AL-AZHAR UNIVERSITY
BULLETIN OF THE FACULTY
OF
LANGUAGES & TRANSLATION

جامعة الأزهر
مجلة كلية اللغات والترجمة

تطور المسرح النسوي في إيران

د/ محمد مصطفى العبد بناية

قسم اللغة الفارسية وآدابها
كلية اللغات والترجمة
جامعة الأزهر

تطور المسرح النسوي في إيران

محمد مصطفى العبد بناية
قسم اللغة الفارسية، كلية اللغات والترجمة، جامعة الأزهر، القاهرة، مصر.
البريد الإلكتروني: mohamedbinaya.colt@azhar.edu.eg

ملخص:
بسم الله الرحمن الرحيم والصلاة والسلام على سيدنا رسول الله محمد (صلى الله عليه وسلم) وبعد،،،
حتى العصر القاجاري كانت المرأة تُمنع من الاستمتاع بالعروض المسرحية. ولذلك لم يكن من المستغرب أن تخوض المرأة الإيرانية حربًا ضروس ضد المعتقدات الدينية والثقافية التي كانت تكبل وتثقل كاهل النساء. وقد شهدت الحركة الفنية في إيران ظهور مجموعة من الأسماء النسائية التي أسهمت بشكل واضح في تطور الحركة المسرحية الإيرانية، سواءً على مستوى الكتابة أو على مستوى التمثيل والإخراج الفني، رغم العقبات الكثيرة التي كانت تستهدف إعاقة المسيرة الفنية للمرأة الإيرانية. وقد نجحت المرأة من خلال الكتابات الأدبية والعروض المسرحية، في إلقاء الضوء على هذه العقبات، فضلًا عن تشريح معاناة المرأة وصراعها في الحياة اليومية مع قيود المجتمع الذكوري، على نحو دفع الكثير من الباحثين للحديث عن بلورة نوع أدبي جديد يحمل سمات وخصائص بنيوية تحت مسمى (الأدب النسوي) يختلف تمامًا عن أدب الذكوري. وتهدف هذه الدراسة إلى التعرف على ملامح نضال المرأة الإيرانية على المستويات الاجتماعية والثقافية والدينية، عبر الأدوات الأدبية والمسرحية، وتقديم صورة عن القضايا الرئيسية التي عُنيت المرأة الإيرانية بتقديمها من خلال الكتابة المسرحية.
الكلمات المفتاحية: المسرح النسوي، الكتابة المسرحية، الفيمنيست، العصر القاجاري، الثورة الإيرانية.

The development of Feminist Theater in Iran

Mohamed Mostafa Binaya
Department of Persian Language, Faculty of Languages and Translation, Al Azhar University, Cairo, Egypt.
E-mail : mohamedbinaya.colt@azhar.edu.eg

Abstract: In the name of Allah, the Most Gracious, the Most Merciful, and peace and blessings be upon our Messenger, Muhammad (peace be upon him).
until Qajar period, women were not allowed to enjoy these performances during this period. It was not surprising that Iranian women waged a fierce war against the religious and cultural beliefs that shackled and burdened them. In the same vein, the artistic movement in Iran witnessed the emergence of a group of feminists who have contributed significantly to the development of the Iranian theatrical movement, whether in terms of writing or acting and artistic direction, despite the many obstacles that aimed at hindering the artistic career of Iranian women. Through literary writings and theatrical performances, Iranian women have succeeded in highlighting these obstacles, as well as dissecting women's suffering and their struggle in daily life, despite the restrictions imposed by the patriarchal society. In this study, the researcher tries to identify the features Iranian women's struggle on social, cultural and religious levels, by using literary and theatrical tools, and presents an image of the key topics that Iranian women have been concerned with presenting on the theater stage.
Keywords: Feminist Theater, Playwriting, Feminism, Qajar Rein, The Iranian Revolution.

مقدمه

يمكن القول إن الأدب هو بمثابة وعاء صالح لاحتواء أي شيء يوضع بداخله. والأدب بشكل عام إنتاج فكري، وترجمة فنية للأفكار والأحاسيس. وأحيانًا لا يستطيع القارئ بعد مطالعة عمل أدبي تحديد نوع الكاتب، ذكرًا كان أم أنثى؟! لكن مع هذا لا يمكن إنكار حقيقة الاختلاف بين الرجل والمرأة في المشاعر والاهتمامات بل والتجارب، وهذا الاختلاف بلا شك ينعكس في الإنتاج الأدبي. ولذلك برز مصطلح الأدب النسوي، ولا يمكن تجاهل هذا المصطلح رغم الجدل الكبير، والأسئلة المثارة حول: هل الأدب النسوي نابع عن التصنيف الجنسي للأديب، أم الأدب الذي يتناول قضايا المرأة؟ وتتسع دائرة الخلاف في المجتمعات الذكورية وبخاصة الإسلامية، لارتباط الموضوع بالنسوية أو (الفيمنيست) والحديث عن المساواة بين الرجل والمرأة والصورة النمطية عن التمييز الجنسي، في حين أن التاريخ الإسلامي حافل بالكثير من النماذج الأدبية النسائية مثل تماضر بنت عمرو الشهيرة بـ (الخنساء)، وهند بنت عتبة وغيرهن. ولذلك وجد الباحثون أن للأدب النسوي خصائص وسمات تميزه عن غيره من الأنواع الأدبية الأخرى مما يستدعي دراسته. أضف إلى ذلك مرور الجمهورية الإيرانية بعدد من الظواهر الثقافية والاجتماعية التي أثرت على دور ومكانة المرأة كالحداثة، والثورة الإسلامية، والعولمة وغيرها.

أسئلة البحث

كيف دخلت المرأة الإيرانية مجال الكتابة المسرحية؟

هل يؤثر جنس الكاتب على أسلوب الكتاب؟

ما هو المسرح النسوي؟

ما هي سمات وملامح المسرحيات النسوية في الفترات المختلفة؟

منهج البحث

اقتضت الدراسة استخدام المنهج التاريخي، الذي يستعرض مقاربة تاريخية لنضال المرأة الإيرانية في كسر احتكار الرجال للكتابة الأدبية بشكل عام والمسرحية على وجه الخصوص. ووصف مجالات تطور دور المرأة الأدبي والفني لاسيما المسرح.

خطة البحث

تعريف الأدب النسوي

تاريخ المسرح النسوي، ويشمل:

البدايات

الفترة (١٩٣١- ١٩٦٠)

الفترة (١٩٦١- ١٩٨٠)

مرحلة ما بعد الثورة

النتائج

المصادر والمراجع

تعريف الأدب النسوي

يلف الغموض معنى الكتابة النسوية؛ حيث تعني:" أن يكون النص الإبداعي مرتبطًا بطرح قضية المرأة والدفاع عن حقوقها دون ارتباط بنوع الكاتب".[١] وتعليقًا على مفهوم الكتابة النسوية تعتقد "ناهيد توسلي" الكاتبة والصحفية، أن:" الكتابة النسوية نوع مختلف تمامًا عن الأنواع الأدبية الأخرى، ويكتب بواسطة النساء والرجال، فالمرأة والرجل مخلوقات متكافئة وموحدة الخلقة والوجود، والاختلاف بينهما جنسي فقط".[٢] بينما يرى آخرون أنه:" ما تكتبه

١- نزيه أبو نضال، تمرد الأنثى في الإبداع العربي، ملخص أبحاث مؤتمر المرأة العربية والإبداع، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٦-٣٠ أكتوبر ٢٠٢٢م، صـ٢٧٦

٢- إبراهيم فياض، وزهره رهبرى، صداى زنانه در ادبيات معاصر ايران، پژوهش زنان، دوره ٤، شماره٤، زمستان ١٣٨٥هـ.ش، صـ ٣٥

المرأة في مقابل ما كتبه الرجل، دون أن يحوي هذا المصطلح أحكامًا نقدية ترفع أو تحط من قدره".[٣] لأن "النساء يكتبن بطريقة مختلفة عن الرجال، لأنهن ببساطة مخلوقات مختلفة، ولديهن تجارب تاريخية مختلفة، واهتمامات حياتية مختلفة".[٤] وبشكل عام يمكن القول بأن "المسرح النسوي هو نوع من المسرح يشكك من منظور نسوي وبواسطة النساء في النظام والثقافة الذكورية السائدة بالمجتمع".[٥] والواضح أن "الأدب النسوي لم يؤسس مطلقًا للمرأة باعتبارها محور القصة، والقصيدة الشعرية، والرواية وغيرها من الأعمال والأشكال الأدبية، وإنما يضع أمام القارئ ودون وسيط مشاعر ورغبات النساء من خلال الأجناس الأدبية؛ حيث يتم تصوير المرأة من الزاوية والنافذة الأنثوية، دون اختفاء شخصية الكاتب والراوي".[٦]

فيما رفض آخرون تصنيف الإنتاج الأدبي بين الرجالي والنسوي، وفي حوارها إلى المجلة الإلكترونية الصادرة عن مركز نشر اللغة الفارسية، تقول "ناتاشا أميري" الكاتبة القصصية الإيرانية:" لا أعتقد مطلقًا في الأدب الرجالي أو النسوي، وإنما لدينا فقط أدب، ليس لدينا كاتب رجل أو امرأة، وإنما لدينا كاتب". بدوره رفض "سيد علي صالحي" هذا التقسيم وعبر عن اعتقاده:" بأن تقسيم الأدب إلى قسمين وفق النوع أي رجالي ونسوي هو من الممارسات والمعتقدات الذكورية ويرتبط بالتاريخ الذكوري".[٧] وفي معرض إجابته على سؤال بشأن الأدب النسائي، قال "قباد آذرآئين" الكاتب الروائي:" لا أعتقد في تقسيم الأدب تحت عناوين مثل رجال ونسائي، ولكن يجب أن يهتم الأدب بتصوير الإنسان الذي قد يتخذ أحيانًا شكل رجل أو شكل مرأة وفقط المؤلف

٣- محمد جلاء إدريس، الأنا والآخر في الأدب الأنثوي، دراسة حول إبداع المرأة في الفن القصصي، مكتبة الآداب، ٢٠٠٣م، صـ200

٤- بثينة شعبان، ١٠٠ عام من الرواية النسائية العربية (١٨٩٩- ١٩٩٩م)، دار الآدب، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٩م، صـ٤٤.

٥- نيلوفر بيضائي، تئاتر فمينيستى، بخش دوم، كتاب نمايش، سال اول، شماره ٢، مرداد ١٣٧٧ هـ.ش، صـ٤٣.

٦- بهناز على پور گسكرى، آزمونى در ادبيات زنانه، كتاب ماه ادبيات و فلسفه، مهر ١٣٨٠هـ.ش، صـ ٩٦

٧- إبراهيم فياض، وزهره رهبرى، صداى زنانه در ادبيات معاصر ايران، صـ ٣٥

الذي قد يروي قصة رجل أو قصة امرأة".[٨] ويؤيد الباحث فكرة عدم ارتباط الأدب بجنس الكاتب، وإنما قد يبدع الرجال في ترجمة مشاعر وقضايا وآمال وتطلعات النساء على نحو أفضل من بعض الكاتبات. وقد يعالج الرجال قضية نسوية من زاوية ذكورية، تتيح للرجال معايشة آمال النساء والوقوف على مشاعرهن. أضف إلى ذلك أن العمل الأدبي هو نتاج أفكار ورؤية الكاتب للعالم من حوله دون تأثر بالنوع.

تاريخ المسرح النسوي

البدايات

دخلت المرأة مجال الكتابة الأدبية تدريجيًا، على سبيل المثال ركزت صحيفة (لسان النساء) التي بدأت نشاطها في العام ١٩١٩م تحت إدارة "صديقه دولت آبادي" بمدينة أصفهان، على نشر المقالات والموضوعات الخاصة بالمرأة وإعطاءهم حق التأليف".[٩] وتعود معرفة الإيرانيين بالمسرح بصيغته الأوروبية للقرن التاسع عشر "حيث لعبت الثقافة الحضارية دورًا في ظهور المسرح بشكله الغربي في إيران، عبر الاستيراد الذي مارسه بعض المثقفين الإيرانيين، أمثال: ميرزا فتحعلي آخوندزاده[١٠] لهذا النمط من التعبير الجماعي. "فكتب ست مسرحيات حرص فيها على إبراز سمات البيئة الإيرانية وانتمائه لتلك البيئة، وقد قام ميرزا جعفر قره داغي بترجمة هذه النصوص من التركية الآذرية إلى الفارسية".[١١] ثم ظهر "ميرزا آقا تبريزي"، وهو أول كاتب

٨- قباد آذرآئين، دستەبندى ادبيات مردانه و زنانه را قبول ندارم، خبرگزارى مهر، ٣١ تير ١٣٩٢هـ.ش https://www.mehrnews.com/news/2101494/

٩- خسرو پناه، ومحمد حسين، هدف ها و مبارزه ى زن ايرانى: از انقلاب مشروطه تا سلطنت پهلوى، به نقل از هفته نامه حبل المتين، سال ١٤، شماره ٩، جمعه ٩ شعبان ١٣٢٤هـ. ق، صـ٢٤٠

١٠- ولد آخوندزاده سنة ١٨١٢م في مدينة نخو أو نوخا من أعمال أذربيجان، توجه إلى مشكين مع أمه بعد طلاقها. وبرع آخوندزاده في التركية والفارسية وكذلك العربية والروسية، مما ساعده على الاطلاع على الأدب الروسي. واستطاع كشف ما يسد طريق التقدم أمام الأفكار والثقافة الإيرانية، وبحث عن حلول لهذه المشكلة، وكان دائم الأسف لجهل الإيرانيين بالظواهر الحديثة. واشتهر آخوندزاده ككاتب مسرحي ومفكر اجتماعي، وترجمت مسرحياته إلى لغات عدة، وعُرف بـ "موليير الشرق".

١١ – ميرزا آقا تبريزى، پنج نمايشنامه، بكوشش ح.صديق، نشر آينده، طهران، چاب دوم، صـ ٢.

مسرحي يكتب للمسرح الإيراني باللغة الفارسية، وقد كتب أربع مسرحيات نُسِبت خطأ إلى "ميرزا ملكم خان"؛ حيث يؤكد "يحيى آرين پور" أنه "طبقًا لأحداث الوثائق، فإنه يتضح أن "ميرزا ملكم خان" لم يكتب أية مسرحيات على الإطلاق، وأن هذه المسرحيات المنسوبة إليه تخص ميرزا آقا تبريزي، سكرتير أول السفارة الفرنسية في طهران".[١٢] لكن كان الاعتماد بشكل أساسي على الرجال، بل لم تتمكن النساء حتى من مشاهدة الأعمال المسرحية في دور العرض. فقد كان "ظهور المرأة في عالم المسرح أحد أهم الأحداث في تاريخ المسرح، إذ كانت النساء تُمنع ليس فقط من الظهور على خشبة المسرح بل من مشاهدة العروض المسرحية أيضًا، وكان الرجال يقومون بأداء أدوار النساء في المسرح، أبرزهم فضل الله بايگاني، ورفيع حالتي، وحسن سياسي، ومعز الدين فكري وآخرين".[١٣] "مع هذا وخلال الدورة الأولى للمجلس الوطني أبدت بعض المستنيرات ميلاً لفن المسرح باعتباره عمل هادف. على سبيل المثال نقلت (تاج ماه آفاق الدوله)[١٤] مسرحية (نادر شاه) من تأليف (نريمان نريمانف)[١٥] من التركية إلى الفارسية، وطُبعت في العام ١٩٠٧م تحت عنوان الرسالة النادرية"[١٦] وفي كتابه الكتابة المسرحية في إيران يقول يعقوب آژند:" تكمن أهمية ترجمة هذه المسرحية (بغض النظر عن دورها في رفع الوعي والمعرفة السياسية– التاريخية للمجتمع) في أن إحدى السيدات المتعلمات قامت بترجمة المسرحية، وهو ما حظى آنذاك باهتمام كبير؛ حيث لم تكن المرأة قد دخلت بالفعل مجال الأنشطة السياسية– الاجتماعية.[١٧]

١٢– حسين رزمجو، انواع ادبى واثار آن در زبان فارسى، دانشگاه فردوسى مشهد، چاب چهارم، ١٣٨٢هـ.ش، صـ٢١٤.

١٣– جمشيد ملك پور، ادبيات نمايشى در ايران.. ملى گرايى در نمايش دوران حكومت رضا شاه پهلوى، جلد سوم، انتشارات توس، طهران، ١٣٦٣هـ.ش، صـ٣٣.

١٤– زوجة فتح الله خان ارفع السلطنة، وشقيقة ميرزا إسماعيل خان أجودانباشي. به نقل از يعقوب آژند، نمايشنامه نويسى در ايران از آغاز تا ١٣٢٠هـ.ش، تهران، نشر نى، ١٣٧٣هـ.ش، صـ ٦٨.

١٥– نويسنده و انقلابى آذرى (١٨٧٠– ١٩٢٥م) وقد كتبت الرسالة النادرية في العام ١٨٩٩م. (با استفاده از هيوا گوران، كوشش هاى نافرجام– سيرى در صد سال تياتر ايران، تهران، انتشارات آگاه، ١٣٦٠هـ.ش، صـ ٩١).

١٦– خسرو پناه، ومحمد حسين، هدف ها و مبارزه ى زن ايرانى، صـ ١٤١.

١٧– يعقوب آژند، نمايشنامه نويسى در ايران، صـ ٦٨.

(تقع الأحداث في مدينة اسپهان.[١٨] مكتب نادر. كان يجلس إلى طاولة الكتب في إحدى جوانب المكتب. تغطي سجادة أرضية المكتب)

گل جهان: (مسرعة تركع أمام أقدام نادر شاه) يا ملك الملوك! أقسم عليك بذلك الشيء الذي تذوب فيه روحك. أن تعفو عن ابني المسكين. لا تتركني أبكي حتى الموت يا نادر! (تبكي) هل كنت أقوم بتربيته مدة عشرين عامًا لأجل ذلك! (تبكي گل جهان، ونادر شاه يمسك رأسها بيديه) يا نادر لا تخرب بيتي! تفضل، واقتلع عيني. ابني برئ. (تحتضن قدم نادر وتبكي)

نادر شاه: لا يمكن. يجب أن أفعل ذلك. لابد أن ينال الطماع جزاءه.

گل جهان: (تطب) يا نادر، دعهم ينتظرون ساعتين، حتى أشبع من تقبيل تلك العيون التي سيقتلعونها. لو كنت تعبد الله اعف عن دموع عيوني! (تبكي)

نادر شاه: (تأمل قليلًا وفجأة) انهضي وامضي! (يمسك يديها ويضعها على الأرض).

گل جهان: (فجأة) آي! (تسقط على الأرض فاقدة الوعي).

حين يكتسي زمن المرء بالسواد... فلن تجدي جميع المحاولات.[١٩]

والمسرحية عبارة عن مشاهد قصيرة، والنموذج السابق يقدم صورة عن تدرج مطالب (گل جهان) إلى (نادر شاه) حيث تبدأ بالركوع والبكاء أملًا في إقناعه بالعدول عن قرار اقتلاع عيون ابنها

١٨- اسم مدينة أصفهان في العهد الساساني.

١٩- (واقع می شود در اسپهان، اتاق کار نادر، در یک سوی روی میز کتابها است. در اتاق قالی گسترده شده)
گل جهان:(زود آمده به پای نادرشاه می افتد) شاهنشاها! تو را سوگند می دهم به آن چیزی که جانت را در راه او پوسانیده ای. بر بینوایی فرزند من ببخشای. مرا تا دم واپسین با چشم گریان نگذار، نادر! (گریه می کند) آیا بیست سال، اور را برای این پرورش داده بودم! (گل جهان می گرید. نادر شاه سر خود را با دست می گیرد) نادر، خانه ام را ویران مکن. بفرما، چشم های مرا در آورند. فرزندم گناه ندارد. (پای نادر را بغل کرده گریه می کند)
نادرشاه: نمی شود. باید چنین بشود. آدم آزمند باید به سزای خود برسد.
گل جهان:(درخواست می کند) نادرا. بفرما دو ساعت درنگ کنند، تا آن چشم هایی را که بیرون خواهد آمد به سیری ببوسم. گر خدا را می پرستی بر اشک چشم من ببخشای!(می گرید)
نادرشاه:(اندکی نگاه کرده به یک مرتبه) برخیز برو!(دستش را گرفته به زمین می زند)
گل جهان:(یک مرتبه) آي! (مدهوش شده به زمین می افتد) چو تیره شود مرد را روزگار... همه آن کند کش نیاید به کار. برگرفته از نریمان نریمانف، نامه نادری، ترجمه ای تاج ماه آفاق الدوله، به نقل از کوشش های نا فرجام، سیری در سد سال تیاتر ایران، خسرو شهریاری (هیوا گوران)، کتاب ارزان، چاپ دوم، ١٣٨٩هـ.ش، صـ٣١٧

البالغ من العمر عشرين عامًا، ثم تطلب إليه أن تفتديه بعيونها، وأخيرًا تتشفع بدموعها بعد رفض الاستجابة لمطالبها. "وقد شرعت (نريمانف) في كتابة هذه المسرحية، بعد معاناة إيران من عدم كفاءة الملوك المستبدين، وبذل المنح الأرضية والسياسية والاقتصادية. وللتعبير عن طبيعة الحكم في إيران تحت الأسرة القاجارية، انكبت (نريمانف) على التاريخ، واستقرت على فترة حكم الشاه سلطان حسن وطهماسب الثاني، ثم حكومة نادر. وقد أرادت من جهة بيان عدم كفاءة الملوك مثل السلطان حسين، واستبداد ودموية نادر من جهة أخرى".[٢٠]

ثم اشتدت حركة ترجمة الآداب الغربية وأعمالها المسرحية منذ إنشاء دار الفنون وإنشاء قسم خاص للترجمة. "وكان للمسرح الفرنسي الأثر الأكبر في هذا المجال، من خلال ترجمة أعمال موليير"[٢١] ثم ظهرت تدريجيًا "فرق مسرحية صغيرة في تبريز ورشت وطهران. وقدمت مسرحيات كانت في الغالب ترجمة منقوصة عن مسرحيات موليير الكوميدية؛ حيث أدخل الكتاب قدرًا من الكوميديا عروض الحوض[٢٢] وغيرها من الألعاب المحلية".[٢٣] وفي العام ١٩٠٢م شكلت الأختان "وارتيتر" و "هرانوش فليگيان" فرقة "مسرح النساء" التي قدمت عددًا من المسرحيات في الفترة (١٩٠٢– ١٩٠٣م) وجرى تكريم هذه الفرقة في بلاط "مظفر الدين شاه القاجاري".[٢٤] ثم تأسست في العام ١٩١٠م جمعية (مخدّرات وطن– محجبات الوطن) وقد ضمت في عضويتها بعض النساء مثل (عز السلطنة) و(عزيز السلطنة) بنتا ناصر الدين شاه، وزوجتاه (زهرا خانم)

٢٠– مصطفى اسكويى، پژوهشى در تاريخ تئاتر ايران، مسكو، چاپ اول، تابستان ١٣٧٠هـ.ش، صـ١٠٥

٢١– ناصر قاسمى– ندا رسولى، بدايات الأدب المسرحي في إيران في مرآة النقد، إضاءات نقدية (فصلية محكمة)، السنة الثانية، العدد الخامس، ربيع ١٣٩١هـ.ش/ آذار ٢٠١٢م، صـ١٠١.

٢٢– كان البيت الإيراني التقليدي يضم حوضًا كبيرًا يتوسط الفناء، تُرَبَّى فيه الأسماك ويستخدم لسائر الأغراض المنزلية، وفي المساء كان أهل المنزل يحيطون بهذا الحوض الذي يغطّونه بالخشب؛ للمسامرة واستقبال الضيوف، وتقام على سطح الحوض تمثيلية قصيرة. به نقل از يحيى آرين پور، از صبا تا نيما، جلد اول، چاب چهارم، نشر زوار– تهران، ١٣٧٢هـ ش، صـ٣٢٤.

٢٣ – يحيى آرين پور، از نيما تا روزگار ما– تاريخ ادب فارسى معاصر، نشر زوار– تهران، ١٣٧٢هـ ش، صـ٣٢٤.

٢٤– آندرانيک هويان، تئاتر ارمينيان در تهران، فصلنامه تئاتر، شماره ٢٠–٢١، تهران، انتشارات نمايش، ١٣٨٩هـ ش، صـ١٩٧

و(محبوب السلطنة). وقد اتخذت هذه الجمعية مجموعة من الخطوات والإجراءات التي من شأنها تحفيز النساء على الانضمام والمشاركة في أنشطة الجمعية مثل مراسم الاحتفالات، وفي هذه المراسم كانت تقدم بعض المسرحيات والبرامج الترفيهية بخلاف كلمة أعضاء الجمعية".[٢٥] "وتختلف الآراء حول ظهور المرأة للمرة الأولى على خشبة المسرح، ويقول الكثيرون إن "ملوك حسيني" هي أول مسلمة تمتلك جرأة التمثيل على خشبة المسرح. كما عُرفت بعض الأسماء الأخرى".[٢٦] لكن بشكل عام بقيت مشاركة النساء في المسرح سواءً على صعيد التمثيل أو حتى المشاهدة محظورًا حتى العام ١٩١٧م؛ حيث حصل "سيد علي نصر" على تصريح وزارة المعارف بتأسيس جمعية (كوميديا إيران) عقب عودته من أوروبا، وسعى إلى جذب النساء للمسرح مثل (سارا خاتون) و(شكوفه) و(ملوك حسيني) وهى أول مسلمة تنشط في المسارح الإيرانية".[٢٧] والمسرح الكوميدي الإيراني هو أول مسرح يقوم على أسس علمية في إيران، ويرجع الفضل في إشراك الفتيات والنساء بالتمثيل إلى "سيد علي نصر" ".[٢٨]وحتى تلك الفترة كان الرجال يلعبون دور النساء "وفي فترة الثورة الدستورية وتحديدًا بعد فتح طهران، استفاد دعاة الحرية من فن المسرح كوسيلة تربوية في تسليط الضوء على السلبيات وبخاصة تجاه المرأة ومكانتها الاجتماعية. وسعت الفرق المسرحية إلى إجبار المشاهدين وكلهم من الرجال إلى التأمل والتفكير في سلوكياتهم تجاه النساء".[٢٩] ثم تمكنت الأرمينيات من التمثيل على خشبة المسرح في مسرحية "طبيب رغم

٢٥- خسرو پناه، ومحمد حسين، هدف ها و مبارزه ی زن ايرانى، صـ ١٥٢.

٢٦- جمشيد ملك پور، ادبيات نمايشى در ايران، جلد سوم، صـ٣٤.

٢٧- غلامرضا رشيد ياسمى، ادبيات معاصر، چاپخانه روشناتى، تهران، ١٣١٦هـ.ش، صـ ١٣٨+ ليلا مجدانى، زنان در آينه سينما و تئاتر ايران، بخش اول، رسانه انديشه و آگاهى (فكرت)، 2022/12/10م.
https://fekrat.net/%D8%B2%D9%86%D8%A7%D9%86-%D8%AF%D8%B1-%D8%A2%DB%8C%D9%86%D9%87-%D8%B3%DB%8C%D9%86%D9%85%D8%A7-%D9%88-%D8%AA%D8%A6%D8%A7%D8%AA%D8%B1-/%D8%A7%DB%8C%D8%B1%D8%A7%D9%86

٢٨- مصطفى اسكويى، سيرى در تاريخ تئاتر ايران، نشر آناهيتا اسكويى، تهران، ١٣٧٨هـ ش، صـ١٧٣.

٢٩- صبا رادمان، نگاهى به تاريخچه حضور زنان در تئاتر ايران، قسمت اول، سايت ايران تئاتر، دوشنبه ٢٢ تير ١٣٨٨هـ.ش
https://theater.ir/fa/16460

أنفه" للكاتب الفرنسي موليير، بحضور (٢٥٠) مشاهد؛ حيث قدمت إحدى الفرق المسرحية الأرمينية هذه المسرحية التي تناقش قضايا حقوق المرأة".[٣٠] وتعليقًا على مشاركة الأرمينيات في العروض المسرحية كتب هيوا گوران:" لم تكن المرأة الأرمينية تعيش أسيرة الاختباء تحت الحجاب والسروال والاسدال، وإنما كانت تعمل إلى جانب الرجال، وكانت سببًا في دخول المرأة المسلمة عالم التمثيل المسرحي".[٣١] يذكر أن "أحد خطوات مدينة گيلان على صعيد التمدن، الاعتراف بكرامة طبقة النساء، وإعطاءهم حق مشاهدة العروض المسرحية والسنيمائية في أماكن مخصصة داخل قاعات العرض، بل الحق في تقديم عروض خاصة بالنساء".[٣٢] وكانت فرقة "سوسيال دموكرات هتشاكيان" الفرع النسوي للفريق الأرمني، تقدم عروضًا مسرحية، إحداها (الفاجعة) أو (الطريق الدموي) من تأليف "غريغور يقيكان"... ففي حين كانت الأرمنيات يقدمن العروض على خشبة المسرح، كانت المسلمات يمنعن حتى من المشاهدة".[٣٣] ثم بدأت الجمعيات النسوية التي تشكلت في طهران تغزو الأقاليم تدريجيًا؛ حيث "أسست سيدات گيلان (الجمعية الثقافية والفنية رسول سعادة النساء) عام ١٩٢٣م برئاسة السيدة "ساري أماني" وقدمت أولى مسرحياتها بعنوان (عروس أم فتاة للبيع) في خمسة فصول على مسرح (اولوش بيک) بتاريخ ١٦ مارس ١٩٢٤م".[٣٤] "وقد لعبت النساء معظم الأدوار في المسرحية التي كانت تعتبر بمثابة تقرير دقيق عن حياة المرأة آنذاك؛ حيث أكدت كأغلب مسرحيات هذه الجمعية على قضية انتهاك حقوق النساء".[٣٥] وقد استفادت "روشنک نوعدوست" عضو جميعة رسول سعادة النساء، من فن المسرح والعروض المسرحية في تشريح القيود الاجتماعية على المرأة، تقول:" اتخذنا

٣٠- خسرو پناه، ومحمد حسين، هدف ها و مبارزه ی زن ايرانی، صـ ١٤٢.

٣١- هيوا گوران، كوشش های نا فرجام، سيری در صد سال تياتر ايران، انتشارات آگاه، تهران، ١٣٦٠هـ.ش، صـ ١١٩.

٣٢- جلال ستاری، طليعه تئاتر بانوان، فصلنامه تئاتر، شماره ٣٦، تهران، انتشارات نمايش ١٣٨٢هـ.ش، صـ ١٦

٣٣- جمشيد ملك پور، ادبيات نمايشی در ايران.. دوران انقلاب مشروطه، جلد دوم، انتشارات توس، طهران، ١٣٦٢هـ.ش، صـ٤٨-٤٩.

٣٤- آزاده بيزارگيتی، آموزش زنان در نگاهی به فعاليت های روشنک نوعدوست، نشريه فصلنامه زنان، جلد سوم، نشر توسعه، تهران، ١٣٨٢هـ.ش، صـ٥٨.

٣٥- يعقوب آژند، نمايشنامه نويسی در ايران صـ ١٢٣.

خطوات سريعة على صعيد رفعة وتثبيت الحقوق المدنية للمرأة".[٣٦] "لكن هذه المسرحيات النسوية كانت تُقدم فقط للنساء أعضاء الجمعيات النسوية، وكانت هؤلاء الفنانات والمفكرات يتعرضن للإهانات بأبشع الألفاظ بل وكن يتعرضن للضرب أحيانًا، بالنظر إلى طبيعة الأوضاع الاجتماعية والدينية في تلك الفترة."[٣٧] مع هذا لم تستسلم النساء لتلك السلبيات، واهتمت الجمعيات النسوية في تلك الفترة بتقديم أعمال موليير الكوميدية في تقديم ومناقشة قضايا المرأة، ولعل السبب هو قابلية الاستفادة من هذه الأعمال في معالجة قضايا النساء. "استطاع موليير أن يدخل إلى المسرح الإيراني بسبب قابلية تطبيق آثاره المسرحية مع الثقافة الإيرانية، لأنها تنطوي على انتقادات أخلاقية واجتماعية، فضلًا عن التسلية، كما كانت تشبه النوع الإيراني من المسرح أي التقليد، ولذلك كانت تتوافق وطبيعة القارئ والمشاهد الإيراني".[٣٨] وقد انتقد "محمد أمين رسول زاده" موضوع مسرحية طبيب بالإكراه وكتب:" يستعرض الفصل الأول من هذه المسرحية الكوميدية حياة زوج وزوجة، وكيف يبيع الأزواج بدون وجه حق أثاث الزوجات... ثم يُفهم من الكلمات الساخرة أن الآباء يقفون دائمًا إلى جانب الأزواج، ويتجاهلون المحبة التي يجب أن تتوفر بين الطرفين، ويركزون فقط على ثروة الصهر، وهذا خاطئ لأن المودة الحميمية من المرأة للرجل والعكس أفضل من الاستثمارات الباهظة".[٣٩] والسؤال إذا كان المسرح آنذاك حكرًا على الرجال، من كتب المسرحيات التي قدمتها النساء على خشبة المسرح؟ في الواقع "لم يكن بمقدور الرجال التدخل في مثل هذه الأنشطة بالنظر إلى الأوضاع الاجتماعية والدينية التي سادت في تلك الفترة، لذلك فقد تقدمت النساء بأنفسهن على هذا المسار. بعبارة أخرى يبدو أن النساء أنفسهن قد كتبن هذه المسرحيات التي تناقش قضاياهن، وقدمنها على خشبة المسرح

٣٦ – آزاده بيزارگيتى، آموزش زنان در نگاهى به فعاليت هاى روشنک نوعدوست، نشريه فصلنامه زنان، صـ٥٩.

٣٧– صبا رادمان، نگاهى به تاريخچه حضور زنان در تئاتر ايران، قسمت اول، دوشنبه ٢٢ تير ١٣٨٨هـ.ش

٣٨– جمشيد ملك پور، ادبيات نمايشى در ايران.. نخستين كوشش ها تا دورهء قاجار، جلد اول، انتشارات توس، طهران، ١٣٦١هـ.ش، صـ٣٠٦.

٣٩– خسرو پناه، ومحمد حسين، هدف ها و مبارزه ي زن إيراني، صـ ١٤٣ به نقل از روزنامه ايران نو، سال يک، شماره ١٠٦، ٢٣ ذيحجه ١٣٢٧هش.

للنساء والفتيات على سبيل التوعية بقضايا المرأة، لكن دون أن يكتبن أسماءهن على هذه الأعمال للأسف... ونتيجة لذلك أجبرت النساء على معالجة بعض الموضوعات دون غيرها".[٤٠] ثم عرفت إيران فن (الأوبرا) وأقبل الفنانون على هذا النوع من العروض المصحوبة بالموسيقى. "وكان "ميزاده عشقي"[٤١] شاعر العصر الدستوري، من أوائل الذين نظموا مسرحيات شعرية. وقد أبدى اهتمامًا كأغلب كتاب هذه الفترة بقضايا المرأة، وألف منظومة "الكفن الأسود" للدفاع عن مظلومية المرأة وتجسيد معاناة النساء في تلك الفترة".[٤٢] وفي العام ١٩٢٦م أسس "علينقي وزيرى"(من مواليد ١٨٨٦م) مدرسة الفنون الموسيقية، وفيها عرض المسرحيات المصحوبة بالموسيقى، وهو ما دفع "إسماعيل مهر تاش" إلى خوض تجربة تقديم عرض أوبرا بالتعاون مع (وزيري). ونتيجة لاستمرار هذا التوجه، تأسست "جمعية صحوة النساء" وتقديم عدد من المسرحيات في قاعة مدرسة زرتشتيان".[٤٣] وكان الدافع لتأسيس هذه الجمعية "إجراء المناقشات حول الكاتبات المسرحيات الإيرانيات إبان الفترة الدستورية وما بعدها؛ حيث فقدت النساء على الدوام في ثنايا الوثائق التاريخية، أو الأفضل القول يتم تجاهلها عمدًا".[٤٤] لكن الجميع تعرض لأسوأ مصير قد يتعرضون له "فكانت أخبار أجسادهن المقطعة على الجداول والأنهار هو أبشع

٤٠- جلال ستارى، طليعه تئاتر بانوان، فصلنامه تئاتر، شماره ٣٦، تهران، انتشارات نمايش ١٣٨٢هـ.ش، صـ ٢١-٢٢

٤١ - هو سيد محمد رضا بن سيد أبي القاسم الكردستاني الملقب بـ "ميرزاده عشقي". ولد في همدان عام ١٨٩٣م. تلقى علومه الأولى في همدان، وتعلم اللغتين الفارسية والفرنسية بشكل جيد. سافر إلى إسطنبول والتحق بالمدرسة السلطانية، ودار الفنون، وذلك قبل أن يعود إلى طهران ثم بدأ في نظم الأشعار وكتابة المقالات والمسرحيات التي تهدف للإصلاح السياسي والأدبي. ويحيى آرين پور، از صبا تا نيما، نشر زوار- تهران، جلد دوم، ١٣٧٩هـ ش، صـ٣٦١.

٤٢- على اكبر مشر سليمى، كليات مصور ميرزاده عشقى، طهران، انتشارات امير كبير، چاب چهارم، ١٣٤٢هـ.ش، صـ٦.

٤٣- احسان زيورعالم، چشمانداز نقش زنان در تئاتر ايران از گذشته تا امروز، خبرگزارى تسنيم، ١٨ ارديبهشت ١٣٩٧هـ.ش

https://www.tasnimnews.com/fa/news/1397/02/18/1719526/

٤٤- مريم رحمانى، نامى ويادى از زنان ايرانى درهنر تئاتر، مدرسه فمينيستى، ١٣ آبان ١٣٨٧هـ.ش

https://www.feministschool.com/spip.php?article1590

إجابة رجالية على مشاركة النساء في المسرح".[٤٥] وفي العام نفسه أسس "إسماعيل مهر تاش" جمعية باربد، وقد ضمت في عضويتها بعض الأسماء النسوية مثل ملوك ضرابي، رقيه چهره آزاد.[٤٦]

العروض النسوية المبهجة

العروض الكوميدية النسوية تمثل نوعًا ما مواجهة نسائية مكتملة الأركان، وصدى الصرخة والاحتجاج على قمع النساء. "لم تكن المكانة الاجتماعية للمرأة في العصر القاجاري بل وفيما قبله تسمح للنساء بدخول الساحة الاجتماعية، ومن ثم سعت النساء إلى تصوير هذه الضغوط واختناق النساء اجتماعيًا من خلال العروض في المجالس الخاصة والعروض الكوميدية، والصراخ بالظلم الذي يلحق بهن ولو على نطاق محدود وبسيط وفي جمع نسوي. بعبارة أخرى العروض الكوميدية النسوية هى انعكاس للغضب والظلم الذي وقع على نساء هذا البلد في الماضي غير البعيد، وعملية اجتماعية أخلاقية والقيود النفسية على جيل النساء، وتخلق إلى جانب شفاء هذه الجروح، أجواء من الفرحة والسرور تساعد المتلقي على تناسي مشكلات الحياة".[٤٧] والمعروف أن النساء حين كن يجتمعن في الأعياد والمناسبات، كن يقدمن بعض القصص اللائي كتبنها أو المقتبسة. لكن "من غير المعلوم هوية مبتكر كل هذه العروض، أو حتى أسماء الممثلات غير المحترفات التي قدمنها... ولا توجد نصوص مكتوبة لتلك العروض، وكذلك كانت الممثلات يقدمن هذه العروض من خلال الاتفاق بينهن... كذلك نحن نعلم أن جميع الممثلات والمشاهدات كن من النساء والأطفال، بل كن يلعبن أدوار الرجال أيضًا في هذه

٤٥- عاطفه مژده، پيشينه حضور زنان در تئاتر ايران، بخش سينما و تلويزيون تبيان، چهارشنبه ١٣٩٠/١٠/٢٨هـ.ش

https://article.tebyan.net/195146

٤٦- جمشيد ملك پور، ادبيات نمايشى در ايران، جلد سوم، صـ٣٨.

٤٧- حسين فرخى، جايگاه اجتماعى زنان ونمايش هاى شادى آور زنانه، فصلنامه تخصصى تئاتر صحنه، شماره ٦٩، دوره جديد زمستان ١٣٨٨هـ.ش، صـ ٧٠

العروض. ومن ثم فإن موضوع هذه العروض كان يرتبط بالنساء وقضاياهن".[٤٨] يذكر أن الرأي العام كان يعتبر مشاركة النساء بحرية ودون قيود في المجتمع تتنافي والمبادئ الأخلاقية والعرف المجتمعي، فضلًا عن القيود الدينية والحكومية. والمشاركة في العروض المسرحية، بما يتطلب حركات متحررة بعيدة عن القيود السائدة، زاد من حالة التضييق على مشاركة النساء. وزادت فنون الموسيقى، والغناء، والرقص باعتبارها من العناصر التي لا تنفك عن العروض الإيرانية، من هذه القيود التي برزت لا سيما مع صعود محمد خان القاجاري واستمرت بعده دفعت النساء للبحث عن وسائل للتعبير عن وجودهن، فكانت الحفلات النسائية والعروض المسرحية التي تدور حول المرأة (في أوساط خاصة بالنساء) أحد الوسائل التي تمكنت من خلالها النساء من التعبير دون قيود عن الاحتياجات والاحتجاجات على الأوضاع القائمة. وقد استمر تقديم هذه العروض المسرحية في الأوساط النسائية بالعصر البهلوي، لكن وبالنظر إلى أسباب مثل الحريات غير المشروطة أثناء العروض والتي أدت إلى عدم احترام بعض المبادئ الاجتماعية، ودخول المسرح الغربي وازدهاره، وتطور الوضع القانوني والعلاقات الاجتماعية للنساء بعد الثورة الدستورية، وكذلك دخول النساء عالم التمثيل المسرحي، تسبب في فقدان هذه العروض بريقها بمرور الوقت".[٤٩]

التعازي النسوية

على غرار العروض الترفيهية النسوية، برز هذا النوع من التعزية كرد فعل على الموانع الدينية والاجتماعية التي تمنع ظهور المرأة على خشبة المسرح. "وقد بدأ مسرح التعزية النسوي بواسطة "قمر السلطنة" ابنة فتحعلي شاه وفي منزلها... وبعد ذلك أقامت "عزة الدولة" شقيقة "ناصر الدين شاه" بعض مجالس التعزية في منزلها أيضًا... وقد وردت بعض أسماء ممثلات مسرح التعزية في العصر القاجاري مثل "ملا نبات" و"ملا فاطمة" و "ملا مريم". وكانت "حاجية خانم" ابنة

٤٨- بهرام بيضايى، نمايش در ايران، انتشارات ورشنگران ومطالعات زنان، تهران، ١٣٩١هـ.ش، صـ ٢٠٢-٢٠٣.
٤٩- عسل ملكى، محمود عزيزى، كاظم شهبازى، كاركردها، اشكال و معانى نمايش هاى شادى آور زنانه در دوره ى قاجار، فصلنامه علوم اجتماعى، دانشگاه علامه طباطبايى، شماره ٨٦، پاييز ١٣٩٨هـ.ش، صـ١٨٧

فتحعلي شاه إحدى أهم النساء اللواتي كن يقدمن عروض التعزية... ومن أبزر هذه العروض مسرحية "شهر بانو" أو "زفاف ابنة قريش" وغيرها".[٥٠] مثل مسرحيات سليمان وبلقيس، وأمير تيمور، ووالي الشام التي كانت تقدم في المجالس الرجالية والنسائية على السواء. وكان مضمون هذه المسرحيات بسيط جدًا وبدائي. على سبيل المثال يدور ملخص تعزية عروس قريش حول تنظيم بعض الوثنيات من قبيلة قريش في مكة حفل عرس، ودعوا السيدة "فاطمة الزهراء" ابنة النبي (ﷺ) للمشاركة، إلا انها امتنعت في البداية، قبل أن تعود عن قرارها وتقبل الدعوة بعد إلحاح نساء قريش وأمر النبي (ﷺ) وقبل أن تتوجه إلى الحفل جاءت حوريات الجنة وقدمن للسيدة (فاطمة) ملابس فاخرة. وما أن رأت العروس ابنة النبي (ﷺ) بهذا الجلال حتى سقطت فاقدة الوعي، لكنها استعادت وعيها بدعاء السيدة (فاطمة) ثم أعلنت جميع الوثنيات إسلامهن".[٥١] وعن مزايا هذه المسرحية كتبت "اعتماد السلطنة" بجريدة خاطرات:" عُرضت مسرحية ذهاب (فاطمة) إلى حفل الزفاف في الليلة الماضية، وقد حولت (الممثلات) هذه المسرحية إلى مشاهد مضحكة... كانت ضحكات نساء البلاط ترتفع إلى السماء، وقالت الحاضرات: إن المسرحية كانت مضحكة أكثر من المسرحيات المعروضة في المسارح الأجنبية".[٥٢]

الفترة (١٩٣١- ١٩٦٠)

"للأسف لم يمنح المجتمع الذكوري والمتعصب آنذاك، هؤلاء النساء فرصة تخليد أسمائهن؛ حيث لم تحتفظ الذاكرة التاريخية الإيرانية بأسماء هؤلاء الكاتبات والمخرجات الإيرانيات القويات الصابرات... واستمر حظر مشاركة المرأة في المسرح حتى العام ١٩٣١م؛ حيث أسس "أمير سعادة" مسرح (سعادت) بمشاركة إيرانيات للمرة الأولى وهن (شارمانى گل)، و(پرى گلوبندكى)

٥٠- بهرام بيضايى، نمايش در ايران، انتشارات ورشنگران ومطالعات زنان، تهران، ١٣٩١هـ.ش، صـ ١٥١-١٥٢.
٥١- يحيى آرين پور، از صبا تا نيما.. تاريخ ١٥٠ سال ادب فارسى، انتشارات زورا، ١٣٨٧هـ.ش، صـ ٣٢٣- ٣٢٤
٥٢- فاطمة برجكاني، تاريخ المسرح في إيران منذ البداية إلى اليوم، مركز الحضارة لتنمية الفكر الإسلامي، بيروت، ٢٠٠٨م، صـ٢٤٠

و(ملوك مولوى) وكن يمثلن كل ليلة على خشبة المسرح للنضال ضد الجهل والتعصب الأعمى وغير المنطقي".[٥٣] وفي العام ١٩٣٢م كتبت مدام "پرى آقا بايف"[٥٤] مسرحية "ملا نصر الدين" وسعت بقوة إلى عرض هذه المسرحية على خشبة المسرح".[٥٥] وتعتبر "وارتو تريان[٥٦]، و پرى آقا بايف من أهم نجمات المسرح الإيراني، وكن أول من خاض مجال الإخراج في إيران"[٥٧] وقد أطلق الكاتب "مسعود كوهستاني نژاد" على مدام (پرى) لقب أحد رجال المسرح الإيراني، وأنها كانت رمزًا للفنانين آنذاك، بل كانت رمز النهضة الفنية السنوية في تلك الفترة".[٥٨] من ثم يتضح أن التركيز في هذه الفترة كان على التوعية بالحقوق النسوية المدنية، والمساواة بين الرجل والمرأة، بالإضافة إلى القضايا الأسرية مثل زواج القاصرات، والعنف المنزلي وغيرها. "وحرصت الجمعيات النسوية على تقديم مسرحيات تهدف إلى التوعية الفكرية في إطار نضالها الاجتماعي".[٥٩] وفي إطار الجهود الإصلاحية أحدث (رضا شاه) ضجة كبيرة في الأوساط الإيرانية عام ١٩٣٦م بقرار خلع الحجاب المثير للجدل. "حينها بدأت

٥٣- صبا رادمان، نگاهى به تاريخچه حضور زنان در تئاتر ايران، دوشنبه ٢٢ تير ١٣٨٨هـ.ش https://theater.ir/fa/16460

٥٤- من مواليد ربيع العام ١٩٠٠م بطهران لأسرة أرمينية، وانتقلت إلى برلين لدراسة الموسيقى، وانتقلت مع بداية الحرب العالمية الثانية إلى موسكو، واستمرت في دراسة الموسيقى والباليه والمسرح مع أوركسترا موسكو الملكي. ثم عادت إلى إيران واقبلت على المسرح بالتعاون مع "رضا كمال شهرزاد". هيوا گوران، كوشش هاى نا فرجام، سيرى در صد سال تياتر ايران، انتشارات آگاه، تهران، ١٣٦٠هـ.ش، صـ ١١٩-١٢٠.

٥٥- صبا رادمان، نگاهى به تاريخچه حضور زنان در تئاتر ايران، قسمت دوم، سايت ايران تئاتر، شنبه ١٧ مرداد ١٣٨٨هـ.ش https://theater.ir/fa/16709

٥٦- عرفت باسم "مادام لالا" وولدت في العام ١٨٩٥م بمدينة تبريز، ودرست في مدرسة الأرمن بطهران، قبل أن تنتقل إلى سويسرا في سن الثالثة عشر حيث تعلمت فنون المسرح. عادت إلى طهران مع بداية الحرب العالمية الأولى وتعرفت على المسرحي "آرتو تريان" وتزوجت منه، وبدأ معًا نشاطهما المسرحي. جمشيد ملك پور، ادبيات نمايشى در ايران، صـ٣٥.

٥٧- جمشيد ملك پور، ادبيات نمايشى در ايران، صـ٣٤.

٥٨- مسعود كوهستانى نژاد، در تكاپوى تجدد، فصلنامه تئاتر، شماره ٢٠، طهران، انتشارات نمايش، پاييز ١٣٨٢هـ.ش، صـ٤٥.

٥٩- هيوا گوران، كوشش هاى نا فرجام، سيرى در صد سال تياتر ايران، انتشارات آگاه، تهران، ١٣٦٠هـ.ش، صـ ١٦٣.

بعض الإيرانيات النشاط في المجال المسرحي. وفي العام نفسه تشكل (منتدى النساء) وكان من أنشطة هذا المنتدى تقديم عدد من المسرحيات التي كانت تتعلق جميعها بمسألة خلع الحجاب وقضايا المرأة".[٦٠] و"كانت حكومة رضا شاه (١٩٢٥-١٩٤١م) تضغط على نوعين من المسرح: أولهما: المسرحيات التقليدية الشعبية كالتعزية، وثانيهما: المسرح الذي أنشئ على الطراز الأوروبي".[٦١] "وكانت المسرحيات في معظمها هزلية تُقدم في قصور أهل البلاط والأرستقراطيين، أو مسرحيات تركز على النزعة القومية وإبراز الهوية الوطنية".[٦٢] ولم تكتسب المحاولات النسوية المتتالية شكلًا رسميًا حتى العام ١٩٣٩م، بعد إنشاء (هنرستان هنرپیشگی- أكاديمية التمثيل) بمشاركة (١٢) امرأة و(٤٠) رجلًا. بعد ذلك عمل هؤلاء معًا في فرق (باربد، وشهرزاد، ودهقان، ونصر، وپارس) وغيرها. ومن أوائل الممثلات آنذاك يمكن الإشارة إلى رقية چهره آزاد، وهايده بايگان، وعصمت صفوي، وإيران دفتري، وإيران قادري، وشهلا رياحي، ومهرى مهرنيا، وملكه رنجبر، وتوران مهرزاد، ومهين‌دخت بوجار، ومعصومه تقی‌پور، وبرفين ملكوتي، وناهيد عطائي، وغيرهن ممن نجحن بالوجود المستمر في التغلب على حظر تمثيل النساء. وقد تسبب هذا الموضوع تدريجيًا في تقبل المجتمع مشاركة النساء في المسرح نسبيًا. لكن قلة الإمكانيات، وارتفاع أسعار الأدوات، وعدم وجود المال الكافي زاد من صعوبة الأوضاع هؤلاء الممثلات وبروز مشكلات جديدة بعد تراجع الضغوط الاجتماعية، لدرجة أنهن كن يلجأن إلى تنظيف المكياج باستخدام المشتقات البترولية نظرًا لارتفاع أسعار مواد التنظيف. ويعتقد "أبو القاسم جنتي عطائي" أن المسرح

٦٠- يعقوب آژند، نمايشنامه نويسى در ايران صـ ١١٩+ أبو القاسم جنتى عطائى، بنياد نمايش در ايران، انتشارات صفى عليشاه، چاپ دوم، ١٣٥٦ هـ. ش، صـ٧٧

٦١- فاطمة برجكاني، تاريخ المسرح في إيران منذ البداية إلى اليوم، مركز الحضارة لتنمية الفكر الإسلامي، بيروت، ٢٠٠٨م، صـ١٦١.

٦٢- يعقوب آژند، نمايشنامه نويسى در ايران- از آغاز تا ١٣٢٠ش، نشر نى، تهران، ١٣٧٣هـ ش، صـ٤٢.

الحديث برز في إيران عام ١٩٤١م، وكانت مدام "مورين أمير" من كاتبات تلك الفترة ومن مسرحياتها (قبلة على ضوء الشمع) و(عذر أقبح من ذنب) و(ذات الرداء الأحمر).[٦٣] وقد عدد "جمشيد ملك پور" بعض الأعمال المسرحية النسوية في الفترة (١٩٢١- ١٩٤١م) وقال:" تعتبر تلك الفترة بداية دخول النساء مجال المسرح والكتابة المسرحية. وقد كان من جملة النساء اللاتي خضن تجربة الكتابة المسرحية يمكن الإشارة إلى اختر معدلي، ومدحت تهراني، ومحجوبه ناهيد، بدر منير علوي، وجيه الملوک امير اختيار الديني، ومينو لاجوردى، وملكه خانم رحم دل، وفروغ الزمان شهردار، وشوكت الملوک شه بند. ورغم أن جهودهن في الكتابة المسرحية لم تكن احترافية، لكنهن قضين على الكثير من العقبات التي كانت تقيد النساء... وقد تركز الاهتمام في تلك الفترة على ثلاث قضايا رئيسية هي الزواج، والتعليم، والعمل... كذلك اهتمت مسرحيات تلك الفترة ببيان المشكلات المتجذرة في الأسرة الإيرانية... وفي الحقيقة كانت المسرحية وسيلة للتنوير وإصلاح سلوكيات المجتمع تجاه النساء والفتيات".[٦٤] كذلك فقد أحصى مؤلف كتاب "اسناد نمايش در ايران" عدد (١٧) نصًا مسرحيًا في الفترة (١٩٢٦- ١٩٤١م) ومنها "مسرحية "الأميرة سلمى" للكاتبة "مرسده كروبيان"، ومسرحية "امرأة بكماء" للكاتبة "عصمت صفوي"، ومسرحية "بيژن و منيژه" للكاتبة "فرح داني"... ومسرحية "شعور الأم أم حياة مظلمة" و"العاشق حافظ" للكاتبة "صديقه دولت آبادى"[٦٥] لكن لم تسلم النساء من التداعيات "فقد تعرض منزل (دولت آبادى) أول كاتبة مسرحية في أصفهان للرشق بالحجارة بعد نشر صحيفة لسان المرأة، وفي طهران تعرضت (شهناز آزاد مراغه اى) للاعتقال. وفي مدينة مشهد تعرضت السيدة (فخر آفاق) للنفي على

٦٣- أبو القاسم جنتى عطائى، بنياد نمايش در ايران، ١٣٥٦ هـ. ش، صـ٨٦.

٦٤- جمشيد ملك پور، ادبيات نمايشى در ايران، انتشارات توس، چاپ اول، ١٣٨٦هـ.ش، صـ٢١٩.

٦٥- على مير انصارى، و سيد مهرداد ضيائى، گزيده اسناد نمايش در ايران، دفتر دوم از ١٣٠٥ تا ١٣٢٠ ش، انتشارات سازمان ملى ايران، ١٣٨١هـ.ش، صـ٨٣، ٩٦، ٤٦٥

خلفية نشر مجلة عالم النساء. على صعيد التمثيل لم تمتلك (ملوك حسيني) الجرأة للكشف عن هويتها ومهنتها، وتعرض منزلها للهجوم بعد انكشاف أمرها، بل بلغ الأمر أن قررت (عصمت صفوي) اللجوء إلى أبناء الطائفة المسيحية".(٦٦)

صغرا خانم: (بعصبية) اسكتِ، اخرسِ، قلت لا طاقة لي اليوم لسماعكِ. أرجوكِ

زيبنده خانم: (بجرأة أشد) آه، لا، لن أسكت، لا تسكتيني... أنا شقيقتكِ الروحية منذ ثلاث سنوات، وأنا أكبر منكِ ومثل والدتك. أراقب كل أعمالكِ السيئة دون أن أتدخل، كنت أشاهد ولم أتكلم. وقصة توزيعكِ حفنات من النقود في مرقد عبد العظيم، منتجع شميران، والحدائق، والمتنزهات، والشوارع بلا قيود، اخفيتها في قلبي الدامي وجلست صامتة بصبر وحماس، وشدة. أغلقت شفتاي بقوة حتى لا يخرج منها لا قدر الله حرف، وكلمة. وكذلك قلت (سيمضي، سيمضي) وانتظرت، لكن لم يمضِ شيء، وانتِ بحدة... بولد سيء حقير....

صغرا خانم: (متوسلة) أوه أرجوكِ....

زيبنده خانم: (تقاطعها)... ضحكات هذا الولد في الظاهر والذي فج...أة... فجأة....

صغرا خانم: كفى

زيبنده خانم: كفى!... أجل، كفى. أنا أيضًا... أقول كفى. إنها أنتِ المتورطة في هذا المستنقع... والآن أنتِ في قبضة المطالبين الذين هجموا على باب منزلك ويمسكون برقبتك. وتصارعين من جهة أخرى شخصًا لا يريدكِ مطلقًا، مطلقًا، ولم يطلبك على الاطلاق، وفوق كل شيء ينأى عنكِ، وأنتِ ذليلة ومغلوبة على أمركِ أمام الرجل الذي ينأى عنكِ. ستكونين كامرأة قد أصبحت لعبة لأمواج البحر ولم يتبقى لكِ سوى رمق. اصغِ لنصيحتي واستمعِ لكلامي. تقبلِ ارشاداتي... امسكِ بيد شقيقتكِ... انظرِ كيف أنقذكِ وبأي سواحل سلامتكِ

٦٦- جمشيد ملك پور، ادبيات نمايشى در ايران.. ملى گرايى در نمايش دوران حكومت رضا شاه پهلوى، جلد سوم، صـ٣٤.

أوصلكِ. صغرا، ألا تريدين العودة تحت ظلال عطف ومحبة زوجك، وأن ترين وجه المحبة، والراحة، والحظ الأبيض، والسعادة الأولى؟[٦٧]

من خلال النموذج السابق تتضح طبيعة الحوار بين النساء داخل الغرف المغلقة، ويعرض بوضوح لاثنتين من المواقف النسائية في تلك الفترة. ذلك أن (صغرا خانم) امرأة متزوجة تعاني من الفراغ العاطفي وتحاول ملئ هذا الفراغ عبر التعلق بأحد الشباب، ولا تعبأ بنصيحة (زيبنده خانم). لكنها تصارع الوحدة والفراغ بعد رحيل هذا الشاب، وتتعرض للتوبيخ من صديقتها التي تعتبر نفسها مثل شقيقتها الكبرى. ولا تقدم المسرحية أسباب الفراغ في حياة صغرا خانم، لكن ربما أجبرت على الزواج. وفي نهاية الحديث تقدم (زيبنده خانم) الحل للمشكلة وهو بقاء المرأة في ظل محبة زوجها.

٦٧- صغرا خانم:(عصبانی) ساکت، خاموش، گفتم که امروز حال شنیدنت را ندارم. خواهش می کنم...
زیبنده خانم:(با تهوری شدیدتر) آه، خیر، دهانم را مبند. مرا ساکت مکن... سه سال است من خواهر معنوی تو هستم، من از تو بزرگترم ومثل مادرت هستم. تمام رذالت کارهایت را نگریسته و بی طرفی ماندم، همین قدر تماشا می کردم ودم نمی زدم. رمانی که تو در باغشاه عبدالعظیم، به ییلاق شمیران، باغها، تفرجگاه ها، خیابانها به بی قیدی مشت مشت پول می پاشیدی، من تمام حرص، حرارت، حرمان و شدتم را در دل خونینم پنهان داشتم وخاموش نشستم. لبهایم را به هم می فشردم که مبادا حرفی، کلمه ای زده باشم. همین طور (می گذرد می گذرد) گفتم و انتظار کشیدم، اما چیزی نگذشت که تندباد تو را... به یک پسر رذل پست...
صغرا خان:(به طور تمنا) اوخ خواهش دارم...
زیبنده خانم:(حرف خود را قطع نکرده)... خنده های ظاهری این پسر که یک...سر... یک سر...
صغرا خانم: بس است...
زیبنده خانم: بس است!... بلی، بس است. من هم ... همین را می گویم که بس است. این دست و پا زدنت در این گرداب... حالا تو در پنجه ی طلب کارانی خستی که به در خانه ات هجوم کرده، و از گریبانت چسبیده اند. از آن طرف هم گرفتار کسی هستی که تو را هیچ، هیچ نمی خواهد و هرگز تو را نخواسته است وبالاتر از همه از تو دوری هم می کند، و پیش مردی که از تو روگردان شده است خوار و زبون هستنی. به زنی می مانی که بازیچه أمواج دریا شده و یك، تنها رمقی برایت مانده. بیان صیحتم را گش کن، حرفم را بشنو. راهنمایی ام را بذیر... دست همشیره ات را بگیر... ببین که چگونه نجاتت می دهد و به کدام ساحل سلامتت می رساند. صغرا آیا نمی خواهی که زیر سایه ی مهربانی و محبت شوهرت بازگردی و روی دوستی، راحت، سفید بختی و خوشی اولین را ببینی! برگرفته از رسول نظر زاده، زنان نمایشنامه نویس نسل اول و دوم، انتشارات افراز، ١٣٩٩هـ.ش، صـ ٣٣.

وعن محتوى هذه المسرحيات بشكل عام تقول پريسا مهجور:" موضوعات هذه المسرحيات تدور بالأساس حول موضوعات أخلاقية وأسرية، وقلما كانت تناقش موضوعات سياسية أو وطنية. وكانت في الغالب تفتقر من المنظور الأدبي للأسلوب كما كانت تنطوي على أخطاء لغوية كثيرة. أما من الناحية الفنية فلم تلتزم بأسس الكتابة المسرحية".[٦٨] من خلال العرض السابق يتضح أن القاسم المشترك بين الأعمال الفنية والأدبية النسائية في الفترات السابقة، هو صلاحية هذه الأعمال للقراء والمتلقين من النساء فقط؛ حيث كانت تناقش آمال وطموحات وتجارب النساء، في حين كانت تعرض الأعمال الذكورية على الجنسين. كذلك عانت النساء من العادات والتقاليد البالية التي كانت تقيد حرية المرأة وتضعها في مرتبة أقل من الرجل، رغم أن الإسلام قضى على مظاهر الجاهلية واحتقار المرأة، وأقرَّ المساواة بين الجميع في الحقوق والواجبات. قال تعالى:" وَإِذَا بُشِّرَ أَحَدُهُمْ بِالْأُنْثَى ظَلَّ وَجْهُهُ مُسْوَدًّا وَهُوَ كَظِيمٌ* يَتَوَارَى مِنَ الْقَوْمِ مِنْ سُوءِ مَا بُشِّرَ بِهِ أَيُمْسِكُهُ عَلَى هُونٍ أَمْ يَدُسُّهُ فِي التُّرَابِ أَلَا سَاءَ مَا يَحْكُمُونَ".[٦٩] وقال صلى الله عليه وسلم:" إنما النساء شقائق الرجال".

في العام ١٩٤٤م افتتح "عبد الحسين نوشين" وزوجته (لرتا) قاعة (مسرح الثقافة) في شارع (لاله زار) حيث كان يعتبر افتتاح أول صالة عروض مسرحية آنذاك تغييرًا هامًا على الساحة المسرحية الإيرانية... وقدمت السيدة (لرتا) إلى جانب السيدة (توران مهرزاد) وعدد من الفنانين الآخرين مسرحية (ميرزا كمال الدين تارتوف) الأمر الذي يوحي بتغيير نظرة المجتمع التدريجية للمشاركة النسائية في المسرح... وبعد ثلاث سنوات وفي العام ١٩٤٦م، وبعد تجربة (مسرح الثقافة) الناجحة، أسس (نوشين) مع زوجته (لرتا) مسرح (فردوسي) وأوصى (نوشين) الممثلين الزواج حتى يتسنى للسيدات العمل بحرية في المسرح. وعليه تزوج عزت اله انتظامي من السيدة فاطمة روستايي، ومحمد على عاصمي من السيدة ايرن، وخاشع من السيدة توران مهرزاد، وفريدون

٦٨- پريسا مهجور، مرروى بر پژهش هاى تئاترى، ويژه پژهش هاى تئاترى، دوره جديد، شماره ١٨ و١٩، شماره مسلسل ٣٤ و٣٥، بهار و تابستان ١٣٨٢هـ.ش، صـ ٣١١

٦٩- سورة النحل، الآيات ٥٨- ٥٩

ديهيم من السيدة مهين ديهيم، ومصطفى اسكوئي من السيدة مهين اسكوئي... ثم ونتيجة لمحاولة اغتيال "محمد رضا شاه بهلوي" عام ١٩٤٨م بجامعة طهران، ازدادت الضغوط على الفنانين، والمفكرين، وتعرض الكثيرون مثل "عبد الحسين نوشين" للاعتقال، وازدادت الضغوط على أعضاء فرقة (فردوسي) ما أفضى إلى حل هذه الفرقة بالنهاية... وبعد مرور عشرين شهرًا افتتحت لرتا مع تلاميذ زوجها (نوشين) مسرح سعدي عام ١٩٤٨م إلا أن رئيس البلدية آنذاك "منصور مزيتي" قرر اغلاق المسرح في أول ليالي عرض مسرحية "العباءة الحمراء" لكن لرتا قررت الاستمرار في هذا المسرح بصحبة "حسين خير خواه" وتقديم أعمال زوجها المعتقل".[٧٠] لكن في نهاية تلك الفترة تأسس (مسرح آناهيتا) بجهود المسرحي مصطفى اسكوئي وزوجته مهين اسكوئي أول مخرجة في إيران. "وكانا يهتمانا بتدريب الممثلين على المسرح والكتابة المسرحية على طريقة ستانيسلافسكي.[٧١] ورغم اختلاف الآراء حول تواريخ الأحداث الفنية في تلك الفترة نتيجة عدم التعامل بشكل مناسب مع بحوث المسرح، لكن الراجح أن مسرح (آناهيتا) بدأ بعرض مسرحية (عطيل) بتاريخ ١٨ مارس ١٩٥٩م. والمسرحية من أعمال "ويليام شكسبير" وتدور الأحداث عن خيانة الحب. وقد لعبت مهين اسكوئي دور إميليا. وقد حظيت المسرحية بقبول المشاهدين لأنها كانت تتمتع نسبيًا بالجودة المطلوبة، واستمر العرض مدة (٩١) ليلة. ومن بين الأسماء التي تدربت في هذا المسرح يمكن الإشارة إلى سودابه فضايلي، ومهين شهابى، وپروين چايچى، وشكوه نجم‌آبادى، وپروين خضرايى، وفاطمة طاهري".[٧٢]

٧٠- صبا رادمان، شعله اى كه خاموش نمى شود، زنان پايه گذار تئاتر مدرن در ايران، نشريه نمايش شناخت، پيايى ١٠، زمستان ١٣٩٩هـ ش، صـ١٩-٢٦.

٧١- قسطنطين ستانيسلافسكي هو مخرج وممثل مسرحي روسي شهير، ويعتبر أحد مؤسسي المسرح الحديث؛ حيث حاول ابتكار أسلوب الأداء الصادق عن طريق جعل ممثليه يدرسون الحياة الداخلية للشخوص كما لو كانوا أناسا حقيقيين.

٧٢- پيمان شيخى، نگاهى گذرا به تاريخچه «تئاتر آناهيتا».. حركتى نوين در دنياى نمايش ايران، ايران تئاتر، چهارشنبه ٢٨ تير ١٣٩۶هـ.ش

https://theater.ir/fa/96428

الفترة (١٩٦١- ١٩٨٠)

برزت في الستينات أسماء خجسته كيا، وميهن تجدد (جهانبگلو)، وفريده فرجام، ونصرت پرتوى، واختر راستكار، وسودابه فضايلي، وتهمينه ميرميراني، وآخرين. وقسم الكاتب (بهرام بيضائى) جهود هؤلاء الكاتبات إلى مرحلتين، يقول:" جهود (فريده فرجام) الأولية في معالجة قضايا النساء سوف تكتسب شكلًا واقعيًا قي المستقبل، لكن تجارب (خجسته كيا) الأولية للعثور على تعبير نسوي في تقديم القضايا الاجتماعية، لم تجد طريقها حتى الآن. وأعتقد في انعدام العلاقة العملية والفكرية بين الأفراد، بل لا أحد يستفيد تقريبًا من التجارب الأخرى... ثم جاءت السيدة (خجسته كيا) الثانية والعمل الذي قدمته كان برأي استثنائي، وكذلك السيدة (ميهن تجدد) الثانية".[٧٣]

"ثم قررت الحكومة الإيرانية في العام ١٩٦٤م، سنوات إقامة مهرجان شيراز للفن، بهدف إحياء الفنون التقليدية الإيرانية ورفع مستوى المعايير الثقافية. وقد ساهمت مشاركة الفرق المسرحية من الهند، واليابان، والصين، وإندونيسيا، وماليزيا في هذا المهرجان، في تطوير مهارات المسرحيين الإيرانيين وبخاصة النساء والتعرف على أشكال العروض المسرحية المختلفة. وقد أُشتهر اسم الممثلة "سوسن تسليمي" بسبب هذا المهرجان الذي استمر قرابة العشر سنوات".[٧٤] "ويدين المهرجان بمفهومه للأفكار التي طرحتها ملكة إيران "شاهبانو فرح" حيث كان هدفها الرئيسي هو أن تكون مكانًا للقاء الفنون المسرحية في العالم الشرقي مع فنون الغرب... كان الهدف هو توفير منصة لتقديم إبداعات موسيقية ومسرحية جديدة لفنانين محليين. بالإضافة إلى ذلك، سعى المهرجان إلى تعريف الجمهور المحلي بالموسيقى والرقص والفنون المسرحية للثقافات الأخرى، ولا سيما تلك الموجودة في آسيا وأفريقيا".[٧٥]

٧٣- رسول نظر زاده، زنان نمايشنامه نويس نسل اول و دوم، انتشارات افراز، ١٣٩٩هـ.ش، صـ١٧

٧٤- صبا رادمان، نگاهى به تاريخچه حضور زنان در تئاتر ايران، قسمت دوم، شنبه ١٧ مرداد ١٣٨٨هـ.ش

75- Hormoz Farhat, "SHIRAZ ARTS FESTIVAL," Encyclopædia Iranica, online edition, 2015, available at http://www.iranicaonline.org/articles/shiraz-arts-festival

كما تأسست في العام ١٩٦٤م "كلية الفنون الدرامية برئاسة الدكتور "مهدي فروغ" وفي الفترة (١٩٦٦-١٩٦٧م) جرى إنشاء قسمي المسرح والموسيقي بكلية الفنون الدرامية وجامعة الفنون الجميلة، وفي هذه الأقسام درست النساء إلى جانب الرجال.[٧٦] وانقسمت الدراسة في "قسم الكتابة المسرحية والأدب الدرامي إلى قسمين كما يتضح من الاسم، الأول: الكتابة المسرحية، حيث يدرس الطالب بشكل نظري أسس الكتابة المسرحية، والمعايير الحديثة في مجال الكتابة، وذلك قبل التطبيق العملي. الثاني: الأدب الدرامي".[٧٧] وعن تجربة الدراسة في كلية الفنون الدرامية تقول "پروين دهقاني" الناشطة المسرحية:" الدكتور (فروغ) نفسه كان مترجمًا جيدًا، وكان يدرس لنا كتاب فن كتابة المسرح، وكتبنا مسرحيات، وكان هو موجهنا ومرشدنا... لكن للأسف لم أتمكن من الاستمرار بسبب معارضة والدي الشديدة... ثم التحقت بعد ذلك بكلية الفنون الجميلة، وكانت الفتيات تشكلن نسبة الخمس في فصلي؛ حيث كانت تدرس بخلافي السيدات تهمينه ميرميراني، وفرانک دولتشاهي، وصفيه مرتضا، ومهين نثرى".[٧٨] وفي تلك الفترة بدأت تبرز تدريجيًا أزمة الحياة الحديثة والحضرية وظهور الطبقة الوسطى الإيرانية، ويمكن ملاحظة أثر البحث في أزمات المرأة الإيرانية بشكل أنقى في أعمال كاتبات تلك الفترة... وانقسمت كاتبات تلك الفترة بالعادة على قسمين، وعبرت جميعهن عن اضطرابات النساء اللائي انفصلن عن مجموعة التقاليد، أو ألقين بها لأي سبب لكنهن لم يستفدن كذلك من العالم الجديد. ولذلك عشن في تناقض بين الداخل والخارج.[٧٩] بعبارة أخرى، تمكنت المرأة آنذاك من الوصول إلى مرتبة أتاحت لها للمرة الأولى طرح قضايا وآلام الجنس النسوي... وظهر في تلك الفترة تيار باسم (الأدب النسوي) ما تسبب في انتقادات كثيرة، لكن بنظرة عامة، كل نص وعمل، يمتلك نواة

٧٦- رسول نظر زاده، زنان نمايشنامه نويس نسل اول و دوم، انتشارات افراز، ١٣٩٩هـ.ش، صـ١٧

٧٧- گل مهر كازرى، زنان نمايشنامه نويس ايران از انقلاب مشروطه تا سال ١٣٥٧، انتشارات روشنگران ومطالعات زنان، ١٣٨٤هـ.ش، صـ٥٧

٧٨- گفتگو مهوش برگى با پروين دهقانى، فصلنامه تئاتر، سال اول، شمارهء يک، بهمن ١٣٧٥هـ.ش، صـ ٢٠

٧٩- رسول نظر زاده، زنان نمايشنامه نويس نسل اول و دوم، انتشارات افراز، ١٣٩٩هـ.ش، صـ١٧

وذات لا تنفصل عن موجد هذا العمل، وبالتالي لا يمكننا تجاهل تأثير اللغة والمشاعر النسوية في إنشاء عمل أدبي".[٨٠] و"قلما برزت النظرة الواقعية في أغلب أعمال الجيل الأول من الكاتبات المسرحيات في الستينيات، ولكن سعين للابتعاد عن الواقعية والهرب إلى الأجواء الرومانسية والشاعرية. ولايزال هذا التوجه سائدًا في أعمال الكاتبات الإيرانيات حتى اليوم، بل يمكن القول إن هذا التوجه قد ازداد لأسباب مختلفة... لم تنعم المرأة بالهدوء في هيكل الأسرة القديم، في أعمال هذا العصر وهى تعاني كذلك من الحيرة في العلاقات الجديدة".[٨١] في المقابل ترفض "پروين دهقاني" القول بتحسن الأوضاع بما يتيح للنساء العمل بحرية في المجال المسرحي، وتقول:" لم تقبل أسرنا مطلقًا بفكرة تمثيل الفتيات على خشبة المسرح، والحقيقة أن هذه المسألة لطالما أثارت المشاكل والجدل داخل الكيان الأسري؛ حيث كانت تقارن هذا العمل بالغناء. وربما لو امتلك المجتمع تصور صحيح عن الفن لما كانت حالنا كذلك، لكن في مجتمع متخلف لا يسمح للمرأة بالخروج من المنزل، فإن هذه النوعية من الاعمال المستنيرة التي تطالب بالحريات الفردية والاجتماعية تمثل مشكلة، ولذلك تعرضنا للإيذاء الشديد".[٨٢] تقول "فريدة فرجام"[٨٣] في بداية المجموعة المسرحية تاجماه:" لم تزدهر كتابة المسرح في إيران نتيجة للتأخر الكبير والمؤلم في مجالات الموسيقى والرسم والمسرح وخلافه. في حين يحظى هذا الجنس الأدبي والفني بمكانة مرموقة في ثقافة العالم المتمدن. والمسرحيات التي أوردت في هذه المجموعة تتسم بالظرافة من جانبين، الأول: الصبغة المحلية، والصوفية، والحياة الاجتماعية الشرقية،

٨٠- غلامحسين غلامحسين زاده، و قدرت الله طاهرى، و سارا حسينى، سير ادبيات زنان در ايران از ابتداى مشروطه تا پايان دههء هشتاد، مجلهء تاريخ ادبيات، شماره ٧١/٣، ١٣٩١هـ.ش، صـ٢٠٤

٨١- رسول نظر زاده، زنان نمايشنامه نويس نسل اول و دوم، انتشارات افراز، ١٣٩٩هـ.ش، صـ١٨

٨٢- گفتگو مهوش برگى با پروين دهقاني، فصلنامه تئاتر، سال اول، شمارهء يک، بهمن ١٣٧٥هـ.ش، صـ ٢١

٨٣- من مواليد العام ١٩٣٤م، ودرست المسرح في الولايات المتحدة الأمريكية، وتعاونت مع الفرقة المسرحية (الخبز والدمية) وهي أول كتابة مسرحية إيرانية، وأول من تفوز بجائزة دولية أدبية لصالح إيران. به نقل از روزنامه فرهيختگان، شماره ١٥٦٦، چهار شنبه ١٧ دى ١٣٩٣هـ.ش، صـ ٨

والخلو من تقاليد الفكر والروح الغربية. الثاني: تعتبر أول عمل نسوي في هذا المجال... وهى تعكس موهبة نساءنا في مجال الأدب".[٨٤] والمجموعة تطرح ثلاث قصص عن حياة معاناة المرأة في العصر القاجاري من منظور المؤلفة. وعن طبيعة هذه المعاناة وتلك الأوضاع تضيف:" تاجماه واحدة من السيدات في آواخر العصر القاجاري. لا تستطيع القيام بالكثير، هي تريد لكن لا تستطيع. تصارع في منزل ارستقراطي. والدها كان رحيمًا ويحفزها. تتعلم العزف على آلة وترية موسيقية، ولديها معلم يدربها على العزف، بينما لم يكن أحد يسمح آنذاك لشخص بالجلوس بجوار ابنته ويعزف. وهى تقدمية للغاية ومستنيرة، وهذا المنزل هو لجدتها، والأفكار هي من أفكار جدتها نسبيًا. يمكن أن ترى تلك العبثية بمطالعة أوضاع الفترة القاجارية. وحين تدرك (تاجماه) أنها لن تستطيع الوصول إلى مكان آخر، تلجأ إلى نفسها وتريد أن تكون داخل خيالها. ثم تكسر المرأة وتُقتل".[٨٥] ثم تؤكد أن هذه صورة متخيلة وأنها تأمل أن تجيب على السؤال بشأن التغييرات التي طرأت على حياة الإيرانيات في الوقت الحالي. "تاجماه: نسيت الجميع، من أجل النور الأبدي الذي أحببت... كنت قد أحببت صورتي... كنت قد أحببت نفسي التي تعيش في عالم أخر.. لا أخاف هذا الحب... أن يكون الحب غير مشروط... ألا تسقط بيد شخص... أن يكون البدء من نفسي، والمنتهى في نفسي... لا سبيل أمامي سوى البقاء في نفسي... وهذه المرآة المدخل البلوري لذلك الطريق... دلني على طريقك الذي صنعت... دلني بنفسك... ربما أنا أيضًا قد عرفت هذا الطريق منذ يوم ولادتي".[٨٦] والحقيقة أن مشهد وفاة (تاجماه) في المرآة

٨٤- گل مهر كازرى، زنان نمايشنامه نويس ايران از انقلاب مشروطه تا سال ١٣٥٧، انتشارات روشنگران ومطالعات زنان، ١٣٨٤هـ.ش، صـ٦١

٨٥- سام فرزانه، تهيه‌كننده پادكستى شيرازه، بى‌بى‌سى فارسى، ٢ فروردين ١٤٠٢هـ.ش
https://www.bbc.com/persian/arts-65034825

٨٦- من همه رو فراموش كردم تا يه نور ابدى رو دوست داشته باشم... تصويرمو دوست داشته باشم... «خودم رو» كه تو دنياى ديگه اى زندگى مى كنه دوست داشته باشم... از اين دوست داشتن نترسم... دوست داشتن بدون تقديرى باشه ... تو دست كسى نيفته... از من شروع بشه و در من تموم بشه... ديگه هيچ راهى از من جز به خودم نمونده... اين آينه دروازۀ بلورين اين راهه.... اين راهو ساز شما به من نشون داد. خود شما به من نشون دادين... شايد هم خودم از روزى كه دنيا اومدم اين راهو مى شناختم... پريسا احديان، ديدار و گفتگو با فريده فرجام، مجله فرهنگى و هنرى بخارا، دوشنبه ٢١ فروردين ١٣٩۶هـ.ش
https://bukharamag.com/1396.01.17557.html

هو تجسيد لتحطم أمنياتها وآمالها تجاه المستقبل. ويحمل بين طياته رسالة للمرأة الإيرانية بشأن النضال في سبيل الحرية. ووفق صحيفة فرهيختگان، فالمسرحية "نتاج قراءات (فرجام) عن الفترة القاجارية، واستلهام من فضاء البيوت القديمة لأسرتها حول قصر گلستان".[٨٧] وعن شخصية (تاجماه) تضيف فرجام:" في الواقع هي "تاج السلطنة" ابنة "ناصر الدين شاه" حيث كانت شخصية استثنائية. وربما جاءت إلى الدنيا مبكرًا بحوالي مائة عام. وانا عايشت تاريخ الموضة والبيت الأبوي القاجاري في الثقافة والمعمار. كانت هذه الصور ملهمة بالنسبة لي. وقد أردت أن اكتب هذه القصة، ولكن مصيرها كان بالنسبة لي محدودًا، ولأنها شخصية تاريخية، لم أتمكن من تزوير حياتها. وقد تأثرت بشخصيتها التواقة للحرية حيث تريد انقاذ نفسها من هذه الجدران الداخلية... وربما كل الأوضاع، وهندسة بين الأجداد، والنسوة اللائي عشن فيه، وتلك الأجواء قد وضعت (تاجماه) في حياتي وعشت معها".[٨٨] كما تتحدث مسرحية (عروس) عن قصة إحدى الزوجات المصابة بالعقم تدعى (بتول)؛ حيث يقرر الزوج ويدعى (إبراهيم) بعد سنوات من الحياة المشتركة الاقتران بفتاة شابة تدعى (زهرا). وبينما كان المنزل مزدحمًا بالناس التي يضربون الدفوف، تفقد (بتول) وعيها. لكن في أول ليلة بعد الزفاف ترك الفتاة الزوج وتدخل إلى حجرة الزوجة الأولى وتلقي بنفسها في أحضانها. وتتقبلها (بتول) بعطف. بعبارة أخرى يمكن القول إن هذه المسرحية إعادة تعريف للعلاقات الأسرية. تقول فرجام:" عروس مسرحية عن مهندس من طبقة أخرى في المجتمع الإيراني، زوجته عاقر وهو يريد بطريقة ما، كما لو كان يشعر بالخجل نسبيًا... على كل حال يجب أن تقرأ المسرحية، وترى كيف يكون الرجل رحيمًا وحساسًا تجاه مشاعر زوجته، لكنه يريد في الوقت نفسه طفل. يأخذ فتاة تبلغ من العمر خمسة عشر عامًا. وفي ليلة الزفاف تدخل هذه الفتاة حجرة السيدة (بتول) بدل أن تذهب إلى داخل غرفة المهندس. تذهب إلى السيدة الكبيرة. في الواقع تلجأ إليها. والآن نريد أن نعرف ماذا

٨٧- روزنامه فرهيختگان، شماره ١٥٦٦، چهار شنبه ١٧ دى ١٣٩٣هـ.ش، صـ ٨

٨٨- پريسا احديان، ديدار و گفتگو با فريده فرجام، مجله فرهنگى و هنرى بخارا، دوشنبه ٢١ فروردين ١٣٩٦هـ.ش

سيحدث بعد ذلك. هذا مقدار من مشكلات تلك الفترة".[٨٩] وتقدم المسرحية صورة المرأة الإيرانية بوصفها ضحية العادات والتقاليد الاجتماعية الخاطئة لتلك الفترة، وتعاطف النساء معًا.

زهرا: (ترفع رأسها عن كتف بتول خانم وتجلس إلى جوارها) في بداية الليلة حينما مررت أمام غرفتك، رأيتك تجلسين وحيدة في تلك الغرفة. انقبض قلبي. ثم جئتك بعدما رحل الجيران... هل هذا عيب؟

بتول خانم: لا يا زهرا حبيبتي ما من عيب. (تنظر إليها بتول خانم بحب، وتمسح بهدوء على شعرها) أتعلمين لو كانت لدى بنت، كانت لتكون في طولك الآن. هذه الحياة كلها ملكك.[٩٠]

ويقول "جلال آل أحمد" عن مسرحية خانه بى بزرگتر:" تعتبر فريدة فرجام في نفس مستوى فروغ لكن في مجال النثر... وتتحدث المسرحية عن بيت مؤجر يريد الجميع الهرب منه عدا الأم، التي تملك الماضي فقط وليس لها مستقبل على الاطلاق... ومجددًا يعني طرح موضوع الحرية الجسدية الأهمية بالنسبة للسيدة (فريدة) وليس الحرية الفكرية. وبخاصة بالنسبة للعاهرات اللائي يقمن في هذا المنزل... على كل حال، مسألة حرية المرأة التي هي موضوع المسرحية هي حرية أسفل الجسد... للأسف كانت فكرة العرض غربية... والسيدة (فريدة) التي رأيتها في هذه المسرحية لا يجب أن تكثر البقاء أسيرة هذا الخداع... على كل حال نحن

٨٩- سام فرزانه، تهيه‌كننده پادكستى شيرازه، بى‌بى‌سى فارسى، ٢ فروردين ١۴٠٢هـ.ش

٩٠- زهرا:(سرش را از روى شانه بتول خانم بر مى دارد ودر كنار او مى نشيند) سرشبى وقتى از جلوى اتاقتون رد مى شدم، ديدم تو اتاق تنها نشستين. دلم گرفت. بعد كه در و همسايه هامون رفتن اومدم پيشتون... عيبى داره؟

بتول خانم: نه زهرا جون هيچ عيبى نداره. (بتول خانم با محبت به او مى نگرد. آرام به موهايش دست مى كشد) مى دونى اگه من يه دختر داشتم حالا قد تو بود. حالا اين زندگى همه اش مال تو. برگرفته از فرزانه حيدرى، نگاهى به نمايشنامه هاى تاجماه و عروس، فصلنامه زبان و ادبيات فارسى (ژاو)، دانشگاه آزاد اسلامى واحد نجف آبادى، شماره سوم، بهار ١٤٠٠هـ.ش، صـ ٦

سعداء لأن الكاتبات والشاعرات بصدد تجاوز أعداد أصابع اليد".[٩١] وفيما يلي نموذج من المسرحية:

تخرج عزيز خانم من خلف باب حجرتها. تفرك عينيها. تحك نفسها، تقف بمواجهة الجدار. ترفع قميصها. تنظر إلى فخاذها، ثم تمسح عليها وتحكها. تعود إلى غرفتها. وتعود بعد لحظات ترتدي عباءة الصلاة وتحت تحت ذراعها حذاء خفيف (شبشب). تذهب في تؤدة باتجاه الباب، ثم ترفع الستار وتفتح درفتي الباب، وتخرج من المنزل. تنتعل حذاءها في وسط الزقاق وترفع العباءة فوق رأسها. وتمشى بين منعطفات الزقاق.

تخرج زري من خلف باب حجرتها.. تحك جسدها بحرص. تمرر أصابعها بين شعرها. تجلس على حافة الحوض. تتثاءب. يرفع جواد الستارة ويخرج من الحمام. ينظر بحب إلى زري، ويبتسم. يجلس إلى جوار زري وينظر إليها بشوق. ترفع زري كتفيها وتغمض جفنيها، وتدير رأسها للجهة الأخرى. يمسك جواد بيد زري، ويسحب أطراف شعرها المجدول. تضحك زري وتتنقل للجلوس بعيدًا. يغسل جواد يده ووجهه. ويبلل رجليه في الحوض ثم يعود إلى غرفته. (صمت)

وتخرج اختر من غرفتها. تتثاءب، تخطو حول الفناء. تسحب شعرة من ظهرها، وتنظر إليها، ثم تلقي بها وتجلس على الحوض، تبلل يديها في مياه الحوض، وتمررها تحت إبطها وثدييها. ثم تعود إلى غرفتها (صمت)

تخرج السيدة موچول من غرفتها. تغطي نفسها بعباءتها. تجلس على الحوض. تتوضأ بعجل. ترقب بنظرة غضب غرفة زري. تمرر يدها المبللة حول رقبتها وداخل صدرها. تنظر في الفناء، ثم تعود إلى غرفتها.

٩١- جلال آل احمد، ادب و هنر امروز ايران.. مجموعه مقالات ١٣٤٨- ١٣٢٤هـ.ش، كتاب چهارم، تهران، نشر ميترا و همكلاسى، چاب يكم، پاييز ١٣٧٣هـ.ش، صـ ٢٠٣٣، ٢٠٣٤، ٢٠٣٥

(انتظار. يُسمع صوت حديث السيدة موچول والسيد جواد من داخل غرفتهما. يرتفع الصوت، ويزداد ارتفاعًا)

السيد جواد: اخرسِ!

السيدة موچول: عديم الشرف!

السيد جواد: قلت اخرسِ!

السيدة موچول: رأيتها بنفسي تتمشى معه.

السيد جواد: يا امرأة! كفى هراء!

السيدة موچول: إلهي تصاب بالعمى لو تكذب

السيد جواد: (تصرخ. صوت ضرب) اقطعِ صوتك! الناس نيام.

السيدة موچول: (تصيح) اللعنة على النائمين. بالصباح نائمون، وفي الظهيرة نائمون، وفي الليل نائمون... لقد انفجرت... (المسرح يضيء)

عزيز خانم: (آتية من أول الزقاق. تحمل في يدها عيش حجري وتأخذ قطعة من الخبز وتأكلها. تقف في منتصف الزقاق. تستمع. يتوقف فمها عن الحركة. تسرع الخطى. تدخل المنزل. تقف حائرة على منصة بالفناء)[٩٢]

٩٢- عزيز خانم از پشت در اتاقش بيرو نمى آيد. چشم هايش را مى مالد. خودش را مى خاراند، رو هب ديوار مى ايستد. پيراهنش را بالا مى زند. به رانهايش نگاه مى كند. به رانهايش دست مى كشد. رانهايش را مى خاراند. مى رود به اتاقش. چند لحظه بعد با چادر نماز و يک جفت كفش دمپايى، زير بغل، بر مى گردد. آهسته به طرف در مى رود، پرده را كنار مى زند. دو لنگهٔ در را باز مى كند، از خانه خارج مى شود. وسط كوچه، كفشهايش را به پا مى كشد وچادرش را سرش مى اندازد. در پيچ كوچه مى پيچد. (سكوت) زرى از پشت در اتاقش بيرو نمى آيد. تنش را حريصانه مى خاراند. پنجه هايش را داخل موهايش مى كشد. مى نشيند كنار حوض. خميازه مى كشد. جواد پرده را كنار مى زند. از مستراح بيرون مى آيد. با محبت به زرى نگاه مى كند. تبسم مى كند. مى نشيند كنار زرى، زرى را مشتاقانه نگاه مى كند. زرى شانه هايش را بالا مى اندازد، پلكهايش را به هم مى زند، سرش را در جهت ديگرى مى چرخاند. جواد دست زرى را مى كشد، نوک موى بافته اش را مى كشد، زرى خنده اش را مى خورد. دوترمى نشيند. جواد دست و رويش را مى شويد. با نوک پنجه هايش به زرى آب مى پاشد ومى رود به اتاقش. زرى صورتش را آب مى زند. پاهايش را توى حوض خيس مى كند و به اتاقش مى رود. (مكث) اختر از اتاقش بيرو نمى آيد. خميازه مى كشد. دور حياط قدم مى

بشكل عام فقد ناقشت "فريدة فرجام" قضايا المرأة من منظور شخصي وتجربة روحية، وقدمت للمتلقي صورة عن الحالة الاجتماعية للمرأة والمورثات الشعبية عن مكانة المرأة في المجتمع.

مرحلة ما بعد الثورة

وبعد الثورة الإسلامية والإطاحة بالشاه "محمد رضا بهلوي"[٩٣] ظهر نوعان من المسرحيات: الأول إيرانية سطحية تقدم ملامح من ثورة الشعب الإيراني دون الخوض في التفاصيل الدقيقة، الثاني مسرحيات مترجمة عن الآداب العالمية تتسم بالعمق. ونظرة بسيطة على عدد المسرحيات المقدمة خلال السنة الأولى من عمر الثورة الإيرانية؛ إنما توضح "تقديم عدد سبعة وسبعين مسرحية، بينها ست وستون مسرحية إيرانية وإحدى عشرة مسرحية أجنبية لكُتَّاب مثل:

زند. یک مو از پشتش می گیرد، نگاه می کند، دور می اندازد، می نشیند سر حوض، دستش را در آب حوض تر می کند ومی کشد زیر بغل وپستانهایش. بر می گردد به اتاقش. (سکوت) موچول خانم از اتاقش بیرو نمی آید. چادرش را به خودش پیچیده. سر حوض می نشیند. با عجله وضو می گیرد. نگاه خیره و خشم کرده اش را به طرف اتاق زری می دوزد. دست های ترش را به دور گردن و توی سینه اش می کشد. نگاه به اطراف حیاط می اندازد. بر می گردد به اتاقش. (مکث. زمزمهء موچول خانم و جواد آقا از اتاقشان شنیده می شود. صدا بلندتر و بلندتر می شود)

جواد آقا: خفه!

موچول خانم: بی غیرت!

جواد آقا: میگم خفه!

موچول خانم: خودم دیدم باهاش ور می رفتی.

جواد آقا: زن! مزخرف نگو!

موچول خانم: کور بشی اگه دروغ بگی.

جواد آقا:(فریاد می زند. صدای ضربه) صدات رو ببر! مردم خوابن .

موچول خانم:(فریاد می زند) به جهنم که خوابن. صب خوابن، ظهر خوابن، شب خوابن... ترکیدم... (صحنه روش نمی شود)

عزیز خانم:(از سر کوچه می پیچد. نان سنگک به دست دارد و تکه هایی از سر آن را می کند ومی خورد. وسط کوچه می ایستد. گوش می دهد. دهانش از حرکت می ماند. قدمهایش را تند می کند. وارد خانه می شود. روی سکوی حیاط، متحیر می ماند. برگرفته از جلال آل احمد، ادب و هنر امروز ایران.. صـ ٢٠٣٤، ٢٠٣٥

٩٣- مُنِيَ فن المسرح بالضعف الشديد؛ بسبب القبضة الأمنية، والضغط على المثقفين، ومنعهم من المشاركة في أية اجتماعات؛ خوفًا من الحركة التنويرية. وبالتالي، مُنعت الفرق المسرحية من تقديم عروض نقدية، على عكس ما كان في العهد الدستوري. وأُسندت إلى وزارة المعارف وقوات الأمنِ مهمةُ الرقابة على الأعمال المسرحية؛ فكان من الطبيعي أن يسود الرمز والخرافات والأساطير في أدب تلك الفترة.

جون بول سارتر، وألبر كامو، وبرتلوت برشت، وغيرهم".[٩٤] ثم "ظهرت مؤسسات ثقافية وفنية جديدة تفتح أبوابها أمام الممارسات الثقافية والفنية للشباب المسلم، ومن بين هذه المؤسسات: حوزة الفكر، والفن الإسلامي، والقطاعات الثقافية بالمؤسسات الإسلامية الجديدة كالحرس الثوري ومؤسسة المستضعفين ومؤسسة الشهيد وغيرها. وكان منهج الشباب المسلم – أو من يسمونهم ثوريين في هذه المؤسسات هو التصادم مع الفنانين، من خلال دورهم في إدارة هذه المؤسسات".[٩٥] بينما تؤكد وجهة النظر المعارضة أن إنشاء هذه المراكز ساهم في إقالة المسرح من عثرته بعدما "أصيبت البلاد تدريجيًّا بالركود في المجالات الفنية، لا سيما المسرح. في الوقت نفسه تم تخطيط وتنظيم مركز الفنون المسرحية باعتباره المركز المسرحي بالبلاد، عبر جمع عدد من الإدارات والأجهزة والقاعات. وتطلَّب التنظيم الجديد تخصيص جزء من الوقت والإمكانيات لدراسة الأنشطة المستقبلية، وحينها تم التخطيط للخطوات الأولى لمهرجان (فجر) المسرحي في عموم البلاد. هذا المهرجان الذي سجل اهتمام الجمهورية الإيرانية بالشباب الملتزم والمحافظات، ومن ثم بدأت المسرحيات تعود تدريجيًّا في طهران".[٩٦] ثم بدأت أعداد الكاتبات والفنانات في التراجع والانحسار عن الساحة الفنية الإيرانية بداية العام ١٩٨٠م، وذلك نتيجة توتر الأجواء بعد الثورة، فضلًا عن نفوذ الرجال على النطاق الأدبي والفني، ما دفع بعض الكاتبات إلى الهجرة. أضف إلى ذلك الثنائية القطبية الثقافية في بداية التأسيس للحكومة الإسلامية؛ حيث فضل من لم يتعلق بالجبهة الأولى التزام الصمت ورفض طباعة

٩٤- على منتظرى، آمار وارقام در تئاتر، فصلنامه تئاتر، مركز هنرهاى نمايشى وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامى، ١٣٦٨هـ.ش، صـ٧.

٩٥- ناصر رحمانى نژاد، تئاتر ايران پس از انقلاب- خاكريز فتح نشدهٔ انقلاب از «بهار آزادى» تا ١٣٦٠هـ ش، سايت عصرنو، چهار شنبه ٢٠ آذر ١٣٩٢هـ.ش.

٩٦- على منتظرى، جايگاه تئاتر پس از انقلاب، صـ ٤٢.

الأعمال".[٩٧] ومن رائدات العمل المسرحي في تلك الفترة يمكننا الإشارة إلى السيدات "فهيمه راستكار"، و"ژاله علو"، و"مريم معترف"، و"فهميه رحيم نيا"، و"مهين نويدى"، و"سپيده نظرى پور"، و"نغمه ثمينى"، و"نرمين نظمى"، و"مَهتاج نجومى"، و"چيستا يثربى" و"عاطفه حسيني" و"زينت صالح پور" وغيرهن. ولم تختفي معاناة الكاتبات الإيرانيات بعد الثورة مع المجتمع والعادات والتقاليد عن فترة ما قبل الثورة؛ و"قلما تجد كاتبة لم تشكو المشقات الكثيرة، والجهود الكثيرة لكسب رضا الأسرة لتقبل فكرة الدخول إلى عالم المسرح، في حين لو جرى استغلال هذه الجهود في مسارها الرئيس، لكانت أثمرت عن أعمال فنية خالدة وقيمة... على سبيل المثال، كانت "فهيمه راستكار" تدرس في فصول المسرح، دون علم أسرتها؛ لأن نظرة والدها للفن اتسمت بالتشاؤم والشك، ولذلك كان يرفض مشاركة ابنته الشابة في المجالات الفنية. ولم تكن (فهيمه) تحظى بدعم شقيقها وحرصها على اثبات إمكانياتها في هذا المجال، ربما كانت لتنضم إلى جمع المواهب المحتملة غير المعروفة، ولما حصلت على فرصة للبروز واثبات الموهبة".[٩٨] ومن أبزر الأحداث في تلك الفترة إطلاق المسؤولين مهرجان فجر المسرحي حرصًا على انتعاش الحركة المسرحية في البلاد. ويعتبر "مهرجان فجر المسرحي أحد أهم الأحداث المسرحية في تلك الفترة، حيث شهد عام ١٩٨٢م انعقاد أولى دورات مهرجان فجر للمسرح".[٩٩] وذهب البعض إلى تسمية الفترة من ١٩٨٢-١٩٨٧م بالموجة الثانية من المسرح الإيراني؛ لأنه "وبخلاف مهرجان فجر، خرجت من الجامعات شعلة مسرحية جديدة؛ ففي هذه الفترة أقام قطاع الثقافة بالجهاد الجامعي للمرة الأولى مهرجان مسرح الطلاب".[١٠٠] ثم اندلعت

٩٧- فهيمه فرسايى، تقويت ادبيات داستانى زنانه نگر با تزريق دوز شفافيت، آواى تبعيد بر گستره ادبيات و فرهنگ، شماره ١٩، بهار ١٤٠٠هـ.ش، صـ٩.

٩٨- آذر مهاجر، نگاهى به حضور بانوان در عرصه تئاتر پس از انقلاب اسلامى، مجله پيام زن، شماره ١٥٨، ارديبهشت ١٣٨٤هـ.ش

٩٩- همايون على آبادى، لباس نو بر پيكرهاى كهن، دو ماهنامه سوره انديشه، حوزه هنرى سازمان تبليغات اسلامى، شماره ٤٠، آذر ماه ١٣٨٧هـ.ش، صـ ٦٠.

١٠٠- على منتظرى، جايگاه تئاتر پس از انقلاب، مجله كيهان فرهنگى، شماره ٨٥، خرداد ١٣٧١هـ.ش، صـ ٤٢.

الحرب العراقية– الإيرانية، واختلفت أشـكال الأدب الإيراني بعد الحرب بشـكل كبير، وأنتجت مرحلة ما بعد الثورة وما رافقها من حروب إيرانية ما عُرف باسم أدب الحرب. وظهرت المؤلفات الاجتماعية الواقعية المهتمة بفكرة الحرب والعزل والحياة في معسـكرات اللاجئين؛ "إذ لا يمكن إنكار دور الحرب العراقية – الإيرانية في الكاتب والمتلقي، فكُتبت العديد من المسـرحيات التي تعالج موضوع الحرب وأحد أفضلها مسرحية "المحتلون" للكاتب رضا كرم رضائي".[١٠١] ولم تحظ المرأة في الأعمال المسرحية النسوية، بأي امتيازات مقارنة بالأعمال الذكورية... واقتصر حضور النساء على واجهة الأدب المسرحي للدفاع المقدس، لإضفاء الجاذبية فقط على الاتجاه الذكوري. واكتفت النساء بترديد أسمائهن على ألسنة الرجال. مع هذا لا يمكن على الاطلاق تقبل جنسية الكاتب (حال كان امرأة) أو مكان العرض (حال اقتصر على مكان داخلي أو محيط مخصوص، وليس بيئة خارج المنزل)، كأدوات تقديم مكانة مناسبة للمرأة في أعمال الدفاع المقدس المسرحية... ولطالما انفصلت الكاتبات عن الواقع واللجوء إلى عوامل غير واقعية علها تتمكن مع التعامل مع الرجال في هذه الأعمال".[١٠٢] وتكفي نظرة على الأعمال المسرحية التالية، لتأكيد حقيقة استخدام الأيقونة النسوية في تحفيز الرجال. وقد وجد الفنانون في تقبل المرأة لفكرة غياب العائل، وصبرها واحتسابها عند استشهاد الأبناء، وحرصها على المشاركة بالمال والنفس في الدفاع عن الوطن، وبطولاتها على خط القتال الأمامية وتقديم الدعم العاطفي، وغيرها مادة غنية للعرض على خشبة المسرح وإثارة الرجال للانخراط في الجبهة، دفاعًا عن شـرف الأمهات والزوجات والبنات. وبالتالي فقد تراجع

١٠١– نگاهی به چند نمایش: تئاتر انقلاب، همچنان زنده وآفرینشگر، فصلنامهء هنر، شماره ٢، زمستان ١٣٦١هـ.ش، صـ ١٧٩.

١٠٢– مهدی حامدسقایان، وسیدمیثم مطهری، جایگاه زن در ادبیات نمایشی دفاع مقدس از دید نظریه ی فمینیستی، نشریه زن در فرهنگ و هنر (پژوهش زنان) دوره ی ٢، شماره ی ٣، بهار ١٣٩٠هـ.ش، صـ٩٣

الإنتاج النسـوي في هذه المرحلة؛ حيث قوضـت الحرب في تلك الفترة الكثير من الحريات تحت شعار لا صوت يعلو فوق صوت المعركة.

(محيط حلبجة، بعد فترة من القصف الكيميائي. جزء من المستشفى تعرض للتدمير. ويوجد طاولة ومقعد قديم ومكسور. وهناك صورة على الجدار تشير بعلامة السكوت. وهناك سيدة ترتدي ثيابًا بيضـاء، تسـتغرق في النوم على الكرسـي، ثم تسـتيقظ وتنظر حولها بقليل من العصبية)

المرأة: عديمي المروءة! هل جعلتموني أنام مجددًا؟ ها؟ هل تعتقدون أن بمقدوركم أن تخرجوني؟ لا! أنتم تخلطون الأمور! لن أتحرك من مكاني. الآن انظروا!! (وكأنها قد تذكرت شـيئًا، تذهب متعجلة باتجاه الطاولة، وتقلب في كمية من الورق. مضـطربة) القائمة.. القائمة الجديدة. حسنًا، سين... شين... ليست أنا... ميم... لا. اسمه لم يرد اليوم في القائمة. (تعود يائسـة إلى مكانها الأول. هادئة. لا توجد أخبار عنه. لا أعلم كم كانت هذه القائمة؟ حتى الآن جلبوا مائتين وأربعة جريحًا... منهم مائة وعشـرون مصـابون بالكيماوي... لم تعد هناك أسـرة شـاغرة... لكن أنا له... من هناك؟ سـألت: من هناك؟ آه الملاعين، أنتم مجددًا؟ لماذا لا تتركوني وحدي؟ لا أملك شـيئًا جديدًا لأقصـه عليكم. أنا أسـاسًـا اليوم لا أملك طاقة للنقاش معكم. ببراءة.. أنا يجب أن أنتظره. تنظر في جهة، وتقترب رويدًا رويدًا من هذه الجهة. ماذا؟! هل أقف هنا من أجل لا شـيء؟! لا.. لا.. لا تقولوا ذلك. أنا امرأة مخلصـة. يجب أن أنتظر زوجي، هو نفسـه قال سـيأتي بحثًا عني... مجددًا، وجودي هنا ضـروري. يجب أن أراقب المرضـى والمصـابين. هم بحاجة إلى مساعدتي. انتظار. سكوت مطلق في الأجواء. اصغوا، هل تسمعون أصوات أنينهم؟ أترون الضجة التي صنعوا؟! تصرخ. ماذا هناك؟ الطبيب لم يأت بعد. بهدوء وحزن. الطبيب نفسه متعب! لا أنا لا أسـتطيع أن أتركهم لحالهم. يجب أن أفتح النوافذ لأجلهم ليتنفسـوا الهواء.

رائحة الغاز الكيميائي تكاد تخنقهم! يجب أن أفقع بثورهم. أنا ممرضـــة وأعرف مهمتي. ألا تصدقون؟! حسنًا... بإمكانكم النظر في ملفي. حصلت على سبع شهادات تقدير وتشجيع. صـدقوني أنا أقول الحقيقة. بفرحة طفولية وبراءة. ربما أنا حاليًا رئيسـة ممرضـات الجناح. تتقدم للأمام بضـع خطوات. مضـطربة. أنظر في الطريق حيث يأتون أما رأيتم زوجي؟ كان يجب أن يصـل الآن. لا.. لا ليس لديه مكان آخر ليذهب إليه. أنا متأكدة. آه هو يعلم أني مشغولة بالليل. وقد وعد أن يعود في تمام الساعة الثانية عشرة)[١٠٣]

١٠٣- (اطراف حلبچه، چندی پس از بمباران شیمیایی. قسمتی از یک بیمارستان مخروبه. یک میز و صندلی کهنه و شکسته. تابلویی بر دیوار که علامت سکوت را نشان می دهد. زن جوانی که روپوش سفیدی بر تن دارد بر روی صندلی به خواب رفته است. زن از خواب بر می خیزد. کمی عصبانی به نظر می رسد)
زن: بی مروت ها! باز من رو خواب کردین؟ ها؟ فکر می کنین می تونین من رو از پا در بیارین؟ نه! کور خوندین! من از جام تکان نمة خورم. حالا ببنین!! آه... چقدر بدنم درد می کنه. (گویی چیزی به خاطرش آمده، با عجله به طرف میز می رود و مقداری أوراق را زیرورو می کند. مضطرب است) لیست... لیست جدید. خب، سین... شین... اینم نیست... میم... نه. امروز اسمش این تو نبود (نا امید به جای اولش بر می گردد. آرام است) خبری ازش نیست. نمی دونم این لیست چندم بود؟... تا حالا دویست و چهار تا زخمی آوردن... صدوبیست تاش شیمیایی شدن... تخت ها دیگه جان دارن! ولی من برای اون... کی اون جاس؟ پرسیدم کی اون جاست؟ آه لعنتی ها، بازم شمایین؟ چرا تنهام نمی ذارین؟ من چیز تازه ای ندارم که بهتون بگم. أصلا امروز حال و حوصله سر و کله زدن با شماها رو ندارم. (معصومانه) من باید منتظر اون باشم. (به سمتی خیره می شود، با دقت و آرام آرام به آن سمت نزدیک می گردد) چی؟! بیخودی این جا وایستادم؟! نه نه... این حرف رو نزنین. من یه زن وفادارم. باید منتظر شوهرم بمونم، خودش گفته می آد دنبالم... تازه، وجود من این جا لازمه. من باید مواظب بیمارا و زخمی ها باشم. اونا به کمک من احتیاج دارن. (مکث. سکوت مطلق بر فضا حاکم است) گوش بدین، صدای ناله هاشون رو می شنوین؟ می بینین چه سر و صدایی را انداختن؟! (فریاد میزند) چه خبر تونه؟ دکتر هنوز نیومده (آهسته و غمگین) دکتر خودش هم حالش خرابه! نه من نمی تونم اونا رو به حال خودشون بذارم. باید پنجره ها رو براشون وا کنم هوا بخورن. بوی گاز شیمیایی داره خفه شون می کنه!... باید تاول هاشون رو بترکونم. من یه پرستار وظیفه شناسم. باور نمی کنین؟! خب... می تونین پرونده ام رو نگاه کنین. هفت تا تقدیرنامه و تشویق نامه گرفتم. باور کنین راست می‌گم. (با ذوق و شوق کودکانه و معصومانه) تازه شاید همین روزها هم سرپرستار بخش بشم.(چند قدم جلوترمی آید. نگران است) ببینم توی راه که می اومدین شوهرم رو ندیدین؟ اون باید تا حالا اومده باشه. نه نه اون جای دیگه نداره که بره. مطمئنم. آخه می دونه من شب کارم. قول داده سر ساعت دوازده بیاد دنبالم. برگرفته از زینت صالح پور، نمایشنامه انتظار با بوی نرگس، بنیاد حفظ آثار و نشر ارزشهای دفاع مقدس، ١٣٧٥هـ.ش.

والنموذج السابق هو من مسرحية (انتظار برائحة النرجس) للكاتبة (زينت صالح پور) وهى لم تختلف في معالجة هذه القضـية عن الصـورة النمطية الذكورية التي كانت سـائدة تجاه المرأة آنذاك. واستفادت الكاتبة في هذه المسرحية من قالب المونودراما المستخدم في مناقشة موضوع ذاتي مأساوي؛ حيث تدور المسرحية حول امرأة في مستشفى مهجور بمدينة حلبجة، في انتظار زوجها بعد قصف المدينة، وتستعيد ذكرياتها وتعتمد الحوار الفردي في عرض الأفكار الداخلية العميقة والدوافع التي تحرك هذه المرأة داخل النص.

ثم "طوت المرأة مرحلة الركود القلمي في العقد الأول للثورة، وسرعان ما حصلت طفرة في الإنتاج النسوي في مرحلة التسعينيات أو العقد الثاني للثورة... كانت بلا شك فترة تثبت مكانة وارتقاء المنزلة الاجتماعية والثقافية، كانت فترة ازدهار وحركة جديدة لاكتساب المرأة الهوية والثقة بمعتقداتها، ولذلك شاهدنا نمو وصعود الكاتبات وزيادة الأعمال النسوية. والسر في جاذبية الأعمال النسوية هو أن عالم المرأة لم يكن معروفًا كعالم الرجال... وقد سعت المرأة في هذه الأعمال للكشف عن تفردها وهويتها. وقد كان هذا سبب النظرة الجديدة التي ترسم (مع التأكيد على دور المرأة الاجتماعي ودواخلها) صورة مختلفة للمرأة عن تلك الموجودة في الأعمال الرجالية".[١٠٤] ومع تغيير الأجواء السائدة على الساحة الثقافية، "قدمت بعض الفنانات عروضًا مسرحية بل ونجحن في عرض هذه المسرحيات على الساحة الدولية. وفي العام ١٩٩٨م أصبح مهرجان فجر دوليًا بقبول أعمال فنية دولية والاهتمام الخاص بأعمال الفنانات الدوليات الأمر الذي ساهم في تطور فنون شابات المسرح الإيراني بشكل ملحوظ... لكن سرعان ما تراجع الاقبال في بداية الألفية على المسرح بسبب المشكلات المادية وضعف الميزانية المخصصة

١٠٤- غلامحسين غلامحسين زاده، و قدرت الله طاهرى، و سارا حسينى، سير ادبيات زنان در ايران از ابتداى مشروطه تا پايان دههء هشتاد، مجلهء تاريخ ادبيات، شماره ٧١/٣، ١٣٩١هـ.ش، صـ٢٠٦

للمسرح وازداد اقبال الكثير من الفنانات على السينما مثل افروز فروزند، وريما رامين‌فر، وشبنم طلوعى، وآناهيتا اقبال‌نژاد".[١٠٥]

وبالتالي يمكن القول إن من أبرز تطورات مسيرة المرأة الفنية والأدبية والاجتماعية في مرحلة التسعينيات وما بعدها، التغيير الطفيف على نظرة الرجل إلى المرأة. فلم يعد الرجال يشارك السلطة والمجتمع في قهر المرأة، وإنما نادت الكثير من أعمال الأدباء والفنانين الذكور بتحرير المرأة. وقد كان الشائع بعد الثورة الإيرانية أن على المرأة تجاهل هويتها مقابل الحقوق والواجبات والمسؤوليات الأسرية والاجتماعية. "فقد كانت المرأة في بداية الثورة رمز الصمود ضد التيارات الثقافية الليبرالية، والتي كانت تطالب بسقوط الثقافة الإسلامية والإيرانية المحلية؛ ومن ثم كان المتوقع من المرأة الثورية خدمة الإسلام من خلال تربية مجتمع إنساني واعي".[١٠٦] وقد كان انعكاس صور مشاركة المرأة في الفترات الاجتماعية المختلفة في روايات الكتاب الرجال " يهدف (إلا في حالات معدودة) إلى تأكيد الخطاب السائد في المجتمع، والذي يقدم صورة ثابتة ونمطية عن المرأة (الثرثارة، واللطيفة) في حين سعت الكاتبات إلى عرض أفكارهن ومطالبهن عبر تصوير أكثر واقعية للمرأة، وهو ما يعكس التزام الكاتب الاجتماعي- الإنساني... وقد نجحت (الكاتبات الإيرانيات) في تقديم أصوات النساء المخبوء من بين الطبقات المجتمعية في أعمالهن.. لقد خطت الكاتبات حاليًا خطوات واسعة، ووصلت مجموعة منهن إلى بيان جديد بنظرة إنسانية خالية من التحيز الجنسي. وفي هذه الأعمال اكتسبت الشخصية النسوية هوية.[١٠٧] وبشكل عام

١٠٥- صبا رادمان، نگاهى به تاريخچه حضور زنان در تئاتر ايران، قسمت دوم، سايت ايران تئاتر، شنبه ١٧ مرداد ١٣٨٨هـ.ش

١٠٦- زهره نصرت خوارزمى، وفاطمه قاسمپور، وحنانه نصرت خوارزمي، كنش فرهنگى زنان پس از انقلاب اسلامى: تحليل گفتمان مطالبات فمينيسم اسلامى در جمهورى اسلامى ايران، مطالعات و تحقيقات اجتماعى در ايران، دوره ٩، شماره ٤، زمستان ١٣٩٩هش، صـ٩٤٧

١٠٧- شبنم كهن‌چى، زنان نويسنده ما آثار سياسي قابل‌اعتنايي نوشته‌اند، روزنامه اعتماد، شماره ٥٣٤٣، يكشنبه ١٥ آبان ١٤٠١هـ.ش

"تقدمت أجيال الشباب على مسار طرح أحداث ووقائع عصرهم بسرعة لا تصدق. فكتب نادر برهاني مرند، ومحمد يعقوبي، وريما رامين‌فر، وشبنم طلوعي، وچيستا يثربي، ونغمه ثميني، وافروز فروزند، وغيرهم من كتاب هذه الفترة عن التهديدات الداخلية والخارجية، والتي تحول دون الوصول للحياة المنشودة بالنسبة للإنسان المعاصر".[١٠٨] لذلك تعتبر الألفية الثالثة "بداية تيار الكتابة النسوية، فالكتابة النسوية بشكلها الواعي والصبغة النسوية هي نتاج جديد للألفية... ناقشت المرأة في هذه الأعمال بجرأة أكبر القضايا التي لم تطرح حتى ذلك الوقت في الأدب النسوي. وبدأت تكتسب القوة أكثر من ذي قبل، وكان الاعتراض على سيادة (تفوق) الرجل في العلاقات الاجتماعية والفردية موضوع أساسي لتلك الأعمال... لكن الحدث الأبرز في تلك الفترة هو تبلور عالم ولغة النساء بشكل مستقل عن رؤية ولغة الرجال للعالم. ولعل هذا الأمر هو نفسه السبب الرئيس في ادعاء تبلور الأدب النسوي في تلك الفترة"[١٠٩] وازدادت أعداد الشابات في الأنشطة المسرحية المختلفة مقارنة بالفترات السابقة أمثال: كتايون فيض مرندي، وشهره سلطاني، وپرنيا شمس، و مهسا غفوريان، و ليلى عاج، شبنم يوسفي، و آتوسا ريگى، و نوشين تبريزي، و مهسا طالبى يوسفي، ومريم جمالى‌پور، و سهيلا خدادادى، و مريم سپه‌راد، سولماز ملكي، و سميه محسنى نيک، مرضيه شاه‌دادى، ومرضيه رجبي، وشبنم منصور، و آيدا عزت‌آبادى، وغيرهن الكثير. فقد "ازدادت خلال السنوات الأخيرة مشاركة النساء في الأقسام المسرحية المختلفة من الكتابة، وتصميم الديكور، والأزياء، والإخراج وغيرها، وازدادت الأنشطة، وارتفعت بنفس الوتيرة مطالب النساء. لقد ازدادت مشاركة المرأة خلال هذه السنوات في مجالات

١٠٨- چيستا يثربى، نگاهى اجمالى به سير نمايشنامه‌نويسى ايران پس از انقلاب، ايران تئاتر، دوشنبه ١٠ بهمن ١٣٨٤هـ.ش

١٠٩- غلامحسين غلامحسين زاده، و قدرت الله طاهرى، و سارا حسينى، سير ادبيات زنان در ايران از ابتداى مشروطه تا پايان دههء هشتاد، مجلهء تاريخ ادبيات، شماره ٧١/٣، ١٣٩١هـ.ش، صـ٢٠٦

الديكور، والكتابة المسرحية، والإخراج بشكل كبير مقارنة بالعقود السابقة".[١١٠] ومن أبزر المخرجات الإيرانيات اللائي فزن بجوائز مهرجان مسرح فجر بدورته الحادية والأربعون يناير الماضي، يمكن الإشارة إلى " مهسا بايرام زاده، وندا قربانيان، ويريا امينى، وسعيده آجربنديان، وسانيا عاجلى، و فائزه نوآبادى، و آزاده آزادنيا".[١١١] هذا بالإضافة على تكريم "روشنک سه قلعگی" عن دورها في مسرحية مطرب آقا، و"آرزو جعفري" عن دورها في مسرحية ساختمان رز، و"شقايق فتحي" عن دورها في مسرحية رزو دهم، و" پريسا صدايى آذر" عن دورها في مسرحية سيمرغ. وفازت بالمركز الثالث "زهرا محرابي" عن دورها في مسرحية ساختمان رز، وفازت بالمركز الثاني "مژده خياط" عن دورها في مسرحية آگنيتاژ، وفازت بالمركز الأول "مريم دهقاني" عن دورها في مسرحية هاراگيرى... وفيما يخص جوائز مسرح الشارع، فقد فازت "نجمه مهرابى خوزانى" بالمركز الثالث عن دورها في مسرحية استامينوفن با طعم كدئين، وفازت بالمركز الثاني "ساغر كيخا" عن دورها في مسرحية پلاسما، وفازت المركز الأول "حسنا قبادى" عن دورها في مسرحية لالايى هاى ننه ايران".[١١٢]

١١٠– مهدى نصيرى، نگاهى به حضور پررنگ بانوان در هنر نمايش، چهره تئاتر ايران زنانه شده است!، روزنامه قدس، سه شنبه ١٤ ارديبهشت ١٣٩٥هـ.ش، صـ٧

١١١– درخشش ٧ كارگردان زن در آسمان جشنواره تئاتر فجر، روزنامه هنرمند، سه شنبه ١١ بهمن ١٤٠١هِش، صـ٥

١١٢– بولتن چهل و يكمين جشنواره بين المللى تئاتر فجر، سايت ايران تئاتر، ٩ اسفند ١٤٠١، صـ٨٢، ٨٤

النتائج

١- تطور دور المرأة في المجالات الفنية وبخاصة في المسرح، ارتبط بالأوضاع والمتطلبات الثقافية والاجتماعية لكل مرحلة.

٢- أفضت جهود المرأة في الفترة الدستورية للمطالبة بالمساواة بين الرجل والمرأة، ثم افتتاح مدارس الفتيات، وانتشار الصحف والمجلات النسوية، إلى نمو الشعور الاجتماعي بين الإيرانيات. وقد برز صدى هذا الأمر في الأعمال الأدبية.

٣- بالنظر إلى التطورات الاجتماعية في التسعينيات، وجهود المفكرين بعد الثورة، تعرض دور المرأة على الساحة الاجتماعية للمراجعة، الأمر الذي ساهم في انفراجة جديدة في حقوق المرأة وتغيير شكل نشاطاتها الاجتماعية. واختبرت الكاتبات الإيرانيات في تلك الفترة أشكال وموضوعات جديدة ساهمت في نمو جودة هذه الأعمال ناهيك عن الكم.

٤- تعتبر الألفية الثالثة مرحلة جرأة المرأة على مناقشة موضوعات كانت في الغالب محظورة، واستفادت الكاتبات بشكل أكبر من الوعي بلغة النساء في بناء عالم نسوي متكامل في أعالمهن؛ بحيث يمكن القول إن هذه الفترة هي مرحلة خلق أعمال أدبية نسوية مستقلة ومنفصلة تمامًا عن الأدب الذكوري.

٥- التطورات التي واكبت المسرح النسوي في إيران، تمثل دليلًا واضحًا على تحرر المرأة من السلطة الذكورية المسرحية، وثورة على العادات والتقاليد البالية التي كانت تحتقر النساء وتقلل من قدراتهن، وكأن المرأة استغلت الوعاء الأدبي والفني بصفة عامة، والمسرح بشكل خاص في التعبير عن وجودها في المجتمع، وسعت بالمشاركة في تقديم تعريف وتصور عن جنس النساء لخلق عالم نسوي من خلال الإنتاج الأدبي.

٦- من خلال العرض السابق، يتضح أن أهداف المرأة من دخول عالم الكتابة الأدبية والمسرحية، قد تطور بمرور الوقت وتغيير الثقافات. فقد سعت المرأة في العصر الدستوري إلى اكتشاف الهوية، ولفت الأنظار تجاه تطلعات النساء، ثم تطورت هذه

الأهداف فيما بعد إلى تغيير التصور السلبي عن المرأة في العقل الجمعي الإيراني، واستعراض قصور النظرة الذكورية عن البطولات النسوية، وتحول مكانة المرأة من مفعول إلى فاعل.

٧- تتطلب معالجة الإنتاج المسرحي النسوي، افراد العديد من البحوث للحديث عن الخصائص اللغوية لذلك الجنس الأدبي، والفرق في استخدام المصطلحات بين الرجال والنساء.

قائمة المصادر والمراجع

أولًا: المصادر العربية

١ بثينة شعبان، ١٠٠ عام من الرواية النسائية العربية (١٨٩٩- ١٩٩٩م)، دار الآدب، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٩م.

٢ ثريا محمد علي، المسرحية التاريخية في الأدب الإيراني الحديث، القاهرة، ١٩٩٦م.

٣ فاطمة برجكاني، تاريخ المسرح في إيران منذ البداية إلى اليوم، مركز الحضارة لتنمية الفكر الإسلامي، بيروت، ٢٠٠٨م.

٤ محمد جلاء إدريس، الأنا والآخر في الأدب الأنثوي، دراسة حول إبداع المرأة في الفن القصصي، مكتبة الآداب، ٢٠٠٣م.

٥ ناصر قاسمى- ندا رسولى، بدايات الأدب المسرحي في إيران في مرآة النقد، إضاءات نقدية (فصلية محكمة)، السنة الثانية، العدد الخامس، ربيع ١٣٩١هـ.ش/ آذار ٢٠١٢م.

٦ نزيه أبو نضال، تمرد الأنثى في الإبداع العربي، ملخص أبحاث مؤتمر المرأة العربية والإبداع، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٦-٣٠ أكتوبر ٢٠٢٢م.

ثانيًا: المصادر الفارسية

١ ابراهيم فياض، وزهره رهبری، صدای زنانه در ادبيات معاصر ايران، پژوهش زنان، دوره ٤، شماره٤، زمستان ١٣٨٥هـ ش.

٢ احسان زيورعالم، چشم‌انداز نقش زنان در تئاتر ايران از گذشته تا امروز، خبرگزاری تسنيم، ١٨ ارديبهشت ١٣٩٧هـ.ش

٣ آذر مهاجر، نگاهی به حضور بانوان در عرصه تئاتر پس از انقلاب اسلامی، مجله پيام زن، شماره ١٥٨، ارديبهشت ١٣٨٤هـ.ش

٤ آندرانيک هويان، تئاتر ارمينيان در تهران، فصلنامه تئاتر، شماره ٢٠-٢١، تهران، انتشارات نمايش، ١٣٨٩هـ ش.

٥ پريسا مهجور، مرروی بر پژهش های تئاتری، ويژه پژهش های تئاتری، دورهء جديد، شماره ١٨ و١٩، شمارهء مسلسل ٣٤ و٣٥، بهار و تابستان ١٣٨٢هـ.ش.

٦ بهرام بيضايي، نمايش در ايران، انتشارات ورشنگران ومطالعات زنان، تهران، ١٣٩١هـ.ش.

٧ بولتن چهل و يکمين جشنواره بين المللی تئاتر فجر، سايت ايران تئاتر، ٩ اسفند ١٤٠١هـ.ش.

٨ پيمان شيخی، نگاهی گذرا به تاريخچه «تئاتر آناهيتا».. حرکتی نوين در دنيای نمايش ايران، ايران تئاتر، چهارشنبه ٢٨ تير ١٣٩٦هـ.ش

٩ جلال آل احمد، ادب و هنر امروز ايران.. مجموعه مقالات ١٣٤٨- ١٣٢٤هـ.ش، کتاب چهارم، تهران، نشر ميترا و همکلاسی، چاب يکم، پاييز ١٣٧٣هـ.ش.

١٠ جلال ستاری، طلیعه تئاتر بانوان، فصلنامه تئاتر، شماره ٣٦، تهران، انتشارات نمایش ١٣٨٢هـ.ش.
١١ جمشید ملك پور، ادبیات نمایشی در ایران.. نخستین کوشش ها تا دورهء قاجار، جلد اول، انتشارات توس، طهران، ١٣٦١هـ.ش.
١٢ جمشید ملك پور، ادبیات نمایشی در ایران.. دوران انقلاب مشروطه، جلد دوم، انتشارات توس، طهران، ١٣٦٢هـ.ش.
١٣ جمشید ملك پور، ادبیات نمایشی در ایران.. ملی گرایی در نمایش دوران حکومت رضا شاه پهلوی، جلد سوم، انتشارات توس، طهران، ١٣٦٣هـ.ش.
١٤ چیستا یثربی، نگاهی اجمالی به سیر نمایشنامه‌نویسی ایران پس از انقلاب، ایران تئاتر، دوشنبه ١٠ بهمن ١٣٨٤هـ.ش
١٥ حسن انوری، فرهنگ بزرگ سخن، انتشارات سخن، تهران، ١٣٨١هـ.ش.
١٦ حسین فرخی، جایگاه اجتماعی زنان ونمایش های شادی آور زنانه، فصلنامه تخصصی تئاتر صحنه، شماره ٦٩، دوره جدید زمستان ١٣٨٨هـ.ش.
١٧ درخشش ٧ کارگردان زن در آسمان جشنواره تئاتر فجر، روزنامه هنرمند، سه شنبه ١١ بهمن ١٤٠١هـ.ش.
١٨ رسول نظر زاده، زنان نمایشنامه نویس نسل اول و دوم، انتشارات افراز، ١٣٩٩هـ.ش.
١٩ ریحانه حقیقت، تئاتر دفاع مقدس به روایت آمار، مجله نمایش، شماره ١٣٨٤هـ.ش.
٢٠ زهره نصرت خوارزمی، وفاطمه قاسمپور، وحنانه نصرت خوارزمي، کنش فرهنگی زنان پس از انقلاب اسلامی: تحلیل گفتمان مطالبات فمینیسم اسلامی در جمهوری اسلامی ایران، مطالعات و تحقیقات اجتماعی در ایران، دوره ٩، شماره ٤، زمستان ١٣٩٩هش.
٢١ سام فرزانه، تهیه‌کننده پادکستی شیرازه، بی‌بی‌سی فارسی، ٢ فروردین ١٤٠٢هـ.ش.

٢٢ شبنم كهن‌چي، زنان نويسنده ما آثار سياسي قابل‌اعتنايي نوشته‌اند، روزنامه اعتماد، شماره ٥٣٤٣، يكشنبه ١٥ آبان ١٤٠١هـ.ش

٢٣ صبا رادمان، نگاهی به تاریخچه حضور زنان در تئاتر ایران، قسمت اول، سایت ایران تئاتر، دوشنبه ٢٢ تیر ١٣٨٨هـ.ش

٢٤ عاطفه مژده، پیشینه حضور زنان در تئاتر ایران، بخش سینما و تلویزیون تبیان، چهارشنبه ١٣٩٠/١٠/٢٨هـ.ش

٢٥ عسل ملکی، محمود عزیزی، کاظم شهبازی، کارکردها، اشکال و معانی نمایش های شادی آور زنانه در دوره ی قاجار، فصلنامه علوم اجتماعی، دانشگاه علامه طباطبایی، شماره ٨٦، پاییز ١٣٩٨هـ.ش.

٢٦ علی منتظری، آمار وارقام در تئاتر، فصلنامه تئاتر، مرکز هنرهاي نمايشي وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ١٣٦٨هـ.ش.

٢٧ علی منتظری، جایگاه تئاتر پس از انقلاب، مجله کیهان فرهنگی، شماره ٨٥، خرداد ١٣٧١هـ.ش.

٢٨ علی میر انصاری، و سید مهرداد ضیائی، گزیده اسناد نمایش در ایران، دفتر دوم از ١٣٠٥ تا ١٣٢٠ ش، انتشارات سازمان ملی ایران، ١٣٨١هـ.ش.

٢٩ غلامحسین غلامحسین زاده، و قدرت الله طاهری، و سارا حسینی، سیر ادبیات زنان در ایران از ابتدای مشروطه تا پایان دههء هشتاد، مجلهء تاریخ ادبیات، شماره ٧١/٣، ١٣٩١هـ.ش.

٣٠ غلامرضا رشید یاسمی، ادبیات معاصر، چاپخانه روشناتی، تهران، ١٣١٦هـ.ش.

٣١ فتح الفتوح کار خوب بچه های باختران، گفتگو با نصرت الله سیافی، جمهوری اسلامی (ویژه نامه آغاز پنجمین سال پیروزی انقلاب اسلامی)، 1361/11/21هـ.ش.

٣٢ فرزانه حیدری، نگاهی به نمایشنامه های تاجماه و عروس، فصلنامه زبان و ادبیات فارسی (ژاو)، دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف آبادی، شماره سوم، بهار ١٤٠٠هـ.ش

٣٣ فریبا شیرازي، سومین یادواره تئاتر دفاع مقدس، نشریه پیام زن، دفتر تبلیغات اسلامي حوزهء علمیه قم، شماره ٥٥، مهر ١٣٧٥هـ.ش.

٣٤ فهیمه فرسایی، تقویت ادبیات داستاني زنانه نگربا تزریق دوز شفافیت، آوای تبعید بر گستره ادبیات و فرهنگ، شماره ١٩، بهار ١٤٠٠هـ.ش.

٣٥ قباد آذرآئین، دستهبندی ادبیات مردانه و زنانه را قبول ندارم، خبرگزاری مهر، ٣١ تیر ١٣٩٢هـ.ش

٣٦ گل مهر کازری، زنان نمایشنامه نویس ایران از انقلاب مشروطه تا سال ١٣٥٧، انتشارات روشنگران ومطالعات زنان، ١٣٨٤هـ.ش.

٣٧ لیلا مجدانی، زنان در آینه سینما و تئاتر ایران، بخش اول، رسانه اندیشه و آگاهی (فکرت)، 2022/12/10م.

٣٨ مریم رحمانی، نامی ویادی از زنان ایرانی درهنر تئاتر، مدرسه فمینیستی، ١٣ آبان ١٣٨٧هـ.ش

٣٩ مسعود کوهستانی نژاد، در تکاپوی تجدد، فصلنامه تئاتر، شماره ٢٠، طهران، انتشارات نمایش، پاییز ١٣٨٢هـ.ش.

٤٠ مصطفی اسکویی، سیری در تاریخ تئاتر ایران، نشر آناهیتا اسکویي، تهران، ١٣٧٨هـ ش.

٤١ مهدی حامدسقایان، وسیدمیثم مطهری، جایگاه زن در ادبیات نمایشی دفاع مقدس از دید نظریه ی فمینیستی، نشریه زن در فرهنگ و هنر (پژوهش زنان) دوره ی ٢، شماره ای ٣، بهار ١٣٩٠هـ.ش.

٤٢ مهدی نصیری، نگاهی به حضور پررنگ بانوان در هنر نمایش، چهره تئاتر ایران زنانه شده است!، روزنامه قدس، سه شنبه ١٤ اردیبهشت ١٣٩٥هـ.ش.

٤٣ ناصر رحمانی نژاد، تئاتر ایران پس از انقلاب- خاکریز فتح نشدهٔ انقلاب از «بهار آزادی» تا ١٣٦٠هـ ش، سایت عصرنو، چهار شنبه ٢٠ آذر ١٣٩٢هـ.ش.

٤٤ نریمان نریمانف، نامه نادری، ترجمه ای تاج ماه آفاق الدوله، به نقل از کوشش های نا فرجام، سیری در سد سال تیاتر ایران، خسرو شهریاری (هیوا گوران)، کتاب ارزان، چاپ دوم، ١٣٨٩هـ.ش.

٤٥ نگاهی به چند نمایش: تئاتر انقلاب، همچنان زنده وآفرینشگر، فصلنامهء هنر، شماره ٢، زمستان ١٣٦١هـ.ش.

٤٦ همایون علی آبادی، لباس نو بر پیکرهای کهن، دو ماهنامه سوره اندیشه، حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی، شماره ٤٠، آذر ماه ١٣٨٧هـ.ش.

٤٧ یحیی آرین پور، از صبا تا نیما، جلد اول، چاپ چهارم، نشر زوار- تهران، ١٣٧٢هـ ش، صـ٣٢٤.

٤٨ یحیی آرین پور، از صبا تا نیما.. تاریخ ١٥٠ سال ادب فارسی، جلد دوم، چاپ هفتم، انتشارات زورا، ١٣٨٧هـ.ش.

٤٩ یحیی آرین پور، از نیما تا روزگار ما- تاریخ ادب فارسی معاصر، جلد سوم، چاپ سوم، نشر زوار- تهران، ١٣٧٢هـ ش

٥٠ یعقوب آژند، نمایشنامه نویسی در ایران از آغاز تا ١٣٢٠هـ.ش، تهران، نشر نی، ١٣٧٣هـ.ش.

٥١ یعقوب صدیق جمالی، نمایشنامه محرم زنده است، انتشارات عابد، زمستان ١٣٨٣هـ.ش.

ثالثًا: المراجع الأجنبية

1-Hormoz Farhat, "SHIRAZ ARTS FESTIVAL," Encyclopædia Iranica, online edition, 2015, available at http://www.iranicaonline.org/articles/shiraz-arts-festival.