مسرح ييتس
ثورة على الادب الواقعي

فهمي فوزي فرج

في مثل هذا الشهر ، كانون الثاني (يناير) ، منذ ربع قرن توفي الشاعر والمسرحي وليم بطلر ييتس ، الذي يراه كثير من النقاد الشاعر الاول في قرننا الحالي. وفي هذا المقال يدرس الدكتور فهمي فوزي فرج احدى نواحي مسرحه التي تميز بها .

نشأ اهتمام و . ب . ييتس بالمسرح وهو بعد في ميعة الصبا ، وتمثل بادىء ذي بدء في رغبته الملحة في الاستماع الى شعره يردد على السنة الناس . وتطور الامر بعد ذلك الى محاولات متعددة قام بها الشاعر بالاشتراك مع دولمتش وفلورنس فار ، بغية الوصول الى امثل السبل لانشاد قصائده بمصاحبة الموسيقى. وكانت هذه التجارب تتصل اتصالاً وثيقاً بأمنية عزيزة عليه ، هي ان يكتب مسرحيات شعرية تجري على السنة الممثلين والممثلات فيضفون عليها من حسن القائهم ما يزيد نظمها قوة وروعة . وهكذا بدأ ييتس يكتب للمسرح دون ان يتخلى عن شاعريته، فهو يصر في عناد على ان يكون مضمون مسرحياته غنائياً اولاً ثم درامياً بعد ذلك. وفي مقاله « مسرح المأساة » ينفي الشاعر بشدة ان اللحظة الدرامية تتمثل دائماً في الصراع بين ارادتين ، بل ويذهب الى القول بان الشخصية لا محل لها الا في الملهاة ، وان المأساة لا مجال فيها الا للعواطف الجارفة فحسب . ويضيف الى ذلك ان الهدف الاول للمأساة هو خلق احساس بالجمال وشعور بالامن والسلام. فما يطلبه ييتس من المأساة ليس « تطهيراً » بقدر ما هو « هدوء وسكينة »، وبعبارة اخرى ينبغي ان تكون غاية المأساة هي الوصول الى لحظة توازن عاطفي ، وهي اللحظة التي تمر فيها

النفس من مرحلة العواطف العميقة الحادة الى مرحلة الهدوء الشامل .

اعتقد ييتس في مطلع حياته ان هبوط المستوى في ميدان الفنون هو النتيجة الحتمية لاضمحلال الايمان بالحقائق الغيبية ، ولذا فقد جعل احداث مسرحياته تجري في عالم الاحلام الذي كتب عنه كثيراً في شعره المبكر . فالخرافة او المادة الاسطورية (الميثولوجية) التي يلجأ اليها في هذه المسرحيات ليست مجرد وسيلة من وسائل التصوير او الزخرفة بل هي الدليل الذي يهديه الى ابواب الحقيقة المتخفية .

وقد كتب عام ١٩٠٤ يقول ان ابطال القصص الشعبية القديمة كانوا « رجالا شديدي الايمان بالروح ، رجالاً لا يؤمنون بشيء سواها ، حتى انهم لم يكونوا في اي وقت من الاوقات على يقين من ان الارض التي يطأونها صلبة تحت اقدامهم » . وهكذا اعانت الاساطير ييتس بجوها الغامض على تناول الحقائق العميقة وابراز « صور تذكرنا بالعواطف وبغموض الماضي وابهامه وبكل الخبرات التي تدور بخافة الاحلام » . وتحت تأثير بعض رجال المسرح من امثال غوردن كريغ تخيل الشاعر خشبة المسرح خالية تقريباً من الاثاث والمناظر ، ففي هذا الجو وحده يستطيع الممثلون ان يلعبوا ادوارهم . وما كان ييتس ليرضى ان يعبّر الممثلون عن ادوارهم بالطريقة التقليدية المتبعة في المسرح الواقعي او مسرح الايماءات كما كان يطلق عليه ، اذ ان ذلك المسرح التجاري وسيلة من وسائل التعبير عن الشخصية ، ومن ثم فهو غير صالح للتعبير الغنائي الذي كان يهدف اليه من تمثيلياته . كان على الممثل ان يتكلف الالقاء ببطء وفي نغمة تشبه الغناء حتى يأتي كلامه مخالفاً للمألوف بعيداً عن الواقع قدر المستطاع .

نشر ييتس «بحر الاشباح» ، احدى مسرحياته المبكرة ، على شكل قصيدة درامية في بداية الامر ، ولما مثلت على هذا الاساس في ضبلن عام ١٩٠٤ اخفقت اخفاقاً ذريعاً من وجهة نظر المتفرج العادي ، فقدمها الشاعر الى فلورنس فار لتعرضها في الجمعية الثيوسفية ، وحضر هذا العرض بنفسه وادرك ما في المسرحية من عيوب فاعاد كتابتها لتمثل بعد ذلك على مسرح الأبي عام ١٩٠٦ . وهذه المسرحية بوجه عام نسيج معقد من الاحلام والرؤى في قالب شعري رقيق . فالبطل فورجيل يكتشف ان الحب الدنيوي بمثابة «الفقاعة على حافة كأس الشراب » ومن ثم يبحر على سفينة بحثاً عن ارض اسطورية ،

نساؤها ارواح بلا اجساد. وما ان تبدأ المغامرة حتى تكتنف السفينة ارواح الموتى (التي تبدو على شكل كائنات لها اجسام البشر ورؤوس الطير) وتشجع فورجيل على المضي في رحلته وترشده طوال الرحلة. وبعد ثلاثة شهور كاملة تهيم فيها السفينة بحثاً عن هذه الارض الاسطورية يثور البحارة على فورجيل ويطلبون اليه ان

يعيش كما يعيش الآخرون
وان يضرب باحلام المحال عرض الحائط ،

ويحاول هو اقناعهم بأن عالمنا وعواطفنا ليست الا ظلاً لحقيقة لا ندركها :

فورجيل: ..... انه ليس حلماً
بل حقيقة تجعل من عواطفنا مجرد
دريئة تخفي مصباحاً – لا ، بل تخفي شمساً
فلا بد ان يكون ما تهفو اليه ملايين الشفاه
مستتراً في مكان ما .

ويتآمر البحارة على اغتياله، ولكنهم يخشون القوة الكامنة في قيثارته السحرية. واثناء هذه المساجلة يلمح البحارة سفينة هائلة يقف على ظهرها ملك وملكة يتعانقان ، فيهاجم البحارة السفينة ويقتلون الملك ويسبون الملكة. وتلقي الملكة دكتورا تبعة قتل زوجها الملك على فورجيل ، فلا يجيبها لكنه يغفو لحظات قصارا فيرى اثناءها ان دكتورا هي المرأة التي ساقتها اليه الطيور المسحورة وان مصيره مرتبط بمصيرها، فيعتريه احساس بالخيبة لان القدر ساق اليه امرأة من دنياه ؛ ويأخذ في العزف على قيثارته فيغفو البحارة جميعاً وتغفو معهم الملكة هي الاخرى، وحينما تفيق تجد نفسها قد وقعت في حب فورجيل. ولكنه يحتقر حب الحواس ويستعد لتركها . وفجأة تتكشف الحقيقة لعيني الملكة كما تكشفت من قبل لفورجيل ، فتنجلي عن بصرها الغشاوة وتذوي حياة الوهم وتبتعد الى غير رجعة ، وتدير دكتورا ظهرها الى العالم الذي لم يعد يعنيها في شيء .

دكتورا : ايتها الدودة الازلية
ايها التنين ، يا من احببت العالم وشددتنا اليه
لقد انتهيت ، لقد انتهيت ، والعالم
يولي بعيداً .

والملاحظ ان الرموز الاساسية في هذه المسرحية هي البحر ثم السفن التي يبحر عليها العشاق والقيثارة السحرية التي يسيطر بها فورجيل على البحارة وعلى دكتورا نفسها. وهذه الرموز في الواقع هي التي تضفي على المسرحية اهمية خاصة : فالبحر في الافلاطونية رمز

لعالمنا المادي الحسي ، والسفينة صورة لروح الانسان .

ومن هنا نستطيع القول بان فورجيل ودكتورا، وهما يركبان البحر فوق ظهر سفينتين مختلفتين ، يمثلان روح الانسان في عزلتها وانفصالها . وحينما تبلغ المسرحية ذروتها تلتقي الروحان تحت تأثير القيثارة ، وهي رمز القوة السحرية الكامنة في الشعر . وفي خاتمة المسرحية يجتمع الاثنان فوق ظهر سفينة فورجيل ويبحران تجاه الغرب الذي يمثل بلاد الاحلام والتجارب الاسطورية الغامضة .

فالمسرحية اذاً تمثل العلاقة بين الحب وعالم الرؤى مع اتجاه نحو الانماط العامة ودون تركيز على الشخصيات او التفصيلات الدقيقة .

كتب ييتس « نقطة العدم » وهي ايضاً من مسرحياته المبكرة في اسبوعين ليقطع السبيل على جورج مور الذي كان ينوي سرقة موضوعها وذلك حتى يتسنى له الاحتفاظ بحقه في اعادة كتابتها فيما بعد . وقد تحولت هذه المأساة بعد ذلك ، بمساعدة ليدي غريغوري ، الى مسرحية شعبية بعنوان « ذو القرن بين النجوم » . وبول بطل هذه المسرحية ناسك زاهد يعيش في صراع مع الافكار والعادات الجامدة للمدنية الحديثة ، فهو انسان حالم لا يرضى عن المجتمع الذي يعيش فيه، كما انه يشمئز من حياة العمل ويفضل التعطل والخمول . ويأخذ عليه اصدقاؤه واقاربه خموله وكسله ، ويحضونه على عمل شيء نافع قائلين ان العالم لا يمكن ان يستمر اذا توقف الناس عن العمل، ويتساءل هو في دهشة :

ولم تريدون ان يستمر هذا العالم ؟ دعونا
نبعث الرسل في كل مكان داعين الناس للتوقف
عن العمل ، حتى ينتهي العالم .

واخيراً يستقر رأيه على الانسلاخ من هذا العالم الى الابد ، فيترك كل املاكه لاخيه ويرتدي معطفاً بالياً ويطوف في الشوارع مستجدياً قوت يومه . وبعد مغامرات كثيرة لا تتحملها صحته يسقط مريضاً ، فيحمله بعض المارة الى احد الاديرة ليصبح بعد فترة وجيزة راهباً . وفي الدير يبدأ في ممارسة « التأمل » ويقوده ذلك الى الخروج على تعاليم الكنيسة ، اذ تتسلط عليه رغبة غريبة في تحقيق اندماج صوفي مع « المطلق » . ويطلب من زملائه من الرهبان ان يخرجوا على القيود التي يفرضها عليهم عالم الفناء وان يتحرروا من « سجن الجسد وهم احياء » ، ويأخذ في تعليمهم ان الطريق الى الله في الخروج على كل النظم والشرائع وفي التخلي عن كل اعراض الدنيا . وهو في ذلك يقول :

نحن لا نستطيع تحطيم العالم بالجيوش ، لذا يجب ان

نقضي عليه داخل عقولنا في لحظة واحدة .

وهو يطلق على هذا « الاستعلاء على القانون والعدد » ، وعندها يصبح كل منا « ملكاً وكاهناً في بيته » . وحين سمع رئيس الدير بهذا المذهب الجديد طرد بول وحواريه من الدير فخرج ومعه بعض زملائه ليمارسوا نوعاً من النشوة الدينية التي ينظر اليها بعض الرهبان على انها انتحار روحي ، فهي تقوم اساساً على افناء العقل الفردي . ويفشل بول في اقناع الفلاحين بمذهبه ، ويستحوذ الشك على نفوسهم ، فيقتلونه – وبذلك تنتهي المسرحية .

في نهاية هذه المرحلة التجريبية من حياة ييتس يبدأ اهتمامه بالمسرح في التزايد . ففي الفترة ما بين ١٩٠٣ و١٩١٣ كرس الشاعر جلّ وقته لدراسة المسرح والفن المسرحي وكتب عدة مقالات يعبر فيها بما لا يقبل الشك عن احتقاره للمسرح الواقعي الذي بلغ ذروته على يد ابسن وبرنارد شو ، وصمم من ناحيته على ان يقدم للمسرح لوناً خالداً من الادب هو المسرحية التي تعالج « الاحلام » و « مغامرات الروح » . ورأى تحقيقاً لذلك ان ينتقي من الحياة ويعزل عنها « مجموعة من الاشخاص والصور والرموز» التي قد تساعد النظارة « على الانتقال ولو مؤقتاً الى ذلك الجانب من العقل الذي تمنع عليهم طويلاً » . ومن الجلي ان هذا الضرب من الكتابة لا يمكن ان يقدم على المسرح التقليدي الذي تخصص في التعبير عن حياة الناس وافكارهم المادية . وبالتالي فان الممثل الحديث الذي اعتاد تقديم الجانب السطحي من الحياة لا بد ان يفسد اية مسرحية تخاطب الخيال . وفي ذلك يقول ييتس : «حقيق بنا ان نتخلص من كل ما يبدو قلقاً في المسرحية الشعرية ... يجب علينا الاستعاضة عن الحركات التي تراها العين بالحركات النبيلة التي يراها القلب ، تلك الحركات الايقاعية التي تأتي الى الخيال من حياة اعمق» . ولهذا فان التمثيل والمناظر في مسرحياته يلعبان دوراً ثانوياً ، فهو يرى ان المسرح يجب ان يتجرد من كل ما يمكن ان يحول الانظار عن الشعر والعواطف العميقة .

والغريب ان ييتس لم يفكر في حل مشاكله عن طريق التجارب الطليعية ، اي انه بعبارة اخرى لم يكتب ما يمكن ان يسمى بمسرح الطليعة . فلم يكن يؤمن بالابتكار الفردي في الادب : « اذا شئنا الا نكون حديثي عهد بميدان الادب فيجب علينا ان نبحث عن

مثال نحتذيه» . وقضى الشاعر سنوات عديدة في البحث والتنقيب عله يعثر بين صفحات الآداب العالمية على هذا المثال . فدرس المسرحيات الاغريقية القديمة والمسرحيات الدينية التي كتبت قبل عصر شيكسبير ، ولم يهمل المسرح الكلاسيكي في فرنسا ولا حتى مسرحيات ساره برنار . وفي شتاء عام ١٩١٤ اطلعه ازرا باوند على مجموعة من مسرحيات « النو » اليابانية ، وهي مسرحيات رمزية ذات شكل فني متميز وتعتمد تماماً على التعبير غير المباشر . ولم يطل الامر بييتس ليكتشف العلاقة بين هذا المسرح الياباني والمسرح الذي يحلم بكتابته ، وسرعان ما تأكد انه وجد المثال الذي يستطيع ان يقدم الحلول اللازمة لكثير من مشاكله الفنية . وقد سر كثيراً حين اخبره باوند بان مسرح «النو» مسرح رمزي تلميحي يخاطب الخاصة وطبقة النبلاء في اليابان . وقد كتب باوند عن هذا المسرح في كتابه «مسرح النو او الكمال» يقول : «ان مسرح النو مسرح رمزي ، مسرح اقنعة ، مسرح قد يعجب به مستر بييتس ومستر كريغ . فهو يختلف عن مسرحنا الذي تختفي فيه كل رقة ودقة» . وقد ازدهر مسرح «النو» في اليابان في القرن الخامس عشر ، ثم شهد حركة احياء جديدة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر . وقد نشأ عن الطقوس الدينية التي كانت تجري في الاعياد والاحتفالات التي تقام تكريماً لآلهة «الشنتو» ، وكانت الطقوس في اول الامر رقصات ايمائية تصحبها اغنيات جماعية ، ثم ادخلت عليها العبارات المنطوقة فتحولت الطقوس الى ما يشبه المسرحية الغنائية .

ولم تكن هذه المسرحيات تخاطب العقل او العواطف عن طريق العقل ، بل كانت تخاطب خبايا عميقة في اغوار النفس ومن خلال منافذ دينية ، اذ كانت تحاول خلق جو معين عن طريق جمال الصوت وسحر الحركة مع ربطها بافكار مبهمة لا يعبر عنها تعبيراً صريحاً . ورغم ان هذه المسرحيات قصيرة وبسيطة في حبكتها وموضوعها فانها كانت تحمل الكثير من المعاني عن طريق تضمينها اشارات متعددة لقصائد شعرية واساطير شعبية . ولا يخرج موضوعها عادة عن «الصلاة ، او الغموض ، او الحب ، او الذكرى ، او الشوق» . والشخصية الاولى في هذه المسرحيات هي شبح لبطل اسطوري او جنية من جنيات القصص الشعبي . وهذا يتيح للنظارة ان يشاهدوا هذه الاشباح تتحرك في عالم غير عالمنا وتنفعل بعواطف غير عواطفنا ، وهذا بدوره يخلق البعد اللازم لتحقيق الدقة او الموضوعية ، خاصة وان التمييز بين شخصيات المسرحية لا وجود له لان الجوقة في كثير من الاحيان تتحدث بلسان الشخصية وتنوب عنها . وهكذا لا نجد (كما هو الحال في

مسرح شيكسبير) موقفاً معيناً او شخصية بعينهـا تساق في بداية المسرحية ثم يتناولهـا المؤلف بعد ذلك بالتحليل . فهذه المسرحيات تقدم او ترمز الى نمط كامل للحياة هدفـه خلق «جمال مثالي» او «هدوء غامض» .

كانت مسرحيات « النو » تقدم للخاصة في قصور الامراء او بيوت النبـلاء ، وكانت المسارح التي تبنى لهذا النوع من التمثيليات اصغر من المسارح العادية . كان المسرح عبـارة عن منصة مربعة يجلس النظارة على جوانبها الثلاثة ، وكانت المناظر لا وجود لها : اذ على المتفرج ان يتصور بعين الخيـال الاماكن التي تدور فيها الاحداث التي يراهـا مستعيناً في ذلك بالوصف الذي يتضمنه نص المسرحية . اما الممثلون او « الراقصون » الذين تغطي وجوههم الاقنعة فكانوا يدخلون المسرح ببطء واحـداً اثر الآخر وهم يرتدون الملابس المزركشة ، وكان هؤلاء الممثلون يمتازون بقدرة فائقة على التعبير الحركي والفصاحة الايمائية التي كانوا يتوارثونها ابا عن جد . وعدد الشخصيات في مسرحية « النو » محدود للغـاية ، ولكن كل مسرحية كانت تعتمد على شخصيتين رئيسيتين تقومان بالتمثيل والرقص (ويجب الا نفهم هنا ان الرقص الذي يعتمد في هذه المسرحيات على الخطوات البطيئة والايماءات الوئيدة المتزنة يشبه في قليل او كثير ما يفهمه الناس عن مدلول كلمة «الرقص» في اوربا). وهنـاك ايضـاً جوقة مكونة من عشرة اشخـاص وعدد من العازفين يجلسون على جانب المسرح مهمتهم غنائية محضة ، فهم يجرّون شخصيات المسرحية الى المستوى الغنائي بعيداً عن كل الوان الصراع الدنيوي .

ولم يقتصر اعجاب بيتس على التكنيك الفني لمسرح « النو » بل تجاوزه الى الموضوعات التي تناولها هذا المسرح ايضاً . فقد وجد في التقاليد الروحية والارستقراطيـة التي يقوم عليها ، والصفات الغنائية والرمزية التي يتسم بها ، ما يشبع ميوله الشخصيـة . كما استهواه كذلك الجمع بين الكلمة المنطوقة والاغنية والموسيقى والرقص في هذا المسرح الديني لانه يمثل قمة الكمال الفني . وفضلاً عن ذلك فان الممثلين في هذه المسرحيـات الراقصة كانوا يرتدون الاقنعة ، ومن ثم لم يكن هنـاك سعي وراء الواقعيـة التي كانت السبب في ضعف المسرح الغربي في رأيه . وفوق كل هذا وذاك فقد امدّه مسرح «النو» باداة مثالية للتعبير عن «الحقيقة» التي تنطوي عليها الاحلام والرؤى .

وقد كتب ييتس في «مسرحيات ومساجلات» عام ١٩١٦ يقول : « انني اريد ان انشىء لنفسي مسرحاً غير شعبي ، ونظارة كأعضاء جمعية سرية يتوقف القبول فيها على الحظوة لا على الكثرة . كما انني في حاجة الى ستة من الفتيان والفتيات يستطيعون الرقص وتلاوة الشعر ودق الطبول والعزف على الناي والقيثارة . انني اريد فناً غامضاً يعتمد على الايحاء لا على التقرير المباشر» .

وحين اخرج مجموعته المعروفة باسم « اربع مسرحيات تؤدى بالرقص » والتي كتبها على غرار مسرحيات «النو» ، اصر على ان «يصاحب التمثيل دق الطبول وعزف القيثارة والناي» وان «يتحرك الممثلون بشيء من التصلب والجدية كالعرائس» . ويقدم العرض في كل من المسرحيات الاربع ثلاثة من الموسيقيين يبدو على وجوههم الملوحة انهم « تنقلوا من قرية الى اخرى في بلاد الاحلام» . ويقوم هؤلاء الموسيقيون الثلاثة بدور الجوقة فيتلون الشعر في بداية المسرحية ونهايتها ، كما انهم يتلون في بعض الاحيان ادوار الشخصيات نيابة عنها . وعندما يخلو المسرح من المناظر فانهم يقومون بوصف المكان والطقس ، بل والحدث نفسه احياناً اخرى. وجملة القول، فانهم يضربون بالواقعية عرض الحائط ويضفون على المسرحيات لمسة من جو الطقوس الدينية . وحين يبلغ الموقف في المسرحية لحظة عاطفية حادة يقوم الممثلون بالتعبير عنها بالرقص بمصاحبة دقات الطبول. وبعبارة اخرى فالموسيقى والرقص والشعر والاحداث في هذه المسرحيات متناسقة ومتكاملة يتمم بعضها بعضاً .

وقد عرضت «عند بئر الصقر» ، وهي اولى مسرحيات هذه المجموعة ، في منزل احد الاصدقاء ولم يدع اليها غير المهتمين بالشعر . وقدمت التمثيلية من غير منصة ، وكان المسرح مجرد فراغ عارٍ امام حائط علقت عليه ستارة مزخرفة . وتبدأ هذه المسرحية الرمزية بظهور ثلاثة من الموسيقيين الذين يأخذون في الغناء وهم يقومون بنشر قطعة من القماش الاسود على شكل مثلث. ويصف الموسيقيون في اثناء الغناء المنظر الذي تدور فيه الاحداث والظروف المصاحبة لها :

الموسيقيون : اننا نصور لعين العقل
بئر أنضبت منذ زمن بعيد
وافرعاً عرتها الرياح من اوراقها
ونصور لعين العقل
شحوب وجه عاجي .

ولا يتجاوز عدد الشخصيات في المسرحية ثلاثة : رجل مسن، وشاب يافع ، وحارسة البئر . لقد قضى الرجل العجوز حياته الى جوار البئر ، التي ترمز للحكمة والخلود ، وكلما فاض الماء المقدس راح العجوز في سبات عميق بفعل حارسة البئر . ويظهر على المسرح شاب صغير يتضح فيما بعد انه كحولين ، احد ابطال الاساطير الغاليّة ؛ فيحذره العجوز من ساحرة الجبل ، ولكن الشاب لا يلقي بالاً لهذا التحذير لانه شديد الثقة بنفسه وبحسن طالعه . وتخدع حارسة البئر – وهي مخلوقة نصفها طائر والنصف الآخر امرأة – البطل كحولين ، اذ تغويه برقصها الذي يعتبر في الحقيقة لب المسرحية ، فيأخذ في مطاردتها . وحينما يعود الى البئر يكتشف انها قد فاضت بالماء المقدس في غيابه وانه لن يستطيع هو او العجوز الحصول على قطرة واحدة من مائها. وتغني الجوقة في نهاية المسرحية قائلة ان من يطلب الحكمة لا بد ان يقاسي طويلاً من اجلها .

تتفق هذه المسرحية في تكوينها وتكنيكها مع مسرحيات « النو » اليابانية ، فالشخصيات ترتدي الاقنعة أو تصبغ وجوهها لتبدو مقنعة. وقد اشترك في هذه المسرحية راقص ياباني يدعى ميتشيو ايتو، كان ازرا باوند قد وجده في اواخر عام ١٩١٥ يعيش في فقر مدقع في احد شوارع لندن الخلفية . وكان ايتو قد مارس الرقص من قبل في مسرح «النو» ، وحينما ادى رقصة الصقر امام ييتس تأثر الشاعر كثيراً بمهارته في التعبير .

وتعتبر « احلام العظام » افضل مسرحيات هذه المجموعة واقربها الى روح النموذج الياباني ، ففيها من خصائص مسرح «النو» الوصف التمهيدي الذي يقدمه الموسيقيون ، والرقص التوقيعي ، والرحلة الرمزية على خشبة المسرح ، والاشباح التي تعيش خبرات الحياة المؤلمة من جديد عقاباً لها على ما فعلت . وتدور حوادث هذه المسرحية حول قصة «دير موت ودير فورجيلا» ، وهي اسطورة ايرلندية قديمة . وما ان ينتهي الموسيقيون من المقدمة حتى يظهر على خشبة المسرح شاب يحاول الافلات من قبضة الانكليز الذين يحتلون بلاده . ويقابل الشاب اثناء هروبه ليلاً فوق قمم الجبال رجلاً غريباً وفتاة شابة ، فيحذرانه من الاشباح التي تسكن هذه المنطقة ويتطوعان لارشاده الى طريق الساحل . وفي خلال الرحلة يأخذ الرجل الغريب والفتاة في وصف الاشباح التي تتردد على الوديان وقمم الجبال اثناء الليل ، ويحدثانه عن شبحي دير موت و دير فورجيلا اللذين يطوفان

بالمنطقة كل ليلة منذ سبعة قرون ، وكيف انهما يستطيعان العناق وان كانا لا يستطيعان تبادل القبل :

الفتاة الشابة : ربما طابت حياتها لو تقابلت شفاهما
ولو للحظة واحدة . ولكن كلما مال رأسه
على رأسها او كلما تحللت يده الى يدها ،
ارتفعت بينهما ذكرى جريمتهما الاولى ،
وحالت بين اللقاء .

وتشرح له كيف ان الخيانة التي ارتكباها عندما ساعدا جيش العدو على دخول ايرلندا عبر البحر ستظل حائلاً دون لقائهما الكامل الى ان يأتي اليوم الذي يسامحهما فيه احد ابناء جلدتهما . وفي هذه اللحظة يحملق الغريب والفتاة كل منهما في عيني الآخر ويبدأان رقصة لها من المغزى الدرامي ما لها من طابع جمالي ، اذ انها تعبر عن اسف العاشقين وندمهما وتعطشهما العاطفي . ويفهم الايرلندي الهارب في الحال انه يخاطب شبحي دير موت ودير فورجيلا . حقاً ان هذا التحول الدرامي من خصائص مسرح «النو» ، ولكن ييتس نجح نجاحاً كبيراً في الطريقة التي نسج بها كل خيوط المسرحية حول الرقصة ، جاعلا منها المحور الذي تدور عليه كل احداث المسرحية . والملاحظ ان «نيشيكيجي» ، وهي احب مسرحيات «النو» واقربها الى نفس ييتس ، تتناول موضوعاً يشبه موضوع «احلام العظام» الى حد كبير : فهي تعالج قصة عاشقين كتب عليهما الفراق في الحياة وفيما بعد الحياة . ويتقابل الشبحان كل مساء فيتزايد رصيد الحب بينهما ليلة بعد اخرى لينتهي دائماً كما بدأ : ضياع بلا اشباع .

وقد كتب ييتس مسرحيات «ملك برج الساعة الكبيرة» و«البدر في آذار (مارس)» و«دورة التطهر» وكل مسرحياته الناضجة الاخرى على غرار مسرح «النو» الياباني . ولم يتخذ الشاعر هذا المسرح عفواً او مصادفة ، بل نتيجة لدراسة طويلة وفحص دقيق ، فهو امتداد طبيعي لمذهبه الرمزي في الادب . لقد اراد ان يخلق مسرحاً ذاتياً ، مسرحاً ديني الشكل غنائي اللغة ؛ وكان مستعداً لتقبل اي نموذج يحقق له ما اراد . ولما وجد ضالته في مسرحيات اليابان الراقصة لم يتردد في اتخاذها نبراساً يسير على هديه في عصر طغت فيه الواقعية على كل الوان الادب .