

**ԹԱՏՐՈՆԸ ԵՎ ԹԱՏԵՐԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆԸ՝ ԵԳԻՊՏՈՍԻ
ՀԱՍԱՐԱԿԱԿԱՆ ԵՎ ՔԱՂԱՔԱԿԱՆ
ՄՏՔԻ ՀԱՐԹԱԿ (XIX-XX ԴԴ.)**

*Կարինե Խուդավերդյան,
Տիրան Մանուչարյան*

Բանալի բառեր՝ Եգիպտոս, արաբական դրամատուրգիա, թատրոն
և թատերագրություն, Յակուբ Մաննու, Թաուֆիկ ալ-Հաքիմ, Նուման
Աշուր, Թահրիրի պիեսներ, գրաքննություն, եգիպտականացում:

*Վերջին գիրքս մի քանի ամիս առաջ
տպվեց՝ 400 օրինակով... Այնուամենայնիվ, իմ
փրկությունն այսօր թատրոնն է, ուր
հանդիսատեսը գալիս է... Ի վերջո, թատրոնի մի
դահլիճը մի գրքի տպաքանակ է: Դրա համար
գրողին այն ձեռնտու է... Գրողը ուզում է
երկխոսության մեջ մտնել ընթերցողի,
հասարակության հետ: Եվ թատրոնն ինձ այդ
հնարավորությունը տալիս է:*

Պերճ Զեյթունցյան

Ինչպես ցանկացած արտադրանք, գեղարվեստական ստեղծագործությունը ևս ուղղված է որոշակի պահանջարկ բավարարելուն: Եվ, բնականաբար, նոր ժամանակներում արաբական գրականության ժանրային համակարգի և նոր բովանդակության ծնունդը մեծապես պայմանավորված է քաղաքական և սոցիալական նոր պայմաններով, հասարակական պատվերով, որոնց ուումնասիրումն օգնում է ավելի լավ ընկալել արաբական աշխարհում տեղի ունեցող քաղաքական և հասարակական գործընթացները: Դրամատուրգիական ժանրերի ի հայտ գալը, դրանց բովանդակությունը և դերը, թերևս,

ամենավառ օրինակներից են նոր ժամանակի արաբական գրականության նորացման և ստանձած նոր դերի:

Ընդհանրապես, նորագույն շրջանում արաբական գրականության գլխավոր նոր ժանրային ձևերը, թերևս, երկուսն են՝ սկզբում՝ կարճ պատմվածք, իսկ 20-րդ դարի կեսերից արդեն աստիճանաբար առաջնային դեր է ստանձնում վեպի ժանրը, որի ձևավորումն սկսվել էր ավելի վաղ: Բայց այս ժանրերի զարգացմանը զուգընթաց՝ զարգացման իրենց ուղին են անցնում գրական մյուս ժանրերը, այդ թվում՝ դրամատուրգիական, որը, լինելով նոր և նորագույն շրջաններում արաբական մշակույթի համար, թերևս, ամենախորթ մշակութային երևույթներից մեկը, բնականաբար, որոշակի ձգողական ուժ ունի: Բայց միայն այդ նորի ձգողականությամբ հնարավոր չէ բացատրել ոչ այդ սեռի արմատավորումը արաբական իրականության մեջ, ոչ էլ այն աննախադեպ վերելքը, որին ականատես ենք լինում գրականության զարգացման որոշակի հանգրվանում:

Միջնադարյան արաբամուսուլմանական մշակույթում թատերական արվեստի բացակայությունը բազմաթիվ ուսումնասիրողների ուշադրությունն է գրավել: Երևույթը զարմանալի է թվում, քանի որ միջնադարյան արաբամուսուլմանական մշակույթն իրականում ամեննին կտրված չէր եվրոպական մշակութային ժառանգությունից, և միջնադարում մեծ թափ էր առնում հունական մշակույթի գրավոր հուշարձանների թարգմանությունն արաբերենի¹:

Դրա կողքին արաբական միջնադարյան թարգմանչական դպրոցը հետաքրքիր անտարբերության է մատնել անտիկ հունահռոմեական դրամատուրգիան: Թերևս թատերական արվեստի բացակայության համատեքստում լիովին ընկալելի է

¹ Landau J., *Studies in the Arab Theater and Cinema*. Philadelphia. 1958, pp. 1-2.

թարգմանիչների անտարբերությունը մշակութային առումով անհարազատ տեքստերի նկատմամբ: Մյուս կողմից՝ ուշադիր հայացք նետելով սկզբնաղբյուրներին և արաբական թատրոնի և դրամատուրգիայի զարգացմանը նվիրված աշխատություններին, կարելի է տեսնել, որ իրականում խոսքն այնքան էլ չի գնում թատերական արվեստի իսպառ բացակայության մասին: Թատրոն՝ տեսարան և հանդիսատես իմաստով, արաբամուսուլմանական միջնադարը ճանաչել է, ճանաչել է նաև նախաիսլամական արաբական աշխարհը: Արաբական թատրոնի պատմաբան Ջ. Լանդաուն, որպես թատերական տարրեր պարունակող մշակութային երևույթներ, առանձնացնում է մուսուլմանական Մերձավոր Արևելքում ժողովրդականություն վայելող նմանակման արվեստը, կրոնական միստերիաները, սովերների թատրոնը²: Բացի այդ՝ չմոռանանք, որ արաբական պոեզիան և արձակն ունեին բանավոր ակունքներ. «Արաբական մշակույթն ի սկզբանե բանավոր մշակույթ է, որում արտասանվող բառը կենտրոնական տեղ է զբաղեցնում»³: Մինչև Ղուրանի գրառումը թե՛ չափածո, թե՛ արձակ տեքստերը փոխանցվում էին միայն բանավոր՝ *ռավիների* կողմից (մասնավորապես՝ նշանավոր «*Այամ ուլ-Արաբը*» գրի է առնվել միայն իսլամի 2-րդ դարում (Ք. Շ. 8-րդ դ.)), իսկ ավելի ուշ միջնադարում մեծ ժողովրդականություն էին վայելում ժողովրդական հերոսավեպերը՝ *սիռաները*, որոնք մարդաշատ վայրերում ներկայացնում էին բանասացները՝ *հաքավաթիները*:

Այստեղ ավելի տեղին է խոսել արաբական թատերական ավանդույթի առանձնահատկության մասին, երբ թատրոնը չէր

² Նույնը, էջ 2:

³ Herzog Th., *Orality and the Tradition of Arabic Epic Storytelling* (pp. 629-652). - Karl Reichl (ed.). *Medieval Oral Literature*. Walter de Gruyter. 2012, p. 629.

ենթադրում մշակված սցենարի, ասել է թե՛ պիեսի առկայություն՝ որոշակիորեն պայմանավորված նաև արաբական մշակույթի՝ վերոնշյալ ի սկզբանե բանավոր բնույթով: Արաբական միջնադարյան թատերական մշակույթն առանձնանում էր իմպրովիզացիոն բնույթով, հանդիսատեսի և դերակատարի միջև հստակ սահմանի բացակայությամբ, հանդիսականի՝ շոուին մասնակից լինելու ազատությամբ, ինչը և նոր ժամանակներում իր անմիջական դերն է ունենում եվրոպական թատերական արվեստի ազդեցությամբ ծնվող արաբական նոր թատրոնի և դրամատուրգիայի բնույթի վրա: Մասնավորապես՝ Եգիպտոսում, այսպես ասած, եվրոպական տիպի արաբական թատրոնը, սկսած իր ձևավորման օրից, մշտապես առանձնանում էր հասարակության, հանդիսատեսի հետ անմիջական երկխոսությամբ՝ ավելի հաճախ պայմանավորված ոչ այնքան հեղինակային մտահղացմամբ, որքան հանդիսատեսի պարտադրմամբ:

Առաջին հանգրվան՝ մինչև Առաջին աշխարհամարտ

Արաբական նոր գրականության ձևավորումը, ինչպես և հետագա զարգացումը տեղի են ունեցել Եվրոպայի հետ անմիջական շփման արդյունքում՝ սկսած Նապոլեոնի Եգիպտական արշավանքից (1798-1801 թթ.) և Եգիպտոսի կառավարիչ Մուհամմադ Ալիի (1769-1849 թթ., Եգիպտոսի կառավարիչ՝ 1805-1848 թթ.) բարեփոխիչ գործունեությունից՝ ուղղված երկրում կրթության, գիտության, մամուլի, մշակույթի զարգացմանը, ինչը մեծապես նպաստում է ազգային-ազատագրական զարթոնքին: Մուհամմադ Ալին խրախուսում էր Եգիպտացի ուսանողների կրթությունն Արևմուտքում, եվրոպական փորձի յուրացումը: Մյուս կողմից՝ Եվրոպայի հետ շփման ակտիվացումը նպաստում էր արաբների ազգային ինքնա-

գիտակցության բարձրացմանը: Լինելով Եվրոպայում, տեսնելով եվրոպական երկրների զարգացման մակարդակը՝ արաբներն առավել հստակ էին տեսնում օտարերկրյա գերիշխանության (օսմանյան, ապա՝ ֆրանսիական, անգլիական) բացասական հետևանքներն արաբական աշխարհի զարգացման վրա, ինչի արդյունքում աճում էին ազգային-ազատագրական տրամադրությունները:

Սակայն այդ տրամադրությունները պետք էր փոխանցել արաբական աշխարհի մնացած բնակչությանը, որը մասնակից չէր էլիտար շրջանակներում հասունացող մշակութային, ազգային-ազատագրական զարթոնքին: Գրականության և մշակույթի գլխավոր խնդիրը նոր ժամանակներում դառնում է ընթերցողի, հասարակության գրագիտության, տեղեկացվածության բարձրացումը՝ որպես կարևոր նախապայման ազգային-ազատագրական գաղափարների քարոզման ու տարածման համար: Փաստորեն, գրական և մշակութային գործիչներն ստանձնում են լուսավորչական գործառույթ, և հասարակական-քաղաքական այս մթնոլորտում է ձևավորվում արաբական նոր գրականությունը՝ իր ժանրային համակարգով, թեմատիկայով, ոճային և լեզվական առանձնահատկություններով: Թատրոնի և թատերագրության ձևավորումը և զարգացումը ևս տեղի են ունենում այս տրամադրությունների անմիջական ազդեցության ներքո:

Արաբները եվրոպական տիպի թատրոնին ծանոթացել էին դեռևս ուշ միջնադարում Արևմուտքի հետ շփման արդյունքում. Լիբանանում և Սիրիայում միսիոներական դպրոցներում հաճախ էին բեմադրվում դպրոցական ներկայացումներ, արաբ երիտասարդներն Արևմուտքում ծանոթանում և տարվում էին եվրոպական թատրոնով: Բայց համեմատաբար լայն սպառման առարկա

դրամատուրգիան և թատրոնը դարձան միայն այն ժամանակ, երբ կար դրա պահանջարկը:

Առաջին պրոֆեսիոնալ, վերապահումով իհարկե, թատերական գործիչները 19-րդ դարի կեսերից դարձան առաջին լուսավորիչ-հրապարակախոսները, ովքեր խնդիր ունեին որոշակի գաղափարներ, որոշակի ասելիք հասցնել հանրությանը: Կախված այս կամ այն հանգամանքից՝ նրանք դիմում էին մամուլի, միջնադարյան արաբամուսուլմանական գրականության ժանրերի, նաև հրապարակախոսության, գեղարվեստական արձակի և դրամատուրգիայի օգնությանը:

Արաբական արևելքում առաջին արաբալեզու պիեսները հեղինակել և բեմադրել է լիբանանցի Մարուն ան-Նակկաշը (1817-1855 թթ.) Բեյրութում: 1847-1852 թթ. նա Մոլլերի ազդեցությամբ սիրողական խմբակներում բեմադրում է «Ժլատը» («*Ալ-Բախիլ*»), «Բոի արու Հասանը» («*Աբու-լ-Հասան ալ-մուղաֆֆալ*»), «Սրալեզու նախանձը» («*Աս-Սալիթ ալ-հասուդ*») պիեսները:

Արաբական թատրոնի և դրամատուրգիայի հետագա զարգացումը, համենայն դեպս մինչև Երկրորդ աշխարհամարտը, գլխավորապես կապված է Եգիպտոսի հետ⁴: Իհարկե, սկզբնական շրջանում սիրիական դպրոցի ներկայացուցիչներն ավելի էին հակված եվրոպական գրականության ժանրերն արաբական գրականության մեջ ներմուծելու, մինչդեռ եգիպտական դպրոցի ներկայացուցիչները նախընտրում էին արաբական գրականության դասական ժանրերի կիրառումը (պոեզիայում՝ ավանդական կասիդա, արձակում՝ նույնքան ավանդական մակամա), որոնց մեջ ներդնում էին նոր բովանդակություն, բայց այստեղ որևէ հակասություն չկա, որովհետև, ճիշտ է, թատրոնի և, բնականաբար, թատերագրության զարգացման կենտրոնը տեղափոխվում է

⁴ Allen R., *An Introduction to Arabic Literature*. Cambridge. 2000, p. 200.

Եգիպտոս, սակայն առաջին թատերական գործիչները Սիրիայից գաղթած գրական-մշակութային գործիչներն էին:

Եգիպտոսում արաբալեզու թատրոնի հիմնադիրն էր ազգությամբ հրեա Ջեմա (Յակուբ) Սաննուն (1839-1912 թթ.), ով 1870-1872 թթ. խեղիվ Իսմաիլի (1830-1895 թթ., խեղիվ՝ 1863-1879 թթ.) հովանավորությամբ թատերախումբ է հավաքում և հեղինակում ու բեմադրում երեսուներկու պիեսներ՝ ոգեշնչված իտալական թատրոնով և Մոլյերով: 1872 թ. Սաննուն զրկվում է խեղիվի աջակցությունից և նորաստեղծ եգիպտական թատրոնի գոյությունն ընդհատվում է:

Թատրոնի փակվելու պատճառների մասին տեսակետները տարբեր են: Առաջին հերթին ուսումնասիրողները հղում են կատարում պիեսների՝ խեղիվ Իսմայիլի համար ոչ այնքան հաճելի բովանդակությանը: Այս տեսակետին է հարում Լանդաուն⁵: Մ. Բադավին Լանդաուին մեղադրում է պիեսները կարդացած չլինելու մեջ և պնդում, որ Սաննուի պիեսները, ընդհակառակը, գրված էին ակնհայտորեն խեղիվի իշխանությունը փառաբանող ոգով⁶, նա վիճարկում է նաև հենց իր՝ Սաննուի կողմից առաջ քաշված բրիտանական իշխանությունների մասնակցության վարկածը⁷: Ինչևէ, թատրոնի փակվելուց հետո Սաննուն պանիսլամիստական շարժման հիմնադիրներ Ջամալ ադ-Դին ալ-Աֆղանիի (1838/39-1897 թթ.) և Մուհամմադ Աբդոյի (1849-1905 թթ.) աջակցությամբ անցնում է լրագրային գործունեության՝ խեղիվի հանդեպ բռնելով հստակ քննադատական դիրքորոշում, ինչը հանգեցնում է նրա արտաքսմանը երկրից 1878 թ.:

⁵ Landau J., նշվ. աշխ., էջ 66:

⁶ Badawi M., *The Father of the Modern Egyptian Theatre: Yaqub Sannu*. – Journal of Arabic Literature, Vol. XVI, E. G. Brill, Leiden, 1985, p. 134.

⁷ Նույնը, էջ 135:

Մի կողմից՝ հասկանալի է, որ խեղիվի կողմից աջակցվող թատերախումբը չէր կարող բացահայտ ընդդիմադիր դիրքորոշում բռնել նրա նկատմամբ, մյուս կողմից՝ նույնքան ակնհայտ է, և Սաննուի լրագրային գործունեությունը ցույց է տալիս, որ նա լուսավորչական գաղափարներ կրող մտավորական էր, ում խնդիրը թատրոնի միջոցով սեփական բարեկեցությունն ապահովելը չէր, այլ որոշակի գաղափարներ հանրությանը հասանելի դարձնելը: Նույն Բադավին, խոսելով Սաննուի՝ թատրոնին դիմելու պատճառների մասին, նշում է. «Սաննուն արդեն համոզվել էր, որ թատրոնը պետք է կենսական դեր խաղար ժամանակակից Եգիպտոսի վերածննդի հարցում»⁸, իսկ մեկ այլ հոդվածում շեշտում է. «Նա լրջորեն էր վերաբերվում իր դրամատուրգիային՝ որպես սոցիալական փոփոխության միջոցի»⁹:

Շենց սկզբից ակնհայտ էր, որ որքան էլ փորձ կատարվի փոխառել և արաբական հողի վրա ներկայացնել եվրոպական թատերական ավանդույթը, միջնադարյան իմպրովիզացիոն, հանդիսատեսի և դերակատարների միջև հստակ սահմանափակում չճանաչող թատերական մշակույթից ձերբազատվելը դժվար, եթե ոչ անհնար է լինելու: Արաբ հանդիսատեսն անմիջական շփում էր պահանջում: Դ. Ամինը, հղում կատարելով Սաննուի ինքնակենսագրությանը, պատմում է, որ Սաննուի բեմադրությունների ժամանակ հաճախ հանդիսականները բեմ էին բարձրանում և շփման մեջ մտնում դերասանների հետ: Իսկ մի անգամ նրանք հրաժարվել են ծափահարել՝ պահանջելով, որ հեղինակը դուրս գա և զրուցի իրենց հետ: Նրանք հանդիմանել են

⁸ Նույնը, էջ 132:

⁹ Badawi M., *Arabic Drama: Early Developments. – Modern Arabic Literature*. Ed. by M. Badawi. Cambridge Univ. Pr., 1992, p. 340.

հեղինակին, որ երիտասարդ հերոսուհուն պատժել է՝ փոխանակ նրա համար հարմար ամուսին գտնի¹⁰:

Իհարկե, այսպիսի հանդիսատեսի դատին դժվար էր հանձնել ներկայացումներ այնպիսի թեմաներով, որոնք նրան չեն հետաքրքրի: Իսկ մյուս կողմից, սա մշակութային և հասարակական գործիչների համար պարարտ հող էր ստեղծում՝ հանդիսատեսի հետ շփվելու, օրվա հրատապ թեմաներ քննարկելու: Արաբական թատրոնը զարգացման այլ հեռանկար չուներ, քան լինել հասարակական տրամադրությունների արտացոլողը: Սրա կողքին շատ ավելի հեշտ է ընկալել նաև Եգիպտոսի խեղիվների փոփոխական վերաբերմունքը թատերական գործիչների նկատմամբ, երբ չնչին առիթներով նրանք տեսնում էին քննադատություն՝ ուղղված դեպի իրենց գործունեությունը, անձը, կենսակերպը: Թատրոնի և իրակա-նության միջև սահմանը, թատրոնի ստեղծած պայմանական միջավայրն արաբ հանդիսատեսը չէր ընկալում: Եթե Մաննուն այս մասին պատմում է բողոքելով, և նա ու իր անմիջական հետևորդները փորձում էին հանդիսատեսին սովորեցնել հասկանալ, որ այն, ինչ տեղի է ունենում բեմի վրա, պետք է ընկալել որպես գեղարվեստական ստեղծագործություն, պայմանական միջավայր, որը ոչ մի կապ չունի դահլիճում նստած հանդիսատեսի հետ, որին այդ հանդիսատեսը որևէ կերպ չի կարող և չպետք է մասնակից դառնա, 20-րդ դ. երկրորդ կեսին Եգիպտոսի թատրոնում նոր միտում է ձևավորվում՝ վերադառնալու թատերական արվեստի ազգային ընկալմանը, լուծարելու բեմի և հանդիսատեսի միջև պայմանական սահման-ները:

¹⁰ Amin D., *Egyptian Theater: Reconstructing Performance Spaces. – The Arab Studies Journal*, Vol. 14, No. 2 (Fall 2006), p. 88.

Եգիպտոսում արաբական թատրոնի ստեղծման գործում հաջորդ նշանակալի ձեռնարկումը տեղի ունեցավ Ալեքսանդրիայում 1875 թ.: Հիմնադիրներն էին հայազգի Ադիբ Իսհակը (1856-1885 թթ.) և Մարուն ան-Նակկաշի զարմիկ Սելիմ ան-Նակկաշը (մահ. 1884 թ.): Թեմաների արդիականության և սոցիալական հնչեղության լավագույն վկայությունն է արդեն իսկ Սելիմ ան-Նակկաշի հեղինակած «Բռնակալը» («Ազ-Ձալում») պիեսի վերնագիրը միայն: Շուտով նրանք ևս անցնում են լրագրային գործունեության: Կրիմսկին եգիպտական առաջին թատերական գործիչների անցումը լրագրության մեկնաբանում է ֆինանսական խնդիրներով. թատրոնը լուրջ ֆինանսավորում էր պահանջում, մինչդեռ լրագրությունն ավելի եկամտաբեր էր¹¹:

Ալեքսանդրիայի թատրոնի ղեկավարությունն անցնում է թատերախմբի ղերասան Յուսուֆ ալ-Խայյատին: Ֆինանսական խնդիրները լուծելու համար ալ-Խայյատն ստիպված էր գնալ զիջումների. «Նա արագ գիտակցեց, որ հնարավորություն չունի գոյատևել առանց խեղիվի աջակցության»¹²: Բայց այդ գիտակցումը չի խանգարում, որ 1878 թ. նա Կահիրեի օպերային թատրոնում բեմադրի Սելիմ ան-Նակկաշի «Բռնակալը» պիեսը: Խեղիվը, թերևս, այստեղ թաքնված ծաղր է տեսնում իր դեմ. արդյունքում ալ-Խայյատն արտաքսվում է Եգիպտոսից:

Արդեն խեղիվ Թաուֆիկի (1852-1892 թթ., խեղիվ՝ 1879-1892 թթ.) օրոք գործող Սուլեյման Կարդահիի (մահ. 1909 թ.) թատերախումբը, խեղիվի բարեհաճությունից զրկվելով, խնդրի այլ լուծում է գտնում՝ շրջագայություններ Եգիպտոսի գյուղական բնակավայրերում: Միաժամանակ ձևավորվում է սիրիացի Իսքանդար

¹¹ Крымский А., История новой арабской литературы. XIX-начало XX в., М.: Наука, 1971, стр. 204.

¹² Landau J., նշվ. աշխ., էջ 64-65:

Ֆարահի թատերախումբը, ինչը և թատրոնի զարգացման գործում ներմուծում է մրցակցության գործոնը: Լանդաուն նշում է, որ քանի դեռ Կարդահին գործում էր Ալեքսանդրիայում, իսկ Ֆարահը՝ Կահիրեում, վերջինս կարողանում էր եկամուտ ապահովել, սակայն թատերախմբերի հետագա աճն ստիպում է նրան վերադառնալ Սիրիա¹³:

Հաջորդ թատերական գործիչները՝ սիրիացի Ահմադ Աբու Խալիլ ալ-Կաբբանին (1833-1902 թթ.) և եգիպտացի մուսուլման Սալամա Հիջազին (1855-1917 թթ.), մեծ առաջընթաց չեն արձանագրում թատերական արվեստի հետագա զարգացման գործում: Ալ-Կաբբանին իր թատերական գործունեությունն սկսել էր 1870-ական թթ. վերջին Դամասկոսում, սակայն Օսմանյան իշխանությունների կողմից հանդիպելով խոչընդոտների՝ 1884 թ. իր թատերախումբը տեղափոխել էր Եգիպտոս, որտեղ մնում է մինչև 1900 թ.: Հիջազիի «Արաբական թատրոնն» առաջին եգիպտական թատերախումբն էր, որն սկսեց շրջագայել արաբական այլ պետություններում (Սիրիա և Հյուսիսային Աֆրիկա):

Թեև հենց սկզբից նորաստեղծ արաբական բեմում հայտնվում էին թե՛ թարգմանական, թե՛ հեղինակային պիեսներ, գերակշիռ դեր խաղում էր թարգմանական թատերագրությունը, որը, սակայն, արաբական թատրոնի համատեքստում չէր նշանակում եվրոպական դրամատուրգների ստեղծագործությունների ճշգրիտ, բնագրին հարազատ թարգմանություն. պիեսները հարմարեցվում էին արաբական միջավայրին, գործողությունների կատարման վայրերի, հերոսների անուններն արաբականացվում էին, դարձվում արաբ հանդիսատեսի համար ընկալելի: Եվրոպական դրամատուրգիայի արաբականացման գործընթացն սկսվել է

¹³ Նույնը, էջ 70:

դեռևս արաբական թատրոնի հիմնադիրներ Մարուն ան-Նակկաշից, Սելիմ ան-Նակկաշից, Ադիբ Իսհակից, Յակուբ Սաննուից¹⁴: Թարգմանական դրամատուրգիայի ներկայացուցիչներից էին Մուհամմադ Օսման Գալալը (1829-1898 թթ.) և Նազիբ ալ-Հադդադը (1867-1899 թթ.): Գալալը «համարձակ փորձ ձեռնարկեց՝ վերափոխելու Սոյերին եգիպտական բարբառով և եգիպտական բարբերով»¹⁵, իսկ ալ-Հադդադի պիեսները հիմնականում «Կոռնելի, Վ. Հյուգոյի, Դյումայի, Շեքսպիրի պիեսների ազատ մշակումներ են, որոնցում ոչ միշտ է դյուրին ճանաչել սկզբնաղբյուրը»¹⁶:

Այսպիսով, Եգիպտոսում առաջին թատերական գործիչները և դրամատուրգները (մեծ մասամբ այս շրջանում որպես բեմադրող, դերասան և թատերագիր հանդես էին գալիս միևնույն մարդիկ) թատրոնը դիտարկում էին, որպես հասարակության շրջանում լուսավորչական գաղափարներ տարածելու գործիք: Որքան էլ պիեսները հաճախ եվրոպական դրամատուրգիայի ադապտացումներ, փոխադրություններ էին, դրանք հարմարեցվում էին եգիպտական իրականությանը: Պիեսները շոշափում են ժամանակակից Եգիպտոսի սոցիալական, ինչու ոչ, նաև քաղաքական թեմաներ: Եթե խեղիվների հովանավորությունը նվազեցնում էր հնարավորությունը քննադատության սայրն ուղղել

¹⁴ Մարուն ան-Նակկաշի երեք պիեսները Սոյերի ստեղծագործությունների փոխադրություններ էին, ընդ որում՝ «Բոի Աբու Հասանը» («Աբու-լ-Հասան ալ-մուդաֆֆալ») պիեսը (Սոյերի «Գլխատույտ» պիեսի մոտիվներով) հեղինակը հարստացրել էր «Հազար ու մի գիշերի» Աբու Հասանի մասին հեքիաթի մոտիվներով, և որոշ ուսումնասիրողներ այն համարում են առաջին արաբալեզու հեղինակային պիեսը, Landau J., նշվ. աշխ., էջ 59: Սելիմ ան-Նակկաշի, Ադիբ Իսհակի, Յակուբ Սաննուի պիեսների և եվրոպական դրամատուրգիայում դրանց բնօրինակների մասին՝ նույնը, էջ 63-67:

¹⁵ Крачковский И., *Новоарабская литература*. - Избр. сочинения, т. 3-ий. М.-Л. 1956, стр. 76.

¹⁶ Նույն տեղում:

դեպի Եգիպտոսի կառավարիչները, կար հնարավորություն բրիտանական լուծը քննադատելու, ինչն էլ տեսնում ենք հենց առաջին պիեսներում (ժողովրդական, այսպես կոչված, «*Ֆասս մուդիիքներում*»¹⁷ ևս կարելի է տեսնել այս թեմայի անդրադարձները¹⁸):

Վերադառնալով խեղիվների աջակցությանը նորաստեղծ արաբական թատերախմբերին, ինչպես նաև պարբերաբար այդ աջակցությունից զրկելուն՝ այս փոփոխականությունը վկայում է նաև, որ հենց սկզբից երկրի իշխանությունների կողմից գիտակցվում էր, որ արվեստի այս նոր տեսակը կարող է հասարակական հզոր զենք դառնալ, ուստի նրանք մի կողմից փորձում էին թատրոնի զարգացումը տանել իրենց համար ցանկալի ուղղությամբ, մյուս կողմից՝ իրենց համար անցանկալի միտումներ նկատելիս փորձում էին խոչընդոտել հետագա զարգացումը, զրկում աջակցությունից, կարող էր հարցը հասնել երկրից արտաքսման: Արդեն 19-20-րդ դդ. սահմանագծին վկայություններ կան ինչպես հեղինակային, այնպես էլ

¹⁷ Արաբերենից թարգմանաբար՝ ծիծաղելի տեսարան:

¹⁸ Դրանցից մեկի բովանդակությունը վերապատմում է Լանդաուն. «Սույն հեղինակի (հեղ.՝ նկատի ունի իրեն) այս սրճարաններից մեկում վերջին անգամ տեսած *Ֆասս մուդիիքը* բաղկացած է մի շարք ծաղրածուական տեսարաններից, որոնք միշտ ավարտվում են մասնակիցներից մեկի ձաղկամար: Անկայուն ֆաբուլայի հիմնական կերպարը ծառա Հուսենն է... Նա խաբում է իր տիրոջը (սպա)՝ ապօրինի հարաբերությունների մեջ մտնելով վերջինիս կնոջ հետ: Խաբված ամուսինը ժամանակ առ ժամանակ, իհարկե, նկատում է իր թիկունքում տեղի ունեցող սիրախաղը, և արդյունքը մի շարք կոպիտ և անհեթեթ սխալներ և խաբեություններ են: Օրինակ՝ ծառան զրկում է իր տիրոջը, որը ծառայից աննկատ նստել էր իր կնոջ աթոռին, և որպես հատուցում հարված է ստանում ականջին: Մնապարծ, մի հիմար եվրոպացի՝ Հույնը (բարբառային տարբերակ)՝ մաշված, բարձր գլխարկով և վառ կարմիր բրիտանական համազգեստով, շարունակաբար ծեծվում է պիեսի ընթացքում», Landau J., նշվ. աշխ., էջ 72-73: Հույնի կերպարը և նրա բրիտանական համազգեստը եվրոպական գերիշխանության քողարկված քննադատության լավագույն օրինակ են:

թարգմանական պիեսների՝ գրաքննության կողմից արգելվելու մասին, որովհետև դրանք կարող էին ոչ ցանկալի ձևով ներկայացնել երկրի ղեկավարներին¹⁹:

Գալով մեր գլխավոր հարցին՝ փորձենք հասկանալ՝ ինչո՞ւ հենց դրամատուրգիա: Նախ, չնայած լուսավորիչ գործիչներն ակտիվորեն տարվել էին մամուլով, արաբական հասարակության մեծ մասն անգրագետ էր: Իսկ կրթված, մտավորական վերնախավի համար մայրենի լեզու էր դարձել թուրքերենը: Այս պայմաններում թատրոնը հնարավորություն էր տալիս ասելիքը հասցնել նաև այն մարդկանց, ովքեր չէին կարողանում արաբերեն կարդալ:

Իհարկե, թատրոնը թանկ հաճույք էր, և առաջին թատերական գործիչները հաճախ ստիպված էին զիջումների գնալ: Երբ հնարավոր էր նվաճել Եգիպտոսի կառավարիչների բարեհաճությունը, նրանք չէին խորշում դրանից օգտվել և անդրադառնում էին այնպիսի խնդիրների, որոնք հովանավորի, խեղիվի հետ փոխհարաբերություններում խոչընդոտներ չեն ստեղծի: Մակայն միշտ չէ, որ դա նրանց հաջողվում էր. ավելի ճիշտ կլինի ասել՝ սովորաբար դա նրանց չէր հաջողվում («Բռնակալի» օրինակը): Արդյունքում զրկվում էին ֆինանսավորումից և անցնում լրագրության, որն իր առավելությունների կողքին (մասնավորապես՝ ավելի էժան էր) ուներ իր խնդիրները, որոնցից մեկը վերը նշվեց (ոչ բոլորին էր հասանելի), մյուսը գրաքննության առկայությունն էր:

Նույն գրաքննությունն ավելի հեշտ էր շրջանցել թատրոնում: Մասնավորապես, երբ թատրոնի զարգացումը հասնում է շրջագայությունների փուլին, թատերական գործիչները հնարավորություն ունեին ներկայացումների ժամանակ իրենց ասելիքը տեղ հասցնել՝ առանց դրա մասին գրավոր վկայություններ թողնելու, շեղվելով գրված պիեսի ընթացքից:

¹⁹ Badawi M., *Early Arabic Drama*. Cambridge University Press. 1988, pp. 65-66.

Այսպիսով, ընդհանուր առմամբ ժանրի ընտրությունը պայմանավորված էր ոչ այնքան ասեկիքով, որքան հանգամանքներով. այնպես, ինչպես կախված գործունեությանը հանդիպող արտաքին խոչընդոտներից՝ առաջին լուսավորիչ գործիչները հաճախ էին փոխում բնակավայրը՝ Սիրիայից Եգիպտոս, Սիրիայից Եվրոպա և Ամերիկա, Եգիպտոսից Եվրոպա, այնպես էլ նույնքան հաճախ փոխում էին գործունեության արտահայտչաձևերը՝ մամուլ, դասախոսություններ, թատրոն:

Ամեն դեպքում, այս շրջանում արաբական նոր գրականության ժանրային համակարգում պոեզիան դեռ պահպանում էր իր գերիշխող դերը: Նոր ձևավորվող ժանրերից առաջնային տեղ ունեին հրապարակախոսությունը՝ կարճ ակնարկների ձևով (պայմանավորված մամուլի զարգացմամբ. հրապարակախոսությունը հնարավորություն էր տալիս արագ արձագանքել իրադարձություններին և տեղավորվել սպագիր մամուլի կարճ սահմաններում) և լուսավորչական վեպը (որը զարգանում էր երկու ուղղությամբ՝ դասական մականա ժանրի վերախմաստավորում՝ ծանոթ ձևի միջոցով նոր բովանդակության փոխանցում (ինչը տեսնում ենք նաև պոեզիայում) և եվրոպական վեպի ավանդույթների յուրացում): «Այդքան մեծ չէր թատրոնի ազդեցությունը: Աճելով 50-ական թթ. (հեղ.՝ 19-րդ դ.) սիրողական փորձերի հիմքի վրա՝ միայն 20-րդ դ. այն դարձավ կարևոր գրական երևույթ և կյանքի կոչեց լուրջ թատերագիրների և քննադատների»²⁰: Սա, թերևս, պայմանավորված է նրանով, որ ի տարբերություն պոեզիայի, որի միջնադարյան հարուստ ավանդույթները մատնանշելը երևի իմաստ չունի, և հրապարակախոսության ու գեղարվեստական արձակի ժանրերի, որոնց զուգահեռներն այս կամ այն չափով կարելի է գտնել

²⁰ Крачковский И., նշվ. աշխ., էջ 69:

միջնադարյան արաբամուսուլմանական գրավոր մշակույթում՝ եվրոպական տիպի թատրոնը շատ ավելի խորթ մշակութային երևույթ էր արաբ հանրության համար, և ժամանակ էր անհրաժեշտ, որպեսզի այն ընդունելի և սիրելի դառնա այդ հանրությունում:

Միննույն ժամանակ, թերևս պայմանավորված այն հանգամանքով, որ առաջին հրապարակախոսները և թատերական գործիչները երբեմն նույն մարդիկ էին, հանդիպում էին երկխոսությունների տեսքով գրված հրապարակախոսական ակնարկներ, որոնք հիշեցնում էին փոքրիկ դրամատիկական պատկերներ²¹: Եվ չպետք է մոռանալ արդեն հիշատակված ժողովրդական ներկայացումների մասին, որոնց գործիչները, չնայած իրենց առջև չէին դնում այն նույն լուսավորչական խնդիրները, ինչ եվրոպական կրթություն ստացած, եվրոպական մշակույթին ծանոթ լուսավորիչները, չէին կարող անտարբեր մնալ իրենց հանդիսատեսի խնդիրներին՝ պայմանավորված նաև ժանրի առանձնահատկությամբ, որը ենթադրում էր նույն հանդիսատեսի անմիջական մասնակցություն: Իսկ ի՞նչ հարցեր պետք է բարձրացնեք հանդիսատեսը, եթե ոչ իրեն հուզող, իր ներկան պայմանավորող:

Երկրորդ հանգրվան՝ երկու աշխարհամարտերի միջև

Առաջին համաշխարհային պատերազմը, պատերազմի ընթացքում և հետևանքով եվրոպական մշակույթի հետ շփումների ինտենսիվացումը, Սաադ Ջադլուլի (1859-1927 թթ.) դեկավարած համաժողովրդական ապստամբությունը Եգիպտոսում անգլիական գերիշխանության դեմ (1919թ.), ապստամբության պար-

²¹ Յակուբ Սաննուի ակնարկները, որոնք նա անվանում էր *մուվարաթներ* (երկխոսություններ) կամ *լուբաթներ* (տեսարաններ):

տությունն իրենց ազդեցությունն են թողնում Եգիպտոսում և ընդհանրապես արաբական աշխարհում հասարակական մտքի հետագա զարգացման, գրականության և մշակույթի զարգացման ուղիների հետագա հստակեցման գործում:

Արևմտյան արժեքների ներհոսքը պահպանողական արաբական աշխարհ բերում է անխուսափելի հակազդեցության: Դրան նպաստում են նաև ստրուկի և տիրոջ, դեկավարի և ենթակայի հարաբերությունները, որոնք բնորոշում էին արաբական աշխարհի հարաբերությունները Եվրոպայի հետ. «Որոշ մտավորականների համար Առաջին համաշխարհային պատերազմն ի վեր պարզ էր, որ Արևմուտքն արաբներին լրջորեն չի վերաբերվում»²²: Եվրոպացիների այս վերաբերմունքն առկա էր շփման բոլոր մակարդակներում՝ բարձր դիվանագիտականից մինչև առօրյա կենցաղային. «Փաստերը, որ եգիպտացիների մուտքն արգելված էր Կահիրեում գտնվող բրիտանական սպորտային ակումբ, և որ նրանք շարունակական և խայթող ծաղրի էին ենթարկվում ծաղրանկարներում, երգերում և գրքերում, հատկապես ցավեցնող էին»²³: Այս ամենը չէր կարող չհանգեցնել ազգայնական գաղափարների հետագա զարգացմանը ինչպես քաղաքական մտքի մեջ, այնպես էլ մշակույթում:

Առաջին համաշխարհային պատերազմից հետո եգիպտացի մտավորականության մեջ ուժեղացավ ազգային մշակույթը վերածնելու ձգտումը, առաջ է քաշվում *թասսիքի* (եգիպտականացում) գաղափարը հասարակական կյանքի և մշակույթի բոլոր ոլորտներում: 20-րդ դ. եգիպտական գրականության համար շրջադարձային նշանակություն ունեցավ Մուհամմադ Հուսեյն Հայքալի (1888-1956 թթ.) «Զեյնաբ» (1914 թ.) վիպակը, որում

²² Polk W.R., *The Arab World Today*. 5th ed., Cambridge. 1991, p. 306.

²³ Նույն տեղում:

արաբական գրականության մեջ առաջին անգամ ցուցադրվում է եգիպտական գյուղի կյանքը, և հստակ տեսանելի է «գրողի հարգալից վերաբերմունքը ֆելլահների հանդեպ»²⁴: Հայքալից հետո եգիպտացիների, եգիպտական իրականության մասին գրականությունը զարգանում է «Նոր դպրոցի» ներկայացուցիչների կարճ պատմվածքներում: Ազգային ազատագրման և եգիպտական ազգայնականության գաղափարներն առավել ամբողջականորեն արտահայտվեցին Թաուֆիկ ալ-Հաքիմի (1898-1987 թթ.) «Ոգու վերադարձը» («*Առևտայթ ուր-ռուհ*», 1933 թ.) վեպում, ապա Նազիբ Մահֆուզի (1911-2006 թթ.)՝ փարավոնյան Եգիպտոսին նվիրված վիպաշարում²⁵:

Ժանրային համակարգի հստակեցման առումով այս շրջանում առաջին պլան է մղվում կարճ պատմվածքի ժանրը: Ժանրի զարգացումը թերևս պայմանավորված էր մամուլի զարգացմամբ, որը հնարավորություն ուներ կարճ ծավալի գործեր տպագրելու: Բացի այդ՝ լիովին բնական է հրապարակախոսական կարճ ակնարկից անցումը կարճ պատմվածքի: Չնայած ժանրի կայացումը հաջորդեց պատմավեպի ժանրի ձևավորմանը, բայց շատ արագ այն կարողացավ կենտրոնական դիրք գրավել արաբական գրականության ժանրային համակարգում: Ի. Կրաչկովսկին «Նորարաբական գրականություն հոդվածում»՝ գրված 1933 թ., որում ի մի է բերում արաբական նոր գրականության ժանրային համակարգը, շեշտում է. «Եթե այժմ մենք կարող ենք ասել, որ նովելը նորարաբական գրականության մեջ գտել է ճիշտ ուղիներ և հասել ծաղկման որոշակի աստիճանի, ապա մեծ ծավալի վեպի համար, ի հակառակ դրան, ստիպված ենք

²⁴ Борисов В.М., *Современная египетская проза*. Москва. 1961, стр. 23.

²⁵ «Ճակատագրերի խաղը» («*Արաու ալ-ակդաթ*», 1939), «Ռադոբիս» (1943) և «Թերեի պայքարը» («*Քիֆահ Տիրա*», 1944):

նշել միայն առանձին հաջողված փորձեր, բայց ոչ ձևավորված շարժում»²⁶:

Դրամատուրգիան ևս զերծ չէր արաբական հասարակական մտքում և քաղաքական կյանքում տիրող իրողությունների ազդեցություններից. «Եգիպտական ինքնության որոնումը դարձավ լուրջ դրամատուրգների ստեղծագործության գլխավոր սկզբունքը, ովքեր թե՛ իրենց քննադատական ելույթներում, թե՛ գործունեության մեջ շեշտում էին եգիպտական դրամատուրգիայի համար տեղական գործերին հարաբերվելու և իրապես եգիպտական ոգու արտահայտողը լինելու անհրաժեշտությունը ...»²⁷:

Եգիպտոսում արաբական դրամատուրգիայի զարգացման հաջորդ փուլը «կարելի է սկսել՝ շնորհիվ Մուհամմադ Թեյմուրի հաջողությունների»²⁸: Մուհամմադ Թեյմուրը (1892-1921 թթ.) հեղինակել է մի շարք մենախոսություններ և երեք պիես՝ «Թոչնակը վանդակում» («Ալ-Ուսֆուր Ֆի-լ-կաֆաս», 1918 թ.), «Աբդաս-Սաթթար էֆենդին» (1918 թ.) և «Անդունդը» («Ալ-Հաուլիյա», 1921 թ.): Թատրոնի մասին իր պատկերացումները, եգիպտական թատրոնի զարգացման ուղիների մասին իր տեսլականը նա շարադրում էր հողվածներում, որոնք լույս էին տեսնում «Ալ-Միմբար» և «Աս-Սուֆուր» թերթերում՝ նպաստելով թատերական քննադատության զարգացմանը: Թեյմուրի երեք պիեսներն էլ պատկերում են իր ժամանակի եգիպտական իրականությունը, ընտանեկան փոխհարաբերությունները, արևմտյան ազդեցության բացասական հետևանքները Եգիպտոսի համար:

Եգիպտոս գաղթած լիբանանցի լրագրող և գրող Ֆարահ Անտունի (1874-1922 թթ.) դրամատուրգիական ժառանգությունից

²⁶ Крачковский И., նշվ. աշխ., էջ 75:

²⁷ Badawi M., *Arabic Drama: Early Developments*, p. 343:

²⁸ Крачковский И., նշվ. աշխ., էջ 77:

հատկապես կարևոր համարում ունեն «Նոր Եգիպտոսը և հին Եգիպտոսը» («Միսր ալ-ջադիդա վա Միսր ալ-կադիմա», 1913 թ.) և «Սալահ ադ-Դին» (1914 թ.) պիեսները: Առաջինում նա «քննադատում է արևմտյան բուրժուական արժեքների կապկումը»²⁹, իսկ երկրորդի «հիմնական խնդիրն է ընդգծել եգիպտացիների համար միավորվելու անհրաժեշտությունը՝ արևմտյան իմպերիալիստներից ազատվելու համար»³⁰: Իբրահիմ Ռամզին (1884-1949 թթ.) ևս անդրադառնում է ինչպես ժամանակակից Եգիպտոսի կյանքին («Բադնիք մտնելը նույնքան դժվար է, որքան բադնիքից դուրս գալը» («Դուխուլ ալ-համմամ միշ գայյ խուրուջ», 1915 թ.)), այնպես էլ Եգիպտոսի պատմական անցյալին («Ալ-Մանսուրայի հերոսները» («Աբտալ ալ-Մանսուրա», 1915 թ.)): Անտուն Յազբաքի «Չոհերը» («Ազ-Չաբախի») ողբերգությունը, որն առաջին անգամ բեմադրվել է 1925 թ., անդրադառնում է ժամանակի եգիպտական հասարակության խնդիրներին՝ Եգիպտոսում կանանց վիճակին, հայրերի և որդիների փոխհարաբերություններին:

Պատմական թեմատիկայով թատերագրությունը զարգանում է Ահմեդ Շաուկիի (1868-1932 թթ.) չափածո պիեսներում³¹: Շաուկին անդրադառնում է ինչպես արաբական միջնադարի հերոսական դրվագներին, այնպես էլ փարավոնյան ժամանակների Եգիպտոսին: Իր պիեսներում նա հավատարիմ է մնում արաբական տաղաչափության դասական ավանդույթներին:

²⁹ Allen R., նշվ. աշխ., էջ 199.

³⁰ Badawi M., *Early Arabic Drama*, p. 72.

³¹ Նա հրատարակել է վեց պատմական դրամա («Ալի-բեկ ալ-Քաբիր» (1893 թ.), «Կլեոպատրայի կործանումը» («Մասրա Կլեոպատրա», 1929 թ.), «Կամբիզ» (1931 թ.), «Լեյլայի խենթ սիրահարը» («Մաջնուն Լեյլա», 1931 թ.), «Անդալուսի իշխանուհին» («Ամիրաթ ալ-Անդալուս», 1932 թ.), «Անթարա» (1932 թ.), որոնցից հինգը՝ չափածո (Շաուկիի միակ արձակ պիեսը «Անդալուսի իշխանուհին» է), և մեկ կատակերգություն՝ «Տիկին Նուրան» («Աս-Միթթ Նուրա», հրատարակվել է հետմահու):

Պատահական չէ, որ բազմաթիվ առաջարկներ են եղել Շաուկիի պիեսները վերածելու օպերաների, «որտեղ նրանք ավելի մեծ հնարավորություն ունեն հաջողություն ունենալու»³²: Նրա պիեսներից հատվածներ, ինչպես իր բանաստեղծությունները, հիմք են դարձել երգերի համար. «Շաուկիին առաջին հերթին իր ժամանակաշրջանի ազդեցությունն էր կրում, երբ երգեցողությունը թատրոնում նշանակալի տեղ էր զբաղեցնում»³³:

Այս շրջանում է իր թատերագրական գործունեությունն սկսում Եգիպտոսի մեծագույն թատերագիր Թաուֆիկ ալ-Հաքիմը, ում անվան հետ էր կապվելու եգիպտական թատերագրության հետագա զարգացումը: Ալ-Հաքիմի առաջին պիեսը՝ «Անկոչ հյուրը» (1919 թ.), չի տպագրվել, բայց պիեսի բովանդակությունը վերապատմվում է «Հասարակական թատրոն» ժողովածուի նախաբանում: Այն կոչ էր անում հյուրին ուժով վճարել, եթե նա առանց հրավերք տուն է ներխուժել և կամավոր չի ցանկանում հեռանալ³⁴: «Երկրի քաղաքական իրավիճակի հետ զուգահեռը պարտադրվում է ինքնըստինքյան, և բնականաբար, պիեսը գրաքննական լծի պայմաններում չէր կարող բեմադրվել այդ ժամանակ գոյություն ունեցող և ոչ մի թատերախմբում»³⁵:

Ստեղծագործական գործունեության ամենավաղ շրջանից ուրվագծվում է ալ-Հաքիմի թատերագրության երկմիտում զարգացումը՝ կենցաղային կատակերգություններ և ինտելեկտուալ թատրոն, իսկ 1930-ական թթ. ալ-Հաքիմն արդեն հրատարակեց ինտելեկտուալ թատրոնի իր կարևորագույն ստեղծագործությունները՝ «Քարանձավի մարդիկ» («*Uhl ni-pwhf*»),

³² ar-Ra'i A., *Arabic drama since the thirties. - Modern Arabic literature*. Cambridge Univ. Pr., 1992, p. 359.

³³ الادب القصصى والمسرحى فى مصر , احمد هيكل , ص ٢٠٦
³⁴ توفيق الحكيم. مقدمة. - توفيق الحكيم. مسرح المجتمع. مكتبة الأدب. ١٩٥٠. ص ٤

³⁵ Юнусов К., *Драматургия Тауфика аль-Хакима*. Москва: Наука. 1976, стр. 7.

1933 թ.), «Շահրիզադե» (1934 թ.) և այլն: Ալ-Հաքիմն ասում էր, որ այս պիեսները գրելիս չի մտածել, որ դրանք պետք է բեմադրվեն³⁶: Ինչևէ, «Քարանձավի մարդիկ» պիեսը 1935 թ., այնուամենայնիվ, բեմադրվում է, սակայն «հանդիսականները կարծես թե չտպավորվեցին բեմի վրա այդքան սահմանափակ գործողությունում»³⁷:

Այսպիսով, Եգիպտոսում թատերագրական արվեստի զարգացումը 1930-ական թթ. արդեն լիովին ձևավորել էր այն հիմքը, որը բավարար պայմաններ էր ստեղծում 1950-1970-ական թթ. Եգիպտոսի թատերական բումի համար: Այս ամենին զուհահեռ զարգանում էին նաև թատրոնի կայացման համար անհրաժեշտ մյուս ենթակառուցվածքները, նախ և առաջ՝ ռեժիսորական և դերասանական դպրոցը: Թատրոնի պահանջարկի մեծացումը հանգեցնում է սիրողական թատերախմբերի փոխարինմանը պրոֆեսիոնալներով: Թատրոնը հայտնվում է կառավարության ուշադրության կենտրոնում: Պետությունը ֆինանսական աջակցություն է ցուցաբերում թատերախմբերին և դերասաններին: Մի շարք բեմադրություններ արժանանում են պետական հովանավորության: Կառավարությունը մրցանակաբաշխություններ է կազմակերպում թատերական գործիչների և դրամատուրգների համար: Տաղանդավոր երիտասարդները պետական միջոցներով գործուղվում են արտերկիր՝ Ֆրանսիա և Անգլիա՝ դերասանական բարձրագույն կրթություն ստանալու: 1930 թ. բացվում է Կահիրեի դրամայի բարձրագույն ինստիտուտը՝ Ջաքի Տուլեյմաթի (1905-1978 թթ.) ղեկավարությամբ:

Թատերական արվեստի որակի զարգացման գործում առանձնահատուկ ներդրում ունեցող պրոֆեսիոնալ ռեժիսորներից

³⁶ محمد مندور. مسرح توفيق الحكيم. نهضة مصر. ص ٣٦

³⁷ Allen R., նշվ. աշխ., էջ 202:

և դերասաններից նշելի է դասական թատրոնի ջատագով Ջորջ Աբյադը (1880-1959 թթ.). «Թատրոնի եզիպտացի այցելուներն սկսում են սովորել լավ դերասանների և դերասանուհիների ներկայությանը, մասնավորապես՝ տաղանդավոր Ջորջ Աբյադի, ով որակյալ կրթություն էր ստացել Փարիզում»³⁸: Նրա թատերախումբը հաջողությամբ շրջագայում է արաբական երկրներում, մասնավորապես՝ 1920-ական թթ. սկզբին լինում է Հյուսիսային Աֆրիկայում՝ Մարոկկո, Ալժիր, Թունիս՝ խթանելով այդ երկրներում թատրոնի զարգացումը: Նշելի են նաև Ֆատիմա Ռուշդին (1908-1996 թթ.), երաժշտական և կենցաղային կատակերգական թատրոնի կողմնակից Յուսուֆ Վահբին (1898-1982 թթ.), իտալական commedia dell'arte-ի և արաբական միջնադարյան ժողովրդական թատերարվեստի ազդեցության կնիքը կրող ժողովրդական թատրոնի ներկայացուցիչներ Ազիզ Աիդը (1884-1942 թթ.), Նազիբ ար-Ռիհանին (1889-1949 թթ.), Ալի ալ-Քասսարը (1887-1957 թթ.):

Թատրոնի զարգացմանը մեծապես նպաստում են նաև հանդիսատեսի շրջանում տեղի ունեցող որակական փոփոխությունները, ովքեր Առաջին համաշխարհային պատերազմի ընթացքում Եգիպտոսում եվրոպացիների ներկայության աճի հետևանքով հնարավորություն ունեին ամենօրյա շփում ունենալ եվրոպացիների հետ, մոտիկից ծանոթանալ նրանց վարքին և ավելի ընկալունակ էին դարձել եվրոպական բազմաթիվ երևույթների, այդ թվում նաև՝ թատրոնի հանդեպ:

Եվ այսպես, մինչև Երկրորդ աշխարհամարտը եգիպտական թատրոնի և թատերագրության գլխավոր ձեռքբերումը պրոֆեսիոնալիզմն էր: Պիեսներ սկսում են գրել ոչ թե դերասաններն ու թատերական բեմադրիչները, այլ նշանավոր գրողները:

³⁸ Ar-Rai A., նշվ. աշխ., էջ 358:

Թատերախմբերի թվի մեծացման, հանդիսատեսի աճի և դրանց զուգահեռ՝ պահանջկոտության աճի արդյունքում թատերախմբերն սկսում են ավելի լուրջ մոտենալ դերասանական խաղին, ռեժիսուրային, ներկայացվող նյութին՝ կենտրոնում ունենալով հանդիսատեսի ճաշակն ու հետաքրքրությունների շրջանակը: Իհարկե, կային գործիչներ, ինչպես Ջորջ Աբյադը՝ բեմում, և Թաուֆիկ ալ-Հաքիմը՝ ինտելեկտուալ թատերագրությամբ, ովքեր առաջնայնությունը տալիս էին ոչ թե հանդիսականի պահանջներին տուրք տալուն, այլ կրթելուն, սակայն մրցակցությանը դիմանում էին այն պիեսները և ներկայացումները, որոնք հաշվի էին նստում հանդիսատեսի հետ:

Պիեսների թեմատիկան արտահայտում էր ժամանակի հասարակության տրամադրությունները՝ Արևմուտք-Արևելք հակասություններ՝ ի փառաբանումն արևելյան արժեքների, սերունդների բախում, պատմական փառավոր անցյալի զովերգում՝ ուղղված հասարակության ազգային ինքնագիտակցությունը բարձրացնելուն: Սակայն ինչպես վեպի ժանրում, թատերագրության մեջ նույնպես պատմական թեմատիկան աստիճանաբար իր տեղը զիջում է ժամանակակից կյանքի պատկերմանը: Ըստ էության, դրամատուրգիան արտացոլում էր այն թեմատիկան և տրամադրությունները, որոնք կարող ենք տեսնել նույն ժամանակաշրջանի եգիպտական արձակում և պոեզիայում՝ այս շրջանում, սակայն, դեռ մի քայլ ետ մնալով, մասնավորապես՝ եթե վեպում և պատմվածքում արդեն այս շրջանում պարզորոշ տեսնում ենք ֆելլահների հռչակումը Եգիպտոսի բնիկներ և ժամանակակից եգիպտացիների նախնիներ, թատրոնում ֆելլահների դարաշրջանը դեռ հետո էր գալու: Ուստի, կարելի է ասել, որ այս շրջանում ևս, որքանով էլ այս նոր, եվրոպական տիպի թատրոնն արաբական աշխարհում արդեն սիրելի

մշակութային ձև էր դարձել, թատերագրությունը շարունակում էր մնալ առավել պահանջված ու սիրված պոեզիայի և արձակ ժանրերի ստվերում: Թատրոնի և թատերագրության ոսկեդարն առջևում էր:

Արաբական թատրոնի և թատերագրության ոսկեդարը

Երկրորդ համաշխարհային պատերազմից հետո Եգիպտոսի հասարակական-քաղաքական մտքի առանցքային թեման մնում էր անգլիական գերիշխանությունից անկախանալու հարցը: Կառավարության համար լուրջ վտանգ էր «Մուսուլման եղբայրներ» կազմակերպության գործունեությունը, որը պայքարում էր միապետության տապալման և երկրում կրոնական պետություն հիմնելու համար: 1948 թ. ղեկտեմբերին կառավարությունն արգելում է կազմակերպության գործունեությունը Եգիպտոսում, ինչին հաջորդում է կառավարության ղեկավարի սպանությունը կազմակերպության անդամի կողմից: 1950 թ. պառլամենտական ընտրություններում հերթական անգամ հաղթում է «*Վաֆդ*» կուսակցությունը: Արդյունքում, Մեծ Բրիտանիան մեծացնում է Եգիպտոսում իր գորքերի թվաքանակը, սկսվում են զինված բախումներ Եգիպտոսի բնակչության և անգլիական զինված ուժերի միջև: 1952 թ. հունվարի 27-ին Եգիպտոսում կրկին պետական հեղաշրջում է կատարվում: Մինչև հուլիս երկրում հինգ կառավարություն է փոխվում³⁹:

1952 թ. հուլիսի 23-ին Եգիպտոսում «Ազատ սպաներ» գաղտնի ռազմական կազմակերպության կազմակերպած պետական հեղաշրջումն այս ամենի օրինաչափ հետևանքն էր: Մինչև հեղաշրջումը սպաները ցանկանում էին իշխանությունը վերա-

³⁹ Հովհաննիսյան Ն., *Արաբական երկրների պատմություն*, հ. 3, Երևան, Զանգակ, 2006, էջ 249:

դարձնել «Վաֆդ» կուսակցությանը, սակայն «Ազատ սպաների» և «Վաֆդի» ղեկավարության միջև բանակցություններն արդյունք չեն տալիս: 1953 թ. Եգիպտոսում արգելվում են բոլոր քաղաքական կուսակցությունները, բացի «Մուսուլման եղբայրներից»:

«1952 թ. հուլիսյան հեղափոխությունն անմիջապես եգիպտական գեղարվեստական խոսքի զարգացման մեջ նոր փուլի սկիզբը չդրեց, սակայն պայմաններ ստեղծեց այն հնարավորությունների հասունացման և ինքնաբացահայտման համար, որոնք կուտակվել էին գրականության մեջ նախորդ տասնամյակների ընթացքում»⁴⁰: Եգիպտացի մտավորականները մեծ հույսեր էին փայփայում՝ կապված 1952 թ. հեղաշրջման հետ, սակայն այն չբերեց երազած ազատությունը, երկրում հաստատվեց բռնապետական վարչակարգ, ինչը բնականաբար հուսալքման, անելանելիության տրամադրություններ է ծնում մտավորականների մոտ: Հետագա պայքարն անիմաստ համարելով՝ շատ գրողներ նախընտրում են ճակատագրին հաղթել «սիզիփոսյան» արհամարհանքով: «60-ական թթ. սկզբի գրականությունն արտացոլեց հասարակական անկայունության և գաղափարական խառնաշփոթի այդ իրավիճակը: Գրականության ընդհանուր մթնոլորտը, ինչպես պոեզիայի, այնպես էլ արձակի, փոխվեց. առաջացան դառնության, հիասթափության, ուժասպառության տրամադրություններ: «Կյանքն իր իսկ կյանքի ձևերով» ռեալիստական պատկերումն աստիճանաբար իր տեղը զիջեց պայմանականությանը, բարդ մետաֆորականությանը, մտադրված քողարկված սիմվոլաբանությանը: Որոշ դեպքերում այլաբերության, պատկերավորման միջոցների բարդեցվածության կիրառումը արվեստագետների համար ծառայում էին որպես

⁴⁰ Кирпиченко В., *Современная египетская проза: 60-70-е годы*. Москва: Наука. 1986, стр. 37.

պաշտպանական դիմակ, որը թույլ է տալիս իրականության հանդեպ քննադատական վերաբերմունք արտահայտել, մյուսներում՝ աշխարհի փոփոխված ընկալման ցուցիչներ էին»⁴¹: Եգիպտական գրականություն են ներթափանցում եվրոպական մոդեռնիզմի գրականության, էքզիստենցիալիզմի փիլիսոփայության, Զիգմունդ Ֆրոյդի հոգեվերլուծական տեսության ազդեցությունները: Արևմտյան հոսանքների ազդեցության տակ Եգիպտոսում ձևավորվում է «Նոր ակիբի» գրականությունը: Այս ազդեցություններից շտուսափեցին նաև ավելի ավագ գրողները՝ Թաուֆիկ ալ-Հաքիմը, Տահա Հուսեյնը (1889-1973 թթ.), Մահմուդ Թեյմուրը (1894-1973 թթ.), Նազիբ Մահֆուզը, Յուսուֆ Իդրիսը (1927-1991 թթ.):

Նախորդ դարի 50-60ական թթ. Եգիպտոսի գրականության մեջ նկատվում է հետաքրքիր մի գործընթաց. բազմաթիվ գրողներ, ովքեր իրենց գրական գործունեությունն սկսել էին որպես արձակագիրներ, անցում են կատարում դեպի թատերագրություն, այդ թվում նաև այնպիսի կայացած գրական գործիչներ, ինչպիսիք են Յուսուֆ Իդրիսը, Աբդ առ-Ռահման աշ-Շարկավին (1921-1987 թթ.): «Թատրոնը նորից, ինչպես և 20-ական թթ., հայտնվեց հասարակական ուշադրության կենտրոնում, դարձավ թատերագրի՝ հանդիսատեսի հետ շփման վայր»⁴²:

1920-ական թթ. սկսած թատրոնի հանդեպ պետական ուշադրությունը և աջակցությունը, ակնհայտորեն, պետք է տար իր պտուղները: 1950-ականներին ևս պետական աջակցությունը շարունակվում էր. մի շարք թատրոններ և ընկերություններ ֆինանսական աջակցություն էին ստանում մշակույթի նախա-

⁴¹ Кирпиченко В., *Юсуф Идрис*. Москва: Наука. 1980, стр. 108.

⁴² Кирпиченко В., Сафронов В., *История египетской литературы XIX-XX вв.*, т. 2. Москва: Восточная литература. 2002, стр. 95.

րարությունից, մի շարք ռեժիսորներ վերադարձան արտերկրում ուսումից և փորձառնությունից, «Ալ-Մասրահ» ամսագիրը նպաստում էր թատերական քննադատության զարգացմանը: Արդեն կայացած ավագ սերնդի թատերագիրների (Մահմուդ Թեյմուր, Թամֆիկ ալ-Հաքիմ, Ահմեդ Շաուկի, Ալի Բաքասիր (1910-1969 թթ.)) գործունեությունը, բնականաբար, պետք է հանգեցնեի հետևորդների, ինչպես նաև մերժողների ասպարեզ գալուն, ինչը և ժամանակագրորեն բաժին է ընկնում հենց այս շրջանին: Եվ, իհարկե, կարևոր էր երկրում տիրող սոցիալական-քաղաքական իրավիճակը. մի կողմից՝ հեղափոխությունն իր հետ բերում էր նոր հույսեր, մյուս կողմից՝ շատ մտավորականներ հենց սկզբից տեսնում էին, որ իրենց հույսերին վիճակված չէ իրականություն դառնալ: Մի խոսքով, կուտակված էր ասելիք, որը պետք էր հասցնել մեծ թվով հանդիսականների. գրողները ցանկանում էին կիսվել իրենց ասելիքով և անմիջապես արձագանք ստանալ: Այսպիսի հնարավորություն տալիս էր նախ և առաջ թատրոնը: 1940-ականների վերջից այս շրջանը համարվում է նաև եզրիպտական կինոյի ոսկեդար, և որոշ գրական գործիչներ լայն հանդիսատեսի հետ շփման անհրաժեշտությունն իրագործում էին կինոյի միջոցով:

Կարելի է ենթադրել, որ գրաքննության պայմաններում այժմ ևս, ինչպես թատրոնի սաղմնավորման և ձևավորման սկզբանական շրջանում, թատրոնը հնարավորություն էր տալիս որոշակի ասելիք հանդիսատեսին հասցնել նաև տեքստից դուրս: Արձակում գրողներն իրենց ասելիքը տեղ հասցնելու համար ստիպված էին դիմել սիմվոլիզմի օգնությանը, հատկապես էթե այն պարունակում էր այնպիսի սուր քննադատություն, որում իշխանությունները կարող էին վտանգ տեսնել: Այսպիսով, արևմտյան գրական-գեղագիտական հոսանքների ներթափան-

ցումն արաբական միջավայր ոչ միայն պարզապես տուրք էր նորաձևությանը, այլև ուներ հստակ կիրառական նշանակություն: Նույնը կարելի է տեսնել նաև թատրոնում, երբ որոշ դեպքերում թատերագիրներն ստիպված էին իրենց ստեղծագործություններում առկա սոցիալական, երբեմն նաև քաղաքական քննադատությունը քողարկել սիմվոլների հետևում, բայց նույն թատրոնը թույլ էր տալիս այդ սիմվոլները հանդիսատեսի համար ավելի ընթեռնելի դարձնել:

1950թ. Թաուֆիկ ալ-Հաքիմը հրատարակում է «Հասարակական թատրոն» («*Մասրահ ուլ-մուջթամա*») ժողովածուն, որում ի մի էր բերել իր կենցաղային կատակերգությունները և սոցիալական հրատապ թեմաներով դրամաները: Ալ-Հաքիմի՝ հեղափոխությանը հաջորդած պիեսները՝ «Քնքուշ ձեռքեր» («*Ալ-այդի ան-նախմա*», 1954 թ.), «Գործարք» («*Աս-Սաֆկա*», 1956թ.), լիովին տեղավորվում են թատերագրական այս հանդիսատեսակենտրոն բումի տրամադրությունների շրջանակում. առաջինը պատմում է իր տիտղոսներից զրկված ազնվականի և երիտասարդ գիտնականի՝ հասարակական կյանքի նոր պայմաններում հարմարվելու ուղու մասին, երկրորդը նվիրված է ֆելլահների խնդիրներին, ընդ որում՝ «Գործարք» պիեսում ալ-Հաքիմը փորձարկումներ է կատարում թատրոնի լեզուն հանդիսատեսին մոտեցնելու ուղությամբ. պիեսի հերոսները՝ ժամանակակից եգիպտական գյուղի բնակիչներ, խոսում էին գրական և խոսակցական լեզուների միջև ընկած միջանկյալ լեզվով:

1956թ. թատերագրությանն է դիմում նաև Յուսուֆ Իդրիսը՝ պիեսի վերածելով իր «Ֆարհաթի հանրապետությունը» («*Չուսհուրիյյաթ Ֆարհաթ*») պատմվածքը, նույն թվականին գրում է նաև «Բամբակի արքան» («*Մալիք ուլ-կուտն*»), իսկ երկու տարի անց՝ «Դժվար պահը» («*Ալ-Լահզա ալ-հարիջա*») պիեսները:

«Ֆարհաթի հանրապետությունը» պատմում է ոստիկան Ֆարհաթի երազանքների հանրապետության մասին, որում կիշխի սոցիալական արդարությունը և հավասարությունը: «Բամբակի արքան» պատմում է հողագործի և հողատիրոջ միջև սկսված պայքարի մասին հողագործի մշակած հողից ստացված եկամուտների բաշխման շուրջ: Ալի առ-Ռահիմ համարում է, որ «Բամբակի արքայի» հայտնվելով սկսվեց ֆելլախների դարաշրջանը թատրոնում»⁴³: «Դժվար պահը» պիեսը նվիրված էր Պորտ-Սահիդի պաշտպանությանը 1956 թ. անգլա-ֆրանսահարայելյան եռակի ագրեսիայի ժամանակ:

Հատկապես շրջադարձային էր Նուման Աշուրի (1918-1987 թթ) «Հատակի մարդիկ» («*Ան-Նասս իլլի թահթ*», 1956 թ.) պիեսը՝ նվիրված հասարակ աշխատավոր մարդկանց խնդիրներին, հին և նոր Եգիպտոսների բախմանը՝ գրված Եգիպտոսի խոսակցական լեզվով, ինչը հանդիսատեսին առավել մոտենալու հնարավորություն էր տալիս. «Աշուրը կարողացավ իր հանդիսատեսին ներկայացնել պիես, որում նրանք կարող էին ճանաչել իրենց հարևանների և իրենց իսկ խնդիրները և թուլությունները»⁴⁴: «Վերևի մարդիկ» («*Ան-Նասս իլլի ֆո*», 1958 թ.) պիեսում Աշուրը շարունակում է հին և նոր Եգիպտոսների բախման թեման: Աշուրի թատերագրական ժառանգության բարձրակետը, թերևս, կարելի է համարել «Դուդրիի ընտանիքը» («*Աիլաթ ադ-Դուդրի*», 1962 թ.) պիեսը, որում ներկայացված է միջին դասին պատկանող եգիպտական ընտանիքի պառակտման պատմությունը. «Աշուրը եգիպտական ընտանիքի պատկեր է կերտում և զննում է այն՝ բաշխելով քննադատությունն այստեղ և այնտեղ, արտահայտելով

43 علي الراعي. يوسف ادريس في المسرح. يوسف ادريس. ملك القطن وجمهورية فرحات. مكتبة مصر. ص 15

44 Allen R., նշվ. աշխ., էջ 204:

կարեկցանք, ցուցադրելով սոցիալական մարտահրավերներ և հասնելով վերջնական դատավճռի... Խնդրի առարկայով, կերպարների պատկերասրահով և կերպարների հանդեպ հեղինակի ցուցաբերած դիրքորոշմամբ «Աիլաթ ադ-Դուդրին» աննախադեպ էր արաբական դրամատուրգիայում»⁴⁵: Պիեսում պատկերված ընտանիքի և եգիպտական հասարակության, եգիպտական պետության հետ զուգահեռն ընթերցողի, հանդիսատեսի, ուսումնասիրողի մոտ գալիս է ինքնաբերաբար:

Եգիպտոսի ազգային դրամատուրգիայի կայացման ճանապարհին հիշատակելի են նաև եգիպտացի թատերագիրներ Ալֆրեդ Ֆարազի (1929-2005 թթ.), Միխաիլ Ռումանի (1927-1973 թթ.), Մահմուդ Դիյաբի (1932-1982 թթ.), Սաադ ադ-Դին Վահբահի ((1925-1997 թթ.), Ալի Սալեմի (ծնվ. 1936 թ.) անունները: Չափածո դրամատուրգիայի հետագա ժողովրդականացման գործում էական էր Աբդ աբ-Ռահման աշ-Շարկավիի և, հատկապես, Նազիր Սուրուրի (1932-1978 թթ.) ներդրումը:

Եվրոպական ազդեցությամբ ազգային գրականության և մշակույթի, այդ թվում և մասնավորապես՝ թատրոնի և թատերագրության բուռն վերելքի պայմաններում, որպես այդ ազդեցությունից զերբազատվելու, ազգային ինքնությունն ընդգծելու բնական հակազդեցություն՝ այս շրջանում եգիպտական գրականության մեջ մեծանում է հետաքրքրությունը արաբական ժողովրդական մշակույթի հանդեպ: Իհարկե, բանահյուսական սյուժեների նկատմամբ հետաքրքրություն կար նաև մինչև այդ⁴⁶,

⁴⁵ Al-Rai A.. *Arabic drama since the thirties*, p. 385.

⁴⁶ Արաբամուսուլմանական ավանդույթի վերածնունդն ջատագով Ահմեդ Շաուկին դեռ 1890-ական թթ. հեղինակում է վիպակներ և պատմվածքներ՝ գրված պատմական սյուժեներով և «Հազար ու մի գիշերի» ժողովրդական ոճով («Հնդկաստանի կույսը» (1897 թ.), «Լադիաս» (1899 թ.):): Շաուկիի թատերագրական ժառանգությունից կարելի է հիշել ժողովրդական բանահյուսության սյուժեներով

սակայն 1950-ականների վերջին և 1960-ական թթ. այս միտումը բոլորովին նոր որակ է ստանում, երբ գեղարվեստական գրականության մեջ փորձեր են կատարվում վերախմաստավորելու ոչ միայն միջնադարյան ժողովրդական ստեղծագործությունների պոեմները, այլև ժանրային ձևերը: Այսպես, 1959 թ. Նազիբ Մահֆուզն «Ալ-Ահրամ» թերթում հրատարակում է «Մեր թաղի երեխաները» («*Աուլադ հառաթինա*») վեպը, որը ոճավորում է միջնադարյան արաբական հերոսավեպին (սիռա) բնորոշ պատկերավորման միջոցներով, հնարքներով և լեզվով՝ ստեղծագործության մեջ քննարկելով ժամանակակից Եգիպտոսի արդիական և քաղաքական սուր հնչողություն ունեցող խնդիրներ: Հինգ տարի անց «Ֆարֆուրները» («*Ալ-Ֆարաֆիր*») պիեսով նույնը փորձեց կատարել Յուսուֆ Իդրիսը թատերագրության բնագավառում:

«Դժվար պահը» պիեսից հետո յոթ տարի շարունակ Իդրիսը փնտրտուքների մեջ էր. «...ես կանգ առա, որովհետև գիտակցեցի, որ գրում եմ եվրոպական ոճով... Եվ իմ նպատակը դարձավ հայտնագործել մեր եգիպտա-արաբական թատրոնը, որն առանձնացնում է մեր կյանքի խորքը...»⁴⁷:

1964թ. «Ալ-Քաթիբ» ամսագրում Իդրիսը հրատարակում է «Դեպի եգիպտական թատրոն» («*Նահվա մասրահ Միսրի*») ընդհանուր վերնագրով հոդվածաշար, որում շարադրում է եգիպտական թատրոնի հետագա զարգացման իր տեսլականը, որի առանձնացնող հատկանիշը պետք է լիներ, իր բնորոշմամբ,

գրված «Մաջնուն Լեյլա», «Անթարա» չափածո պիեսները: Բանահյուսական պոեմներին է անդրադառնում նաև Տահա Հուսեյնը «Շահրիզադեի երագները» (1943 թ.) ստեղծագործության մեջ: Այդ հեքիաթների շրջանակող պատումին է անդրադառնում Թաուֆիկ ալ-Հաքիմը «Շահրիզադե» պիեսում և այլն:

⁴⁷ يوسف ادريس. ايزيس بين الحكيم ومطواع. - الأب الغائب. مكتبة مصر. ص ٦٢

Թամասրուհը (թատերայնացում)⁴⁸: Իդրիսը գտնում է, որ Եգիպտոսում մեծ տարածում ունեցող թատրոնը «թատրոն» հասկացության ընդամենը մի տարբերակն է՝ ծագումով հունական և այժմ եվրոպական դարձած, որը ոչ ճիշտ կերպով բնորոշվում է որպես համաշխարհային թատրոն: Սակայն թատրոնը բազմաթիվ այլ տեսակներ ևս ունի: Ժամանակակից եգիպտական թատրոնն, ըստ Իդրիսի, զարգանում էր սխալ ուղով. թատերագիրները հեռացել էին ժողովրդից, Թաուֆիկ ալ-Հաքիմը զբաղված էր՝ զարգացնելով իր առանձնահատուկ ինտելեկտուալ թատրոնը, Մահմուդ Թեյմուրը, Ալի Բաքասիրը, Ազիզ Աբազան (1898-1973 թթ.) փակվել էին իրենց «փղոսկրե աշտարակներում»:

Որպես ազգային թատրոնի հիմք, որի վրա կարող է զարգանալ թատրոնը Եգիպտոսում՝ Իդրիսն առաջարկում է ժողովրդական *սամիր* թատրոնը: Սամիրի գլխավոր հերոսը Ֆարֆուրն է՝ սրամիտ անձնավորություն, ով իր սուր և դիպուկ կատակներով զվարճացնում է մարդկանց: Եգիպտական ազգային թատրոնի գլխավոր առանձնացնող որակը, ըստ նրա, պետք է հանդիսանար «հանդիսատեսի թատերայնացումը», որի համար «անհրաժեշտ է, որ յուրաքանչյուր հանդիսատես և դերասան՝ յուրաքանչյուր ներկա զգա, որ ինքն ազատորեն մասնակցում և համագործակցում է թատերայնացման վիճակի ստեղծմանը և դրա բովանդակությունը»⁴⁹: Ենթադրվում էր, որ ներկայացման ընթացքում հանդիսատեսները պետք է հնարավորություն ստանային մասնակցելու ներկայացման զարգացմանը՝ Ֆարֆուրի հարցերին

⁴⁸ *Թամասրուհ* եզրով Յուսուֆ Իդրիսը բնորոշում է արաբական թատրոնի այն առանձնահատկությունը, երբ հանդիսատեսի և բեմի սահմանները ջնջվում են, հանդիսատեսն իրեն զգում է ներկայացման մեջ՝ մասնակից դրա գործողություններին նույնքան, որքան և դերասանները,

یوسف ادريس. نحو مسرح مصري. - الفرافير. مكتبة مصر. ص ۹-۱۰

⁴⁹ یوسف ادريس. تقديم. - الفرافير. مكتبة مصر. ص ۸

պատասխանելու, գործողությունների զարգացման սեփական տարբերակներն առաջարկելու միջոցով:

Այսպիսով, եթե Եգիպտոսում թատրոնի հիմնադիրները՝ ի դեմ, մասնավորապես, Մաննուի, ձգտում էին ձերբազատվել արաբական ժողովրդական թատերական մշակույթի ազդեցությունից, հանդիսատեսի համար ընկալելի դարձնել թատրոնի ստեղծած պայմանական միջավայրը, այժմ Իդրիսը փորձում է, ընդհակառակը, վերադառնալ ակունքներին, վերացնել պայմանական սահմանազատումը, հանդիսատեսին մասնակից դարձնել, և ինչպես կտեսնենք, հիմա էլ նա է դժվարությունների հանդիպում արդեն նոր թատրոնին վարժված հանդիսատեսին դեպի հինը բերելու գործում:

Իդրիսը «Տարֆուրները» պիեսում այնպես, ինչպես Մահֆուզը «Մեր թաղի երեխաները» վեպում, ժողովրդական ձևի շրջանակում քննարկում է ժամանակակից խնդիրներ՝ քաղաքական, սոցիալական, ազգային: Նույնիսկ եթե հաշվի առնենք, որ ներկայացման ժամանակ հանդիսատեսի ոչ մի իրական մասնակցություն այդպես էլ տեղի չի ունենում, և այն «հանդիսատեսները», ովքեր, իբր, մասնակցում էին ներկայացմանը, իրականում դերասաններ էին, ում դերերը հստակ սահմանված էին պիեսում, այնուամենայնիվ, այս պիեսը 20-րդ դարի 50-70-ականների՝ դեպի հանդիսատեսը գնացող եգիպտական դրամատուրգիայի առավել ամբողջական մարմնացումն էր, և գործողություններին մասնակցություն չունենալով հանդերձ՝ հանդիսատեսը բեմից լսում էր անմիջապես իրեն ուղղված հարցադրումներ, կոչեր և, կարելի է ենթադրել, գոնե մտովի մտածում այդ ուղղությամբ, փորձում գտնել իր պատասխանները:

1966 թ. Իդրիսը գրում է «Երկրային կատակերգությունը» (*«Ալ-Մահզալա ալ-արդիյա»*) պիեսը, որը պատմում է հայրական

Ժառանգության համար երեք եղբայրների պայքարի մասին: Ինչպես և Նուման Աշուրի «Դուրդիի ընտանիքի» դեպքում, ակնհայտ է ընտանիքի միջոցով եգիպտական հասարակության շերտերի ցուցադրումը և խնդիրների վերհանումը՝ Եգիպտոսի գրականության մեջ միտում, որ գալիս է, թերևս, Թաուֆիկ ալ-Հաքիմի «Ոգու վերադարձը» վեպից: Այս պիեսում արդեն Իդրիսի նկարագրած եգիպտական «ազգային» թատրոնի բնորոշ գծերը կարելի է դիտարկել միայն մեծ շահագրգռվածություն ունենալու դեպքում:

Իդրիսից հետո Ռաշադ Ռուշդին (1912-1983 թթ.) «Սովերների թատրոն» (*«Խայալ ազ-գիլլ»*, 1965 թ.) և «Վայ, նայիր» (*«Իթֆարազ յա-սալամ»*, 1966 թ.) պիեսներում օգտագործում է սովերների թատրոնի՝ *խայալ ազ-գիլլ*, հնարքները: Մահմուդ Դիյաբը «Բերքահավաքի զիշերները» (*«Լայալի ալ-հասադ»*, 1970 թ.) պիեսում դիմում է *սամիր* թատրոնին, իսկ Ալֆրեդ Ֆարաբը «Սուլեյման ալ-Հալաբի» (1965 թ.) պիեսում ներմուծում է բանասացի կերպարը:

Թաուֆիկ ալ-Հաքիմը ևս զերծ չի մնում գրական և մշակութային կյանքում եգիպտական ազգային ինքնության փնտրտուքներից: Մի կողմից՝ նա փորձում էր եվրոպական ժամանակակից գրական հոսանքների արմատները գտնել եգիպտական մշակույթի վաղ շերտերում, մյուս կողմից՝ փոխակերպել եվրոպական թատրոնը՝ օգտագործելով եգիպտացի հանդիսատեսի համար ավելի ընկալելի ազգային մշակույթի տարրեր:

1962 թ. նա գրում է արսուրդի թատրոնի հետ ակնհայտ աղերսներ ունեցող «Ծառը մագլցողը» (*«Յա տալի աշ-շաջարա»*) պիեսը, սակայն ալ-Հաքիմի արսուրդը պարզապես եվրոպական արսուրդի թատրոնի փոխառություն չէր: Նա փորձում էր «գտնել

եվրոպական մոդեռնիզմի արմատները հինավուրց եգիպտական և արաբական միջնադարի արվեստում՝ դրանով իսկ տեսականորեն հիմնավորելով ժամանակակից եգիպտական արվեստի մեջ մոդեռնիզմի ներմուծման անհրաժեշտությունը»⁵⁰: Պիեսի նախաբանում հեղինակն անհանգստություն է հայտնում, որ եգիպտական արվեստը «չքարանա մեկ ձևի մեջ այն ժամանակ, երբ համաշխարհային արվեստը զարգանում է տարբեր ուղղություններով»⁵¹:

Այնուհետև ալ-Հաքիմը գրում է «Անհանգստությունների բանկը» («Բանք ուլ-կալակ», 1966 թ.) ստեղծագործությունը, որը նա անվանում է *մասրավիյա*՝ թատերավեպ ⁵²: «Անհանգստությունների բանկը» բաղկացած է տասը պատկերներից. սկզբում հեղինակը ներկայացնում է ծանոթագրություններ՝ իրադարձությունների ժամանակագրության, հերոսների արտաքինի, բնավորության, նրանց կենսագրության և շրջակա իրադրության մասին, ապա գործողությունը զարգանում է արդեն որպես թատերագրական երկ:

1968 թ. ալ-Հաքիմը հրատարակում է «Մեր թատերագրության ձևը» («*Կալիբունա ալ-մասրահիյա*») գիրքը, որում ներկայացնում է արաբական ծագում ունեցող նոր տեսակի թատրոնի իր տեսլականը: Ըստ նրա՝ պետք էր վերածնել արաբական ժողովրդական բանասացների ավանդույթը, ովքեր կկարողանային հասարակության ամենալայն շերտերին հասցնել ինչպես համաշխարհային թատերագրության դասականների գլուխգործոցները, այնպես էլ ժամանակակից հեղինակների ստեղծագործությունները:

⁵⁰ Юнусов К., *Драматургия Тауфика аль-Хакима*. Москва: Наука. 1976, стр. 100.

⁵¹ توفيق الحكيم. يا طالع الشجرة. مكتبة الآداب. ١٩٨٥. ص ٤

⁵² Արաբերեն թատրոն՝ *մասրահ*, և վեպ՝ *նիվայա*, բառերի վերադրման արդյունքում ստեղծված նորաբանություն:

Մի կողմից՝ ազգային թատերագրական ձևերի փնտրտուքը, ճիշտ է, եզիպտական հասարակության և թատերական գործիչների բնական հակադեցությունն էր արևմտյան արժեքների հզոր ներհոսքին, ինչն ազգային ինքնության կորստի վտանգի զգացողություն էր առաջացնում մտավորականության շրջանում: Մյուս կողմից՝ սա նաև վկայությունն էր այն գիտակցման, որ թատերական կյանքի վերելքը Եզիպտոսում մոտենում է իր ավարտին: Կիրպիչենկոն եզիպտական թատերագրության ոսկեդարի վերջին ստեղծագործությունը համարում է Ալֆրեդ Ֆարագի «Ամուսնության մասին նշում ապահարգանի վկայականի վրա» («*Գավազ ալա վառակա ստ-տալակ*», 1972 թ.) պիեսը⁵³, որը պատմում է տարբեր դասակարգերի պատկանող երիտասարդ զույգի սիրո մասին: Ինչպես և «Ֆարֆուրներում», բեմի վրա հայտնվում են «հեղինակը», նաև «ռեժիսորը», իսկ դերասանները դուրս են գալիս կերպարներից և հանդես գալիս հենց որպես բեմի վրա տվյալ կերպարները՝ «կերտող» դերակատարներ:

Այսպիսով, 1950-70-ական թթ. Եզիպտոսում թատրոնը մշակութային գերակա ձև էր դարձնել: Այն հանդես էր գալիս սուր, արդիական, հաճախ իշխանությունների կողմից ոչ այնքան ողջունվող քաղաքական, հասարակական, ազգային, մշակութային թեմաների քննարկմամբ: Պատմական նախորդ փուլերում թատրոնի և թատերագրության զարգացման տեսակետից արդեն ստեղծվել էր այն նպաստավոր հողը, որի վրա հնարավոր էր այդ դերի ստանձնումը: Կայացել էին անհրաժեշտ բոլոր ենթակառուցվածքները՝ թատերագրական դպրոց, դերասանական և ռեժիսորական դպրոց, պատրաստված հանդիսատես: Քաղաքական կյանքում մշտապես տեղի ունեցող բուռն իրադարձությունները՝ նոր հույսերով և նորանոր հիասթափություններով,

⁵³ Кирпиченко В., Сафронов В., նշվ. աշխ., էջ 128:

մտավորականության մոտ մշտապես վառ էին պահում հասարակության հետ ակտիվ շփվելու, կուտակված ասելիքը, քննադատությունը տեղ հասցնելու, լսված լինելու պահանջը, իսկ թատրոնի միջոցով կարելի էր շատ ավելի լայն հասարակության համար հասանելի լինել, քան տպագիր գրականության: Մյուս կողմից՝ թատրոնը, իր միանգամյա, բանավոր բնույթի շնորհիվ, ավելի շատ հնարավորություններ ուներ գրաքննությունից խուսանավելու (այնուամենայնիվ զերծ չմնալով), քան տպագիր գրականությունը: Եվ իհարկե, խոսելով գրաքննության մասին՝ անհնար է, սակայն, չկարևորել թատրոնի և թատերագրության զարգացման գործում պետական աջակցության նշանակությունը:

Անկում և նոր ժամանակներ, նոր խնդիրներ

1970 թ. մահանում է Գամալ Աբդ ան-Նասերը (ծնվ.՝ 1918 թ., Եգիպտոսի նախագահ՝ 1956-1970 թթ.): Երկրի նախագահ է դառնում Անվար սա-Սադաթը (ծնվ. 1918 թ., Եգիպտոսի նախագահ՝ 1970-1981 թթ.): 1952 թ. հեղաշրջումից շուրջ երկու տասնամյակ անց եգիպտական հասարակությունը չէր ստացել այն, ինչ ակնկալում էր: 1967 թ. արաբ-իսրայելյան պատերազմում Եգիպտոսի պարտությամբ և 1970 թ. ան-Նասերի մահով վերջնականապես ավարտվեց ոգևորության, լավատեսության և հույսերի շրջանը, որոնք սնում էին 50-60-ականների մշակութային, մասնավորապես՝ գրական և թատերական աննախադեպ վերելքը: Եգիպտոսի պատմության մեջ սկսվում է ժամանակաշրջան, երբ «եգիպտացի շատ մտավորականներ արտահայտում էին իրենց մտահոգությունները, անհանգստությունները և վախն իրենց երկրի ապագայի համար»⁵⁴:

⁵⁴ Rudnicka-Kassem D., *Egyptian Drama and Social Change. A Study of Thematic and Artistic Development in Yusuf Idris's Plays*. Cracow-Monreal. 1993, p. 165.

20-րդ դ. 70-ական թթ. եզրիպտական թատրոնում սկսում են նկատվել անկումային տրամադրություններ, թատրոնն սկսում է կորցնել իր հասարակական հնչողությունը. «դրամատուրգիայից անհետանում է նրա նախկին սոցիալական և հումանիստական բովանդակությունը»⁵⁵:

Իհարկե, հիասթափությունը, չիրականացված իդեերի կորուստն էական գործոններ էին ինչպես թատրոնում, այնպես էլ ընդհանրապես մշակույթում անկումային տրամադրություններ սնելու համար: Մասնավորապես, դա շատ լավ տեսանելի է Իդրիսի ստեղծագործական ուղու վրա: 20-րդ դ. 70-80-ականներին Իդիսը հազվագյուտ ժողովածուներ հրատարակեց և յուրաքանչյուր տասնամյակում ընդամենը մեկական պիես գրեց՝ «Երրորդ սեռը» («*Ալ-Ջինս սու-սալիս*», 1971 թ.) և «Ծաղրածուն» («*Ալ-Բահլափան*», 1982 թ.)⁵⁶: «Խիստ գրաքննությունը և շարունակական հարձակումները հեղինակի վրա նրա «դրամատուրգիական գրչախաղը» դարձնում են ոչ հաճելի, հոգնեցնող և պոտենցիալ վտանգավոր»⁵⁷: Մակայն միայն հիասթափությամբ և նույնիսկ հաշվի առնելով գրաքննության գործոնը՝ անհնար է բացատրել 1970-ականներին թատրոնի նշանակության կտրուկ նվազումը Եզրիպտոսի մշակութային կյանքում:

Արդեն անդրադարձ եղավ թատրոնի մի շատ կարևոր առանձնահատկության մասին. այն հնարավորություն էր տալիս ասելիքը փոխանցել միանգամից մեծ թվով հանդիսականների՝ միևնույն ժամանակ գրաքննության պայմաններում չթողնելով դրա գրավոր վկայություններ: Բնականաբար, հասարակության շրջանում հասունացող դժգոհության պայմաններում Եզրիպտոսի

⁵⁵ Кирпиченко В., Сафронов В., նշվ. աշխ., էջ 130:

⁵⁶ «Ձուլավորները» («*Ալ-Մուխատտիտին*») պիեսը Իդրիսը գրել էր 1968 թ., սակայն այն արգելվել էր գրաքննության կողմից, և ներկայացվում է միայն 1982 թ.:

⁵⁷ Rudnicka-Kassem D., նշվ. աշխ., էջ 166:

իշխանությունները չէին կարող չնկատել այս վտանգը: Տպագիր գրականությունը շատ ավելի հեշտ էր գրաքննության ենթարկել, քան թատրոնը, երբ բեմի վրա յուրաքանչյուր պահի ներկայացումը կարող էր նախատեսված ընթացքից շեղվել: Այս դեպքում լավագույն տարբերակը ֆինանսավորման նվազեցումն էր: «Թատերական կյանքում անկման ախտանիշը կարելի է տեսնել 1974 թ. պետության կողմից ֆինանսավորվող «Ալ-Մասրահ» (Թատրոն) գլխավոր թատերական ամսագրի վերնագրի փոփոխությամբ՝ «Աս-Սինիմա վա ալ-մասրահի» (Կինո և թատրոն)՝ ավելի էժանագին, ավելի պսպղուն ամսագրի, որում թատրոնի բաժինն արտաքսվել էր յուրաքանչյուր համարի վերջին փոքրաթիվ էջերի վրա: Անհետացան դրամատուրգների և թատերական խնդիրների մասին լուրջ հոդվածները, անհետացան թատերական արտադրության մասին երկար վերլուծականները: Փոխարենը կարելի էր գտնել բամբասանք և թատերական իրադարձությունների վերաբերյալ կցկտուր մեկնաբանություններ»⁵⁸:

Մյուս կողմից՝ մեծ թափ են առնում կոմերցիոն թատերախմբերը, որոնք ուղղված էին վճարունակ հանդիսատեսի պահանջարկը բավարարելուն և բեմադրում էին իշխանությունների և ավելորդ անհանգստություններ չպատճառող զվարճալի ներկայացումներ՝ կատակերգություններ և երաժշտական ներկայացումներ, որոնց թեմատիկան սահմանափակվում էր Եգիպտոսի ամենօրյա կյանքի ընդհանուր կենցաղային խնդիրների քննադատությամբ:

Ալֆրեդ Ֆարագը 1999 թ. հարցազրույցներից մեկի ժամանակ, խոսելով Եգիպտոսում թատերական կյանքի անկման մասին, որպես պատճառներ նշում է նաև թատերական քննադատության

⁵⁸ Նույնը, էջ 152:

ցածր մակարդակը, տոմսերի թանկությունը, թատրոնում հանդիսատեսի համար հարմարավետ պայմանների բացակայությունը⁵⁹:

Եվ իհարկե, անհնար է շրջանցել հեռուստատեսության գործոնը, որն ինչպես ամբողջ աշխարհում, այնպես էլ Եգիպտոսում, հանդիսատեսին հեռացնում է թատրոնից: Այն նաև գրողների համար ավելի կայուն ու մեծ եկամտի հնարավորություն էր ստեղծում, և շատ հեղինակներ նախընտրում են հեռուստատեսիվներ գրել. «Լուրջ թատրոնը եվրոպական դրամատուրգիայի հետևից ընթացավ գերազանցապես գիտակների և ինտելեկտուալների նեղ շրջանակի համար էլիտար արվեստի ուղիով»⁶⁰:

Այսպիսով, թատրոնի հասարակական դերի նվազումը, թատերական կյանքի անկումը Եգիպտոսում համալիր, փոխկապակցված գործոնների արդյունք էր: Դեռևս նախորդ դարի 50-60-ականների վերելքի շրջանում Թաուֆիկ ալ-Հաքիմի, Յուսուֆ Իդրիսի, Ալֆրեդ Ֆարագի, Նուման Աշուրի, Ալի Մալեմի պիեսներում կարելի է տեսնել հասարակության այն ահագնացող հիասթափությունը, հասարակական-քաղաքական այն ճգնաժամը, որն ի վերջո 20-րդ դ. երկրորդ տասնամյակի սկզբին վերաճեց հեղափոխական շարժումների, որոնք, կարծես թե, դեռ վերջնական հանգրվանի չեն հասել:

21-րդ դ. Եգիպտոսը և, ըստ էության, ողջ արաբական աշխարհը թևակոխել են իրենց պատմության նոր դարաշրջան: Նոր հազարամյակն արաբական աշխարհի համար սկսվեց բուռն իրադարձություններով և մեծ փոփոխություններով⁶¹: Արդյո՞ք

⁵⁹ Ami D., *Egyptian Playwright Alfred Farag Analyzes Decline of Arab Theater*. Al Jadid, Vol. 5, no. 29 (Fall 1999), <http://www.aljadid.com/content/egyptian-playwright-alfred-farag-analyzes-decline-arab-theater/> հասանելի է՝ 15.03.2014

⁶⁰ Кирпиченко В., Сафронов В., նշվ. աշխ., էջ 130:

⁶¹ 2001թ.-ի սեպտեմբերի 11-ին «Ալ-Կաիդա» կազմակերպության կողմից Նյու Յորքում իրականացված ահաբեկչական հարձակումները, 2003թ. ԱՄՆ-ի

թատրոնը և թատերագրությունը կարող են կրկին ստանձնել այն դերը, որ ունեցել են Եգիպտոսի նոր և նորագույն շրջանների պատմության համարյա բոլոր դրամատիկ իրավիճակներում. թերևս այս հարցին վերջնական պատասխան կտա միայն ժամանակը: Կարելի էր ենթադրել, որ հեռուստատեսությունից հետո աշխարհը նոր փոփոխությունների հանգեցնող ինտերնետը և սոցիալական ցանցերը, որոնք Եգիպտոսի 2011 թ. հեղափոխության առաջնորդների և գաղափարախոսների գլխավոր հարթակն էին, այլևս թատրոնի՝ ասելիք փոխանցելու հարթակ լինելու պահանջարկը վերացրել են: Սակայն Եգիպտոսի թատերական կյանքն ու թատերագրությունն անհաղորդ չմնացին 2011 թ. եգիպտական հեղափոխությանը. հեղափոխական շարժումն արձագանք գտավ մի շարք պիեսներում, որոնք ընդունված է անվանվել Թահրիրի պիեսներ (Ահմեդ Հասան ալ-Բաննայի «Փնտրելով Սայիդ Աբու-ն-Նազային» («*Ալ-Բահու ան Սայիդ Աբու-ն-Նազայի*»), Սայիդ Սուլիմանի «Պատուհանը» («*Ան-Նաֆիզա*»), Իբրահիմ ալ-Հուսեյնիի «Վշտի կատակերգությունը» («*Քուլիդիյա ալ-ահզան*»), Սոնդոս Շաբայաքի «Թահրիրյան մենախոսությունները» («*Սունուլուլուգաթ աթ-Թահրիր*») և այլն): Եվ հեղափոխության օրերին Եգիպտոսի թատերական մշակույթում ականատես ենք լինում հետաքրքիր մի երևույթի՝ հեղափոխական փողոցային թատրոնի տեսքով՝ «թատրոն-սղագրություն» («ալ-մասրահ ալ-հարֆի», անգլ.՝ *verbatim theatre*)⁶², որը եգիպտացի ժամանակակից թատերական քննադատ Նեհադ Սելայիայի բնորոշմամբ՝

ներխուժումն Իրաք, հեղափոխական շարժումները Թունիսում, Եգիպտոսում, Լիբիայում, Եմենում, Սիրիայի քաղաքացիական պատերազմը:

⁶² Փաստագրական թատրոնի տեսակ, երբ թատերագիրը գրուցում է թեմային առնչվող կամ մասնակից մարդկանց հետ և պիեսը գրում է՝ հիմնվելով նրանց վկայությունների վրա, բառացի մեջբերելով նրանց խոսքը: Մղագրային ոճի պիեսները հաճախ նվիրված են լինում քաղաքական իրադարձությունների կամ աղետների:

«փաստագրում է պատմական իրադարձություններն այն տեսքով, որով նրանք տեղի են ունենում՝ ակտիվ մասնակիցների և ականատեսների վկայությունների միջոցով»⁶³: Այս ներկայացումներում, ինչպես և ենթադրում է փողոցային, ժողովրդական թատերական մշակույթը, կարևոր դեր էր խաղում իմպրովիզացիան: Կարծես թե արաբական թատերական մշակույթը վերադառնում է դեպի այն կետը, որի դեմ պայքարում էր Մաննուն, և որին վերադառնալու ոչ այնքան հաջողված փորձ կատարեց Յուսուֆ Իդրիսը:

**THE THEATRE AND DRAMA AS A PLATFORM FOR SOCIAL
AND POLITICAL THOUGHT IN EGYPT
IN XIX-XX CENTURIES**

Summary

Karine Khudaverdyan

Tiran Manucharyan

The present article attempts to examine the development of the Egyptian theatre and drama against the background of social and political changes in modern times. Through observing the historically significant milestones of development of the drama the essential social role of the theater in the Egypt is highlighted.

The Arabs had been familiar with European type theatre since late Middle Ages, but theatre and drama became subjects of relatively wide consumption only when social demand for it was formed. From the second half of the 19th century the first theatrical figures became first enlighteners-publicists who were determined to share their ideas with

⁶³ Abdalla A., *Revolutionary street theatre in Egypt*. The Washington Times. November 9, 2013. <http://communities.washingtontimes.com/neighborhood/tahir-square-tales-egypt/2013/nov/9/revolutionary-street-theatre-egypt/> / հասանելի է՝ 31.05.2014

public. Pioneer playwrights in Egypt used to consider the theatre as a tool for spreading the ideas of Enlightenment. At the times when the majority of the Arab society was illiterate and Turkish language has become native for the educated, intellectual elite, the theatre gave the authors an opportunity to share their ideas also with the people who could not read Arabic. No less important was the issue of the censorship which was easier to avoid in the theater. Thus Egyptian dramatists were enjoying a relative freedom of directly addressing the people and introducing their ideas and critical views to a larger audience beyond the written text.

Further development of the dramatic art in Egypt always has been directly linked to the important social and political changes in the country and to a large extent determined its themes and specifics of its development. The search for national identity, rise of Egyptian nationalism through portrayal of national characters resulted in multiple attempts to revive some elements of the Arab folk theatrical culture, providing greater opportunities for improvisation, deviation from the text and participation of the audience in the play.

1970s witnessed the decline of the Egyptian theatre which began to lose its social significance. However in the first decades of the 21st century one can notice some kind of revival of the Egyptian theatrical life, which further developments and movements can be assigned to the stormy events of rapidly changing political reality.