مسرحيتا: (القادم)، و(في انتظار جودو)

دراسة مقارنة

"The coming" and "Waiting for Godot":

A comparative study in the two plays

د. خميس منيف العجمي
المعهد العالي للفنون المسرحيّة / الكويت
(**khajmy@gmail.com**)

تاريخ الإرسال: 19-08-2022 تاريخ القبول: 02-09-2022 تاريخ النّشر: 01-01-2023

ملخص:

هذا البحث من جزئين، الأول بحث رئيسي عن الأدب المقارن، والثاني محاولة لتطبيق مفاهيم الأدب المقارن على تجربة مسرحية بين نصين: الأول عالمي، والثاني لاحق له متأثر به. وهو نص من المسرح الكويتي.

لا يخفى تأثر الأديب الكويتي سليمان الحزامي عند كتابته مسرحية (القادم) بالنص المسرحي الشهير (في انتظار جودو) للأيرلندي صمويل بيكيت[1] كما أكد الكاتب نفسه.[2]

وعليه؛ تحاول الدراسة القراءة في تعريفات الأدب المقارن مع محاولة الاقتراب منها في نموذج مسرحيتي (القادم) للكاتب الكويتي سليمان الحزامي و(في انتظار جودو) للكاتب الأيرلندي صمويل بيكيت، واستطلاع التَمَاسّ بينها وبين مسرحية (في انتظار جودو) صمويل بيكيت، من واقع أن كلا العملين المسرحيين ينتميان إلى مسرح اللامعقول[3] أو العبث.

كما تحاول الدراسة أن تسير في ذلك إلى ضوء منهج الأدب المقارن، ملتزمةً بمحاولة تلخيص تعريفات نظرية الأدب المقارن، والإشارة إلى مكانتها وسط المدارس النقدية المختلفة، وتطبيق بعضٍ من آلياتها على مسرحيتي (القادم) و(في انتظار جودو)، وملاحظة نقاط الالتقاء في الأحداث، وكذلك الاختلافات بحسب بيئة كلا الكاتبين.

مع تسليط الضوء على أهمية تجربة المسرحي الكويتي سليمان الحزامي في مسيرة المسرح الكويتي والخليجي والعربي.

الكلمات المفتاحية:

الأدب المقارن، سليمان الحزامي، مسرحية القادم، مسرحية في انتظار جودو.

Abstract:

The first part of this paper is a main research in comparative literature. Then it aims to apply comparative literature principles on two plays: one international and the other is a subsequent play from Kuwaiti theater that was influenced by the international work.

It is no secret that the Kuwaiti writer Suleiman Al-Huzami, when writing the play (The arrival), was influenced by the famous theatrical text (Waiting for Godot), written by the Irishman Samuel Beckett, as confirmed by the writer himself.

Accordingly, this study attempts to read through the definitions of comparative literature with through these two plays (The arrival) by Suleiman Al-Huzami and (Waiting for Godot) by Samuel Beckett, and to explore the connection between both works, since they both belong to the Theater of the Absurd.

The study aims to follow the comparative literature approach, committed to attempting to summarize the definitions of comparative literature theory, highlighting to its position among the different critical schools, and applying some of its mechanisms to the two plays, and noting the meeting points in both works, as well as the differences in accordance with the environment of both writers.

The paper also highlights the importance of the experience of Kuwaiti playwright Suleiman Al-Huzami in the Kuwaiti, Gulf and Arab Theater.

Keywords: Comparative Literature - Suleiman Al-Hazami - The Coming Play - A Play Waiting for Godot

مدخل إلى الأدب المقارن:

يُعد الأدب المقارن فرعًا أو فنًا من فنون المعرفة، التي نعتمد عليها عند المقارنة بين عملين إبداعيين أدبيين ينتمي كلٌ منهما إلى قومية أو أمةٍ تختلف من حيث هويتها وثقافتها عن قومية أو أمة أخرى. ويرتبط ذلك عادة باختلاف اللغتين في

العملين الأدبيين. فالأدب المقارن: "يتناول المقارنة بين أدبين أو أكثر، ينتمي كل منهما إلى أمة أو قومية غير الأمة أو القومية التي ينتمي إليها الأدب الآخر، وفي العادة إلى لغة غير اللغة التي ينتمي إليها أيضًا، وهذه المقارنة قد تكون بين عنصر واحد أو أكثر من عناصر أدبٍ قوميٍ ما ونظيره في غيره من الآداب القومية الأخرى".(4)

فهو إذن يرتبط بتاريخ الأدب ويعد امتدادًا له، فالأدب المقارن وفق مفهومه الفرنسي التقليدي أو مفهوم التأثيرات هو: "فرع من تاريخ الأدب ومكمل له. ثم استقل عنه فيما بعد، كما استقل عن النقد الأدبي ونظرية الأدب، ولكن هذه الاستقلالية نسبية نظرًا لتلاحم الأدب المقارن مع هذه الحقول الثلاثة".(5)

ويستهدف المقارن الأدبي بالأساس: "الوقوف على مناطق التشابه، ومناطق الاختلاف بين الآداب ومعرفة العوامل المسؤولة عن ذلك، كذلك فهذه المقارنة قد يكون هدفها كشف الصلات التي بينها، وإبراز تأثير أحدها في غيره من الآداب، وقد يكون هدفها الموازنة الفنية أو المضمونية بينهما، وقد يكون هدفها معرفة الصورة التي ارتسمت في ذهن أمة من الأمم عن أمة أخرى من خلال هدفها، وقد يكون هدفها هو تتبع نزعة أو تيار ما عبر عدة آداب إلى آخره".(6)

وهو يتمحور كمنهج مقارن في: "بحث في العلاقات الثنائية بين ثقافتين إحداهما أجنبية، أي بين منتج إبداعي في ثقافة أجنبية ومنتج إبداعي في ثقافة أخرى، كنصين أو عرضين مسرحيين من ثقافتين مختلفتين يشتغلان على نص واحد، أو بين عرضين أُخرج كل منهما بأسلوب أو منهج ورؤية مغايرة".(7)

وعليه، فإن الهدف من المقارنة التوصل إلى مفارقات الخلاف والاختلاف أو الوصول إلى نقاط الالتقاء الحضاري والثقافي. حيث: "يدرس مواطن التلاقي بين الآداب في لغاتها المختلفة، وصلاتها المعقدة، في حاضرها أو في ماضيها، وما لهذه

الصلات التاريخية من تأثير وتأثر، أيًا كانت مظاهر ذلك التأثير والتأثر"[8] ومن ثم النظر إلى الصلات الثقافية التي تجمع بينهما رغم اختلاف الهوية وتميزها. أو هو يركز بشكل أكثر اهتمامًا بمناحي التأثر والتبادل الثقافي: "سواء تعلقت بالأصول الفنية العامة للأجناس والمذاهب الأدبية أو التيارات الفكرية، أو اتصلت بطبيعة الموضوعات والمواقف والأشخاص التي تعالج أو تحاكي في الأدب، أو كانت تمس مسائل الصياغة الفنية والأفكار الجزئية في العمل الأدبي، أو كانت خاصة بصور البلاد المختلفة كما تنعكس في آداب الأمم الأخرى، بوصفها صلاتٍ فنية تربط ما بين الشعوب والدول بروابط إنسانية".[9]

وبحسب القاموس الشهير: "The free dictionary فإن الأدب المقارن هو:

"Comparative literature - study of literary works from different cultures: "[10]

بما يعني دراسة أعمال أدبية من ثقافات مختلفة، الأمر الذي يؤكده القاموس المعروف (the Merriam-Webster):

" the study of the interrelationship of the literatures of two or more national cultures usually of differing languages and especially of the influences of one upon the other"[11]

بما يعني دراسة العلاقة المتبادلة في الأدب بين ثقافتين قوميتين أو أكثر من لغات مختلفة، خاصة تأثيرات واحدة على الأخرى.

وجدير بالذكر: أنه لا يتوقف مجال الأدب المقارن عند نوعٍ فنيٍ أو تعبيريٍ بعينه، بل يمكن أن يتناول المسرح والرواية والقصة والشعر والفنون بأشكالها كافة،

وربط ذلك كله بالفلسفة والكتابات التاريخية ومجالات العلوم الإنسانية والدراسات الدينية وغيرها مما يمكن أن يجوز فيه وصف الإبداع..: "دراسة العلاقات بين الأدب من جهة ومجالات المعرفة والمعتقدات الأخرى، مثل الفنون والفلسفة والتاريخ والعلوم الإنسانية والعلوم والديانات.. من جهة أخرى".[12]

وفي كتابه (الأدب المقارن) الصادر سنة 1951م، لخص فرانسوا غويار[13] حقيقة أنه لا يمكن إطلاق نظرية الأدب المقارن على مجرد: "دراسة التشابه والاختلاف بين الآداب"[14] وأن ذلك لا يمكن اعتباره من الأدب المقارن إلا إذا: "أثبت الدارس وجود علاقة تاريخية بين المتأثر والمؤثر"[15] بما يعني تحقيق أو إثبات أن المبدع اللاحق قد تأثر فعليًا بأعمال المبدع السابق، وأنه تعرّف إلى أعماله في لحظة تاريخية معينة.

كما يلتقي فرانسوا غويار مع فان تيجم في تحديد أولويات الأدب المقارن وعلى الهدف من الدراسة النقدية تحت مسمى الأدب المقارن، من حيث: "تحديد عُدّة الباحث المقارن وفي الهدف أيضًا، وفي التشديد على أهمية التوثيق البيلوغرافي".[16]

ووفقًا لتلك الدراسات القيّمة، نجد أن الأدب المقارن أو: "البحث المقارن يتشكل من ثلاثة فروع شأن أية دراسة علمية وهي: التاريخ والنظرية والنقد".[17] وفي مجال التطبيق وقف الباحثون المقارنون أمام أعمال إبداعية، وقد أشار لذلك الدكتور مُحَمَّد غنيمي هلال في دراسته عن الأدب المقارن، من أن الكاتب أو الشاعر يحاول تصوير عالم صغير مقتطع من العالم الكبير: "وفي هذا العالم الصغير لا يمكن أن يظهر الإنسان معبرًا عن سواه، إذا توفرت له الحياة الغنية، شأنه في ذلك شأن الإنسان في العالم الكبير: ".[18]

وعليه، فإن عملًا إبداعيًا ما، في بيئة ما وفي نطاق جغرافي ما وبلغةٍ ما، هو عالم صغير مأخوذ من العالم الكبير الذي يعيش فيه الكتاب أو الشعراء أو المبدعون

في شتى فنون الأدب، وعند قيام كاتب من بيئة مغايرة وفي نطاق جغرافي آخر بكتابة عمل فني إبداعي، فإنه يصنع عالمًا صغيرًا ينتمي إلى بيئته ومكانه ولغته وربما حسب عقيدته، لكنه ضمن العالم الكبير الذي أخذ منه صاحب العمل الإبداعي الآخر عالمه الصغير. وحينها يمكننا أن نخضع العملين إلى آليات الأدب المقارن ووفق أدواته النقدية.

ولا يشترط أن يكون العملان نسختين متشابهتين إلى حدٍ كبير، بل قد يكون الدافع هو استلهام حدث تم تصويره إبداعيًا وأصبح من العلامات في النتاج الأدبي، فقد: "ينتهج البحث المقارنة بين فاعل تاريخي يقوم عليه الحدث المسرحي أو استلهم منه الكاتب المسرحي بعضًا من شخصياته الرئيسية (المحورية والمحركة للأحداث) كشخصية هاملت أو شخصية الملك لير أو شخصية مكبث أو شخصية أجاممنون في المسرح العالمي".(19)

وهنا يأتي دور الباحث المقارن الذي لا يجب أن يكتفي بالمقارنة وتحديد أوجه التشابه بين تجربتين من تجارب الإبداع في ثقافتين مختلفتين بل إنه: "يلخص ويلمح، ويقوّم ويعمم".(20)

ويقوم بذلك: "فيما بين العلاقات القائمة بين النصين اللذين يعالجان شخصية مسرحية أو حدثا أو فكرة ما بعينها معالجة مسرحية بمنهجين مختلفين".(21)

وفي مجال المسرح، فإن منهج الباحث المقارن قد يتعدى: "حدود تلك العلاقة بين المعالجة المسرحية الثنائية إلى ما قبل النص أو العرض وما بعده فتتطرق لمنابع الثقافة والمعرفة الثنائية لكلا النصين أو العرضين المسرحيين موضوع المقارنة؛ سواء أكانت معارف تاريخية أو فلسفية أو اجتماعية أو عقائدية دينية أو سياسية أو أنثربولوجية تراثية".(22)

ولتحديد ماهية الأدب المقارن، ثارت التساؤلات عن أهم الاختلافات الأساسية التي تميزه: "فهو يتناول موضوعًا محددًا في فترة محددة، والاتساع الجغرافي هو الذي يميزه".(23) كما يمكننا اعتبار الأدب المقارن يركز في: "الجوانب التي يتشابه فيها أدبان مختلفان باللغة".(24) فالأدب العام يشمل دراسة: "أكبر عدد ممكن من الوقائع الأدبية التي تمثل وجود تشابهات مؤكدة بين عدة بلدان ويفسر هذه التشابهات ثم يذكر الأسباب التي أدت إلى وجود التشابه".(25)

لذلك فإن الفارق الأساسي بينهما، هو أن الأدب المقارن: "يتناول التأثيرات الأكيدة، ويمتنع عن تسجيل المتشابهات التي لا يمكن أن تنسب إلى أي تأثير من التأثيرات، أما الأدب العام فإنه يُحصي أكبر عدد من الوقائع الأدبية التي تمثل وجود مشابهات أكيدة في بلدان مختلفة، ويُحاول أن يُفسّر هذه المشابهات بتأثير أسباب مشتركة".(26)

ومع تنامي التأمل في الظاهرة الإبداعية والنظر في التأثيرات الإبداعية بين اللغات المختلفة، أصبح من الضروري التفاعل مع الأدب المقارن وفق الإنجازات السابقة من الرؤى النقدية، وما صار بين أيدينا من نظريات ومدارس ومفاهيم إجمالية، وعليه ظهر بالقرن العشرين في مجال تناول الأدب المقارن تياران نقديان هما: "الدراسات الشكلانية في روسيا، والنقد الجديد في الولايات المتحدة الأمريكية".(27)

وجرى التركيز أكثر في النظر إلى العملية الإبداعية أكثر من الرؤية التاريخية للنص الأدبي أو تأريخه. وسيطرت: "الدراسات التي تحصر فاعليتها في إطار النص الأدبي على غيرها من الدراسات التي انصرفت سابقًا إلى ما هو خارج النص، وإلى منحه تقديرًا مهمًا يعوّل عليه عند تقديم معرفة حول الأدب والنص الأدبي".(28) واتضح اتجاهٌ نقديٌ جاء استجابةً: "للمتغيرات الفكرية والمنهجية التي تطورت خلال النصف الأول من القرن العشرين".(29)

وتبلور ذلك الاتجاه النقدي الخاص بالأدب المقارن مع الابتعاد عن تناول التصورات التاريخية، فجاء منسجمًا: "مع شيوع التفكير التاريخي والوضعي في القرن التاسع عشر".[30] وركز من يمكن تسميتهم بمقاربي الاتجاه النقدي في: "دراسة آلية المصادر والتأثيرات وعلاقات الأسباب بالمسببات، والصدى والشهرة أو الاستقبال".[31]

وعليه، ظهر الاهتمام برصد المؤثرات أو النواحي الخارجية، وعنى عدد من النقاد -خاصةً رينيه ويليك René Wellek - برصد النواحي الخارجية، فجاء ذلك الاتجاه أشبه: "بحركة تمرد في الأدب المقارن، يريد دعاته إبطال تصور مستحكم في الدراسات المقارنة، يستمد شرعيته من كونه قد لازم ظهور هذا الحقل أساسًا، وصاحب نشأته؛ فعسيرة، من ثم، محاولة هدمه".[32]

وأعلى أولئك اتجاههم النقدي على تصور مؤسسٍ على: "مقارنة الآداب انطلاقًا من نظامها البنائي الأدبي، ومن دراسة وتحليل العناصر الفنية لهذا النظام التي ميّزت كل موضوع من موضوعات المقارنة".[33]

ثم اهتم الاتجاه النقدي في الأدب المقارن بالتركيز على النصوص الإبداعية من حيث الطبيعة الحقيقية للإبداع والأدب، معتبرين- خاصة رينيه ويليك René Wellek- أن ذلك لا يكون إلا بإهمال: "المشكلات الخارجية كالمصادر والتأثيرات أو الشهرة والسمعة".[34]

مع الاتجاه إلى رؤية جديدة تعتمد المقارنات الأدبية بتحليل النص الإبداعي بحيث: "نصرف إلى تحليل العمل الفني والحكم عليه".[35]

ثم بدأ ظهور رؤية واضحة جديدة تعتمد على: "دراسة النصوص المراد مقارنتها وتحليلها في ذاتها، واعتمادًا على بنياتها، دونما اكتراث بالظروف الخارجية التاريخية التي تحيط بهذه النصوص".[36]

وعليه يمكن للناقد المتصدي للأدب المقارن أن يشير إلى أو يسلط: "الضوء على المظاهر الجمالية والشكلية لصنعه الأدب وعلى أساليبه وبنائه".(37)

وقد شدد رواد الاتجاه النقدي في الأدب المقارن- خاصة رينيه ويليك René Wellek وهاري ليفن Harry Levin- فيما يخص البحث عن: "الفني في النصوص الأدبية".(38)

الأمر الذي يمنحنا المجال الواسع للقيام: "بمقارنات إجرائية تحصر نشاطها في النصوص الأدبية، مستفيدة من مناهج نقد الأدب النصية؛ ولتتهيأ أمامها إمكانات مهمة لاكتشاف هذه النصوص التي انتجت في سياقات حضارية، وبدافع تجارب إنسانية مختلفة، وجاءت حاوية لهموم وجودية خاصة، وتوظّف، في الوقت نفسه، وسائل وأدوات فنية بنائية تهيأت للأدباء في إطار خصوصياتهم الحضارية والإنسانية".(39)

الأمر الذي يستلزم الاتساع في التناول: "وقد كان هنري ريماك وجون فلتشر من دعاة توسيع المقارنات النقدية إلى ما هو أكثر من أدبين إلى آداب عديدة، وتستفيد الدراسات المقارنة الموسّعة من هذا التصور المنفتح صفة إنسانية مهمة تتجاوز بها إشكالية العلاقة بين المركز والهامش التي تنتجها المقارنات الثنائية".(40)

حيث يمكننا طرح مقولة هنري ريماك باختصار من أن: "الأدب المقارن هو مقارنة أدب بأدب آخر أو بآداب عديدة".(41)

وقد شكلت الدراسات الثقافية المتوالية والنظريات النقدية مؤثرًا كبيرًا في تطور مجال الأدب المقارن: "فلا شك أنه من خلال تأثير الدراسات الثقافية، توسع مجال الأدب المقارن بشكل كبير من خلال دخول عناصر ثقافية في الدراسات الأدبية. ومن هذا المنطلق، لم يعد الأدب بمفهومه التقليدي نقيًا، حيث توغل المزيد من الناس في تحليل الأعمال الأدبية وفق منظورهم".(42)

ومع أدوات الباحث المقارن، فإن هناك قاعدتين أو نموذجين أساسيين يكملان عُدة باحث الأدب المقارن: "في العصر الحالي، أرى نموذجين يشكلان أرضية صلبة للبحث المقارن عندما يتم استخدامهما معًا، وهما: الإدراك المقارن التأملي السياقي، والمنهج الداخلي (الاستبطاني) مع المنهج الخارجي (التحليلي)".[43] حيث يُعد الإدراك مرادفًا لعملية المقارنة في معناها الواسع، حيث إن: "المقصود من "الإدراك المقارن" هو: ليس من المنطق أن تتم دراسة ظاهرة أو مادة كحالة منعزلة، وكأنها شيء أو أمر في حد ذاته".[44]

ومع تطور دراسات الأدب المقارن وتأثرها بالدراسات النقدية والثقافية، صار: "من الواضح أن باحثي الأدب المقارن انتبهوا إلى عدم إمكانية حصر الدراسات الأدبية المقارنة للأدب وحده لأن نطاق بحث الأدب قد توسع، ولأن النظرية الأدبية التقليدية يتم استبدالها بنظريات أكثر شمولًا، كالنظرية النقدية، والنظرية الثقافية التي اقتربت أكثر للدراسات الثقافية. وينطبق الأمر ذاته على مجال الأدب المقارن، حيث، من وجهة نظري، يصبح الأدب المقارن في أفضل حالاته حينما يطبق عبر اللغات والثقافات وبتداخل المجالات معا. ولا يجب عليه أن يلتزم فقط بالنص بالمفهوم الشكلي، بل أن يمتد كذلك للنص الأكبر من الجانب الاجتماعي والآيديولوجي ومن السياق".[45]

ومؤخرًا أثيرت قضية تطوير الفكرة من عملٍ إبداعيٍ لعمل إبداعي آخر في لغة مغايرة، الأمر الذي صار مهمًا لإثراء الإبداع نتيجة تمازج ثقافتين وعملين إبداعيين من لغتين مختلفتين. الأمر الذي بدا جليًا: "في النقاشات الأخيرة فيما يخص الأدب المقارن على وجه الخصوص، وفي العلوم الإنسانية بشكل عام. حيث يُعد الابتكار مسألة ذات أهمية كبيرة، بل تمثل ضرورة حقيقية".[46]

وكذا فإنه يمكن القول: إن الأدب المقارن – بتعريف مبسط– أو تلخيص يعتمد بالأساس في جوهره على المقارنة بين آداب قومية مختلفة من حيث اللغة، ما يعني أن مجاله الأساسي عقد مقارنات بين أعمال أدبية مكتوبة بلغات مختلفة، مع الأخذ في الاعتبار محاولة تجاوز الحدود اللغوية والقومية والثقافية للظواهر الأدبية، ولعل أبسط تعريف للأدب المقارن مقولة الناقد الفرنسي فرانسوا غويار بأنه:: "دراسة العلاقات الروحية الدولية"[47] من حيث التأثير والتأثر والتمازج والتداخل بين كاتبين ينتميان إلى بيئتين مختلفتين، مع تأمل انتقال أو تطور الفكرة الأدبية من بيئة إلى أخرى. مما يساعد على الاتصال بين القوميات أو الأمم المختلفة والانفتاح على الآخر، بشكل يتجاوز حدود الترجمة الأدبية.

لكن لا ينبغي بحال الاقتصار على دور الترجمة للتقارب بين الآداب القومية المختلفة، فقضية الترجمة ليست إلا: "وسيلة للسماح لشخص آخر أو لأدب من منطقة أو دولة ما أو ثقافة ما للدخول إلى العالمية".[48]

وتبقى الترجمة مجرد: "نقل للمعنى – بكل مكوناته – من لغة إلى أخرى بهدف التواصل الإنساني. هناك متحدث بلغة ما أو كاتب لها، وهناك من يرغب في تلقي الرسالة ولكن عنده مشكلة في فهم رسالة النص؛ لأنه لا يجيد هذه اللغة، لذلك تقوم هذه الوسيلة، الترجمة، بإيصال محتوى رسالة النص إلى المتلقي".[49]

مسرح سليمان الحزامي:

ولد الكاتب المسرحي الكويتي عام ألف وتسعمائة وخمسة وأربعين في حي شرق بالكويت. وواصل تعليمه حتى تخرج في معهد المعلمين مدرسًا للموسيقى للمرحلة الابتدائية، وأكمل تعليمه حتى تخرج من معهد الدراسات المسرحية بالكويت عام ألف وتسعمائة وثمانية وستين. ثم سافر إلى بريطانيا في بعثة لدراسة

الأدب الإنجليزي، وعاد منها عام ألف وتسعمائة وخمس وسبعين بعد أن حصل على الليسانس في الأدب الإنجليزي.

وعمل بوزارة التربية مراقبًا للنشاط المسرحي، ثم مراقباً للبعثات حتى عام ألف وتسعمائة وواحد وتسعين. قبل أن ينتقل للعمل في الإذاعة الكويتية مخرجاً. ورحل عن دنيانا في فبراير من عام ألفين وستة عشر، تاركًا عددًا من الأعمال الإبداعية في المسرح والقصة القصيرة. من مؤلفاته المسرحية: "مدينة بلا عقول، القادم، امرأة لا تريد أن تموت، يوم الطين، بداية البداية".(50)

ومن مؤلفاته القصصية: "الأصابع تنمو من جديد، المحطة، رجل لا يريد أن يكون بطلًا، دقائق، الرجل الذي لا يقول".(51)

ويسعى هذا التناول –من حيث المقارنة الأدبية الرحبة بين نصين إبداعيين يتنميان إلى مرجعيتين ثقافيتين وحضاريتين مختلفتين– لأن يكون إضافة حقيقية وثرية لنظريات النقد الفني حتى تتكون لدينا: " انطباعات وإدراكات حول صور فنية، وأساليب أدبية، وكيفيات بنائية من جرّاء مقارنات تنفتح على مدّونات أدبية، ومن ثم حضارية وإنسانية أشمل. ولا يعني هذا بأي شكل أن الأدب المقارن مرتهن دائمًا لحقل أدبي آخر، مُطالبٌ بالارتباط به أخذًا وعطاءً؛ لأن هذا التقييم سيعود بنّاءً إلى سؤال إشكاليٍ يطال استقلالية الأدب المقارن باعتباره نسقًا من أنساق الدراسات الأدبية".(52)

قدم سليمان الحزامي عددًا من المسرحيات بعد دراسته بالخارج واطّلاعه على الأدب الأجنبي، وعلى الرغم من نشاطاته الإبداعية والثقافية الأخرى، إلا أن المسرح هو أبرز ما يمكن أن نربطه بسليمان الحزامي. و"المسرح بوصفه أبرز النشاطات الثقافية، إذا كان من شأنه أن يشكل عامل توحد إنساني، لفتح آفاق الحوار بين مختلف الأجناس، والأعراق، والألوان على اختلاف معتقداتهم، فإنه من شأنه التطلع إلى خدمة الأوطان، والدعوة إلى تحررها".(53)

وبحسب هذه الرؤية السابقة للمسرح، فإن سليمان الحزامي يمكن أن يصنف كواحد من أبرز المسرحيين الذين أسسوا للمسرح الكويتي الحديث. بل ليس في الكويت وحسب وإنما في العالم العربي، إذ: "ترجم بعض نتاجاته إلى اللغات الإنكليزية، والإسبانية، والفارسية".(54)

وحاول الحزامي أن يستعين بالخيال في مواجهة الواقع أو أن يمزج في مسرحه بين: "الخيال والواقعية دون تعقيد وغموض، أو مبالغة في الإغراق. فاتخذت مسرحيات الحزامي، الشكل السياسي الواقعي جداً، الذي يمس حياة الشعب اليومية".(55)

ويعتمد الحزامي على الأسلوب السهل المباشر للوصول إلى فكرته بأكثر الأساليب سهولة، فأسلوبه يوصف بالبسيط و"يخلو من الصور البيانية المتكلفة، ويخلو من الصنائع اللفظية، التي تتمثل في التوازن أو السجع. ولغته فصيحة نقية، بخلاف اللغة العامية التي كانت سائدة في بعض المسرحيات. أي كل الأشخاص في المسرحية يستخدمون الفصحى في حديثهم. والعربية الفصحى لغة لها غناها، وثروتها اللفظية المتعددة، والمتنوعة".(56)

ويستخدم المقارِن الأدبي عددًا من الأدوات البحثية لإتمام الدراسة المقارنة، يمكن تلخيصها في الجانب التاريخي، لفهم الحدث وكيفية تطوره وتطويره وتناوله، فضلًا عن الإلمام بلغة كل نصٍ، محل المقارنة الأدبية، على حدة. وقد: "أعطت حركات الترجمة بعدًا كبيرًا وأتاحت حقلًا خصبًا لدراسات المقارنة الأدبية".(57)

وعليه، نجد أن الحزامي استطاع أن يستغل أدوات المسرح أو أن: "يصور إمكانيات الفعل المسرحي في تثقيف الناس، وفي التأثير في أحوالهم، وأفكارهم، واتجاهاتهم".(58)

وساعده في ذلك عمق اطلاعه على الأدب الإنجليزي أو الأدب الغربي: "فجاء مسرحه ممثلًا للتفاعل بين الأدب العربي والأدب الغربي، وجسرًا في بعض النصوص لما يمكن أن نسميه (الكتابة على الكتابة) حيث يظهر النص الإبداعي: "فيما يعرف بالكتابة على الكتابة حاملاً لثقافة التزاوج بين ثقافتين (عربية وأجنبية)".[59]

مسرحية: في انتظار جودو:

تدور أحداث هذه المسرحية حول شخصين مشردين معدمين، يقفان على قارعة الطريق في أرض جرداء بالقرب من شجرة جرداء ليس عليها سوى أربع أو خمس أوراق ينتظران لمدة نهارين شخصا اسمه (جودو) على أمل أن يخلصهما من الحالة التي هما فيها، حالة اليأس والإحباط والحزن والضياع والحاجة، وهما يعلمان أن جودو لن يأتي ولكنهما ينتظرانه. فالانتظار بحد ذاته عذاب، فمن هو جودو الذي ينتظرانه؟، لقد أثار النقاد عدة احتمالات حوله: هل هو إنسان حقيقي أم وهمي؟ هل هو إنسان حقيقي يقدم المساعدة للآخرين وينقذهم مما هم فيه من شقاء؟ هل هو إنسان وهمي يرمز للأمل؟ هل هو إنسان عزيز صديق يحاول بقدر المستطاع تخليص الإنسان من المعاناة الحقيقية؟ هل هو المخلص الذي سيجيء ليخلص الناس من المآسي والمشاكل والأحزان، وينقذ الناس من العذاب، ويسكب عليهم من رحماته، وينقذهم من حالتهم التي يعانونها؟، أم أنه رمز يتيح أن يفسره كل متلقٍ حسب زمانه ومكانه، رمزٌ يكشف حالة الانتظار أكثر مما يكشف عن نفسه.

وعلى الرغم مما مثلته المسرحية من اختلافات عند التناول النقدي، إلا أنها ارتبطت بمسرح العبث، من حيث تفتيش الشخصيات المستمر عن هويتها وماهيتها وحقيقتها وكيانها الضائع بلا فائدة.

مسرحية القادم:

تـدور أحـداث هـذه المسـرحية حـول (كعـب وثعلبـة) الشخصـين المشـردين المعـدمين، يقفـان عنـد شـجرة صفصـاف ينتظـران الشخصـية الغامضـة المتمثلـة في (القـادم). ينتظـران وينتظـران في متواليـات حواريـة عبثيـة حينًـا وفكاهيـةً أحيـانًا، بمـا يذكرنا على الدوام ببطلي مسرحية (في انتظار جودو) لصمويل بيكيت.

ونحس معهما أن الانتظار عذاب، بقدر ما هو عبثي. ويتركنا الحوار دومًا في أسئلة معلقة بلا إجابة محددة عن ماهية (القادم)، من هو وما شكله وماذا يمكن أن يقدمه لمن ينتظره.

ومع كعب وثعلبة تعتمد المسرحية وتقوم على أربع شخصيات أخرى محورية هي: الشاعر، حجر، الطريد، الغلام.

والمسـرحية مـن ثلاثـة فصـول، يلعـب فيهـا الشـاعر دور الجوقـة المسـرحية، أو الإيقاع الخلفي للأحداث، في محاولة لصنع أفق النص للمشاهد والقارئ، وتغطية ما يمكن أن يكون من فراغات في الأحداث ومتواليات الحوار.

ويمثل الشاعر صوت المؤلف، بل يكشف الحزامي تمامًا عن رسالته عندما تبدأ شخصية الشاعر قليلة الظهور بالحديث.

وكما ذكرنا، فإن كعب وثعلبة يشبهان (ستراجون وفلاديمير) في مسرحية (في انتظار جودو)، يظلان يتحاوران ويتجادلان كثيراً بدرجة من العبث والتفاهة.

الطريد: لا نعلم لماذا هو طريد، لكنه يحمل عصا الأرستقراطية.

ثعلبة: يعرف أكثر عن القادم، ويقول بأنه سيد، والسيد لا يكذب، كذلك ينقل عنه مقولة (الحياة هي الحرية)، ثم لا يلبث ثعلبة أن يردد: (القادم هو الحرية).

عند ظهور شخصية حجر الذي يصطحب معه كلبًا مدللًا، يبدأ بإظهار الطريد، واستبعاده، ثم يكشف عن شخصية الطريد الضعيف التائهة المزورة، التي تسأل أسئلة لا إجابات لها! وهي تكشف عن حجم الضياع.

التداخل بين العملين:

منذ المشهد الأول في كلا المسرحيتين، شجرة الصفصاف في مسرحية (القادم)، والشجرة الجرداء على قارعة الطريق الموحش في مسرحية (في انتظار جودو)، نصادف التشابه الكبير المقصود بحسب ما ذكر الكاتب الكويتي سليمان الحزامي بنفسه.(60) بما يضعنا أمام فكرة أو مفهوم الكتابة على الكتابة، حيث يُضَمِّنُ النقاد ذلك داخل أسلوب الكتابة على الكتابة، بمعنى: "إعادة وضع الشخصيات الرئيسية في بنية الحدث حيث يضع الكاتب الحداثي الشخصيات الرئيسية على هامش الأحداث ويضع الشخصيات الثانوية في مركز الحدث".(61)

وبعد قراءة المسرحيتين نجد المغامرة في اختيار الحزامي أن يكتب على نمط عملٍ مشهورٍ وذي تأثيرٍ عبر تاريخ المسرح الحديث، فهو بصدد مغامرة متكاملة، حاولت الاقتراب من الأسلوب والبناء والشكل وسائر عناصر العمل الدرامي.

وهي مغامرة يستحق صاحبها أن يوصف بالإبداع إذا نجح في دمج ثقافته الأم مع الانفتاح على الثقافات الأخرى، في تجريب مسرحي منح النص أفقًا واسعًا للطابع الرمزي.

وبالنظر إلى الطبيعة المسرحية للنص الإبداعي أو الدراما أياً كان موضوعها، فإن المسرحية سواء: "كانت نثريّة متخيلة أو مستمدة من التاريخ أو الأسطورة إنّما هي قصة تمثيلية تقوم على الحوار والتمثيل، يرافقها عرض مشاهد مصورة من الحياة وملابس وأدوات مسرحية مختلفة، ويمثّل أدوارها على خشبة المسرح ممثلون يعتمدون

في أداء أدوارهم على الحوار والحركة، عارضين الأخلاق والعادات والطبائع والتقاليد من حاضر الحياة أو ماضيها في نطاق مدة محددة".(62)

وقد تسحبنا المقارنة بين النصين الإبداعيين بعيداً عن الحزامي وبيكيت إلى: "إصدار تقييم للنصوص موضوع المقارنة؛ لتتهيأ مقولات معيارية، لا تقف عند صاحب النص وحده، وتقيّم أداءه الأدبي، بل قد ينسحب التقييم على ثقافته، وتراكم أمته الحضاري بأنساقه المختلفة من لغة، وبلاغة، وإيقاع، ومدوّنات ثقافية، وعناصر روحية؛ لأن كل هذه المكوّنات تعمل عملها بشكل مباشر أو غير مباشر في بناء النص الأدبي، وتؤثر في كيفيات إنتاجه".(63)

في مسرحية (في انتظار جودو) تُفتَـتَح المسرحية على مشهد خارجي لشخصين رَثَّي الهَيئَة، المجادل فلاديمير واستراجون المرهق، الذي لا يمكنه خلع حذائه من قدميه رغم الألم الذي يسببه الحذاء يحاول خلعه ثم يغمغم: لا مجال لفعل شيء.

وفي مسرحية (القادم) نجد:

"تفتح الستارة على صحراء قاحلة، من بعيد تبدو ظلال جميلة من الأشجار توحي بوجود الظل في الحياة. في الجانب الأيمن من المنصة نباتٌ صحراويٌ ذو أشواك. في الجانب الأيسر من المنصة فرعٌ لشجرة مزهرة تحط عليها مجموعة من الفراشات.. الأفق يبدو من بعيد ذا لون هادئ جميل يميل إلى الاخضرار.. يوجد مدخل واحد فقط من اليمين.

الوقت قبيل الغروب. الإضاءة تجمع بين الألوان: الأبيض والأصفر والأحمر، كقرص الشمس".(64)

وكلما قرأنا في النصين الإبداعيين نصادف العبث والحوار المتماهي مع حالة الانتظار. ف (في انتظار جودو) مثلا:

"استراجون: لنشنق أنفسنا حالًا!

فلاديمير: من غصن؟ (يتجهان إلى الشجرة) أشك في قدرته على احتمالنا.

استراجون: يمكننا المحاولة دوما.

فلاديمير: افعلها إذن.

استراجون: من بعدك.

فلاديمير: لا، لا أنت الأول.

استراجون: ولم أنا الأول؟

فلاديمير: لأنك أخف وزنًا مني.

استراجون: تمامًا!

فلاديمير: لا أفهم.

استراجون: ألا تستطيع أن تستخدم ذكاءك؟

(يحاول فلاديمير أن يستخدم ذكاءه)

فلاديمير: (أخيرًا) مازلتُ في لجة الظلام.

استراجون: هكذا الأمر. (يفكر) الغصن... الغصن... (غاضبًا)

استخدم عقلك، ألا تستطيع استخدامه؟

فلاديمير: أنت أملي الوحيد.

استراجون: (بمشقة) جوجو خفيف - الغصن لن ينكسر - جوجو ميت. ديدي ثقيل - سينكسر الغصن ويبقى ديدي وحيدًا. بينما -

فلاديمير: ما فكرت في ذلك.

استراجون: إن تحمل الغصن شنقك فإنه يتحمل شنق كائن من يكون.

فلاديمير: طيب. ماذا نفعل؟

استراجون: من الأسلم ألا نفعل شيئًا.

فلاديمير: فلننتظر ونسمع ما سيقوله لنا.

استراجون: من؟

فلاديمير: جودو.

استراجون: فكرة جيدة.

فلاديمير: لننتظر كيما نعرف كيف نمضي".(65)

وفي مسرحية (القادم) نجد في البداية تظهر شجرة صفصاف، يجلس البائسان كعب وثعلبة حولها. وبما أن الصفصاف شجر غير مثمر، فإننا نتذكر تلك الشجرة الجرداء في مسرحية (في انتظار جودو)، كذلك نقف أمام العبث المشابه والتماهي في أبجديات الانتظار، الذي تنتابه فترات يأس حقيقي، ثم أمل حالم خيالي:

"(حجر يتحرك إلى أقصى يسار المسرح ويبدأ النوم)

ثعلبة: لماذا ذهب هناك؟

كعب: لا أعرف (فترة صمت).

كعب: ثعلبة صديقي، هل قابلت ابن الشمال؟

ثعلبة: نعم وأنت؟

كعب: وأنا كذلك، وأنت؟

ثعلبة: قلت لك نعم، إنه رائع

كعب: حقًا إنه رائع (صمت) أخبرني ماذا قال لك..؟

ثعلبة: كلاماً كثيراً .. كثيراً جداً.

كعب: مثل ماذا؟ (يسمع صوت شخير بألم صادر من حجر).

ثعلبة: (بعد أن يلتفت ناحية الصوت) إنه حجر حجر.

كعب: لماذا يطلق هذه الأصوات؟

ثعلبة: لأنه لم يقابل القادم من الشمال.

كعب: هذا صحيح.

ثعلبة: ربما يحلم أنه بطل.

ثعلبة: هذا صحيح.

كعب: ربما يحلم أنه عبد مقيد إلى صليب.

ثعلبة: هذا صحيح.

كعب: ربما يحلم بالموت.

ثعلبة: هذا صحيح.

كعب: لأنه يخاف الموت.

ثعلبة: هذا صحيح.

كعب: ربما يحلم أنه.. أنه..

ثعلبة: أنه لا شيء".[66]

حالة التساؤل المستمرة، والإجابات المفتوحة، والانطلاق من العبث في انتظار غائب غير محدد الهوية. في كلا العملين يضعنا الكاتب (بيكيت أو الحزامي) أمام حالة الرثاء لموقف البطلين في كلا النصين، حيث ينتظران غائبًا أو أملًا غامضًا، وبينما يواصلان الانتظار يطرحان التساؤلات، وينطلقان في اقتراح الإجابات. بما يفتح للناقد بابًا لقراءة النصين وفق أبجديات الأدب المقارن.

ونجد وفق تقنيات الأدب المقارن أن البطلين في المسرحيتين أمام طرح فكرة التخلص من الحياة لعبثيتها، فهل يرتبان لعملية شنق وانتحار؟ أم أن عليهما الانتظار، والمزيد من الانتظار؟

"المنظر:

نفس منظر الفصل الثاني، كعب وثعلبة في مكانيهما في نهاية الفصل الثاني يراوحان ويحدقان في الفضاء.

كعب إلى يمين ثعلبة.. بعد دقيقة واحدة يدخل الشاعر، وهو يرتدي شورت عسكري وحذاء يلمع ورابطة عنق تتدلى فوق صدره بإتقان، دون قميص. يبدو حليق الشعر تمامًا. ينظر إلى كعب وثعلبة، يدور حولهما، يقف على يمين كعب ويهتف:

الشاعر: قف.

(يستمران في المراوحة.. يبتعد الشاعر عنهما – ينظر إلى الجمهور).

الشاعر: المشي في المكان، آفة هذا الزمان.

هكذا قال السلطان.

والقادم قال: الناس أحرار

(يقترب من الجمهور)

الشاعر: لكن، سيداتي سادتي، هل تعرفون، أن الغابات تموت، والسمك الصغير يأكل الحوت".(67)

وبوسع المقارن الأدبي عند تناول العملين (في انتظار جودو) و(القادم) أن يتأمل كيف صور كلٌ من بيكيت والحزامي شخصياتهما وفق النماذج الاجتماعية أو الإنسانية، وأن يدرس ذلك على خلفية التشابه التاريخي – رغم اختلافاته

الأساسية- التي انطلق منها كلا الكاتبين. ليظهر جليًّا مدى تأثر الحزامي ابن البيئة العربية بكل ما تعنيه من عبث واكب إخفاقات سياسية عربية، بروح النص في عمل بيكيت، الذي كتبه متأثرًا بحالة أوروبا عقب الحرب العالمية، وما خلفته الحرب من عبثية في المشهد، بما يجعل الإنسان في البيئتين المختلفتين، يتشابه من حيث الانطلاق نحو أملٍ غامض مرجوٍّ. ويتماهى الحزامي في وصف الشخصية، خاصةً (كعب وثعلبة) بما يضعهما في مقارنة واضحة مع بطلي (في انتظار جودو).

في انتظار جودو:

"ستراجون: هل معك حبل.

فلاديمير: لماذا.

ستراجون: لأشنق نفسي.

ويتبادلان الأحاديث. وتبدو الصداقة في صورتها العبثية والفريدة.

"فلاديمير: لا تتركني، فأنت أملي الوحيد

ستراجون: هل ستساعدني؟

فلاديمير: بالطبع سأساعدك.

ستراجون: نحن لا نسيء التصرف كثيرًا، أليس كذلك يا ديدي، فيما بيننا؟

فلاديمير: نعم نعم. هيا، لنجرب (فردة الحذاء) اليسرى أولاً.

ستراجون: نحن دائماً ما نجد شيئاً يعطينا انطباعاً أننا موجودان، أليس كذلك يا ديدي؟

فلاديمير: (بنفاذ صبر). بلى، بلى، نحن ساحران"

يجربان الإهانة فيما بينهما، ربما يقتلان الوقت في انتظار جودو: "غبي، قملة، قذر، حقود، حاسد.."

ستراجون: هل تعتقد أن الرب يراني.

فلاديمير: ما أدراني، ها أنت مجدداً.

ستراجون: هل أنا كذلك؟

فلاديمير: أنا سعيد بعودتك. اعتقدت أنك رحلت للأبد.

ستراجون: وأنا كذلك.

فلاديمير: معًا مجدداً أخيراً! لا بد أن نحتفل، ولكن كيف؟

فلاديمير: لا بد أن تكون سعيداً أيضاً، في أعماقك، فقط إذا عرفت ذلك.

ستراجون: سعيد تجاه ماذا؟

فلاديمير: لأنك عدت إليَّ مجدداً.

ستراجون: هل هذا ما تقوله؟

فلاديمير: قل إنك كذلك، حتى لو لم يكن صحيحاً.

ستراجون: ماذا أقول؟

فلاديمير: قل، أنا سعيد.

ستراجون: أنا سعيد.

فلاديمير: وأنا كذلك.

ستراجون: وأنا كذلك.

فلاديمير: نحن سعداء.

ستراجون: نحن سعداء. (صمت) ما الذي نفعله الآن، الآن ونحن سعداء؟

فلاديمير: ننتظر جودو".(68)

ولو أزلنا -افتراضيًا- عوامل التأثر البيئي والتاريخي في كلا النصين، وحصرنا المقارنة هنا على المستوى اللغة المستخدمة في الحوار، نجد التأثر الواضح الذي تمليه حالة الشعور التي رافقت الكاتبين أثناء ممارسة الإبداع.

القادم:

"بعد فتح الستارة يدخل الشاعر من اليمين، وهو رجل في كامل رجولته وعنفوان شبابه، يقطع المسرح مرتين ثم يقف إلى جانب الشجرة المزهرة جهة اليسار، ويأخذ في الضحك بصوت عالٍ، وفجأة يتوقف ويصمت وينظر إلى الجمهور كمن يبحث عن شيء.. ثم يصرخ بأعلى صوته:

الشاعر: نحن في الانتظار.. نحن في الانتظار

سيداتي وسادتي..

هل تسمعون؟

كعب: (وهو يفكر) لكن.

ثعلبة: لن ينتهي الملل.

كعب: لكن..

ثعلبة: (وهو يبتسم) القادم لن يكذب.

كعب: لكن..

ثعلبة: سيأتي في الوقت المحدد.

كعب: لكن.

ثعلبة: هو يعرف الوقت تماماً، يعرفه بالضبط.

كعب: لكن.

ثعلبة: إن ساعته تعمل بانتظام، دون تأخير أو تقديم، إنه يعرف الوقت بالضبط.
كعب: لكن.".(69)

وعلى الرغم من أن العملين في لغتين مختلفتين، نصادف تشابهًا يبدأ من العنوان، في عمل بيكيت المكون من كلمات ثلاثة (في انتظار جودو) وعمل الحزامي (القادم) بما يشمله من إيحاءات الانتظار والترقب، وفكرة أنه لابد من حدوث شيء يكون مخرجًا لما يعانيه الأبطال من عبث أو يأس باتجاه أمل غير محدد الهوية.

ثم يتماشى النصان في إبراز المشاعر الإنسانية الطبيعية، وحديث النفس التلقائي الذي يبدو في ظاهره بسيطًا وعفويًا، بينما يستند على فلسفة خاصة برؤية الكاتبين، بما قد يصل إلى حالة التوحد في التعبير أحيانًا. كما أن افتتاح المشاهد المتتالية، في بيئة تختلف من حيث المكان وتتشابه من حيث التجريد للانطلاق مباشرة نحو الهدف وهو الحديث عن القادم أو جودو.

ويحاول الحزامي منح بطليه الرئيسيين حرية التعبير بما يضطرب في عمقيهما من شعور وأفكار، كما فعل صمويل بيكيت مع ستراجون وفلاديمير، حتى في تكوينهما النفسي.

وعلى واقع محاولات تعريفنا للأدب المقارن، تطوره ومجالاته وأدواته: فقد تتكون أسئلة واضحة ومهمة يفكر فيها قارئ النصين موضوع الدراسة: من هو ذلك الذي ينتظره الأبطال؟ وما هي صفاته؟ وهل هو شخص بعينه؟

وسوف نلاحظ أن الفرق بين ذلك المنتظر الذي لا يأتي سواء كان (جودو) أو (القادم) يتصف في نص صمويل بيكيت بالصمت فهو لا يتحدث خلال النص. وهو الأمر الذي يأتي مغايرًا في نص الحزامي، ففي (القادم) يردد أبطال مسرحية الحزامي مقولاته وينطلقون من فلسفته الخاصة ورؤيته للواقع.

كذلك سنجد في النص الأول (في انتظار جودو) حوارات ذات دلالة دينية على لسان الابطال، وهي لا تخلو من سخرية ببعض الآراء حول معتقدات وأفكار دينية تتصف بالاستفاضة. فيما يمثل فنًّا أتاح فيه الكاتب ومنح -على سبيل المثال- لشخصية (لاكي) الحديث بإسهاب مبالغٍ فيه بعض الشيء وواضحٍ في أمور تتعلق بالوجود والمعتقدات، مما يفتح أبواب تأويل وفضاءاتٍ للمغزى، تطال جوانب عديدة.

بينما يقتصر الحزامي في نص (القادم) على وضع بطله المنتظر في سياق السياسة والعدالة الاجتماعية. وهكذا لم يسمح بفتح المجال لإضفاء صفةٍ ما على ذلك (القادم) المنتظر، أي صفة ذات اعتقاد ديني، بل هي تشبه -كما يظهر مما ينقل عنها من حديث الأبطال الثوار في خطاباتهم التي يرددها العرب خلال القرن العشرين لاسيما أواسطه- مثل: "القادم هو الحرية"، و"القادم يقول الناس سواسية".

وعلى الرغم من أوجه الشبه بين النصين، إلا أن الحزامي يطرح أسئلة أقل، وأكثر تحديدًا من خلال نصه المسرحي، ففي حين يفتح (جودو) باب التساؤلات ويناقش آراء علماء وكُتابٍ ولو في فقرات قليلة، إلا أنها تأتي صادمة في قراءة نصه، نجد أن الحزامي أقل إثارة للأسئلة، وأكثر تحديدًا. فعمله يمكن تصنيفه ضمن المسرح السياسي بسهولة، بينما سنجد أن نص (في انتظار جودو) أقرب إلى المسرح الذهني (العقلي).

الخلاصة:

إن الأدب المقارن فرع من فروع المعرفة، ينتج عن ممارسته البحثية قراءة مقارنة في المشتركات بين نصين أو أكثر من بيئتين مختلفتين؛ وبهذا المعنى فإنه ينتج قراءة أدبية مختلفة للأدب.

ويمكن القول إن هذا النوع من الدراسات للأدب نشأ في زمن ظهور العلوم الاستشـراقية لقيـاس مـدى التـأثير، إلا أنـه مـع تطـوره الطبيعـي أصـبح مهمًـا في الدراسات التي تبحث في العوامل المشتركة بين مختلف الثقافات والشعوب.

ويمكننا أن نخلص إلى أن المسرحي الكويتي سليمان الخزامي استطاع أن يجسد حالة الانتظار للمنقذ الغائب، تلك الحالة التي مرت بها المجتمعات العربية في ظروف تصدعٍ وحروبٍ وهزائمَ معنويةٍ، من خلال استلهام نص عالمي كان له أثر كبير على مسرح العبث واللامعقول بُعيد حربين عالميتين مزقت المجتمع الأوروبي. وجاء ذلك الاستلهام بطريقة منحت للنص خصوصيةَ بيئته ولغته، وما يترتب على ذلك من اختيار الشخصيات والحوار.

الهوامش والمراجع:

1) Samuel Beckett أديب ومسرحي إيرلندي، ولد عام 1906 بدبلن في أيرلندا. رفض جائزة نوبل وتوفي عام 1989.

2) موقع سليمان الحزامي على شبكة الإنترنت https://al-huzami.com

3) تيار درامي انتشر في الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي بأوروبا. وتم إطلاق المصطلح من قبل الناقد مارتن إيسلين في كتابه: (مسرح اللامعقول).

4) مقرر الماجستير: مفهوم الأدب المقارن من خلال المعالم التاريخية والرؤى النقدية: مناهج جامعة المدينة العالمية، جامعة المدينة العالمية.

5) هادي نظري، منظم: الأدب المقارن مدارسه ومجالات البحث فيه، فصلية دراسات الأدب المعاصر، جامعة آزاد الإسلامية فرع جيروفت، العدد الثامن، 2010.

6) مقرر الماجستير، مصدر سابق.

7) سلام، أبو الحسن: المسرح المقارن والكتابة الدراماتورجية، 2014. مؤسسة الحوار المتمدن.

8) هلال، مُحَمَّد غنيمي: الأدب المقارن. 2008: نهضة مصر، الطبعة التاسعة. ص 13.

9) المصدر السابق. ص 13.

10) موقع: The Freedictionary

11) موقع: merriam-webster

12) هنري ريماك: نقلًا عن المصدر السابق.

13) فرانسوا غويار (1921- 2011م): Marius – Francois Guyard، أحد أعلام الأدب المقارن الفرنسيين، عمل أستاذًا للأدب الفرنسي في جامعة القاهرة، وأصدر كتابه" الأدب المقارن" عام 1951 وترجم إلى العربية عام 1956.

14) هلال: مصدر سابق.

15) المصدر السابق.

16) يوسف أبو زيد: مصدر سابق.

17) سلام، أبو الحسن: مصدر سابق.

18) مقرر الماجستير: مصدر سابق.

19) أبو الحسن: مصدر سابق.

20) المصدر السابق.

21) المصدر السابق.

22) المصدر السابق.

23) فان تيجم: مصدر سابق.

24) المصدر السابق.

25) المصدر السابق.

26) المصدر السابق.

27) الكاسح، إبراهيم أنيس: الاتجاه النقدي في الأدب المقارن. 2005. موقع المكتبة الشاملة.

28) حسّان، عبد الحكيم، مجلة فصول، ع3، مجلد3، 1983.

29) المصدر السابق.

30) علوش، سعيد: مدارس الأدب المقارن. بيروت. 1987. المركز الثقافي العربي. الطبعة الأولى. ص24.

31) المصدر السابق.

32) الكاسح، مصدر سابق.

33) المصدر السابق.

34) المناصرة، مصدر سابق.

35) المصدر السابق.

36) المصدر السابق.

37) المناصرة، مصدر سابق.

38) المصدر السابق.

39) المصدر السابق.

40) المصدر السابق.

41) علوش، مصدر سابق.

42) Wang, N. (2013). On World Literatures, Comparative Literature, and (Comparative) Cultural Studies. CLCWeb: Comparative Literature and Culture, 15(5), 4.

النص بلغته الأصلية: " No doubt, through the impact of cultural studies, the discipline of comparative
Literature has largely been expanded with cultural elements inserting in literary studies. And in this sense, literature in its traditional sense has no longer been so "pure" with more and more people engaged in analyzing "literary works from their own perspective.

43) Pinxten, R. (2013). Comparative Cultural Studies and Cultural Anthropology. Companion to Comparative Literature, World Literatures, and Comparative Cultural Studies, 112-23

النص بلغته الأصلية: " In the present era, I see two paradigms, which promise to serve as a solid basis for comparative research when used in combination with each other: reflective and contextualized "comparative consciousness" on the one hand, and emic-etic analysis on the other."

44) المصدر السابق.

النص بلغته الأصلية: " That is to say, no phenomenon and no subject can reasonably be studied in isolation, as if it were a thing or an "object" unto "itself

45) المصدر السابق.

النص بلغته الأصلية: " Obviously, comparatists have already noticed the fact that doing comparative literature studies cannot just confine ourselves to the narrow domain of literature proper for the scope of literature is largely expanded and the traditional literary theory is being replaced by more inclusive critical theory or cultural theory with the latter being closer and closer to cultural studies. The same is true of the discipline of comparative literature. In my view, comparative literature studies in its best sense should be done in a cross-linguistic, cross-cultural, and interdisciplinary way and it should not just stick to the "text" in the formalistic sense, but it should deal ""with the larger "text" of social and ideological sense or "context

46) Tötösy de Zepetnek, Steven: From Comparative Literature Today toward Comparative Cultural Studies, CLCWeb: Comparative Literature and Culture. Purdue University, Volume 1(1999) Issue 3

47) يوسف أبو زيد، مصدر سابق.

48) الجنفاوي، خالد (2019). الآداب المقارنة والترجمة: المقارنة الأدبية وعلاقتها بالترجمة. المجلة العربية للعلوم الإنسانية، مج 37، ع 148، 255 - 289 .

49) المصدر السابق.

50) موقع سليمان الحزامي

51) المصدر السابق.

52) الكاسح، مصدر سابق.

53) آرمن، سيد إبراهيم مجلة البيان ، عدد 486، الكويت، وقفة مع الأديب المسرحي سليمان الحزامي.

54) المصدر السابق.

55) المصدر السابق.

56) المصدر السابق.

57) يوسف أبو زيد، مصدر سابق.

58) المصدر السابق.

59) أبو الحسن: مصدر سابق.

60) موقع سليمان الخزامي.

61) أبو الحسن: مصدر سابق.

62) يوسف نجم، مُحَمَّد: المسرحية في الأدب العربي الحديث. بيروت. 1956. دار الثقافة للنشر والتوزيع. ص 6.

63) الكاسح، مصدر سابق.

64) الخزامي، سليمان: مجموعة الأعمال الكاملة. ط ثانية. ج 1،مكتبة الكويت الوطنية.

65) صمويل بيكيت: في انتظار جودو. ترجمة: أزهر سليمان. دمشق. 2012. نينوى للدراسات والنشر والتوزيع. ص25، 26.

66) مجموعة الأعمال الكاملة: مصدر سابق. ص 142.

67) المصدر السابق

68) في انتظار جودو: مصدر سابق. ص 90.

69) الأعمال الكاملة: مصدر سابق. ص 89.

المصادر والمراجع:

1) هلال م. ع. . (2008). *الأدب المقارن*. القاهرة – مصر: نهضة مصر.

2) سلام أ. ا. (2014). *: المسرح المقارن والكتابة الدراماتورجية*. المغرب: مؤسسة الحوار المتمدن.

3) بيكيت ص. (2012). *في انتظار جودو*. دمشق: نينوى للدراسات والنشر والتوزيع.

4) Tötösy de Zepetnek, S. (1999). *From Comparative Literature Today toward Comparative Cultural Studies*. London: Comparative Literature and Culture. Purdue University.

5) علوش س. . (1987). *مدارس الأدب المقارن*. بيروت: المركز الثقافي العربي.

6) الخزامي س. (2010). *مجموعة الأعمال الكاملة*. الكويت: مكتبة الكويت الوطنية.

7) هادي نظري م. . (2010). الأدب المقارن مدارسه ومجالات البحث فيه. *فصلية دراسات الأدب المعاصر، جامعة آزاد الإسلامية فرع جيروفت*, .8

8) آرمن س. إ. (2009). وقفة مع الأديب المسرحي سليمان الحزامي. *مجلة البيان* , (486).

9) Pinxten, R. (2013). *Comparative Cultural Studies and Cultural Anthropology. Companion to Comparative Literature, World L*. London: CLCWeb: Comparative Literature and Culture. Purdue University,.

10) الحفناوي خ. . (2019). الآداب المقارنة والترجمة: المقارنة الأدبية وعلاقتها بالترجمة. *لمجلة العربية للعلوم الإنسانية*, *37*(148).

11) Wang, N. (2013). *On World Literatures, Comparative Literature, and (Comparative) Cultural Studies*. London: CLCWeb: Comparative Literature and Culture.

12) الكاسح ب. أ. (2005). *لاتجاه النقدي في الأدب المقار*. الإمارات: موقع المكبة الشاملة.

13) نجم م. ي. (1956). *لمسرحية في الأدب العربي الحديث*. بيروت : دار الثقافة للنشر والتوزيع.

14) Tötösy de Zepetnek, S. (1999). *From Comparative Literature Today toward Comparative Cultural Studies*. Purdue : CLCWeb: Comparative Literature and Culture. Purdue University.

Sources and references:

1) Hilal M. p. . (2008). Comparative literature. Cairo - Egypt: Nahdat Misr.

2) Salam a. a. (2014). Comparative theater and dramatic writing. Morocco: Foundation for Civilian Dialogue.

3) Beckett p. (2012). Waiting for Godot. Damascus: Nineveh for Studies, Publishing and Distribution.

4) Tötösy de Zepetnek, S. (1999). *From Comparative Literature Today toward Comparative Cultural Studies*. London: Comparative Literature and Culture. Purdue University.

5) Alloush S. . (1987). Schools of Comparative Literature. Beirut: Arab Cultural Centre.

6) lavender sp. (2010). Complete business suite. Kuwait: Kuwait National Library.

7) Hadi Nazari M. . (2010). Comparative literature, its schools and areas of research. Contemporary Literature Studies Quarterly, Islamic Azad University Jiroft Branch, 8.

8) Armin S. a. (2009). Pause with playwright Suleiman Al-Hazami. Al-Bayan Magazine, (486).9) Pinxten, R. (2013). *Comparative Cultural Studies and Cultural Anthropology. Companion to Comparative Literature, World L*. London: CLCWeb: Comparative Literature and Culture. Purdue University,.

10) Al-Hafnawi Kh. . (2019). Comparative Literature and Translation: Literary comparison and its relationship to translation. The Arab Journal of Human Sciences, 37 (148).

11) Wang, N. (2013). *On World Literatures, Comparative Literature, and (Comparative) Cultural Studies*. London: CLCWeb: Comparative Literature and Culture.

12) sweeping b. a. (2005). For the critical direction in the literature headquarters. Emirates: The site of the comprehensive dump.

13) Najm M. j. (1956). A play in modern Arabic literature. Beirut: House of Culture for publication and distribution.

14) Tötösy de Zepetnek, S. (1999). *From Comparative Literature Today toward Comparative Cultural Studies*. Purdue : CLCWeb: Comparative Literature and Culture. Purdue University.