مسرح المنفى وتوثيق إعدامات الثمانينيات مسرحية " گمشدگان- المفقودون" نموذجاً

د. محمد مصطفى العبد بناية (*)

الملخص :

بسم الله الرحمن الرحيم، والصلاةُ والسلام على أشرف المرسلين سيدنا مُحَمَّد (ﷺ) وعلى آله وصحبه أكرم صحبٍ وخير آل.

المسرح الوثائقي هو أحد أشكال الكتابة المسرحية المعاصرة، ويجتهد في عرض الوقائع والأحداث بهدف تقديم تصور منفرد بعيد عن التخيل باعتباره الأساس في الكتابة الدرامية التقليدية. كذلك تختفي في هذا النوع المسرحي أهم ميزات الكتابة الدرامية، إذا يلجأ الكاتبُ إلى السرد كبديل عن المواقف الدرامية المتواترة، والاستعاضة عنها بتقديم صور من الواقع السياسي أو الاجتماعي تترابط من حيث المضمون والمحتوى. كما يتوارى المؤلِّف في هذا النوع المسرحي خلف الوقائع والوثائق لأنها الأساس في المسرحية. والحقيقة أن الدراما الوثائقية قضية فنية سادت المسرح الغربي في بداية القرن العشرين، غير أن ثمة شكوك حول بداية المسرح الوثائقي في إيران؛ "فالبعض يعتبر مسرحية (ويران) للمخرج (يوسف باپيرى) بداية المسرح الوثائقي الإيراني، بينما يعزو البعض بداية هذا الجنس المسرحي إلى السيد (أكبر آقا) مُخرج مسرحية رحلة الأربعين عاماً".[١] على كل حال فالمعالجة الدرامية الوثائقية ليست مسألة سهلة، إذ يتعين على الكاتب الجمع بين عملية المعالجة الموضوعية للحقائق وعملية الانتقاء، مع إخضاع المادة الوثائقية للخيال الفني والإبداع المقيد.

* – مدرس بقسم اللغة الفارسية وآدابها، كلية اللغات والترجمة، جامعة الأزهر، القاهرة.

لكن ما هي رسالة الدراما الوثائقية؟!

تتعدد رسائل المسرح الوثائقي وأهدافه، لكن الرسالة الأهم تكمن في كشف الحقيقة، وبيان تفاصيل ووقائع أحداث تاريخية كانت مجهولة أو شابها الغموض. وقد استغلت جموع الإيرانيين في المنفى، الأدبَ الوثائقي بشكل عام في تسليط الضوء على جرائم نظام ولاية الفقيه ضد الإيرانيين، وبيان حجم معاناة الإيرانيين تحت هذا النظام، والتضامن في الوقت نفسه مع الإيرانيين في الداخل، واستمرار المقاومة حتى سقوط هذا النظام؛ إذْ تقدّم مسرحية (المفقودون) قراءة اجتماعية للواقع السياسي الإيراني بعد ثورة ١٩٧٩م. وتضغط على جرح الهوية الإيرانية المختطفة، وتعمل على استنهاض روح المقاومة وإنعاش حلم العودة والتخلص من نظام ولاية الفقيه وتقديم المسئولين إلى القضاء.

الكلمات المفتاحية: المسرح الوثائقي، الخيال الفني، الإبداع المقيد.

Abstract

In the Name Of Allah, The Beneficent, The Merciful, and blessings and peace be upon the most honorable messenger, our Master Muhammad (Peace and blessings of Allah be upon him) and upon his family and companions, the most honorable companions and the best family.

Documentary theater is a form of contemporary Playwriting, which strives to present facts and events in order to introduce a single perception that is not influenced by imagination as the basis for traditional dramatic writing. The most important features of dramatic writing also disappear in this theatrical writing, as the writer resorts to narration as an alternative to recurrent dramatic situations and to replacing them by introducing images from political or social reality that are interconnected in terms of content. Moreover, the author in such theatrical writing hides behind the facts and documents, as they are the basis for the play. In fact, documentary drama is an art that prevailed in Western theater at the beginning of the twentieth century. However, there are doubts about the beginning of documentary theater in Iran. “Some consider that (Wiran) play directed by (Youssef Bagheri) marks the beginning of the Iranian documentary theater, while some associate the emergence of this theatrical writing to (Akbar Aqa),

director of the play The Forty Years' Journey". Anyway, the documentary drama treatment is not a piece of cake, as the writer has to combine the objective treatment of facts and selection, subjecting documentary material to artistic imagination and restricted creativity.

What is the mission of documentary drama!? There are many missions and goals of the documentary theater, the most important of which is to reveal the truth, and to clarify the details and facts of historical events that were unknown or shrouded in mystery. Iranians in exile have generally used documentary literature to highlight the crimes of the Wilayat al-Faqih regime against Iranians and the extent of suffering by Iranians under this Regime, to show solidarity at the same time with the Iranians at home, and to continue resistance until the collapse of the regime. "Lost" Play provides a social induction of the Iranian political reality after the 1979 revolution, places an emphasis on the abducted Iranian identity, and works to stimulate the spirit of resistance, revive the dream of return, overthrow Wilayat al-Faqih regime, and bring the those responsible to justice.

Keywords: Documentary theater, artistic imagination, restricted creativity, Wilayat al-Faqih regime.

مقدمة:

استعملت الكاتبة "نيلوفر بيضائي" نصوصًا وثائقية تثبت جرائم الثورة الإيرانية ضد المعتقلين السياسيين من مختلف الطبقات والأعمار داخل معسكرات الاعتقال في العام ١٩٨٨م. ومن خلال التواصل مع الكاتبة أكدت أن التدخل في المادة الوثائقية كان محدودًا للغاية. مع هذا فقد أبدعت الكاتبة في نقل الصورة الدرامية للأحداث بصورة أفظع مما قد تصل اليه مخيلة المتلقي عند قراءة هذه الوثائق، فضلًا عن تسهيل وتيسير عملية الوصول إلى هذه الوثائق لاحقًا، وتقليص المسافة بين مصادر المعلومات وبين الراغبين في الاستفادة من محتوياتها. والمسرحية تتناول قصة اثنين من المعتقلين تعرضًا للتعذيب، لكن النص الأول يسلّط الضوء على معاناة أسرة القتيل، بينما يصور النص الثاني كمية التعذيب الذي يتعرض له المعتقلون داخل السجون.. وفيما يلي سيحاول الباحثُ استعراض ملامح هذه المعاناة كما تراها مؤلّفة المسرحية.

أسباب اختيار الموضوع:

١- التعريف بالمسرح الوثائقي وأهميته ودوره في تسهيل استرجاع أحداث معينة.

٢- يقدم المسرح الوثائقي وقائع حقيقية مع تدخل درامي محدود للغاية.

٣- تسليط الضوء على المعاناة النفسية للطبقات الإيرانية من تداعيات الثورة.

٤- دور اللاجئين الإيرانيين في المقاومة الفنية والثقافية ضد النظام.

٥- تداعيات تلك الفترة سياسيًّا واجتماعيًّا على النخب الإيرانية والأدباء والفنانين.

منهج البحث:

النصّ المسرحي عبارة عن نص من النصوص الأدبية المعقّدة، لتعدد القضايا التي يعالجها، ووجهات النظر التي يوضّحها. لذلك اعتمد الباحث الأسلوب الآتي: أولًا: استعراض مضامين العمل. ثانيًا: استعراض وجهة نظر المؤلِّف في تنظيم الأحداث، وعناصر البناء المسرحي، من أقوال الشخصيات وتقنيات تحريك هذه الشخصيات وصراعاتها، وأخيرًا الخصائص الجمالية الأسلوبية. بعبارة أخرى الاستفادة من المنهج الوصفي في عرض ما جاء بالمسرحية من بناء داخلي أو خارجي بشكل شامل وصولًا للنتائج والإجابات للتساؤلات المتعلقة بطبيعة المسرح الوثائقي الإيراني في المنفى وخصائصه المميزة، ودوره في المقاومة الثقافية ضد النظام الإيراني من خلال تجسيد وتخليد جرائم النظام ضد المعارضين وأسرهم.

محتويات البحث:

تمهيد

المبحث الأول: الدراسة الموضوعية

المبحث الثاني: الدراسة الفنية

الخاتمة

النتائج والتوصيات

تمهيد :

مسرح المنفى

مسرح المنفى هو بمثابة متنفس للتعبير عن الظلم والقهر، وتقديم صورة عن الأعمال غير الآدمية لإرهاب الأنظمة الشمولية عمومًا ضد شعوبها. وتكمن وظيفة مسرح المنفى الإيراني الأساسية، في إنتاج أعمال يستحيل تقديمها في إيران، ويغلب عليها الطابع السياسي والمقاومة ضد النظام باعتباره جزءًا من المعارضة. بعبارة أخرى، يأخذ مسرح المنفى الإيراني على عاتقه تجسيد معاناة المواطن الإيراني تحت نظام ثيوقراطي، محافظًا على امتداد جذوره بتربة الوطن. يقول الناقد الألماني برند زوخر مولف: "يقوم على مسرح المنفى فنانون لاجئون في دول أخرى لأسباب سياسية، علمًا بأن العمل المسرحي في ظل هذه الأوضاع يمثل مشكلة كبيرة، لا سيما بالنسبة للممثلين والكتّاب والمخرجين".[٢] بينما صنّف (غلام آل‌بويه) مدير مهرجان المسرح الإيراني بمدينة هايدلبرغ الألمانية، هذا النوع المسرحي ضمن عمليات المقاومة الثقافية للإيرانيين في الخارج بقوله: "نحن فنانو المسرح في المنفى ننتظر كما الشعوب المظلومة قلب صفحات التاريخ مجددًا في بلادنا العريقة. والفن (والمقصود هنا المسرح) يقف إلى جانب الشعب الإيراني المظلوم، ويعتبر نفسه جزءًا من نضالهم ومقاومتهم".[٣] ووصفه المخرج السينمائي (أحمد نيك آذر) بصرخة الحرية قائلاً: "أعتقد أن فنان المنفى يريد الصراخ بحرية... وهذا الصراخ يختلف عما يقوم به رفاقنا في أجواء الاختناق والرقابة داخل البلاد".[٤] وأول فنان مسرحي انتبه إلى مسألة مستقبل المسرح الإيراني في المنفى "وقدم تصورًا بائسًا لذلكم الجنس الفني هو (پرويز صياد). ورغم اهتمامه بمسرح المنفى، لكن التجربة أثبتت أن المخاوف لم تقتصر على مسرح المنفى فقط".[٥] ويختلف مسرح المنفى عن غيره من الأنواع المسرحية الأخرى، في أنه يقوم بالأساس على قصص واقعية لحياة الناس في المدينة، بالإضافة إلى بساطة الأدوات التي تعبر عن البيئة والمجتمع الذي تدور فيه أحداث المسرحي.

ويغلب على مسرح المنفى الطابع السياسي، لأن المنفي يُجبر على ترك وطنه لأسباب سياسية في المقام الأول. يقول (سيما سيد) مسرحي إيراني: "يكتسب هذا الجنس المسرحي لون

المنفى، بسبب الموضوع والمحتوى ذي الصبغة السياسية الذي نختار لأعمالنا".[٦] وهو مؤشر على التضامن السياسي ضد النظام الإيراني بحسب أصغر نصرتي: "أظن أن أول ما يميّز مسرح المنفى قبل أي شيء آخر يجب أن يكون المحتوى المتعلق بالإيرانيين الذين تقبلوا من المنظور السياسي الحياة خارج البلاد... وفي رأيي أن (مسرح المنفى) مؤشر على التضامن السياسي ضد النظام الذي فررنا منه".[٧] وقد واجه مسرح المنفى مشكلة حقيقية تتعلق بالإمكانيات المادية، والجمهور الذي ينقسم حسب اتجاهاته السياسية والفئات العمرية واهتماماته الثقافية. يقول برويز صياد: "سوف يتم تدمير مسرح الإيراني مع الجيل الأول من المنفيين (أي نحن) بالقوة. وسوف تهدأ هذه الموجة عاجلًا أم آجلًا بحسب سرعة ذوبان الكتلة المهاجرة في ثقافة محل الإقامة (الجديد) وكذلك معدل استغلال اشتياق تلك المجموعة التي تولي اهتمامًا لمشاهدة عرض في إيران".[٨]

مسرح المنفى الوثائقي

تنتمي مسرحية (المفقودون) إلى ما يمكن أن نطلق عليه مسرح المنفى الوثائقي. وهو نوع من المسرح السياسي والدراما التاريخية، يعتمد المعلومات الموثوقة التي تربطها الدلالة على حادثة تاريخية معينة، حيث تتوارى شخصية المؤلف خلف الوثائق والوقائع. ويهدف هذا الجنس المسرحي إلى تخليد ذكرى هذا الحدث التاريخي وإحيائه في الذاكرة الجمعية. ويعرّف أستاذ العلوم المسرحية بجامعة باريس "باتريس بافيس" في قاموسه المسرحي (Le dictionnaire du théâtre) المسرح الوثائقي بكونه: "مسرح لا يستعمل في نصه سوى وثائق ومصادر منتقاة ومركبة وفق أطروحة الكاتب المسرحي السوسيولوجية – السياسية".[٩] ومن ثم يتعين على المؤلف "تقديم المواد الصحيحة والموثوقة على خشبة المسرح محافظًا على مضمونها متصرفًا في شكلها".[١٠] وتصفه المعاجم العربية بـ "الشكل المسرحي الذي يقوم على حدث تاريخي أو سياسي أو اجتماعي أو واقعة ما في إطار درامي. ويستند إلى الحقيقة كمادة أولية ويكون العرض في هذه المرحلة إعادة تمثيل لمراحل الحدث أو الواقعة على شكل إعادة ترتيب عدد من اللوحات أو

الاسكتشات يشكّل كل منها مشهدًا مستقلًا، ويتركب المعنى في الحصيلة النهائية".[١١] وبالتالي يتخذ الكاتب في المسرح الوثائقي مسارًا مختلفًا عن المسار التقليدي المعمول في تأليف نصوص الأدبية الدرامية "إذا يلفت (المؤلف) اهتمام المخاطب إلى المصادر الواقعية التي يستقي منها إلهامه في الحياة الواقعية".[١٢] ويمتاز المسرح الوثائقي بإثارة الأسئلة وإعمال الفكر. يقول الكاتب المسرحي الألماني "رولف هوخ هوت" عضو أكاديمية الفنون:" هو مسرح تأسيسي، وهو قادر بالتأكيد (وإن عجز عن تلبية متطلبات الإنسان المعاصر) على إثارة هذا الإنسان وطرح الأسئلة الحديثة ويثير التفكير".[١٣] وهو كذلك "مسرح نقدي– اعتراضي، يثير التحديات".[١٤] ويستهدف "المساعدة في تقوية القدرة على الاستدلال والاعتماد على المنطق الفكري".[١٥] وتعليقًا على مسرح المنفى الوثائقي تقول نيلوفر بيضايي: "يمتلك فنان المنفى إمكانية إحياء الماضي بمنأى عن التوتر المؤقت في مسقط رأسه. ثم يسجل ما طواه النسيان بوطنه تدريجيًّا إما بسبب محاولات غسيل الأدمغة أو ربما بسبب مرور الوقت. لذلك وعلى المدى البعيد لا يمكن تجاهل أعمال هذا الفنان التي ليست سوى توثيقًا لفترة الصمت الإجباري".[١٦] والحقيقة لقد نجحت الكاتبة (نيلوفر بيضايي) في الموازنة بين النواحي الفنية والوثائقية في مسرحية (المفقودون) على نحو مذهل؛ فقد قدمت صورة واقعية عن أحداث القتل الجماعي للمعارضة السياسية بالسجون الإيرانية (كما نقلتها مذكرات الضحايا وأسرهم) بشكل يثير في المتلقي عاطفتَي الخوف والشفقة. الخوف من هذا النظام وإمكانية تكرار تلكم الأحداث، والشفقة على الأبطال الذين تعرضوا لذلكم المصير المؤلم.

هجرة الإيرانيين بعد الثورة

تسببت الهجرات القسرية تحت وطأة الأوضاع السياسية أو الاقتصادية أو الاجتماعية، في نزوح العدد الأكبر من المثقفين وغيرهم من أصحاب الكفاءات الإيرانية، إلى الدول الأوروبية والولايات المتحدة. وقد واجه هؤلاء العديد من المشكلات المالية والثقافية والاجتماعية

وغيرها، برزت في معالجات الأدباء والفنانين بالمنفى. حيث "هيأت ولاية الفقيه أجواء وأسباب فرار المواطنين الجماعي، وبحسب أحد المسافرين الإيرانيين: "فإن لدينا في إيران ٦٠ مليونًا طالب لجوء... ولقد تسارعت وتيرة الفرار من الوطن عقب الثورة غير الثقافية في عهد الخميني وعمليات القمع والإبادة الوحشية في عقود الثمانينيات. ولم يحدث في التاريخ الإيراني المعاصر أن يقبل الإيرانيون على الفرار الجماعي بهذا الحجم وقبول مخاطرة فقدان المال والنفس".[١٧] ثم زادت إقالة (أبو الحسن بني صدر) أول رئيس للجمهورية الإيرانية من تفاقم الأزمة "فلقد اتخذت موجة فرار الإيرانيين من البلاد أبعادًا أوسع، لا سيما بعد مصادمات خرداد ١٣٦٠هـ.ش الموافق ٢٠ يونيو ١٩٨١م حيث شرع جواسيس النظام في تعقب واعتقال وإعدام المعارضة".[١٨] وقد تباينت الأقوال في أعداد المهاجرين بسبب عدم وجود إحصائيات رسمية. "وقد بدأت المرحلة الثالثة من فرار العقول في إيران بعد ثورة ١٩٧٩م، وقدّرت إحصائيات المهاجرين الإيرانيين آنذاك بنحو ثلاثة إلى أربعة ملايين شخص."[١٩] وتحتل إيران من حيث هجرة النخبة مرتبةً متقدمة بين دول العالم، "وبحسب إحصائيات صندوق النقد الدولي، يقدم ١٥٠– ١٨٠ ألف إيراني متعلم على الهجرة من إيران سنويًّا، وهو ما يعادل فرار ٥٠ مليار دولار من الاستثمارات السنوية. وفي العام الدراسي ١٩٧٨–١٩٧٩م ارتفع عدد طلاب إيران في الجامعات الأمريكية إلى ٥١٣١٠ ألف طالب (...) كما ساهم تعطيل الجامعات في العام ١٩٨٠م باسم الثورة الثقافية في هجرة النخبة دون استعداد مسبق، وارتفع عدد المهاجرين في العام ١٩٨٦م إلى ٨٥٢ ألف شخص".[٢٠] وفي افتتاح أول مهرجان للمسرح الإيراني في المهجر بالفترة ٦–١٢ نوفمبر ١٩٩٤م باسم (URANIA THEATRE) بمدينة كولن الألمانية، وبمشاركة سبع فرق مسرحية إيرانية، قال الدكتور (مجيد فلاح زاده) الناقد الفني: "هَاجَرَ خلال الخمسة عشر عامًا الماضية حوالي ٤ ملايين إيراني، ولم تكن أعداد الفنانين، لا سيما المسرحيين، بينهم قليلة".[٢١]

وقد حذرت تقارير أممية من تأثير هجرات العقول الإيرانية على عمليات التنمية في إيران على المدى الطويل.[٢٢]

المبحث الأول: الدراسة الموضوعية

التعريف بالمؤلف:

نيلوفر بيضايي، كاتبة ومخرجة مسرحية. "هي أول أبناء الكاتب المسرحي (بهرام بيضايي). وُلِدَت في العام ١٩٦٦م بالعاصمة طهران، وغادرت مسقط رأسها في سن الثامنة عشر بعد أن تعرّضت مرارًا للاعتقال في إيران بعد الثورة. حصلت على ليسانس الآداب الألمانية (المسرح والسينما، والتيلفزيون، والتعليم والتربية) من جامعة جوته بمدينة فرانكفورت الألمانية، وحصلت على الماجستير في نفس التخصص عام ١٩٩٤م".[٢٣] وفي العام نفسه "أسّست فرقة مسرحية باسم تئاتر دريچه– مسرح النافذة الصغيرة".[٢٤] وعن خروجها من إيران تقول:" لم يكن الخروج من إيران خيارًا في الحقيقة، ولكن كان إجبارًا. فأحداث ما بعد الثورة، وانسداد الأجواء السياسية، مع الأخذ في الاعتبار أن ميولنا السياسية كانت يسارية، أضف إلى ذلك القيود وتكرار الاعتقالات، فقد تعرضت لاعتقال ثلاث مرات بسن الرابعة عشرة. كما كانت حياتي في خطر وفقدت إمكانية استكمال التعليم الجامعي".[٢٥] وهى من جملة المخرجين المسرحيين في الخارج "والتي تحرص باستمرار على معالجة التاريخ الإيراني المعاصر والأحداث الاجتماعية والسياسية، لاسيما بعد الثورة الإسلامية".[٢٦] وهي تتبنى في مسرحياتها وجهة نظر نقدية اجتماعية للجمهورية الإيرانية ومصيرها الإنساني، "وتناقش في أعمالها المسرحية موضوعات مثل البحث عن الهوية، والمنفى، والجبر والاختيار، والمرأة في المجتمعات التقليدية، والتحرر بين ثقافتين، والمهمشين وغيرها".[٢٧] وهي تُعدُّ واحدةً من أكثر صُنّاع المسرح الإيراني نشاطًا في المنفى. "حصلت على عدة جوائز من المسارح الإيرانية والجمعيات الثقافية في المنفى، مثل "الأكاديمية العالمية للفنون والأدب والإعلام" في بودابست عام ٢٠٠٥م، وجائزة الجمهور في مهرجان المسرح الإيراني الألماني في هايدلبرغ عام ٢٠١٨م، وجائزة "مؤسسة باسارگاد للتراث الثقافي" بالولايات المتحدة الأمريكية في العام ذاته، ومؤخرًا جائزة امرأة العام من "الجمعية الثقافية للنساء الإيرانيات فانكوفر".[٢٨]

موضوع المسرحية

المسرحية مأخوذة عن وصايا المعتقلين ومذكرات ذويهم، فهى مبنية على نصوص كتبتها (شكوفه منتظري) و(قربانعلي شكري) مع تدخل بسيط من الكاتبة والمخرجة (نيلوفر بيضايي) في عملية تحرير النصوص وإخراجها. تقول:" نيلوفر بيضايي:" أعددت هذا النص في قالب نصَّيْن مسرحيَين. الأول: ملاحظات (شكوفه منتظرى) ابنة (حميد منتظري) المعتقل السياسي الذي تعرض للإعدام في الثمانينيات. وفيه تخاطب (شكوفه) والدها المفقود، وتقدم لنا لمحة عن معاناة الناجين وكذلك مساعي الأبناء والأجيال التالية لاكتساب هوية شخصية بمنأى عن الآباء والأمهات. الثاني: نص مأخوذ عن كتاب (آخرين فرصت گل– آخر فرصة للزهرة) لصاحبه (مهدي أصلاني). والكتاب يضم وصايا السجناء السياسيين قبل الإعدام. واصطدمت بنص (قربانعلي شكري) المجمل وهو ليس وصية، وإنما رسالة وجدت خلف المرآة التي كانت جزء من أداوتها التي سُلمت إلى أسرتها بعد إعدامها... وهى تتذكر في هذا النص أسرتها في المناسبات السعيدة كما أعياد الميلاد أو أفراح الأسرة".[٢٩] لكن هذا لا يمنع أن (بيضايي) تمتعت بالحرية في اختيار المصادر، والتكتيكات المسرحية، واختصار الزمان والمكان. وهى تعتزم إضافة رواية جديدة لإحدى الأمهات من الجنوب فقدت ابنتها في عمليات الإعدام. والأهم أن الكاتبة اعتمدت على كتب وثائقية وشهادات أسر وعوائل بعض المعتقلين السياسيين الذين عايشوا تلك الفترة بأوجاعها، وكانوا شاهد عيان على ما تعرض له المعتقلون من تعذيب واعتداءات بدنية ونفسية وظلم غير محدود في ظل غياب القوانين الرقابية.

ولا يزال النظام الإيراني يعاني حتى اللحظة تبعات هذه القضية. فقد اعتقلت السلطات الإيرانية في فبراير ٢٠١٧م رجل الدين (أحمد منتظري) نجل آية الله (حسينعلي منتظري) بتهمة مناهضة الأمن القومي، على خلفية تسريب شريط صوتي عن حديث والده مع ما عُرف إعلاميًّا باسم (لجنة الموت) بخصوص إعدام آلاف السجناء السياسيين عام ١٩٨٨م. وكان المرشد الإيراني آية الله (الخميني) قد وجه بسرعة التخلص من المعارضة السياسية في السجون إلا مَن أعلن التوبة. وكان المعتقلون في الغالب من أصحاب الميول الاشتراكية أو الليبرالية، التي تعارض

الظلم والاستبداد باسم الدين. وقد تسببت هذه القضية في إقالة آية الله (حسينعلي منتظري) من منصبه كنائب للمرشد، بعد احتجاجاته المتكررة ضد تعذيب وإعدام المعتقلين. يقول:" كانوا ينفّذون حكم الإعدام في الرجال والنساء وحتى من كانوا يصلون ويصومون بدعوى الإصرار على الموقف. وفي مدينة قم جاءني أحد مسؤولي القضاء يشكو مسؤولي وزارة المخابرات بالمدينة لأنهم يقولون: يجب قتل هؤلاء الأفراد بسرعة حتى نتخلص منهم. فأخبرهم أنه يجب دراسة ملفات هؤلاء الأفراد وإعادة النظر في أحكامهم، فأجابوه:" لقد أصدر آية الله الخميني الحكم وعلينا فقط أن نحدد هل يصرون على مواقفهم أم لا؟ وبعد مشاورات اتخذت قرار مراسلة المرشد (روح الله موسوي الخميني) بشأن عمليات الإعدام التي طالت (٢٨٠٠-٣٨٠٠) سجينًا سياسيًّا. وفي الفقرة الثامنة من الرسالة بتاريخ ١٥ أغسطس ١٩٨٨م جاء:" لن تكون نتائج إعدام بضعة آلاف خلال أيام محمودة، ولن نكون بمنأى عن الخطأ". وبعد أسبوعين وتحديدًا ٣١ أغسطس ١٩٨٨م، وجه آية الله (علي منتظري) رسالة أخرى إلى السادة القاضي الشرعي (حسين نيّري) والمدعي العام في طهران (مرتضى إشراقي)، ونائب المدعي العام (إبراهيم رئيسي) رئيس السلطة القضائية في إيران حاليًا، و(مصطفى پور محمّدي) مندوب المخابرات في معتقل أيفين يدين عمليات الإعدام التي طالت حتى الفتيات اللائي لم يتجاوزن الرابعة عشرة لمجرد حدة لهجتهن وفيها: "هذا النوع من المذابح دون محاكمات، إزاء السجناء أو الأسرى، مؤكد يصب في صالحهم على المدى الطويل، وسوف ينتقدنا العالم، وسوف تحفزهم هذه العمليات على المزيد من المقاومة المسلحة، فالمقاومة ضد الفكر عن طريق القتل خطأ". لكن شعرت بأنهم ماضون في عمليات الإعدام، فاستدعيتهم وقلت لهم: نحن في شهر المحرم، أوقفوا الإعدامات على الأقل في شهر المحرم".[٣٠]

وإزاء هذا الموقف قرر آية الله (الخميني) إقالة آية الله (منتظري) من منصبه كنائب للمرشد الإيراني باعتباره الرجل الثاني في الثورة الإيرانية عام ١٩٨٩م ووُضع تحت الإقامة الجبرية في منزله بمدينة قم. "منتظري كتب إلى الخميني رسالة جاء فيها: كانت أوامرك، وبدلًا من أن يجيبه عزله".[٣١] وكان النظام قد لجأ إلى هذا الأسلوب في إسكات الأصوات؛ لأن سياسية نشر

الرعب لم تعد تُجدي نفعًا! أضف إلى ذلك "أن القضاء على جزء كبير من النشطاء السياسيين يقلب ميزان القوة لصالح الحكومة".[٣٢] وعن الهدف من هذه المسرحية تقول بيضايي: "يحمل جيل اليوم على عاتقه عبئًا ثقيلًا، عبء مسؤولية متابعة هذه الكارثة. صحيح أن عمليات القمع لا تزال مستمرة، لكن القمع في الثمانينيات كان ممنهجًا ولا تزال الأسر تعاني الألم حتى اللحظة... فإذا كان جيل اليوم يريد تحقيق العدالة وعدم خسارة أي شخص لحياته بسبب أفكاره؛ فإن عليه مسؤولية متابعة وعدم التزام الصمت حيال الكوارث التي مرت بها إيران. من جهة أخرى، لا بد أن يعثر هذا الجيل على هويته، والتي ليست بالضرورة نفس هوية الأجيال السابقة. إن عليهم الخروج من تحت العبء الثقيل لتلكم الظلال والعثور على طريق جديد، وهذا العمل أكثر صعوبة".[٣٣]

الموضوع الرئيس والموضوعات الفرعية

تستهدف المسرحية – كما أسلفنا – تخليد ذكرى إعدامات الثمانينيات، وهي مكونة من مشهدين، في الأول: تكتب امرأة شابة تُدعى (روشن) إلى والدها المقتول عن حياتها ومعاناتها بعد إعدامه، فضلاً عن محاولتها تشكيل حياة خاصة، وتوقف العملية السردية مرارًا وتكرارًا من خلال النظر إلى الخلف والرغبة في حياة أسرية سعيدة.

"بذلت جهدي بالكامل كي أراك. بين ثنايا صراخي في حوض الاستحمام. في حالات اليقظة التي أضاعت ليلها ونهارها. لكنك لم تك موجودًا. لم تأت لتمسك يدي المبللة أبدًا، ولم يمر كابوسك الذي قذفت عبر الثواني. كنتُ وحيدة. بدونك وأمي والأمل".[٣٤]

وفي المشهد الثاني، تحكي إحدى الأمهات من جنوب إيران، فقدت منزلها وأحباءها خلال الحرب العراقية الإيرانية، عن ابنتها البالغة من العمر عشرين عامًا، والتي تم إعدامها لأسباب سياسية، هي الآن في السجن نفسها. لكن كلما طالت مدة حديثها، زادت شكوكها في اعتقادها..

"الآن ماذا كان يجب أن أفعل ولم أفعل؟ ها؟ وماذا كان بمقدوري أن أفعل ولم أفعل؟ فقد أخرجت كبدي النابض بالحياة من صدري. لا! بل أسوأ من ذلك. فقد ظننا أن ما جلبت لنا

أفضل بهذا الشكل بالنسبة لنا!! نحن أنفسنا أخرجنا بأيدينا أكبادنا من صدورنا وقدمناها إلى فخامتكم. فماذا فعلت بها؟ سحقته. قطعته إربًا. وسلمتني إياه!! آخ أنا مستاءة جدًّا!!! أشعر بالغيرة منكِ! أنا فداء مظهركِ القمري! آخ أتتعامل مع امرأة مكلومة مثلي وضعت فلذة كبدها بين يديك بهذا الشكل أيها اللعين الشرير! آخ أيها الكافر".[٣٥] لكن الأمر لا يقتصر على ذلك، بل تجاوزه إلى إدخال مجموعة من الأحداث الثانوية ذات العلاقة الزمانية مع الحدث الرئيس مثل:

- **التعذيب في السجون والمعتقلات الإيرانية**:

"مجددًا جاءت أمي وأميد معًا هناك. سجن "أيفين" كم ترعبني هذه الكلمة. هي تعني بالنسبة لي الخسارة".[٣٦] " تصور ماذا فعلوا مع طفلك خلال هذه المدة التي كان أسيرًا بين أيديهم، سوف يصيب الكثير من البشر بالحزن. يحزنني. كله يحزنني. كم ضربوا هذه الفتاة. ماذا لم يفعلوا لها. وهي لم تخبرنا شيء. أعني لا أحد منه قال شيئًا. لا يريدون أن يقلقوننا".[٣٧]

- **أوضاع عوائل الضحايا والمفقودين**:

" أحيانًا كنت أفكر ماذا يجب أن أفعل بهذه الحياة الموضوعة بين يدي المرتعشة. نوافذ البيت في الأدوار الرابعة والعاشرة شاهدة على عجزي يا أبي. أردت أن أصرخ دون أن يضطرب قلب أحدهم لأجلي. إلهي أتألم وأموت فداء أن أسمع منك."[٣٨]

"كأنك في برزخ. أي برزخ. هذا الألم هو الجحيم ذاته. تحترق في الجحيم ولا تموت. لا يمسي يومك. وإذا أمسى لن تصبح القيامة مجدداً".[٣٩]

- **حالة القمع والرعب والفقر التي سادت إيران بعد الثورة**:

لا أعلم، لكن ما أعلمه فقط أن ما أغرق فيه فلان هذا الشعب لن يظهر بهذه السهولة! لا المطرقة تداويه ولا الفأس. لا يظهر ولا يزول".[٤٠]

- **الخديعة التي تعرض لها الشعب على يد آية الله الخميني قائد الثورة**:

" أجل يقولون في البداية خذوا السلع مجانًا، النفط مجانًا، والماء مجانًا، ثم، يأخذون المال منك مقابل أن يسلموك أشلاء ابنك. فالمال بحسب قولهم لقاء استلام الجثمان!!!".[٤١]

ومن الملاحظات الشكلية، أن المشهد الأول كان لفتاة شابة تخاطب والدها المغدور، بينما تنعكس الأدوار في المشهد الثاني حيث تخاطب إحدى الأمهات فتاتها الشابة المقتولة. وربما أرادات الكاتبة من هذه المفارقة أن توضّح للمتلقي أن التعذيب والإعدام لم يقتصر على فئة معينة وإنما طال الجميع؛ لا فرق بين صغير وكبير.

المبحث الثاني: الدراسة الفنية

عنوان المسرحية :

تمكنت الكاتبة (نيلوفر بيضايي) من النفاذ بشكل مباشر إلى موضوع المسرحية من خلال العنوان (گمشدگان– المفقودون). فالعنوان بمثابة إعلان عن محتوى النص والهدف المتمثل في تخليد ذكرى المفقودين بالسجون الإيرانية عام ١٩٨٨م، تلكم القضية المعروفة باسم قتلى الثمانينيات في المعتقلات الإيرانية.

زمان المسرحية:

الزمن في المسرحية أنواع، منها الخارجي والداخلي ولكل أنواع؛ فالزمن الخارجي يتعلق بالفترة الزمنية وعاء الأحداث. وتعود أحداث المسرحية إلى العام ١٩٨٨م وإن لم ترد أي إشارة في المسرحية تدل على ذلك، إلا ما ورد على لسان (بيضائي) من أنها تستهدف إحياء ذكرى ضحايا الإعدامات السياسية في الثمانينيات. والسر في عدم تحديد الزمان هو التعميم في الغالب، بمعني أن الكاتبة تريد التنبيه إلى قابلية تكرار الأحداث مجددًا. في المقابل يصعب قياس الزمن الداخلي، فالزمن بالمشهد الأول من النص تخيلي نفسي يبدأ بجملة " بالأمس لم تتركني أصوات فقرات رقبتك أنام".[٤٢] ويستمر بلا نهاية " كل صيف، أتصفح كتيب أمنياتي الذي كتبته في ثلاثة فصول.. تُقام ذكراك السنوية كل صيف في كتابي".[٤٣] وكذلك الحال في الجزء الثاني، حيث الزمن تخيلي نفسي يبدأ بالدعوة إلى قيام الساعة " أيتها القيامة! أيتها القيامة! متى

كان الليل فلن يصبح. ومتى كان الصباح فلن يمسي يا ويلي!"[٤٤] ويستمر بلا نهاية " لكن لو تتأوه حتى قيام الساعة، لن يخف ألمك".[٤٥] والملاحظ غلبة الزمن النفسي على العمل بهدف بيان مدى ثقل مرور الوقت في ترقب الأفضل. إذ يتوقف الوقت في حالة القلق والحزن الشديد. فالزمن النفسي هو زمن داخلي ضمن منظومة الوعي في الدماغ، الذي يؤثر بدوره على تسارع أو تباطؤ مرور الوقت. تقول آمنة يوسف: "ذلك الزمن... المنهمر عبر فيضان الذاكرة والتداعي الحر والمونولوج الداخلي والخيال والحلم. وهو الزمن الذي يصعب قياس مدّته المعلومة، فقد يطول ويقصر بحسب الحالة النفسية للشخصية".[٤٦]

مكان المسرحية:

يمتاز المكان في العمل الدرامي بأهمية كبيرة في تنظيم الأحداث. والمكان المقصود في المسرحية موضوع الدراسة هو الجمهورية الإيرانية عمومًا بمدنها وقُراها؛ حيث يتحول المكان من مجرد وصف ظاهري زخرفي إلى دلالة على المكون النفسي للشخصيات. فالمؤلفة لا تستهدف تصوير الانعكاسات البيئة والاجتماعية على الشخصيات، وإنما اشتراك الجميع في قضية واحدة هي معارضة النظام الجديد، والقتل والقمع والتعذيب داخل السجون والمعتقلات بتهم معلبة. ويبدو أن أحداث المشهد الأول قد وقعت في طهران، ويتضح ذلك من حوار الفتاة بأن مدرستها كانت تقع في أوتوستراد كشاورز ويبدأ من ميدان ولي عصر شرق طهران وينتهي بشارع الدكتور قريب غربًا ويقع في المنطقة السادسة شرق– غرب مدينة طهران. " أحياناً أتخيل أن يخرج أبي البطل من بين ثنايا جداول الماء والصرف الصحي الكبيرة بوسط أوتوستراد كشاورز. مثل صغار الفئران السمينة التي تخرج من هناك. أول مرة عندما كنت بالصف الرابع الابتدائي، خرج فأر بنفس حجمي تقريبًا من أحد هذه الجداول".[٤٧] أما ما ورد من نسبة الأب إلى (خاوران) بالمنطقة الخامسة عشر جنوب شرق مدينة طهران، فهذا ما باب أنه مدفون في (مقابر خاوران) التي أضحت محلًا لدفن الكثير من ضحايا الإعدام السياسي.

بينما وقعت أحداث المشهد الثاني في مدينة (عبادان) بمحافظة خوزستان جنوب– غرب إيران. وقد تدمرت هذه المدينة تمامًا إبان الحرب العراقية – الإيرانية التي استمرت مدة ثماني

سنوات، بسبب وقوعها على خط التماس مع مناطق القتال البري. إذ يُمكن رؤية مدينة البصرة بالعين المجردة من مدينة (عبادان). وكما ورد بالنص فلطالما اتهم النظام الإيراني سكان (عبادان) بالشيوعية، ولذلك لم يتورع عن التنكيل بأهل هذه المدينة. "فلقد كنا جميعًا شيوعيين بالأساس لأننا كنا من عبادان. الشيوعية، هي مرادف لمن يقول لا إله".[٤٨]

نهاية الأحداث:

تتباين النهايات في الأعمال الأدبية بشكل عام، لكن النهاية المفتوحة هي الأفضل من وجهة نظر الباحث، حيث يُترك المتلقي وفي قلبه الكثير من التساؤلات والأمنيات بانتصار الخير على الشر، وأن يظل تفكيره أسيرًا لأبطال وأحداث العمل الذي كان بين يديه، وبذلك يتحول من مجرد متلقٍّ إلى شريك للكاتب. ولقد حملت النهاية في المشهدين أولًا: دعوى للتفاؤل بسقوط النظام وحنين للوطن بكل تفاصيله. "لكني أثق في أنفسنا وفينا. في اليوم الذي تأتي، تأتي بآلامك وسوف تفتح آذان العالم لكي تستمع إليك. اليوم الذي أشير فيه للجميع إلى أثر الحبل حول رقبتك على رقبتي. أبكي ويأخذون من دموعي وثيقة، للاعتراف رسميًّا بآلامك... أحن للوطن يا أبي، أحن للوطن".[٤٩] ثانيًا: أمل في محاسبة المتهمين والقصاص للضحايا دون تفاصيل. " أريد أن أعرف ألا توجد محكمة تنصفنا؟ ألا يوجد من يوقفهم؟!!! ألا يجب أن يكون أحد مسؤولًا؟ من يتسبب في آلامنا؟ من؟".[٥٠] وبذلك تثير المسرحية في ذهن المتلقي الأسئلة عن كيفية تحقيق العدالة، ويتحول الموضوع إلى مادة دسمة على طاولة الطوائف والجماعات المجتمعية على اختلاف توجهاتها، وفي الوقت نفسه استقراء الماضي وعدم تكرار الأخطاء.

الصراع:

الصراع هو العمود الفقري للبناء الدرامي وبدونه تنعدم قيمة العمل الأدبي، "وهو ليس تناطح أفكار بل الصراع الدرامي يكون بين إرادات إنسانية تحاول فيه إرادة أن تكسر الإرادة الأخرى، فالصراع يكون بين إرادتين متكافئتين، أو تصادمًا بين قوتين متكافئتين، أو تعارض أهداف ومصالح بين طرفين والهدف من هذه الصراعات البقاء".[٥١] لكن الصراع الداخلي

مختلف لأنه يكون بين عاطفة وأخرى، بين العقل الباطن والعقل الواعي وهذا يستدعي متابعة الشخصية في جميع أحوالها وأطوارها. و"المسرحية الجيدة – طبقاً لرأي برونتيير– تقوم على تجسيد صراع ناتج عن نضال إدارة بشرية واعية، ضد إرادة أخرى متكافئة وواعية بدورها، ما لم يكن الصراع داخليًّا فيتغير بذلك شكله وقيمته"[٥٢] وقد غلب الصراع الساكن على معظم العمل ربما بسبب غلبة القص والحكاية. ففي المشهد الأول، بدت (روشن) كضحية المعاناة بسبب غياب الأب والرغبة في حياة أسرية سعيدة. وقد نجحت المؤلفة في النفاذ إلى قلب الأزمة مباشرة. فالبطلة تعاني الأرق والكوابيس بسبب إعدام والدها، حتى بعد مرور فترات طويلة. فقد توقفت حياتها بالكامل عند هذا المشهد وكأنها لم تمر بأي لحظات سعادة ولا تذكر فقط سوى المعاناة والشعور بالألم والضياع. "سلام أيها الملعون[٥٣] بالأمس لم تتركني أصوات فقرات رقبتك أنام. أرعبتني ظلال أرجلك المعلقة في الهواء. شعرت بالفراغ الداخلي ووجودك يكتسب معناه فقط بين ثنايا هذه الأوراق".[٥٤] تستذكر أيام الطفولة والوحدة والعذاب الذي خلفه غياب الأب والأمل في عودته، وتأثير كل ذلك على مسار حياتها؛ فقد أُجبرت على النضوج وتحمل المسئولية بشكل مبكر، لا سيما بعد إلقاء القبض على والداتها وشقيقتها أيضًا كتجسيد للصراع بين الرغبات والأمنيات والواقع. "لا تقل إنك أردتني أن أبلغ. أن أكون قوية فلقد وقفت على قدمي يا أبي!! لقد وقفت على قدمي كثيرًا. ولم أبلغ من قلب كل هذه الكوابيس. أنا الآن أحاول فقط أن أخرج جثتي من هناك. أُصبت يا أبي. أُصبت".[٥٥]

ثم تنتقل (روشن) للحديث عن صراع نفسي آخر يستعرض حجم الكآبة والرعب الداخلي التي يثيرها اسم معتقل (إيفين). فالمعاناة لا تقتصر على المعتقل نفسه، وإنما تتعداه إلى أفراد أسرته والمعاملة السيئة من جانب إدارة المعتقل معهم، بل وحرمانهم من لقاء المعتقلين. وقد ازدادت شهرة (إيفين) السيئة بعد الثورة الإيرانية، وفيه تدار عمليات تعذيب وتصفية واسعة لمعارضي النظام وفق المنظمات الدولية والحقوقية. وتتغير أساليب التعذيب وفق الظروف. ويمكننا استنتاج ما حدث في المعتقلات الإيرانية عام ١٩٨٨م من خلال ما حدث ضد المتظاهرين الإيرانيين في العام ٢٠٠٩م اعتراضًا على نتائج الانتخابات الرئاسية، من قتل

واغتصاب وضرب وإهانة وتعذيب نفسي وبدني وإجبار على الاعتراف بالتعاون مع أطراف أجنبية لقبل نظام الحكم طال حتى مسئولين سابقين في النظام. " سجن "أيفين" كم ترعبني هذه الكلمة. هي تعني بالنسبة لي الخسارة. بعد ثلاثة وعشرين عامًا. ما عادت أميد غريبة عنك إذا ما ذهبت لرؤيتها. لم تذهب. أمي تبحث عن كتاباتك على الجدران. لم تذهب في إثرها".[٥٦]

ثم تعترف (روشن) بتأثر حياتها الاجتماعية تحت وطأة ظروفها الأسرية، وكيف حاولت أن تتجاوز الألم وتتحرر من شخصية الوالد (بعد أن وُصفت بالشاذة) وتشكيل حياة خاصة وهوية جديدة بمعزل عن أسرتها. فهي تصارع أوضاع اجتماعية وأسرية مفروضة عليها، ولم تعد تعرف إذا كان عليها أن تحب والدها أم تكرهه. هي تمتدح شجاعة والدها وخصاله لكنها في الوقت نفسه تريد حياة طبيعية. تريد أن تعيش بين أبويها ككل الأطفال. هي لا تريد أن تحمل المسئولية في هذه السن المبكرة، أضف إلى ذلك معاناة تحمل الألم والمسئولية دون مشاركة. " أرادوني أن أكون على الأقل لبلاب أمي المدلل. وكنت فتاة الرجل بطل القصة التي يجب أن تكون بطلة الأحداث".[٥٧]

في المشهد الثاني تعاني الأم صراع الإحساس بالذنب؛ لأنها انخدعت أولًا بخطب المرشد آية الله الخميني وتصريحاته وبياناته، وتصديق الوعود المتكررة بحياة أفضل. ولم تتورع هذه المرأة عن مساندة النظام الجديد، ومواجهة الموت عن كثب فداء الثورة وآية الله الخميني. " هكذا كنت أقنع نفسي: يا امرأة! ما نصيبك من الدنيا؟ لا علم ولا دراسة، لا مع الأعيان والأشراف، لا جلوس مع الناس ونشأتي في هذه الدنيا دون مدبر، فالأفضل ألا تتكلمي بالتفاهات. انصتي وشاهدي للعظماء، الذين يمتلكون علم الله ورسوله، ماذا يقولون وأفعله بالضبط".[٥٨]

ثانيًا لأنها لم تثق بفتاتها ومواقفها من النظام الوليد؛ حيث تسببت الثورة الإيرانية في توتر العلاقة بين الآباء والأبناء. ففي المجتمعات الشمولية لا يثق كبار السن في قدرات الشباب، وفي المقابل يتهم الشباب كبار السن بالتشدد والانغلاق. " وأنا كنت حمارة لأني لم أستمع لكلامها. لكن حاليًا لا أتأثر بكلامك. وأدركت الآن أن الوقت قد تأخر".[٥٩]

وأثناء السرد يظهر نوع من الصراع الخفي بين النظام الجديد والشعب. فالنظام الجديد لا يقبل النقد ويستشعر التهديد والخطر من المعارضين. وقدم متلازمة جديدة يذوب في داخلها مفهوم الوطن وآية الله (الخميني) بحيث يحق للنظام قتل كل من تسول له نفسه نقد آية الله (الخميني) بوصفه تجسيدًا حيًّا؛ ليس فقط للوطن والثورة؛ وإنما للإسلام أيضًا. تلكم الثورة التي شاركت فيها كل أطياف المجتمع الحالمة بالعدالة والحرية والكرامة الإنسانية. " حسنًا من المعلوم لو يتكلم الشباب، سيكون إما شيوعيًّا أو منافقًا (ينتمي إلى تنظيم مجاهدي الشعب) أو جاسوسًا، أو طابورًا خامسًا أو سادسًا لا أعرف، أو مفسدًا في الأرض ويجب أن يُعدم! وإن كانت تتكلم كعجوز مثلي لا تناسبها الشيوعية وهذا الكلام. حسنًا فالواضح أنها أصيبت بالجنون! فقدت عقلها".[٦٠] وتظهر معارضة الشعب السلمية في تلطيخ صور آية الله (الخميني) في الشوارع والمباني الحكومية بالقاذورات.

وفي صراعها مع السلطات تكشف المرأة عن حجم التعذيب الذي تعرض له المعتقلون السياسيون في سجون الجمهورية الإيرانية، لا فرق بين رجل أو امرأة، شاب أو كبير في السن. وقد بلغت درجة التعذيب أنهم عجزوا عن غسل الفتاة تمهيدًا للدفن، وقاموا بدفنها في حقيبة بلاستيكية بسبب غزارة الدماء التي لم تتوقف عن السيلان. وقد استفاد النظام من تهم الردة والإفساد في الأرض في تبرير عمليات التعذيب الممنهج ضد المعارضة بشكل أفضى إلى وفاة بعضهم، بخلاف عمليات الإعدام ضد آخرين. " وفي الغرفة كان يحرسها أحد غربائهم السوداء مساعد الشيخ، الذي وضعها بإهانة خلف منضدة موتها، وكانت ترتدي حذاءً في إحدى قدميها، وقد جمعت الأخرى فوق أعضائها التناسلية. وكأن الفتاة ملفات يجلبها ويحملها. يجلب ملف ابنتي وبطريقة القراءة: سألنا ابنتك هل تؤمنين بالله. قالت: لا. سألناها: هل تريدين العودة لأحضان الإسلام وتصبحين مسلمة؟ قالت: لا".[٦١] وتتصاعد وتيرة الصراع بتعدي رجال الأمن على الأم بعد انهيارها بسبب إهانتهم لابنتها المقتولة. وتتعجب من تعذيب ابنتها وقتلها بتلكم الطريقة الوحشية بسبب رفض التوبة. والواقع وكما أسلفنا فقد أضفى آية الله (الخميني) على نفسه هالة من القدسية الإلهية بوصفه مندوب الإسلام، وبالتالي فالحديث عن

التوبة لا يتعلق بالعودة إلى رحاب الدين الإسلامي، وإنما بالكفر بآية الله (الخميني). أضف إلى ذلك أن المرأة بدت متدينة، لكن النظام يصنفها كافرة فقط لأنها من مدينة (عبادان) كما سبقت الإشارة. "لا أعلم ماذا قلت وماذا فعلت وفجأة شيئًا ما ضرب رأسي بقوة، خارت قدماي. واسودّت عيناي. وسقطت على الأرض، لكن لساني كان يعمل على نفس النحو ولم أفهم ماذا حدث بعد ففتحت عيني ورأيتني هنا. كان رأسي داميًا".[٦٢]

وأخيرًا تُصارع الأم معاناة الخسارة داخل السجن، بعد أن فقدت فتاتها الشابة فجأة وكان عليها أن تدفنها في مقابر معينة ودون مراسم، بدلًا من أن تزفها إلى عرسها. وفي آتون هذه المعاناة فقدت الأم الرغبة في الحياة وتتطلع لقيام الساعة لأن تعيش جحيم الحزن الذي يجثم على قلبها وتتساءل هل من إمكانية لمحاسبة المسئولين عن هذه الأوضاع." ولو يمر ألف عام يحرق الحزن كبدك كنفس اليوم الأول. تتأوه، لكنك خفيف. لكن، لكن لو تتأوه حتى قيام الساعة، لن يخف ألمك. كالكابوس يجثم على صدرك. هذا الألم متجانس. كأنما أطلقته في الهواء. فأصبحت عالقًا بين السماء والأرض. كأنك في برزخ. أي برزخ! هذا الألم هو الجحيم ذاته. تحترق في الجحيم ولا تموت. لا يمسي يومك. وإذا أمسى لن تصبح القيامة مجددًا".[٦٣]

الشخصيات:

تتخذ الشخصيات في العمل الدرامي معنى من خلال أدائها وخطابها، وبذلك تكون اللغة دالة والشخصية مدول، وهي بذلك "مجموع ما يقال عنها بوساطة جمل متفرقة في النص أو بوساطة تصريحاتها وأقوالها وسلوكها."[٦٤] وهذا يستدعي تجاوز الشكل الخارجي والبحث في البنية الذهنية للشخصية وبيئتها المجتمعية. ولا بد في شخصيات العمل المسرحي أن تتلاءم جسمانيًّا واجتماعيًّا ونفسيًّا مع الأحداث والأقوال التي تصدر عنها، وذلك حتى يقتنع الجمهور بالموضوع أو الفكرة الأساسية التي تدور حولها المسرحية. ولأن الكاتبة معنية بشكل أكبر بتوثيق الأحداث، فقد أهملت الجانب الجسماني لأنه غير مهم في الأحداث أو لأن المقصود هو التركيز على بيان التفاصيل التي تكشف بشكل فني عن مكنونات الشخصية، ومن ثم فلم تؤثر هذه المشكلة على جودة العمل، فأهمية الشخصية تنبع من أهمية الوظيفة التي تقوم بها. وسوف

نحاول فيما يلي استخلاص المعلومات الاسترشادية عن الحالة النفسية والاجتماعية للشخصيات من خلال تصرفاتها وحركاتها وما يجري على لسان هذه الشخصيات من حوارات.

أولاً: **شخصيات رئيسية:** يطلق المصطلح على "الشخصية التي تلعب الدور الأساسي في المسرحية كنص مكتوب".[٦٥] وقد غلب عليها الحزن بسبب خسارة الأهل.

١- **روشن**: فتاة شابة تبلغ من العمر ثلاثة وعشرين عامًا، فقدت والدها في صغرها. وقد برز تأثير غياب والدَيها على حياتها الاجتماعية والشخصية. فقد كانت منبوذة اجتماعيًّا بسبب مواقف والدها السياسية، وطباعها الرجولية حتى وُصفت في العمل بالشاذة. وبالتالي كانت تعيش فيما يمكن تسميته بسجن العزلة الاجتماعية. فقد عاشت (روشن) أولًا: طفولة معذبة تعاني من الوحدة بعد أن فقدت والدها ثم والدتها وسيطر عليها شعور بالفراغ والضياع. كانت تُضطر وهي صغيرة إلى زيارة والدها في معتقل (إيفين) رغم الإهانات والمشكلات التي كانت تتعرض لها، ولم تفلح السنون في محو هذه الذكريات لدرجة أن اسم المعتقل يسبب لها الرعب. ثانيًا: هي تحاول أن تتحرر من شخصية والدها وبناء هوية شخصية جديدة. ثالثًا: تحمل عبء تحمل المسؤولية نتيجة غياب والدها. "أرادوني أن أكون على الأقل لبلاب أمي المدلل. وكنت فتاة الرجل بطل القصة التي يجب أن تكون بطلة الأحداث".[٦٦] رابعًا: تعيش على أمل أن تخبر العالم بما دار ويدور في إيران، وأن تتمكن من العودة إلى الوطن بعد التخلص من النظام الذي كان سببًا في تعاسة الإيرانيين. "لكني أثق في أنفسنا وفينا. في اليوم الذي تأتي، تأتي بآلامك وينصت العالم للاستماع إليك. اليوم الذي أعرض فيه للجميع أثر الحب حول رقبتك على رقبتي. أبكي ويأخذون من دموعي وثيقة، للاعتراف رسمياً بآلامك... أحلم بالوطن يا أبي، أحلم بالوطن"[٦٧] وهو نفس الهدف الذي من أجله قدمت (بيضائي) هذه المسرحية.

٢- **الأم**: سيدة كانت متدينة غير متعلمة تنتمي إلى الطبقات الشعبية البسيطة. عانت من التمييز السياسي رغم أنها لا تتبنى أي توجه سياسي، ولكن فقط لأنها من مدينة

(عبادان).. كما أنها فقدت منزلها وأحباءها إما في الحرب العراقية الإيرانية أو برصاص السلطات الإيرانية. لذلك هي تعيش حياة بائسة بعد أن فقدت الرغبة في الحياة. وهي تلوم نفسها باستمرار لأنها لم تثق في ابنتها وفضلت أن تثق بالآخرين لا لشيء إلا لأنهم قدموا أنفسهم كمتحدثين باسم الإسلام والمذهب. ولذلك تتحول عن الإسلام نكاية في النظام. وتشير الكثير من التقارير الإخبارية والتصريحات الإعلامية إلى انتشار الإلحاد في إيران والتحول عن الدين الإسلامي حتى داخل الحوزة الدينية.

يقول آية الله "مُحَمَّد تقي مصباح يزدي" رئيس مؤسسة الخميني للتعليم والبحث العلمي، عضو مجلس خبراء القيادة في إيران وأحد أبرز علماء الدين الإيرانيين: "اتخذنا بعض الإجراءات وأنفقنا الميزانيات في إطار مكافحة المسيحية التي انتشرت في بعض المحافظات، لكنها لا تُجدي بسبب انعدام التخطيط والإشراف".[٦٨] وحذر السيد "هاشم حسيني بوشهري" مدير حوزة قم من تنامي وتيرة انتشار الترويج للمسيحية وقال: "في بعض المناطق بدأ المسيحيون حملات واسعة لاجتذاب الشباب، ويخدعونهم بوعود كاذبة".[٦٩] ويقول "حيدر مصلحي" وزير المخابرات الأسبق:" الكثير ممن تحوّلوا إلى المسيحية حديثًا كانوا يومًا من المخلصين لآل البيت والشيعة".[٧٠] وأضاف:"مخابرات العدو تتقرب من النخبة (يقصد نخبة الحوزة) ويحرّفونهم عن الحركة في مسار الله إلى مسارات أخرى".[٧١]

"كانت تقول على كل شيء: آخ هذا باطل. لا يجب أن يكون هكذا. أقول ابنتي. كنت أقول لها: أي حق يا حبيبتي. ما هذا الكلام. الكل يفكر بنفسه. وأنتِ أيضًا فكري بنفسك. كانت أصغر لأخطط لها. لكن ما إن نضجت حتى بدأت تتفوه بكلام لم أستطع أن أرد عليه. كنا نرى حسنًا أنه يقول الصدق. مؤخرًا بعد الحرب وكل هذا البلاء الذي تسبب فيه لنا. أقسم بإلهها أنها قالت الصدق. أنا نفسي كان قلبي ينزف لأجل هذا الرجل (الخميني) الذي جلب لنا كل هذا البلاء. لم أمتلك رؤية عينيها، لكني كنت أخاف".[٧٢]

ثانياً: **شخصيات غائبة**: وهى "شخصية درامية تلعب دورها في الأحداث فوق خشبة المسرح، ولكنها لا تظهر بكيانها الحسي".[٧٣] وقد غلب على هذه الشخصيات الوعي الثقافي والسياسي والتفكير في الآخرين وحب الوطن رغم الاتهامات بالخيانة والعمالة والكفر.

١- **الأب**: اكتسب الأب في حديث (روشن) العديد من الخصال الجيدة والفضائل الخيرة حتى ليكاد يصل إلى مرتبة الملائكة. وهو ناشط سياسي، ثابت على المبدأ رغم الاعتقال والتعذيب. بطل شجاع مُراعٍ للآخرين." فلطالما أخبرتني مرارًا وتكرارًا أنك كنت تراعي البشر وأنا صدقتك بذاك القدر. ومازلت أعتقد أنني كنت أرى العالم من منظور التكرار الخاص بك. مازلت أتذكر حين كنت إلى جانبي، تخلى أقرانك عن مبادئهم تجاه البشر، وذلك الشيء الصغير الآخر".[٧٤]

٢- **الفتاة**: شابة في العشرينيات مثقفة ويبدو أنها كانت تدرس القانون، تمتلك من الشجاعة ما يؤهّلها للوقوف ضد النظام، والانضمام إلى صفوف المعارضة. كما أنها تمتلك من الجرأة ما ساعدها على تلطيخ صور آية (الخميني) في الشوارع والميادين والمؤسسات الحكومية رغم ما يبدو من أنها كانت هزيلة بسبب الفقر والتشرد. عانت مشاعر الرعب والخسارة في آتون الحرب العراقية – الإيرانية، وما تلاها من أوضاع اقتصادية بالغة الصعوبة. وقد لقيت حتفها في السجون الإيرانية تحت وطأة التعذيب الشديد بتهمة الردة. " إنها ابنتي التي علقتم على الجدار وأطلقتم الرصاص على صدرها. هذه الطفلة البريئة. هذه الفتاة التي أقول هادئة وصامتة. هذه الفتاة البريئة التي أُصيبت بالجنون بعدما رأت الموت يدور حولها. مات أقاربها إما تحت قنابل صدام أو برصاصات هؤلاء الأخساء. عاشوا جميعًا برعب وسوء حظ وفقر وتشرد".[٧٥]

الحوار:

اعتمدت (بيضائي) الحوار الفردي– السردي، باعتباره "وسيلة لإدخال القارئ مباشرة في الحياة الداخلية للشخصية دون تدخل المؤلف".[٧٦] إذ لا بد في عملية التأريخ والتأصيل للأحداث أن تتخذ نمطًا وأسلوبًا معينًا في توضيح القضية التاريخية وفق وسائل أساسية، أهمها

عنصر السرد وتقصي الأحداث. وقد توقفت العملية السردية مرارًا وتكرارًا من خلال النظر إلى الخلف والرغبة في حياة أسرية سعيدة. وما العودة إلى الماضي من خلال المناجاة إلا دليل واضح على تشرذم الإنسان في الزمن الحاضر وكسر عمودية الزمن بالوقت نفسه. أضف إلى ذلك دور عملية الاسترجاع في تطوير الأحداث. كما تحقق "الاستذكارات عددًا من المقاصد الحكائية مثل ملء الفجوات التي يخلفها السرد وراءه".[٧٧] ورغم اعتماد (بيضائي) الحوار الأحادي الفردي لكنها لم تبنِ العرض بالكامل على شخص واحد. ففي المشهد الأول الذي بدأ بعبارات وصفية بسيطة لبيان حالة (روشن) كان الأب يقاطع عملية السرد لكن دون مفاعلة، وإنما بغرض تقديم معلومات عن طفولة (روشن) وحياتها الأسرية السعيدة، وكذلك بيان معاناتها في البحث عن هوية خاصة، ويقدم معطيات تلقي المزيد من الضوء على بعض الأحداث؛ وهو ما يُعرف بأسلوب "الدوكودراما"، وهو مزيج ما بين الوثائقي والدرامي، ويرصد جانبًا من أسرار تلك الشخصيات وكيف عايشت حقبة معينة من التاريخ. وفي هذه الجزئية تحديدًا لجأت (بيضائي) لاستخدام تقنية الإسقاط التاريخي. حيث تشبه (روشن) نفسها بكاريكاتير (مارال)[٧٨] من قصة (كليدر)[٧٩] للكاتب الإيراني (محمود دولت‌آبادى) والتي تتحدث عن المصير الدرامي للعشائر الكردية ببعض قرى خراسان في الفترة ١٩٤٥-١٩٤٧م. وذلك لتشابه الأحداث إذْ فقدت كلتا الفتاتين الأب والأم ثم تتخذ كلتاهما قرار مغادرة مسقط رأسيهما، مع أمل يكتنف (روشن) بأن تُخلد ذكرى والدها في الحافظة الجمعية الإيرانية، كما رواية (كليدر) التي يصفها كاتبها بـ "التذكار للأجيال الإيرانية المقبلة".[٨٠] وبذلك تتحول مشاعر الألم ومعاناة الخسارة والشوق والحنين للوطن إلى أمل تحيا عليه (روشن). وقد امتاز الحوار في المشهد الأول بالسهولة والالتزام بالقواعد النحوية نسبيًّا رغم الاستفادة من اللهجة الدراجة، والإيجاز واستخدم الجمل البسيطة والمركزة والتي تنطوي على الكثير من المشاعر الإنسانية. في المقابل غلبت الرداءة على الأسلوب في المشهد الثاني الذي بدأ بنداء يسترعي انتباه المتلقي، واستخدام السباب والألفاظ والإيحاءات البذيئة وغيرها من العبارات التي تتطاول على الذات الإلهية. وتكرار نداء القيامة والزمان والقلب دليل على أهمية الموضوع، ويلفت انتباه المتلقي إلى مضمون الخطاب وحجم

معاناة الأم وعذابها. كما أغرقت (بيضائي) في اللهجة الدارجة، واستخدام الحِكَم والأمثال والكنايات والتورية وغيرها من الأساليب الإنشائية، مثل (ككشون هم نمى گزه!) بمعنى (برغوثهم لا يعض!) كناية عن اللامبالاة وعدم الاهتمام بالأمر. كذلك تحاشت الكاتبة ذكر اسم آية الله (الخميني) إلا في موضع واحد ولكن كانت تعبر بكلمات فلان، أو هذا الشخص أو ضمير الغائب، واتهامه بتخريب إيران للإبد. وتستدعي مشهد عودة آية الله (الخميني) إلى إيران وحديث الإعلاميين معه بالطائرة عن شعوره بعد عودته من المنفى، فأجابهم بقوله: لا شيء!! والتفاوت في الأسلوب بين المشهد سببه اختلاف لهجة (طهران) عن (عبادان) وكذلك اختلاف مستوي الشخصيات التعليمي والثقافي. وتخلل السرد في هذا المشهد نوع من المفاعلة بين أفراد الأمن والأم المنكوبة، وهو ما يندرج تحت ثنائية الأخذ والرد التي تؤسّس لفعل درامي حقيقي على خشبة المسرح. وبذلك استفادت (بيضائي) من مميزات المونودراما في مناقشة موضوع ذاتي مأساوي – والتي ينفر منها جمهور المسرح – ودمجها مع خاصية المفاعلة المحببة إلى الجماهير التي تمثّل الحكم النهائي على أي عرض.

النتائج:

- يغلب على مسرح المنفى الوثائقي الطابع السياسي، وتوظيف الوثائق والوقائع في استعراض القضايا التاريخية والسياسية، وإبقاؤها حيّة في الوجدان والذامرة الجمعية.
- يرصد مسرح المنفى الوثائقي التغييرات السياسية والاجتماعية التي طرأت على إيران بعد الثورة، ويستند إلى عدة مرتكزات في بناء المسرحية الفكري كالنظرة إلى التاريخ، والنظرة إلى الزمن وتداخله، والنظرة إلى المجموع وإلى الفرد داخل المجموع.
- تُحول كل أركان المسرحية في المسرح الوثائقي إلى مدلول للتركيز والتعبير عن المحتوى.
- يغلب على الحوار في المسرح الوثائقي السرد لا المفاعلة، ويمتاز بالتجرد لأبعد الحدود حيث يعتمد على المباشرة من خلال عرض التقارير الوثائقية، والمزواجة في الوقت نفسه بين السرد وتشخيص الوقائع بشكل يضفي صبغة جمالية على توثيق مرحلة مهمة من تاريخ الشعب الإيراني.

- تسجيل الوقائع بدقة يفرض قيود على المؤلف، إذ لا يمكن أن يمر من خلال متطلبات المسرحية الفنية والفكرية المعاصرة من دون عقبات أو موازنات صعبة.
- يمثل المسرح الوثائقي وعاءً لحفظ الوثائق التاريخية، وسهولة استدعائها عن الحاجة، وهو أوقع أثرًا من مما قد تصل اليه مخيلة المتلقي عند قراءة هذه الوثائق.
- الاستفادة من المسرح الوثائقي كأداة في المقاومة ضد النظام الإيراني وفضح سلبياته، وتجديد الأمل في محاسبة كل أركان النظام، واستعادة إيران من خاطفيها.
- في المسرح الوثائقي غالبًا ما تختفي شخصية الكاتب خلف الوقائع، علمًا بأن الكاتبة "بهرام بيضائي" تكرّس جهودها لتجسيد معاناة الشعب الإيراني تحت حكم رجال الدين، واستغلال الحرية المتاحة بالمنفى في طرح ما تريد دون خوف من الملاحقات أو مواجهة نفس مصير الضحايا المذكورة بالمسرحية.
- أخيرًا ألقت الدراسةُ الضوءَ على جانب من انعكاسات الثورة الإيرانية وتأثير الأوضاع السياسية بعد ثورة ١٩٧٩م على أدب النخب الإيرانية في المهجر.

الهوامش :

١- احسان صارمی، از نگاه تئاتری تا سانتیمانتال- نگاهی به سیر تئاتر مستند در ایران، روزنامه اعتماد، شماره ۴۴۶۲، شنبه ۲۳ شهریور ۱۳۹۸ه.ش.

٢- نیلوفر بیضایي، نگاهی به یک دهه تئاتر در تبعید، متن سخنرانی بمناسبت روز جهانی تاتر، کلن، ۲۰۲۰م به نقل از وبگاه رسمي نیلوفر بیضایی.

http://www.nbeyzaie.com/thema2/yekdahe.htm

٣- امید رضایي، جشنواره تئاتر هایدلبرگ: تداوم تئاتر در تبعید، تریبون زمانه، ١٧ بهمن ١٣٩٦ه.ش

https://www.radiozamaneh.com/380418

٤- احمد نیک آذر، میزگرد: تئاتر ایران در خارج از کشور، فصلنامه آوای تبعید بر گستره ادبیات و فرهنگ، شماره سوم، پائیز ١٣٩٦ه.ش، صـ ٤٧.

٥- اصغر نصرتي، چشم انداز تئاتر برونمرزی، فصلنامه آوای تبعید بر گستره ادبیات و فرهنگ، شماره سوم، پائیز ١٣٩٦ه.ش ، صـ٢٠.

٦- احمد نیک آذر، میزگرد: تئاتر ایران در خارج از کشور، فصلنامه آوای تبعید بر گستره ادبیات و فرهنگ، شماره سوم، پائیز ١٣٩٦ه.ش، صـ ٥٤

٧- المصدر السابق، صـ ٤٦- ٤٧

٨- اصغر نصرتي، چشم انداز تئاتر برونمرزی، فصلنامه آوای تبعید بر گستره ادبیات و فرهنگ، شماره سوم، پائیز ١٣٩٦ه.ش، صـ ٢٠.

9- patrice paris, dictionnaire du théatre, French & European Pubns, June 1987, p 408.

١٠- پیتر فایس، ملاحظات حول المسرح الوثائقي، ترجمة: نبیل حفاري، الدورية الشهرية المعرفة، وزارة الثقافة والسياسية والإرشاد القومي، سوريا، العدد ٩١، سبتمبر ١٩٦٩م، صـ ١٠٤.

١١- ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، دار ناشرون، لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٩٧م، صـ ٥٢٠.

١٢- امیر رضا کوهستاني، تکنیک یا ژانر- روایت در تئاتر مستند معاصر، فصلنامه هنر، تهران، شماره ٨١، ١٣٨٨ه.ش، صـ ١١٣.

13- Michael Patterson, German Theatre Today, Pitman Publishing, Jun. 1976, p 90

١٤- یاسر نوروزي، تئاتر مستند، تئاتر معترض است، روزنامه شهروند، سال سوم، شماره ۶۷۷، شنبه ١ مهر ١٣٩٤ه.ش، صـ٨.

١٥- تئاتر مستند، روزنامه فرهنگ وهنر (صبا)، شماره ٣٥٢، دوشنبه ٦ مهر ١٣٩٤ه.ش، صـ١٢.

١٦- نیلوفر بیضایي، تئاتر در تبعید، فصلنامه آوای تبعید بر گستره ادبیات و فرهنگ، شماره سوم، پائیز ١٣٩٦ه.ش، صـ ٥.

۱۷– م.ح. پویند، اعدام و فرار مغزها– زمینه وپیامدها، نشریه بهار ایران، سال ششم، شماره بیست و سه، ۱۳۷۹هـ.ش، صـ۵.

۱۸– س. بزرگمهر، پیرامون وضع پناهندگان سیاسی ایران، آزادی ایران، شماره سوم، بهمن ۱۳٦۳هـ.ش، صـ۳

۱۹– یوسف شریفی، نابرابری انسان ها، ماهنامه ایرانشهر– فرهنگی، سیاسی، هنری، اجتماعی، سال هفدهم، شماره دورم، دسامبر ۲۰۲۱م، صـ ۱٦.

۲۰– مهدی عبداللهی، تاریخ ۶۰ ساله فرار مغزها، روزنامه دنیای اقتصاد، سه‌شنبه ۹ اردیبهشت ۱۳۹۹هـ.ش.

۲۱– محمّد ابراهیمیان، پایه پنهان تئاتر مهاجرین، صحنه، شماره ۱٦–۱۷، بهمن و اسفند ۱۳۸۰هـ.ش، صـ۲۹.

22- Steve Stecklow and FarnazFassihi, Thousands Flee Iran as Noose Tightens, The Wall Street Journal, 11 Dec 2009.

۲۳– وبگاه رسمي نیلوفر بیضایی

http://www.nbeyzaie.com/frameset.htm

۲٤– نیلوفر بیضایي، تئاتر در تبعید، فصلنامه آوای تبعید بر گستره ادبیات و فرهنگ، شماره سوم، پائیز ۱۳۹٦هـ.ش، صـ ۸.

۲۵– الهه خوشنام، نیلوفر بیضایی و بازی غربت در تئاتر، وبسایت دویچه وله فارسی، ۲۰۰۹/۱/۲۷م.

https://p.dw.com/p/GoBQ

۲٦– آزاده کریمی، نیلوفر بیضایی و گمشدگانش: حکومت در یک لجبازی تاریخی می‌خواهد جوّ رعب و وحشت را حفظ کند، هفته نامه کیهان لندن، یکشنبه ۱ مهر ۱۳۹۷هـ.ش.

۲۷– وبگاه رسمي نیلوفر بیضایی

http://www.nbeyzaie.com/frameset.htm

28- Daritsche Theatergruppe (Die Verschollenen), Gallus Theater. Sonntag, 23.2.2020 http://www.gallustheater.de/2020/02/verscho.php?fbclid=IwAR1CjJNSXbKvM6JHEfZUh-Sx06idMsUt4ZDyev59M9B3pLkQ1sn1_T8E-j8

۲۹– نمایش (گمشدگان) درباره کشتار ۶۷ روی صحنه می رود، تریبون زمانه، ۱٤ شهریور ۱۳۹۷هـ.ش.

۳۰– خاطرات آية الله منتظري، اتحاد ناشرین ایرانی در اروپا، چاپ دوم، دي ماه ۱۳۷۹هـ.ش، صـ ۳٤٦–۳٤۷ بتصرف.

۳۱– حمید احمدی، خاطرات ابوالحسن بنی صدر، انجمن مطالعات و تحقیقات تاریخ شفاهی ایرن، برلین، ۱۳۸۰هـ.ش، صـ۱۰۷.

۳۲– جنبش دادخواهي و چالشهاي پیشِ رو، ناشر: گفتگوهاي زندان، جلد اول، چاپ نخست: بهمن ۱۳۹۱هـ.ش، صـ۲۹.

۳۳– آزاده کریمی، نیلوفر بیضایی و گمشدگانش: حکومت در یک لجبازی تاریخی می‌خواهد جوّ رعب و وحشت را حفظ کند، هفته نامه کیهان لندن، یکشنبه ۱ مهر ۱۳۹۷هـ.ش.

۳٤– تمام تلاش‌ام را کردم که تورا ببینم. در لابه‌لای ضجه‌هایم توی وان حمام، در بیداری‌هایی که شب و روزش را گم کرده بود. اما تو نبودی. نیامدی برای نوازش دستان خیس‌ام که هیچ، کابوس خودت را هم پرتاب کردی در ثانیه‌هایی که نمی‌گذشت. من تنها بودم. بی تو و مامان و امید.

۳۵– دیگه چکارباید می کردم که نکردم ؟ ها؟ چکار می تونستم بکنم که نکردم؟ جگرم رو که زنده زنده از تو سینه ام کشیدی بیرون. نه ! بدتر از اون، کاری به سرمون در آوردی که فکر کردیم اینجوری برامون بهتره!! خودمون با دست خودمون جگرمون رو ازسینه بیرون کشیدیم و تقدیم جنابعالی کردیم. چکار باهاش کردی ها؟ زدی له ولوردش کردی. تیکه تیکه اش کردی، دادیش دستمون! آخه ای خدا رو کول!!! بنازم به غیرتت! قربون شکل ماهت! آخه با یه زن داغ دیده مثل من که جگرگوشه شو بدست تو می سپاره باید اینجوری رفتار کنی ای بد مصب! آخه لامصب...

۳٦– دوباره مامان و امید باهم آمده بودند آن‌جا. «اوین». چقدر هول به جانم می اندازد این کلمه. هم معنای از دست دادن شده برایم.

۳۷– فکر اینکه با بچه ات تو ای مدت که تو دستشون اسیر بود چه کردن، بیشتر آدمو می سوزونه. می سوزم. همه اش می سوزم. چقدر این دختر رو زدن، چه بلاهایی که سرش نیاوردن. او که با ما چیزی نمی گفت. یعنی هیچ کدومشون چیزی نمی گفتن. نمی خواستن ما رو ناراحت کنن.

۳۸– گاهی فکر می‌کردم با این زندگی که در دستان لرزانم قرار گرفته باید چه کنم. پنجره‌ی خانه‌های طبقه‌ی چهارم و دهم شاهد استیصال‌ام بودند بابا. می‌خواستم فریاد بزنم بدون این‌که کسی دلش برایم بسوزد. که الهی و آخی و بمیرم برات بشنوم.

۳۹– انگار تو برزخی، برزخ چیه، این درد، خود جهنمه. نمرده تو جهنمی. می سوزی. روزات شب نمی شه، وقتی شب شد، قیومت دیگه صبح نمی شه.

٤۰– نمی دونم . فقط اینو میدونم که یه چیزی فلان جای این ملت فروکردن که به این آسونیا در نمی یاد! نه تیشه چاره ش می کنه، نه تبر. نه در میاد نه ور میاد.

٤۱– آره دیگه اولش می گن جنس مجانی ببر، نفت مجانی ،آب مجانی، بعد، برای اینکه جنازه تیکه تیکه شده بچه ات رو بهت بدن هم ازت پول می گیرن. ، بقول خودشون پول تیر!!!!

٤۲– دیشب صدای مهره‌های گردنت نمی‌گذاشت که بخوابم.

٤۳– هر تابستان، دفتر آرزوهایی را که سه فصل نوشته‌ام ورق می‌زنم. .سالگرد تو هر سال تابستان در دفتر من برگزار می‌شود.

٤٤– قیومت! ای قیومت! وقتی که شب شد دیگه صبح نمی شه، وقتی که صبح شد، وا ویلا دیگه شب نمی شه

٤۵– ولی اگه تا قیمه قیومت هم آه بکشی، باز دردت سبک نمی شه.

٤٦- آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠١٥م، صـ٩٩.

٤٧- هنوز گاهی به خیالم می‌زند که پدر قهرمان از لای جوبهای بزرگ آب و فاضلاب وسط بلوار کشاورز بیرون می‌آید. مثل موش‌های گنده‌ی کودکی که از آن‌جا در می‌آمدند. اولین بار وقتی کلاس چهارم دبستان بودم، موشی تقریبن هم‌اندازه‌ی خودم از یکی از همین جوب‌های آب آمدبیرون.

٤٨- اصلا چون آبادانی بودیم همه مون کمونیست بودیم ، کمونیست، همونی که میگه خدا نیست.

٤٩- اما من به خودمان، به ما ایمان دارم. به روزی که تو بیایی، با دردهایت بیایی و گوش جهان برای شنیدنت باز باشد. روزی که من خط طناب دور گردن تو را بر گردنم به همه نشان دهم. اشک بریزم و اشکهایم سند باشند. که دردهای تو رسمیت داشته باشند... رویای خاک دارم بابا. رویای خاک دارم...

٥٠- می خوام بدونم یک محکمه ای نیست به داد ما برسه؟ یکی نیست یقه ی اینها رو بگیره؟!!. یکی نباید جوابگو باشه. کی به درد دل ما میرسه؟ کی؟

٥١- عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة، ١٩٩٨م، صـ١٥٧.

٥٢- إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف ١٩٨٥م، صـ١٥٧.

٥٣- من الشائع في إيران وبعض الدول العربية استخدام كلمة معلون على سبيل الاستياء أو المزاح. وتقابل في الدراجة المصرية أنت شيطان.

٥٤- دیشب صدای مهره‌های گردنت نمی‌گذاشت که بخوابم. سایه‌ی پاهای معلق تو در هوا می‌ترساندم. احساس کردم از تو تهی‌ام و بودنت فقط لابه‌لای این کاغذهاست که معنا می‌یابد.

٥٥- نگو میخواستی بزرگ شوم، قوی شوم و روی پای خودم بایستم بابا! من خیلی وقته که روی پای خودم ایستاده‌ام. من بزرگ نشدم از دل آن‌همه کابوس. امروز فقط دارم سعی می‌کنم لاشه‌ام را بیرون بکشم از آن میان. زخمی شدم بابا، زخمی شدم

٥٦- «اوین». چقدر هول به جانم می اندازد این کلمه. هم معنای از دست دادن شده برایم. بیست و سه سال بعد، امید دیگر با تو غریبی نمی‌کرد اگر می‌رفتی به دیدنش. نرفتی. مامان روی دیوارها دنبال دست‌خط تو می‌گشت. نرفتی سراغش.

٥٧- می‌خواستندم پیچک نازپرور مامان باشم حداقل. شدم دخترکِ مردِ قهرمان قصه که باید شیرزن ماجرا شود.

٥٨- خودمو اینجوری قانع می کردم که: زن! تو از دنیا چی حالیته؟ نه سوادی نه تحصیلی، نه با اعیون و اشراف، نه با عالم و آدم نشست و برخاستی داشتی، تو که تو این دنیا از چیزی سررشته نداری، بهتره بی خودی حرف نزنی. گوش کن ببین بزرگترها، اونائی که علم خدا و پیغمبر دارن، چی می گن همون کار رو بکن.

٥٩- من خر بودم که حرفشو گوش نکردم. اما حالا دیگه حنای شما پیش من یکی رنگی نداره. حالا می فهمم که دیگه دیر شده.

۶۰– اگه جونا، حرف بزنن که خب معلومه دیگه، یا کمونیستن یا منافق یا جاسوس ، یا ستون پنجم ، شیشم ، چه میدونم یا مفسد فی الارض و باید اعدام بش! اگر هم یه پیرو پاتالی مثل من حرف بزنه که کمونیست و ای حرفها بهش نچسبه ، خب معلومه دیگه ، دیوانه شده! عقلش رو از دست داده.

۶۱– تو اتاق یکی از این کلاغ سیاهاشون وردست اون آخونده که پشت میز تمرگ مرگش رو گذاشته بود و یه پاش تو نعلینش بود و یه پاش هم جمع کرده بود بالا تخمهاش را حفاظت کنه. دختره مثلا پرونده ها را می آورد و می برد. پرونده دخترم را آورد واز روش خوند: ما از دخترت پرسیدیم که به خدا اعتقاد داری، گفته نه. پرسیدیم می خوای به آغوش اسلام برگردی و مسلمون بشی؟ گفته: نه.

۶۲– دیگه چی گفتم و چی کردم نمی دونم که یک دفعه یه چیزی محکم خورد پس کله ام . پاهام سست شد، چشمام سیاهی رفت، نقش زمین شدم، ولی زبونم همین جوری کار می کرد دیگه نفهمیدم چی شد که چشم باز کردم دیدم اینجام. کله ام هم خونی یه.

۶۳– اگر هزار سال هم بگذره، عین روز اول جیگرت رو می سوزنه. هی آه می کشی، بلکه سبک بشی. ولی، ولی اگه تا قیمه قیومت هم آه بکشی، باز دردت سبک نمی شه. مثل بختک رو سینه ته.این درده یه جوریه، انگار تو هوا ول شدی، بین زمین و آسمون گیر کردی. انگار تو برزخی، برزخ چیه، این درد، خود جهنمه. نمرده تو جهنمی. می سوزی. روزات شب نمی شه، وقتی شب شد، قیومت دیگه صبح نمی شه.

۶۴– مُحَمَّد عزام، شعرية الخطاب السردي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ۲۰۰۵، صـ۱۱.

۶۵– إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، ۱۹۸۵م، صـ۱۵۷.

۶۶– می‌خواستندم پیچک نازپرور مامان باشم حداقل. شدم دخترکِ مردِ قهرمان قصه که باید شیرزن ماجرا شود.

۶۷– اما من به خودمان،به ما ایمان دارم. به روزی که تو بیایی، با دردهایت بیایی و گوش جهان برای شنیدنت باز باشد. روزی که من خط طناب دور گردن تو را بر گردنم به همه نشان دهم. اشک بریزم و اشکهایم سند باشند. که دردهای تو رسمیت داشته باشند... رویای خاک دارم بابا. رویای خاک دارم.

۶۶– آیت‌الله مصباح یزدي هشدار داد: ترويج مسيحيت در برخي استان‌هاي كشور، خبرگزاري دانشجويان ايران– ايسنا، ۲۱ اردیبهشت ۱۳۹۰هـ.ش.

https://www.isna.ir/news/qom-4859/%D8%AA%D8%B1%D9%88%D9%8A%D8%AC-%D9%85%D8%B3%D9%8A%D8%AD%D9%8A%D8%AA-%D8%AF%D8%B1-%D8%A8%D8%B1%D8%AE%D9%8A-%D8%A7%D8%B3%D8%AA%D8%A7%D9%86-%D9%87%D8%A7%D9%8A-%D9%83%D8%B4%D9%88%D8%B1

۶۷– مدير حوزه علميه قم: ترويج مسيحيت، تصوف و وهابيت در حال گسترش است، خبرگزاري فارس، ۲۶ مرداد ۱۳۸۶هـ.ش.

https://www.farsnews.ir/news/8605260343/%D8%AA%D8%B1%D9%88%D9%8A%D8%AC-%D9%85%D8%B3%D9%8A%D8%AD%D9%8A%D8%AA-

%D8%AA%D8%B5%D9%88%D9%81-%D9%88-%D9%88%D9%87%D8%A7%D8%A8%D9%8A%D8%AA-%D8%AF%D8%B1-%D8%AD%D8%A7%D9%84-%DA%AF%D8%B3%D8%AA%D8%B1%D8%B4-%D8%A7%D8%B3%D8%AA

٦٨- مصلحی: حوزه های علمیه هدف سرویس های اطلاعاتی هستند، رادیو فارسی بی‌بی‌سی، ٢ مهر ١٣٨٩هـ.ش.

https://www.bbc.com/persian/iran/2010/09/100924_l38_iran_islam_moslehi

٦٩- وزیر اطلاعات هشدار داد: نخبگان حوزوی در تله سرویس های اطلاعاتی دشمن، پایگاه اطلاع رسانی حوزه علمیه خراسان، ٤ مهر١٣٨٩هـ.ش

https://www.hozehkh.com/OneEntry?entryID=1844

٧٢- سر هر چیز می گفت: آخه این حق نیست. نباید این جوری باشه. دخترم رو می گم. بهش می گفتم بابا حق کدومه، این حرفها چیه، هرکی بفکر خودشه، تو هم به فکر خودت باش. کوچکتر که بود چاره اش می کردم. اما بزرگتر که شده بود دیگه حرفهایی می زد که مو نمی تونستم جوابش بدم. میدیدم خب راست میگه. تازه بعد از جنگ و اون همه بدبختی که سر ما آمده بود. خدائیش راست می گفت. مو خودم هم دلم از دست این مردیکه خمینی که این همه بلا سر ما آورده بود، خون بود. چشم دیدنش رو نداشتم. ولی می ترسیدم.

٧٣- إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، ١٩٨٥م، صـ١٥٧.

٧٤- تو همیشه برایم تکرار مکرر رعایت انسان بودی و من آن‌قدر به تو باور داشتم، هنوز دارم، که جهان را از دریچه‌ی تکرار تو می‌دیدم. وقتی در کنارم، همتبارانت، انسان را، آن دیگری کوچک را، به فراموشی قضاوتهایشان میسپردند، من گریستم.

٧٥- اون دخترم رو که سینه دیوار گذشتن و سینه اش را گلوله بارون کردن. این طفل معصوم، این دختر زبون بسته رو میگم. این بچه معصوم هم از بس که مرگ و میر دوروبرش دید، دیوونه شد. فک و فامیلش که زیر بمبای صدام مردن یا زیر گلوله های این نامردا. بدبختی و بی پولی، آوارگی، همه اش با ترس و لرز زندگی کردن.

٧٦- آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠١٥م، صـ١١٢.

٧٧- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٠م، صـ ١٢١.

٧٨- (مارال) شابة كردية، تتجه إلى مقر سجن المدينة للقاء والدها (عبدوس) وخطيبها (دولار) مدة عام بتهمة الاشتراك في القتل. عانت (مارال) ووالدتها أوضاع معيشية صعبة طوال فترة غياب الأب بسبب الجفاف. ثم تموت الأم نتيجة مرض عضال وتتخذ (مارال) الوحيدة قرار السفر إلى عمتها (بلقيس) وزوجها (كلميشي) وأولادهما (خانمحمد)، و(گلمحمد)، و(بيگمحمد)، و(شيرو). لكن الجفاف يزيد من صعوبة أوضاع هذه الأسرة المعيشية التي تعتمد في الغالب على مهنة الرعي. وتتطور الأحداث ويتزوج (گلمحمد) من (مارال) لكن سوء الأوضاع يدفع

(گل‌محمّد) لقتل مأموري الضرائب، وتحول بذلك إلى رمز للتمرد والثورة ضد الحكومة. لكن سرعان ما تنجح الحكومة في قمع المظاهرات وتنتهي رواية (كليدر) بقتل (گل‌محمّد) وكل من له علاقة بأسرة (كلميشي) تقريباً. حسن ميرعابديني، صدسال داستان نويسى ايران، موسسه فرهنگى و اطلاع رسانى تبيان، ١٣٩٥هـ.ش، بتصرف.

٧٩- اسم للجبال والقرى الواقعة شمال شرق إيران

٨٠- دولت‌آبادى از كتاب مى‌ترسد! خبرگزارى دانشجويان ايران (ايسنا)، جمعه / ١٠ مرداد ١٣٩٣هـ.ش.
http://www.isna.ir/news/93051003640

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: المصادر والمراجع العربية

١- إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، ١٩٨٥م.

٢- آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠١٥م.

٣- پيتر فايس، ملاحظات حول المسرح الوثائقي، ترجمة: نبيل حفاري، الدورية الشهرية المعرفة، وزارة الثقافة والسياسية والإرشاد القومي، سوريا، العدد ٩١، سبتمبر ١٩٦٩م.

٤- حسن بحرواي، بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٠م.

٥- عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة، ١٩٩٨م.

٦- ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، دار ناشرون، لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٩٧م

٧- مُحَمَّد عزام، شعرية الخطاب السردي، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥م.

ثانياً: المصادر والمراجع الفارسية

١- احسان صارمی، از نگاه تئاتری تا سانتیمانتال- نگاهی به سیر تئاتر مستند در ایران، روزنامه اعتماد، شماره ۴۴۶۲، شنبه ۲۳ شهریور ۱۳۹۸هـ.ش.

٢- الهه خوشنام، نیلوفر بیضایی و بازی غربت در تئاتر، وبسایت دویچه وله فارسی، ۲۰۰۹/۱/۲۷م. https://p.dw.com/p/GoBQ

٣- آزاده کریمی، نیلوفر بیضایی و گمشدگانش: حکومت در یک لجبازی تاریخی می‌خواهد جوّ رعب و وحشت را حفظ کند، هفته نامه کیهان لندن، یکشنبه ۱ مهر ۱۳۹۷هـ.ش.

٤- امید رضایي، جشنواره تئاتر هایدلبرگ: تداوم تئاتر در تبعید، تریبون زمانه، ۱۷ بهمن ۱۳۹٦هـ.ش. https://www.radiozamaneh.com/380418

٥- امير رضا كوهستاني، تكنيک يا ژانر- روايت در تئاتر مستند معاصر، فصلنامه هنر، شماره ٨١، تهران، ١٣٨٨هـ.ش.

٦- آيت‌الله مصباح يزدي هشدار داد: ترويج مسيحيت در برخي استان‌هاي كشور، خبرگزاري دانشجويان ايران- ايسنا، ٢١ ارديبهشت ١٣٩٠هـ.ش.

https://www.isna.ir/news/qom-4859/% D8% AA%D8%B1% D9%88%D9%8A%D8%AC-%D9%85%D8%B3%D9%8A%D8%AD%D9%8A%D8%AA-%D8%AF%D8%B1-%D8%A8%D8%B1%D8%AE%D9%8A-%D8% A7%D8%B3%D8%AA%D8%A7%D9%86-%D9%87%D8%A7%D9%8A-%D9%83 %D8%B4%D9%88%D8%B1

٧- تئاتر مستند، روزنامه فرهنگ وهنر (صبا)، شماره ٣٥٢، دوشنبه ٦ مهر ١٣٩٤هـ.ش.

٨- جنبش دادخواهي و چالشهاي پيشِ رو، ناشر: گفتگوهاي زندان، جلد اول، چاپ نخست: بهمن ١٣٩١هـ.ش.

٩- حسن ميرعابدينی، صدسال داستان نويسی ايران، موسسه فرهنگی و اطلاع رسانی تبيان، ١٣٩٥هـ.ش.

١٠- حميد احمدی، خاطرات ابوالحسن بنی صدر، انجمن مطالعات و تحقيقات تاريخ شفاهی ايرن، برلين، ١٣٨٠هـ.ش.

١١- خاطرات آية الله منظري، اتحاد ناشرين ايرانی در اروپا، چاپ دوم، دي ماه ١٣٧٩هـ.ش.

١٢- دولت‌آبادی از کتاب می‌ترسد! خبرگزاری دانشجویان ایران (ایسنا)، جمعه ١٠ مرداد ١٣٩٣هـ.ش. http://www.isna.ir/news/93051003640

١٣- س. بزرگمهر، پيرامون وضع پناهندگان سياسی ايران، آزادی ايران، شماره سوم، بهمن ١٣٦٣هـ.ش.

١٤- فصلنامه آوای تبعید بر گستره ادبیات و فرهنگ،ویژه نامه تئاتر، شماره سوم، پائیز ١٣٩٦هـ.ش.

م.ح. پویند، اعدام و فرار مغزها– زمینه وپیامدها، نشریه بهار ایران، سال ششم، شماره بیست و سه، ۱۳۷۹هـ.ش.

۱۵– محمّد ابراهیمیان، پایه پنهان تئاتر مهاجرین، صحنه، شماره ۱۶–۱۷، بهمن و اسفند ۱۳۸۰هـ.ش.

۱۶– مدیر حوزه علمیه قم: ترویج مسیحیت، تصوف و وهابیت در حال گسترش است، خبرگزاري فارس، ۲۶ مرداد۱۳۸۶هـ.ش.

https://www.farsnews.ir/news/8605260343/%D8%AA%D8%B1%D9%88%D9%8A%D8%AC-%D9% 85% D8% B3% D9% 8A% D8% AD% D9%8A%D8%AA-%D8%AA%D8%B5%D9%88%D9%81-%D9%88-%D9%88%D9%87%D8%A7%D8%A8%D9%8A%D8%AA-%D8%AF%D8%B1-%D8%AD%D8%A7%D9%84-%DA%AF%D8%B3%D8%AA%D8%B1%D8%B4-%D8%A7%D8%B3%D8%AA

۱۷– مصلحی: حوزه های علمیه هدف سرویس های اطلاعاتی هستند، رادیو فارسی بی‌بی‌سی، ۲ مهر ۱۳۸۹هـ.ش.

https://www.bbc.com/persian/iran/2010/09/100924_l38_iran_islam_moslehi

۱۸– مهدی عبداللهی، تاریخ ۶۰ ساله فرار مغزها، روزنامه دنیای اقتصاد، سه‌شنبه ۹ اردیبهشت ۱۳۹۹هـ.ش.

۱۹– نمایش (گمشدگان) درباره کشتار ۶۷ روی صحنه می رود، تریبون زمانه، ۱۴ شهریور ۱۳۹۷هـ.ش.

۲۰– نیلوفر بیضایي، نگاهی به یک دهه تئاتر در تبعید، متن سخنرانی بمناسبت روز جهانی تاتر، کلن، ۲۰۰۲م به نقل از وبگاه رسمي نیلوفر بیضایی.

http://www.nbeyzaie.com/thema2/yekdahe.htm

۲۱– وبگاه رسمي نیلوفر بیضایی

http://www.nbeyzaie.com/frameset.

٢٢– وزير اطلاعات هشدار داد: نخبگان حوزوی در تله سرویس های اطلاعاتی دشمن، پایگاه اطلاع رسانی حوزه علمیه خراسان، ٤ مهر ١٣٨٩ هـ.ش

https://www.hozehkh.com/OneEntry?entryID=1844

٢٣– ياسر نوروزي، تئاتر مستند، تئاتر معترض است، روزنامه شهرزند، سال سوم، شماره ٦٧٧، شنبه ١ مهر ١٣٩٤هـ.ش.

٢٤– يوسف شريفی، نابرابری انسان ها، ماهنامه ايرانشهر– فرهنگی، سياسی، هنری، اجتماعی، سال هفدهم، شماره دورم، دسامبر ٢٠١٢م.

المصادر والمراجع الأجنبية

1- Daritsche Theatergruppe (Die Verschollenen), Gallus Theater. Sonntag, 23.2.2020.

http://www.gallustheater.de/2020/02/verscho.php?fbclid=IwAR1CjJNSXbKvM6JHEfZUh-Sx06idMsUt4ZDyev59M9B3pLkQ1sn1_T8E-j8

2- Michael Patterson, German Theatre Today, Pitman Publishing, Jun. 1976.

3- patrice paris, dictionnaire du théatre, French & European Pubns, June 1987.

4- Steve Stecklow and FarnazFassihi, Thousands Flee Iran as Noose Tightens, The Wall Street Journal, 11 Dec 2009.