

أشكال واتجاهات المسرح العربي

المحاضرة السادسة

1- الأشكال المسرحية: عرف المسرح العربي أشكالا فنية متعددة، فقد بدأ المسرح غنائيا (الأوبريت)، يحتفي بالموسيقى والألحان والرقصات أكثر من احتفائه بالنص المسرحي، ثم تحول في مرحلة لاحقة إلى مسرح شعري، يحتفي بمقتضيات النظم الشعري، التي كانت تضيق أحيانا اتجاه مقتضيات الدرامية، فلا يتم الاهتمام بالقصة المسرحية بقدر الاهتمام بالنظم الشعري، ولما جنح المسرح إلى المضامين الواقعية عرفت المسرحية النثرية، حيث أصبح الاهتمام أولا بالدرامية والنص بالدرجة الأولى، أما الشعر والغناء فقد أصبحت أهميتهما ثانوية، بل كادا يختفيان في المسرح النثري. وقد سمح تطور الأشكال المسرحية في تطور الاتجاهات والمضامين المسرحية، فبعدما ساد الاتجاه الإصلاحية التاريخي في المسرح الغنائي، اتجه المسرح إلى المضامين الواقعية فعرفت المسرحية الاجتماعية والسياسية، كما عرفت المسرحية الفنية التي تستدعي مضامين فلسفية وذهنية، وقد عرف المسرح العربي المعاصر ألوانا متعددة من المسرح العالمي كالمرح الثوري والملحمي ومسرح العبث..

أ- المسرح الغنائي (Opérette, Opéra): الأوبرا كلمة إيطالية تعني لغويا: العمل، أما اصطلاحا فهي تعني المسرحية الغنائية الملحنة من بدايتها إلى نهايتها، وهي تضم في كنفها التمثيل والموسيقى والغناء والرقص التعبيري (الباليه)، إضافة إلى فنون أخرى كالتمثيل وتصميم الملابس والمناظر والديكور... أما الأوبريت فهي عمل غنائي يشبه الأوبرا، لكنه لا يخضع للقواعد الصارمة الموجودة في الأوبرا، وهي نوع من المسرح الغنائي المبني على قصة عاطفية أو هزلية، لكنها تتميز عن الأوبرا بأنها لا تكون ملحنة من بدايتها إلى نهايتها، بل يتخللها بعض الحوارات المحكية وغير الملحنة، والغرض منها هو الترفيه وإدخال السرور إلى نفوس الجماهير، وليس إثارة العواطف القوية أو عرض القضايا المهمة أو مناقشة الحالات الاجتماعية الإشكالية، كما هي في الأوبرا، والقصة فيها غالبا ما تكون ساخرة وتنتهي نهاية سعيدة. وقد افتتحت أول دار أوبرا في القاهرة سنة 1869، لكنها كانت خاصة بالعروض الأجنبية.

وقد بدأ المسرح العربي بداية غنائية لكن في شكل الأوبريت وليس الأوبرا، وهذا مع أبو خليل القباني مؤسس المسرح العربي الغنائي، والذي لم يكتف بنشره في سوريا فقط، بل أسس مسرحا غنائيا في مصر أيضا، ومهد الطريق أمام كل من سلامة حجازي وسيد درويش ومنيرة المهدية وغيرهم، من رواد المسرح العربي الذي كان في بدايته متوجها نحو الغناء، حيث جمع بين التمثيل والموسيقى والغناء والتلحين، مؤسسا بذلك لفن الأوبريت. كما تدخل أعمال الأخوين الرحباني ضمن الأوبريت أيضا، وقد سمح الطابع الغنائي للمسرح الغنائي في بداية نشأته باستيعاب الأشكال والأنواع المسرحية الموسيقية والغنائية، ومن ضمنها الأوبريت، خاصة وأن هذه الأنواع تضمن إقبال الجمهور الذي يجذب إلى الغناء، ويجمع المسرح الغنائي بين الرقص والغناء والحوار المحكي وكل تقنيات الاستعراض، لهذا يركز هذا المسرح على الجانب المشهدي

والموسيقى أكثر من تركيزه على الجانب الدرامي، لهذا يعرف هذا المسرح عادة باسم كاتب الألحان والكوريغراف (مصمم الرقصات)، أكثر من مؤلف النص، وقد اجتمعت هذه الفنون في شخص أبو خليل القباني الذي برع في التأليف الموسيقي وفي الألحان ونظم الأشعار، وغير ذلك من مستلزمات المسرح الغنائي، لهذا فكل الفرق العربية تدين لهذا المؤسس، ومسرحها كان تطوير لما بدأه أبو خليل القباني في مسرحه الغنائي.

ب- المسرح الشعري: لا بد أن نفرق بين مصطلحي الشعر المسرحي والمسرح الشعري، فالأول منهما شعر غنائي منفتح على عناصر مسرحية كالحدث والحوار والشخصيات.. أما الثاني فهو مسرح لغته شعرية، بمعنى أن التمييز بين المصطلحين هو أن الشعر المسرحي شعر أولا ومسرح ثانيا، بينما المسرح الشعري هو مسرح أولا وشعر ثانيا... والحقيقة أن المسرح ارتبط بالشعر منذ نشأته الأولى عند الإغريق، وظلت الصلة قائمة بين الشعر والمسرح إلى أن جنح الأدب إلى الواقعية في تصوير قضايا المجتمع، حيث أحس كاتب المسرح أن النثر أنسب للتعبير عن الواقع، فأخذت المسرحية النثرية تحل محل المسرحية الشعرية. وأول مسرحية شعرية ألفت في العصر الحديث هي مسرحية: «المروءة والوفاء أو الفرج بعد الضيق» لخليل اليازجي، وهي تمثيلية تاريخية شعرية قدمتها فرقة جورج قرداحي عام 1886م، ثم تلتها مسرحيات أخرى مثل مسرحية: «مقتل هيرودوس لولديه» لعبد الله البستاني، ومسرحية: «صلاح الدين الأيوبي» لنجيب الحداد، وجميعها عني باستلهاهم وتوظيف التاريخ.

وأثرى أحمد شوقي المسرح الشعري بمجموعة من المسرحيات الشعرية التاريخية، منها: «مصرع كليوباترا»، «مجنون ليل»، «قبيز»، «عنترة»، و«علي بك الكبير».. وقد ألف شوقي مسرحياته في إطار الشعر التقليدي، وحاول قدر المستطاع أن يطوع شعره لمقتضيات المسرح فوفق في حواراته ومواقفه، وغلبته أحيانا طبيعة الشعر الغنائية ولغته المختارة وإيقاعه المنتظم، وأغلب مسرحياته كانت مستلهمة من التاريخ القديم والحديث. وسار عزيز أباطة على درب شوقي، محاولا الاستفادة بما جد في البيئة العربية من مفاهيم متطورة للمسرح.

وعندما استحدث الشعر الحر في الأدب العربي ابتداء من نهاية الحرب العالمية الثانية بدأ تأليف المسرح الشعري الحر، فكتب علي أحمد باكثير مسرحياته: «إخاناتون ونيفرتيتي»، وترجم شعريا مسرحية: «روميو وجوليت» بالشعر الحر وليس بالشعر التقليدي، وهو رائد المسرح الشعري الحر، تلتها تجارب أخرى منها تجربة عبد الرحمن الشرقاوي في مسرحيته: «جميلة» و«الفتى مهران»، وتجربة صلاح عبد الصبور في مسرحية: «مأساة الحلاج» 1964، «مسافر ليل» 1968، «ليلي والمجنون» 1971... وقد وصلت الدراما

الشعرية عند عبد الصبور إلى أعلى خط بياني لها، وهي محاولة سعت إلى التغيير في التعبير الشعري وتطوير عناصر القصيدة الدرامية أيضا، لهذا لم يطور عروض الشعر الجديد بعيدا عن دينامية الفعل المسرحي.

ج- المسرح النثري: يوصف المسرح النثري عادة بالمسرح الفني، نظرا لأنه يعكس تطور ونضج المسرح العربي، لأنه يركز بالدرجة الأولى على إبراز العناصر الدرامية، أكثر من اشتغاله على الجوانب الشعرية والغنائية، التي بقيت مسيطرة على المسرح العربي في بداياته الأولى، ورغم أن الأصل في المسرح أنه نوع شعري، إلا أن المسرح الشعري العربي لم يفلح في بلوغ أهدافه الدرامية شعريا، وهذا راجع إلى غنائية الشعر العربي التي أثرت في المسرح الشعري لدرجة أنه لم يستطع بلوغ المقصد الدرامي، حتى مع أبرز أعلامه كأحمد شوقي وصالح عبد الصبور وباكثير.. ولكنه استطاع تحقيق مقاصده الدرامية عندما اعتمد على اللغة النثرية التي فتحت المجال لمسرح فني عربي حقيقي، بالرغم من أن هذا المسرح لم يكن موجها لجمهور المسرح، بقدر ما كان موجها لجمهور القراء عبر المطبعة. وتعد مسرحية: «المعتمد بن عباد» لإبراهيم رمزي أقدم مسرحية نثرية حيث ألفها سنة 1892، عاد فيها إلى كتب التاريخ العربي، خاصة كتاب: «نفح الطيب» للمقري، كما عاد أحمد شوقي في مسرحيته النثرية الوحيدة: «أميرة الأندلس»، إلى نفس الموضوع التاريخي، أي تاريخ الأندلس.

لكن المسرح النثري برز أكثر في إسهامات توفيق الحكيم، الذي نجح في ربط الأدب النثري بالمسرح على نحو ما نجح شوقي في أن يربط الأدب الشعري به، وتحرر المسرح أخيرا من الغناء والرقص اللذان صيراه مسرحا استعراضيا تجاريا، وتخلص أيضا من الشعر الذي غلب الغنائية على الدرامية، واتجه المؤلفون أخيرا نحو تأليف مسرح فني حقيقي يمنح الأولوية للصراع الدرامي ويبرزه أكثر من غيره، وهو ما نجده في مسرحيات توفيق الحكيم ومنها: «أهل الكهف» 1933، «بجماليون» 1942، «براكسا» أو «مشكلة الحكم» 1939، «محمد» 1936، وجميعها يدخل في إطار ما يسمى بالمسرح الذهني، بعضها مستمد من التراث الديني الإسلامي، وبعضها الآخر من التراث الأسطوري الإغريقي. وبعضها الآخر من التراث العربي مثل مسرحياته: «شهرزاد» و«سليمان الحكيم» و«السلطان الحائر»، كما استلهم من التراثين الفرعوني والإغريقي مسرحيات: «الملك أوديب» و«إيزيس».

2- اتجاهات المسرح العربي:

1- المسرح التاريخي الإصلاحي: اتجه المسرح العربي منذ بداياته إلى التاريخ يستوحي منه مواقف البطولة والكفاح، ويقدمها في ثوب جديد، تهدف إلى إثارة الروح الوطنية ومقاومة المستعمر، ويعرض بالظالمين من الحكام، متخذا التاريخ ستارا يحميهم من بطش الحكام، لهذا استمد المؤلفون المسرحيون العرب

موضوعاتهم منذ البداية من التاريخ، كما أنهم كانوا في بداية عهدهم بالمسرح، حيث لم يوجد بينهم بعد مواهب مسرحية قادرة أن تبتدع موضوعات وشخصيات من الحياة، ومن خلق الكاتب المسرحي فاضطروا للجوء إلى التاريخ يقتبسون أحداثه وشخصياته ويمسرحونها، وقد هيمن التاريخ على الكتابة المسرحية وأصبح يشكل أحد اتجاهاتها الرئيسية، ولا تزال ظاهرة استلهم التاريخ متفشية في المسرح العربي إلى يومنا هذا. ومن أوائل المسرحيات الشعرية التي اتجهت نحو التاريخ مسرحية: «المروءة والوفاء» 1876 لخليل إليازجي، التي استلهمت تاريخ العراق القديم، حيث بنى المسرحية على حادثة وقعت للنعمان بن المنذر، حاكم الحيرة في القرن السادس قبل الميلاد، واحتوت اشارات خفية ندد فيها بالظلم. كما أقبل عليه نخبة من كتّاب المسرحية النثرية الذين استهواهم هذا المنبع الثري، مثل إبراهيم رمزي في مسرحياته: «أبطال المنصورة»، «الحاكم بأمر الله»، و«المعتمد بن عباد». واستمد منه فرح أنطون أحداث مسرحياته: «صلاح الدين ومملكة أورشليم»، ومحمود تيمور في: «صقر قريش»، وعلي أحمد باكثير في: «سر الحاكم بأمر الله...» وقد أثرى أحمد شوقي هذا التقليد بالعديد من المسرحيات الشعرية، مثل: «مصرع كليوباترة»، «مجنون ليلي»، «قبيز»، «عنترة»، «علي بك الكبير»، كما استلهمه أيضا في مسرحيته النثرية: «أميرة الأندلس». كما التزم عزيز أباظة باستلهم التاريخ في مسرحياته: «شجرة الدر»، «الناصر»، «العباسة»، «غروب الأندلس». ولم يعرف عدنان مردم بك في تجربته المسرحية ملهما آخر غير التاريخ، واعتمده في مسرحياته: «الحلاج»، «الملكة زنوبيا»، «مصرع غرناطة»، من التاريخ القديم، واستلهم من التاريخ الحديث مسرحياته: «دير ياسين»، و«القزم»، كما استلهم من التاريخ العالمي في مسرحية: «غادة أفاميا»، حيث خلق حقبة تاريخية بكل مقوماتها من أحداث وشخصيات وبيئة زمانية لتكون معادلا لحقبة معاصرة فلم يكن المحتل الروماني لمدينة أفاميا في حقيقته سوى رمزا للمحتل الفرنسي لمدينة دمشق، وصمود شعب أفاميا رمزا لصمود الشعب الدمشقي.

2- المسرح الاجتماعي: يرجع تاريخ المسرح الاجتماعي العربي إلى سنة 1863، تاريخ ظهور مسرحية: «الشاب الجاهل الكبير»، لطانوس الحر، ثم تلتها عدة مسرحيات اجتماعية أخرى، منها مسرحية: «مصر الجديدة ومصر القديمة»، لفرح أنطون سنة 1913، صور الكاتب من خلالها الفساد الذي عم في مطلع القرن الماضي، وما كان للأجانب من أثر في خلق هذا الفساد ونشره بين العامة. ومن أهم المسرحيات الاجتماعية في تلك الفترة مسرحيات محمد تيمور: «العصفور في القفص»، 1918، «الهاوية»، 1921، وفيها نزوع إلى التحرر من قيم الماضي، وفيها نقد اجتماعي لاذع لمفاسد الطبقة الثرية. وعالج محمود تيمور المسرحية الاجتماعية فكتب: «الصعلوك» و«الموكب»، 1932، و«عروس النيل»، 1941، وتمثل مسرحية: «المزيفون»، 1951، نضجا واضحا في مسرحيات محمود تيمور الاجتماعية، إذ يرتفع فيها صوت النقد الاجتماعي لتكشف الكثير من مفاسد رجال السياسة والصحافة. كما استفاد توفيق الحكيم من اشتغاله في الصحافة فبدأ يعالج الكثير من المشكلات الاجتماعية في مسرحياته، مثل: «اللس»، «الحب

العذري»، «أعمال حرة»، «مفتاح النجاح»، «بين يوم وليلة»... وقد نشرت جميعا سنة 1950، ثم أعاد نشرها مع مسرحيات أخرى في مجلد واحد عنوانه: «مسرح المجتمع».

3- المسرح السياسي: يعد المسرح نظاما ثقافيا مستمدا من النسقين الاجتماعي والسياسي، حيث لا يمكن إخراج المسرح من دائرة هذين النسقين في المجتمع، لهذا كان المسرح شديد الالتحام بالقضايا الاجتماعية والسياسية، ولهذا يمكن اعتبار كل مسرح عملا سياسيا، أو كما يقول أوجستو بول: "كل مسرح هو سياسي بالضرورة، لأن كل أنشطة الإنسان سياسية، والمسرح واحد من هذه الأنشطة، وأولئك الذين يحاولون فصل المسرح عن السياسة يحاولون تضليلنا، وهذا نفسه موقف سياسي. فالمسرح السياسي إذن يقوم على الرغبة في انتصار نظرية مرتبطة باعتقاد اجتماعي، في أفق تحقيق مشروع فلسفي طموح، ليغدو علم الجمال خاضعا للمعركة السياسية، بانصهار الشكل المسرحي داخل جدل الأفكار. وقد انطلق المسرح السياسي من مبدأ الالتزام السياسي بالقضايا الشعبية، وقد بدأ هذا المسرح بترجمات المسرح الثوري التحريضي لبريخت، ليصل إلى مسرحيات ألفت وأخرجت وفق النمط البريختي، وقد دعم هذا النمط فكرة ارتباط المسرح بالجمهور ارتباطا عقليا، ذلك لأن العقلانية تبلغ ذروتها في محاربة الانفعال والسعي لإلغائه والحد منه مسرحيا. وقد تأثر المسرح السياسي العربي كثيرا بمدرسة بريخت، ومن بين من تأثر به نذكر السوري سعد الله ونوس، الذي سعى إلى تأسيس ما يسمى بمسرح التسييس من خلال مسرحياته عامة ومسرحية: «مغامرة رأس المملوك جابر» خاصة، والمقصود بمسرح التسييس أن هذا المفهوم يتحدد من زاويتين متكاملتين، الأولى فكرية وتعني طرح المشكلة السياسية من خلال قوانينها العميقة وعلاقتها المترابطة والمتشابكة داخل بنية المجتمع الاقتصادية والسياسية، وأنا نحاول في الوقت نفسه استشفاف أفق تقديمي لحل هذه المشكلات، ويراد بالتسييس المضي خطوة أعمق في تعريف المسرح السياسي... إنه المسرح الذي يحمل مضمونا سياسيا تقديميا. ويتوجه هذا المسرح إلى الطبقات الشعبية، التي تتواطأ عليها القوى الحاكمة، كي تظل جاهلة غير مسيسة، وهي الطبقات التي يؤمل أن تكون ذات يوم بطلة الثورة والتغيير، ومن هنا كان التسييس محاولة لإضفاء خيار تقديمي على المسرح السياسي. أما الزاوية الثانية في مفهوم التسييس فهي تلك التي تهتم بالجانب الجمالي.. إن مسرحا يريد أن يكون سياسيا تقديميا يتجه إلى جمهور محدد في هذا المجتمع، جمهور وعيه مستلب وذائقته مخربة، ووسائله التعبيرية تزييف وثقافته الشعبية تسلب ليعاد توظيفها في أعمال سلطوية تعيد إنتاج الاستلاب والتخلف.

4- الاتجاه الشعبي: طرحت فكرة المسرح الشعبي بصيغ وتسميات مختلفة باختلاف النظرة إلى دور المسرح ومهمته من إمتاع وتوعية، فهناك تسمية المسرح الشعبي (Populaire Théâtre) وهي الأكثر تواترا، وهناك تعبير مسرح الشعب (Théâtre de Peuple) والمسرح للشعب (Théâtre pour le Peuple). وقد تبلورت فكرة المسرح الشعبي كرد فعل على المركزية في الثقافة في المسرح، وعلى توجه المسرح البورجوازي إلى النخبة، دون غيرها، والاقتصار على نوعية معينة من المسرحيات، وقد ارتبط

ظهور مفهوم المسرح الشعبي وتبلوره في نهاية القرن 19م بالوعي الإيديولوجي الذي رافق الحركات العمالية إبان الثورة الصناعية وتشكيل النقابات، وبالرغبة في استعادة الطابع الاحتفالي الذي كان عليه المسرح في الماضي، واستعادة زخم الاحتفالات الشعبية العفوية، وقد شكل المسرح الشعبي في حينه الصيغة الأولى التي انبثقت منها أشكال مسرحية أكثر تحديدا كالمسرح العمالي والمسرح السياسي والمسرح التحريضي والمسرح الثوري... ولم يكن المسرح العربي بمعزل عن طروحات المسرح الشعبي، خاصة أن أغلب الشعوب العربية كانت واقعة تحت السيطرة الاستعمارية، تعاني الاضطهاد، خاصة بعد المد اليساري في الستينات، حين بزغ شعاع المسرح الشعبي فيها، وكانت هناك دعوات لتوجيه المسرح إلى الجماهير والاستفادة من المظاهر الدرامية في المجتمعات العربية. ويتوجه هذا النوع إلى الطبقات الشعبية، لهذا فأكثره كوميدي، وقد سمي بالمسرح الضاحك بسبب هذا، ذلك أنه يتخذ من المواقف السياسية والاجتماعية مواضيعا للسخرية والنقد، مثلما يستمد لغته من لغة الشعب، أي من اللهجات العربية العامية باعتبارها أكثر تجاوبا مع الجماهير العريضة، كما عنيت هذه المسرحيات بتوظيف التراث الشعبي ومسرحته.

5- المسرح الارتجالي: ينطلق مسرح الارتجال من النظريات والتجارب التي قامت بها جوان ليتل وود في بعض الحركات المسرحية الحديثة التي ترفض الشكل التقليدي للمسرح الذي يسيطر عليه نص معين، وقد انتقلت تأثيرات هذا المسرح من الغرب إلى البلدان العربية أواخر الستينات، وبدأ رواده يجرون التجارب لخلق مسرحيات جديدة، تعتمد على الممثل كنقطة بداية لبناء المسرحية. أما النص فهو ثانوي باعتباره نتيجة وليس نقطة انطلاق لتقييم العمل المسرحي، وليس ضروريا أن يكون النص من خلق إنسان واحد، بل من الممكن أن يوجد أو يتحول أو تتغير جميع معالمه بواسطة حالات يمر فيها الممثلون، فيأتي الحوار بمثابة إفراز صوتي لهذه الحالات النفسية، والطريقة العملية للوصول إلى ذلك هي طرح فكرة معينة على الممثلين ودعوتهم إلى الارتجال ضمن نطاق هذه الفكرة، فتلتقط هذه الارتجالات وتسجل ثم تجمع وتناقش في حفلة تأليف جماعية يشترك فيها المؤلف والمخرج والممثلون، حتى يستوي النص المسرحي على هذا الأساس.

6- المسرح الذهني ومسرح اللامعقول: يرتبط المسرح الذهني العربي أو مسرح الأفكار برائده الأول توفيق الحكيم، الذي كتب الكثير من المسرحيات الذهنية، وميزة هذا المسرح أنه كتب ليقرأ لا ليعرض على الخشبة، وفيه يكتشف القارئ عالما من الرموز التي يمكن إسقاطها على الواقع، تسهم في تقديم رؤية نقدية للحياة والمجتمع، تسم بقدر كبير من العمق والوعي، بما يجعل المسرحية غير قابلة للتشخيص والتمثيل، حسب توفيق الحكيم، ويفسر صعوبة تمثيلها على خشبه المسرح قائلا: «إني اليوم أقيم مسرحي داخل الذهن، وأجعل الممثلين أفكارا تتحرك في المطلق من المعاني، مرتدية أثواب الرموز... لهذا اتسعت الهوة بيني وبين خشبه المسرح، ولم أجد قطره تنقل مثل هذه الأعمال إلى الناس غير المطبوعة». كتب الحكيم الكثير من المسرحيات الذهنية منها مسرحية: أهل الكهف: 1933 لو فيها مزيج بين الرمزية والواقعية، ويدور محور

هذه المسرحية حول صراع الإنسان مع الزمن، وهذا الصراع بين الإنسان والزمن يتمثل في ثلاثة من البشر يبعثون إلى الحياة بعد نوم يستغرق أكثر من ثلاثة قرون ليجدوا أنفسهم في زمن غير الزمن الذي عاشوا فيه من قبل.

أما مسرح اللامعقول أو مسرح العبث أو المسرح المضاد فهو اتجاه مسرحي يختلف تماماً عن المسرح الذهني وعن المسرح الكلاسيكي ككل، وهو مستمد من مسرح يوجين يونسكو وصامويل بيكيت خاصة في مسرحيته: «في انتظار قودو»، ويوصف بالمسرح الجديد أو المسرح المضاد لأنه يثور ويتجاوز خصائص المسرح التقليدي، ويعد توفيق الحكيم من رواد هذا المسرح عربياً، من خلال مسرحياته الموسومة بـ: «يا طالع الشجرة» «نهر الجنون» و«الطعام لكل فم» و«نهر الجنون»...، رغم أن الحكيم يفند تأثيره بمسرح العبث الغربي، يقول عن مسرح اللامعقول الخاص: «إنّ اللامعقول عندي ليس هو ما يسمى بالعبث في المذاهب الأوروبية... ولكنه استكشاف لما في فننا وتفكيرنا الشعبي من تلاحم المعقول في اللامعقول... ولم يكن للتيارات الأوروبية الحديثة إلا مجرد التشجيع على ارتياد هذه المنابع فنياً، دون خشية من سيطرة التفكير المنطقي الكلاسيكي الذي كان يحكم الفنون العالمية في العصور المختلفة... فما إن وجدنا تيارات ومذاهب تتحرر اليوم من ذلك حتى شعرنا أننا أحق من غيرنا بالبحث عن هذه التيارات في أنفسنا... لأنها عندنا أقدم وأعمق وأشد ارتباطاً بشخصيتنا».