



İran Tiyatrosu'nda Modern Bir Matem Töreni: *Şehr-i Kissa* *A Modern Mourning Ritual in Iranian Theater: The City of Tales*

Sevâl Günbal Bozkurt¹ 



¹Dr. Öğretim Görevlisi, İstanbul Medeniyet Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Doğu Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, Fars Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye

ORCID: S.G.B. 0000-0001-5564-0572

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Sevâl Günbal Bozkurt,
İstanbul Medeniyet Üniversitesi, Edebiyat
Fakültesi, Doğu Dilleri ve Edebiyatları Bölümü,
Fars Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, İstanbul,
Türkiye
E-posta/E-mail: seval.gunbal@medeniyet.edu.tr

Başvuru/Submitted: 02.11.2022

Revizyon Talebi/Revision Requested:
18.11.2022

Son Revizyon/Last Revision Received:
02.12.2022

Kabul/Accepted: 19.12.2022

Atıf/Citation:

Günbal Bozkurt, Sevâl. "İran Tiyatrosu'nda Modern Bir Matem Töreni: *Şehr-i Kissa*" *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi* 35, (2022): 175-195.
<https://doi.org/10.26650/jtcd.1198174>

ÖZ

Bu çalışmada İran halk edebiyatını ve kültürünü tiyatro eserlerinde kendine has bir üslupla yorumlayan Bijan Müfid'in hayatına ve eserlerine değinilecek olup, *Şehr-i Kissa* adlı eseri üslup ve muhteva yönünden incelenecektir. *Şehr-i Kissa* yazarın başyapıtı niteliğinde olup, İran tiyatrosunda birçok defa sahnelenmiş ve daha sonraki yıllarda gerek radyo oyununa gerekse beyaz perdeye uyarlanmış. Müfid, bu eserinde kukla oyunundan siyah-bâzi'ye, tâziye'den novhe-hâni'ye varıncaya kadar geleneksel İran tiyatrosunun farklı türlerinden istifade etmiştir. Geleneksel formları modern bir dille oyunlarında harmanlayan yazar, bu anlamda Modern İran tiyatrosunda ilk denilebilecek bir yoruma yer vermiştir. *Şehr-i Kissa*, her ne kadar çocuk oyunları arasında gösterilse de, o hicivlerle dolu bir dramdır. Zira oyunda, kendine yabancılaşan ve kimliğini kaybeden modern insana yakın bir ağıt söz konusudur. Alegorik bir oyun olan *Şehr-i Kissa*'da bireyin yaratılıştan gelen özelliklerini yitirmesi pahasına toplumda kendine bir yer edinebilme sürecine, kimliğini/kişiliğini ispat edebilmesi uğruna verdiği mücadeleye ve bu mücadelenin sonunda giderek kendinden uzaklaşmasına vurgu yapılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Bijan Müfid, *Şehr-i Kissa*, İran Tiyatrosu, Tâziye, Kimlik

ABSTRACT

This study addresses the life and works of Bijan Mofid, who interpreted Iranian folk literature and culture in theater works with a unique style, and examine his work *The City of Tales* in terms of style and content. *The City of Tales* is the author's masterpiece and was put on stage many times in Iranian theaters, in addition to being adapted for both radio play and the cinema in later years. In *The City of Tales*, Mofid benefited as much as possible from different types of traditional Iranian *siyah-bazi* theater and such forms as puppet plays and elegy recitation from the condolence culture. The author blended traditional forms with a modern language in his plays, which included an interpretation that could be called a first in modern Iranian theater in this sense. Although *The City of Tales* is shown among children's plays, it is a drama full of satire, for the play is a lament for modern humans who have become alienated from themselves and lost their identity. *The City of Tales* is an allegorical play that emphasizes the process of gaining status in society to be at the cost of losing one's inherent characteristics, people's struggle to prove their identity/personality, and estrangement from the self at the end of this struggle.

Keywords: Bijan Mofid, *The City of Tales*, Iranian theater, Condolence, Identity



EXTENDED ABSTRACT

The City of Tales (Shahr-e Ghesseh) was written in 1967 by Bijan Mofid, who was born in Tehran and raised in an artistic family. The play received an award at the 2nd Shiraz Arts Festival in 1968. The play was adapted to cinema and continued to be aired on television after the Iranian Islamic Revolution. However, after a while, Bijan Mofid emigrated to the USA as he could no longer get permission to stage and publish his plays in Iran. Mofid continued his career as a playwright and drama director with American artists, and his works apart from *The City of Tales* include *Mah o Palang* [Moon and Leopard] (1968), *Shaparak Khanoom* [Mrs. Butterfly] as his allegorical work in which he used political satire and symbolism the most, and *Jannesar* [Liegeman], which he wrote in the *siah-bazi* [playing black] style of traditional Iranian drama as a strong satire but which could only get permission to be put on stage as a repertoire for workshop members, as it was not approved by the censorship committee. Due to his interest in children's drama, Bijan Mofid started to write children's plays in 1972 under a 10-year cooperation with the *Kanoon-e Parvaresh-e Fekri-e Koodakan va Nojavanan* [Children and Adolescents Intellectual Development Centre], better known simply as *Kanoon*, with titles such as *Kooti and Mooti*, *Don't Die Little Goat the Spring will Come*, *Sohrab*, *Asb va Sanjagak* [Sohrab, Horse and Dragonfly], and *Roobah va Ogab* [Fox and Eagle] being among the first works he produced as a result of this cooperation.

Although *The City of Tales* appears to address children at first sight, it is actually a narrative that focuses on contemporary sociopolitical issues. Mofid used the traditional rhythmic style in the play and turned the play into a musical drama. Mofid's use of animal masks in *The City of Tales* shows that he preferred a familiar narration style frequently used in works ranging from *Kalilah and Dimnah* and *Mantiq-ut-Tayr* [A Conference of Birds] to allegorical stories written by classical period authors such as Mawlana and Ubayd Zakani. Thus, Mofid had adopted the method of reflecting the power of allegory into his works. The play has a poetic narrative that managed to become one of the classical theatrical works of modern Iranian literature, even if it is considered a verse text. When examining the general structure of Bijan Mofid's plays, it can be understood to have its roots in Iranian folklore. In addition to the genres of traditional Iranian theater such as *Ruhowzi* [comic folk drama] and condolence, he frequently used Iranian folk tales in his plays. Rhythm stands out as one of the most important features in Bijan Mofid's theatrical works.

The City of Tales begins with the citizens of the city being introduced one by one with their masks on their faces. The donkey is engaged in wood engraving. The camel makes a living as a storyteller when he cannot earn money from his felt business (in fact, this statement is mentioned twice in the play, which can be interpreted as a criticism emphasizing the economic difficulty experienced by the storytellers of the period). The dog is a herbalist selling aromatic

herbal teas and spices. The crow is busy with gossiping. The horse is in the refinery business. The mule is a blacksmith, the bear is a fortuneteller, the fox is a *mullah* [learned Muslim] teaching at a madrasah. The rooster is a lecturer. The parrot writes poems and publishes them in a magazine. The mouse is unemployed and is just in love, singing sad songs. The frog is a diver, the woodpecker is a carpenter, the owl is a painter, the monkey is a dancer, and the goat is a draper. *Khaleh Sooskeh* [Auntie Cockroach] wanders around in *The City of Tales* in her beauty and is busy with getting the residents of the city to fall in love with her. She chooses the rat from among her suitors and marries him. One day, the elephant accidentally turns up in the city, having fallen and broken his teeth while visiting his cousin. From that point on, the citizens of the city try to find an identity for the elephant, and events develop around this.

1. Giriş

Modern İran tiyatrosunun şaheserlerinden sayılan *Şehr-i Kıs*, İran'da asıl muhatabı olan çocuk seyirci dışında farklı yaş gruplarına sahip insanlar tarafından da sevilmiş ve sinemaya uyarlanmıştır. Eserin yalnızca görsel olarak değil, edebî ve şiirsel açıdan üzerinde durulması gereken bir husûsiyeti söz konusudur. Gerek alegorik bir eser olması, klâsik masal formundan yola çıkarak mizaha ve sonra anlatımını ağıt türünde derinleştirerek drama dönüşmesi ile belki de İran'da yazıldığı zamana dek denenmemiş bir üsluba sahiptir. Eserin bir drama, bir nevî mateme dönüşmeye başladığı yerde İran'daki aşura törenlerini anımsatan, sanki bir taziye törenindeymişçesine novhe-hânî yani mersiye okunması, *Şehr-i Kıs*'nın geleneksel İran tiyatrosundan esinlenerek yazıldığını göstermektedir. Müfid bununla da yetinmez, aynı zamanda hemen hemen bütün eserlerinde kendi bestelediği ve klâsik İran ezgileri ile oldukça benzerlik taşıyan şarkıları da seslendirir. Oyunun insanlara iletmek istediği mesaj, semboller ve maskeler aracılığıyla sahneye taşınır. Fransız yazar Antoine de Saint-Exupery'nin "*Küçük Pren*" (*Le Petit Prince*)'i gibi derin bir anlatımla yoğrulmuştur. Belki de bu açıdan bu iki eser kıyaslanabilir. Ama bu çalışmada şimdiye kadar hiçbir tiyatro oyununun Türkçe'ye tercüme edilmediği Bijen Müfid'in yaşamı, üslubu ve eserleri incelenmeye çalışılmıştır. İran tiyatrosuna dair Türkçe kaynakların oldukça sınırlı olduğu bilindiğine göre bu makalenin İran tiyatrosunun ürünlerini değerlendiren araştırmacılara çalışmalarında yol gösterici olması ve daha sonraki çalışmalarımıza da bir zemin hazırlaması hedeflenmektedir.

Bugüne kadar Bijen Müfid'in eserleri, İran geleneksel tiyatrosu göz önünde bulundurularak incelenmemiştir. Bu bakımdan çalışmamız bu alanda ilk olma özelliği taşımaktadır. Çalışmamıza kaynaklık etmesi açısından Bijen Müfid'in oyun yazarı olarak üslûbunun ve taziye gibi geleneksel İran tiyatrosunun türlerinin incelendiği bazı çalışmalarını burada zikretmekte fayda görülmüştür. Yass Alizâde, *Tales that Tell All: Apolitical Analysis of Folktales of Iran* başlıklı doktora tezinde İran masallarının politik bir değerlendirmesini yapmıştır. Alizâde, tezinin bir bölümünde çocuk masallarından hareketle Bijen Müfid'in bu çalışmamızda incelediğimiz eserini de ele almış olup, *Şehr-i Kıs*'nın politik açıdan bir değerlendirmesini yapmıştır. Alırıza Hasanzâde, *Âsîtanegî-yi İrani ve Bâznemâ-yi Nemâdin-i Mefhum-i Âlûdegî* adlı makalesinde söylem analizi yöntemini kullanarak Bijen Müfid'in *Şehr-i Kıs* oyununu incelemiştir. Hasanzâde giderek kirlenen bir kültürün etkisi altındaki şehirden, temiz ve saf köye kaçış izleğinde Pehlevî döneminin benzer türdeki diğer eserleri ile *Şehr-i Kıs*'yı karşılaştırmıştır. Prof. Dr. Metin And'ın İran tiyatrosunda taziye türünün ortaya çıkışını ve aşura törenlerinin uygulanışını ele aldığı *Ritüelden Drama, Kerbela – Muharrem – Ta'ziye* adlı kitabında, taziye ile tragedya arasındaki benzerlikler incelenmiştir. Prof. Dr. Mehmet Kanar'ın *Çağdaş İran Edebiyatının Doğuşu ve Gelişmesi* adlı kitabında Modern İran tiyatrosunun doğuşuna dair bir bölüme yer verilmiştir.¹ Ancak dilimizde Farsçadan yapılan bazı tiyatro oyunları çevirileri

1 Mehmet Kanar, *Çağdaş İran Edebiyatının Doğuşu ve Gelişmesi* (İstanbul: Say Yayınları, 2013).

dışında, geleneksel ve modern İran tiyatrosunu hâkezâ Bijen Müfid gibi İranlı oyun yazarlarını ele alarak onların eserlerini inceleyen kapsamlı bir çalışma bulunmamaktadır.

2. 1950-1970’li Yıllarda İran Tiyatrosu ve Geleneksel İran Tiyatrosundaki Bazı Türler

1920’li yılların başında Rıza Şah’ın iktidarı ele geçirmesinin ardından batı tarzı tiyatro desteklenmeye devam ederken, İslam öncesi İran tarihine ağırlık veren millî bir tiyatro geliştirilmesi çalışmalarına başlandı. 1941 yılında Rıza Şah’ın tahtan uzaklaştırılmasının ardından yerine geçen oğlu Muhammed Rıza Pehlevî döneminde birçok müessese kurulmuştur. Bununla birlikte 1940’lı yıllarda siyasi ve toplumsal alanda önemli gelişmeler yaşanırken, çeşitli siyasi grupların ortaya çıktığı ve idealizm düşüncesinin yaygınlık kazandığı görülmektedir. Tiyatro da bu gelişmelerden etkilenmiştir. Bu anlamda Tahran Konservatuvarı (Hüneristan-i Hünerpîşegî-yi Tehran) faaliyetlerine devam ederken başkent Tahran’da birçok amfitiyatro açılmıştır. Bu dönemi takip eden on beş yıllık süreçte İran tiyatrosunda daha çok batılı yazarların eserlerinden yapılan tercüme sahnelenmiştir. Oyun yazarlığında ise daha sonraki yıllarda bir ilerleme kaydedildiği söylenebilir.

1951 yılına gelindiğinde başbakan Muhammed Musaddık (1258-1345 h. / 1882-1967 m.) tarafından İran Petrol endüstrisinin millileştirilmesi yalnızca siyasi alanda değil, İran’ın kültür ve sanat çevrelerinde de geniş bir yankı bulmuştu. İranlı sosyolog Cemşid Behnam bu dönemdeki kültürel süreci şu sözlerle anlatır: “İkinci dünya savaşının ve İran’daki davetsiz yabancı askeri kuvvetlerin varlığının sonuçları yavaş yavaş kendini göstermeye başlamıştı. Aydınlanma yolunda yeni bir dönem açılmıştı. Batılılaşma yeni bir şekilde yaygınlık kazandı. Yabancı markalar İran pazarlarında yer aldı. Büyük ülkeler İran’da kültür dernekleri kurdular. Bu dönemde Avrupa ülkeleri İran’daki cazibesini yitirirken, Amerika olgu olarak öne çıktı. Batı tesirindeki aydınlar, İstanbul Caddesi (Hıyaban-i İslambol)’ndeki kafelerde toplanarak Sartre, Kafka, Camus ve Steinbeck’in eserlerini tercüme ettiler. *Sohen* dergisi, batıcı aydınların mekânı hâline geldi. Fransız yazar Vercors’nün *Denizin Sessizliği (Le Silence De La Mer)* adlı eseri Farsçaya tercüme edildi. İranlı realist yazar Bozorg Alevî (1283-1375 h. / 1904-1997 m.) ilk kısa öykülerini yayınladı. Fransız yazar Sartre’ın *Saygılı Yosma (La Putain Respectueuse)* adlı oyunu, İranlı oyun yazarı ve tiyatro yönetmeni Abdülhüseyn Nüşin (1285-1350 h. / 1907-1971 m.) tarafından tercüme edilerek sahnelendi. İranlı besteci ve orkestra şefi Perviz Mahmud, Tahran Senfoni Orkestrası (Orkestr-i Semfoni-yi Tehran)’nı kurdu. I. İranlı Yazarlar Kongresi (Nohostin Kongre-yi Nivîsendegan-i İran) gerçekleşti. Kübizm akımına ait bazı çalışmalar, Tahran’da yeni açılmış olan sanat galerilerinde sergilendi.”² Behnam’ın bu sözleri değerlendirildiğinde her ne kadar önemli İranlı yazarlar bu dönemde edebiyatın farklı dallarında verdikleri eserlerle dikkat çekse de Batılı yazar ve sanatçıların eserlerinin tercüme yoluyla aktarılmasının daha yoğun bir şekilde sürdüğü görülmektedir.

2 Şirin Bozorgmehr, “Goftiman der Arsa-yi Te’atr-i İran ez Ahd-i Nâsirî tâ Pâyân-i Asr-i Pehlevî,” *Mecelle-yi Simya* 1 (1386): 147-148.

Ancak 1953 yılında Musaddık'a karşı yapılan darbeye İran tiyatrosu bir duraksama yaşamıştır. Musaddık hükümetinin düşmesinin ardından ülkede sansür kurumu etkili olmuş, darbe sırasında yakılan Sa'dî Tiyatrosu (Te'atr-i Sa'dî) ciddi zarar görmüş ve tiyatrocuların bir kısmı hapsedilmiştir.³ Bazı İranlı araştırmacılar 1956 yılında kurulan "Millî Sanat Topluluğu" (Gurûh-i Hüner-i Millî), 1964'te kurulan "Dramatik Sanatlar Fakültesi" (Dânişkede-yi Hünerhâ-yi Dramatik) ve 1966 yılında Tiyatro ve Musîki Bölümünün Tahran Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesine eklenmesi gibi çabaların, Farsça oyun yazımını destekleme ve tiyatro seyircisindeki düşüşü önleme yönünde atılan adımlar olarak değerlendirmişlerdir.⁴ 1950'li yıllarda Millî Sanat Topluluğu (Gurûh-i Hüner-i Millî) en iyi oyun yazarlarını, yönetmen ve sahne oyuncularını bünyesinde toplayarak İran tiyatrosunun gelişmesini sağladı. Bu dönemde özellikle mitolojik, millî tarih ve halk edebiyatı anlatılarından oluşan oyun yazımına ağırlık verilmesi dikkat çekicidir. Bu durum yazarların üslup ve muhteva tercihini göstermesinin yanı sıra siyasi otoritenin tiyatrodaki etkisini de gözler önüne sermektedir.

Söz konusu yıllarda Gurûh-i Hüner-i Millî'nin Sadık Hidayet ve Ali Nesîriyan'ın eserlerini uyarlamasıyla Farsça tiyatro metinlerine doğru bir yönelim oldu. 1958 yılında Mustafa Oskûyî tarafından "Anahita" isimli tiyatro topluluğu kuruldu. William Shakespeare ve Henrik Ibsen'den oyunlar sahnelendi. Tiyatrodaki bu siyasi adımlar doğrultusunda 1956'da kurulan Tiyatro Programları Müdürlüğü (İdare-yi Bernâme-hâ-yi Nemâyiş), birkaç yıl sonra İran Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü (İdare-yi Küll-i Hünerhâ-yi Zibâ-yi Kışver)'nün kurulmasıyla faaliyetlerini onun bünyesinde sürdürmüştür. Bu devlet kurumlarının amacı İran'da tiyatronun esaslı bir şekilde himaye edilip, tiyatro öğreniminin yaygınlaştırılması ve geliştirilmesiydi. Bu kurumun önemli icraatlarından biri de yayınladıkları "*Tiyatro Dergisi*" (*Mecelle-yi Nemâyiş*)'dir. Ali Asgar Germsîrî, Mehdî Furûğ, Fethullah Vâlâ, Hüseyin Şirvanî gibi İranlı oyuncu ve yazarların işbirliğinde yayın yapan dergi, düzenlediği yarışmalar aracılığıyla Fars dilinde oyun yazımının yanı sıra yabancı dillerden oyunların Farsçaya tercüme edilmesini desteklemiştir.⁵ Bu dönemde tiyatrodaki girişimler ve düzenlenen yarışmalar ile tiyatroya azalan ilginin yeniden canlandırılmaya çalışıldığı ve bu şekilde genç tiyatrocuların teşvik edildiği söylenebilir. Nitekim İranlı akademisyen Yakub Ajend de 1960 ve 70'li yıllarda oyun yazarlarına olan devlet teşviklerinin dikkat çekici boyutlarda olduğundan bahseder. Ajend, bu yıllarda uç ana akımın tiyatro oyunu yazımında çok etkili olduğunu söyler. Bunlardan ilki modern İran edebiyatını teşkil eden oyunlardır. İkincisi geleneksel halk tiyatrosundan ilham alan, üçüncüsü

3 M. R. Ghanoonparvar, *Drama: Encyclopedia Iranica* (California: Mazda Publishers, 1996), 530.

4 Özellikle bu bölümde makalesinden istifade ettiğimiz ve İran'da tiyatro alanında "*Oyun Metinleri Çevirisinin İran Tiyatrosuna Tesiri*" (*Te'sîr-i Tercüme-yi Mutûn-i Nemâyişi Ber Te'atr-i İran*) gibi çeşitli makale ve kitapları bulunan İranlı akademisyen Şirin Bozorgmehr, ilgili makalede 1953 darbesindeki tiyatro yangınından sonra tiyatrodaki işçi ve seyirci kaybına dikkat çeker ve tiyatrodaki bu yeni girişimleri bu sebebe bağlar.

5 Nağme Samini, *Te'atr: Dâ'iretî'l-Ma'ârif-i Bozorg-i İslâmî* (Tahran: Merkez-i Dâ'iretî'l-Ma'ârif-i Bozorg-i İslâmî, 1387), 608.

ise Avrupa'daki avangart tiyatronun tesirinde yazılan oyunlardır.⁶ Nitekim Behram Beyzayî, Ali Nesîriyan, Bijen Müfid, Ekber Râdî, Kûrûş Silahşör ve Peri Sâbirî gibi yeni nesil yazarlar bu dönemde oyunlarını kaleme almaya başladılar.⁷ Hemen hemen birbirinin çağdaşı olan bu oyun yazarları İran tarihi, mitolojik kahramanları, halk hikâye ve masallarını şairane bir üslupla ve çoğunlukla dram türünde yeniden yorumladılar.

1958'de kurulan Dramatik Sanatlar Müdürlüğü (İdare-yi Hünerhâ-yi Dramatik), İran tiyatrosunda bir dönüm noktası sayılmaktadır. Bu kurum 1964'te Kültür ve Sanat Bakanlığı (Vezaret-i Ferheng ve Hüner)'nin bir kolu haline geldi ve tiyatro sanatını geliştirmek için birtakım girişimlerde bulundu. 1964 yılında Kültür ve Sanat Bakanlığı, Mehdî Furûğ'u tiyatro eğitimi üzerine bir fakülte kurmak üzere görevlendirdi ve aynı yıl içinde Dramatik Sanatlar Fakültesi (Dânişkede-yi Hünerhâ-yi Dramatik) ismiyle ya da bugün bilinen adıyla Tahran Sanat Üniversitesi (Dânişgâh-i Hüner-i Tehran) kuruldu. Bu sayede tiyatro, üniversitede de kendine yer bulmuş oldu. Bu fakültede oyun yazarlığı, dramatik edebiyat, tiyatro yönetmenliği, sahne ve dekor tasarımı ve kukla tiyatrosu olmak üzere beş ana bilim dalında dersler verilmeye başlandı. Bir sonraki yıl Tahran Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tiyatro bölümü açıldı. Bu iki fakültenin de ders içerikleri batıdaki tiyatro okullarıyla aynı doğrultuda olup, bu bölümdeki hocaların geneli batı ülkelerindendi. 1963 ile 1979 arası dönem, Batılı tarzda İran'daki tiyatro faaliyetlerinin en parlak olduğu dönem olarak adlandırılabilir.⁸ 1965 yılına gelindiğinde ise artık İran'ın millî tiyatrosunun korunması söz konusu idi. Sengelec Tiyatrosu (Te'atr-i Sengelec)'nin bu amaç doğrultusunda kurulduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. 1967'de devletin desteğiyle Şiraz Sanat Festivali (Ceşn-i Hüner-i Şiraz) düzenlendi. Bu festivalde Robert Wilson, Peter Brook, Victor Garcia, Shuji Terayama gibi farklı ülkelerden gelen tiyatrocu ve yönetmenler eserlerini icra ettiler. 1969 yılında Tiyatro Atölyesi (Kargâh-i Nemâyîş)'in kurulması, İran tiyatrosuna etki eden olaylardan biridir. Bu sahne, beş tiyatro topluluğundan oluşuyordu. Bu topluluğun içinde Bijen Müfid, Ermeni asıllı İranlı tiyatro ve sinema yönetmeni Arbi Hovhannisyan ile Şehir Oyuncuları Topluluğu (Gurûh-i Bâzîgerân-i Şehr)'nu temsil ediyordu. 1972'de Şehir Tiyatrosu (Te'atr-i Şehr) açıldı.⁹ Bu bilgilere bakılarak 50 ile 70'li yıllar arasında İran tiyatrosuna dair genel bir değerlendirme yapılacak olursa, 60'lı yıllarda İran tiyatrosunda yapılan yenilikler, açılan yeni sahneler ve edebiyat-sanat dergileri sayesinde İran tiyatrosunda bir gelişme yaşandığı ve bu gelişmenin 70'li yılların İran tiyatrosunda daha iyi görülebildiği söylenebilir. 1960'lı yılların başından 1979'daki İran İslam Cumhuriyeti'nin kuruluşuna dek süren bu dönemde geleneksel İran tiyatrosunun farklı formlarında birçok tiyatro oyunu yazılmıştır. Sanatçıların sansürle karşılaşmasına rağmen gerek tiyatrodaki gerekse

6 Yakub Ajend, *Edebiyat-i Modern-i İran. – der Fasile-yi Do İnkılab* (Tahran: İntişarat-i Movla, 1397), 306.

7 Gürûh-i Hüner-i Millî'nin kurulmasının ardından, bu topluluğun bünyesinde yapılan Farsça oyun yazma yarışmasına Ali Nesîriyan ve Bijen Müfid gibi genç tiyatrocular katılmıştır. Ali Nesîriyan, "I. Oyun Yazarlığı Yarışması'nda "Avare Bülbül" (Bülbül-i Sergeşte) isimli oyunuyla birincilik ödülünü almaya hak kazanmıştır.

8 Bozorgmehr, "Goftiman der Arsa-yi Te'atr-i İran ez Ahd-i Nâsirî tâ Pâyân-i Asr-i Pehlevî," 151-154.

9 Samini, *Te'atr*, 609.

öykü ve romanda önemli eserler kaleme aldıkları bilinmektedir. Bu dönem İran tiyatrosunda Gulamhüseyn Sa'edi, Behram Beyzâyî, Ali Nesîriyan, Behmen Forsi, Bijen Müfid ve Abbas Nalbandiyan gibi önemli öykü ve oyun yazarları, yazdıkları eserler ile İran tiyatrosunun gelişimine katkı sağlamışlardır.

Ancak, hem sahne sanatı hem de edebî bir tür olan tiyatronun İran'da ortaya çıkışına değinmek gerekirse, İran'da tiyatronun İslam öncesi döneme dayandığı söylenebilir. Sâsânî hükümdarı Behram Gur (salt. 420-438) zamanında Hindistan'dan İran'a gelen binlerce oyuncu ve müzisyenden bahseden edebî kaynaklar dikkate alınacak olursa, İran'da tiyatronun çok eskiye dayandığı anlaşılmaktadır.¹⁰ İslam sonrası İran tiyatrosunda ise taziye, heyme şeb-bâzî ve siyah-bâzî gibi bazı türler dikkat çekmektedir. Geleneksel İran tiyatrosundaki bazı türlerden özetle şu şekilde bahsetmek mümkündür:

a) Nakkâli (Geleneksel Hikâye Anlatıcılığı): Sözlü halk sanatı olarak bilinen Nakkâli, kahvehane ve meydan gibi yerlerde İran kültürünün önemli unsurlarından biri olan kahramanlık anlatılarının icra edilmesidir. Anlatıcı genellikle belli bir ritimle anlatımına kuvvet katar. İran'ın folklor kültürünü diri tutmada nakkalların önemli bir rolü olduğu bilinmektedir.

b) Arûsek Gerdâni (Kukla Tiyatrosu): Kukla tiyatrosu, gölge oyunu (sâye-bâzî) ve çadır tiyatrosu (heyme şeb-bâzî) olmak üzere ikiye ayrılır. Çadır tiyatrosu diyebileceğimiz *heyme şeb-bâzî*'de seyirciler kuklaları birebir görürken, *sâye-bâzî*'de ise kuklalar doğrudan görünmez, yalnızca onların gölgeleri seyirciler tarafından görünür. Başlangıçta bu ayrıntıya dikkat edilmediğinden bu iki tür benzer kabul edilmiş, ancak tiyatro araştırmacılarının sonraki incelemelerinde bu iki türü birbirinden ayırdığı görülmüştür.

c) Tâziye (Matem Töreni): Ritüel dramatik bir tür olarak kabul edilen tâziye, hicri 61 yılında Kerbela'da yaşanan olayların canlandırılmasıdır. Bu sebeple muharrem ayının ilk on günü boyunca Hz. Hüseyin ve yakınlarının şehadetini konu edinen matem ve anma törenleri yapılır. Bu törenlerde ravzahanlar tarafından İranlı şair Hüseyin Vâiz-i Kâşifi'nin *Ravzatü'ş-Şühedâ* adlı eserinden bazı bölümler okunur. Bilhassa Muharrem ayının dokuzuncu ve onuncu günlerinde yani tâsûâ ve âşûrâda yapılan matem törenlerinin sokaklara taşığı görülür.

d) Siyah-bâzî (Mizah): Siyahi bir kölenin şaşkın, komik hal ve hareketlerini konu alan güldürülerdir. Daha çok maskeli olarak oynanan, kimi zaman doğaçlamaya ve hicve dayanan geleneksel bir tiyatro türüdür. Bu türden *Rûhovzi* diye de bahsedilir. Ancak buradaki fark, kahvehanelerde ya da evlerin bahçesinde bulunan küçük havuzun etrafında bir sahne oluşturulmasıyla temsilin icra edilmesine dayanır.

10 Bu konuda ayrıntılı bilgi için tiyatro yazarı ve yönetmen Behram Beyzâyî'nin "*İran'da Tiyatro*" (*Nemâyiş der İran*) adlı eseri incelenebilir.

3. Bijen Müfid (1314-1363 h. / 1935-1984 m.)’in Yaşamı, Eserleri ve Üslubu

1935 yılında Tahran’da doğan Bijen Müfid, sanatçı bir ailede yetişmiştir. Babası Mirza Golamhüseyn Han Müfid, geleneksel İran kültürüne ilgi duyan bir tiyatro oyuncusudur. Daha çok Firdevsî’nin epik destanı olan Şahnâme’sinden uyarlanan oyunlardaki rolleriyle tanınmaktadır. Annesi Kutsiye Feriver Hanım ise edebiyat öğretmenidir. Ailenin en büyük çocuğu olan Müfid’in kardeşleri; Behmen, Erdoğan, Humen ve Hengâme’dir. Müfid’in kardeşleri de tiyatro ve sinema ile uğraşmışlardır. Behmen Müfid, İran tiyatro ve sinemasında oyunculuğu ile dikkat çeken bir sanatçıdır. Hengâme Müfid ise İran’da çocuk tiyatrosu üzerine yaptığı çalışmalarıyla tanınmaktadır. 1940’lı yılların başında ilkokula başlayan Müfid, babası Gulamhüseyn Müfid’in yanında müzik enstrümanları ve geleneksel tiyatroyla tanıştı.

Lise yıllarında tiyatro faaliyetlerine başladı ve konservatuarı bitirdi. Ataullah Zâhid (ö.1370 h. / 1991 m.) ve Ali Asgar Germsîrî (ö.1379 h. / 2000 m.) gibi usta oyuncularından dersler aldı. Bu dönemde dergilerde şiirleri yayınlandı. Liseyi bitirmesinin ardından üniversitede İngiliz Dili ve Edebiyatı okudu. Bu sayede Batı edebiyatı ile tanıştı. Amerikalı yönetmen ve hocaların gözetiminde tiyatro öğrenimi ve yazarlığı üzerine çalıştı. 1956 yılında David Sen ve Quinn Bee gibi tiyatro hocalarıyla birlikte çalışarak, Amerikalı oyun yazarı Tennessee Williams’ın “*Sırça Hayvan Koleksiyonu*” (*The Glass Menagerie*) ve Eugene O’Neill’in “*Uzun Bir Günden Geceye Yolculuk*” (*Long Day’s Journey Into Night*) gibi oyunların sahnelenmesinde görev aldı. Sahneden biraz uzaklaşarak araştırmaya yöneldi. 1964’te Milli Tiyatro Topluluğu (Gürûh-u Te’atr-ı Milli)’ndan ayrıldı ve bir sene sonra kardeşleri Behmen ve Erdoğan Müfid’in desteğiyle “Tiyatro Atölyesi” (Atölye-yi Te’atr) adında küçük bir tiyatro sahnesi kurdu. Kendisine ait nazım türünde yazdığı birkaç deneysel oyunu sahneledikten sonra kurmuş olduğu tiyatro topluluğunun ilk esaslı oyunu olan “*Masal Şehri*” (*Şehr-i Kıssa*)’ni yazdı. 1967’de kaleme aldığı bu oyun, yıllar içinde Müfid tarafından geliştirildi ve bazı eklemeler yapılarak son şeklini aldı. Şehr-i Kıssa, 1968 yılında 2. Şiraz Sanat Festivali (Dovvomîn Ceşn-i Hüner-i Şiraz)’nde ödül aldı. Oyun sahnelenmesinin ardından seyircinin ilgisiyle karşılaştı ve Tahran’ın yanı sıra diğer şehirlerde de gösterildi.¹¹

1968’de *Ay ve Kaplan* (*Mâh û Peleng*) isimli tiyatro eserini yazdı. Müfid’in bu oyunu 1969 yılında 3. Şiraz Sanat Festivali’nde sahnelendi. Bu sıralarda yeni kurulmuş bir müessese olan Kargâh-i Nemâyiş ile çalışmaya başladı. Bertolt Brecht’in *III. Richar’ın Korku ve Sefaleti* (*Furcht und Elend des Dritten Reiches*) oyununun sahnelenmesinde, Abbas Nalbandiyan’ın *Birdenbire* (*Nâgehan*) oyununda ve *Fedakâr* (*Can Nisar*) adlı komedi türündeki oyunun icrasında rol aldı. Bu çalışmalar, Müfid’in Kargâh-i Nemâyiş ile birlikte yaptığı ilk çalışmalarıdır. 1972

11 Mansur Halec, *Nemâyişnâme Nivîsân-i İran/Ez Mirza Fethali Ahundzâde Tâ Behram Beyzâyî* (Tahran: Ahteran, 1381), 171.

yılında çocuk tiyatrosuna olan ilgisinden dolayı on yıllığına “Çocuk ve Gençlerin Entellektüel Gelişim Merkezi” (Kânûn-i Perverîş-i Fikrî-yi Kûdekan ve Novcevân) işbirliğinde çocuklar için tiyatro oyunları yazmaya başladı. *Kuti ve Muti ve Torob*, bu işbirliği sonrası gerçekleştirdiği ilk çalışmalardandır. 1973 yılında *Keçicik Ölme Bahar Geliyor (Bozek Nemir Behar Miyâd)* adlı oyunu ile Şiraz Sanat Festivali'ne tekrar katıldı. 1974 yılında ise *Kelebek Hanım (Şâperek Hanum)* ve ardından *Tilki ve Kartal (Rubâh ü Ogâb)* adlı çocuk oyunlarını kaleme aldı. Şâperek Hanum, Doun Lafon tarafından sahnelendi.¹² Müfid, ilk evliliğini kendisi gibi oyun yazarı olan Feride Fercam ile yaptı ve bu evlilikten Efşin ve Şîma adında iki çocuğu oldu. Fercam'dan boşanmasının ardından 1966 yılında tiyatro sanatçısı Cemile Nidâyî ile evlendi. Nidâyî'den Nîmâ ve Mezda adında iki çocuğu dünyaya geldi. Nidâyî aynı zamanda Şehr-i Kısza oyununda hikâyeyi aktaran kişidir. Müfid daha sonra Nidâyî'den boşandı ve 79 Devriminden kısa bir zaman sonra İran'dan ayrılarak Amerika'ya göç etti. Ölümüne dek Amerikalı bir tiyatro topluluğuyla çalışmalarını sürdüren Müfid, 1984 yılında Los Angeles'ta vefat etti.

Kırk dokuz yaşında vefat eden Bijen Müfid'in yaşamı boyunca birçok eser kaleme aldığı bilinmektedir. Birden çok alana ilgisi ve yeteneği olan Müfid'in oyunlarına bakıldığında ileri derecede mûsikî bilgisine sahip olduğu anlaşılmaktadır. Bu özelliğinde sanatçı bir ailede yetişmesinin payı büyük olsa gerektir. Geleneksel tiyatronun halk üzerindeki tesirini bilen Müfid, aynı zamanda Avrupa tiyatrosuna da yabancı değildi. Müfid'e göre bu iki sanat tarzının yakınlaşması, geleneksel ve modern tiyatro yazarlığının birleşmesi anlamına geliyordu.¹³

Bijen Müfid'in oyunlarının genel yapısı incelendiğinde köklerinin İran folklorunda olduğu anlaşılacaktır. Geleneksel İran tiyatrosunun Rûhovzi ve tâziye gibi türlerinin yanı sıra İran halk masalları da oyunlarında sıklıkla başvurduğu türlerdendir. Metin And, tâziyeyi Müslüman toplumlardaki tek dram olarak nitelendirmiştir. And'a göre tâziye, üç büyük çağın tiyatrosu ile ortak özellikler göstermektedir. “*Bunların ilki ve en önemlisi taziyenin Antik Yunan tragedyasına olan yakınlığıdır. İkincisi Ortaçağ dinsel oyunları ve özellikle acı çekme oyunlarına (Passion), üçüncüsü ise çağdaş dram ve özellikle öncü tiyatroya yakınlığıdır.*”¹⁴ İran halkının gelenek ve dini ritüellerinden beslenmek ve bundan modern bir tiyatro eseri ortaya koymak, Batı tiyatrosuyla doğu tiyatrosunun terkiibinden yeni bir üslup meydana getirme çabasında olan Müfid tiyatrosunun en belirgin özelliklerinden biri olarak dikkat çekmektedir. Bu nedenle yazarın eserini kaleme alırken birçok folklorik unsurunun yanı sıra tâziye törenlerinden de etkilenmesi kaçınılmaz olarak görünmektedir. Müfid'in bu üslubu, diğer eserlerinden ziyâde *Şehr-i Kısza* oyununda belirgin olarak öne çıkmaktadır. Oyunun başlarında tilki medresede ders anlatırken öğrenciler tâziye törenindeymişçesine sinelerini dövmeye başlarlar. Hâle Suske'nin oyuna dâhil olduğu sahnelerde ritim giderek yükselir, onun taliplerinden biri de tilkidir. Tilki, şu sözleri bir ravzahân gibi okumaya başlar:

12 Halec, *Nemâyişnâme Nivîsân-i İran/Ez Mirza Fethali Ahundzâde Tâ Behram Beyzâyî*, 172-175.

13 A.g.e., 176.

14 Metin And, *Ritüelden Drama, Kerbelâ, Muharrem, Ta'ziye*, (İstanbul: YKY, 2002), 93.

“Söyleme! Hâlim harap
Ağlayın Müslümanlar
Ağlayın sevaptır!”¹⁵

Müfid’in bu oyununda dikkat çeken diğer bir geleneksel form da Nakkâli geleneğidir. Nakkâli, terim anlamı olarak Şâhnâme anlatıcılığından (Şâhnâmehânî) farklıdır. Şâhnâme anlatıcılığında râvî, Firdevsî’nin epik destanı olan *Şâhnâme*’nin metnine ve şiir diline birebir bağlı kalırken, Nakkâli’de yine *Şâhnâme*’de anlatılan hikâyelere mutâbık kalsa da bunu nesir biçiminde beyan eder. Bununla beraber nakkâlin anlatımının tesirini artırmak için Şâhnâme dışında diğer kahramanlık destanlarından da yararlandığı bilinmektedir. Nakkâli ve Şâhnâmehânî, Safevîler döneminden 1950’li yıllara kadar İranlıların sözlü gelenek kültüründe oldukça yaygındır.¹⁶ Nakkâli sanatının kendine has bir estetik görüşü vardır ve bu da bazı araştırmacıların onu İran’da tiyatronun ortaya çıkış kaynağı olarak tanıtmalarına sebep olmuştur.¹⁷ Nakkâli sanatının ravzahani, perdedâri ya da şemâil-gerdâni ve Şâhnâmehani gibi bazı özel türleri bulunmaktadır. Bunlar genellikle kahvehânelerde ya da meydanlarda icra edilir. Bunlardan perdedâri, bir kumaşın ya da halının üzerine Şâhnâmeden resmedilen bazı olayların nakkâl tarafından anlatılması şeklindedir. *Şehr-i Kısra*’da devenin, Şirin ve Ferhad’ın minyatürlerinin bulunduğu ve Şirin’in yıkanmak için pınara girişini resmeden kumaşı getirip nakkâllığa başlaması Müfid’in perdedâri sanatından istifade ettiğinin örneğidir.

Ritim de geleneksel tiyatro türlerinin yanında Bijen Müfid’in oyunlarında sıklıkla kullandığı önemli bir öge olarak ön plana çıkmaktadır. Musîkinin oyunu kuvvetlendirdiğine inandığı için buna oyunlarının icrasında bilhassa yer verdiğini söylemektedir. Oyunundaki esas düşünceyi müzikle insan ruhuna aktarabileceğini düşünen bir müzisyen gibi *Şehr-i Kısra*’da duyduğumuz ve oyundaki dram anlatımını kuvvetlendiren şarkıları bizzat Müfid’in kendisi söylemiştir. Onun eserlerinde geleneksel formların yanı sıra güncel siyasi ve toplumsal olaylar daha çok semboller veya ince taşlamalar şeklinde görülmektedir. Eserlerinden hareketle hicvini doğrudan yapmayı tercih etmediği bunun yerine eleştirilerini ince alayların içine gizlediği ve onun eserlerinde komedinin aniden drama dönüşeceği söylenebilir. Üslubunun bu özelliği *Şehr-i Kısra* oyununda kendini açıkça göstermektedir. Eserlerinde klâsik masal anlatıcılığından istifade eden Müfid, ince bir işçilikle hikâyesine serpiştirdiği çağının toplumsal ve siyasî eleştirisi ile anlatımını zenginleştirir. Yazar böylece dünün geleneksel kalıplarını bugünün toplumunun çarpıklıkları ile birleştirerek kara bir mizah sunar. Örneğin anlatıcı, şehir halkının sabahtan akşama kadar İngilizce çalışarak iş bulma çabalarına hayret eder. Elindeki diplomasıyla iş bulup bulamayacağını teyit etmek için iş görüşmelerine gider ama gittiği her yerde diplomasına

15 Müfid, *Şehr-i Kısra* (Şiraz: Sâzmân-i Ceşn-i Hüner, 1347), 54.

16 Seccâd Aydınlu, “Mukâddeme-yi ber Nakkâli der İran,” *Pejûheşnâme-yi Zeban ve Edeb-i Farsi (Guher-i Gûya)* 4, (1388): 36.

17 Rehend Gerevî, “Nakkâli der İran,” *Âşinâ* 5 (1371): 55.

bakılmadan sıradan işler için bile İngilizce sorulunca pes eder.¹⁸ Ayının tilkinin falını okumak için onun avucuna baktığı sahnede ise zamanın Tahran caddelerine gönderme vardır:

*“Arz edeyim ki, beyimizin eli
Baştanbaşa
Tam olarak Tahran caddeleri gibi
Çatlamış ve çizik çizik
Hiç temiz ve düz yeri yok.”*¹⁹

Hâle Suske'nin eteğinin şık oluşundan bahsedilirken tilkinin onu antikaya benzetmesi sonrasını geliştiren diyalog ise yine Müfid tiyatrosunun hiciv özelliklerini taşımaktadır:

*Köpek: Ne? Antika mı? Çalarlar ki!
Maymun: Marlık Tepesinin antikaları mı sanki!*²⁰

Marlık Tepesi diye meşhur olan bölge, İran'ın Gilan eyaletinde Güherrûd nehri yakınlarında bulunan bir kraliyet mezarlığıdır. Burada 1962 yılında Prof. Dr. İzzetullah Nigehbân öncülüğündeki arkeologlar tarafından elli üç kral mezarı ortaya çıkarılmış ancak kazılar bazı sebepler yüzünden devam etmemiştir. Sonuç olarak buradaki eserlerin bir kısmı kaçak kazı yapanların ve antika kaçakçılarının eline geçmiştir.²¹

Tiyatrocu olan babasından ziyade, 1940'lı yıllarda Tahran'ın meşhur Lalezar Tiyatrosu'nda sahne alan İran'lı tiyatro oyuncusu ve yönetmen Refii Haleti (ö.1360 h. / 1981 m.)'den etkilenen Müfid'in eserleri şu şekildedir:

Masal Şehri (Şehr-i Kısza); trajikomedî türündeki *Şehr-i Kısza*, ilk olarak 1345 h. / 1966 m. yılında radyoda yayınlandı. Bir yıl boyunca “Hane-yi Pişâheng” salonunda sahnelendi. İran'da ilk olarak bu oyunda Playback tekniği tiyatro sahnesinde kullanılmıştır. İran müziğinin çeşitli form ve icralarından istifade ile İran halk masallarının modern bir uyarlaması olan oyunda, nesir ve manzum iç içe geçmiştir. Eserin genelinde satırların kendi arasında kafiyeli olduğu dikkat çekmektedir. Müfid'in diğer eserlerinde görüleceği gibi bu eseri de semboller ve mesajlarla yüklüdür. *Şehr-i Kısza*, çocuk tiyatrosunun önemli bir örneği olmasının yanında sahip olduğu mizahî dil, içerdiği siyasal ve kültürel eleştiriler sebebiyle de farklı yaş gruplarından insanlara hitap etme özelliği taşımaktadır. Müfid, *Şehr-i Kısza*'da gerçek, dokunulabilir ve halkın tanıyabileceği karakterler yaratmaya çalışmıştır. Şiir, şarkı, ritim ve müzik seçimi, hem seçkinlerin beğeneceği hem de avamın lezzet alacağı şekilde seçilmiştir. Müfid'e göre bu oyun sahne, dekor ve ışık dışında Avrupalı tiyatrocuların çalışmalarından hiçbir iz taşımamalıydı.

18 Yass Alizadeh tarafından “*Tales that Tell All: Apolitical Analysis of Folktales of Iran*” başlıklı doktora tezinin bir bölümünde Müfid'in *Şehr-i Kısza* adlı eseri de bu yönüyle incelenmiştir. Bkz: Yass Alizadeh, “*Tales that Tell All: Apolitical Analysis of Folktales of Iran*” (PhD, University of Connecticut, 2014), 181-199.

19 Müfid, *Şehr-i Kısza*, 19.

20 A.g.e., 20.

21 İzzetullah Nigehbân, *Muhtasar-ı Derbâre-yi Hafriyyât-ı Marlık 2* (1342), 151.

Oyunun atmosferi tamamen İran'a özgü olmalıydı. Hayvan maskelerini kullanması, *Kelile ve Dimne*'den Attar, Mevlâna ve Ubeyd Zâkânî gibi klâsik dönem yazarlarının hikâyelerine varıncaya dek sıkça kullanılan tanıdık bir anlatım şeklini tercih ettiğini göstermektedir. Bu sayede Müfid'in alegorinin gücünü eserine yansıtma yöntemini seçmesi dikkat çekmektedir.²² *Şehr-i Kısra*, görünürde toplumsal bir eleştiri olsa da, özünde aslı meselesi kendine yabancılaşan insana işaret etmektedir. Müfid'in *Şehr-i Kısra*'da yarattığı karakterler, toplumun her alanında karşımıza çıkabilecek karakterlerdir. Zira hepsi korkularının ve günlük yaşamlarının esiridir. Cahillik ve batıl inançlar, yalnızca düşüncelerinin temelini sarsmakla kalmaz, aynı zamanda bedenlerinin görünümelerini bile değiştirir. Modern İran tiyatrosunun başarılarından biri olarak kabul edilen bu eser, her ne kadar yazarın fikri dünyasının bir yansıması olsa da oyunda sloganvari ifadeler yer almamakta ve doğrudan ya da dolaylı olarak yazarın varlığı hissedilmemektedir. Oyunun ana fikri şudur: Eğer insan kendi özünde doğru bir tefekkür geliştiremezse, etrafında dönen dünyaya yenilir ve ondan geriye diğerlerinin elinde dolaşan bir oyuncaktan başka hiçbir şey kalmaz.²³

Ay ve Kaplan (Mah û Peleng); Müfid'in 1968'de dram türünde kaleme aldığı bu eser sembolik anlamlar içermektedir. Siyasi bir hiciv olma özelliği taşıyan bu oyunda yazar, *Şehr-i Kısra*'da olduğu gibi alegorik bir üslup kullanmıştır. Müfid'in mitolojideki Ay ve Kaplan hikâyesinden etkilendiği bilinmektedir. Anlatıya göre mehtaplı gecelerde ayın kendisinden daha yüksek bir yerde durmasını kendi büyüklüğüne yakıştıramayan kaplanlar, aya tırmanmaya çalışırken kendilerini gökyüzüne doğru bırakırlar. Ay batıp da gün ağarınca insanlar, uçurum boyunca kaplan cesetleri ile karşılaşır. Bu hikâye, bireyin hırsına ve gururuna işaret eden sembolik bir anlatım taşısa da Müfid eserinde, Kaplan'ın Ay'a âşık olması gibi bir yorumu yer vermiştir. Bu yorumun esere lirik şiir özelliği kattığı görülmektedir. Kaplan kederli ve yalnızdır. Sadece Ay'ı seyretmek ve ona kavuşmak ister. Bu oyunda Müfid'in tekrarlar ile anlatımını kuvvetlendirdiği görülmektedir. Kaplanın ağzından dökülen şu satırlar buna bir örnektir:

*Kaplan: Yüreğim kederli
Bir şey titriyor yüreğimde
Bir keder coşuyor yüreğimde
Bu nedir? Ay doğunca
İçimde canlanan...
Uzak ve unutulmuş bir anı sanki
Başımda dirilen
Damarlarımda bir titreme... Bedenimde...
Zihnimde... Yüreğimde koşturan
Tıpkı sabaha yakın bahar gecelerindeki gibi
İnsanın birdenbire tüylerinin diken diken olduğu.*²⁴

22 Şirinduh Dakikiyan, "Âferinîş-i Nemâyiş-i Şehr-i Kısra, Goftûgû bâ Erdevan Müfid," *Neşriye-yi Bonyâd-i Ferhengi-yi Ârman* 16, (1399): 93.

23 Meryem Muvahhidiyan, *Nemâyişnâme Nivîsân-i İran (Dehe-yi Çihil)* (Tahran: Encümen-i Nemâyiş, 1381), 263-264.

24 Bijen Müfid, *Mâh û Peleng* (Şiraz: Sâzmân-i Ceşn-i Hüner, 1346), 4.

Kelebek Hanım (Şâperek Hanum); Bijen Müfid'in toplumsal hicivler dolu ve sembolizmi en yaygın şekilde kullandığı alegorik eser olma özelliği taşımaktadır. Bu eserde insanların kendini kurtarmak uğruna başkalarına zarar verdiği bir toplumda, bunu yapmayan birinin kendini feda ettiği çerçevesinde toplumdaki sahteliklere odaklanılmaktadır.

Fedakâr (Can Nisâr); Müfid, 1351 h. / 1972 m. yılında kaleme aldığı “*Can Nisar*” adlı oyununda siyah-bazi tekniğini kullanarak güçlü bir hiciv ortaya çıkarmıştır. Ancak bu oyunu ile Muhammed Rıza Şah'ın sansür kurumunu geçemeyen Müfid, oyununun sadece atölye üyeleri için repertuar şeklinde sahnelenme iznini alabilmiştir.

Keçicik Ölme Bahar Geliyor (Bozek Nemir Behar Miyad); Müfid'in 1973'te yayınladığı bu oyun, fakir ve avare bir adamın ormandan geçerken kaybolmuş bir keçi yavrusunun kederli şarkısını iştirkesiyle başlar. Aslında oyunun adı Farsça bir çocuk şarkısından alıntılanmıştır. Aynı zamanda bir deyim olan bu ifade ne kadar beklenilse de hiçbir zaman gelmeyecek şeylere işaret etmektedir. 1977'de *Sohrab, At ve Yusufçuk (Sohrab, Esb û Sencâgek)* oyununu yazan Müfid'in yukarıdaki oyunlar dışında *Torob, Kuti ve Muti*, Tilki ve Kartal (Rubah û Ogab) gibi oyunları da kaleme aldığı kaynaklarda geçmektedir.

4. Şehr-i Kısâ'da Dramatik Örgü

Bu çalışmada *Şehr-i Kısâ* adlı tiyatro oyununun, İran'daki Zibâ Matbaası tarafından basılan ve yayın hakları Sanat Festivali Kurumu (Sâzmân-ı Ceşn-i Hüner)'na ait olan metninden yararlanılmıştır. Üç perdeden oluşan oyun, “*Bir varmış bir yokmuş*” şeklindeki klâsik masal formuyla başlar. Anlatıcı, *Şehr-i Kısâ*'yı ve sakinlerini teker teker tanıtır. Hayvan maskeleri taşıyan karakterlerin her biri bir mesleği temsil etmekte ve şehir halkını oluşturmaktadır. *Şehr-i Kısâ*'da olay, toplumsal yozlaşmanın ve ekonomik kaygıların had safhada olduğu bir ortamda geçer. Yazar bu ortamda farklı meslek gruplarından seçilen karakterler aracılığıyla eğitilmiş kesimin işsizliğinden, kurumlarda rüşvetin arttığından, şehir insanının kirlendiğinden ve âşıkların çaresiz hallerinden bahseder. Yazarın şakacı üslubu, ince bir mizahla örülüdür. Oyun boyunca bu hiciv ve güldürü dilini sürdüren yazarın, söze yer kalmayan dramatik sahneler aracılığıyla seyirciyi izleyici olmaktan çıkarıp oyuna dâhil etmeyi ve onun durup düşünmesini hedeflediği görülmüştür. Bu bakımdan oyun değerlendirildiğinde yazarın seyirciyi güldüren her cümlesinin aslında bir eleştiri taşıdığını ve söylediği çoğu cümlelerin tersi bir mefhumla sahip olduğu göz ardı edilmemelidir.

*“Bir varmış bir yokmuş
O eski zamanlarda
Mavi göğün altında
Yeşil ormanın içinde, güzel ağaçların arasında
Şenlikli bir şehir varmış.
Etrafında kırmızı güller*

*Karşısında yüce dağlar
Kelebeklerle dolu
Geniş çimenlerle.
Bütün halkı iyi
Hepsi temiz ve sevecen
Hepsi çalışkan ve akıllı
Hepsi sabahın seherinde
Hızla işlerine gitmek için
Ezanla uyanır.”²⁵*

Şehir halkı, yüzlerinde maskeleriyle birer birer oyuna dâhil olur. Eşek, ahşap oymacılığı ile uğraşır. Deve, keçecilik mesleğinden para kazanamadığı zamanlarda çaresizlikten geleneksel hikâye anlatıcılığıyla uğraşır. Köpek aktarcılık yapar, güzel kokulu bitki çayları ve baharatlar satar. Karga laf taşımakla meşguldür. At rafine işiyle uğraşır. Katır nalbant, ayı falcıdır. Tilki molla olup medresede ders vermektedir. Horoz konuşmacıdır. Papağan şiir yazar ve dergide yayınlatır. Farenin hiçbir işi yoktur, sadece âşiktir ve kederli şarkılar söyler. Kurbağa dalgıç, ağaçkakan marangoz, baykuş ressam, maymun dansçı, keçi manifaturacıdır. Hâle Suske (Hamam Böceği Teyze) ise *Şehr-i Kıssa*'da güzelliği ile salınıp, şehrin sakinlerini kendine âşık etmektedir. Görücüleri arasından fareyi seçer ve onunla evlenir. Bir gün *Şehr-i Kıssa*'ya amcasının oğlunu görmek için bir fil gelir. Filin *Şehr-i Kıssa*'ya dâhil olmasıyla olaylar gelişir. Fil düşer ve dişini kırar. Bu yüzden veteriner aramaktadır. Şehirde yabancı olduğunu söyler. Şehrin sakinleri ilk başta filin heybetinden korkup ona yaklaşmak istemezler ama filin hiç de görüldüğü gibi olmadığını hatta şaşkın ve kibar olduğunu anlayınca onunla alay etmeye ve ona bir şeyler satmaya başlarlar. Yazar bu kısımda şehir halkının fırsatçılığını yansıtmaya çalışır.

*Fil: Ay! Ay!
Beyler koşun
Hanımlar koşun
Doktor, veteriner getirin*

*Köpek: Eğer kuşburnu istersen
İğde, gülhatmi ya da beyaz hindiba istersen vereyim.*

*Fil: Ne çiçeği?
Burada talihsizliğimden dişsiz bir vaziyette ölüyorum.
Çiçeği ne yapayım?*

*Eşek: Onun yerine sana nargile ve marpuç getireyim.
Ahşap fotoğraf çerçevesi, tütün çubuğu ya da hatem²⁶ bir vazo getireyim.*

At: Güzel bir kına istemez misin?

Şehr-i Kıssa ahâlisinin yaşadığı yer çok büyük ve modern bir kent olarak tasavvur edilmese de onda bazı modernite unsurlarına rastlanabilmektedir. Yazarın, piyasa ekonomisi koşullarına ayak uydurmaya çalışanların kendilerine yabancı duruma gelmesini ve çevresindeki insanların

25 Müfid, *Şehr-i Kıssa*, 1-2.

26 İran'ın geleneksel el sanatlarından olan hatem, ahşap eşyaların yüzeylerini süsleme sanatıdır.

acılarına duyarsızlaşmasını hatta o insanların bu durumundan yararlanmanın yollarını aramasını yerli-yabancı, köylü-kentli gibi kavramlarla seyirciye iletme amacı taşıdığı söylenebilir. Bu bağlamda Alırıza Hasanzâde'nin görüşü dikkate değerdir. Hasanzâde'ye göre; Kaçar Hânedanlığı dönemindeki (hk. 1796-1925) şehirleşme ve modernleşme karşısında duyulan hayranlık, şehrin ve köyün yerini ve bu ikisi arasındaki ilişkiyi ortaya koymaktadır. *Şehr-i Kissa*'da toplumdaki kültürel öğelerin değişimi konusunun işlendiği söylenebilir. Bu geçişte tabiat (köy) ve onun sadakat, saflık, karakter ve aşk gibi değerleri rengini kaybetmekte ve bunların yerine rüşvet, fesat, metalaşma, şehirleşme ve modernleşme yeni hayatın kalbinden sökün edivermektedir. Bu açıdan bakıldığında *Şehr-i Kissa*, modernitenin resmî ideolojisinin karşısında yer alan bir karşı söylemdir. İranlı yönetmen Daryuş Mihrcûyî tarafından sinemaya uyarlanan Gulam Hüseyin Saedi'nin *Gav (İnek)* öyküsünde olduğu gibi Bijen Müfid'in *Şehr-i Kissa*'sında da fil, modern zamanlarda makineleşmiş insanı temsil etmektedir. Filin dönüşümü, kimliğini yitirme ve kendine yabancılaşma gibi felsefi temalar izleğinde ele alınmıştır. Özellikle Pehlevî hanedanının (hk.1925-1979) ikinci hükümdarı Muhammed Rıza Şah Pehlevî döneminde bu tür felsefî içerikli konularda çok sık eser verilmiştir.²⁷ *Şehr-i Kissa*'da karakterlerin en belirgin özelliklerinden biri de saflık ve dürüstlüklerini yitirmiş olmalarıdır. Bu yüzden karşılına çıkan ilk temiz insanı nasıl kullanabileceklerini düşünürler. Bu açıdan bakıldığında fil, şehir halkının ellerine sunulmuş bir kurban durumundadır. File bir şey satamayacaklarını anlayan şehir halkı, filin etrafında toplanır ve onun görüntüsüne bıyık altından gülmeye başlarlar:

- Fil:* Hiç hâlim yok. Hekim getirin.
Artık bir dişim yok. Veteriner getirin.
- Eşek:* Aman! Kafan iyi mi! Bizim burada doktor yok
- Fil:* Eğer hasta olursanız, suççeği çıkarırsanız,
Öksürürseniz, kızamık olursanız
Kim sizi iyileştirir?
Hangi eczane reçetenizi verir?
- Eşek:* Deli miyiz ki hasta olalım!
- At:* Bu büyük şehirde
Ne bir klinik var
Ne eczane ne de hastane.
- Eşek:* Söyle bakalım
Beyefendimizin ismi ne?
- Fil:* (Korkarak) Be... Be... Bendeniz... Fi... Fi... Filim.
- Eşek:* (Diğerlerine) Adı Fifil mi?²⁸

Şehir halkına göre filin cüssesi oldukça kaba, hortumu iri, dişleri de haddinden büyüktür. Bu yüzden onu zihinlerinde tasarladıkları bir şekle sokma çabası içine girerler. Böylece filin

27 Alırıza Hasanzâde, "Âsitâneğî-yi İrani ve Bâznemâyî-yi Nemâdin-i Mefhum-i Âlûdeğî: Mutala'a-yi İnsanşinâhtî-yi Nizâm ve Ruykerd-i Gofimânî-yi Nemâyîş-i Şehr-i Kissa Eser-i Bijen Müfid," *Câmi'a Pejûhî-yi Ferhengî* 3 (1398): 105-109.

28 Müfid, *Şehr-i Kissa*, 17.

daha güzel olacağını düşünürler. Bu amaçla marangozu çağırarak filin diğer dişini kestirip başına takarlar, sonra da hortumunu keserler. Fildişi ve hortumu gibi onun mevcudiyetinin özelliklerini yağmalarlar. Böylece onu kimliksiz ve köksüz bir varlığa dönüştürürler. Fil, şehirli olmanın gerektiği biçimde varlığının bu en belirgin özelliklerini feda etmeyi kabul eder. Bu şehir toplumunun bir üyesi olabilmek için kendi gerçekliğinden uzaklaşarak vücudunu tuhaf bir şeye dönüştürür, nihayetinde giderek kendine yabancılaşır. *Şehr-i Kısra*'da yalnızca şehirli ve modern olmanın köylünün bazı özelliklerini inhitata uğratması sahnelenmiyor, aynı zamanda geleneksel ve modern normlar birbirinin karşıtı olarak oyunda yer alıyor.²⁹

- Tilki:* Beyler kenara çekilin
İlmü'l-beyan için bu tuhaf görünümlü adamın burnundan
İki üç tane numûne almalyım.
- Fil:* Ne dediniz beyefendi? Numûne mi? Burnumdan mı?
- Deve:* Aman üzülme!
Bu kadar büyük bir burnun yanında
Azıcık numûnenin lafı mı olur!
Sizin için ne fark eder ki! Ne kadar etkileyebilir sizi?
- Fil:* Evet elbette! Haklısınız.
Ama doğrusu
Bu numune alımı, şüphesiz canımı acıtır.
- Köpek:* Yok canım! Ne acısı?
- Eşek:* İğneye benzer.
Sen farkına varana kadar, iş bitmiş olur.
- Fil:* Burnumdan numune almanız şart mı?
- Köpek:* Evet kesinlikle.
- Fil:* Affedersiniz ama niçin?
- Köpek:* Bir numune parmak izi için
Diğeri sabıka kaydı için
Kimlik kaydı için de iki numune yeterli.
- Tilki:* İlmü'l-beyan araştırmalarında kullanılmak üzere
Üç numune lâzım.
- At:* Şu kademci da bana verin.
Belki bir gün işime yarar.
- Deve:* Birazcık da bana lütfedin.
- Fil:* Tabii. Ne demek. (Ama artık hortumdan deveye verecek bir şey kalmamıştır.)³⁰

Yazar, *Şehr-i Kısra*'da rüşvet ve fesada boğulmuş bir toplumda aşk gibi değerlerin olmayışına işaret ediyor ve *Şehr-i Kısra*'nın faresi gibi kederli bir vaziyette aşkın yokluğundan şikâyet ediyor.³¹ Oyunun ikinci perdesinde fil oldukça utangaç ve kendini şehir halkına borçlu hisseden

29 Hasanzâde, "Âsitânegî-yi İrani ve Bâznemâyî-yi Nemâdin-i Mefhum-i Âlûdegî: Mutala'a-yi İnsanşinâhti-yi Nizâm ve Ruykerd-i Goftimânî-yi Nemâyîş-i Şehr-i Kısra Eser-i Bijen Müfid," 111.

30 Müfid, *Şehr-i Kısra*, 25.

31 Hasanzâde, "Âsitânegî-yi İrani ve Bâznemâyî-yi Nemâdin-i Mefhum-i Âlûdegî: Mutala'a-yi İnsanşinâhti-yi Nizâm ve Ruykerd-i Goftimânî-yi Nemâyîş-i Şehr-i Kısra Eser-i Bijen Müfid," 114.

bir edayla teşekkür eder. Eşek bu tür yardımların onların şehrinde doğal olduğundan, papağan ise şehirlerinin 'ideal bir şehir' olduğundan bahseder ve filin teşekkürlerini kabul ederler. Bu perdede filden fil olduğunu ispatlamasını ve kimliğini göstermelerini beklerler. *Şehr-i Kissa* sakinleri, kurnazlıklarıyla fili kandırıp parasını alırlar ama fil o kadar iyi niyetlidir ki bunun farkına varamaz. Bu arada deve, geleneksel hikâye anlatıcılığına (Nakkâli) başlar. Hâle Suske'nin kâfiyeli ve ritmik cevapları oyunda komik unsurunu sağlarken, farenin kederli güfteleri ile devenin perdedâri sanatını icra ederek resimden anlattığı Şirin'in suya girme sahnesi ve Hüsvrev'in gizlice onu seyretmesi, oyunun şiirsel derinliğini ve mistik bağını kuvvetlendirir:

- Maymun:* Ne diyorsunuz âlicenap?
El, insanın dostundan farklıdır.
Dostlar genellikle
İnsana arkadan hançer vururlar.
Ama kişinin eli, onun düşmanı olmaz.
- Deve:* Aman! Kalbimiz, gözümüz, elimiz
Bizim düşmanımız
Karanlıkta sırta saplanan dostun hançeri
Eski bir gelenektir.
- Maymun:* (Şarkı söyleyerek) Hiçbir hançer yoktur ki,
Bir gece bir dostun sırtına saplanmasın
Hiçbir sırt da yoktur ki,
Omzunda bir hançer yarasının izi olmasın.
- Deve:* Ah işte! Âşık adamın sonu budur.³²

Deve, hikâyesini tamamlar ve dinleyicilere doğru yönelir. Onlardan gönüllerinden ne koparsa kendisine vermelerini ister. Fil cebinden bir para kesesi çıkarır ve cömert bir şekilde bütün parasını deveye doğru atar. Üçüncü perdede filin kimliğini ispatlaması için bir mahkeme heyeti kurulur. Ancak filin bir kimliği veya fil olduğunu kanıtlayabileceği herhangi bir belgesi yoktur. Görüntüsü de o kadar değişmiştir ki artık kendisi bile fil olduğuna inanmaz:

- Fil:* Ben kendim,
Artık yavaş yavaş
Kim olduğumu unutuyorum.
Hatta o kadar ki
O ilk yaratılıştaki dünya üzerinde
Fil adında bir kimse olmadığına inanıyorum.
- Tilki:* Mümkündür beyefendi
Böyle bir hayvanı
Bir gece rüyanızda görmüş olabilirsiniz.
- Eşek:* Belki sonra da biraz hayallere kapıldın
Aklını kaçırdın ve şehrimize geldin.
- Fil:* Bilmiyorum. Belki de...³³

32 Müfid, *Şehr-i Kissa*, 87.

33 A.g.e., 116.

Şehr-i Kıssa'da bu değişen yeni görüntüsüyle başkasının kimliğini çalmak suçuyla yargılanan fil, bu suçlamalardan aklanamayacağını anlayınca, şehir halkıyla anlaşmaktan başka bir çare olmadığını görür. Ne yapması gerektiğini sorar. Eşek, bu suç nedeniyle filin hapse atılmasını önlemek için kimlik çıkarttırmasını söyler. *Şehr-i Kıssa*'ya ilk geldiğinde uzun süre şaşkınlığından atamayan fil, kendisine yapılanların farkında değildir. Hatta başlangıçta şehir halkının çok iyi insanlar olduğunu düşünmekte ve yardımsever insanlar oldukları için onlara teşekkür ettiği görülmektedir. Kimliğini korumayan fil, şehrin ona sunduğu kimliği kabullenmek zorunda kalır. Böylece nüfus idaresinin yolunu tutar. Burada imza, mühür, kâğıt-kalem işlerinin selamsız yapılmadığını öğrenir. İşlemlerinin yapılması için fildişini satar ve sonunda ona kimlik çıkarmaya razı olurlar. File bir kimlik verilir ama bu yeni kimliğin üzerinde yazan isim Menüçehr'dir. Fil olduğunu ispatlamak için kendi hakiki varlığından bile vazgeçmiştir ama sonunda ona verilen erkek ismini, yani Menüçehr'i kimliğinde gören fil, feryâda ve ilenmeye başlar. Filin haykırışı sonrasında suskunluğu seçisi bir durum oyununu anımsatır. *Şehr-i Kıssa* oyunu, artık kimsenin hikâye anlatıcısını dinlemek istememesiyle sona erer.

Müfid'in, *Şehr-i Kıssa*'da geleneksel masal ve hikâye anlatıcılığı tekniklerinden de faydalanarak üslubunu zenginleştirdiği anlaşılmaktadır. Aynı zamanda oyunun genelinde yazarın yaşadığı çağın sosyo-ekonomik açıdan eleştirisini görmek mümkündür. Oyunun uzun yıllar boyunca birkaç neslin hafızasında iz bırakmasının nedenlerinden biri de hicvini güldürü ile birleştirmesi olabilir. Oyunun merkezinde filin toplumsal kimliğini kazanma süreci anlatılırken, arka planda ise toplumda giderek artan insanî değerlerin yitimi, savaş, şehre göç, ekonomik sorunlar ve diplomalı işsizliği gibi konular da işlenmektedir. *Şehr-i Kıssa* oyununun başında Müfid'e ait olan şu cümleler oyunun, cehalet ve hurafelerin hayatını yok ettiği insanoğlunun acı hikâyesi olarak kurgulandığını ortaya koymaktadır: "*Şehr-i Kıssa, aslında bir halk hikâyesinden alınlanmıştır. Ben bu hikâyeyi tiyatroya uyarladım. Halk hikâye ve efsanelerine özgü olan dilin, oyundaki diyaloglar sayesinde hafızalara kazınmasına gayret ettim. Şehr-i Kıssa; cahilliğin, batıl inançların ve icbâri yasaların, yaşamını sınırlandırdığı dertli insanın hikâyesidir.*"³⁴ Sanat eleştirmeni Hüşeng Tahiri, yazarın bu çabasını çok samimi bulur. Bu oyunu yazmakla Müfid'in İran tiyatrosunu bayağılaşmaktan kurtardığını, halk rivayetleri ve gelenekten ilham yoluyla halkın asıl sorunlarının derinliklerine indiğinden bahseder.³⁵

5. Sonuç

Müfid'in eserine yazdığı kısa sunuş, onun bir oyun yazarı olarak üslûbu ve eserin olay örgüsü göstermektedir ki; kaynağını halk efsanelerinden alan ve onun şiirsel anlatımıyla bezenmiş bu eser, modern insanın matemidir. Matem, geleneksel tiyatronun en önemli unsurlarından biridir. Müfid'in "*Matem*"i değişik bir icra ile oyununa aktarışı dikkate değerdir. Zira Müfid bu oyunuyla, kimliğini yitiren ve artık kime dönüştüğünü bilmeyen kederli insanoğlunun

34 Bijen Müfid, *Şehr-i Kıssa* adlı kitabına sunuş (Şiraz: Sâzmân-i Ceşn-i Hüner, 1347).

35 Hüşeng Tahiri, "Der Cihan-i Hüner ve Edebiyat," *Sohen* 5 (1347): 564.

yaşamını trajikomik bir bakış açısı ile dile getirmeye çalışmıştır. Bunu yaparken seçtiği ve yer yer oyununa dâhil ettiği *siyah-bâzi*, *tâziye*, *novhe-hâni* gibi geleneksel İran tiyatrosunun bazı türlerini modern tiyatro ile yan yana getirmiştir. Bu teknik bir açıdan klâsik olanla modern olanın birleştirilme çabasıdır. Yazarın şehri ve köyü, doğu ile batıyı yan yana getirmekteki amacı ne olabilir? Bu şehir ütöpik bir şehir midir? Bu sorulara oyun boyunca cevap bulamaz izleyici. Ancak oyunda bazı sahneler vardır ki bu şehri ütöpik bir şehir olmaktan daha çok distöpik bir şehre yaklaştırır ve biz bunu Müfid'in ironik üslûbundan anlarız. *Şehr-i Kissa* oyununun yazıldığı günden beri etkisini yitirmemiş olması, Müfid'in bu tekniği başarılı bir şekilde kullandığını göstermektedir. Yazarın tıpkı geleneksel tiyatro ile modern tiyatroyu birleştirme amacında olduğu gibi dram ile güldürüyü de bu eserinde bir araya getirerek birçok amacına birden ulaştığı sonucu ortaya çıkmaktadır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

KAYNAKÇA / BIBLIOGRAPHY

- Âlizadeh, Yass. "Tales that Tell All: Apolitical Analysis of Folktales of Iran." Doktora tezi, University of Connecticut, 2014.
- Âjend, Yakub. *Edebiyat-i Modern-i İnan. - der Fasile-yi Do İnkılab*. Tahran: İntişarat-i Movla, 1397.
- And, Metin. *Ritüelden Drama, Kerbelâ, Muharrem, Ta'ziye*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002.
- Aydınlû, Seccâd. "Mukâddeme-yi ber Nakkâli der İnan." *Pejûheşnâme-yi Zeban ve Edeb-i Farsi (Guher-i Gûya)* 4, (1388): 35-64.
- Bozorgmehr, Şirin. "Goftiman der Arsa-yi Te'atr-i İnan ez Ahd-i Nâsirî tâ Pâyân-i Asr-i Pehlevî." *Mecelle-yi Simya* 1 (1386): 133-167.
- Dakikiyan, Şirinduh. "Âferiniş-i Nemâyiş-i Şehr-i Kissa, Goftûgü bâ Erdevan Müfid." *Neşriyye-yi Bonyâd-i Ferhengî-yi Ârman* 16 (1399): 81-100.
- Gerevî, Rehend. "Nakkâli der İnan." *Âşinâ* 5 (1371): 54-60.
- Ghanoonparvar, M. R. "Drama." *Encyclopedia Iranica* içinde, Volume VII, editör Ehsan Yarshater, 529-535. California: Mazda Publishers, 1996.
- Halec, Mansur. *Nemâyişnâme Nivîsân-i İnan/Ez Mirza Fethali Ahundzâde Tâ Behram Beyzâyi. c. 1*. Tahran: Ahteran, 1381.
- Hasanzâde, Alirza. "Âsitanegî-yi İranî ve Bâznemâyî-yi Nemâdin-i Mefhum-i Âlûdegi: Mutala'a-yi İnanşinâhtî-yi Nizâm ve Ruykerd-i Goftimânî-yi Nemâyiş-i Şehr-i Kissa Eser-i Bijen Müfid." *Câmi'a Pejûhî-yi Ferhengî* 3 (1398), 101-132.

- Kanar, Mehmet. *Çağdaş İran Edebiyatının Doğuşu ve Gelişmesi*. İstanbul: Say Yayınları, 2013.
- Muvahhidiyan, Meryem. *Nemâyişnâme Nivîsân-i İran (Dehe-yi Çihil)*. Tahran: Encümen-i Nemâyiş, 1381.
- Müfid, Bijen. *Mâh ü Peleng*. Şiraz: Sâzmân-i Ceşn-i Hüner, 1346.
- Müfid, Bijen. *Şehr-i Kıssa*. Şiraz: Sâzmân-i Ceşn-i Hüner, 1347.
- Nigebân, İzzetullah. "Muhtasar-ı Derbâre-yi Hafriyyât-ı Marlik." *Danışkede-yi Edebiyat ve Âlûm-i İnsani-yi Dânişgâh-i Tahran* 2 (1342): 145-235.
- Samini, Nağme. "Te'atr." *Dâ'iretü'l-Ma'ârif-i Bozorg-i İslâmî*: c. 16, 605-612. Zîr-i Nazar-i Kasım Musevî Bucnurdî, Tahran: Merkez-i Dâ'iretü'l-Ma'ârif-i Bozorg-i İslâmî, 1387.
- Tahirî, Hüşeng. "der Cihan-i Hüner ve Edebiyat." *Sohen* 5 (1347): 547-576.

