

إن كاتب المسرح ليس إلا سياسيا مبدعا ، يسيطر على ما حوله من واقع مفتت سيطرة الوعي المضيء ، فيسعى لِلْمَلَمَةِ شمل الفئات المتناثر خالقا منها صورة متناسقة ذات نظام . وهذا العمل يهدف بالضرورة الى تغيير الواقع بعرضه على جماهير الشعب من منظور يقدم أحد احتمالات مستقبل ذلك الواقع . وذلك المنظور يمثل فكر الكاتب في رؤية شمولية ذات بناء فني ، ومعنى ذلك أن الفكر يتم التعبير عنه تعبيرا جماليا يختفى فيه وجه الكاتب ، وتحل محله وجوه كثيرة هي شخوص العمل المسرحي في ترابطها عبر حدث له سياق شديد الخصوصية ، فتربط الشخصوخ عبر الحدث ينجز بأساليب متعددة تتراوح بين الصراع والوحدة أو المشابهة والتمايز أو البطولة الرئيسية والتبعية الهامشية . وتنصيب الأطر النهائية للشخوخ بعد تشكيلها تدريجيا أمامنا طوال عرض العمل المسرحي في اعتماد أساسي على الحوار النامي المتدافع في خط يسعى لاسدال الستار الذي يرمز لاكتمال العمل في تشكله داخل خيال المتلقى ، واكتمال العمل يعنى إنجازا لبناء شامخ لعالم كامل متكامل ، في نظام يعتمد على الحركة المسرحية . وهذا العالم يوازي الواقع ولا يساويه فهو الواقع بعد تغييره في ظل أحد احتمالات التغير الكامنة في بطن ذلك الواقع نفسه مثلا في صورته المنطبعة في عقل الكاتب . وثقافة الكاتب هي العنصر المحدد لدرجة الكمال والاكتمال للصورة تلك المنطبعة في عقله للواقع ، والثقافة ليست إلا نسقا من عناصر متكاملة والخيط التي تربط عناصر نسق الثقافة هي الفكر . وتشابه عناصر الثقافة الى حد كبير بين أفراد الأمة الواحدة في العصر الواحد ، ولكن نسق ترابط العناصر هو الذي يختلف من فرد الى آخر . ومن هنا يأتي التميز والتفرد بين المبدعين .

## بين مسرح كالديرون وفكر ابن عربي

سليمان عبدالعظيم لهطار

إن ما سبق يطرح سؤالاً هاماً هو موضوع هذا البحث : ما هو نسق ترابط عناصر ثقافة كالديرون دي لباركا كما يتجلى في أعماله المسرحية ؟ وذلك السؤال في حد ذاته يطرح عشرات من الأسئلة الجزئية .

هو صورة صاحبها . وصاحبها هو الله . من ثم فما يعترينا في الحياة من بسط أو قبض ليس الا خيالا لأن كلا منهما ظاهر لباطن مضاد أى أن كلا منها حلم ، ولهذا فكل شيء حق وكل شيء باطل في حياتنا ، لأن الباطل عدم أو ظل لحق ، والحق باطن لظاهر هو الباطل أو ظاهر لباطن هو العدم ، والخيال عند ابن عربي هو خيط رفيع يصل بين النقيضين كما يفصلهما ويميز بينهما . فالله الحق كان كنزا مخبوءا وأراد أن يعرف فخلق الخلق ليعرفوه أى ليرى نفسه فيهم فصاروا مرآة له بحجم صورته الظاهرة ، فهم باطل أظهر حقا أو فهم حق أخفى باطلا ، والباطل عدم لا وجود له إلا بالصورة الالهية التى يعكسها ، فما أغرب اذن أن تحمل عناوين كالديرون عناصر فلسفة ابن عربي حول العالم الذى ليس الا مسرحا كبيرا يلعب الناس في ميدانه أدوارا حكمت عليهم فيها ما هم عليه من صورة باطلة يحملون بها دون أن يعبروا منها الى صورتهم الحقيقية ، فالناس تحمل ولا تعي بذلك فتدرك باطلا في حق وحقا في باطل دون أن تميز الحق من الباطل ، لأن قوة الخيال عندهم لا تعمل فلا ترى الحقيقة الوجود الخيالى للعالم ، فلا يدرك حقيقة ذلك الوجود الا قوة خاصة فى الانسان هى قوة الخيال المذكورة وتلك القوة لا تعمل الا بعد رحلة الطريق الصوفى فى ظل الخلوة وقيادة شيخ . والرحلة تجربة تنتهى بالمعرفة عبر الخيال وتلك التجربة هى الحدث الأساسى لأعمال كالديرون فى المرحلة الثانية الناضجة من حياته الابداعية والتى تقف على رأس أعماله فيها مسرحية « الحياة حلم » سواء فى نصها العادى أو فى كلا نصَّيها الدينين .

وكما أن الحلم مدخل للخيال عند ابن عربي فسنلجأ لهذه المسرحية كمدخل لموضوع بحثنا ولا سيما فى نصها غير الدينى ذلك النص الباهر العالمى الذى لا يخلو أدب من ترجمته له ، ونحمد الله أن النص تمت ترجمته الى العربية على يد الصديق صلاح فضل ، وإن كنا نطمح فى مزيد من ترجمات لنفس النص لأن الترجمة لون من التفسير والعمل يحتمل كثيرا من التفسيرات . وكى نلم

وأول سؤال يطرح أمام الباحث : كيف بدأ ؟ لعلنا نكون صائين اذا بدأنا بما تبدأ به بعض مسرحيات « بدرو كالديرون دى لباركا » ونقصد بذلك أسماء تلك المسرحيات .  
تحمل بعض مسرحيات كالديرون الأسماء الآتية :

- ١ - الحياة حلم : وهذا عنوان مسرحية عادية ، ومسرحيتين دينيتين فهو عنوان مُلحٌ فى أعمال كالديرون .
- ٢ - كم هى حقيقة ، الأحلام : وهو عنوان مسرحية دينية
- ٣ - البسط والقبض ليسا أكثر من خيال : وهو عنوان مسرحية عادية .
- ٤ - فى الحياة كل شيء حق وكل شيء باطل : وهو عنوان مسرحية عادية
- ٥ - الكنز المخبوء : وهو عنوان مسرحية دينية
- ٦ - المسرح الكبير للعالم : وهو عنوان مسرحية دينية



وهذه العناوين تشد انتباه من قرأ ابن عربي قمة المتصوفة المسلمين ، فابن عربي يرى أن الحياة حلم . والحلم عند ابن عربي هو المدخل الذى يثبت به نظرية أوسع حول رؤيته للعالم . إنها نظرية الخيال ، إن الحلم هو إبراز لحقيقة الأشياء ، فكل ما يراه الحس ظاهر له باطن لاندركه إلا فى الحلم وكل ما لا يدركه الحس من معقولات باطن يظهر فى شكل المحسوسات أى أنه باطن لشيء ظاهر لا ندركه فى علاقته بذلك الباطن المعقول ، ولذا فى تجسسه فى ظاهرة تنكشف العلاقة فنردد تأييدا لابن عربي ما يقوله كالديرون : كم هى حقيقة ، الأحلام . وإذا كان الأمر كذلك فالظاهر حلم دائم ومثله الباطن والانسان فى عبور مستمر من ظاهر الى باطن ومن باطن الى ظاهر . وهذا يعنى أن العالم خيال والحياة منام دائم كله أحلام . والخيال ظل لحقيقة الذات الالهية ، والظل مرآة تعكس صورة صاحبها أو

### في سبيل الضوء الكامل حتى لا ينشطر

ويستمر الملك - واسمه باسيليو - في مقاله ذاكرة أن الكون صفحة تكتب فيها الساء أخبار الأكران القادمة وأنه تعلم قراءتها فيها أن المولود - واسمه سيجسموندو - سيكون :

الانسان الأكثر جرأة

الأمير الأكثر قسوة

الملك الأبعد كفرا

وعلى يديه ستمزق مملكته :

مدرسة للخيانات

وأكاديمية للشور

ويستمر الملك باسيليو ذاكرة أن هذا الابن - طبقا للنبوءات سواء في الحلم أو في قراءة الكون - سوف يجعل أباه يركع تحت قدميه حتى تصير شعرات شبيه سجادة له يطرؤها . وفي ظل هذه النبوءات يعلن الملك أن الأمير ولد ميتا تخفيا حقيقة ميلاد الأمير سليبا معافى . ويقرر أن يخفى الأمير عن الأنظار . وعلى سبيل الحيلة يعد حصنا بين الصخور الوعرة في تلك الجبال التي لا يكاد النور يجد فيها طريقا ، ويضع الأمير المخوف منذ ميلاده في ذلك الحصن ، وجعله مكانا محرما على الناس حتى أن الموت جزء من يصل الى منطقة الحصن . وهناك يعيش الأمير مسكينا فقيرا وأسيرا مقيدا في اغلال غليظة ، حيث « كلوتالدو » وزير الملك باسيليو هو الوحيد الذى ينفرد بزيارته والحديث معه وتربيته وتعليمه وقد علمه بعض العلوم كما لقنه الكاثوليكية وهكذا صار يؤسه شاهدا .

هذا هو نواة بناء المسرحية التي تبدأ بمشهد قدوم صبي وخادمه عبر حدود بولونيا فيحملها حظهها التمس الى حصن الأمير السجين سيجسموندو ، وذلك الصبي ليس الافاة اسمها روساورا ، ومن خلال حوارها مع خادمتها نتعرف على الحصن وعلى الأمير بل عليها شخصيا . ويتضح أنها ابنة كلوتالدو وقد جاءت من وطن

بخيوط المسرحية في سياق منطقي - حتى لو خالف سياق المسرحية فلتتحرك بسرعة عابرين اليوم الأول منها ( المسرحية تنقسم الى ثلاثة أيام وهو ما نعى به الآن : ثلاثة فصول ) الى اليوم الثانى فى المشهد السادس حيث يدور حديث بين « استريا » و « استولفو » ابني خالة ، وهما مرشحان على قدم المساواة لولاية عهد ملك بولونيا خالهما . ولا حل إلا تزويجها ليتوليا العرش معا . وهما في صراع خفى ظاهره الحب السياسى . ويتدخل في حديثهما خالهما الملك في مقال طويل يقذف اليهما فيه بمفاجأة توقظهما من حلمهما . إن هذه المفاجأة تتمثل فيما يكشف عنه الملك من وجود ابن له ، وأن هذا الابن هو صاحب الحق الشرعى في ولاية عهد الملك :

في رحم كلوريني زوجتى

كان لى ابن

نفذت في ميلاده معجزات السماء

فقبل أن تخرجه للنور العذب

منحته مقبرة حية في الرحم

( لأن الميلاد والموت متشابهان )

فأمه ولرات لا تعد ولا تحصى

بين فكر وهذيان الحلم

رأت أحشاءها يمزقها جريئا « مسخ »

في صورة إنسان

وبين دماؤها تغطية

يبها الموت في ميلاده

ذلك هو أفعى الدهور

وقد حل يوم ميلاده

فأنجزت النبوءات

فلا يكذب كافر قط ، وإن حدث فبعد فوات

الأوان

هكذا ولد في ظل مثل هذا الطالع

حتى أن في دماها الأحمر

دخلت الشمس محنقة مع القمر في تحد

وبحجز الأرض بينها

كان صراع المصباحين السماويين

كان ذلك جانب القص في المسرحية ، والى هذا الحد فنحن أمام موتيفة مركبة من أسطوري أوديب ويوسف معا ، لأن الابن هنا لا يقتل الأب وإن قتله قتلا رمزيا بأن حل محله في العرش بعد أن هزمه وأخضعه ، كما أن ذلك الابن لا يتزوج من أمه وإن كان يفجر رحمها بميلاده ويلطخها بالدم ويقتلها ، وتلك نهاية مبكرة تناظر النهاية المتأخرة لأم أوديب فنحن أمام اختلاف جوهرى عن أوديب واتفاق معه غي آن . أما هذا التعديل في أوديب فهو مأخوذ من حلم يوسف المشهور حيث يسجد له في الحلم أمه وأبوه وإخوته ، وهذه الكثرة تمثلت عند كالديرون في واحد هو الأب الملك الذى في سجوده لابنه سجود لكثرة مشهودة في واحد لأن هذا السجود سجود للمملكة جميعا . وهكذا بين تراث الغرب الاغريقي وتراث الشرق المسيحي الاسلامي يقع كالديرون على سر رؤية العالم في وطنه ويعبر عنها أعمق تعبير ، فهو يعيد صياغة أسطورة أوديب الغربي صياغة اسبانية فيها دماء شرقية ينتمى اليها دينه المسيحي ، فالحلم هنا للأب والأب ، والقتل للأب ، والسجود للأب ، والعرش والمجد للابن : إننا أمام الثالث المسيحي « الأب - الابن - الروح القدس » لكن لهذا الثالث جذر آخر صوفي اسلامي بل لقلبه المسرحي في تمامه وتفصيله جذور عربية متعددة كان لا بد أن يشدها اليه الاستعانة بالجذر الصوفي في تشكيل نسق ثقافي لكالديرون ولعمله هذا الذى بين أيدينا .

إن المسرحية تؤكد أن الحياة حلم في تجليات مختلفة لهذه المقولة ، ففي نهاية المسرحية حيث يذهل الجميع من عبقرية الأمير وحكمته يجيبهم عن سر ذلك .

هل أعجبكم ؟ هل أخافكم ، إذا كان استاذى « حلم » وإننى خائف بين أشواقى من أن استيقظ لأجد نفسي مرة اخرى في سجنى المغلق ؟ وعندما يكون الحلم بذلك فقط يكفى فانى - من ثم - توصلت الى معرفة أن السعادة الانسانية : هي في النهاية حلم ، وأحب أن انتهزه على الزمن الذى يطول فيه بي هذا الحلم .

استولفو وهو من أب غير بولوني حيث سلب استولفو هناك شرفها ووعدها بالزواج ، ثم فر الى بولونيا طمعا في العرش وسعيا للزواج السياسى من استريا من ثم فقد جاءت للانتقام لشرفها ، ويعلم كلوتالدو أنها ابنته من امرأة كان قد عاشها وترك عندها سيفا حملته معها روساورا الى بولونيا مما أكد بنيتها له . ويوضع كلوتالدو بين نارين . فالفتاة وخادمها قد اقتريا بل دخلا حصن الأمير فحق عليهما القتل طبقا لقرار الملك ، ومن ناحية أخرى الفتاة ابنته وسلب شرفها - وهو شرفه - فهو مسئول عن قتل من سلب شرفها وهو استولفو ولى العهد المنتظر وقتله خيانة للملك كلوتالدو . فيقرر أن يعالج الأمرين واحدا وراء الآخر حيث يبدأ بطلب عفو الملك عن ابنته ، ولكن تنحل هذه المشكلة تلقائيا حيث يعودته يعرف أن الملك كشف عن السر ( كما رأينا في حديثه في المشهد السادس من اليوم الثاني ) فانتفت عقوبة الموت عن مقترب من الحصن .

وياعلان الملك عن وجود الأمير يأمر باحضاره الى قصره مخدرا ليجلسه على العرش مكانه بعد أن يأمر الجميع بطاعته فيقتل جنديا ويحاول انتهاك شرف « روساورا » التى عملت وصيفة للأميرة « استريا » بل يحاول قتل كلوتالدو . فيأمر الملك باعادته الى الحصن من جديد في قيوده الحديدية بعد تخديره ليصحو في حصنه وقد تصور أن كل شيء كان حلما . لكن خبر وجود ولى للعهد جعل الشعب وعددا من الجنود يثورون على تولية ابنى أخت الملك لأنهما من جانب الأب يحملون دما أجنبية ويخرج الثائرون الأمير من سجنه ليدخل في حرب مع أبيه ينتصر فيها ليركع الأب تحت قدميه وتحقق النبوءة ، لكن تبدو حكمة الأمير ورفقه رغم أنه تربى مع الوحوش وهذا السلوك الحكيم يذهل الجميع . وتمثل حكمته ورفقه في أنه قد أخذ بيد أبيه ليقوم واقفا يستقبل ركوع ابنه المنتصر ردا لاعتبار الأب ، وبعد هذا صفح عن جلاده « كلوتالدو » وجعله يستمر في وزارته أما الجندى اللئيم قائد الثورة وأخرج الأمير من سجن حصنه فكافاه بأن وضعه مكانه في ذلك الحصن الكئيب المظلم لأن من خان مرة يخون أخرى .

النوم أكيدا ، عما يراه في حلم اليقظة وذلك في عملية  
استدراج للحديث :  
إنها لبشرى طيبة لك  
فيرد سيجسمونندو :

لم تكن الى هذا الحد طيبة ، فقد حاولت قتلك مرتين  
كخائن فيسأل كلوتالدو :  
الى هذا الحد ؟  
فيقول سيجسمونندو :

لقد كنت سيد الجميع  
وكنت أنتقم من الجميع  
فقط امرأة واحدة أحببتها  
وقد كانت حقا . . هذا ما اعتقده  
وفيها تلاشى كل شيء  
وبقيت هي لا تتلاشى

ويترك كلوتالدو أميره السجين وحيدا يتحدث نفسه  
عن أستاذه الحلم وسيطرته على البشر جميعا فيخدعهم  
عن حقيقتهم :

حقا فلنكتب  
هذه الحالة الوحشية فينا  
وتلك الضراوة وذلك الطموح  
. . . لو حلمنا مرة  
وإذا صنعنا ذلك  
فنحن في عالم فريد سنكون  
وفيه العيش حلم فقط  
والتجربة علمتى  
أن الرجل الذى يعيش يحلم  
ما يكون عليه حاله ، حتى الاستيقاظ  
يحلم الملك أنه ملك ، ويعيش  
بهذا الخداع أمرا ناهيا  
وحاكما ،  
وهذا الترحيب الذى يلقاه  
. يكتب في الهواء  
وينقلب الى رماد هباء على يد  
الموت ( تعاسة قوية )

فهل من الصدفة المحضة أن يكون الحلم أستاذا لابن  
عربي كما يردد في فتوحاته ، وأستاذا لبطل كالديرون  
الذى يرمز في مسرحه للانسان في مواجهة المعرفة  
بالعالم ؟ ينفي هذه الصدفة ما اتفق فيه الرجلان حول  
الحلم اتفاقا مذهلا .

فاذا كان الحلم أستاذا سيجسمونندو فانه يعمل في  
طياته مصيره كله كما رأينا من سردنا لجانب القص في  
المسرحية ، وهكذا فسيجسمونندو بعد تصرفاته الوحشية  
في قصر أبيه واعادته الى سجنه في المشهد الثامن عشر في  
اليوم الثانى يقول :

إنه لأمر شفق  
الذى يعاقب الطغاة  
سيموت كلوتالدو على يدي  
وسيقبل أبي أقدامى  
ويواصل الحديث :

. . . . أى أشياء حلمت بها  
ثم يبدو عليه الاستيقاظ فيتظاهر كلوتالدو بأنه يوقظه  
ويلومه لأنه نام كثيرا ولم يستيقظ قط فيقول الأمير :

فحسبنا أفهم يا ( كلوتالدو )  
حتى الآن نائما لا زلت  
وفي ذلك لست مخدوعا تماما  
لأننى لو كان في الحلم  
ما رأيته نابضا وأكيدا  
فان ما أراه الآن سيكون غير أكيد  
وليس كثيرا استسلامى  
حيث اننى أرى وأنا نائم  
خير من أن أحلم مستقيظا

فالخلم يقدم الحقيقة أكيدة نابضة اذا كان في النوم  
بعكس الرؤية في الاستيقاظ فهي حلم أيضا لكنه حلم  
لانعى فيه أننا نحلم ، فاذا وصلنا الى بدايات السوعى  
بذلك كما حدث لسيجسمونندو ، فان ما يراه سيكون غير  
أكيد ، وسيحس أن الحلم في النوم خير من الحلم في  
اليقظة . ويحاول لهذا كلوتالدو أن يختبر سيجسمونندو  
بالاستمرار في ادارة الحديث معه وسؤاله عما رآه في حلم

من ثم كان حقيقة لا حلما  
 وإذا كان حقيقة (وهذا اضطراب جديد، وليس  
 أقل ريبة من غيره)  
 فكيف حدد حياتي حلم ؟ من ثم . . .  
 فهل تتشابه مع الأحلام والى هذا الحد . . .  
 . . . تلك الأجداد الى حد أن تؤخذ الحقائق  
 كأكاذيب  
 والأشياء المدعاة كحقائق  
 وينتهى الى أن الامور هكذا بين الكذب والصدق  
 لا بد وأن تدعو للتساؤل :  
 هل الصورة تشابه الأصل الى هذا الحد حتى  
 أنه يشك في معرفة عما اذا كان الأصل  
 هو هو ؟  
 وهذا التهويم الصوفي الذى بين الأصل -  
 الذات ، وبين الصورة التى خلق العالم عليها فى محاكاة  
 لهذا الأصل يرى زيف الصورة وفناءها لأنها حلم :  
 من ثم اذا كان الأمر كذلك ينبغى أن نرى  
 السمو والقوة والجلال والأبهة  
 متلاشية بين الظلال  
 ولنعرف أن ننتهز هذه الهنيئة التى تتاح لنا  
 من ثم نستمتع فيها  
 بما يستمتع به بين الأحلام  
 ويصل الى حقيقة أن روساورا فى حوزته بينما تعبدها  
 روحه فليقتنص الفرصة استمتاعا بها لأن :

الحب يمزق القوانين  
 من فرط القيمة والثقة  
 اللتين بهما تسجد لى ( تلك الفتاة روساورا )  
 هذا حلم ، وحيث إنه كذلك  
 فلنحلّمه بلهنية الآن  
 حيث إنه بعد ذلك ستصير البلهنية كوابيس  
 لكن . . . بتعلق الذاتية  
 أعود لأقنع نفسى  
 نعم إنه حلم ، نعم إنه غرور  
 فمن بالغرور الانسانى يفقد المجد الالهى ؟  
 ومن امتلك سعادة بطولية

فهل يوجد من يحاول التملك عالما بأنه  
 عليه . . .  
 أن يستيقظ فى حلم الموت ؟  
 يحلم الثرى فى ثروته  
 التى يهبها كل رعايته  
 يحلم الفقير أنه يعانى  
 بؤسه وفقره  
 يحلم من يبدأ فى الانتعاش  
 يحلم من يجرد ويتكلف  
 يحلم من يسىء ويغضب  
 وفى العالم - فى نهاية الأمر -  
 الكل يحلمون ما هم عليه  
 مع أنهم لا يفقهون أنهم يحلمون  
 وأنا أحلم أنى هنا  
 محملا بهموم هذه السجون  
 وحلمت أنى أرى نفسى فى حال أسعد  
 ما الحياة ؟ خبل  
 ما الحياة ؟ وهم  
 ظل أقصوصة ذات مغزى  
 والخير الكبير فيها صغير  
 إن كل الحياة حلم  
 والأحلام : أحلام هى



وهذا العلم حول الحلم الذى يؤتاه سيجسموندى  
 يتعرض لشيء من الاهتزاز حتى يستقر فى ذهنه نهائيا  
 وذلك فى المشهد العاشر من اليوم الثالث حيث يروعه ما  
 يسمعه من روساورا بعد ثورة الجنود وإخراجه من  
 السجن : ويتساءل هل ما حلم به حقيقة أم أن الحقيقة  
 هى ما حلم به ؟ فمن رأى آلاما بكل هذا الارتباب ؟  
 فاذا كان قد رأى فى المنام كل ما هو عليه الآن من أمجاد ،  
 فكيف تشير تلك المرأة ( روساورا ) الآن الى هذه الأشياء  
 التى تبدو وكأنها أمر مقرر معلوم فيها يختص بماضيه  
 القريب وماضيهما ، وينتهى تأمله الى أن ما كان :

بين مسرح كالديرون وفكر ابن عربي

فكلوتالدو يسأل الملك لماذا يحملون الأمير الشاب من  
سجنه الى القصر مخدرا ونائما فقال الملك إن ذلك تم  
لسببين :

السبب الأول : حتى يعرف حالته فهو الآن في تحيئه  
وتفكيره يتمي لليقظة

والسبب الثاني : لتحقيق السلوى فلو عاد بعد ذلك  
الى السجن فانه سيعرف أنه كان يحلم لأنه سيعود أيضا  
نائما مخدرا . واذا عرف ذلك فسيفعل الخير لأن العالم كله  
يحلم ( مشهد رقم واحد - اليوم الثاني ) .

يمكن الآن أن نتناول بشكل أكثر اطمئنانا قضية  
الحلم عند كالديرون بعد أن استعرضنا أهم مواضع  
المسرحية التي تتحدث عن الحلم . وسيكون سبيلنا  
تحليل تلك تلك النصوص واستقراءها .

إن كل الأحداث يحركها حلم أساسي ، وهو  
حلم ذوشقين : حلم نوم حدث للأم ، وحلم يقظة رآه  
الأب بقراءته لصفحة الكون وما تقوله النجوم .  
وبجانب الحلم الأساسي هناك أحلام يؤدي اليها  
التخدير والفعل الانساني الصادر عن الملك الأب ووزيره  
ثم ينتهي الأمر بالابن موضوع حلم الابوين وصاحب  
الأحلام السجن والقصر الى اكتشاف صوفي هائل وهو  
أن الحياة كلها حلم .

لكننا في اليوم الأول من العمل المسرحي لن ندرك  
هذه الحقيقة فورا بل سنجد رجلا مرتديا جلدا . وهكذا  
يفعل الصوفية المسلمون في خلوتهم ، وهكذا كان رداء  
حي بن يقظان في قصة ابن الطفيل ، وكما يقول ابن  
عربي في فتوحاته كان عمر بن الخطاب يرتدي ثوبا به اثنتا  
عشرة رقعة منها رقعة من الجلد .

فنحن في مطلع العمل أمام متصوف في مرقعته  
يمجاهد النفس بخلوة هي الحصن السجن . وقد قيده  
اغلال عدم المعرفة فهو لا يعرف نفسه بعد ، وهذا أبشع  
القيود . ولا تتحقق المعرفة والخلص من قيود الجهل الا  
بالتحقق بالحيوانية ثم عذاب البدن ومقاومة النفس

لا يفوه بها لنفسه عندما  
يذيبها في ذاكرته  
دون شك كان في حلم  
كل ما رأيت

ومن هنا فروساورا في حوزته وليست في حوزته في  
آن ، فهي حلم عليه أن يعبره من جملها الفاني الذي  
تدروه الرياح الى أصل صورتها من جمال مطلق فيصرخ  
قائلا :

فلننطلق الى الخلود

الذي هو متاع فيه حياة  
حيث لا تنام السعادة  
ولا يستريح السموم

ومادام سيترك جمال روساورا الفاني عبورا الى جملها  
المطلق الخالد فعليه كما قلنا ألا ينتهز فرصة اللهبها ، بل  
عليه أن يسرع مناضلا من أجل شرفها الرامز الى الجمال  
المطلق في تجلي الجبروت ولهذا يواصل حديثه :

ها هي روساورا بدون شرف

وأكثر من ذلك فان أميرا عليه أن يعطيها شرفها  
الذي سلبه

فليفتح الله على أن أكون غازيا لشرفه

ولتترك الفرصة ( فرصة اللهب مع روساورا )

فان السلاح قوى جدا الآن

حتى أنني من واجبي أن أخوض المعركة

قبل أن يدفن الظل المظلم أشعة الذهب

بين أمواج خضراء مسودة

وكل ما سبق كان حديثا الى النفس صدر عن

سيجسموندوما ساء روساورا فقال لها مهدئا من حديث

طويل :

من يرى شرفك لا يرى جمالك ( تجلي الجبروت )



ولا يقف الوعي بضرورة التعلم على يد الحلم عند  
سيجسموندو بل إن ذلك مفهوم للملك باسيليوس .

الحيوانية . وهذا بالضبط ما يحدث لسيجسمونندو الأمير السجين بل المرید على الطريق الصوفي .

وتؤكد هذه المرحلة من الطريق بافتتاح المشهد الأول في جو بين النور والظلام حتى أن حجرة الأمير المظلمة بها ضوء مريب . ومع أن هذا الضوء المتوسط هو طابع فن التصوير في عصر الباروكو بل طابع كل فنون القرن السابع عشر إلا أنه هنا في سياق آخر خاص فهو ضوء مريب مثل ضوء الحلم أو الضوء الذي يلمع في حدقة العين عنده إغماضها حيث يتراوح بين العتمة والبريق . وهذه الدرجة من الضوء هي أنسب ما تكون لمرحلة المعرفة للمريد في درجات قرب وصوله الى مقام الشيخ ودرجته حيث يبدأ في رؤية كل الأشياء الظاهرة مثل حجاب مظلم يخفى نورا باطنا يكاد ينفذ اليه فيرى الظلام مختلطا بالضوء وهو ظلام يراه الناس العاديون ضوءا كما أن الضوء الباطن لا يراه الناس الا غيبا وظلاما .

وما دنا نسوق هذا التفسير للمسرحية على أنها عرض رمزي لتجربة صوفية على الطريقة الحاقمية لابن عربي فان ابن عربي يرى بقوة : أن من لا شيخ له فشيخه الشيطان ، ولهذا حرص كالديرون أن ينصب من كلوتالدو شيخا يفتح باب الطريق أمام المرید في سجنه ، ومثلما كان الضوء مريبا فان فتح الباب مريب أيضا فهو موارد أي أنه مفتوح وغير مفتوح في آن . وهذا الوجه المزدوج للأشياء هو جوهر المعرفة عند المتصوفة فقد عرف الله بجمعه بين الأضداد كما يردد ابن عربي على لسان التستري .

وإذا كان المرید يرى الله في شيخه أول ما يرى فانه عندما يرتد الى الكون فانه لا يرى الا صورة ما رأى في شيخه وأخيرا يرى في نفسه صورة ما رأى في الشيخ وفي الكون . ومن ثم فالشيخ الثاني للمريد فهو الوحوش المحيطة به بجانب مظاهر الطبيعة الأخرى ، ومن هذا نراه يصرح بذلك الى روساورا كما أنه يبدأ في تأمل نفسه بالمقارنة الى كل مظاهر الطبيعة فهي أكثر حرية منه مع

أنه أوفر منها حياة ، فالانسان هو أعلى نموذج تمثيلا للصورة الالهية كما يقول كل من كالديرون وابن عربي : الأول في مسرحيته الدينية التي تحمل نفس الاسم « الحياة حلم » ، والثاني في كل كتبه ورسائله .

لكن هذا السؤال الذي يطرحه سيجسمونندو في شكل الموشح الصوفي الذي تظهر فيه الاقفال مكررة نفس العبارة هو بداية لمعرفة حقيقة ما يملك من حياة أكثر من كل المخلوقات مع أنه أقل حرية . إن سبب ذلك هو عجزه عن المعرفة الذي يتمثل في قيوده وعندما يدرك أن الحياة حلم فيها بعد سينطلق من أساره عبر المعرفة وستزداد حريرته .

إلا أن مرحلة بداية المعرفة بما تجلبه للوعي من إحساس بوطأة قيود الجهل هي مرحلة تعاسة كبرى يشكو منها المرید . والشكوى خطأ لا بد أن يوجه فوراً اليه ليرى أن هناك من هو أتعس منه ويأتى التنبيه على لسان روساورا التي تعزیه عبر تلك الحكاية الرمزية كما تعزت هي في تعاستها بتعاسة سيجسمونندو الأشد من تعاستها : تقول روساورا :

مع الدهشة من رؤيتك  
مع الاعجاب بسماعك  
لا أدري ماذا يمكن أن أقول لك  
ولا ماذا يمكن أن أسألك  
لكن فقط أقول : الى هذا المكان  
ساقتنى السماء اليوم لتعزيتي  
إذا كان يصح العزاء  
برؤية من هو تعيس  
لمن هو أتعس منه  
يحكون أن حكيميا : في أحد الايام  
كان معوزا وتعيسا  
حتى أنه كان يتغذى فحسب  
على بعض الحشائش التي يلتقطها من الأرض  
وبينما كان يقول : هل يوجد شخص آخر  
أكثر عزوا وحزنا مني ؟  
أدار وجهه فوجد الاجابة في مشهد  
حكيم آخر يجمع



عبر القرون وأن دراسة العنصر الواحد ذى الجندر المشترك يكشف عن قيمة أكبر للعمل الذى يحتويه كما يتيح لنا فيها أكبر وأعمق لذلك العمل ، فتلك الحكاية فى مطلع مسرحيتنا يكشف سريعاً عن سير التجربة الفنية محكومة بسياق التجربة الصوفية فى جذرها الإسلامى القديم النامي من جديد فى ظل مسيحية مؤسمة أو إسلام تسمح كما يكشف وجودها فى شعر صلاح عبد الصبور يدعم ما نراه من تحول الفكر الصوفى الى عناصر فولكلورية خالدة سواء كان فى اسبانيا القرن السابع عشر أو مصر القرن العشرين ، واستيحاء هذه العناصر يجعل فى عمق إطارا فلسفيا بعيدا أدى الى ظهوره قديما كمولود ولد ليعيش .

وإذا كنا نتحدث عن المرحلة الأولى وسبل المعرفة فيها المتمثلة فى الشيخ وعناصر الطبيعة فاننا نضيف أن آخر محاط هذه المرحلة من سبل المعرفة يظهر فى رؤية النفس التى تدفع اليها الخلوة الموحشة فى السجن ، ومن عرف نفسه فقد عرف ربه . . ولكن مجهودات المريد فى وحشة الخلوة تحتاج لمرأة من جنس المريد - أعنى مرأة بشرية لتتم له رؤية ذاته فيها وأحسن ما يكون ذلك - كما يقول ابن عربي - فى الغلمان والنساء . وهذا ما يحدث لبطل سيجسموندى حيث يرى ذاته فى مرأة غلاما وليس بغلام لأنه روساورا التى تتخفى فى زى غلام فتفتح شهيته للتجليات التى يراها للذات عبرها وها هو سيجسموندى يحدثنا عن سبل معرفته حتى يطمئن الى روساورا :

من أنت ؟

.....

فأنا ميت حى

وحى ميت

ومع أننى لم أر ولم أكلم

إلا رجلا وحيدا

ذلك الذى يحس بتعاساتى

وعلى يديه أعرف أبناء الأرض والسماء

.....

فأنا انسان من الوحوش

ووحش من الأدميين

أوراق ما يلقى من بقايا ويأكل من حشائش وهكذا عرف الحكيم المعوز والتعس أنه سعيد بل اكتشف أن الانسان لو حاول يمكن أن يجد سعاده فى تعاسته . وهذه نفس حكاية أبى مروان القنزاى التى وردت فى المغرب ، وفى أعمال ابن عربى بنفس الكلمات تقريبا وان استبدلت بالحشائش الترمس ، وبأوراق بقايا الحشائش قشر الترمس ، وكان مسرحها شاطيء النيل فى مصر يوم عيد جعل المتصوف أبو مروان يشعر بتعاسة أكثر حيث تتعدد فى يوم العيد أنواع الطعام واللباس والترف . وتفقد الحكاية الواقعية الإسلامية التفصيلات وتتحول عند الاسبان الى قصة شعبية بطلها أحد الحكماء فى لا مكان ولا زمان كما تحولت الآن فى تراثنا الشعبي الى مثل « الى يشوف بلوة غيره تهون عليه بلوته » وتبقى نفس القصة فى الشعر العربى المعاصر عند صلاح عبد الصبور مع نفس تصوف فى شعره امتزج بالواقعية فى قصيدته « مرثية رجل تافه » يقول :

وكنت أعرفه

أراه كلما رساى الصباح فى بحيرة العذاب

أجمع فى الجراب

بضع لقيمات تناثر على شطوطها التراب

ألقى بها الصبيان للدجاج والكلاب

وكنت أن تركت لقمة أنفت أن ألها

يلقطها ، يمسحها فى كفه

يوسها ، يأكلها

« فى عالم كالعالم الذى نعيش فيه

تعشى عيون التافهين عن وساحة الطعام

والشراب »

وتسألونى : أكان صاحبي ؟

وكيف صحبة تقوم بين راحلين

اذن لماذا حينئذى الناعى الى نعيه

بكيته

وزارنى حزنى الغريب ليلتين

ثم رثيته ؟

وعفوا لهذا الاستطراد فان له فائدة فيما نحن فيه حيث

يكشف لنا عن حياة العناصر الثقافية فى الآداب المختلفة

دائري لا أول له ولا آخر . وتكتمل فكرة ابن عربي في أن الوجود ممتلئ لافراغ فيه ، وكل وحدة من كثرة الأشياء التي يتكون منها الوجود لا بد أن تجاور وحدة أخرى يفصلها برزخ يميزها عن بعضها بعضا كما يصلها ، يطل على كل وحدة من الوحدتين المتجاورتين ولا تطلان على بعضها بعضا قط ، فلا بد من عبور البرازخ لاكتشاف التمايز والتشابه في اتجاه للحركة دائري .

وهذا الوجود البرزخي يمثل تقنية العلاقات بين الشخصوخ في مسرح « كالدرون » فيسجسمونديو في حصنه لا يرى أحدا الا كلوتالدو ، فكلوتالدو برزخ بينه وبين الملك ، والملك رمز للنور الخالص الالهي ، وكلوتالدو ظل هذا النور ، وبينها برزخ هو كلوتالدو ، وهذا ما يقوله الملك باسيليو فيما أوردنا من شعر ( ص ٤ رقم ١ ) وذلك في حكايته عن ميلاد الابن سيجمونديو :

هكذا ولد في ظل هذا الطالع

حتى أن في دمه الأحمر

دخلت الشمس محنقة مع القمر في تحد

وبحجز الأرض بينها

كان صراع المصباحين السماويين

في سبيل الضوء الكامل

حتى لا ينشطر

فالأم هي الطبيعة المظلمة والابن هو القمر ظل

النور الكامل للأب المتمثل في الشمس ، وصراع الابن مع الأب هو ألا ينشطر الضوء الكامل بين الصورة أو الظل والأصل ، ومن ثم فالصراع بين المصباحين السماويين ، أو بين الابن والأب هو صراع في سبيل الضوء الكامل أو في سبيل عبور الظل الى الأصل فيصير الابن ملكا ، والأب والابن والأم يتمثلان في بيت شعر لابن عربي ( في فتوحاته ج ٢ ص ٣٥٠ ) :

والروح نور والطبيعة ظلمة

وكلاهما في عينه ضدان

ويفسر ابن عربي البيت فيما تلاه من سطور :

ومع أنني في عذابات بالغة الثقل

فأننى درست السياسة

ومن الوحوش تعلمت

وللطيور تأملت

وقست دوائر أفلاك النجوم الناعمة

وها هو أخيرا يتزود بمعرفة روساورا :

في كل مرة أراك

إعجابا جديدا تهينى

وكلما رأيتك أكثر

وددت - بعد - أن أراك فوق الأكثر أكثر

ونمضى عيونه تشرب فيها ، وكلما شربت وهبته الموت ، وكلما وهبته الموت رغب في مزيد من الشرب ومن ثم مزيد من الموت ، ولهذا فالموت أفضل مما هو فيه لأن إعطاء الحياة لتعيس هو إعطاء الموت لسعيد .

وإذا صرفنا النظر الآن عما نجده في النص السابق من ازدواج بين الموت والحياة ، وبين التعاسة والسعادة ، فإن روساورا تفتح بابا على مصراعيه للمعرفة أمام سيجمونديو مما جعلها تكبح نسيبا من جوح وحشيتها ، وتبعث فيه أرق المشاعر التي تمثل المواقف العاطفية الوحيدة في النص ، وهذه المشاعر تجعله يكتشف أعظم إنجازات الرؤية الصوفية عند ابن عربي ، وهي الرقى في الطريق ، والرقى في الشهود مع تدفق التجليات في شكل نهر من استحالات الصور وتبدلها على الجوهر الواحد ، فروساورا تعطيه في كل شهود لها إعجابا جديدا ، ولا يأتي إلا برؤيتها في صورة جيدة تكشف أكثر عن جوهرها الجميل فيزداد إعجابه . ولا تأتي الصورة الجديدة مع كل طرفة عين الا بهدم الصورة القديمة وبناء الجديدة في تواقف ، وبين كل هدم وبناء تتوالى التجليات الخالقة للاعجاب المتزايد تلو الاعجاب ، ومع تزايد الاعجاب تتزايد المعرفة ، ولكنها حتى الآن معرفة ناقصة لأنها تحمل في طيها ثمرة الماضي وبذرة المستقبل ، والأشياء المعنوية دور والحسية أكبر فما في الكون طرف لأن الدائرة لا طرف لها فكل جزء منها برزخ بين برزخين ، فالوجود خيالي برزخي في تركيب

صدر استولفو دائما برزخ بينه وبين استريا ، واستولفو يقف برزخا بين روساورا المرأة بعد خلعه ثياب الغلام وبين سيجسموندو ، بل ودور روساورا كوصيفة لاستريا تقف بنفسها برزخا بينها وبين استولفو ، وهكذا كما قال ابن عربي إنها دائرة لا تنتهي من البرازخ .

-ولنعد الآن الى طبيعة ما ورد في تصريح الملك باسيليوس عن الحلم . فالحلم نبوءة صادقة وما دام الوجود أيضا حلما فقد توصل الملك الى أن الوجود كلمات يقرؤها فيسبق الزمان الى القرون المقبلة . ومع ذلك فالنبوءة تكمن في الانسان نفسه اذ يقول باسيليوس : « لا يكذب الكافرون » ، ثم يقول : « سيكون سيجسموندو أكثر الأمراء كفرا » ، فاذن الحلم نفسه الذي حلمت به الأم هو الابن نفسه ، ولكن لماذا يكون الابن كافرا ولا يكذب أبدا ، وأغرب هذا القول من كالديرون دي لباركا بل لا يمكن تفسير صدور الكافرين عند كالديرون في ظل كل ما يرجع اليه الباحثون الأسباب فلسفته مثل إرجاع فلسفته الى سنيكا فيلسوف قرطبة الروماني الفكر والنشأة ، المصري التأثر ، والمولود عام ٤٠٠ ق.م ، لكن من الكافرون بالنسبة لأسباب القرن السابع عشر الذي شهد طرد آخر فللول الموريسكيين من أسبانيا ؟ إنهم المسلمون لا شك . . فهل يعني كالديرون ذلك حقا أم أنه استخدم الكلمة بمفهوم عربي لها ؟ إن الكفار هم الزراع كما وردت في القرآن الكريم ، ولكن استعمال الكلمة بهذا المعنى مشتق من طبيعة عمل الزراع ، ومن المعنى الأساسي لجذر الكلمة وهو أكفر . فالكفر هو الستر والتغطية ، والزراع يغطون البذور . وقد استعمل الصوفية المسلمون الكلمة للإشارة إليهم فهم كافرون لأنهم يسترون بصورتهم صورة الذات الالهية المنطبعة في مرآة ذاتهم . وهذا الاستخدام الصوفي يفسر هذا الاستخدام الكالديروني الغريب كلون من ألوان الأرايزم في الأسبانية افرد به كالديرون على ما أظن . فسيجسموندو بهذا المفهوم وبالتالي فما يحمل داخل ذاته محجوبا بهيكلة المظلم نبوءة لا تكذب أبدا ، وهذه النبوءة يطلق عليها ابن عربي سبق الكتاب .

« والضدان متنافران والمتنافران متنازعان ، كل واحد يطلب الحكم له وأن يرجع الملك إليه ، والمحب لا يخلو إما أن تغلب الطبيعة عليه فيكون مظلم الهيكل فيحب الحق في الخلق فيدرج النور في الظلمة اعتمادا على الأصل في قوله :

وآية لهم الليل نسلخ منه النهار فاذا هم مظلمون . والنهار نور فعلم أنها متجاوران وإن كانا ضدين . واما أن تغلب عليه الروح فيكون منور الهيكل فيحب الخلق في الحق لقوله :

أحبوا الله لما يغذوكم من نعمه ، فأحبه في النعم عن أمره ، فمشهوده الحق . . . ومهيا وقعت الغيرة بين الضدين ورأى كل ضد أن مطلوبه ربما يتخلص لضده ، يقول :

أقتله حتى لا يظهر به ضدى دوى . فان قتله الطبيعة مات وهو محب للأكوان ، وإن قتله الروح كان شهيدا عند ربه يرزق ، فهو مقتول بكل حال . . . . وان كان لا يشعر بذلك « ولعل هذا النص يفسر عتمة الضوء والصراع بين الشمس والقمر والأب والابن بل يفسر موت الأم الطبيعة . وهناك عشرات النصوص . لكن ما يعيننا هو أن بناء المسرحية يعكس فلسفة ابن عربي بشكل مدهش ، ولهذا يعلن الأب عن الحلم ويكشف عن الابن بعد أن ظهر لنا دور « كلوتالدو » البرزخي بين الأب والابن ، ولا بد من عبور الأب نحو الابن ومن عبور الابن نحو الأب في صراع ينتهي بالوحدة التي تتجلى في أن الوجود حلم له وجهان لا بد من عبوره . ويصبح دور الحلم منطقيا وضروريا في وروده في آخر اليوم الأول بعد تأكد برزخية ظهور الأشخاص على مسرح ، وصراع كل شخصين يظهران حيث يقيم هذا الصراع محاولة عبور ما بينهما من برزخ ، والبرزخ قد يكون ظاهرا مثل دور الأم عند الميلاد أو دور كلوتالدو بين الأب والابن . وقد يكون البرزخ خفيا مثل البرزخ بين سيجسموندو وروساورا ، ويتمثل في تحفيها في ثياب الرجل وفي تابعها كما يتمثل البرزخ بين روساورا نفسها وأبيها في أنها ابنته وهو لا يعرف أنها ابنته ، وعندما يعرف يقف برزخ شرفها المسلوب ، وصورة روساورا في

الأمير ذلك حتى يستحق الاستقلال أو التتويج شيخا ومجليا للبحر أى خليفة ونائباً للمحق بتولى الملك . ويتم تخدير الأمير حتى أن الوزير بعد تخديره يشك في موته ، لا يدرك حياته ونحن أمام الموت الصوفي الذى يسكت الحواس بتخديرها ليدع للخيال وحده مجال العمل ، وهذا طريق الرؤية الخيالية أو الشهود أو الحلم فالشيخ طيبب كما يكرر وصفه ابن عربي في فتوحاته ، ولهذا يدل كلوتالدو على الملك ببراعته في تخدير تلميذه الى حد الموت والفناء ، والملك هنا هو تجلى الحق ومصدر الواردات والوحي للشيخ فالتخدير يتم بأمره . ويشرح الملك - بالتالى - للشيخ - أعنى وزيره كلوتالدو - مغزى الحلم أو التخدير أو الفناء والكل بمعنى واحد وقد أشرنا الى ذلك فى السطور السابقة (ص ١٣) ويتضح من الشرح أن الهدف من الاختيار ليس معرفة صلاحيته للعرش بقدر تعلمه بأنه يحلم فيفعل الخيرات ، ونفهم من ذلك ضمنا أن مصدر الشر فى الدنيا أو عدم فعل الخيرات هو عدم الوعى بأننا نحلم . وهكذا يكون الحلم وعيا وانتباها مثلما سمعنا فى تفسير الصوفية لقول الرسول : « الناس نيام فاذا ماتوا انتبهوا » ، فهم يفسرون الموت بالغياب عن الحس واكتشاف حقيقة أن الحياة حلم . ثم أيضا تفسيرهم لقول الرسول : « من أراد واعظا فالموت يكفيه » . فالطريق للانتباه أو الوعى بالحلم هو الموت أو النوم وكلاهما واحد .

وبوعى الأمير بالحلم تحدث المعجزة ويتحقق حلم الأم وقراءة الأب لكتاب الكون ويعود سيجسمونندو الى القصر وتكتمل دائرة أخرى منطبقة على الدائرة الأولى لتبدأ دائرة حيث يحمل الجندي الذى أخرجه من السجن الى نفس السجن مغادرا القصر . فالبناء البرزخى يسيطر على المسرحية فى كل شيء .



والصورة العامة السابقة تحتاج للرجوع لبعض التفاصيل الجزئية ذات الأهمية الكبرى فى تأكيد تلك

ويظهر الحلم فى نهاية هذا اليوم الأول ندرك أن الحلم يحدد المصير النهائى للبشر ولا مرد لحكمه . ولهذا يبدو حبس الأمير فى محاولة من الملك لتحدى القدر هو عبث من العبث ، ومع ذلك فيبدو أن الحبس جزء من النبوءة خفى ، فلن يصير الابن مسخا مخيفا كما وصفه الحلم الا بوجوده البائس فى ذلك المكان الوعر ، وقد وصفته روساورا بهذا الوصف بمجرد أن رآته ، كذلك ما كان ليكون سيجسمونندو كافرا يستر فى داخله الضوء الكامل الذى لا ينشطر الا بعد تلك التجربة الصوفية القاسية فكان حبس الأمير فى ذلك المكان الموحش ليس إلا لتحويله الى مسخ للتحقق بحيوانيته ثم الى كافر للوصول الى مرتبة الانسان الكامل الذى يمثل الهدف النهائى لتجربة ابن عربي الصوفية ليصلق الحلم بأدق تفاصيله كما صدق فى تفاصيله العامة من قبل مثل موت الأم عند الميلاد . من ثم يدرك الملك بعد تأمل ومصراع نفسى داخلى أنه قد حبس الأمير بسبب جرائم لم تقع بعد ، فارتكب هو جريمة فعلية اذ حبسه وحرمه من حقه القانونى فى ولاية العهد ، ولذا يقرر أن يمنحه فرصة لكى يكفر عن جرائمه تلك . واذا لم يفلح الأمير فى الاستفادة من الفرصة أرجعه الى السجن معاقبا بجريمة فيستحق السجن ويرضى ضمير الأب .

وهكذا تتحرك المسرحية نحو ترقى الأمير فى الطريق ليعود الى القصر حيث ولد فتكتمل دائرة من الوقائع والبرازخ ، ولكن لتبدأ حركة مستمرة على محيط الدائرة نفسها حيث يعود الى السجن ، وفى العودتين الى القصر أو الى السجن هو تحت الاختبار كأنما المرید قد نضج ويتنظر أن يخلع عليه الشيخ مرقعته ليصير شيخا ربما للشيخ نفسه ، ولكن لا يتم ذلك الا بالاختيار . فكيف تم الاختيار ؟

إن الاختيار نفسه عمل تعليمى فى الطريق والفشل فيه لا يعنى الا مزيدا من المجاهدة والعناء والطريق كله مجاهدة وعناء .

والحياة حلم ، والحلم مدخل للمعرفة الحقة ، وهى المعرفة عبر قوة الخيال الذى ليس الحلم الا دخولا فى عالمه - أعنى عالم الخيال ، ولا بد أن يدرك

نفسه يعفو عن روساورا لزيارتها سجن الأمير المحرم  
زيارته بكشفه عن وجود الأمير ، وقضية شرف روساورا  
يحلها سيجسمونديو باصداره أمرا الى استولفو بزواج  
روساورا ، ويشبه ذلك صراع روساورا الداخلى اذ لا  
يسفر عن صراع خارجي . والصراع الذى يقوم بين  
استريا واستولفو عاكسا صراعهما الداخلى لا يسفر عن  
شيء اذ يحسمه سيجسمونديو . وصراع الملك باسيليو  
الداخلى هو الذى يعكس صراعا مع ابنه مثلما فعل  
صراع الابن الداخلى . والصراع الداخلى يحول الحوار  
بشكل أو بآخر الى أسلوب المونولوج الذى يطول لكى  
يتيح لعناصر الصراع الداخلى أن تكشف عن نفسها ،  
ومع طول الحوار فاننا لا نمل لأن الطول يمثل حركة فوارة  
بين عناصر متنافرة في صراع يبحث الحيوية في لغة  
الحوار . وهذه العناصر المتنافرة هي النفس وقوة الروح  
في مجاهدة الأخيرة للأولى في سبيل تحقيق أرفع ما يسمو  
اليه إنسان .

فلنتطلق الى الخلود

الذى هو متاع فيه حياة

حيث لا تنام السعادة

ولا يستريح السمو

وتكون المجاهدة محاولة خوض حتى لا يتغلب الهيكل  
المظلم كما يقول ابن عربي وكما يقول كالديرون : -

... من واجبي أن أخوض المعركة

قبل أن يذفن الظل المظلم أشعة الذهب

حيث يصل مع أشعة الذهب تلك الى الخلود مع

جوهر لا يتلاشى :

فقط امرأة واحدة أحببتها

وقد كانت حقا ... هنا ما أعتقده

وفيها تلاشى كل شيء

ويقيت هي لا تتلاشى

في النهاية هي معركة تحقيق الانسان الكامل عند ابن  
عربي أو الضوء الكامل عند كالديرون :

كان صراع المصباحين السماوين

في سبيل الضوء الكامل

حتى لا ينشطر

الصورة . إذا وازت التجربة الفنية عند كالديرون  
التجربة الصوفية عند ابن عربي وأدى ذلك الى دورية بناء  
الحدث ولقاء الشخصيات فما تأثيرها على الصراع الذى  
يعد من أكثر عناصر العمل الدرامى خطورة .  
يقول سيجسمونديو :

إذا كان التغلب

والانتصارات العظيمة

تحفظ لى جدارق

فان أرفع ما أسمو اليه اليوم

أن تغلب على نفسى

فكأنه يقول ما قاله الرسول الى أصحابه وقد عادوا  
متغلبين منتصرين « قد عدتم من الجهاد الأصغر الى  
الجهاد الأكبر » فيقولون : وما الجهاد الأكبر يا رسول  
الله ؟ فيقول : « جهاد النفس » ، و جهاد النفس هو  
عماد التجربة الصوفية ، وإذا كان القرآن وقد تناثر بين  
الأسبان على هيئة أمثال شعبية كما يقول أميريكو  
كاسترو ، فان نفس الشيء ينطبق على أحاديث  
الرسول . ولعل للتصوف أعظم الفضل في نشر هذا  
التراث شعبيا في اسبانيا ، ولا يعنينا إثبات هذه الحقيقة  
الآن لأنها ليست في حاجة الى إثبات بقدر ما يعنينا أثر  
فكرة مجاهدة النفس في التجربة الصوفية على الصراع  
الدرامى في عمل كالديرون المسرحى وكما يصرح به  
الأمير سيجسمونديو في مسرحية الحياة حلم .

لقد مر المسرح الأسباني بمرحلتين خطيرتين : أولاهما  
على رأسها « لوى دى بيجا » ، والثانية على رأسها تلميذ  
لوى المبدع « كالديرون دى لباركا » ، المرحلة الأولى  
مرحلة الواقعية وكان الصراع فيها عنيفا بين  
الشخصيات ، أى أنه صراع خارجي ، ثم يجيء  
كالديرون صانعا المرحلة الثانية حيث يصبح الصراع  
داخليا . ويصبح الصراع الخارجى ظلا يعكس طبيعة  
الصراع الداخلى . وقد ينحل الصراع الداخلى بلا أى  
أثر في الخارج . فصراع كلوتالدو بين حبه لابته وولائه  
للملك لا يسفر عن شيء خارجي . فالملك من تلقاء

ان المعركة الكبرى التي يلح عليها كالديرون وابن عربي معا معركة واحدة تحققت عند كالديرون في تقنية الصراع الداخلى .



وبالانتقال الى واحدة جديدة من تفصيلات العمل الدرامى عند كالديرون في ظل موازاة التجربة الفنية للتجربة الصوفية يقول ابن عربي في فتوحاته ( حـ ١ ص ١٣٢ ) : « ولو كشف الله عن ابصارنا حتى نرى ما تصوره القوة المصورة التي وكلها الله بالتصوير في خيال المتخيل منا لرأيت - مع الأناة - الانسان في صور مختلفة لا يشبه بعضها بعضا » وينطلق ابن عربي هنا من منطلقين في نظريته عن الخيال :

١ - أن الوجود خيالى والصور للأشياء التي يظهرها الحس ثابتة هي في الحقيقة في حالة تحول وتبدل وهم وبناء مع تدفق لحظات الزمان والمدخل لفهم ذلك عودتنا الى أكثر مجالى عالم الخيال وضوحا في حياتنا وهو الحلم حيث تتبدل فيه الصور بسرعة بخارقة حتى ليصعب علينا تذكر الحلم في حال استيقاظنا من النوم .

٢ - أن قوة خيال الانسان بها قدرة التمثل والتخيل . وهذه القدرة تجعله يتخيل أية صور يريد ثم يتمثلها أى يدخل فيها فيستطيع تقمصها . ولعل ابن عربي كان يتحدث عن قدرة الانسان على ممارسة فن التمثيل حيث يتخيل الشخصيات التي سيلعب دورها ثم يتمثلها أى يتممصها .

وفكر ابن عربي حول تحول صور الأشياء في نهر الاستحالات بين وهم وبناء وتحول الانسان نفسه في الصور قد تجسم في شخصيات كالديرون التي اتسمت بسرعة التبدل والتحول بشكل فريد .

ولنبداً بشخصية روساورا فهي أول ما تظهر نراها غلاما ثم فتاة ابنة لكلوتالدو ، ثم وصيفة لروساورا ، ثم

روساورا في أزمتها ومحبة سيجسمونديو ، ثم زوجة لاستولفو ، واستولفو نفسه عاشقا لروساورا ، ثم مرشحا لولاية العهد ومخطوبا لاستريا وأخيرا زوجا لروساورا ، واستريا مخطوبة لاستولفو ثم تتزوج سيجسمونديو ، وكلارين خادم روساورا يصير تابعا لسيجسمونديو ، وكلوتالدو الذى يبدو أكثر الشخصيات ثباتا هو في الحقيقة متغير فهو في البداية سيد سيجسمونديو وسجانه وأستاذه ، ثم يصبح سيجسمونديو سيده ومليكه . . وأخيرا أهم الشخصيات سيجسمونديو هو سجين في صورة مسخ ، ثم أمير وملك جميل في أبهى الثياب ، ثم أمير وملك . فصور الشخصيات تتلألا وتتحوّل مثل صور الحلم ، وتدخل في عمليات التمثل والتخيل طول الوقت .

ومن الطريف هنا الاشارة الى ما تقوله روساورا في اليوم الثانى من المسرحية بالمشهد ١٣ حيث تفتتح كلامها بذكر سلسلة من تعاستها ، وتوالى تلك التعاسات حتى أنها تولد بعضها بعضا وارثة لنفسها بنفسها في صور تتجدد أبدا في تقليد للعنقاء حيث تجدد نفسها من نفسها تعيش من موتها . وتصبح العنقاء هنا رمزا للجوهر الذى لا تظهره الا الصورة الفانية التى يهدمها تتولد عنها أخرى فلا يظهر خلوده الا العيش من الموت ، والموت من العيش في سلسلة لا نهائية . وهذا الرمز من رموز ابن عربي الأصيلية في فتوحاته ( جـ ٢ ص ٤٣٢ ) حيث يقول في حديثه عن الاسم الآخر وتوجهه على خلق الجوهر الهبائى الذى ظهرت فيه صورة الأجسام وهو مثل الطبيعة لا عين له في الوجود العيني ثم يذكر ابن عربي : « إن من أسماء الجوهر الهبائى على بن أبى طالب ، أما نحن فنسميه العنقاء » . . . . . وبالتالي لو فسرنا كلام روساورا في ظل فهمنا لابن عربي وكالديرون ، فان تعاسات روساورا لا وجود عيني لها بل هي صور لجوهرها الذى من أجله تحلّى سيجسمونديو عن انتهاز فرصة الاستمتاع بها وذهب يخوض معركة من أجله ، وهذا الجوهر هو ما يرمز اليه الشرف في المسرحية ، وهذا ما عناه فيها كررناه من قوله « فلننتقل الى الخلود » .

الأخرى في حركة دورية لأن الموت والحياة يرادفان الهدم والبناء وكلاهما حلم . والاستمتاع بالتجلى بينها هو ما يدعو اليه سيجسمونندو :

ولنعرف أن ننتهز تلك الهنيهة التي تتاح لنا  
من ثم نستمتع فيها  
بما يستمتع به بين الأحلام

والازدواج بما يجلب من برازخ يقدم سلسلة لا تنتهي من الصور الكثيفة التي يقف وراءها فكر عميق . وهذا وان انتسب الى فن الباروكو فإن سياقه العميق يتمشى تماما في خط يقف وراءه فكر جماع التصوف الاسلامي الاسباني متمثلا في ابن عربي .

فهل دراسات كالديرون دى لباركا الدينية في مطلع حياته ثم توليه أعلى المناصب الدينية في آخر حياته قد دفعت به دفعا الى نفس المصادر التي اعترف منها بتصوفة أسبانيا العظام في القرن السادس عشر السابق لميلاده ؟ لا أشك في ذلك كما لا أشك أن التراث الصوفي الاسلامي قد تحول الى تراث شعبي أسباني تفتت في منظومة العادات والمعتقدات والأداب الشعبية وصنع أسلوبا اسبانيا فريدا في العيش ورؤية الكون مع غيره من عناصر الثقافة ، وأن كالديرون بحث عن جذور ذلك ووجدها ، فوجد النظام الذي يربط باطار فلسفي شامل عناصر ثقافته . وإيمانه بأن الحياة حلم هو موقف سياسي وديني في آن، فهو يقرر في رمزية أن بريق الامبراطورية حلم لا بد من عبوره الى حقيقة زواله وبقاء جوهره المضيء وهو اسبانيا نفسها ، فهو صورة من صور اسبانيا سوف تحول وتبدل لتبقى أسبانيا أسبانيا ، كما أنه من ناحية أخرى يرى أن كل من عليها صور فانية ولا يبقى إلا وجه الله . وقد تجنب أسلوب الخطابة ولجأ الى الرمز الذي يشبه شفرة لا تنحل الا في ظل علاقة بالتصوف الاسلامي من ناحية ، والقصص العربي الذي تبقى كتراث شعبي أسباني من ناحية أخرى ، لعلاقة قصة الحياة بحلم ألف ليلة وليلة كما يشير أستاذنا الدكتور محمود على مكي .

ومما يزيد ما أشرنا اليه من طرافة جدية أن تشبيهها تعاساتها بما يحدث للعنقاء يتم طبقا - حسبنا نسمع من روساورا - لما يقوله أحد الحكماء . وهو نفس ما أشارت اليه قصة الحكيم التعس بما يأكل من حشائش الأرض ثم تعزيتة برؤية حكيم آخر يأكل ما يلقى من ورق بقايا حشائشه . أليس وجود التشابه الحاسم بين كالديرون والمتصوفة المسلمين مصحوبا بلفظة حكيم يصبح له دلالة أكبر لم يصرح بها كالديرون ، ولنا أن نصرح بها ولا سيما أن ترجمتنا الكلمة الاسبانية بحكيم يمكن أن يحل محلها ترجمة أخرى هي : عارف ، وهو ما يطلقه المسلمون على المتصوف ذى القدم الراسخة في المعرفة ، وعفوا إذا جمع بي الخيال وظننت أن كالديرون فيما يشير اليه مصحوبا بكلمة : عارف إنما يشير الى المتصوف المسلم أبو مروان القنازعي أو ابن عربي أو غيره . وهذا الظن من باب تلمس طريقنا فيما نحن فيه من كشف لعلاقات حميمة قد غطاها ضباب الزمان والاهمال المتعمد تارة والعموى تارة أخرى .

وبعد هذا الاستطراد فان الإشارة الى العنقاء وتجده هو دليل جديد على تنفيذ كالديرون لفكرق استحالات الصور والتمثل والتخيل في شكل الشخصيات المتبدل أبدا بل وفي تصورها لنفسها وما يحدث لها كما رأينا عند روساورا ، أو في تصورها لذاتها منطبعة في امرأة من يحب كما يقول سيجسمونندو لروساورا : « في كل مرة أراك إعجابا حديدا تبييني » .



ويرتبط تحول الشخصيات بمسيرة الصراع الداخلي من جهة ، وبذلك الازدواجية التي أشرنا اليها من جهة أخرى . وثنائية عناصر الصراع وازدواجية كل شيء ترتبط بوجود البرازخ التي تصل فردى كل ازدواج وتفصلها . وهذه البرازخ هنيهات في بعدها الزمني ، وهي هنيهات متتالية في دائرة ، وكل هنيهة تحل بين هدم وبناء ، أو بين حلمين متواترين يتم العبور من أحدهما الى

يراه في نومه يعبر ولا يعمر ، فانه اذا استيقظ لا يجد شيئاً مما رآه في المنام . . فكذلك الحياة الدنيا منام اذا انتقل الانسان الى الآخرة بالموت لم ينتقل معه شيء مما كان في يده وفي حسه من دار وأهل ومال ، كما كان حين استيقظ من نومه لم ير شيئاً في يده مما كان حاصلًا له في رؤياه في حال نومه . . فمن نور الله بصيرته وعبر رؤياه هنا قبل الموت أفلح ، ويكون فيها مثل من رأى رؤياه ، ثم رأى في رؤياه أنه استيقظ فيقص هو في النوم على حاله - على بعض الناس الذي يراهم في نومه : فيقول رأيت كذا وكذا ، فيفسره ويعبره له ذلك الشخص بما يراه في علمه بذلك . فاذا استيقظ حينئذ يظهر له حينئذ أنه لم يزل في منام في حال الرؤية وفي حال التعبير لها ، وهو أصح التعبير . وكذلك الفطين اللبيب ، وهو في هذه الدار مع كونه في منامه يرى أنه استيقظ فيعبر رؤياه في منامه . . فاذا استيقظ بالموت حمد رؤياه وفرح بمنامه ، وأثمرت له رؤياه خيراً « من ثم يصبح تسأل كالديرون على لسان سيجموندوله مغزى عميق اذ يقول :

فهل يوجد من يحاول التملك علماً بأن عليه . .  
أن يستيقظ في حلم الموت

وحلم الموت هنا تحدث عنه ابن عربي في مقام آخر بتفصيل طويل . أما فهم العامة الضيق فيشير اليه كالديرون :

وفي العالم - في نهاية الأمر  
الكل يحملون ما هم عليه  
مع أنهم لا يفقهون أنهم يحملون



وبعد انتهائنا من هذا التحليل والعرض لمسرحية « الحياة حلم » في سبيل الوصول الى التعرف على نسق ترابط عناصر ثقافة بدرو كالديرون دي لباركا فانه من المفيد تعميق ما تعرفنا عليه باستعراض مسرحية أخرى له .

وفي نهاية حديثنا عن مسرحية الحياة حلم أقدم هذا النص لابن عربي تاركاً للقارئ الفرصة لمقارنته بمئات التفصيلات عن الحلم في مسرحية كالديرون ليتبين بنفسه أنه يمكن ردها جميعاً الى هذا النص الشامل لابن عربي، يقول ابن عربي في فتوحاته ( ح ٢ ص ٢٠٧ - ٢٠٨ ) مفسراً هذه الآية من سورة الروم : ( ومن آياته منامكم بالليل والنهار ) « . . . . لم يذكر اليقظة . . . بل ذكر المنام دون اليقظة في حال الدنيا . فدل على أن اليقظة لا تكون الا عند الموت ، وأن الانسان نائم أبداً ما لم يمُت . فذكر أنه في منام بالليل والنهار ، في يقظته ونومه . وفي الخبر : ( الناس نيام فاذا ماتوا انتبهوا ) ألا ترى أنه لم يأت بالبكاء في قوله تعالى : . . . . والنهار واكتفى بقاء الليل ليحقق بهذه المشاركة أنه يريد المنام في حال اليقظة المعتادة ، فحذفها مما يقوى الوجه الذي أبرزناه في هذه الآية ؟ فالمنام هو ما يكون فيه النائم في حال نومه ، فاذا استيقظ يقول رأيت كذا وكذا . فدل أن الانسان في منام ما دام في هذه النشأة الدنيا الى أن يموت ، فلم يعتبر الحق اليقظة المعتادة عندنا في العموم ، بل جعل الانسان في منام في نومه ويقظته كما أوردنا في الخبر النبوي . . . . والعامة لا تعرف النوم في المعتاد الا ما جرت به العادة أن يسمى نوماً فنه النبي ( ص ) بل صرح أن الانسان في منام مادام في الحياة الدنيا حتى يتبته في الآخرة . والموت أول أحوال الآخرة فصدقه الله بما جاء به في قوله تعالى ( ومن آياته منامكم بالليل ) وهو النوم العادي ( . - والنهار ) وهو هذا المنام الذي صرح به رسول الله ( ص ) . . ولهذا جعل الدنيا عبرة : جسراً يعبر - أي تعبر كما تعبر الرؤيا التي يراها الانسان في نومه فكما أن الذي يراه الرائي في حال نومه ما هو مراد لنفسه ، إنما هو مراد لغيره ، فيعبر من تلك الصورة المرئية في حال النوم الى معناها المراد بها في عالم اليقظة اذا استيقظ من نومه كذلك حال الانسان في الدنيا ما هو مطلوب للدنيا . فكل ما يراه من حال وقول وعمل في الدنيا إنما هو مطلوب للآخرة . فهناك يعبر ويظهر له ما رآه في الدنيا كما يظهر له في الدنيا اذا استيقظ ما رآه في المنام . فالدنيا جسراً يعبر ولا يعمر كالانسان في حال ما



الطغاة شفوفا أو الظالم عن علم غير ظالم ما دام الطاغية قد تمثل طغيانه في انتزاع الحق الشرعى للابن .

وهذه القضية هي محور مسرحية « في الحياة كل شيء حق ، وكل شيء باطل » في إطار التزام كالديرون بتصور الوجود الخيالي للأشياء الذى طرحه ابن عربي حيث رأى أن العالم خيال ، وأن كلمة خيال كما ترادف الحلم فإنها ترادف السحر الذى يسيطر بشكل أو بآخر في هذه المسرحية بجانب استمرار الموازنة للتجربة الصوفية وتحكم عناصر نظرية الخيال عند ابن عربي في بناء الشخصيات ورسم شبكة العلاقات التى تربطها . ويكفى أن الصورة التى رسمها ابن عربي للوجود تجعله يتشكل من الوجود المطلق ( وهو الحق ) من جانب ، والعدم المطلق ( وهو الباطل ) من جانب آخر ، وبين الجانبين برزخ البرازخ ( الخيال المطلق ) .

فكل شيء في الحياة اذن حق من جانب ، وكل شيء باطل من جانب آخر . ولا يدرك الحق من الباطل إلا باطلاة من البرزخ الذى يطل على كلا الجانبين .

وتدور المسرحية حول شخصية الامبراطور الرومانى فوكاس الذى يقتل الامبراطور السابق له ويغتصب العرش . وهنا تظهر الصورة الدائرية للأشخاص في ظهور واختفاء على هيئة دائرة تلف تبدأ دائما من حيث انتهت . ولعل كل شخص من شخص الرواية يمثل في كل ظهور له رأس زاوية في مثلث ترتكز رؤوسه الثلاثة على محيط الدائرة . أما البداية من حيث النهاية أو العكس فنماذجها تتمثل في أن فوكاس كما قتل الامبراطور السابق المسمى « ماوريشيو » فإنه يقتل في آخر الرواية ، وفي أن فوكاس كما قد نشأ بين الجبال والحيوانات ( نشأة تشبه نشأة سيجسمونديو ) فإن ابنه وابن خصمه القتل ينشأ ان معا في نفس الظروف ، وكما سلب حق ابن ماوريشيو في ولاية العهد ، يسلب ابن

ولعل العودة الى كل من مسرحية الحياة حلم وأقول ابن عربي يفتح الباب أمامنا لدراسة هذه المسرحية الجديدة التى تحمل عنوانا أشرنا اليه من قبل هو : « في الحياة كل شيء حق وكل شيء باطل » .

يقول ابن عربي في فتوحاته ( ج ٤ ص ٤٨ ) : إن ظلم الحكام باب من أبواب الرحمة الالهية ، ثم ينعت كل الحكام بالظلم ثم يلمح الى أن هذا الظلم ضرورى طالما كان الظلم عن علم . أما من ينتقد الحاكم في ظلمه فانتقاده من باب الرحمة الطبيعية في الانسان وهى الشفقة وأن المنتقد لو صار خليفة ( حاكما ) لتم حجب شفقتة الطبيعية ويقتل له الرحمة الالهية التى من صفاتها العزة والسلطان وما يمكن أن يسمى ظلما .

وفي موضع آخر ( الفتوحات ح ٤ ص ١٢٢ ) يقول : إن أولى الأمر منا لا بد أن يظهر وا في جميع الصور التى تحتاج اليها الرعايا فمن بايع الامام فانما يبايع الله . ومعنى قول ابن عربي هذا كما أنه لا يجوز وصف الله بالظلم فانه لا يجوز ذلك على الحاكم ما دام خليفة يظلم عن علم لا عن بطش وجهل ، فهو يدخل في صورة الظالم دون أن يكون لمصلحة رعاياه .

أما كالديرون فعلى لسان سيجسمونديو يقول :

إنه لأمر شفوفا الذى يعاقب الطغاة

سيموت كلوتالدو على يدي وسيقبل أبى أقدامى

فهناك قضية خفية تكمن في قول الرجلين إنها قضية القهر والسلطان ، وتعالج هذه القضية في ظل الحلم وستاره في الحياة حلم في شكل معالجة العلاقة بين الابن والأب واتحاد الأب والابن ، فيصير الابن ملكا رامزا للمسيح في الجانب الدينى العميق ، ورامزا من ناحية أخرى لقداسة شرعية خلافة الابن الشرعى لأبيه الملك دفاعا عن الملكية وتقديسا لها انطلاقا من انتماثه الأرستقراطى ، وفي ظل هذا الدفاع يصبح معاقب

راحت ضحيتها الأم ، والتجأ بالابن في الجبال في خلوة لا يصل إليها أحد ورباه ، وفي الطريق يجد امرأة الامبراطور المغتصب لعرش ماوريشيو ويسمى فوكاس ، وقد وجدها في حالة ولادة انتهت بأن لاقت حتفها فيأخذ ابنها ويرببه ويرى فيه صمام أمان يحجب عند اللزوم ابن ماوريشيو فلا يتعرف عليه أحد ، اذ لن يعرف الناس اذا عثروا على الولدين أيهما ابن الامبراطور الراحل

٢ - اراكليو : وهو ابن الامبراطور الراحل ويمثل العقل أو الغيب أو باطن الحس المحجوب بالظاهر المحسوس أو بالحس الذي يمثله ليونيدو .

٣ - ليونيدو : وهو ابن فوكاس مغتصب عرش ماوريشيو وقد رباه استولفو ليكون الحس الظاهر الذي يسبّر ويغطي العقل ( اراكليو ) فلا يتعرف عليه أحد .



وهكذا تبرز الحضرة المسرحية حيث يظهر دائما استولفو حاجزا بين « ليونيدو » و « اراكليو » وهو يحجز بينهما فلا يعرف أحدهما الآخر كما لا يعرف نفسه أيضا بينما يعرفهما كليهما البرزخ المطل عليهما وهو استولفو . ويبدو ذلك من الحدث ومن الحركة ومن الحوار على السواء .

وكما يقول ابن عربي في مواضع متعددة من فتوحاته إن العقل يحكم بما أعطاه الحس من صور والحاكم يخطيء أو قد يصيب ، أما الحس فيفكر عن طريق القوة المفكرة فيما يرى ويقيس الضوء على بعضها فيتعرف عليها لكنه يخطيء ويصيب في حدود قدراته المحدودة ، فمرضى المرارة يدوق الحلو فيراه مرا ، والبصر يرى الأبيض على البعد أسود وهكذا .

ماوريشيو هذا ابنه من ولاية العهد ، وكما تلتقى الأميرة ننتيا بأراكليو ( ابن ماوريشيو ) في البداية ثم تعود للبحث عنه فلا تجد إلا ليونيدو فان لييبا ( ابنة لسبيدو عالم وخبير في السحر ) تلتقى ابتداء بليونيدو وعندما تعود للبحث عنه تجد أراكليو ، وهكذا تشكل كل من المرأتين في نفسها في أن بين الرجلين تشابها الرجلين تشابها في مظهرهما الجبل واختلافا في باطنهما المعرفي ، وبناء على ذلك فلا تعرف ما ترى هل هو حق أم باطل . وحتى الحركة المسرحية فهي حركة دائرية حيث يخرج دائما ( اراكليو وليونيدو ) من باين متقابلين تاركين المسرح لشخص ثالث ويخروجها تدخل لييبا وننتيا وعند خروجها من باين متقابلين ( حيث دخلا ) يدخل اراكليو وليونيدو ، وللمرة الثالثة يحدث الأمر في الدخول والخروج للمهرجين الاثني في المسرحية وهما سابانيو ولوكيتي . فالحركة دائرية دائما وانما كنا لا نرى من الدائرة الا قوسا من محيطها ، لكننا ندرك بقية المحيط بخيالنا بتتبع الحركة على القوس الظاهر على خشبة المسرح .



ويتأكد تحول الحضرة الخيالية عند ابن عربي الى حضرة مسرحية في هذا العمل لكالدديرون دي لباركا وهو عمل مثقل بالفكر خال من العواطف الساخنة . فاذا كان التصور العام للحضرة الخيالية عند ابن عربي يتركب من برزخ يفصل ويصل بين الحس والعقل فان الحضرة المسرحية في تعاقبها الدائري على صورة ثلاثيات متشكل من شخص يمثل البرزخ يحيط به شخصان يمثل احدهما الحس والآخر العقل .

وأبرز مثال لهذه الحضرة المسرحية الدائرية الحركة الثلاثية الرؤوس هو الثلاثي الآتي :

١ - استولفو : وهو رجل من أتباع ماوريشيو عند موت سيده ماوريشيو أخذ ابنا له ولد بعد موته في واقعة ولادة

إن « أراكليو » يلوم « استولفو » لأنه رأى امرأة ولم يجبره ، ويذكر أن مجرد الإشارة إلى المرأة أمام مسامعه يثير ضجيجا في نفسه دون « سبب ما » ودون أن يفهم ماذا يقول هذا الضجيج اللهم الا نصف الفهم لأن نصف الفهم يلذ له . أما ليونيدو فيشكر « استولفو » لهذا لأنه عندما يسمع المرأة يرتعش قلبه ويشعر أنها نقيضة ، ويظهر من صوتها في نفسه خوف وألم .

وبعد أن يصوب استولفو كلا الرأيين ويبدى « أراكليو » حيرته يرد « استولفو » بأنه يرى الاثنين معا ، وكل منهما لا يرى الا نفسه ، وبالتالي عجز كل منهما عن أن يفهم الطبيعة المزدوجة للمرأة كجامع خيالي بين الأضداد فهي نصف الحياة للنفس ونصف الموت لها ، وكل منهما رأى منها جانبا يناسبه ، وليونيدو الأرضي ( الحس ) يرى فيها النصف الفاني ، « وأراكليو » السماوي يرى فيها النصف المحيى ، أما استولفو فيرى فيها الوجهين لأنه يرمز للجانب الخيالي الجامع بين الأضداد في رؤيته وخلقه . ويكاد يؤكد كالديرون تباعد هذين الأميرين المتباعدين في كل أجزاء المسرحية فهما دائما وإن اتجها في نفس الاتجاه الا أنهما ضدان نقيضان وجامع أمرهما الحكمة . وهذا الرمز يتسع أفقه وتعمق خلفيته باتحاد ليبيا « الأرض » بليونيدو واتحاد ثينيتا « السماء » بأراكليو . كذلك عندما يخفى الأميران من جانبي الجامع الخيالي سواء كان استولفو أو فوكاس .

وهذا الدور للمرأة يجعل منها منبرا جامعا خياليا أكمل من الرجل فهي نصفان يجمعها برزخ الأنوثة ، ولهذا فهي كما يقول ابن عربي ويؤيده كالديرون المجلى الأمثل لله لأن الرجل عالم صغير والمرأة عالم أكثر عمقا وسماوية من الرجل .



ونخلص من هذا أن الحضرة الخيالية عند ابن عربي

ولهذا بعد حوار طويل حول المرأة بين « أراكليو » واستولفو » ثم بين « ليونيدو » و « استولفو » يقول استولفو لها بعد تناقضهما الشديد في أشواقهما نحو المرأة :

آه . . . أراكليو لكم تحسن الحكم  
آه . . . ليونيدو لكم تحسن التفكير

وهذا يدعو العقل إلى الحيرة الشديدة حيث يقول ابن عربي : « حارت الحيرة في الحيرة » ويعنى آخر يختار « أراكليو » حيرة شديدة ، وقد يختار معه المتفرج على المسرحية من ثم يسأل « أراكليو » معلقا على كلام « استولفو » السابق قائلا :

كيف لذلك أن يكون . . .  
إذا كانت أشواقنا تتضاد  
فهو يحسن القول . . .  
وأنا والكل يحكم في إحسان

وقد غاب عن « أراكليو » ما يعلمه « استولفو » من أن فكر الحس « باطل يحجب حقا » وأن حكم العقل « حق أظهره باطل » فكل شيء في الحياة حق ، وكل شيء باطل .

وعندما يغيب استولفو جسما بين الأميرين يحل محله ظلام يقسم الأميرين ويفصل بينهما ، أو يحل محله فوكاس أو غيرها . وهذا الثالث يتكرر من سابانين ولوكيتي وبينها استولفو أو فوكاس أو غيرها .

وإذا عدنا إلى الحوار حول المرأة الذي سبق وأشرنا إليه والذي انتهى بتصويت « استولفو » لكل من « أراكليو » و « ليونيدو » ودهشة « أراكليو » من هذا التصويت لأمرين متناقضين فإن الأمر يتضح قليلا .

تشخص وتتجسم في صورة شخصيات بالحضرة المسرحية عند كالديرون .

ولن نطيل هذه المرة في تحليل هذا النص ولكننا كما فعلنا مع مسرحية « الحياة حلم » سنشير الى بعض التفاصيل الهامة التي تؤكد إطار الثقافة الكالديرونية العام :

١ - استفاد كالديرون من ثقافته التصوفية في تدعيم نظرياته السياسية حيث ينشأ فوكاس وليونيدو وأراكليو في نفس الظروف الخشنة يعانون مجاهدة النفس في الجبال التي يكون فيها الانسان نصف انسان ونصف حس ( كما يكرر كالديرون ) ، ولكن فوكاس نشأ بلا شيخ فشيخه الشيطان ، وأما ابنه فقد رياه شيخ وهو استولفو ليكون مثل أبيه حجابا للحق الذي هو أراكليو صاحب الحق الشرعى . وهكذا ينتهى الأمر باستيلاء أراكليو على العرش وعنوة عن حجابته الذي يظهر به حقا في خلق .

٢ - أن الظلم رحمة والظالم سيف الله يقتص به ثم يقتص منه ، وهكذا يصير ظلم فوكاس رحمة حيث كان وجوده مقتصبا للعرش هدفا ينتهى باعادة العرش لصاحبه بعد أن يعم ظلمه ذلك الظلم الذى باطنه الرحمة .

٣ - في نهاية اليوم الأول من المسرحية يدور حوار بين « ثينتا وأراكليو » تحاول فيها أن تعرف من هو فلا يعرف شيئا فتلومه قائلة : « ألا تعرف شيئا أبدا ؟ » فيرد عليها قائلا في حديث معها : « لا يعرف القليل من يعرف أنه لا يعرف » وهكذا يعيد صياغة قول مأثور مشهور بين المتصوفة لأبي بكر الصديق « العجز عن الإدراك إدراك » ، وهذه المقولة هي صلب المعرفة الخيالية عند ابن عربي ، فالرائى رؤية خيالية لا يرى الا في حالة الغيبة عن الحس فحين العودة الى الحس يعجز عن أن يستعيد ما رأى ، وخلاصة ما يدرك أنه عجز عن إدراك ما رأى لأنه مما لا يدرك .

٤ - يظهر في المسرحية مهرجان يدخلان دائما من بابين متقابلين : ومهرجان منها وهما ظل للأميرين بل إن اسمهما يكشف عن رمز الأميرين ويفتح الباب واسعا لما يتحدث عنه ابن عربي تحت اسم الرمز الصوق في أعمال كالديرون دى لباركا . الأول اسمه سابانيون وهى اشتقاق من المصدر - أى المعرفة رمزا للغيب والعقل والباطن أو الجانب الذى يمثله أراكليو في المسرحية . أما الثانى فاسمه لوكيتى .

وهى كلمة مشتقة من أى المجنون فكأن اسمه الجنون أى الستر والتغطية وهو دور الحس الذى يمثله ليونيدو ، وهذا ليس حدسا بل يؤيده حوار المهرجين الى حد التصريح في بعض الأحيان ، فليونيدو ينهر لوكيتى الذى يوازيه في العمل قائلا له :

- انصرف أيها المجنون  
وينهر أراكليو سابانيون قائلا له :  
- اذهب أيها الأحمق  
( وذلك في اليوم الثانى من المسرحية )

فوصف لوكيتى بالجنون لا يحتاج لمناقشة فيما ادعيناه ، أما الذى يحتاج لمناقشة هو وصف سابانيون بالأحمق ، ولعل عودتنا الى تراث ابن عربي ومناقشته للفلاسفة النظريين والعقليين فانه يردهم الى الحمق بادعاء التجريد ولا تجريد على الاطلاق ، وبادعاء المعرفة والعقل لا يصنع الا اصدار الأحكام خضوعا لمعطيات الحس ، فحمق العقل هو أنه محبوب بالحس ، ويكاد يؤكد ذلك اسم كل من أراكليو وليونيدو ، فالأول مشتق من « خزانة الدولة » فالعقل خزانة لمعطيات الحس ، والشأن مشتق من اسم الأسد دلالة على الوحشية والحيوانية التى تسم الحس الذى يمثله ليونيدو . وهذه النقطة تدفعنا للإشارة الى قضية اللعب بالألفاظ ، ذلك اللعب الذى يقصد به الحد ، كما يقول أمريكو كاسترو . وهى قضية شاعت في الأدب العربى عامة والأدب الصوفى الاسلامى خاصة ، وعن هذا المصدر شاعت في

هو تكرر شخصية المريد الذي يتسرى على يد شيخ في العملين .



وإذا تركنا هذا المثال الثاني دون أن نستوفيه حقه من الدراسة فإنا نعود لطرح موضوع مسرحية ثالثة وأخيرة في هذه الدراسة . انه موضوع شائك يصعب الإمساك به ، ولكنه في النهاية بسط وقبض يملآن حياتنا ، كلاهما خيال في خيال لأن القبض الى بسط قد يعود البسط قبضا .

إن هذه المسرحية هي « البسط والقبض ليسا أكثر من خيال » ولا يسعنا في البداية الا تكرار ما ذكرناه في أول هذا البحث من أهمية عنوان هذه المسرحية فهو عنوان صوفي اسلامي وحائمي يتنمى الى ابن عربي ، والبسط في هذه المسرحية يقدمه الخيال عند الملكة في حلمها ، فالحلم في هذا العمل الكالديروني يمثل البسط بجانب القبض لأن العمل كله يدور في صراع وحركة ، والأم تسمى لتحقيق الحلم ، فكون الحلم مجرد حلم بعيد عن الواقع قبض ، وموضوع الحلم بسط . وتدور الأحداث في سعي ملح لتحقيق ذلك الحلم وهو حلم الملكة مهجورة من زوجها الملك رغم جمالها وكفاءتها وجبها له . وفي الحلم ترى زوجها وقد منحها حبه الذي حرمت منه طويلا ، وتمخض هذا اللقاء الغرامي بين الزوجين عن انتاج ثالث أو عن عملية خلق لطرف ثالث هو ابن لها ، والقصة لها سند من التاريخ كما يزعم بعض المؤرخين حيث إن الملك بدرو الثاني لاراجون الذي وصل الى العرش عام ١١٩٦ كان قد تزوج من ماريادى مونت بيلير لأسباب سياسية تتعلق بضم مقاطعة هذه الأميرة الى مملكته . وبعد الزواج أهمل الزوجة ولم يقربها قط مما أقلق الناس خوفا من عدم قدوم ولي للعهد ، أما الملك نفسه فلم يبالي وواصل حياته الجريئة المغامرة بحثا عن النساء والمغامرات . ويتدخل بعض الأشراف بالاتفاق مع الرجل الذي يدبر للملك المقابلات الغرامية

أعمال « سان خوان دي لاكروس » و « سانتا تيريرا » المتصوفين الأسبانيين ثم أصبحت صفة أساسية لأعمال كالديرون . ولا يسعنا الآن الا الوعد بالعودة الى دراستها ولكننا نكتفي بتأكيد هذه الظاهرة ليس في إطار الزخرفية الباروكية ، ولكن في إطار قيمتها الرمزية الواضحة ، والتي لا يمكن تفسيرها إلا في ظل نظرية ابن عربي في اللغة كما عرضناها في كتابنا « الخيال والشعر »

٥ - طول المسرحية لا يعرف فوكاس أى الأميرين ابنه ؟ فكلاهما ابنه وليس ابنه بل ابن غريمه ، وهو وغريمه صورتان لجوهر واحد لأنه أب وليس بأب ، فهو المنجب لأحدهما فهو أبوه ولم يربه فهو ليس أباه . كذلك استولفو ربي الأميرين فهو أبوهما ولكنه لم ينجبهما فليس بأب لهما . إن الحق دائما يغلفه الباطل كما أن الباطل يظهر الحق فيتغلف به ، فكل شيء حق وباطل أى خيال ، ولغظة خيال نفسها تتردد في المسرحية ومثلها كلمة حلم ونوم بمفهوم تحدثنا عنه في دراستنا للمسرحية السابقة .

٦ - ما أشرنا اليه من ازدواجية في المسرحية السابقة تشرى به هذه المسرحية . فأراكليو وليونيدو وكلاهما نصف حس ونصف انسان ، والمرأة نصف موت ونصف حياة ، وهى سماء والرجل أرض ، والغياب يتخللها النور ، والنور يتخلل الغياب ، واستولفو يربى أميرين ، وفوكاس يقع بين ابنين كلاهما ابنه وليس ابنه ، والشخصيات النسائية اثنتان ليا وثنتيا . ولن نعدد الثنائيات فلا حدود لها ، ولكنها كلها ثنائيات تفصلها وتصلها برازخ طوال .

٧ - تموت الأم عند الميلاد تأكيدا لدور الأب السماوى وتخلص المريد من الطبيعة التي تمثلها الأم ، وهذا ما حدث لأم كل من أراكليو وليونيدو، وهذا ما حدث لأم سيجسموندو ، وما يؤكد الاطار الفكرى الواحد وراء العملين كما يؤكد موازاة التجربة الفنية للتجربة الصوفية

فمن يعتقد أن خيالا يؤدي  
الى ما يضحج بالنهار  
والى ما يبتغى بالليل

والنهار والليل رمزان لعالم الشهادة وعالم الغيب ، في  
الأول يضعف الخيال لاختلاط نوره بنوره النهار ، وفي  
الثاني يقوى الخيال فكل رؤية لا تتم الا بنوره . ومن ثم  
فالخيال يؤدي أن تنقبض حسا بما تنبسط به روحا . ولذا  
« فالعارفون مقبوضون في حال بسطهم ، ولا يصح  
لعارف قط أن يكون مقبوضا في غير بسط ، ولا مبسوطا  
في غير قبض ، وما سوى العارف اذا كان في حال قبض  
لا يكون له حال بسط ، واذا كان في حال بسط لا يكون  
له حال قبض ، فالعارف لا يعرف الا بجمعه بين  
الضدين . فانه صور كله كما قال أبو سعيد الخراز ، وقد  
قيل له : بم عرفت الله ؟ فقال : « بجمعه بين الضدين »  
( الفتوحات ج ٢ ص ٥١٢ ) ، فمصدر البسط  
والقبض واحد عند ابن عربي وهو الخيال فما تراه من  
بسط طرف لبرزخ يقع على طرفه الآخر القبض والعكس  
صحيح ، وهذه هي التجربة العميقة صوفيا وراه  
التجربة الفنية في هذا العمل ، فلقد أثبتت الملكة للملك  
أنها مصدر قبض وبسط معا ، وأن الخيال خدعة لأنه  
عجز عن أن يرى الا جانبا واحدا منه في الملكة ، وجانبا  
واحدا مخالفا في المعشوقات أن الملكة مصدر قبض ،  
والمعشوقات مصدر بسط ، فكان كعامة الناس من غير  
العارفين اذا كان في حال قبض لا يكون له حال بسط  
والعكس . وعندما يرى الملك القبض في البسط والبسط  
في القبض يصير عارفا بفضل تجلئ الحق له في مجلى المرأة  
العارفة صاحبة الحلم والخيال وهي الملكة .

لتدبير لقاء الملك مع الملكة في الظلام على أنها احدى  
معشوقاته ويسفر اللقاء عن مولود هو « خايى  
الفتاح » ، ويصبح هذا الموضوع الطريف هدفا لكثير  
من الأعمال المسرحية ومنها مسرحية كالديرون هذه .  
ويلاحظ « كلاويديو اى بارا سيلفا » في دراسة مطولة  
عن المسرحية في تقديمه لتحقيق ثلوث الشخصيات الذى  
يميز هذه المسرحية دون أن يبينه على أى تفسير لهذه  
الملاحظة . وهذا الثلوث غير قابل للتفسير الا في ظل  
المفهوم الدينى المسيحى من ناحية ، وفي ظل الفلسفة  
الخيالية لابن عربي من ناحية أخرى . بل وترجع كفة  
التفسير الصوفى الاسلامى لبرزخية تواجد الشخصيات  
ودوريتها ، بل ولانطباق نظرية ابن عربي حول الحلم  
على حلم هذه المسرحية ، ثم لانطباق فكرة الحلم هنا مع  
فكرة في « الحياة حلم » مع اختلاف نسبي في الوظيفة  
التي يشغلها الحلم هنا . والخيال في هذا العمل يلعب  
دورا خلاقا . فالملكة يتخيلها الملك معشوقته وهي  
زوجته ، فيحبها كمعشوقة دون أن يدري أنها زوجته  
التي يكرها فهي مصدر قبض له وتصبح مصدر بسط .  
أما المعشوقة التي احتلت الملكة مكانها فهي فتاة أحبها  
الملك وكلف بها ، ولكنها تحب شخصا آخر وتتزوج  
منه . وزوجها يثق فيها من ناحية ، ومن ناحية أخرى  
يصنع خياله الشك فيها وعدم الثقة والغيرة عليها من  
الملك ، وهو هنا يشك في امرأة هي موضع الثقة ويثق في  
امرأة يشك فيها وهي لم تصنع بالفعل ما يبرر شكه حتى  
لو تخيلها في غرفة نوم الملك مكان زوجته الملكة التي  
شغلت غرفتها . وتتضح وظيفة الخيال في قول الملكة  
دونيا ماريا :

يا سيدى انه ليخدعكم

الخيال الأعمى

فأنت تبحث عن بعضهن ( امرأة معشوقة بعينها )

وتجد أخريات ( تعنى أنه يبحث عن معشوقة  
فيولانتي فيجد الملكة )

في إطار فلسفى يجعل من فكر ابن عربي نموذجا له  
تنضم في داخله عناصره الثقافية في علاقات تشدها نحو  
آفاق التصوف التي كما - أكرر دائما - هي نفس الآفاق التي  
يستمد منها الفن الهامه ويتطلع دائما في أنحائها بحثا عن  
عرائس الخلق . وفي ظل هذا النسق الثقافى الكالديرون

جاء بانيا فوق تراث أمبق هو التراث الاندلسى العربى الاسلامى ، وان ما هدمته السياسة ومحاكم التفتيش عض عليه الأدب بالنواجذ واتخذ منه وقودا لشعلة الفن الأدبى الأسباب التى لا تزال تضىء الدنيا ويزخر بعدها الانسانى الرحب .

تتحول التجربة الصوفية مما خلفها من فكر وفن الى تجربة فنية ذات بعد روحى عميق ، وان وجود هذا النسق الثقافى لكالديرون يجعل من اعادة دراسة أدب أسبانيا فى القرن السابع عشر أمرا ضروريا كأساس لفهم التراث الأدبى الأسبانياى العظيم فهما علميا ينبع من أنه تراث قد

\*\*\*

المصادر

ابن عربي :

الفتوحات المكية ( مصورة عن طبعة بولاق ) ، دار صادر - بيروت ( أربعة أجزاء ) .

Calderon de la Barce :

- 1 — Autos sacramentales, collection Austral, No 69,74
- 2 — Een La vida todo es verdady Todo es Mentira, Tamesis Books,London, 1971
- 3 — Gustos Y plsgustos Son No Mas que Imagination, player Madrid, 1974
- 4 — La vida es Sucno, Collection Austral NO 39 .

\*\*\*