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

لعروضنا أن يحوز على مثل هذا المدىٰ الواسع بحيث يمكن أن يقول أي شيء يجب قوله، ينتج عن ذلك أنه لن يكون (شعراً) في كل وقت. بل لن يكون شعراً إلاّ عندما يكون الموقف المسرحي قد وصل إلى نقطة من الحِدّة يصبح الشعر عندها الكلام الطبيعي، لأنه يكون عندئذ اللغةَ الوحيدة التي يمكن بها التعبير عن الانفعالات مطلقاً.

وفي الواقع من الضروري لأية قصيدة طويلة، إذا كان لها أن تتخلص من الرتابة، أن تكون قادرة على أن تقول أشياء مألوفة من دون إسفاف، وأن تكون، كذلك، قادرة على أن تحلّق في أبعد الأجواء علواً دون أن تبدو مبالِغة. ويظل ذلك أكثر أهمية في المسرحية، ولا سيما إذا كانت تُعنىٰ بالحياة المعاصرة. أما السبب الداعي إلى كتابة حتىٰ الأقسام الأكثر ابتذالاً من مسرحية شعرية بالشعر بدلاً من النثر، فليس، على أية حال، تجنب لفت انتباه المستمعين إلى حقيقة أنهم يستمعون إلى الشعر في لحظات أخرىٰ. وإنما هو أيضاً أنَّ إيقاع الشعر ينبغي أن يكون له أثره على المستمعين دون أن يكونوا واعين له. وإن تحليلاً موجزاً لمشهد من مشاهد شكسبير يمكن أن يصوّر هذه النقطة. فالمشهد الافتتاحي لهاملت ــ باعتباره مشهداً افتتاحياً حسنَ البناء، شأنه شأن مشاهد أيّ من المسرحيات التي كتبت على الإطلاق ــ يمتاز بكونه مشهداً يعرفه كل إنسان.

فما لا نلاحظه عندما نشهد هذا المشهد في المسرح هو التغيير الكبير في الأسلوب. فما من شيء زائد عن الحاجة، وليس هناك بيت من الشعر لا تبرّره قيمته المسرحية. وقد رُكّبت الأبيات الاثنان والعشرون الأولىٰ من أبسط الكلمات وبأكثر التعابير ألفة. وكان شكسبير قد اشتغل زمناً طويلاً بالمسرح، وكتب عدداً غير قليل من المسرحيات قبل الوصول إلى النقطة التي استطاع عندها أن يكتب هذه الأبيات الاثنين والعشرين. وما من شيء يبلغ هذا القدر من التبسيط والثقة في عمله السابق. فقد قام أوّلاً بتطوير شعر عامي للمحادثة في حوار قسم الشخصيات ــ جسر فاولكون في مسرحية الملك جون، وبعد ذلك الممرضة في مسرحية روميو وجولييت.