الأعمال المجهولة في مسرح باكثير الاجتماعي

التصور الإسلامي في مسرحية أغلى من الحب

الأعمال الأدبية التي يتركها أصحابها مخطوطة أو غير منشورة في كتب تصبح «وثائق أدبية» ذات قيمة تاريخية يجب نشرها كما تركها مؤلفوها.

وهذه القيمة التاريخية التي تكتسبها تلك المؤلفات تقتضي من النقاد والدارسين دراستها في إطار الروح الثقافية والاجتماعية والسياسية للعصر الذي كتبت فيه، وتقويمها في حدود مرحلة التطور الفني التي بلغها الكاتب عند كتابته لهذا العمل أو ذاك، علماً أن التطور الفني للأديب - كما هو معروف - لا يحكمه التسلسل التاريخي لأعماله بقدر ما تحكمه عوامل فنية وإبداعية لا يمكن تقنينها أو التكهن بها إلا من خلال دراسة الظروف الذاتية والموضوعية لكل عمل على حدة.

بقلم: د. محمد أبو بكر حميد

توفي علي أحمد باكثير في العاشر من نوفمبر سنة ١٩٦٩م تاركا وراءه عددا من المسرحيات المخطوطة، عثرت عليها بين أوراقه ومحتويات مكتبه لدى أسرته بالقاهرة، وهي **(الوطن الأكبر)**، **(حرب البسوس)**، **(قضية أهل الربع)**، **(أحلام نابليون)**، **(مأساة زينب)** و**(فاوست الجديد)**. وقد نشرت مكتبة مصر هذه المسرحيات ، وأقوم حاليا بإعداد أعمال أخرى للنشر مثل مسرحيات **(عرايس وعرسان)**، **(شلبية)** و**(لباس العفة)** والمجموعات القصيرة ومنها ما نشر في الصحف مسلسلا ولكن لم يجمع في كتاب مثل مسرحية **(أغلى من الحب)** .

وتنتمي معظم مسرحيات باكثير المجهولة إلى المسرح الاجتماعي . ومسرحية **(أغلى من الحب)** إحدى هذه المسرحيات الاجتماعية ، لهذا فإن هذه الدراسة ستعنى بالوقوف على مسرح باكثير الاجتماعي الذي لم يأخذ حقه من الدراسة النقدية باستعراض تاريخه وقضاياه ، وبالتالي التعرف على موقع مسرحية **(أغلى من الحب)** بين أعمال باكثير الاجتماعية فنيا وفكريا .

بدأ علي أحمد باكثير نتاجه المسرحي بكتابة المسرحية الاجتماعية ، فمسرحية **(همام أو في بلاد الأحقاف)** الشعرية التي كتبها في مدينة الطائف في المملكة العربية السعودية سنة ١٩٣٣م ، تعد من المسرحيات الاجتماعية الرائدة في المسرح الشعري العربي .

عبر باكثير في هذه المسرحية عن مشكلته الشخصية، وقضايا مجتمعه الحضرمي الاجتماعي التي تمثلت في العقبات التي واجهها في زواجه من الفتاة التي أحبها ، وتزوجها في حضرموت ، والخاتمة

المأساوية لهذا الزواج الذي انتهى بموت الزوجة الحبيبة ، وما ترتب على ذلك من صدمة نفسية جعلت الشاعر العاشق يفر هارباً من وطنه، ماراً بالحجاز لينتهي به المطاف إلى مصر سنة ١٩٣٤ م فيستقر بها نهائياً.

وقد عرض باكثير على مرآة مأساته الشخصية قضايا التخلف الاجتماعي التي عانى منها مجتمعه الحضرمي مثل قضايا الزواج، وحرية الاختيار، والتفرقة الطبقية، وتعليم المرأة، والبدع والخرافات، وهي معوقات ما أنزل الله بها من سلطان، تقود إلى الجهل بالتعاليم الصحيحة للدين الإسلامي، وتقديم التقاليد العتيقة المتوارثة على الضوابط الشرعية الصحيحة الثابتة.

وبعد وصوله مصر انصرف عن مواصلة كتابة المسرحية الاجتماعية، وقد برر هذا الانصراف في كتابه **(فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية)** لسببين **أولهما:** أنه وافد على المجتمع المصري ولا يستطيع الإلمام بقضاياه الاجتماعية، **وثانيهما:** أنه يرى الأخطار السياسية التي تهدد الأمة والمتمثلة في الاستعمار والصهيونية أولى بالاهتمام من المشكلات الاجتماعية التي يمكن حلها فيما بعد بالتحرر والاستقلال. وقد اعترف باكثير بعد ذلك بخطأ رأيه ذاك، وقال: إن القضايا الاجتماعية لا تقل أهمية عن القضايا السياسية، بل إن حلها قد يكون مفتاحاً لحل المشكلات السياسية (راجع كتابه فن المسرحية).

لهذا لم يتوقف باكثير عن كتابة المسرحية الاجتماعية طوال حياته، بل رأيناه يعود بين الحين والآخر لكتابة مسرحية اجتماعية تعالج إحدى قضايا العصر التي شغلته وألحت على تفكيره، ونستطيع أن نحصر اهتمامات مسرح باكثير الاجتماعي في جانبين:

الأول: العلاقة بين الرجل والمرأة في إطار العلاقة الزوجية وما ينتج عنها من مشكلات مثل الحب والخيانة والقوامة والإنفاق والسكن وتربية الأبناء وبر الوالدين.

الثاني: موقف المجتمع من المرأة ومراحل نظرة الرجل إليها وقضايا خروجها للعمل ومطالبتها بالمساواة وتعاملها مع أنوثتها وتصورها لدورها في الحياة زوجة وموظفة.

أما من الناحية التاريخية، ونقصد به التسلسل الزمني، فإن مسرح باكثير الاجتماعي كتب في مرحلتين بينهما ثماني سنوات:

المرحلة الأولى:

سبع سنوات كتب فيها أربع مسرحيات اجتماعية وقد بدأت من سنة ١٩٤٧م إلى سنة ١٩٥٤م، كان اهتمامه فيها بالقضايا الاجتماعية على فترات متباعدة لانشغاله بالموضوعات السياسية والتاريخية والفكرية. وقد كتب في هذه المرحلة **(الدكتور حازم)** ١٩٤٧م أولى مسرحياته الاجتماعية في مصر حاول فيها تصحيح المفاهيم نحو قضية القوامة وقيادة الأسرة وبر الوالدين.

وعالج في **(السلسلة والغفران)** سنة ١٩٥١م ملابسات الخيانة الزوجية والتوبة منها. وسخر في مسرحية **(الدنيا فوضى)** سنة ١٩٥٢م من الفكرة الساذجة التي تحملها المرأة عن المساواة بالرجل، والتي تريد بعض النساء الوصول بها إلى مرحلة التشبه الكامل في كل شيء.

أما في مسرحية **(أغلى من الحب)** التي نشرها مسلسلة في جريدة الجمهورية سنة ١٩٥٤م فقد جعل المؤلف الأحداث جميعاً تدور قبل بدء الحياة الزوجية، وصور من خلال شابا درس الفن السينمائي في أوروبا مثلاً للتضحية والطموح والاغترار الزائد بالنفس إلى درجة نكران قدرة الله!!

وبعد سنة ١٩٥٤م انقطع عن كتابة المسرحية الاجتماعية لمدة ثماني سنوات انتقل فيها إلى كتابة المسرحيات التي يراها تعبر عن موقفه الفكري والسياسي بشكل أقوى تجاه القضايا والأحداث التي عاشها العالم العربي والأمة الإسلامية في تلك الفترة، ولم يعد لكتابة المسرحية الاجتماعية إلا سنة ١٩٦٢م.

المرحلة الثانية:

مرحلة الستينيات، من أهم المراحل في تاريخ مصر والعرب، كتب فيها باكثير بمعدل مسرحية اجتماعية كل سنة ما عدا سنة الهزيمة ١٩٦٧م. وتمتد من سنة ١٩٦٢م إلى سنة وفاته ١٩٦٩م. وتعتبر هذه المرحلة التطبيق العملي لإدراكه الجديد لأهمية القضايا الاجتماعية التي – في رأيه – يجب أن تعطى أولوية في الاهتمام بعد الاستقلال السياسي الذي تحقق باستقلال وتحرر معظم البلاد العربية من الاستعمار(راجع كتابه فن المسرحية).

ولم تخل مسرحيات العودة الثانية للمسرحية الاجتماعية من التعرض للقضايا السابقة نفسها ولكن برؤية جديدة اقتضتها مستجدات المرحلة التاريخية التي مرت بها مصر في الستينيات الميلادية سياسياً واقتصادياً واجتماعياً، وما استجد من جراء ذلك على حياة المرأة من هذه الجوانب جميعاً.

وعلى ضوء مستجدات هذه المرحلة تعرض باكثير في مسرحية **(قطط وفيران)** سنة ١٩٦٢م لمشكلة المرأة الموظفة التي تعتقد أن وظيفتها أهم من حياتها الأسرية، ورفضها مشاركة الزوج في الإنفاق وما يترتب على ذلك من مشكلات.

وفي سنة ١٩٦٣م في مسرحية **(جلفدان هانم)** الشهيرة عرض لأساليب التربية التي يسلب فيها الآباء الأبناء حق حرية الاختيار من خلال ما فعلته جلفدان هانم مع حفيدها حيث أرادت أن تصنع منه أديبا بالإكراه، فاشترت له عملا أدبيا ينشر باسمه.

وفي العام التالي ١٩٦٤م كتب مسرحية **(شلبيه)** (لم تنشر) التي عكست أحداث العصر،ومرحلة التحول الاشتراكي في مصر الناصرية، وجعل شخصية شلبية بكل ما يحمله الاسم من معان رمزا لمصر.

وفي سنة ١٩٦٥م يحاول باكثير في مسرحية **(حبل الغسيل)** الانتقام لمصر وثورة الاشتراكية المؤمنة من اليسار الانتهازي الذي يسرق شعاراتها ويسخرها لمصالحه الشخصية ومآربه العقائدية، وذلك من خلال شخصياتها التي تنتمي جميعا للوسط الفني المسرحي، والوسط الأدبي الثقافي، وقد عبر في هذه المسرحية عن احتجاجه على الشللية الفكرية التي أبعدته عن عرشه المسرحي وأوقفت عرض أعماله على المسرح.

وفي سنة ١٩٦٦م كتب باكثير مسرحية **(عرايس وعرسان)** (لم تنشر) تعرض فيها لمشكلة العنوسة التي سببتها مشكلات السكن والمعيشة، وقد ارهص باكثير بتفاقم هذه المشكلة الذي حدث فعلا واصبح الآن سببا رئيسيا في تأخير زواج الشباب.

وفي سنة ١٩٦٨م كتب صرخته الاجتماعية الأخيرة في مسرحية **(قضية أهل الربع)** محذراً من الفساد الأخلاقي وتفسخ العلاقات الاجتماعية وظهور الجريمة، وبدء إلقاء الهموم المعيشية بظلالها القاتمة على الحياة الزوجية والمجتمع بشكل عام.

كانت تلك المسرحيات العشر التي تشكل مسرح باكثير الاجتماعي، وتلك القضايا التي عرضها فيها،

ولكن لم ينشر منها في حياته إلا ست مسرحيات، ولم يمثل منها إلا ثلاث.

فالمسرحيات التي صدرت في حياته: **(الدكتور حازم)** ١٩٤٧م، **(السلسلة والغفران)** ١٩٥١م، **(الدنيا فوضى)** ١٩٥٢م، **(قطط وفيران)** ١٩٦٢م، **(جلفدان هانم)** ١٩٦٣م، وأخيراً **(حبل الغسيل)** ١٩٦٥م.

أما المسرحيات الأخرى فقد تركها مخطوطة - رحمه الله - وهي من حصاد مرحلة الصمت الذي ضُرب حول أعماله من اليسار الإنتهازي الذي كان مسيطرا على المسرح ومعظم منابر الثقافة في مصر آنذاك*.

* * *

عثرت على نص مسرحية **(أغلى من الحب)** ضمن ما عثرت عليه من أعمال مجهولة ومخطوطة بين محتويات مكتبة باكثير الخاصة*.

ولعل هذه المسرحية الوحيدة من ذوات ثلاثة الفصول التي لم أعثر لها على نص مخطوط، وإنما وجدت قصاصات النص المنشور في جريدة الجمهورية على ثلاث حلقات سنة ١٩٥٤م، نشرت الحلقة الأولى منه في ٨ فبراير، والثانية في ١٥ فبراير، والثالثة في ٢٢ فبراير. وكان العثور عليها مفاجأة لي إذ إنه لم يرد لها ذكر حتى في المخططات التي وضعها بخط يده عن بعض أعماله القادمة التي يرغب في جمعها ونشرها في كتب أو تلك التي كان ينوي تأليفها، خاصة وأنه في آخر عمل طبع له في حياته، أوبريت **(شادية الإسلام)** ١٩٦٩م، كان قد ذيله بأسماء مجموعة من أعماله التي لم تنشر.

وليس لدينا من تفسير لتجاهله لنشرها ضمن قوائم أعماله المطبوعة أو التي يعد بطباعتها. فهل كان ينوي إعادة كتابتها أو تعديلها قبل جمعها في كتاب كما فعل في مسرحية **(إبراهيم باشا)**، التي طبعت سنة ١٩٤٤م وأعاد صياغتها بالشعر الحر سنة ١٩٦٨م بعنوان **(الوطن الأكبر)**؟

ولعل الوقوف عند هذا النص يعيننا في الإجابة عن هذا السؤال.

* * *

يقدم باكثير في هذه المسرحية - من منظور التصور الإسلامي للكون والإنسان والحياة - نموذجاً للضياع الروحي والقلق النفسي الذي يعيشه الإنسان بعيداً عن الإيمان بالغيب وبسبق مشيئة الله لإرادته البشرية، ومن معارضة للدراما الغربية التي تجعل من الإنسان إلها لهذا الكون ، وتعتبر هذه المسرحيات من الناحية الفكرية والعقدية امتدادا للأعمال التي يعالج فيها باكثير قضية العلاقة بين الحب والإيمان من أوجه متعددة بدأها في مسرحية (**أخناتون ونفرتيتي**).

ويبدو أن بطل مسرحية **(أغلى من الحب)** حامد عبدالعزيز الذي درس فن الإخراج السينمائي في أوربا قد تأثر بهذه الفكرة إلى حد كبير وهو ما يظهر لنا في موقفه من المشكلات التي يتعرض لها. يعود محمود إلى وطنه يحدوه الشوق الكبير إلى خطيبته ابتسام التي يحبها حباً عظيماً ويتلهف للزواج منها، وفي الوقت نفسه يجيش صدره بطموح أكبر يريد أن يحقق لنفسه ولوطنه به مكانة في الفن السينمائي. ولكن «المشكلة» التي يواجهها منذ وصوله مصر تبدأ حين يتذكر أنه لا يستطيع الجمع بين هذين الهدفين العزيزين على نفسه، فابتسام حبيبته شديدة الغيرة ولا يمكن أن تتقبل اتصاله وعمله مع الممثلات في الوسط الفني، وتشعل هذه «المعضلة» صراعاً في داخله يبدأ منذ الإطلالة الأولى على المسرح. أيضحي بفنه من أجل حبه أم يضحي بحبه من أجل فنه؟! وبما أنه لا يستطيع أن يتخلى عن فنه وهو رسالته في الحياة ومستقبله، فقد وصل بعد تفكير طويل وحيرة بالغة إلى حل يضمن به تحقيق السعادة لخطيبته ابتسام التي رفضت كل الخطاب من أجله وانتظرته، وهذا الحل هو أن تتزوج غيره شريطة أن يحقق لها السعادة؛ لأنه يريد أن يتجنب تأنيب الضمير إن لم تسعد في زواجها بسببه. ومع

---

* كان المسرح أول جهاز ثقافي يسقط في يد الاتجاه اليساري والماركسي بتعيين الأستاذ أحمد حمروش مديرا عاما للفرقة المصرية (المسرح القومي) وعضوا نافذا في لجنة القراءة. ومنذ ذلك التاريخ فرض هذا الاتجاه لونه وفكره ورأيه فيما يعرض على (المسرح القومي). وأهمل مسرحيات الرواد الذي أثروا المسرح المصري بأعمالهم الوطنية وهاجموا الاستعمار وعبروا عن قيم ثورية قبل الثورة ، وكان أولهم علي أحمد باكثير الذي استبعدت مسرحياته عن العرض منذ ذلك التاريخ بعد أن كان فارس المسرح المصري منذ أواخر الأربعينيات بمسرحياته الجماهيرية الشهيرة (مسمار جحا) و(سر شهرزاد) و (سر الحاكم).

اقتناعه بهذا الحل ظل يساوره قلق - نتيجة حبه لها - ويتساءل: من الذي سيضمن له أن التي سيتزوجها سيسعدها كما أراد هو أن يسعدها؟ ولكن عمه سالم الذي يحاوره يعترض على هذا السؤال ويقول له على الإنسان أن يسعى لكن «النتائج» ليست من شأنه. وهنا يصرح حامد لعمه بأنه لا يؤمن بالقدر «أنا مسؤول عن ذلك لن يهدأ ضميري حتى أراها تسعد في حياتها الزوجية».

ومن منطلق هذا «الاعتقاد» يفسر سلوك حامد في المسرحية، ويرفض ما يقوله له عمه بأن عليه العمل وليس عليه إدراك النجاح لأن ذلك من شأن القدر الذي هو إرادة الله. ويدخل حامد في تحد صريح مع القدر الذي يعتقد أنه يستطيع أن يصنعه بإرادته فما الذي يفعله؟!

يصطنع حيلةً تجعل ابتسام تنصرف عنه حين ينشر صورة له مع إحدى الممثلات وخبر نيته الزواج منها، ويجد في شخصية صديقه الأستاذ محمود المدرس بالجامعة مواصفات الرجل الذي سيحقق السعادة لابتسام خاصة وأنه خطبها من قبل. فهل تحققت السعادة التي أرادها لمحبوبته؟

فوجئ حامد بأن ابتسام تشقى مع محمود لغيرته الشديدة التي ورثها عن أبيه كما اعترفت أمه فيما بعد، خاصة أنه قد وجد ما يسوغ هذه الغيرة إذ ظل يساوره الشك في أن ابتسام لا تزال تحب حامداً فتحولت حياتهما إلى جحيم .وهكذا وجد حامد نفسه يفشل في اختيار الموقف الذي أراده، فقد أراد أن ينجي ابتسام من نار غيرتها عليه فأوقعها في نار غيرة محمود عليها، فكان فراره - في حقيقة الأمر - من قدر الله إلى قدر الله.

ولم يصل إلا إلى النتيجة التي قالها له عمه منذ بداية المسرحية: **«مهلاً يا ولدي لا يستطيع أحد أن يتحدى القدر لأن القدر محجوب عنا إلى أن يقع فينكشف لنا حينذاك فأنت إذا حققت هدفك هذا فذلك هو القدر، وإن عجزت عن تحقيقه فذلك أيضاً هو القدر».**

ومع ذلك لا يريد حامد التسليم بهذه الحقيقة بل يستمر في عناده مكابراً محملاً نفسه مسؤولية ما حدث متهماً نفسه بالتقصير في التحري عن حقيقة محمود، فيزداد الصراع في نفسه اشتعالاً ويزيده توتراً وقلقاً ثم يصل إلى اصطناع حيلة أخرى لتطمين صديقه محمود إصراراً منه على ضمان سعادة ابتسام معه فيسرف في تشويه صورته في نفسها حينما يتصل بها هاتفياً ليواعدها سراً فتحتقره وتغلق الهاتف في وجهه، فيرتاح زوجها الذي كان على علم بما حدث.

وهنا يظن حامد أنه قد حقق هدفه فيستطيع أن يطمئن على مستقبلها وسعادتها مع محمود الذي اقتنع ببراءة زوجته. ولكن حامد لم يعلم بما يطويه القدر لأن محمود يموت فجأةً في حادث مؤلم قبل أن تقطف ابتسام ثمار الحيلة التي اصطنعها لسعادتها.

وينكسر حامد ويشعر بهزيمته أمام «القدر» الذي يباغته بما لا يخطر له ببال، ولكنه يشعر في الوقت نفسه أن ما أراده القدر لمحمود يجري لصالحه - ومع شيء من تأنيب الضمير - يجد حامد الفرصة مواتية لاستعادة ابتسام.

فقد حقق طموحه الفني ونال أعلى الجوائز العالمية في الإخراج السينمائي فما الذي يمنعه اليوم من استعادة حبيبته بعد أن هيأ له «القدر» ما لم يكن يحلم به. ولكن ابتسام ترفضه بقوة فينهار، ويحاول الانتحار تحت وطأة الشعور بانكسار إرادته أمام إرادة القدر؟ ألم يكابر؟ ألم يعلن كفره بالقدر ظناً أنه يستطيع إدراك «النجاح» بعمله وحده؟

***

لو كان حامد يؤمن بأن لهذا الكون إلها عادلا حكيما رحيما يدعو عباده للعمل وإخلاص النية ويهديهم - إن صدقوا - إلى ما فيه خير لهم وإن رأوا بعقولهم البشرية المحدودة خلاف ذلك فالإنسان الذي يؤدي ما يدعوه إليه ضميره ويهديه إليه مبلغ اجتهاده ثم لم يدرك الهدف الذي يريد ليس عليه من سبيل إن كان مؤمناً حقاً بعدالة وحكمة ربه فيستسلم لقضائه وقدره مرتاح الضمير بأنه قد أدى ما عليه وليقض الله ما يشاء.

وقد أورد باكثير هذه الفكرة على لسان (سالم) يقولها لابن أخيه حامد:

«إن القدر محجوب عن الإنسان ولكن الخير معروف له، فليتوخ الخير فيما يعمل، وليحسن نيته ثم ليدع ما وراء ذلك لله يقضيه بما يشاء عزوجل».

ومن هنا نجد أن حبكة المسرحية والصراع فيها لم يخرجا عن إطار هذه الفكرة؛ لأن حامد سعى لما اعتقد أنه خير وأحسن النية لكن إصراره على تحقيق «النجاح» بالصورة التي يريدها هو كانت تدخلاً فيما لا يملك لنفسه ولا لغيره، وكان عدم إيمانه بالغيب جعله لا يبصر أكثر مما يراه ماثلاً أمامه، وعقله لا يخترق حجب الغيب ليخبره بما هو آت فلا يقدم له إلا ما يقع في قدرة عقله المحدود.

ولولا أن باكثير أنهى هذه المسرحية نهاية سعيدة حين جعل أم محمود تكشف لابتسام سر «المكالمة الهاتفية» لتعرف براءة حامد مما ظنته به لتقبل به بعد ذلك وتتزوجه، لولا هذه النهاية لكانت هذه المسرحية قد اتخذت شكل التراجيديا الإغريقية بمضمون إسلامي وهو ما فعله في صياغته لأسطورة أوديب في مسرحيته **(مأساة أوديب)** ١٩٤٩م، لأن حامد بطل تراجيدي مكتمل المواصفات الأرسطية، فهو مثل أوديب سوفو كليس في غروره وعناده وتحديه للقدر والإرادة الإلهية، رفض كل التحذيرات وتجاهل كل المؤشرات، محكماً عقله وحده، معتمداً على إرادته وحدها في كل ما أقدم عليه من أفعال، ليقع في النهاية فيما كان يريد الهروب منه، فتكون تلك مأساته.

والبطل التراجيدي كما يعرفه أرسطو لا يكون مؤذياً أو شريراً وإنما هو إنسان تجتمع فيه عيوب شخصية تشكل «الخطأ التراجيدي» الذي يقوده إلى حتفه فيثير في نفوسنا الرثاء له والشفقة عليه.

وهذا ما حدث بالضبط مع حامد الذي كانت كل «أفعاله» طوال المسرحية تحاول «ضمان» سعادة ابتسام التي ظنها تتحقق في عدم زواجها منه، فإذا بالدوائر تدور عليه، وتبوء كل محاولاته لإسعادها بالزواج من غيره بالفشل، وتكون المفارقة أن يتزوجها هو في النهاية ليحقق «القدر» الذي فر هارباً منه لظنه أن في هروبه منه خيراً لها وله.

وهذا هو الفارق بين نهاية البطل التراجيدي ونهاية البطل الباكثيري في هذه المسرحية التي كان لابد أن تنتهي نهاية سعيدة لاعتبارات فنية وفكرية تتفق مع مسوغات رؤية المؤلف لها في ذلك الوقت على الأقل.

فالضرورة الفنية تقتضي أن تنتهي هذه المسرحية نهاية سعيدة؛ لأنها مسرحية اجتماعية على غرار ما كان سائداً في الدراما الاجتماعية أو الميلو دراما الاجتماعية الرائجة في المسرح والأفلام السينمائية في فترة كتابتها.

وفي الوقت نفسه تكون متفقةً مع الضرورة الفكرية (الخاصة بالمؤلف) التي أظهرت حامد في النهاية مدركاً لعيبه ومعترفاً بفضل الله رغم كل ما أقدم عليه، فيعود إليه اطمئنانه بعودة إيمانه بقضاء الله وقدره بعد أن عاش لسنوات في عذاب القلق الروحي والتوتر النفسي.

وبعد...

فهل اتضحت الآن ملامح الإجابة عن سؤالين: **السؤال الأول،** (أثرناه في البداية) **ما سر صمت باكثير عن ذكر هذه المسرحية ضمن سلسلة أعماله؟** والجواب على ضوء الرؤية التي قدمناها لبطل المسرحية نعتقد أن باكثير رأى أن اكتمال مواصفات البطل التراجيدي في شخصية حامد اقتضت منه إعادة النظر في تغيير خاتمة المسرحية من النهاية السعيدة التي كانت متفقة آنذاك مع المعايير الفنية المطلوبة لتحويل عمل كهذا إلى فيلم سينمائي أو عرضه على المسرح على الأقل، (وهو ما نظن أنه الهدف الذي أغرى المؤلف بوضع تلك النهاية)، لذلك نرجح أنه كان ينوي إعادة صياغتها وتغيير نهايتها دون. إخلال بالرؤية الإسلامية التي أراد باكثير رسمها للبطل الأرسطي إلى نهاية تتفق فنيا مع الاتجاه الواقعي في المسرح الحديث.

أما **السؤال الثاني** الذي سيطرح نفسه على القارئ بقوة بعد قراءة المسرحية فهو: **ما الذي يقصده باكثير بأغلى من الحب في هذه المسرحية؟**

وأظنني ألمحت إلى ذلك، وأعتقد أنه ليس من حقي في دراسة لنص لم ينشر بعد أن أكشف عن تفاصيله كافة أو أسلم كل مفاتيحه حتى لا أفسد على القارئ أو الباحث متعة التأمل والاستكشاف في هذا العمل الذي أعددته للنشر وستنشره مكتبة مصر قريبا ضمن سلسلة أعمال باكثير المجهولة. ■