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

عمل الشاعر الحديث الذي يُحاول أن يكتب مسرحية بالشعر، على قدر ما يتصل ذلك بالنظم الشعري. وإنما يتجه مسار التحسين نحو صرامة أعظم فأعظم. ويعد البيت الجميل من أجل ذاته ترفاً خطيراً، حتىٰ بالقياس إلى الشاعر الذي جعل من نفسه فناناً بارعاً في تقنية المسرح. أما ما هو ضروري فهو الجمال الذي لا يكون في البيت، أو في الفقرة القابلة للعزل، بل يكون محبوكاً في النسيج المسرحي ذاته بحيث أنك قلّما تستطيع أن تقول: أوَ تكون الأبيات هي التي تضفي العظمة على المسرحية، أم أن المسرحية هي التي تقلب الكلمات إلى شعر. (ومن الأبيات الأكثر إثارة للهزّة في «الملك لير» هذا البيت البسيط:

أبداً، أبداً، أبداً، أبداً، أبداً.

ولكن أنّىٰ لك، إذا صرفت النظر عن الإحاطة بالسياق، أن تقول إنه شعر، أو حتىٰ نظم وافٍ بالغرض. وتغدو تنقية ييتس لشعره أكثر وضوحاً في (مسرحيات للراقصين)، وهي أربع، وفي المسرحيتين الواردتين في المجلد المنشور بعد وفاته: وهي في الحقيقة تلك التي كان قد وجد فيها قالبه المسرحيّ الصحيح والنهائي.

والمسرحيات الثلاث الأولىٰ من «مسرحيات للراقصين» هي التي يظهر فيها الطريقة الداخلية لمعالجة الأسطورة الأيرلندية في صورة متعارضة مع الطريقة الخارجية، وهي التي تحدثت عنها فيما سلف. ففي المسرحيات الباكرة، وكذلك في القصائد الباكرة، حول الأبطال والبطلات الأسطوريين، أحسّ أن الشخصيات تُعامَل بالاحترام الذي توليه الأسطورة، على أنها مخلوقات من عالم يختلف عن عالمنا. أمّا في المسرحيات المتأخرة فهي رجال ونساء من هذا العالم. وقد ينبغي لي ألاّ أدرج في هذه الفئة بالذات «حلم الجسد»، لأن (دِرموت) و(ديفورجيلاّ) شخصيتان من التاريخ الحديث، ولكني أودّ الإشارة، تعزيزاً لما كنت أقوله، إلى أن هذين العاشقين في هذه المسرحية لهما شيء من عالمية بأولو وفرانشيسكا، وهذا ما لم يكن ييتس، الأحدث سناً، ليضفيَه عليهما. وعلى هذا فمع (كشلين) في (بئر الصقر)، وإيمرو إيثين في (غيرة إيمر الوحيدة) لا تطرح علينا الأسطورة من أجل ذاتها، بل