستقل شود و در شش سالگی او را به مکتبخانه سپردند، اما آینده نقش دیگری برای فاطمه رقم زده بود. با مرگ مادر و ورود همسر دوم به زندگی آن‌ها، نگهداری از برادر کوچک‌تر و نابینایی پدر، فاطمه را از درس و مکتب باز داشت؛ هرچند که از دوستانش مطالب درسی را گرفته و مطالعه می‌کرد. در سال ١٢٩٨ که فاطمه به سن چهارده رسید، ترجیح پدر این بود که او را به خانهٔ شوهری متمول بفرستد، اما فاطمه به‌خاطر نگاه متفاوتش به زندگی تصمیم گرفت با مردی که دوست داشت، ازدواج کند و محمد نشوری، تصویر (٤)، که در رشت به حرفهٔ نجاری مشغول بود و البته دستی نیز در نوشتن داشت را برگزید. پدر این وصلت را برنمی‌تافت؛ به همین دلیل، آن‌ها پس از ازدواج در سال ١٢٩٨ از رشت به انزلی مهاجرت کردند. در همان سال او برای نخستین‌بار موفق شد که به روی صحنه برود و نقشی را بازی کند: «او در انزلی هم‌زمان با انقلاب اول روسیه در صحنهٔ تئاتر عمید همایون به صحنه رفت. اجرای این نمایش خالی از دردسر نبود. متعصبین را تحریک به دستگیری هیئت تئاتر نمودند و این گروه ناچار شد شبانه فرار کند و از راه سنگ وجوب و فومنات خود را به رشت برساند.»(نوزاد، ١٣٦٨: ١٢٩). شواهد نشان‌دهندهٔ این واقعیت تاریخی است که فاطمه نشوری با حضور خود برای نخستین‌بار در صحنهٔ نمایش تئاتر ایران، لقب نخستین بازیگر زن مسلمان ایرانی را به خود اختصاص داده است. حسین جودت به نقل از

یادداشت‌های محمدباقر گلبرگ این ماجرا را این‌گونه روایت می‌کند: «در سال ۱۲۹۸ جمعیت فرهنگ تصمیم گرفت دو نمایش یکی احمق ریاست طلب و دیگری سالوس (ریاکار) اثر مولیر را در بندرانزلی در سن عمیدیه به اجرا درآورد. نمایش برگزار گردید، استقبال بی‌نظیر بود ولی از خاتمهٔ آن چیزی نگذشته بود، در حالتی که کارکنان تئاتر مشغول شست‌وشوی گریم بودند خبر رسید، جمعی اوباش به تحریک عده‌ای به سن عمیدیه هجوم و خیال رساندن آزار و صدمه به کارمندان تئاتر را دارند. ما جمعاً بدون اینکه خود را شست‌وشو دهیم، شبانه به خیابان ریخته و به‌وسیلهٔ چند درشکه به سمت رشت راهی شدیم.»(جودت، ۱۳۵۱: ۳۵).

یرواند آبراهامیان نیز در این‌باره نوشته است: «در بندرانزلی به بهانهٔ اجرای نمایش تارتوف (سالوس و ریاکار) مولیر که در آن یک بازیگر زن بر روی صحنه ظاهر شد، پس از خاتمهٔ نمایش سالوس مولیر، پلیس گروهی مذهبی را تشویق کرد تا به سالن نمایش حمله کنند.»(آبراهامیان، ١٣٨٤: ۱۷۳).

پس از حضور فاطمه نشوری روی سن عمیدیهٔ انزلی، نام او به‌عنوان اولین زن ایرانی مسلمان که بر روی صحنهٔ نمایش رفت، در افواه پیچید و زمانی‌که به‌وسیلهٔ انجمن گلشن برای اجرای نقشی در نمایش انتقام حقیقی در سال ۱۳۰۳ به روی صحنهٔ اوادیس به کارگردانی احمد درخشان رفت، دیگر همگان او را می شناختند.

در همین سال (۱۳۰۳) انجمن آینهٔ عبرت به سرپرستی همسرش، محمد آقا نشوری تشکیل شد و تا سال ۱۳۰۹ به فعالیت خود ادامه داد(آژند، ۱۳۷۳: ۱۲۳). انجمن آینهٔ عبرت در طول مدت فعالیت خود به‌دلیل حضور فاطمه نشوری از همکاری زنان بازیگر زیادی برخوردار بود. بدیهی است که وجود این زنان در آن جامعهٔ متعصب، انجمن را با مخالفت‌های شدید و توطئه‌های زیادی مواجه می‌ساخت که در خاطرات محمد آقا نشوری (همسر فاطمه) بارها مطرح شده است که چگونه نمایش‌های آن‌ها با تهدید مواجه بود(نوزاد، ١٣٦٨: ١٥٤ و١٥٥). در پی اتفاقی محمد آقا نشوری در سال ۱۳۰۹ مجبور به انحلال انجمن مذکور شد و پس از آن در همان سال، جمعیت هنری دیگری به نام تهذیب اخلاق را تشکیل داد. فاطمه نشوری پس از تشکیل انجمن آینهٔ عبرت و جمعیت تهذیب اخلاق، در نمایش‌های زیادی ـچه در جایگاه بازیگر و چه

مربی زنان بازیگرـ نقش محوری داشت. تا سال ۱۳۰۹ قدرت سانسور کم بود و نمایش‌ها یکی پس از دیگری در سطح خوبی اجرا می‌شدند؛ نمایش‌هایی همچون انتقام حقیقی (۱۳۰۳)، لیلی‌ومجنون (۱۳۰٤)؛ تصویر (۵)، بشارت (۱۳۰۷)، حق با کیست (۱۳۰۸)؛ تصویر (٦)، بلای آسمانی (۱۳۰۹)؛ تصویر (۷)، که در همهٔ آن‌ها فاطمه نشوری حضور داشت. مشهدی عباد (۱۳۰۹)، مکر زنان (۱۳۱۰)، محشر عظمی (۱۳۱۲)، جنایت سلیمان و بلقیس گبر (۱۳۱۲)، جنایات بشر (۱۳۱۵)، آدم‌فروشان قرن بیستم و... (آژند، ۱۳۷۳: ۱۲۳). در سال‌های بعد از ۱۳۰۹ و افزایش قدرت ممیزی‌ها، نمایش‌ها دچار افت شدیدی شدند و به اجبار برای جذب مخاطب از رقص‌وساز و آواز استفاده می‌کردند. کار موسیقی و رقص در آن دوره با اجرای نمایش و تئاتر در ارتباط بود، این گروه‌ها بیشتر در یک اجرای چند قسمته باهم همکاری می‌کردند(حسینی، ۱٤۰۱: ٤۱٦).

فاطمه نشوری با حضور روی صحنهٔ تئاتر راهگشای سایر زنان این عرصه همچون فرخ لقا هوشمند؛ تصویر (۸)، دختران عبادالله رنجبر (ایران، گیلان و ملکه)، پریدخت کسمائی؛تصویر (۹)، منیره آخوندنیا، بانو خجستگی و دیگران شد. در این راستا نباید حق زنان ارمنی و یهودی و روسی همچون آستیک یقیکیان؛ تصویر (۱۰)، سارا یهودی و ملوک حسینی (که برای در امان‌ماندن خود را به شکل پسری یهودی می‌آراست) را نادیده گرفت(گوران، ۱۳٦۰: ۱۱٤)؛ زیرا آن‌ها به‌دلیل دیدگاه‌های عرفی و مذهبی خود اجازهٔ حضور در صحنه‌های هنری را داشتند و باعث آشنایی جامعهٔ گیلان با حضور زنان شدند.

در کارنامهٔ فاطمه نشوری افزون‌بر اجرای نمایش و فعالیت هنری، فعالیت‌های اجتماعی دیگری نیز به‌چشم می‌خورد. در نیمهٔ اول سال ۱۳۰۵ که در رشت درمانگاهی برای مداوای زنان، به‌نام صحیهٔ نسوان توسط بلدیه تأسیس شده بود و ریاست آن را فردی نظامی به‌نام سرهنگ دکتر حسین‌خان مقدم برعهده داشت(پرورش، ۱۳۰۵: ش ۱۵٦، ص۳). دکتر موسی‌خان فیض و دکتر شفا نیز در این درمانگاه همکاری داشتند و سبب جذب فاطمه به این مرکز شدند. او پس از مدتی با ادامه‌دادن تحصیلات خود موفق به دریافت اجازه‌نامهٔ

پزشک‌یاری شد؛ در عین‌حال، زبان فرانسه را نیز از آقایان شادپور رشتی مدیر داروخانهٔ درمانگاه و علیقلی پور رسول آموخت(نوزاد، ۱۳٦۸: ۱۳۰).

فاطمه به‌عنوان پزشکیار به مداوای بیماران می‌پرداخت، تا اینکه در سحرگاه ۲۷ آذر ۱۳۲۲، زمانی‌که برای سرکشی از بیماری می‌رفت، ناگهان توسط عده‌ای که تحریک شده بودند، با ضربات پیاپی چوب و سنگ و چماق به‌شدت مضروب شد و پس از چند روز در ۱۰ دی همان سال در ۳۷ سالگی به دیار باقی شتافت(همان، ۱۳۱). تمام منابع سال فوت او را ۱۳۲۲ قید کرده‌اند، تنها پوران فرخزاد در کتاب *کارنمای زنان کارای ایران*، در قسمت بیوگرافی فاطمه نشوری این سال را ۱۳۲٤ ذکر کرده است(فرخزاد، ۱۳۸۱: ۸٤۷). آخرین نمایش‌های فاطمه در سال ۱۳۲۲ دو نمایش به نام‌های امیر ارسلان و فرخ‌لقا و سپس نمایش فریب عشق بود که به‌وسیلهٔ کانون تهذیب اخلاق به اجرا درآمد.

قتل فجیع فاطمه نشوری در سال ۱۳۲۲ و سکوت معنادار جامعه به آن، نشان می‌دهد که با فروپاشی چتر حمایتی دولتِ نوساز پس از شهریور ۱۳۲۰، فضای عمومیِ نیمه‌بندِ ایجادشده به‌سرعت توسط نیروهای موازی سرکوب شد. از منظر مناسبات قدرت جان اسکات، این قتل مجازاتِ نمادین زنی بود که سال‌ها مرزهای جنسیتیِ صحنه را شکسته بود؛ واقعه‌ای که شکنندگی فضای عمومی مدرن در غیاب نهادهای مدنیِ ریشه‌دار را اثبات می‌کرد.

۷.فرجامِ کنشگری

۷-۱.واکاوی بستر سیاسی-اجتماعی قتل نشوری پس از شهریور ۱۳۲۰

مسئلهٔ مهم، نادیده‌انگاری این قتل و عدم واکنش مناسب در عرصهٔ هنری و جامعه بود؛ با اینکه فاطمه نشوری در اجتماع هنری گیلان، فرد شناخته‌شده و مطرحی به‌شمار می‌آمد. درخصوص این موضوع بر اثر شواهد تاریخی پس از شهریور ۱۳۲۰، کشور دچار هرج‌ومرج شد. این رخدادها ناشی از اشغال کشور به‌دست متفقین، جابه‌جایی قدرت در خاندان پهلوی، خروج رضاشاه از کشور و برداشته‌شدن سانسور حکومتی بود. تمام این تحولات ایران را در معرض افکار و ایدئولوژی‌های مختلف ازجمله سوسیالیسم قرار داد و اولویت پهلوی دوم در این سال‌ها مقابله با جریانات مورد حمایت شوروی قرار گرفت؛ به

همین دلیل صحنه برای قدرت‌گیری عوامل مذهبی (حتی قشریون) آماده شد. بلوای نان در تهران ۱۳۲۱، برکناری قوام‌السطنه و متعاقب آن بسته‌شدن مطبوعات، به‌همراه آن سانسور خبری، ایجاد جو ناامنی در اجتماع و غیره؛ همگی سبب شد که قتل این بازیگر در هاله‌ای از ابهام قرار گرفته و با واکنش چندانی در جامعه مواجه نشود.

خروج رضاشاه و فروپاشی نظمیه، فضای دوقطبی شدیدی ایجاد کرد؛ از یک‌سو چپ‌گرایی فزایندهٔ زنان (ساکما، سند شمارهٔ ۳۱۰/۳۹۳۳۹؛ همان، سند شمارهٔ ۳۱۰/۷۲۸۲۹)؛ تصاویر (۱۱ و ۱۲) و از سوی دیگر، واکنش رادیکال و کور قشریون مذهبی به فضای باز پدید آمده که در این میان، زنی ساختارشکن و بدون پشتوانهٔ حاکمیتی مانند نشوری، به قربانی اصلی این فضای آشفته و در آستانهٔ فروپاشی اخلاقی و اجتماعی تبدیل شد.

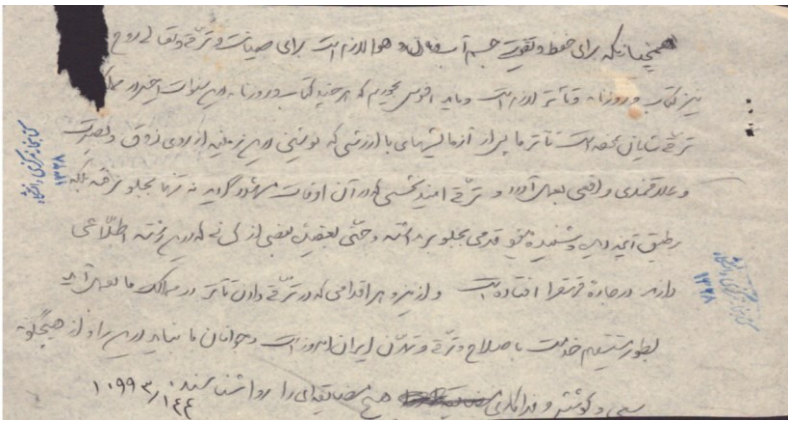
۸.نتیجه‌گیری

از دورهٔ مشروطه به بعد و با افزایش مشارکت زنان در رخدادهای سیاسی و اجتماعی، نگرش‌های سنتی و مردسالارانه در جامعهٔ ایران به‌تدریج تحت‌تأثیر تحولات داخلی و جهانی قرار گرفت و زمینه‌هایی برای تغییر در جایگاه اجتماعی زنان فراهم شد. در این دوره زنان از طریق روزنامه‌ها، فعالیت‌های آموزشی، انجمن‌های فرهنگی و نیز عرصه‌هایی چون تئاتر، درپی طرح مطالبات و احقاق حقوق اجتماعی خود بودند؛ هرچند بخش‌هایی از جامعه همچنان با دیدگاه‌های محافظه‌کارانه در برابر این تحولات مقاومت می‌کردند، اما روند کلی تحولات اجتماعی نشان‌دهندهٔ نوعی حرکت تدریجی به‌سوی پذیرش نقش فعال‌تر زنان در عرصه‌های عمومی بود.

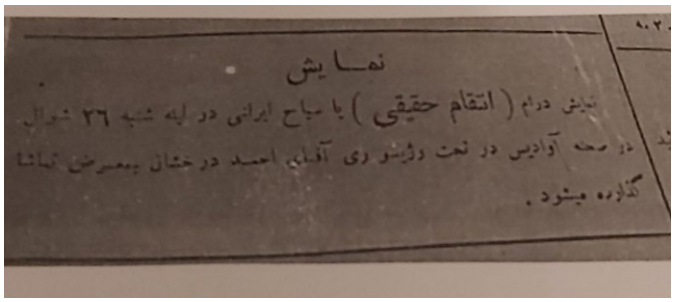
در چنین فضایی، سیاست‌های نوسازی دورهٔ رضاشاه و گسترش نهادهای فرهنگی و شهری نیز به شکل‌گیری بسترهایی تازه برای فعالیت‌های فرهنگی انجامید. تئاتر به‌عنوان یکی از مظاهر فرهنگ شهری جدید، توانست در جامعهٔ در حال تحول ایران جایگاه خود را پیدا کند و به‌تدریج امکان حضور زنان بر صحنهٔ نمایش را فراهم سازد. در شهر رشت نیز شرایط خاص اجتماعی و فرهنگی، ازجمله ارتباطات گسترده با قفقاز، حضور جریان‌های فکری نوگرا و مشارکت فعال زنان در عرصه‌های اقتصادی و اجتماعی، زمینه‌ای مناسب برای رشد فعالیت‌های نمایشی ایجاد کرده بود.

در این میان، حضور فاطمه نشوری بر صحنهٔ تئاتر را می‌توان نقطه‌عطفی در تاریخ تئاتر گیلان دانست. او به‌عنوان یکی از نخستین زنان ایرانی و مسلمان که بر صحنهٔ نمایش ظاهر شد، راه را برای حضور دیگر زنان هنرمند همچون پری‌رخ وحدتی، فرخ‌لقا هوشمند، منیره آخوندنیا و دیگران هموار ساخت؛ همچنین فعالیت‌های او در شکل‌گیری و تقویت انجمن‌های فرهنگی زنان و اجرای نمایش‌هایی با موضوع مسائل اجتماعی زنان تأثیرگذار بود. در عین‌حال، نباید نقش زنان ارمنی و روسی را که پیش‌تر در فعالیت‌های نمایشی حضور داشتند، نادیده گرفت؛ چراکه حضور آنان نیز در پذیرش تدریجی حضور زنان در صحنهٔ هنر تأثیر داشت؛ با این حال، این روند همواره بدون چالش نبود و محدودیت‌های فرهنگی و اجتماعی گاه پیامدهای سنگینی برای پیشگامان این عرصه به‌همراه داشت. از این منظر، فعالیت‌های فاطمه نشوری را می‌توان در چهارچوب تحولات گسترده‌تر اجتماعی و فرهنگی ایران در دورهٔ پهلوی اول تحلیل کرد؛ تحولاتی که با شکل‌گیری نوعی «فضای عمومی» فرهنگی در شهرها همراه بود و به‌تدریج امکان حضور زنان در عرصه‌های هنری و اجتماعی را فراهم ساخت؛ درنتیجه، حضور زنان در تئاتر گیلان را باید بخشی از فرایند تدریجی دگرگونی جایگاه اجتماعی زنان در جامعهٔ ایران معاصر دانست.

پیوست‌ها



(تصویر- ۱): دست‌خط محمدعلی جمالزاده در مورد ترقی تئاتر در ایران (کانال تلگرامی کتابخانهٔ مرکزی و مرکز اسناد دانشگاه تهران)

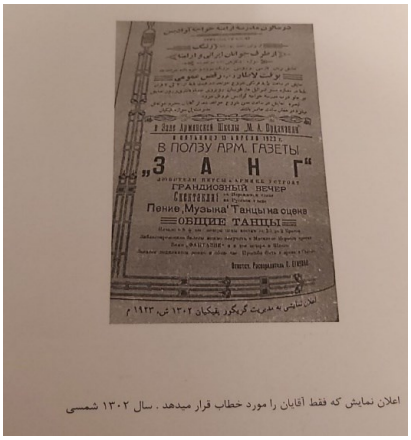

نمایش

نمایش دوام (انتقام حقیقی) با سیاح ایرانی در لیله شنبه ۲٦ شوال

در صحنه آوادیس در تحت رژیسور ی آقای احمد درخشان بمعرض تماشا

گذارده میشود .

(تصویر- ۲): تصویر اعلان نمایش انتقام حقیقی مربوط به ۱۳۰۳؛ (طلوع، ۱۳۰۳: شمارهٔ ۲۹، ص ٤)


В ПОЛЗУ АРМ. ГАЗЕТЫ

„З А Н Г“

ГРАНДИОЗНЫЙ ВЕЧЕР

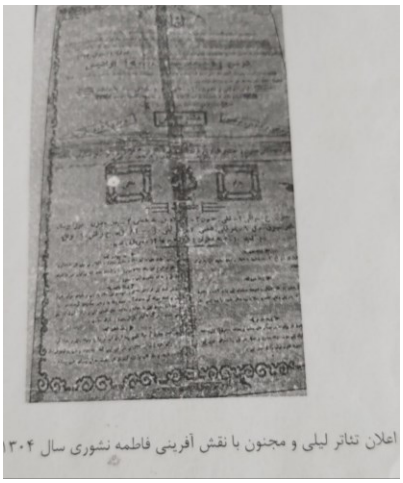
Пение, Музыка, Танцы на сцене

ОБЩИЕ ТАНЦЫ

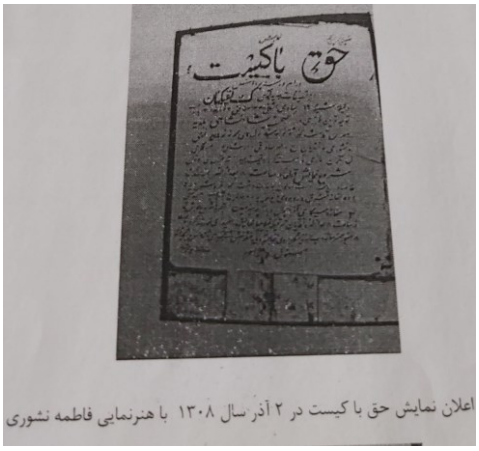
اعلان نمایش که فقط آقایان را مورد خطاب قرار میدهد . سال ۱۳۰۲ شمسی

(تصویر- ۳): نمونه اعلان نمایش که در آن تنها آقایان مورد خطاب قرار دارند. (طالبی، ۱۳۸۸: جلد ۲، آلبوم تصاویر)

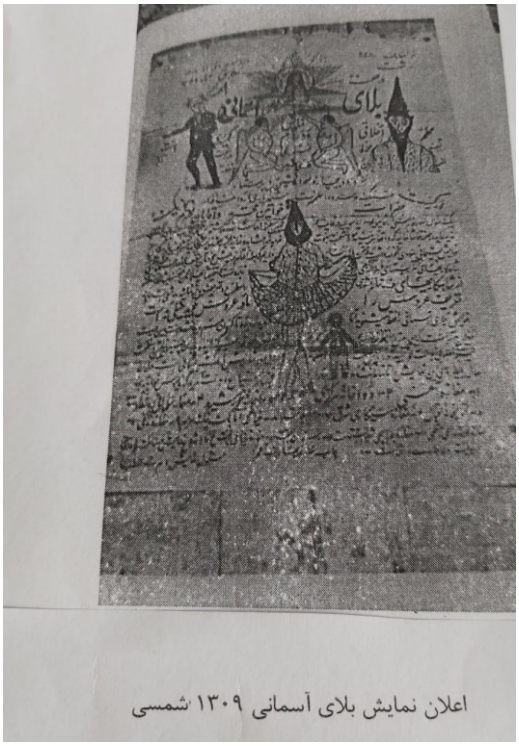
(تصویر- ٤): تصویر محمد آقا نشوری همسر فاطمه نشوری از آلبوم شخصی



(تصویر -٥): اعلان تئاتر لیلی و مجنون با بازی فاطمه نشوری در سال ١٣٠٤. (طالبی، ١٣٨٨: جلد ٢، آلبوم تصاویر)



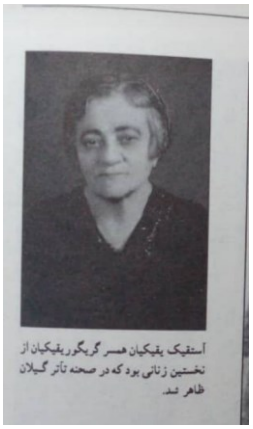
(تصویر- ٦): اعلان تئاتر حق با کیست بابازی فازمه نشوری در سال ١٣٠٨. (نوزاد، ١٣٦٨: ١٥٩)



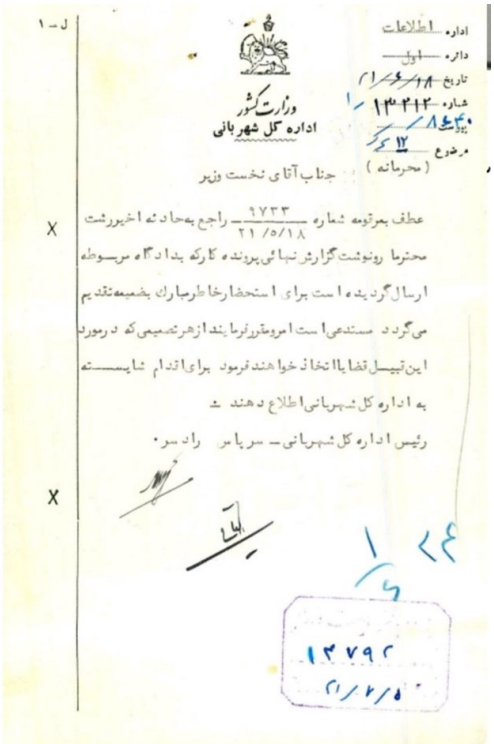
(تصویر –۷): اعلان تئاتر بلای آسمانی در سال ۱۳۰۹. (همان، ۱۷٤)

(تصویر–۸): تصویر فرخ‌لقا پوررسول (هوشمند)؛ (این عکس توسط دخترشان خانم فرشته هوشمند در اختیار نگارنده قرار گرفت.)

(تصویر-۹): تصویر پریدخت کسمائی از زنان متقدم بازیگر گیلان (طالبی، ۱۳۷۵: ۷۱۸)



(تصویر- ۱۰): تصویر آستفیک یقیکیان از زنان متقدم بازیگر گیلان(طالبی، ۱۳۷۵: همان)



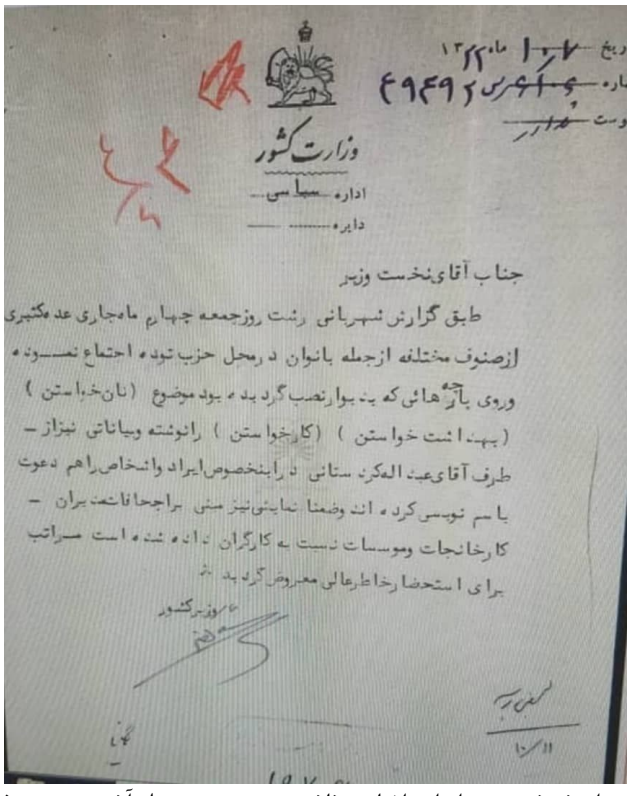
وزارت کشور
اداره کل شهربانی

جناب آقای نخست وزیر

عطف بمرقومه شماره ۱۷۳۳ ـ ۲۱/۵/۱۸ راجع بحادثه اخیر رشت محترما رونوشت گزارش نبائی پرونده کارگه بداد ۳۵ مربوطه ارسال گردیده است برای استحضار خاطر مبارک بضمیمه تقدیم می‌گردد مستدعی است امر و مقرر فرمایند از هر تصمیمی که در مورد این قبیل قضایا اتخاذ خواهند فرمود برای اقدام شایسته به اداره کل شهربانی اطلاع دهند.

رئیس اداره کل شهربانی ـ سرپاس رادمرد

(تصویر -۱۱): گزارش غارت اماکن عمومی و مغازهٔ برنج در رشت توسط زنان (ساکما، سند شمارهٔ ۳۱۰/۷۲۸۲۹)


وزارت کشور
اداره سیاسی
دایره
جناب آقای نخست وزیر
طبق گزارش شهربانی رشت روزجمعه چهارم ماه‌جاری عده‌کثیری
ازصنوف مختلفه ازجمله بانوان درمحل حزب توده اجتماع نموده
وروی پاره‌ای که به دیوار نصب گردیده بود موضوع (نان‌خواستن)
(بهداشت خواستن) (کارخواستن) رانوشته وبیاناتی نیزاز
طرف آقای عبدالمکرستانی درابنخصوص ایراد وانشخاص راهم دعوت
باسم نویس کرده اند وضمنا نمایندگی نیز مبنی براجحافات بران
کارخانجات وموسسات نسبت به کارگران داده شده است مراتب
برای استحضارخاطرعالی معروض گردید
رئیس

(تصویر-۱۲): برای نمونه سندی از اعتراضات زنان حزب توده در محل آن حزب در رشت در ۷ دی ۱۳۲۲.(ساکما، شمارهٔ سند ۳۱۰/۳۹۳۳۹)

فهرست منابع

امانت، عباس (۱٤۰۰)، *ایران مدرن*، تهران: انتشارات فراگرد.

آبراهامیان، یرواند (۱۳۸٤)، *ایران بین دو انقلاب*، ترجمهٔ احمد گل‌محمدی، محمدابراهیم فتاحی، تهران: نشر نی.

آژند، یعقوب (۱۳۷۳)، *نمایشنامه‌نویسی در ایران از آغاز تا ۱۳۲۰*، تهران: نشر نی.

آقاعباسی، یدالله (۱۳۹۱)، *دانشنامهٔ نمایش ایرانی*، تهران: انتشارات قطره.

بزرگی، سمیرا (۱۳۹۱)، «اوخان»، *مجلهٔ گیله‌وا*، شمارهٔ ۱۲۲، ص ٤۰.

بشیریه، حسین (۱۳۸۲)، *عقل در سیاست*، تهران: نگاه معاصر.

بشیریه، حسین (۱۳۸٤)، *دیباچه‌ای بر جامعه‌شناسی ایران ـ دورهٔ جمهوری اسلامی*، تهران: نگاه معاصر.

پیروزی، شادی و هادی میرزانژاد موحد (۱۳۸۹)، *زندگی زنان گیلان*، رشت: فرهنگ ایلیا.

جودت، حسین (۱۳۵۱)، *یادبودهای انقلاب گیلان، تاریخچه، جمعیت، فرهنگ*، رشت: درخشان.

حسینی، مرضیه (۱٤۰۱)، *وضعیت اشتغال زنان در دورهٔ رضاشاه*، تهران: نشر تاریخ ایران.
خسروپناه، محمدحسین (۱۳۹٦)، *جمعیت فرهنگ رشت*، تهران: انتشارات شیرازه.
سرتیپ‌پور، جهانگیر (۱۳۷۱)، *نام‌ها و نام‌دارهای گیلان*، رشت: گیلکان.
سرتیپ‌پور، جهانگیر (۱٤۰۳)، *تاریخ معاصر گیلان*، رشت: گیلکان.
طالبی، فرامرز (۱۳۸۸)، *تئاتر گیلان*، ج ۱ و ۲، رشت: فرهنگ ایلیا.
طالبی، فرامرز (۱۳۷۵)، «نمایش در گیلان»، *کتاب گیلان (مجموعه مقالات)*، به‌کوشش عربانی، رشت: فرهنگ ایلیا.
عظیمی، ناصر (۱۳۸۱)، *تاریخ تحولات اجتماعی و اقتصادی گیلان*، رشت: نشر گیلکان.
عظیمی، ناصر (۱۳۹۹)، *تاریخ گیلان از برآمدن سردار سپه تا برافتادن رضاشاه*، رشت: فرهنگ ایلیا.
فرخزاد، پوران (۱۳۸۱)، *کارنمای زنان کارای ایران*، تهران: نشر قطره.
کانال تلگرامی کتابخانهٔ مرکزی و مرکز اسناد دانشگاه تهران، [تاریخ بازدید: ۷ تیر ۱٤۰٤].
کرباسی‌زاده، مرضیه (۱۳۸۵)، *سیر تحولات اجتماعی زنان در یکصد سال اخیر*، تهران: نشر اکنون.
کرونین، استفانی (۱۳۸۹)، *رضاشاه و شکل‌گیری ایران نوین*، ترجمهٔ مرتضی ثاقب‌فر، تهران: نشر جامی.
کشاورز، کریم (۱۳۵٦)، *گیلان*، تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.
کوهستانی‌نژاد، مسعود (۱۳۸۱)، *گزیدهٔ اسناد نمایش در ایران از انقلاب مشروطیت تا ۱۳۰٤ ش*، ج ۱، تهران: سازمان اسناد ملی ایران.
گوران، هیوا (۱۳٦۰)، *کوشش‌های نافرجام*، تهران: آگاه.
مسعودی، عباس (۱۳۹۰)، *یادداشت‌های مسافرت گیلان*، رشت: فرهنگ ایلیا.
ملک‌پور، جمشید (۱۳۸٦)، *ادبیات نمایش در ایران*، تهران: انتشارات توس.
میرانصاری، علی؛ ضیایی، مهرداد (۱۳۸۱)، *گزیدهٔ اسناد نمایش در ایران*، ج ۲، تهران: سازمان اسناد ملی ایران.
نوزاد، فریدون (۱۳٦۸)، *تاریخ نمایش در گیلان*، رشت: گیلکان.
نیکویه، محمود (۱۳۸۷)، *تاریخچهٔ بلدیهٔ رشت*، رشت: فرهنگ ایلیا.
هابرماس، یورگن (۱۳۸۳)، *دگرگونی ساختار حوزهٔ عمومی: کاوشی در باب جامعهٔ بورژوازی*، ترجمهٔ جمال محمدی، تهران: آگاه.
هولاب، رابرت (۱۳۷۵)، *یورگن هابرماس نقد در حوزهٔ عمومی*، ترجمهٔ حسین بشیریه، تهران: نی.
یاسمی، رشید (۱۳۱٦)، *ادبیات معاصر*، تهران: ابن سینا.

اسناد

سازمان اسناد و کتابخانه ملی ایران

ساکما، سال ۱۳۲۲، شمارهٔ سند ۳۱۰/۳۹۳۳۹ .
ساکما، سال ۱۳۲۲، شمارهٔ سند ۳۱۰/۷۲۸۲۹.

روزنامه‌ها

پرورش، سال ۱۳۰۵، ۱۸ مرداد، شمارهٔ ١٥٦.

طلوع، سال ۱۳۰۳، ۱۱ خرداد، شمارهٔ ۲۹.

طلوع، سال ۱۳۰۳، ۳۰ اسفند، شمارهٔ ٦٨.

مصاحبه‌ها

بلورچی، مصطفی، در مصاحبه با پایگاه اطلاع‌رسانی دیار میرزا، ۷ فروردین ۱٤۰۱.

زاهد، فیاض، «عنصر شادمانی»، در مصاحبه با حسین قاسمی، ۲۲ آذر ۱٤۰۲.

مصاحبه با یکی از دوستان محمد آقا نشوری که خواسته است نامش فاش نشود، ۱۵ آذر ۱٤۰۲.

Transliteration

Abrahamian, Ervand (2005), *Iran Between Two Revolutions*, translated by Ahmad Golmohammadi, Mohammad Ebrahim Fattahi, Tehran: Ney Publishing House.
Agha Abbasi, Yadollah (2012), *Encyclopedia of Iranian Drama*, Tehran: Qaṭreh Publishing House.
Amanat, Abbas (2000), *Modern Iran*, Tehran: Fargard Publishing House.
Azhand, Yaqoob (2005), *Playwriting in Iran from the Beginning to 1320*, Tehran: Publishing House.
Azimi, Naser (2002), *History of Social and Economic Developments of Gilan*, Rasht: Gīlkān.
Azimi, Naser (2019), *History of Gilan from the Rise of Sardar Sepah to the Fall of Reza Shah*, Rasht: Īlīā Farhang.
Bashiriyeh, Hossein (2003), *Reason in Politics*, Tehran: Contemporary Perspective.
Bashiriyeh, Hossein (2005), *Introduction to the Sociology of Iran - The Islamic Republic Period*, Tehran: Contemporary Perspective.
Bozorgī, Samīrā (2012/1391), "Ūkhān," *Gīleh-vā* (Journal), No. 122, p. 40.
Cronin, Stephanie (2009), *The Making of Modern Iran*, translated by Morteza Saqibfar, Tehran: Jami Publishing.
Fakhraei, Ebrahim (2012), *Gilan in the Crossroads of Time*, Rasht: Īlīā Farhang.
Farrokhzad, Pouran (2002), *The Work of Iranian Women*, Tehran: Qaṭreh Publishing.
Goran, Hiva (2018), *Unsuccessful Attempts*, Tehran: Āvāre.
Habermas, Jurgen (2004), *T Strukturwandel transformation of the public sphere: an inquiry in to a category of bourgeois society*, translated by Jamal Mohammadi, Tehran: Āgah.
Holub, Robert C. (2006), *Jurgen Habermas: critic in the public sphere*, translated by Hossein Bashiriyeh, Tehran: Ney.
Hosseini, Marziyeh (2021), *The Employment Status of Women during the Reza Shah Period*, Tehran: Tarīk̲-e-Īrān Publishing House.
Joudat, Hossein (2012), *Memorials of the Gilan Revolution, History, Society, Culture*, Rasht: Deraḵšān.
Karbasizadeh, Marziyeh (2006), *The Social Developments of Women in the Last 100 Years*, Tehran: Ak̲ūnd Publishing.
Keshavarz, Karim (1977), *Gilan*, Tehran: Pocket Books Joint Stock Company.
Khosropanah, Mohammad-Hossein (2017), *Rasht Society of Culture*, Tehran: Šīrāzeh Publishing House.
Kouhestani-Nezhad, Masoud (2002), *Selected Documents of Performance in Iran*, Tehran: Iranian National Documents Organization.
Malekpour, Jamshid (2007), *Dramatic Literature in Iran*, Tehran: Toos Publications.
Masoudi, Abbas (2011), *Travel Notes Gilan*, Rasht: Farhang Īlīā.
Miransari, Ali, Ziaei, Mehrdad (2002), *Selected Documents of Drama in Iran*, Tehran: National Documents Organization of Iran.
Nikoei, Mahmoud (2008), *History of Rasht Municipality*, Rasht: Farhang Īlīā.
Nozad, Fereydoun (2009), *History of Drama in Gilan*, Rasht: Gilkan.
Piroozi, Shadi and Hadi Mirzanezhad Movahed (2009), *Life of the Women of Gilan*, Rasht: Farhang Īlyā.
Sartippour, Jahangir (1993), *Gilan's Famous and Notable Figures*, Rasht: Gīlkān.
Sartippour, Jahangir (2024), *Contemporary History of Gilan*, Rasht: Gīlkān.
Ṭālebī, Farāmarz (1996/1375), "Namāyesh dar Gīlān" [Theater in Gilan], in *Book of Gilan: A Collection of Essays*, Arabani, Rasht: Farhang Īlīā.
Talebi, Faramarz (2009), *Gilan Theater (1,2)*, Rasht: Farhang Īlīā.
University of Tehran Central Library and Documentation Center Telegram Channel,

[accessed June 28, 2025].
Yasemi, Rashid (2017), *Contemporary Literature*, Tehran: Ībn Sīnā.

Documents

National Documentation Organization of Iran (Sāzmān-e Asnād-e Mellī-ye Īrān) SĀKMĀ
SĀKMĀ, 1943, Document ID 39339/310.
SĀKMĀ, 1943, Document ID 72829/310.

Newspapers

Parvareš, 1305 AH, August 18, Issue 156.
Ṭolū', 1303 AH, June 11, Issue 29.
Ṭolū', 1303 AH, March 30, Issue 68.

Interviews

Bolorchi, Mostafa, in an interview with Diyar Mirza Information Center, 7 Farvardin 1401.
Interview with one of Mohammad Agha Nashouri's friends who He asked not to be named., 15 Azar 1402.
Zahed, Fayyaz, "The Element of Happiness" in an interview with Hossein Ghasemi, 22 Azar 1402.

The Role of Gilan Women in Theater During Reza Shah's Era, Based on the Life of Fatemeh Nashouri

Extended Abstract

Introduction: The presence and activity of artists in any society are considered primary indicators of development. Art, in its various dimensions and aspects, can exert a profound influence on social and cultural transformations—and theater is no exception in this respect. In contemporary Iran, theater has served as a significant arena for cultural and social change. During the era of Reza Shah, the city of Rasht was a vibrant hub for this influential art form. The present study aims to examine the social and cultural contexts surrounding women's participation in Gilan's theater, focusing on the life and activities of Fatemeh Nashouri. The central research question addresses the social, institutional, and cultural factors that enabled women in Gilan to participate in performing arts and seeks to explain Fatemeh Nashouri's activities within this process.

Method: The research method depends on the study's objectives and questions, its scope, the nature of the subject matter, and practical implementation constraints. This study employs a historical method with a qualitative approach. The article follows a descriptive-analytical style, and the data were gathered and analyzed using library resources, historical documents, press materials from the Reza Shah era, and select oral accounts. Data analysis was conducted using a qualitative approach grounded in reason, logic, and argumentation. Furthermore, to address the research questions and achieve the established objectives, the researcher employed the content analysis approach, involving the interpretation of the relevant qualitative data. Accordingly, this study is based on an interpretive paradigm relying on the researcher's understanding of the meaning of events.

Conclusion: From the Constitutional era onwards, as women's participation in political and social events increased, traditional and patriarchal attitudes within Iranian society were gradually influenced by domestic and global developments, paving the way for a shift in women's social status. During this period, women sought to articulate their demands and secure their social rights through newspapers, educational activities, cultural associations, and arenas such as theater. Although segments of society—holding conservative views—resisted these changes, the overall trajectory of social transformation reflected a gradual move toward accepting a more active role for women in the public sphere.

Against this backdrop, the modernization policies of the Reza Shah era and the expansion of cultural and urban institutions paved the way for new forms of cultural activity. As a manifestation of modern urban culture, theater succeeded in establishing a foothold within Iran's evolving society, gradually enabling women to appear on stage. In the city of Rasht, specific social and cultural conditions—including extensive ties with the Caucasus, the presence of modernist intellectual currents, and women's active participation in economic and social spheres—had created a fertile environment for the growth of theatrical activities.

In this context, Fatemeh Nashouri's appearance on the theater stage can be considered a turning point in the history of theater in Gilan. As one of the first Iranian Muslim women to appear on stage, she paved the way for other female

artists—such as Parirokh Vahdati, Farrokh-Legha Houshmand, Monireh Akhoundnia, and others—to follow suit. Her activities were also instrumental in the formation and strengthening of women's cultural associations and in the staging of plays addressing social issues concerning women. At the same time, the role of Armenian and Russian women—who had already been active in theatrical performances—should not be overlooked, as their presence also contributed to the gradual acceptance of women on the artistic stage.

However, this process was not without its challenges, and cultural and social constraints sometimes entailed serious consequences for the pioneers in this field. From this perspective, Fatemeh Nashouri's activities can be analyzed within the context of the broader social and cultural transformations in Iran during the First Pahlavi era—transformations that accompanied the emergence of a cultural public sphere in urban areas gradually paving the way for women's participation in artistic and social arenas. Thus, the presence of women in Gilan's theater should be viewed as part of the gradual process of transforming women's social status in contemporary Iranian society.

The gruesome murder of Fatemeh Nashouri in 1943—and society being silent about it—demonstrates that following the collapse of the nascent state's protective umbrella after August 1941, the half-baked public sphere that had emerged was swiftly suppressed by parallel forces. Viewed through the lens of Joan Scott's power relations, this murder served as a symbolic punishment for a woman who had long defied the gender boundaries of the art scene—an event that underscored the fragility of the modern public sphere in the absence of deeply rooted civil institutions.

Keywords: Social history of art, cultural life, women, Gilan, theater, Reza Shah era, Fatemeh Nashouri.