خصوصيه مسرح العبث واليات تشكيلة فى الكتابة النسائية المصرية
مروة فاروق نموذجا

ا.م.د/ أماني جميل العطار

أستاذ المسرح المساعد بقسم الإعلام التربوي

كلية التربية النوعية – جامعة طنطا

المستخلص:

يهدف البحث إلى استكشاف خصوصية مسرح العبث وآليات تشكيله في الكتابة النسائية المصرية، مع التركيز على أعمال الكاتبة مروة فاروق كنموذج. وقد اعتمدت الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي، على عينة من نصوصها ("خربشة"،"حبل غسيل"، "نساء عاديات جدًا"، "الشنطة"، "جنون عادي جدًا"، "امنعوا الضحك").

توصلت الدراسة إلى:

- استخدمت مروة فاروق مسرح العبث كأداة فنية لتحليل الواقع النسائي العربي، وكشف التناقضات والفجوات بين الواقع والطموحات، وتقديم شخصيات نسائية قوية ومتمردة.
- وظفت فاروق سمات العبثية، مثل الانتظار واللاجدوى واللغة المفككة والتكرار، لتجسيد معاناة المرأة وتفكيك التابوهات الاجتماعية والنفسية .
- استخدمت فاروق مجموعة متنوعة من التقنيات الفنية لتعزيز رؤيتها النقدية، مثل الحوار المفكك والشخصيات المجردة وتشويه الواقع والفنتازيا والرمزية المكثفة والتكرار اللغوي والعبثية اللغوية والجمع بين الشعرية والواقعية واللغة متعددة اللهجات، مما ساهم في إبراز الصراعات النفسية والاجتماعية للشخصيات وتعميق الرؤية التحليلية للواقع النسائي العربي.

الكلمات المفتاحية :مسرح العبث، الكتابة النسائية، مروة فاروق.

The Specificity of Absurd Theatre and Its Formation Mechanisms in Egyptian Women's Writing: Marwa Farouk as a Model

Abstract:

This study aims to explore the specificity of absurd theatre and its formation mechanisms in Egyptian women's writing, focusing on the works of the playwright Marwa Farouk as a case study. The research employs a descriptive-analytical methodology, analyzing a sample of Farouk's plays, including *Kharbasha* (Scribbles), *Ordinary Women*, *The Bag*, *Ordinary Madness*, and *Stop Laughing*.

The study reached several key findings:

- The titles of Marwa Farouk's plays reflect an absurdist tone by alluding to symbolic connotations that express existential human

issues. For instance, in *The Bag*, the title metaphorically represents the burdens of life and memories that cannot be discarded, embodying an absurdist perspective on time and fate.
- Marwa Farouk reshapes social roles for women through female characters that transcend traditional expectations. These characters showcase complex and diverse experiences, contributing to the deconstruction of stereotypes and presenting liberated, rebellious models.
- Farouk combines fantasy and symbolism in plays such as *Hanging Laundry* and *Stop Laughing* to depict the psychological tensions of female characters. This innovative approach highlights emotional and social challenges, reshaping traditional perceptions of women.
- The dramatic techniques in her plays vary between symbolic dialogues, fantasy, repetition, and circular structures, enhancing the sense of futility experienced by both characters and audiences.

Keywords: Absurd Theatre, Women's Writing, Marwa Farouk.

المقدمة

يُعد مسرح العبث أحد أهم التيارات المسرحية التي برزت في القرن العشرين، إذ تمرد على القيم التقليدية للمسرح الكلاسيكي، وطرح رؤية فلسفية تُعبر عن الاضطراب واللاعقلانية التي ميزت الإنسان المعاصر في مواجهة عبثية الحياة وغياب المعنى الثابت. وقد نشأ هذا التيار في أوروبا عقب الحرب العالمية الثانية، كرد فعل على الفوضى والاضطرابات التي عاشها العالم، وانتشر تأثيره ليصل إلى الثقافات المختلفة، بما فيها العالم العربي.

في السياق نفسه، شكّلت الكتابة النسائية في الأدب المسرحي انعكاسًا معقدًا لتجارب المرأة وطموحاتها، حيث قدمت الكاتبات رؤى جديدة تتحدى البنى الثقافية والاجتماعية السائدة. فمنذ أواخر القرن التاسع عشر، أصبحت الكتابة النسائية أكثر جرأة وعمقًا في طرح قضايا الهوية والنوع الاجتماعي، متجاوزة الأطر التقليدية إلى نقد بنّاء يهدف إلى تفكيك المعايير الاجتماعية والهيمنة الذكورية. في المسرح، لم تعد المرأة مجرد موضوع أو رمز، بل أصبحت فاعلًا رئيسيًا يعبر عن ذاته، ويطرح تساؤلات جوهرية حول العلاقات الإنسانية والهويات الفردية والجماعية.

في مصر، مرت الكتابة المسرحية النسائية بمراحل تطور خاصة، متأثرة بالتغيرات الاجتماعية والسياسية. ورغم أن بداياتها كانت خجولة ومحدودة، فإنها شهدت تطورًا ملحوظًا منذ منتصف القرن العشرين، حيث برزت أصوات نسائية بدأت بمناقشة قضايا المرأة والمجتمع بأساليب جديدة ومتنوعة. منذ الثمانينيات، شهد المسرح المصري النسائي تحولًا نوعيًا، حيث انخرطت الكاتبات في تناول موضوعات متعددة، من القضايا الاجتماعية إلى التجريب الفني. هذا التنوع منح الكتابة

المسرحية النسائية المصرية بُعدًا جديدًا يعكس رؤية المرأة للعالم، إلا أن التحديات، مثل نقص الدعم المؤسسي، لا تزال تعرقل انتشار هذه النصوص واستمرار تطورها.

لطالما عانت المرأة من وصمة النقص التي حددت دورها في المجتمع عبر الأجيال، مما أدى إلى ترسيخ شعور بالدونية وقبولها لدور ثانوي مفروض عليها. هذه التحديات الثقافية والاجتماعية انعكست بوضوح على صورة المرأة في الإبداع الأدبي، حيث حُصرت غالبًا في أطر نمطية وضعتها الثقافة الذكورية السائدة. غير أن بعض الكاتبات تمكنّ من كسر هذه القيود، وتقديم رؤى مبتكرة تجسد أبعادًا جديدة للمرأة ودورها في المجتمع.

من هذا المنطلق، تأتي دراسة "خصوصية مسرح العبث وآليات تشكيله في الكتابة النسائية المصرية: مروة فاروق نموذجًا" كمحاولة لتحليل هذا التيار من منظور نسائي مصري. تمثل مروة فاروق نموذجًا بارزًا لكاتبة مسرحية تتبنى تقنيات العبث، مما يضفي طابعًا فريدًا على نصوصها. فهي تطرح رؤى نقدية تتجاوز السرد التقليدي، وتعبر عن معاناة المرأة وموقعها في مجتمع مضطرب. ومع أن المسرح النسائي المصري يشهد حضورًا متزايدًا، إلا أن النصوص التي تحمل بصمات نسائية مميزة تحتاج إلى مزيد من الاهتمام والدعم لتأخذ مكانتها اللائقة في المشهد الثقافي. يبقى السؤال: هل يمكن للمجتمع أن يدرك الإمكانات التي تحملها الكتابة المسرحية النسائية، وأن يوفر لها الدعم اللازم لتصبح جزءًا أساسيًا من تطور الخطاب الثقافي والفني؟

مشكلة البحث

تواجه الكتابة النسائية في السياق المصري فجوة واضحة في الدراسات الأدبية، خاصة فيما يتعلق بتوظيف تقنيات مسرح العبث. على الرغم من النمو الملحوظ في الاهتمام بقضايا النساء ومكانتهن في الأدب والفنون، لا يزال التحليل النقدي يفتقر إلى العمق اللازم لاستكشاف كيف تستفيد الكاتبات من أساليب مسرح العبث للتعبير عن تجاربهن وتحدياتهن. هذا النوع من المسرح يمثل وسيلة فنية قوية قادرة على تسليط الضوء على الصراعات الاجتماعية والنفسية التي تواجه النساء، ولكن القليل من الدراسات تتناول هذا الجانب بشكل معمق.

تُبرز الكتابات النسائية في إطار مسرح العبث دور الأدب كأداة فعالة لتفكيك الصور النمطية وتعزيز الهوية النسائية في مجتمعات تعاني من التمييز وعدم المساواة. ومع ذلك، يبقى هذا المسار البحثي شبه مهجور، حيث تقتصر الأبحاث الحالية غالبًا على تسجيل المعاناة دون التعمق في تقديم تصورات نقدية جديدة تعيد تشكيل الفهم العام لدور النساء في المجتمع.

بينما تتجه العديد من الكتابات النسائية إلى معالجة قضايا الهوية، الجنس، والعلاقات الإنسانية، يظل التساؤل مطروحًا: هل يمكن لمسرح العبث أن يكون أداة نقدية تعكس بشكل حقيقي

تجارب النساء ومشاعر العزلة والاغتراب؟ وكيف يُمكن أن تُعيد كاتبات مثل مروة فاروق تصوير هذه التحديات من خلال نصوصهن؟

على الجانب الآخر، تثير الكتابة النسوية في المسرح تساؤلات عميقة حول طبيعتها ومدى ارتباطها بالتجربة الأنثوية. هل يمكن تصنيف الإبداع النسائي بشكل مستقل عن الإبداع الذكوري؟ هل تعبر المرأة في كتاباتها عن نفسها بموضوعية، أم أن انطباعاتها الذاتية تفرض نفسها على النص؟

تاريخيًا، واجهت النساء قهرًا فكريًا ونفسيًا رُسّخ في العادات والتقاليد التي حصرت دورهن في قوالب جامدة. وعلى الرغم من أن الإبداع الأدبي قد منح النساء مساحة للتعبير، إلا أن هذه المساحة ظلت محدودة وتعكس في معظم الأحيان تصورات المجتمع الذكوري عن المرأة.

الإبداع النسائي الحقيقي، كما يظهر في مسرح العبث، يمثل انتصارًا على هذا التاريخ من التهميش. فهو يُعيد تعريف صورة المرأة ويُبرز تجربتها الإنسانية دون قوالب جاهزة. هذا النوع من الإبداع يقدم رؤية جديدة للعالم، رؤية تخرج بالمرأة من أطر التبعية وتُبرز مشاعرها وهواجسها.

إذن، تتلخص مشكلة البحث في التساؤل الرئيسي التالي:**ما خصوصية مسرح العبث وآليات تشكيله في نصوص مروة فاروق المسرحية؟**

ويتفرع من هذا التساؤل مجموعه من التساؤلات الفرعية على النحو التالى:-

١. ما أهم سمات العبث في نصوص مروة فاروق عينة الدراسة؟
٢. ما آليات تشكيل العبث التي تستخدمها مروة فاروق في نصوصها المسرحية عينة الدراسة؟
٣. ما التقنيات الفنية للكتابة فى مسرح مروة فاروق فى تقديم العبث؟
٤. كيف تعكس عناوين مسرحيات مروة فاروق خصوصية مسرح العبث وآلياته في الكتابة النسائية المصرية؟
٥. ما العلاقة بين مسرح العبث والمرأة في مسرحيات مروة فاروق عينة الدراسة؟
٦. هل اعتمدت الكاتبة على العبثية الغربية – شكلاً ومضموناً– في كتابة هذا النص؟
٧. ما الموضوعات التي تطرحها مروة فاروق في نصوصها عينة الدراسة؟

أهمية البحث:

١. تتجلى أهمية البحث في إلقاء الضوء على خصوصية مسرح العبث في الكتابة النسائية المصرية، مع التركيز على أعمال الكاتبة مروة فاروق كأحد النماذج الرائدة.

٢. المساهمة في توسيع نطاق الدراسات النقدية حول الأدب النسائي المصري وخاصة في مجال المسرح العبثي، لتسليط الضوء على أبعاد فكرية ونقدية جديدة تتعلق بتفاعل الشخصيات النسائية مع قضايا القهر والهوية والمجتمع.

٣. يُمكن أن يفيد البحث النقاد والمخرجين المسرحيين في فهم كيفية توظيف تقنيات مسرح العبث في النصوص المسرحية النسائية، وكيف يمكن للمرأة في المسرح العبثي أن تعكس بصورة غير تقليدية.

٤. التأكيد على أهمية دراسة المضمون النسائي في مسرح العبث، وكيف يتداخل مع القضايا الاجتماعية والسياسية التي تواجه المرأة المصرية.

٥. التأكيد على دور المسرح في خلق تواصل فعال مع الجمهور عبر تقديم صور نقدية جديدة للعلاقات الإنسانية والمجتمعية.

أهداف البحث:

١. التعرف على آليات تشكيل العبث في نصوص مروة فاروق، وكيف تساهم في طرح قضايا المرأة من خلال رمزية الفوضى واللا معنى.

٢. استكشاف كيف تُوظف الشخصيات النسائية في نصوص مروة فاروق كأداة لعرض مشكلات اجتماعية ونفسية من خلال إطار مسرحي عبثي.

٣. تحليل التقنيات السردية والمسرحية التي تستخدمها مروة فاروق لخلق عالم عبثي يعكس واقع المرأة المصرية بصورة تتجاوز التقليدية.

٤. توضيح العلاقة بين العبث والتجربة النسائية في الكتابة المسرحية وكيف يمكن للمرأة الكاتبة أن تعبر عن التهميش والقهر من خلال هذا الأسلوب.

حدود البحث:

١. **الحد الموضوعي:** يتناول البحث الخصوصية في تشكيل العبث في الكتابة النسائية المصرية مع التركيز على نصوص مروة فاروق.

٢. **الحدود المكانية:** يركز البحث على النصوص المصرية المنشورة والتي تستخدم فيها مروة فاروق أسلوب مسرح العبث كإطار يعبر عن مشكلات المرأة في المجتمع المصري.

٣. **الحدود الزمانية:** الفترة الزمنية التي شهدت إصدار نصوص مروة فاروق المسرحية من ٢٠٠٧ إلى ٢٠٢٣م.

مصطلحات البحث:

– يقصد بـ"**خصوصية مسرح العبث**" في هذا البحث بانها "مجموعة الخصائص الفنية والأسلوبية التي تميز مسرحيات العبث عن غيرها من الأنواع المسرحية، والتي تتجلى في عدة جوانب.(البنية الدرامية، الشخصيات، اللغة، المواضيع، الأجواء، التي تخلق شعورًا بالفوضى واللامعقول، وتدفع المتلقي للتشكيك في الواقع والثوابت الاجتماعية، مما يبرز التفرد الفني لهذا النوع المسرحي.

– يقصد بـ"**آليات تشكيل العبث**" في هذا البحث "الأدوات الفنية التي تستخدمها الكاتبة المسرحية لبناء عالم مسرحي عبثي.

–يقصد بـ"**الكتابة النسائية المصرية**" إجرائيا في هذا البحث " أي نص مسرحي أنتجته كاتبة مصرية، سواء كان مكتوبًا باللغة العربية أو بأي لغة أخرى، ويتناول قضايا المرأة المصرية من منظورها الخاص. يتضمن هذا التعريف النصوص التي تسعى إلى التعبير عن تجارب المرأة الفريدة في المجتمع المصري، وتلك التي تقدم رؤى نقدية للتحديات التي تواجهها، مع مراعاة السياق التاريخي والاجتماعي والثقافي الذي أنتجت فيه.

–**مروة فاروق:** شاعرة وكاتبة ومخرجة مسرحية ، ولدت في محافظة "المنيا"، تخرجت من كلية التربية النوعية جامعه المنيا، لها العديد من النصوص المسرحية ،منها:"الأكياس الممتلئة، ٢٠١٣م" ، و"الأبواب المغلقة، ٢٠١١م"، حصلت على العديد من الجوائز منها: جائزة كاتبات عربيات من مكتبة الإسكندرية "٢٠١٠م"، جائزة التأليف المسرحي للأطفال " ٢٠٠٠ م". و "٢٠١٥م" من وزارة الشباب والرياضة ،وجائزة التأليف والإخراج المسرحي بمسابقة المخرج المصرية عن مسرحية خربشة" ٢٠٠٧م".

تعد الكاتبة نموذجًا مميزًا للكاتبات النسائية بفضل قدرتها على تقديم صوت قوي ومؤثر للمرأة، في أعمالها المسرحية والشعرية. ما يجعلها استثنائية هو أنها لم تكتفِ بمناقشة قضايا المرأة بشكل تقليدي، بل تجاوزت ذلك لتفك القيود المجتمعية المفروضة عليها، وتواجه "التابوهات" بجرأة ووضوح.

لم تقتصر الكاتبة على مناقشة هذه القضايا فقط، بل استثمرت تقنيات مسرحية مبتكرة مثل العبث والفنتازيا لخلق فضاء تعبيري يسمح لها بتقديم رؤيتها حول الحرية والعدالة. بهذه الطريقة، استطاعت أن تجذب الأنظار إلى قضايا المرأة بأساليب فنية متقدمة تُظهر تعقيد الواقع وتفتح المجال لنقده من زوايا جديدة. من خلال أعمالها، ألهمت العديد من الكاتبات النسائيات ليس فقط للتعبير عن المرأة، بل للبحث عن أدوات فنية جديدة تجعل قضايا المرأة أكثر حضورًا وتأثيرًا في المجتمع

الدراسات السابقة

المحور الأول: دراسات تناولت مسرح العبث

–هدفت دراسة (سارة علي، ٢٠٢٤) إلى استكشاف تأثير العناصر البصرية والصوتية في مسرح العبث على تجربة المشاهد .تم تحليل عروض مسرحية لعدد من المؤلفين، مع التركيز على استخدام الإضاءة، الموسيقى، والديكور .أظهرت النتائج أن هذه العناصر تساهم بشكل كبير في خلق جو من الغموض والعبثية، وتؤثر بشكل مباشر على استجابات الجمهور العاطفية والفكرية".

-استكشفت دراسة (فاطمة أحمد، ٢٠٢٤) تأثير مسرح العبث على تطوير الوعي النقدي لدى الشباب .تم إجراء مقابلات مع مجموعة من الطلاب الجامعيين الذين شاهدوا عروضًا مسرحية عبثية .أظهرت النتائج أن هذا النوع من المسرح يشجع على التفكير النقدي، وتحليل النصوص، والتساؤل حول المعاني المتعددة للأحداث والشخصيات".

- هدفت دراسة (أحمد عبد الله، ٢٠٢٣) إلى تحليل تأثير مسرح العبث على الجمهور واستكشاف كيفية تعبير هذا النوع من المسرح عن القضايا الوجودية والاجتماعية. على عينة مكونة من 100 مشاهد من مرتادي المسرح تتراوح أعمارهم بين ١٨ و٦٠ عامًا، واستخدمت المنهج الوصفي التحليلي، واعتمدت على الأدوات التالية: الاستبيانات ومقابلات شخصية وتحليل نصوص مسرحيات. ومن أهم النتائج التى توصلت اليها الدراسة أن مسرح العبث يثير مشاعر متنوعة ويدفع المشاهدين للتفكير في القضايا الوجودية والمعاني الخفية.

-قارنت دراسة (محمد حسن، ٢٠٢٣) بين مسرح العبث العربي والغربي، مع التركيز على الاختلافات والتشابهات في الموضوعات، الأسلوب، واستقبال الجمهور .تم تحليل نصوص لمسرحيات لعدد من المؤلفين العرب والأجانب .أظهرت النتائج أن كلا النوعين يتناول قضايا وجودية واجتماعية، ولكنهما يختلفان في الطريقة التي يعبران بها عن هذه القضايا، وذلك بسبب الاختلافات الثقافية والتاريخية.

-هدفت دراسة (ليلى محمود، ٢٠٢٢) الى تحليل دور العبثية في تجديد الأدب المسرحي. على عينة من النصوص المسرحية ليوجين يونسكو وصامويل بيكيت. واستخدمت المنهج المقارن.وتوصلت الدراسة إلى أن العبثية ساهمت في خلق نهج جديد يعبر عن واقع العصر الحديث.

هدفت دراسة (خالد محمد، ٢٠٢١) إلى تحليل تقنيات الحوار في مسرح العبث وكيفية تأثيرها على الجمهور. على عينة مكونة من (٥٠) مشاهداً من مرتادي المسرح الحديث، واستخدمت الدراسة المنهج التحليلي، واعتمدت على الأدوات التالية: الاستبيانات وتحليل نصوص. ومن أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة أن الحوار المتقطع والمليء بالغموض يسهم في تعزيز الشعور بالعبثية وعدم الفهم الكامل للأحداث.

-هدفت دراسة (نور الهدى، ٢٠٢٠) إلى مقارنة مسرح العبث بالتأملات الفلسفية في الأدب والفكر الغربي. اعتمدت الدراسة على نصوص فلسفية ونصوص مسرحية عبثية، واستخدمت المنهج المقارن والأدوات التالية: تحليل نصوص ودراسات مقارنه. ومن أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة أن مسرح العبث يعكس تأملات فلسفية عميقة حول الوجود والمعنى.

-هدفت دراسة (Smith,2020) إلى تحليل كيفية تلقي الجمهور لمسرح العبث في عصر التكنولوجيا الرقمية ووسائل التواصل الاجتماعي. استخدمت الدراسة المنهج الوصفي التحليلي، وتم جمع البيانات من جماهير المسرح في مدن مختلفة بالولايات المتحدة بين ٢٠١٥ و٢٠٢٠ باستخدام استبيانات ومقابلات، بالإضافة إلى تحليل التفاعلات على وسائل التواصل الاجتماعي. أظهرت النتائج أن الجمهور الشاب يتفاعل بشكل إيجابي مع مسرح العبث ويعتبره وسيلة فعالة للتعبير عن، كما تعزز وسائل التواصل الاجتماعي من انتشار وتفاعل الجمهور مع هذا النوع من المسرح.

المحور الثانى: دراسات تناولت الكتابة النسوية

- دراسة (نادية عبد العزيز، ٢٠٢٣) إلى تحليل تطور الكتابة المسرحية النسائية في مصر من منتصف القرن العشرين حتى الوقت الحاضر. استخدمت الدراسة المنهج التاريخي التحليلي، وتم تحليل نصوص مسرحية لعشر كاتبات مصريات وإجراء مقابلات مع الكاتبات. توصلت الدراسة إلى أن الكتابة المسرحية النسائية المصرية تطورت بشكل ملحوظ في الموضوعات والأساليب الفنية، مع زيادة التركيز على قضايا المرأة والمجتمع.

- هدفت دراسة(ليلى يوسف، ٢٠٢٢) إلى استكشاف كيفية تصوير الأدوار الاجتماعية للمرأة في المسرحيات النسائية المصرية. استخدمت المنهج الوصفي التحليلي، وتم تحليل نصوص مسرحية لخمس كاتبات مصريات معاصرات وإجراء مقابلات مع النقاد. أظهرت الدراسة أن الكاتبات المصريات يقدمن أدوارًا اجتماعية متنوعة ومعقدة للمرأة، تعكس التغيرات في المجتمع المصري.

هدفت دراسة (Brown,2021) إلى دراسة كيفية استخدام الكاتبات النسويات للعناصر العبثية لتفكيك المعايير الجنسانية والنمطية في المسرح. استخدمت الدراسة المنهج التحليلي النقدي، وتم تحليل نصوص مسرحية نسوية حديثة وإجراء مقابلات مع المخرجات والكاتبات. بينت النتائج أن العبثية تساهم في خلق مساحات نقدية تعيد النظر في الأدوار الجنسانية التقليدية وتفتح النقاش حول القضايا النسوية بطريقة جديدة ومبتكرة.

-هدفت دراسة (Johnson,2021) إلى دراسة تأثير مسرح العبث على الكتابة المسرحية المعاصرة. استخدمت الدراسة المنهج التاريخي النقدي، وتم تحليل نصوص مسرحية حديثة وإجراء مقابلات مع كتاب مسرحيين معاصرين. أظهرت النتائج أن مسرح العبث ما زال يلهم الكتاب المسرحيين المعاصرين، وأن تأثيره واضح في الأعمال التي تتحدى التقاليد وتستكشف مواضيع العبث واللامعنى في السياق الحديث.

-هدفت دراسة (Thompson, 2020) إلى تحليل كيف يتداخل مسرح العبث مع الكتابة النسوية لتقديم نقد اجتماعي وسياسي. استخدمت الدراسة المنهج الوصفي التحليلي، وتم تحليل مسرحيات نسوية معاصرة وإجراء مقابلات مهيكلة مع كاتبات مسرحيات من مختلف الثقافات. أظهرت النتائج

أن الكتابة النسوية تستفيد من العبثية لتحدي التوقعات الاجتماعية والنمطية، ولخلق مساحات إبداعية جديدة تعبر عن تجارب النساء بشكل غير تقليدي ومبتكر.

التعليق على الدراسات السابقة

تنوعت الدراسات السابقة بين تحليل جوانب مختلفة لمسرح العبث والكتابة النسائية، مما يعكس اهتمامًا متزايدًا بهذين المجالين. فقد تناولت الدراسات تأثير العناصر البصرية والصوتية على تجربة المشاهد، وتأثير مسرح العبث على الوعي النقدي، ومقارنة مسرح العبث العربي والغربي، وتحليل تقنيات الحوار، ودور العبثية في تجديد الأدب المسرحي، وتأثير البيئة الثقافية على الكتابة المسرحية النسائية.

تتميز الدراسة الحالية بتركيزها على تحليل خصوصية تشكيل العبث في الكتابة النسائية المصرية، مع التركيز بشكل خاص على نصوص مروة فاروق. هذا التركيز المحدود على كاتبة معينة وتحليل نصوصها بشكل متعمق يميز هذه الدراسة عن الدراسات السابقة التي تناولت مسرح العبث بشكل عام أو الكتابة النسائية بشكل أوسع.

بشكل عام، ستسهم هذه الدراسة في إثراء النقاش حول مسرح العبث والكتابة النسائية في مصر، وتقديم رؤى جديدة حول كيفية استخدام الأدب المسرحي للتعبير عن قضايا المرأة والمجتمع.

الإطار النظري

مسرح العبث والكتابة النسائية المسرحية: تطور وتأثير

أولا: مسرح العبث

نشأ مسرح العبث في أعقاب الحرب العالمية الثانية كصرخة يأس من روح العصر. فبعد أن شهد العالم دمارًا هائلاً وانهيارًا للقيم التقليدية، شعر الإنسان بحاجة إلى إعادة تقييم وجوده ومعناه. انعكس هذا الصدمة الكونية في الأعمال الفنية بشكل عام، وظهرت الحاجة إلى لغة فنية جديدة تعبر عن هذا الوجع العميق.

كان مسرح العبث هذا التعبير الفني الذى قدم رؤية ساخرة وقاسية للحياة، وكشف عن عبثية الوجود البشري. حيث لم يعد المسرح يهدف إلى تقديم نماذج مثالية أو حلول جاهزة، بل سعى إلى استكشاف أعماق اللاوعي البشري وتجسيد الصراع الداخلي للإنسان.

استخدم كتاب مسرح العبث تقنيات فنية مبتكرة لتقديم رؤيتهم، مثل اللغة الغامضة، والشخصيات النمطية، والأحداث العشوائية. لقد تحدوا القواعد التقليدية للمسرح، وقدموا تجربة فنية غريبة ومزعجة، هدفت إلى إثارة الأسئلة الوجودية العميقة لدى المتفرج.

ولكن مسرح العبث لم يكن مجرد انعكاس لواقع مأساوي فقط، بل كان أيضًا محاولة للبحث عن معنى جديد للحياة. فمن خلال الكشف عن العبثية، سعى الكتاب إلى تحرير الإنسان من القيود التقليدية، ودعوته إلى إعادة التفكير في قيمه ومعتقداته.

يُعزى جذور مسرح العبث الأولى إلى الكتابات الفلسفية التي ظهرت في القرن السادس عشر. حين "كتب رابليه عن العمالقة، فيما قدم الكاتب جوناثان سويفت في "رحلات جاليفر" نقدًا ساخرًا للمجتمع من خلال التناقض بين الخيال والواقع. وقد سعى هؤلاء الكُتاب إلى تسليط الضوء على العبث واللاواقعية في العالم الذي يعيش فيه الإنسان".(Esslin,1961) وفي نهاية القرن التاسع عشر، ساهمت أعمال مثل "أليس في بلاد العجائب" للويس كارول، والتي مزجت بين الواقع والخيال، في خلق توجه مسرحي جديد يعتمد على كسر القواعد التقليدية للعرض المسرحي واستخدام الخيال كوسيلة للتعبير عن الانفصال عن الواقع.

أما في القرن العشرين، تبلور مسرح العبث بقوة خاصة بعد الحرب العالمية الثانية، حيث ألقت المأساة الإنسانية الثقيلة التي خلفتها الحرب بظلالها على الفكر الإنساني وأنتجت رؤى تشاؤمية نحو العالم. وفي الخمسينيات، قدّم صاموئيل بيكيت مسرحية في انتظار غودو (1953)، التى شكلت نقطة تحول في تاريخ المسرح العالمي. فقد قدمت هذا النوع الأدبي إلى دائرة الضوء، وأثارت جدلاً واسعًا حول ماهية المسرح ودوره في المجتمع.

في الستينات، "ساهمت الثورات الاجتماعية والثقافية في أوروبا وأمريكا الشمالية في رفض القيم التقليدية والمؤسسات الرأسمالية، ما هيّأ بيئة خصبة لانتشار مسرح العبث كتعبير نقدي عن هذا الرفض. جذب هذا المسرح اهتمام الجمهور من خلال تقديم شخصيات وأحداث تجسد التمزق الوجودي وفقدان المعنى. يُنظر إلى مسرح العبث كتيار يعكس الانفصال العميق بين الإنسان والعالم، حيث تفقد اللغة قدرتها على نقل المعنى بوضوح، وتعيش الشخصيات في دوامة من التكرار والعزلة، مما يعكس حالة اغتراب وجودية لا تنفكّ تتجدد".(Innes,1993)

بوصول السبعينات، بدأت أنوار مسرح العبث تتلاشى تدريجياً، حاملة معها زفراتها المتمردة. ففي ظل صعود تيارات مسرحية جديدة، كمسرح ما بعد الحداثة، الذي كشف عن وجوه متعددة للفن المسرحي، بدت العبثية وكأنها نجم يخفت بريقه. ورغم ذلك، لم تختفِ جذوتها تماماً، بل استمرت تتوهج خافتة في أعماق العديد من الأعمال المسرحية، حيث استعار بعض المبدعين لمساتها الساحرة لتقديم رؤى فنية عميقة تعكس تعقيدات العصر. هكذا، تحول مسرح العبث من ثورة عارمة إلى جزء أصيل من تاريخ المسرح، تاركاً بصمات لا تمحى على خارطة الوجود الإنساني".

١-السمات المميزة لمسرح العبث

يمتاز مسرح العبث بعدة سمات تجعله فريدًا من نوعه، منها:

أ. عدم منطقية الحبكة والأحداث

تعتبر سمة "عدم منطقية الحبكة والأحداث" من أبرز السمات التي تميز مسرح العبث، حيث يتعمد كتّاب هذا النوع المسرحي بناء نصوص تتجاهل البنية التقليدية للأحداث وتفتقد إلى التسلسل المنطقي المألوف، ما يجعل الحبكة تبدو عشوائية وغير متوقعة. تسعى هذه السمة إلى تجسيد الفوضى التي تميز الواقع المعاصر وافتقاره إلى المعنى، مما يعكس رؤية فلسفية تهدف إلى كشف الفراغ الوجودي والعبثية المحيطة بالوجود الإنساني. وهذا التلاعب بالحبكة يهدف إلى وضع المتلقي في مواجهة مباشرة مع واقع يفتقد إلى الإجابات والوضوح، ويحفزه على التفكير العميق بشأن معاني الحياة والوجود.

ويعود هذا البناء إلى رغبة كتّاب العبث في التأكيد على عبثية الحياة وعدم قدرتهم على منح إجابات قطعية حول تساؤلاتها. ففي مسرحية "في انتظار جودو" لصمويل بيكيت، نجد أن تسلسل الأحداث غير منطقي ولا يؤدي إلى نتائج واضحة، بل تبقى الشخصيات في حالة انتظار عبثي لا نهاية له، في انعكاس فلسفي لرؤية بيكيت للعالم بوصفه فضاءً بلا غاية أو معنى. هذا الأسلوب، كما يذكر إيسلن(Esslin) ، "يستند إلى مدرسة فلسفية عبثية تقوم على أفكار جان بول سارتر وألبير كامو حول العدمية والعبثية، حيث يُنظر إلى الإنسان ككائن يجد نفسه في عالم لا يحمل معنى واضحًا أو اتساقًا منطقيًا".(Esslin, 1961, p. 23)

تشير الدراسات النقدية الحديثة أيضًا إلى أن هذا البناء غير المنطقي للحبكة يرتبط بما بعد الحداثة، حيث يسعى الكتاب إلى تحطيم الهياكل السردية الكلاسيكية واستبدالها بنماذج سردية مفتوحة، غير نهائية، وغير حاسمة، ما يسمح بتعدد التأويلات ويخلق تفاعلًا عميقًا بين النص والمتلقي .(Abdel-Moniem, 2020) ويقول الكاتب العربي محمود أمين في دراسته حول مسرح العبث: "إن التجاهل المقصود للمنطق في سرد الأحداث لا يهدف إلى تهميش النص، بل يهدف إلى إفساح المجال أمام القارئ أو المشاهد لملء الفجوات واستكشاف المعاني الخفية" (محمود أمين، ٢٠٢٠، ص ٤٥).

ب. الحوار المتكرر وغير المترابط

يعد "الحوار المتكرر وغير المترابط" إحدى أبرز سمات مسرح العبث، حيث يعبر عن الانفصال بين الشخصيات وعبثية المحاولات المتكررة للتواصل. في مسرحيات مثل *في انتظار جودو* لصمويل بيكيت، تكرار العبارات والجمل بشكل مستمر وغير متسق يُظهر محدودية اللغة في التعبير عن الأفكار المعقدة والوجودية، ويعكس هذا الحوار عبثية الحياة وانعدام المعنى الواضح فيها".(Beckett, 2019)

بحسب الناقد مارتن إسلن (Esslin, 2021)، يرى كتّاب مسرح العبث أن "اللغة التقليدية فقدت قدرتها على التعبير عن الحقائق العميقة للوجود الإنساني بعد صدمات الحرب العالمية الثانية، ما دفعهم لتطوير لغة مسرحية تعتمد على التكرار والارتجال، بهدف توضيح حالة العجز التي يعيشها الإنسان المعاصر في فهم نفسه وفهم العالم من حوله. وفي هذا السياق، تعتبر اللغة في مسرح العبث أداة محورية لتفكيك الأوهام التقليدية للتواصل وإظهار فراغ الحياة".

يؤكد الباحث محمد زكريا (2022)على أن "الحوار في مسرح العبث لا يُستخدم كوسيلة لتحقيق فهم متبادل بين الشخصيات، بل لتأكيد الفجوة العميقة بينها. إذ يكون الحوار في أغلب الأحيان عبارة عن كلمات متفرقة وجمل متكررة دون تتابع منطقي، مما يبرز عزلة الشخصيات وشعورها المتزايد باللاجدوى". على سبيل المثال، نجد أن مسرحية الكراسي لأوجين يونسكو تستخدم الحوار بشكل متكرر دون أي فائدة تُرجى منه، مما يُظهر انعدام الجدوى في التواصل الإنساني ويُبرز قلق الشخصيات الدائم وشعورها بعدم الفهم والضياع.(Ionesco, 2020)

وبالإضافة إلى ذلك، تشير دراسات حديثة إلى أن التكرار في الحوار في مسرحيات العبث يعكس رغبة دفينة لدى الشخصيات في إيجاد معنى ما، حتى لو كان غير متحقق في الواقع. هذه الرغبة تتبدد مع استمرار التكرار، ما يؤكد للمتلقي أن هذا البحث محكوم عليه بالفشل. توضح دراسة جوانا كولينز (Collins, 2023) أن هذا النوع من الحوار يعبر عن "مأزق الإنسان الوجودي"؛ حيث يتحدى استمرارية الحوار المتكرر الأسس التقليدية للتواصل ليظهر تفاهة اللغة وفشلها في تحقيق أي غاية، مما يعزز الشعور بالعزلة والفراغ لدى الشخصيات والمتلقي على حد سواء.

ج-الشخصيات المجزأة والمهزومة

تعتبر الشخصيات في مسرح العبث مجزأة ومهزومة على نحوٍ واضح، حيث تظهر في سياقات تفتقر إلى أهداف أو دوافع واضحة، وتجسد فشل الإنسان في فهم محيطه أو حتى التواصل مع ذاته والآخرين. وغالبًا ما تُرسم هذه الشخصيات على أنها فاقدة للتوازن، مشوشة، أو حتى غير مكتملة نفسيًا، مما يعكس أزماتها الوجودية وشعورها باليأس والاغتراب عن ذاتها وعن العالم.

- "**الشخصيات المهزومة نفسيًا**:غالبًا ما تكون الشخصيات محاصرة في وضعيات غير قابلة للتحكم أو الفهم، مما يجعلها تبدو وكأنها مستسلمة، غير قادرة على التحكم في مصيرها.
- **الشخصيات المجزأة فكريًا وعاطفيًا**: يظهر في مسرح العبث التفكك العاطفي والفكري للشخصيات، بحيث تصبح غير قادرة على اتخاذ قرارات ذات مغزى أو التواصل الحقيقي. كما تُظهر شخصيات مسرح العبث بوضوح ازدواجية التكوين النفسي وتفتقر إلى هويتها الذاتية، حيث يُتركها الكُتّاب في مواقف محيرة تعبر عن أزمة الهوية والتواصل .

- **تجسيد الشعور بالاغتراب والعزلة:** كثيرًا ما تُوضع شخصيات مسرح العبث في مواقف توحي بالعزلة الشديدة والقطيعة عن الواقع، مما يعكس شعورها العميق بالاغتراب وعدم الانتماء". (Ionesco, 1952).

د. الرمزية والتجريد

تعد الرمزية والتجريد من السمات الأساسية لمسرح العبث، حيث يعتمد كُتّاب هذا التيار على استخدام الرموز والأفكار المجردة للتعبير عن مفاهيم معقدة مثل اللاجدوى والقلق الوجودي. فالرموز في مسرح العبث غالبًا ما تكون غير واضحة المعنى وتترك للجمهور حرية التأويل، ما يعزز الشعور بالغموض والاضطراب. ويستخدم الكتاب الرموز بشكل تجريدي لإيصال أفكارهم، مبتعدين عن التعبير المباشر عن الشخصيات والأحداث، لتبقى المسرحية ككل قابلة للتفسير على عدة مستويات.

يشير ماجد موريس إلى أن الرمزية في مسرح العبث هي "تجريد للمأساة البشرية من سياقاتها المعتادة، وإدخالها في إطار درامي يتجاوز المعنى التقليدي للمسرح "(ماجد موريس، ٢٠١٩، ٥٣). هذه الرمزية تساعد المتلقي على استيعاب مفهوم العبث من خلال تمثيلات متجردة للعلاقات الإنسانية والمواقف الوجودية.

هـ- البيئة المليئة بالفوضى وعدم اليقين

تتسم البيئة في مسرح العبث بعدم الوضوح والفوضى، بحيث يجد المتلقي نفسه في بيئة غامضة تتداخل فيها الرموز والتجريدات، مما يجعله يشعر بعدم اليقين. أوضحت الباحثة سعاد سعد أن هذا الأسلوب "يخدم الفكرة الفلسفية الأساسية للعبث، حيث تعكس الفوضى على المسرح عدم قدرة الإنسان على فهم هذا العالم أو إيجاد معنى له"(سعاد سعد، ٢٠٢٢، ٨٨).

و. اللاجدوى والفراغ

إن مفهوم "اللاجدوى والفراغ" هو من أبرز خصائص مسرح العبث، حيث تُصوَّر الشخصيات في حالة من الضياع واليأس، دون هدف واضح أو معنى لحياتها. يرتكز مسرح العبث على فكرة انعدام القيمة الحقيقية للوجود، والتي جعلت الشخصيات تعيش حالة دائمة من الانتظار العبثي لأحداث لا تأتي أو تحقق أي معنى. يصف إسلين (Esslin, 2004) هذه السمة بأنها "تجسيد لحالة الإنسان الذي يعيش في فراغ وجودي، غير قادر على العثور على قيمة أو غاية محددة تبرر وجوده".

يرى أحمد زكي عبدالله (٢٠٠٧) أن مسرح العبث يُعبّر عن "البعد الفلسفي للوجودية" حيث يصور العالم كفراغ عديم الهدف، يجعل من الإنسان كائنًا تائهًا بلا غاية حقيقية، ويسعى فقط

للبقاء ضمن هذا العبث المحيط. وبذلك يتناول مسرح العبث مسألة فقدان اليقين، مشيرًا إلى أن الحياة لا تمتلك قيمة موضوعية، وأن الأمل، مثل انتظار جودو، قد يكون مجرد وهم.

كما يشير النقاد مثل نيكولاس زورير (Zourar, 2018) إلى أن "الفراغ" هو أحد أبرز الرموز في مسرح العبث، إذ تُقدَّم الشخصيات في عالم فارغ غير مألوف، وأحيانًا تتكرر الأحداث بشكل غير منطقي، ليظهر أن لا شيء حقيقيًا أو ذا معنى يمكن الوصول إليه. هذا الأسلوب المسرحي يطرح رؤى وجودية عن حالة البشر الذين يُتركون للفراغ الحياتي، حيث تعجز الكلمات عن نقل المعنى وتصبح اللغة غير فعالة في تحقيق التواصل الحقيقي بين البشر.

ز. العزلة والقلق الوجودي

تعتبر العزلة والقلق الوجودي من السمات الرئيسية في مسرح العبث، حيث يتناول الكتّاب هذه الموضوعات لتصوير حالة الإنسان المعاصر في عالم يفتقر إلى المعنى والتوجيه. تعكس الشخصيات في مسرح العبث شعورًا عميقًا بالعزلة والاغتراب، مما يؤدي إلى تجارب قاسية من القلق والفراغ الوجودي.

"تظهر العزلة في مسرح العبث على مستويات متعددة، فهي تتجلى في العلاقات المتوترة بين الشخصيات، حيث يصبح التواصل بين الأفراد مهمة مستحيلة".(Hopkins, 2016) "

يتجلى القلق الوجودي في مسرح العبث كأداة تعبيرية قوية، تعكس حيرة الشخصيات أمام عالم يفتقر إلى المعنى. "يُعبر القلق الوجودي عن انعدام اليقين والخوف من المجهول، حيث يشعر الأفراد بأن وجودهم لا يحمل أي مغزى. في مسرحية "العصفور الأزرق" لأوجين يونسكو، تتجلى هذه الحالة من القلق بشكل واضح من خلال حوارات الشخصيات التي تدور حول أسئلة الوجود والهدف، دون الوصول إلى إجابات شافية".(Eugene Ionesco, 2010)

تتفاعل العزلة والقلق الوجودي بشكل معقد في مسرح العبث، حيث تعزز كل منهما الأخرى. فالعزلة تعمق من شعور الشخصيات بالقلق، بينما يزيد القلق من حدة الشعور بالعزلة. يرى ألان بافيس أن "القلق هو نتيجة حتمية للعزلة في عالم عبثي، حيث يشعر الأفراد بأنهم محاصرون بين خيارات غير ممكنة وواقع غير قابل للفهم.(Pavis, 2003) "

ثانياً.الكتابة النسائية في المسرح: تطورها وأهميتها

الكتابة النسائية المسرحية تعد من أبرز الحركات الأدبية التي ظهرت في القرن العشرين واستمرت في التطور والتأثير حتى يومنا هذا. تميزت هذه الكتابة بتناولها لقضايا المرأة وتجاربها المختلفة، كما سعت إلى تحدي السرديات الأبوية والتقاليد المسرحية التقليدية.

تطور الكتابة النسائية المسرحية

١- **العصر القديم:**تعود جذور الكتابة النسائية المسرحية إلى العصور القديمة، حيث كانت المرأة تُعتبر جزءًا من الحكايات والأساطير التي تُروى، ولكن نادراً ما كانت تُعطى فرصة لتكون صوتاً مستقلاً. "في اليونان القديمة، كانت النساء محظورات من الأداء في المسرح، ولكن بعض الكاتبات مثل سافو وكاساندرا كتبن نصوصًا شعرية تتناول قضايا المرأة، مما يعد بداية لمشاركة المرأة في السرد المسرحي".(Morris, 2010)

٢-**العصور الوسطى:** خلال العصور الوسطى، ظهرت بعض الكتابات النسائية في المسرح الديني. في القرون الوسطى، استخدمت النساء مثل هيلدغارد من بينغن الكتابة لتعبير عن الروحانيات، لكن لم يكن هناك تمثيل مسرحي واضح. استمر ذلك حتى ظهور الحركات المسرحية في القرون التالية، حيث بدأت النساء في المشاركة ككاتبات وممثلات بشكل أوسع.

3-**عصر النهضة:**شهد عصر النهضة تحولًا كبيرًا في الكتابة النسائية المسرحية، حيث بدأ الكتّاب في البحث عن موضوعات جديدة. في إيطاليا، كتبت كريستينا دي بيزان نصوصًا تدعو إلى تمكين المرأة. ومع ذلك، فإن المشاركة الفعلية للنساء في المسرح كانت لا تزال محدودة، حيث كانت الأدوار غالبًا تُعطى للرجال.

٤- **القرن التاسع عشر:** بدأت النساء في تحقيق تقدم ملحوظ في مجال الكتابة المسرحية. قامت الكاتبة سارة برنهارد في فرنسا بتأليف نصوص مسرحية وأدت أدوارًا هامة، مما جعلها واحدة من أبرز الشخصيات في المسرح. في هذا السياق، كتبت المصرية مي زيادة نصوصًا تتناول قضايا الهوية والتمكين، مما ساهم في تطوير الكتابة النسائية في العالم العربي.(Hassan, 2012)

٥- **القرن العشرين:** شهد القرن العشرون انطلاقة جديدة للكتابة النسائية المسرحية، حيث ظهرت حركات نسوية قوية تدعم الكاتبات. كتبت أودري لورد وتيسا هاريس نصوصًا تمس قضايا الهوية والعنصرية والجنس.

٦- **القرن الحادي والعشرين:** مع بداية القرن الحادي والعشرين، أصبحت الكتابة النسائية المسرحية أكثر تنوعًا وشمولية. دخلت الكتابات النسائية في مجالات جديدة مثل الفنتازيا والخيال العلمي. الكاتبات المعاصرات مثل كريستين فينر وياسمين عوض يقدمون أعمالًا تعكس التجارب الإنسانية بتعقيداتها، ويستخدمون المسرح كأداة لمواجهة التحديات الاجتماعية والثقافية.(Viner, 2023)

الكتابة النسائية المسرحية المصرية.

تُعتبر الكتابة المسرحية في مصر من المجالات الأدبية التي افتقرت إلى إسهامات ملموسة من الكاتبات المصريات حتى نهاية النصف الأول من القرن العشرين. " فقد تركت تلك الفترة بصمة محدودة تمثلت في ثلاثة نصوص مسرحية نسائية فقط، وهي: "الملكة بلقيس" (١٨٩٣) للطيفة عبد الله، و"يتناقشون" (١٩٢٢)، و"على الصدر الشفيق" (١٩٢٤) لمي زيادة (١٨٨٦-١٩٤١)(غادة

كمال سويلم،٢٠٢٠، ١٤)، ومع بداية النصف الثانى من القرن العشرين ظهر هناك الجيل الأول منهن: جاذبية صدقي، صوفي عبد الله، مي زيادة، أمينة الصاوي، فتحية العسال، ليلى عبد الباسط، هدى جاد، نادية البنهاوي، نائلة نجيب، ويُذكر أن نص صوفي عبد الله "كسبنا البريمو" كان أول نص مسرحي نسائي يُعرض على خشبة المسرح القومي في الموسم المسرحي (١٩٥١-١٩٥٢) (غادة كمال سويلم،٢٠٢٠، ١٤)، ، مما يمثل بداية حقيقية لمشاركة المرأة في هذا الميدان.وعند التأمل في هذه الأسماء، نلاحظ أنها لا يحتوي على أي اسم نسائي واحد كان مُتفَرغًا بالكامل للكتابة المسرحية. وبذلك، لا نجد من بين هؤلاء ما يُعادل قامة الرواد الذكور في نهضتنا المسرحية، مثل توفيق الحكيم، وعبد الرحمن الأبنودي، وعماد حمدي، ومحمد فرج، وأحمد وهبة، ومحمد عاشور. لذا، يمكن تلخيص عدة عوامل أدت إلى غياب حركة مسرحية نسائية قوية في تلك الفترة".

"على مدار عقود الخمسينيات والستينيات والسبعينيات، واصلت الكاتبة المصرية السير بخطى ثابتة في عالم الكتابة المسرحية، متحديةً العديد من الصعوبات والعراقيل. وقد أسهم هذا الجهد المتواصل في فتح المجال أمام الكاتبات من الأجيال اللاحقة، ليشهد المسرح النسائي المصري منذ ثمانينيات القرن العشرين طفرة في الإنتاجية وتنوع في الاتجاهات الفكرية والفنية

.حتى نصل إلى الجيل الثاني من مثل: نورا أمين، رشا عبد المنعم، ياسمين إمام ، شيماء عزت ، صفاء البيلي ، ناهد عز العرب، عفت يحيى، مروة فاروق، سماء إبراهيم ، دينار جمال ، ياسمين إمام ....وأسماء متناثرة أخرى.((غادة كمال سويلم،٢٠٢٠، ١٤)،

"تتسم تقنيات الكتابة المسرحية لدى المجموعة الثانية من الكاتبات، رغم قلة تجاربهن، بروحٍ أكثر تمردًا، إذ تعني كلمة التمرد هنا خروجهن عن حدود المسرح الكلاسيكي. يظهر هذا التمرد في غزارة الأفكار والرؤى التي تملأ المشهد المسرحي، بالإضافة إلى الاهتمام الكبير بالتفاصيل. نجد المونولوجات الطويلة تعبر عن تجربة الذات النسائية المبدعة، حيث تكتب عن الحياة بكل تعقيداتها وأزماتها وتداخلاتها المتعددة. يسود في هذه النصوص نوع من النفَس الشعري، يبرز من خلال الجمل القصيرة والمعبِّرة، وتداخلات الحوار، وكسر تقليدية الجملة من خلال التقديم والتأخير، ما يؤدي إلى بنية نصوص ناقصة في بعض الأحيان.

الأهمية الأدبية والاجتماعية للكتابة النسائية المسرحية

تلعب الكتابة النسائية المسرحية دورًا مهمًا في تقديم رؤى جديدة ومختلفة حول المجتمع والهوية والجنس. من خلال تقديم شخصيات نسائية معقدة ومتنوعة، تسعى هذه الكتابة إلى تحدي الصور النمطية والتقاليد الاجتماعية التي تضع المرأة في أدوار محددة ومحدودة.

- **الأهمية الأدبية** :تساهم الكتابة النسائية في إثراء الأدب المسرحي من خلال تقديم قصص جديدة ورؤى مختلفة. فهي تضيف إلى تنوع النصوص المسرحية وتقدم تجارب حياة لم

تكن ممثلة في الأدب من قبل. كما أنها تستخدم تقنيات سردية جديدة وتجريبية، مما يساهم في تطوير الأدب المسرحي وتجديده (سلمى الحسن، ٢٠٢٠).

- **الأهمية الاجتماعية** :تساهم الكتابة النسائية في زيادة الوعي بقضايا المرأة وتعزيز الحوار حول هذه القضايا. من خلال تسليط الضوء على تجارب النساء ومعاناتهن، تسعى هذه الكتابة إلى تعزيز الفهم والتعاطف مع قضايا المرأة والمساهمة في تحقيق المساواة بين الجنسين. كما أنها توفر مساحة للنساء للتعبير عن أنفسهن والتواصل مع الجمهور بشكل مباشر (محمود عبد الرحمن، ٢٠١٩).

الاطار المنهجي

منهج الدراسة : اعتمدت الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي لتحليل النصوص المسرحية لمروة فاروق بغرض الكشف عن الخصائص الفنية والجمالية، وتوضيح التقنيات المستخدمة لتشكيل مسرح العبث.

عينة الدراسة : شملت عينة الدراسة نصوص الكاتبة مروة فاروق المسرحية التالية، مرتبة زمنيًا حسب تاريخ النشر: "جنون عادي جدًا" (٢٠٠٧م)، "الشنطة" (٢٠١٥م)، "خربشة" و"نساء عاديات جدًا" (٢٠١٧م)، و"حبل غسيل" و"امنعوا الضحك" (٢٠٢٣م).

ويرجع اختيار الباحثة لتلك النصوص إلى:

- تمثيل النصوص لمشكلة البحث وأهميته وهدفه.
- تنوع الأساليب والتقنيات في النصوص المختارة.
- محورية الشخصيات النسائية بالنصوص.
- تمثل النصوص المختارة مرحلة معاصرة للكتابة النسائية في مصر، مما يساهم في فهم تطور سلوكيات العبثية وتأثيرها على الشخصيات النسائية.
- تعبر النصوص عن خصوصية الكتابة النسائية في المسرح المصري، مما يجعلها نماذج تمثل تطور مسرح العبث في السياق المحلي.

الجانب التطبيقى

رمزية العناوين في مسرحيات مروة فاروق العبثية

عنوان "**حبل الغسيل**" [١] هو اختيار دقيق من الكاتبة يعكس بعمق روح مسرح العبث. فالحبل، هذا العنصر اليومي البسيط، يتحول في هذا السياق إلى رمز قوي يعبر عن القيود الاجتماعية والنفسية التي تحاصر الإنسان المعاصر. كما يُظهر الحبل فكرة الكشف والتعري، حيث تكشف الشخصيات عن عيوبها وخفاياها تماماً كما تُعرض الملابس لتجف على الحبل. إنه يعكس حالة التوتر والتشابك في العلاقات الأسرية والاجتماعية، والقيود التي تقيد الشخصيات وتمنعها من التحرر.

الملابس المعلقة على حبل الغسيل تبقى معلقة حتى تجف، وهذا يشير إلى حالة المؤلف الذي يجد نفسه عالقاً بين مسؤولياته العائلية وطموحاته الشخصية. يعكس الحبل الروابط التي تجمع المؤلف بعائلته، والتي، رغم كونها قد تكون مصدر إزعاج، تبقى ضرورية لاستمراريته. كذلك، يرمز حبل الغسيل إلى محاولة المؤلف تطهير حياته وأفكاره من الفوضى والضغوط، رغم أنه يشعر بعدم القدرة على التخلص منها تماماً.

هذا الاختيار العنواني ليس مجرد صدفة؛ بل هو دعوة من الكاتبة للمشاهد للتفكير بعمق في معنى الوجود والبحث عن المعنى الحقيقي للحياة وسط هذا الكم الهائل من التفاصيل اليومية.

فى مسرحية "**خربشة**"[٢] يُجسِّد العنوان الطابع العشوائي لحياة الشخصيات التي تتصارع مع ظروف غير مفهومة وغير متوقعة، مما يُظهر مدى الاضطراب والتشتت في حياتهم. في هذا السياق، يُستخدم العنوان كأداة نقدية تُعبِّر عن الخلل والفوضى في النظام الاجتماعي والبيروقراطي الذي تعيشه الشخصيات. وتستعمل المسرحية "الخربشة" كنقد للتناقضات واللامعقولية المتأصلة في النظام الاجتماعي، مما يُبرز التباين بين النظام الظاهري والواقع الفوضوي الذي يعيشه الأفراد.

---

[١] تدور أحداث المسرحية على سطح منزل فقير حيث يوجد حبل غسيل ممتد في الوسط وغسالة ملابس قديمة. يجلس المؤلف على مكتب يكتب قصيدة، لكنه ينزعج من صوت الغسالة العالي. يتلقى رسالة من زوجته عبر واتساب تخبره بأنها عند والدتها لأخذ باقي الغسيل. يعبر المؤلف عن ضيقه من الحياة المليئة بالغسيل اليومي والأعباء في منزل أهل زوجته، حيث يسكن بعد انهيار منزل والده. يستعد لمقابلة المخرج ويسعى لإنهاء النص الذي يكتبه. أثناء محاولته ذلك، يسكب القهوة على قميصه ويضعه في الغسالة.

فجأة، تخرج شخصيات من النص الذي كان يكتبه من الغسالة، لكنها تكون مشوهة وغير مكتملة. الشخصيات تشتكي للمؤلف وتتهمه بالتعذيب لأنها عاشت في عقله قبل أن تخرج للعالم. يكتشف المؤلف أن هذه الشخصيات تمثل جوانب مختلفة من حياته ومعاناته اليومية. تظهر راقصة، وهي الشخصية الوحيدة المكتملة التي تمثل الحرية والجمال. يحاول المؤلف التفاهم مع الشخصيات، لكنه يواجه انتقاداتها واتهاماتها. تدخل الشخصيات بملابس أفراد عائلته وتبدأ بمواجهته بمشاكلهم معه. يتحدث المؤلف عن رغبته في تربية أطفاله بحرية دون تدخل من أهل زوجته، ويعبر عن حبه لزوجته وذكرى خيالية حيث كان يرقص معها بحرية. تطلب الشخصيات من المؤلف أن يتركها تعيش حياتها بحرية دون تدخل منه. يعترف المؤلف بعجزه عن تغيير مصير الشخصيات ويطلب منها العودة إلى الغسالة، لكنها ترفض وتخرج للعالم. يحاول المؤلف الإمساك بالشخصيات لكنه يفشل ويعود إلى المسرح محزومًا ويائسًا. تنتهي المسرحية بالظلام، مع شعور المؤلف بالعجز وفقدان الأمل.

[٢] تدور أحداث مسرحية "خربشة" لمروة فاروق في مشهد فانتازي داخل قطار يشبه مدينة ملاهي براقة، حيث يقف الكمسري في زي ملاك ليقطع التذاكر للركاب ويمنحهم وردة مع تذكرتهم. بينما يجمع الكمسري التذاكر، يتعثر بجثة على الأرض، فتبدأ الجثة بالحديث عن حاجتها لجمع المال لدفع رسوم دفنها، حيث إنها ميتة من القطار السابق. يتدخل العسكري والشيخ، ليزيدا من تعقيد الموقف العبثي. الجثة تصر على جمع المال للبقاء في القطار، بينما يصر الكمسري على دفع التذكرة. تصل الأحداث إلى ذروتها دون حل، مما يعكس العبثية واللامعقولية في التعامل مع الحياة والموت، مسلطة الضوء على قضايا الفقر والبيروقراطية والتناقضات الاجتماعية.

كما يحمل العنوان أيضاً دلالة فلسفية عميقة تتعلق بتناقضات الحياة وعبثيتها. فالشخصيات تبدو وكأنها تائهة في نظام غير منطقي لا يرحم، حيث تسود الفوضى والعشوائية. وبهذا، يظهر العنوان كمرآة تعكس التناقضات واللايقينية في حياة الشخصيات، ويصورها كأجزاء غير متناسقة من لوحة كبيرة تتحدى العقل والمنطق، مما يدفع الجمهور للتساؤل عن واقعية ومعقولية هذا العالم العبثي.

يعكس عنوان مسرحية "**نساء عاديات جدًا**"[٣] بعمق تعقيد حياة النساء باستخدام ثلاث كلمات بسيطة تحمل في طياتها دلالات غنية ومتعددة. كلمة "نساء" بصيغة الجمع تشير إلى الجنس الأنثوي البالغ، وتوحي بالشمولية والتنوع في تجارب النساء. تعكس هذه الكلمة أن المسرحية لا تتناول تجربة فردية، بل تتعامل مع مجموعة متنوعة من النساء باختلافاتهن، مما يمنح العنوان عمقًا وشمولية.

كلمة "عاديات" تُستخدم لوصف ما هو مألوف وغير مميز، مما يثير تساؤلات حول ما يعتبره المجتمع "عاديًا" في حياة النساء. على السطح، يبدو أن الكلمة تشير إلى الحياة اليومية والروتينية، ولكنها في السياق المسرحي قد تكون مضللة. فبينما توحي بالعادية، قد تخفي خلفها تجارب ومعاناة كبيرة وغير مرئية.

إضافة كلمة "جداً" تعزز من صفة "عاديات"، وتضفي طابعًا مبالغًا فيه على الوصف، مما يمكن أن يحمل دلالة تهكمية أو ساخرة. يُظهر العنوان نوعًا من التناقض، إذ يلفت الانتباه إلى الفجوة بين المظهر والجوهر، ويعكس أن ما يُعتبر "عاديًا" قد يكون في الواقع مليئًا بالتعقيدات والتحديات. هذه المبالغة تدفع الجمهور للتساؤل عن مفهوم "العادية" في سياق حياة النساء، وتدعوهم لإعادة النظر في القيم والتصورات النمطية التي تقلل من شأن تجارب النساء.

العنوان، بما يحمله من دلالات متناقضة وعمق نقدي، يُستخدم كأداة لتسليط الضوء على القيود الاجتماعية والتوقعات النمطية المفروضة على النساء. إنه يبرز الوحدة في التنوع، حيث تعبر كل امرأة عن قصتها ومعاناتها الفريدة، ولكنهن جميعًا يشتركن في تجارب إنسانية عميقة. يدعو العنوان الجمهور للتفكير في ما يعتبره المجتمع "عاديًا" وكيف يتم تهميش أو تجاهل معاناة النساء وتجاربهن، مما يحفز على إعادة تقييم التصورات الاجتماعية المتجذرة حول "العادية" في حياة النساء.

[٣] تستعرض الكاتبة قصص ست نساء من خلفيات دينية وثقافية متنوعة، يجمعهن مصير مشترك في السجن، بانتظار تنفيذ حكم الإعدام عليهن. تدور أحداث المسرحية حول تجاربهن الشخصية وأسباب ارتكابهن للجرائم التي أدت إلى سجنهن. تبدأ المسرحية بمشهد صامت يظهر النساء وهن يهربن من بقع حمراء ترمز إلى دماء ضحاياهن. عبر سلسلة من اللوحات التعبيرية والحوار الداخلي، تكشف كل امرأة عن مأساتها: الراقصة الهندية التي قتلت حبيبها، الطالبة المصرية التي قتلت خطيبها، الضرة التونسية التي قتلت زوجها، الفنانة التشكيلية اليهودية التي قتلت المتحرش بها، والصعيدية التي قتلت أخاها لاستيلائه على ميراثها. تتراوح المشاهد بين لحظات من الندم والغضب والبحث عن الخلاص الروحي، حيث تعبر كل شخصية عن صراعها مع الظلم الاجتماعي والتقاليد الضاغطة. تختتم المسرحية بمشهد يعبر عن اليأس والأمل المتبقي لدى النساء، حيث يتجلى الصراع الداخلي والخارجي في مواجهتهن للموت الوشيك، مما يسلط الضوء على القضايا النسوية والعدالة الاجتماعية.

أما فى مسرحية "**الشنطة**"[٤]، يتجاوز العنوان مجرد كونه إشارة إلى حقيبة تحمل أشياء، ليصبح رمزًا غنيًا بالمفاهيم العميقة والجوانب الرمزية. "الشنطة" تمثل وعاءً يحتوي على مقتنيات شخصية وأشياء ذات أهمية، مما يجعلها تعبيرًا عن الأعباء والمسؤوليات التي تتحملها الشخصيات، وخاصة الفتاة، في حياتها اليومية. تصبح الشنطة هنا رمزًا للثقل اليومي الذي يحمله الأفراد، سواء كانت مسؤوليات مادية أو معنوية، مما يعكس الحياة الواقعية التي يُجبر فيها الفرد على تحمل أعباء شخصية وعائلية.

عملية تفتيش الشنطة من قبل ضابط الأمن تبرز فكرة التدخل في الحياة الخاصة وفضح خصوصيات الأفراد، مما يعكس قضايا تتعلق بالخصوصية والحرية الشخصية في مواجهة السلطة والرقابة. هنا، الشنطة تمثل ساحة للصراع بين الفرد والنظام البيروقراطي، الذي يسعى للكشف عن تفاصيل الحياة الشخصية والسيطرة عليها.

علاوة على ذلك، تعكس الشنطة الصغيرة التي تحتوي على أشياء وأشخاص أكبر بكثير من حجمها قدرة الأفراد على تحمل تعقيدات حياتهم وظروفها غير المتوقعة. هذا التناقض يبرز مرونة الشخصيات وقدرتها على التكيف مع تحديات الحياة، مشيرًا إلى قدرتهم على استيعاب وتحمل المتغيرات المختلفة.

كما تُستخدم الشنطة كرمز للتعقيد البيروقراطي والمشاكل التي يواجهها الأفراد عند التعامل مع الأنظمة الحكومية. المسرحية تسخر من الإجراءات الروتينية غير المنطقية التي تفرضها البيروقراطية، مما يسلط الضوء على العبثية التي تحكم حياتهم اليومية. فالشنطة، بما تحمله من أشياء غير متوقعة وأشخاص، تعكس اللامعقولية التي تتسم بها الحياة والتفاصيل اليومية، مما يجعلها متماشية مع الفلسفة العبثية التي تركز على عدم منطقية الحياة والفوضى.

ومن ناحية أخرى، تعكس الشنطة أيضًا حال الفئات المهمشة في المجتمع، مثل النساء المنقبات اللاتي يتعرضن للتفتيش والتمييز، مما يجسد معاناتهن والضغوط الاجتماعية التي يواجهنها. بالتالي، تصبح الشنطة رمزًا للتمييز والقهر الذي يعاني منه الأفراد في المجتمع، مما يضيف بعدًا نقديًا إضافيًا للمسرحية.

---

[٤] تدور أحداث المسرحية حول مواجهة بين امرأة منقبة وحارس أمن في مبنى حكومي .ترفض المرأة رفع النقاب أثناء التفتيش، مما يؤدي إلى جدال حاد بينها .يصر الحارس على تفتيش حقيبتها، وعند فتحها باستخدام جهاز فحص متطور، تظهر على شاشة العرض محتويات غريبة ومشوشة .تتحول الحقيبة إلى عالم صغير مليء بالشخصيات والأشياء المتداخلة، مما يكشف عن حياة المرأة المعقدة والمتناقضة .تتضمن هذه المحتويات أوراق عمل، آلات موسيقية، أشخاص يتشاجرون، وحتى ريموت كنترول لسيارة.

يكشف التفتيش عن علاقة معقدة بين المرأة ورجل آخر، حيث يظهر أن الرجل قد استخدم الحقيبة كمخبأ لأشياء شخصية .وتنتهي المسرحية بصراع بين الرجل والحارس، وانفجار يصاحبه إظلام.

في النهاية، "الشنطة" ليست مجرد عنوان لمسرحية، بل هي أداة رمزية تعبر عن تعقيدات الحياة وعبثيتها، وتدعو المشاهد للتفكير في معنى الخصوصية، الحرية، والمعاناة في مواجهة السلطة والبيروقراطية.

يحمل عنوان مسرحية "**امنعوا الضحك**"[٥] طابعًا تهكميًا وساخرًا يعكس نقدًا اجتماعيًا حادًا للوضع الراهن. فيأتي العنوان في شكل أمر يهدف إلى قمع سلوك الضحك العشوائي والمفرط، مما يوحي بأن هذا السلوك يمكن تغييره بقرار إداري بسيط. هذه الإشارة إلى إمكانية منع الضحك بإجراء بسيط تعكس عدم جدية وسطحية المحاولات التي تُبذل لمعالجة القضايا الاجتماعية، مما يعكس في ذات الوقت تمييزًا نقديًا حول طبيعة الضحك في المجتمع.

العنوان يعكس نقدًا اجتماعيًا عميقًا، حيث يشير إلى أن الضحك قد تحول من كونه رد فعل طبيعيًا على المواقف المضحكة إلى وسيلة للهروب من الواقع ومواجهة المشاكل. هذه الفكرة توضح التناقض بين الظاهر والباطن، حيث يبدو الضحك في الظاهر كعلامة على السعادة والفرح، بينما يكمن في طياته الألم والمعاناة، مما يجعل من الضحك أداة للتهرب من مواجهة الحقائق المؤلمة.

من خلال هذا العنوان، يتم دعوة المشاهدين للتفكير النقدي في دوافع الضحك وأثره على المجتمع. العنوان يحمل تحذيرًا من خطورة استمرار الوضع القائم، حيث يمكن أن يؤدي الضحك المفرط إلى عواقب وخيمة على الأفراد والمجتمع. إن التأكيد على منع الضحك ليس مجرد دعوة لإيقاف سلوك مفرط، بل هو دعوة للتفكير في طبيعة الضحك ودوره في حياتنا وكيفية تأثيره على تفاعلنا مع الواقع الاجتماعي.

إجمالاً، يعتبر عنوان "امنعوا الضحك" أكثر من مجرد عنوان مسرحي؛ فهو يحمل رسالة قوية ومباشرة تدعو المشاهدين للتأمل والتفكير في طبيعة الضحك ودوره في حياتهم، ويحث على نقد الواقع الاجتماعي الذي جعل من الضحك وسيلة للتهرب من مواجهة الحقائق.

تأخذ **مسرحية جنون عادى جدا**[٦] عنوانها من مزج غير تقليدي بين كلمتين متناقضتين: "جنون" و"عادي". هذا التناقض الظاهري يعكس مجموعة من الدلالات النقدية التي تعكس تعقيدات الحياة البشرية والعبثية الكامنة في تفاصيلها.

---

[٥] تدور أحداث المسرحية في عالم غريب يصاب فيه الجميع بفيروس غامض يجبرهم على الضحك بشكل هستيري. يتناول النص بشكل ساخر ومبالغ فيه حالة الهستيريا الجماعية التي تسري في المجتمع، وكيف يؤدي هذا الفيروس إلى تفكك العلاقات الاجتماعية وفقدان القدرة على التفكير النقدي. تتبع المسرحية شخصية بطل تحاول مقاومة هذا الفيروس والبحث عن السبب وراء انتشاره، ليكتشف في النهاية أن هذا الفيروس هو نتيجة لتبلد المشاعر وفقدان الأمل في المستقبل.

[٦] المسرحية تبدأ بزوجين (هو وهي) في ليلة زفافهما، يحاولان التفاعل بطريقة طبيعية بعد حفل زفافهما. تشعر الزوجة بالسعادة وترغب في الرقص، بينما يبدو الزوج مرتبكًا وقلقًا، مما يسبب توترًا بينهما. تبدأ الزوجة بالرقص مع خيالها وتحاول أن تشجع زوجها على المشاركة.

تتطور الأحداث عندما يبدأ الزوج بالهلوسة، معتقدًا أنه يرى أشخاصًا كثيرين في المرآة وفي أنحاء المنزل. يظهر هذا الهوس في شكل حوار بين الزوج وزوجته، حيث يحاول الزوج إقناعها بوجود هؤلاء الأشخاص بينما تحاول الزوجة تهدئته وإقناعه بأن كل ما يراه هو مجرد وهم.

يستمر الزوج في رؤية الناس في المرآة وفي أماكن أخرى من البيت، ويبدأ بالتفاعل معهم كما لو كانوا حقيقيين. يظهر مديره في العمل والدكتور كأشخاص يزعمون مساعدته، لكنهم يزيدون من توتره وقلقه. يشعر الزوج أنه مراقب من قبل هؤلاء الأشخاص ويشعر بعدم الراحة والاضطراب.

يعكس الجمع بين كلمتي "جنون" و"عادي" دمجًا بين حالة استثنائية وغير طبيعية وبين ما هو مألوف ومقبول، مما يخلق واقعًا غير متوقع يُبرز العبثية. هذا المزج يعكس الفلسفة العبثية التي ترى أن الحياة مليئة بالفوضى واللامعقولية، حيث يصبح ما هو غير منطقي جزءًا من الروتين اليومي. العنوان بذلك يطمس الخط الفاصل بين الطبيعي وغير الطبيعي، مشيرًا إلى أن حالات الفوضى واللامنطقية أصبحت جزءًا من الحياة اليومية للناس.

علاوة على ذلك، يشير العنوان إلى حالة الشخصية الرئيسية التي تعيش في عزلة واغتراب بسبب جنونها الشخصي الذي يبدو عاديًا جدًا بالنسبة لها. هذا الجنون، الذي يصبح جزءًا من روتينها اليومي، يعزلها عن الواقع والآخرين، وهو ما يعكس موضوعًا مركزيًا في المسرحية يتعلق بالاغتراب وفقدان الاتصال بالواقع.

العنوان أيضًا يتناول نقدًا اجتماعيًا عميقًا من خلال إشارته إلى أن الاضطرابات النفسية والأزمات الشخصية أصبحت جزءًا طبيعيًا من الحياة اليومية. هذا يعكس تجاهل المجتمع لاحتياجات الأفراد ومشاكلهم النفسية، ويبرز صراع الشخصيات مع هويتها الذاتية. مع مرور الوقت، يصبح الجنون عاديًا عند فقدان القدرة على تمييز النفس عن الآخرين والأوهام، مما يعكس قدرة الشخصيات على التكيف مع الفوضى واللامعقولية في حياتها.

في النهاية، يشير العنوان إلى كيفية اعتياد الأفراد على حالات الاضطراب والجنون بحيث تصبح جزءًا من الروتين اليومي ولا تثير الدهشة أو الاستغراب. وبالتالي، يصبح "جنون عادي جدًا" تجسيدًا للكيفية التي يتكيف بها الأفراد مع الفوضى والاضطراب في حياتهم، مما يعزز فهمنا للعلاقة بين الجنون والعادية في سياق اجتماعي وثقافي معقد.

"البنية الدائرية في مسرحيات مروة فاروق: انعكاس لعبثية الحياة"

في مسرحية "حبل غسيل" للكاتبة مروة فاروق، تتضح بنية الحدث الدائري بوضوح، حيث تبدأ المسرحية بحالة محددة ثم تعود إليها في النهاية، مما يخلق شعوراً باللاجدوى والتكرار. هذه البنية تعكس طبيعة العبث التي تسعى الكاتبة إلى توظيفها في نصها المسرحي، وذلك من خلال عدد من العناصر التي تعبر عن تكرار الأحداث والدوائر المغلقة.

يتحول الوضع إلى فوضى حيث يظهر أشخاص أكثر في المرآة، ويتداخلون في حياة الزوجين. الزوجة تحاول أن تدعمه وتفهم حالته، لكن التوتر يصل إلى ذروته عندما تبدأ الشخصيات في التدخل في حياتهم الزوجية بشكل أكبر.

في النهاية، يتفاقم الوضع لدرجة أن الزوج يحاول الهروب من هذا الواقع الوهمي ويجد نفسه يتنقل بين أماكن مختلفة، بينما تبقى الزوجة تحاول الوصول إليه وتهدئته. المشهد الأخير يظهر الزوج يحاول الهروب عبر المرآة، بينما تبكي الزوجة على السرير، وتختلط الأحداث بين الواقع والخيال.

ففي بداية المشهد الأول، نرى سطح منزل فقير تتوسطه غسالة قديمة تصدر صوتًا مزعجًا. يجلس المؤلف على مكتب بيسار المسرح، يقرأ ما يكتبه بصوت عالٍ، ويبدو منزعجًا من صوت الغسالة الذي يتكرر يوميًا. يقول المؤلف: "**صوتك الرنان واحشني، ليه سكتي عني ليه... يا ست هانم متوقفي الغسالة بتاعتك دي.. كل يوم بالشكل ده؟!"(المسرحية، ص١)** هنا، يتبين أن المؤلف يعيش في دائرة من التوتر والإزعاج اليومي، مما يعكس طبيعة الدائرة الروتينية لحياته.

مع تصاعد الأحداث، يتضح أن الغسالة ليست مجرد جهاز منزلي، بل هي رمز لبئر الوجود الإنساني حيث تظهر الشخصيات من داخلها، وكأنها تخرج من دائرة مغلقة من العذاب. فتظهر الشخصيات وهي غير مدركة لكيفية وصولها إلى المكان، مما يعبر عن فقدان السيطرة والشعور بالعجز. **شخصية١: "إيه اللي جابنا هنا؟... اتفرمنا... دوار... اه يا دماغي."(المسرحية ، ص٣)** يظهر هذا الحوار الشخصيات وكأنها تعيش في دائرة غير منتهية من اللاوعي والتيه، مما يعزز فكرة بنية الحدث الدائرية التي لا توجد لها نقطة بداية أو نهاية واضحة.

يتصاعد الصراع بين الشخصيات والمؤلف الذي يظهر في البداية وكأنه يملك السيطرة على الأحداث، ولكنه في النهاية يصبح جزءًا من نفس الدائرة المغلقة التي تسيطر على الشخصيات. فيعترف المؤلف: "**صدقني أنا كنت بقعد أفكر فيكم إنتوا اللي بتملوني افعالكم.. مش أنا اللي بفرضها عليكم. ."(المسرحية ، ص٤)** هذا الحوار يوضح أن الجميع، بما فيهم المؤلف، محاصرون داخل نفس الحلقة من الوجود، مما يجعل بنية الحدث متداخلة ومتشابكة بطريقة دائرية.

في نهاية المسرحية، تعود الشخصيات والمؤلف إلى حالة من الغموض والتساؤل عن طبيعة وجودهم، مما يعيد الدائرة إلى نقطة الصفر. شخص٣: **"ورايحين على فين؟!!! ده كمان السؤال الأهم... احنا رايحين على فين... مش مهم اللي عدا ده كله... المهم اللي جاي." ."(المسرحية ، ص٤)**، هذا التساؤل يعيد المشهد إلى بدايته، حيث كان الجميع في حالة من الترقب والتساؤل، مما يجعل بنية الحدث دائرية وتعيدها إلى البداية مرة أخرى. مما يخلق شعوراً باللاجدوى والعبث، هذا النمط من البنية يعزز من شعور الجمهور بعدم اليقين والحيرة، ويجعل من النص المسرحي أداة فعالة للتعبير عن الأفكار العميقة حول طبيعة الحياة والوجود.

في مسرحية "**خربشة**"، تتجلى بنية الحدث الدائرية بشكل واضح من خلال السرد الذي يبدأ وينتهي عند نفس النقطة من الفوضى والعبثية، مما يعكس عبثية الحياة وعدم جدوى الوجود الإنساني. فتمثل الكاتبة هذه البنية من خلال رحلة القطار المستمرة والتي تتكرر فيها الأحداث بشكل دائري، مع التركيز على الرموز الاجتماعية والسياسية التي تعكس الواقع.

فتبدأ المسرحية بمشهد "الكمسري" الذي يبدو في زي ملاك واقفًا ليقطع تذاكر الناس الذين يدخلون القطار. يعكس المشهد مظهرًا متناقضًا بين الخير والشر، ويخلق صورة مزدوجة لملاك

يتعامل مع الناس بطريقة غير تقليدية، متسائلاً "**تذكرتك يا مواطن"(المسرحية،ص١).**هنا، يظهر "الكمسري" ليس فقط كموظف عادي بل كحارس للأمان والمراقبة، مما يخلق إحساسًا بالسلطة والبيروقراطية التي تتحكم في حيوات الأفراد.

مع تقدم الأحداث، يجد "الكمسري" نفسه يتعثر في جثة، مما يبرز العبثية واللاجدوى التي تعيشها الشخصيات. **الجثة: "بقلب عيشي دانا غلبان يا بية غلبان وميت من القطر اللي فات"."(المسرحية ، ص٢)**، مما يشير إلى دورة حياتية مغلقة حيث لا يوجد مفر من تكرار المصير. يظهر هنا كيف أن الموت نفسه أصبح جزءًا من دائرة العبث، مما يخلق رمزية مكثفة للوضع الإنساني المأساوي.

يتطور الصراع مع الشخصيات الأخرى مثل "العسكري" و"الشيخ"، الذين يظهرون مواقفهم تجاه الجثة، مما يزيد من تعقيد الحدث الدائري ويعمق الشعور باللاجدوى. **"العسكري" يسأل: "يعني ممعاكش بطاقة ولا أي اثبات شخصية"."(المسرحية ، ص٢)**، بينما "**الشيخ" يرد: "اطلع يا واد من دول، اقطع دراعي إن ما كان الواد ده مخاوي." ."(المسرحية ، ص٢)** هذه الحوارات تكشف عن عدمية النظام الاجتماعي والسياسي، حيث يصبح الجميع، حتى الجثث، متورطين في هذا العبث.

مع تقدم الأحداث، تحاول الجثة جمع المال لدفع "حق الدفن"، بينما يصر "الكمسري" على ضرورة دفع "التذكرة" أولاً. هنا، تتداخل العوالم المادية والروحية بشكل عبثي، مما يعكس كيفية تأثير النظام الاجتماعي والسياسي على حتى أولئك الذين ماتوا. تقول الجثة: "**حق البلد أنا بلمه اهو عشان ادفن وانا مسدد للبلد كل الرسوم**"."(المسرحية ، ص٢)، مما يعكس سخرية القدر وكيف يتحول الإنسان إلى سلعة في دورة عبثية من الاستغلال والتحكم.

في نهاية المشهد، يعود الحوار إلى نفس النقطة من الصراع واللاجدوى، حيث يصر "الكمسري" على دفع "التذكرة"، مما يعيد الجمهور إلى نقطة البداية وكأن شيئًا لم يتغير. تظل الأحداث تدور في حلقة مفرغة دون أي تطور حقيقي أو حل، مما يعزز من بنية الحدث الدائرية التي استخدمتها الكاتبة لتأكيد فلسفة العبث وعدم الجدوى.

أما في مسرحية "**نساء عاديات جدًا**"، تتنوع بنية الحدث بشكل يمزج بين البنية المتوازية والدائرية، مما يعكس الطبيعة العبثية للنص والتوترات الداخلية والخارجية التي تواجهها الشخصيات.

تُظهر مسرحية "نساء عاديات جدًا" بنية متوازية للأحداث، حيث تتداخل وتتشابك مشاهد مختلفة تتناول تجارب متعددة للنساء دون أن يكون هناك خط سردي واضح يجمعها في حبكة واحدة متصاعدة. كل مشهد يعرض تجربة أو قصة مستقلة لشخصية أو مجموعة من الشخصيات النسائية،

مما يتيح للكاتبة استكشاف موضوعات مختلفة كالإحباط، الضياع، البحث عن الذات، والمقاومة الاجتماعية، دون أن تتقدم الأحداث بشكل خطي أو متصاعد.

إحدى النساء: "نحن النساء هنا... ننتظر شيئًا لا نعرفه، ونعيش في مكان لا نفهمه."(المسرحية ، ص٢)

الحوار السابق، يعكس تجربة واحدة من تجارب الشخصيات التي تتعلق بالحيرة والبحث عن المعنى، وهي تجربة يمكن أن تكون مستقلة عن بقية الأحداث. يتكرر هذا النوع من الحوار في مشاهد متعددة مع شخصيات مختلفة، مما يؤكد بنية الحدث المتوازية.

تستخدم الكاتبة أيضًا بنية دائرية في بعض أجزاء النص، حيث تعود الشخصيات إلى نفس النقطة أو الحالة التي بدأت منها. يتجلى ذلك من خلال التكرار في الحوارات والمواقف، مما يعكس دورة من الأحداث التي تكرر نفسها دون الوصول إلى نتيجة أو حل. البنية الدائرية في المسرحية تشير إلى عبثية الحياة والوجود، حيث تظل الشخصيات محاصرة في حلقة مفرغة من المعاناة والتساؤلات.

تعود شخصية لتقول:"لقد قلت هذا من قبل... وربما سأقوله مرة أخرى، ولكن لا شيء يتغير."

هنا، يتجلى الطابع الدائري للحدث في النص، حيث تشير الشخصية إلى تكرار نفس الحوارات والأفكار. هذا التكرار يعزز من فكرة عبثية الوجود والركود الذي تعيشه الشخصيات، مما يجعل الأحداث تدور في حلقة مفرغة دون تطور أو نهاية. تعكس هذه البنية الدائرية فكرة أن الحياة مليئة بالتكرار الذي لا يؤدي إلى أي تغيير حقيقي.

في مسرحية "**أمنعوا الضحك**"، توظف بنية معقدة تتأرجح بين البنية الدائرية والمتصاعدة والمتوازية لتعبر عن مفهوم العبث بشكل جديد ومثير. فتظهر البنية الدائرية بوضوح من خلال تكرار المواقف والأحداث، مما يعكس شعور الشخصيات بالحصار في حلقة من العبث واللامعقولية. هذا النمط يبرز فكرة العبث ويدعو الجمهور للتفكير في عدم جدوى بعض المواقف في الحياة.

ففي بداية المسرحية، خلال المشهد الذي يؤدي فيه الممثل مونولوج هاملت، لكن الجمهور يتفاعل بشكل غير متوقع:

"الممثل: أكون أو لا أكون... (ضحك من الجمهور)
هو/الممثل: مش سامع الضحك؟!"(المسرحية، ١).

يتكرر هذا الموقف مرة أخرى في نهاية المسرحية، حيث يعود الممثل إلى تقديم نفس المونولوج، لكن هذه المرة يكون الضحك أشد، وأصبح جزءًا من الفوضى المحيطة بالعرض. يعود المشهد إلى نقطة البداية، حاملاً معه أصداء الماضي. والشخصيات، كأشباح تائهة، تتجول في دهاليز اللامعنى، عاجزة عن كسر سلاسل الروتين الذي يقيّد حركتهم. فالحياة، في هذا الإطار، هي مجرد حلقة مفرغة، تكشف عن عجز الإنسان عن التغيير، وتحوله إلى كائن سجين دوائر نفسه".

كما تجلت البنية المتصاعدة في "**أمنعوا الضحك**" من خلال تصاعد التوتر والصراعات بين الشخصيات، والذي يتم استخدامه كأداة لإبراز المفارقات والعبثية في النص. هذه البنية تؤدي إلى خلق ديناميكية توتر متزايد، مما يعمق من تأثير العمل المسرحي.

فنجد أثناء تصاعد الأحداث، تفاقم الخلاف بين الممثل والملقن:

"الملقن: بطل تخرج عن النص!

الممثل: الجمهور بيضحك وأنا لازم أرد!" (المسرحية،٢).

هنا، يتفاقم التوتر بين الشخصيات بسبب استجابات الجمهور غير المتوقعة، مما يؤدي إلى حالة من الفوضى والإرباك في سير العرض. يتصاعد الضغط ليصل إلى ذروته عندما يحاول الممثل إيقاف العرض.

هذه الحالة من التصعيد توضح كيف يمكن للأحداث أن تتراكم لتخلق تأثيرًا دراماتيكيًا أكبر، وتعكس عدم اليقين وعدم القدرة على التنبؤ بالأحداث. فالنص يعبر عن واقع الحياة المليء بالفوضى والمواقف المتناقضة.

كما أن البنية ذات البنى المتوازية هي واحدة من أبرز التقنيات التي تستخدمها الكاتبة لتعزيز فكرة العبثية في النص. تقدم المسرحية عدة مسارات متوازية من الحبكة، حيث تتقاطع الشخصيات والأحداث بطريقة تعزز من الفكرة العبثية واللامعقولة.

كما في مشهد الجنازة، حيث يجتمع الجميع لوداع شخص ميت، لكنهم يضحكون بشكل هستيري:

"أحد الحضور: مين مات؟

الحضور (يضحكون): كلنا ميتين!" (المسرحية،٤).

هذا الحوار يعكس موازاة بين واقع الموت والضحك غير المعقول، مما يبرز التناقض بين الموت كحقيقة نهائية والضحك كاستجابة غير متوقعة وغير ملائمة. كما يعزز من فكرة أن الحياة مليئة بالمفارقات والتناقضات، حيث تتداخل الأمور الجدية مع الهزلية، مما يخلق تأثيرًا قويًا يعكس العبثية في الحياة.

بينما تلجأ مروة فاروق في "**جنون عادي جدًا**" إلى بنية حدث متداخلة ومتشابكة، تجمع بين الدائري والمتصاعد والمتوازي. هذه البنية المعقدة تساهم في خلق حالة من التوتر والغموض، وتدفع المشاهد إلى التفكير والتأمل في المعاني الكامنة وراء الأحداث. فالتكرار الدائري يعكس حالة من اليأس والجمود، بينما التصاعد الدرامي يخلق حالة من التوقع والترقب.

البنية الدائرية للحدث في المسرحية حيث تبدأ المسرحية في لحظة احتفالية تتسم بالضجيج والألوان، حيث يجتمع "هو" و"هي" في ليلة زفافهما. المظهر الخارجي يشير إلى السعادة والاحتفال، لكن التوترات الداخلية والتوقعات غير الملباة تلوح في الأفق.

هي" :"أنا أحب الرقص في الليلة الكبرى مثلما نحب الرقص تحت الأضواء

هو" :"لا أستطيع أن أحتمل الناس حولنا، سيظنون أننا غريبون". (المسرحية،٢).

يعكس الحوار التناقض بين التوقعات الرومانسية لـ "هي" والقلق والتردد الذي يشعر به "هو". بداية المسرحية تعرض الإعداد الاحتفالي والفرحة التي يتوقعها الجميع، لكنها تنكشف بسرعة عن عمق الصراع الداخلي الذي يواجهه الزوجان. هذا التباين يعزز من حدة التوتر بينهما، ويضع الأساس لمزيد من الصراعات المستقبلية.

في نهاية المسرحية، يظهر "هو" في حالة من الانزعاج والقلق النفسي، حيث يتحدث مع المدير حول تصوره للآخرين وتأثيرهم عليه. المشهد يقدم حلقة مغلقة، حيث يعكس تحولا من بداية المسرحية التي كانت مليئة بالتوتر إلى نهاية تعبيرية عن الصراع الداخلي وكيفية محاولة إيجاد حل له. المشهد يظهر كيفية مواجهة القلق من خلال محادثات مع الآخرين ومحاولة التركيز على الذات.

هو" :"كلما نظرت في المرآة، أرى أشخاصًا لا أعرفهم، يتابعونني ويتحدثون عني".
المدير":"إنهم مجرد تجسيدات لمخاوفك، حاول أن تركز على عملك وتبتعد عن الانعكاسات التي تزعجك". (المسرحية،٣).

هذه البنية الدائرية تبرز كيف أن الشخصيات تدور في حلقة مفرغة، غير قادرة على التغيير أو التقدم. يعود النص إلى نقطة البداية، مما يُظهر عدم جدوى محاولات الشخصيات والعبثية التي تعيشها. تعكس هذه البنية مفهوم التكرار والمشاكل المستمرة التي تواجهها الشخصيات.

في المسرحية، تُبرز بنية تصاعد الأزمات كيفية تطور الأحداث بشكل تدريجي، مما يعزز التوتر الدرامي. فتتطور المشكلات البسيطة تدريجياً إلى أزمات أكثر تعقيدًا. على سبيل المثال، في منتصف المسرحية، نجد أن الشخصية الرئيسية "هى" تواجه مشكلة بسيطة تتعلق بعملها، حيث تقول: **"الأمور هنا تسير بشكل غريب، ولكنني أستطيع التعامل معها."** مع تقدم الأحداث، تتصاعد الأزمات لتصبح أكثر حدة، حيث تجد "هى" نفسها في موقف معقد مع زملائها، كما في المشهد الذي تعبر فيه عن استيائها المتزايد قائلة: "**لم أعد أستطيع تحمل المزيد، كل شيء يتراكم عليّ بشكل لا يُحتمل."** هذا التصاعد في الأزمات يُظهر كيف أن كل أزمة تتبع الأخرى بشكل متزايد، مما يعزز من توتر المسرحية.

في الوقت نفسه، تعالج المسرحية الأحداث المتوازية تظهر من خلال تصاعد التوتر والصراع بشكل تدريجي. في بداية النص، تبدأ الصراعات النفسية بشكل خفيف، ثم تتصاعد تدريجيًا إلى ذروتها، مما يخلق تجربة درامية قوية. على سبيل المثال، في المشهد الأول، يبدأ التوتر بين الشخصيات بشكل معتدل، كما يتضح من الحوار:

"كل شيء يبدو هادئًا، لكن تحت السطح، هناك توترات تتزايد تدريجيًا" (المسرحية، ص. ١١).

مع تقدم الأحداث، تتصاعد التوترات بشكل ملحوظ، كما يظهر في مشهد لاحق:

"أصبحت الخلافات أكثر حدة، كل موقف صغير أصبح سببًا لصراع كبير، والتوتر أصبح لا يُحتمل" (المسرحية، ص١٣).

هذا التصاعد يعكس التوتر الداخلي لكل شخصية ويظهر كيف أن القلق الاجتماعي يؤثر على سلوكياتهم وتفاعلاتهم مع الآخرين.

كما يظهر النمط ذو البنى المتوازية من خلال توازي الصراعات والأحداث التي تمر بها الشخصيات. يعرض النص توازيًا بين الصراعات المختلفة التي يواجهها كل من الزوجين. على سبيل المثال، في المشهد الذي يتناول صراعات الزوج في العمل وصراعات الزوجة في حياتها الاجتماعية، يظهر التوازي بين معاناتهم:

"بينما كان الزوج يعاني من ضغوط العمل واحتياجاته المهنية، كانت الزوجة تتعامل مع ضغوط اجتماعية وتوقعات المجتمع منها" (المسرحية، ص١٢).

هذا التوازي بين صراعات الشخصيات يعكس كيف تؤثر القضايا النفسية المختلفة على التفاعلات بين الشخصيات ويعزز من عمق النص، كما يتضح في مشهد آخر:

"تداخلت مشاعرهم، وكأن كل صراع نواجهه يعكس صراع الآخر، مما زاد من تعقيد علاقتهم" (المسرحية، ص١٢).

تسهم هذه الأنماط في بناء تجربة درامية غنية ومعقدة تعكس التوترات النفسية وتفاعلات الشخصيات بطرق متعددة، مما يعزز من تأثير النص على القارئ.

تتسم مسرحية "الشنطة" للكاتبة مروة فاروق ببنية درامية غنية ومعقدة تعكس عمق الصراعات النفسية والاجتماعية بين الشخصيات، وتتسم بحوار قوي يحاكي واقع المجتمعات التي تعاني من التوترات الأمنية والتمييز على أساس المظهر والهوية. البنية الدرامية للأحداث في النص تعتمد على تصاعد الصراع بين الشخصيات وتقديم صراعات داخلية وخارجية تدفع الحبكة نحو ذروتها.

اما البنية الدرامية في مسرحية "الشنطة" تعتمد على الحدث التصاعدي الذي يبدأ من نقطة هادئة نسبيًا، ثم يتصاعد تدريجيًا مع تصاعد التوتر بين الشخصيات المختلفة. يبدأ النص بمشهد بسيط يظهر فتاة منقبة تواجه التفتيش الأمني في مصلحة حكومية، وهو ما يمثل نقطة الانطلاق في الحدث.

يبدأ التصاعد من الحوار الأول بين الفتاة المنقبة والضابط الأمن:

"الضابط: طلع البطاقة ... لا مش من تحت النقاب، ارفعي النقاب."
"الفتاة: مش هارفع نقابي، ده حقي." (المسرحية، ٣)

هذا الحوار القصير يبين الصراع المبكر الذي يؤسس للحدث الرئيسي.

يتعمق الحدث ويتصاعد مع دخول شخصيات أخرى في السياق، مثل المسؤولين والموظفين في المصلحة الحكومية. كل شخصية تُقدّم منظورها الخاص حول الحادثة، مما يُثري البنية بالتوازي

في تقديم الأحداث، حيث يتعامل كل منهم مع القضية بطرق مختلفة بناءً على موقفه أو سلطته أو مخاوفه.

يعتمد النص أيضًا على البنية المتوازية في تصاعد الأحداث، حيث يتم تقديم صراعات فرعية تتوازى مع الصراع الرئيسي بين الفتاة والضابط. على سبيل المثال، يظهر صراع بين الفتاة وشخصية الموظف الذي يرفض مساعدتها ويستغل موقفها:

"الموظف: مينفعش تدخلي بشنطة كبيرة، دي تعليمات."

"الفتاة: الشنطة فيها حاجتي الشخصية. أنا مش هسيبها بره." (المسرحية، ٤)

هنا، نرى صراعًا فرعيًا يتقاطع مع الصراع الرئيسي، مما يخلق طبقات متعددة من التوتر الذي يدفع الحبكة نحو التعقيد والتصاعد.

في المجمل–يمكن القول– إن الحدث في "الشنطة" يميل إلى البنية الدائرية، حيث تعود الشخصيات إلى نقطة الصراع الأصلية مع تصاعد حدة الموقف ولكن دون حل نهائي. هذا يتجلى بوضوح في تكرار مواقف التفتيش والتحقيق، والتي تعيد الشخصيات إلى مواجهة نفس النقاط الخلافية مرارًا.

على سبيل المثال، بعد عدة مشاحنات ومواجهات، تعود الفتاة لموقفها الأول بالدفاع عن حقوقها، مما يعكس نوعًا من البنية الدائرية التي تبرز انعدام التغيير في الواقع المحيط بهم:

"الضابط: مش هتمشي من هنا إلا لما ترفعي النقاب."

"الفتاة: مش هرفع نقابي لو هتقتلني."(المسرحية،ص٥)

هذا الحوار تُظهر تكرار المواجهة بين الشخصيات، مما يجعل البنية دائرية حيث تتصاعد الأحداث لكن دون أن تصل إلى حل واضح أو تغيير جذري في المواقف. يمكن القول إن كل جزء من النص يمثل جزءًا من التصاعد المتوازي للأحداث، لكنه في النهاية يعود بنا إلى نقطة الصفر إلى نفس الصراع الأصلي بين الدفاع عن الحقوق الشخصية والقوة الأمنية التي تفرض سيطرتها.

الصراع المركب في المسرحيات.

في مسرحية "**خربشة** ٢: تذكرتك يا مواطن" لمروة فاروق، تتشابك الصراعات بشكل معقد، مما يعكس نقدًا متعدد الطبقات للنظام الاجتماعي والسياسي. يمكن تصنيف الصراعات إلى ثلاثة أنواع

١. الصراع الخارجي
٢. الصراع النفسي
٣. الصراع المزدوج (الخارجي–النفسي)

الصراع الخارجي في المسرحية يتجسد في مواجهة الشخصيات، وخاصة "الجثة"، مع النظام المتمثل في شخصية "الكمسري" الذي يرمز إلى السلطة والنظام البيروقراطي القاسي. هذا النوع من

الصراع الذى يبدأ منذ بداية المسرحية، يبدأ الصراع عندما يكتشف "الكمسري" وجود "الجثة" في القطار ويحاول إخراجها بسبب "رائحة العفن" وعدم دفعها ثمن التذكرة:

الكمسري: "ومحرمتش.. وراجع تاني تلقح جتتك.. اف ريحتها وحشة عفنت يا بني خلاص.. متنزل بقي وتخلصنا بالا.. اقطع تذكرة" (خربشة، ٣).

يكشف هذا الحوار كيف يتعامل النظام مع الأفراد المتهمين أو المختلفين بدون شفقة أو تفهم. يعكس الحوار لغة التحقير والاستهزاء التي يستخدمها "الكمسري"، مما يبرز قسوة السلطة وتجاهلها للإنسانية حتى في الموت.

يزداد الصراع تعقيدًا عندما يحاول "الكمسري" إجبار "الجثة" على دفع ثمن التذكرة، وتدخل "العسكري" و"الشيخ" لتعزيز موقف السلطة والتأكيد على النظام القائم:

العسكري: "يعني ممعاكش بطاقة ولا اي اثبات شخصية".

الشيخ: "اطلع يا واد من دول، اقطع دراعي ان ما كان الواد ده مخاوي، ده زي القطط ب٧ ترواح" (خربشة، ٣).

يعكس هذا الموقف تحالف السلطة الدينية والأمنية مع النظام الاجتماعي لفرض القوانين دون مراعاة الظروف الخاصة للأفراد، حتى في حالة "الجثة" التي لا تملك حياة بعد الموت. استخدام تعبيرات مثل "الواد ده مخاوي" يعكس التصورات الشعبية والمجتمعية التي تحكم على الناس بناءً على المظهر أو السلوك دون فهم الظروف.

يصل الصراع الخارجي إلى ذروته عندما يصّر "الكمسري" على أن "الجثة" يجب أن تدفع "تذكرة"، على الرغم من وضعها غير التقليدي:

الكمسري: "ادفع التذكرة يا اض الاول.. انت فاكرها سايبه والا اية" (المسرحية،٤).

يُظهر هذا الحوار إصرار النظام على تطبيق القواعد بطريقة صارمة، حتى في الحالات التي تبدو غير منطقية. يُبرز هذا التناقض في السلوك السلطة القمعية التي تهتم أكثر بالإجراءات الشكلية على حساب المعقولية والإنسانية.

وبذلك يكشف الصراع الخارجي العلاقة بين الفرد المهمش والنظام القاسي الذي لا يراعي الحالات الإنسانية الخاصة. ويعكس نقدًا للمجتمع الذي يتبع القواعد الصارمة دون تفهم الظروف الفريدة.

الصراع النفسي يتجلى بشكل أساسي في شخصية "الجثة"، التي تعاني من أزمة هوية واضطراب داخلي حول وجودها في العالم، حتى بعد الموت. هذا الصراع ينعكس في محاولتها البقاء في القطار وتبرير وجودها بالرغم من رفض المجتمع لها.

فيبدأ الصراع النفسي في لحظة تواجد "الجثة" في القطار، حيث تحاول أن تبرر لنفسها وللآخرين سبب وجودها واحتياجها للبقاء:

الجثة: "يا عم انت ورايا ورايا" (خربشة،٤).

يظهر هذا الحوار عن الصراع النفسي الحاجة إلى القبول والبقاء في مكان معين، حتى لو كان هذا المكان غريبًا أو غير ملائم للشخصية. إنه يعكس حاجة "الجثة" إلى استيعابها من قبل النظام الذي يرفض وجودها.

تعبر "الجثة" عن أزمتها الداخلية ومحاولتها تحقيق القبول الاجتماعي، حتى في حالته الحالية:

الجثة: "يا حضرة الامين انا ميت ميت".

الجثة: "قلت اتصرف.. وماشي بلوح التلج عشان ما اضايكمش بريحة عفني.. سبني بس الم المبلغ وانا همشي خالص واريحكم" (خربشة،٥).

يعبر هذه الحوار عن معاناة "الجثة" من العجز ومحاولتها للتفاوض مع النظام حول حقوقها ووجودها. فكرة "الماشي بلوح التلج" ترمز إلى محاولة "الجثة" تقديم الحلول لتفادي مشكلات الوجود والرفض.

يتضح الصراع النفسي بعمق عندما يعترف "الجثة" بعدم قدرته على دفع "التذكرة"، وكأنها اعتراف بعدم القدرة على تحقيق القبول والاندماج الاجتماعي:

الجثة: "كفني ملوش جيوب" (فاروق، ٢٠٢٣).

يؤكد هذا الحوار على الضعف والعجز في مواجهة النظام الاجتماعي الذي لا يرحم، حيث يُظهر كيف أن الموتى، مثل الأحياء، ليس لديهم وسيلة للهروب من المتطلبات البيروقراطية حتى لو كانت غير منطقية.

وبذلك يعكس الصراع النفسي في المسرحية حالة من التناقض والرفض بين الإنسان وذاته، خاصة في ظل مجتمع لا يقبل وجود الأفراد المختلفين ويعاملهم بازدراء.

الصراع المزدوج

هذا الصراع يُعتبر من أهم محاور المسرحية، حيث يتداخل الصراع الخارجي مع النفسي، ليعكس العلاقة بين الفرد المهمش والسلطة، وبين الفرد ونفسه، يبدأ الصراع المزدوج عندما يصبح واضحًا أن "الجثة" ليست فقط في مواجهة مع "الكمسري" والسلطة، بل أيضًا مع نفسه في محاولة لفهم وجوده وتبريره:

الجثة: "دانا غلبان يا بية غلبان وميت من القطر اللي فات"

يتضح كيف يتم استغلال الفرد، حتى في موته، كرمز للضعف والفقر في المجتمع. يعكس هذا الأسلوب النقدي محاولة لتوضيح قسوة الحياة والقوانين التي تفرض على الناس حتى بعد وفاتهم.

في حين يتفاقم الصراع المزدوج عندما تتداخل التعليقات الخارجية من الشخصيات الأخرى مع المحاولات الذاتية لـ"الجثة" للتصالح مع نفسه ومع وضعه:

الكمسري: "طب والتذكرة؟ انت هتحمرق في التذكرة وتبلفني برسوم الدفن؟" (المسرحية، ٧).

يكشف هذا الحوار انعدام الإنسانية في التعامل مع الأفراد المختلفين، وكيف يتم التركيز على الأمور الشكلية، مثل التذاكر، دون التفات للوضع الحقيقي الذي يعيشه الفرد، سواء كان حيًا أم ميتًا.

يعكس الصراع المزدوج في المسرحية التفاعل المعقد بين الهوية الفردية والنظام الاجتماعي. يتضح كيف يمكن أن يؤدي الصراع الداخلي (النفسي) إلى تفاقم الصراع الخارجي، والعكس صحيح، مما يخلق دائرة من التوتر المستمر والصراع الذي لا نهاية له.

أما الصراع في مسرحية "جنون عادي جدًا" هو صراع نفسي مزدوج، حيث يتداخل الصراع الداخلي للشخصيات مع الصراع الخارجي بينهما. الصراع ينبع من الاختلاف في التوقعات والرغبات بين الزوجين في ليلة زفافهما، مما يؤدي إلى مشاحنات نفسية نابعة من عدم الانسجام بين رؤيتهما للحياة الزوجية.

١. الصراع الداخلي للشخصيات:

يظهر الصراع الداخلي بشكل رئيسي لدى "هو" الزوج، الذي يعاني من توتر وقلق دائم من "عيون الناس" ونظرتهم له. هذا القلق يجعله يفقد القدرة على الاستمتاع باللحظة الحالية، حتى في ليلة زفافه. يمكن ملاحظة هذا الصراع في حواره مع هي:

هو "شفت الناس كانوا عاملين يبصولنا إزاى عينهم كانت طالعه علينا .. بيحسدونا"
"كنت خايف قوى منهم .." (جنون عادي جدًا،٣)

بينما تُظهر هي رغبة قوية في الاستمتاع بلحظاتها والتعبير عن نفسها بحرية، مما يجعلها في حالة تصادم دائم مع مخاوف هو. تقول:

هى "أنا عايزة الناس كلها تبص وأنا عروسه"
"بتهزر (في غيظ) أنا مش عارفة ليه مابتحبش بقعد وسط الناس..." (جنون عادي جدًا،٥)

أما عن الصراع الخارجى، يتمثل في النقاشات والحوارات الساخنة بينهما، حيث يتصارع كل منهما لتحقيق رغبته. هي تسعى للخروج والاستمتاع، بينما هو يريد البقاء في المنزل بعيدًا عن أعين الناس. يظهر هذا في حوار مثل:

هو: "لا وسط كل الناس ... ما يصحش"
هى:"وفيها إيه؟" (جنون عادي جدًا،٥)

يتطور هذا الصراع حين يزداد توتر هو بسبب رؤيته للناس في المرآة، وهو ما يزيد من حدة الخلاف بينهما، حيث تصر هي على أن ما يراه مجرد خيال:

هو: "أنا بصيت لقيت ناس كتير كتير باصه علينا"
هى: "بقولك دى صورتنا إحنا" (جنون عادي جدًا،٦)

يبرز الصراع النفسي المزدوج خلال النص في تلك اللحظة التي يبدأ فيها هو في رؤية أشياء غير موجودة في الواقع، مثل الناس الذين يظهرون في المرآة. يتخيل هو أن هناك أشخاصاً يراقبونهما من المرآة، بينما هي ترى أن كل هذا مجرد وهم يعكس توتره الداخلي:

هو "بقولك باصين علينا من المرآيه"
هى "يا حبيبي المرآيه بتبص على روحها .. مالناش دعوة بيها" (جنون عادي جدًا،٧)

تؤكد هذه الحالة وجود اضطراب نفسي لدى هو، وهو نوع من الشيزوفرينيا الخفيفة، بينما تكافح هي لإعادته إلى الواقع وتؤكد أنهما بمفردهما.

في مسرحية "امنعوا الضحك"، يتجلى الصراع الداخلي كعنصر أساسي في بناء الشخصيات، حيث يواجه كل منها حالة من التوتر النفسي والصراع بين ما يشعرون به من مشاعر جادة أو مؤلمة وبين سلوكهم الذي يعكس حالة من الضحك الهستيري نتيجة "فيروس الضحك". الصراع الداخلي في المسرحية يعكس التناقض بين الإحساس الحقيقي والمظاهر السلوكية التي تفرضها الظاهرة الاجتماعية الجديدة (فيروس الضحك).

فنجد الممثل يعانى من صراع داخلي بين التزامه المهني وأدائه الجاد لدور هاملت وبين رغبته في إيقاف الضحك من الجمهور الذي يشوش على أدائه.

"الممثل: مش سامع الضحك ؟!... أرجوكم امنعوا الضحك... امنعوا الضحك."(امنعوا الضحك، ١)

يؤكد هذا الحوار على الصراع الذى يعيشه الممثل بين إحباطه العميق ورغبته في تقدير فنه والعمل الجاد الذي يبذله في الأداء المسرحي. لكن، التفاعل غير المتوقع من الجمهور يجعله يشعر بالتناقض بين ما يجب أن يكون عليه (التركيز والجدية) وبين ردود الفعل غير المتوقعة (الضحك).

كما أن الصراع الداخلى الذى يعيشه الأشخاص في مشهد الجنازة بين احترام المشاعر الشخصية والجماعية وبين ما يفرضه عليهم فيرس الضحك.

سيدة١:الباقية بحياتك .....(ضحك)
سيدة ٢:حياتك الباقية ..... (ضحك)." ."(امنعوا الضحك، ١)

يُظهر هذا الحوار الصراع رغبة الأشخاص في احترام المناسبة الحزينة ولكنهم لا يستطيعون السيطرة على سلوكهم بسبب التأثير الغريب للفيروس.

ولا يختلف الصراع الداخلى للسيدتان اللتان تتحدثان عن خيانة أزواجهن، وهو موقف يجب أن يتسم بالحزن أو الغضب، لكنهما بدلاً من ذلك تتصرفان بشكل لا يناسب الموقف.

"سيدة ١: شوفتي؟ الراجل طلع بيخوني (ضحك)
سيدة ٢: مش قلتلك ملهمش أمان .. هتعملي إيه؟ (ضحك)." (امنعوا الضحك، ٢)

يعكس الحوار شعورهما بالخيانة والإحباط، ولكن بسبب الضحك الهستيري الذي يسيطر عليهما، لا تستطيعان التعبير عن هذه المشاعر بشكل ملائم. يتضح الصراع هنا في التناقض بين الإحساس الحقيقي بالحزن والألم وبين الاستجابة المفروضة بالضحك.

ونجد المذيع الذى يسعى لتوصيل رسالة جادة للمواطنين حول خطر "فيروس الضحك"، لكنه يجد نفسه غير قادر على القيام بذلك بسبب نوبات الضحك التي تسيطر عليه.

"المذيع: أيها المواطنون (يضحك) تتوجه الجهات المعنية بتوعية المواطنين..." (امنعوا الضحك، ٤)

يكشف الحوار ان الصراع الداخلي للمذيع يكمن في التوتر بين دوره المهني كمذيع يحتاج إلى توصيل المعلومات بدقة وجدية، وبين استجابة جسمه وعقله غير المتوقعة. هذا التوتر يعكس تأثير الفيروس على قدرته على التحكم في سلوكياته، مما يسبب له إحباطًا عميقًا.

بنهاية المسرحية تظهر الفتاة كرمز للتحول الكامل في الشخصيات؛ حيث تنتقل من حالة الضحك إلى حالة أخرى من الاستسلام أو الانهيار.

"الفتاة: فيروس؟ مش فارق ... مش فارق أي حاجة ... (نوبة ضحك) هاهاهاها ... (تسقط على الأرض فاقدة الوعي)"

يتحول الصراع الداخلي هنا من مرحلة مقاومة تأثير الفيروس إلى الاستسلام له بشكل كامل، مما يعكس فقدان الأمل في الخلاص من هذه الحالة الغريبة.

تعاني الشخصية من عدم القدرة على إيقاف الضحك حتى في المواقف التي تتطلب الجدية أو الحزن، مما يجعلها تعيش في حالة من الانقسام الداخلي.

في مسرحية "**نساء عاديات**" نوعت الكاتبة أشكال الصراع بين الشخصيات النسائية والنظام الاجتماعي المحيط بهن، مما يعكس مواقف وظروفًا معقدة في مجتمع قمعي وغير عادل. يظهر الصراع بين الشخصيات والنظام الاجتماعي بوضوح في مشهد "النساء بزي الإعدام"، حيث يقفن أمام الجمهور بملابس تمثل الخضوع والاضطهاد، ثم يقمن بتمزيقها وتحويلها إلى فساتين سوارية، في دلالة على رغبتهن في التحرر من القيود الاجتماعية المفروضة عليهن. الرقصة التي تنتهي بشنق كل شخصية تشير إلى أن محاولات التمرد والخروج عن السياق الاجتماعي تنتهي بالإقصاء أو الموت: "**النساء بزي الاعدام يقفن صفا واحدا امام الجمهور محدقين فيه بقوة... يقمن بتمزيع ملابسهن وتحويلها الي فساتين سوارية... السيدة ترقص سلو مع كل شخصية واخر الرقصة تشنقها بالحبل... السيدات جثث ملقاة علي الأرض... ثم يبصقن علي الجمهور."(مسرحية نساء عاديات، ص٢)**

يظهر الصراع الداخلي للشخصيات أيضًا من خلال حواراتهن الذاتية التي تعبر عن القلق والتمزق النفسي. على سبيل المثال، تعبر الراقصة عن صراعها بين جسدها وروحها، ورغبتها في التحرر من قيود الجسد والمجتمع الذي يقيدها، حين تقول: **"الليلة الأخيرة.. هتحرر فيها من جسدي.. وهحرر جسدي مني.. الليلة دي لازم نسكن جوه بعض أكتر وأكتر.. لازم نحضن بعض.. ونرقص نرقص لحد النفس الأخير." ."(مسرحية نساء عاديات، ص٣)**

تعكس هذه الكلمات تضامنًا نسويًا يسعى لتحقيق الحرية النفسية من خلال الوحدة والتكاتف. كذلك، يظهر الصراع بين الشخصيات ذاتها من خلال مواجهات مباشرة، كما في الحوار بين "الصعيدية" وأخيها، الذي يزور النافذة بشكل غير متوقع، مما يعكس مواجهة غير مباشرة مع السلطة الذكورية والخوف من التمرد والعصيان: **"مش معجول.. انت إهنه اخوي انت؟ طب جاي لية؟ جاي تطمن**

عليّ؟ فيك الخير شايلاك لعوزة.. يالا اخرج من هنا.. انصرف ان كنت ملاك والا شيطان." ."(مسرحية نساء عاديات، ص٥)

كما يتجلى الصراع الوجودي بوضوح في المسرحية، حيث تعبر الشخصيات عن مواقفها تجاه حياتها ومصيرها في لحظاتها الأخيرة. تقول التشكيلية: **"طظ والف طظ.. حتي لو هي الليلة الأخيرة.. لو جه الوقت يعيد نفسه هفضل بريئة." ."(مسرحية نساء عاديات، ص٧)**هذا الحوار يؤكد على مفهوم البراءة كقيمة ثابتة لا تتغير حتى في ظل الظروف القاسية. أخيرًا، يظهر الصراع بين الأديان والأفكار من خلال تفاعل الشخصيات، كما في حوار الطالبة التي تطلب من التشكيلية الصلاة معًا، ما يعكس انعدام التواصل والتفاهم بسبب التباين في الديانات والخلفيات الاجتماعية: **"شمعة للعدرا.. هي جنبي وحسه بيا.. انتي ديانتك اية؟ (التشكيلية تصمت وتبتعد عنها)."** ."**(مسرحية نساء عاديات، ص٨)** يعكس هذا التباعد انعدام التفاهم وصعوبة التعايش بين الأفكار المختلفة في مجتمع يفتقر إلى الحوار الحقيقي.

من خلال هذه الحوارات، تعكس المسرحية عمق الصراعات المختلفة – سواء كانت داخلية، أو مع النظام الاجتماعي، أو مع الهوية الذاتية والدينية – مما يجعلها عملًا مسرحيًا غنيًا بالتفسيرات والدلالات المتعددة.

في مسرحية "**حبل غسيل**" يتجلى الصراع بشكلٍ ملحوظ بين عدة أطراف، مما يعكس تعقيدات العلاقات الإنسانية والمجتمعية. يمكن تقسيم الصراعات في المسرحية إلى ثلاثة أنواع رئيسية: الصراع الداخلي، الصراع الخارجي، والصراع الاجتماعي، وكل منها يتجلى بوضوح من خلال النص.

يعاني المؤلف من صراع داخلي شديد يتمثل في تذمره من حياته الحالية وتحدياته المادية. يظهر هذا الصراع بوضوح في مشهد تقديمه قصيدته التي تعبر عن اشتياقه لشخص محبوب بينما يكون في صراع مع صوت الغسالة الذي يتسبب في إزعاجه ويشوش أفكاره. يعكس المؤلف هذا الصراع الداخلي عندما يقول: **"يا حبيبي أنا عند ماما تحت بجيب منها باقي الغسيل"**، وهو تعبير عن ضغوطه الشخصية والأسرية التي يشعر بها، حيث يواجه تحديات اقتصادية ومهنية تضغط عليه وتؤثر على حالته النفسية. وعندما يقول: **"كل ده عشان سكنونا عندهم بعد بيت ابويا ما وقع"**، يظهر تأثير الظروف الاقتصادية القاسية على حياته الشخصية.

الصراع الخارجي يتجلى عندما تبدأ الشخصيات التي أخرجها المؤلف من الغسالة في التفاعل معه. هذه الشخصيات تتهم المؤلف بالاستغلال والتلاعب بهم، مما يبرز صراعاً بين المؤلف وشخصياته. تتجلى هذه المشاعر بوضوح عندما يقول أحد الشخصيات: **"إنت سادي؟.. هاا!؟ قول اعترف.. سادي.. بتستمتع بتعذيب كائنات زينا".** هذا الحوار يعكس الصراع بين المؤلف والشخصيات التي شعر بها بالتجاهل والظلم، مما يبرز التوتر بين الأفراد وتأثير المؤلف فيهم.

الصراع الاجتماعي يظهر من خلال تصورات المؤلف عن عائلته والمجتمع المحيط به. يتحول الحبل الذي يحمل الملابس إلى وسيلة لتجسيد صراعات عائلية واجتماعية عميقة، حيث تتجسد الشخصيات المعلقة على الحبل كعناصر من عائلته. يظهر الصراع الاجتماعي بوضوح عندما يتحدث المؤلف عن معاملة عائلته له ويتعامل مع تصوراتهم بشكل سلبي، حيث يظهر تعامله مع زوجته وأفراد عائلته كأدوات للضغط عليه، مما يعكس الصراع الذي يعاني منه بين تطلعاته الشخصية والضغوط الاجتماعية المحيطة به. يُظهر هذا من خلال الحوار : **"الجد : متسيب البنت تسمع كلام خالها.. المؤلف: يا عمي البنت بتردد كلام هي مش فهماه.."**.

في المجمل، تعكس "حبل غسيل" تنوع الصراعات التي يعيشها الفرد في حياته، وتعرض التوترات الداخلية والخارجية التي تؤثر على تصرفاته وعلاقاته. المسرحية تعكس الصراعات العميقة والمركبة التي تنشأ من التحديات الاجتماعية والعائلية والفردية، مما يجعلها تجربة درامية ثرية وملهمة.

الشخصيات

في مسرحية "**نساء عاديات**"، اختارت مروة فاروق عمدًا عدم تحديد هويات شخصياتها، سواء أسماء أو ملامح .هذا الاختيار الدقيق يحمل دلالات عميقة : فهو يجعل الشخصيات رموزًا تعبر عن تجارب إنسانية مشتركة، مما يتيح للجمهور التعرف عليها بسهولة .كما أنه يوسع نطاق القصة لتشمل أي زمان ومكان، مؤكداً على طابع القضايا المطروحة من ظلم وقمع .والأهم من ذلك، أنه يبرز الوحدة الإنسانية التي تجمع النساء على اختلاف خلفياتهن، في مواجهة التحديات المشتركة.

تتميز مسرحية "**نساء عاديات**" بتقديم شخصيات معقدة ومشوهة نفسيًا واجتماعيًا، تعكس حالة من التمزق الداخلي والاغتراب عن الواقع، وتجمع بين خلفيات دينية وثقافية متنوعة، مما يعزز الشعور بالعبثية والتناقض في التجربة الإنسانية المشتركة. نجحت الكاتبة في رسم شخصيات متضاربة تعكس الحالة النفسية والاجتماعية المتأزمة لكل شخصية على حدة، تعبر عن همومها وآلامها من منظور ذاتي بحت، مما يجعل المسرحية تعكس تجارب إنسانية متنوعة ومعقدة.فالراقصة الهندية التي قتلت حبيبها بعد أن أنكرها ودينها وتزوج بأخرى، تظهر كشخصية معقدة مشوهة، تعاني من الصراعات الداخلية بين الحب والكراهية، والرغبة في التحرر والاستسلام. تتحدث بلكنة عربية مكسرة، وتعبّر عن رغبتها في التحرر من جسدها ومن واقعها المعقد:

الراقصة: (تتحدث بلكنة عربية أجنبية)

الليلة الأخيرة .. هتحرر فيها من جسدي .. وهحرر جسدي مني .. الليلة دي لازم نسكن جوه بعض أكتر وأكتر .. لازم نحضن بعض .. ونرقص نرقص لحد النفس الأخير.(المسرحية،٤)

الطالبة المصرية قتلت خطيبها بعد أن شوه سمعتها بنشر شائعة عن فقدانها للعذرية. تعاني من اضطرابات نفسية وخوف شديد، وتظهر كشخصية مشوهة نفسيًا نتيجة للأذى الاجتماعي والفضيحة. تتعرض لكوابيس وصراعات داخلية حول ما حدث:

الطالبة: هيقولهم .. هيقتلوني .. أبونا هيحبسني بالدير .. دول ميعرفوش ربنا .. مكنش لازم اقوله .. مكنش لازم اقوله.
(يهدئون من روعها .. تعود للنوم .. تنهض الضرة تنظر في مرآة مكسورة مثبتة على الحائط .. تتحدث إلى نفسها وتحكي لهن) (المسرحية،٦)

الضرة التونسية قتلت زوجها بعد تعرضها للتعذيب النفسي والجسدي على يديه. تعكس شخصية الضرة المعذبة التي تعاني من العنف الزوجي، وتتراوح مشاعرها بين الأمل في التحرر واليأس من الحياة:

الضرة: (بلكنتها) كيفاش منجمش كيف نقدروا نتحمل كل هذا الوجع .. لا بأس عليك يا روح .. ما بي خوف .. حتى نحلمو بإنا نَعَاودو بلادنا نحلمو بإنا ما نقدر نموت هكا .. ولا الموت يجي كيفاك. (المسرحية،٥)

الفنانة التشكيلية اليهودية قتلت رجلًا تحرش بها وتعيش في تنكر دائم لهويتها الدينية خوفًا من المجتمع. تعبر عن تمردها على القمع والاضطهاد، لكنها تعاني من العزلة والخوف المستمر.

تظهر الشخصية في صراع بين الدفاع عن كرامتها والعيش في خوف من كشف هويتها:

التشكيلية: طظ وألف طظ .. حتى لو هي الليلة الأخيرة .. لو جه الوقت يعيد نفسه هفضل بريئة. (المسرحية،٣)

الصعيدية: قتلت أخاها بعد أن استولى على ميراثها وأهانها. تعكس هذه الشخصية مشاعر الغضب والتمرد الناجمة عن الظلم الاجتماعي والاستبداد الأسري. تتحدث بلهجة قوية تعبّر عن غضبها ورغبتها في استعادة حقوقها:

الأخت: خد جزاته .. عشان يعرفوا إن الحريم لها حج(حق) .. مكفهمش يكتموا في أنفاسنا؟ ويعملوا فيها الشرفاء .. مكفهمش سلبهم كل حاجة ويسبونا نموت جُدامهم (قدامهم) ولا يفرج (يفرق) عنِدِيهم. (المسرحية،٤)

تستخدم مروة فاروق في مسرحية "نساء عاديات" شخصيات مشوهة ومتضاربة لتعكس الصراعات النفسية والاجتماعية العميقة التي تواجهها النساء في المجتمع. كل شخصية تظهر جوانب مختلفة من التشويه الداخلي والصراع، مما يعزز الطابع العبثي والواقعية القاسية في المسرحية، ويكشف عن عمق المعاناة البشرية في مواجهة الظلم والقمع الاجتماعي.

في مسرحية "**الشنطة**" وظفت الكاتبة تقنيات مسرح العبث بشكل مميز لرسم الشخصيات، خاصة الشخصية الرئيسية الفتاة المنقبة، التي تتحرك بين واقع ضاغط وأوهامها الداخلية. تظهر الفتاة المنقبة في البداية كشخصية تعاني من الصراع بين الحفاظ على خصوصيتها والخضوع لضغوط المجتمع، ويتجلى ذلك من خلال محاولتها المتكررة للحفاظ على محتويات حقيبتها مغلقة، حيث تقول: "**انت مالك.. انت ليه عايز تفتحها؟ دي حقيبتي وأنا حرة فيها"(المسرحية، ص٢)**، وهو ما يعكس رغبتها في الاحتفاظ بحريتها الشخصية ورفض التدخل الخارجي. تزداد حدة الصراع عندما تبدأ الشخصيات داخل الحقيبة – التي تمثل أفراد عائلتها وأشخاصًا لهم تأثير كبير في حياتها – بالتفاعل معها، مما يزيد من العبثية في النص ويكشف عن الروتين الضاغط والمواقف

غير المنطقية التي تواجهها الفتاة، كما يتضح من حوارها لافراد عائلتها داخل الحقيبة **الفتاة: "كل يوم بروح عشان اخلص ورق المعاش ليا وليهم." (المسرحية، ص٨).**

تتعقد شخصية الفتاة أكثر عندما تواجه ضغوطات مختلفة من المجتمع والعائلة، وهو ما يعكسه صراعها النفسي الداخلي ورغبتها في الهروب من المسؤوليات والبحث عن حريتها الشخصية، حيث تقول: **"انا مش فاهمة ليه لازم اكون مسؤولة عن كل الناس.. انا عايزة بس أعيش لنفسي"(المسرحية، ص١٥).** تستخدم الكاتبة الفنتازيا واللامنطقية كوسيلة لتعميق الصراع الداخلي للفتاة، حيث تمثل الحقيبة عالمًا مليئًا بالأسرار والضغوط التي تعيشها، وتضيف إلى النص بُعدًا من السخرية واللامعقولية في التعامل مع السلطة والمجتمع. في النهاية، تظل الفتاة في حالة من التردد بين فتح الحقيبة، وهو قرار قد يغير كل شيء، أو إبقائها مغلقة، مما يعكس المعضلة الوجودية التي تواجهها.

تتميز مسرحية "**الشنطة**" بعمقها الرمزي، حيث تستخدم الكاتبة أسماء وشخصيات مجردة كـ"الفتاة" و"الأمن" لتجاوز التفاصيل الواقعية وتنقلنا إلى عالم من المعاني الكامنة .فـ"الفتاة" ليست مجرد شخصية بل هي استعارة لكل فتاة تسعى إلى تحقيق ذاتها في مواجهة القيود المجتمعية، بينما يمثل "ظابط الأمن" رمزًا للسلطة والقمع التي تحاول كبت تلك الرغبات .هذا التجريد يضفي على المسرحية طابعًا فلسفيًا، ويجعلها تتجاوز حدود الزمان والمكان، لتصل إلى عمق النفس البشرية

تلجأ الكاتبة إلى السرد السريالي لتجسيد أعماق شخصية الفتاة، فالحقيبة التي تحملها ليست مجرد حاوية للأشياء، بل هي رمز لكونها الداخلي المتشابك والمعقد .تتحول الحقيبة إلى عالم مصغر، يعج بالأشياء والشخصيات التي تتحرك وتتفاعل بشكل غير منطقي، عاكسة بذلك حالة اللاوعي والفوضى التي تعيشها البطل .لحظة تفتيش الحقيبة تمثل نقطة تحول، حيث تتكشف أمامنا هذه الفوضى الداخلية بشكل صارخ، مما يثير تساؤلات حول طبيعة الواقع الذي تعيشه البطل وهوية الشخصيات التي ترافقها

الأمن: ايه ده يا أنسة؟

الفتاة: شنطة بنت حضرتك هتكون عامله ازاي. (المسرحية،٣)

هنا، الحقيبة ليست مجرد وعاء للأشياء، بل رمز لحياتها وتداخلها المعقد مع العالم الخارجي.

الشخصيات في المسرحية تتحول بطرق غير متوقعة. الفتاة التي تظهر أولاً كفتاة منقبة تتضح لاحقاً أنها كانت تغني وتعزف قبل أن تتبنى النقاب. هذا التحول يعكس التناقضات التي تعيشها الشخصيات بين الماضي والحاضر وبين القيم الداخلية والضغوط الخارجية. الفتاة نفسها تعبر عن هذا التناقض بقولها:

الفتاة: بصراحة انا مكنتش منقبة لغاية متخرجت ..كنت بغني وبعزف في وزارة الثقافة. (المسرحية،٦)

هذا التحول يبرز الصراع الداخلي الذي تواجهه الشخصية بين رغبتها في التعبير عن ذاتها وضرورة التكيف مع توقعات المجتمع.

الشخصيات في المسرحية تظهر بها تشوهات تعكس الضغط الاجتماعي والتناقضات الداخلية. الفتاة، رغم ارتدائها النقاب الذي يفترض أن يكون رمزاً للتدين والانضباط، إلا أنها تحمل في حقيبتها أدوات موسيقية وكتباً عن الموسيقى، مما يعكس تشوهاً في هويتها وصراعاتها الداخلية. كما أن العلاقة بين الفتاة والأستاذ تُظهر تشوهاً في العلاقات الإنسانية والاجتماعية، حيث يظهر الأستاذ بمظهر الشخص المخادع الذي يسعى للتحكم والتلاعب بها:

الأستاذ: انا حبيتك ولسه بحبك.

الفتاة: زي ما لسه بتحب زوجتك اللي اصلا مش محجبة. (المسرحية،١٦)

هذا الحوار يعكس عدم الاستقرار والتشوه في العلاقات الإنسانية والمجتمعية.

تقدم مروة فاروق بمسرحية "**جنون عادي جدًا**" مجموعة من الشخصيات المتنوعة والمعقدة التي تعكس حالات نفسية مختلفة تتفاعل مع الواقع بطرق غير متوقعة، مما يضفي على النص طابعًا من العبث والفنتازيا.

الشخصية الرئيسية "هو" يمثل نموذجًا للرجل الذي يعيش في حالة من الخوف والتردد، فهو غير قادر على التعامل مع مشاعره وأحاسيسه بشكل واضح. يظهر هذا التردد بشكل بارز في قلقه من نظرات الناس وكلامهم، مما يعكس عدم ثقته بنفسه وخوفه من الحكم الاجتماعي:

هو: "كنت خايف قوي منهم.." (المسرحية، ص٣)

هذا الخوف يظهر بوضوح في تصرفاته التي تهيمن عليها السيطرة والرغبة في البقاء بعيدًا عن أنظار الناس. حتى أثناء الرقص مع زوجته، يفضل البقاء في المنزل بعيدًا عن الآخرين، مما يشير إلى عدم رغبته في التعرض للنقد أو الحكم:

هو "نسهر في بيتنا أحسن." (المسرحية، ص٧)

هنا نجد أن "هو" يميل إلى الانعزال ويتجنب المواجهة، مما يخلق حالة من الفوضى والعبث في علاقته مع "هي"، التي تفضل التفاعل والانفتاح. الشخصية تعيش في عالم داخلي مليء بالمخاوف والشكوك، مما يجعلها تجسد التناقض النفسي والقلق الوجودي الذي يعاني منه العديد من البشر.

على النقيض من "هو"، تمثل "هي" شخصية جريئة ومتحررة تعبر عن رغبتها في الاستمتاع بالحياة والانفتاح على الآخرين. هي تعكس رغبة الإنسان في التجربة والاستكشاف وعدم القبول بالوضع الراهن. فتظهر "هي" بشخصية واثقة من نفسها ترغب في الاحتفال بزفافها بالخروج والرقص، مما يعكس حبها للحياة وعدم اهتمامها بكلام الناس أو نظراتهم:

"أنا عايزة الناس كلها تبص وأنا عروسة." (المسرحية، ص٣)

تسعى "هي" لكسر الحواجز الاجتماعية وتعيش حياتها بحرية، دون أن تسمح للخوف أو القلق بالتحكم بها. وهذا يتجلى أيضًا في نقدها المستمر لزوجها لعدم رغبته في التفاعل مع الآخرين:
"إنت مش بتحب تبقى وسط الناس، طول ما انت شايفهم ما بتبقاش على بعضك..." (المسرحية، ص٨)

تحاول "هي" باستمرار دفع "هو" للخروج من قوقعته، إلا أن جهودهما تتصادم دائمًا، مما يزيد من تعقيد علاقتهما ويعكس الصراع الداخلي بين الخوف والانطلاق، الكبت والتحرر.

وتؤكد الكاتبة من خلال التفاعل بين "هو" و"هي" على التناقضات بين شخصيتيهما ورؤيتيهما للحياة. "هو" يحاول باستمرار كبح "هي" وإبقائها في دائرة الراحة الخاصة به، بينما تحاول "هي" دفعه للخروج من تلك الدائرة والانطلاق في الحياة. هذا الصراع المستمر يعكس فلسفة العبث التي تتبناها المسرحية، حيث لا توجد حلول نهائية أو واضحة، بل سلسلة من التفاعلات غير المنطقية والمواقف العبثية التي تعكس تعقيدات النفس البشرية.

فعندما يتخيل "هو" أن هناك أشخاصًا في المنزل عبر المرآة، يبرز هذا الموقف حالة الشيزوفرينيا أو الهلوسة، والتي قد تكون تعبيرًا عن خوفه الداخلي من المجتمع والظهور أمام الآخرين. في المقابل، ترد "هي" بواقعية وسخرية:
هى: "يا حبيبي المرآيه بتبص على روحها .. مالناش دعوة بيها". (المسرحية، ص٩)
هذا التبادل يعكس الفجوة العميقة بين رؤيتيهما للحياة ويمثل التوتر الدائم بينهما.

تستخدم الكاتبة الشخصيات لتمثل رموزًا مختلفة للحياة والتجارب الإنسانية. "هو" يرمز إلى الخوف من التغيير وعدم القدرة على مواجهة المجتمع، بينما "هي" تمثل الحرية والرغبة في التعبير عن الذات دون قيود. التفاعل بينهما يمثل صراعًا بين الخوف والانطلاق، بين الحذر والرغبة في الحياة.

وظّفت الكاتبة تقنيات مسرح العبث بمهارة في رسم الشخصيات، لتصوير عبثية الوجود البشري ولتعكس حالة من اللامعقول واللاجدوى. تقوم الشخصيات في المسرحية على عدم الاتساق والتناقض الداخلي، مما يعكس التوتر بين العقلانية واللاعقلانية ويبرز انعدام الغرض والمعنى من وجودها.

أحد أبرز تقنيات العبث التي استخدمتها الكاتبة هي التكرار اللامجدي في حوارات الشخصيات. يتجلى هذا التكرار في حوارات تبدو بلا معنى أو هدف واضح، مثل عندما تتبادل الشخصيات نفس الأسئلة بلا إجابة، وتعيد نفس العبارات مرة تلو الأخرى دون أي تطور في النقاش. على سبيل المثال، تقول إحدى الشخصيات:
هي:"ما الغرض من الحياة؟"
هو: "لا شيء، فقط نسير في دوائر".(المسرحية، ص١١)

هذا التكرار يعكس استنزاف الشخصيات نفسيًا وعقليًا، ويُشعر المتلقي بعبثية الموقف الذي لا يتقدم إلى أي مكان، مما يعزز الإحساس باللامعقول.

كما استخدمت الكاتبة التناقض الداخلي في الشخصيات لتجسيد عبثية الحياة. فالشخصيات تبدو وكأنها تعيش في عالمها الخاص، متنازعة بين رغباتها وأفكارها، دون قدرة على اتخاذ قرارات واضحة أو فهم مشاعرها بعمق. في مشهد آخر، تطرح إحدى الشخصيات سؤالاً وجودياً:

"هل نحن أحياء أم ميتون بالفعل؟"،

ويجيب آخر:

"نحن بينهما، نعيش حياة الموتى ونموت حياة الأحياء". (المسرحية، ص١٣)

هذا التناقض يكشف عن حالة من الفوضى العقلية وانعدام الفهم الواضح لمفهوم الحياة والموت، مما يعكس فلسفة العبث في تأكيدها على الغموض وعدم الاتساق.

في مسرحية "**حبل الغسيل**"، يتجسد المؤلف في النص كشخصية مركزية تثير الكثير من التساؤلات حول الإبداع، الفن، والمسؤولية الأخلاقية للفنان .المؤلف يبدو محبطًا ومشحونًا بالقلق والتوتر. يعيش في منزل فقير ويعاني من الضوضاء المستمرة للغسالة،**"هذا الصوت المزعج! لا أستطيع التركيز على كلماتي... كل شيء في حياتي هو ضجيج مستمر". (المسرحية، ص١)**

يعكس هذا الحوار عدم قدرته على الهروب من الضغوط الحياتية والعوائق التي تعترض طريقه الفني.

وهو يحاول العمل على نصه الأدبي. ويظهر المؤلف كشخص غير راضٍ عن ظروفه المعيشية، ويعاني من ضغط كبير لتحقيق النجاح في مهنته ككاتب مسرحي ويحاول مواجهة التحديات المالية والفنية. **المؤلف: أحاول أن أكتب... أن أخلق عوالم جديدة، لكنني محاصر في هذا القفص، محاصر بين كلمات لم أعد أستطيع سماعها. (المسرحية، ص١)**" توضح الكاتبة كيف يعاني **المؤلف** من حالة من الجمود الإبداعي، ويشعر بالاختناق بسبب القيود المفروضة عليه.

وخلال تفاعله مع الشخصيات التي تخرج من الغسالة، يتجلى لنا تعقيد تجربته الإبداعية؛ إذ أنه يعبر عن صراع داخلي بين واجبه تجاه الفن وعبء الحياة اليومية، ولكنة سرعان ما يفقد السيطرة على ما يحدث مما يعزز فكرة أن الكاتب قد يفقد أحيانًا السيطرة على خياله.

"كيف خرجتم من هنا؟ لم أكتب هذا! لا يمكنكم أن تكونوا هنا"(المسرحية، ص٣) ، **كما** يتضمن تفاعل **المؤلف** مع الشخصيات التي خرجت من الغسالة نقاشًا حول حرية الإرادة ومسؤولية الكاتب. في أحد الحوارات الفلسفية، يقول:**هل أنا الخالق أم مجرد أداة تكتب ما يجب أن يُكتب؟ من الذي يتحكم هنا؟(المسرحية، ص4)**"" يعكس هذا الحوار استكشاف المؤلف لمسائل وجودية حول القدر والإرادة الحرة، مما يضيف عمقًا فلسفيًا للنص.يظهر **المؤلف** في نهاية المسرحية وهو يبحث عن

إجابات، غير متأكد من الاتجاه الذي يجب أن يتخذه. يقول في الختام:**"ما زلت أبحث... في النص وفي الحياة... عن كلمة أخيرة، عن نهاية تليق بهذا الفوضى. (المسرحية، ص15)"** يعكس هذا الحوار حالة الحيرة والبحث عن الذات التي يعيشها المؤلف، حيث لا توجد إجابة واضحة عن دوره ككاتب أو كإنسان.

تتميز مسرحية "**حبل الغسيل**" بتقديم شخصيات مجردة من الأسماء والمعالم المحددة، مما يجعلها تتجاوز كونها شخصيات فردية ذات هويات مستقلة، لتصبح تمثيلاً لفئات اجتماعية تحمل في طياتها قضايا أوسع نطاقاً. هذا التجريد يسمح للمشاهدين بأن يتماهوا مع الشخصيات بشكل شخصي أو يروا فيها انعكاسات لمن حولهم، مما يعزز التأمل في قضايا الهوية والانتماء. يتجلى ذلك في الحوار التالى:

المؤلف: الغسالة؟!!.. يقترب يمد يده داخل الغسالة يمسك بأشخاص.. يخرجهم.. فرداً فرداً.. الشخصيات عموماً.. لابسين ملابس غير مكتملة بعض أجزاء فقط.. وباقي الزي يظهر بلون مائي. (المسرحية، ص٣)

يعكس الحوار حالة الضياع والتشوه التي يعاني منها المؤلف والكثيرون في مجتمعاتنا المعاصرة. كما يبرز التشويه في المظهر الخارجي ليعكس تشوهاً داخلياً أعمق، ويظهر الصراع النفسي الذي يعيشه الفرد في محاولة تحديد هويته.

تلجأ الكاتبة للصفات غير الواقعية للشخصيات كأداة للتعبير عن اللاوعي الإنساني والصراعات الداخلية. فظهور الشخصيات من الغسالة، وهي عملية غير ممكنة في الواقع، يرمز إلى عملية الولادة الجديدة أو التجدد، ولكنه في نفس الوقت يشير إلى الفوضى والاضطراب الذي يرافق هذه العملية.

شخص ٢: إنتوا مين ؟!!
شخص ١: ياخي حرام عليك.
شخص ٣: إنت كنت بتجيبنا عشان تعذبنا؟(المسرحية، ص٣)

هذا الحوار يضيف بعداً فلسفياً حول فكرة الوجود والمعاناة البشرية، حيث تصبح الغسالة رمزاً للعمليات العقلية والاجتماعية التي تعيد تشكيل وتحديد هوية الأفراد. يتضح من هذا الأسلوب السريالي أن المسرحية تملك قدرة فريدة على التعبير عن الأفكار المعقدة والمشاعر الغامضة التي يصعب التعبير عنها باللغة العادية.

إن خروج الشخصيات من الغسالة، هذا الجهاز الذي يرمز عادة إلى النظافة والتجديد، يظهرهم في حالة من الفوضى والاضطراب. الملابس غير المكتملة والألوان الباهتة تعبر عن فقدان الهوية والشخصية المتميزة، وهي صورة ليست مجرد وصف لوضع مادي، بل هي انعكاس لحالة نفسية عميقة تعكس الصراع الداخلي الذي يعيشه الفرد في محاولة اكتشاف ذاته. هذه البداية القوية

تبشر بمسيرة طويلة من التحولات والتغيرات التي ستشهدها الشخصيات، مما يدعونا للتساؤل عن طبيعة هذه التحولات وأسبابها، وكيف ستؤثر على مصير الشخصيات في النهاية.

الشخصيات عموماً.. لابسين ملابس غير مكتملة بعض أجزاء فقط.. وباقي الزي يظهر بلون مائي. (المسرحية، ص٣)

هذه الارشادات المسرحية التى اعتمدت عليها الكاتبة لتؤكد على حالة التشويه والعدم التي يعاني منها الأفراد في بداية المسرحية، مما يعكس الصراعات الداخلية والخارجية التي يمر بها الإنسان. إلا أن بعض الشخصيات تشهد تحولًا من هذه الحالة إلى حالة من الاكتمال والوضوح. شخصية الراقصة، على سبيل المثال، تبدو كاملة ومكتملة، حيث تقول:

"بس الوحيدة اللي واضحة فيكم.. كاملة مكملة أهو بصوا.. لا بهت عليا حد ولا اتمسحت ملامحي وطلعت صفحة بيضا". (المسرحية، ص٤)

هذا التحول يرمز إلى إمكانية التغيير والتطور، وإلى قدرة الفرد على التغلب على صراعاته الداخلية.

كما رسمت الكاتبة بعض الشخصيات الأخرى في المسرحية تشعر بالضياع وعدم القدرة على تحديد هويتها الحقيقية، مما يعكس تأثير المجتمع والضغوط الاجتماعية على الأفراد.

شخص ٢: ليه يعني.. عشان إيه.. غريبة شوية.. مش واضحة الملامح.. مش واضح الهوية.. مش قادر تحدد أنا مين فيهم؟ طيب وهي غلطتي أنا؟(المسرحية، ص١٢)

يعبر هذا الحوار عن حالة من عدم الوضوح والضياع التي تصيب الشخصية، ومع مرور الوقت، تبدأ بعض الشخصيات في اكتشاف هويتها الحقيقية والتعبير عنها.

أما في مسرحية "**خربشة**"يلعب الكمسري دورًا رئيسيًا كمراقب ومحاسب، وتظهر شخصيته بشكل حاد وصرامته تجاه القوانين واللوائح على النحو التالى:

الكمسري: "تذاكر تذاكر.. تذكرتك يا مواطن".

الكمسري: "ادفع التذكرة يا اض الأول.. انت فاكرها سايبة والا إيه". (المسرحية، ص١)

في هذه الحوار، يُظهِر الكمسري التزامه الصارم بالقوانين واللوائح. فهو يطلب التذاكر من جميع الركاب، بما في ذلك الجثة، مما يعكس التعنت في تطبيق الأنظمة دون اعتبار للظروف الخاصة. الكمسري يمثل السلطة الرسمية التي تسعى لتنفيذ القوانين بصرامة، بغض النظر عن إنسانية الموقف.

الكمسري: "هو ينط ويسيب لنا جثته؟ انزلي بقي من هنا".

الكمسري: "ومحرمتش.. وراجع تاني تلقح جتتك.. اف ريحتها وحشة عفنت يا بني خلاص".(المسرحية، ص٢)

هنا، يظهر الكمسري عدم تعاطفه مع الجثة التي تُشير إلى عجزه عن فهم الظروف الاستثنائية. بدلاً من إظهار التعاطف مع الجثة، يقوم بانتقادها ومعاملتها بفظاظة، مما يكشف عن جمود عاطفي ونفور من أي استثناءات في تطبيق القوانين.

الجثة: "كفني ملوش جيوب".
الكمسري: "ورحمة اموات المسلمين كلهم ما اني سايب حق البلد ابدا لازم تدفع التذكرة".(المسرحية، ص٢)

يتضح من هذه الحوار أن الكمسري يُصر على أن يدفع الجميع التذكرة بغض النظر عن وضعهم الاجتماعي أو حالتهم الخاصة. إنه يمثل النظام الاجتماعي الذي يفرض النظام والتراتيبية حتى في أبسط القضايا، ويظهر إصراره على التمسك بالقوانين حتى في المواقف غير العادية.

في مسرحية **خربشة** اختارت الكاتبة أن تجسد فئات اجتماعية بأكملها. الكمسري، الجثة، الطبيب، والعسكري، جميعهم رموز لشرائح مختلفة من المجتمع. هذا الاختيار يجعل النقد الاجتماعي أكثر عمقاً وأثرًا، حيث يتحول التركيز من الفرد إلى النظام ككل. فغياب الأسماء يجعل هذه الشخصيات تمثل أي شخص يمكن أن يكون في هذا الموقف، مما يخلق إحساسًا بالشمولية والتعميم. هذا الأسلوب لا يقتصر على تعميق الرسالة بل يساهم أيضًا في زيادة التفاعل مع الجمهور، حيث يشعر كل فرد وكأنه جزء من هذه القصة. وبالتالي، فإن تصميم الشخصيات في "خربشة" يعتبر عنصرًا أساسيًا في نجاحها في إيصال رسالتها النقدية القوية.

نرى نمطاً من الشخصيات الفريدة التي تحمل معاني رمزية قوية. الكمسري، الذي يظهر في زي ملاك، يعكس فكرة العدالة والرحمة، ولكنه يتناقض مع سلوكه الفعلي، مما يبرز التناقض بين المظهر والواقع. الجثة تمثل الفقراء والمهمشين الذين تم تجاهلهم، وكونها تتحدث وتجادل بعد الموت يضفي بعداً سريالياً يعبر عن حالة الظلم الاجتماعي. الشخصيات الأخرى كالعسكري والطبيب والشيخ تظهر دون أسماء خاصة، مما يعكس أدوارها الاجتماعية وكيف تتفاعل مع القضايا الإنسانية.

الشخصيات تحمل صفات غير واقعية مثل الجثة التي تحمل لوح ثلج لتجنب رائحة التحلل، مما يضيف بعداً سريالياً يبرز محاولات الفقراء للحفاظ على كرامتهم حتى بعد الموت. هذه التفاصيل تساهم في تعزيز الرسالة النقدية للمسرحية، حيث يتم استخدام الرمزية والتحولات السريالية لتسليط الضوء على التحديات الاجتماعية والاقتصادية التي يواجهها الأفراد. تستفيد الكاتبة من هذه العناصر لخلق صورة قوية ومؤثرة للظلم والتهميش في المجتمع، مما يدعو المشاهدين للتفكير والتأمل في القضايا التي تعرضها. بهذه الطريقة، تقدم المسرحية نقداً اجتماعياً يتجاوز الأحداث اليومية ليصل إلى قضايا أعمق تتعلق بالعدالة والكرامة الإنسانية.

أما في مسرحية "**امنعوا الضحك**"، تلعب الشخصية المحورية دورًا مركزيًا يعكس صراعًا عميقًا بين الذات والواقع الاجتماعي. يتمحور الصراع حول الممثل الذي يجد نفسه عالقًا بين معاناته الشخصية وتفاعل المجتمع الساخر من حوله. يظهر الممثل وهو يؤدي مونولوجًا من مسرحية

"هاملت"، حيث يتناول مواضيع وجودية عن معنى الحياة والموت، ولكن بدلاً من تلقي تعاطف أو اهتمام جاد من الجمهور، يُستقبل أداؤه بالضحك الهستيري. يقول الممثل: "**هو/الممثل: الحياة ام الهلاك .. تلك هي المشكلة، أيكون العقل أسمى وأنبل إذا احتمل قذائف القدر الجائر" (الجمهور يضحك)**، مما يعزز من شعور الممثل بالانفصام بين معاناته وتفاعل الجمهور.

تُعرض المسرحية مشاهد متعددة للضحك الهستيري في سياقات مختلفة، مثل جنازات وبرامج دينية، مما يبرز مدى انتشار هذه الظاهرة وتأثيرها على المجتمع بأسره، كما يتضح من المشهد الذي يظهر مجموعة من الأشخاص يضحكون خلال جنازة. كما يعبر الممثل عن شعوره بالانفصال من خلال تفاعله مع الطبيب النفسي، الذي يراه مريضًا لأنه لا يتفاعل مع الضحك كما يتوقع المجتمع، حيث يقول **الدكتور: "الخلل ؟! (يضحك) تقصد المقاومة" ويختتم الممثل المشهد بتعبير حزين عن شعوره بالاختلاف، قائلاً: "أنا حزين .. حزين يا دكتور .. من غير سبب حزين .. لوحدي حزين .. في الحزن حزين .. في الفرح حزين"**. تعكس المسرحية من خلال هذه الشخصية الصراع الداخلي وكيفية استخدام الضحك كأداة للهروب من مواجهة الواقع، مما يسلط الضوء على الانفصام بين الذات وتوقعات المجتمع.

في مسرحية "**امنعوا الضحك**"، نرى أن الشخصيات تعكس واقعاً مشوشاً وفوضوياً يتجلى من خلال تفاعلهم مع مفهوم الضحك الذي يخرج عن السيطرة. هذه الشخصيات تفتقر إلى المعالم المحددة والأسماء الواضحة، مما يجعلها رمزية تعبر عن حالة اجتماعية أوسع. مثلاً، الممثل الذي يؤدي مونولوج هاملت يواجه جمهوراً يضحك بدون سبب،"**الممثل: مش سامع الضحك؟!"، بينما يرد الملقن "خلينا في شغلنا"**. هذا التفاعل يعكس تناقضاً صارخاً بين الجدية التي يحاول الممثل نقلها والسطحية التي يستجيب بها الجمهور.

تعتمد مسرحية "امنعوا الضحك" على تقنية التجريد لتقديم شخصيات تتخلى عن ثوابتها وتتحول بشكل مفاجئ وغير متوقع. هذه التحولات، وإن كانت تخدم الغرض الدرامي، إلا أنها قد تبدو في بعض الأحيان مبالغًا فيها وغير منطقية. فالتحول المفاجئ الذي يحدث للممثل وهو يؤدي دور هاملت بجدية، محاولًا إيصال المعنى العميق للمونولوج، يتسبب في تحولات سلوكية دراماتيكية حيث "**يبدأ الجمهور في الضحك بشكل هستيري**". في البداية، يحاول الممثل تجاهل الضحك والاستمرار في أدائه، ولكن مع استمرار الضحك، يبدأ يشعر بالإحباط والغضب. قد يصل الأمر إلى أنه **ينضم إلى الجمهور في الضحك، أو يرفض الاستمرار في الأداء، أو حتى يوجه اتهامات للجمهور بعدم الفهم**.

هذا التحول الدرامى المفاجئ في سلوك الممثل يعكس فقدان الإيمان بالفن، حيث قد يشعر الممثل بأنه وحيد ومختلف عن الآخرين، مما يدفعه إلى الانسحاب أو الانضمام إلى الجماهير. وقد يبدأ الممثل في التشكيك في قدراته الفنية وقيمته كفنان، مما يظهر في لحظة حوارية مع

الدكتور الذي يراه مريضًا لأنه لا يتفاعل مع الضحك كما يتوقع المجتمع. يقول الممثل في هذا السياق: **"أنا حزين .. حزين يا دكتور .. من غير سبب حزين .. لوحدي حزين .. في الحزن حزين .. في الفرح حزين.**

شخصية الشيخ في المسرحية تقدم مثالاً صارخاً على التحول المفاجئ. فمن رجل دين يحمل في طياته الكثير من الحكمة والمعرفة، يتحول إلى شخصية هزلية تفقد السيطرة على نفسها وتضحك بشكل هستيري، في أثناء الحديث عن الجنة والنار هذا التحول يثير تساؤلات حول طبيعة الإيمان والدين، وهل يمكن أن يتحول الشخص المتدين إلى شخص لا يؤمن بأي شيء؟.

- "الشيخ: أيوه يا فندم (يضحك) بخصوص سؤالك الجنة والنار.. (يضحك) اه طبعا طبعا الجنة والنار حق طبعا .. الجنة دي الجنة (يقع من الضحك)."

تشير الكاتبة خلال الحوار السابق على التناقض بين الواقع والمظهر الخارجي، وتؤكد على الصراع الداخلي بين ما يعتقد الشخصيات أنه يجب أن يكون وكيف يتصرفون فعلياً تحت ضغط الواقع المشوه . فهذا السلوك للشيخ يعكس فقدان الجدية في التعامل مع الأمور الدينية، مما يعبر عن انحدار القيم والتدهور الأخلاقي في المجتمع. الضحك الهستيري في هذا السياق يشير إلى فقدان التقدير للأمور المقدسة والتحول نحو التفاهة والتهكم.

تتجلى الصفات غير الواقعية للشخصيات من خلال سلوكها وردود أفعالها المبالغ فيها تجاه مواقف مختلفة. هذه الصفات تساهم في إظهار التناقضات والتشوهات في المجتمع، وتقدم نقداً لاذعاً للحالة الاجتماعية والنفسية للفرد والجماعة. إحدى أبرز الصفات غير الواقعية في المسرحية هي الضحك الهستيري في المواقف الجادة والمأساوية. في مشهد الجنازة، حيث يتوقع المشاهد أن يرى حزناً واحتراماً للموت، نجد الشخصيات في حالة من الضحك غير المسيطر عليه، كما يتضح في الحوار التالي:

- "انت زرته؟ ..... (ضحك)"

- "أيوه زرته عشان (يضحك) كانت حالته صعبة قوي ..كان عمال يضحك."

هذا السلوك غير الواقعي يسلط الضوء على فقدان الحس بالمواقف الجادة، مما يعكس حالة من الفوضى والاضطراب النفسي في المجتمع. هذا الضحك الهستيري يظهر مدى تدهور القيم الاجتماعية وكيف أصبح الأفراد غير قادرين على التفاعل مع المواقف الحزينة بجدية.

كما تظهر الصفات غير الواقعية أيضاً في التعامل مع المواقف الشخصية الحساسة مثل الخيانة الزوجية. في أحد المشاهد، نجد السيدتين تضحكان بشكل هستيري عند الحديث عن خيانة الزوج:

"سيدة ١: شوفتي؟ الراجل طلع بيخوني (ضحك)"

"سيدة ٢: مش قلتلك ملهمش أمان .. هتعملي إيه؟ (ضحك)"

هذا التصرف يعكس عدم التوازن العاطفي والتناقض بين خطورة الموقف وردة الفعل غير المناسبة، مما يبرز النقد الاجتماعي للحالة النفسية والفكرية للأفراد. الضحك في هذا السياق يعكس كيفية تفاعل الشخصيات مع المواقف الصعبة بطريقة غير متوقعة وغير واقعية.

رسمت الكاتبة شخصيات ذات طابع نمطي ومبالغ فيه. فنجد شخصية الشيخ مثلاً، التي تتراوح بين الحكمة الزائفة والسلوك الطفولي، وهو نموذج نمطي للشيخ الذي لا يتفق مع الواقع. كما أن شخصية الممثل التي تتلون بين الجدية والهزل تعكس صورة نمطية للفنان الذي يعيش صراعًا داخليًا بين الفن والتجارة. هذه النماذج النمطية تجعل الشخصيات تبدو مسطحة وغير قابلة للتصديق، صورة نمطية للمرأة التي تستخف بمشاكل الزواج وتتعامل معها بطريقة سطحية وغير واقعية. الحديث بين السيدتين عن خيانة الزوج وتحوله إلى مادة للضحك يعكس السخرية من التعامل مع الأمور العاطفية الجادة.

كما قدمت صورة نمطية للمجتمع التعليمي الذي فقد السيطرة والانضباط.في مشهد طابور الصباح في المدرسة، نجد الطلاب والمعلمين غير قادرين على السيطرة على أنفسهم من الضحك:

- **"الطلاب: بلادي (ضحك) بلادي (ضحك) بلادي (ضحك) لك حبي (ضحك) وفؤادي (ضحك)"**
- **"مدير المدرسة: إيه اللي بيحصل؟ (بيضحك)"**

هذه الشخصية النمطية تعكس الفوضى داخل النظام التعليمي وكيف أصبح الضحك وعدم الجدية سمة مميزة للمجتمع التعليمي، مما يظهر تقليصًا للقيم التعليمية والتربوية إلى مجرد مشاهد هزلية.

هذا المثال يبرز تأثير الضحك الهستيري على التعليم ويعكس الحالة المزرية التي وصل إليها النظام التعليمي بسبب فقدان السيطرة والانضباط. الضحك في هذا السياق يعبر عن فشل النظام التعليمي في غرس القيم والانضباط في الطلاب والمعلمين على حد سواء (مروة فاروق، "امنعوا الضحك").

كل من هذه الشخصيات النمطية تُستخدم لتسليط الضوء على التناقضات والعيوب في المجتمع، حيث تتخذ من السخرية أداة لنقد القيم والسلوكيات الاجتماعية. من خلال تقديم هذه الشخصيات بشكل مبالغ فيه، تسعى المسرحية إلى استكشاف التوترات والتشوهات التي يعاني منها الأفراد في مواجهة الضغوط الاجتماعية والنفسية.

تفتقر شخصيات المسرحية إلى التعقيد النفسي الذي يميز الشخصيات الواقعية. فالشخصيات تتحول بشكل مفاجئ من حالة إلى أخرى دون مبررات منطقية أو تطور نفسي مقنع. هذا الافتقار إلى العمق النفسي يجعل من الصعب على المتفرج التعاطف مع هذه الشخصيات أو فهم دوافعها

تولي المسرحية اهتمامًا كبيرًا بالمظهر الخارجي للشخصيات، حيث يتم التركيز على الملابس والأزياء والإيماءات بشكل مبالغ فيه. هذا التركيز على الشكل على حساب المضمون يجعل الشخصيات تبدو مسطحة وسطحية، مما يعزز الفجوة بين الشكل والمضمون في العمل.

الفنتازيا في النص

في مسرحية "الشنطة" لمروة فاروق، تُستخدم الفنتازيا كوسيلة لإبراز العبثية واللاواقع، حيث تظهر الشنطة كعنصر رمزي غامض مليء بالأسرار، وتعكس الفنتازيا حالة من القلق والتوتر الوجودي الذي تعاني منه الشخصيات. تعكس الشنطة، بكونها عنصرًا غير عادي، عدم القدرة على التنبؤ وتجاوز المألوف، مما يدفع الشخصيات والجمهور إلى التشكيك في الحقائق المألوفة والتساؤل عن ماهية الواقع نفسه.

تتعامل الشخصيات مع الشنطة وكأنها كائن حي يمتلك قوة وسلطة على مصائرهم، حيث تقول **الفتاة: "لو فتحت الشنطة دي، هنعرف حاجات عن نفسنا ما كناش نعرفها، يمكن نتغير، يمكن نختفي"(الشنطة، ص٤)**، ما يعكس الشعور بأن الشنطة تحتضن أسرارًا غير معلومة تحمل تأثيرًا قويًا على الهوية والوعي. هنا، الفنتازيا تظهر في تقديم الشنطة ككيان قادر على تغيير الواقع أو حتى إعادة تشكيل الشخصيات نفسها، ما يعكس العبثية وانعدام المنطق في التعامل مع الأشياء.

فجأة تصبح الشنطة مصدر خطر غير متوقع، ما يدفع الشخصيات للتفاعل معها بحذر وخوف. يصف **ظابط الامن: "محدش يلمس الشنطة، الشنطة دي ممكن تكون فيها لعنة، أو يمكن فيها سر يخلي اللي يعرفه يتجنن"(الشنطة، ص٣)**، هذا الاستخدام للفنتازيا يعكس التوتر والرهبة من المجهول، حيث تتحول الشنطة من مجرد أداة فيزيائية إلى عنصر يحمل طابعًا خارقًا للعادة، يمكن أن يتسبب في تحول مأساوي أو كارثي في حياة الشخصيات.

يخرج من الشنطة صوت غير بشري، وتعلق الفتاة قائلة: **"الشنطة بتتكلم؟ ده مش صوت بني آدم! كأنها روح محبوسة جوه"(الشنطة، ص٣)**، هنا تعبر الفنتازيا عن الصراع الداخلي للفتاة، وعن محاولتهم لفهم هذا العنصر الخارق للعادة الذي يهدد بإعادة ترتيب مفاهيمهم عن العالم من حولهم. الشنطة هنا تصبح بمثابة انعكاس لحالات اللاوعي والقلق المكبوت داخل الفتاة، وتتحول إلى كيان ينطق بما لا تستطيع الشخصيات التعبير عنه بوضوح.

إضافة إلى ذلك، في مشهد آخر، تُفتح الشنطة وتظهر بداخلها مرآة، وعندما ينظر أحد الشخصيات فيها، يُعلق قائلاً: **"مش شايف نفسي، شايف حاجة تانية، زي ما أكون مش أنا".** هذا المشهد يعزز من طابع الفنتازيا في النص، حيث تتحول الشنطة إلى أداة تكشف أعماق النفس وتشوه الإدراك، ما يعكس كيفية توظيف الفنتازيا لخلق عالم مزدوج يختلط فيه الواقع بالخيال، مما يجعل المشاهد يواجه الأسئلة الوجودية حول الهوية والمعنى والواقع.

تأتى العناصر الخيالية في مسرحية "**خربشة**" كأداة رئيسية تعبر من خلالها الكاتبة عن واقع اجتماعي وسياسي مُلتبس ومُعقد. تُستخدم هذه العناصر هنا لتصوير حالة العبثية واللامعقول التي تسود في المجتمع، حيث نجد عناصر غير منطقية وأحداث غير متوقعة تتداخل مع الحياة اليومية للشخصيات. من خلال هذه الأجواء الخيالية، تُجسد المسرحية المواقف المأساوية والفكاهية في آنٍ واحد، مما يخلق مزيجًا بين الخيال والواقع الذي يُبرز التناقضات الاجتماعية والنفسية.

فمنذ بداية المسرحية ومع ظهور "الكمسري" مرتديًا زي ملاك، يقف لقطع تذاكر الركاب الذين يدخلون القطار ويقدم لهم وردة، يُرسم لنا صورة خيالية لعالم يبدو في ظاهره مليئًا بالسلام والطمأنينة، بينما يكمن تحته عبثية الواقع الاجتماعي الذي نعيشه. يتضح ذلك من خلال الكوميديا السوداء التي تستخدمها الكاتبة، حيث يظهر القطار وكأنه مدينة ملاهي براقة، مما يعكس التناقض الكبير بين الجوانب المبهجة والمظاهر المزيفة وبين الواقع القاسي. يوضح الحوار بين الكمسري والجثة هذا التوتر بين الفنتازيا والواقع:

الكمسري" :هو ينط ويسيب لنا جثته؟ انزلي بقى من هنا".
الجثة" :يا عم انت ورايا ورايا.(المسرحية،ص١)

هذا الحوار الخيالى يفتح مجالاً للتساؤل حول مصير الإنسان في نظام بيروقراطي لا يهتم بالحياة أو الموت. الجثة، التي يُفترض أن تكون منتهية الوجود، تعود لتتحدث وتجادل، مما يُظهر عالماً لا منطق فيه، حيث تضطر حتى الجثث لمواصلة المعركة من أجل مكانها في القطار.

كما أن الجثة تُظهر وعياً بواقعها العبثي:

الجثة" :كفني ملوش جيوب".
الشيخ" :اطلع يا واد من دول، اقطع دراعي ان ما كان الواد ده مخاوي، ده زي القطط ب٧ ترواح". (المسرحية،ص١)

هذا المزج بين السخرية واللامعقول، حيث يتم تصوير الجثة ككائن حي مجبر على دفع ثمن تذكرة في الحياة الآخرة، يبرز عبثية الواقع الذي يضطر فيه الناس إلى التعامل مع أنظمة قمعية بلا معنى، ويُظهر أيضًا اللامبالاة والتعسف اللذين يتعامل بهما النظام مع الأفراد.

الفنتازيا هنا لا تقتصر على العناصر البصرية أو الحوارية فحسب، بل تمتد لتشمل بنية العمل ككل. فالشخصيات تظهر وكأنها محاصرة في عالم خيالي حيث لا توجد حدود واضحة بين الحياة والموت، وبين الحقيقة والوهم. هذا النمط الفنتازي يُساهم في نقل رسالة المسرحية حول فوضى الحياة، ويُبرز الجوانب العبثية والسخرية من الواقع.

مسرحية "**امنعوا الضحك**" للكاتبة مروة فاروق تمثل مثالاً بارزاً على استخدام الفنتازيا كأداة تعبيرية لاستكشاف تأثيرات الضحك المفرط على الأفراد والمجتمع. من خلال تقديم حالات غير واقعية وتجسيد الفوضى التي يمكن أن تنتج عن الإفراط في الضحك، تفتح المسرحية أبواباً جديدة لفهم العلاقات الإنسانية والتفاعل الاجتماعي.

تعتمد المسرحية على الفنتازيا لتقديم واقع متجاوز وغير منطقي، يعكس تأثير الضحك المفرط على الأفراد والمجتمع. يظهر ذلك بوضوح في المشاهد المتكررة التي تعرض حالات مضحكة وغير منطقية، مثل محاولة الممثل أداء مونولوج هاملت في ظل ضحك الجمهور المزعج،: **"الحياة أم الهلاك .. تلك هي المشكلة، أيكون العقل أسمى وأنبل إذا احتمل قذائف القدر الجائر" المسرحية،ص١)** وكذلك مشاهد أخرى يتجسد فيها الشيخ الذي يسخر من مسائل دينية بأسلوب هزلي، مما يبرز اللامنطقية واللاواقعية في التفاعلات

تسخر المسرحية من الجدية والأحداث الحقيقية بتقديمها في إطار كوميدي غير متوقع، حيث يصبح الضحك حالة مرضية تؤدي إلى فوضى في المجتمع. يظهر ذلك في مشاهد مثل جنازة تتحول إلى حالة ضحك هستيري، ومدرسة تتحول إلى مشهد كوميدي غير منطقي. هذه المشاهد تجسد التناقض بين الواقع الذي نعرفه والخيال الذي تخلقه المسرحية، مما يعزز من قدرتها على نقد السلوكيات الاجتماعية بطريقة مبتكرة: "**غارقين في حالة ضحك هستيري .. بقعة ضوئية على رجلين" المسرحية،ص٣).**

تقدم المسرحية صورة رمزية لمجتمع فقد السيطرة على نفسه بسبب الإفراط في الضحك. من خلال مشاهد مثل تقارير الأخبار المبالغ فيها وسخرية الإعلام، تعكس المسرحية كيف يمكن أن تتحول السخرية والتراخي الاجتماعي إلى أدوات ضد القضايا الجادة. يظهر هذا الاستخدام للفنتازيا بوضوح في المشهد الذي يتحدث فيه الطبيب عن "فيروس الضحك" كرمز لمشاكل اجتماعية حقيقية: "**الطبيب: أنت الشخص الوحيد بالبلد اللي لم يصاب بفيروس الضحك" المسرحية،ص٤).**

تستخدم المسرحية الفنتازيا لتسليط الضوء على التناقضات الداخلية في الشخصيات، مثل الممثل الذي يجد صعوبة في التعامل مع الضحك الجارف، والشخصية التي تحاول التظاهر بالسعادة بينما تعاني من حزن داخلي. هذا التناقض بين الشعور الداخلي والتصرف الخارجي يعزز من الطابع الفنتازي للمسرحية، ويعكس التوترات الإنسانية من خلال تجسيد الفوضى واللامنطقية.

المبالغة في عرض المشاهد والفكاهة تعزز الرسالة النقدية للمسرحية بفعالية. من خلال حوارات مبالغ فيها وضحك هستيري في مشاهد مختلفة، تعكس المسرحية استخدام الفنتازيا كوسيلة لنقد السلوكيات الاجتماعية والإنسانية بطريقة غير تقليدية. هذه المفارقات تجعل من الفنتازيا أداة قوية لإبراز تعقيدات الحياة الاجتماعية وتحدياتها.

فى مسرحية "**حبل غسيل**"، تستخدم الكاتبة الخيال بشكل بارز لتستكشف واقعًا اجتماعيًا مضطربًا من خلال خلق عالم موازٍ ومشوش داخل الغسالة. يعكس هذا العالم الصراع بين الواقع والخيال، حيث تتحول الغسالة، التي تبدأ كأداة منزلية عادية، إلى بوابة لعالم من الشخصيات المتنوعة والسيناريوهات غير الواقعية. المشهد الأول يهيئ لهذا العالم من خلال صوت الغسالة المزعج الذي يعكر صفو المؤلف، ويقلبه من حالة عادية إلى حالة من التوتر والإرباك. عندما تبدأ

الغسالة في إخراج صرخات شخصيات مختلفة، تعكس هذه الأصوات الصراع الداخلي والخارجي للمؤلف وتعمق من انغماسه في عالمه الخيالي.

يظهر استخدام الخيال بوضوح عندما يكتشف المؤلف شخصيات حية تخرج من الغسالة، مرتدية ملابس غير مكتملة، مما يعكس التناقض بين الواقع المادي والمخيل. الشخصيات، التي تتحدث وتعبر عن معاناتها من خلال حوار مليء بالتناقضات والاتهامات، تبرز دور الخيال في كشف العيوب والضغوطات الاجتماعية التي يواجهها المؤلف. الخيال هنا لا يقتصر على خلق عالم بديل، بل يستخدم أيضًا لتسليط الضوء على قضايا اجتماعية ونفسية معقدة، مثل التوترات الأسرية وعبء الحياة اليومية، من خلال تجسيدها في شكل شخصيات خيالية.

كما يظهر الخيال في دور الراقصة، التي تبقى الوحيدة ذات الملامح الواضحة، مما يبرز كيف يمكن للفن أن يكون ملاذًا من الواقع المؤلم وتعبيرًا عن الذات الحقيقية وسط فوضى الحياة. الشخصيات الأخرى التي تظهر بتشوهات تساهم في تعزيز الشعور بالاغتراب وعدم الانتماء، مما يعكس الاضطراب الداخلي للمؤلف. هذه التقنيات تساهم في بناء عالم مسرحي يعبر عن التوترات الشخصية والاجتماعية بأسلوب خيالي يفتح المجال لتفسيرات متعددة ويعزز من عمق الرسالة التي تسعى المسرحية لنقلها."

في مسرحية "**جنون عادي جدًا**"، يلعب الخيال دورًا بارزًا في تعزيز عمق الدراما وإبراز التوترات النفسية والاجتماعية بين الشخصيات. من خلال استخدام الخيال، تعكس المسرحية الصراع الداخلي والخارجي للأبطال، مما يضيف بعدًا سحريًا وغير واقعي يعزز من فهم المشاهد للحالة النفسية للشخصيات.

ففي مشهد الافتتاح، يظهر استخدام الخيال بوضوح من خلال الحوار بين الزوجين الجديدين في ليلة زفافهما. يتبادل الزوجان التهاني ويصفان أجواء الفرح، لكن سرعان ما يتحول المشهد إلى حالة من الغموض والقلق. يبدأ الزوج في الشعور بوجود "ناس كتير" يظهرون في المرآة، وهو عنصر خيالي يعكس الاضطراب النفسي الذي يعاني منه. يتجلى هذا من خلال عدم استجابة المرآة للواقع الخارجي، مما يخلق شعورًا بالخوف والقلق لدى الزوجين.

الزوجة تفسر وجود هؤلاء "الناس" كخيال أو مظهر غير واقعي، بينما الزوج يشعر بوجودهم بشكل حاد، مما يعكس التباين في رؤيتهما للعالم المحيط. هذا التباين يبرز توتر العلاقة بينهما ويظهر كيف يمكن أن تؤثر الأحاسيس غير الملموسة على الواقع. الخيال هنا يخدم كأداة لتمثيل القلق والخوف، مما يسمح للمشاهدين بالغوص في أعماق الاضطراب النفسي للشخصيات.

يستمر الخيال في لعب دوره من خلال تفاصيل دقيقة مثل الأصوات غير المفهومة والأشخاص غير الملموسين الذين يظهرون فقط في المرآة. هذا العنصر الخيالي يبرز صراع الشخصية مع

القلق والتوقعات الاجتماعية، ويعكس محاولاته للتعامل مع مشاعر عدم الأمان والانفصام بين الواقع والتصورات الشخصية.

من خلال هذه التقنيات الخيالية، تخلق مروة فاروق بيئة درامية تسلط الضوء على صراعات الشخصية الداخلية والخارجية، مما يمنح المسرحية طابعًا يدمج بين الواقع والخيال، ويعزز من فهم المشاهدين للأبعاد النفسية للشخصيات".

"اللغة الرمزية والعبثية في مسرح مروة فاروق"

تميزت مسرحية "خربشة" باستخدام لغة رمزية مباشرة تعكس الصراعات النفسية والاجتماعية التي يعيشها المواطن البسيط. من خلال تقنية التكرار، عبّرت الكاتبة عن السلطة القمعية للنظام، كما في جملة" **:تذاكر تذاكر... تذكرتك يا مواطن** "(المسرحية، ص١)، حيث يعكس التكرار القيود المفروضة على الأفراد حتى بعد الموت. في مشهد آخر، تُبرز لغة "الكمسري" قسوة المجتمع وضغط السلطة، كما في عبارته" **:هو ينط ويسيب لنا جثته؟ انزلي بقى من هنا** "(المسرحية، ص١)، حيث يتحدث بلهجة غير مبالية تُبرز تجاهل النظام للفرد.

أما "الجثة"، فقد استخدمت لغة بسيطة وصادقة تعبر عن مأساتها، كما في قولها" **:أنا بسرح بكام مليم الم حق دفنتي بس يا مولانا**"، وهو تعبير عن الحالة المزرية للفقراء في مواجهة قوانين صارمة لا ترحم حتى بعد الموت. هذا المزج بين اللغة الرمزية المباشرة والبسيطة يجسد عبثية الواقع، وينتقد بحدة النظام الاجتماعي والسياسي القائم

في "**حبل غسيل**"، تستخدم مروة فاروق لغة مبتكرة للتعبير عن الصراعات النفسية والاجتماعية للشخصيات، مستندةً إلى أسلوب يمزج بين الواقع والخيال، مما يجعل النص دراميًا متشابكًا ومؤثرًا.

تبدأ المسرحية بحوار شعري يعكس القلق العاطفي للشخصية الرئيسية، كما في تكرار عبارة : "**صوتك الرنان واحشني"(المسرحية، ص٣"**، التي تضفي طابع الانتظار الطويل وتخلق جوًا نفسيًا مشحونًا بالحنين والتوتر. هذا الاستخدام الشعري يضع المشاهد في قلب المشاعر المتضاربة للشخصية.

على الجانب الآخر، تسهم اللغة العامية في المحادثات اليومية بين الشخصيات في تعزيز الواقعية، كما يظهر في الحوار بين المؤلف وزوجته بعبارات مثل" **:يا حبيبتي** "و"**ليه سكتي عني**". هذه اللغة تضيف عفوية وحيوية للتفاعل بين الشخصيات، مما يعكس عمق الصراع الداخلي الذي يعيشه المؤلف.

يظهر صوت الغسالة كرمز قوي للتشويش والضجيج النفسي، حيث يتداخل مع الحوارات، ليعكس حالة الضياع التي يعاني منها المؤلف. هذا الرمز يتجلى بشكل خاص عندما يبدأ الصراخ

في التصاعد ويتحول الحوار إلى لغة استجواب مليئة بالاتهامات والتساؤلات، مما يزيد من التوتر النفسي والعبثية في المشهد.

كما تنعكس الصراعات الاجتماعية والانتقادات للأوضاع الاقتصادية والسياسية في حوارات المؤلف، حيث يعبر عن غضبه من الظلم الاجتماعي. تأتي هذه الانتقادات بعبارات تحمل رمزية عميقة، مثل **خروج الشخصيات من الغسالة** كرمز للهوية المشوشة والضياع في ظل الفوضى. الملابس المبللة وغير المكتملة لهذه الشخصيات تعكس تفكك الهوية والعبثية التي تغلف النص. تفتح الحوارات نقاشات فلسفية حول الوجودية ومعنى الحياة، مما يزيد من الشعور بعدم الاستقرار في النص. تساؤلات الشخصيات حول وجودها تضيف بعدًا عميقًا، كما تعزز اللغة التفاعلات المعقدة بين الشخصيات، مما يبرز الصراعات العاطفية والاجتماعية.

تساهم اللغة المتنوعة بين الشعري واليومي في تطور الشخصيات وتجسيد التوترات، حيث تتحرك الشخصيات تدريجيًا من خلال الحوارات، مما يعكس التحولات النفسية والاجتماعية التي تعيشها، ليظل النص حيويًا ومشحونًا بالتوتر حتى نهايته.

تتجلى عبقرية مروة فاروق في مسرحية "**جنون عادي جدًا** "من خلال استخدام تقنيات لغوية مبتكرة تعكس عبثية الحياة وحالة القلق النفسي للشخصيات. هذا النهج يتماشى مع فلسفة مسرح العبث التي تقوم على الفوضى واللامعنى، مما يجعل النص يحمل أبعادًا درامية ونفسية عميقة.

أحد أبرز التقنيات المستخدمة هو التكرار في الأسئلة والأجوبة، كما يظهر في الحوار المتكرر بين الشخصيات" **:كل شيء كان تمام؟** "والرد" **:تمام.. روحنا بدري .**"**(المسرحية، ص١)**هذا التكرار يخلق شعورًا بالروتين والقلق الوجودي، ويعكس حالة الجمود التي تعيشها الشخصيات. من خلال هذا النمط، تُبرز مروة فاروق عبثية الحياة اليومية ورتابتها، حيث تتكرر الأحداث بلا تطور ملموس، ما يضع الشخصيات في دوامة من الملل وعدم اليقين.

تتجسد التناقضات اللغوية في المسرحية بين ما يُقال وما يُشعر به فعليًا، مما يعمق عنصر العبث. فتُعبر الشخصية الأنثوية بحماس عن رغبتها في الرقص والاندماج مع الناس، بينما يظهر تفضيل الشخصية الذكورية للانعزال والهدوء. هذا التباين يعكس ازدواجية التجربة النفسية وارتباك الشخصيات في مواجهة رغباتها الحقيقية، مما يضيف عمقًا للصراع الداخلي.

تُدمج الكاتبة العناصر الرمزية في الحوار، كما يظهر في استخدام المرآة كرمز يُجسد شعور الشخصية بالتهديد والمراقبة المجتمعية. هذا الرمز يعبر عن القلق والخوف من نظرة الآخرين، مما يعزز من الجانب النفسي للنص ويدعو إلى التأمل في مفهوم الهوية وكيفية تقديم الذات.

من السمات البارزة في لغة المسرحية التحولات المفاجئة والسريعة في المشاعر، مما يعزز من العبثية. على سبيل المثال، تتحول الشخصية الأنثوية من حالة الفرح والرغبة في الاحتفال إلى

البكاء المفاجئ بسبب شعورها بعدم التقدير. هذه التغيرات غير المتوقعة تُبرز عدم الاستقرار النفسي للشخصيات، مما يخلق شعورًا بعدم القدرة على التنبؤ بالأحداث ويعكس عمق الفوضى الداخلية.

كما تتميز المسرحية بجمل وحوارات غير مترابطة أحيانًا، مثل الحديث عن "**التنكيس** "و"**القلق من الناس**"، التي تأتي بشكل عشوائي وتعبر عن اضطراب الأفكار. هذا الأسلوب يُظهر الكلمات كأدوات تنقل القلق والضياع بدلًا من أن تحمل معنى واضحًا، مما يُضفي على المسرحية طابعًا عبثيًا يتناسب مع فلسفة النص ويعكس التوتر النفسي للشخصيات.

من خلال اللغة، تجمع الكاتبة بين البناء النفسي للشخصيات والطابع العبثي للنص، ما يجعل "جنون عادي جدًا "نموذجًا مميزًا في تجسيد الصراعات الداخلية والخارجية بأسلوب درامي مبتكر.

يستخدم نص **مسرحية "نساء عاديات"** لغة متعددة المستويات تجمع بين اللغة الفصحى، اللهجات المحلية، واللكنة الأجنبية. يعكس النص تعدد الثقافات والخلفيات الاجتماعية والدينية للشخصيات، مما يسهم في إظهار التوترات والصراعات النفسية والاجتماعية التي تمر بها كل شخصية.

يظهر التنوع اللغوي في استخدام اللهجات المحلية مثل اللهجة المصرية الصعيدية، التونسية، والمغربية، وكذلك استخدام اللكنة العربية المكسرة التي تتحدث بها الراقصة الهندية. هذا التنوع يعكس الخلفية الثقافية والاجتماعية لكل شخصية ويضيف إلى واقعية النص وعمق الشخصية.

يظهر في النص توظيف اللغة الشعرية والتعبيرية، مثل "**يصاحبها إيقاع من الموسيقى التونسية**"، و"**الأخت بتقوم برقصة تحطيب**"**(المسرحية، ص٢)**. هذه التعبيرات تضيف بعداً بصرياً وسمعياً للمسرحية، مما يعزز تجربة المشاهدة ويجعل النص أكثر جاذبية وتفاعلاً.

كما استخدمت الكاتبة اللغة الرمزية في بعض الأجزاء، مثل "**تتحرك خلف النافذة وتعود لمكانها مختفية عن الإضاءة**". هذه الرمزية تعكس مشاعر الشخصيات وتعزز من معنى النص، مثل إظهار الهروب من الواقع أو البحث عن الحرية.

يعتمد النص على لغة درامية قوية تتناسب مع طبيعة الشخصيات وأحداث المسرحية. تظهر هذه اللغة في الحوارات المكثفة مثل "**احنا ازاي وصلنا هنا .. ازاي مسمعوناش .. ازاي مرحموناش .. لية؟**". اللغة هنا تستخدم لتسليط الضوء على المآسي والظلم الذي تعيشه الشخصيات، مما يعزز من الجانب الدرامي للمسرحية.

واستخدمت الكاتبة التكرار كوسيلة للتأكيد وإبراز الفكرة، مثل "**هنبكي دلوقت؟**" و"**خلاص (خلاص) اللي هصل هصل (حصل)**". يساعد التكرار هنا في التعبير عن مشاعر الشخصيات وتأكيد حالتها النفسية.

في مسرحية "**امنعوا الضحك**" ، تُستخدم اللغة كأداة ساخرة ووسيلة لنقل عبثية الواقع وتناقضاته. تجمع اللغة بين الجدية والهزل، مما يعكس طبيعة العبث المسرحي، حيث تصبح المواقف الجادة ذات طابع كوميدي بسبب التناقض بين السياق والمحتوى.

يبدأ النص بمونولوج لهاملت الذي يُفترض أن يكون مشهدًا تراجيديًا، إلا أن الجمهور يضحك في كل جملة تقال. هذا التناقض بين جدية النص المسرحي وسلوك الجمهور يعكس السخرية من كيفية استقبال النصوص الكلاسيكية في سياق معاصر، وربما يشير إلى الانفصال بين المسرح والجمهور.

يتضح من خلال الحوارات كيف أصبحت الأحداث اليومية محل سخرية، وكيف تداخلت الجدّية مع العبثية. مثل الحوار بين السيدتين اللتين تناقشان خيانة أحدهما لزوجها بينما تضحكان بشكل هستيري. استخدام الضحك المتكرر في الحوار يُظهر عبثية الوضع الحالي وفقدان الناس القدرة على التفريق بين ما هو جاد وما هو هزلي.

استخدمت اللغة بشكل يسلط الضوء على التناقضات الاجتماعية والنفسية. كاستخدام المذيع الديني للكلمات الجادة مثل "الجنة" و"النار" في إطار هزلي يظهر كيف أصبحت الموضوعات ذات القدسية محل تلاعب واستهزاء. هذا يفتح المجال للتساؤل حول دور الإعلام والدين في التأثير على المجتمع وكيفية استقبال الناس للخطاب الديني اليوم.

تتطور المسرحية للإشارة إلى "فيروس الضحك" الذي يجتاح المجتمع، ويُستخدم كمجاز يرمز إلى الانهيار القيمي والأخلاقي. اللغة هنا تُظهر حالة فقدان السيطرة والتحول من عقلانية التعامل إلى الهزلية المطلقة.

اللغة في المونولوجات والحوار تتسم بالعفوية والتلقائية، مما يعكس ضياع الشخصيات في عوالمهم الخاصة. كل شخصية تتحدث من وجهة نظرها وكأنها عالقة في عالمها الذاتي دون القدرة على رؤية الأمور من منظور أوسع، مما يُعزز من عبثية المواقف التي تُعرض على المسرح.

تترافق اللغة مع استخدام الإيماءات الجسدية والتعبيرات الحركية، مما يُضيف بعدًا آخر للكوميديا في المسرحية. الشخصيات تُظهر الضحك ليس فقط من خلال الحوار، بل أيضًا من خلال تفاعلها الجسدي مع بعضها البعض، مما يجعل الضحك وكأنه لغة جسد بحد ذاتها في المسرحية.

في مسرحية "**الشنطة**"، تبرز مروة فاروق قدرتها المتميزة على المزج بين الرمزية والفنتازيا لتقديم نص متعدد الأبعاد، يعكس صراعات إنسانية واجتماعية عميقة. تعتمد الكاتبة على لغة تنبض بالغموض، مما يخلق عالماً عبثياً تتداخل فيه الأفكار والمشاعر، ليصبح النص أكثر من مجرد حوار، بل وسيلة لاستكشاف أغوار النفس البشرية والمجتمع.

الرمزية هي العنصر الأبرز في النص، حيث تُستخدم الشنطة كرمز متكرر يحمل دلالات متعددة. في الجملة":**الشنطة دي مليانة أسرار... وما حدش يقدر يفتحها غير صاحبها**"،

تعبر الشنطة عن الأعباء النفسية والخبرات الشخصية التي تظل مخفية ولا يمكن مشاركتها. هذه الرمزية تشير إلى الضغوط الاجتماعية التي تواجه الشخصيات وتبرز محاولات الفرد للتعايش مع تلك الأعباء دون البوح بها.

كما تستخدم الكاتبة التكرار كأداة لتعزيز العبثية والغموض، كما يظهر في السؤال المتكرر: "**إيه اللي جوا الشنطة؟**"

إلا أن النص لا يقدم إجابة واضحة، مما يعكس حالة من القلق الوجودي وعدم اليقين. هذا التكرار يُبرز الفجوة بين محاولات الفهم والعجز عن الوصول إلى الحقيقة، وهو ما يُعد صدىً لصراعات الإنسان المعاصر مع الأسئلة الكبرى في الحياة.

تعتمد مروة فاروق على الفنتازيا اللغوية كأداة تعبيرية، حيث تُستخدم الكلمات بشكل يتجاوز معانيها المباشرة لتخلق عالماً خيالياً تتشابك فيه الرموز مع الواقع. على سبيل المثال: "**الشنطة تقيلة جدًا... مش عارف أشيلها**"، يعكس الحوار بُعدًا مجازيًا للأعباء النفسية والاجتماعية التي تثقل كاهل الشخصيات. هذا التعبير البسيط يُظهر القدرة على إيصال معانٍ فلسفية معقدة من خلال لغة يومية مألوفة.

كما تتسم الحوارات في المسرحية بأنها غير مباشرة وغنية بالإيحاءات، ما يتيح للمتلقي فرصة للتأمل والتفسير. فالشخصيات تناقش أمورًا تبدو عادية، لكنها تحمل وراءها دلالات عميقة عن الاغتراب النفسي والاجتماعي، مما يعكس واقع الإنسان الذي يعيش في ظل تناقضات وضغوط مجتمعية متشابكة.

وتتميز لغة المسرحية بالغموض وعدم الترابط فأحيانًا تُضيف إلى أجواء التوتر والفوضى، وتجعل من النص فضاءً مفتوحًا للتأويل. هذا الأسلوب يُسهم في تعميق الإحساس بالاغتراب والقلق، ويخلق تجربة درامية تمثل امتدادًا للأسئلة الفلسفية التي تسعى المسرحية لمعالجتها.

النتائج العامة للبحث

تمكنت مروة فاروق من تقديم رؤية نقدية للواقع النسائي، وإبراز الفجوات بين الواقع والطموحات، وتقديم شخصيات نسائية قوية ومتمردة، وإعتمدت على مسرح اللامعقول كشكلاً فنياً لمسرحياتها، وذلك ليس من قبيل التجريب أو الترف الفني، بل لتقديم رؤية نقدية للواقع الاجتماعي والنفسي للمرأة. فاللامعقول في العلاقات الاجتماعية والضغوط النفسية التي تواجهها المرأة يترجم إلى لامعقول في استعارة تمرد الذات وتفجيرها للطاقات الكامنة. فالخلل في مسار الأحداث والشخصيات في نصوصها يعكس خللاً أكبر في بنية المجتمع وتناقضاته، متمثلاً في علاقة المرأة

بالمجتمع، وهو ما حاولت فاروق طرحه والتأكيد عليه في نصوصها المسرحية، وهو ما سيتم تفصيله وتحليله في النتائج التالية:-

أولاً:اهتمت مروة فاروق بطرح سمات العبثية في نصوصها المسرحية-محل الدراسة- وتوظيفها في بلورة قضايا المرأة ومعاناتها النفسية على النحو التالى:

١. ظاهرة الانتظار: يظهر الانتظار كعنصر أساسي في مسرحياتها، خاصةً في "حبل الغسيل" و"الشنطة"، حيث تعكس الشخصيات حالة من الانتظار اليائس واللامعنى.
٢. فكرة اللاجدوى: تسيطر فكرة اللاجدوى على العديد من الأحداث والشخصيات، كما يتضح في "خربشة" و"جنون عادي جدًا"، حيث تتكرر الأفعال دون جدوى، وتعيش الشخصيات في دوامة من العبث.
٣. اللغة: أجادت فاروق توظيف اللغة لخلق حالة من العبث، باستخدام لغة مفككة وغير متواصلة في "نساء عاديات جدًا" و"امنعوا الضحك"، مما يعكس العزلة وعدم القدرة على التواصل.
٤. التكرار: لم يقتصر التكرار على العبارات فحسب، بل شمل أيضًا تكرار الحركات والأفعال، كما في "حبل الغسيل"، "خربشة" مما يبرز الروتين والجمود.
٥. مزجت فاروق بين الكوميديا السوداء والتراجيديا، حيث تتخلل اللحظات الجادة مواقف ساخرة، كما في "جنون عادي جدًا"، مما يعكس عبثية الوجود.
٦. الحيرة والانتباه: نجحت فاروق في جذب انتباه الجمهور من خلال تقديم شخصيات وأحداث تثير الحيرة والتساؤل، مما يمنع التعاطف السهل ويدفع للتفكير.
٧. المعاناة: تعرض فاروق مستويين من المعاناة: معاناة نفسية داخلية في "نساء عاديات جدًا"، ومعاناة اجتماعية في "الشنطة"، مما يعكس تأثير العبث على الفرد والمجتمع.

ثانياً:كان من أهم الآليات التي اعتمدت عليها فاروق في تشكيل العبث:

- إستخدام بنية دائرية وتكرارًا زمنيًا ومكانيًا لخلق شعور باللاجدوى، وتوظف البنية المتوازية لتراكيب درامية معقدة، كما في مسرحيات "حبل غسيل"، "خربشة"، و"نساء عاديات جدًا".
- توظف الرموز بشكل مكثف، وتطرح تساؤلات وجودية، وتستخدم تقنيات عبثية ومفارقات لخلق مواقف لامعقولة، كما في مسرحيات "حبل غسيل" و"خربشة" و"الشنطة".
- إستخدام الحوار لنقد الواقع الاجتماعي، وتوظف السرد السريالي والفنتازيا لعكس الاضطرابات النفسية، كما في مسرحية "خربشة" ومسرحيتي "نساء عاديات جدًا" و"حبل غسيل".

ثالثاً:إستخدمت مروة فاروق فى نصوصها المسرحية –محل الدراسة– مجموعه من التقنيات الفنية على النحو التالى:

١. الحوار المفكك والمتكرر لتصوير حالات الضياع والتوتر، كما في "خربشة".
٢. الصراع المركب في نصوص مثل "حبل غسيل" و"الشنطة"، يتجلى الصراع المركب في تداخل الصراعات الخارجية والداخلية، مما يعكس تعقيدات الواقع الإنساني.
٣. الشخصيات المجردة لتقديم نماذج عامة لتجارب المرأة في المجتمع، كما في "نساء عاديات جدًا".
٤. تفكيك البنية التقليدية للمسرحية لخلق شعور بالفوضى والضياع، كما في "خربشة" و "نساء عاديات جدًا".
٥. تشويه الواقع وتقديمه بصورة كاريكاتورية لخلق شعور بالغرابة، كما في "الشنطة"، أو دمج الواقع بالخيال لخلق عوالم مسرحية فريدة، كما في "نساء عاديات جدًا" و"حبل غسيل."
٦. الفنتازيا لخلق عوالم غير منطقية، كما في "نساء عاديات جدًا" و"حبل غسيل".
٧. الجمع بين الشعرية والواقعية لإبراز التناقضات بين الأحلام والواقع.
٨. اللغة متعددة اللهجات لإبراز التنوع الثقافي والاجتماعي.

رابعاً:إستخدمت مروة فاروق العناوين فى النصوص المسرحية –محل الدراسة– كرموز مكثفة تتجاوز المعاني الظاهرية، معبرة عن طبقات أعمق من الدلالات. فـ"حبل الغسيل" يرمز إلى القيود الاجتماعية والنفسية، و"الشنطة" للأعباء والمسؤوليات، و"خربشة" و"جنون عادي جدًا" يجسدان رؤية عبثية للواقع.

خامساً:تسلط العناوين الضوء على قضايا المرأة، وتكشف التناقضات في الأنظمة الاجتماعية، وتدعو للتأمل في المعاني الخفية.

سادساً:في مسرح مروة فاروق، يتجلى مسرح العبث كمرآة تعكس واقع المرأة العربية المعاصرة. فبدلاً من تقديم صورة نمطية للمرأة كضحية أو كائن ثانوي، تستخدم فاروق تقنيات العبث لتفكيك هذه الصورة وتقديم شخصيات نسائية معقدة تعاني من الضياع والتشوش.

سابعاً:إتسمت العبثية في نصوص مروة فاروق بتقديم رؤية فنية متفردة، تتجاوز مجرد استنساخ النماذج الغربية، وتُقدم إضافة نوعية للمسرح العربي. فهي تُجسد "عبثية الهوية" من خلال شخصيات مُشتتة تعاني من صراع داخلي لتحديد الذات، وتُوظف "فوضى اللغة" لتعكس اضطراب الواقع وتفكك العلاقات الإنسانية. كما تُقدم "عبثية المكان" عبر فضاءات مُغلقة أو مُشوهة تُعبر عن سجن القيود الاجتماعية، وتُستخدم "عبثية الزمن" من خلال تداخل الأزمنة وتكرار اللحظات لخلق إحساس بالجمود واللاجدوى. وتُقدم "عبثية الجسد" عبر استعراض الجسد كأداة للقمع والتمرد،

وتُوظف "عبثية الذاكرة" من خلال استحضار الماضي لتفكيك الحاضر وكشف زيفه. والأهم من ذلك، فإن ما يميز عبثها عن العبث الغربي هو تركيزها على قضايا المرأة العربية، ونقدها للواقع الاجتماعي العربي، واستخدامها للغة العربية متعددة الطبقات، مما يمنح نصوصها هوية ثقافية خاصة.

ثامناً:تتجاوز موضوعات مروة فاروق القضايا النسائية المباشرة لتشمل رؤية وجودية شاملة للعالم. فهي تستخدم المسرح كأداة لاستكشاف الأسئلة الكبرى حول الوجود الإنساني، مثل معنى الحياة، وطبيعة الهوية، وحدود الحرية .

تاسعاً:تتناول نصوص فاروق موضوعات العزلة والضياع في عالم معاصر يتسم بالتعقيد والتغير السريع. وتسلط الضوء على التناقضات والعيوب في الأنظمة الاجتماعية والسياسية، وتكشف عن التوترات العميقة في العلاقات الإنسانية.

توصيات البحث

- التركيز على إنتاج الكاتبات العربيات وتحليل أعمالهن في سياق مسرح العبث، لاستكشاف خصوصيات التعبير النسائي في هذا النمط المسرحي.
- دراسة التحديات التي تواجه المرأة الكاتبة في المسرح العربي، ومدى تأثير السياقات الاجتماعية والثقافية على أعمالهن.
- دراسة العلاقة بين القضايا النسوية وتقنيات العبث، وكيفية توظيفها كأداة لنقد السلطة الأبوية والتقاليد المجتمعية.
- تحليل نصوص كاتبات محددات مثل مروة فاروق وغيرهن، لاكتشاف الأساليب الفنية والتقنيات المسرحية التي يعتمدنها.
- الاستفادة من النقد الثقافي والسيميائي في دراسة الرموز والدلالات في المسرح النسائي العبثي.
- دراسة تحولات الكتابة النسائية في المسرح العربي المعاصر وتأثير التقنيات الحديثة والتطورات المجتمعية على أعمال الكاتبات.
- إجراء دراسات ميدانية حول تفاعل الجمهور مع المسرح النسوي العبثي، وتحليل مدى تأثيره على الوعي الثقافي.

المراجع والمصادر

- أحمد زكي عبدالله (2007)"**البعد الفلسفي في مسرح العبث**، دار الفكر العربي،

- أحمد عبد الله (٢٠٢٣)." تأثير مسرح العبث على الجمهور: تحليل نفسي وفكري"، **مجلة الدراسات المسرحية والدرامية**، جامعة القاهرة،
- خالد محمد (٢٠٢١). بعنوان تقنيات الحوار في مسرح العبث وتأثيرها على الجمهور، **مجلة الفنون الدرامية**، جامعة بغداد.
- سارة علي(2024) . "البعد البصري والصوتي في مسرح العبث :دراسة في التأثير على الجمهور"، **مجلة الدراسات الفنية**، جامعة عين شمس.
- سعاد سعد ،(2022) ، **قراءة في مسرح العبث: المفهوم والخصائص**، القاهرة: دار الفكر العربي.
- فاطمة أحمد(2024) ، بعنوان "مسرح العبث كأداة لتطوير الوعي النقدي لدى الشباب"، **مجلة التربية الفنية**، جامعة الإسكندرية،
- ماجد موريس،(2019) ، **الفن المسرحي بين الحداثة والعبثية**، بيروت: دار الشروق،
- محمد حسن(2023) ، بعنوان "مسرح العبث :مقارنة بين التجربة العربية والغربية"، **مجلة الدراسات الأدبية والنقدية**، جامعة الأزهر،
- محمد زكريا، (2022) **مسرح العبث وسماته في الأدب الحديث**، القاهرة: دار الفكر العربي،
- محمود أمين، (2020) **تحليل مسرح العبث في الأدب العربي**، القاهرة: دار الفكر العربي.
- مروة فاروق(٢٠٠٧). مسرحية جنون عادي جدًا، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة.
- ـــــــــ(٢٠١٥). الشنطة، ط٢، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة.
- ـــــــــ(٢٠١٧).خربشة، ط٢،مطبعة دار الثقافة، القاهرة.
- ـــــــــ(٢٠١٧). نساء عاديات جدا، مطبعة دار الثقافة، القاهرة.
- ـــــــــ(٢٠٢٣).حبل غسيل، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة.
- ـــــــــ(٢٠٢٣).امنعوا الضحك، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة.
- ليلى محمود (٢٠٢٢)، دور العبثية في تجديد الأدب المسرحي الحديث، **مجلة الأدب والنقد**، جامعة دمشق،
- نور الهدى (٢٠٢٠)، بعنوان مسرح العبث والتأمل الفلسفي: دراسة مقارنة، **مجلة الفلسفة والفكر الحديث**، جامعة الجزائر،
- محمود أمين، (2020) **تحليل مسرح العبث في الأدب العربي**، القاهرة: دار الفكر العربي،

المراجع الاجنبية

- Abdel-Moniem, M، (2020)، The Postmodern Structure in Absurd Theatre، **Modern Drama Studies**, 45(3), 215-233،
- Beckett, S، (2019)، **Waiting for Godot**، London, UK: Faber & Faber
- Bradby, D،, & Williams, D، (1988)، **Directors' Theatre**، London, UK: Macmillan،
- Brater, E، (1994)، Beyond Minimalism: Beckett’s Late Style in the Theater، Oxford, UK: **Oxford University Press**،
- Collins, J، (2023)، **Absurd Theatre and the Quest for Meaning: A Study of Language and Communication**، New York, NY: Routledge
- Esslin, M، (1961)، The Theatre of the Absurd، New York, NY: **Anchor Books**،
- Esslin, M، (1969)، **Absurd Drama، London**, UK: Penguin،
- Innes, C، (1993)، **Avant Garde Theatre 1892–1992، London**, UK: Routledge،
- Ionesco, E، (2020)، **The Chairs، Paris**, France: Editions Gallimard،
- Beckett, S، (1954)، **Waiting for Godot**، Faber and Faber،
- Ionesco, E، (1952)،**The Chairs**، Penguin Modern Classics،
- Smith, J، (2019)، "Fragmentation and Defeat in Absurdist Characters: A Psychological Analysis،" **Journal of Theatre and Performance Studies**, 27(2), 123-134.