الجنس الثالث ..
هل هو السوبرمان ؟ ! !

من (**جمهورية فرحات**) إلى (**الفرافير**) وقوعاً فى (**اللحظة الحرجة**) ، ومن (**الفرافير**) إلى (**الجنس الثالث**) سقوطاً فى (**المهزلة الأرضية**) ، استطاع « **يوسف إدريس** » أن يقطع مسافات طويلة فى حلبة التأليف المسرحى ، كان يوفق فيها حيناً ويخفق حيناً آخر ، ولكنه برغم توفيقه وإخفاقه استطاع بحق أن يترك بصماته فوق خشبة مسرحنا المصرى ، وأن يطرح من القضايا ويثير من الأسئلة ما هو أهم بكثير من تقديم الإيجابات .

وهذا هو « **يوسف إدريس** » ، الكاتب الذى يعيش ليكتب ، والإنسان الذى يكتب ليعيش ، فالحياة والكتابة عنده هما شىء واحد ، إلى الحد الذى يجعلنا نقول عنه إنه ليس كاتباً فحسب ، بل هو مكتوب أيضاً ، أو بعبارة أخرى هو كاتب ومكتوب معاً .

وتفسير ذلك أن كتابات « **يوسف إدريس** » ليست شيئاً مخططاً من قبل ، إن لديه فكرة عامة فى ذهنه ، ولكنه لا يعرف سلفاً كيف ستتجسد هذه الفكرة ، فى شكل رواية ، أو مسرحية ، أو قصة قصيرة ، بل هو لا يعرف سلفاً كيف سيكون سلوك شخصياته ، ولا كيف سينتهى هذا العمل الأدبى أو الفنى .

وأقول العمل الأدبى أو الفنى ، لأن الدراما فى رأى « **يوسف إدريس** » ، ليست فرعاً من الأدب من حيث هو أدب ، وإنما هى ظاهرة اجتماعية يشارك فيها الجميع .. المؤلف والممثل والمخرج والجمهور ، ولهذا نراه يشير إلى الدراما بأنها (**حالة تمسرح**) أكثر من كونها (**حالة مسرحية**) .

وإذا كان « **يوسف إدريس** » فى (**جمهورية فرحات**) قد طرح قضية « المضمون الواقعى » حيث الشخصية الحية بدلا من الشخصية التقليدية ، واللهجة العامية بدلا من اللغة الفصحى ، والمشكلة الاجتماعية التى تفرضها ظروف الحياة بدلا من العقدة الدرامية التى تقتضيها تقاليد المسرح ، وكان فى مسرحية (**الفرافير**) قد أثار مشكلة (الشكل المصرى) المسرحى ، منادياً بضرورة الصدور عن جذورنا المسرحية الأولى ، حيث (السامر والأراجوز وخيال الظل) ، تعرفاً على ملامحنا المسرحية ، وإيجاداً لشخصيتنا المستقلة فى المسرح ، فها هو فى مسرحيته الجديدة (**الجنس الثالث**) ، يثير قضية إنسانية عامة ، محاولا أن يجمع فيها بين المحلية والعالمية ، أو أن ينطلق فيها من التخصيص الجزئى إلى حيث التعميم العالمى .

فنحن هنا بإزاء عالم خيالى أو بالأحرى عالم مثالى ، ولكنه مع ذلك عالم أرضى ، وليس عالماً سماويًّا ، عالم ترابى وليس عالماً سحابيًّا ، عالم يبحث الإنسان فيه عن فردوسه المفقود ، أو عن سعادته المستعادة .

إن « آدم » بطل المسرحية ، ورجل العلم الحديث ، هو « آدم » الذى يسعى وراء اكتشاف علمى جديد ، خليق بتغيير حياة البشر ، ولقد انتهى به تفكيره إلى الاعتقاد بأنه لو وجد المرأة المثالية أو المرأة الجديدة ، أو بالأحرى « حواء » العصر الحديث ، فسوف يتمكن من إنتاج جنس ثالث ، ولكنه جنس فوق البشر . جنس لا يعرف الشر ويفعل الخير ، لا يعترف بالرذيلة ويسعى إلى الفضيلة ، لم يمارس

الباطل لأنه لم يعرف سوى الحق ، ولم يلطخ القبح يديه ، لأنه لم ير بعينيه سوى الجمال .

وماذا فى النهاية ؟

فى النهاية يدرك بطل المسرحية أن المرأة التى تساعده فى أبحاثه العلمية إن هى إلا الزوجة المثالية التى كان يفتش عنها ، هي حواء الخالدة .. حلم الشعراء على مر العصور ، وتعاقب الأجيال ، وهو يدرك فى ذات الوقت ، أن ما صادفه من إخفاق وفشل ، كان مرجعه إليه هو .. إلى افتقاره إلى قوة الإرادة أو إرادة القوة ، إلى محبة رفاقه من بنى البشر ، إلى الأمل فى الإنسان ، وفى مستقبل هذا الإنسان .

وكأنما « **يوسف إدريس** » هنا يردد صيحة الشاعر الألمانى الشهير « **نوفاليس** » : « **ليس** هناك سوى معبد فى الكون ، وهذا المعبد هو جوهر الإنسان » وكأنما يؤمن بقولته : « إننا نلمس الله عندما نلمس الإنسان » .

فالإنسان فى رأيه هو معجزة المعجزات ، وهو لغز الله فى الكون ، وآية هذه المعجزة هى الإرادة ، وسر هذا اللغز هو الحب ..

وشأن أغلب مسرحيات « يوسف إدريس » التى تبدأ بقصةقصيرة ثم تتخلق بعد ذلك عملا مسرحيًا ، جاءت مسرحية (**الجنس الثالث**) ارتكازاً على قصة (**هى**) ، كما ارتكزت مسرحية (**المهزلة الأرضية**) على قصة (**فوق حدود العقل**) ، ومسرحية (**جمهورية فرحات**) على القصة التى تحمل نفس الاسم . وتدور المسرحية حول فكرة محورية مؤداها أن المعجزة فى الإنسان وليست خارجه ، وأن الإرادة الإنسانية قادرة على عمل كل شىء وقدرتها لا تقف عند حدود الجنس البشرى ، بل تتجاوز هذه الحدود إلى الارتفاع بالجنس البشرى نفسه إلى ما هو أفضل وأكثر كمالا .. إلى الجنس فوق البشرى ، أو ما أسماه بالجنس الثالث .

ولكن هل يضع « **يوسف إدريس** » جنسه الثالث فوق الآداب والأخلاق ، ويذهب به كما ذهب « نيتشه » بإنسانه الأعلى إلى ما وراء الخير والشر؟ .

كلا بطبيعة الحال ، فإن « **يوسف إدريس** » لا يخلع على جنسه الثالث قيماً مطلقة ، ولا يردد ما قاله « نيتشه » من أن الحق للقوة ، لأن القوة هى التى ينبغى أن تسود وتعلو ، وإنما نراه مستمسكاً بالناحية الأخلاقية والجانب العملى ، يحاول التوفيق بين إنسانه الأعلى وبين رجل الآداب والأخلاق . بل أكثر من هذا نراه يكبر صفات الحب والأمل والرحمة ، على صفات العظمة والكبرياء والتعالى .

وقد أدرك « **يوسف إدريس** » أن صعوبة التوفيق بين البطولة أو الإنسان الأعلى ، وبين العظمة أو القيمة الأخلاقية ، مصدرها النظر المجرد إلى الحب .. ومن ثم فهو لا ينظر فى تقديره للإنسان الأعلى إلى صفاته الشخصية وقدراته الذاتية ، بل إلى الأثر الحقيقى الذى يتركه البطل لأمته بوجه خاص وللإنسانية بوجه عام .

وعالم الجنس الثالث ، ليس هو العالم الذى يعشش فيه ثالوث القيم التقليدية .. الحق والخير والجمال ، وإنما هو عالم جديد يخلق فيه ثالوث جديد للقيم هى الإرادة والحب والحياة ، عالم آخر يتحقق فيه كل شىء ، أو لا يتحقق فيه شىء إلا بإرادة الحياة عبر طريق الحب .

ومن هنا لم يكن بطل « **يوسف إدريس** » فيلسوفاً مثاليًّا ، أو عاشقاً رومانسيًّا ، وإنما هو عالم معاصر يبحث فى علم (الميكروبيولوجيا) عن المصل الخاص بإرادة الحياة ، وهو لا يهتدى إليه بالمنهج العلمى وحده ، وإنما يساعده فى ذلك نوع من الإلهام الذى عرف به المصريون ، نوع من الهاتف الداخلى أو (النداهة) التى حدثنا عنها « **يوسف إدريس** » فى إحدى قصصه ، إن بطل « يوسف إدريس » فى النهاية

هو ذلك (السوبر مان) ، أو الإنسان الأعلى الذى تحرر من كافة القيود الأخلاقية والاجتماعية ، والذى استطاع أن يجد حلا أبعد وأعمق لمشكلات البشر ، والذى يهتف فى نهاية المسرحية « أى طفل أمه الحب ، وأبوه إرادة الحب ، وانخلق فى لحظة وصلت المشاعر فيها لأقصى درجات الحب ، هو جنسنا الثالث الجديد » .

وهذا معناه أن « يوسف إدريس » الذى قام برحلة طويلة عبر التأليف الإبداعى فى المسرح ، هى رحلة البحث عن حل ، أو رحلة نشدان الخلاص ، وهى الرحلة التى بدأت بعد الثورة مباشرة بمسرحية (**ملك القطن**) التى عبر فيها عن عطفه وتعاطفه مع الفلاح المصرى المعدم ، الذى لا يملك من الأرض التى يستزرعها شيئاً .. أى شىء .

ثم كتب بعدها مسرحية (**جمهورية فرحات**) عام ١٩٥٦ ، معبراً عن آماله فى مصر الاشتراكية ، وإيمانه بأن الاشتراكية هى الطريق الأوحد أمام الإنسان المصرى كى يستعيد كرامته وإنسانيته وحقوقه التى ضاعت فى مصر ما قبل الثورة .

إلى أن كتب مسرحية (**اللحظة الحرجة**) فى عام ١٩٥٧ ، منددأ بحرب السويس وبالاستعمار الإمبريالى الغاشم ، الذى عبثاً يحاول أن يغزو حصون الاشتراكية ، التى قامت فى دلتا وادى النيل ، وفى قلوب كل المصريين .

ثم جاءت رائعته الكبرى (**الفرافير**) فى عام ١٩٦٤ ، تعبيراً حيًّا وحاراً عن استماتة الإنسان فى البحث عن إجابات للتساؤلات المطروحة حول وجوده وحياته وحول القوانين التى تفرضها عليه الطبيعة ، والأنظمة التى تمليها عليه السياسة والمجتمع .

وبعدها جاءت (**المهزلة الأرضية**) فى عام ١٩٦٥ ، تصويراً لعالم عشش فيه الفساد ، وتبخرت فيه الأحلام ، واستحال من حلم وردى جميل ، إلى مهزلة

بشرية رخيصة ، فيها من القبح بمقدار ما فيها من البشاعة .

إلى أن جاءت مسرحية (**المخططين**) التى نشرت فى عام ١٩٦٩ وصودرت من قبل أن يرفع عنها الستار ، فضحاً لفساد المجتمع ، وإفلاس الاشتراكية ، وتفشى الشعارات الجوفاء ، فى مجتمع انفصل شكله عن مضمونه ، ومادته عن صورته ، وتناثرت أشلاؤه فى كل اتجاه .

أقول إن « **يوسف إدريس** » بعد هذه الرحلة الطويلة الشاقة ، ألقى بمراسيه على شاطئ (**الجنس الثالث**) مؤمناً بأن الإرادة والحب والأمل ، هى القيم الوحيدة الباقية والقادرة على قهر الموت ، وكافة العقبات التى تعترض سبيل الإنسان . .

على أن « **يوسف إدريس** » بمقدار ما وفق فى التقاط هذا المضمون المسرحى الجرىء المثير ، بمقدار ما خانه التوفيق فى اختيار (الفورم) المسرحى الذى يفى بكل أبعاد هذا المضمون ، فالمسرحية تأخذ شكل الفانتازيا الأسطورية الجديدة ، وكان أولى بها أن تصب فى قالب التعبيرية المعاصرة ، بكل ما تنطوى عليه التعبيرية من أنغام حادة ، وألوان صارخة ، وأفكار مثيرة ، وهى تقع فى (برولوج) وثلاثة فصول ، ينطوى الفصل الأول على ثلاثة مناظر ، وينطوى كل من الفصلين الأخيرين على منظرين اثنين ، أما (البرولوج) فلا معنى لانفصاله عن الفصول الثلاثة إلا بأن يقابله (أبيلوج) فى نهاية المسرحية ، وكان أولى به أن يشكل مع المنظر الأول ، الفصل الأول من المسرحية ، على أن يشكل المنظر الثانى والثالث والرابع الجزء الأول من الفصل الثانى ، أما الفصل الثالث بمنظريه فهو بلا شك أفضل فصول المسرحية ، إن لم يكن هو كل المسرحية . وبذلك يتميز الجو المميز لكل فصل من الفصول الثلاثة ، حيث الواقع فى الفصل الأول ، وما هو فوق

الواقع فى الفصل الثانى ، والواقع من جديد ، أو الواقع الجديد فى الفصل الثالث والأخير .

وربما كان أهم ما يؤخذ على الفصل الثالث بوجه خاص ، غلبة الأسلوب التجريدى من ناحية ، وطغيان الحوار الذهنى من ناحية أخرى ، وكان ينبغى على المؤلف أن يتحاشى التجريد بالارتباط بالتجسيد الدرامى النابع من الحدث ، وأن يتجاوز الحوار الذهنى بالارتفاع به إلى مستوى الشعر ، أما عن عنوان المسرحية فربما كانت كلمة (**هى**) أكثر دلالة عليها من (**الجنس الثالث**) .

فعبارة (**الجنس الثالث**) أدت إلى تضليل أكثر النقاد مما أدى بهم إلى إساءة فهم هذه المسرحية ، فقد نظروا إليها على أنها مسرحية من عالم الخيال الذى بدأ بمسرحية (**الفرافير**) وأنها شكل درامى أكثر رمزية وأقل واقعية ، وأن الرمز فيها واسع فضفاض يغرى بتأويله فى أكثر من اتجاه ، وعلى أكثر من معنى .

وكان أولى بهؤلاء أن ينظروا إلى المسرحية من خلال المسيرة الدرامية المتكاملة « ليوسف إدريس » دون عزل للمسرحية عن أخواتها اللاتى سبقنها إلى العرض أو إلى النشر .

ونتقل الآن إلى الإخراج ، أو الطريقة التى عالج بها المخرج معطيات هذه المسرحية . الواقع أن « **سعد أردش** » بذل قصارى ما يستطيع لكى يضع هذا المضمون فى الإطارين المادى والبشرى ، القادرين على إيصال المعنى وإبلاغ الفكرة ، فمن خلال رؤية إخراجية واعية ، وقدرة تنفيذية واضحة ، أحاط « **سعد أردش** » النص بإطار أخاذ من الديكور والموسيقى والإضاءة ، غير أن انسياقه وراء جماليات العرض المسرحى جاء فى أحيان كثيرة على حساب المضمون لا لحسابه ، الأمر الذى جعل من الإطار المادى أوسع بكثير من المضمون الفكرى ، أو متجاوزاً

له بشكل واضح ، على أنه فى الوقت الذى استطاع فيه مصمم الديكور « **فتحى إبراهيم** » أن يستوحى خطوطه من واقع النص ، لم يستطيع واضع الموسيقى « **د . يوسف شوق** » أن يبتكر لهذا النص ألحانًا تتجانس مع ما فيه من تجريد ، وإنما اكتفى (بتوليفة) من أفضل الألحان العالمية .

أما عن الإطار البشرى ، ففيما عدا رقصة المجاميع التى أضفت على العرض قدراً من الإطالة ، وعلى الجمهور نوعاً من الابتعاد عن الحدث الأصلى ، فضلا عن رقصة الباليه التى كانت مقحمة على النص إقحامًا ، كان المخرج بوجه عام موفقاً فى اختيار فريق الممثلين ، وفى إشاعة الحركة المسرحية فى أرجاء المسرح ، ولو أن المشهد الذى يغادر فيه البطل خشبة المسرح ليقف فى منتصف الصالة ، لم يكن له ما يبرره على الإطلاق .

إنه كسر للإيهام المسرحى ، وخروج بالمسرحية مضمونا وشكلا عن الهدف الذى قصد إليه الكاتب بإثارة وجدان المتفرج ، وإحداث نوع من الانطباع الكلى العام فى ضمير الجمهور ، وكسر الإيهام هذا وإن كان مطلوباً فى الدراما الملحمية ، تحقيقاً لنظرية الإغراب التى نادى بها « **برتولد بريخت** » ، فهو ليس مطلوباً فى كل أنواع الدراما ، وخاصة هذه الدراما ، التى يحرص فيها الكاتب على عنصر الإيهام ، الذى يبلغ من خلاله فكرته ويحقق هدفه . وتلك كانت من أهم عيوب الإخراج ، حيث بدأ المخرج وكأنما لا يخرج المسرحية ، وإنما يخرج عليها بتطبيق منهجه الخاص فى الإخراج ، والذى لا يصلح بالضرورة فى إخراج كل نص مسرحى .

أما « **عبد الرحمن أبو زهرة** » فى دور « آدم » فقد كان قادرًا إلى حد كبير على الوفاء بأبعاد هذا الدور على نحو يذكرنا بزميله « **عبد السلام محمد** » الذى تحمل

عبء مسرحية (الفرافير) غير أن تصوره للدور كان يتأرجح بين الأداء الكوميدى الساخر والأداء التراجيدى الجاد ، الأمر الذى أحدث نوعاً من الانفصام فى شخصية الدور . أما « **محسنة توفيق** » فى دور « ناره » فقد استطاعت بحق أن تجسد دورها فى خطوط بيانية متنوعة الإيقاع ، سواء من حيث الهبوط والصعود ، أو من حيث الهمس والصراخ ، هذا إلى جوار قدرتها الواضحة على استنبات الحدث المسرحى سواء من لحظات الصمت أو من مواقف الكلام ، وفى الوقت الذى استطاع فيه « **محمود حجازى** » أن يضع كل ممكناته الصوتية والتعبيرية فى قلب دوره الصغير ، ليكشف من خلاله عن حضور مسرحى واضح ، لم يتمكن « **مجدى مجاهد** » بملامحه الحادة ، وجموده الاستاتيكى ، إلا أن يجعل من دوره مادة للإلقاء ولا أقول دوراً للأداء ، أما الممثلة المتناجمة « **ماجدة الخطيب** » فقد أمتعتنا بمشاهدتها أكثر من تمثيلها ، وعلى الرغم من أنها لا تزال بحاجة إلى تطعيم موهبتها بفن الأداء النظرى والتحصيل التطبيقى ، فإنها استطاعت من خلال هذا الدور أن تكشف عن تطور ملموس وحضور واضح فوق المسرح .