Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الشعر يجب أيضاً أن تبّرر نفسها بتطويرها للموقف الذي يتم النطق بها فيه. وحتىٰ إذا كان انطلاق شعر رائع مناسباً بدرجة كافية للشخصية التي خصّص لها فيجب أيضاً أن يقنعنا بأنه ضروري للحدث، وبأنه يساعد على استخلاص أقصىٰ حدّة انفعالية من الموقف. وقد يرتكب الشاعر الذي يكتب للمسرح، كما رأيت، خطأين: تخصيصه لشخصية أبياتاً من الشعر غير مناسبة لأن تنشدها تلك الشخصية، وتخصيصه أبياتاً تعجز، مهما كانت ملائمة للشخصية، عن دفع الحدث المسرحي إلى الأمام. فهناك، عند بعض الكتّاب المسرحيين من الدرجة الثانية في عهد اليزابيت فقرات من الشعر الرائع تعدّ من كلا الاعتبارين واردة في غير محلها، وهي تبلغ من الجمال ما يكفي ليحفظ المسرحية إلى الأبد من حيث كونها أدباً، ولكنها مع ذلك تبلغ من عدم الملاءمة ما يمنع المسرحية أن تكون أثراً مسرحياً ممتازاً. وأشهر الأمثلة ما يرد في مسرحية مارلو «تيمورلنك»[1].

كيف عالج الشعراء المسرحيون العظماء جداً ــ يوفوكل أو شكسبير أوراسين ــ هذه الصعوبة؟ هذه بالطبع مشكلة تتصل بكل القَصص التخيّلي ــ من روايات ومسرحيات نثرية ــ الذي يمكن أن يُقال عن الشخصيات فيه أنها تعيش. وأنا لا أستطيع أن أرىٰ بنفسي، أي طريقة تجعل الشخصية تعيش إلاّ بأن يكون لديّ تعاطف عميق مع تلك الشخصية. ومن الناحية المثالية، فإن الكاتب المسرحي الذي لديه في العادة شخصيات يُعالجها أقل بكثير من الروائي، والذي لا يملك إلاّ ساعتين أو نحو ذلك من الحياة ليتيحها لها، ينبغي له أن يتعاطف بصورة عميقة مع كل شخصياته: غير أن تلك خطة مثالية، لأن عقدة المسرحية، حتىٰ ولو كانت مجموعة الممثلين فيها قليلة جداً، قد تقتضي وجود واحدة أو أكثر من الشخصيات التي لا نأبه لواقعها، بصرف النظر عن اسهامها في الحدث. وإني لأتساءل. على أية

---

(١) Tam bir laine