

Ж. Р. Сейтметова
Д. Т. Көптілеуова

XX ҒАСЫРДАҒЫ АРАБ ӘДЕБИЕТІ
(драматургия)

Оқу құралы

Алматы
«Қазақ университеті»
2016

ӘОЖ 821.411.21(075.81)

С 31

Баспаға әл-Фараби атындағы Қазақ ұлттық университеті шығыстану факультетінің Ғылыми кеңесі және Редакциялық-баспа кеңесі (№4 хаттама 13 шілде 2016 жыл); әл-Фараби атындағы Қазақ ұлттық университетінің жанындағы ҚР БжҒМ-нің жоғары және жоғары білім беруден кейінгі Республикалық оқу-әдістемелік кеңесінің «Жаратылыстану ғылымдары», «Гуманитарлық ғылымдар», «Әлеуметтік ғылымдар, экономика және бизнес», «Техникалық ғылымдар және технология», «Өнер» мамандықтары тобы бойынша оқу-әдістемелік бірлестігі мәжілісінің шешімімен (№3 хаттама 2 маусым 2016 жыл) ұсынылған

Пікір жазғандар:

филология ғылымдарының докторы, профессор **Ж.Ж. Есеналиева**
филология ғылымдарының докторы, профессор **Г.Е. Надирова**
филология ғылымдарының кандидаты, доцент **Ә.Ж. Қансейітова**

Сейтметова Ж.Р.

С 31 XX ғасырдағы араб әдебиеті (драматургия): оқу құралы / Ж.Р. Сейтметова, Д.Т. Көптілеуова. – Алматы: Қазақ университеті, 2016. – 162 б.

ISBN 978-601-04-2459-3

Араб әдебиетінің құрамдас бөлігі болып табылатын араб драматургиясы қазақ тілінде алғаш рет ұсынылып отыр. Оқу құралының негізгі мақсаты – қазіргі заманғы араб драматургиясы мен театрының қалыптасу тарихымен және соның негізінде жалпы араб елдеріндегі (Египет, Сирия, Иордания, Ирак, Кувейт, Ливан, Судан, Тунис, Алжир, Марокко) театр өнерінің ерекшеліктерін, даму жолдарын айқындап, таныстыру.

Оқу құралы араб әдебиеті, соның ішінде драматургияға қызығушылық танытатын оқырмандарға, оқытушылар мен студенттерге арналған.

ӘОЖ 821.411.21(075.81)

ISBN 978-601-04-2459-3

© Сейтметова Ж.Р., Көптілеуова Д.Т., 2016

© Әл-Фараби атындағы ҚазҰУ, 2016

АЛҒЫ СӨЗ

Алдарыңыздағы ХХ ғасырдың араб елдеріндегі драматургия мен театр өнерінің қалыптасуы мен даму үрдісін көрсететін оқу құралы Қазақстан жоғары оқу орындарында шығыс әдебиеттері, соның ішінде араб тілі, әдебиеті мен мәдениеті оқытылатын факультеттердің студенттері мен әдебиеттен дәріс оқушы оқытушыларға арналады.

Машриқ пен Магрибтағы араб елдерінде театр және төл драматургия тәуелсіздік алғаннан кейін қарқынды дамиды. Араб елдеріндегі драматургияның шарықтау кезеңі болып ХХ ғасырдың 60-70 жылдары саналады. Театр өнерінің дамуына көп үлес қосқан Мысыр, Марокко, Алжир, Тунис, Сирия, Ливан елдеріндегі драматургияда жаңа көркемдік бағыттар мен тенденциялар қалыптасады. Кувейт, Судан, Ирак, Иордания елдерінің театры мен драматургиясының қалыптасуы, дамуы туралы зерттеулердің саны аз, әсіресе жоғарыда көрсетілген кезеңге байланысты ізденістер ТМД елдерінің шеңберінде жоқтың қасы. Осы кезеңде араб елдеріндегі сахна өнерінің, драматургияның дамуына елеулі үлес қосқан көптеген жазушылардың шығармашылығы зерттеуден тыс қалып отыр.

Қазақ тілінде алғашқы рет ұсынылып отырған оқу құралының негізгі мақсаты қазіргі заманғы араб драматургиясы мен театрының қалыптасу тарихымен таныстыру және соның негізінде жалпы араб елдеріндегі театр өнерінің ерекшеліктерін, даму жолдарын айқындау арқылы машықтандыру болып табылады.

Оқулыққа студенттердің өздік жұмысына арналған тапсырмалар да енген. СӨЖ тапсырмалары модульдердегі тақырыптармен сабақтас әрі әдебиеттанушылық сипатта.

Аталған оқу құралы «Шетел филологиясы», «Шығыстану», «Аударма ісі» мамандықтарында оқытылатын курсқа арналған оқу-әдістемелік кешеннің құрамдас бөлігі болып табылады.

ЕГИПЕТ

Египеттің заманауи (XIX ғасырдың екінші жартысындағы) драматургиясын зерттеуде осы елде сахна өнерінің қалыптасуы және оның қайнар көзі туралы айтпай кетуге болмайды. Басқаша айтқанда, неге заманауи драматургияның қалыптасуы туралы айтып отырғанымызды, оның жаңа қырының мәні неде екенін, XIX ғасырдың аяғы – XX ғасырдың басындағы сахналық қойылымдардың ерекшелігі неде, сонымен қатар оның араб драматургиясының негізін қалаушы Тауфик әл-Хақимнің әдеби-драмалық шығармаларынан айырмашылығы неде екенін түсіну мүмкін емес. Египет театры мен драматургиясының негізін қалаушылардың қай дәстүрімен қазіргі заманғы драмалық өнері өз жалғасын тауып, дамып жатқандығын да білу мүмкін емес.

Египеттегі қазіргі заманғы театр өнері мен драматургияның пайда болуын зерттеушілер XIX ғасырдың екінші жартысына, яғни елдің Еуропамен қарым-қатынасы кеңейіп, соның нәтижесінде еуропалық мәдениеттің жетістіктерін белсене игере бастаған кезге жатқызады.

Қазіргі заманғы театр формаларына дейін тамырын кең жайған өткен замандардан бастау алатын халықтық театрландырылған ойын-сауық формалар болған. Олар – көлеңкелі театры (хайиал аз-зылл), халық арасынан шыққан аңыз айтушылар (әл-хақауати), қуыршақ театры «қарагөз», ұлттық көрініс «самир» секілді формалар.

Халықтық театр қойылымдарының, әдетте, жазбаша негізі болмаған, олардың ерекшелігі актер мен көрермен тығыз байланыста болып, қойылымдар актерлік импровизацияға негізделіп, ән мен би қосылып, синтетикалық сипат алған.

Египеттегі кәсіби театрдың негізін қалаушы Йақуб Санну болып саналады (1839-1912). Ол еуропалық театрмен жақын таныс болған, драматургиялық өнерді халықтың көңілін көтерудің әдісі, қоғамды ағарту құралы деп қараған. Оның 1870 жылы құрылған театрының репертуары, алғашында, еуропа авторларының араб көрерменіне бейімделген пьесалары болатын.

Кейіннен бұл театр Йакуб Саннудың өзінің пьесаларын қойды. Оның пьесаларында еуропа драматургиясы мен араб халық театрының әсерін байқауға болады. Пьеса мазмұнынан азаматшылдықты, қанаушылыққа қарсылық білдіруді, әлеуметтік теңдікті, сатираны байқауға болады. Пьесалардың басым көпшілігі әзіл жанрында және әр түрлі деңгейдегі халыққа түсінікті ауызекі тілде жазылған. Актер, режиссер, драматург Йакуб Саннудың шығармашылығы Египеттегі комедия театры қалыптасуының алғашқы кезеңі болып саналады.

Египет театры мен драматургиясының қалыптасуы туралы айтқанда Й. Саннудың замандасы Мұхаммед Осман Гаялдың (1829-1898) есімін айтпай кетуге болмайды. Ол Мольердің бес комедиясын араб тіліне, яғни египет өміріне бейімдеп, жергілікті колоритті көрсете білді. Одан басқа Осман Гаял Расиннің «Ұлы Александр» мен «Ифигения», Корнельдің «Сидін» жергілікті көрерменге икемдеп аударды.

Ұлттық жазбаша түрдегі драматургияның болмағандығынан жергілікті театр труппаларының репертуарлары батыс авторлары шығармаларының аудармалары мен бейімделген пьесаларынан тұрды. Бұл аудармалар көркемдік тұрғыдан жоғары деңгейде болмаса да жас әдебиетшілер үшін үлкен тәжірибе болды. 1919 жылы болған Англияның отаршылдық саясатына қарсы көтеріліс египет әдебиеті мен жас театрдың қарқынды дамуына әсерін тигізді. 1919 жылы актер, режиссер, драматург Нагиб ар-Рейхани (1891-1949) өзінің театрын құрды. Оны кейін араб театрлық қоғамы «Қазіргі заманғы комедияның әкесі» деп атайды. Ар-Рейханидің бүкіл шығармашылығы комедия жанрының дамуына үлкен әсерін тигізді. «Оның өнері Нуаман Ашурдың, Саад ад-Дин Уахбаның комедияларында, Шафиқ Нур ад-Дин, Мұхаммад Ауд, Фуад әл-Мұхандис және т.б. актерлердің ойындарында өз жалғасын тауып, ар-Рейхани образдары отыз жыл бойы сахна төрінен шаттық пен қуаныш сыйлады», – дейді А. Фараг өзінің «Зерек көрерменге арналған театр жолкөрсеткіші» атты кітабында [1, 55-56].

1923 жылы дарынды актер әрі драматург Йусуф Уахбаның бастауымен «Рамсес» театры ашылады. Бұл театрдың шығармашылық ампуласы аударылған және жергілікті мелодрамаларды

қоюымен ерекшеленді. Каир өмірінің шынайы тіршілігін асқан сезімталдықпен көрсету арқылы египет көрермендерінің махаббатына бөленді.

Драманың шынайы өмірге жақын болуын, әдебиет және сахна байланысын нығайту қажеттілігін жас әдебиетшілермен қатар 1940 жылдары «Қоғамдық театр» (مسرح المجتمع) атты пьесалар жинағын жариялаған Тауфиқ әл-Хаким бұл мәселеге алғашқылардың бірі болып ден қойды. Драматургия жанрының ақсақалы «الأيدي الناعمة» («Нәзік қолдар») шығармасында адами құндылықтың критерийі ретінде еңбектің маңызын көтере отырып, сахнаға жаңа лауазымдары мен дәрежелерінен айырылып, жұмыс іздеуге мәжбүр болған аристократ-кейіпкермен қатар «الصفحة» («Келісім», 1956) атты комедиясында феллахтарды «Шет аймақтағы тергеушінің хатындағыдан» гөрі мүлде басқа әлемде танытты. «Келісім» пьесасының кейіпкерлері – аңқау болса да алғыр, тапқыр, өздерінің мүдделерін қорғаудан қажымайтын адамдар. Кішкентай ауыл тұрғындары шаруа қыз Мабруктің қулығы және тапқырлығының арқасында жақсы жер телімін жекеменшікке айналдырып алады. Комедия «Біздің жер үшін қуаныңдар! Өткен өмірді еске алып қайғырғанша, болашақты ойлап қуаныңдар! Көңіл көтеріңдер, билеңдер, барабан соғыңдар!» деген феллахтарға оптимистік шақырумен аяқталады.

Тауфиқ әл-Хаким қойылымдарын қоюға жеңіл әрі барлық дәрежедегі көрермендерге түсінікті болуын көздеді. Қойылымдар ауыл тұрғындарына базар алаңдарында көрсетілді. Осы мақсатпен Т. әл-Хаким қойылымда жаңа «үшінші» тілді тудырды. Бұл тіл әдеби тілдің оңайлатылған синтаксисінен және тек мысыр диалектісінде ғана қолданыс табатын емес, басқа да араб елдерінің ауызекі тілінде қолданылатын мұқият таңдалынған лексикасына негізделді.

Сонымен, романшылар өткен кезеңге қорытынды жасап жатқан кезде драматургия заманауи уақытта қоғамда болып жатқан демократиялық өзгерістерді қарсы алып, үн қата білді.

Театр қайраткерлерінің жас ұрпағы египеттік университеттерінің түлектері, яғни орта класс, көбіне алғашқы буын интеллигенттерінен тұрды. Жаңа театрлық өрлеу мемлекет тарапынан қаржыландыратын құрылымдар арқылы мүмкін болды. Оның

алғышарттары 1940 жылдардың өзінде негізін тауып, 1944 жылы алғашқы театр өнерінің институты (معهد الفنون المسرحية) ашылды. Оның алғашқы түлектері 1947 жылы бітірді. Актерлік және режиссерлік факультет түлектерінің бір бөлігі Еуропада оқуын аяқтауға мүмкіндік алды.

Нагиб ар-Рейхани және Йусуф Уахбаның шығармашылығы Египет және араб елдерінің театр өнері мен драматургиясында өшпес із қалдырды. Олардың пьесалары XX ғасырдың 50-жылдарының басына дейін египет театрлары сахнасының төрінен орын алды. Сейид Дәруіштің (1892-1923) театры египет ұлттық мәдениетінің өлең-би байлығын жаңғыртты. Ол Египеттің қазіргі заманғы музыкасының негізін қалаушыларының бірі болып табылады. Ол Сириядан көшіп келген иммигрант Абу Халил әл-Қаббани (1833-1903) және египеттік әнші, актер Селим Хижази (1852-1917) негізін қалаған египет театрының музыкалық бағытын дамытты.

Жазба түріндегі ұлттық араб драматургиясының қалыптасуында өлеңмен жазылып, оқуға арналған бірнеше тарихи пьесалардың авторы, «ақындардың әмірі» атанған Ахмад Шауқи (1870-1923) мен өмірден ерте өтсе де өзін драматург сыншы, театр тарихшысы ретінде таныта білген Мұхаммед Теймур (1892-1921) ерекше орынға ие. М. Теймурдың қаламынан шыққан төрт прозалық пьеса египеттік тұрмыстық және психологиялық драмасының қалыптасуына бастау болды [2, 41]. Дамып келе жатқан театр өз қойылымдарын тек аударма мен еліктеу драматургиясы негізінде жасай алмайтындығы айдан анық еді. Египет қоғамының мәселелерін көрсете білетін ұлттық драматургия қажет болды. Жалпы араб әлемінде, нақтылағанда, Египетте алғашқы ұлттық драматург ретінде Тауфиқ әл-Хаким саналады [3, 64]. Ол қазіргі араб театрының негізін қалады. 1952 жылғы Египет революциясы сапалы жаңа кезеңді қалыптастырып қана қоймай, тәуелсіз дамуға есігін айқара ашты, бұл әдебиет пен театрдың өтпелі кезеңі болды. Елдегі орын алған қоғамдық өзгерістердің әсерінен драматургияның дамуына қолайлы жағдайлар жасалды, жаңа билік театрлық қызметті қолдауға алғышарттар жасады. Драматургтерді қолдау және театр қойылымдарын кеңейту мақсатында арнайы конкурстар ұйымдасты-

рылып, мемлекеттік сыйақылар белгіленді. Театрдың қоғамдық, мәдени рөлін және 1950 жылдардағы ұлттық драматургияның дамуын ескере отырып, үкімет театрлық топтардың, стационарлық театрлардың құрылуын қаржыландырды. Драматургия мен театр істері бойынша кеңестің ұйымдастырылуына септігін тигізді. Өткен ғасырдың 50-жылдары Каирде Ұлттық театр, ар-Рейхани театры, Исмаил Йасин театры, Еркін театры жұмыс істеді.

Бұл театр сахналарында шетел авторлары Мольер, Ибсен, Шоу, Кокто, Сартрдың және египеттік жас таланттардың пьесалары қойылды. Жоғарыда аталған театрлардың ішінде театр өнерінің дамуына көп үлес қосқан – Еркін театры. Бұл театрдың негізін қалағандар театр өнерінің жоғарғы институтының түлектері және египет театр өнерінің дамуына өз үлесін қосуға ерекше құлшыныс танытқан жастардан тұрды. Египет театрының тәжірибесінде бірінші рет Еркін театрының труппасы ұлттық әдебиеттің шығармалары болып табылатын Нагиб Махфуздың «Мидақ тар көшесі» (زقاق المدق), «Бейн әл-қасрейн» (بين القصرين) романдары, Йахия Хаққидың «Умм Хашим шамы» (قندیل ام هاشم) повесі негіздерінде қойылымдар қоя бастады.

Сыншы Ф. Дууараның байқауынша, 1950 жылдардың соңында ар-Рейхани мен Исмаил Йасиннің әзіл театрларының труппасы өз театрына неғұрлым көп көрерменді тарту мақсатында қойған қойылымдарында күлдіру мен әзіл тәсілдерін көп пайдаланған. Көңіл көтеруге басымдық танытудың салдарынан қоғамда орын алған мәселелерді көрсететін пьесалар мүлдем қойылмады.

Барлық күш-жігерімен патриоттық, әлеуметтік тақырыпқа бет бұрған Еркін театрына қарағанда Ұлттық театрда әлі де болса «мелодрама», «водевильдер, әдеби әлсіз пьесалар басым болды [4, 59]. Бірақ Ахмет Хайруштың келуімен ұлттық театр күрт өзгерді. Ол 1956 жылы үштік агрессияға бірнеше күн қалғанда театр директоры болып тағайындалды. Ел үшін ауыр әрі жауапты кезеңде А. Хамруш театрының ең басты мақсаты халықпен бірігу, оның рухын патриоттыққа толы көріністерді көрсету арқылы көтеру керек деп түсінді. Сол күндері театр күндіз тегін қойылымдарды көрсету туралы шешім қабылдады.

«Күндізгі 12-ден бастап халық театрға келетін, әл-Атаб алаңындағы қозғалыс тоқтайтын. Театрға келушілердің саны көп болды, олар мүгедектер, желбаб киген жалаң аяқ адамдар, кедейлер, саудагерлер, феллахтар, мектеп оқушылары, әл-Азһар студенттері, тіпті, әскери хакки түсті киім кигендер еді. Бұл театр өміріндегі жаңа бір құбылыс болды [4, 62], – деп еске алады А. Хамруш.

1952 жылғы шілде революциясынан кейін елдегі қоғамдық саяси ахуал сахна төріне Абдурахман аш-Шарқауи (1920-1987), Абдурахман әл-Хамиси (1920-1987), Нуаман Ашур (1918-1988), Йусуф Идрис (1987-1991), Саад ад-Дин Уахба (1927-1998), Альфред Фараг (1928-2005), Лутфи әл-Хули (1930-1998), Михаил Руман (1927-1973) және тағы басқа талантты авторлардың жаңа буынын шығарды.

Олардың қоғамдық-саяси және әдеби көзқарастары монархиялық режимнің құлауы, ұлт-азаттық қозғалыстың көтерілуі, ағылшындардың басып алуына қарсы шығу және ұлт-азаттық революцияның жеңіске жетуі кезінде, яғни Египет елі үшін өтпелі жылдарда қалыптасты. Бұл жаңа жазушылар өздерін «жаңа реалистер» деп атады. Сонымен қатар осы жас жазушылар өз шығармалары арқылы халықтың шынайы өмірін бейнелеп, олардың оқуын және дамуын талап етті. Бір сөзбен айтқанда, жаңа қоғамдық ой-өрісті қалыптастыруды көздеді. Оларды тағдыр байланыстырды: олардың барлығы новеллистер ретінде бастады, соғыстан кейінгі жылдарда студенттер мен жұмысшылар қозғалысына қатысты, Сәләма Мусаның (1887-1918) әдеби талғамының әсерін өз бастарынан өткізді. Жаңа заман жазушыларының әлеуметтік шығуына тоқталатын болсақ, олар университетті Египетте бітірген, әр түрлі ортадан шыққан, олардың арасынан ұсақ шенеунік және орта шаруа ортасынан шыққандар бар. Новеллистердің драматургияға бет бұруының себебі 1960 жылдары халыққа шығудың ең оңай жолы болатын, яғни шартты көрініс түрлерін қою арқылы көрерменмен тікелей байланыс орнатып, қоғамның негізгі саяси мәселелерін көрсетуге болатын. Жас авторлар театрды ұлттық сана-сезімге, қоғам өмірін өзгертуге әсер етудің күшті құралы ретінде қолданды. ХХ ғасырдың 50-жылдары көрсетілім тақырып жағынан сан-

қырлы болды. Пьесаларда тоқырау шегіне жеткен феодалдық қоғам жайлы көп айтылатын.

Жаңа қоғамдық құндылықтар – Т. әл-Хақимнің «Нәзік қолдар» (الایدی الناعمة), Н. Ашурдың «Төмен жақтағы адамдар» (الناس اللي تحت), 1956) және «Жоғарыдағы адамдар» (الناس اللي فوق), 1958) шығармалары паш етілді. Египет драматургтерін ауыл тақырыбы, ауылдағы жіктік қарым-қатынастар мен феллахтардың жер үшін күресі көп қызықтырды. Бұл тақырып Й. Идрисінің бір актілі «Мақта патшасы» (1956) пьесасында ашылса, жалғасы Т. әл-Хақимнің «Келісім» комедиясында шешімін тапты. Бұл пьесаның ерекшелігі «орта» араб тілінде жазылғандығында. Беделді сыншы Махмұд Амин әл-Алим сол кездегі драматургияны былайша сипаттайды: «Жаңа пьесаларды Тауфиқ әл-Хақимнің пьесаларынан айыратын негізгі ерекшелік олардың танымал болуында, ал бұл өз кезегінде олардың абстрактілі философиялық этюд емес әлеуметтік мәселелерге арналғандығын көрсетеді» [3, 67]. Жаңа жазушылар драматургияны идеализмнен босатып, этикалық мәселелерден бас тартып, оны жаңа революциялық шындықтың айнасы етті. Алайда драматургияда кездесетін кемшіліктердің бары жоққа шығарылмайды. Олардың ең күрделісі – образдардың схематизмі. Сонымен қатар пьесаларда көбіне революциядағы ұсақ буржуазияның бейнесі көрсетілген. Осы уақытқа дейін сахнада жұмысшылардың бейнесін, олардың мұң-мұқтажын көрсету мүмкін болмады.

Өткен ғасырдың 50-жылдарындағы пьесалар мінсіздіктен алшақ болмағанымен, жалпы прогрессивті интеллигенцияның көңіл-күйін көрсете білген, шығармашылықты ізденуді басты мақсат еткен, олар ХХ ғасырдың 60-жылдары драматургия мен театрдың көтерілуіне үлкен әсер етті. 1960 жылдары театрлық өнер жандана түсті. Жаңадан театрлар ашыла бастады. Египеттің театр сахнасы ізденуде жүрген дарынды тұлғалармен толықты: Саад Ардеш, Карам Мутафи, Камал Йасин, Фаруқ ад-Демердеш, Мұхаммад Абд әл-Азиз, Хусейн Гомаа, Нагиб Сурур, Ахмад Ибрахим, Рамзи Мұстафа және басқалар. Олар театрлық дәстүрге бай шетелде, батыс пен шығыс елдерінде тағылым-дамадан өтіп, Египет пен араб елдерінің режиссерлік, сахналық өнерінің дамуына үлкен үлес қосты.

1962 жылдың желтоқсанында Саад Ардештің ұсынысымен «Қалта» театры (مسرح الجيب) ашылды. Ол 1962 жылы Италиядан оралысымен онда көрген кішкентай театр сияқты Египеттің мәдениет министрлігіне «Масрах әл-джейбті» құруды ұсынады [5, 23]. Египет көрермендерінің назарына ұсынылған алғашқы пьеса С. Бекеттің «Ойын соңы», Э. Ионесконың «Орындықтар» пьесасы болды. Бұл қойылымдар арқылы Саад Ардеш египет көрермендерін абсурд театрымен таныстырды. Египет драматургиясының классигі Тауфиқ әл-Хақимнің «Ағашқа өрмелеп шығушы» 1963-1964 жылдағы театр маусымының жаңалығы, яғни алғашқы араб абсурд пьесасы болып табылды. «Қалта» театр алғашқы күннен-ақ эксперименттік бағытқа бет бұрды.

1964 жылы «Тауфиқ әл-Хақимнің театры» өзінің алғашқы маусымын ашты. Көрермендер, сонымен қатар Ионесконың «Мүйізтұмсық», Т. әл-Хақимнің «Тарақан тағдыры», Рашад Рушдидың «Хайал аз-зылл», Михаил Руманның «Қоршау» пьесаларын да көрді. 1963-1968 жылдары «Қазіргі заманғы театр» жұмыс істеді. Бұл театр сахнасында әлеуметтік тақырыптағы пьесалар қойылды. Атап айтқанда, Махмұд Дийабтың «Егіндегі түндер», Али Салимнің «Асудағы өлең» және С.А. ас-Сабурдың поэзиялық «Әл-Хәлләж трагедиясы».

1963 жылы құрылған әлемдік драма театры өз репертуарын шетел авторларының шығармалары негізінде құрды. Египет көрермені әлемдік драматургия және әдебиет жауһарларымен танысты. Софоклдың «Антигона», У. Шекспирдің «Гамлеті», Тронтон Уайлдердің «Біздің қалашық», Э. Ионесконың «Сабақ», Мольердің «Оқыған әйелдер» қойылымдарын жүзеге асырды, сонымен қатар ағылшын жазушысы Э. Бронтенің «Найзалы өткел», Ф. Достоевскийдің «Қылмыс пен жаза» романдары бойынша да қойылымдар көрсетілді.

«Ұлттық театрдың» 1963-1964 және 1964-1965 жылдардың маусымында көрермендерге С. ад-Дин Уахбаның «Шыбын-шіркейлер көпірі» (كبرى الناموس), «Құтқарылу жолы» (سكة السلامة), А. Фарагтың «Бағдаттық шаштараз» (حلاق بغداد), Р. Рушдидың «Дарбаза сыртына сапар» (رحلة خارج السور), Й. Идристің «Фарфурлар» (فرافير), У. Шекспирдің «Венециялық саудагер», А. Чеховтың «Ваня ағай», А. Миллердің «Көпірден

көрініс», Т. әл-Хақимнің «Шамс ан-нахар», Сартрдың «Шыбындары» қойылымдары ұсынылған.

1960 жылдары египеттік театрдың өзіндік ерекшелігі үшін қозғалысы пайда болды. Оның жақтастары египеттік театрдың халықтық түрлерін жандандыруға шақырды. Әйгілі новеллист және драматург Йусуф Идрис «самир» ұлттық театрын құруды ұсынды. Бұл театрға «көрерменді театрлық ойынға тарту» тән. Идрис «самирді» таза күйінде қолданбады. Ұлттық құндылықтарға сүйене отырып, оны тәжірибемен ұштастырып, қазіргі заманғы еуропалық театр рухында көрсетеді.

Т. әл-Хақим жаңа театрдың концепциясын жасайды, оның негізгі ережелері «Біздің театрлық нысан» атты жұмысында баяндалады. Жазушы халық ауыз әдебиетін жандандыруды көздейді. Драматургияның театрлық эстетикасын жаңартуды ұлттық театр түрін жандандыру арқылы мүмкін деп есептеді. Олар көрерменнің театрлық қойылымдарды белсенді қабылдай алуын қалады.

Әйгілі драматургтер М. Руман, С Абд ас-Сабур, Р. Рушди, М. Дийаб, әсіресе А. Фараг өз пьесаларында халық театрының ұлттық түрлерін қолданды. Р. Рушдидың «Хайал аз-зылл» (1965) және «Ей, жақындап қара» (Итафарраг, иа салям, 1966) пьесаларында самир мен хайал аз-зылл театрларының элементтері кездеседі.

Махмұд Дийаб «Егіндегі түндер» (ليالي الحصاد, 1968) пьесасында самир стилінде имитация мен импровизацияны қолдана білді. Салах Абд ас-Сабур «Патша өлімінен кейін» (بعد ان يموت مالك, 1973) атты пьесаға да әл-хаккауати-баяндаушыны біраз өзгерген түрінде енгізді. Әл-хаккауатидің рөлін үш адам атқарды.

Лутфи әл-Хули өзінің «Іс» (القضية, 1960) пьесасында: «Қоғам әділетті болуы үшін не қажет, қоғамның құрылымын реформалау, қайта құру пайдасын тигізе ме, әлде олардың түбегейлі өзгеруі ғажайып емес пе?» – деп сұрақ қояды.

Саад ад-Дин Уахба «әл-Махруса» (المحروسة – Каир атауының эпитеті, 1961), «Үшінші класты вагон» (ас-Сбенса, 1962), «Шыбын-шіркейлер көпірі» (كبرى الناموس, 1964) деп аталатын алғашқы пьесаларында 1952 жылы революция басталар алдын-

дағы бүкіл египет ауылдарын жайлаған жаппай наразылықты жеткізе білді. Өзінің кейінгі жұмыстарында автор өткен жылдар тақырыбынан біршама алыстап, елдің бүгінгі күнінің тақырыбын қозғады. С. Уахба «Құтқарылу жолы» (سكة السلام, 1965) пьесасындағы Александрияға әрқайсысы түрлі себептермен бара жатқан әр түрлі әлеуметтік деңгейдің өкілдері болып келетін кейіпкерлерді қиын жағдайға қояды. Автобус жолдан адасып, құмды жерге кіріп кетеді. Бұл әдіс авторға кейіпкерлердің психологиясы мен әрекеттерін көрсетуге мүмкіндік береді. Кейіпкерлер белгілі бір сәтте өлім аузында тұрғанда өздерінің түкке тұрғысыз екендерін сезінеді, өмірге басқа көзқараспен қарайды. Бірақ көмек келіп қалған кезде барлығы өз қалпына келеді. Пьесада бұрын адамдардың әр түрлі көзқараспен өмір сүргені туралы тақырыпқа көп мән берілген.

С. Уахбаның «Баспалдақ аралығы» пьесасы отбасылық драма жанрында жазылды. Пьеса сюжеті мүгедек болып қалған Шаурабидің отбасында өрбиді. Ол сахнаға мүлде шықпайды, алайда ол туралы кейіпкелер айтып отырады, отбасының тарап кетуіне жол бермейді. Автор тұрмыстық тақырыпты қозғай отырып, халық пен билік арасындағы байланыс мәселесін қояды. Луис Ауад осы екі пьесада қаралған ой жақсылықтың күші әлсіреп, мүгедек жан бұл өмірдің әлі де болса жақсы жаққа өзгеретіні туралы үміті барын көрсетеді. С. Уахбаның «Шегелер» (المسامير, 1967) және «Суландыратын жеті дөңгелек» (سبعة سواقي, 1969) атты драмаларында 1967 жылы араб-израиль соғысындағы Египеттің жеңіліске ұшырағанын жаза отырып, «не себептен жеңіліске ұшырадық, оған кім жауап береді?» деп өз жанын мазалаған сұрақтарға жауап іздейді.

Н. Ашурдың «Ад-Дуғри отбасы» (عائلة الدغري, 1962) пьесасында оқырмандар египет қоғамының орта деңгейдегі адамдардың өмірімен танысады. Сыншылар бұл пьесаны «Ортадағы адамдар» деп атады.

1962 жылы Ұлттық театрдың сахнасында көрермен Михаил Руманның «Түтін» (الدخان, 1962) драмасын көрді. Пьесаның сюжеті нашақорлыққа салынған жас жігіттің өмірі туралы. Осы нашақорлыққа үйренген күннен бастап оның өмірі мәнсіз болып қалады. Оны мұндай өмірден аянбай күрескен әйелі мен қарын-

дасы құтқарады. Автордың ойы әр адамда белгілі бір мақсат болуы керек. Әйтпесе ол қиял-ғажайып әлемде қалып қояды. Бұл пьесаның тақырыбы әлі де өзекті екенін айту қажет.

Режиссер Мурад Мунир 1990 жылы осы драманың телевизиялық қойылымын жүзеге асыру арқылы әлем мәселесіне айналған нашақорлыққа деген тәуелділіктен және осындай қауіпті әлеуметтік құбылыстан арылуға шақырды.

1965 жылы М. Руман көрермен назарына өзінің «Бекініс» (әл-Хисар) пьесасын ұсынды, онда интеллигенцияның қоғамдағы рөлі мәселесін көтерді. Пьесада бар болғаны үш кейіпкер бар, олар бір кездері қателік жасап, енді сол үшін жапа шегуде, мәнсіз өмір кешуде, өздерінің пайдасыздығынан жан-жағындағы адамдарды шаршатып, өмірін өзгертейін десе қолдарынан ештеңе келмейді. Пьеса авторының ойынша, мұндай жағдайға душар болуының басты себебі – адамның табиғаты. Руманның пьесаларына тән қасиет – кейіпкерлерінің жалғыздықта әрі оқшау өмір сүруінде. Олар қоғаммен қарым-қатынасқа түсуден бас тартады немесе қолдарынан келмейді.

Өзінің драматургиялық шығармашылығымен және жаңа заман египет әдебиетіндегі сыни жұмыстарымен танымал болған Рашад Рушди туралы Хейри Шалаби «Қазіргі заманғы Египет театры» атты кітабында: «Р. Рушдидың драматургия туралы ойы екі түрлі, бірақ ол театр өміріндегі белгілі тұлға», – деп жазды [7, 28]. Хейри Шалабиден басқа көптеген сыншылар, соның ішінде Фарук Абд әл-Қадир: «Р. Рушди жаңа шындық мәселелерінен теріс айналды», – деп санады. «Оның кейіпкерлері, – дейді Ф. Абд әл-Қадир – бай отбасынан шыққан, өздерінің жеке бастарының мүдделері үшін өмір сүретіндер, өздерінің ішкі өмірлерінен басқаны елемейтіндер».

Р. Рушди «Роз әл-Йусуф» журналына берген сұхбатында: «Сыртқы өмірде болып жатқан нәрселер мені мүлдем қызықтырмайды, маған қатысы жоқ. Мені тек адамның ішкі жан дүниесі мен өмірі ғана толғандырады. Оның өткені болашағына зиян тигізетіні сөзсіз», – деп айтқан болатын [8, 111-112]. Сыншылардың «Шатырқанат көбелек» (әл-Фираш, 1959) және «Махаббат ойыншығы» атты Рушдидың алғашқы драмаларына пікірлері тым қатал болатын [8, 110; 9, 78]. Рушдидың екі пьеса-

сында ер мен әйел арасындағы қарым-қатынас мәселесі көтеріледі, алайда олар әр түрлі моральдық ұстанымдағылар болып табылады. Хейри Шалабидің ойынша, автор қоғам өмірінің жаман жағын жайып салғысы келді. Оқшаулану, іздену, өз орнын табу, тығырықтан шығу жолын іздеуі Р. Рушдидың барлық драмаларына тән. «Дарбаза сыртына саяхат» (رحلة خارج السور, 1963), «Хайал аз-зылл», 1964, «Ей, жақында, қара» (1965), пьесаларында көмескі өткен өмір тақырыбы қозғалған. Надия Рауф Фараг атап көрсеткен пьесаларда Рушди мазмұнынан бұрын формасына көп мән берген деп жазды. Рушди түрлі символдарды қолданғанымен, оларды түсіну қиын, тақырыбы анық, ол – өзін-өзі іздеу [10, 79].

Абдурахман әш-Шарқауидың «Жәмилә трагедиясы» (مأساة جميلة, 1959) алжир ұлт-азаттық соғысының кейіпкері Жәмилә Бухиредке арналған. Бұл өлең жолмен жазылған пьеса Египеттегі Ахмед Шауқи негізін қалаған поэтикалық театрды жандандырды. Бұл пьеса дәстүрлі араб поэзиясына тән жолмен жазылмағандықтан, көрерменнің қабылдауына оңай болып, көңілінен шықты.

Аш-Шарқауидың «Бозбала Махран» поэзиялық тілмен жазылған пьесасы көрерменді Египетті мәмлүктер билеген XV ғасырға апарды. Басты кейіпкер араб жеріндегі Робин Гуд-Махран тауда өмір сүріп, жас жігіттерден құралған топты басқарады. Олар бай адамдарды тонап, тапқан табысты кедейлерге үлестіріп отырған. Кейін ол әмірмен келісімге келеді, есесіне оны жақтаушылар мен кедей адамдар оған деген сенімін жоғалтады. Бұл тарихи пьесаны зерттеушілер 1960 жылдардағы египет шындығымен ұқсастық табады. Шығармада автордың билік басына паракорлар мен бюрократтардың шоғырлануынан елдің болашағы үшін үрейі байқалады [11, 161].

Сонымен қатар «интеллектуалды» әрі «философиялық» египет театры Йусуф Идрисінің «Фарфурлар» (1964) және «Жер бетінің әзілі» (1966) атты комедияларымен толығады. «Жер бетінің әзілі» атты пьеса «қара әзіл» стилінде жазылды. Пьеса иррационалды сипаттағы, ұлттық бірліктің әлсіреуі мәселесін көтерді.

1967 жылы Тауфиқ әл-Хақимнің «Үрей банкі» атты роман-пьесасы жарық көрді. Бұл шығарма өзінің мазмұнымен де, фор-

масымен де қызықтырды. Онда автор заманауи египет қоғамының мәселелерін қозғады. 1952 жылы шілдедегі революциядан кейінгі елдің дамуын бейнеледі, мысырлықтарды мазалайтын мәселелерді қарастырды және қоғамның екіге бөлінгендігін көрсетті. Т. әл-Хаким революциядан кейінгі египет қоғамының өмірін сипаттады.

«Әл-Хәлләж трагедиясы» (مأساة الخلاج) мен «Түнгі жолаушы» (مسافر الليل, 1969) поэзиялық тілмен жазылған драмалары арқылы Салах Абд ас-Сабур халыққа кең танылып, биік беделге ие болды. Ортағасырлық мистик әл-Хәлләждің қайғылы тағдыры тарихи пьесаның сюжеттік іргетасы болып табылады. Әл-Хәлләж әділеттілік пен жақсылық жолында азапты өлімді таңдады. Айналасындағы зұлымдық пен қанаушылықты көрген әл-Хәлләж халықтың жағдайына бейғам қарай алмады. Оның мақсаты – әлемді зұлымдықтан құтқару, бірақ «оны қалай жасаған дұрыс, сөзбен бе әлде қылыш арқылы ма?» – деп кейіпкер өзіне сұрақ қояды.

«Менің өмірім» атты еңбегінде Салах абд ас Сабур: «әл-Хәлләждің екі ойлы болуы жаңа заман қоғамының интеллигенциясына тән. Олар, сонымен қатар қылышпен бе әлде сөзбен бе күресу қажет деп сұрақ қояды», – деп жазды. Тарихи материалдарда жеке тұлға билік арасындағы қарым-қатынас мәселесі қаралды. 1969 жылы Эжен Ионеско стилінде жазылған келесі «Түнгі жолаушы» комедиясы жарық көрді. Пьесада не бары үш кейіпкер бар, олар – әңгімелеуші, жолаушы, бақылаушы. Пьесада жолаушының қайда бара жатқаны белгісіз. Пьесада диалог үзілмелі, логикалық аяқталуы жоқ. Пьеса әлемі кенет өзгереді, әдеттегі саяхат өлімге аттанар соңғы сапарға айналды. Пьеса тілі жоғарғы поэзия және философия тілінде болса, енді бірде күнделікті тұрмыстық ауызекі тілмен беріледі. Жолаушыны жеке куәлікті ұрлады деп өлтіреді. Бақылаушы әрекетті тек сырттай бақылайды, қылмысқа кедергі жасамайды. Пьеса авторларлы билікке қарсылықты білдіреді.

Өткен ғасырдың 60-жылдарының ортасында египеттік драматургия жаңа есімдермен толығыады. Олар – Махмұд Дийаб, Али Салем, Шауқи Абд әл-Хаким, Нагиб Сурур. М. Дийабтың алғашқы драматургиялық тәжірибесі «Ескі үй» (البيت القديم, 1964)

деп аталады. Бұл пьеса алғашында назарға ілінбеді, тек Еркін театрының сахнасында «Дауыл» (الدوبعة, 1964) атты келесі пьесасы көрсетілгеннен кейін 1967 жылы ғана мойындалды. Оның соңынан «Егіндегі түндер» (ليالي الحصاد, 1968) пьесасы сахналанып, көпшіліктің көңілінен шығады. Бұл екі пьесаның мазмұны ауыл тіршілігі жайлы, қоғам мен адам арасындағы қарым-қатынасты бейнелеген. Ауыл тұрғындары жазықсыз Хусейн Абу Шамды ұрлық жасады деп айыптайды. Түрмеден шыққан Хусейн өзі және отбасының кегін алатыны жайлы хабар ауыл тұрғындарының шырқын бұзып, мазаларын қашырады.

Автордың «Егіндегі түндер» пьесасы композициялық тұрғыдан «самир» театрының принципі бойынша құрылған. Пьесада ауыл шетінде окшау тұратын сұлу қыз Сеньоретта мен оның әкесі әл-Бакри жайлы оқиғаны баяндайды. Қыз сұлу, әдемі болғандықтан, осы ауылдың барлық жігіттері оған ғашық болады. Ауыл тұрғындары сол үшін оны жек көріп кетеді. Драматург қатыгез топтан бөлініп шыққандарға деген өшпенділік бар қоғамның бейнесін көрсетті. Бірақ автор пьесаның соңына дейін пессимистік райды танытпайды, ол көрермендердің назарына сана мен игі істер түбінде жеңіске жететініне үміт отын қалдырады.

Жаңа заманғы египет комедиясы Али Салемнің пьесаларымен толықтырылады. Ол күлкі арқылы адам болмысының әлсіздігі туралы египеттің әлеуметтік саяси өмірінің мәселелерін айтуға тырысты. Али Салемнің комедиялары шындық, қиял мен карикатураның бірігуінен құралады. Оның сатиралық комедияларының тұлғалары – шайтандар, періштелер. Драматург адамдарды өзгертуге болмайтынын, тіпті, тылсым күштер де адамның жаман қасиеттерінің орын алуына қарсы келе алмайтынын айтты. Оның шығармалары: «Періштелерге күлетін адам» (الرجل اللی ضحك علی الملائكة, 1964), «Көк түсті перілерге жоқ» (و لا الافاريط الزرق, 1965). «Аңды өлтірген сен» (انت اللی قتلت الوحش), 1970) комедиясында Эдип патшасы туралы көне мифті қолдана отырып, 1967 жылғы маусымдағы соғыстың не себептен жеңілгенін айтты.

«Шафиқ және Митуали», «Хасан және Наима» пьесаларымен атағы шыққан Шауқи Абд әл-Хақим және Нағиб Сурудың «Йасин және Бахия» (1965), «О түн, о ай» (يا لیل یا قمر, 1968),

«Маған айтшы, о, Бахия» (يا باخية خبرني) 1969) пьесалары «феллахтар театрын» құрды. Бұл пьесалар халық әндерінің сюжеттері бойынша жазылды және олар радиоқойылымдар арқылы ауыл тұрғындары арасында үлкен қызығушылыққа ие болды.

Сонымен, XX ғасырдың, екінші жартысында египет драматургиясы мен театр өнерінің өркендеген шағы болды. Сол кезеңде елде орын алған түрлі қоғамдық-саяси жағдайлар египет драматургиясында көрініс тапты. Жазушылар заман нышанын, замандастың психологиялық, моральдық әлемін бейнелеуге тырысты. Ең бастысы, бұл кезеңдегі драматургия позитивті және уақыт талабына сай болды әрі көптеген туындылар маңыздылығын осы күнге шейін жойған жоқ.

Бақылау сұрақтары:

1. Египеттегі театр өнері қалыптасуының себептері.
2. Не себептен драматургия бұл кезеңде өркендеді?
3. Египет драматургиясының негізгі тақырыптарын айқындаңыз.
4. Театрға дейінгі халықтық ойын-сауық формаларын сипаттаңыз.
5. Тауфик әл-Хақимнің египет театры мен драматургиясындағы рөлін саралаңыз.

Ұсынылатын әдебиеттер:

1. الفريد فرج. دليل المتفرج الذاكى الى المسرح. - القاهرة: دار الهلال، 1966. - 193 ص.
2. Крачковский И.Ю. Арабская литература в XX в. - Л., 1946. - 63 с.
3. Современная арабская литература. - М., 1960. - 192 с.
4. عبد القادر فاروق. اذدهار و سقوط المسرح المصرى. - دمشق، 1985. - 200 ص.
5. دواره فؤاد. المسرح المصرى 1987. - القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989. - 510 ص.
6. Фаузи Фахми Ахмед. Становление народных форм современного египетского театра: автореф. дис. канд искусств. - М., 1975. - 23 с.
7. شلبى خيرى. فى المسرح المصرى المعاصر. - القاهرة: دار المعارف، 1981. - 155 ص
8. عبد القادر فاروق. اذدهار و سقوط المسرح المصرى. - دمشق، 1985. - 200 ص

9. العالم محمود أمين. عسكر و حرمة. بداية تجديد للمسرح التعليمى. مجلة "المصور" 1966/12/9، ص25
10. فرج روؤف نادية. يوسف ادريس و المسرح المصرى الحديث. القاهرة: دار المعارف، 1975-150ص.
11. Современные литературы Африки. Северная и Западная Африка. – М.: Наука, 1973. – 392 с.
12. Сейтметова Ж.Р. Драматургия Альфреда Фарага: Египет XX век. – Алматы: Қазақ университеті, 2014. – 169 с.

СИРИЯ

XIX ғасыр ортасынан заманауи өнердің бір түрі ретінде жеке қалыптаса бастаған Сириядағы театрлық драматургия соңғы үш онжылдықта әдебиеттің кең таралған, жетекші әрі жемісті жанрына айналды. Сириядағы бұл кезеңнің прозашылары мен ақындары драматургияға бет бұрған, өйткені театр арқылы қоғаммен тікелей байланыс орнатып, өз идеяларын тікелей жеткізуге болатынын түсінген. 1960-1970 жылдардың басы аралығындағы сириялық саяси театр жалғыз Сирияның ғана емес, сондай-ақ жалпы араб мәдениетінің маңызды құбылысына айналды.

Сирия драматургтері шығармашылығының қарқындылығы, ұлттық драматургия корпусының жедел дамуы, көптеген пьесалардың көркемдік кемелденуі әдеби-сыни көзқарастың қалыптасуына себепші болды. Драматургия тарихы мен оның мәселелеріне көңіл бөлу сириялық саяси театрының 1967 және 1973 жылдардағы араб-израиль соғысы кезеңіндегі сириялық қоғамында атқарған идеологиялық және саяси-элеуметтік рөлі нәтижесінде күшейді.

Әр түрлі кезеңдердегі сириялық драматургия театры жөніндегі сұрақтар, оның жағдайы мен даму аспектілерін қарастыратын сириялық және араб әдебиетшілері еңбектерінің көп бөлігі өткен ғасырдың 60-80 жылдары жазылған.

Сириялық драматургияның бастапқы кездегі даму көрінісі туралы айтарлықтай мәліметті М.Й. Нәжмнің «Жаңа заман араб әдебиетіндегі драма» (Дамаск, 1986) және А. ибн Зурейланың «Сириядағы драма өнері» (Дамаск, 1971) жұмыстарынан алуға болады. М.Й. Нәжм Араб Шығысы елдерінде жаңа заман драматургиясының пайда болуын қарастыра отырып, жалпы сириялық драматургтер және театр қайраткерлері Марун ан-Накқаш пен Абу Халил әл-Қаббани рөлдеріне ғана баға береді. Ал Ибн Зурейланың жұмысы нақты сириялық драматургия мен театры жөнінде зерттеу болып табылады. Зерттеуші романтизм, символизм, реализм секілді сириялық драматургияның кейбір бағыттарына алғаш рет сипаттама беруге тырысты. Бұл – екінші дүниежүзілік соғысқа дейінгі аралықтағы Сирия драматургиясының дамуын зерттейтін негізгі еңбек.

Еңбектердің көпшілігінде Сирия тәуелсіздігін алғаннан соң қалыптасқан драматургия мен театр дамуына қатысты мәселелер қозғалады. Құнды дереккөздермен жұмыс істеп, 1945 және 1967 жылдар аралығындағы сириялық драматургтердің шығармашылығына баға берген зерттеу жұмысы А.З. Мухаббактың «1945-1967 жылдардағы Сириядағы драманың дамуы» атты монографиясы (Дамаск, 1982) саналады. Автор өз зерттеуінде сириялық драматургияны көрсететін кезеңді негізгі үш бағытқа бөледі: ораторлық-сентименталды, гуманистік-идеалистік және реалистік-сыни. Бұл бағыттарға жіктеудің негізі ретінде драматургтердің Сирия қоғамының саяси шындығына деген көзқарастарын алған. Бірінші бағытқа А.З. Мухаббак Халил әл-Хиндауи және Фадыл ас-Сибай секілді драматургтерді, екінші бағытқа Мұстафа әл-Хәлләж және Салах Дихниді, үшінші бағытқа Саадалла Ваннус және драматург ақын Мұхаммед әл-Магутты жатқызады.

Ибн Зурейла мен А.З. Мухаббак 1960 жылдарға дейінгі Сирия драматургиясынан нақты бағыттарды жіктеп алуға тырысқан. Алайда бұл кезеңнің драматургиясын шектеп, бағыттарға жіктеу әлсіз саналады. Себебі ол кездегі сириялық драматургия, әсіресе тарихи оқиғаларға арналған пьесаларда романтикалық тұстардың үстемдігі мен реалистік тенденциялардың аз болуымен ерекшеленеді.

А.З. Мухаббактың араб театры мен драматургиясының шығу тегі туралы көзқарасы М.Й. Нәжмнің көзқарасымен түбегейлі сәйкес келеді. Олардың пікірінше, араб театры бұрын бірнеше ғасырлар бойы арабтарға белгілі болған театр формаларының (көлеңкелер театры, қарагөз) нәтижесі емес, өткен ғасырда батыс театрымен танысу және оларды араб ортасына көшіруге тырысудан туындаған.

Бұл пікірді Р. Исмаат та ұстанған. Ол жаңа заман араб театрын «бұрынғы бастаулардың қорытындысы емес, керісінше, басқа елдерге еліктеуден туындаған құбылыс» деп санаған. Сонымен қатар мұның себебі араб мәдениетін фараондық, вавилондық, финикий театрынан алшақтататын «ұзақ уақыттық үзілістен», сондай-ақ «арабтардың грек ойлары мен ғылымынан көп нәрсе игеріп, алайда драмасына мүлде көңіл бөлмеуінен»

деп санайды. Р. Исмат театрға деген мұндай көзқарас мәдени, діни және тілге байланысты себептерден қалыптасқан деп айтады. «Арабтар ислам тұрғысынан театрлық қойылымдарға тыйыммен қараған, өйткені «жарату», сенімге сәйкес, тек қана Аллаға тән. Одан бөлек арабтар өз өмірлерінен гректер мифологиясына аса маңызды болған күресу, қақтығыс көріністерін алып тастаған.

М.Й. Нәжм мен А.З. Мухаббактың және басқа да сыншылардың араб және сириялық драматургияның шығу тегіне байланысты пікірлеріне құрметпен қарай отырып, арабтардың ұлы оқиғаларға толы тарихы мен түрлі поэтикалық және прозалық әдеби жанрлары, өз мәдени мұрасы бар, дегенмен араб драматургиясының, соның ішінде сириялық драматургияның қалыптасуына еш әсерін тигізбеуі мүмкін емес деп санаймыз. Сондай-ақ батыс драматургиясы мен театрын игеру сириялық жазушылар мен драматургтердің бірден сол ыңғайға еліктеп кеткенін білдірмейді.

Біз үшін араб зерттеушілерінің Саадалла Ваннусқа арналған екі монографиясы: Х.А. Рамаданның «Саадалла Ваннустың театры» (Кувейт, 1984) және И.Ф. Исмаилдың «Саадалла Ваннус театрындағы сөз әрекеті» (Бейрут, 1981) зерттеу жұмыстары аса пайдалы болды. Бұл жұмыстардың жаңа заман сириялық драматургиясын зерттеушілер үшін практикалық құндылығы зор.

Сирияда заманауи театр өнері жаңа формалардың пайда болуы және оның ан-Нахда (Қайта өрлеу) дәуірінің контекстерімен ерекшеленуіне себепші болған тарихи-мәдени факторлармен сипатталады. Араб елдерінің бірқатары секілді ұзақ уақыт бойы Осман империясына бодан болған Египет пен Сирияда артта қалушылық белең алған еді. Осыған қарсы шыққан Ан-Нахда қозғалысының буржуазиялық негізі болған. Ан-Нахда қозғалысының идеологтары қайта өрлеуде мәдени жетістіктерге жету үшін араб мәдени мұрасынан тек заман қажетіне орай керегі мен батыс өркениетінің жетістіктерін қолдану қажет деп санады. Алғашқы сиро-ливандық идеологтар Бутрус әл-Бустани (1819-1883), Френсис Марраш (1836-1873), Селим әл-Бустанилердің (1848-1884) сүйенген идеологиялық көзқарастары француз ағартушыларының философиялық ілімдерінен бастау алған

болатын. Ан-Нахда қозғалысының басты идеясы неғұрлым көбірек қара халықты ағарту болатын және оның негізгі құралы ретінде олар әдебиетті есептеген. Әдебиеттің қоғам өміріндегі рөлі мен оның тәрбиелеу мен ағарту қызметі жаңа жанрлар мен формаларының қалыптасуына әсер етті. Эссе, новелла, тарихи, философиялық, әлеуметтік романдар, сондай-ақ бұрын соңды болмаған драма секілді жанрлар қалыптасты.

Сирияда ұлттық драматургияның пайда болуы араб театрының пионерлері атанған Марун ан-Наққаш (1817-1855) және Ахмад Абу Халил әл-Қаббанилердің (1833-1902) атқарған қызметтерімен байланысты. Араб елдерінің театр дәстүрлерін сақтай отырып, сондай-ақ батыс өнерімен сабақтасқан жаңа типтегі араб театрының құрылған кезіндегі ең алғашқы қойылым – Ж.-Б. Мольердің «Сараң» атты пьесасы. Оны Марун ан-Наққаш 1847 ж. (кейбір деректерде 1948 ж.) қойған. Өлеңмен жазылған пьеса араб қоғамының ерекшеліктеріне сай бейімделіп, музыкалық комедия жанрында қойылған. Мұның барлығы еуропалық театр мұрасын игеру арқылы ан-Нахда қайраткерлерінің ағартушылық ниетімен өнердің жаңа демократиялық жанрын туғызуға әкелетін әрекеттер болатын.

Мұндай мақсаттарды өз бойында театрлық және драматургиялық ойларды жинаған талантты жазушы, ақын, композитор, хореограф және вокалист Абу Халил әл-Қаббани де көздеген болатын. Музыка, сөз және би секілді халық фольклоры туралы жеткілікті мағлұматы болған әл-Қаббани өз спектакльдерін жаңа «синтезделген» жанр – мюзикл қойылымына бағыттаған. Музыка, сөз және би бір-бірін толықтырып, көрермендерді эстетикалық тәрбие мен өнегелілікке үйретті. Әл-Қаббани жаңа театр формалары мен бұрынғы театр дәстүрін еуропалық театр канондарын қолдана отырып біріктірді. Әл-Қаббани пьесасына әлеуметтік қызығушылық, қоғам назарының көп түсуі түрік сұлтанының арнайы бұйрығымен театрдың жабылуына әкелді. Әл-Қаббани өзі елін тастап, Египетке кетуіне мәжбүр болды. Өйткені ХХ ғасырда Египет ғылыми, философиялық және әдебиет білімдерінің орталығына айналған болатын.

Араб театры мен драмасы пионерлерінің шығармашылығына тән болған өзгешелік, өкінішке орай, өзінің даму жалғасын

таппады. Өйткені уақыт өте келе драма және оның тағдыры театр спецификасын толық игере алмаған прозашылар мен романшылардың қолына өтті. Пьесалардың тұтастығы мен толықтығын сақтағысы келген олар бұрынғы сириялық драма және театрының негізгі айшығы болған демократизмді жоғалтты.

Бірінші дүниежүзілік соғысқа дейін созылған Сириядағы толқулар, одан кейінгі болған француз оккупациясы және Екінші дүниежүзілік соғыстан кейінгі ел ішіндегі саяси ахуал Сирияда ұлттық драматургия мен театралдық мектептердің қарқынды дамуына жол бермеді.

Араб сириялық драматургиясын жеке әдебиет бағыты ретінде қарастырғанда аудармашы (француз тілінен), романист және новеллист болған Мааруф әл-Арнаут (1892-1948) шығармашылығы ерекше көзге түседі. Сирия драмасының одан әрі ілгерілеуіне себеп болған – оның «Қанішер Джамал-паша» (1915-1916) атты қойылған пьесасы. Ол алғаш рет тікелей ұлт мәселесін қозғаған болатын.

Екі дүниежүзілік соғыс арасындағы кезеңде көптеген шығармашылық клубтар мен жиындар, көркем проза шығармалары мен пьеса жөнінде сыни мақалаларды басып шығарған қоғамдық-әдеби журналдар сириялық драматургияның дамуына үлкен ықпалын тигізді. Бұл кезеңде драма теориясы қалыптасады, батыс «канондары» мен ұлттық ерекшелік арақатынасы жөнінде пікірталастар пайда болады, сонымен қатар идеология, әлеуметтену, тарих, реализм мен гуманизм категориялары меңгеріле бастайды. Оған қатарлас проза және драматургияда тақырыптық және стильдік жаңару үрдісі жүріп жатады. 1930 жылдардағы сирия драматургиясының тақырыптары араб және ислам тарихы, халықтық эпос және қала фольклоры, жаңа заман қоғамының өмірін қамтиды. Авторлық идеялар жалпыадамзаттық құндылықтар мен ұлттық сана-сезіммен байланысты болды.

Тарихи оқиғалар мен тарихи бейнелерге қайта оралу, бұқара халыққа бұрынғы арабтардың айбындылығын көрсету арқылы олардың ұлттық рухын ояту көзделген болатын. Авторлар тарихи шындықтан гөрі романтикалық түсіндірмеге көп жүгінді. Өлең арқылы қойылған пьесалар прозалық пьесалардан басым

болды. Сөйлеу стилистикасындағы күшті сезімділік, ұлттық бірлікке бағдарлану, қиял мен сезімнің басымдылығы ең үздік пьесалардың ерекшеліктері болатын. Олардың арасынан Мааруф әл-Арнауаттың «Абу Абд ас-Сағир» (1929), Фуад әл-Хатибтың «Андалусияны жаулап алу» (1930), Омар Абу Ришидің «Зейкар» (1931), Аднан Мардам-бектің «Абдуррахман Дахиль» (1934) және «Хусейннің жеңілісі» (1935), Убайд Саламаның «Джамиль және Бусейна» (1936) және «әл-Йармук» (1942) атты пьесаларын айтып кеткен жөн.

Өткен уақыт тек тәнті болудың ғана объектісі болмады, сондай-ақ осы күнге кері қойыла бастады. Тарихи аллюзияларды көптеп қолдану авторлардың өткен өмірден қазіргі өмір мәселелерінің көрініс табуын аңғартады. Тарихи сюжеттерге салғырт қарау әңгіме, роман, поэзия жанрларының дамуына жол ашты.

Романтикалық бағыт өз шарықтау шегіне жетіп, бұл жылдары күйреуге ұшырай бастайды. Еуропа тілдерінен аударылған көп шығармалардың әсерінен Сирия әдебиеті Еуропаның әдеби бағыттары және жанрларымен бақталастыққа түседі. Шығыс және Батыс мәдениеттерінің байланысы жөнінде пікірталастар жаңа толқынмен күшейе бастайды. Өмірдің реалистік бейнесіне ұмтылыс көбейеді. Алайда ол тек үстіртін жүзеге асырылады. XX ғасыр ортасына дейін социализм идеясы араб көркем әдебиетінде нақты орын ала алмады. Өйткені ол кездегі өздеріне тән социализмнің тірегі еңбек етуші тап өкілдері емес, ұсақ буржуазия өкілдері болатын. Сондықтан бұл кезеңге мәдениет саласындағы идеялар мен стильдердің көптігі мен түрлілігі тән болды. Бірақ театр және драматургия 1950 жылдардың басына дейін бұл тартыс аясында екінші орынға шегеріліп қалған болатын.

Жазушылардың драма бағытынан алшақтап, басқа әдебиет бағыттары мен жанрларына көшуі орын ала бастайды. Көңіл қоюды талап ететін драматургия саласының тежеліп қалуы Египеттен келген коммерциялық театрлардың белең алуына жол ашады. Сахналық базаның әлсіздігі, телевизиямен бәсекелестік, сондай-ақ драматургия қайраткерлерінің орнын мамандандырылған жазушылардың иемденуі 1945-1967 жылдар аралығында

жазылған драматургиялық туындылардың қойылымға шығарылмауы себебін түсіндіреді. Бұл кезеңнен түрлі саяси, әлеуметтік тақырыптардағы, сондай-ақ мифологиялық сюжет негізінде құрылған жүзге жуық пьесалар сақталған. Алайда көркемдік шеберлік тұрғысынан қарастырғанда ұзақ уақыт бойына дамып келген тарихи драма бұрынғыдай бірінші орынды иемденеді. Алайда тәуелсіздік алған соң тарихи драмаға деген қызығушылық басылып, оның орны жаңа заман тақырыбына жазылған туындылармен толығыады. Бірақ 1960 жылдардан бастап тарихи драманың қайта өрлеу кезеңі басталады. Бұрынғы кезеңдерде қалыптасқан тарихи драманың өлең түрінде көлемді болуы кейін прозалық түрге және қысқа формаларға ауысады. Сыртқы және формалық ұқсастықтарынан бөлек бұл пьесалардың ішкі мазмұнына да ортақ бір белгі болды, ол – «ақиқаттан тарихқа қашу». Халил Хиндауи тарихи оқиғаларды көп романтизациялайды, кейіпкерлердің сезім әлеміне тереңдей келе тарихи оқиғаларды олардың махаббат және жеккөрушілік сезімдерімен сипаттайды («Ибн Рашид трагедиясы» және «Кордова маржаны» 1962). Мұхаммед Хадж Хусейн тарихи хронологияға ере отырып, көбіне диалогтар формасындағы драмалық көріністер жасауға тырысқан («Омар мен Сурайя», «Шеджа хараджиттік», «Қош бол, Бусейна!» 1962-1963).

1960 жылдардың ортасынан бастап Сирияның тарихи драмасында шартты түрде «ассоциативтік» деп атауға болатын жаңа бағыт анықтала бастайды. Бұл бағытта автор бұрынғы өткен уақыттың сюжетіне сүйенгенімен, арасына осы заманға қатысты шындықты араластырады. Бұл бағыт пьесаларына Сүлейман әл-Исаның «Жәбірленген ар», «Адасқан салт атты», «Адам», сондай-ақ Аднан Мардамбектің «Афамиядан келген бойжеткен» және Омар ан-Насаның «Үш күндік тарих» атты пьесаларын жатқызуға болады. Бұл көлемді әрі аморфты туындылар сахнада қойылмаса да сириялық драматургиядағы жаңа көзқарастардың қалыптасқанын аңғартады. Бұрын араб қоғамында өздігінен орнайтын әділеттілікке деген сенім енді күшті тек күшпен жеңуге болады деген көзқарасқа ауысады.

Жиырма автор қатысқан 1950 жылғы «Ан-Нақид» журналы жариялаған әлеуметтік тақырыптағы пьесалар байқауы әлеумет-

тік драматургия қалыптасуының алғашқы қадамы болды. Дегенмен ең жақсы деп бағаланған алты пьесаның біреуі де шынайы маңызды әлеуметтік мәселелерді толықтай қозғай алмаған болатын. Бұл шығармалардың авторлары отбасылық қатынастар, әйел теңсіздігі, байлардың сарандығы секілді мәселелерге көп көңіл бөлген. Бұл пьесалар көбіне диалог формасындағы тұрмыстық көріністер ретінде қойылған.

1950-1960 жылдары әлеуметтік драма жанрында бірден бірнеше драматург Уалид Мифаи, Йусуф Мақдиси, Саадалла Ваннус, Мамдух Удуан, Саид Хауракия және т.б. өз мүмкіндіктерін шыңдап көреді. Өмірдің әлеуметтік мәселелеріне деген қызығушылық сириялық драматургтер үшін анықтаушы фактор болмаса да негізгі шығармашылық қызығушылықтарының біріне айналды. Олар азды-көпті шығармаларында жаңа заман шындығының мәселелерін, елдің дамуына кедергі келтіруші мәселелерді және халықтың мәдени артта қалушылығы жөнінде сөз қозғайтын болды. Бұл пьесалардың көбісі кәсіби не әуесқой сахналарда қойылған болатын. Әлеуметтік драматургия тарихи драматургияға қарағанда тез арада театр көзайымына айналды. Оның себебі – бұл жаңа бағыттың сахналылығы, сириялық театр жүйесінің кеңеюі, көтерілген мәселелердің өзектілігі және сол мәселелердің елдің жаңа тарихи шарттарына сай келуі.

1960 жылдары ең өткір әлеуметтік мәселелерді әшкерелеуде көрініс тапқан Саадалла Ваннустың драматургиясы болатын. Ол ең алғаш рет авторлық «Саадалла Ваннус театрын» ашқан.

Мифтерден негіз алған 1940-1960 жылдар аралығында жазылған драматургиялық еңбектер ішінде 18 пьеса бар. Бұл бағыт екіге бөлінеді. Хронологиялық тұрғыдан біріншісінің сюжеті толықтай мифтен негіз алады, бұлар тарихи пьесаларға ұқсас. Бұл әдіс, яғни миф сюжетіне сүйену Халил Хиндауи, М. Хадж Хусейн, Омар ан-Наса және мысырлық Тауфик әл-Хакимнің «интеллектуалды театр» қағидаттарына ерген тағы да басқа драматургтердің шығармашылық әдісі болып табылған.

Екінші драматургтер тобы мифологиялық сюжетті заман талаптарына сай бұрмаламайды, алайда ондағы оқиғалар мен кейіпкерлер мифологиялық символикаға толы.

Мифтерге жүгінудің негізгі мақсаты – миф арқылы автордың, ұлттың идеясын көрсетіп, бұрынғы өмір мен қазіргі шындықты байланыстыру. Мифтердің көпке ортақтығы, көпнұсқалылығы сириялық драматургтерді сол кезге сай келгендей, батыстағы драматургтерді қызықтырғандай қызықтыра бастады. Сол кезге тұспа-тұс келген француз оккупациясы, француз әдебиетіне деген күштеп қызығушылық таныттыру сириялық жазушыларға да өз әсерін тигізбей қоймады. Алайда батыс әдебиеті әсерінің күшеюі, ең алдымен, сириялық әдебиет ішінде болған тоқырауға да байланысты болды. Мифтерге жүгіну әдеби тілдің жаңару қажеттілігін өтеді, өйткені мұның алдында драматургтер шығармашылығы сол заманғы өмірмен байланысты болғанда көркем әдебиет пен әдеби тіл арасында тосқауылдар тұрған болатын. Бұрын әлеуметтік драма әдеби тілдің барлық сөздік қорын қолдануға аса мүмкіндік бермейтін, алайда интеллектуалды драма, әсіресе оның мифологиялық түрі әдеби тілдің барлық сөздік қорын пайдалануға жол ашты. Әдеби араб тілі өзінің ортағасырлық қағидаларымен жазушылардың шиеленіскен сол қоғамдағы мәселелерді толық сипаттауына тосқауыл болған. Интеллектуалды драма өзінің философиялылығы, ой мен сөздің карама-қайшылығы, жоғары деңгейде құрылған диалог формалары аса күрделі тілдік бірліктерді қолдануға жол ашты. Дегенмен интеллектуалды драма драматургияны көркем әдебиетпен жақындастыра келе, оны театрдан, көрермендерден алыстатты.

1960 жылдардың ортасына қарай, яғни Сирияда алғаш театрдың заманауи үлгілері пайда бола бастағаннан жүз жыл өткен соң сириялық драматургия әдебиеттің дамыған жеке саласы ретінде қалыптасты. Сириялық драматургияның қалыптасып дамуы әрдайым батыс драматургиясымен тікелей байланыста болған, яғни батыс драматургиясының көркем, теориялық және сценографиялық тәжірибесі үлкен әсерін тигізген. Сондай-ақ көрші жатқан Египеттің де әсері мол болды, өйткені ол елдің сахналық және жазба драматургиясы сириялық драматургиядан біршама алда болды. Дегенмен сириялық драматургияның өзіне тән ұлттық бояуы алғашқы пьесаларынан-ақ көрініс тапқан еді. Сириялық драматургияның әр

даму эволюциясы кезеңдерінде ұлттық дүниетанымды қамтитын мәселелер көп болған.

1967 жылғы соғыстағы жеңіліс арабтардың ұлттық дүниетанымында көптеген мәселелердің шапшаңдауына әсер етті. Соғыс салдарынан араб елдері ішінде діни-этникалық қақтығыстар, араб мемлекеттері арасындағы саяси тайталас күшейді.

Мұның бәрі мәдени өмірге тікелей әсерін тигізді, әдебиет пен өнерде өз таңбасын қалдырды. Басқа араб елдері, сондай-ақ Сирияда «апат жөніндегі әдебиет» деп аталатын бағыт қалыптасты. Өнер түрі болған драматургияда көрермендер үшін ұлттық апат, оны талдау, әлеуметтік-психологиялық себептерін анықтау негізгі тақырыпқа айналды, өйткені қоғам және оның әр тұлғасы ұлт үшін қайғы болып, кенеттен келген бұл оқиғаны егжей-тегжейлі ой елегінен өткізу қажет болған. Бұл кезеңнің ерекшелігі – сириялық әдебиет және драматургиядағы көркем талғам мен әдеби шеберліктің өсуі. Бұл ұлттық сана-сезімнің кемелденуін көрсетеді. Сондай-ақ театрлық қойылымдар саны кенеттен өседі.

1960 жылдардың басындағы кезбен салыстырғанда театр сынының деңгейі өседі. Театр туралы жалпы сыни көзқарастар мен оның бағыттары жөнінде мәліметтермен шектелетін жұмыстарға қарағанда 1960 жылдардың аяғы мен 1970 жылдардың басындағы сын араб театрының кешенді мәселелері, оның сипаты мен ерекшеліктерімен айналыса бастады.

Бұл кезеңдегі Сирия драматургиясы қоғамның жаңа ойлау деңгейінде қалыптасып, тарихи үрдістегі, ел мен халық тағдырындағы өз рөлін анықтау кезіндегі барлық динамикалық және колоритті палитрасын сіңірген өнер түрі болды. Бұл кезеңге драматургия, жаңа өмір материалдары мен дәстүрлі араб әдебиетінің көркем қағидаттарының интеграциялануы тән.

1960 жылдардың басында қалыптасқан тұрмыстық өмірді реалистік сипаттау бағытының орнын 1967 жылғы оқиғалардан кейін саяси театр басып қана қоймай, өзіне дейінгі болған барлық бағыттарды ығыстырды десе болады.

Қалыптасқан саяси театрдың ерекшеліктері, біріншіден, шынайы қоғам өміріндегі күнделікті болып жатқан маңызды мә-

селелерді қозғау; екіншіден, сол мәселелерді тарихи таным арқылы сынау. Мұндай мәселелер өмірге жаңа театр формаларын тудыруы заңды құбылыс.

Билік иелерін театр сахнасынан сынау ең алғаш С. Ваннустың «5 маусым оқиғасына байланысты сауықкеші» атты пьесасында көрініс тапты. Кейін Али Қанауидің «Тасқын», Али Иранның «Тұтқын Р 95», Мұстафа әл-Хәлләждің «Ақиқат іздеген Дәруіш» атты пьесалары Ваннустың үлгісіне ереді. Дегенмен сол кездің барлық драматургтері театрда саяси тақырыптарды қозғайтын болды.

Саяси театрдың құрылуы сириялық драматургияның өміршеңдігін, оның адамгершілік және эстетикалық потенциалын, ішкі динамикасын және сыртқы бейнелілігін дамытты. Оның бұл қасиеттері өзгерісті кезеңдегі жалпы араб қоғамының және жекелей алғанда сириялық қоғамның рухын жеткізе алды. Олардың қатарында Саадалла Ваннустың «Уа уақыт әміршісі, піл!» және «Джабер мәмлүктің басы», Али Уқла Урсанның (علي عقلة عرسان) «Тұтқын Р 95» және «Палестиналықтар», Мұстафа әл-Хәлләждің «Дрездендегі ерекше кеш» және «Ақиқат іздеген Дәруіш», Фархан Бұлбұлдің «Алыстан көрмейтін көздер», Уалид Ихласидің «Біз ұмытқан күндер» және «Біз кешке ойнаймыз», Мамдух Удуанның «Соғыспаған адамның соты», Сүлейман әл-Исаның «Майсун» және Хасиб Қаллидің «Захид құлыншақ» туындыларын жатқызамыз.

Саяси театр дамуына байланысты екі кезеңге жіктеледі: бірінші кезең пьесалары саяси, ұранды тақырыптарды қозғайды және бұл пьесалар көбіне жеңіліс әсерінен кейін ұлт ұлдарын табандылыққа, ерлікке және бірлікке шақыру мақсатымен жазылған. Бұл кезең пьесаларына С. Ваннустың «5 маусым оқиғасына байланысты сауық кеші», У. Ихласидің «Біз ұмытқан күндер», Сулейман әл-Исаның «Майсун», Али Уқла Урсанның «Тұтқын Р 95» және «Палестиналықтар» пьесаларын жатқызуға болады. Екінші кезеңде араб және дүниежүзілік тарихтан белгілі бір оқиғаларды сюжетке қосу арқылы сол кездің саяси жағдайы талданады. Драматургтер билік етуші тарап пен қарапайым халық арасындағы қарым-қатынастың шиеленісуіне, жеке тұл-

ғалар мен жалпы халықтың психологиясын тарихи аспектіде қарастыруға көп көңіл бөледі. Пьесалар саяси жағдайдың шиеленісуін баяндауды тоқтатпайды, алайда бұрынғыдай тілдің бейнелілігі ұранды болудан байыпты интонацияларға көшеді, алғашқы кезең театрының динамикалық темпі хабарлылық және пәлсапалылыққа ауысады. Драматургтердің тарихи параллельдердің өткені мен қазіргісін ассоциативті салыстыстыруы пайымдамаларға салмақтылық пен кемелділік, кейіпкерлерге жалпылық және тереңділік сипаттарын береді. Алыс-жақын кездегі тарихтың кейбір тұстары сол кездегі жағдайлармен үндесе келе, әлеуметтік-саяси мәселелерді тереңнен қарастырып, олардың тарихи негіздерін табуға мүмкіндік берді. Дегенмен саяси театр бұл арқылы мақсаттарын шектемей, оған қоса жалпыгуманистік, адамгершілік-философиялық мәселелерді де қозғайды. Осы арқылы ол интеллектуалды драмалық дәстүрді жалғастырады, бірақ ол халықтың тарихи мұрасы мен адамдардың жинақтаған өмірлік тәжірибесі арқылы тек абстракті ойлаудан бас тартады. Сирияның саяси театры фольклорлық сюжеттерге жүгіне отырып, жаңа заман араб театрының негізін салушылар, әсіресе Абу Халил әл-Қаббанидің демократиялық дәстүрін жаңғыртады. Саяси театрдың танымалдылығының артуына сюжеттері мен кейіпкерлері арқылы көрермендердің ертегі, аңыз, тарихи әңгімелердің дәстүрлі бейнелерімен танысуы себеп болды.

Сонымен қатар саяси театр – ол тәжірибелер театры, күрделі сахналық құрылымдар театры, өйткені мұнда өткен шақ пен қазіргі кезеңнің үндесуі орын алған. Сондай-ақ осы мақсатпен сахналық қойылымдарда әңгімеші-хаккауати атты кейіпкер енгізілген, ол халық даналығын сақтаушы, өмір, билік, адамгершілік құндылықтарға деген халық көзқарасын жеткізуші ретінде қызмет атқарған.

Түрлі бағыттағы әлем театрларының тәжірибесін де сириялық драматургтер ескерген. Саадалла Ваннус өзін Брехт эпикалық театрының ізбасары ретінде санаса, Уалид әл-Ихласи Беккет абсурд театрының қағидаттары мен құрылымына жақын болған, дегенмен оның дүниетанымындағы пессимизмді ұлттық патриоттық сезім басады.

Саяси театр Сириядағы әдеби үрдіске түгелдей әсер етті. Сахналық қойылымдар көрермен қауымның жақсы қарсы алуына және сириялық авторлардың шығармашылық жетістіктерін мойындатуға себеп болды.

Жана заман ұлттық сириялық драматургияның қалыптасу үрдісі мен эволюциясына батыс драматургиялық өнері және арабтарда бұған дейін қалыптасқан театр өнерінің дәстүрлерімен тығыз байланыс әсер етті, тек қуыршақ не көлеңке театры емес, керісінше, ауызша-хабарлы және музыкалық театрлар көптеп тарады.

Екінші дүниежүзілік соғысы кезіне дейін сириялық театрларда батыс драматургтері пьесаларының адаптациялары көптеп қойылғанымен, сириялық драматургияның сюжеттік негізі араб мәдени мұрасы тарихи және діни аңыздардан, ертегілерден бастау алды. Драматургияның сюжеттік проблематикасы ұлттық сана-сезім және дүниетаныммен анықталды. Драматургияның жанрлық-тақырыптық эволюциясы қоғамның әлеуметтік дамуына әсер етті.

Бақылау сұрақтары:

1. Сириялық драматургия мен театры туралы жазылған зерттеулерді сипаттаңыз.
2. Сирияда заманауи театр өнері формаларының пайда болуы және оның өркендеуіне себепші болған тарихи-мәдени факторларды талдаңыз.
3. Абу Халил әл-Қаббани мен Марун ан-Наққаштың араб театрының қалыптасуындағы рөлін анықтаңыз.
4. Сирия драматургиясының қозғаған мәселелерін талдаңыз.
5. Саадалла Ваннус драматургиясының маңызын анықтаңыз.
6. Сириялық саяси театрдың даму өзгешелігін пысықтаңыз.

Ұсынылатын әдебиеттер:

1. Матраджи З. Становление современной сирийской драматургии (1847-1973): автореф. дис. канд. филол. наук. – М., 1989.
2. عادل أبو شنب. مسرح عربي قديم كراکوز, 1967 («Старинный арабский театр Карагёз»). – Дамаск, 1967. – 124 с.

3. عادل أبو شنب. بواكر التاليف المسرحي في سورية، 1974 («Ранняя драматургия в Сирии»). – Дамаск, 1979. – 105 с.
4. Аднан Бин Зариль: Ал-масрах ас-сури мин айям ал-Каббани уа хатта яумина хаза («Сирийский театр со времен Ал-Каббани и до сегодняшнего дня»), 1971.
5. خيال (مسرح عربي قديم كراكوز - دمشق 1964، تطرق فيه لظاهرة كركوز وعواظ (الظل).

ИОРДАНИЯ

Иорданиядағы (Иордания хашемиттік корольдығы – المملكة الأردنية الهاشمية) қазіргі заман театрының қалыптасуы мен дамуын зерттеушілер XX ғасырдың екінші жартысына жатқызады.

Бұл елдегі театрдың қалыптасуы мынадай екі фактор, біріншіден, 1962 жылы Иордан университетінің ашылып, оның қабырғасында «Университеттік театр семьясы» атты театралды қозғалыс қызметі, екіншіден, театр ісіне кәсіби режиссер, Америкада оқып білім алған Хани Санаубур (هاني صنوبر) секілді тұлғаның араласуы айтарлықтай әсер еткен.

Десе де кейбір мәліметтер бойынша Иордания тұрғындары театралды көріністермен өткен ғасырдың жиырмасыншы жылдарында-ақ таныс болған. Мысалы, елдің оңтүстігінде орналасқан Мадаба қаласында Вифлеемдік араб католик дін қызметкері Антуан әл-Хәйхи (انطون الحياحي) мен сол кезде Дир әл-Латин (دير اللاتين) мектебінде мұғалім қызметін атқарып жүрген жазушы Рокс ибн Заид әл-Азизи (روكس بن زائد العزيزي) екеуі сол мектептің оқытушылары мен оқушыларынан тұратын топ құрады. Осы топ өздерінің қойылымдарында тарихи, діни, әлеуметтік тақырыптармен қатар сионизм және бодандыққа қарсы отаршылармен күрес тақырыбын да қозғаған.

Сонымен, Рокс ибн Заид әл-Азизи мен дін қызметкері Антуан әл-Хәйхи иордан жерінде алғашқылардың бірі болып театр қозғалысын қалыптастырғандар болып саналады.

Белгілі Мысыр сыншысы Али ар-Раи өзінің «Араб елдеріндегі театр» атты белгілі зерттеуінде: «1970 жылы Иорданияның Мәдениет және ақпарат министрлігіндегі мәдениет және өнер бөлімінің меңгерушісі болған Махмуд әл-Абади мырза, Осман империясы кезеңінен бастап Леванта¹ тұрғындары египет мәдениеті мен өнеріне қатысты ән, әуен және театр секілді түрлі бағыттармен таныс болған. Міне, солай Палестинада театр құ-

¹Левант (ежелгі француз тілінен Soleil levant – «күншығыс», арабша: الشام أو سوريا التاريخية аш-Шам немесе тарихи Сирия;) – Жерорта теңізі шығыс бөлігінің жалпы атауы (Сирия, Ливан, Израиль, Иордания, Палестина, Египет, Түркия, т.б.). Арабтар бұл аймақты аш-Шам деп атайды (араб. الشام)

рылып, ол египет театрының миниатюралы көшірмесі іспеттес болды», – деген пікір айтады [3].

Қазіргі заманғы иордан театры қалыптасуының алғашқы сатысына елдегі театр өнерінің дамуында белгілі бір рөл атқарған орта мектептер мен түрлі клубтардың қызметі болатын. Таяу Шығыста орын алған жағдайлардың бәрі мектеп қойылымдарында орын алған. Мектеп оқушылары мен студенттерден құрылған театр труппалары өз қойылымдарын Амманда және Иордан өзені бойындағы қалаларда көрсеткен.

1960 жылдан бастап елдің мектеп бағдарламасына апта сайын өткізілетін жалпы өнерді оқытатын пән міндетті болды, ал актер шеберлігін кәсіби тұрғыдан меңгерген мұғалім болса, онда актер ісін оқыту қолға алынды. Сонымен бірге бастауыш және орта мектепте қысқа және көлемді пьесаларды қою жолға қойыла бастады.

Иордан театрының негізін қалаушылардың бірі болып Хани Санаубур (هاني صنوبر) (1934-2000) саналады, ол 1959 жылы Чикагода өнер факультетін аяқтап, магистр дәрежесін алады. Хани Санаубур Йафа қаласында дүниеге келіп, орта мектепті бітірген соң Дамаскіге келеді. Сол кезеңде Дамаск Каир және Бейрут секілді араб жастарын тартатын қалалардың бірі болатын.

Хани Санаубур Дамаск университетінде театр үйірмесін ұйымдастырып басқарған. 1959-1960 жылдары сириялық өнер қайраткерлерімен қосылып, «Сирия ұлттық театрын» ашады әрі оның 1963 жылға дейін бас режиссері қызметін атқарады. 1963 жылы ол Иорданияға қайтып оралғаннан кейін Білім министрлігіне қарасты радионың мектеп жасындағы балаларға арналған бөлімінің бастығы болып тағайындалады. Өткен ғасырдың 60-жылдары ол Иордания радиосы мен телевизиясында көптеген радио және теле-пьесаларды жүзеге асырады. Сирияда өткізген жылдардағы театрлық тәжірибесі оны еліне оралғаннан кейін қасына иордан радиосы мен иордан университетінде қызмет атқаратын, бірақ театрға деген ерекше ықыласы бар қызығушыларды жинауға жігерлендірді. Нәтижесінде 1964 жылы Набил Сауалих (نبيل صوالحة), Адиб әл-Хафиз (أديب الحافظ), Омар Қифаф (عمر قفاف), Қамар ас-Сафади (قمر الصفدي), Соха Манаа (سهى

مناع), Набил әл-Машини (نبيل المشيني) және Марго Малатижандармен (مارجوما لتجيان) бірігіп, «Иордандық театр семьясын» құрады. Бұл топ үш ай дайындықтан кейін Роберт Томастың «Басы бос еркекке арналған тұзақ» атты пьесаны қояды. Көрермен қауымның көңілінен шыққан бұл пьеса туралы газет беттерінде сын пікірлер пайда болып, қойылымға оң баға берілді.

«Иордандық театр семьясының» мүшелері он бес динар көлемінде мемлекеттік шәкіртақы алып тұрған. Сонымен қатар араб тіліндегі және аударма пьесаларды зерттеп, қойылымға іріктейтін көркемөнер кеңесі құрылды. Бұл кеңестің міндеті аясында жазушыларға төл әдебиетті дамытуға, яғни иордандық пьеса жазуға ынталандыру болды.

Бұл труппа Петра, Амманда спектакльдерін қойып, Иорданияға жақын орналасқан араб елдеріне гастрольге шығып тұрған.

Бірінші маусымда труппа әлемдік репертуардан төмендегідей пьесаларды қойған:

- Оскар Уайльдтың «Уиндермир ханымның желпуіші»;
- Генрик Ибсеннің «Жын-шайтан»;
- Роберт Томастың «Басы бос еркекке арналған тұзақ»;
- Сомерсет Моэмның «Үй және әдемілік»;
- Ферник Молинардың «Сарайда»;
- Бернард Шоудың «Тағдыр қалаулысы»;
- Жан Жиродудың «Сен қандай әдемісің»;
- Александр Касонның «Балықшысыз қайық».

1967 жылғы маусымдағы трагедиядан кейін (Таяу Шығыстағы Израиль мемлекетінің Египет, Сирия, Иордания, Ирақ, Алжир елдері арасындағы 5-10 маусым аралығындағы соғыс) театр қойылымдары осы тақырып аясын қамтыды. Труппаның Джон Стейнбектің «Ай батты» атты пьесасы көрермендердің көңілінен шығып, ықпалына ие болды. Сондай табыстың нәтижесінде труппа Сириядан шақыру алып, Дамаск сахнасында бұл пьесаны төрт рет көрсетті, сонымен бірге спектакль Сирия теледидарында көрсетілді. Дәл осы спектакльмен труппа Ираққа гастрольге шыққан. «Иордандық театр семьясы» иордандық көрерменді әлемдік әйгілі Г. Ибсеннің «Қуыршақтар үйі», А. Ар-

бузовтың «Уәде», Мольердің «Саудагер дворян» секілді шығармалармен таныстырды. Көріп отырғанымыздай, бұл театр өзінің құрылуының алғашқы уақытының өзінде-ақ репертуарына әлемдік драматургияны енгізді.

Өзінің зеттеуінде [2] Али ар-Раи Иорданиядағы театрдың даму жағдайы жөнінде иордандық жас режиссер Хатем ас-Саидтың сөзіне сілтеме береді, өз кезегінде ол «Иорданиядағы театр қозғалысы 1964 жылы басталғанын және оның екі кезеңге 1971 жылға дейінгі, 1971 жылдан кейінгі деп бөлінетінін» айтады.

Өткен ғасырдың жетпісінші жылдары Иорданияға басқа араб елдері мен Батыста жоғары білім алған жас буын оралады. Олардың қатарында Хатем ас-Саид (حاتم السيد), Шаабан Хамид (باسم دلقموني), Омар Қифаф (عمر قفاف), Басим Делқамуни (باسم دلقموني), Йусуф әл-Джамал (يوسف الجمال), Мұхаммад Хилми (محمد حلمي), Тауфиқ Наджм (توفيق نجم), Джульет Ауад (جوليت عواد) және басқа жас буын драматургтер араб және жергілікті авторлардың пьесаларын қоя бастады. Алғашқы қойылған пьесалардың ішінде атақты египет драматургтердің, соның ішінде Альфред Фарагтың «Аз-Зир Салим» (الزير سالم), «Бағдадтық шаштараз» (حلاق بغداد), Али Салимнің «Жиырмасыншы ғасырдың шайтандары» (عقاريت القرن العشرين), Саад ад-Дин Уахбаның «Шегелер» (المسامير), Йусуф Идристің «Фарфурлар» (الفرافير), сол секілді Михаил Руман, Махмуд Дийаб шығармаларын қойған. Иордандық авторлар шығармаларынан Джамал Абу Хамданның (جمال أبو حمدان) «Кілт пен шегіртке» (المفتاح والجراد), «Шөлдедім, қыздар» (عطشان يا صبايا), Абдурахим Омардың (عبد الرحيم عمر) «Әкелер мен балалар» (آباء وأبناء), Махмуд аз-Зуейидің (محمود مذكرة) «Қорқаулар» (الضباع), «Вулканның еске түсірулері» (من جبل النار المحجر), «Тас қашайтын орын» (المنحجر), Амин Шуннардың (أمين شنار) «Бөгет» (السد), «Ай туған түні» (الليلة يطلع القمر), «Шейх Хамадтың ауылы» (قرية الشيخ حماد) және басқалардың пьесалары бар [3].

Өткен ғасырдың сексенінші жылдары араб елдері мен Батыста білім алғандардың және Иорданияға оралғандардың саны өсті, сонымен қатар Йармук университетінде өнер факультеті, ал Мәдениет министрлігі жанынан театр шеберлігі орталы-

ғы ашылады. Осы кезде елде «эл-Фауанис» (الفوانيس), «Масрах ас-ситтин курсий» (مسرح ال 60 كرسي), «Масрах эл-масрах» (مسرح المسرح) труппалары, Ирбид қаласында «Масрах эл-фанн» (مسرح الفن), «Мухтабар маууал масрахи» (ومختبر موال المسرحي), «Масрах эл-хайма» (مسرح الخيمة) және «Халық театры» (المسرح الشعبي) труппалары өнер көрсеткен. Ал осы кезде Халед ат-Тарифий (خالد الطريقي), Лина ат-Талл (لينا التل), Набиль Наджм (نبيل نجم), Сюзан Друза (سوسن دروزة), Фатхи Абдурахман (فتحي عبد الرحمن) және басқалары секілді режиссерлердің есімдері әйгілі бола бастады. Иордандық көрермен Б. Брехттің «Пунтила мырза мен оның қызметшісі Матти», Шекспирдің «Гамлет», Софоклдың «Эдип» атты әлемдік пьесалары мен иордандық Уалид Сейфтің «Уақыт суреттері» атты пьесасын тамашалған.

Жалпы, Иорданиядағы театр қозғалысы мен драматургиясының қалыптасып дамуы алғашқы кезеңде басқа араб елдеріндегі сияқты болды. Алғашында, театрлық қозғалыс Мадаба және Ирбид қалаларында қалыптасып, дамыған. Өткен ғасырдың алпысыншы жылдары театр өнері қарқынды түрде дамып, иордан театры ашылады. Иордания драматургиясы мен театр өнері басқа да араб елдері мен батыс елдерінің мамандандырылған жоғары оқу орындарын аяқтаған жас буынның талпынысымен дамып, Иордан көрерменін әлемдік және араб драматургиясымен таныстырған.

Бақылау сұрақтары:

1. Иорданиядағы театрдың қалыптасуына әсер еткен факторларды айқындаңыз.
2. Иордан жерінде алғашқылардың бірі болып театр қозғалысына ат салысқандар кімдер және не себептен?
3. Хани Санаубурдың ұлттық театрдың негізін қалаудағы рөлін талдаңыз.
4. Араб драматургиясының иордан театрының дамуына қосқан үлесін сипаттаңыз.

Ұсынылатын әдебиеттер:

1. التجربة المسرحية الأردنية 1918 – 1980 – صادق خريوش ، منشورات وزارة الثقافة – المملكة الأردنية الهاشمية – عمان 1993.
2. المسرح في الوطن العربي، د. علي الراعي - عالم المعرفة، الكويت 21980.
3. بانوراما حركة المسرح الأردني 1977 – 1983، محمود إسماعيل بدر ، منشورات دائرة الثقافة و الفنون 1983.
4. المسرح الاردني البدايات. منصور عمايرة. دار ورد للنشر و التوزيع. الأردن. 2013

ИРАҚ

Ирақтағы театр қозғалысы Мосулда ХХ ғасырдың 20-жылдары басталды. Бұл қозғалыста едәуір үлес Мосул мен Бағдаттағы жергілікті және христиандық мектептердің ұстаздары мен оқушыларына тиесілі.

Ханна ар-Рахмани, Ханна Хауи, Джирджис Кандаля шіркеу қызметшілері арқасында пайда болған театрға арналған шығармалар 1912-1920 жылдары олардың шәкірттерімен сахналанды, бірақ көпшілікке жарияланбады, сондықтан олардың көбі бүгінгі күнге дейін сақталмады.

1922 жылы Мосулда «Араб қайта өрлеу клубы» (Нади әл-интибах әл-Фараби) пайда болды. Бұл клубтың мүшелері көпшілік алдында театрлық қойылымдарды ұйымдастыру жөніндегі манифестпен шықты. «Клуб» арқылы жарияланған пьесалар қатарында Абдулмаджид Шауқидің (1897-1967) «Фатх әл-Амморийа» («Амморийаны жаулау») секілді тарихи пьесалар да болды.

Мосулдағылардың театрлық жұмыстары «Араб қайта өрлеу клубына» қарсы болған Ирақтағы ресми және рухани ұйымдардың наразылығын тудырды. Жақын арада клуб мүшелерінің көбі Ирақтың басқа аудандары мен бөлімдеріне ауыстырылды. Соған қарамастан 1924 жылы Мосулда тарихи пьесаларды маусым сайын қойған, еуропалық драмалық немесе прозалық шығармаларының өңделген түрін не араб авторларының шығармаларын қойған алғашқы «Араб театрының үйі» (Дар ат-тамсил әл-араби) пайда болды. Алғашқы қойылымдардың бірінде мысырлық саясаткер Мұстафа Камилдің «Фатх әл-Андалус» («Андалусияның жаулануы») шығармасы қойылды. Бұл «Араб театрының үйі» тек бір маусым ғана өмір сүрді, демеушісіз бұл театрлық труппаның ертеңі болмады.

1926 жылы сол Мосулда негізінде кәсіби әдебиетші болмаған Абдулазиз Қассабың жетекшілігімен жаңа театрлық ұйым пайда болды. Абдулазиз Қассаб көне араб тарихындағы арабтардың жорықтары кезеңіндегі батырлық оқиғаларға сүйене отырып, бірнеше пьеса жазды. Тарих өткеліне сүйену Ирақтағы драмалық шығармашылықтың ерте кезеңіндегі өмір көзқара-

сына тән болған. Түркиядан тәуелсіз Ирақ мемлекетінің құрылуы, Ирақтағы ұлтшылдық пен патриотизмнің лап етуі араб жазушыларының тарихи тақырыптарға сүйенуге және ұлттық прототиптің пайда болуына негіз болды. Тарихтың тереңіне үніліп, одан ерлік иелерін іздеумен бірге араб жорықтары тақырыбына қайта-қайта оралумен олар өткеннің драматизмге толы беттерін ашуды мақсат еткен.

Дәл осы себепке байланысты пьесаның басты кейіпкерлері мықты мінезбен ерекшеленіп, барша мұсылман халықтарына үлгі болды, ал ең маңыздысы патриотизм үлгісі бола алды.

Өз шығармашылығын драматургияға арнаған ертеректегі авторлардың бірі шіркеулік мектепте білім алған Ханна Расан болды. Әдеби сыншылардың айтуы бойынша, ол сыншылдыққа жан тәнімен берілген, еуропалық тілдерді меңгерген білімді адам болды. 1925 жылы жарыққа шыққан, Ұлы француз революциясы тақырыбы негізінде жазылған бірнеше пьеса қатарына «Патшайым бағасы» (ثمن المالكة) секілді еңбегі де енеді. Кейінірек 1936 жылы ол әулет кегі тақырыбында «Жат жерліктер» (الغريبة) және «Адалдық пен патриотизм үлгісі» (مثل الوفاء ومثل الوطنية) пьесаларын жазады. Ежелгі араб тарихы тақырыбын өрбіте отырып, Ханна Расан оларға христиандық сарын мен дидактикалық-моральдық тенденцияларды кіргізуге тырысады [5, 41].

Оның тарихи пьесаларынан біршама алшақ өлген әкесінің кегі тақырыбын қозғайтын «Жат жерліктер» («әл-ғураба») пьесасы тұрды. Пьесаның басты кейіпкері Усама балалық шағынан анасының қолында міндетті түрде әкесінің өлімі үшін көрші әулеттен кек алу мақсатымен тәрбиеленеді. Есейген шағында Усама әулет көсемін өлтірген соң қанды кек оты әулет мүшелерін шарпиды. Қантөгісті ендігіден әрі болдырмау үшін басқа әулет қариялары соғысушы екі әулет арасына бірлік орнатқысы келеді. Осы мақсатпен Усаманы басшысы өлген әулеттің қызына үйлендіріп, Усаманың әпкесін көсемнің ұлына тұрмысқа береді. Осылайша, арадағы барлық өшпенділік басылып, ауызбіршілікпен реттеледі. Пьеса қойылымы тарихи оқиғаны суреттегенімен, ол Ирақтағы түрлі топтар арасындағы саяси

қайшылық туғыза отырып, қан арқылы өзара жақын әулеттер мен отбасыларды біріктіретін қоғамдық өмірде маңызды рөл ойнайтын сол замандағы мәселелерін қозғады.

Х. Расанның шығармалары көркемдік шеберлілігі және өмірлік шынайылығы жағынан өте әлсіз болған. Алайда сол кезеңдегі пьесалармен салыстырғанда олардың тілі жеңіл болғандықтан, Ахмед Шауқи пьесалары секілді жоғарғы дәрежедегі поэзияның сатысына сай орын алмаған.

Талантты авторлар қатарына өз шығармашылығында араб жорықтары тақырыбын жиі қозғаған Йахйя Абдулуахид жатады. Оның шығармаларының басты кейіпкерлері араб жорықтары дәуіріндегі әйгілі қолбасшылар болған. 1935 жылы жазылған «Әл-Қадисийа» пьесасында ол Саад ибн Абууақас атты қолбасшысының бейнесін суреттейді. 1937 жылы жазылған «Сирияның жаулануы» (فتح الشام) пьесасында араб тарихындағы драмалық бейнедегі ұлы қолбасшы Халид ибн әл-Уалид, ал 1924 жылы жазылған «Мысырдың жаулануы» (فتح مصر) пьесасында Амру ибн әл-‘Ас қолбасшы бейнесін суреттейді.

Йахйя Абдулуахид қана емес, сонымен қатар басқа да көптеген тарихи драмаға сүйенген араб авторлары өз халқының өткеніне үңіліп, сюжет негізіне арабтардың тарихи әдебиетінде сақталған оқиғаларды алған. Осылайша, Йахйя Абдулуахид әл-Уакидидің «Жорық кітаптарынан» басты және біршама драмалық фигураларды алған. Бұлардың барлығы арабтардың тарихи әдебиеті қаншалықты маңызды тарихи материалды тарихи проза мен драматургия үшін баға жетпес мәлімет көзі екендігіне куә.

Араб тарихи драмаларының авторлары, жалпы, исламға дейінгі араб күндерінің ерлікке толы суреттемелері, араб тайпалары мен әулеттерінің гегемония үшін соғысы, парсылар мен византиялықтарға қарсы араб жорықтарын қамтитын жазба ескерткіштерін кең қолданады, алайда солай бола тұра, олар өз пьесаларына жалған, яғни ойдан шығарылған көріністерді үлкен өмірлік құндылықты дәріптеу мақсатында енгізіп, кейіпкерлерінің әрекеттеріне психологиялық мотивация беруге тырысады.

Осылайша, драматург Йахйя Абдулуахид бар мүмкіндігінше өз кейіпкерінің бейнесін ортағасырлық авторлар суреттегендей

жасап шығарады. Мысалы, өзінің түрлі шығармаларында ол үш араб қолбасшысы Амру ибн әл-‘Асты, Халид ибн әл-Уалидті, Саад ибн Абууаққасты өзіндік образда суреттейді.

Халид ибн әл-Уалид батыл, қайырымды, адамгершілігі мол, сөзіне адал, бәсекелестікте мықты және шешімді тез қабылдайды, яғни ол әдеби араб дәстүрі оны елестететін кейіпте суреттелген. Ол – өз мақсатын нақты білетін және өз ісінің дұрыстығына сенетін, ойдың іске асырылуы үшін, сенімнің таралуы үшін жанын құрбан етуге дайын жауынгер. Ол өз ісіне жауапты және басқалардағы жалғандықты, қорқақтықты, пайдакүнемдікті жек көреді.

Ал Амру ибн әл-‘Ас болса, дипломатиялық бейімділігімен ерекшеленеді, қиын әсері және саяси мәселелерді ақыл, келісім, жасырын саяси ойын көмегімен шеше алатындығы көрсетіледі. Ол жасырын тұлға, шешімді баяу қабылдайды, өзіне өте жақын адамдардан басқа таныстары мен дұшпандарына сенімсіз.

Халид ибн әл-Уалидке қарағанда ол соғыс қарсаңында таңдау жасау кезінде жеңілу қаупі мүмкіндігін көрген жағдайда тәуекелге бармайды. Амру ибн әл-‘Ас соғыс нәтижесінің қандай екендігіне сенімді болған жағдайда ғана араласады. Ол өз ойын жүзеге асыруға қажетті қару ретінде қолданылатын керекті адамды таңдай біледі.

Сонымен қоса мұның бәрі схемалы түрде беріледі. Әрекетке қатынасушылардың қалғаны басты кейіпкерлердің мінез-құлықтары емес, олардың сөздеріндегі позицияны бейнелейтін өзіндік бір фонды құрайды. Бұл драмалық шығармаларға көндіру мен айқындама коллизиясына тән және драмалық шығарманың бүкіл ащы әсері әрекет ету мен қимыл сферасынан сөз егесіне аударылады. Осыған байланысты түркілер мен ирандық ауызша әдебиет дәстүріндегі «аския бази», яғни «өткір сөз жарысының» (айтыс) драматургияның қалыптасуына әсер еткенін айтуға болады.

Исламға дейінгі дәстүрлі әдебиетте де біз ақындардың сөз жарысын кездестіреміз және белгілі бір сюжетті, тақырыпты, ойды шешудегі ақындар жарысын көрсететін бұл дәстүр кейінірек парсы-тәжік әдебиетіне «назира» стилі болып енді.

Ақындар диалогы ретінде қабылданған бұл әдеби тәсілде жарыс күшінің түгелімен шулы аудитория тыңдаушыларынан оқырманға ауыстырылады. Драматургия, алғашында, диалог ретінде қабылданғандай әсер туады және сондықтан да ондағы қойылым қимылына аса күш түспеген. Осы себепке байланысты тарихи араб пьесаларының көбінде батырлық ерліктері қимылдары арқылы емес, сөздері арқылы бейнеленеді. Сондықтан ақыл-кеңеске толы көлемді монолог-пайымдаулардың қосылуымен байланысты болды.

Қазіргі таңда Йахйя Абдулуахидтің пьесалары Ирақтың өзінде де ұмытылған, олар тек драматургия тарихшыларының қызығушылығын тудырады.

Йахйя Абдулуахид замандасы, Ирақтағы алғашқы қойылымдардың қатысушысы Абдулмаджид Шауқи да «Фатх әл-Амморийя» («Амморийяның жаулануы») сюжетіне өте ұқсас тарихи драмасын жазды. Пьеса ең алғаш рет сахнада «Араб қайта өрлеу клубы» арқасында 1922 жылы Мосулда қойылып шықты.

«Аморияның жаулануы» туралы кең мәліметті ат-Табари² берген. Ол туралы Ибн әл-Асирден³ де табуға болады. Алайда араб-византиялық соғыстар туралы әңгімелер ел аузындағы

² Әбу Джафар Мұхаммед ибн Джәрир ибн Йазид әт-Табари (839 ж. Табаристан өлкесінде, Амул қаласында-923 ж. Бағдатта) – тарихшы. Бірқатар уақыттар бойына Рей, Бағдат, Басра, Куфа қалаларында, кейін Сирияда, Мысырда болған. Өмірінің соңғы жылдарында Бағдатта тұрып, заң, аңыз-әпсана салаларында дәріс оқыған. Әбу Джафар Мұхаммед әт-Табари ғалым, тарихтанушы ретінде түрлі пәндерге байланысты 10-нан астам еңбек қалдырған. «Тарих ар-русул уә-л-мулук» атты көп томдық еңбегінде әлемнің жаратылуынан басталған жалпы тарих және сол кезде мәдени өркеніетімен арабтарға белгілі болған халықтар туралы Рим, Византия императорлары, Иран тарихы жайлы мәліметтер жинақталған. Исламның пайда болуынан бастап әрі қарайғы тарихи оқиғалар мұсылманша (нижра) жыл санау ретімен берілген. Араб халифатына қатысты 915 жылға дейін мәліметтер мол қамтылған.

³ Иzz әд-Дин Әбу-л-Хасан Әли, *Ибн әл-Асир* (12.5.1160 – 1233-1234) – араб тарихшысы. Әкесі қала билеушісі болған, кейін отбасымен Мосулға көшкен. Иzz әд-Дин Әбу-л-Хасан Әли осында оқып, Арабия, Сирия және Палестинаға жасаған саяхаты кезінде тарих пен ескі аңыздарды (хадистер) зерттеп білуге баса көңіл аударды. Өмірінің көп жылын Мосулда өткізіп, ғылымға арнады. 1188 жылы ол түрік сұлтаны Салах әд-Диннің крест тағушыларға қарсы шайқастарына қатысқан. Өмірінің соңында тағы да Сирияға барып, қайтып оралған соң дүние салды. Негізгі еңбегі – 12 томдық «Тарихтың толық жинағы» («Әл-кәmil фи-т-тарих»).

Антара⁴ туралы «Мың бір түн» әңгімесінде кең құлаш жайып сипатталады.

Драматург үшін нағыз оқиғалар түпнұсқалы мағынаны білдірмейтін. Алайда автор кейіпкерлер арасындағы әңгімеде көрерменді араб-византиялық қатынастарға енгізеді, арабтардың Константинопольге жасаған соғыс жорықтарын еске түсіре келе тарихи факторларды өзгерте салады. Ол әл-Му’тасимнің Византияға жорықтарын Никифор билігінің орнығуы және оның халифатқа салық төлеуден бас тартуы кезеңіне жатқызады. Негізінде бұл бас тарту әл-Му’тасим кезінде жауланған Аморияға жорық жасауға емес, Харун ар-Рашидтің соғыс жорықтарын жасауға жол ашқан.

Дегенмен жеке оқиғалар драматургтің пьесаға әл-Му’тасим замандастарының да нақты, шынайы тарихи фактілерін енгізгісі келгендігін меңзейді, алайда қойылымдағы кейіпкерлердің көбісі ойдан шығарылған болуы мүмкін.

Драматургтің бұл кезең оқиғаларын қазбаламағаны айдан анық. Пьеса ХХ ғасырдың 20-жылдарындағы Ирақтың Ұлыбританияның жартылай тәуелді отары болған кездегі Ирақтағы саяси оқиғалармен шабыттандырылған. Осыдан кейін Мысыр мен Ирақтағы араб әдебиетінде тура ағылшындықтарға қарсы немесе жанама түрде еуропалық мемлекеттердің қоныстануына қарсы шығармалар пайда болды. «Аморияның жаулануы» пьесасы ислам мен христиандық, Еуропа мен араб әлемінің арасындағы қарым-қатынас мәселесін арабтардың өткен тарихымен ұштастыра білді.

Өткен ғасырдың отызыншы жылдарында проза арқылы жазылған тарихи драма кең құлаш жаяды. Әдебиет майда-

⁴ Антара ибн Шаддад ибн Амр ибн Муавия әл-Абси (525-615) – араб шайыры. Әкесі ру ішіндегі білікті «бену-абс» ақсүйек тұқымынан шыққан, шешесі – Зубиба негр қызы, күн. Антара ибн Шаддад ру, тайпалардың арасындағы соғыстарда ерлік көрсеткені үшін ғана өз руының тең құқықты азаматы болып танылған. Ақыры бір шайқаста қаза тапқан. Поэзиясының негізгі тақырыбы – сүйген қызы Аблаға арналған махаббат жырлары мен өзі қатысқан сансыз шайқастар оқиғалары. Бізге жеткен өлеңдері үзінділер күйінде сақталған. Антара ибн Шаддад туралы аңыз, әңгіме көп. «Сират Антара» («Антараның жолы») атты халық романы да соған арналған. Еуропа рыцарьлық романдары тәрізді бұл шығармада Антара ибн Шаддад әлсізді жақтаушы адал, өжет батыр болып суреттеледі.

нындағы ірі прозаиктер оған кейіпкерлердің ішкі уайымы нәтижесінде пайда болған драмалық шиеленісті енгізеді.

Драматургтердің көп бөлігі христиандық ортадан және монастырлық мектептерден болғандықтан, Ирақтағы драматургиялық шығармалардың өзіндік ерекшелігі бар.

Мысалы, 1927 ж. жарық көрген және «Гуфран әл-Амир» («Өмірдің кешірілімі») есіміне ие болған Ханна ар-Рахманидің драмасындағы көрініс лахмидтік аралық мемлекеттің астанасы Хира қаласында б.з.д. 491 жылы Асуадтың ұлы I Мунзирдің билігі тұсындағы оқиғаны бейнелейді.

Тарихи деректерге сәйкес, лахмид әулеті билігімен біріккен христиандандырылған араб тайпалары Ауд, Тануха пен Лахм сандық шахтардың вассалдары болып, Византия мен византиялық мемлекеттерге вассал ғассандықтарға қарсы соғыс жүргізген. Ғассандықтар – ата-тектері оңтүстік араб тайпаларынан шыққан, б.з. III ғ. аяғында Сирияға қоныс аударып, христиан дінін қабылдаған, Византияның вассалдарына айналған халық.

Христиандық аға өлімі соғысына кешірім жариялау мотиві Х. ар-Рахманидің пьесасы «Аморияның жаулануы» атты пьесаға карама-қайшы жазылған деген ой тудырады. Пьесаның жазылу тілінің көркемдігі мен өткір диалогтерін негізге ала отырып, араб сыншылары бұл пьесаны Абдулмаджид Шауқидің пьесасына қарағанда біршама кәсіби түрде жазылған деп есептеді.

Әдеби шығармашылығын заманауи мәселелермен байланыстыруға тырысқан әрі шығармалары жемісті драматургтердің бірі Сулейман ас-Саик (1886-1965 ж.) [6, 74] болған. Ол өз шығармаларын көне заман оқиғалары желісінде жазған, сонымен қатар өз заманындағы Ирақтың саяси өмірін сынға алған. Мысалы, 1937 ж. жазылған «әл-Амир әл-Хамдани» («Хамданий әмірі») драмасында ол Мосулдағы хамданийлердің үстемдігі кезеңіндегі (929-991) саяси өмірді суреттей отырып, саяси билік үшін орын алған өткір күреспен байланысты құпия келісімдер мен шытырман шиеленістерді ашық көрсетеді. Бұл арқылы ол 1936-1937 жылдары Ирақтың саяси өмірінің үйлесімділігін жасап шығаруға, Омар ат-Талиб «Ирақ драматургиясының тарихы» [6, 79] шығармасында егжей-тегжейлі жазған Ирақ билеушісі Ғази 1936 ж. төңкеріс жасауға тырысып, 1937 ж. би-

леушінің қанына тұншыққан Сидки жақтастары арасындағы алауыздықты көрсетуге тырысты.

Сулейман ас-Саиқтың қаламынан туындаған едәуір ерекшеліктерге ие тарихи драмаларының қатарына «Машахид әл-фадила» («Игіліктің куәсі»), «әл-Амир әл-Хамдани» («Хамданий әмірі»), «Хамамат Нейнава» («Нинев көгершіндері») шығармаларын жатқызуға болады.

Сулейман ас-Саиқтың шығармалары толыққанды кәсіби жазылған. Олар Еуропаның классикалық трагедияларына ұқсас келеді. Оның кейіпкерлері классикалық трагедия кейіпкерлері секілді. Тарихи оқиғаларға ол түрлі махаббат эпизодтарын жиі қосқан және осы сәтте тарихи тұлғалармен қатар ойдан шығарылған кейіпкерлер де пайда болады. Ол қарапайым әрі айқын стильде жазды. Риторикалық фигураларды сирек қолданады және өзінің бүкіл драмалық шығармаларын, әдетте, шығарма мазмұнына сәйкес айқын моральдық құндылықтарды қамтыған поэтикалық эпилогпен аяқтайды. Кейде ол өз кейіпкерлерінің көзқарастары мен ұстанымдарын толығырақ көрсету үшін диалогқа ұлттық мақал-мәтелдер [6, 38] енгізіп отырады.

Ирақтағы зерттеліп отырған кезеңде тарихи оқиғаларды шығармаларына арқау еткен басқа да көптеген драматургтер болды. Олардың қатарына Насима Малула, Абдулджаббар Шаукат ан-Наджар, Амир ад-Дабунни, Лайса Омар әл-Хаффаф, Нураддин Фарис, Мұхаммад Рида Шарафадин, Хидра ат-Таи, Атика Уахби әл-Хазраджа, Халид Шаууаф, Абдулхалид ар-Ради, Сафи Мұстафа және т.б. жатқызуға болады.

Бұл авторлардың кейбір шығармалары Ирактың мәдени өмірінде ешқандай да ізін қалдырмаса, басқалары, керісінше, сол кездегі мәдени өмірдің маңызды бөлшегіне айналды. Ирақтағы тарихи драма адамгершілік пен моральдық қасиеттерге баулу үрдісі қалыптасқан мелодрамалардан шындыққа негізделген заманауи драматургияға дейін қиын жолдан өткен жалпы Ирак драматургиясының қалыптасу аясында дамыды. Ол тек еуропалық драматургияға ғана ілеспей, сонымен қатар Мысыр драматургиясының тәжірибесіне де сүйенді. Мысыр драматургиясын қалыптастырған барлық элементтер: классикалық поэзияны, музыкалық интермедияны қосу, әңгіменің ішіндегі әңгіме секіл-

ді негізгі сюжетке жанама оқиға кіргізу Ирақ жазушыларына да сіңген болатын.

Бақылау сұрақтары:

1. Ирақтаға театрдың қалыптасуына себеп болған факторларды айқындаңыз.
2. Ирақ драматургиясының қарастырған тақырыптарын саралаңыз.
3. Ирақтағы драма жанрында жазушылардың театрдың дамуына қосқан үлесін сараптаңыз.
4. Сулейман ас-Саиқ драматургиясының ерекшелігін зерделеніз.

Ұсынылатын әдебиеттер:

1. Эмомов А.С. Арабская историческая драма: вторая половина XIX – начало XX века: автореферат кандидатской диссертации. – Душанбе, 2007.
2. Долинина А.А. Заметки о египетской литературе нового и новейшего времени // Фольклор и литература народов Африки. – М., 1970.
3. الجبرتي. عجائب الآثار في التراجم والخبر. ت.1. القاهرة, 1958
4. Крымский А.Е. История новой арабской литературы. – М., 1971.
5. مندور محمد. مسرحيات احمد الشوقي. القاهرة, 1954
6. نجم يوسف. المسرحية في الادب العربي الحديث. بيروت, 1956
7. الطالب عمر محمد. المسرحية العربية في العراق. نجاف, 1971

КУВЕЙТ

Парсы Шығанағы жағалауында орналасқан араб елдерінің ішінде театрға деген қызығушылық бірінші Кувейтте пайда болды. Бұл театр қозғалысы әл-Ахмадийиа және әл-Мубаракийиа мектептері оқушылары мен ұстаздары күш жігері нәтижесінде басталды. 1938 жылы әл-Мубаракийиа мектебінде (المدرسة المباركية) алғашқы театр үйірмесі ашылды. Алайда зерттеушілердің айтуынша, мектептегі алғашқы театралды көрініс 1924 жылы мектеп бітірушілердің ұйымдастыруымен қойылған [2]. 1940 жылы театр үйірмесі әл-Ахмадийиа (مدرسة الاحمدية) мектебінде пайда болды. Мектеп қойылымдары, әдетте, ел тарихындағы оқиғаларға қатысты болатын. Жаңа заманғы Кувейт театрының негізін салушы Хамд ар-Ружиб (حمد الرجب) (1922-1998) саналады. Кувейт халқына театрды алып келген және оған жан бітірген «араб Прометейі» дейді Хамд ар-Ружиб туралы театр және әдебиет сыншылары. Кувейт театры туралы өзінің жұмысында Мұхаммад Хасан Абдалла [2] оның әл-Мубаракийиа мектебінде алғашында білім алып, кейін сонда оқытушылық қызмет атқарған және ондағы театралды көрініс қойылымдарына қатысқан алғашқылардың бірі болған. 1938 жылы Хамд ар-Ружиб «Ислам Омар» пьесасында екі әйелдің рөлін ойнап, яғни Фатима есімді әйелдің және ұрлық жасайтын әйелдің рөлін сомдаған. Сол жылы жазғы демалыста Хамд ар-Ружиб бастауымен мектеп труппасы Шекспирдің «Гамлетін», «Тақ жолында» (في سبيل التاج), «Мысырды бағындыру» (فتح مصر) пьесаларын қойып шығады. Хамд ар-Ружиб театр өнерін оқуға 1945 жылы Каирге (Мысыр) жіберіледі. Ол Каирдегі Театр өнерінің жоғары институтында Тулеймат, Йусуф Уахби секілді әйгілі египеттік режиссер, актер, драматургтерден тәлім алады. Әрине, Каирде ол египеттік атақты ар-Рейхани және Али Қассар театрларымен танысады. Хамд ар-Ружиб египет



театрының жетістіктерін бойына сіңіре отырып, театр өнер институтын 1950 жылы тәмамдағаннан кейін Кувейтке оралады. Туған жерге оралған соң театр ашуға белін бекем буады және оның жігерлі еңбегімен кувейт театры даму жолына түседі.

Хамд ар-Ружиб шығармашылығына оның отандасы Мұхаммад ан-Нашми (محمد النشمي) (1929-1984) қатты әсер етеді, ол да ұстазы секілді театрды өзінің және қоғамдық көзқарастарды білдіретін құрал ретінде қарастырады. Хамд ар-Ружиб оны әл-Ахмадийиа мектебінің театр тобының құрамына кіруге шақырады. Кейін елінің театр өнері қайраткері аталған ол бірқатар пікірлес өнер иелерімен 1957 жылы «Халық театрының» (المسرح الشعبي) негізін әйгілі египеттік ар-Рейхани театры әсерінде қалады. Мұхаммад ан-Нашми суырып салмалығы халықтан шыққан талантты актерлерінің бірі болғандықтан, сахнадағы талантымен көптеп ерекшеленген және осы тұрғыда күш-жігерін аямай, Кувейттің қалың бұқарасын театрымен таныстырған.

Театр өнерімен етене танысу комедия, соның ішінде халықтық комедиялар арқылы жүргізілген. Мұхаммад ан-Нашми театр өнерінің Кувейт жұртшылығында маңызды орынға ие болуына үлес қосқан. Оның күш-жігерінің арқасында 1964 жылы «Кувейт театры» (المسرح الكويتي) ашылған.

Қазіргі заманғы кувейт театр өнерінің дамуына кең лекциялық залдары мен көріністерге арналған сахналары бар жаңа кітапханалардың салынуы көп көмегін тигізген. Сол сияқты елдің оқу-ағарту органдарының әрбір мектепте драмалық үйірмелердің ұйымдастырылуы туралы шешімдерінің нәтижесінде оқушылар мен мұғалімдерге ортақ «Білім труппасы» (فريق المعارف) аталатын үлкен бір топ құрылды. Бұл «Білім труппасы» әл-Ахмадийиа мектебі сахнасында «Халық жауы» (عدو الشعب) спектаклін көрсеткен. Ал сол мектептің драма үйірмесі – «Бадр әл-Кубра соғысы» (غزوة بدر الكبرى).

Хамд ар-Ружиб әлемдік драматургиялық інжу-маржандарын араб тіліне аударумен айналыса жүріп, өзін оқытқан ұстаздарымен, яғни египеттік театралды қозғалысымен байланысын үзбеді. Әсіресе бірнеше рет Кувейтке келіп, театрдың қоғамдағы рөлін насихаттайтын Заки Тулейматпен әрдайым пікір алысқан. Заки Тулеймат өз сөзінде Кувейт қоғамына театрдың өркениет-

тік және әлеуметтік рөл атқаратынына зер салуды өтінді. Нәтижесінде Кувейт билік басындағылары атақты Египет режиссері және актері Заки Тулейматты елдегі театралды өнерді белсендіруге шақырды. Драматург Кувейтте 1961 жылдан бастап он жыл бойы өзіне жүктелген міндетті абыроймен атқарды.

1961 жылы Кувейтте «Араб театры» негізі қаланды, оны ашудың бастамасын Кувейт өкіметіне 1958 жылы Заки Тулеймат ұсынған. Бұл театрдың труппасына екі әйел Мариям ас-Салих және Мариям әл-Ғадбан шақырылып, кувейт театры сахнасындағы алғашқы актрисалар саналады. З. Тулейматтың өзі бұл труппамен жаттығу жұмыстарын істеп, тіпті, труппа құрамында өзі де кейбір спектакльдерде ойнаған. 1962-1962 жылғы театр маусымындағы репертуарларында араб драматургиясы, соның ішінде египеттік шығармаларды, мысалы, Махмуд Теймурдың «Қурейшиттер қыраны» (صقر قريش) пьесасы, сол секілді Тауфик әл-Хахимнің бір актілі пьесаларын сахналаған. Ал 1963 жылы Заки Тулеймат «Араб театры» сахнасында кувейттік театр қайраткері және актері Саад әл-Фарадж жазған (سعد الفرج) «Оят, мен тірімін» (استأثوني و أنا حي) пьесасын қойды. Спектакльдегі әйел рөлін Мариям әл-Ғадбан сомдады. Сонымен, алғашқы кувейттік автордың қаламынан шыққан кувейттік пьесаны кувейттік актерлер ойнап шығады.

1964 жылы «Араб театры» кувейт актерлері ойнаған Саад әл-Фарадждың екінші «Өмір сүрдім және көрдім» (عشت و شفت) пьесасын кувейттік режиссер Хусейн ас-Салих қояды. Бұл пьеса кувейт диалектінде жазылған, кейін араб әдеби тілінде жарияланды. Пьеса көрермендер тарапынан үлкен қошеметке ие болды. Пьеса сюжеті бір отбасы мүшелері арасындағы үш ұрпақтың «прогресс пен даму» тақырыбы аясында қақтығысқа алып келеді. Отбасының отағасы дәстүрлі құндылықтарды сақтау керек десе, оның баласы қазіргі заман талабымен өмір сүру керек дейді, ал немересі жаңа технологияларды құшақ жая қарсы алу керек деп ойлайды. Осылай автор ескі мен жаңаның арасындағы күрес тақырыбын қозғайды. Саад әл-Фарадж 1966 жылы жазылған өзінің «Уақыт келді» (وقت الساعة) пьесасында Кувейттің болашағын болжағысы келіп, 2000 жылы мұнай сарқылса, елдің жағдайы не болмақ деген сауалды алға тартып, осы бір қиын

мәселеге жауап іздейді. Пьесада ел тұрғындарының алдында не басқа елге қоныс аудару не өлімге бойұсыну таңдауы тұр.

1964 жылы Заки Тулейматтың ұсынысының нәтижесінде Кувейтте «Театр істері мен өнері» ұйымы құрылады. «Араб театры» (المسرح العربي) және «Халық театры» (المسرح الشعبي) театрлық труппаларымен қатар тағы «Араб шығанағы» (الخليج العربي) және «Кувейт театры» (المسرح الكويتي) секілді екі театр труппасы қалыптасып, Кувейт жұртшылығына белгілі болды. Бұл труппалар қызметінің басы қасында көмегін еш уақыт аямаған Заки Тулеймат болды, сол уақытта өзі «Араб театрының» көркемдік кеңесшісі қызметін атқарған.

1965 жылы Кувейтте театр өнерінің орталығы қаланып, оған Кувейттің өзінен, Араб әмірлігінен және басқа Парсы шығанағы елдерінен отыз студент қабылданады. Кейін бұл Орталық Театр институтына айналады. 1972 жылы әйгілі египеттік театр сыншысы Али ар-Раи Кувейт өкіметімен Кувейт театр ісін зерттеуге шақырылады. Сапар нәтижесінде Али ар-Раи құқылы министрлікке колледж мәртебесіндегі театралды институтты жоғары оқу мәртебесіне ауыстыруды ұсынып, оның міндетін айқындады. Сол секілді египеттік сыншы Кувейт университетінің филология факультетінде театр деген пән енгізуді ұсынды, бұл театр өнерімен көпшіліктің танысуына септігін тигізері анық. Сыншы ұсынысы кувейттік билікпен ескеріліп, 1973 жылы театр өнерінің жоғары оқу орны ашылады. Бұл институтта болашақ актер, режиссер, театр сыншылары мен декораторлар даярлайтын болды. Жоғары оқу орынның алғашқы түлектері 1977 жылы бітіріп шықты. Мұнда алғашқы уақытта көптеген египеттік атақты Ахмад Абдельхалим, Камал Йасин, Фаруқ Демердеш, Қарам Мутауи, Саад Эрдеш, Фуад Дуввара, Ибрахим Суккар секілді режиссерлер, актерлер, сыншылар оқу процесіне көмекке шақырылды.

Әйгілі кувейттік драматург, актер және театр режиссері Сакр ар-Рашуд (صقر الرشود) (1941-1975) кувейт театрының дамуына зор үлес қосқан. Ол жиырмадан астам пьеса, соның ішінде «Мен және күндер» (أنا و الايام) 1964, «Үлкен тырнақ» (المخلب الكبير) (1965), «Балшық» (الطين) (1965), «Бөгет» (الحاجز) (1965) пьесаларын жазады [3]. Өзінің бірқатар пьесаларында ар-Рашуд жаңадан байыған кувейттіктер мен кедейленген аксүйек

отбасылары арасындағы жанжал мәселесін қарастырады. Басқа пьесасында драматург жаңа заманғы кувейттік отбасылардың ажырасу мәселесіне көңіл бөледі. Али ар-Раиддың айтуынша [1], Сакр ар-Рашуд пьесаларының сюжеті қазіргі заманғы, яғни Кувейттің мұнайдан үлкен кіріс алып жатқан кезеңдегі бір үлкен кувейттік отбасы тақырыбы аясында.

1960-1970 жылдардағы кувейттік драматургияда қоғамдағы әйелдер мәселесі, әсіресе ескі дәстүр қыспағындағы және өздерінің әкесі не кәрі күйеулерінің озбырлығына ұшыраған жас қыздар тақырыбы белең алады. Египеттік сыншы Али ар-Раи Сакр ар-Рашудтың драматургиясына Г. Ибсен, А. Чехов, Б. Шоу шығармаларының ықпалы болғанын айтады.

Келесі реттегі әйгілі кувейттік драматургтер қатарына Абдель Азиз ас-Сариды (عبد العزيز السريع) жатқызуға болады, өзінің шығармаларында алғашқылардың бірі болып әлеуметтік тақырыпты қозғаған. Олардың ішінде «Аштық» (الجوع) 1964, «Оның күзегі бар» (عنده الشهادة) 1965, «Соңғы шешім кімдікі?» (لمن القرار الأخير) 1968, «Ақша мен жан» (فلوس و نفوس) 1970, «Жоғалған әтеш» (ضاع الديك) 1972, «Төртінші деңгей» (الدرجة الرابعة), 1972. Режиссер және драматург Сакр ар-Рашудпен қосылып, «Парсы шығанағы театрына» (مسرح الخليج العربي) арнап 1972-1973 жылдары «Жұма түнгі шайтандар» (شياطين ليلة الجمعة) (1-4 бөлім), 1974 жылы «بحمدون المحطة» пьесаларын жазады. Аталған пьесалардың барлығына дерлігін Сакр ар-Рашуд Кувейт театрларында және басқа араб елдері сахнасында режиссер ретінде қояды [1].

Өткен ғасырдың жетпісінші жылдары Кувейтте «Отандық театр» (المسرح الوطني), «Өнер театр» (مسرح الفنون) және «Комедия театры» (المسرح الكوميدي) секілді коммерциялық театрлар пайда болды. 1977 жылы Кувейт университеті жанында «Университеттік театр» (المسرح الجامعي) пайда болып, оның мақсаты елдегі театралды қозғалысты жандандырып қана қоймай университет жанындағы бұл театрдың маңызды орталыққа айналуында еді. 1982 жылы бір топ жастар күшімен «Жастар театр» (مسرح الشباب) театры құрылса, 1992 жылғы қарашада Ұлттық театр (المسرح القومي) есігін айқара ашты [4].

Кувейт театрының тарихы өткен ғасырдың жиырмамыншы жылдары басталады. Кувейттегі театр өнері орта мектептер қабырғасында қаланып, алғашқыда шағын тарихи тақырыптағы көріністер қойылған. Жалпы, Кувейт театры мен театр өнерінің қалыптасуында египеттік театр қайраткерлері мен египет театрының ролі өте зор болды. Кувейт театры қалыптасуы мен дамуына әйгілі египет актері, режиссері және театр ісінің ұйытқысы болған Заки Тулейматты ерекше атап көрсетуге болады.

Бақылау сұрақтары:

1. Кувейтте театрға деген қызығушылықтың пайда болу себептерін сараптаңыз.
2. Хамд ар-Ружибтің елдегі сахна өнерінің қалыптасуындағы ролін анықтаңыз.
3. Египет режиссері, актері Заки Тулейматтың кувейттік театр өнерінің қалыптасуындағы ролі.
4. Сакр ар-Рашудтың ұлттық драматургияның дамуына қосқан үлесін анықтаңыз.

Ұсынылатын әдебиеттер:

1. المسرح في الوطن العربي، د. علي الراعي - عالم المعرفة، الكويت 1980
2. الحركة المسرحية في الكويت ، د. محمد حسن عبدالله - مسرح الخليج العربي، الكويت، 1976
3. المسرح والتغير الاجتماعي في منطقة الخليج العربي، د. إبراهيم عبدالله غلوم - عالم المعرفة، الكويت، 1986 .
4. المسرح العربي الحديث، بول شاؤول - رياض نجيب الريس للكتب والنشر - لندن، 1989

ЛИВАН

1957 жылдың қаңтар айында «Ливан әдебиеті» журналындағы Абдуллатиф Шарараның «Заманауи Ливан театры» атты мақаласында Ливан театры мен драматургиясының кейбір ерекшеліктері туралы айтылған болатын: «Ливан театрды өнер ретінде емес, оқуға, өмір сүру салтына, рухани дүниеге әсер етуші әдебиет ретінде таныды. Елде құрылған театрлар кең мағынасындағы ғылыми институттардың құрамында көп жылдар қала берді. Алайда театр адамдардың өміріне тікелей әсер ете алмады, себебі назар театрға қатысты элементтерге, яғни актерлерге, сахна ұйымдастырушылары мен пьесаларды жазушы әдебиетшілерді іздеуге бөлініп отырды»⁵.



Марун ан-Наққаш (مارون النقاش) (1817-1855) 1848 жылы Мольердің «Саран» («البخيل») атты пьесасын аударып, Бейрутте араб тілінде қояды. Осы қойылыммен Марун ан-Наққаш тек қана Ливандағы емес, жалпы араб елдеріндегі театрдың негізін қалады деп саналады. Марун ан-Наққаштың өлімінен кейін Ливан жерінде театр өнерінің даму мүмкіндігі екіталай еді деуге болады. Алайда ливандық өнертанушылар, жазушылар мен актерлер ан-Наққаштың өлімінен кейін сахна өнерінің дамуына ат салысты. Ливанда қалыптасқан Марун ан-Наққаштың жиені Салим ан-Наққаштың труппасынан Йусуф әл-Хайат, Сулейман әл-Қардахи және Ескендір Фарахтың труппалары бөлініп шығып, Мысырға келеді де сахна өнерімен мысырлықтарды

⁵ المسرح في الوطن العربي، د. علي الراعي

таныстыра бастайды. Мысырға тек актерлер ғана келген жоқ, оларға қосыла жазушылар мен аудармашылар да қоныс аударады. Осылардың ішінде көзге түсетіні Фарах Антуан (فرح أنطون) болды. Ол Мысыр театрына «Ескі Мысыр мен Жаңа Мысыр» (مصر القديمة ومصر الجديدة) атты алғашқы әлеуметтік пьесасын ұсынады. Ливаннан Мысырға Джордж Абйад (جورج أبوياد) (жорж абюйад) өнер іздеп келеді. Ол бір топ мысырлық жастармен бірге мысырлық хедивтің қаулысымен Францияға білім алуға жіберіледі. Джордж Абйад Францияда танымал театр қайраткерлерінен дәріс алып, Мысырға оралады. Ол халықаралық дәрежедегі кәсіби білімі бар алғашқы араб актері атанды.

Ливанда театр өнері алғашқы қадамдарын мектептерде және театр сүйгіш қауымдастықтарда бастады. Абдуллатиф Шарара Ливан театрының қалыптасуы 4 түрлі кезеңнен өткендігін жазады⁶:

1. Бірінші кезең – Алғашқы қадамдар Марун ан-Накқашпен байланысты;

2. Екінші кезең – Аудармалар: «Амуниция», «Көңіл-күйге қарау немесе темір зауытының басшысы» атты француз пьесалары; Адиб Исхак прозамен және поэзиямен Расиннің «Андромаха» трагедиясын, Вольтердің «Заир» трагедиясын араб тіліне аударады. Бұл кезеңде ливандықтар еуропалық драматургияның танымал үлгілерімен таныса бастайды.

3. Үшінші кезең – Араб әлемінің тарихын жандандыру кезеңі. Бұл кезеңде Нажиб әл-Хаддад (نجيب الحداد) «Хамдан» поэзиялық пьеса жазады, Шейх Ахмад Аббас әл-Азхаридің «Ғайз бен Зибян арасындағы «Жарыс» пьесасын ұсынады. Осыдан кейін араб тарихы тақырыбына байланысты пьесалар көбейе бастады. Бұл кезеңде театр өнері отандық, ұлттық рухты көтеру, діни сезімдерді тереңдету үшін қолданылды.

4. Төртінші кезең – әлеуметтік реализм кезеңі. Ливанға бұл құбылыс Америкаға көшіп кеткен әдебиетшілер арқылы жетеді.

Бұл құбылыс, яғни әлеуметтік реализм драматургияда да көрініс табады. Бұл кезеңде Джубран Халил Джубран (جبران خليل جبران) , Михаил Нуайме (ميخائيل نعيمة) «Әкелер мен балалар»,

المسرح في الوطن العربي، د. علي الراعي⁶

Фарид Мадур (فريد مدور) «Кек үстінде» (1931ж) деген пьесалар жазады. Бұл пьесаларда балалар мен әкелердің арасындағы қарым-қатынас, қарапайым адамдардың өмірі сипатталады. Мысырлық ақын, драматург Ахмад Шаукидың әсерімен Сағид Фақл «بنت يفتاح» (1935) атты поэзиялық драма жазады. Ағмал Сағид Тақа әд-Дин (أعمال سعيد تقي الدين) «Егер де қорғаушың болмаса» (لو لا المحامي) пьесасында Ливанның әлеуметтік өмірін суреттейді. Ағмал Сағид Тақа әд-Дин өзінің «Жаудың тілегі», «Жел ұшқыны» және т.б. пьесаларында елдің қоғамдық мәселелерін қарастырады.

Ливанда, сонымен бірге «радио театр» қалыптаса бастайды. Радио спектакльдер үшін бір актілі қысқа пьесалар жазылады. Бұл жанрда ерекшеленген Халил Хиндауи (خليل هنداوي) болды. Ол шамамен алты радио пьесасын жазды.

Ливан драматургиясын Йусуф әл-Хаиктың (يوسف الحايك) «Әділетсіздіктің саласы», Ришад Даргустың (رشاد دارغوث) «Қайта оралу», Эстефан Фархадтың (استفان فرحات) «Дидона» атты пьесалары толықтырады. Алғашқы пьесалардың сюжеті тарихи оқиғаларға арналса, кейінгі пьесаның тақырыбы палестиналық босқындар туралы болды.

Гасан Салыма француз тілінде жазылған «Ливандағы саяси театр» еңбегінде: «Нағыз ұлттық, егемен Ливан театры тек 1960 жылы қалыптасты», – дейді.⁷ Гасан Сәләманың пікірінше бұл жылға дейін ол тек көршілерге арналған кешкі қойылымдар және мектептегі оқу жылының бітуіне байланысты мерекелерге өлең түрінде жазылған үзінділер мен уағыздарды оқумен ғана шектелген. Ливандағы сахна өнерін сүюшілер 2-3 труппаға бірігіп, сахнада уағыздар айта бастады. Олар театр өнеріне бұрын-соңды таныс емес, жаңа өнер реңкін ендіргісі келді, яғни ерекше театр өнерін батысқа сай емес жолдармен сенімділік, ағартушылық бағытта өзгертуге тырысты. Бұл бағытта 15 жыл бойы сахналық ізденістер жасаған Абу Дабс гротеск өнерімен таныстырды, Антуан Милтақа Бразилия, Куба, Румыния мен Қытай сахна туындыларын Ливанда қояды.

XX ғасырдың алпысыншы жылдары Бейрутте бірнеше кәсіби театр труппалары қалыптаса бастады. Олардың ішінде:

⁷ المسرح في الوطن العربي، د. علي الراعي

1. «Бейрут театры» (فرقة محترف بيروت للمسرح) 1968 ж. Роже Гасав (روحيه عساف) пен Надал әл-Ашқар (نضال الأشقر) негізін салды. Роже Гасав Ливанға Страсбургтен келген болатын, Надал Ливанға Лондонда театр өнерін оқып келеді. Бұл театр келесі шетелдік пьесаларды сахналайды:

- а) Гогольдің «Ревизоры», 1968 ж.;
- ә) «Арнайы сан», скетчтер, 1968 ж.;
- б) «Магдалена», 1969 ж., 1970 ж.;
- в) «Карт Бланш», 1970 ж.;
- г) «Ұрыны жазалау», 1971 ж.;
- ғ) «Коралл, сапфир және алма», 1972 ж.;
- д) «Кедей, Қазан», 1972 ж.

Бұл театрдың негізгі шығармашылық тәсілі «импровизациялық театр» болды. Жоғарыда аталған қойылымдардың басым бөлігі осы бағытта жасалынған дүние еді.

2. Антуан және Латифа Мултақа – (أنطوان و لطيفة ملتقي) Ливандағы «Эксперименталды театрдың» (المسرح الاختباري) негізін салушы. Біріншісі фәлсафа оқытушысы, екіншісі заңгер еді. Осы екеуі театр труппасына көркем институт студенттерін тартты. Театрдың меншігінде 60 адам сиятын зал болды. Антуан және Латифа Мултақа осы залда түрлі шетелдік пьесаларды көрермен назарына ұсынды. Мысалы:

- «Ұлы ғалым Юдың өміріндегі мерекелік күн» қытайлық пьесасы;
- «Кішкентай қара нәсілді қыздар» Агата Кристи детективі бойынша;
- «Иттің өсиеті» бразилиялық жазушы Сюзаннаның бейімделінген шығармасы;
- «Мен таңдаушымын» румын жазушысы Караджалының «Ұмытылған әңгіме» пьесасынан үзінді;
- Альбер Камюдің «Калигуласы».

3. «Заманауи театр» (المسرح المعاصر) 1960 жылы құрылып, 1970 жылы «Заманауи театрдың Бейрут мектебі» (مدرسة بيروت للمسرح المعاصر) деп аты ауыстырылды. Негізін салушы Мунир Абу Дабс (منير أبو دبس) көптеген сыншылар бұл театр қайраткерін «Ливан театрының әкесі» деп атаған. Мунир Абу Дабс қойған пьесалар:

- Софоклдың «Эдип патшасы»;
- Шекспирдің «Макбеті» мен «Гамлеті»;
- Сартрдың «Шыбыны»;
- Юджин Ионесконың «Патша өлімі»;
- Гетенің «Доктор Фаусты»;
- Бюхнердің «Данте өлімі»;
- Брехттің «Ерекшелік пен қағидасы» және т.б.
- 1970 ж. Абу Дабс белгілі прозалық шығармаларды сахнаға арнап бейімдейді, мысалы:
 - а) «Сел»;
 - ә) «Куәгер Джубран» Джубранның «Пайғамбары»-нан үзінді.

4. «Ұлттық театр» (المسرح الوطني) көпшілікке Шушу театры ретінде танымал болды және оның негізін өнердегі лақап аты Шушу болып табылатын Хасан Ала әд-Дин (حسن علاء الدين) қалады. Бұл театр «Ұлттық театр» деген атпен 1956 жылы ашылып, 1972 жылы «Шушу театры» деп атала бастайды. Сонымен қатар көптеген комедиялық пьесалар қойып, халықтың нағыз сүйіспеншілігіне бөленді. 1972-1973 жылдары театр маусымындағы Шушудың қойылымдары:

- а) «Шымылдық артында»;
- ә) «99-ға келді»;
- б) «Өтіріктің ұзын жіптері» және т.б.

Шушу театры Ливанда өте белгілі және көрермен сүйіп көретін театр болды. Бұл театр сахнасында Шушу – Хасан Ала әд-Дин көптеген қойылымдар көрсетті. Шушудың есімі Ливан театр тарихында аңызға айналды. Шушу – Ливанда балалар театрының негізін қалаушы.

5. Ливан жастар труппасы, қазіргі атауы – «Ар-Рухбания труппасы» (فرقة الرحبانية) бірегей жұлдыз әнші Файруздың басшылығымен құрылды. Бұл труппа көптеген радио қойылымдар мен оператталарды ұсынған, мысалы:

1. Ояну.
2. Түн мен шам.
3. Ай көпірі.
4. Сақина сатушы.
5. Фахр әд-Дин күндері.

6. Тұлға.
7. Асуан таулары.
8. Жаса! Жаса!
9. Аялдама және т.с.с.

Ғасан Сәләма (غسان سلامة) өз еңбегінде 1968-1973 жылдары Ливан театрының дамуына үлкен үлес қосқан өнер қайраткерлерін атап өтті:

1) Абдулмалик Исауи (عبد الملك عيسوي) – Бейрутта тұрған алжирлік. Француз театрының актері Бланшунмен бірге үш жыл жұмыс істеген. «Шекарадағы үй» қойылымының авторы мен режиссері.

2) Тереза Ауд (تيريز عوض) – «Ертең» (1973 ж.) атты драманың авторы. Режиссері – Фуад Нагим, ер адам рөлін Джозеф Сағуд, әйел адам рөлін Надал әл-Ашқар сомдайды.

3) Йакуб Шадрәуи (يعقوب شدر اوي) – Мәскеудегі Луначарский атындағы театр өнері институтының түлегі. Режиссер ретінде Мұхаммад әл-Мағудтың «Клоун» пьесасын және Марун Габудтың «Қызыл патша» романын сахнаға дайындап қояды.

4) Раймон Джабара (ريمون جبارة) – шебер актер. Ол актер және режиссер ретінде танымал болған. Режиссер ретінде 1970 жылы «Дездемона өлсін» атты спектакль қояды.

5) Рида Кибрит (رضا كبريت) – драма саласындағы кәсіби актерлердің бірі. 1953-1973 жылдары көрсетілген көптеген пьесалардың авторы.

6) Шакиб Хури (شكيب خوري) – актер және бірнеше пьесалардың авторы. Шетелдік драматургиядан Уильям Теннесидің «Ыстық шатырдың үстіндегі мысық» атты танымал пьесасын сахналады. 1972 ж. Баальбек театрында өзінің «Кабаре» атты пьесасын режиссер ретінде қояды.

7) Жәләл Хури (جلال خوري) – белгілі неміс драматургі Брехттің стилін ұстанған драматург. Оның қаламынан шыққан туындылар – «Вейцман, Бен-Гурион және олардың серіктестері» (1968) пьесасы Брехттің «Артур Уи карьерасы» пьесасының ізімен жазылған, «Сап алдындағы Джоха» (1970), «Батырлар» 1972-1973 ж. Ливандағы алғашқы отандық революционер жайындағы «Таниос Шахин» пьесалары.

8) Исам Махфуз (عصام محفوظ) – ақын, күнделікті газетте театрға қатысты сыни мақалалар жазған, мәдени шолушысы болған. Сыншылардың пікірінше, Исам Махфуз дарынды драматургке жатады. Ол «Занзалихт ағашы» (1963 ж. жазылды, 1968 ж. қойылып, 1969 ж. басылып шықты); «Өлтіру» (1968 ж.), «Диктатор» (1970 ж.), «Карт Бланш» (1970 ж.); «Азар» (1972 ж.), «Неге?» (1971 ж.) атты пьесалардың авторы және кейбір пьесаларын өзі режиссер ретінде қойды.

1960 жылдардағы ливан театрының сахналарында қойылған пьесалар көп жағдайда зиялы қауымға арналған болатын. 1970 ж. ливандық сахна өнерінде ерекше орны бар Мунир Абу Дабс театрда көркемдік, философиялық мән-мағынасымен, формасымен ерекшеленетін жаңа спектакльдер қояды. Оның ішінде Мунир Абу Дабстың «От шеңбері» (دائرة من نار), Роже Гасавтың «Қаракөз шатыры» (خيمة كراكوز) қойылымдары Шушу театрының сахнасында қойылады. Бұл қойылымдардың негізгі тақырыбы әлеуметтік және саяси мәселелер болып табылады. Жан Мушақа (جان مشاقّة) «Ерлердің қарындасы» (أخت الرجال) атты пьесасында бір уақытта шетелге көшіп кеткен енді қайта Отанына оралған ливандық отбасын сипаттайды. Пьесада осы отбасының Ливанға оралғаннан кейін басынан өткізген қиыншылықтары баяндалады. Сонымен қатар ливандық театр қойылымдарында әйгілі неміс драматургі, режиссері Бертольд Брехттің эпикалық театр элементтері енгізілген. Яғни актерлер мен көрермен арасында ешқандай алшақтық жоқ, көрермен де – қойылымның қатысушысы. Мысалы, «Ұрыларға қарсылық көрсету» (اضراب اللصوص) қойылымында театрдағы үйреншікті шымылдық, сахна деген нәрселер жоқ. Себебі сахна көрермендер отырған зал болды. Осы залда актерлер көрерменді халық музыкасын ойнап қарсы алды, кейбір актерлер көрермендерге кофе ұсынып жүрді. Ливандық театрда халық сүйіп жақсы көретін кейіпкер Джоха сахнаға шығады. Осындай пьесалармен ливандық режиссерлер араб елдерінің төл мұрасынан сусынданған.

Қорыта келгенде, Ливанда кәсіби театр мен драматургия 1960 жылдары қалыптаса бастады. Әрине, бұл театрдың іргетасы XIX ғасырдың соңғы жылдары Марун ан-Наққаштың қо-

лымен қаланды. Ливан театрының дамуы төл драматургияның қалыптасуына әкелді, оған ат салысқан Мысырда және батыс елдерінде арнайы оқып келген режиссерлер мен актерлер болды.

Бақылау сұрақтары:

1. Ливан театрының қалыптасу кезеңдерін сипаттаңыз.
2. Ливандық драматургия көтерген мәселелерді айқындаңыз.
3. Ливандағы театрлардың құрылуы және репертуарын талдаңыз.

Ұсынылатын әдебиеттер:

1. Интернет ресурсы: onefineart.com/en/.../Lebanese_modern_theater.shtml
2. المسرح في الوطن العربي، د. علي الزاعي - عالم المعرفة، الكويت 1980
3. المسرح العربي الحديث، بول شاؤول - رياض نجيب الريس للكتب والنشر- لندن، 1989
4. أحمد بلخيري: دراسات في المسرح، مطبعة فضالة، المحمدية بالمغرب، 2001
5. روجيه عساف، سيرة المسرح أعلام وأعمال العصور القديمة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 2009.
6. سيرة المسرح أعلام وأعمال القرون الوسطى، دار الآداب، بيروت، روجيه عساف، لبنان، ط1، 2010.
7. سيرة المسرح أعلام وأعمال عصر النهضة، دار الآداب، بيروت، لبنان، روجيه عساف، ط1، 2010.
8. [http/ www.masraheon.com](http://www.masraheon.com)
9. Путинцева Т.А.. Тысяча и одна ночь арабского театра. – М.: Наука, 1977
10. عبد القادر فاروق. المسرح في الوطن العربي.- الرباط: مجلة "ادب و نقد"، العدد 60، اغسطس 1990

СУДАН

Белгілі Мысыр сыншысы Али ар-Раи өзінің «Араб елдеріндегі театр» атты зерттеуінде Суданда театр өнерінің қалыптасуына қатысты бірталай мәлімет Ирақта басылатын «Ақлам» журналының бетінде жарық көрген үш маңызды мақалада берілгенін атайды. Бұл мақалалардың авторы – Бадру ад-Дин Хасан. Судан театрының тарихы 1902 жылдары басталған деп айтып, оған келесі дәлел келтіреді: «Осы жылы Абдул Қадир Мұхтар «Нактут» атты алғашқы судандық пьеса жазған еді. Нактут сөзінің мағынасы «әл-мәл / байлық, мүлік» деген ұғымды білдіреді. Бұл пьесаның оқиғасы таверна иесі, оқушы және саудагер арасында өрбиді. Пьеса авторы сол кезеңдегі судан қоғамының жағдайын суреттеген»⁸.



Сонымен қатар Суданда театр өнерінің қалыптасуына өз үлесін қосқан Омдурман қаласындағы католик қыздарға арналған мектептегі 1905-1915 жылдар аралығында көрсетілген қойылымдар болып табылады. 1905 жылғы «Судан» газетінде «Театрды сүюші қауым» қайырымдылық кеш өткізетінін хабарлайды. Осы кеш барысында қауым мүшелері ағылшын, араб тілдерінде комедиялық қойылымдар көрсететіні туралы айтылады. 1909 жылдың қараша айында «Судан» газетінде «Патшалардың құлдырауы» атты пьеса туралы хабарлама жарияланады.

⁸ المسرح في الوطن العربي، د. علي الراعي

Осылайша, театр жайындағы хабарламалар «Судан» газетінде таратылып, жалғасын таба берді. Осы қойылымдардың басым көпшілігі Хауадж Луиза кофеханасының қойылымдарға арналған сахнасында өткізілді. Бірақ бұл қойылымдар күнделікті көрсетілген жоқ, сондықтан ол кезеңде шынайы театр қозғалысы туралы айту ерте болар. Судан елінде театр өнерінің таралуына Мысыр мен Сирия елдерінен келген азаматтар қолғабыс тигізеді. Қойылымдардың көрермендерінің көбісі Суданға сырттан келгендер болатын.

1915-1903 жылдар аралығында Ибрахим Ғибади театрлық қойылымдарға арнап мәтіндер жазады. Ол 1910 жылы көне араб мұраларын пайдаланып, «Аруа мен Афра» атты поэзиялық драма жазады.

Хабиб Муддасир «Судандық театр туралы» деген зерттеуінде театр өнері Судан еліне мысырлық ұстаздар арқылы танымал болды дейді. XX ғасырдың бірінші жартысында олар Суданда Гордон (غوردون , сол кезеңде Суданды басқарған ағылшын генерал-губернаторы) мектебінде оқытушылық қызметте болған. Осы ұстаздар 1912 жылы «Шынайы тәубе» атты қойылымды судандық көрерменге көрсетті. Бұл қойылымда ойнаған актерлер де, қоюшы режиссер де осы мысырлықтар болды⁹. Осы қойылымның арқасында колледж әкімшілігі талапкерлер арасынан бір драмалық топ ұйымдастыруды көздеді. Осы топтың басшысы болып Бейруттегі америкалық университетін бітірген сириялық жігіт тағайындалады. Бұл топтың қойылымдарын колледж түлектеріне келіп көруге рұқсат беріледі. Қойылымды көру үшін отырып көремін деушілерге 2 қырш, тұрып көремін деушілерге бір қырш ақы орнатты.

1918 жылы аталмыш мектептің түлектер клубы ұйымдастырылып, Садық Фаридтің театр тобы құрылады. Құрылған топ көптеген сахналық қойылымдарын 15 жыл бойы көрерменге ұсынды. Ұстаз Хасан Нажил «Судан қоғамының ерекшеліктері» атты еңбегінде осы топтың аса жігерлігіне сілтеме берген және де қойылымдарының бірін сипаттап кетеді. Қойылым 1920 жылдың 9 желтоқсанында бейсенбі күннің кешінде өткізілді. Бұл қойылымның сюжеті әйелдерге білім беру идеясына арналған

المسرح في الوطن العربي، د. علي الراعي، ص. 287⁹

еді. Тағы айтып кететін жай, бұл қойылымдарда әйел рөлін ер актерлер орындады, Садық Фарид жас қыздарды қойылымдарда ойнауға қанша шақырса да бұл әрекеті сәтсіз аяқталды. Қойылымға қатысушы жастар үлкен алғысқа ие болды. Олардың қатарында болғандар: Садық Фарид (صديق فرید), Арафат Мұхаммед Абдулла (عرفات محمد عبد الله), Абдуррахман Али Таха (عوض ساتي), Али Бадри (علي بدري), Фиуад Сати (عوض ساتي), Али Нур әл-Мухандис (علي نور المهندس), Абу Бакр Усман (أبو بكر عثمان) және тағы басқалары. Ұстаз Нажил өз еңбегінде осы топтың «Салахаддин әл-Айиубий» атты қойылымын сипаттап былай жазады: «Зал көрермендерге нық толы, басар аяқ, қояр қадам жоқ, сахна пердесі көтеріле адамдар таңғажайып күй кешті. Дауыстары қуаныштан у-шу көтеріліп, қолдарымен қатты-қатты шапалақтай берді. Сол күнгі кеште Салахаддин рөлінде ойнаған Таха Салих әл-Мухандисті, Англия Ханзадасы рөлінде ойнаған Исмаил Фаузилерді, Ричард-Арыстан жүректінің рөлінде ойнаған Арафат Мұхаммед Абдулланы және Франция патшасы рөлінде ойнаған Рафаэл Илиясты көрдік. Спектакль біткенде көрермен залы ду қол шапалаққа толды»¹⁰. Садық Фарид осы топпен көптеген спектакльдер қойды, ол қойылымдар тарихи және мәдени тақырыпта болды. Себебі сол кезеңде Судан отарлық ел болған, ал отаршыл елдер судандық театр труппаларына саяси тақырыпта қойылымдар қоюға тыйым салған. Осындай қиын жағдайда бола тұрып, Садық Фаридтың тобы түрлі қойылымдармен Судан қалаларын аралап шықты. Мысалы, бұл топ судандықтарды мысырлық Ахмад Шауқидың поэзиялық пьесаларымен, Шекспирдің «Гамлет», «Юлий Цезарь», «Антоний мен Клеопатра» атты пьесаларымен таныстырды. Сөйтіп, бірте-бірте елде театр сүйер қауым қалыптаса бастады.

1924 жылы Судан театр өнерінде жаңа тұлға Абид Абд ан-Нур (عبيد عبد النور) танымал бола бастайды. Бейруттегі америкалық университеттің түлегі Абид Абд ан-Нур судандық сахнада шетелдік қысқа пьесаларды судандықтарға бейімдеп қоя бастады. Абид Абд ан-Нур белгілі, Суданда танымал болған пьесаларды қайта қойған жоқ, керісінше, жаңа нәрсе жасауға

¹⁰ المسرح في الوطن العربي، د. علي الراعي ص. 287

тырысты, яғни Судан халқының өміріне қатысты қойылымдар дайындауға бет алды. Ол судандықтардың отбасында болып жатқан түрлі келеңсіз жағдайларды көрсетуге тырысты. Мысалы, «Сауық кештері» (ليالي الانس) атты қойылымында салт-дәстүрді сақтайтын отбасында туып-өскен бала сол салт-дәстүрлерді ысырып тастап, өз білгенін жасай бастайды, ішімдікке салынады. Соның салдарынан әке мен ұлының арасындағы қарым-қатынас шиеленісе түседі. Сонымен қатар «Бастық, тексеруші және көше адамы» (المأمور و المفتش و رجل الشارع) атты пьесасында Абид Абд ан-Нур бастықтардың өз қызметкерлеріне не отандастарына көрсететін өктемдік пен басынушылық, кіші қызметкердің бастықтардан қорқуы бейнеленеді. Бұл қойылым екі рет көрсетіліп, тоқтатылды. Оның тоқтауын елдің қауіпсіздік органдары талап етті. Себебі ол қойылымдар қатерлі деп табылды. Сөйтіп, Абид Абд ан-Нур театр саласында бастаған жұмысын тоқтатуға мәжбүр болды.

Осы кезеңде Суданда театр қойылымдарына сын пікірлер жазыла бастайды. Бірінші театр сыншылары қатарына Арафат Мұхаммад Абдалла жатады. Арафат Мұхаммад Абдалла бұрын актер болған еді. Енді ол өзінің актерлік тәжірибесіне сүйене отырып, қойылымдар және театрға келуші көрермен туралы сын пікірін «Ан-нахда» және «әл-Фаджр» атты журналдарында жариялайды. Осы сын пікірлерінде Арафат Мұхаммад Абдалла ең маңызды пікір айтқан еді, ол – Суданда шынайы, төл, ұлттық театр ұйымдастыру. Осы сыншының пікіріне қаламгер Мұхаммад Ишарий мен Мағауиа Мұхаммад Нұр да толығымен келіседі.

1932 жылы Халед Абу ар-Рус (خالد أبو الروس) судандық төл пьеса жазады. Халед Абу ар-Рус театр өнерімен Омдурмандағы Ғылыми институтта оқып жүргенде таныса бастаған. Сол әсерлердің нәтижесінде ол судандықтардың жергілікті тілімен жазылған, елдің мұрасын, рухын дәріптейтін пьесалар жазуға талпынады. Соның бірі – «Тажуж және әл-Михлақ» (تاجوج و المحلق) атты пьеса. Бұл пьесада екі бас кейіпкер Тажуж есімді әйел мен оның күйеуі әл-Михлақ арасындағы қайғылы махаббат оқиғасы баяндалады. Осы пьесаның алғы сөзінде автор ұлттық судан театрын ұйымдастыру жолында осындай толыққанды

судандық пьеса жазуға түрткі болған жағдай тек шетелдік яғни еуропалық және мысырлық пьесалардың Судан елінде қойылғаны деді. Осы пьесаны Халед Абу ар-Рус бір жыл ішінде жазып шығып, Омдурманда аз-Захра атты клубта топ жинап дайындықты бастап кетті¹¹. Судандық зерттеушілердің пікірінше, бұл пьеса екі маңызды мәселені шешуге түрткі болды, біріншіден, пьеса ұлттық тақырыпқа арналды, екіншіден, ұлттық мұрадан нәрленді¹². Осы аз-Захра клубына еліктеп елдегі басқа клубтар жазушыларға пьеса жазуға арнайы тапсырыс бере бастайды. Осындай әрекеттердің нәтижесінде Суданда театр өнерінің қалыптасуы кең етек жая бастады.

Халед Абу ар-Рус бірінші пьесасы қоғамда үлкен қолдау тапқаннан кейін 1933 жылы «Субаның қирауы» (خراب سوبا) атты екінші пьеса жазды. Бұл пьесаның сюжеті XVI ғасырда тарихта болған оқиғаны сипаттайды, Нубия астанасы Субаны арабтар мен жергілікті тайпа бірігіп, шапқыншылық жасап қиратады. Тарихшылар Субаны қирату бір қарт әйелдің сұлу қызының қолынан болды, ол қыз қулықпен, өзінің сұлулығын пайдаланып, Нубия уәзірлері мен әміршілерін алдап, қаланың қирауына себепші болды дейді. Автор бұл тарихи оқиғаны пьесаға арқау етіп, оған жаңа мән береді. Оның мақсаты – пьеса кейіпкерлері арқылы судан қоғамының екіжүзділігін көрсету. Халед Абу ар-Рус труппасы біраз жыл Суданның түрлі қалаларын аралап, өз қойылымдарын көрсетеді, драматург өзі сол қойылымдарда комедиялық және трагедиялық рөлдерді ойнап талантты актер ретінде белгілі болады. Халед Абу ар-Руспен қатар осы кезеңде театр үшін Ибрахим әл-Абади деген ақын жазды. Ол 1934 жылы «Нимр патша» (الملك نمر) тарихи және әлеуметтік «Екі достың арасындағы қыз» атты пьесалар жазды. 1936 жылы театр сахнасына бірінші рет судандық әйел актриса шықты.

1946 жылы театр өнерін дамыту мақсатында Майсират ас-Сираж (ميسرة السراج) театр труппасын құрады. Бұл труппа «Бір қырш берсең, өнер тамашалайсың» деген Судан жұртшылығына үндеу тастайды. Өнер сүйгіш қауымның қолдауын тауып, бұл труппа өзіне арнайы театр салады. Содан кейін труппа актер-

المسرح في الوطن العربي، د. علي الراعي، ص. 291¹¹

المسرح في الوطن العربي، د. علي الراعي، ص. 292¹²

лері Судан радиосында арнайы әзіл бағдарламаларын жүргізе бастайды. Бұл жаңа құбылыс судандық театрдың, драманың дамуына үлкен септігін тигізді. Майсират ас-Сираж театрының актерлері Исмаил Хуршид (إسماعيل خورشيد), Усман Хамида (عثمان حميدة), Махмуд Сираж Абу Қабура (محمود سراج أبو قبورة), Усман Ахмад Хамд (عثمان احمد حمد), әл-Фадыл Саийд (الفاضل سعيد) Суданда комедия театрын құрды.

1956 жылы Судан егемендігін алып, тәуелсіз ел болғаннан кейін 1959 жылы Омдурманда Ұлттық театр құрылады.

Жалпы, тәуелсіздік алғаннан кейін Судан театрларында әлемдік драматургия және араб, судандық пьесалар көптеп қойыла бастады. Оның арасында Чехов, Ионеско, Юджин О'нил, Петер Вайс, Жан Ануй шығармалары болды. 1969 жылы елде театр және музыка жоғары институты құрылады, бұл жоғары оқу орны театр және музыка саласында кадрлар дайындайды. Суданда музыкалық театр қалыптасады, бұл театр труппасы музыкалық спектакльдермен 2006 жылы Каир эксперименталды театрлар фестиваліне, 2008 жылы Иорданиядағы фестивалге қатысады.

Қорыта келгенде, Судан театры ХХ ғасырдың бірінші жартысынан қалыптаса бастады және оның қалыптасуына түрлі факторлар әсер етті. Театр өнерінің кең таралуына араб елдерінде ертеден келе жатқан, әсіресе Мысырда, белгілі театрланған халықтық ойын-сауық – хайиал аз-зылл-көлеңке театры, Самир театры өзінің ықпалын тигізді. Сонымен қатар Судан елі Ұлыбритания мен Мысырдың отаршылдығында болған кезеңде осында Сирия елінен, Мысырдан және шетелдік басқа елдерден келген ұстаздар, шіркеу адамдары өздері білетін театр өнерімен жергілікті халықты таныстыра бастайды. Сол адамдардың бастауымен, алдымен, мектептерде, түрлі спорт клубтарында өнер сүйгіш жастардан арнайы қойылымдар қою үшін топтар құрылады. Бұл топтардың іс-әрекеттері уақыт өте Суданда кәсіби театрдың пайда болуына әкеледі, соның нәтижесінде театрға арналып, судандық пьеса жазыла бастайды. Судан театрының өкілдері, өнер сүйгіш қауым судандық театрдың «алтын ғасыры» өткен ғасырдың екінші жартысы болды деп түйіндейді,

Суданда театр өнерін жаңғырту үшін үкімет тарапынан көп көмек керектігін алға тартады.

Бақылау сұрақтары:

1. Судан театрының қалыптасуына әсер еткен факторларды саралаңыз.
2. Судан театрының және драматургиясының қалыптасуындағы Абид Абд ан-Нурдың рөлін анықтаңыз.
3. Судандық төл пьесаның пайда болуы.
4. Халед Абу ар-Рус пьесаларының тақырыбын талдаңыз.

Ұсынылатын әдебиеттер:

1. ديشير عباس - الأدب المسرحي في السودان- نشأته وتطوره - الهيئة العربية للمسرح 2012.
2. سعد يوسف و عثمان علي الفكي- الحركة المسرحية في السودان- بدون إفادات شفاهية من المسرحي الأستاذ علي مهدي 15 يناير 2014
4. Путинцева Т.А.. Тысяча и одна ночь арабского театра. – М.: Наука, 1977.
5. [http/ www.masraheon.com](http://www.masraheon.com)

ТУНИС

Тунистік ұлттық драматургияның пайда болуына тунистіктердің бір ғасырға жуық аралықта басқа елдердің театр өнерімен танысуы себепкер. Мұнда 1826 жылы алғаш рет италиялық Ливорнодан келген актерлердің қойылымдары сахналанған. XIX ғасырдың орта тұсында еуропа театры салыстырмалы түрде кең етек жая бастады, ал 1881 жылы протектораттық бекітілуден кейін француз және италиялық труппалардың гастрольдері мұнда жиі келе бастады. Ел астанасында бірнеше театр ашылып, олардың сахналарында әйгілі Аделина Патти, Сара Бернар, «Комеди франсез» труппасының актерлері өнер көрсеткен.

1894 жылы қойылымдарды француз тілінде сахналаған алғашқы жергілікті әуесқойлық труппа құрылады. Ал бұдан бір жыл бұрын әуесқойлар күшімен ортағасырлық араб романының мотиві бойынша Шукри Ганемнің (1856-1929) «Антара» атты өлең-драмасын қою арқылы араб театрын құру әрекеті қолға алынды. Оның авторы Тунистегі протекторат әкімшілігінің мұрағат меңгерушісі болған ливандық-маронит пьесаны алғашында француз тілінде жазып, өзі араб тіліне аударған.

XX ғасырдан бастап өз қойылымдарын тек астанада ғана емес, сонымен қатар провинцияларда да қойған мысырлық актерлердің гастрольдері де елде жиіленді. Ал 1908 жылы жартылай кәсіби «ан-Наджма» (النجمة) труппасы құрылды. Театр көпшілік қауымды ағарту мақсатындағы қару ретінде көрінді, труппаның негізін қалаушылар өздеріне бытыраңқы әуесқойлық ұжымдар ішінен белсенділерін біріктіруді, көпшілікті еуропалық классикалық шығармалармен таныстыруды, ұлттық драматургияның пайда болуына үлес қосуды өздеріне міндет етіп қойды. Келесі жылы «ан-Наджма» тунистік кәсіби араб театрының негізін қалаушысы саналатын әйгілі мысырлық актер және режиссер Сулейман әл-Кардахидің труппасымен қосылды.

Жергілікті және Машрик елдерінен гастрольге келген труппалар араб тарихымен байланысты сюжеттерге мысырлық және сириялық авторлардың қойылымдарын басты негізге алған. Сол секілді репертуарларындағы драмалармен қоса еуропалық авторлар пьесаларының аудармалары жоғары бағаланған, әсіре-

се Шекспир драмасы. Тунисте Сулейман әл-Кардахидің өзі аударған «Мағрибтік көшбасшы Отелло» (قائد اطل المغربي) шығармасы үлкен жетістікке ие болған. Бұлар түпнұсқалы аудармалар емес, өңделген шығармалар болатын. Мысырлық драматург Тауфиқ әл-Хаким жазғандай, сол кезде драматургияда *иқтибас* термині кең етек жайды. Оның мағынасына сәйкес «берілген қойылым нақты өзіндік туынды, сонымен қатар нақты аударма емес, яғни сюжеттің бір атмосферадан екіншісіне аударылуы, жат елдік кейіпкерлердің араб яки шығыстыққа ауысуы» болатын [2, 216]. Осындай қойылымдар қатарына әл-Кардахи труппасы Тунисте қойған Нәжіб әл-Хаддадтың «شهداً الهرم» («Ромео мен Джульетта» трагедиясы желісімен) және «صلاح الدين» («Абуби» (Вальтер Скоттың «Талисман» романы негізінде) жатады. Сол секілді бірінші дүниежүзілік соғыс қарсаңында басқа тунистік труппалармен қойылған Корнельдің «Сид» шығармасына негізделген Нәжіб әл-Хаддадтың «Махаббат пен кек» (هرم و انتقام), «Хамдан» Гюгоның «Эрнани» атты романтикалық драмасының қайта өңдеулерін жатқызуға болады.

Кірме шығармалармен қатар сахнада тунистік авторлардың түпнұсқалы қойылымдары пайда бола бастады, соның ішінде Мұхаммед әл-Джааибидің төрт актілік «Ялдиз қабырғаларындағы Султан» (السلطان بين جدران بلديز) шығармасы. Мұхаммед әл-Джааибидің сол уақыттағы астаналық жетекші газеттің иеленушісі және редакторы болған.

Батырлық драмалар Тунистегі театр репертуарының негізі болған. Комедия жанры көпшілікке театрдан жабырқаңқы көңіл-күйде қайтпау үшін «қосымша» және төменгі жанр ретінде қарастырылған. Сондықтан трагедия не драмалармен бір кеште қойылатын фарс, бір актілі комедиялар қойылымды аяқтайтын. Тек соғыс қарсаңында ғана комедияларды жеке қойылым ретінде ұсыну ісі жүзеге асырыла бастады. 1913 жылы күзде қысқа юморлық қойылымдар мен фарстардан тұратын бағдарлама жетістікпен өтеді. Олардың кейбіреулері бұрын дивертисмент негізінде қойылса, басқалары қойылымға алғаш енгізілді. Сахнада енді үш «толықметражды» комедия пайда болды, олар – Нәжіб әл-Хаддадтың еркін аудармадағы Мольердің «Еріксіз емші» (الطبيب المعسوب), француздық комедиографы Морис Ордонненің

«Дюран және Дюран» пьесасын өндеген тунистік автор Алм әл-Хассанидің «Салем және Салем» қойылымы, «1001 түн» ертегісінің мотиві бойынша жазылған, мысырлық драматург және актер, шығу тегі бойынша сириялық Абу Халиль әл-Қаббанидің «Әңгімелесушілер» (انس الجالس) комедиясы. Алайда сол «бейбіт» кездің өзінде де осы төрт комедиялық қойылым басты орында болған батырлық драмалар арасында тунистік театрлардың репертуарында кездейсоқ болған тәрізді.

Әдетте, көрермендермен сәлемдесуге авансценаға бүкіл труппа шыққан кезде қойылым прологтан басталатын. Труппа жетекшісі немесе актерлердің біреуі қойылым мазмұнымен қысқаша таныстыратын. Өйткені трагедия әдеби тілде, ал комедиялар ауызекі тілде болуымен түсіндіріледі. Әдетте, араб әртістері гастрольдерінің ашылу салтанаты көпшілікті кешкі қойылымға келуге қызықтыратын жаршылардың қатты айқайы, барабан, флейта аспаптарының әуені арқылы өткізілген*

*Мысалы, атакты мысырлық актер және театр қайраткері Йусуф Уахби Сүлейман әл-Кардахи труппасының гастрольдерін келесідей еске алатын:

«Сохагада мен мемлекеттік бастауыш мектебіне түстім. 1906 жылдың бір күнінде мектептен қайтып бара жатқан жолда мен барабандар мен флейталардың дауыстарын естіп, өзіме бейтаныс құбылыс әрекеттерді көрдім: көше бойында өнерпаздардың бір тобы жылжып бара жатты, ал оған ілесе биік бойлы, қара жүзді марокколық костюм киген шабандоз келе жатты. Артында ерекше киінген еркектер мен әйелдер отырған үш арба келе жатты».

Олардың жанындағы жарышлар: «Бүгінгі кеш жұмыстарыңызды тоқтатыңыздар! Сіздердің алдарыңызда магрибтік батыр, әйгілі Отелло өнер көрсетпек! Оны көруге асығыңыздар! Ол – қорқынышты білмейтін керемет батыр. Оны сіздерге Сүлейман әл-Кардахи тарту етеді. Хедивтің өзі оған рұқсатын беріп, орден тарту еткен. Ханымдар мен мырзалар, қойылымды көруге асығыңыздар! Сіздер жауыздық пен қарақшылық құрбаны Отелло батырды көресіздер. Қызғанишақтық оның тыныштығын бұзды, қайғыдан қан жұтты. Соханың бейбіт тұрғындары, сағат он уақытында театрға асығыңыздар! Кіру билеті бір қыри немесе екі қыри, ал бірінші қатар бес қыри. Өміріңіздегі ең маңызды көріністі жіберіп алмаңыздар!

Біз осы көштің артынан өз қалауымыздың еркімен ілесе еріп бара жатып, кенеттен, осы көштің біздің жаққа келе жатқанын байқадық: бұл бағыт – біздің үй. Міне, шабандоз аттан түсіп, подъезде жоқ болып кетті.

Мен өз күш-жігерімді жинап үйге кірдім, алайда бауаб қатарласып, өз жүрісімді бәсеңдеттім, оның галабиясынан ұстадым. Үлкен, қара жүзді адам асықпаған күйде баспалдақта көтеріліп бара жатты. Сол кезде мен жүгіріс күйінде әйелдер жаққа қарай бет алдым, сонан соң ол жерден үлкен залға қарай беттедім. Қара жүзді адам сонда болған еді. Ол әкеме бас иіп, оған созылған қолды қысып сәлемдесті. Онымен амандасып, отыруға ұсынды».

Қызығушылық мені жаулап алғаны соншалық, мен өз қорқынышымды ұмы-

тып, олардың әңгімелерін есту үшін есік алдында тұрып қалдым.

Әңгіме сириялық диалектіде болды. Бейтаныс адам төс қалтасынан бір бума қағазды шығарып, әкеме ұсынды. Ол қынжылмай-ақ алды (кейін мен бұл бума қағаздың әл-Кардаху әкемнен оның департаментіндегі шенеуніктерге үлестіруге сұраған шақыру билеттері екендігін түсіндім).

...Мен біздің отбасы түгелімен театрға баратын уақытты күттім. Менің анам өзінің бірнеше құрбысын шақырды, ал мені Али деген ініммен әкем алды. Біз әл-Кардахидің губерниялық басқармасының алдына орнатылған шатырға жеттік. Ол жерде көп халық жиналып қалыпты. Шатыр ортасында киімдері алтын түстес болып тігілген екі актер төбешіктегі орындықтың екі жағында тұрды. Әл-Кардаху осы орындық басында Отелло киімінде қолына қызыл желтуіш ұстап тұрды.

...Мен алғаш рет театрға келдім. Көз алдымда бау-бақша мен колонналар суреті бейнеленген маталы пердені көрдім. Ал олардың алдында «люкс» лампалары ілініп тұрды. Келесіде мен әл-Кардахидің: «Үш примо!» – деп айқайлаған дауысын естідім. Залдағы қызметші: «Қазір!» – деп жауап қайырып, үш рет жерге асатаяқпен дабыл қақты.

Әйтеуір, перденің ашылу салтанатының уақыты да келді. Мен қайтадан сахна ағашына соққан үш дабылды естідім, перде ашылды. Әйелдер мен еркектер – бүкіл труппа бір қатарға тізіле тұрды. Ал олардың алдында тұрған – Сүлейман әл-Кардаху. Олар сәлемдесу гимнін шырқай бастады:

– Асыл жандар, қош келдіңіздер!

Сіздер бізге ізет көрсеттіңіздер, марқабатты тақсырлар!

Содан кейін перде көпшілік шапалағымен түсіп, қайтадан көтерілді. «Қара венециялық» туралы трагедия басталды. Сахнада болып жатқан құбылысты қарап жатқан көрермендердің мойындары созылды. Пьеса мені қызықтырып бара жатты, мен Яго оның құлағына уға толы Дездемонаның адалдығына күмән келтіретін сөздерді сыбырлағанда дауысы дірілдеген Отеллоға қатты аяушылық білдірдім. Отелло қорқыныштан қатып қалған көрермен жұрт алдында өз басынан бір тұтам шаш жұлып алды.

Перде жабылған кезде әкем маған қарады да менің келбетім оны біршама алаңдатты: мен уайымнан дірілдеп тұрдым.

– Йусуф, мұның не, қорқынышың ба? Бұл жай қойылым ғой.

– Иә, ал шаш, аға жұлған шаш ше? – деп мен қарсыластым.

– Неткен ақымақ едің! – деп әкем күлді, – бұл жалған парик.

Ал менің інім Али болса, қорқыныштан әйелдер бөліміне, анамның құшағына қарай жүгірді.

Пьеса Отеллоның Дездемонаны қылқындыруынан кейін өзін-өзі өлтірумен аяқталды, сонан соң мен қатты жылаған кейнімде әкемнің құшағына жүгірдім:

– Аға өзін-өзі өлтірді, әке!

Осы сәттен кейін мен сахнаға қарамаған едім, перденің жабылып, қайта ашылғанын, Отеллоның көрермендерді қарсы алған сәтін көрмедім. Әкем маған жаны ашып, хатшыға әл-Кардахиді оның тірі екендігіне менің көзімді жеткізу үшін шақыртуға бұйрық берді. Бұл адамның өзі-өзіне пышақ салғандығын көрсем де өлмегендігіне, яғни тірі екендігіне көзім жеткен кезде, қалай таңғалғанымды сөзбен айтып жеткізе алмастым.

Театр қойылымдары өздеріне цирк элементтерін жиі қосатын. Осылайша, «Ләйлі-Мәжнүн» қойылымы кезінде сахнаға тіпті, түйе, қой, бөкендер шығарылған¹³.

Көріністің мерекелік атмосферасы керемет декорациялар мен жарқын костюмдер, әуенді өлендердің қатты дауысты декларациясы, міндетті музыкалды және вокалды интермедиялар жарқын әсер қалдырып, драмалық өнерге деген көрермендердің махаббатын тудырған әрі бұл тунистік театр дамуының алғашқы сатысы және ең басты нәтижесінің бірі болған.

Соғыс жылдарында, яғни мемлекетте әскери жағдай енгізілген кезде театрлық өмір түгелдей дерлік тоқтап қалды. Тек бірлі-жарым әуесқойлық ұжымдар кейде қайырымдылық кештерді жаракат алғандарға және қаза болғандар отбасыларына арнап соғыс алдындағы репертуардағы пьесаларды қойған. 1914 жылғы тамызда қойылған «Арабтардың адалдығы» (وفاء العرب) трагедиясы алдыңғы кезең репертуарына кірмеген еді. Алайда қойылым қолдау мен жетістік таппағандықтан, «аш-Шахама» труппасы өз жұмысын уақытша тоқтатты.

Тек өткен ғасырдың 20-жылдарынан бастап қана бірнеше жыл бойы бос қалған театрлық залдар бірінен соң бірі ашылып, онда жергіліктілер және гастрольшілдер өнер көрсете бастады, соның ішінде басты орында мысырлық труппалар қойылымдары болатын. Біразға дейін репертуар бұрынғы болатын. Сахнада ертеректегі «Отелло», «Антара», «Айиуби», «Құмарлықтан азап шегуші» қойылымдары сахналанған. Француз әкімшілігі театрға жақсы ниет білдірмеді. Олар ертеректе елдің театрлық өміріне араласпаса, енді араб тілі, араб тарихы және ислам тәуелсіздікке

¹³ Астаналық театр Россинидің сахнасында өнер көрсеткен «аш-Шахама әл-арабийя» труппасының қойылымдарымен байланысты тунистік газеттердің біреуі жазғандай, «Ләйлі-Мәжнүн» пьесасының ерекшелігіне ондағы сахнаға шығарылған түйелердің, газельдердің, жеті үлкен бордақыланған қойдың шығарылуын жатқызуға болады. Өкінішке орай, қойылым аяқталуынан соң бір қойдың жоғалғандығы анықталды, іздеу барысында ол табылмады. Газеттегі жазылуы бойынша «Бұл оқиға күмәнсіз Россини театрының беделіне әсер етеді».

Тіптен, 1912 жылы француздық оккупациялық әскерге басшылық еткен полициямен болған қақтығыстар мен ірі демонстрацияларға байланысты Тунисте әскери жағдай енгізілген кезінде әл-Хаддадтың «Құмарлықтан азап шегуші» пьесасын қойған «әл-Адаб» тунистік труппасының өнерін көруге барулары үшін комменданттық сағаттың алынып тасталғаны белгілі.

деген ұмтылыс символына айнала бастағанда отаршылдыққа қарсы көңілдің күшейтілу шартында протекторат билеушілері ұлттық театрға қауіпті қарсылас ретінде қарады әрі барынша оның дамуына қарсылық көрсетті, полициялық бақылауды және цензураны күшейтті.

Басқа жағынан қарағанда алдыңғы қатарлы тунистік интеллигенция театрды өз көзқарасының таралуы үшін арналған трибуна ретінде қарастырған. Сол кездің атақты саяси көшбасшысы Абд әл-Азиз ас-Саалибидің, атақты журналистер Абд ар-Раззак Карабаканың, Мұхаммед әл-Джааибидің, Шадли әл-Кастеллидің, Мұхаммед ас-Снусидің және көптеген ақын-жазушылардың белсенді театр қайраткерлері қатарына кіруі тектен тек емес.

Ұлттық мәдениеттің қайта дамуы мен өрлеуі мақсатында тунистік драматургтер де тарихи тақырыпқа негіздей отырып, сириялық және мысырлық авторлар негізін салып кеткен жолмен жүрді. Алайда олар трагедияға арналған сюжеттерді жалпыарабық тақырыпта емес, басты көрініс ретінде өздерінің, яғни тунистік және солтүстік африкалық тақырыпта іздеді.

Осындай шығармалардың тарихи оқиғалар мен академиялық шығармашылықтан алыс болуына қарамастан авторлардың көбі алғы сөздерінде көрермендер мен оқырмандарға өздерінің тарихқа деген адалдықтарына куәландырады. Алайда басты кейіпкерлер рөлін тарихи тұлға негіздесе де, бұл пьесалардың тарихи-танымдық құндылығы зор болмады. Сонымен қатар бұларда Тунистегі не араб елдеріндегі ешбір саяси оқиғаларға деген нақты тұспал болмады. Дегенмен бұларда «астарлы ойдың» бар екендігін теріске шығармау керек, яғни жалпы азаматтық және саяси ойлардың бар болуы анық. Оларға, мысалы, тәуелсіздік үшін жат жерліктермен күрес қажеттілігі, ислам туы астында бірігуге деген үн, қоғам құрылымының әділ түрін енгізу туралы арман-қиялдар жатады.

Мұндай тарихи шығармалар авторларының бірі өз өмірін театрға арнаған, аз-Зейтун университетінің түлегі 1903-1980 жылдар аралығында өмір сүрген Мұхаммед әл-Хабиб болатын. Ол 20-жылдардан бастап еуропалық авторлардың шығармаларын аударып бастады, кейіннен ол өз шығармаларының сюжеттерін тереңнен іздеп, жаза бастады. Әл-Хабиб пьесаларындағы тарихи

оқиғалардың орны «Хаусид әл-Уасиқ Билла» трагедиясы мысалдарынан айқын аңғаруға болады. Ол 1920 жылдардың соңына таман жазылып, алғашқы рет 1930 жылы сахналанған. Сюжет негізіне 1914 жылғы әйгілі тунистік ағартушы және әдебиетші Хасан Хуси Абд әл-Уаххабтың «Тунистің қысқа тарихы» кітабындағы оқиғалар алынған.

«Йахийя әл-Уасиқ таққа отырып, әділетсіздік пен қысымды жойды, әскерилерге жалақысын беруге бұйырды, мешіттер салғызды, көптеген салықтан халықты босатты. Ақындар оны мадақ ететін, ал билеуші олардан ештеңе аямайтын. Алайда оның билігі ұзаққа созыла қоймады, өйткені оған қарсы ағасы Абу Исхак Ибрагим көтеріліске шықты, иеліктерінің айтарлықтай бөлігін тартып алды, 678 хиджра жылында (1279 жылы) әл-Уасиқ тақтан бас тартты. Абу Исхак Ибрагим Туниске жеткен соң ол жерде билігін орнатып, әл-Уасиқты өлтіреді» [4, 132].

Мұхаммед әл-Хабиб өз кейіпкерлерін суреттеуде тарихи фактілерден алшақтап кеткен. Оның Йахийя әл-Уасиғи Ибрагимнің ешқандай көндіруі мен қулығынсыз тақтан өз еркімен бас тартады. Ибрагим болса өз қарсыласын ашық шайқаста жеңе алмай, алдаушылық әрекетімен келісу арқылы патша сарайына жасырын еніп, жас әмірді тұтқындайды. Қамауға алынса да сатылып алынған бостандықтан бас тартады. Өзінің соқыр болып қалу не жазым болу қаупіне қарамастан ол өзінің азаматтық міндетін, халық алдындағы жауапкершілікті бұза алмады. Бұл мезгілде зұлым озбырдың мазасы кетті, көңілі күмән мен сенімсіздікке толды, өйткені Йахийяны сатқан адамдар Ибрагимді де сатып кетуі ғажап емес еді. Биліктен айырылу қорқынышы оны көптеген жаңа қылмыстарға итермелейді. Бұл жағдай Ибрагимнің өз құрбанымен бірге торға түсіп қаза табуына дейін апарды.

Қызғаншақтық сезімі басымырақ Ибрагимнің жанын, бекзат нәсіл әмір мінезіне қарсы қоя отырып, автор, әрине, мұндай кеселдің жақсылықты жеңуін қаламады. Ол тарихи шындықтан алшақтады, өйткені оның басты мақсаты – көрерменге моральдық тұрғыдан сабақ алу, мінсіз билеуші образын сомдау,

күшті, тәуелсіз мемлекет болған кезеңдегі Тунисті қайта жандандыру.

Әл-Хабиб трагедиясында тек екі тарихи тұлға ойнайды. Қалған кейіпкерлер ойдан шығарылған. Олардың көбі – мемлекетінің және билеушісінің қамын ойламайтын қорқақ әрі ашкөз патша қызметкерлері. Кейде оларға күмән, ар-ождан туралы ойлар келеді, алайда олардың іс-әрекеттерін тек қорқыныш және ашкөздік айқындайды.

Трагедия әдеби тілде жазылған, өлең түріндегі үзінділер көп кездеседі, эмоциялы монологтар да молынан қолданылған. М. әл-Хабибтің қалған тарихи пьесалары да осындай негізге ие: «әл-Муизз әл-Фатыми», «ар-Рашид Бармаки», «Тариқ ибн Зияд», «Гранададағы соңғы түн» және т.б.

Араб мұсылмандардың Ифрикияға алғашқы жорығында (олар сол кезде римдік Африканы солай атаған) 648 жылы император Григорий армиясының жеңілуіне Зейн әл-Абдин ас-Снуси (1898-1965) «Ифрикияның жаулануы немесе Абдаллах ибн аз-Зубейр және Григорий қызы» (*عنتح افریقيا او عبد الله ابن الزبير وابنة جرجر*) пьесасын арнап жазған. Оның авторы Тунистің Сиди-Бу-Саид қаласы маңындағы әйгілі әдебиетші Мұхаммед ас-Снуси отбасында дүниеге келген. Университеттегі оқуынан кейін газет-журналдарда жұмыс істеген, 30-жылдардан бастап «العالم الادبي» («Әдеби әлем») журналын және «Тунис» газетін шығарған. Ол – екітомдық тунистік поэзия антологиясының, ХІХ ғасырдың соңы мен ХХ ғасырдың басындағы жазушылар мен ақындар туралы ғылыми монографияның авторы.

Ас-Снуси пьесасында да император Григорий, араб қолбасшылары Абдаллах ибн Абу Сарх және Абдаллах ибн аз-Зубейр секілді тарихи тұлғалар кездеседі. Пьесаның алғашқы көрінісі толық нұсқалы тарихи шынайы материалдармен сәйкестендірілген араб жорықтары қарсаңындағы Солтүстік Африканың саяси жағдайының қысқаша мінездемесі беріледі. Алайда кейіннен автор пьесаны қызықтыру мақсатында күтпеген жерден орындалатын сәттерге толы етіп, шынайылықтан алыстатып жібереді. Пьеса сенімсіздеу көрініспен аяқталады, онда жас араб билеушісі қалыңдыққа өзіне ғашық император қызын алады.

Ас-Снуси Солтүстік Африкадағы панабаризмнің идеологтарының бірі бола тұра өз пьесасы арқылы арабтардың тілі мен шығу тегі жағынан ұқсас берберлерге тираниядан құтылуды әкелгенін айтады. Христиан императорына қарсы батыл күрес көрермендер жүрегінде орын алған. 1938 жылы театрлық сахнада қойылған бұл пьеса үлкен жетістікке ие болды, өйткені 1930 жылдары елді жайлаған антифранцуздық көңіл-күймен ассоциацияланған еді.

1936 жылы Тунисте муниципалитет бастауымен өз мүшелеріне материалды түрде көмектесе алатын шашыраңқы труппаларды біртұтас ұйым құрамына біріктіру мақсатында «Театрлық одақ» құрылды. Сонымен қатар бұл одақ театрлық өмір туралы журнал шығарып тұруға және елдегі драматургияның келешектегі дамуын қолдау үшін жыл сайын түпнұсқалы және аударма тұрғысынан «ең жақсы пьеса» атануға лайықты қойылымдар жарысын өткізуге тиіс болды. Алғашқы осындай сайыс 1937 жылы өткізілген, бұл сайыста жас драматург Ахмед Хейр ад-Диннің тарихи «الكاهنة» (Сықыршы әйел) драмасы жүлделі орындардың бірін иеленді.

Ата-бабасы грузин болған Ахмед Хейр ад-Дин (1905-1967) Тунис қаласының ескі кварталдарының бірінде дүниеге келген. 1926 жылы аз-Зейтуна университетін бітірген соң мектепке жұмысқа орналасады, сонымен қатар өзін-өзі дамыту жұмыстарын жүргізеді: көп оқиды, ең алдымен, еуропалық авторлардың араб аудармасындағы шығармаларын, поэтика мен музыка сабақтарын алған. Студент кезінен-ақ өлең шығара бастаған, ол көп ұзамай өз оқырмандарын тауып, танымал ақын болып шығады. Кейінірек көңілі театрға ауып, көптеген актер мен режиссерлермен танысып, Корнельдің «Сидін», Шекспирдің «Мөлшер мөлшерге» шығармаларын өлеңмен аударады.

«Ифрикияның жаулануы» секілді «әл-Кахина» драмасы да Тунис тарихының – арабтардың VII ғасырда Мағрибке баса көктеп кіру кезеңіне арналады. Тек пьесаға арқау болған оқиғалар арасы 50 жыл және ол Жерорта теңізінің жағалауында емес, жаңа ғана иемденген тәуелсіздікті жоғалтқысы келмеген әрі арабтарға тәуелді болғылары келмейтін бербер көсемдері билік еткен елдің

орталық аудандарында орын алды. Осыдан автордың бейнелеп отырған көрінісіне деген басқа көзқарасты байқаймыз, өйткені арабтар оның шығармасында жақтаушылары емес қарсыластары.

Драманың басты кейіпкері Дихия бинт Таббит – араб басқыншылығына қарсылық білдіретін бербер тайпасына басшылық еткен және оны біріктірген, тарихшылар атағандай, «Тунистік Жанна д'Арк». Автор оның өмірі сатыларын дәйектілікпен бейнелейді: арабтарды алғаш талқандауы, олардың шегінуі, жаңа қарсылық және берберлер бастаушысының өлімі. Драма интригасы Дихияның құлдыққа алынған араб жауынгеріне ғашық болуында. Құлдықтағы араб айбынды, батыл жауынгер ретінде бейнеленгенімен, автор позициясы басты кейіпкер жағында. Елінің бостандығы үшін ол өз байлығын, махаббатын, ақыр соңында өзінің өмірін де құрбан етеді.

Дәл сол жылы сахнада қойылған бұл драма үлкен жетістікке ие болды.

Жазушы Хейр ад-Динге әдеби тілде жазылған тағы бірнеше тарихи драмалар тиесілі. Олардың ішіндегі ең танымалылары: «Халид ибн Азид әл-Кинси» және «Мысырға немесе Бадр ад-Дуджи» (الی مصر او بدر دودجي). Кейінірек 1940 жылдары драматург тарихи тақырыптан ауытқып, өзін тұрмыстық комедияда, водевильде, диалектідегі фарста сынап көрді. Фольклор материалдары негізінде жазылған «Хаджи Калуф моншада» (الحج الكالوف في الحمام) водевилі екі маусым сахна төрінен кетпей, 186 рет қойылған. Мұндай рекордты қойылым Тунис үшін ғана емес, араб драматургиясы тарихында кемде кем.

Алайда комедия жанрында Хейр ад-Дин өз орнын алдындағы ізашары Али ад-Дуаджиге береді. Прозадан бөлек ол 200-дей радиоға арналған пьеса және театрға арнап 15-тен астам комедиялар мен водевильдер жазған. Ад-Дуаджи кейіпкерлері – қарапайым халық: саудагерлер, шаштараздар, ұсақ шенеуніктер, жеңіл жүрісті әйелдер. Драматург күнделікті өмірді юмор және аяушылықпен суреттеу арқылы комедияның фарстық мінезін еңсеріп, тунистік театрды әлеуметтік және психологиялық типтегі кейіпкерлер арқылы реалистік пьесалардың тууына дайындады.

Тунис драматургиясының ең маңызды оқиғаларының бірі – Махмуд әл-Масадидің 1939 жылы жазылған (1959 жылы ғана басылып шыққан) «السد» (Бөгет) трагедиясы.

Әл-Масади пьесасындағы оқиғалар халқы өздерінің жағдайына көндіккен, енжарлыққа бойұсынған және әрекетсіздіктен қайғыратын сусыз шөлде өрбиді. Бұл жерге түскен жатжерлік Гәйлән бөгет салуға, жерді суландыруға, халықты аштық қорқынышынан, құдайлар қарғысының шексіз қорқынышынан құтқаруға бел буады. Гәйләннің әйелі Маймуна әрдайым өз күйеуін күрестің алдын алуын болжап кезекті қатерден құтқаруға тырысады, ойланбаушылықты қойып, тағдыр жазғанына көнуге шақырады. Алайда шешінген судан тайынбас дегендей, оны ешкім тоқтата алмайды, тіпті, құдайлар тарапынан болған әрекеттерге қайғырмай ол бөгетті тұрғызады, аяқталған істі тойлайды. Алайда дәл сол түні болған қатты дауыл барлығын жойып, ал Гәйләннің өзін аспанға алып кетеді. Маймуна қаза болған күйеуін көрген сәтте қайнаған ағынға түседі.

Араб сыны әл-Масади пьесасын ондағы керемет тіл мен образды әдістің классикалық жүйесін сәтті қолдануына орай, тең символиканы ескере отырып қуанышпен қарсы алды. Алайда кейбір сыншылар оның идеясын адам Алла тағаланың алдында қауқарсыз деп қорытындылады. Мысырлық жазушы Таха Хусейн пьеса абыройын жоғары бағалай отырып, Гәйләнді антикалық миф кейіпкері – Сизифпен салыстырады.

Өз пьесасын осылай бағалағанға қарсы болған әл-Масади былай деп жазады: «Сизиф талпынысы мүлдем нәтижесіз, ол тек қиын тағдыр құрбаны, ал Гәйлән еңбегі мен ойы алдын ала болжанып қойса да, үлкен мәнге және жоғары мәртебеге ие» [5, 265].

Қорқынышты білмейтін, мақсатқа бағытталған Гәйләнға қарсы оның антиподы – әйелі Маймуна бағыныштылықты кейіптеген. Оның көзқарасы бойынша, адам бақыты қарсыласу мен күресте емес, тыныштық пен әрекетсіздікте. Трагедиядағы осы екі басты кейіпкерде автор алдын ала анықтау және ерік бостандығы арасындағы ортағасырлардан-ақ мұсылмандық ойлаушыларды толғандырған философиялық мәселені жаңғыртады.

Әл-Масадидің бұл шығарманы жазуына түрткі болған Тауфиқ әл-Хакимнің 1930-1940 жылдардағы пьесалары мен оның әдеби-философиялық эссесіндегі египеттік драматургтің ерік бостандығы идеясы әсер етуі мүмкін болар. Жанрлық тұрғысынан қарастырғанда да трагедия араб әдебиетінде Тауфиқ әл-Хакимге дейін болмаған оқуға арналған философиялық драмаға жақын келеді.

«Бөгетте» гректің трагедиясы, арабтың классикалық және жаңа әдебиеті мен философиясының ықпалы еуропалық әсермен араласқан. Чех арабтанушысы С. Пантучек атап айтқандай, «мұнда Ницше идеясының сарыны, Элиот поэзиясы мен еуропалық символизмінің әсері сезіледі. Осының бәрінің қоспасынан өзіндік ерекшелігі бар жаңашыл шығарма пайда болды, бұл – заманауи тунис әдебиетінің дамуындағы маңызды бастау алатын кезең» [6, 87].

1940 жылдары тунис театрының репертуарында бұрынғыдай тарихи пьеса жетекші орында болған. Бұл уақытта драматургтер қатарын тағы екі талантты автор толықтырды. Олардың бірі – Абд ар-Раззақ Карабака (1901-1945). Ол Тунис қаласында дүниеге келген, әкесінен ерте айырылып, ағайынының жанұясында тәрбиеленеді. Әз-Зейтун университетін бітіріп, мектепте оқытушы болып жұмыс істейді, кейін 1930 жылдан бастап он жыл бойы тунистің көрнекті ағартушысы әрі әдебиетшісі Мұхаммед Манашудың хатшысы болады. Өзінің көптеген өлеңдерін, новеллаларын, әдеби шолулары мен сыни мақалаларын жариялай отырып, газеттер мен журналдарда қызмет етеді. Өмірінің соңғы жылдарында театрмен әуестенеді: пьесалар жазып, оларды қоюға қатысады, тіпті, өзі сахнада ойнайды. Оның XI ғ. әйгілі андалустық ақынның халифаның қызы Валладаға махаббаты туралы «Валлада мен Ибн Зейдун» атты тарихи драмасы өте танымал болды, оны араб тарихшылары батыл және тәкаппар мінезі, еркін қылығы мен хиджабан бас тартқаны үшін «өз уақытындағы әйелдер арасындағы біріншісі» деп атаған. «Мағди ханшайымы» деген оның басқа танымал пьесасы (اميرة من المحدية) сол дәуірдің желісімен жазылған, бірақ оқиға Испанияда емес, Солтүстік Африкада өтеді. 1949 жылы драматург қайтыс болғаннан кейін сахнаға қойылған

оның «Тапқыр Аиша» (عائشة القادرة) комедиясы да үлкен табысқа ие болды. Ауызекі сөйлеу тілінде жазылған, әзіл мен мақал-мәтелге толы, көптеген өлең сөздермен көркемделген бұл фарс сипатындағы көңілді комедия фольклор материалына құрылған және әйел мен еркек арасындағы мәңгілік бәсекелестік тақырыбын көтерді.

Сол сияқты 40-жылдары танымалдылыққа ие болған драматург – Халифа ас-Стамбули (1919-1948). Ол Монастир қаласында туылып, балалық шағын сонда өткізді, кейіннен орта білімін аяқтау үшін Туниске көшіп келіп, университетке түсті, бірақ оны бітірген жоқ. 1937 жылы ол Монастирге қайта келді, жергілікті театрдың шығармашылық құрамына қосылды, екі жылдан кейін Қайрауанға көшеді, ол жақта «Ағлабилер» театрында актерлік және режиссерлік мамандығын қатар алып жүріп, жиырмадан астам тарихи драма мен заманауи өмірлік пьесалар жазды. Ас-Стамбули өзінің соңғы шығармаларында тунистік драматургиядағы алғаш рет өзінің кейіпкерлерінің тілдік сипатына, сөйлеу тілі мен олардың мәдени деңгейіне көңіл аударды: білімділер әдеби тілмен сөйлесе, ал қарапайым халық ауызекі тілінде сөйледі.

Тунистің мәдени өміріндегі үлкен оқиға 1951 жылғы кәсіби әртістер мен режиссерлерді дайындайтын драмалық өнер мектебінің ашылуына байланысты соңынан ол Драмалық өнер институтына айналды. Оның негізін қалаушы және ұзақ жылдар бойы директоры қызметін атқарған бұрынғы әртіс әрі аудармашы Хасан аз-Замарли (1907-1983) болды. Екі жыл өткен соң Тунис қаласының муниципалитеті Каирден танымал Египет режиссері және театр қайраткері Заки Тулейматты шақырып, оған әлемдік драматургиялық шығармашылық деңгейге шамасы келетіндей кәсіби театралды шығармашылық ұжымды ұйымдас-тыру тапсырылды.

Жалпы алғанда, Тунистегі театр тәуелсіздік алу қарсаңында айтарлықтай табыстарға жетті: оның репертуары әр түрлі, яғни бейімделген және аударылған Еуропа классикасының шығармашылығымен қоса, араб пьесасы мен тунистік жергілікті авторларының шығармалары болды. Студент жастардың, қол өнершілер, ұсақ саудагерлердің есебінен көрермендер қатары көбейді,

дегенмен ол бұрынғысынша астаналық тұрғындармен шектеліп, аясы өте тар болды.

Тунис тәуелсіздік алғаннан кейін театр жағдайы күрт өзгерді. Мемлекеттің жаңа басшылары оны қысқа мерзімде халық бұқарасын мәдениетке тарта алатын тиімді құралдарының бірі ретінде қарады. Бұл 1962 жылы қараша айында президент Хабиб ибн Али Бурғибаның сөйлеген сөзінен байқалды, онда ол театр мәселесіне жаңаша көзқараспен қарауға шақырды және театрдың мемлекет өміріндегі рөлін көтеру үшін тұтас іс-шара бағдарламасын ұсынды. Бағдарламада театр ұжымына ақшалай көмек көрсету, Драмалық өнер институтының болашақ әртістері мен режиссерлерінің көзқарасын кеңейтуге бағытталған қосымша пәндер енгізу, олардың кәсіби шеберлігін арттыру үшін театр студенттері мен жұмыскерлерін әрдайым шетелден тағылымдамадан өту межеленді. Х. Бурғибаның сөйлеген сөзінен кейін өзіне бас жетекші және елдегі театр үрдісінің ұйымдастырушысы қызметін алған мәдениет министрлігінің жұмысы айтарлықтай қарқынға ие болды. Сахналық өнер үкімет тарапынан барынша сый-сыяпатқа ие бола бастады, бірнеше әртістер орденмен марапатталды. Жыл сайын ең үздік ұлттық пьеса мен ең үздік шетелдік аударылған және бейімделген пьесалар бойынша байқаулар ұйымдастырыла бастады, әуесқой ұжымдардың қойылымдары үшін клубтық және театралдық залдардың тегін берілуі туралы декрет қабылданды. Сонымен қатар үкімет «мәдениеттің жекелену» саясатын жүргізе бастады, яғни ол – бүкіл елде мәдени жаңаруға халық бұқарасын тарту. Сондай-ақ бұл муниципалитеттің қолдауымен Қайрауан, әл-Кефа, Сфакс, Суса, Бизерт және басқа астанадан шет қалаларда театр ашылды. 1963 жылы Хаммамет қаласында техниканың соңғы жетістіктерімен жабдықталған керемет театры бар халықаралық мәдениет орталығы ашылды.

Театр ісінің дамуына жас әртістерді, режиссерлерді, драматургтерді біріктірген 1966 жылы құрылған «Театрлық ұжым» айтарлықтай әсер етті. Ол өзінің мақсат-міндеттері туралы Манифест шығарды, онда келесілер қисындастырылды:

Ұлттық мәдениет көптеген ғасырлар бойы ел тарихының межесінде жасалған рухани құндылықтарға – Батыстың идеялық

үстемдігінен (гегемониясынан) босау, мәдениеттің «отарсыздануын» жүргізуге сүйенуі тиіс. Театр қоғамның әлеуметтік қайта құрылуына, елдегі социализм құрылысына ықпал етеді. Осыдан «рухты тазартуға» тартылған театрды өнер ордасы ретінде көрсететін «өнер өнер үшін» теориясымен күрес қажеттігі туындады. Театр алаңға шығып, көрермендерді толғандыратын және әлі шешімін таппаған мәселелер туралы ашық, демократиялық диалог жүргізуі тиіс.

Бірақ манифестер мен декларацияларға қарамастан 60-жылдары репертуардың негізгі бағыттары сол қалпында қалды.

1963 ж. Франциядан Отанына тунистік аса көрнекті театр режиссері Али ибн Йад оралды. Парижде ол Жан Вилар театрында тағылымдамадан өтті. Келгеннен кейін ибн Йад Тунистегі муниципалдық театрдың шығармашылық тобын басқарды. «Бірінші кезеңде, шынын айтқанда, ол өзінің жаңа өңдеуіндегі Шекспир мен Мольердің пьесаларымен репертуарын шектеді. Осылайша, мольерлік «Сараң» оқиғасы және «Әйелдер мектебі» 1960 жылдары тунистік көрерменге бейімделіп, көкейкесті жергілікті материалдармен толықтырылды, ал «Өлшем өлшем үшін» атты Шекспир пьесасы «Мың бір түн» ертегісі секілді ойнатылды. Ибн Йадтың Египеттен, Ливаннан, Алжирден және Мароккодан шақырған әртістері ойнаған «Отелло» қойылымы танымалдылыққа ие болды. Келесі кезекте Мұхаммед әл-Хабибтің аудармасындағы А. Камюдің «Калигуласы» және Ж.-П. Сартрдың «Кір қолдары» болды. Алайда тунистік жас драматург, белгілі журналист «Ас-Сахаб» (السحاب) және «Әл-эмәл» (العمل) газеттерінің редакторы әл-Хабиб Бульа`арастың «Мурад III» атты тарихи трагедиясына арналған қойылымы аса танымалдылыққа ие болды. Драманың сюжетіне XVII ғасырда билік еткен және таққа отырарда оған кедергі жасаған жауларынан кек ала бастаған Мурадидтер әулетінің соңғы өкілі, Мурад ханзаданың тарихы себеп болды. Бірақ тақты қоршаған қылмыскерлер мен олардың көмекшілеріне қарсы жазалаушы қылышын көтерген ол тоқтай алмай, «Аңмен күресіп, өзің аң болып кетпе» деген ескі өсиетті бұзады. Бірбеткей шексіз билік ақыр соңында кез келген әміршіні қаныпезер зұлымға, өз халқының жауына айналдырады. Бұл араб сыншыларының Шекспирдің тарихи хроникасы-

мен жиі салыстыратын көңілсіз трагедияның соңы осындай. Алғаш рет 1966 жылы Тунис қаласының муниципалды театрында қойылған бұл шығарма сол кездерде Хаммаметте және Монастирде Магриб елдерінің екінші театр фестивалінде де көрсетілді. Келесі жылы шығармашылық топ осы пьесамен Парижде гастрольдік сапарда болды.

Алғашында, француз тілінде жазылып, кейіннен тунистік диалектіге аударылған Бульа`арастың «Бурак дәуірі» (عهد بورك) пьесасы онша танымал болмады. Ол оқиға 1960 жылдары Тунистің теңіз жағалауындағы ауылында болады. Бұл жердегі өмірдің көпғасырлық тыныштық ағыны астанадан келген әлеуметтік қайта құрумен бұзылады. Пьеса кейіпкерлері – патриархалды отбасы мүшелері, яғни қартайған әке-шешелері, үйде отырып, лайықты күйеу баланы күтудің орнына, ата-ананың қамқорлық қыспауынан босанып, мектепке мұғалім болып жұмысқа барған, үлкен қызының «құлдырауын» қатты уайымдап, діни салт-дәстүрді ұстанып өмір сүреді. Ата-ананы бәрінен бұрын мектеп бітіретін кіші қызының сол жолмен кетеді деген ойы қорқытады. Сондықтан олар оған үлкен әпкесіне әрдайым қарсы қоя отырып, аса қаталдық танытады. Пьесада әрекеттер аз, ол бітпейтін даулар мен кейіпкерлердің бір-біріне деген сөгісіне толы. Аға буын өзінің қалыптасқан сенімдерін, өмірлік әдет-ғұрпын, моральды құндылығын сақтап қалады, ал өскелең ұрпақ өзінің жеке құқығын растайды.

Пьесаның атауы ежелгі аңыз бойынша Мұхаммед пайғамбарды аспанға ұшырған қанаты бар мифтік жануармен байланысты. Бурак адам арманының бақыты мен құтқарылуын дәріптейді. Бірақ ата-аналары Аллаға ғана үміттенсе, олардың балалары өздері жасаған бақытқа ғана сенеді.

Дәстүрлік және діни байланыстың біртіндеп әлсіреуі «әке мен бала» арасындағы дауда ғана емес, сонымен қатар саны жыл сайын өсетін аралас неке сияқты кең ауқымды құбылыстарда көрінеді. Олардың құрамын шетелде оқитын студенттер мен жұмыс бабымен елден кеткен эмигранттар құрайды. Дегенмен мұндай некелерге тыйым салынбаса да ресми топтар, баспа органдары бұл мәселеде жағымсыз позицияны ұстанады.

Бұл тақырыпқа 1960 жылдардың аяғында Тунисте қойылған Швейх ибн Фардждың «Үзілген үміт» пьесасы арналған. Ибн Фардж Монастир маңындағы кішігірім ауылда дүниеге келген. Тунисте университет бітіріп, «Ас-Сахаб» және «Ан-Нахда» газеттерінде қызмет еткен. Театр, радио және теледидар үшін көп әрі жемісті жұмыс істейді. «Үзілген үміт» пьесасы жанры – мелодрама. Оның кейіпкері келіншегін үйінде қалдырып, Францияға оқуға кетеді. Бірақ ол Парижде өзінің сертін ұмытып, француз қызын әйелдікке алып, сонымен елге оралады. Бірақ сырт көзге тату отбасы көрінгенмен, бұл отбасында бақыт жоқ еді. Кейіпкер өзінің қателік жасағанын түсініп, ештеңені өзгерте алмайтындай жағдайда болып, өзіне өзі қол жұмсайды. Пьеса өзінің композициясымен тартымды: екінші акт театр ішіндегі театрды көрсетеді – сахнада пьеса кейіпкерлері мазмұнына сәйкес жеке тағдырлары сипатталған спектакль көретін көрермен залы. Үшінші актідегі әрекетке шетел азаматшаларымен ойланбай жасалған некелердің қайғылы нәтижелері мазмұндалған новеллалар енгізілген.

Сфаксте туып-өскен актер, көптеген пьесалардың авторы, танымал тунистік драматург Амир ат-Тунси (1922 ж. туылған) тұрмыстық комедия жанрында жазады, солардың ішінде 1977 жылы үлкен танымалдыққа ие болған «Фарих ас-Саади» атты сатиралық комедиясын атауға болады. Оның кейіпкерлері – өздерінің бай туыстарының қайтыс болуын асыға күтіп отырған мұрагерлер. Ақырында туысқаны өліп, сол «бақытты» күн келгенде марқұмның мұрасын үй қызметіндегі әйелдің баласына қалдырғаны белгілі болады. Барлық қарым-қатынастар өтірік пен екіжүзділікке құрылған буржуазиялық отбасының дүниеқоңыздығын күлкі ететін пьесаның желісі осындай.

1960-1970 жылдары авторлардың бейнеленген оқиғаларға көзқарасы өзгергенмен, сол заманғы пьесалардың көбеюі сахнадан тарихи драмаларды ығыстырмады. Енді драматургтер сюжеттерді өткеннің «алтын ғасырларынан» емес, Бульварас «Муррад III» драмасында немесе Хасан аз-Замарли «Югурта» (Джукурта) драмасында жасағандай «көмескі уақыт» кезеңінен таңдай бастады. Осы драманың алғы сөзінде автор 3-інші Пуни соғысында Карфагеннің жеңілісінен кейін елді біріктірген Нуми-

дия ханын ақтауды өзінің міндеті деп түсіндірді. Солтүстік Африка ісіне араласуын ақтау және онда өз билеушілерінің өкілдік билігін орнықтыру үшін римдіктерге ағайындылардың өліміне Югуртаны айыптауды желеу ету қажет болды. Шынында, автор дәлелдегендей, бұл қанды қылмысты римдіктердің өз агенттері жасаған. Аз-Замарлидің қыл қаламымен жазылған драманың кейіпкері – елдің тәуелсіздігі мен өркендеуінің қамын ойлаған ер жүрек жауынгер әрі зайырлы басқарушы. Сол мезетте оның қайғылы тағдыры дұшпанның барлық тіміскілік әрекеттерін үнемі назарда ұстау қажеттігін естен шығармау керек екенін білдіреді.

Хасан аз-Замарли «Югуртада» Карфаген мемлекеті құлағаннан кейінгі Солтүстік Африкада болған оқиғаны суреттеуге талаптанса, онда жас драматург Ахмед әл-Кадидидің (1946 ж. туылған) 70-жылдары жарық көрген «Карфаген түстері» (احلام قرطاج) атты драмасының оқиғасы осы ұлы қала мемлекетінің пайда болу дәуіріне қатысты. Жиырма үш суреттеме бойына Тирадан келген финикийлік ханшайым Элиссаның қашуы мен оның Карфагенді құруы туралы жартылай аңыз болған мәліметтер айтылады. Финикийліктер өгіздің терісінен жасалған белдеушемен қаланың құрылысына қажетті кеңістікті қоршайды деген жерді сатып алуға қатысты белгілі оқиға бұл жерде басқаша айтылады. Өгіз терісінің көлеміндей жер телімін сатуын сұраған өтінішіне бербер көсемдері, жер мен теңіз барлығына тиесілі деп жауап береді. Финикийліктер қаланы сала бастайды, сөйтіп, жақын арада жағалаудың бойында жаңа күшті мемлекет пайда болады. Берберлер өзінің елінде өздерін жат санай бастайды, сонан соң олардың көсемі, егер олар көшбасшысын оған әйелдікке бермесе, келімсектерге соғыс ашатынын айтады. Элисса «жабайы адамның» ұсынысынан тәкаппарлықпен бас тартады, бірақ өзінің халқына соғыстың төнуін қаламай, құрбандық отына түседі.

Әл-Қадиди аңызды соншалықты нақты жеткізсе де оның шығармасын дәстүрлі тарихи шығармаға жатқыза алмаймыз. Сахнада б.з.д. IX ғ. атрибуттары (белгілері) – ежелгі кемелер, көне заманғы ғибадатханалар, тастан жасалған пұттар, жауынгерлердің сауыт-саймандары мен абыздардың киімдері жеткі-

лікті бейнеленген, алайда кейіпкерлер олардың бұрынғы ата-бабаларының емес, өткір заманауи мәселелерін талқылап, XX ғасырдың екінші жартысындағы адамдардың ойларына тән идеяларды айтады. Мұндай стилистикалық дауыс үйлесімсіздігі сахнада болып жатқанның шарттылығын тағы да баса айтады. Бұған дәлел тарих пен әдебиет арақатынасы туралы әртістер, автор және тарихшылардың кіріспе сөзінде айтқан пікірталасы жатады. Әдебиетшілердің тарихи оқиғаны баяндауға араласуына тарихшылар наразылық білдіреді, себебі бұл өткендердің көрінісін әрдайым бұрмалауға алып келеді. Мұндай айыптаудың әділеттілігіне қарсы болмай-ақ, автор «әдебиет – бұл өнердің тері-терсегі, қазіргі заманға қызмет ету үшін тарихтың адамдарға мұражайдың шандары мен түнектерінен, ежелгі кітап беттерінен және суық тас бедерінен келетін сондай жалғасы», – деп ақталады. «Бүгінгі заманға қызмет еткіңіз келе ме, бүгінгі күн туралы жазыңыз», – деп тарихшылар дегеніне көндіргісі келеді. «Мен үшін, Карфагеннің құрылуы – бұл қазіргі заман бейнесіндегі айна, – деп түсіндіреді автор. Оның тарихы дамушы елдердің өзекті мәселелерін көтеріп, болашақта дәріс пен ұлағат алу үшін тек желеу болады». Осы жерде пікірталасқа әртістер араласып, олар барлық дәрістер мен ұлағаттарға қарсы екенін, себебі бұл театрдың тірі өнерін өлтіретінін айтады. Ең соңында автор мен әртістер өзара келісіп, еш нәрсеге үміттенбей, олар ежелгі қала өмірін қалпына келтіруді өздері қалай елестететіндей етіп жеке көріністермен көрсетеді.

Осылайша, бұрын әртістер алғы сөзбен сахнаның шымылдық алдындағы көрерменге жақын жеріне шығарда көрермендер жалған тарихи оқиға көрінісінің куәгерлері болып қалатындығын хабарлаған болса, ал қазір спектакль құрушылар театрдағы жағдайлардың шарттылығына барынша көңіл аударуға тырысады.

Әлбетте, пьесада ойдан шығарылған персонаж, аңыз-әңгіме кейіпкерлері немесе өткеннің шынайы қайраткерлері бейнеленгеніне қарамастан тарихи желілер драматургтің өзекті саяси және әлеуметтік идеяларды іске асыруына қолданылады, ондағы қазіргі заман мәселелерін тарихи аллегорияға (тұспалдауға) жатқызған дұрысырақ болады.

Тарихи аллегорияның (тұспалдаудың) дәл осы жанрында соңғы онжылдықта аса танымал болған тунис драматургі Изз ад-Дин әл-Мадани жазады. Ол 1960 жылдардың басында өзінің әңгімелерін «Әл-Фикр» және «Қысас» журналдарының беттеріне жаза отырып, әдебиетке новеллашы ретінде енеді. Жазушы тарих оқиғаларын жуықтап, бүгінгі таңның мәселелерімен салыстыруға, жандандыруға ұмтылды.

Әл-Маданидің «Есек айдаушының бүлігі» (ثورة صاحب الحمار) атты алғашқы пьесасы 1970 жылы шығарылған жинақта жарияланып, сол жылы театрда қойылды. Оның сюжеттік арқауына X ғасырда бербер тайпасының фатимий халифалары билігіне қарсы көтерілісі итермеледі. Әл-Мадани көтерілістің барлық кезеңін айтарлықтай анық бейнелегенімен, алғы сөзінде өзінің пьесасын «жартылай тарихи» деп атады. Оны жасауға түрткі болған, әрине, тарихи шындықтың нағыз жанашырлары алдындағы кейбір дәлсіздіктер, олардың ойынша, маңызды ұсақ-түйектерінің және т.б. қалып қойғаны үшін оны айыптайтын қорқыныш емес. Автор өзінің алғы сөзінде оны бәрінен бұрын қызықтыратын тарихи оқиғалардың өзі емес, олардың ішкі мәні екенін атап көрсетті.

Пьесаның ортасында – көтерілістің басшысы, «Есек айдаушы» деген лақап атқа ие болған Абу Йазид. Автор он екі көрініс бойына оның даңқы мен ұлы жеңіс сәттерін, қайғылы жеңіліс сағаттарын, оқиғаның хронологиялық бірізділігін бұза отырып, тіпті, өткен уақыттың осы уақытқа жиі ауысып отыратынын көрсетеді. Авторға композицияның мұндай күрделілігі, уақыт жоспарын бөліп-жару – көтерілу кезеңіне қарама-қарсы тоқталу үшін, яғни содан кейін халық көсемінің қайғылы құлап түсіп құлдырауы мен оның жеке-дара, бейпіл билігіне ұмтылатын өзімшіл жауыз патшаға айналып, азғындауын бейнелеу үшін қажет. Алғашында, үнемі бүкпесіз дауысты ұранмен, бірақ кейіннен дағдылы түрде үндеу жариялаған, Абу Йазид халық сенімін жоғалтып, көріністің соңында, өзінің серіктерінен айырылып, әскерсіз, тіпті, аман қалуға да үмітсіз, жалғыз қалады.

Әл-Маданидің «Зинджа жинағы» (ديوان الزنج) атты келесі пьесасының тарихи аясына халифаға қарсы IX ғасырдағы халық

қозғалысы себеп болды. Онда тағы да жалған кейіпкерлермен қатар Али ибн Мұхаммед – зинджа көтерілісінің көсемі әрі белгілі араб тарихшысы ат-Табари әрекет етеді. Бірақ олардың болуы спектакльдің тарихтан тысқары екеніне одан да басым тоқталады. Көрініс барысында қарулы күресте еркіндікке жеткен зинджалар кейіннен өзінің бұрынғы билеушісі аббасий халифасына экономикалық тәуелді болады. Оларға берілген миллиондаған қарыз үкімет сарайларын салу мен есепсіз кеңселерге берілді, пайыздарын өтеуге ештеңе қалмады, себебі еңбек өнімділігін арттыра алмай, техникалық көмек көрсету үшін Бағдаттан келген еңбек армиясына төлейтін қаражат болмады, адамдар бұрынғысынша аш-жалаңаш, үздіксіз ереуілдер мен толқулар елді күйзелте бастады. Қан майдан соғыста халифа әскерімен сәтті шайқасқан көтеріліс көсемдері соғыс күндері өздері арман еткен үлгілі қаланы салуға жарамсыз болып қалды. «Салуға қарағанда соғысу оңай», – дейді көтеріліс көсемі... Автор өз бетімен даму жолына түскен көптеген елдердің алдындағы барлық күрделі мәселелерді өткір тілді, тартымды түрде көрермендердің назарына ұсынады.

Әл-Маданидің үшінші және төртінші пьесалары алғашқы екеуінен ерекшеленеді, өйткені онда жарқын да жағымды кейіпкерлер бар, «әл-Хәлләж саяхаттары» (رحلة الحلاج) – бұл атақты сопы әл-Хусейн ибн Мансур әл-Хәлләж, ел кезген уағыздаушы, өзінің бостандық сүйгіш көзқарастары үшін X ғасырда аббасийлермен кәпір атанып, жазаға тартылған. Ал «Кешірімде» (العفوان) араб әдебиетінің классигі, ақын және философ Абу-л-Алә әл-Маарри жөнінде. Бірақ екі пьеса да шынайы тарихи тұлғаларға арналғанымен, алдындағыларға қарағанда олардағы аллегориялар айқындығы басымырақ. Әл-Мадани қоғамның революциялық өзгеру дәуіріндегі зиялылар ұстанымын бұған дейін де атүсті әңгіме етті. «Зинджа жинағын» тарихшы ат-Табари ұсынып, тек пьесаның соңғы сөзінде суреттелген оқиғаға өзінің шынайы қарым-қатынасын айтуды, өзінің «Пайғамбарлар мен патшалар тарихында» жазылғанға көрермендерді сенбеуге шақырып, оны қайтадан көшіріп жазуға кеңес берген. «Есек айдаушының бүлігінде» Қайраун факихі¹⁴, фати-

¹⁴ факих – мұсылман оқымыстысы

мий үкіметі немесе көтерілісшілердің көсемі болсын, кез келген үкіметке бойұсынып қызмет етеді. «Әл-Хәлләж» бен «Кешірімде» бұл тақырып жетекші орын алады. Мұндағы екі кейіпкер де – халықтың дауысы мен ар-ұжданы.

Изз ад-Дин әл-Маданидің пьесалары әр түрлі театрлық труппалармен тек Тунисте ғана емес, сондай-ақ Мароккода, Египетте, Сирияда қойылып, біршама үлкен таралыммен басылып әрі қайта басылып шығарылады және олардың авторы қазіргі таңда араб әлемінің белді драматургтерінің бірі болып саналады.

1970 жылдары «Серия» (السلسلة), «Сахара сорақылары» (السايقون في الصحراء), «Ауылдағы шайтандар» (الشياطين في القرية) атты бірнеше пьесалар жинағын (1976 ж.) шығарған прозашы Рашад әл-Хамзауидің драматургиялық «талпынысы» белгілі бола бастайды, онда тәуелсіз Тунис үкіметінің зорлық-зомбылығына қарсы наразылығын символикалық түрде береді.

Көрнекті тунис прозашысы әл-Башир Храйеф те өз күшін драматургияда сынап көрген, қала өмірінің көрінісін баяндайтын «әл-Бәләт базары» (سوق البلاط, 1978) шығармасының алғы сөзінде, ол «әдет өктемдігін» емес, «ішкі қажеттілігін» сезіне отырып, өзінің шығармасын нақты ақиқатқа барынша жақындата келе, өмір бойы пьеса жазуды сынап көргенін атап өтеді. Алайда «прозашы қызметін», тіпті, «театр режиссері» жұмысына ұқсатып, Храйеф дегенмен өз шығармашылығында көркем прозаны артық көреді.

Тунис қаласы муниципалитетінің әдебиет сыйлығын иеленген, жазушы Мұхаммед ас-Салих әл-Джабридың қаламына «Бұл күнді мен қалай жақсы көрмеймін?» (كيف لا احب النهار, 1979) пьесасы тиесілі. Пьесадағы әрекет протектораттың соңғы жылдарындағы ұлттық азат ету күресіне қатысты. Автордың назары екі ұрпақ өкілінің алдында тұрған мәселені таңдауға шоғырланған: «үлкендері» француз үкіметін қалап қызмет етсе, ал «жастар» мұнда халық намысының қорланғанын көреді. Мәселе «құрметті азамат» отбасының бір мүшесі жарғыш әрекет жасағаны үшін отаршылдармен тұтқындалғаны туралы мысалында баяндалады.

Өз пьесасында саяси тақырыбына аса көңіл аударған Әл-Джабридан Мұстафа әл-Фарисидің ерекшелігі – әйгілі жазушы әрі ақын өзінің драматургиялық шығармаларында моральдық-этикалық мәселеге тоқталады. Оның 1981 ж. жарық көрген «Тығын қабығы да жанады» (الفلين يقترح ايضاً) пьесасында балаларды тәрбиелеу мен олардың тағдыры сеніп тапсырылған адамдардың екіжүзділігі, мансапқорлығы, енжарлығы әшкереленеді.

Аралас лицейінен қашып кеткен тәрбиеленушілердің бірі ормандағы өрт кезінде қазаға ұшырау салдарынан болған оқытушылар мен лицейліктердің қақтығысы арқау болады, пьесаның авторы екіжүзді мораль мен орта ғасырдан мирас болған түрлі жыныстардың қарым-қатынас нормаларын қайткен күнде де құтқарып қалуға талпынған қоғамдық әдет-ғұрыптың әлі де үстем болғанын көрсетеді.

Соңғы онжылдықта Самир әл-Айадд, Уахид әл-Хадрау, Хасан Хамад секілді драматургтердің есімдері танымал бола бастады, олардың пьесалары көкейкесті сюжеттерімен және әлеуметтік сыншы бағыттарымен көрермендердің назарын аударып, астаналық және шет аймақтық театрларда қойылды.

Негізінде еуропа үлгісінде жасалған қазіргі заманғы тунис драматургиясы мен театры едәуір қысқа, бірақ қарқынды даму жолын еңсере отырып, барлық жерде қалай болса, Магрибте де, қазіргі таңда елдің мәдени дамуына елеулі үлес қоса отырып, іс жүзінде өнердің жаңа түрі болды.

Бакылау сұрақтары:

1. Тунистегі тетрдың ашылуына не себеп болды?
2. «Ан-Наджма» труппасы қандай міндеттерді алдына қойды?
3. «Иқтибас» термині нені білдіреді?
4. М. әл-Хабибтің трагедияларына тоқталыңыз.
5. Белгілі драматург Б. Храйер шығармашылығын сипаттаңыз.
6. Ас-Снуси пьесаларының ерекшеліктері.

Ұсынылатын әдебиеттер:

1. Ализаде Э.А., Асадуллин Ф.А., Прожогина С.В., Юнусов К.О. Литература Туниса. – М.: «Восточная литература», 1983.
2. 1981. الحاكم توفيق. سجن في العمر. القاهرة.

3. شرف الدين المنسف. تاريخ المسرح التونسي. 1. تونس, 1978
4. عبد الوهاب حسن الحسني. خلاصة تاريخ تونس. 5. تونس, 1976
5. المسدي محمود. ألسد. تونس, 1989
6. Пантучек С. Тунисская литература. Краткий очерк. – М., 1969.

АЛЖИР

Алжирде баска Солтүстік Африка елдеріндегі сияқты ең ерте театрландырылған көріністеріне кезбе жыршылар мен қаракөз (Мағриб елдерінде бұл атау қарагуз немесе гарагуз деп естіледі) көлеңкелі театрының өнері жатады. Қаракөз – араб халқының даналығын, қарапайымдылығы мен юморын бір өзіне жинақтаған персонаж. Қазақтың Алдар көсе не орыстың Петрушкасы секілді қиын да ғажайып оқиғаларға кезіксе де ешқашан әзілін жоғалтқан емес. Ол бәрін де, барлығын да жеңетін – халық сүйіктісі. Бұл образ жамандықты жақсылық жеңетініне кәміл сенімді. XIX ғасырда Алжирде қараңғылық театрында отаршылдарға қарсы бағытта көріністер берілген. Ал Қаракөз өз Отанының бостандығы үшін күресер кейіпкер ретінде танылады. Бір пьесада оны тұтқындауға келген бүтін бір француз отрядын өзінің «нысанды» әзілдері арқылы қуып жіберсе, ал екіншісінде француз әскери формасында шайтанның өзін көрсетеді.

XX ғасырдың басында пайда болған ең алғашқы театр жанрларының ішінде әрекет етуші екі-үш кейіпкері ғана бар көлемі жағынан кішкентай комедия, фарс, скетчтер болған. Шыққан тегіне қарай олар ежелгі араб фарсы аталатын кезбе актерлердің (المحيطون) үйлену тойында, жәрмеңкелерде, мейрамдарда көрсететін өнеріне, одан қалса жерортатеңіздік француздық фаблио және италиялық «дель арте» комедиясына келеді. Араб театрының дамуын зерттей отырып, «Араб театрының 1001 жылы» кітабының авторы Г.А. Путинцева ағылшын тарихшысы Эдуард Лейнге сілтеме жасайды. Ол өз кезегінде тарихты тұрақты типаждарға жатқызады. Бұл типаждардың қатарына төреші, ұрлықшы, ауыл саудагері, ақымақ бала, қатыгез әке, қу қызметші, қос ғашықтарды және т.б. кіргізеді. Италиялық Арлекиноға ұқсас, қызметші Хусейн әрқашан қызықты және шытырман жағдайлардан жеңімпаз болып шығады. Ал дәулеттілерді көпес не офицер деп жазалаған болатын. Әдетте, іс-әрекеттер ән-күй, би және ән айтумен жалғасқан.

Алжирде солар тәрізді мойымайтын, халық сүйіктісі Джуха саналады. 1926 жылы 12 сәуірде алғаш рет алжир диалектісінде Аллалу мен Дахмун (драматургтер) қойған «Джуха» фарсы үл-

кен атаққа ие болған. Бұдан ертерек әдеби араб тілінде қойылған пьесалардағы көтерілген қоғамдық мәселелер, оның ішінде патриотизм тақырыбы табысты болмаған. Жалпы театралды қойылым тілі жөніндегі сұрақ өте ұзақ және қиын шешілген. 1920 жылдардағы алжир драматургтері классикалық поэзияға еліктеп, көпшілік алжирліктерге түсініксіз әдеби араб тілін қолданған. Атақты алжир драматургі әрі режиссері М. Баштарзи 1927 жылы өзінің алғашқы «Жалған ғалымдар» фарсын араб классикалық тілінде жазғанмен диалекті сөздерді арасына қосқан. Сол кездің өзінде Аллалудың «Абу-л-Хасан» пьесасында Дахмун Харун ар-Рашид рөлін ойнап, оны классикалық тілге аударған. Соңында М. Баштарзи диалект түріндегі пьесалардың жетістігін түсіндіре отырып, «Алжир театрына не әсер етті? Егер бізге қол соққандардың ішінде 150 интеллигент немесе көрініске жиналған 1200 көрермен бізді түсінген болса, қалай болғанда да мен «диалектпен» күресемін деп, уақытымды босқа жібердім деп ойламаймын. Диалект тілі халықтың бізге қарай көңілін аударуда жасалған үлкен қадам деп білемін» [1, 94].

Егер де 1920 жылдар ұлттық театрдың ізденіс уақыты болса, 1932-1939 жылдары «даму» және алжир халқының театрға деген қызығушылығы оянған уақыты болды. Өкінішке орай, алжир драматургтерінің 1930 жылдары жазылған еңбектері бізге жетпеді. Диалектінің жазу түрі болмаған, онымен қоса сауатты алжирліктер де аз болды. Дегенмен де өткен ғасырдың 1930 жылдары ұлттық алжир драматургиясының даму уақыты болды. Бұл кезең Махмеддин Баштарзи мен Рашид Ксентини есімдерімен байланысты болды.

«Алжирлік Мольер» Рашид Билакдар (1887-1944) «Ксентини-Константи́нский» есімімен халық алдына шыққан. Себебі Константина қаласынан шыққан. Жас кезінен-ақ Алжирге көшкен. Гитарашы, қызыл ағаш ұстасы, теңізші, әлемді үш рет шарлап өткен, тек 39 жасында театр ісімен айналыса бастаған. Ол 1000 ән және 100-ге жуық пьеса, көбіне, комедия мен фарс жазып қалдырды. Р. Ксентини бір уақытта драматург, әнші, режиссер және актер болған. Мұндай қабілет алжирлік авторларда ғана емес, сонымен қатар бүгінгі күнге дейін араб театрларында кездеседі.

Бірінші дүниежүзілік соғыс жылдарында Ксентини Марсельде болған. Армия қатарына денсаулығына қатысты шақырылмай, қару зауытында жұмыс істеген. Саяхаттауға деген құмарлық 1919 жылдан бастап Еуропа елдеріне, Америкаға, Үндістан мен Үндіқытайға дейін жеткізді. 1925 жылы қайтадан Алжир астанасында қызыл ағаш ұстасы болып жұмыс істейді және алжир театрының алғашқы спектаклінде ойнайды. Өз күшін драматургияда сынаған, оның алғашқы пьесасы «Адалдық уәдесі» аса сәтті болмаған. Керісінше екінші пьесасы «Ақымақ Бу Борма» ұлттық театрдың дүниеге келуіне себепші болды. Бу Борма – пьесаның негізгі кейіпкері, сараң тұлға. Ол үйленейін деп отырып, үлкен қаржылық шығынға ұшырайтынына уайымдаған. Оның бірнеше достары осы жайында біліп, онымен қалжыңдағысы келеді. Оны ішімдікке тойдырып, некелік өмірдің құпияларын үйретеді. Нәтижесінде некелескеннен кейін жағымсыз оқиға болып, Бу Борманың жас келіншегі ағасына шағымданады. Келіншектің ағасы өзінің бөлесімен ұйықтап жатқан күйеудің мұртын алып тастап, бетіне бояу жағып, әйел киімін кигізіп қояды. Фарс желісі Бу Борманың ашулануымен және өзге адамдардың оны мазақ етуімен аяқталады.

Р. Ксентини тірі типаждар жасап, халықтық фарс комедиясының дәстүрлі кейіпкерлер галереясын жасады. Мұның қатарына «Полицей» (پيسيسی, 1937), «Шыда» (شد الرقيق, 1931), «Менің басым, оның басы» (یا رأسی یا رأسها), «Менің ыстамбұлдық бөлем» (Баба кадур еттама, 1929) және т.б. жатады. Әрине, пьесалардың жетістікке жетуіне актер ретінде Ксентинидің ойнауы да әсер етті: керемет актерлік талант, әсерлі ойнау, ғажайып мимикалық және пластикалық қабілет, сахна төрінде кез келген комедиялық мінезді тірі әрі терең бейнелей алды. Сыншылар Ксентини театрының реалистік аспектілерін жоғары бағалап қана қоймай, оның сатиралық интонациясын көрсетті. Ксентини алжир қоғамында орын алған келеңсіздіктерді қатты сынға алған. Ауызша әдебиеттегі ертеден белгілі кейіпкерлер – аңқау ауыл тұрғындары, екіжүзді адамдар, әділетсіз төрешілер, құқық сақшылары, ішімдікке әуесқойлар, кедей-кепшіктер оның пьесаларында қайтадан туындайды. Ксентини шынайылыққа толы пьесаларында күнделікті өмірдегі үй-

лену тойы, балаларды тәрбиелеу және т.б. мәселелерді қозғаған.

Ксентини өз пьесаларында фольклорлық ертегілер мен аңыздар, «Мың бір түн» сюжеттерін қолданған. Алжир театрының басқа өкілдері сияқты Ксентини де шығармаларын өлеңдермен толтырған. Ал 1935 жылдан жазушылық қызметін тоқтатып, М. Баштарзимен тек актерлік іспен ғана айналысады. 1944 жылы қайтыс болғаннан кейін ғана «Алжир театрының әкесі», «Алжир Мольері» атанады. Қазіргі уақытта сыншылар Р. Ксентиниге театр тарихынан орын беріп, Алжир мәдениетіне сіңген еңбегін ерекше атайды.

М. Баштарзидің шығармашылық жолы өте сәтті болды. 1899 жылы 15 желтоқсанда Алжир буржуазиясы отбасында дүниеге келеді. Оның әкесі – түрік, анасы – алжирлік. 1915 жылы құран оқушысы (хаффаз) болған, ол 1921 жылы Джамма эл-джадид мешітінде қызмет істеді. 1922 жылы М. Баштарзи әнші, ал 1923 жылы музыкалық труппаның директоры болғанда Еуропа мен Мағрибте турне жасады. Ал 1929 жылы араб музыкалық консерватория профессоры қызметінде болды. Театр ісімен бірге әншілікті де тастамай музыкалық қоғаммен байланысын үзбейді.

1930 жылдардың ортасынан бастап драматургия және режиссерлік іс М. Баштарзидің өмірінде маңызды рөл атқарады. Алжирлік режиссер әрі пьесаларының қоюшы режиссері әрі басты рөлде ойнайды.

1933 жылы оның алғашқы фарс пьесасы «Джуха мен өсімқор» (جحا و المشحاق) жазған болатын. Бір жылдан соң құрамында отарлы Алжирдің әлеуметтік-саяси мәселелері жайында айтылатын «Факу» (1934) атты музыкалық комедиясы жарыққа шығады. Баштарзи пьесасы жаңа мазмұндағы драма жанрын ашты. Оның пьесаларының ерекшелігі әдептілікке шақырады. Надандық пен фанатизмнің шыңына жеткен өз отандастарын мінep қана қоймай, сол зұлымдықтардан Алжир арабтарын арылуға шақырады. Оның кейіпкерлері – француздар мен мұсылмандар, отарлаушылар мен отарға айналғандар, жемқор төреші, арсыз алыпсатар, салтанатты банкетті ұнататын адамдар, тамақ талғағыш пен тойымсыз ашқарақ, мансапқұмарлар, алыпсатар-

лықпен байығандар, әйел жандылар, Вишидегі курорт пен автокөліктерді қиялдайтындар және т.б.

Алғашқы уақыттағы қылық пен маска комедиялары қоғамдағы жағдай мен ғұрыпқа бейімделе бастаған комедияға айналды. Кейіпкерлер мен жағдайларды түсініп отырған көрермендерге бұл ұнады. Баштарзидің «Құптаушылар» (Аш калу, 1938) пьесасы үлкен жетістікке жетті. Мұнда автор әкімшілікте қызмет етуші, алыпсатар, жоғарылауды баюдың қосымша көзі санаған, сауаты төмен, марабуттармен байланысы бар мырзаның іс-әрекетін келемеждеді.

«Қалжыңбас» (الحماظ, 1934), «Сатқындар» (الفدحين, 1937), «Әйелдер» (النساء) пьесалары қандай бір мәселені терең талдау жасауға мақсат қоймады, дегенмен Еуропадан көшіп келгендер және ірі мұсылман жекеменшіктердің арасындағы бәсекелестік, отаршылдық, майда буржуазияның өсуі, аралас некенің орын алуы секілді тақырыптарды қозғайды.

1938 жылы тамыз айында «Әл-Умма» газеті Баштарзидің «Құптаушылар» және «Сатқындар» пьесаларын біраз уақыт аралығында сахнадан түспеген «Алжирді революцияға үндеген араб театрының үздік туындылары» деп атап өтті.

Баштарзи басқа алжир драматургтері секілді өз шығармаларын араб әдеби тілінің алжир диалектісінде жазды. «Факу» пьесасында жалған бойтұмарларды сататын алжирлік-еуропалық бистро мен марабута иесінің айла-амалдары әшкереленді, мұндағы диалогтар алжир диалектісі және алжир-еуропалық арго тілімен аралас жазылған. «Балықшы мен данышпан» пьесасы осы тілде сөйлейді. Кейінде екітілді жазудың мұндай түрі Алжирге қарағанда Үндістанда біраз жетістікке жеткен.

М. Баштарзи тек өз пьесаларын сахналаған жоқ. 1940 жылдары ол алғашқы рет Мольер пьесаларын араб тілінің алжир диалектісіне аударып, алжир сахнасына бейімдеген.

1954-1962 жылдардағы азаттық соғысқа дейін Баштарзи 20 жылдан астам театр, радиода, мәдени және саяси ассоциациялары басшылығы қызметінде болды. Ол өз естеліктерінде Алжир елінің негізгі қоғамдық-саяси өзгерістерінің куәгері болғанын жазды. Баштарзи Алжир елінің болашағына асқан сеніммен қарауға күмәнданды.

Ұлт-азаттық соғысының басталуымен Алжир театры өз қызметін тоқтатты. Актер М. Катеб ұйымдастырған «Пегас» театралдық тобы, Раушед бастаған әуесқойлар театры 1956-1959 жылдар аралығында француз отаршылдарының қамауында болып, кейбірі жабылуға таяп, кейбірі елдің сыртында (Тунисте, Францияда) өнерлерін көрсетсе, қалғаны ұлт азаттық майданы жауынгерлері қатарын толықтырды.

Театр өмірінің жандануы соғыстан кейін М. Катеб (1989 ж.қ.б.) пен Руиешедтің бастауымен Алжир ұлттық театры ашылуымен тығыз байланысты. Бұл уақыт ұлттық драматургияның қалыптасып дамуының жарқын кезеңі болып саналады.

Зерттеуші ғалым А. Ркиби Алжир драматургиясы дамуындағы үш бағытты көрсетеді: тарихи, әлеуметтік-сыни және революциялық. Мұндағы тарихи бағыт шығу тарихы жағынан ертерек уақытқа сай келеді. Тарихи пьесалары отарлы және тәуелді халықтардың басқыншылармен күресі нәтижесінде пайда болды. Жазушылар жаңа «шайқасқа» шабыт алу үшін өткенге қайта оралып, ата-бабаларының ерліктерін мақтан етеді. Пьесалардың бас кейіпкерлері «дін жолындағы күресте», яғни ислам дінінің таратылуы (VII-IX ғ.) кезеңінде қаза тапқандар болатын. Алжирлік ақын М. Ләйданың «Билял ибн Рабах» пьесасында өз отандастарын ислам туын жоғары көтеруге шақырады. Өз жұмысында О.Н. Демкина алжирлік зерттеуші Б. Дудуға сүйенеді, оның пікірінше, «Билял ибн Рабах» пьесасы Алжир театрының тарихына бетбұрыс әкелген шығарма саналып, драматургиядағы тарихи бағытты бастайды [1, 98].

Алжирлік мұсылман улемдерінің бастауымен және реформаторлық қозғалыстар қолдауымен құрылған мектептерде осы және осыған ұқсас пьесаларды оқу бағдарламаларына енгізді. Дін мейрамдарының кезінде оқушылар мектеп сахнасында сол пьесалардың қойылымын көрсететін болды.

Реформаторлық қозғалыстың алғашқы он жылында Ахмет Тауфиқ Әл-Маданидің «Ганнибал» (1950 ж.) атты жалғыз пьесасы жарық көрді. Пьеса ұлы өркениеттердің бірі саналатын Карфагеннің ұлы рим империясымен күресі туралы. Автор өз пьесасын римдіктермен шайқасқан африкалық қолбасшының есімімен атауы да жай емес. Өйткені ол ғасырлар бойы Отанға

деген патриотизм мен сүйіспеншіліктің үлгісі болып саналды. Б.з.д. 216 жылы Канны жанында римдіктерді тізе бүктіріп, Ганнибал оқырмандардың ұлттық мақтанышын оятты. Автор пьесада отаршылдардың басқыншылық мәселесін көтеріп, Ганнибалдың: «Соғыста жеңілу емес, адамдардың рухын төмен түсіру және басқыншыларға бойсұнушылықты көрсету қиын», – деген сөзін келтіреді.

Ахмет Тауфиқ әл-Мадани тарихи драмасы мағриб жастарына не тәуелсіз мемлекетте өмір сүру, не отарлық кісенде қалу таңдауына арналған. Автор драманың алғы сөзінде: «Бұл шығарманы Отан намысы мен бостандығы үшін күрескен мағриб жастарына арнадым. Олар қасиетті күрестегі алғашқы ұлттық батырлар, өйткені өткен күндерді есте сақтап, олардан сабақ алуға тиіс...», – деп айтып өтеді [3, 2].

Пьесаға негіз болған тарихи оқиғалардың өзі ғана маңызды емес, одан алатын сабақтың мәні маңызды. 1971 жылы шыққан А. Маснауидің «Югурта» пьесасы революция алдында жазылды, бірақ тәуелсіздікті алғаннан кейін де өзектілігін жоғалтқан емес. Пьесаның тақырыбы Карфаген құлағаннан кейінгі үшінші Пуни соғысында Нумиди патшаның римдіктермен күресі жайлы. Ежелгі (римдік билігі кезінде) және қазіргі заманда (француз басқыншылығы жылдары) алжир халқы революциялық батырлықтың үлгісін көрсете отырып, тіпті, жауларымен келісе де білді. Автор пьесасында алжир қоғамының қарама-қайшылығын өте жақсы көрсетті.

Рим өкіметіне деген африкалықтардың көзқарасы екіге бөлінді. Біреулері римдіктерге қасық қаны қалғанша қарсы тұруға шақырды, бұл топтың басында Югурта болды, ол да Ганнибал секілді римдіктерге бірнеше мәрте қатты соққы берді. Ал екінші жартысы «коллоборационистер»¹⁵ римдіктермен қарым-қатынас жасауды қалады, өйткені олар өз өмірлеріне көбірек аландады. Бұл топты басқарған дін қызметкері Фраксин болды, оны Орестегі¹⁶ халық қолдаған. Бірақ олар римдік басқыншыларының қуыршағына айналды. Бұл ұйымға римдіктермен тіл табысуға болатынына сенушілер, халық күшін жете бағаламай, дұшпан-

¹⁵ Коллоборационистер – елдегі басқыншылар өкіметіне қызмет етушілер

¹⁶ Шауйя – Алжирді мекендейтін халық, Оресте тұрады

дардың күшін асырып қателескендер кірді. Қай кезеңде де сатқындар болатыны айдан анық қой. 1954-1962 жылдардағы азаттық соғысындағы революцияның жеңісіне сенбегендер сияқты Югуртаның сенімді жолдасы Бумилкар Фраксин жағына ауысып кетеді де римдік басшыларға қызмет етеді. Жазушы Югуртаның жеңілісі оның позициясының нашарлығы емес, серіктестерінің сатқындығы (бұл тарихи фактілерге өте жақын) деген пікір білдіреді.

Автор күдік пен сәтсіздікті білетін тірі, толыққанды бейне жасауға тырысқан. Уақыт өте келе Югурта өз күшіне, әскерінің жауынгерлік рухына, жолдастарының қолдауына сенімсіз болған. Оның өз-өзіне сенімсіздігі римдіктердің жеңіске жетуіне де себеп болды. Югурта жеңілісі туралы құжатқа қол қоярында көз алдына өзі өлтіріп жатқан әйел бейнесі елестейді. Көптеген солтүстік африкалық жазушыға әйел бейнесі ананы, Отанды негіз еткен. Сол себепті оған елестеген әйел бейнесі ретінде Африканы жау қолына тастағаны секілді көрінеді. Өз кезегінде Югуртаның әйелі Ранида күйеуінің Африканың азаттығы үшін күрес-пегеніне ызалы [2, 98].

Пьесада әйелдер еркектерден гөрі жүйелі әрі өз қадамына сенімді. Бұлар Югуртаның әйелі Ранида, Умм Мазих кемпір, баласының сатқындық үшін өлгенін әділетті деп санайтын ана. Бұдан түсінетіміз, автор өткен дәуірдің әйелдерінің белсенділігі мен сенімділігін қазіргі заман әйелдерімен салыстыра отырып, алжир әйелдерінің бойсұнушылықтарын әшкерелеп, белсенді азаматтық позициясын қалыптастыруға тырысқан.

Сыншылар пьеса тіліне қатысты диалогтердің декларативтігі, композициясының анық еместігі секілді көптеген ескертулерді айтып қана қоймай, пьесаның дәрежесін түсіріп және оны тек оқығанға ғана жарайды деген сын айтқан. Дегенмен бұл ескертулердің зор мәні болса да «Югурта» пьесасы алжир драматургиясының өркендеуіне, халықтың патриоттық сезімін оятуға үлкен үлес қосқан.

Алжир арабтілді драматургиясының екінші бағыты – әлеуметтік-сыни. Бұл бағыттағы пьесаларда қоғамдағы әдет-ғұрыптар мен дәстүрлердің ілгерілеуі сынға алынады. Пьесаның көп бөлігі алжир диалектісінде жазылған. Осындай пьесалардың

ішіндегі алғашқысы Ахмед ибн Дийабтың «Әкемнің әйелі» (امرأة الاب) шығармасы революцияға дейін жарық көрген. Ол алжир халқының қоғамындағы күрделі мәселелердің бірі алжирлік «отағасының» балалары мен әйелдерінің қарым-қатынасы жайында. Әйелдер бәсекелестігі үлкен балаларының әкесінің жас келіншегімен дұшпандығы секілді, яғни әлеуметтік-тұрмыстық мәселелерді қозғаған бір немесе екі актілі пьесалар А.Р. Хухудың драматургиялық шығармаларында ерекше орын алған. Пьесаларда адам бойындағы кемістік, дарынсыз тұлғалардың принциптерінің болмауы, тек билік пен байлық арқасында өмір сүре алатын адамдар, надандық пен тәкаппарлықтың әлемді жайлағаны туралы күлкі етеді. Соған байланысты А.Р. Хуху қоғамда тек ақша, билік пен күш жоғары бағаланатынын, адамдардың әдеби шығармаларға қызықпауына қапаланатынын жазады. Бұл бағыт алжир драматургиясында тәуелсіздік алғаннан кейін де жалғасады.

Араб тілінің алжир диалектісінде революциядан кейінгі қоғамдағы әлеуметтік-экономикалық тақырыпты қозғайтын көптеген радиоспектакльдер шыға бастайды.

Алжирдің арабтілді драматургиясындағы үшінші бағыт революциялық және ұлт-азаттық қозғалысы тақырыбында дамыды. М. Лашрафтың «Соңғы бөгет» пьесасы 1954 жылы революцияның қыза қайнап тұрған кезіндегі жаңа қоғамдағы әйелдің рөлі, Отаны үшін күрестегі халықтың ерлігі жайында болды.

А. Ркибидің «Тиран өлімі» (مسرعة التوعة, 1959 ж., 4 бөлімнен тұрады) роман драмасында алжир халқының француз отаршыларымен болған соғысы, саяси партиялардың құрылуы, француз басқыншыларының қанауы мен революцияны тұншықтыру кезіндегі олардың жеңілісі туралы айтылды.

Революция және онымен байланысты басқа мәселелер ұзақ жылдар бойы арабтілді әдебиет пен драматургияның негізгі тақырыбы болады. Жоғарыда аталған актер, режиссер, драматург, Р. Ксентинидің ізбасары Руиешед халық өмірін, оның мәселелері мен дәстүрін жақсы біледі. Руиешед пьесасының кейіпкері Хасан Терро бүкіл араб әлеміне танымал болды. Ол – сахнада көріне бастағаннан-ақ күлкі тудыратын мейірімді кейіпкер. Автор ұлт-азаттық қозғалысқа арналған эпизодтарының бірінде

кішкентай үй иесінің күрескер партизанды жасырғаны көрсетіледі. Автор революция кезіндегі негізгі батыл кейіпкер туралы стереотиптерді бұзып, оның бейнесін қарапайым әрі халыққа түсінікті етіп, соның арқасында халық сүйіктісіне айналуына әкеледі.

Бүгінгі күндердегі Алжирдегі жағдайларға құрылған Руиешедтің «Әл-гулийа» пьесасындағы (1967 ж.) қарақшы мен ұрлықшының рөлін өзі ойнаған. «Әл-гулийа» – мифтік жан, қанішер немесе жын тәрізді, керітартпалықтың символы, өмірдің жаңа иелері – бюрократ, саудагер, қоғамдағы әділдік туралы айқайлаушы, революция ұранын жай ғана қайталаушы, бірақ нақ ісіне келгенде революцияның қарсыласы образын суреттеген. Автордың айтуынша, бүгінгі күннің қарсыластары демократиялық идеалдың бейнесі еуропалық «Жан-Поль» емес, отандық мырза «Су Фулей», ұлттық мәселелерді шешетін сыңай көрсетіп, ал іс жүзінде «зұлым оппортунист және шындалған бюрократ». Бір кейіпкерлерін жеңіл юмормен білдірсе, екіншілерінен улы сатираны аямайды.

Руиешедтің келесі бір «Күзетшілер» (البواب, 1970) пьесасы ел ішінде кең таралды. Ол «жұмыс адамдарын» бейнелейді және қала аландарында күні бойы бір кофеханадан екіншісіне ауысып, келушілердің бір уақытта аянышын туғызып қана қоймай ашу-ызасын да шақырады. Дегенмен автор өзінің юморға деген позициясын сақтап, шығарманы мораль айту мен дидактикалыққа бой алдырмай, образдардың шынайы және толыққанды болып шығуына мейлінше тырысады.

Өткен ғасырдың 1980 жылдардағы алжир драматургиясына бірнеше тенденциялар тән. Біріншіден, бұл дәстүр тек арабтарға ғана тән емес, шығыс мәдениетінде танымал батыс драматургиясынан алынған сюжеттердің бейімделуі, сонымен қатар өткен уақыттың тақырыптары мен образдарының жаңа кезеңнің идеясына сай шығармашылық міндеттерді трансформациялауы. Мысалы, У.А. Какидің «Су тасушы және үш марабут» (حامل الماء) (و ثلاثة مرطين) пьесасы – біртума шығарма, рухты көтеретін ұлттық туынды, қытай халық аңызына сәйкестендірілген, сол секілді Б. Брехттің «Сезуаннан келген мейірімді адам» пьесасы мен солтүстік-африкалық «Үш марабут пен соқыр әйел» аңызы негі-

зінде құрылған. Осылайша, У.А. Каки алжир драматургиясында фольклор, наным-сенім, аңызға жүгінген, бірақ діни ырымдарды сыни бағалайтын күнделікті тұрмыстық жаңа бағыт пайда болған.

Екіншіден, бұл тенденция тосыннан, сахнада импровизацияланумен ерекшеленеді. Бұған мысал ретінде Катеб Йасиннің алжир диалектісінде жазылған соңғы пьесаларын алуға болады, әсіресе зор атаққа «Мұхаммед, чемоданыңды алып кет» ие болды. Әрбір жаңа қойылымында «тірі театр» рухына сәйкес автор спектакльге жаңа элементтер кіргізген, бұл көрермендермен тікелей байланыс жасауға көмектеседі.

Үшінші тенденция жас театр труппалардың ұжымдық-шығармашылықтарына тән. Берілген тақырыпқа импровизация жасау арқылы көрермендерді де пьесаға еліктіріп, өткір де өзекті мәселені көтереді, дегенмен мұндай спектакльдер тез ұмытылады.

Қазіргі Алжирдің драматургиясы басқа әдеби бағыттармен салыстырғаннан едәуір артта қалып отыр. Бұл тіл мәселесімен тікелей байланысты. Себебі көрерменмен жақын байланыс орнату, мәтіннің астарлы ойын түсіндіру, оған сәйкес реакцияға ие болу үшін пьесаны диалектіде қою керек. Диалогтердің әдеби тілмен берілуі орындағанға қиын. Сондықтан әдеби тілде жазылатын аз ғана драмалардың өзі бүгінде диалектіге аударғанды қажет етеді. Бірақ ол уақыт пен күш жұмсауды талап ететіндігі былай тұрсын, заманауи Алжир драматургиясының арабтілді сөз шеберлерінің шығармашылық энтузиазмін жандандыра алмайды.

Француз тіліндегі алжир драматургиясын (еуропалық үшін ұлттық театр) проза және поэзиямен салыстыра қарастырғанда оның нашар дамуы жалпы араб елдері үшін ортақ, сонымен бірге өзіндік себептері бар. Өйткені әдеби екітілділік көрермендермен байланыстың болатынына кепілдік бермеді. Отарлық заманда алжир халқына сахнадан француз тілінде сөйлеуге мүмкіндік болған жоқ, өйткені кәсіби сахнада еуропалық репертуарлар қойылды, ал театрға тек қана еуропалықтар келетін болған. Отарлық заманнан кейін пьесалар француз тілінде жазылса, араб мәдениеті мен театрын көтеру демократиялық бағытынан бұры-

лып кету дегенді білдіретін. Араб театры қазіргі заманға дейін осы екі мәселенің басын, яғни әдеби араб тілі мен алжир диалектісінің сахнада қолданылуын әлі шешкен жоқ. Сондықтан француз тіліндегі алжир драматургиясы ұлт-азаттық соғысының кезінде аса дамыған. Өнердің мақсаты тек қана ұлттық аудитория емес, ұлтаралық аудитория болғандықтан, бұл жағдай саяси тұрғыда ақталған.

Француз тілінде жазатын өнер иелері проза болсын драматургияға аз көңіл бөледі. Себебі француз тілінде жазатын драматургтердің шығармалары қолжазба, шығарманың алғашқы нұсқасы, басқа шығармаларға кіргізу үшін немесе болашақта жазылатын романдарының бейнесі түрінде ғана болған. Дегенмен француз тілінде жазылған жазушылардың аз ғана шығармалары өзіндік сипатқа ие әрі драматургиялық қақтығыстың қалыптасқаны байқалады.

Алғашқы французша жазылған ұлттық драматургия үлгілері ретінде 1959 жылы басылған авторлар – шығармалары Алжирге белгілі жазушылар Каддур, Х. Хамсаджи, Катеб Йасин. Француз тіліндегі драматургияның негізгі мақсаты – сол дәуірді көрсету, негізгі тақырыпты жарқын және анығырақ білдіру – «оянған», «көтерілген» Алжир.

«Ең әдемі жан» драмасының кейіпкері Делинда мұсылман дәстүріне қарсы шыққанның бірі ретінде бетін ашқан әйелге білім, жұмыс, өз өмірін өзіне шешуді сұраған, бірақ оны қоғам жақтамақ түгіл қорлады. Ұнатқан адамның әкесі Делиндаға қарсы болғандықтан, ол амалсыздан дәулетті шалға тұрмысқа шығады, мұсылман дәстүрлерін жеңе алмаған ол қайғыдан көз жанарынан айырылып, қайтыс болады. Оның ажалы – бостандық алдындағы символикалық құрбандық.

Делинданың білімге, бостандыққа жасаған адымы – басқаларға үлгі, өйткені қарсылық, сәтсіздікке ұшыраса да, алғашқы адымнан басталады. Драманың бір кейіпкері Делиндаға: «Мұнайма, алғашқы қадам әрқашан қиын болады. Эмансипация оңай іс емес, бір күнде жасалмайды. Сіздер, қыздар, өздеріңіз оны (эмансипацияны) қаламайсыздар, күресті өздеріңіз бастамасаңыздар, бостандықты сіздер үшін ешкім де сұрамайды» [1, 285], – дейді.

Автордың публицистикалық стилі қақтығыстың шешімін жеңілдетпейді, дегенмен дәуірдің тарихи мағынасын көрсетеді. Алжирліктердің саяси сана-сезімін оятуға септігін тигізді. М. Хамсаджидың шығармаларына француз мэтрлерінің назарын аударды, оның шығармасының алғы сөзін Эмануэль Роблес жазса, Альбер Камю оған арнау жазған.

М. Хамсаджидың «Бетпердені шешкен» драмасы алжир диалектісіне аударылып, түрлі театр сахналарында қойылды. 1959 жылы жазушы және ақын Катеб Йасин бірігіп, «Репрессия сақинасы» деген тетралогияға (Театр) деп қосады, басып шығарады. Бір мәселе төңірегінде жазылмаған бұрынғы шығармаларын жинақтап, оған қоса символикалық «Тазқара» поэмасын, сонымен қатар жаңа «Сақинадағы өлік», «Аға буындар қатыгездігінің артуы» атты екі трагедия және «Даналық ұнтағы» деген фарспен аяқтайды.

Тетралогияның бірінші бөліміндегі трагедия тақырыбына 1945 жылы орын алған демонстрацияға шыққандарға оқ жаудырған оқиға себепші болды, бұл жағдай автордың туған қаласы Сетифте болған.

Тетралогияның хронологиялық жалғасы «Аға буындар қатыгездігінің артуы» трагедиясы үшінші бөлімінен табылады. Мұнда автор шынайы оқиғалардан ұзап, аңыздарға бет бұрады. Мұнда автор аңыз кейіпкерлерін (бір кездері Надор тауы бөктерінде азат өмір сүрген, ешкімге бағынышты болып көрмеген Кבלута тайпасы туралы немесе бербер жауынгер ханшайымы Кахинаға ұқсас құпия үңгірде өмір сүрген ерікті және жауынгер «жабайы қыз» жөнінде) ата-бабаларының өш-зарымен байланыстыра халық шыдамдылығын сынауда және бостандық үшін соғысуда жазушы Алжир түрмесі, Алжир шөлі, Алжир «полигонының» символикалы суреттемесі арқылы бейнелейді.

Тақырыптық жағынан өте жақын тетралогияның үш бөлімі де символикалы болғанымен, болашақ ұрпақ үшін Отанды қорғап қалу секілді маңызы зор ұлттық тақырып аясында қозғалды. Өйткені алжирліктердің тәуелсіздік үшін күресу кезінде жазылған К. Йасиннің тетралогиясы өз дәуірінің өзекті мәселелерін алға тартты. Жазушының көтерген елді жат жерліктерден,

халықты өткеннің зардабынан, рухани құлдыраудан шығару секілді мәселелері саяси, тарихи не әлеуметтік мәселе емес, ол психологиялық мәселеге дейін көтерілді.

Жазушыға, ең бастысы, «театрды» жасау емес, Алжир тағдырының театралды көрінісін көрсету, ондағы жаңа адамның тууы мен көне дәуір кісенін бұзуды көрсету маңызды.

К. Йасиннің символикалық-аллегориялық драматургиясына А. Креаның «Алжир театры» жақын, бұған «Жер сілкінісі» (1957 ж.) трагедиясы мен «Өзен жағалауында» фарсы (1961 ж.) кіреді. «Алжир театры» шықпас бұрын А. Креа бірнеше өлеңдер жинағы, «Революция және поэзия» атты эссе, «Джамал» романының авторы ретінде танылған болатын. К. Йасин сияқты А. Креа шығармаларында трагедия мен фарсты қолданады. Біріншісінде сыртқы қақтығыстармен байланысты жаһандық мәселелерді көтерсе, екіншісінде тар мағынадағы ішкі, бірақ кезеңнің мәнін түсінуде өте қажетті мәселелердің басын қозғайды.

А. Креа да К. Йасин секілді трагедиясының негізін фактілермен (Алжирдегі Орлеанвиль қаласында 1954 ж. қыркүйек айында орын алған жер сілкінісінің тура Алжирдегі қараша айындағы көтерілісімен уақыттас болғанымен) әрлейді. Дегенмен К. Йасинге қарағанда А. Креа бір ойдың іске асырылуын көздеген, ол саяси мақсат – Алжирді отарлық тәуелділіктен босату.

Трагедияның басында римдік қолбасшы Сулланың әскерлеріне қарсы шыққан Югуртаға жасалған сатқындық әрекеті мен оның тұтқынға алынғаны айтылғанмен, нумидийліктің өзі трагедияда, тіпті, көрінбейді. Авторға ол тынышсыз Алжир тарихындағы «Мәңгі Югурта» құлдардың басын көтерген символ болып қалады. Трагедияның соңғы бөліміндегі бір эпизодта экранда қоладан жасалған Югуртаның бет-жүзін айшықтаған белгілі маска көрінгенде, идея мақсатына жетеді, қараңғылық пен түнектен ашынған халықтың жарқын болашаққа деген үміті көрінеді.

1930 жылы Алжирді басып алғаннан бері бірнеше алжирлік ұрпақтардың дарындылары өз шығармаларында ғасырлық отарлаудағы феллахтардың қиын өмірін, түрмеге отырғызылған-

дардың, каторгаға жер аударылғандардың, тілінен, мәдениетінен айырылғандардың, қиын жағдайға ұшырағандардың өз есімдерін, ұлтын, өз өркениетін ұмытқан адамдар туралы жазған. Алжирде орын алған жер сілкінісі бұл қиындықтың соңғы тамшысы болды, адамдар үйсіз қалып, қаңғып кетті. «Қан мен аурудан» қайнаған өзеннен өткендер тауға шығып, онда баспана тауып, қасиетті суға жуынып шыққандай, күш-қуат пен сенімділікке ие болғандай.

Сонымен, қозғалысқа түскен Жер ана да тауларды қозғап, өзендерді қайнатып, адамдарды оятып, бүкіл әлемге енді жаңа дәуір келе жатыр деп ескерткендей, Жер ана революциясының символы болып көрінеді.

А. Креаның келесі бір «Өзен жағалауында» деген пьесасында қозғалыстың символы, жаңарудың, әлемнің тазаруының символы – су. Өзен – су айрығы, бір жағында қайыршылық, екінші жағында байлық, еркіндік. Трагедиядағыдай фарсқа қатысушы кейіпкерлер – маскалар, олар: жас, қарт, Кончита (испан есімі, Алжирдегі еуропалық кедей қоныстанушыларға автордың берген жалпы есімі), Башаға (араб есімі, отарлаушыларға жағымпаз болған алжирліктерге автор берген жалпы есім), жер иеленуші (француз отарлаушысы). Өзеннің арғы бетіне өткеннен кейін кедейлерге шөлден алақандай жер берілген, соның өзіне жер иесі төлемақыны сұрайтын; жұмыссыз алжирлік жас жігіт; фашистермен соғысқанда Франция әркерлері қатарында болған қарт ардагер, ал қазір шылымның қалдықтарын жинап алып, көшіп жүрген сығандарға сатады; Кончита бейшара, киножұлдызының мансабын армандайды; Башаға табысты саясаткер болған, өте епті, белгілі жемқор; Міне, осылардың бәрі ыстықтан шөлдеп, дымы құрыса да, өзенге батып кетуден қорқа отырып, өзеннің арғы жағасына жетуді тағатсыздана күте, үміттерінің орындалатын жолын іздеп табуды армандайды.

Алжирге сол кезеңге тән жағдайларда көрсетілген типтердің, алжирлік француз тіліне тән жаргондар да араласып кететіндігін көреміз. Шөлдегі кактус бұл аңсаудың символы, яғни басқа бақытты өмір. Қайықтағы адамдар шөлдеп, жаңбырды күткен. Нөсерлете жауған жаңбыр салдарынан бәрі мұхитқа ағып кете

жаздайды. Әбден қиналған олар ұйықтап кетіп, түс көреді. Түстерінде барлығының «армандары орындалады».

Қарттың жекеменшік темекі зауыты, жас жігіт музыкант, Кончита кино жұлдызы болады. Ал Башаға жер иеленушімен дос болып, Пашаға айналады да қарт пен жас жігітті түрмеге отырғызып, Кончитаға үйленеді. Бірақ күн шыққан соң бәрі оянады да, әр адам өз жолымен кетеді.

«Өзен жағалауында» фарсын Креа елінің тәуелсіздікке қол жеткізгеніне дейін жазады, яғни соғыстың аяқталатын уақытына сәйкес келеді. Революциялық шабыт пен патетика әлсіз ирониямен ауысқан және «Алжир театрында» айрықша жалпыланған символикалық түрде жазылған. Ол К. Йасиннің бастаған драматургия бағытын әрі қарай жалғастырып, өзекті саяси театрдың міндетін «аллегориялық реализммен» ұштастыра білді.

Соғыс кезінде Алжир драматургиясында басқа бағыт пайда болды. Ол хроникалы-деректі үрдіс «*temoignages*», яғни ұмыт бола бастаған жалпылама бейне арқылы емес, сол кездің куәгерлері болған, шынайы кейіпкерлермен байланысты, жазушылар өмірдің ауыртпалығы мен қиындықтарын әдеби шындыққа аударып білді.

Мұхаммед Будиа (1932-1973) есімді алжир драматургінің шығармашылығы да Алжир соғысы тақырыбы төңірегінде болды, бірақ эпика-дидактикалық интонация мен батырлық пафос жағынан әлсіздеу. Жазушы тарихи оқиғаларды күнделікті, тұрмыстық қайшылықтармен көбірек ұштастырған.

«Жарық дүниеге келу» (1962) пьесасы М. Горькийдің «Ана» пьесасымен үндес, екеуінің тақырыбы да ортақ – революция, бірақ алжирлік пьеса тұрмыстық тұрғыдан шешілген. Пьесадағы оқиға алжирлік Қасбада орын алған. Мұнда бір отбасындағы жағдайлар туралы айтылады. Бұл отбасында қаза тапқан партизанның анасы, оның аяғы ауыр жесір әйелі Айша және інісі ұлт-азаттық қозғалыс ісіне берілген Рашид өмір сүреді. Рашидтің жұмысына анасы қарсы болса, Айша керісінше қолдады. Үйлеріне полиция келгенде Айша босанып жатқан. Рашид ұсталғаннан кейін ғана анасы баласынан айырылып қаламын деген үрей мен қорқыныштан арылып, күрестің керек-

тігіне кәміл сенімді болады. Нәтижесінде жаңа келген нәрестемен қатар баласының ісін әрі қарай жалғастыратын «жанарған» ана келді.

Драматургтің «Зәйтүн ағашы» атты пьесасы Алжир соғысының аяқталған кезінде шықты. Бірақ мұндағы әрекеттер соғыс уақытында болған жағдайларды көрсетеді. Әрекет тау бөктеріндегі ауылдарды бомбалап, феллахтардың адам өлімімен қатар жер-ананың талқандалып жатқандағы күйзелістерін көрсетеді. Өлдебір күштің көмегімен аман қалғандай Си Қаддурдың жұпыны ғана үйі мен өзі өсірген зәйтүн ағашы тұр. Солдаттар болса, таяп қалды. Ал қарт қашудың орнына, үйінде жаракаттанған партизанға көмектесіп бақты. Бірақ қираған ауылда тағы екі адам қалып қойыпты. Ол есінен адасқан Зинеб деген қыз бала және оның досы, көрші Айсса. Бұл жігіт тауға қашып, Зинебті өзімен бірге алып кеткісі келеді. Бірақ француз солдаттары ауылға кіріп үлгереді. Сонда қарт әскерлерді өзіне қарату арқылы балалардың тауға қашып кетуіне көмектеседі. Соңынан өртке оранған ауылдағы зәйтүн ағашы аман қалып, оқырмандармен күрестің ескерткіші, бостандықтың символы ретінде қабылданады.

М. Будиа революция мұраттарына сенімді, белгілі журналист елдің еркіндік алғанынан кейінгі алғашқы жылдарында Алжир жазушылар одағы шығарған «Novembre» журналының бас редакторы қызметін атқарады. 1965 жылы болған әскери төңкерістен кейін елдегі көптеген зиялылар қатарында оппозицияға кетті. 1966 жылдан бастап, эмиграцияда қызмет істеді. Палестина қозғалысының жақтаушысы саналған оны Парижде лаңкесшілер өлтірген. Оның драматургиясы – тірі замандас, бостандық үшін күреске қатысқан куәгер, сол кезеңді шынайы суреттей білген жазушы.

1969 жылы басылып шыққан «Қызыл таң» деген пьесада белгілі әйел жазушы, ақын Ассия Джебар мен Уахид Қарн (тең авторлық) азаматтық соғыс тақырыбында лирика-эпикалық жырлаумен қайта оралған. Төрт акті және он көріністен тұратын бұл көлемді пьесада төрт басты кейіпкер, екінші кезектегі он кейіпкер, он төрт эпизодтық, он сөлемейтін кейіпкер қатысады. Олардың ішінде ақын, Құран мұғалімі, партизандар, астыртын

жұмыстағы адамдар, ажалға үкім шығарылғандар, түрме тұтқындары, жазалайтын әскер, күзет, жігіттер, қыздар, дін басылары, зейнеткерлер, көкөніс сатушылар, кофе қожалары, қалалықтар, ауыл тұрғындары деген секілді Алжир тұрғындарының барлық өкілдері көрсетілген. Ең басты кейіпкерлердің бірі – ақын, ол халық жыршысы, әдебиет пен тарихтың білгіші, өмірдің Ұстазы делінеді. Кішкентай ғана қаланың дәмханасының бірінде отырған ақ киімді зағип жыршының тыңдаушылары у-шу дүрбелеңге куә болды. Ибн Фаридтің диуанын, Имруулқайстың муаллақтарын жатқа айтып, поэзияға «масайып» отырған жыршы кім және кімге оқ атылғанын көрмесе де жанындағылардың дауысынан сатқынның мерт болғанын түсінді. Ендігі уақытта қасына жақындап келгеннің оның көмегіне зәру екендігін түсіне қойып, зорлықты жаны сүймесе де, менің жетелеушім бол деп тұрған жерлерінен аман кетіп үлгереді. Халық қозғалысының таяу екенін сезінген ақын жігітке еріп, ел аралауға бел буады. Жолында өз мүмкіндігін қызыл сөздің арқасында жігіттен алған эстафетасын абыроймен атқаруға күш жұмсайды.

«Фэн» пьесасы (1967 жылы жазылып қойылымға түссе де, тек 1982 жылы жарияланған) Алжирдің жаңа заман тарихындағы 1957 жылғы болған соғысты негізге алған, негізгі идеясы – мемлекеттің астанасы үшін болған халықтық күресті театр сахнасында мүмкіндігінше бұрмаламай шынайы жеткізу және екі әлемнің «радикалды қақтығысы» жайында. М. Маммери¹⁷ (1917-1989) Алжир үшін болған соғысқа саяси тұрғыдан ғана емес, психологиялық аспектідегі зор мәнді сюжет енгізді.

¹⁷ **Маммери Мүлуд** (1917 жылы Алжирдегі Айт-Йенни қаласында дүниеге келіп, 1989 жылы Айн-Дефла қаласында қайтыс болған) – алжирлік және берберлік жазушы, ақын, антрополог, лингвист, публицист; француз тілінде жазған. Кабиьлдік фольклорлық дәстүрді дамытқан. М. Маммери білімін Рабатта алып, кейін Сорбоннада жалғастырған. 1942-1944 жылдары француз армиясының офицері ретінде екінші дүниежүзілік соғыста одақтастары жағынан қатысқан. Кейін М. Маммери Алжирдегі лицейінде француз әдебиетін оқытқан. Оның шығармашылығында кабиьлдік фольклорлық дәстүр орын алған («Ұмыт болған төбе» романы, 1952). М. Маммери шығармалары шынайылығымен де ерекшеленеді («Әділеттілік ұйықтап қалған кезде» романы, 1955), («Французға хат», 1957). Ол 1957 жылы Алжирден Мароккоға көшуге мәжбүр болды. Ал 1962 жылы еліне оралады. Оның «Опиум және шокпар» (1965) атты романы алжир революциясы тақырыбын қозғайды және оның осы романы алжир әдебиетінде батырлық эпопеяның негізін салған. Сонымен қатар ол ежелгі оазис туралы жазылған («Мзаб», 1970) атты повесі мен «Фен» пьесасының авторы (1967 қойылған).

Жазушы көтеріліске шыққан, қажыған, сауатсыз, туған жерім деп атауға, сол сияқты «алжирлік» деп аталуға құқығы жоқ, Отаны үшін аянбай күрескенді не халықтың ерлігін жырлауға тырыспаған. Жазушының ойынша, пьесаның мәні – қан төгісті соғыс адам өркениетінің халықаралық не жаһандық мәселелерін шеше алмайтынын көрсету.

Осы жайлы М. Маммери «Гой» пьесасын да (1971 жылы жазылып, 1973 жылы жарыққа шығады) жазған. Бұл ұлттық драма емес, тарихи трагедия негізінде жазылған. Ол бойынша 1519 жылғы испандықтардың ацтек астанасын жаулап алуы халық арасында қарсылық тудырған күресі символикалық мән алады.

Алжир мәселелерінен бөлек, бірақ бостандық тақырыбымен тығыз байланысты жағдайларды Нурредин Аба¹⁸ (1921-1996) «Алға, Палестина!» немесе «Иерусалимдегі соңғы жыл» (1970), «Иерусалимдегі таңсәрі» (1979), «Тель Заатар түн түскенде құлады» (1981) атты драмалық поэмаларында қозғайды. Н. Абаның алдыңғы жазушылардан ерекшелігі ол жазған тақырыптар тікелей тарихи ракурста, палестина мәселелерін қамтыған. Дегенмен ол алжирліктердің бостандығы үшін соғысы поэзиясының пафосымен байланыстырған.

Жазушының өзге ұлттық проблематикаға ауысуының өзі оның ұлттық тарихқа жаңаша, тереңірек үңілуіне, осыған дейін айтылмаған не көлеңкеде қалып қойған мәселелерді көтеруі ХХ ғасырдың 70-80 жылдары Алжирдің арабтілді және французтілді жазушыларына (Тахар Уаттардың «Ықпалды кісі», Рашид Буджердің «Қирау») ерекше серпіліс берді.

Нурредин Абаның «Ұлтшылдың соңғы күні» деген пьесасы¹⁹ Гитлер агрессиясының жеңілісін көрсету арқылы расизм негізіне көңіл аударады. Берлин қаласын алу кезінде жоғары шенді отбасы СС Окмендорфтың терең психологиялық кризиске

¹⁸ Нурредин Аба (1921, Сетиф-1996, Париж) – алжирлік ақын, жазушы және драматург. Саяси тақырыптағы көптеген пьесалар мен өлеңдердің авторы. Олардың ішінде Алжир тәуелсіздігі үшін күрес, тәуелсіздікке қол жеткізгеннен кейінгі сыбайлас жемқорлыққа қарсы, екінші дүниежүзілік соғыс, француз отарлау саясаты және Таяу Шығыс шиеленісі секілді тақырыптарды көтерген.

¹⁹ Хроникалы-документалды деталь 1945 жылдың сәуірінде болған (Берлиннің алынуы, Үшінші Рейхтың құлауы).

ұшырағанын айтады; олардың идеология, діни және мәдени құндылықтарының қас қағым уақытта күл талқаны шыққаны, отбасылық байланыстардың үзілуі, дос-жарандарының түсінушіліктен қалуы, өткенді кінәлау арқылы, өздері құдайдай сенген жалған және антигуманды идеяны жеңілістің себепшісіне айналдырып, ішкі дүниелерінің таяз болғандары соншалық өзге халықты құрту идеясына берілгендерін кешіре алмаған жайын көрсетеді. Оған қоса неміс авиациясының құрамында болған ұшқыш ұлының әкесі мен анасына айып тағуы отбасы тірегінің өз-өзіне қол салуына алып келеді.

Пьесаның авторы Нюрнберг процесіне қатысушы журналист болған, көп жылдар бойы Еуропада тұрған, Палестинаның бостандығы күресінің белсенді мүшесі болған. Екінші дүниежүзілік соғысты өз көзімен көріп қана қоймай, бірқатар жайттардың куәгері болған. Адамгершілік тақырыбын көтерген бұл драма неміс отбасының күйзелісін тарихи трагедияға жайданжай негіз еткен жоқ. Ол адам ар-намысының жаңа расизмге бой алдырмау үшін жазылған жолдау ретінде болды.

Нурреддин Абаның шығармашылығы өткен ғасырдың сексенінші жылдары еуропалық қоғам мәдениетінде ерекше назарға ілікті. Ол 1986 жылы Француз академиясы мүшелігіне қабылданады және оның пьесалары Францияның көптеген театрларында сахналанған.

Франкотілдес әдебиетте кенеттен 1960 жылдардың соңы мен 1970 жылдардың басында орын алған қоғамдық-саяси критицизм²⁰ Алжирді консервативтілікке әкелді, қарапайым халық пен үстем тап өкілдері деңгейлерінің өте алшақтап кетуімен, сол секілді алжирліктердің жақсы өмір аңсап, Батысқа көшуінің көбеюімен, аграрлық реформа шиеленісіп, ол өз кезегінде кризис тудыру әсерінен ауыл тұрғындарының қалаға жаппай ағылуымен, жаңа ұлттық бюрократия, технократияның пайда болуымен, алжир социумының саяси, конфессия, этникалық тұрғыдан жіктелуімен және Алжирде орын алған басқа да саяси мәселелермен тікелей байланысты. Алжир прозасындағы «жаңа толқын» фундаментальды бағдардағы діни догмаларға, жақын арадағы революциялық партия – Ұлттық Бостандық Фронтының

²⁰ критицизм – сыншылдық

буржуазиялыққа айналуына, қоғамдағы дәстүрлі моральдың қатаң түрде сақталуына, әйелдердің теңсіздігі мәселесіне, халық бұқарасының надандығы мен кедейлігіне қарсылық жасаған. Осы сияқты мәселелер жазушылар мен драматургиялық шығармаларда, соның ішінде кейінгі әдеби өкілдері Л. Флисидің «Жалдамалылар» (1973), «Кереметтер сарайы» (1977), алдыңғы буын М. Бурбун, М. Диб²¹ т.с.с. Алжир халқының тәуелсіздігі төңірегіндегі мәселелерін қозғап, ашық әрі жасырын түрде жарияланған.

М. Маммери өзгеріп кеткен әлемді өзінше көре білген, ол әлемде ешқандай бір жоғары мақсат болмаған. Барлығы да өз камдары үшін өмір сүрген, бітпейтін қанағат пен әл-ауқатқа қызыққан. Бар адамнан руханилық, адамдық қасиет кеткен, дінді «жамылу» белең алған. М. Маммери халықтың көзін барынша ашуға, ар-ұятын оятуға тырысқан.

Осы сияқты ерекше тақырыпқа «Күн қаласы» атты гротеск фарсын жатқызуға болады. Бұл шығарманы М. Маммери жас алжир прозашысы-публицист Тахар Джаутпен бірге жазған.

Шығарманың соңғы бөлімі аянышты аяқталады. Себебі Күн қаласын оятуға деген ниет еш орындалмайды. Басында қандай болды, соңында да еш өзгермеген халық әлі де оянар емес. М. Маммери өзінің орындалмас арманымен қала береді.

Қорыта келе, франкотілдес алжир жазушыларының драматургиялық шығармаларын жасауда қолданған тақырыптары, міне, осындай. Олардың пьесаларында классикалық – трагедия, драма, фарс формаларының болуы, әрине, түсінікті. Дегенмен эксперименттік формаға жататын авангард театрына қол жеткізіп қана қойған жоқ, оны халық көріністерінің дәстүрімен ұштастыра білді. Алайда драматургия жанры нәтижелі жетістіктерге қарамастан жалпы мағриб франкотілдес көрермендері (оқырмандары) ортасында және Алжирдің өз ішінде де жоғары дамуға қол жеткізе алмады. Өткен ғасырдың 80-жылдары ортасына қарай жаңа есімдер қосылмады. Өйткені жастар жаңа шыққан әр түрлі радио, телескетч және көңіл көтеретін бағ-

²¹ Мұхаммед Диб (1920-2003) – алжирлік жазушы, 30-дан астам романның авторы, сол секілді француз тілінде балаларға арнап көптеген әңгімелер, өлеңдер жазған. Алжир әдебиетіндегі табысты және әйгілі жазушылардың бірі саналады.

дарламаларға ауыса бастады. Ассия Джебар мен Рашид Буджедрдің сценарийлері кинофестивальдарда халықаралық деңгейге жетіп, ұсынылды, бірақ жарияланған жоқ. 1980 жылдарда француз тілінде сахналанған театр қойылымдары классикалық-еуропалық және Катеб Йасин, Мулуд Маммери, Нурредин Аба шығармаларының репертуарларына негізделді.

Франкотілдес жазушыларға тән ерекшелікке келетін болсақ, Алжир соғысы мен тәуелсіздік үшін күрес кезеңімен тікелей байланысты жетістікке жеткен проза, поэзия, драматургия ұлттық әдебиет жүйесіндегі тіршілігін жалғастыруда.

Бақылау сұрақтары:

1. Алжир «Мольері» драматургі жайлы не айтасыз?
2. Алжир диалектісіндегі пьесалардың тақырыптары жайлы не айтасыз?
3. Алжир драматургиясының бағыттарын сипаттаңыз.
4. Руишедтің кейіпкері – Терро кім?
5. Катеб Йасин пьесаларының ерекшелігін сипаттаңыз.

Ұсынылатын әдебиеттер:

1. Ализаде Э.А., Асадуллин Ф.А., Прожогина С.В., Юнусов К.О. Литература Алжира. – М.: «Восточная литература», 1983.
2. Алжир. Справочник. – М.: 1977.
3. 1950, المدانی. عنیبال الجزائر.
4. Лесова Н.С. Становление и развитие алжирской франкоязычной драматургии: автореф. дис. канд. филол. наук. – М., 1990.

МАРОККО

Баска араб елдері театрмен ХІХ ғасырдың ортасында танысқан болса, Мароккоға театр ұғымы тек бірінші дүниежүзілік соғыстан кейін ғана танымал болды. Десе де театр қойылымдарының бірегей элементтері мұнда да кездесетін. Мысалы, сайқымазақтар, акробаттар мен сиқыршылар Әл-бисат» – «Кілемдегі театр» қойылымдарын қойған, «Сиди әл-Катфи» тобы шығармашылықтарын сопылық мотивте танытқан (мұндай қойылым элементтері күні бүгінге дейін кездеседі).

Мароккодағы жаңа театрлық дәстүрлердің пайда болуын ХХ ғасырдың 20-жылдарында араб және еуропалық театр труппаларының өнер көрсетулерімен байланыстырады. Марокко қоғамы театр өнерін қабылдауға толығымен дайын емес еді, мемлекет театр қозғалысының дамуынан қорыққан, өйткені халыққа сахнадан тікелей сөз сөйлеу елдегі жартылай отаршылдыққа қарсы қару ретінде қауіпті көрген.

1923 жылы мысырлықтардан және тунистіктерден құралған сазгерлер мен сайқымазақтар труппасы ел ішін аралап өнер көрсеткен кезде оларға марокколық кәсібилігі төмен әртістер де қосылған. Осының арқасында маусымдық қойылымдарды басты қалаларда, сонымен қатар Мәуләй Йусуф сұлтанның сарайында қоюға мүмкіндік туды. Мұнда олар тунистік Нагиб Хаддадтың «Салахаддин әл-Айиуби» атты мысырлықтардың крестшілермен шайқасы туралы трагедияны көрсетті. Осы қойылымға ере тарихи маңызы зор бірқатар театрлық қойылымдар жарық көрді.

Дәл сол жылы мысырлық Сәлам Хиджази, Фатима Рушди және марокколық Мұхаммед әл-Қури басшылық етуімен Мароккода бірнеше пьесалар сахналанды. Оның ішінде ең үздік шығармашылық жұмыстар сайысында әлеуметтік құқықтар номинациясының жеңімпазы болған «Қайырымдылық» (الفضل) атты Абдалла әл-Джаррари әнгімесі бойынша қойылған пьеса болды. Пьеса үш бөлімнен тұратын екі дос арасында жүргізілетін диалог ретінде қойылған. Достың біреуі жастық шағында оқуды тастағанын, оған оқуға кедергі келтірген жағдайлар туралы баяндайды. Пьесаның басты мақсаты бір-біріне қолдау жасау туралы, сонымен қатар білім алудағы, отаршыл халықтың

мәдениетінің дамуындағы ахуалдарды айқындайды, яғни отаршылдар марокколықтарды «тас қараңғыда» ұстап, оны тонау үстінде дейді. Үлкен табысқа ие болған осы пьеса Фес, Раббат және Касабланка қалаларында араб тілін және ислам дінінің негіздерін үйрететін бастауыш мектептерді ашуға себепкер болды деп есептеледі. Марокколықтар осы мектептерді медресе деп атауға аузы бармады, себебі онда оларды француздар жауып тастар еді. Бірақ осы мектептерде ресми түрде арифметика, жағрафия, тарих пәндерін оқуға тыйым салынған, сондықтан бұл пәндер жасырын оқытылған.

Фес, Раббат, Сале, Танжер және Касабланка жастары Египет пен Ливан репертуарларының тәжірибелеріне сүйене отырып, өзіндік жергілікті театралдық труппалар құрайды. Сонымен қатар олар француз және ағылшын драматургтерінің магриб аудармасындағы пьесаларын қойды. Осылайша, Фес қаласының тұрғыны, жас адвокат әл-Манийи Мольердің «Сараң», «Амалсыздан дәрігер», «Тартюф» және т.б. пьесаларын аударды. «Тартюф» комедиясы сопылар тарапынан дәл Мольер кезіндегі шіркеу қызметкерлеріндегідей кері реакция туғызды.

1927 жылғы 2 мамырда фестивал труппа Әл-Қури жазған «Шындықтың жалғанды жеңгені туралы» (انتصار الحق بالبطل) алғашқы қойылымын сахналады. Бұл пьеса аббас әулеті халифаларының билік ету кезіндегі Бағдат қаласындағы тарихи оқиғаларды баяндайды. Осы жылы Фес қаласында акын және әдебиетші Әл-Қури «Ғылым және оның жемістері» (العلم و اثماره) атты пьесасы жарық көрді. Оны әл-Қарауиннің студенттері сахналады. Әл-Қуридің «Жетім мен бай» («Әл-йатим уа ал-буржуазий, 1928) атты пьесасын Марокко театрының негізін қалаушыларының бірі Абдель Уаххаб аш-Шауи басқарған Фес қаласының труппасы қойды.

1928 ж. Рабат жастар труппасы шығармашылық табысқа ие болды. Осы жылдың наурыз айында олар үлкен ілтипатқа ие болған «Салахаддин әл-Айиуби» трагедиясын қойды. 1928 жылы мамыр айында әйгілі Мысыр драматургі Мұстафа Камилдің (1874-1908) «Андалусияны жаулап алу немесе Тарик ибн Зийад» (فتح الاندلس او طارق ابن الزيات) атты Андалусиядағы арабтардың тағдыры туралы басқа трагедияны да қойды.

Марокко театрының дамуы 1930 ж. 18 мамырда орын алған билік басындағылардың «Бербер дахирі» атты протекторатының жарық көруіне байланысты саяси жағдайлар себебінен тежелді. Өйткені сол кездегі театрға қатысып жүргендердің арасында берберлер болды. Олар, әрине, саяси жағдайға көңілдері толмады, сондықтан қозғалыс әлсізденіп қалды. Осы жарғымен байланысты билікке қарсы шыққан кейбір театр қайраткерлері түрмеге қамауға алынды немесе жер аударылды. Мұхаммед әл-Кури түрмеде соққыдан жан тапсырды [2, 129].

1932 ж. әйгілі актриса Фатима Рушдидың басқаруындағы мысыр труппасы келуімен театр қозғалысы қайта жаңғыра бастады. Бірақ 1934 ж. Мароккодағы Францияның басты резиденті драмалық шығармалар мен қойылымдарға бақылау жасайтын комиссия құрап цензура орнатты. Билік басындағылар осы іс-әрекетімен театр қойылымдарына қарсы екендігін танытты, өйткені олар адамдарды көпшілік етіп жинап марокколықтардың ұлттық сана сезімін оятты.

Бірақ шектеулерге қарамастан Марокко театры қиын болса да ақырындап дамыды. Екінші дүниежүзілік соғыс алдындағы Касабланка қаласы әуесқойлық театр қозғалысының орталығына айналды, ал Раббат кәсіби театр өнерінің ұлттық орталығы болып қала берді. Осы жылдары Абдель Уаххаб аш-Шауи ел ішінде бірнеше гастрольдік сапар жасады, алайда қаржы қиындықтары себебінен театрды мүлдем тастауға мәжбүр болды [2, 129].

Екінші дүниежүзілік соғыстан кейін елдің барлық қалаларында театр өнері қайта жаңғырды. Жаңа қойылымдар жарық көрді, көптеген әуесқой труппалар үлкен табысқа ие болды. Драматург Башир әл-Әлж өзінің «Кеше және бүгін» (امس و اليوم) атты пьесасына ән қосып оны Касабланкада оперетта түрінде ұсынды. Көпшілікке жария ету жолында драматургия радио арқылы хабар таратуға кіріседі. Бірнеше талпыныстан кейін 1949 ж. Марокко радиосында алғашқы ресми кәсіби актерлер труппасы қалыптасады.

Театр көпшілікке түсінікті болу үшін радиопьесалардың көбі араб тілінің марокколық диалектісінде жүргізілді. Ол кезде ел ішінде әдеби араб тілін меңгерген тек қана ақсүйектер болды,

сондықтан марокко диалектісінде жүргізілген бағдарламаларды қарапайым халық қуана қарсы алды. Көпшілікке танымал болудың екінші себебі – радиопьесаларда әйел актрисалардың жүйелі түрде қатысқаны, өйткені соғыс алдындағы Марокко театрларында әйел рөлін әйелше киінген ер адамдар ойнаған еді.

Бұл труппадан басқа елдің әр түрлі қалаларында әуесқой ұжымдар қойылымдар қойды. Олардың ішінде ең танымалы Касабланкадағы 1950 жылдардағы «Шамшырақ», «Андалусияны жаулап алу», «Абдуррахман ан-Насыр», «Тартюф», «Салахаддин әл-Айиуби» және «Джуха шегесі» атты Джуха айлакердің хикаялары туралы фольклорлық қойылымдар жарық көрді.

1952 ж. әуесқой театралдық труппалардың сайысы өткізілді, сонымен қатар труппа актерлері мен меңгерушілерін дайындау үшін алғашқы курстар ұйымдастырылды. Сол кезден бастап осы сайыс дәстүрлі түрде жыл сайын өткізіліп отырады.

Жастар және спорт ісі бойынша комитеті қолдауымен 1959 ж. «Мароккодағы драма студияларының орталығы» құрылды. Осы орталық әуесқой және кәсіби театр қызметін бақылауға алды.

Француз және Марокко сахнасының одағына бірнеше жыл басшы болған Жастар және спорт ісі бойынша комитеті Ұлттық труппа құрып, Париж қаласындағы «Ля Насьон» театрында бірнеше қойылым қояды.

Елдегі труппалардың басым бөлігі драматургиялық классика болып есептелетін «Скапеннің істері», «Севилья шашта-разы», «Вольпоне немесе түлкі», «Өтірік ауруды» марокколық диалектіде, ал «Гамлетті» және т.б. классикалық араб тілінде қойды.

1956 ж. оқиғалардан кейін ұлттық пьесалар үлесі Марокко театрларында азайды. Мемлекеттік труппалар өз репертуарларын сирек жаңартып отырады. Театр статистикасы бойынша 1956-1970 жылдары аралығында репертуардың 80 пайызы шетелдік шығармалар екені мәлім: Мольер, Шекспир, Гольдони, Аристофан және Софокл, Сервантес, Брехт, Мариво, Гоголь және Беккет, сонымен қатар Египет драматургі Тауфиқ әл-Хақим (1898-1987) пьесалары қойылып тұрды. Айта кететін жайт, Ма-

рокко авторларының бірқатар пьесалары сыншылар мен баспа-сөзге таныс болса да, қойылған емес. Олардың басым бөлігі театр өнерінің фольклорлық дәстүрлеріне негізделген Мароккодағы талантты «халық жазушыларына» дәріс ұйымдастырған Ахмед Тайиб әл-Әлжге тиесілі. Ол жұмыстарын жергілікті диалектіде жазған. Ондағы кейіпкерлердің мінез-құлқы мен іс-қимылдары марокколық ұлттық әдебиеттен алынған.

1960 жылдарда көрермен тарихи драмаға қызығушылық танытты. Осыдан әл-Хасан ас-Саих «Ұлы Сүлеймен», «Мәлік-шах» және т.б. пьесаларын жазды. Француз тілінде жазатын Абдулкадыр Белхашми әйелдердің жағдайы туралы үш актіден құралған «Бет пердесін шешкен» атты пьесасын жазады. Кейіннен ол араб тілінде де жарық көреді. Мұхаммед ат-Танджави Мароккода алғаш рет өлең түрінде драмалық шығармаларын оқырманға ұсынған, соның ішінде «Бостандық алғандардың әнұраны» деген пьесасын айтсақ болады.

1960 жылдан бастап Марокконың оңтүстік астанасы саналатын Маракеште жыл сайын ұлттық фольклор фестивалі өткізілетін болды. Осында жергілікті фольклордан алынған «Сиқырылы кебіс» (البليعة المسروحة) атты жаңа ұлттық Марокко театры ұжымымен көрсетілген қойылым көрермендерді баурап алып, ұзақ уақыт бойы сахнада көрсетілді. Мұнда халықтың жақсылық пен жамандық туралы сол кездегі ұғымдары жақсы бейнеленген.

Ат-Тайиб ас-Саддықи шығармашылығы Марокко драматургиясының дамуында айрықша рөл атқарды. Ол діннің еске нанымдарын ұстанудың салдары туралы «Жол үстіндегі Сиди Йасин» пьесасын 1968 ж. жазды (سيدي ياسين في الطريق). Бұл шығармада Буазз деген шаруа өзінің бар байлығы саналатын жер телімінде жылдар бойы бұршақ еккен, дін қауымы оның жеріне мерт болған бір әйгілі «әулие» аталған марабутты жерлеуге бел буады. Оны жерлегеннен кейін осы «әулие» мазарына халық ағылып келе бастайды. Бишар Буазздың бұршақ өскіндерінен түк қалмай, ол өз отбасымен ашаршылыққа ұшырап, жер аударуға тура келетіні туралы... [2, 218].

1960 жылдарда марокко және араб баспасөзінде ас-Саддықи ұсынған «жеңіл жанр» төңірегінде әлеуметтік маңызы бар өнер жағдайлары туралы үлкен дау туды. Ас-Саддықидың тұжы-

рымдамасы көптеген театр труппаларының репертуарлары мен режиссерлер қызметіне көп әсер етті. «Ат-Таййиб ас-Саддықи өмірді бейнелемейтін өнерді мойындамайды, – дейді зерттеушілер. Сондықтан оның репертуарында көрерменді немқұрайлы қалдыратын қойылымдар жоқ [3, 238].

Алжирдің Тимгад қаласында 1969 ж. өткен фестивальда ас-Саддықи «Сиди Абдуррахман әл-Маджзубтың диваны» атты шығармасын – XVI ғасырда өмір сүрген халық арасында әйгілі марокко ақынына арналған қойылымды, ал 1972 ж. Дамаск қаласында өткен фестивальда «Бади аз-Заман әл-Хамдани» мақамалары атты классикалық араб поэзиясына толығымен негізделген қойылымды ұсынды [2, 134]. Мароккодағы барлық көрермендерге ашық алғашқы кәсіби «Қарапайымар театрының» ашылуы арқасында 1970 жылдардың басында жазылған оның шығармалары кең танымал болды. Өзінің қойылымдарында ас-Саддықи халық әндерін, «Қарагөз» атты халық қуыршақтар театр әдістерін, ежелгі көлеңкелер театрының әдіс-тәсілдерін қолданды. Басқа театр қайраткерлері секілді ас-Саддықи әлеуметтік-психологиялық нәтиже алу үшін фольклор дәстүрлеріне (المجروب) сүйенеді.

Өз қойылымдарында оқиғаны қазіргі заманның талабына сәйкестендіру, көрермендердің кейіпкерлерді ұнатып, оларға жан ашуды сездіру авторға маңызды болды. Осыған қол жеткізу үшін ол өз қойылымдарында жарық және дыбыс әсеріне ерекше назар аударып, сонымен қатар басқа да техникалық құралдарға сүйенген.

Сыншылар ас-Саддықиға Брехт театры әсер еткендігін байқайды, оның кейбір қойылымдарында («әл-Мәджзубта» хорды қолданғаны) ежелгі гректердің сахна өнерінің дәстүрлерін қолданғаны байқалады. Оның драматургиясы – Марокко ұлттық театрының репертуарын жасаудың бірден-бір табысты және айқын әрекеті.

Батыс драматургтердің пьесаларын радиоқойылымдар үшін марокко диалектісіне аудару қоғамда театр өнерін танымал ету үшін жасалған тәуелсіз Мароккодағы мәдени іс шаралардың бір бағыты болып табылады.

Бұл кезде елде кәсіби дайындығы бар әдебиетшілер аз болды, олардың көбі драматургияға журналистикадан келді. Пьесаларды гуманитарлық білімі жоқ театр әуесқойлары жазды. Міне, осы мәселе марокко әдебиеті үшін өзекті мәселе болып саналды.

Сыншылардың бағалауынша, марокко драматургтері өз пьесаларын ойын-сауық шығармалары деп көретіндігі жағымсыз фактор ретінде саналды [4, 90-91]. Авторлар халық дәстүрлерінің ерсі әзіліне қызығып, қазіргі кездің өзекті мәселелерін айналып өтеді де, бұл әрекеттерін көрерменнің шынайы драматургиялық шығармашылықты қабылдамайтындығымен түсіндіреді. Ойын-сауық пьесалардың жазушылары осы іс-әрекеттерімен халық өнерінің шынайы дәстүрлерімен ешбір байланысы жоқ мәдениеттің тұтқынында қалуы мүмкін.

Қазіргі кезде ұлттық театрдың дамуына әлемдік драматургияның туындыларын насихаттайтын теледидар мен радио ықпалын тигізуде.

Осылайша, араб тілінде Корнельдің «Гораций» шығармасы, Расиннің «Береникасы», Софоклдың «Антигонасы», Мольердің «Сараң», «Тартюф», «Өтірік ауру», «Мизантроп» пьесалары, Шекспирдің «Он екінші түн», «Адуын әйелді басу», Толстойдың «Тірі өлік», Достоевскийдің «Карамазов ағайындылары», Чеховтың «Аю», Ибсеннің «Қоғам бағанасы», Ростанның «Сирано де Бержерак», Артур Миллердің «Барлығы менің ұлдарым», Виктор Гюгоның «Эрнани» және т.б. пьесалары қойылды.

Орта ғасыр әдебиеті жалпы түрде араб әлеміне танылады деп есептеледі, сонымен қатар XVI-XIX ғасырлар аралығында осы әдебиет барлық араб елдерінде ешбір қозғалысқа ие болмаған деп саналады, өйткені олар Осман империясымен жаулап алынған аумақтарда орналасқан. Сонымен қатар Марокконың басқа араб елдеріне (Египет пен Сирия) қарағанда саяси жекелігі проза мен поэзияның орта ғасыр деңгейінде қалу жағдайына ұшыратты. Осы жағдай XX ғасырға дейін сақталып келді.

Жаңа әдебиет Мароккода өткен ғасырдың 50-жылдарында ғана елдің саяси тәуелсіздік алуымен байланысты дами бастады. Әдебиеттің жаңа жанрларының тез дамуына ондағы әр түрлі бағыттағы ағымдардың болғаны ықпал тигізді. Яғни XX ғасырда

Марокко әдебиетінде, әсіресе поэзияда дәстүрлі мен қатар авангардты поэзия дамыса, драматургияда әлі де болса халық театрымен байланысты фольклорлық тенденция басым болған.

Прозашылардың бірыңғай шығармашылық ізденуі, заманауи романшылар мен прозаиктердің барлық шығармаларында Марокконың жаңашыл әдебиеті әлемдік сахнаға шыққан Азия және Африканың басқа да елдерінің әдебиеттеріне елдің отаршылдыққа тәуелді болудан бостандық алғаннан кейін тез дамып ұқсас болып келетіні байқалады. Көркем прозаның доминантты орынға шығуы, әсіресе оның шағын түрлері – новеллалар мен әңгімелер, ал жиырмасыншы ғасырдың аяқ кезінде роман жанрының ерекше дамуы, елдегі әлеуметтік-саяси жағдайлар қарастырылған, психологиялық бастаманың белсенді құрылуы, жазушылардың түрлі-эстетикалық алуан түрлілікке ынталануы және басқасы Марокконың араб тіліндегі әдебиетінің отыршылдықтан босау кезеңіндегі Магриб әдебиетінің негізгі бағытына ұмтылғанының көрінісі болып табылады.

Бірақ әлемдік және жалпы арабтық әдеби дәстүрлердің синтезделуі марокколықтарға ұлттық мәселелердің басын ашатын өзіндік шығармаларды шығаруға кедергі жасамайды, себебі өзіндік көне классикалық мұрамен табиғи байланысы ықпал етеді.

Марокколық поэзия және проза түріндегі драматургия отандық мәдениетте терең тамыры болғанымен, «модернизмге» төтеп бере алмады, дегенмен өзіне тән ұлттық тақырыбын жоғалтпады, сондықтан қазіргі кезде көңілге толарлық жаңа поэтикалық жанрлар мен стильдерінің үлгілері баршылық [4, 197].

Өзінің дамуында ұлттық драматургия көптеген қиыншылықтарды бастан кешірді, өйткені марокколық сөз өнеріндегі жаңа жанрлық бағыт болғандықтан, өзіндік әдеби дінгегінің жоқтығынан, ол негізінен, фольклорлық театр және әлемдік театр өнерінен бағыт алды.

Жалпы, Марокконың ұлттық терең тамыры бар араб тіліндегі шығармашылық тарихы ХХ ғасырда әлемдік әдебиет деңгейіне дейін жетті, көркем ойлаудың дәстүрлі түрін қайта қарап, шынайы ақиқат және оның өзекті мәселелерін бейнелейді. Бү-

гінде өз елінің мәртебесін көтеретін, рухани мәдениетін көрсететін жетістіктері мен әйгілі есімдерге толы болып келеді.

Бақылау сұрақтары:

1. Мароккода театр қашан пайда болды?
2. Ас-Саддықи шығармашылығын баяндаңыз.
3. Марокколық сахнада қойылған классиктер шығармалары жөнінде айтыңыз.
4. Марокколық драматургияда басым болған тенденция жөнінде не білесіз?

Ұсынылатын әдебиеттер:

1. Ализаде Э.А., Асадуллин Ф.А., Прожогина С.В., Юнусов К.О. Литература Марокко. – М.: Восточная литература, 1983.
2. Аяш Ж. Очерки марокканской истории. – М., 1982.
3. Дербисалиев А.Б. Арабоязычная литература Марокко. – А.-А., 1983.
4. Джугашвили Г.Я. Литература Марокко: Литература на французском языке. – М., 1979.

ОҚЫП-ТАНЫСУҒА ЖӘНЕ АУДАРУҒА АРНАЛҒАН ҚОСЫМША МАТЕРИАЛ, СӨЖ ТАПСЫРМАЛАРЫ من ويكيبيديا، الموسوعة الحرة

مصريون مصريون

توفيق الحكيم (1898-1987)

ولد في الإسكندرية وتوفى في القاهرة. كاتب وأديب مصري، من رواد الرواية والكتابة المسرحية العربية ومن الأسماء البارزة في تاريخ الأدب العربي الحديث، كانت للطريقة التي استقبل بها الشارع الأدبي العربي نتاجاته الفنية بين اعتباره نجاحا عظيما تارة وإخفاقا كبيرا تارة أخرى الأثر الأعظم على تبلور خصوصية تأثير أدب توفيق الحكيم وفكره على أجيال متعاقبة من الأدباء، وكانت مسرحيته المشهورة أهل الكهف في عام 1933 حدثا هاما في الدراما العربية فقد كانت تلك المسرحية بداية لنشوء تيار مسرحي عرف بالمسرح الذهني. بالرغم من الإنتاج الغزير لتوفيق الحكيم فإنه لم يكتب إلا عدداً قليلاً من المسرحيات التي يمكن تمثيلها على خشبة المسرح فمعظم مسرحياته من النوع الذي يُقرأ فيكتشف القارئ من خلاله عالماً من الدلائل والرموز التي يمكن إسقاطها على الواقع في سهولة لتسهل في تقديم رؤية نقدية للحياة والمجتمع تنسم بقدر كبير من العمق والوعي.



سمي تياره المسرحي بالمسرح الذهني لصعوبة تجسيدها في عمل مسرحي [2] وكان توفيق الحكيم يدرك ذلك جيدا حيث قال في إحدى اللقاءات الصحفية: "إني اليوم أقيم مسرحي داخل الذهن وأجعل الممثلين أفكارا تتحرك في المطلق من المعاني مرتدية أثواب الرموز لهذا اتسعت الهوة بيني وبين خشبة المسرح ولم أجد قنطرة تنقل مثل هذه الأعمال إلى الناس غير المطبوعة. كان الحكيم أول مؤلف استلهم في أعماله المسرحية موضوعات مستمدة من التراث المصري وقد استلهم هذا التراث عبر عصوره المختلفة، سواء أكانت فرعونية أو رومانية أو قبطية أو إسلامية لكن بعض النقاد اتهموه بأن له ما وصفوه بميول فرعونية وخاصة بعد روايته عودة الروح.

أرسله والده إلى فرنسا ليلتعد عن المسرح ويتفرغ لدراسة القانون ولكنه وخلال إقامته في باريس لمدة 3 سنوات اطلع على فنون المسرح الذي كان شغله الشاغل واكتشف الحكيم حقيقة أن الثقافة المسرحية الأوروبية أكملها أسست على أصول المسرح اليوناني فقام بدراسة المسرح اليوناني القديم كما اطلع على الأساطير والملاحم اليونانية العظيمة. عندما قرأ توفيق الحكيم إن بعض لاعبي كرة القدم دون العشرين يقبضون ملايين الجنيهات قال عبارته المشهورة: "انتهى عصر القلم وبدأ عصر القدم لقد أخذ هذا اللاعب في سنة واحدة ما لم يأخذه كل أدباء مصر من أيام اخناتون".

عاصر الحربين العالميتين 1914 - 1939. وعاصر عمالقة الأدب في تلك الفترة مثل مصطفى صادق الرافعي وطه حسين والعماد وأحمد أمين وسلامة موسى. وعمالقة الشعر مثل أحمد شوقي وحافظ إبراهيم، وعمالقة الموسيقى مثل سيد درويش وزكريا أحمد والقصبجي، وعمالقة المسرح المصري مثل جورج أبيض ويوسف وهبي والريحاني. كما عاصر فترة انحطاط الثقافة المصرية (حسب رأيه) في الفترة الممتدة بين الحرب العالمية الثانية وقيام ثورة يوليو 1939 - 1952. هذه المرحلة التي وصفها في مقال له بصحيفة أخبار اليوم بالعصر "الشكوكي"، وذلك نسبة محمود شكوكو.

نشأته

ولد توفيق إسماعيل الحكيم بالإسكندرية عام 1897 لأب مصري من أصل ريفي يعمل في سلك القضاء في مدينة الدلتا بمحافظة البحيرة، وكان يعد من أترياء الفلاحين، ولأم تركية أرستقراطية كانت ابنة لأحد الضباط الأتراك المتقاعدين [5] لكن هناك من يقدم تاريخاً آخر لولادته وذلك حسب ما أورده الدكتور إسماعيل أدهم والدكتور إبراهيم ناجي في دراستهما عن توفيق الحكيم حيث أرخا تاريخ مولده عام 1903م بضاحية الرمل في مدينة الإسكندرية. كانت والدته سيدة متفخرة لأنها من أصل تركي وكانت تقيم العوائق بين توفيق الحكيم وأهله من الفلاحين فكانت تعزله عنهم وعن أترياه من الأطفال وتمنعهم من الوصول إليه، ولعل ذلك ما جعله يستدير إلى عالمه العقلي الداخلي، عندما بلغ السابعة من عمره التحق بمدرسة دمنهور الابتدائية حتى انتهى من تعليمه الابتدائي سنة 1915 ثم أحقه أبوه بمدرسة حكومية في محافظة البحيرة حيث أنهى الدراسة الثانوية، ثم انتقل إلى القاهرة، مع أعمامه، لمواصلة الدراسة الثانوية في مدرسة محمد علي الثانوية، بسبب عدم وجود مدرسة ثانوية في منطقته. وفي هذه الفترة وقع في غرام جارة له، ولكن لم تكن النهاية لطيفة عليه. أتاح له هذا البعد عن عائلته نوعاً من الحرية فأخذ يهتم بنواح لم يتيسر له العناية بها إلى جانب أمه كالموسيقى والتمثيل ولقد وجد في ترده على فرقة جورج أبيض ما يرضي ميوله الفنية للانجذاب إلى المسرح.

في عام 1919م مع الثورة المصرية شارك مع أعمامه في المظاهرات وقبض عليهم واعتقلوا بسجن القلعة. إلا أن والده استطاع نقله إلى المستشفى العسكري إلى أن أفرج عنه. حيث عاد عام 1920 إلى الدراسة وحصل على شهادة البكالوريا عام 1921م. ثم انضم إلى كلية الحقوق بسبب رغبة أبيه ليتخرج منها عام 1925م، التحق توفيق الحكيم بعد ذلك بمكتب أحد المحامين المشهورين، فعمل محامياً متدرباً فترة زمنية قصيرة، ونتيجة لاتصالات عائلته بأشخاص ذوي نفوذ تمكن والده من الحصول على دعم أحد المسؤولين في إيفاده في بعثة دراسية إلى باريس لمتابعة دراساته العليا في جامعتها قصد الحصول على شهادة الدكتوراه في الحقوق والعودة للتدريس في إحدى الجامعات المصرية الناشئة فغادر إلى باريس لنيل شهادة الدكتوراه (1925م - 1928م)، وفي باريس، كان يزور متاحف اللوفر وقاعات السينما والمسرح، واكتسب من خلال ذلك ثقافة أدبية وفنية واسعة إذ اطلع على الأدب العالمي وفي مقدمته اليوناني والفرنسي .

انصرف عن دراسة القانون، واتجه إلى الأدب المسرحي والقصص، وتردد على المسارح الفرنسية ودار الأوبرا، فاستدعاه والداه في سنة 1927 أي بعد ثلاث سنوات فقط من إقامته هناك، وعاد الحكيم صفر اليدين من الشهادة التي أوفد من أجل الحصول عليها .

عاد سنة 1928 إلى مصر ليعمل وكيلا للنائب العام سنة 1930، في المحاكم المختلطة بالإسكندرية ثم في المحاكم الأهلية. وفي سنة 1934 انتقل إلى وزارة المعارف ليعمل مفتشاً للتحقيقات، ثم نقل مديراً لإدارة الموسيقى والمسرح بالوزارة عام 1937، ثم إلى وزارة الشؤون الاجتماعية ليعمل مديراً لمصلحة الإرشاد الاجتماعي. استقال في سنة 1944، ليعود ثانية إلى الوظيفة الحكومية سنة 1954 مديراً لدار الكتب المصرية. وفي نفس السنة انتخب عضواً عاملاً بمجمع اللغة العربية وفي عام 1956 عيّن عضواً متفرغاً في المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب بدرجة وكيل وزارة. وفي سنة 1959 عيّن كمندوب مصر بمنظمة اليونسكو في باريس. ثم عاد إلى القاهرة في أوائل سنة 1960 إلى موقعه في المجلس الأعلى للفنون والآداب. عمل بعدها مستشاراً بجريدة الأهرام ثم عضواً بمجلس إدارتها في عام 1971 .

أسلوب كتابة الحكيم

مزج توفيق الحكيم بين الرمزية والواقعية علي نحو فريد يتميز بالخيال والعمق دون تعقيد أو غموض. وأصبح هذا الاتجاه هو الذي يكون مسرحيات الحكيم بذلك المزاج الخاص والأسلوب المتميز الذي عرف به. ويتميز الرمز في أدب توفيق الحكيم بالوضوح وعدم المبالغة في الإغلاق أو الإغراق في الغموض؛ ففي أسطورة إيزيس التي استوحاها من كتاب الموتى فإن أشلاء أوزوريس الحية في الأسطورة هي مصر المتقطعة الأوصال التي تنتظر من يوحدها ويجمع أبنائها علي هدف واحد. و(عودة الروح) هي الشرارة التي أوقدتها الثورة المصرية، وهو في هذه القصة يعمد إلي دمج تاريخ حياته في الطفولة والصبا بتاريخ مصر، فيجمع بين الواقعية والرمزية معا علي نحو جديد، وتتجلي مقدره الحكيم الفنية في قدرته الفائقة علي الإبداع وابتكار الشخصيات وتوظيف الأسطورة والتاريخ علي نحو يتميز بالبراعة والإتقان، ويكشف عن مهارة تمرس وحسن اختيار للقلب الفني الذي يصب فيه إبداعه، سواء في القصة أو المسرحية، بالإضافة إلي تنوع مستويات الحوار لديه بما يناسب كل شخصية من شخصياته، ويتفق مع مستواها الفكري والاجتماعي؛ وهو ما يشهد بتمكنه ووعيه. ويمتاز أسلوب توفيق الحكيم بالدقة والتكثيف الشديد وحشد المعاني والدلالات والقدرة الفائقة علي التصوير؛ فهو يصف في جمل قليلة ما قد لا يبلغه غيره في صفحات طوال، سواء كان ذلك في رواياته أو مسرحياته. ويعتني الحكيم عناية فائقة بدقة تصوير المشاهد، وحيوية تجسيد الحركة، ووصف الجوانب الشعورية والانفعالات النفسية بعمق وإيحاء شديدين.[7]

مرت كتابات الحكيم بثلاث مراحل حتى بلغ مرحلة النضج، وهي:

المرحلة الأولى

حاول في هذه المرحلة العمل علي مطاوعة الألفاظ للمعاني، وإيجاد التوافق بين المعاني في عالمها الذهني المجرد والألفاظ التي تعبر عنها من اللغة. ويلاحظ عليها أنها تمت بشيء من التدرج، وسارت متنامية نحو التمكن من الأداة اللغوية والإمساك بناصية التعبير الجيد. وهذه المرحلة تمثلها مسرحيات شهرزاد، والخروج من الجنة، ورسالة في القلب، والزمارة.

المرحلة الثالثة

هي مرحلة تطور الكتابة الفنية عند الحكيم التي تعكس قدرته علي صوغ الأفكار والمعاني بصورة جيدة. وخلال هذه المرحلة ظهرت مسرحياته: (سر المنتحرة)، و(نهر الجنون)، و"براكسا"، و(سلطان الظلام).

رائد المسرح الذهني

بالرغم من الإنتاج المسرحي الغزير للحكيم، الذي يجعله في مقدمة كتاب المسرح العربي وفي صدارة رواده، فإنه لم يكتب إلا عددًا قليلاً من المسرحيات التي يمكن تمثيلها علي خشبة المسرح ليصاحبها الجمهور، وإنما كانت معظم مسرحياته من النوع الذي يمكن أن يطلق عليه (المسرح الذهني)، الذي كتب ليقرأ فيكتشف القارئ من خلاله عالماً من الدلائل والرموز التي يمكن إسقاطها علي الواقع في سهولة ويسر؛ لتسهم في تقديم رؤية نقدية للحياة والمجتمع تتسم بقدر كبير من العمق والوعي. وهو يحرص علي تأكيد تلك الحقيقة في العديد من كتاباته، ويفسر صعوبة تجسيد مسرحياته وتمثيلها علي خشبة المسرح؛ فيقول: (إني اليوم أقيم مسرحي داخل الذهن، وأجعل الممثلين أفكاراً تتحرك في المطلق من المعاني مرتدية أثواب الرموز.. لهذا اتسعت الهوة بيني وبين خشبة المسرح، ولم أجد قنطرة تنقل مثل هذه الأعمال إلي الناس غير المطبوعة).

ولا ترجع أهمية توفيق الحكيم إلي كونه صاحب أول مسرحية عربية ناضجة بالمعيار النقدي الحديث فحسب، وهي مسرحية (أهل الكهف)، وصاحب أول رواية بذلك المعنى المفهوم للرواية الحديثة وهي رواية (عودة الروح)، اللتين نشرتا عام 2391، وإنما ترجع أهميته أيضاً إلي كونه أول مؤلف إبداعي استلهم في أعماله المسرحية الروائية موضوعات مستمدة من التراث المصري. وقد استلهم هذا التراث عبر عصوره المختلفة، سواء كانت فرعونية أو رومانية أو قبطية أو إسلامية، كما أنه استمد أيضاً شخصياته وقضاياها المسرحية والروائية من الواقع الاجتماعي والسياسي والثقافي المعاصر لأتمته.

معارك أدبية

اشتهر توفيق الحكيم على مدى تاريخه الطويل بالعديد من المعارك الفكرية التي خاضها أمام ذوي الاتجاهات الفكرية المخالفة له؛ فقد خاض معركة في أربعينيات القرن العشرين مع الشيخ المراغي شيخ الأزهر آنذاك، ومع مصطفى النحاس زعيم الوفد، وفي سبعينيات القرن العشرين خاض معركة مع اليسار المصري بعد صدور كتاب "عودة الوعي"، وكانت آخر معارك الحكيم الفكرية وأخطرها حول الدين عندما نشر توفيق الحكيم على مدى أربعة أسابيع ابتداء من 1 مارس 1983 سلسلة من المقالات بجريدة الأهرام بعنوان "حديث مع وإلى الله".

مناصب وجوائز تقديرية

مناصب

رئيس اللجنة العليا للمسرح بالمجلس الأعلى للفنون والآداب سنة 1966.

مقرر للجنة فحص جوائز الدولة التقديرية في الفنون.

نائب فخري بمجلس الأدباء.

رئيس للهيئة العالمية للمسرح

عضو في المجلس القومي للخدمات والشؤون الاجتماعية. رئيس مجلس

إدارة نادي القصة.

رئيس للمركز المصري للهيئة العالمية للمسرح.
كاتب متفرغ بصحيفة الأهرام القاهرية.

جوائز

قلادة الجمهورية عام 1957.
جائزة الدولة في الآداب عام 1960، ووسام الفنون من الدرجة الأولى.
قلادة النيل عام 1975.
الدكتوراه الفخرية من أكاديمية الفنون عام 1975.
أطلق اسمه على فرقة (مسرح الحكيم) في عام 1964 حتى عام 1972
أطلق اسمه على مسرح محمد فريد اعتباراً من عام 1987

نعمان عاشور (1918-1987)

نعمان عاشور (17 يناير 1918 - 5 أبريل 1987) هو كاتب مسرحي مصري. ولد بمدينة ميت غمر بمحافظة الدقهلية عام 1918. اكتسب عشقه للمسرح وهو صغير من والده الذي كان دائم التردد على مسارح شارع عماد الدين بالقاهرة، وخاصةً مسرح الريحاني، وكان نعمان منذ طفولته مغرمًا بالاطلاع والقراءة، ولعل الحظ أتاح له ذلك حيث إن جده كان يمتلك مكتبة ضخمة تضم العديد من المؤلفات في مختلف الميادين من تاريخ وأدب ودين وغيرها. أكمل نعمان دراسته حتى وصل إلى الجامعة، فدرس بكلية الآداب بجامعة فؤاد الأول بالقاهرة، وتخصص في اللغة الإنجليزية، وحصل على الليسانس فيها عام 1942.



كان والده دائم التردد على مسارح عماد الدين وبالأخص مسرح الريحاني، مما جعله يتأثر بكميديا الريحاني التي تتطوى على نقد اجتماعي ساخر،
نعمان عاشور مؤلف «الناس اللي تحت»، و«المغمطيس» و«حواديت عم فرح» و«بطولات مصرية» و«سيما أونطة»، و«عيلة الدوغرى»، و«الجيل الطالع»، و«بحلم يا مصر»، و«صنف الحريم»، و«وابور الطحين»، و«بلاد بره»، و«برج المدافع» الذي يصنفه البعض بأنه فارس الدراما المسرحية الواقعية أو أبوالمسرح.
ونعمان عاشور من مواليد مدينة ميت غمر بمحافظة الدقهلية «زى النهارده» من عام ١٩١٨م وكان مولعاً بالقراءة منذ صباه، ودرس في كلية الآداب جامعة الملك فؤاد «القاهرة حالياً» وتخصص في اللغة الإنجليزية وتخرج فيها عام ١٩4٢م واتصل بالحركة الأدبية الصاعدة في مصر في أعقاب الحرب العالمية الثانية وظهر في مقدمة المنقّفين الشباب في طليعة النهضة الأدبية بين الخمسينيات والستينيات.

وظل عبر كتاباته المسرحية رائداً في الدراما الواقعية على مدى ربع قرن وشارك في الحركة السياسية النشطة قبيل ثورة يوليو، وبعد الثورة كان واحداً من العناصر التي أثرت الحركة المسرحية وتوفى في عام ١٩٨٧م
اتصل نعمان بالحركة الأدبية التي برزت في مصر في أعقاب الحرب العالمية الثانية، والتي اهتمت بمشكلات المجتمع وهمومه، وبرز اسمه بين كتيبة من الأدباء والمثقفين الشباب من طليعة النهضة الأدبية والفنية في الخمسينات والستينات.

المؤلفات في مجال المسرح

«المغمطيس» - «الناس اللي تحت» - «الناس اللي فوق» - «حملة تفوت ولا شعب يموت» - «سبيما أونطه» - «عيلة الدوغرى» - «عطوة أفندى قطاع عام» - «ثلاث ليالى» - «الجيل الطالع» - «سر الكون» - «يا حلم يا مصر» - «صنف الحريم» (1962) - «وابور الطحين» (1965) - «بلاد بره» (1967) - «بشير التقدم» (1975) - «برج المدابغ» (1975). كما صدرت لنعمان عاشور المؤلفات التالية في مجال القصة:
«حواديت عم فرح» (1954) - «فوانيس» (1957) - «سباق مع الصاروخ» (1964) - «بطولات مصرية» (1971).

عمل نعمان عاشور لفترة محرراً بدار أخبار اليوم، كما انتخب عضواً في لجنة القصة والمسرح بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، وحصل منها على جائزة الدولة التشجيعية في الآداب في عام 1968. [2]
توفي نعمان عاشور في عام 1987.

سعد أردش (1934 - 2008)

وُلد أردش الذي كان أحد رواد المسرح المصري في محافظة دمياط على ساحل البحر المتوسط، بدأ حياته موظفاً بالسكك الحديدية واستخدم مخازنها في تقديم عروض مسرحية للهواة قبل أن ينتقل إلى القاهرة ليلتحق بمعهد التمثيل ويحصل على دبلوم المعهد عام 1950 بالقاهرة بعدها ذهب أردش ومجموعة من زملائه خريجي المعهد زكي طلبمات والذي كان وقتها عميد للمعهد ومديراً للفرقة القومية للتمثيل وطلبوا منه الالتحاق بالفرقة لكنه اعتذر بفضالة ميزانية الفرقة وقتها والتي كانت لا تزيد عن 7000 جنيهها ولن تكفي لدفع رواتب للمعينين الجدد مما حدا بأردش إلى تكوين فرقة



حرة تعاون فيها مع كاتب ناشئ وقتها يدعى نعمان عاشور، وقدموا من خلال هذه الفرقة عرضهما الأشهر "الناس اللي تحت" ولم تدم هذه الفرقة طويلاً إذ أن أردش أوفد أواخر الخمسينات لبعثة دراسية بإيطالية وتفرقت السبل بأبناء هذه الفرقة أمثال سناء جميل وإبراهيم سكر وعبد المنعم مدبولي.

عاد أردش من بعثته أوائل الستينيات محملا بأفكار المسرحي الألماني برتولت بريخت ونظريته في كسر الإيهام ليقرر تقديم عدد من مسرحياته أولها "دائرة الطباشير القوقازية"، وقد ظل أردش مخلصا لبريخت طيلة حياته حتى أن آخر مسرحية قدمها للمسرح القومي كانت "الشبكة" عام 2007 وهي عن نص بريخت "قيام وسقوط مدينة ماهوجنى". كما أسس أردش في الستينات مسرح الجيب والذي اضطلع بمسؤولية تقديم العروض التجريبية والطبيعية وعمل مديرا له. وان كانت السقطة الكبيرة لأردش هي إخراجها لمسرحية "هالو شلبي" للقطاع الخاص والذي يقدم أعمالا تجارية، فإنه على عكس كثيرين انزلقوا تجاوز هذه المرحلة سريعا ولم يكررها ثانية. ثم كان أن اختير في عام 1986 كأول مدير لمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي.

توفى مساء "الجمعة" في الولايات المتحدة الأمريكية الكاتب والمخرج والممثل سعد أردش عن عمر ناهز 84 عاما بعد صراع طويل مع المرض. والفنان الراحل كان له تاريخ فني كبير وترك علامات واضحة في المسرح والسينما المصرية.

سعد أردش من مواليد مدينة فارسكور بمحافظة دمياط حصل على بكالوريوس العلوم المسرحية عام 1952 وليسانس الحقوق من جامعة عين شمس عام 1955 كما حصل على الدكتوراة من الأكاديمية الدولية للمسرح بروما عام 1961. عمل الفنان الراحل استاذا ورئيسا لقسم التمثيل والإخراج بالمعهد العالي للفنون المسرحية وتدرج في عدة مناصب حتى أصبح رئيسا للبيت الفني كما كان عضوا في لجنة المسرح بالمجلس الأعلى للثقافة.

نال الفنان الراحل العديد من الجوائز والأوسمة منها وسام العلوم والفنون عام 1967 وجائزة الدولة التقديرية من المجلس الأعلى للثقافة وشملت رحلته الفنية التي استمرت لقرابة 40 عاما أعمالا متميزة سواء في التمثيل أو الإخراج ومن أشهر أعماله "سكة السلامة"، "المال والبون"، "عطوة أبو مطوه"، "الأسطي حسن"، "شباب امرأة" وغيرها من الأعمال التي تعد علامات في مسيرة المسرح والسينما المصرية.

للراحل العديد من المؤلفات الفنية والدراسات والأبحاث والترجمات أهمها "المخرج في المسرح المعاصر"، "خادم سيد درويش"، "ثلاثية المصيف"، "جريمة في جزيرة الماعز"، "انحراف في مقر العدالة"، "أجويني"، "بياتريس"، و"كارلو جولدوني" وهي سلسلة مسرحيات عالمية. كما قدم الفنان الراحل العديد من الدراسات لدوريات فنية وثقافية متخصصة في مصر والعالم العربي مثل "مجلة المسرح"، "فصول الإبداع الفني"، و"أعلام العراق".

ألفريد فرج (1929-2005)

ألفريد مرقس فرج كاتب مصري، ومن رواد كتاب المسرحيات. ولد ألفريد مرقس فرج في قرية كفر الصيادين، مركز الزقازيق عاصمة الشرقية عام 1929 م، ولكن نشأته الحقيقية كطفل كانت في الإسكندرية، والتي ظل بها حتى نهاية دراسته في جامعاتها، حيث تخرج في كلية الآداب قسم اللغة الإنجليزية عام 1949، وعمل مدرسا للغة الإنجليزية



بعد تخرجه حوالي ست سنوات. كان لارتباطه بإحدى الحركات اليسارية سببا في اعتقاله لأكثر من 5 سنوات (1959- 1964)، وبعد خروجه حصل على منحة تفرغ من وزارة الثقافة، إضافة إلى قيامه بتقديم بعض من أعماله مثل: "حلاق بغداد" (1963) و"سليمان الحلبي" (1965) التي كانت بمثابة صيحة غضب ضد المحتل وتناوياً فلسفياً مباشراً لفكرة الحرية والعدل والاستقلال و"عسكر وحرامية" و«على جناح التبريزي وتابعه قفّة» (1969) و«الزير سالم» (1967) و«النار والزيتون» (1970) التي سجلت محنة الشعب الفلسطيني والغين الذي وقع عليه منذ وعد بلفور وحتى اليوم [1]

ألفريد مرقص فرج، الذي نعرفه باسم ألفريد فرج المولود في قرية كفر الصيادين التابعة لمركز الزقازيق بمحافظة الشرقية، عام 1929م، غير أنه نشأ طفلاً في الإسكندرية، وظل فيها حتى التحق بجامعة وتخرج في كلية الآداب قسم اللغة الإنجليزية عام 1949م وعمل مدرساً للإنجليزية،

علاقة ألفريد بالمرسح بدأت أثناء دراسته المدرسية من خلال التمثيل، ولأنه درس الإنجليزية فقد كانت مفتاحة لتعاطي الأدب والمسرح الإنجليزي لأقطابه من الكتاب بدءا بشكسبير وبرناردشو وأوسكار وايلد، ثم اقترب من عالم توفيق الحكيم.. وبعد ذلك كتب أول نصوصه «صوت مصر»،

وبسبب ارتباط ألفريد بإحدى الحركات اليسارية تعرض للاعتقال لأكثر من خمس سنوات من عام (1959م - 1964م) وبعد خروجه من المعتقل حصل على منحة تفرغ من وزارة الثقافة، وتفرغ لكتابة المسرح، وسافر إلى لندن وهناك عمل محرراً ثقافياً بالصحف العربية فيها، إلى أن توفي عام 2005م عن ستة وسبعين عاماً.

تقلد بعض الوظائف التي من أهمها: مستشار برامج الفرق المسرحية بالثقافة الجماهيرية، ومن ثم مستشار أدبي للهيئة العامة للمسرح والموسيقى، ثم مدير للمسرح الكوميدي. نال جائزة " سلطان العويس " سنة 1992

عمل بالجزائر من عام 1973 وحتى 1979 مستشارا لإدارة الثقافة بمدينة وهران وإدارة الثقافة بوزارة التربية والتعليم العالي. ثم عمل بلندن محرراً ثقافياً في الصحف العربية فيها. كانت وفاته في 4 ديسمبر 2005 عن عمر يناهز الستة والسبعين عاماً.

رشاد رشدي 1912-1983 م.



ولد رشاد رشدي بمدينة القاهرة عام 1912. والتحق بمدرسة شبرا الابتدائية ثم مدرسة الأمير فاروق الثانوية ثم جامعة القاهرة حيث نال منها دبلوم معهد التربية العالي وحصل على دكتوراة في الادب الانجليزي من جامعة ليندز بإنجلترا.بعد عودته من إنجلترا عمل رشاد رشدي مدرسا ثم عين ناظرا لمدرسة النقراشي ثم استاذا في كلية الاداب جامعة القاهرة ورئيسا لقسم الادب الانجليزي في جامعة القاهرة وظل بهذا المنصب لمدة 22 عاما. عين عام 1975 رئيس المعهد العالي للفنون المسرحية ورئيس أكاديمية

الفنون. كما عمل رئيساً لمسرح الحكيم. أما بالنسبة لعمله بالصحافة فقد كان رئيس تحرير مجلة المسرح من عام 1960 إلى 1966 ثم انتقل إلى مجلة الجديد في عام 1973 وظل بها حتى وفاته. عمل مستشاراً للرئيس أنور السادات للادب.

مؤلفاته

كتب بعض القصص والدراسات إلا أن كتابته المسرحية فاقت كل مؤلفاته وكان من أهم مسرحياته:

الفراشة 1960

خيال الظل 1965

بلدي يا بلدي 1968

نور الظلام 1968

محاكمة عم أحمد الفلاح 1974

رحلة البحث عن الله 1975

عيون بهية 1976

من أهم الدراسات التي قام بها

المدخل إلى النقد 1948

فن القصة القصيرة 1959

فن الدراما 1968

ما هو الأدب 1971

النقد والنقد الأدبي 1971

البحث عن الزمن 1990 (نشرت بعد وفاته)

محمود دياب 1932-1983

محمود دياب كاتب مصري من رواد المسرح والأدب العربي في الستينيات. من مواليد مدينة الإسماعيلية - مصر، في 25 أغسطس 1932. حصل على شهادة البكالوريا من الإسماعيلية ثم انتقل إلى القاهرة والتحق بكلية الحقوق جامعة القاهرة عام 1951 وحصل على الليسانس في القانون عام 1955. عين نائبا بهيئة قضايا الدولة ثم تدرج في الوظائف القضائية بالهيئة حتى وصل إلى درجة المستشار بالهيئة. أهتم بالأدب والفكر وقضايا وطنه منذ الصغر وقدم أول أعماله قصة (المعجزة) عام 1960 وحصلت على جائزة مؤسسة المسرح والموسيقى. تابعها بمجموعة من القصص القصيرة (خطاب من قبلى) حصل بها على جائزة نادى القصة عام 1961. حمل محمود دياب على عاتقه هموم المواطن العربي البسيط في كتاباته، وفي نفس الوقت كانت أعماله تتضمن تصورات شاملة عن حال العالم العربي وتوقعات من الواقع الحاصل في ذلك الوقت. متأثراً بالأدب الروسي، ومهتماً بالقصص التاريخية وكيفية إسقاطها على الواقع العربي، قدم بذلك محمود دياب مجموعة من الكتابات التي تحمل أفكاراً قومية خالصة والتي لا يمكن تجاهلها على مر العصور.

وكانت بدايته مع المسرح عندما قدم مسرحية البيت القديم عام 1963 والتي حازت على جائزة المجمع اللغوي المصري وقدمت في القاهرة والأقاليم والسودان والعراق وسوريا.

وتتابعت أعماله المسرحية بمسرحية (الزوبعة) عام 1966 وحاز عليها بجائزة منظمة اليونسكو لأحسن كاتب مسرحي عربي. وترجمت إلى الإنجليزية والفرنسية والألمانية. ومسرحية (الغريب) ذات الفصل الواحد وقدمها المسرح القومي المصري ومسرحتا (الضيوف والبيانو) التي قدمتا في مصر وسوريا وبعض الدول العربية.

ومسرحية (ليالي الحصاد) عام 1968 ومسرحية (الهلافت) عام 1970 ومسرحية (باب الفتوح) ومسرحية (رسول من قرية تميزه) ومسرحية (اهل الكهف 74) ومسرحية (الرجل الطيب في ثلاث حكايات) – وهم "رجال لهم رؤوس"، "الغرباء لا يشربون القهوة"، "اضبطوا الساعات" – وقد قدمت (الغرباء لا يشربون القهوة) بعد أن ترجمت إلى الإنجليزية على المسرح في لندن. و قدم مسرحية (دنيا البيانولا) الغنائية على مسرح البالون ومسرحية (أرض لا تنبت الزهور) واوبريت (موال من مصر).

تعددت أعماله الأدبية حيث قدم في بداية أعماله قصة (الظلال في الجانب الآخر) التي أنتجت فيلما سينمائيا وحازت على جائزة فيلم في دول العالم النامي. و رواية (طفل في الحى العربي) عام 1972 حيث ترجمت إلى الفرنسية واعدت مسلسلا إذاعيا في مصر.

من أعماله

- 1 بيت أولادى
- 2 الزائدون عن الحاجة
- 3 الصيد الأخير
- 4 شارع الصمت
- 5 عشرة أيام
- 6 الحب لا يحترق
- 7 قضية عم مسعود
- 8 رجل على الحصان

و غيرها من القصص القصيرة اعدت بعضها تمثيلات سهرة –التلفزيون المصري- مثل (رحلة عم مسعود)، (رأس محموم في طائرة سوبرسونك)، (الرجال لهم رؤوس)، (الزائدون عن الحاجة)، (الغرباء لا يشربون القهوة)، (اضبطوا الساعات) و(السلفة).
قام بكتابة السيناريو والحوار لأعماله المسرحية (ليالي الحصاد) و(الزوبعة) و(انتقام الملكة الزباء) كمسلسل تليفزيونى في مصر وسوريا. كما قدم (دموع الملائكة) و(إلا الدمعة الحزينة) حيث اخرجها للتلفزيون المخرج حسام الدين مصطفى.

تكريمه

كرم في اليوبيل الفضى للتلفزيون عام 1985 وحصل على وسام اليوبيل.
حصل على وسام القضاء بصفته مستشارا بهيئة قضايا الدولة وشهادة تقدير من الرئيس محمد أنور السادات.

رشحته مصر مندوباً عنها لمؤتمر المسرح العربي الذي عقد في بغداد لتحفظ مصر بمركز المسرح العربي ومقره الدائم بالقاهرة.
حاز على جائزة أحسن كاتب عربي من بغداد.

صلاح عبد الصبور (1931 – 1981)

محمد صلاح الدين عبد الصبور يوسف الحواتكي، ولد في 3 مايو 1931 بمدينة الزقازيق. يعد صلاح عبد الصبور أحد أهم رواد حركة الشعر الحر العربي ومن رموز الحداثة العربية المتأثرة بالفكر الغربي، كما يعد واحداً من الشعراء العرب القلائل الذين أضافوا مساهمة بارزة في التأليف المسرحي، وفي التنظير للشعر الحر.

السنوات الأولى بعد التخرج

التحق بكلية الآداب جامعة القاهرة قسم اللغة العربية في عام 1947 وفيها تتلمذ على يد الشيخ أمين الخولي الذي ضمه إلى جماعة (الأمناء) التي كوّنوها، ثم إلى (الجمعية الأدبية) التي ورثت مهام الجماعة الأولى. كان للجماعتين



تأثير كبير على حركة الإبداع الأدبي والنقدي في مصر.

على مقهى الطلبة في الزقازيق تعرف على أصدقاء الشباب مرسى جميل عزيز وعبد الحليم حافظ، وطلب عبد الحليم حافظ من صلاح أغنية يتقدم بها للإذاعة وسيلحنها له كمال الطويل فكانت قصيدة لقاء. تخرج صلاح عبد الصبور عام 1951 وعين بعد تخرجه مدرساً في المعاهد الثانوية ولكنه كان يقوم بعمله عن مضض حيث استغرقت هواباته الأدبية.

صلاح عبد الصبور والشعر الحر

ودع صلاح عبد الصبور بعدها الشعر التقليدي ليبدأ السير في طريق جديد تماماً تحمل فيه القصيدة بصمته الخاصة، زرع الألغام في غابة الشعر التقليدي الذي كان قد وقع في أسر التكرار والصنعة فعل ذلك للبناء وليس للهدم، فأصبح فارساً في مضمار الشعر الحديث. بدأ ينشر أشعاره في الصحف واستفاضت شهرته بعد نشره قصيدته شفق زهران وخاصة بعد صدور ديوانه الأول الناس في بلادي إذ كرسه بين رواد الشعر الحر مع نازك الملائكة وبدر شاكر السياب وسرعان ما وظف صلاح عبد الصبور هذا النمط الشعري الجديد في المسرح فأعاد الروح وبقوة في المسرح الشعري الذي خبا وهجه في العالم العربي منذ وفاة أحمد شوقي عام 1932 وتميز مشروعه المسرحي بنبرة سياسية ناقدة لكنها لم تسقط في الانحيازات والانتماءات الحزبية. كما كان لعبد الصبور إسهامات في التنظير للشعر خاصة في عمله النثري حياتي في الشعر. وكانت أهم السمات في أثره الأدبي استلهامه للتراث العربي وتأثره البارز بالأدب الإنجليزي.

تأثر عبد الصبور بالكتاب العالميين

تنوعت المصادر التي تأثر بها إبداع صلاح عبد الصبور: من شعر الصعاليك إلى شعر الحكمة العربي، مروراً بسيزر وأفكار بعض أعلام الصوفييين العرب مثل الحلاج وبشر الحافي، الذين استخدمهما كأقنعة لأفكاره وتصوراته في بعض القصائد والمسرحيات. كما استفاد الشاعر من منجزات الشعر الرمزي الفرنسي والألماني (عند بودلير وريلكه) والشعر الفلسفي الإنكليزي (عند جون دون وبييتس وكيتس وت. س. إليوت) بصفة خاصة، وقد كتب الكثيرين في العلاقة بين " جريمة قتل في الكاتدرائية لإليوت ومأساة الحلاج لعبد الصبور. لم يُصع عبد الصبور فرصة إقامته بالهند مستشاراً ثقافياً لسفارة بلاده، بل أفاد خلالها من كنوز الفلسفات الهندية ومن ثقافات الهند المتعددة وكذلك كتابات كافكا السوداوية. هذا إلي جانب تأثره بكتاب مسرح العبث. و كما ذكر بتذليل مسرحيته " مسافر ليل "

منذ خمس سنوات التقيت بالمسرحي العظيم " يوجين أونيسكو " في مسرحية الكراسي، حيث كان يعرضها مسرح الجيب القاهري، وما كاد العرض ينتهي حتى كنت قد انتويت أن أدخل عالم هذا الكاتب العظيم، وسعيت إليه من خلال معظم أعماله. وكتبت في مذكراتي الشخصية عندئذ أن اكتشاف عظمة أونيسكو كان من أحلى الاكتشافات التي عرفتها في حياتي. وأضفته إلي ذخائري كما أضفت شكسبير وأبا العلاء وتشيكوف من قبل.

إلي جانب تأثره بالكاتب الإيطالي " لويجي بيرانديللو "، ويتضح ذلك بمسرحيتي " ليلي والمجنون " و" الأميرة تنتظر "، حيث تجلّي فكرة المسرح داخل المسرح.

عبد الصبور ولوركا

اقترن اسم " صلاح عبد الصبور " باسم الشاعر الأسباني " لوركا " خلال تقديم المسرح المصري مسرحية " يرما " لكاتبها " لوركا " بستينات القرن الماضي، إذ اقتضي عرض المسرحية أن تصاغ الأجزاء المغناة منها شعراً [2]، وكان هذا العمل من نصيب " صلاح عبد الصبور ". ظهرت ملامح التأثير بلوركا من خلال عناصر عديد بمسرحيات عبد الصبور مثل " الأميرة تنتظر، بعد أن يموت الملك، ليلي والمجنون " فبهذه المسرحيات تشابهت الموضوعات فيما بينهم، واستقى عبد الصبور منابع موضوعاته من خلال التناسل الواضح مع طبيعة الموضوعات والتهيمات المسرحية [3]. صاغ الشاعر باقتدار سبيكة شعرية نادرة من صهره لموهبته ورؤيته وخبراته الذاتية مع ثقافته المكتسبة من الرصيد الإبداعي العربي ومن التراث الإنساني عامة. وبهذه الصياغة اكتمل نضجه وتصوره للبناء الشعري.

مؤلفاته المسرحية

كتب خمس مسرحيات شعرية: الأميرة تنتظر (1969). مأساة الحلاج (1964). بعد ان يموت الملك (1975). مسافر ليل (1968).

ليلي والمجنون (1971) وعرضت في مسرح الطليعة بالقاهرة في العام ذاته.

مؤلفاته النثرية

على مشارف الخمسين. و تبقى الكلمة حياتي في الشعر. أصوات العصر. ماذا يبقى منهم للتاريخ.

رحلة الضمير المصري حتى نقر الموت. قراءة جديدة لشعرنا القديم. رحلة على الورق.

ميراث صلاح عبد الصبور الفني

ترك عبد الصبور أثرا شعرية ومسرحية أثرت في أجيال متعددة من الشعراء في مصر والبلدان العربية، خاصة ما يسمى بجيل السبعينيات، وجيل الثمانينيات في مصر، وقد حازت أعماله الشعرية والمسرحية قدرا كبيرا من اهتمام الباحثين والدارسين، ولم تخل أية دراسة نقدية تتناول الشعر الحر من الإشارة إلى أشعاره ودواوينه، وقد حمل شعره سمات الحزن والسأم والألم وقراءة الذكرى واستلهام الموروث الصوفي، واستخدام بعض الشخصيات التاريخية في إنتاج القصيدة، ومن أبرز أعماله في ذلك: " مذكرات بشر الحافي" و" مأساة الحلاج" و" ليلي والمجنون"، كما اتسم شعره من جانب آخر باستلهام الحدث الواقعي، كما في ديوانه: " الناس في بلادي" ومن أبرز الدراسات التي كتبت عن أعماله، ما كتبه الناقد الدكتور عز الدين إسماعيل في كتابه: " الشعر العربي المعاصر: قضايا وظواهره الفنية والمعنوية" و" الجحيم الأرضي" للناقد الدكتور محمد بدوي، ومن أبرز من درسوا مسرحياته الشعرية الناقد الدكتور وليد منير في: المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور".

تقلد عبد الصبور عددا من المناصب، وعمل بالتدريس وبالصحافة وبوزارة الثقافة، وكان آخر منصب تقلده رئاسة الهيئة المصرية العامة للكتاب، وساهم في تأسيس مجلة فصول للنقد الأدبي، فضلا عن تأثيره في كل التيارات الشعرية العربية الحديثة.

ميخائيل رومان(1924 - 1973)

تلقى رومان تعليمه في القاهرة حتى تخرج في كلية العلوم بجامعة القاهرة سنة 1947، ثم بدأ حياته العملية مدرسا في المعهد الصناعي العالي في شبين الكوم. سيرته الأدبية. كان ميخائيل رومان مطلعاً بعمق على المسرح العالمي، قديمه وحديثه. وقد تجلّى هذا في مسرحياته المختلفة على شكل ملامح، من دون أن يتأثر بتيار محدد، لا في الموضوعات ولا في الأشكال الفنية، ونظراً لإتقان رومان اللغة الإنجليزية، فقد ترجم الكثير من المسرحيات العالمية عن الإنجليزية لصالح الإذاعة والتلفزيون، كما بدأ بكتابة القصة القصيرة والمقالات الأدبية، لكنه اتجه كلياً نحو التأليف المسرحي بدءاً من عام 1959، فكتب حتى وفاته المبكرة والمفاجئة 17 مسرحية، بعضها قدمته مسارح القاهرة، وبعضها الآخر نُشر داخل وخارج مصر، إلا أن القسم الأكبر منها ما زال مجهول المصير. ويذكر الباحث مصطفى عبود في كتابه: تشریح القهر: قراءة في مسرح ميخائيل رومان" (الهيئة العامة السورية للكتاب) أن ميخائيل رومان هو من أكثر الكتاب المسرحيين إشكالية في المسرح العربي؛ فقد واجه الواقع الاجتماعي والسياسي في الستينيات بموقف حادٍ تمثل في التمرد والاحتجاج والرفض لكل الممارسات الرامية إلى مصادر الحرية بكل مستوياتها، وممارسة كل أشكال القهر والاستبداد - بحسب عبود - هو أنه ينظر إلى الحرية كعادل للوجود الإنساني، فبتحقيقها تتحقق كرامة الإنسان وإنسانيته.

يركز رومان في معظم مسرحياته على شخصية البطل الفرد الذي ينتمي إلى الطبقة البرجوازية الوسطى، ويمثل دائماً شخصية الرجل المثقف الذي يعاني أساليب القهر كافة في ظل أنظمة استبدادية تكاد أن تنجح بوسائلها القمعية في إلغاء هويته الفردية. أما على صعيد التعبير اللغوي فقد لجأ رومان كمعظم كتّاب جيله إلى العامية المصرية بمستوياتها المختلفة، حسب طبيعة ومنطق الشخصية

من أعماله المسرحية

الدخان (1962). الليلة نضحك (1966)
 الوافد (1966). الخطاب (1967)
 الزجاج أو العرض الحلي (1968). إيزيس حبيبتني (1971)
 ليلة مصرع جيفارا العظيم (1972). 28 سبتمبر، الساعة الخامسة (1970)
 مسرحيات "المعار" و"المأجور" و"المزاد" و"هوليوود الجديدة" (نشرت معاً عام 1986)

موقف النقاد منه

إذا كان رومان نفسه قد واجه الواقع بحدّة، فإن النقد أيضاً واجه أعماله بحدّة، وقد تمثل ذلك في موقفين متعارضين، فمن الأزدراء التام والهجوم المحموم إلى الترحيب الحارّ بحماس مبالغ فيه. ومن أسباب هذا التعارض في الموقف تجاه مسرح رومان، وأن أعمال هذا الكاتب تبدو عنيقة ومتطرفة، وهي لذلك تستفزّ المثقفي ولا تترك أمامه طريقاً وسطاً بل تدفعه إلى اتخاذ موقف متطرف إلى جانب رومان أو ضدّه [3].

كانت مسرحيات رومان الأكثر حدّةً وصدامية من بين كتابات أبناء جيله، من حيث معالجتها لظواهر انحراف ثورة يوليو عن أهدافها المعلنة وتحولها إلى نظام أجهزة قمعية من أجل حماية السلطة. ونتيجة لذلك تعرضت مسرحياته لحملة تعسفية مستمرة، بحيث لم ينجُ أي منها من المنع المباشر أو من التهجم في الصحافة. وعلى الرغم من هذه الظروف لم تخلُ الساحة النقدية من أقلام أنصفته أدبياً وفنياً، من أبرزها محمد مندور، الذي وافقه الرأي بأن "كل عمل فني متكامل مستوفي الصدق الذاتي والموضوعي هو بالضرورة عمل ثوري". وعشية حرب يونيو 1967 قال رومان في "مجلة المسرح" القاهرية: "أنا لا أطلب إلا مسرحاً شجاعاً مفتوح العينين والقلب، مقبلاً على الحياة كما يراها وكما ينبغي أن تكون" [2]

موضوعات أديبه

عالج رومان الواقع الاجتماعي والسياسي الذي ساد في فترة الستينيات. وتركز مسرحه بشكل أساسي على قضية واحدة على الأغلب هي قضية الحرية، كما تناول رومان موضوعات أخرى لم تكن بعيدة عن قضية الحرية، بل تتصل بها بشكل أو بآخر.

يوسف إدريس (1927-1991)

ولد يوسف إدريس في 19 مايو 1927 وكان والده متخصصاً في استصلاح الأراضي ولذا كان متأثراً بكثرة



تتقل والده وعاش بعيداً عن المدينة وقد أرسل ابنه الكبير (يوسف) ليعيش مع جدته في القرية.

لما كانت الكيمياء والعلوم تجتذب يوسف فقد أراد أن يكون طبيباً. وفي سنوات دراسته بكلية الطب اشترك في مظاهرات كثيرة ضد المستعمرين البريطانيين ونظام الملك فاروق. وفي 1951 صار السكرتير التنفيذي للجنة الدفاع عند الطلبة، ثم سكرتيراً للجنة الطلبة. وبهذه الصفة نشر مجلات ثورية وسجن وأبعد عن الدراسة عدة أشهر. وكان أثناء دراسته للطب قد حاول كتابة قصته القصيرة الأولى، التي لاقت شهرة كبيرة بين زملائه.

عمل كطبيب بالقصر العيني 1951-1960؛ حاول ممارسة الطب النفساني سنة 1956، مفتش صحة، ثم صحفي محرر بالجمهورية، 1960، كاتب بجريدة الأهرام، 1973 حتى عام 1982.

سافر عدة مرات إلى جل العالم العربي وزار (بين 1953 و 1980) كلاً من فرنسا، إنجلترا، أمريكا واليابان وتايلندا وسنغافورة وبلاد جنوب شرق آسيا. عضو كل من نادي القصة وجمعية الأدباء واتحاد الكتاب ونادي القلم الدولي.

حياته الأدبية. منذ سنوات الدراسة الجامعية وهو يحاول نشر كتاباته. وبدأت قصصه القصيرة تظهر في المصري وروز اليوسف. وفي 1954 ظهرت مجموعته أرخص الليالي. وفي 1956 حاول ممارسة الطب النفسي ولكنه لم يلبث أن تخلى عن هذا الموضوع وواصل مهنة الطب حتى 1960 إلى أن انسحب منها وعين محرراً بجريدة الجمهورية وقام بأسفار في العالم العربي فيما بين 1956-1960. في 1957 تزوج يوسف إدريس.

في 1961 انضم إلى المناضلين الجزائريين في الجبال وحارب معارك استقلالهم ستة أشهر وأصيب بجرح وأهداه الجزائريون وساماً إعراباً عن تقديرهم لجهوده في سبيلهم وعاد إلى مصر، وقد صار صحفياً معترفاً به حيث نشر روايات قصصية، وقصصاً قصيرة، ومسرحيات.

وفي 1963 حصل على وسام الجمهورية واعترف به ككاتب من أهم كتّاب عصره. إلا أن النجاح والتقدير أو الاعتراف لم يخلصه من انشغاله بالقضايا السياسية، وظل مثابراً على التعبير عن رأيه بصراحة، ونشر في 1969 المخططين منتقداً فيها نظام عبد الناصر ومنعت المسرحية، وإن ظلت قصصه القصيرة ومسرحياته غير السياسية تنشر في القاهرة وفي بيروت. وفي 1972، اختفى من الساحة العامة، على أثر تعليقات له علنية ضد الوضع السياسي في عصر السادات ولم يعد للظهور إلا بعد حرب أكتوبر 1973 عندما أصبح من كبار كتّاب جريدة الأهرام.

الجوائز

حصل على كل من وسام الجزائر (1961)

وسام الجمهورية (1963 و 1967)

وسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى (1980)

مسرحياته

- 1- ملك القطن (و) جمهورية فرحات، القاهرة، المؤسسة القومية. 1957 مسرحيتان.
- 2- اللحظة الحرجة، القاهرة، سلسلة "الكتاب الفني"، روز اليوسف، 1958.
- 3- الفرافير، القاهرة، دار التحرير، 1964. مع مقدمة عن المسرح المصري.

- 4- المهزلة الأرزبية، القاهرة سلسلة "مجلة المسرح" 1966.
- 5- المخططين، القاهرة، مجلة المسرح، 1969. مسرحية باللهجة القاهرية.
- 6- الجنس الثالث، القاهرة، عالم الكتب، 1971.
- 7- نحو مسرح عربي، بيروت، دار الوطن العربي، 1974. ويضم الكتاب النصوص الكاملة لمسرحياته: جمهورية فرحات، ملك القطن، اللحظة الحرجة، الفرافير، المهزلة الأرزبية، المخططين والجنس الثالث.
- 8- البهلوان، القاهرة، مكتبة مصر، 1983. 9- أصابعنا التي تحترق

لمحة عنه

على هذا فقد عاش في مرحلة الشباب فترة حيوية من تاريخ مصر من جوانبه الثقافية والسياسية والاجتماعية، حيث الانتقال من الملكية بكل ما فيها من متناقضات، إلى الثورة بكل ما حملته من آمال، ثم النكسة وما خلفته من هزائم نفسية وآلام، ثم النصر في 73 بكل ما كان ينطوي عليه من استرداد لعزة وكرامة الشخصية المصرية، ثم الانفتاح وما تبع ذلك من آثار على المجتمع المصري من تخطيط وتغيير في بنيته الثقافية والنفسية والاجتماعية.. إنه رجل عاش كل هذه التقلبات، ليس كما يعيشها الإنسان العادي، بل كما يعيشها الفنان المبدع الذي تؤثر فيه تفاصيل الأحداث، ويعمل على أن يرصدها ليتمكن من تأثيره عليها، فجاء أدبه معبراً عن كل مرحلة من هذه المراحل، وناطقاً برأيه عما يتغير ويحدث حولنا في هذا البلد وما يحدث في أبنائها، ولاسيما أنه كان في مطلع شبابه متأثراً بالفكر الماركسي بكل ما يحمله من هموم اجتماعية.

كان كاتبنا غزير الثقافة واسع الاطلاع بالشكل الذي يصعب معه عند تحديد مصادر ثقافته أن تقول إنه تأثر بأحد الرواد الثقافية بشكل أكبر من الآخر.. حيث اطلع على الأدب العالمي وخاصة الروسي وقرأ لبعض الكتاب الفرنسيين والإنجليز، كما كان له قراءاته في الأدب الآسيوي وقرأ لبعض الكتاب الصينيين والكوريين واليابانيين، وإن كان مما سجله النقاد عليه أنه لم يحفل كثيراً بالتراث الأدبي العربي وإن كان قد اطلع على بعض منه. هذا من ناحية أدبية وفنية وثقافية عامة ساهمت في تشكيل وعيه العقلي والأدبي، ولعل ممارسته لمهنة الطب وما تنطوي عليه هذه الممارسة من اطلاع على أحوال المرضى في أشد لحظات ضعفهم الإنساني، ومعايشته لأجواء هذه المهنة الإنسانية ما أثر في وعيه الإنساني والوجداني بشكل كبير، مما جعل منه إنساناً شديد الحساسية شديد القرب من الناس شديد القدرة على التعبير عنهم، حتى لتكاد تقول إنه يكتب من داخلهم وليس من داخل نفسه.

بدأ نشر قصصه القصيرة منذ عام 1950، ولكنه أصدر مجموعته القصصية الأولى "أرخص ليالي" عام 1954، لتتجلى موهبته في مجموعته القصصية الثانية "جمهورية فرحات" عام 1956، الأمر الذي دعا عميد الأدب العربي "طه حسين" لأن يقول: "أجد فيه من المتعة والقوة ودقة الحس ورقة الذوق وصدق الملاحظة وبراعة الأداء مثل ما وجدت في كتابه الأول (أرخص ليالي) على تعمق للحياة وفقه لدقائقها وتسجيل صارم لما يحدث فيها.."

وهي ذات المجموعة التي وصفها أحد النقاد حينها بقوله: "إنها تجمع بين سمات ديستوفسكي وسمات كافكا معاً". لم يتوقف إبداع الرجل عند حدود القصة القصيرة والتي

صار علما عليها، حتى إنها تكاد تعرف به وترتبط باسمه، لتمتد ثورته الإبداعية لعالمي الرواية والمسرح.

سعد الدين وهبة (1925-1997)



الراحل سعد الدين وهبة

محمد سعد الدين وهبة (4 فبراير 1925 - 11 نوفمبر 1997) مؤلف مسرحي وكاتب سيناريو مصري. قدم العديد من المسرحيات منها : سكة السلامة، السبنسة، كفر البطيخ، كوبري الناموس، الحيطه بتتكلم، رأس العش. وقام بكتابة السيناريو والحوار لعدد من الأفلام السينمائية والأعمال التليفزيونية منها: زقاق المدق، أدهم الشرقاوي، الحرام، مراتي مدير عام، الزوجة الثانية، أرض النفاق، أبي فوق الشجرة، أريد حلا، أه يا بلد أه، السبنسة، قصور الرمال، بابا زعيم سياسى.

مولده ودراسته

ولد في قرية دميرة مركز طلخا محافظة الدقهلية وتخرج في كلية الشرطة عام 1949، وعمل ضابطا بالشرطة، ثم تخرج في كلية الآداب قسم فلسفة عام 1956 من جامعة الإسكندرية.

أعماله

1. أرزاق (مجموعة قصصية قصيرة) - مطبوعات الشهر 1958
2. المحروسة (مسرحية) - الدار القومية 1962، 1965
3. كفر البطيخ (مسرحية) - الدار القومية 1966
4. حوار مع أرسطو ونادى النفوس العارية (مجموعة مقالات) - الكتاب الذهبى - روز اليوسف 1966
5. السبنسة (مسرحية) - الدار القومية 1966
6. كوبري الناموس (فيلم) - الدار القومية 1966
7. سكة السلامة (مسرحية) - الدار القومية 1967
8. المسامير (مسرحية) - الكاتب العربي 1968
9. سبع سواقي (مسرحية) - دار الفجر 1972
10. يا سلام سلم الحيطه بتتكلم (مسرحية) - هيئة الكتاب 1974
11. رأس العش (مسرحية) - هيئة الكتاب 1980
12. الوزير شال التلاجة (مجموعة مسرحيات فصل واحد، 16 مسرحية) - هيئة الكتاب
13. النهر الخالد (قصة حياة الموسيقار محمد عبد الوهاب في الفن والحياة) - دار سعاد الصباح 1992

14. من مفكرة سعد الدين وهبة (الجزء الأول) - الفجر للإنتاج الفني 1994
 15. من مفكرة سعد الدين وهبة (الجزء الثاني) - الفجر للإنتاج الفني 1994
 16. كفر العشاق (مجموعة قصص قصيرة) - الفجر للإنتاج الفني 1994
 17. أرزاق (مجموعة قصص قصيرة) - الفجر للإنتاج الفني 1994
 18. أهدية الدكتور طه حسين (مسرحيات الفصل الواحد) - الفجر للإنتاج الفني 1994
19. الذنب يهدد المدينة (مسرحيات الفصل الواحد) - الفجر للإنتاج الفني 1994
 20. نصف قرن في الصين (مجموعة مقالات) - الفجر للإنتاج الفني 1994
 21. من مفكرة سعد الدين وهبة (الجزء الثالث) - الفجر للإنتاج الفني 1995
 22. الأعمال الكاملة للمسرح (الجزء 1 : المحروسة / كفر البطيخ / السبنسة) - الفجر للإنتاج الفني 1995
 23. الأعمال الكاملة للمسرح (الجزء 2 : سكة السلامة / كوبرى الناموس / بير السلم) - الفجر للإنتاج الفني 1995
 24. من مفكرة سعد الدين وهبة (الجزء 4) - الفجر للإنتاج الفني 1995
 25. الأعمال الكاملة للمسرح (الجزء الثالث : 3 مسرحيات ممنوعة هي : سبع سواقي / الأستاذ / إسطنبول عنتر) - الفجر للإنتاج الفني 1996
 26. عدو الشعب في الإسكندرية - الفجر للإنتاج الفني 1996
 27. المحروسة 2015 (مسرحية في جزأين أي في فصلين) - الفجر للإنتاج الفني 1996، وهي آخر مسرحياته قبل وفاته .
- جوائز وأوسمة**
 1965: وسام الجمهورية من الطبقة الثالثة.
 1976: وسام جوقة الشرف الفرنسي من درجة ضابط.
 1985: وسام الاستحقاق من الطبقة الأولى
 1988: جائزة الدولة التقديرية في الآداب
 1990: وسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى

مسرحيون سوريون

أبو خليل القباني (1833 - 1903م)

أبو خليل القباني من أعلام سوريا رائد المسرح العربي ورائد المسرح الغنائي العربي، هو أحمد أبو خليل بن محمد آغا بن حسين آغا أقبیق ولد في دمشق، سورية عام 1833 م. وتوفي سنة 1903م.
سيرته. أبوخليل القباني رائد المسرح العربي ولد في دمشق سورية لأسرة دمشقية عريقة يتصل نسبها بأكرم أقبیق الذي كان ياور (مستشار) السلطان سليمان القانوني.



رائد المسرح العربي
 أحمد أبو خليل القباني
 في قصر

وأحد أجداده هو شادي بك أقبیق أحد أفراد عائلة آق ببیق التركية المعروفة ، [1]،
من مدينة بورصة إلى الجتوب من إسطنبول، والتي هاجر أفراد منها إلى دمشق في
القرن الثامن عشر بصفة ضباط في سلك الانكشارية القبيقول، وحازت على مالكانات في
قرية جديدة عرطوز ومزارع جونية، ثم لُقّب في عهده بالقباني لأنه كان يملك قبّان في باب
الجابية نسبة إلى القبابين التي كانت بذلك الزمان ملكاً لفريق من العائلات في كل حي من
أحياء دمشق. وأبو خليل القباني هو عم لأبي الشاعر السوري نزار قباني توفيق، وعم لأمه
فايزة أقبیق أيضاً.

بداية المسرح السوري والعربي

يعتبر أبو خليل القباني أول من أسس مسرحاً عربياً في القرن التاسع عشر في دمشق،
وقدم عروض مسرحية وغنائية وتمثيلية عديدة منها (ناكر الجميل) و(هارون الرشيد)
و(عايدة) و(الشاه محمود) و(أنس الجليس) وغيرها. أعجب أبوخليل القباني في بداياته
بالعروض التي كانت تقدم في مفاهى دمشق مثل الحكواتي ورقص السماح وكان يستمع
ويتابع نوات موسيقى ابن السفرجلاني وكذلك تلاقى القباني مع الفرق التمثيلية التي كانت
تمثل وتقدم العروض الفنية في مدرسة العازرية في منطقة باب توما بدمشق القديمة.

راند المسرح العربي

قدم راند المسرح العربي القباني أول عرض مسرحي خاص به في دمشق عام
1871 وهي مسرحية (الشيخ وضاح ومصباح وقوت الأرواح) ولاقت استحسان الناس
وإقبال كبير، وتابع الناس أعمال القباني وعروضه المسرحية وحقق نجاحاً كبيراً، وفي
عام 1879 أسس أبوخليل القباني فرقته المسرحية وقدم في سنواته الأولى حوالي 40
عرضاً مسرحياً وغنائياً وتمثيلات اضطر أبو خليل بالاستعانة بصبية لأداء دور
الإناث في البداية مما استنكره المشايخ فشكوه والي دمشق، لاقى صعوبات في البداية
وتوقف عن عروضه المسرحية إلى حين عودة مدحت باشا إلى ولاية دمشق حيث سهل
له متابعة العمل المسرحي. واشتهر القباني وعرف بعروضه المسرحية الجميلة التي
يقدمها وحقق نجاحاً كبيراً وازعاً الأساس للمسرح العربي.

بعد النجاح الكبير ل راندالمسرح السوري والعربي القباني ومسرحياته في دمشق
سافر مع مجموعة ممثلين فنانين وفنانات سوريين إلى مصر حاملاً معه عصر الازدهار
للمسرح العربي والذي هو رانده، وكذلك مؤسس المسرح الغنائي حيث أدى مسرحية أنس
الجليس عام 1884 فأزداد شهرة أكثر. وتتلذ على يديه الكثير من رواد المسرح بعد ذلك،
سافر إلى العديد من البلدان واقتبس لاحقاً من الأدب الغربي قصصاً عالمية عن (كورنييه
Corneille) الفرنسي وقدم عروضاً مسرحية كثيرة ومسرحيات عالمية.

عاد إلى دمشق متابعاً مسيرته في ترسيخ أسس المسرح العربي وقدم العديد من
مسرحياته وتخرج وتتلذ علي يد القباني وفرقة المسرحية أهم أعلام المسرح العربي. وفي
دمشق ما زال المسرح المعروف بأسمه مسرح القباني قائماً في أحد أحياء دمشق حتى
اليوم.

سافر إلى إسطنبول وإلى الولايات المتحدة وفي سنواته الأخيرة دون أبو خليل القباني
مذكراته وتوفي في دمشق عام 1903 تاركاً أسس وبداية المسرح العربي..

أهم من قدم أعمالاً عن أبو خليل القباني

هناك العديد من الأعمال ومن أهمها أعمالاً أدبية وفنية عن العلامة السوري الشيخ أبو خليل القباني الكاتب السوري والروائي المسرحي سعد الله ونوس في نص (سهرة مع أبو خليل القباني، والروائي خيرى الذهبي في الملحمة التلفزيونية أبو خليل القباني من إخراج إيناس حقي. كما خصص الدكتور والباحث الموسيقي سعد الله آغا القلعة حلقة من برنامجه "العرب والموسيقا" للحديث عن أبو خليل القباني مستضيفاً حفيده صباح قباني. توفي بمرض الطاعون 1903 ودفن بدمشق.

سعد الله ونوس (1941 - 1997)



ولد المسرحي السوري سعد الله ونوس في قرية حصين البحر القريبة من طرطوس. تلقى تعليمه في مدارس اللاذقية عام 1941. درس الشهادة الابتدائية في مدرسة القرية، ثم تابع الدراسة في ثانوية طرطوس حتى البكالوريا وفي فترة مبكرة بدأ يقرأ ما تيسر له من الكتب والروايات، وكان أول كتاب اقتناه وعمره 12 سنة هو (دعمة وابتسامه) لجبران خليل جبران. ثم نمت مجموعة كتبه وتتنوعت (طه حسين وعباس العقاد وميخائيل نعيمة ونجيب محفوظ ويوسف السباعي واحسان عبد القدوس وغيرهم).

وفي عام 1959 حصل سعد الله ونوس على الثانوية العامة وسافر إلى القاهرة في منحة دراسية للحصول على ليسانس الصحافة من كلية الآداب جامعة القاهرة. وأثناء دراسته وقع الانفصال في الوحدة بين مصر وسوريا مما أثر كثيراً عليه وكانت هذه الواقعة بمثابة هزة شخصية كبيرة أدت إلى ان كتب أولى مسرحياته والتي لم تنشر حتى الآن وكانت مسرحية طويلة بعنوان (الحياة ابدأ) عام 1961. وفي 1962 نشر في مجلة (الاداب) مقالا حول الوحدة والانفصال وكذلك عدة مقالات في جريدة (النصر) الدمشقية.

وفي عام 1963 حصل سعد الله ونوس على ليسانس الصحافة وانتهى من اعداد دراسة نقدية مطولة عن رواية (السأم) لألبرتو مورافيا ونشرها في (الآداب) وفي نفس المجلة نشر مسرحيته (ميدوزا تحدد في الحياة).. بعدها عاد إلى دمشق وتسلم وظيفته في وزارة الثقافة. وفي عام 1964 اصابه نشاط ادبي حيث نشر ثلاث مسرحيات قصيرة في الاداب البيروتية والموقف العربي بدمشق وهي مسرحية (فصد الدم) و(جثة على الرصيف) و(مأساة بائع الدبس الفقير) بالإضافة إلى العديد من المقالات والمراجعات النقدية. وفي عام 1965 صدرت أول مجموعة له من المسرحيات القصيرة عن وزارة الثقافة تحت عنوان (حكايا جوقة التماثيل) وقد ضمت المجموعة ست مسرحيات منها (لعبة الدبابيس) و(جثة على الرصيف) و(الجراد) و(المقهى الزجاجية) و(الرسول المجهول في مآتم انتيجونا). وفي عام 1966 حصل ونوس على اجازة دراسية من وزارة الثقافة وسافر إلى باريس ليطلع على الحياة الثقافية هناك ويدرس المسرح الأوروبي. ولم يكتف بالمشاهدة

والدراسة فقد نشر في (الأدب والمعرفة وجريدة البعث) عددا من الرسائل النقدية عن الحياة الثقافية في أوروبا. وقد كانت نكسة 1967 بمثابة الطعنة المسددة لشخص سعد الله ونوس عن قصد، أصابته بحزن شديد خاصة وأنه تلقى النبأ وهو بعيد عن وطنه وبين شوارع باريس فكتب مسرحيته الشهيرة (حفلة سمر من أجل خمسة حزيران) ثم مسرحية (عندما يلعب الرجال) وتم نشرهم في المعرفة.. هذا مع عدد من الدراسات التي نشرت في الطليعة الأسبوعية السورية. وفي نهاية ذلك العام عاد إلى دمشق حيث عهدت وزارة الثقافة إليه بتنظيم مهرجان دمشق المسرحي الأول في شهر مايو وبالفعل اقيم المهرجان وتم تقديم أول عرض مسرحي لنوس من إخراج علاء الدين كوكش وكانت مسرحية (الفيل يا ملك الزمان) التي كان قد انتهى من كتابتها عام 1969 قبل بدء المهرجان بفترة وجيزة، كما اخرج رفيق الصبان (مأساة بائع الدبس الفقير) وتم تقديم العملين في عرض واحد خلال المهرجان. وفي عام 1970 أجرى حوارين مع برنار دورت وجان ماري سيرو نشرا في المعرفة وكذلك اصدر بيانات لمسرح عربي جديد واختتم العام بنشر مسرحيته (مغامرة رأس المملوك جابر). وفي 1972 كتب مسرحية (سهرة مع ابي خليل القباني) وعام 1976 ترجم كتاب (حول التقاليد المسرحية) لجان فيلار وأعد (توراندوه) عن مسرحية لبريخت تحمل نفس العنوان وترجم وأعد (يوميات مجنون) لجوجل.. بعدها حصل على منصب مدير المسرح التجريبي في مسرح القباني حيث كان عليه ان يؤسس هذا المسرح ويضع برنامجه. عام 1977 نشر في ملحق الثورة الثقافي على عددين مسرحية (الملك هو الملك) التي اخرجها فيما بعد المخرج المصري مراد منير وعرضها في القاهرة ودمشق حيث حضر ونوس العرض في دمشق وهو يعاني من السرطان الذي قضى عليه عام 1997.

كما نشر في العام 1977 دراسة (لماذا وقفت الرجعية ضد ابي خليل القباني) في نفس الملحق وعرضت (يوميات مجنون) في المسرح التجريبي من إخراج فواز الساجر، وأسس ورأس تحرير مجلة (الحياة المسرحية).. عام 1978 قدم مسرحية (رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة) وهي اعادة تأليف لمسرحية بيتر فايس، ثم ترجم مسرحية (العائلة توت) 1979. وبعد اصابة ونوس بمرض السرطان في أوائل التسعينيات لم يستسلم له وعاد إلى الكتابة بعد فترة توقف طويلة شملت معظم الثمانينيات فقدم اعظم اعماله ومنها (منمنمات تاريخية) و(الليالي المخمورة) و(طقوس الإشارات والتحويلات).. وقد تم عرض (طقوس الإشارات والتحويلات) في لبنان ومصر بعد وفاته من إخراج المخرجة اللبنانية نضال الاشقر والمخرج المصري حسن الوزير).. كذلك مراد منير (الليالي المخمورة) على مسرح الهناجر بالقاهرة.

مؤلفاته

- الحياة أبداً- (1961) (نشرت عام 2005 بعد وفاة الكاتب)
- ميدوزا تحدف في الحياة (1964).
- فصد الدم (1964).
- عندما يلعب الرجال (1964).
- جثة على الرصيف (1964).
- مأساة بائع الدبس الفقير (1964).

- حكايا جوفة التماثيل (1965).
 لعبة الدبابيس (1965).
 الجراد (1965).
 المقهى الزجاجي (1965).
 الرسول المجهول في مآتم أنتيجونا (1965).
 حفلة سمر من أجل خمسة حزيران (1968)
 الفيل يا ملك الزمان (1969).
 مغامرة رأس المملوك جابر (1971).
 سهرة مع أبي خليل القباني (1973).
 الملك هو الملك (1977).
 رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة (1978).
 الاغتصاب (1990).
 منمنمات تاريخية (1994).
 طقوس الإشارات والتحويلات (1994).
 أحلام شقية (1995).
 يوم من زماننا (1995)
 ملحمة السراب (1996).
 بلاد أضيق من الحب (1996).
 رحلة في مجاهل موت عابر (1996).
 الأيام المخمورة (1997).

الجوائز

تم تكريم سعد الله ونوس في أكثر من مهرجان أهمها مهرجان القاهرة للمسرح
 التجريبي ومهرجان قرطاج وتسلم جائزة سلطان العويس الثقافية عن المسرح في الدورة
 الأولى للجائزة

علي غفلة عرسان

الدكتور علي غفلة عرسان (سورية) .
 ولد عام 1940 في قرية صيدا - محافظة درعا .
 تخرج في المعهد العالي للفنون المسرحية بالقاهرة
 1963، وحصل على دبلوم المسرح من فرنسا 1966، وعلى
 الدكتوراه في الآداب 1993 .
 عمل مخرجًا في المسرح القومي بوزارة الثقافة
 1963، ثم مديرًا للمسرح 66-1967، ثم مديرًا للمسرح
 والموسيقا 69-1975، ثم معاونًا لوزير الثقافة 1976 .
 عضو ومؤسس لكثير من الاتحادات والنقابات ككتابية



الفنانين, واتحاد شببية الثورة, ومنظمة طلائع البعث, واتحاد الكتاب العرب, واتحاد كتاب آسيا وإفريقيا, والمجلس القومي للثقافة العربية بالرباط, واتحاد الناشرين العرب, وهو رئيس اتحاد الكتاب العرب منذ عام 1977.

دواوينه الشعرية: شاطئ الغربية 1986 - تراثيل الغربية 1993 - فلسطينيات (مسرحية شعرية) 1968.

أعماله الإبداعية الأخرى : عدد من المسرحيات منها: زوار الليل - الشيخ والطريق - الغرباء - السجين رقم 95 - عراضة الخصوم - أمومة - رضا قيصر - الأفتنة - تحولات عازف الناي.

مؤلفاته: إلى جانب ما نشره من أبحاث في المجالات العربية له : السياسة والمسرح - الظواهر المسرحية عند العرب - المسرح العربي منذ مارون النقاش - دراسات في الثقافة العربية - آراء ومواقف - العار والكارثة. وغيرها . حصل على جائزة ابن سينا الدولية .

مسرحيون مغربيون

الطيب الصديقي (1937-؟)



عام 1937 ولد الطيب بن محمد سعيد الصديقي كان ابوه عالما وفقهيا ومفتياً. رحل الى الدار البيضاء من بلدته الصويرة ليلتحق باحدى مدارسها الثانوية الاسلامية. ذهب بعدها في دورة تدريبية الى فرنسا بمهمة العمل في اللاسلكي بالبريد. بعدها توقف عن مزاولة هذه المهنة. ثم اخذ يتدرب على فن الهندسة المسرحية. التقى هنا باسماء لامعة فيما بعد بالمسرح المغربي مثل احمد الطيب العليح، ومحمد العفيفي وخديجة جمال وغيرهم. قام باول دور مسرحي "جحا" للفرقة الاولى المحترفة التي تسمى "المسرح المركزي المغربي للابحاث المسرحية التابعة للشببية والرياضة" ثم اشتغل في مسرح تجريبي

صغير يسمى "مسرح البراكه" الذي انبثقت منه فيما بعد "فرقة المسرح المغربي" ثم اشترك بمسرحيتين هما: "عمائل جحا" المقتبسة عن "حيل سكابان" لمولير، ومسرحية "الشرطة" وصف النقد الفرنسي والانجليزي الطيب الصديقي باحسن ممثل اجنبي خاصة حين شوهد في مسرحية باريسية" فامتاز آنذاك وظهر نبوغه في هذا المجال والتقى اعلاما مسرحية تقدمية مهمة ساعدته على المضي اكثر في هذا الصدد مثل هوبير جينيو ومن بعد جان فيلار.

المشواره الفني. حصل على البكالوريا بالدار البيضاء، في سنة 1956 شارك بمسرحية «عمائل جحا» بباريس بعد أول تكوين له، ثم بدأ بالتمثيل حيث كون فرقة «المسرح العمالي» سنة 1957 بالدار البيضاء، وقدم باسمها مسرحية «الوارث» من اقتباس أحمد الطيب العليح، وبعدها «بين يوم وليلة» لتوفيق الحكيم، ومسرحية «المفتش» المقتبسة عن غوغول سنة 1958، ثم «الجنس اللطيف» من اقتباسه عن «برلمان النساء»

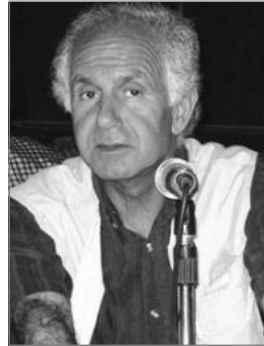
لأريستو فان، وبهذا تكون هي آخر مسرحية في إطار «المسرح العمالي»، بعدما قدم فكرة مختزلة عن المسرح الغربي، باقتباسه أعمالا في مستوى عالي من الجودة. في سنة 1960 وبعد عودته من فرنسا ثانية، اقتبس وأخرج مسرحية «فولبون» لبين جونسون، بعدها وبطلب من مدير المسرح البلدي بالدار البيضاء «روجي سيليسي» كون فرقة سميت بفرقة المسرح البلدي، انتسبا للمكان، وقدم أول عرض بعنوان «الحساء»، وبعد تقديم عروض كثيرة أخرى، اشتغل على اقتباس من الروائع العالمية، منها مسرحية «في انتظار كودو» ل(صامويل بيكيت)، ليخرج بعمل بنفحة مغربية تحت عنوان «في انتظار مبروك»، إلى جانب أعمال يطول حصرها. في سنة 1965 عين الصديقي مديرا للمسرح البلدي بالدار البيضاء، فكانت بداية لظهور مسرحية من تأليف عبد الصمد الكنفراوي تحت عنوان «سلطان الطلبة» التي اعتمد فيها على الثقافة المغربية في بعدها التراثي، مضيفا إليها عددا من الإنتاجات الخالدة التي تسير في نفس السياق، وعلى سبيل الذكر لا الحصر: «ديوان عبد الرحمان المجذوب»، «بديع الزمان الهمداني»، «الفيل والسرراويل»، «جنان الشبية»، «الشامات السبع»، «قفطان الحب» و«خلقنا لنتفاهم» هذه المسرحية الأخيرة التي (كان لي شرف إنجاز ديكور بعض المشاهد منها سنة 1995). لم يقف عطاء وإبداع الطيب الصديقي عند هذا الحد، بل كان له اهتمام بالمجال السينمائي كذلك من خلال شريطه «الزفت» كما يرجع له الفضل في تقديم أسماء مغمورة، قبل أن تمتهن الغناء، لتصبح معروفة باسم (ناس الغيوان)، ولم يكن لي سابق معرفة بانشغالاته التشكيلية، إلا حين طلب مني في بداية التسعينيات، استنساخ عدد من لوحاته الفنية عن طريق تقنية السيريراغرافيا، التي اتخذت من الخط موضوعا لها.

عبد الكريم برشيد (1943)

كاتب صحفي ومؤلف ومخرج ومسرحي، وُلد سنة 1943 بمدينة أركان شمال المغرب.

تعليمه

ليسانس الأدب العربي بكلية الآداب والعلوم الإنسانية
بفاس 1971
دبلوم التربية وعلم النفس بكلية الآداب والعلوم
الإنسانية بفاس 1971
دبلوم الدراسات العليا المعمقة (ماجستير) بأطروحة
في موضوع "الإحتفالية وهزات العصر" جامعة المولى
إسماعيل بمكناس 2001
دكتوراه بأطروحة في موضوع "تيارات المسرح



العربي المعاصر، من النشأة إلى الإرتقاء" جامعة المولى إسماعيل بمكناس
دبلوم في الإخراج المسرحي من أكاديمية مونبولي بفرنسا سنة 1973

مناصب

شغل مهمة مستشار لوزير الثقافة د. السعيد بلشير سنة 1983.
عضو اتحاد كتاب المغرب.
رئيس تحرير مجلة التأسيس-دفاتر مسرحية والتي أصدرت من مدينة مكناس سنة 1986.

يشغل حاليا مهام مندوب إقليمي لوزارة الثقافة على إقليم محافظة الخميسات

صفاته

نذر حياته للمسرح ابداعا ونقدا وتنظيرا، وهو الاب الروحي للاحتفالية في المسرح؛ ذلك انه إلى جانب كونه مبدعا متميزا بنصوصه المسرحية ذات الطابع التجريبي قد قدم التنظير على شكل بيانات تحمل اسم "بيانات المسرح الاحتفالي"؛ وقد جمع هذه البيانات في كتاب سمّاه "المسرح الاحتفالي"، ثم تلت ذلك كتب نقدية تحمل سمات التنظير أهمها: "الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي" و"الاحتفالية: مواقف مضادة" و"الاحتفالية في أفق التسعينات" و"غابة الاشارات".

أعماله

له اكثر من ثلاثين نصا مسرحيا، كُتبت كلها باللغة العربية الفصحى.
كتب العديد من النصوص المسرحية التي تُرجم بعضها إلى الفرنسية والى الإنجليزية والإسبانية والكردية أهمها:

عنتر في المرايا المكسرة

الحومات

السرجان والميزان

سلف لونجة

الزاوية

منديل الامان

حكاية العربية

ابن الرومي في مدن الصفيح

الناس والحجارة

عطيل والخيل والبارود

عرس الأطلس

فاوست والاميرة الصلعاء

امرئ القيس في باريس

أسس سنة 1971 فرقة مسرحية في مدينة الخميسات، وأخرج لهذه الفرقة التي تحمل اسم "النهضة" عددا من المسرحيات أهمها: "حكاية جوقة التماثيل" لسعد الله ونوس و "الحسن يموت مرتين" عن نص من نصوص التعازي الشعبية.

تكريم

كرمه مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي في سبتمبر 1991

مسرحيون لبنانيون

روجيه عساف (1941 -)

روجيه عساف ، مخرج وممثل مسرحي لبناني. من رواد المسرح الطبيعي العربي الواقعي والذي لا يخاف الغوص في مختلف أساليب التجريب والتعبير المسرحي.

هو روجيه جوزف عساف ولد العام 1941 في بيروت لاب لبناني وام فرنسية. تزوج ن السيدة ماري كلود اده، وأنجب منها ابنة، ثم تزوج ثانية من حنان الحاج علي وأنجب منها أربعة أولاد: زينب، علي، مريم ويوسف. تلقى علومه الابتدائية في مدرسة الفريير - فرن الشباك، وعلومه الثانوية في مدرسة «الفريير» الجميزة. ثم انتسب إلى جامعة القديس يوسف، حيث درس الطب لمدة أربع سنوات لكنه ما لبث أن هجر الدراسة ليتفرغ للعمل المسرحي. منذ صغره،



كان روجيه عساف متمكناً من اللغة الفرنسية، الأمر الذي منحه امتيازاً على الآخرين، فتفوق في النشاطات الفنية والمسرحية والدينية والأدبية في المدرسة، وبتشجيع من أستاذه الفرنسي جورج هاريتيه للإلقاء المسرحي، نمت موهبة ذلك الطفل (7 سنوات) الذي لمع اسمه في ما بعد في عالم المسرح اللبناني والعربي. عمله المسرحي نما وتطور بشكل مطرد، بموازة دراسته الطب، علماً أنه يومذاك، لم تكن هناك معاهد أو جامعات تدرّس المسرح [1]. اعتنق الإسلام عام 1986 وهو يمارس الطقوس الدينية الإسلامية بانتظام.

أعماله

في عمر الثانية عشرة شارك في مسرحية جواله من إخراج هنري خياط. في ما بعد شارك روجيه عساف بتأسيس المركز المسرحي الجامعي في معهد الآداب، حيث عرضت عدة مسرحيات ذات طابع طبيعي كمسرحية "Les Chaises" للكاتب ايونسكو. وشارك في أعمال تلفزيونية مع المخرجين جان كلود بولس وأنطوان ريمي والياس متى وأنطوان مشحور. العام 1963 حصل من السفارة الفرنسية على منحة لدراسة التمثيل في معهد ستراسبورغ العالي للدراس المسرحية بفرنسا. في العام 1965 كانت الحركة المسرحية اللبنانية الفعلية قد بدأت بالنمو والتطور، فانخرط فيها وساهم في تأسيس كلية الفنون في الجامعة اللبنانية العام 1966. كما شارك في إنشاء مسرح بيروت (عين المريسة) الذي كانت له على خشبته عدة أعمال، مخرجاً وممثلاً. ومنها مسرحيات الكاتب اللبناني غبريال بستاني، مثل "Le Retour d'Adonis". ومن مسرح بيروت إلى مهرجان «نانسي» الدولي، حيث شارك في التمثيل مع مخرجين آخرين مثل جلال خوري في مسرحية «أرتيرو أوي» (Arturo Ui - أي صعود هتلر)، ومع شكيب خوري في «باننظار غودو» (الزعيم الصغير)، والأخوين رحباني في «أيام فخر الدين»، ومينر أبو دبس في «هاملت».

العام 1968 ساهم مع نضال الأشقر في تأسيس محترف بيروت للمسرح. في أيار 1979 أسس تجربة مسرح الحكواتي التي لاقت نجاحاً في مهرجانات عربية ودولية ونالت جوائز عديدة. أسس روجيه عساف في العام 2005 مركز دوار الشمس، وهو مركز هدفه دعم محاولات التعبير الشبابية وتفعيلها.

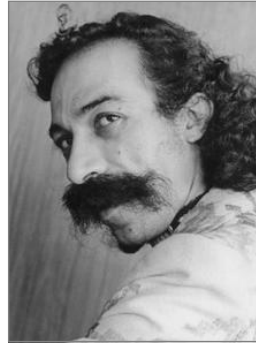
جوائز وتكريم

حصل روجيه عساف على الجوائز التالية:
جائزة الأرز الذهبية 1962.
مهرجان Nancy الدولي 1976: الثالث في قائمة المميزين.
جائزة أفضل عمل مسرحي في أيام قرطاج المسرحية 1983.
منتخب مهرجان الأمم 1984 Théâtre des Nations.
وسام مهرجان 1985 Montpellier.
تكريم مهرجان القاهرة السينمائي الدولي 1991.
جائزة أفضل عمل مسرحي وجائزة أفضل إخراج في ملتقى القاهرة الدولي 1994.
جائزة الامتياز في أيام قرطاج المسرحية 1998.
جائزة أفضل إنتاج فني - مؤسسة عبد الهادي الديس 1999.
جائزة "الأسد الذهبي" في "بينالي البندقية/ فينيسيا" للمسرح لعام 2008 لمجمل مسيرته المسرحية [2].

حسن علاء الدين (شوشو) (1975-1939)

شوشو، أو حسن علاء الدين (26 شباط 1939 - 23 كانون الثاني 1975) فنان مسرحي لبناني كوميدي ناقد كان من مؤسسي المسرح الوطني اللبناني وقدم العديد من المسرحيات والبرامج التلفزيونية.

ولد حسن علاء الدين (شوشو)، في بيروت عام 1939، وتوفي في بدايات الحرب الأهلية في الثاني من شهر كانون الثاني 1975 [5]. كان يحمل أفكاراً مباشرة وغير تجريدية أو سريرية، وأحلاماً في الواقع والحاضر وما وراء الواقع تعبيراً عن طاقات حيوية بعد 10 سنوات على تأسيس مسرحه في 11 تشرين الثاني 1965. بدأ حسن علاء الدين مسيرته المسرحية في فرقة شباب هواة، ووجد طريقه إلى الإذاعة والتلفزيون حين تعرف إلى الفنان محمد شامل عام 1965، وتزوج من ابنته، وحلّ محلّ الراحل عبد الرحمن مرعي رفيق محمد شامل [7]. تميز شوشو بصوته التهكمي الطفولي وبشاربيه الطويلين وجسده النحيل، على رأسه قبعة



أو طربوش، ولبس ثياب غير متناسفة للتعبير عن الاختلاف عن عصره ويتحرك بحركات غير معتادة. ويشار إلى أن موقع جوجل قد احتفى بشوشو بوضع خريشة في الصفحة الرئيسية يوم 26 شباط (فبراير) 2014 بمناسبة الذكرى الخامسة والسبعين لمولده.

المسرح الوطني

عام 1965، أنشأ شوشو مع نزار ميقاتي المسرح الوطني. نهض شوشو بالمسرح الوطني وكان نجمه الدائم. في المرحلة الأولى (1965 - 1970)، كان نزار ميقاتي شريكه الرئيسي

(كمخرج ومؤلف) وفي المرحلة الثانية (1970 - 1975) كانت مرحلة الانطلاقة الزروة في تكوين فرقة وتكوين جمهور مسرحي، وتأسيس لنظام مسرحي يومي بلون شخصية فنية كبيرة. لمع شوشو في اقتباسات نصوص موليير في "البخيل" و"مريض الوهم" وفي الاختبارات العديدة لأعمال لابيش، وفي مسرحية توباز لمارسال بانيول. أما روجيه عساف فأخرج المسرحية الشهيرة "أخ يا بلدنا" عن أوبرا القروش الأربعة لبرشت المأخوذة بدورها عن أوبرا الشحاذين لجون غابي، و"خيمة كراكوز" من تأليف فارس

يواكيم. فيما أعد محمد شامل مسرحية لشوشو هي مسرحية "وراء البارفان" وأخرجها محمد كريم.

وقد ضمّت فرقة شوشو العديد من الممثلين الذين ما زال ذكرهم في الوجدان اللبناني. وقد عمل شوشو مع ماجد أفوني وإبراهيم مرعشلي وأماليا أبي صالح وأماليا العريس وشفيق حسن ومرسيل مارينا وفريال كريم والكثير غيرهم. أيضاً نال إعجاب كثير من الجمهور المصري عن دوره في فيلم فندق السعادة مع الفنان أحمد رمزي وعبد المنعم إبراهيم وشمس البارودي وإبراهيم مرعشلي.

مسرحيون عراقيون

عبد المجيد شوقي البكري

ولد عبد المجيد شوقي البكري في الموصل عام 1897، ودخل الابتدائية في العهد العثماني، وتخرج من المدرسة الاعدادية عام 1914، وسافر إلى إسطنبول لاكمال دراسته فاتخذ المنتدى الأدبي منزلاً له بدلالة صديقه علي الجميل، فدخل فيه وأصبح من منتسبيه، وقامت الحرب العالمية الأولى فأكمل البكري دراسته في مدرسة سلطانية وعاد إلى الموصل، وعمل معلماً في المعارف التركية ثم في عهد الاحتلال، ثم دخل دار المعلمين العراقية وعين عام 1922 مديراً لمدرسة دار النجاح، وانضم إلى النادي الأدبي الذي قام بتقديم المسرحيات لمنفعة المدارس المسائية. وشارك البكري في تأسيس جمعية البر الإسلامية وجمعية الشبان المسلمين ودرس علوم الدين على عبد الله النعمة وحصل على اجازة الإرشاد بالطريقتين القادرية والرفاعية، وجمع الإسرايليات من كتب التفاسير ورد على اليهود فألف كتباً عدة: كتاب البشرية و ابو البشر، قصة الطوفان عروبية إبراهيم، بين

مدین والأردن، مملكة آل داود، الكرد والكردية فرعان من العرب والعربية، المسفوكان الدم المسفوك والعرض المسفوك، ذو القرنين التبعي، ام اللغات وعلم الاشتقاق والمقابلات القومية العربية، المعركة الحاسمة مع اليهود متى تكون، الوحي والتنزيل وتوفي عام 1968.

اشتغل عبد المجيد شوقي مع رؤوف الغلامي في خدمة الحركة القومية وبقي في التعليم حتى احيل على التقاعد وبعد الاحتلال الإنكليزي للعراق أنشأ الأدياء في مدينة الموصل ندوة ادبية اطلقوا عليها اسم مقهى الحمراء الذي أصبح بصفة رسمية النهل السائغ لرواد الأدب ومأوى للوطنين ومعهداً عاماً لسائر افراد الأمة في مختلف الطبقات، ووسع رؤوف الغلامي هذا النادي بتأسيس ناد آخر سماه (نادي الانتباه العربي) وتأسس ناد آخر في بغداد يحقق نفس الهدف باسم (المعهد العلمي) الذي اسسه ثابت عبد النور، ومن هذين الناديين انبثقت حركة مسرحية واسعة في الموصل وبغداد، وخطا النادي الأدبي في الموصل خطوة مهمة في التأليف والتمثيل المسرحي، واستمدت موضوعات هذه المسرحيات من أهم أحداث التاريخ العربي والإسلامي لنبعث روح اليقظة القومية في نفوس الشبان وتطلعهم على سير اجدادهم الماضين وتشكلت لجنة إدارية للتمثيل عام 1921قوامها خمسة اشخاص من اعضاء نادي الانتباه العربي هم (محمد رؤوف الغلامي، وحسيب السعدي، وفاضل الصيدلي، وإسماعيل فرج، عبد المجيد شوقي البكري) وقررت لجنة إدارة التمثيل، تمثيل مسرحية (فتح عمورية) التي مثل الدور الرئيسي فيها محمد سعيد الجليلي، اولاً وعهدت إلى عبد المجيد شوقي وضع هذه المسرحية والى فاضل الصيدلي نظم الاشعار، ومثلت عام 1922، كما مثل اعضاء نادي الانتباه مسرحيتي (فتح الأندلس، وشهداء الوطنية الهولنديين) بعد تغيير طابعها إلى طابع عربي، وعهد إلى فاضل الصيدلي وضع الاشعار اللازمة لها. وتمخضت هذه الحركة عن مسرح ولید استمد موضوعاته من التراث القومي بحيث تناسب الوعي الجديد محاكية بذلك المسرح العربي في مصر ولبنان وظهرت مسرحيات ذات موضوعات مقتبسة من التاريخ الإسلامي ومن حياة العرب ومثلهم العليا، وتلونت هذه المسرحيات بإبراز الهدف الأخلاقي والدعاية للمثل العليا، كما اهتمت باجتذاب الجمهور الذي ألف ما في القصص الشعبي من مغامرات وما لأسلوبهما من الوان موسيقية كالأنشيد والمقطوعات الشعرية التي يوضع لها الحوار، وقال لي عبد المجيد شوقي في لقاء ثقافي معه في اواسط الستينات (لم يكن القصد من المسرحيات التي قدمناها الهدف التثقيفي فحسب بل الحصول على المال لادامة حياة النادي الأدبي، لأنه كان محتاجاً إلى المال وموشكاً على الإفلاس في الوقت الذي كانت فيه السلطات البريطانية المحتلة والقوى الرجعية والمرجفون له بالمرصاد يريدون زوال النادي واهله).

قدم مسرحية فتح عمورية في مارت 1920 واعتمد على تاريخ ابن الأثير معجم البلدان وأخبار الدول وآثار الأول وكتب أخرى، وقام برسم خمس ستائر للقصر الروماني، واخذ الرسم من تاريخ أحمد فريق الجزء الثالث صفحة 445، قصير (باز بلقيا ادليبا) والثانية للقصر العباسي اخذها في رسم واجهة أحد أعمدة الأسود في قصر الحمراء في الأندلس، واللوحه الثالثة لمعسكر المعتصم ومخيماته امام مدينة عمورية، والرابعة للسجن، والخامسة امام حصن عمورية رسمتها حسب الوصف التاريخي قطعاً من الصخور

والإخشاب، وجاء تمثيل فتح عمورية متقناً رائعاً وقد أعاد تمثيلها أربع مرات. واجتمع نفس الممثلين عام 1925 ومثلوا مسرحية (أبو مسلم الخرساني)، وفي عام 1926 مثلنا مسرحية (هارون الرشيد والبرامكة)، وجميع هذه المسرحيات لم تدخل فيها عناصر نسائية بل راعينا الناحية البطولية والاخلاقية والتذكير بالمجد العربي والعز الإسلامي والتنديد بالسلطان الاستعماري).

وقد غلب الاتجاه التاريخي على رواد التأليف المسرحي في الموصل، ومن الواضح أن الاديب لا يستطيع الاستعاضة بالحوار عن الرواية والسرد ليؤلف مسرحية بالمعنى الفني، بل لابد له ان يعيد تشكيل مادته الأولية والتأليف بين عناصرها بحيث تكون وحدة متماسكة غير مفككة لها بداية ونهاية، بحيث تتفاعل تلك الأحداث بعضها مع بعض وتنمو وتتطور لتحدث في النهاية اثرأ نفسياً معيناً من غير تناقض أو تضارب ولا تفكك، وفي حرص ان تبدو المسرحية مرآة لقطاع محدود من الحياة الحاضرة أو الماضية، وان يكون للأدب هدف في اختيار القطاع المحدد تتخذه وسيلة للتعبير عن مشكلة تشغلها وتشغل مجتمعه أو تشغل الإنسانية كلها، وهو في معالجته لموضوع تاريخي لابد ان يختار ويبرز من الأحداث ما يلائم هدفه وان يترك في الظلال مالا يفيد من تلك الأحداث، فكل فن اختيار وهو بذلك يختلف عن علم التاريخ الذي لا بد له من الاستقصاء والجمع حتى بين المتناقضات التي توجد فعلاً في كل حياة، بل ولا بد للأديب ان يستعين بخياله في الإضافة إلى التاريخ بما لا يتنافى مع المعقول والممكن، وبما لا يتضارب مع حقائق التاريخ حتى لا يتخذ الخيال وسيلة لتزويد التاريخ وتدور مسرحية فتح عمورية حول فتاة عربية جميلة تقع في اسر قائد روماني فيحبها ويعرض عليها الزواج ولكنها لا تبادله الحب وترفض الزواج منع وتغلظ القول له فيسجنها في بلدة عمورية ويأخذ في تعذيبها ولا يتورع عن قتل طفلها امام عينيها فتستغيث بالمعتصم صائحة (وامعتصماه) فيسخر منها القائد الروماني بقوله لها: سوف يأتيك المعتصم على جواده الابلق وينقذك من يدي يا مجنونة. ¹¹¹

مؤلفاته

-
- الوحي والتنزيل.
 - تاريخ الطوفان.
 - عروبية إبراهيم الخليل.
 - ذو القرنين النبعي وسد الصين.
 - البشرية وابو البشر.
 - بين مدين والأردن.
 - مملكة آل داود.
 - المعركة الحاسمة مع اليهود.
 - الكرد والكرديّة فرعان من العرب والعربية.
 - ام اللغات وعلم الاشتقاق والمقابلات.
 - ديوان شعر علق في مقدمته على علم العروض.

МАЗМҰНЫ

АЛҒЫ СӨЗ	3
ЕГИПЕТ	4
СИРИЯ.....	20
ИОРДАНИЯ	34
ИРАҚ	40
КУВЕЙТ	49
ЛИВАН	55
СУДАН	63
ТУНИС	70
АЛЖИР	94
МАРОККО	116
ОҚЫП-ТАНЫСУҒА ЖӘНЕ АУДАРУҒА АРНАЛҒАН ҚОСЫМША МАТЕРИАЛ, СӨЖ ТАПСЫРМАЛАРЫ	125

Оқу басылымы

Сейтметова Жанетта Райымбековна
Көптілеуова Дина Тұрғалиқызы

**XX ҒАСЫРДАҒЫ АРАБ ӘДЕБИЕТІ
(драматургия)**

Оқу құралы

Редакторы *Г. Ыбырайқызы*
Компьютерде беттеген және
мұқабасын безендірген *Н. Базарбаева*

Мұқабаны безендіруде сурет www.goodgood.me
сайтынан алынды

ИБ №10137

Басуға 04.11.2016 жылы қол қойылды. Пішімі 60x84 1/16.
Көлемі 10,12 б.т. Оффсетті қағаз. Сандық басылыс. Тапсырыс №5026.

Таралымы 130 дана. Бағасы келісімді.

Әл-Фараби атындағы Қазақ ұлттық университетінің
«Қазақ университеті» баспа үйі.

050040, Алматы қаласы, әл-Фараби даңғылы, 71.

«Қазақ университеті» баспа үйі баспаханасында басылды.