

المعالجات الفكرية والدرامية لمفهوم العدم في النص المسرحي العراقي

محمد سعدون البديري، مدرس مساعد، تربية الكرخ الثانية، وزارة التربية، العراق

تاريخ القبول: 2020/11/13

تاريخ الاستلام: 2020/7/12

Intellectual and dramatic treatments of the concept of nothingness in the Iraqi theater text

Mohammed Saadoun Al-Budeiri, Assistant Lecturer, Second Karkh Education, Ministry of
Education, Iraq

Abstract

The theatrical text is one of those expressive forms that imposed an effective presence in revealing relationships within societies as well as searching for information and influential and dominant ideas. The theatrical text has the ability to epitomize and address dramatically philosophical ideas and propositions that affect the writer and enhance his interaction with his society and his society's awareness of that interaction. This study presents the role of the theatrical text by revealing the concept of nothingness and documenting it across the ages. It also deals with the intellectual and dramatic treatments and productions in Iraq from the positions adopted by the contemporary Iraqi theatrical text.

The importance of the research is evidenced by the fact that it sheds light on intellectual and dramatic treatments of the concept of nothingness in the text of contemporary Iraqi theater with a complete study of its artistic aspects. The study leads to the conclusion that the concept of nothingness is a dormant concept in human thought that surfaces when human thought invokes it by the influence of reality.

Keywords: treatment, thought, drama, concept, nothingness.

الملخص

يعد النص المسرحي أحد تلك الأشكال التعبيرية التي فرضت حضوراً ذا تأثير فاعل في الكشف عن العلاقات داخل المجتمعات فضلاً عن تقصي المعلومات والأفكار المؤثرة والمهيمنة، وتقدم هذه الدراسة دور النص المسرحي بالكشف عن مفهوم العدم وتوثيقه في كل عصر؛ إذ يمتلك النص المسرحي القدرة على الاختزال والمعالجة الدرامية في تبني الأفكار والأطروحات الفلسفية، التي تؤثر على وعي الكاتب والمجتمع بتفاعلها معه، فضلاً عن فهم ما أنتجت تلك المعالجات الفكرية والدرامية من مواقف تبناها النص المسرحي العراقي المعاصر.

تتجلى أهمية البحث في أنه يلقي الضوء على المعالجات الفكرية والدرامية لمفهوم العدم في النص المسرحي العراقي المعاصر، بدراسة مستوفية لجوانبه الفنية، وخلص إلى نتائج أهمها أن مفهوم العدم يعد من المفاهيم الغائبة عن التفكير الإنساني تظهر على السطح عندما يستدعيها فكر الإنسان بتأثير الواقع.

الكلمات المفتاحية: المعالجة، الفكر، الدراما، المفهوم، العدم.

الفصل الأول

1-1: مشكلة البحث:

رسمت النصوص المسرحية صورة واضحة عن العصر الذي تنتمي له، وقد تميز كل عصر بنوع معين من الكتابة النصية المسرحية، إذ شكلت المعالجات الفكرية للنص الدرامي انفتاحا معرفيا تخطى جميع العقبات والظواهر بوصفها وتوثيقها شكلا ومضمونا، ويمكن إجمال مشاكل النص المسرحي للمفهوم الذي نتداوله بما يلي:

1. اتخذت ظاهرة العدم في النص الدرامي للمسرح العراقي بعدا ميتافيزيقيا أخذ يتسع ويتطور من كاتب لآخر ومن نص لآخر.
 2. ظاهرة العدم كمفهوم استخدمه الإنسان المعاصر له حمولات زوات بعد منطقي خلقته الحداثة وما بعدها ضمنيا تشكل في الخطاب المسرحي وأحيانا آخر ظاهريا.
 3. يتأسس المسرح في طروحاته على المفهوم الوجودي للإنسان، ويتناولها كقضايا يسלט عليها الضوء ويضع الحلول المستقبلية لها.
- لذا كان السؤال حول ما هي المعالجات الفكرية والدرامية لمفهوم العدم في النص المسرحي؟ والذي تمهد إجابته عن المعالجات الفكرية والدرامية في النص المسرحي العراقي المعاصر؟ صاغ الباحث عنوان بحثه كالاتي: المعالجة الفكرية والدرامية لمفهوم العدم في النص المسرحي العراقي المعاصر.

2-1: أهمية البحث والحاجة إليه

تتجلى أهمية البحث في أنه يكشف عن المعالجات الفكرية والدرامية لمفهوم العدم في النص المسرحي العراقي المعاصر.

3-1: أهداف البحث

يهدف البحث إلى التعرف على المعالجات الفكرية والدرامية لمفهوم العدم في النص المسرحي العراقي.

4-1: حدود البحث

الحدود الزمانية: 2015-2020

الحدود المكانية: الكتاب المسرحيون العراقيون.

الحدود الموضوعية: النصوص المسرحية التي اشتغلت على مفهوم العدم.

5-1: تحديد المصطلحات

المعالجة، (Treatment):

يعرفها (مارتن أسلن) بأنها "توازنٌ دقيقٌ جداً بين عناصرٍ عدة يجبُ أن تُسهَمَ كُلها في النسيج العام، وأن يعتمدَ بعضها على بعض" (Aslan, 1987, P. 62). ويرى سامي عبد الحميد أن المعالجة هي ممارسة العمل وتقويمه، أي "كيف يتمكن المخرج من بناء مادته الفنية من ناحية الشكل والمضمون وتقديم أفضل الأشياء لإيصال الموضوع بصورته الجمالية للمتلقين" (Abdel Hamid Sami, 1995, P. 6). ويعرف الباحث المعالجة إجرائياً أن المعالجة هي مجمل الإجراءات الفكرية التي تتخذ لها صيغة بنائية في تشكيل مراحل البناء الدرامي في النص المسرحي.

الفكر، (Thought):

الفكر عند ديكرت "إنه الشيء الذي يشك، ويفهم، ويدرك، ويريد أو لا يريد، ويتخيل، ويحس،... ويشمل الإحساس والإدراك والتخيل والشك والإثبات" (Saliba jamil, 1994, P. 155). ويعرفه أيضاً بأنه "يطلق على الفعل الذي تقوم به النفس عند حركتها في المعقولات، أو يطلق على المعقولات نفسها، فإذا أطلق على فعل النفس دل على حركتها الذاتية وهي النظر والتأمل" (Saliba jamil, 1994, P. 155).

الدراما، (Drama):

جاء تعريف الدراما في المعجم الأدبي بأنها "نوع من الفنون المكتوبة للعرض تختلط فيها الفكاهة بالحزن، والشعر بالثر، وهي تقدم أحداثا واقعية عن الحياة، لديها القدرة على إثارة الاهتمام وتحريك المشاعر" (Abdel Nour Jabbour, 1979, P. 417). ولا بد من ذكر تعريف أرسطو للدراما، فهي "محاكاة فعل نبيل تام له طول معلوم بلغة مزودة بألوان من التزيين تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون لا بواسطة الحكاية وتثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات" (Thales Aristotle, 1973, P. 111).

المعالجة الفكرية والدرامية:

تعد المعالجات الفكرية والدرامية الاجراءات التي يتخذها الكاتب في النص المسرحي لتحقيق رؤية ذاتية تحاكي الواقع الإنساني الذي يعيشه متأثرا بكل المفاهيم الفكرية والفلسفية والروحية والاجتماعية التي تصاحبه في انشائه للنص المسرحي.

المفهوم، (Concept):

ويأتي تعريف المفهوم بأنه: "تصوّر ذهني لشيء ما وهو تصميم حسي لما قبل التنفيذ" (Meyer's Encyclopedia, 1967, P. 428). وجاء تعريفه في معجم مصطلحات الأدب "المعنى الذي تستعيده كلمة ما في ذهن الإنسان غير معناها الأصلي وذلك لتجربة فردية أو جماعية" (Wahba, Majdi, 1974, P. 87) ويعرفه (رولان بارت) بأنه "أداة وتاريخ، وله حزمة من المكونات والعوائق في العالم المعاش" (Bart Roland, 1986, P. 27).

العدم، (Nothingnes):

جاء تعريف العدم في المعجم الفلسفي "ضد الوجود وهو مطلق أو إضافي، والعدم المطلق هو الذي لا يضاف إلى شيء، والعدم الإضافي أو المقيد، هو المضاف إلى شيء، كقولنا: عدم الأمن، وعدم الاستقرار، وعدم التأثير" (Saliba jamil, 1994, P. 65). كما عرف في المعجم الفلسفي بأن "عدم الشيء أغنى من تصور وجوده" (Saliba jamil, 1994, P. 65). بينما وضع سارتر مفهوم العدم بقوله: "إن لمفهوم صفة العدم صفة مصطنعة، لأنه لا معنى له إلا من جهة ما هو نفي شيء، أو فقدان شيء، ومعنى ذلك أنه لا وجود للعدم بذاته، إنما الوجود للكائن الذي يتصور عدم الأشياء، فكأن العدم لا يجيء إلى العالم إلا بطريق الإنسان". (Saliba jamil, 1994, P. 65).

وإجرائيا يعرف الباحث العدم بأنه: المجهول الذي لا يحيط به شيء، فهو تركيب يحدده فكريا الإنسان وتحكمه علاقة الشيء الموجود بذاته، فهو فكرة بالمرتبة الأولى تتحول حسب الشعور إلى حقيقة، وهو شيء مرتبط بالمجهول الذي ليس له ملامح نستشفها من خلاله أو هو وجود بذاته.

الفصل الثاني

1-2: الملامح الدرامية لمفهوم العدم وتأثير التيارات الفكرية في دراما (النص المسرحي) عالمياً

يعد نص ملحمة كلكامش أول من قدم فكرة العدم من خلال بحث كلكامش عن الخلود بعد أن وصف انكيديو الموت (الذي لا تمييز عنده)، من خلال قول كلكامش "أي انكيديو لندع الطائر الحبيس يرجع إلى بيته، لندع الرجل الأسير يعود إلى حضن أمه. فقال أنكيديو لكلكامش: إن من لا حصانة عنده سرعان ما يلتهمه نمطار (شيطان الموت) الذي لا تمييز عنده (Al-Sawah Firas, 1987, P. 38)، إذ تعد ميثولوجيا الشعوب شكلا ومضمونا تعبر عن فكرة الصراع الأزلي ضد العدم والموت والفناء من خلال النصوص التي وصلتنا من الأساطير والملاحم.

ولعل نص (أوديب ملكا، لسوفكلوس) مثال واضح لصراع الإنسان في مواجهة القوى الإلهية ومحاولته مقاومة هذه السيطرة، فنجدته ينقاد لما يسنه عليه القدر الإلهي، "وهو موضوع القدر القاسي المحتوم، الذي لا اختيار فيه ولا مرد له، يجثم بكل وطأة وثقله، على أمرئ من قبل ميلاده" (Al Hakeem Tawfeek, 1949, P. 179)، فالبطل الاغريقي يقتزن مصيره بما يراه له القدر، بمعنى أنه أمام فكرة العدم يكون مستسلما ويرضى بمصيره المحتوم:

"أوديب- لست أدري بأي عينين سأرى أبي وأمي في دار الموتى؟... لقد اقترفت بحقهما آثاما لا يكفر عنها الموت شنقا"

(Ismail Fahd, 1981, P. 152).

وربما نجد إنسان العصور الوسطى أكثر تعليلا لمفهوم العدم، إذ غلبت على هذا العصر الأشكال الدينية ونزوع الإنسان إلى الاستسلام لحتمية الموت وأن هناك بعد الموت شكلا آخر للحياة، فلا عدم مع الموت، وإذا قارنا بين ما حصل في عصر النهضة من أفكار ومفاهيم وقيم جديدة، فقد كان عصر النهضة عملية اكتشاف جديد للثقافات الإغريقية والرومانية واكتشاف عالم جديد وأراض كانت مجهولة سابقاً، فبينما يرتفع شكسبير بقدرات أبطاله إلى أعلى المستويات إلا أنه مخلوق من تراب عاجز، فان، تافه، وهذا ما يراه هملت الذي يقف مشدوهاً أمام ثنائية (القداسة، والترابية):

"هملت: لولا أن الخوف من أمر قد يلي الموت، ذلك القطر المجهول الذي من وراء حدوده لا يعود مسافر، يثبط الإرادة فينا ويجعلنا نُؤثر تحمل المكروه الذي نعرفه على الهرب منه إلى المكروه الذي لا نعرفه"

(Shakespeare William, 198, P. 94).

إذ اتسمت المعالجات الدرامية في هذا العصر بحسب المتغير الفكري الذي اعتبر الإنسان هو صانع لقدره وظروفه التي تحيط به، إضافة إلى ذلك أن فكرة العدم أصبحت مقرونة لدى البطل بما تحيط به من ظروف، ويعد عصر التنوير بما انتشر فيه من فكر ومعطيات ذات صبغة علمية من مدرسة التحليل النفسي، وابتكارات علمية في مستواها الفيزيائي والكيميائي والرياضيات، عدت بنى مجاورة، قد استفاد منها التنظير المسرحي على مستوى (نص، عرض)، وأيضاً ظهور اتجاهات جديدة شكلت بعداً فكرياً في المعالجات الدرامية.

ولعل القرن الثامن عشر اختلف فيه الفكر بشكل جذري، إذا ما تناولنا ذلك التوجه إلى نبذ كل ما له علاقة بما قبل القرن الثامن عشر، فعلى مستوى الفكر كان للرومانسية بعد مغاير عما كان، إذ اتسمت المعالجات الفكرية والدرامية عند كتابها بالتصريح الذاتي والفردية لكل ما يعانیه الإنسان من واقعه الراض لقيود المجتمع من فكر ديني واقتصادي وسياسي، وجعل شخصه تعيش في عالم مغاير لما هو واقع.

ولعل مسرحية فاوست لكاتبها الألماني (جوهان وولفانج غوته) مثال بارز عن أفكار الرومانسيين، ومثال ذلك ما يقوله غوته عن فاوست، فهو "يمثل الرومانتيكي الظامئ إلى المعرفة، فتحلق روحه دائماً في أجواء خياله، متطلعا إلى الظفر بأشهى متاع الدنيا وبأجمل نجوم السماء. ويريد أن ينتزع أعجب أسرار الطبيعة ولكن لا شيء يملأ رغباته في هذا العالم" (Hilal Ghanimi, 1973, P. 78-79).

"فاوست: لقد أن الاوان لإثبات أن مكانة الإنسان لا تقعد عن علياء الآلهة، ولا ترتجف أمام هذا الكهف المظلم الذي يتصوره الخيال تعذيباً لنفسه، بل على الإنسان أن يسعى إلى هذا الممر الذي يشتعل الجحيم كله حول فوهته الضيقة، وعليه أن يصمم على القيام بهذه الخطوة ثابت الأقدام، حتى لو أدى ذلك إلى المخاطرة بالانسحاب في العدم" (Goethe Johann Wolfgang, 2008, P. 20). إلا أن هذا التوجه الفكري اختلف عند الواقعي والطبيعي، بل جاء مختلفاً عنه.

وتعد الواقعية والطبيعية من الاتجاهات التي تشكلت على ضوء ما جاءت به الحداثة، ولم يكن اهتمامها بما هو غير واقعي، أي بمعنى أنها عالجت الأفكار التي هي على تماس مباشر بقوت الإنسان اليومي أو معاناته اليومية وطرح المشاكل البسيطة واليسيرة، وأحياناً أخرى تكون فيها الأفكار رتيبة مملة، إذ بحسب

رأي تيشكوف: "ليكن كل شيء على المسرح معقداً وبسيطاً في الوقت نفسه، كما هي الحال في الحياة" (Abdel-Messih Youssef, 1975, P133).

بينما الحركة السريالية كانت تعبيراً عن أزمة الإنسان المعاصر في مجتمعه وأثر العلوم والحروب والآلة على موروثاته ومستقبله واتخذت من المسرح فضاءً لتعلن عن مواقفها من هذه المتغيرات، وبسببها كان المسرح المنبر الحقيقي للتعبير عن أشكال ومستويات الرفض والتمرد لهذا يقول (أرتو): "إن ترك الناس عادة الذهاب إلى المسرح فهذا يرجع إلى أننا اعتدنا على مدى أربعمئة سنة، أي منذ عصر النهضة، مسرحاً سريدياً ووصفياً خالصاً -أي إننا اعتدنا نفسياً السرد القصصي" (Avenues Rose, 2007, P. 115).

لقد تضامنت الحركات المسرحية المتعددة، والكتاب المسرحيون الذين أرسو قواعد وتقنيات جديدة في النص المسرحي، والحرب العالمية الثانية وما نتج عنها من آثار مست الفرد والمجتمع والعالم بأجمعه، تضامنت كل هذه العوامل في خلق ما يسمى بالطليعة الفرنسية الجديدة أو مسرح اللامعقول، هذه الأشكال التي ابتدعها رواد الطليعة الجديدة في الخمسينات من القرن العشرين قد نجمت عن ذلك الإحساس بالدهشة وعدم التصديق لكل ما يجري من حوادث ووقائع أصبحت تميز مدينة القرن العشرين، لذلك كان كتاب مسرح الطليعة يهدفون إلى تعرية الحياة المليئة بالكذب والنفاق محاولين التعبير عن ورطة إنسان مجتمعهم في هذا الكون وتوضيح مصيره ومصير الإنسانية جمعاء المبني على عدمية الأهداف وعدم التوافق والانسجام مع كل ما يدور حوله "إن الدراما الحديثة صارت أكثر احتفاءً بالجانب الفكري، وتدبراً لما يجري في الحياة" (Worth George, 1979, P. 33).

بينما نجد كل تلك الظروف التي كونت المسرح العالمي لها بعد فكري ودرامي في المسرح العربي، من خلال المعالجات التي قدمها لنا كتاب المسرح العربي على مستوى النص المسرحي والرؤية الإخراجية، ولعل حصرها أو تتبعها في هذا البحث يجعلنا أمام اتساع في متن البحث ويخلق مشكلة تقنية، وذلك مما دعا الباحث أن يكتف بموضوعة المسرح العربي على النحو الذي سيأتي تباعاً. تأثر المسرح العربي سواء كان ذلك على مستوى المدونة (النص المسرحي) أو على مستوى العروض المسرحية بالتجارب المسرحية العالمية، وهذا التنوع وتعدد كتاب المسرح العربي شكل أرضية خصبة في خلق مساحات فكرية قدمت معالجات درامية قد أغنت المكتبة العربية، مما جعلنا نختار نماذج لها من العلاقة المفاهيمية لتوجه البحث، إذ يعد مسرح صلاح عبد الصبور نموذجاً مهماً تتواشج فيه طروحات الحداثة وما أنتجت من قضايا فكرية ومعرفية، أضف إلى ذلك تناوله مشاكل وأحداث معاصرة عبرت عن الدواخل الإنسانية في كشف المسكوت عنه بمعالجات درامية ذات صبغة شعرية قد اتسمت بالخيال الشاعر والعاطفة الموجوعة بما جرى على الإنسان العربي المقهور، ولعل أهم مسرحياته (مأساة الحلاج)، إذ يقول: "المسرح في جوهره سليل للشعر والمسرح لا يعبر عن الواقع ولكنه يخلق واقعا جديداً" (Rahma Muhammad, 1990, p.15)، وفي نص مسرحية الحلاج احتجاج واضح وصارخ على الظلم والقهر والعبودية للحاكم الجائر الذي يتسلط على رقاب الناس مؤتزرًا لباس التقوى متنعمًا بكل وسائل الراحة والطمأنينة: (الحلاج: ما الفقر؟.. ليس الفقر هو الجوع إلى المأكّل والعري إلى الكسوة.. الفقر هو القهر.. الفقر هو استخدام الفقر لإذلال الروح. الفقر هو استخدام الفقر لقتل الحب وزرع البغضاء)، لقد اصطدم عبد الصبور "بحقيقة الحياة وإدرك لا معقوليتها وأيقن أن الحياة عديمة الجدوى في إصلاح الإنسان" (Rahma Muhammad, 1990, p.269).

2-2: الفلسفة الوجودية

يجد الباحث أن مفهوم العدم على مر العصور لم يبرز بشكل واضح مثلما ظهر في زمن الحداثة وما بعد الحداثة، وهناك أسباب لعلها ارتبطت بواقع الإنسان المتغير، كذلك اتساع متطلبات الحياة وكثرة المعاناة الإنسانية التي باتت صعبة لتنوع أشكال الحياة وعدم تكافؤ الفرص فيها، أضف إلى ذلك حدوث حربين

عالميتين عصفتا بالفكر الإنساني مما جعله يفكر بقضايا الوجود والعدم وظهور فلسفات تتناغم مع هذا الطرح، بإعادة النظر بالواقع الفكري للإنسان أخذ أبعادا فكرية شكلت في طرحها حضورا معرفيا، حيث كان للفلسفة الوجودية بعدا فكريا في أنها تناولت وجود الإنسان كقضية رئيسية في تكوين حضورها المعرفي.

إن الفكر الوجودي "قد اتخذ من الذات الإنسانية هدفا للوصول ، فإن الوجود لذاته يبدو كأنه ثقب في الوجود في ذاته، وفكرة الثقب داخل الوجود في ذاته ترتبط بفكرتي السلب والعدم، بمعنى أن هذا الانزياح أخذ عدة توجهات منها يتخذ من التجربة العينية المعيشة نقطة انطلاقه للتحويل والتفسير بينما يعتبر الآخر الوجود سابقا على الماهية فهي وضع خالص" (Gullivet Regis, 1988, P. 8).

ولعل أبرز منظري الفكر الوجودي هو (سورين كيركجورد)، الذي يرى أن الوجودية الحققة هي تلك الفلسفة التي تعلي من قيمة الإنسان وتؤكد على تفرد، وأنه صاحب تفكير وحرية وإرادة واختيار ويستطيع أن يسبر أغوار وجوده، من غير الحاجة إلى موجه، وأنه يصير ذاته وكيانه وإرادته، ويتولى خلق أعماله واختيار القيم التي تنظم حياته وكان "الطابع الأساسي للوجود عند كيركجورد هو الوجود العيني" (Mahmoud Hanafi, 1996, P. 76). لقد كانت الوجودية عنده تقف على دعامين شغلتها طوال مشواره الحياتي الوجودي وهما الانفعال والإيمان ، فهما أصدق عنده من كل تفكير منطقي ويقول في هذا الشأن، "إن النتائج التي ينتهي إليها الانفعال هي وحدها الخليقة بالإيمان وهي وحدها المقنعة، لأن الحق هو ما يلتزم به المرء ويكون متأهبا للمخاطرة في سبيله، فإن شئت أن تعرف معيار الحق عند الإنسان ، فعليك بملاحظة ما إذا كان يحياه دون تحفظ ويلزم كل نتائجه" (Badawi Abdul Rahman, 1980, P. 9).

لذا يؤكد كيركجورد على المبدأ الوجودي للإنسان من خلال حريته، "والتي من الممكن أن تناضل إذا ما توفر اليأس؛ أي بمعنى أنه يضع اليأس دافعا للوجود فالفرد يصنع اختياره من اليأس وهو العدم، ولهذا كان اليأس من العناصر الانفعالية الضرورية في تكوين الوجود، ولا معنى، ولا سبيل إلى الخلاص من اليأس، لأن الخلاص من اليأس هو والعدم سواء، ذلك أن اليأس مصدر الشعور والتفكير، ومصدر للتعالى الدائم، وهو بدون هذا اليأس والعدم لا يشعر أو يفكر" (Badawi, Abdul Rahman, 1980, P. 9).

بينما اتخذ نيتشه من "آلم ديونيزيس مبدأ للبقاء والتطور، فكلما زاد الألم وتعدد، زادت طاقة الحياة وتعددت القوى التي تحتويها، والمعرفة تسمو والشعور يعلو، بالقدر الذي يكبر به الألم ويزداد التألم، لتحقيق السرور الأبدي وهو الخلود العميق والعود الأبدي، من خلال تحقيق الألم يتخذ فيه نفعية الانطلاق وسر الوجود فالآلم ديونيزوس نقلته من الحالة الدنيا إلى حالة الرفعة الدائمة، يسميها العود الأبدي وهو فكرة الفكر" (Badawi, Abdul Rahman, 1975, P. 20-23).

لقد مهد نيتشه من خلال طروحاته الفلسفية فكرة إقامة المذهب الوجودي، أي أن الإنسان هو صانع قيمه وأخلاقه ومفاهيمه عن الكون والوجود، فكل فلسفة مقدسة لها جذور يقينية ألغاهها ووضع بدلا عنها قيم إرادة القوة، أي أن القيم والأخلاق والمفاهيم المتعلقة بها يجب أن تكون وضعية تمثلها إرادة القوة التي قدمها على أي شيء آخر ، بإرادة القوة "هي أصل القيم ، وأصل كل تراتب القيم، إرادة القوه تثبت قيمة القيم" (Abdel Razzaq, 2010, P.71).

أضف إلى ذلك أن نظرية الإرادة والقوه، التي استند إليها نيتشه جعلت من مفهوم العدم يتجلى في فلسفة القرن العشرين، إذ اتخذت هذه المفاهيم أبعادا فكرية قد شكلت معالجات درامية للنص المسرحي عبر مستويات عدة وخصوصا إذ ما عرفنا أن الواقع الإنساني ظهرت فيه أشكال جديدة أخذت تتسع وتسيطر، "إن حريتنا تظل سليمة لا تمس، حتى حين نكون عبيدا، وهي فكرة تجيب على مشكلة أثيرت في ثنايا حركة المقاومة" (Fall Jan, No, D, P. 165).

إذ لا حقيقة غير الحقيقة الخاضعة للتجربة المباشرة؛ فالوجود المادي حضور فاعل بينما غياب الروح أو المطلق الذي لا يمكن الإمساك به هو فعل عدمي أو مجهول ليس له ملامح، بمعنى "تقديم الشعور والعاطفة

كذات فاعلة وليست الذات المفكرة إذ ينبع فعلها من إدراكها للوجود الإنساني، أي أن الإنسان وجود وليس ماهية له، والبحث عن الحرية المطلقة التي تمكنه من إمتاع نفسه قدر المستطاع وملء وجوده بالشكل الذي يلائمه، بينما الوجود الموضوعي هو وجود أدوات فحسب، فالوجود متناهٍ وسر التناهي في حركة الزمن، والعدم عنصر جوهري أصيل يدخل مقومات الوجود، إذ يكشف عن نفسه في حالة القلق" (Mahmoud Hanafī, 1996, P. 17). فالإنسان السوبر هو هدف الوجودية عند نيتشه.

بما أن العدم كفكرة لا تجيء إلا إذا استدعاها الإنسان، فهو الفقدان والموت واللا شيء ليس له ملامح عينية أو ذات مادية يمكن أن يتصورها الإنسان أو يتعامل معها على أنها وجود مادي قادر عليه، إذ أصبح بالضد من الوجود المادي للإنسان، وهو التلاشي في المجهول، إذ يرى (هايدجر) أن سؤال الفرد عن وجوده هو إثبات مقابل العدم، فهو ليس "حالة أو جزئية تنتسب إلى الوجود بوجه عام أو إلى الكلي هو المطلق، بل الوجود في جوهره وأصله هو وجودي أنا، أنا الذات المفردة، ولهذا يجب أن يبدأ البحث منها، وعلينا أن نبحث في هذا الوجود أو باصطلاح آخر في الأنية أو الوجود المتحقق العيني" (Badawi Abdul Rahman, 1980, P. 23).

تقوم فلسفة سارتر بالدرجة الأساس على "أنها لا تركز على إثبات وجود الله أو عدمه، ولا تكثر له... هي تعتقد أن مصير الإنسان هو في الإنسان ذاته، وأن الإنسان يحقق وجوده بعمله فقط وله الحرية في أن يفعل ما يشاء شريطة أن يقر بمسؤوليته عن وجوده في جميع تصرفاته، وبذلك فهي ليست فلسفة يأس وضعف واضمحلال بل إنها تمثل الفكر الباعث للأمل والمحفز للعمل والكفاح" (Al-Bakry Adel, 1985, P. 133-134). مارسيل اقترنت بالله أما وجودية سارتر، فأعطت للإنسان تقرير مصيره.

إن الأفكار الرئيسية التي طرحها سارتر وشيخة الصلة بتجربة (هايدجر)، وهي تجربة تكشف عما في الوجود من عدم وعبث وعقم وشقاء، ولكن هذا العدم والعبث والعقم مهم للمعرفة، إذ يقول لولا العدم ما استطعنا أن نشعر أو نعرف أو نتخيل الأشياء، فالموجودات عنده ثلاثة هي: موجودات لذاتها وهي البشر، وموجودات في ذاتها (بقية الأشياء)، وأسقية الوجود على الماهية" (Fall Jan, No, D, P. 170-171)، إذ يصرح سارتر في مقدمة مسرحية (طروادة)، إن المسرحية هنا "تنتهي بالعدمية الكاملة، وما كان يحس به اليونانيون على أنه تناقض دقيق- تناقض العالم الذي كان ينبغي عليهم أن يعيشوا فيه، نحن الذين نرى الدراما من الخارج نرى فيه إنكاراً أو رفضاً، ولقد أردت أن أعدد هذا التحول: يأس هيكيوب النهائي الذي أبرزته بوضوح إنما يرد على كلمة (بوزبيدون) الفظيعة، لسوف يهلك الآلهة مع البشر، وهذا الموت المشترك الدرس الذي نخرج به من المسرحية" (Sartre, Jean-Paul, No, H, P. 13)، بمعنى كيف ندين الحرب كما حصل في الماضي لحرب طروادة التي لم يخرج منها رابح سوى الموت، كذلك نحن في حروبنا الحديثة لا فائز سوى الموت وهو العدم الذي لا يحمل شكلاً سوى الفناء، "وإذا ما كان تعبير الحرب القدرة يأخذ بالنسبة لنا معنى محددًا جدًا، فلترجعوا إلى النص اليوناني، وسترون أنه موجود فيه، أو على القريب" (Sartre, Jean-Paul, No, H, P. 11).

لقد انطلق سارتر في المعالجة الفكرية من خلال فضح مفهوم الحرب وتسطيحها من المعنى الذي انتجته وهو لا رابح سوى الموت الذي يساوي العدم، كما هو واضح من خطاب (بوزبيدون) إلى الأسيرات اللاتي يدفع بهن نحو الشاطئ: "والآن جاء وقت الحساب، أشعلوا الحرب، أيها الحمقى من بني البشر، خربوا الحقول والمدائن انتهكوا حرمة المعابد، والمقابر وسوموا المهزومين سوء العذاب، فلسوف تهلكون بسببها جميعاً" (Sartre, Jean-Paul, No, H, P. 158).

وكلما تطور الفكر الإنساني أصبحت المفاهيم المنجزة متغيرة بل تتخذ أبعاداً أخرى، وهذا ينطبق على الفكر الوجودي الذي انتقل من مرحلة الإيمان بالذات العليا (المطلق) عند (كيركجورد ومارسيل غابرييل)،

إلى نفي تلك السلطة العليا وعدم الإيمان بها وهي فكرة (الإلحاد)، على أن أثر نيتشه واضح من خلال ذلك في فكر سارتر وهایدجر، فالذات الفاعلة الأصيلة هي ذات الإنسان والفكر الموضوعي، بينما نجد فكرة جديدة استحوذت على مفكرين آخرين مثل (ألبير كامو) الذي يعتبر اللاجدوى إنطلاقة مفاهيمه لروح العصر "من المشروع والضروري التساؤل عما إذا كان للحياة معنى" (Camus Albert, 1983, P. 7)، بهذا التساؤل يعطي لنا ألبير كامو شكلا آخر للفلسفة الوجودية ومفهوم العدم والعبث الذي أصبح مسيطرا على فكرة الوجود الإنساني، دون شك هناك عوامل قد أدت إلى هذه الفكرة منها المظاهر الحاصلة بعد الحرب أي نتائجها، وضياح الإنسان وعدم استقراره على مستوى الحياة اليومية، فالحياة كما يراها كامو مجرد عبث لا طائل من ورائه، "وذلك العبث هو الذي يقود حياتنا برمتها ويطبّعها بطابع الرتابة والملل والسأم، الأوضاع نفسها التي تتكرر يوميا، الروتين نفسه والآلية نفسها التي نحياها من دون أن يحدث تغيير ما، إزاء هذه الاستمرارية المملة التي يعيشها الفرد، وبتراكم ضجره من هذه النمطية لا بد من أن ينتهي يوماً ما إلى تساؤل عن قيمة كل ذلك، وهذا التساؤل يلخصه كامو بتلك الـ(لماذا) التي بها يعي الإنسان ويدرك عبثية حياته ولا جدواها، إن تبدأ مرحلة جديدة هي مرحلة الوعي بتجربة العبث والإحساس به وهو ما يؤكد كامو دائماً من أن العبث تجربة معاشه وإحساس خاص لا يمكن نقله للآخرين من دون وعيٍ منهم وإدراك" (Camus Albert, 1983, P. 20-25).

كما نجد ذلك واضحاً في أسطورة (سيزيف) العبث واللاجدوى السمة البارزة في فكر ألبير كامو، فأسطورة "سيزيف التي تشخص محنة الإنسانية بوصفها لا هدف في وجود غير منسجم مع ما يحيط به" (Tyler John Russell, 1990, P. 13)، إن إن العدم يظهر هنا بالعبث الذي لا طائل معه، بل هو الفقدان من خلال التكرار الذي يشعرونا بالملل.

لقد مهد البير كامو لأكثر الاتجاهات المسرحية رسوخاً وثباتاً في وعي الإنسان وهو مسرح اللامعقول أو العبث وبعضهم يطلق عليه مسرح الاحتجاج والتناقض، "إن الحركة، أو الحركات، المسرحية التي أطلق عليها المؤلف مسرح الاحتجاج والتناقض تمثل في الحقيقة أخطر تحد واجه الدراما التقليدية حتى الآن" (Worth George, 1979, P. 5)، ويعد هذا الاتجاه الفكري في المسرح العالمي وما تلاه من اتجاهات العصب الأساس للمعالجات الفكرية والدرامية في المسرح العراقي المعاصر، وحدث تغيير في الأنظمة السياسية والاقتصادية والاجتماعية سبب دعا كتاب المسرح العراقي لتناول هذا التوجه الفكري وخصوصاً في المرحلة الزمنية التي حددها الباحث، وقد شكلت انتقالة فكرية على المستوى التفاعلي مع ما يحصل الآن، كانت هذه الأمور وغيرها مادة خصبة تفاعل معها منجز النص للمسرحي، وقدم معالجات فكرية ودرامية تناغمت مع مشروع الفلسفة الوجودية، التي مرت بنفس الظروف والملايسات التي تعرض لها الإنسان العراقي، كذلك إن هذا التوافق في وجهات النظر الفكرية أنتجت جيلاً رافضاً لكل أشكال الإقصاء الفكري، إن كان لمشروع (النص المسرحي) حضور فاعل من خلال تعدد وجهات النظر الفكرية والدرامية على مستوى المعالجات وفي كيفية تنمية الواقع الإنساني للنهوض في وجه أشكال التعسف والإقصاء.

وعلى سبيل المثال نذكر بعضاً من هذه النصوص وكيف كان اشتغالها على مستوى الفكرة والدرامة لمفهوم العدم، ويعد الكاتب (عبد النبي الزبيدي) من أهم كتاب هذه المرحلة فقد اختار الباحث من مسرحية (آخر نسخة منا) مقطعاً حوارياً، يعبر فيه الكاتب عن واقع مرير:

واحد مكرر: لا مشكلة عندي مع الله حتى أصلي له.

واحد: (بيدي) وهكذا اكتشفت بأنك كافر، أبي وأمي لا يصلونها في أوقاتها.. هما كافرين أيضاً، خالي وخالتي وعمي وعمتي لم أرهم يصلون صلاة الصبح.. هم كافرون، جازنا واحد وواحد مكرر، وجازنا في آخر الشارع لم أشاهدهم في الجامع يوماً.. هم كافرون، جدتي وجدي ماتا وهما على فراش المرض وكان يفترض بهما أن يموتا على سجادة الصلاة لذلك هما كافرين، العالم كله لم أره يصلي صلاة الله... لذلك.. أرى أن العالم كله كافر بن كافر !!
(يستمر بهديانته بشكل متواصل.. وتتحوّل هذه الهديانات إلى صرخات تملأ المكان)

يعبر الكاتب عن واقع مرير من خلال شخوصه الذين وقعوا تحت حالة مرضية وهي التوأم الملتصق أو السيامية، وهي علاقة متصلة جسدياً منفصلة فكرياً هي ربما إشاره إلى واقع يعاني من تلك العلاقة الشاذة وترتبط بالله بطريقة القبول والرفض، ولعل فحوى الحدث يكمن بالصراخ في نهاية الحدث الذي أنتج الموت (العدم)، ويعبر عن مدى نزوع هذا الواقع إلى الفوضى وعدم الاستقرار، كما نجد هذا الحوار يتكرر على لسان كاتب آخر، هو (ماجد درندش) في نص مسرحيته (كلوازة كلوازة):

الأم: أي أنت ميت، ورايحين للكُبور للكُبور للكُبور، هس افتهمت وليدي؟ لو بعد تريد توجعني؟
الابن: وليش متت؟

الأم: متت على الوطن.

الابن: ليش هو الوطن شصار بيه حتى أموت عليه؟

الأم: الوطن ماما انلعب بيه طوبه.

الابن: وشكلولج عليه أي عمو بابو؟ لو ملعب الشعب؟

الأم: لا ابني احنه مو ملعب الشعب، احنه الشعب ملعب صرته لليسوه والميسوه، وياهو اليجي يلعب بينه طوبه.

الابن: يعني شنو؟

الأم: يعني أنت حجابة زينه وانحجت، والحجابه الزينه لاتنزع ولا تخضر، أنت حجابه ترد الروح وسكتت (بحزن) سكتت ولازم تندفن.

يكمن الحدث هنا بالاحتجاج على ما وقعت من صراعات وحروب أدت إلى دمار شامل (أنت حجابه ترد الروح وسكتت (بحزن) سكتت ولازم تندفن)، ولعل السكوت خير دليل على تشظي الواقع الإنساني.

لقد انتجت المتغيرات الحاصلة والظروف المصاحبة للواقع الإنساني أشكالاً من الآلام، التي تعرض لها الإنسان العراقي على وجه الخصوص، وتميزت فيه المعالجات الفكرية والدرامية للنص المسرحي بحسب هذا المتغير الإنساني للواقع.

الدراسات السابقة

هناك دراستان اشتغلنا على مفهوم الوجود والعدم في النص المسرحي، اقترب البحث الحالي منها وتميز بأنه تفرّد بظاهرة العدم وإبراز ملامحه في النص المسرحي العراقي، إحداها دراسة الباحث (معتد مجيد حميد) بعنوان (مفهوم الوجود والعدم في مسرحيات شكسبير)، وهي أطروحة دكتوراه في كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون المسرحية (2006)، قد تناولت مفهوم الوجود والعدم في النص الشكسبييري، بينما تاريخياً تعد الفلسفة الوجودية كظهور فكري جاءت بعد زمن شكسبير، وهنا موضوع بحثنا يبتعد عن هذه الدراسة زمنياً. بينما جاءت الدراسة الثانية بعنوان (ثنائية الوجود والعدم في النص المسرحي العراقي المعاصر)، وهو بحث منشور باسم جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، لنفس الباحث معتد مجيد حميد، وقد حدد الباحث الفترة الزمنية من (2004-2006)، وتناول الباحث ثنائية الوجود والعدم في النص المسرحي العراقي من خلال البحث عن فك تلك الإشكالية والجدلية القائمة بين الوجود والعدم، وتبتعد عن موضوع بحثنا من حيث إن البحث الحالي تناول المعالجات الفكرية والدرامية لمفهوم العدم في النص المسرحي العراقي المعاصر، وتحدد بمدة زمنية من (2015-2020).

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري

1. العدم كفكرة لا تجيء إلا إذا استدعاها الإنسان، فهو فقدان والموت واللا شيء ليس له ملامح عينية أو ذات مادية يمكن أن يتصورها الإنسان.
2. تعد ميثولوجيا الشعوب شكلاً ومضموناً معبرة عن فكرة الصراع الأزلي ضد العدم والموت.
3. تمثلت المعالجات الفكرية والدرامية في النص المسرحي بحسب الواقع الفكري وأثره على تنظيم الحياة اليومية.

4. يتأثر النص المسرحي بما يحصل في الواقع الإنساني، ويستجيب لكل المتغيرات الحاصلة في المجتمع من سياسية واقتصادية واجتماعية ودينية، وتكون تلك المتغيرات المتحكم الرئيس في توجيه الفكر الدرامي للنص.
5. تعد الفلسفة الوجودية ذات بعد فكري في تناولها الوجود الإنساني كقضية رئيسية في تكوين حضورها المعرفي.
6. القلق واليأس والانفعالات النفسية وسوء السلطة الحاكمة، وتردي الأوضاع السياسية والاقتصادية والاجتماعية والدينية دوافع تتحكم بالفكر الإنساني، وتشكل لديه نزوعاً نحو فكرة الموت والانتحار والعدم.
7. شكل الفكر الوجودي طروحاته بثلاث مراحل لمفهوم العدم، الأولى مرحلة الإيمان بالذات الإنسانية وهي الإيمان بالذات العليا، المرحلة الثانية الإيمان فقط بالإنسان إذ يمكنه تغيير مصيره، المرحلة الثالثة العبث والفوضى وتشكل مفهوم اللامعقول.

الفصل الثالث (إجراءات البحث، تحليل العينة)

3-1: مجتمع البحث

احتوى مجتمع البحث على النصوص العراقية المقدمة على مسارح بغداد للفترة (2015-2020) وهي كالاتي:

التسلسل	الكاتب	اسم المسرحية	السنة
1	طلال هادي	سليفي	2015
2	محمود ابو العباس	بقعة زيت	2015
3	عواطف نعيم	هلوسة تحت نصب الحرية	2015
4	علي عبد النبي الزبيدي	يارب	2016
5	عبد الكريم برشيد	فاوست والاميرة الصلحاء	2016
6	كاظم النصار	سينما	2017
7	مثال غازي	رائحة حرب	2017
8	علي عبد النبي الزبيدي	آخر نسخه منا	2017
9	مثال غازي	عزرائيل	2019

3-2: منهج البحث

اعتمد الباحث في تحليله المنهج الوصفي التحليلي وتبسيط الضوء على المعالجات الفكرية والدرامية لمفهوم العدم في النص المسرحي.

3-3: عينة البحث

تم اختيار عينة البحث قصدياً لملائمتها حدود وأهداف البحث وأيضاً لأنها كتبت بتاريخ حديث 2019 ، وهي تتلاءم وأهداف البحث.

3-4: أدوات البحث

استخدم الباحث الأدوات الوثائق التي تشمل الكتب والمجلات والصحف والمعاجم. والقواميس فضلاً عن النصوص المسرحية العالمية والعراقية.

4-4: تحليل العينة

مسرحية: عزرائيل. تأليف: مثال غازي. سنة التأليف: 2019.

نبذة عن المؤلف:

هو من مواليد 1967 عاش بين حقبتين التغيير وبعده، أي قبل عام 2003 وبعده ، حاصل على شهادة الدكتوراه في جامعة بغداد كلية الفنون الجميلة قسم الفنون المسرحية (أدب ونقد)، وحصل على أكثر من جائزة في التأليف المسرحي؛ جائزة أدب الشباب في العراق عن دار الشؤون الثقافية 1992، وجائزة الشارقة للإبداع العربي الدورة الرابعة 2000، وجائزة محمد تيمور مصر 2001. وله العديد من المسرحيات منها:

ما لا يأتي 1990، وعبدالله بن الزبير 2001، والتخمة 2003، وإظلام 2011، ودم يوسف 2016).

الشخصيات: امرأة ورجل وعزرائيل

تحدث المسرحية عن لحظة الموت والأحداث التي يمر بها الإنسان الميت، هي فكرة فيها من الفنتازيا والعبث التي تضع الشخصيات أمام تساؤلات كثيرة، تقودنا إلى فهم واقعنا وما يترتب عليه من أحداث هي ليست بإرادتنا أو من الممكن التصرف بها. يضع الكاتب أحداث قصته في تحد وجدلية قائمة على مستوى الفكر الإنساني منذ بدأ الإنسان توثيق حياته ومشاكله، إن تبقى فكرة الموت فكرة تنتمي إلى عالم المجهول وهي أقرب إلى العدم لأن ما بعد العدم المادي لا يمكن أن نتصوره شكلاً ومضموناً، ولعل المؤلف يسعى من خلال نصه المسرحي (عزرائيل) إلى فتح أفق جديد لعالم يندمج فيه الخيال والحلم في تداوله لموضوعة الموت، إن فكرة الموت هي فكرة كونية لا تنحصر بمكان معين أو مجتمع، إلا أنها كفكرة أزلية أنتجت العديد من النصوص المسرحية ولعل ملحمة كلكامش كان لها الريادة والسبق في ذلك (إن من لا حصانة عنده سرعان ما يلتهمه نمتار(شيطان الموت) الذي لا تمييز عنده)، حيث يقول المؤلف في لقاء معه أجراه الباحث عبر المنصة الالكترونية (Meet) مع المؤلف مثال غازي في تاريخ 21 / 6 / 2020 في تمام الساعة 10 مساءً: "إن ما يشغلني الآن هو العمل على تأسيس نص كوني يحقق المغايرة والاختلاف، نص يكاد يستوعب ما هو محلي في إطار العالمي، نص يسمو على سلطة العرض ويحقق إمكاناته الإبداعية باتجاه الخلق والابتكار. وتجربتي تكاد تنحصر ضمن هذا الهم، ورغم كل محاولات التهميش والإقصاء لسلطتي كمؤلف فالعرض يقصي النص في محاوله لترجمة المكتوب إلى مرئي. وأنا مؤمن أن من يكتب له الخلود هو النص فالزمن كفيل بحسم هكذا أمور".

نص المسرحية:

كما أسلفنا تعد مرحلة ما بعد الموت مبهمة الملامح لكل الناس، وهذه الفكرة تكون معالجة مغايرة للواقع النصي، فتوظيف فكرة الموت تأتي ضمن السياق العام للواقع الإنساني، إذا ما أخذنا بالاعتبار واقعا تفشي فيه كل أنواع القصر الإنساني الفكري والجسدي، هو واقع يعيشه المؤلف واستمد منه فكرة نص مسرحية (عزرائيل)، إن الموت حدث القصة في المشهد الأول، ويصوره لنا الكاتب من خلال المحاولات اليائسة في معالجة المرأة وهي على سرير مستشفى نقلت إليه بعد حالة المرض واليأس، وهي تموت:

المرمضة: مسكينه... إنها تتألم ويقوة، سيدي هل ثمة أمل؟

الطبيب: لا أمل بالمرّة... إن الموت يزحف على جسدها شيئاً فشيئاً... مسكينه... لن تعيش طويلاً لتشهد فجر يوم آخر.

المرمضة: وهل ستموت؟

الطبيب: لا محالة... لقد انتهى أمرها.

المرمضة: هل من وسيلة لإنقاذها؟

الطبيب: ليس سوى أن ندعها وشأنها تواجه مصيرها بسلام.

إن فقدان الأمل أمام الموت هو المرحلة الأولى (إن الموت يزحف على جسدها شيئاً فشيئاً) هكذا يقول الطبيب (لقد انتهى أمرها)، لعل الزحف والانتهاك مفردتان تلتقيان مع معنى العنوان (عزرائيل... أو ملك الموت)، وهي أيضاً فكرة استدعاها الإنسان لأن حدوده العلمية والطبية وقفت إزاء الموت وأصابها العجز، جاءت حركة زمن المسرحية مضمرة وظاهرة في الوقت نفسه، مضمرة مادية لكنها حاضرة في الروح والذهن والجسد على الدوام، رؤية العالم التي جسدها بنية نص عبر تصوير المؤلف لمحيط الأحداث المركزية والمجاورة للزمن والمكان معاً، كما هي في الأعمال الفلسفية والأدبية والفنية التي تشمل كل حال المسرحيات التراجيدية القديمة، لكن النص المسرحي هنا قفز إلى أمام، إلى أزمنة سابقة وقادمة مختلفة ومتفاوتة في وجه الاحتمالات القادمة المجهولة، كذلك أضاف هذا الفقدان دلالة على العدم لأنه مجهول، بينما يبحر بنا الكاتب إلى هذا المجهول في تحد جدلي وصراع مع عزرائيل آلة الموت تتداخل فيها الغرائبية

وعناصر التشويق اللغوية التي تجعل من القارئ متشوقاً لمعرفة الحدث التالي:

المرأة: ما الذي يحدث هنا... من أتمم.. هيا ابتعدوا عني.. هيا ابتعدوا.. ما الذي تريده مني الرجل: (يشير إلى المخلوقات بالابتعاد عنها حيث تجلس المريضة خائفة ومرتعبة في إحدى زوايا الغرفة).. اهدئي... لقد أن الأوان فحسب، لقد انتهى بطبيعة الحال كل شيء.

المرأة: (غير مصدقة) لا يمكن... لا يمكن أن أصدق ما يحدث لي.. لا بد أني في كابوس.. وأعرف أنه لطالما سيزول.. ولا بد أن ينتهي.. لا بد.. لا بد (تلاحظ المرأة وجود رجل ضخم يتوسط المكان لتسأله).. ترى من أنت؟.. وما الذي تفعله هنا وفي هذا الوقت المتأخر من الليل؟.. ومن سمح لك بالدخول إلى غرفتي؟.. ألم تخبرك إدارة المستشفى أن لا أحد يستطيع غرفتي بحضوره بهذا الشكل المفاجئ... (تهدره) يجب أن تنتبه أيها الغريب بأنك ستلقى جزاءك عاجلاً أم آجلاً.

يُدخلنا الكاتب في محور الحدث بلا مقدمات، وهي انتقاله درامية اعتمد فيها الكاتب على توظيف الحدث من خلال دمج القارئ في خضم الحدث، نحن الآن في عالم الموتى أي أننا لسنا في الحياة التي نعرفها، لكن تبقى المرأة في حالة دفاع عن نفسها أمام ما يحدث لها، هي لا تعرف أنها ميتة أو أنها تجهل الحياة في الموت وكأنها في حلم أو كابوس سيزول حين اليقظة أو أضغاث أحلام.

هكذا نجد أنفسنا أمام هذا الواقع الجديد وتبدأ عملية الفضول للوصول إلى حالة الوعي بما هو صائر على المرأة كما هو سوف يصير علينا يوم ما، ماذا سوف يحدث؟ كيف سيكون الواقع ما بعد الموت؟ كل هذه الأسئلة يحاول الكاتب الإجابة عنها من خلال الحدث القصصي في النص المسرحي درامياً، معتمداً معالجة فكرية تستنهض القارئ إلى ما بعد الموت وأحداثها تعتمد الانفعالات الحسية ومظاهر القلق المستمرة وسطوة اليأس والموت في بداية الحدث:

الرجل: لقد جئت من أجلك.
المرأة: وهل أنت أحد الأطباء في هذه المستشفى.
الرجل: كلا.
المرأة: ممرض؟
الرجل: كلا.
المرأة: مدير مستشفى؟
الرجل: كلا.
المرأة: إذن من تكون؟
الرجل: مجرد زائر.
المرأة: ولكن لا وقت للزيارة الآن... فأنا حتى لا أعرفك. ولم أرك من قبل.
الرجل: ليس المهم أن تعرفيني.. المهم أن أعرفك أنا.. فأنا أحضر مرة واحدة في عمر الإنسان... وبعدها ينتهي كل شيء المرأة: ولكن الوقت ليس ملائماً لأتعارف عليك أو حتى أن تتعرف علي.. أرجوك ربما عليك أن تغادر في الحال وكفى.

إن المعالجة الفكرية والدرامية في هذا المشهد حققت فعلاً درامياً وفكرياً في نقل الحدث من حالة الدهول والصدمة التي تعرضت لها المرأة، إلى جدلية فكرية وصراع درامي نقلنا إليه المؤلف بشكل سلس وحدث آخر، إذ يكشف الرجل عن هويته بطريقة تعريفية عنه وعن عمله (فأنا أحضر مرة واحدة في عمر الإنسان... وبعدها ينتهي كل شيء)، إذ إن فكرة العدم جاءت مبطنه ومغلقة ينكشف عنها اللثام رويداً رويداً، فمحور الحدث العام يدور حول مفهوم الموت الذي لا مفر منه، والعدم والموت مجهولان لا يمكن تصورهما أو وضع صورة مادية لهما تعبر عنهما، إنهما النهاية، وبعدها ينتهي كل شيء.

ولعل الاحتجاج القائم على جدلية الموت والعدم سمة ارتسمت في الحوار أعلاه، فالكاتب يعترض على تلك الطريقة التي ينتهجها (عزرائيل) على لسان المرأة وطريقة حوار الرجل (ليس المهم أن تعرفيني.. المهم أن أعرفك أنا)، إن عدم تقبل الواقع أعطى مساحة منفتحة للمؤلف في وضع تصورات وأفكاره من خلال شخوص النص (ولكن الوقت ليس ملائماً لأتعارف عليك أو حتى أن تتعرف علي.. أرجوك ربما عليك أن تغادر في الحال وكفى)، وهذه المعالجات الدرامية التي تضمنت فكر الكاتب هي جزء مهم في الاحتجاج الذي رسمه عبر الحوار الآتي:

المرأة: (مستغربة) إنك تسخر... أنا حتى لا أعرفك فكيف علي أن أغادر مع رجل غريب مثلك؟
الرجل: يجب أن تدعني للأمر فحسب.

المرأة: لم أفهم.

الرجل: هذا أفضل، فأنا غير معني في الدخول معك في جدل، ومناقشات وتبريرات لا حدود لها.
المرأة: وهل من الأفضل أن تدخل غرفتي هكذا خلسة دون استئذان تأتي وقتما تشاء وتذهب وقتما تشاء، ألا تشعر بالخجل من تصرفك هذا، ترى من تكون؟

الرجل: عليك فقط أن تتجهزي للرحيل، فالمسافة طويلة وستجدين ساعتها ثمة أمور عليك أن تهتم بها أكثر من الرغبة في معرفة من أكون، فواجبي يحتم علي قبضك الليلة.

المرأة: أنا لا أفهم ما تقول وما تعنيه، ربما حدث خطأ ما... أو لبس أو سوء فهم وربما قد أخطأت في رقم الغرفة، ربما أنا لست من تقصد... فأنت حتى لا تعرفني من أكون.

الرجل: أعرفك فلا داعي لأن تعرفني نفسك أمامي

المرأة: ماذا لو سألتك من أكون؟

إن العبث والعدم والاحتجاج على طريقة الموت والظروف التي أدت إلى تشكيل الحدث، هي قضية الإنسان المعاصر بشكل عام وقضية الإنسان العراقي بشكل خاص، التي يتبناها الكاتب للتعبير عن وضع راهن أني أخذ يتسع ويسيطر على الفكر الإنساني في جميع مستوياته السياسية، والاقتصادية، والاجتماعية، والدينية، إذ يدمج الكاتب عالمين مختلفين في الوقائع من حيث الحياة التي نعيشها وكل ملابساتها والحياة التي يتصورها لنا النص في عالم تغيب عنه الإمكانيات المتاحة لنا، بل هو مجهول لنا وهنا تكمن المعالجة الفكرية والدرامية للنص باعتباره تصورات عن المجهول غير المعروف، كذلك أضف أن هذا الاستدعاء لفكرة المجهول هي إنسانية يدفعها الفضول والبحث عن ذلك كما نجده عند كلكامش وسارتر إذ يقول: (العدم فكرة يستدعيها الإنسان)، إن النص المسرحي بوصفه بنية إبداعية متولدة عن بنية اجتماعية، وذلك من منطلق التسليم بأن كل أنواع الإبداع الثقافي تجسيد لرؤى عالم متولدة عن وضع اجتماعي محدد لطبقة أو مجموعة بعينها، فبنية أي نص أدبي ليست جامدة أو تراوح مكانها، بل هناك قوانين تتحكم بها لا تقوم ببنائها فقط، بل تجعلها بنائية أيضاً، لهذا فاللغة بوصفها بنية إنسانية مهمة قادرة على تحويل جمل أساسية متنوعة إلى تشكيلة أوسع من التفوهات الجديدة في الوقت الذي تحتفظ فيه اللغة بهذه الجمل في بنيتها الخاصة، كما يدل ذلك في بنية النص من خلال الحوار التالي:

الرجل: شيء انتهى وقته.

المرأة: (باستغراب) وقت... عن أي وقت تتحدث؟

الرجل: وقتك في الحياة.

المرأة: إذن أنت ترى بأن وقتي في الحياة قد انتهى!

الرجل: وهذا يعني أن وقتك في الممات قد بدأ.

المرأة: وهل هذا يعني بأنني... (تسخر)

الرجل: ميتة.

المرأة: (تضحك) ميتة.. أنا ميتة.. شيئاً فشيئاً ستقول أنك ملك الموت وجئت لتقتلني إلى إحدى حفرك التي تخبئ فيها كل من تحضر إلى زيارتهم ليلاً.

الرجل: ماذا لو أخبرتك بأنني هو.

المرأة: عندها ستكمل أركان النكتة (تضحك).

الرجل: (يقتادها بعنف ليسير بها نحو البوابة الضخمة) أنت تضحكين.. اضحكي ما شئت فلطالما سيلف الحزن روحك وجسدك بغير حساب، ربما علينا المغادرة في الحال، فالوقت يمر وأنت لا تدركين معنى أن يمر الوقت سريعاً ونحن هنا، فالكل على حافة القبر ينتظر لتدخلني إليه بسرعة كي تنتهي حجم آلام وأحزان من ينتظرونك هناك بفقدك..

المرأة: (تفقت من قبضته) أرجوك اترك يدي إنك تشعرني بالألم، أي كابوس لعين هذا علي أن أعيشه الليلة، هل من أحد يحاول إيقاظي.. (تصرخ) أيها الطبيب... أيتها الممرضة، هل من أحد هنا يوقظني كي يحررني من هذا الكابوس الذي أعيشه اللحظة.

إن الرفض الذي تتصارع من أجله المرأة هو رفض قائم ضد فكرة الموت والعدم منذ أقدم الحضارات،

بل هو نزاع مستمر لن ينتهي، إذ يبقى الإنسان في حالة الفزع والخوف والقلق واليأس الذي يعتره إذ ما ذكر أمامه الموت، هو فكرة تتنازعه دائما وشعور قائم على السلب والتعويض عن ذلك السلب مجهول، أي فقدان والعدم، هكذا يتواصل المؤلف في تعرية جدلية الموت المتمثل بالعدم بحسب وجهة نظره العبثية إلى احتجاج جدلي قائم على (ماذا)، أي لماذا الموت؟ هذا المجهول الذي يعصف بنا نحن أبناء البشر؟، ولعل أشكال الموت على مر العصور الإنسانية أخذت صورا وأنواعا متعددة فيها من القسوة ما ينافي الوجود الإنساني، الذي يصبو إلى الاطمئنان والأمان والراحة، فكل أنواع الحروب التي حدثت ولا زالت تحدث؛ الموت فيها عصيب مؤلم، ونجد هذا واضحا في الواقع العراقي وبالأخص بعد احتلال العراق عام (2003).
 المرأة: (تقاوم) أرجوك، ماذا لو أمهلتنى بعضاً من الوقت كي أصدق بأنني ميتة، إذ لا يمكن أن أنتزع هكذا فجأة من الحياة دون مقدمات.

الرجل: ولكنك كنت مريضة.

المرأة: على أمل أن أشفى.

الرجل: وهل كنت لتعيشي أبداً.

المرأة: ما كنت لأحلم بيوم كهذا، فكل أحلامي تتعلق بالحياة.

الرجل: وماذا عن الموت.

المرأة: صدقني لم أفكر به يوماً ولا أريد كحال كل الملايين الآن من البشر على الأرض فكل يوم تشرق فيه الشمس كان لي بمثابة الحلم.. عن أي يوم نتحدث أرجوك، الوقت كل الوقت هنا للحياة ولا مكان للموت حين تفكر بالحياة.

يؤكد النص على ثيمة رئيسية (فكرة الحياة وفكرة الموت) ثنائية الوجود الإنساني إزاء عالم الموت المجهول الذي سوف نرتحل إليه، ولا نملك عنه تصورا سوى العدم أو لم نفكر فيه (فكل أحلامي تتعلق بالحياة)، لأن الحياة بالنسبة لنا واقع، أما الموت فهو مجهول (لا مكان للموت حين تفكر بالحياة)، كأن الكاتب اتفق مع ألبير كامو في فلسفة (أسطورة سيزيف) في (لا هدف في وجود غير منسجم مع ما يحيط به)، وكيف تنسجم الحياة مع الموت؟ حيث يكون احتجاج المرأة على الموت المتمثل بعزرائيل بقوة:

المرأة: وماذا عن الخوف والرعب الذي أدخلته في قلوبهم... ماذا أبقيت من الضوء المتدفق من حدقات عيونهم.. ماذا تركت لهم في آخر اللحظات غير بضع رغبات بسيطة لم تأبه لسماعها.. أي قسوة تملك حال أن تحضر إليهم؟ (تسأله) أبهدا التجهم أبهدا التوعد.. أبهدا الخوف كنت تحضر إليهم.. هيا.. هيا انظر إلي جيداً وتمعن في (تنظر إليه).

لقد تحدثت المرأة بلسان كل البشر هكذا كان حضورها، وهو حضور خفي للكاتب على لسان بطلته، وربما ينتقل بنا النص بطريقة سلسلة تنساب كجريان الماء فوق الصخر وينمو الحدث مع توقف الزمن والمكان وكل الأبعاد الهندسية، إذ إن الحضور هنا حضور فكري متحرر ليس له حدود معادلات وافتراسات الآن ومعاناة الإنسان القسرية والذاتية أمام الحياة والعدم والمجهول الذي نخافه، ومن هذه الافتراضات الجدلية تطلب منه أن يعطيها ابتساماً أو يغير ملامحه المخيفة إنها تداعب مشاعرة وتحوله إلى بشر مثلنا يشعر ويتألم، التفاتة فكرية أخرى يدخلنا فيها المؤلف ومعالجة درامية تدعو إلى استمرارية الحدث، أي عبثية تطلبها هذه المرأة؟ مشاكسة فاعلة يقترحها النص، وفعل درامي يدمجنا فيه المؤلف ليحقق إشكالية جديدة مغايرة ضد الواقع المعاش:

المرأة: نعم ماذا لو قاومت رحيلي معك بابتسامة تجودها من وجهك.

الرجل: لا بد أنك مجنونة.

المرأة: ماذا لو ابتسمت قليلاً.

الرجل: لا أستطيع

المرأة: ماذا لو حاولت.. شيئاً بسيطاً جداً (تحرك بيدها) فقط ارفع قوس الفم إلى الأعلى كي يبدو فمك كقارب وسط البحر في ليلة هادئة جميلة.

الرجل: أنت تهدين.. لا بد أن رهبة الموت أفقدتك شيئاً من عقلك.

المرأة: ترى.. هل علي أن أطلق نكته أو طرفة كي تضحك.. يبدو أن الأمر يصعب عليك (تفكر) لدي فكرة.. ماذا لو قلدت لك شارلي شابلن وهو يروض بعوضة في سيرك (تحاول تقليده).

طلب بسيط تطلبه المرأة من ملك الموت (الابتسامة)، لعل لسان حالها يقول (أعلل النفس بالأمال أرقبها ما... أضيّق العيش لو لا فسحة الأمل)، إن الابتسامة (أمل = حياة = بقاء) جدلية ذلك المجهول الذي هو الموت والعدم تجعلها أمام تلك الابتسامة فرصة أخرى أو أملاً تنطلق من خلاله نحو عالم ربما تكون فيه السعادة قانونه، وربما تكون هذه الابتسامة طريقاً نحو الخلاص أو خطأ يرتكبه ملك الموت كما ارتكب هذا الخطأ في بداية الخليفة حينما أكل التفاحة آدم، حيث إن المؤلف يأخذنا في جدلية أخرى وفكرة درامية فيها تحليل وتفسير للواقع الإنساني، كأنه يلقي باللوم على أبي البشر في جلب كل هذه المشاكل والمآسي التي حدثت ولا زالت تحدث، وكأن لسان حاله يقول: (أبوكم آدم سن المعاصي وعلمكم مفارقة الجنان..)، إنه الطمع والجشع الذي يعد جزءاً من الطبيعة التي خلق الإنسان عليها:

الرجل: (يقترّب منها محاولاً لمسها) (يتردد) (وأخيراً يرفع رأسها إليه) أنتِ تكيّن... وتطلّين مني أن أطلق ابتسامة المقايضة مقابل الرحيل، ألا ترين أنه أنتِ من يصعب الأمر علي... أنتِ تكذّبين فما الابتسامة التي تصطنعينها، وتوهمين الناس بها.. ليست حقيقة بل هي صورة من صور الحزن المتغلغل في أعماق روحك، لقد تحدى الله في آدم كل مخلوقاته فوهبه جناته ومنحه محبته وسلامه فأسكنه جنته وأهداه بما يؤنس وحدته.. فما كان إلا أن أخطأ.

المرأة: (تسخر) فأكل تفاحة لا تساوي شيئاً.
الرجل: (ينتفض) هي ليست مجرد تفاحة كما تحسبين... هي بذرة من الشر أنبتت حروباً وقتلاً ودماراً ووحشية وقسوة ليس لها أول من آخر.

المرأة: فكان أن طرده الله شر طرده من سمانه.
الرجل: بل ما أراد الله أن تكون لسمانه ساحات قتال.. ما أراد الله أن تكون لسمانه سجون ومطامير ومشانق.. بل ما أراد الله أن تكون سماؤه سوداء فأحمة ملبدة بغيوم سود تنبعث من رؤوس لا يملأها سوى الشر... لقد أراد الله لسمانه زرقة يستأنس بها حين يلتفت إلى جنوب البشر على الأرض... لقد خلق الله كل شيء إلا الشر.. فللشر طغيانه وجبروته فيكم.. فلأدم منفاه حين سولت نفسه خيانة الوطن.. فلأدم منفاه حين سولت لأبنائه قتل أحدهم الآخر.. لأدم منفاه حين أباح لنفسه ظلم الإنسان لأخيه الإنسان.

المرأة: إذن ما نعيشه هو عقاب على تلك الخيانات.
الرجل: أعرفت لما أنا هنا... أنا من يهب الأمان والاطمئنان والعيش بسلام فأذعني لما جئت لأجله.. فدعينا نذهب يا امرأة.

إن مما يلفت الانتباه شخصية الرجل وهي تزوج على نفسها فتارة نراه إنساناً يفكر ويتحدث بلغة البشر وتارة أخرى نراه ملاكاً يمثل شخصية عزرائيل، وإن هذا الانشطار مركب، أي أنه يتحول أحياناً قاضياً يشكل محكمة وأحياناً متهما يدافع عن خطئه، وهذه التركيبات محورية ومهمة غير مقحمة على النص؛ نجد فيها التوليفة المقنعة التي تعطي للكاتب مساحة وحركة واسعة في تناوله موضوعات كثيرة، إذ تحسب للنص أنه يتسع ليضم أفكاراً وطروحات ذات صلة وثيقة بالواقع وكلها تجعل النص يرتقي في مصاف النصوص العالمية، ويخلق تحدي النص رؤياً جديدة للواقع فيه ثبات فكري ولا يشير إلى تحدٍ مع الله، إنما هو يثبت أن سبب المأساة ما ارتكب من خطأ في بداية الخليفة، ذلك الخطأ الذي جلب لنا الدمار والموت (هي ليست مجرد تفاحة كما تحسبين... هي بذرة من الشر أنبتت حروباً وقتلاً ودماراً ووحشية وقسوة ليس لها أول من آخر).

عوداً على بدء، استطاع نص مسرحية (عزرائيل) أن يضم في جعبته واقعا مريراً ترزح تحت وطأته الإنسانية جمعاء، كذلك الواقع العراقي بكل تمفصلاته ومسبباته، التي سحقت جيلاً كاملاً عانى من كل أشكال التعسف الإنساني، وهذه المعطيات خلقت معالجات فكرية ودرامية لمفهوم العدم من خلال تفسير وتحليل كل الممكنات التي تعرض لها الإنسان، وما يحدث وسوف يحدث هي علاقات اتسمت ظروفها بعدم الثبات وعدم المعقولية التي عبر عنها النص، فليس هناك حدود تقف عندها تلك الأزمات وهي مستمرة ففي كل عصر تلبس لباساً جديداً فيه تنوع معناه الأوحده هو المجهول، حتى أن ملك الموت يجله، تلك مفارقة يكشف عنها النص بصورة درامية جديدة، هي إن ملك الموت لا يعرف معنى الموت.

المرأة: ماذا تعرف عن الموت.

الرجل: (بتردد) الموت... يعني.. الموت.

المرأة: (تستغرب) معقولة.. أنت تتردد في تعريف الموت وأنت ملكه المتوج عليه.. أي ملك أنت واي تاج تحمله على رأسك يا ملك الموت، لا أكاد أصدق في أنك تجهل معرفة ما تقوم به وتفعل.

الرجل: لست ملكاً كما تظنين فأنا مجرد ملكٌ موكل بإحضار أرواح الناس وحملهم على الرحيل من مكان إلى آخر.. من مكان يعرفونه إلى مكان يجهلونه حد كراهيتهم له، فليس من المنطق أن يكره البشر ما لا يعرفونه لذلك أنا موكل باستقدام ارواح تأبى ترك ما اعتادوا عليه، فما وسيلتي غير أن أحملهم على الخوف لأقتادهم خاضعين خائفين وإلا ما استطعت اقتيادهم بغير هذه الطريقة.

يبيح نص عزرائيل للقارئ إنتاج نص جديد محاياً له من حيث المعنى، وذلك يبدأ من العنوان الذي تكمن فيه الإحالة الافتراضية للمعنى، غير أن متن النص أدخلنا في جدليات متعددة هي أقرب إلى صراع الأفكار بأسئلة يفترضها الكاتب على لسان القارئ، وهي ليست جديدة على مستوى الطرح الإنساني لكنها جاءت مبطنة وغير واضحة، نعم، إن الفكر الوجودي قد أتاح لنصوصه تلك الأسئلة والافتراضات، ولعل هذا النص هو امتداد لتلك الفلسفة، غير أن تميز النص يكمن فيما هو غائب ومجهول، حياة ما بعد الموت وصراع الأفكار، بين أن نسلم بما هو واقع أو نضع حدوداً لما هو صائر من تكرار مستمر لحياة أصبحت عبثية وغير معقولة، بل هي تكمن في اللاجودي وما يقترحه النص، هو المسؤول عن ذلك؟ وتأتي الإجابة من خلال تتابع الحدث ولا يقف عند ذلك بل يتيح لنا فضاء أوسع من الطروحات والتأمل بما هو كائن أو سوف يكون، ويبدو أن مصير الإنسانية هو بيد الإنسان كما نجد ذلك واضحاً في ختام المسرحية:

الرجل: ولكنك لطالما تحدثني عن الموت في الخارج، عن ظلم الإنسان لأخيه الإنسان عن قرارات الموت المفاجأة التي تتخذونها لأتفه الأسباب.. أنت الآن.. أنت من يتحدث عن روعة الحياة وجمالها وشاعريتها أي تشوش وارتباك تعيشين يا امرأة.. أليست هذه صور من الحياة التي تعرفينها.

المرأة: ولكننا رغم ذلك مصرون على عشقها، فالحياة أجمل من أن نفكر في مغادرتها فلا أحد يفكر هنا في مغادرتها طوعاً أو اختياراً، فكل الذين يحبونها ليسوا مستعدين لمقاومتها بأي ثمن يكون، فكل الذين يغادرونها عيونهم معلقة بها دون أن ينفكوا في النظر إليها عن بعد. (تتوسل) أرجوك أن الوقت يمر.. وهذه الدقائق ربما لن تتكرر أمامك مرة أخرى. على الإنسان أن يكف أذاه عن أخيه الإنسان هكذا نحن (إما أح لك في الدين أو نظير لك في الخلق).

الفصل الرابع

1-4: النتائج ومناقشتها

1. أزلية صراع الإنسان من أجل البقاء والبحث عن المجهول وسيلة للاكتشاف والإجابة عن ماهية الأشياء عند الإنسان القديم ذاتية الجانب، بينما شكل تطور الإنسان عبر العصور فعل جماعي الجانب، ونتيجة لاندماج المجتمعات برزت مفاهيم جديدة أثرت بشكل عام على مفردات الحياة وطروحات الفلاسفة، فأنتجت قيماً فنية ونصوصاً أدبية تناولت تلك الطروحات، فأصبح ذلك الصراع غاية ووسيلة.
2. اتخذت المعالجات الفكرية لمفهوم العدم على مر العصور في النص المسرحي بعداً واضحاً للمتغيرات الحاصلة في المجتمع، قد يكون مضمراً في بعض النصوص المسرحية إلا أنه حقق معطيات برزت فيه تلك المعالجات.
3. تناول نص مسرحية عزرائيل مفهوم العدم بمستواه الفكري عبر جدلية الحياة ما بعد الموت من خلال عالم المجهول، إذ أخضع تلك العلاقة إلى فرضيات ضمناً إشكالية الوجود ما قبل الموت وبعده وعمل على مناقشتها ما بين عالمين مختلفين.
4. يعد القلق واليأس والانفعالات النفسية حمولات العدم والأرضية الخصبة لتشكيل الفعل الدرامي في النص المسرحي، وهي تشكل علاقة فكرية تستنهض الحدث ومتغيراته، والتي أنتجت حدثاً مغايراً في نص مسرحية عزرائيل.
5. إن مفهوم العدم غائب ليس له ملامح يحضر عندما يستدعيه الفكر، فهو فعل مضمّر تؤثر فيه المتغيرات

الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي تكون ذات دوافع تعسفية في إقصاء الإنسان مثل الحروب وتتنوع أشكالها.

6. استطاع نص مسرحية (عزرائيل) أن يضم في جعبته واقعا مريرا ترزح تحت وطأته الإنسانية جمعاء، كذلك الواقع العراقي بكل تمفصلاته ومسبباته التي وضعت جيلا كاملا يعاني كل أشكال التعسف الإنساني، بحسب الآتي: أ. تغيير نظام الحكم من دكتاتوري إلى ديمقراطي. ب. أنتج هذا النظام الجديد حزبا شكلت جدلا فكريا وعقائديا زرع الفرقة والتعصب القبلي. ج. خلقت هذه الأجواء تنوعات مصيرية في الواقع المعاش نتاجها الفساد على جميع المستويات الحاكمة. د. نزوع الإنسان إلى عدم الإيمان بكل المعتقدات السابقة، بل أصبح التوجه للفوضى وسيطر الخوف على الفكر.

7. يؤكد النص على ثيمة رئيسية (الحياة والموت) ثنائية الوجود الإنساني إزاء عالم الحياة المعلوم والمجهول والموت المجهول، الذي سوف نرتحل إليه، ولا نملك عنه تصور سوى العدم أو لم نفكر فيه، لأن الحياة بالنسبة لنا واقع أما الموت فهو مجهول.

2-4: الاستنتاجات

1. اتسمت المعالجات الفكرية والدرامية بحسب المتغيرات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية.
2. يعد مفهوم العدم من المفاهيم الغائبة عن التفكير الإنساني تظهر على السطح عندما يستدعيها فكر الإنسان إلى الواقع من خلال تأثير الواقع الإنساني.
3. اتسم النص المسرحي بتقديم أشكال متعددة من المعالجات الدرامية أثبت حضورا من خلال تناوله موضوعات شكلت في حياة الإنسان أثرا واضحا.
4. يعد المجهول في الفكر الإنساني عدما وكل عدم ليس له ملامح أو صورة يتمثلها الإنسان أو يدركها، وحيثما كان الوعي لا يدرك شيئا فهو باعث على القلق والخوف.
5. تناولت النصوص الحديثة مفهوم العدم من خلال التركيز على العوامل النفسية، التي تشكل أرضية خصبة في تنفيذ أفكار ما بعد الموت.

Sources & References

المصادر والمراجع

1. Abdel Nour Jabbour. 1979, *Literary dictionary*. Edition 1, (Lebanon Dar Al Alam for Millions).
2. Abdel Razzaq Balaqrouz. 2010, *Nietzsche and talent of philosophy*. The Difference, Algeria.
3. Abdel-Messih Youssef. 1975, *Signs of drama in the modern era*. (Beirut Modern Library).
4. Al Hakeem Tawfeek. 1949, *King Oedipus*. (Cairo Misr Printing House).
5. Alaradis, Nicole, 1980The play is in English literature. Translated by Youssef Abdel-Masih, (Baghdad, Ministry of Culture).
6. Al-Bakry Adel. 1985, *Philosophy for all people*. (Baghdad, House of Cultural Affairs).
7. Al-Sawah Firas. 1987, *Treasures of the Depths: Reading in the Epic of Gilgamesh*, Edition 1, (Syria Sumer for Studies and Publishing).
8. Aslan Martin, Drama anatomy. 1987, *Translated by Osama Mendelji*, Edition 1, (Amman, Dar Al-Shorouk for Publishing and Distribution).
9. Avenues Rose James. 2007, *Experimental theater from Stanislavsky to Peterborough. The translation of Inaam Najem Jaber*, (Baghdad, Dar Al-Mamoun).
10. Badawi Abdul Rahman. 1975, *Nietzsche - Abstract of European Thought - Series of Philosophers*. Edition 5, (Kuwait, Press Agency).
11. Badawi Abdul Rahman. *Studies in existential philosophy*. (Beirut, Arab Institution for Studies and Publishing), 1980.
12. Bart Roland, 1986, *Principles in semantics*. Translated by Muhammad al-Bakri, (Baghdad, House of Cultural Affairs).
13. Camus Albert. 1983, *The legend of Sisyphus*. Translated by Anis Zaki Hassan, (Lebanon, Dar Al Hayat Library Publications).
14. Fall Jan. *French philosophy*. Translated by Fouad Kamal, (Cairo the Arab House for Publishing and Distribution), without history.
15. Goethe Wolfgang Johann. 2008, *Faust*. Edition 2, Part 2, translated by Abdul Rahman Badawi, (National Council for Culture, Arts and Literature: From the International Theater, Kuwait).
16. Gullivet Regis. 1988, *Existential doctrines from Kirkkord to Jean-Paul Sartre*. Edition 1, translated by Fouad Kamal, (Beirut Dar Al-Adab).
17. Hilal Ghanimi Muhammad, 1973,*romantic*. (Beirut Dar Al-Awda).
18. Hilal Ghanimi Muhammad, 1993, *Modern literary criticism*. (Cairo, Dar Nahdet Misr for Printing and Publishing).
19. Horowitz David. 1965, *Shakespeare and the existential outlook*. Shafiq Magali translation, (Cairo, Al-Masrah Magazine, No. 23, Radio, Television and Music).
20. Huating M.Frank, *Introduction to performing arts*. The translation of Translated by Kamel Youssef and others, (Cairo, Dar Al-Maarefa), without history.
21. Ismail Fahd Ismail. 1981, *Dramatic Act and its opposite: a study in Audip Sophocles* Edition 1, (Beirut, Dar Al-Awda).
22. jamil Saliba, 1994, *Philosophical glossary*. Part 2, (Lebanon House of Scientific Book),.
23. Mahmoud Hanafi Ali. 1996,*Read critical reviews of Sartre*. (Modern National Library of Egypt).

24. Meyer's Encyclopedia, 1967, Edition 10, Part 2, Institute of Encyclopedic Studies.
25. Sartre, Jean-Paul. *Troy women play*. translated by Waheed Al-Naqash , , (Beirut Dar Al-Adab), without history.
26. Shakespeare, William. 198, *Hamlet*. translated by, Jabra Ibrahim Jabra, (Baghdad, Dar Al-Mamoun Publishing).
27. Thales Aristotle. 1973, *The Art of Poetry*. Abdel Rahman Badawi translation, (Beirut, House of Culture).
28. Tyler John Russell. 1990, *Theatrical Encyclopedia*. Part 1, Edition 1, translated by Abdul Rahim Chalabi, (Baghdad, Freedom House Printing).
29. Wahba, Majdi. 1974, *Glossary of literature terms*. Beirut, Lebanon Library, Beirut.
30. Worth George. 1979, *The theater of protest and contradiction*. Translation by Abdel Moneim Ismail, (Lebanon, the Arab Center for Culture and Science).
31. Rahmeh, Muhammad Mahmoud, Salah Abdel-Sabour Theater: *An Art Study*, House of General Cultural Affairs, Iraq, 1990.
- Patrols
32. Abdel Hamid Sami. 1995, *Tackling the plot in radio drama*, (Baghdad: Academic Journal, Issue 10).