

التناقض الناشئ عن العاطفية فى شكل الإجراما اليونانية

د. علاء الدين صابر
كلية الآداب - جامعة القاهرة

فى إحدى إجرامات الشاعر كاتولوس Catullus البسيطة يبين لنا مدى قدرته على التأثر
بالفن الهلينستى من خلال موهبته فى تنويع ما تأثر به من هذا الفن، فهو يقول (Catullus 70) :

"إن المرأة التى هى حبيبتي تقول إنها
لا تفضل أن تفترن بشخص آخر سواى،
حتى لو كان (هذا الشخص) الذى يخطب ودها
هو جوبيتر نفسه. أجل أنها تقول ذلك :
ولكن ما تقوله المرأة لعاشقها الولهان
هو كلام ينبغى أن يدون على صفحات
الريح وعلى صفحة المياة المتدفقة (لأنه
لن يتحقق !)

إن الشاعر كاتولوس صاغ قصيدته هذه على نمط ثلاث إجرامات كتبها كل من الشاعر
كاليماخوس Καλλιμαχος وأسكليبياديس Ασκληπιαδης وملياجروس
Μελεαγρος. ومن الجدير بنا فى هذا المقام أن نكشف بالتفصيل كيف عبر كاتولوس عن
عذابه من خيانة محبوبته ليسيبيا Lesbia من خلال الإشارة داخل النص إلى سلسلة من الإجرامات
التي عرضت من قبله واستطاع هو أن يضمنها فى قصيدة واحدة.

والحقيقة أننى استشهدت بالقصيدة هنا فقط بغرض توضيح السلوك الفعلى فى المثنوى
الشعرى الثانى. فى الإجراما رقم (A.P.V. VIII= GP LIX) التى كتبها الشاعر ملياجروس،
والتي يوضح فيها قدرته الفائقة على إعادة عمل إجرامات سابقه وإضفاء الجدة على هذه الأعمال،
يصور لنا امرأة تشكو من عهود المحبين التى تنقش على الماء^(١).

والشاعر كاتولوس يعدل هذا البيت ليس من خلال قلب قواعد الجنس فقط، ويجعل نفسه

التناقض الناشئ عن العاطفية في شكل الإجراما اليونانية

المحب الولهان، ولكن أيضا من خلال إضافته لتناقض بين الكلام والكتابة : فما تقوله المرأة لمحبيها يجب أن يكتب (Scribere)، ليس في قصيدة حب، ولكن على الريح وعلى الماء. وعلى الرغم من أن الحديث المكتوب يكون له استمرار أفضل من الكلمة الملقاة، فعهود المرأة الزائفة تقارن هنا بالعهود المؤقتة للكتابة.

والصورة التي يقدمها لنا كاتولوس في القصيدة رقم سبعون – كما أرى – تشير إلى تناقض واضح المعالم في الإجرامات العاطفية ألا وهو أن الشعر العاطفي يقدم حديثا شفويا خاصا لكنه يلقى في الشكل الذي يقترب من الحديث العام، الذي هو عبارة عن حديث في شكل نقش. وهذا التناقض يقع في عمق السؤال الصعب "كيف ابتكرت الإجراما العاطفية؟" إن الإجرامات المتعلقة بالقبور وإجرامات النذور التي وجدت طريقها في المختارات Anthologies إما أنها نسخت من مواقعها النقشية وحينئذ جمعت في مجموعات البردي أو ألقت على شكل مثل تلك النقوش، وربما في البداية كان غرضها الإلقاء والاحتمال الأكيد أنها ألقت بغرض النشر في شكل كتاب^(٢). والحقيقة أنه لا يوجد لدينا تراث مشابه للنقوش التي تتناول أفكار تتعلق بالحياة العاطفية الخاصة، ففي الثقافة الإغريقية المبكرة كانت الأفكار العاطفية تقتصر إما على الشعر الغنائي أو الشعر الإليجي الذي كان عادة يتلى في المآدب. ومع حلول القرن الثالث ق.م الف أسكليبياديس من ساموس إجرامات تتناول موضوعات عاطفية، ونسخ على منواله أيضا فيليطاس Φιλιππας من كوس وآخرون. ويرى أحد الباحثين الألمان أن أول ظهور للإجراما في الأنواع الأدبية كان من خلال التلاوة الشفهية لرواد حفلات الشراب وقت الاستمتاع بتناول وجبات العشاء^(٣). فقد كانت الموضوعات العاطفية تلائم بشكل جيد مثل هذه البيئة، وهناك العديد من الإجرامات العاطفية الهلينستية تصور بطريقة درامية مكان المأدبة وزمانها. ولكن في هذا الوقت بالتحديد كان هناك فرق بين الإليجية والإجراما، وكان هذا الفرق يتمثل في أن الأولى كانت تقدم لنا أجزاء أطول أو أقصر في أنواع مختلفة، أما الثانية (= الإجراما) فكانت عبارة عن نقش قصير مثبت في مكان مستقل يتناول موضوعات متعلقة بالقبور أو النذور المقدمة إلى الآلهة^(٤).

إن هدفي هنا أن أفحص التناقض الناشئ عن العاطفية في شكل الإجراما، وأن أقوم أيضا بهذا الدور نفسه من خلال عرض شعر ثلاث من كتاب الإجراما العظام، هم : أسكليبياديس وكاليماخوس وملياجروس، وأبين كيف صاغ أسكليبياديس البناء الدقيق لشعر النقوش ليتضمن في داخله عواطف ومشاعر تتصل بالخبرة العاطفية الشخصية، وكيف انبرى كاليماخوس لتكييف نموذج في التعبير العاطفي ليركز بشكل أكثر موضوعية (= عقلية) على العاطفة، وكيف طور ملياجروس في الفترة الهلينستية المتأخرة الحركة الداخلية للإجراما العاطفية التي بشرت بالتغيرات العاطفية الجذرية في التعبير عن المشاعر، والتي تميزت بها قصيدة الحب الإليجية في الأدب

ولقد قدم الشاعر أسكليبياديس من ساموس (ازدهر فى عام ٣١٠ ق.م)^(٥) كثيراً من مادة موضوعاته وصوره الشعرية بطريقة تتطابق مع الإجراما العاطفية المبكرة. ومثل غيره من كتّاب الإجراما العاطفية قدم عدداً غير قليل من الموضوعات العاطفية فى إجراماته يتميز بالتجديد الدائم، وشمل كلا من النساء بما فيهم العذارى والمحظيات والغلمان^(٦). وكل قصيدة من قصائده تقدم بشكل نموذجى محبوباً واحداً، وبهذه الطريقة جعل بؤرة اهتمام الإجرامات النقشية تركز على فرد واحد. وتدعو إجراماته القارئ ليتخيل رقعة الأماكن الضيقة التى تتناول نوع الموضوع الذى يتحدث عنه: المأدبة، حجرة النوم، الممر المغلق لمسكن المحبوب. وفى أحيان أخرى تخلو القصائد من أى إشارة للمكان وربما يلفت ذلك نظر القارئ. وفى إجراماته أيضاً تتكرر الفكرة المتناقضة "إروس الحلو القاسى"، أو ذلك الشخص الذى يساعد على خلق تنويع من المحيين والأماكن وينقلها إلى الخبرة العاطفية المتناغمة مع نفسه أو مع غيره. والشاعر أسكليبياديس يعلن تأثره بالشعر العاطفى المبكر عندما يشير بدقة إلى بعض الأبيات التى كتبها الشاعر ثيوجنس Θεογνις وتحتوى على أفكار عاطفية، وأيضاً من خلال صدى الأمثلة الأسطورية والصور الشعرية التقليدية التى كان يستخدمها الشعراء الغنائيين فى تشكيل أغانيهم العاطفية، وأيضاً من خلال إعادته إلى الذهن كثيراً من مشاهد الكوميديا الجديدة^(٧). والحقيقة أنه يقدم لنا هذه المادة من الأنواع الأدبية القديمة ولكن بشكل جديد.

وفى أحيان قليلة نجد أسكليبياديس يميز نوع الشعر كشعر للإجراما عن طريق رواية نقش، كما فى هذا الإهداء التى تقدمه محظية للربة أفروديتى (A.P.V.203 =GPVI) فنقول :

"إليك ، أيتها القبرصية ، أهدت ليسيديكى، مهماز
ركوب الخيل، وهو ذلك المهماز الذهبى لقدمها الجميل،
الذى كانت تدرب به ذلك الجواد فاتر الهممة،
عندما كانت تثبت فخذاً الأكثر خفة الذى لم يصبه
الاحمرار مطلقاً. ولأنها ستتهى السياق بدون استخدام
ذاك المهماز، فقد علقت النها الذهبية هذه على
طريق مدخلك."

يصور لنا أسكليبياديس فى هذه الإجراما ليسيديكى وقد تخصصت فى وظيفة "ركوب الخيل"، وهو تشبيه للمرأة التى تشغل مقعد الرجل، وهى تبدو ماهرة فى هذا العمل لدرجة أنها لم تعد فى حاجة إلى المهماز لجوادها، الذى كان مجرد جزء من زيها. والإهداء هنا يدل على التسليم

التناقض الناشئ عن العاطفية فى شكل الإجراما اليونانية

بصحة خبرة ليسيديكى فى المسائل الجنسية، بالرغم من أننا قد نقيم جدلا للطبيعة النقشية للإجراما، كأهداء صورى الغرض منه أن يؤكد على مهارة ليسيديكى. وفى الفترة الهلنستية المتأخرة وصفت القصيدة كقصيدة عاطفية أكثر منها قصيدة إهداء ووضعها ملياجروس فى القسم العاطفى من إكليله، حيث زواجها مع إجراما مشابهه – من المحتمل أن بوسيديبوس Ποσειδιππος قد نظمها، بالرغم من أنها تنسب بالاشترك مع أسكليبياديس – عن محظية أهدت سياتا ولجاما لتحترف بالنصر فى سباق ممارسة الحب مع محظية أخرى (AP.v.202 = GP CXXVII). وفى كل من هذه القصائد الوصف الدقيق للمهدى والألهة وموضوع الإهداء والسبب وراء الهدية يخدم النوع الذى يكتب فيه أسكليبياديس كشعر إجرامى فى ثوب تقليدى، فى حين محتوى الإجراما، من خلال تناقضها للشكل النقشى القياسى، يؤكد على تصنيفها البديل كشعر إجراما عاطفية.

وفى إجراما أخرى وهى الإجراما رقم (AP.v.158 = GP IV) نرى المحاولة فى التأكيد على الخلفية النقشية للإجراما، نلمس فيها صوت يبدو من الواضح أنه صوت ذاتى، صوت محب فى المتكلم المفرد :

"ذات مرة كنت أمرح مع هرميونى الخلافة ذات
الزئار المجدول من الزهور، والذى يبرق بما نقش
عليه من كلمات مذهبة، أى ربة بافوس، وكان
هذا ما دون عليه : "فلتحبنى على الدوام ولا تتبأس
إن كان أحد غيرك يمتلكنى الآن"^(٨).

ومرة أخرى نجد الحديث موجها للربة أفروديتى، والوضع هنا يختلف فهى ليست الآن من يوجه إليها الإهداء كما فى الإجراما السابقة، هنا الشاعر المحب ينقل لها من الحيز الخاص لأفكاره ذكرى لخبرته الجنسية مع هرميونى^(٩). وبالرغم من أن الإجراما تبدو عاطفية ، فإنها تلفت الانتباه إلى سلسلة الإجرامات التى تشير إلى أصل نقشى من خلال نقشها المطمور، ففى أثناء ممارسة الحب، يكتشف المحب "إجراما" نقشت على زئار (= حزام)^(١٠). وعلى الرغم من ذاتية المشهد المقدم فى القصيدة، فإنه يعطى القارئ تلك الخبرة الخاصة دون إشارة مباشرة لرد الفعل العاطفى من جانب المحب سواء بالاستمتاع بالحالة العاطفية أو بالألم. وهنا نفهم النقش المنسوج على ملابس فتاة ونجعله جزءاً لا يتجزأ من الإجراما العاطفية كإعلان عن رسالة رمزية مثل تلك النقوش التى كانت تحتوى على العديد من الأقوال المأثورة فى "دلفى" مثل ("إعرف نفسك")؛ "ايا المشد الشطط") وهى عبارة عن خطوط هادية تقود الشاعر لمرحلة ثانية فى عالمه العاطفى المصور.

وإذا كانت النقوش تعد خطوطاً هادية للشاعر فى التعبير عن تجربته العاطفية، فإن

علاء الدين صابر

إجراءات أسكليبياديس العاطفية الأخرى تظهر لنا بوضوح القواعد الموضوعية الملائمة للشكل النقشى التى غالباً ما تكون متعارضة مع تلك القواعد الذاتية المتمثلة فى الخبرة العاطفية للحياة كما نعيشها. والقراءة فى هذا المنحى توضح لنا أن قصيدة هرميونى تكشف لنا بدقة عن التناقض التى تحتوى عليه الإجراءا العاطفية والمتمثل فى الشكل الثابت للنوع الأدبى القديم والعجز عن ضبط العواطف.

إن إجراء النقوش تهدف إلى التعبير عن الكل بطريقة محكمة قدر الإمكان : **فنقوش القبور** تحدد شمولية الحياة الإنسانية من خلال عرضها لحزن عائلة على شخص أو على شئ يخسر. أما **النقوش المتعلقة بالإهداء** فتميل إلى إحياء ذكرى إنجاز ملحوظ من خلال عبارة بسيطة تعبر عن العرفان بالجميل من جانب المهدي إلى الإله أو الآلهة، حيث يتم التعبير عن المراد فى شكل هدية.

إن طريقة أسكليبياديس الرئيسية لإعادة توظيف هذا الشكل النقشى لكى يتناسب مع الخبرة العاطفية هى أن يركز على مرحلة واحدة فى تطور الأحداث وعلى عاطفة واحدة. ولما كانت الأمور العاطفية لها منحنى تطبيقي، تبدأ من تدفق العواطف من النظرة الأولى وتنتهى بلهات العاطفة غير المستمر، فإن الإجراءا العاطفية التى تصور بطريقة درامية موضوعاً هذا شأنه، مثل النقش، لا يمكن أن تشمل الكل، إنها على يد أسكليبياديس المبدعة شملت إلى حد ما الحالة العاطفية الثابتة فى الوقت المحدد أو المناسب، ولا تتحرك مثل الأثر، ولكنها فى ذات الوقت مفعمة بالحيوية بالدرجة التى تجعل القارئ ينشغل بشكل بدلي بالحالة الداخلية للمحب الذى وقع فى الحب.

وهناك مثال جيد يوضح لنا كيف استخدم أسكليبياديس تركيزه البالغ الدقة لكى ينقل لنا قوة الإحساس فى إجراء له عن فتاة تدعى نيكاريتى Nicarete وهى الإجراءا رقم : (AP.V.153) GPIII التى يقول فيها :

"لظالما اصطبغ وجه نيكاريتى الجميل بالرغبة
المحمومة وهى تطل من خلال النافذة المرتفعة. ذلك
أن عيني كليوفون الزرقاوين، يا عزيزتى
كيبريس، كانتا تبعثان ببريق أخاذ
من نظراته الحلوة. وهو واقف أمام بابها".^(١)

فى الزوج الشعري الأول الشاعر يدعونا أن نتصور مشهداً مكرراً: فتاة تمعن النظر من نافذتها أملاً فى أن تلقى نظرة خاطفة على الشخص الذى تكن له حباً. لكننا فى الزوج الشعري الثانى نتحرك من المألوف إلى الخاص، وهى تلك اللحظة التى يظهر فيها كليوفون عند مدخل

التناقض الناشئ عن العاطفية في شكل الإجراما اليونانية

الباب، ويكون ردها العاطفي، المتمثل في زوال هدوئها الملحوظ عندما تقابل عيناها "نظرته الأخاذة"، والذي يتم التعبير عنه من خلال صورة البرق المدمر عندما يبرق (= يضرب). والشاعر يوجّل ذكر كلمة "البرق" αστεροπαί حتى نهاية القصيدة وينقل لنا بطريقة مؤثرة اللحظة المثيرة التي ينبعث فيها الضوء من عيني كليوفون وقدرته على ضرب قلب نيكاريتي بصاعقه. ونشاهد تقنية الشاعر أسكليبياديس في نقل عاطفة مؤكدة مفردة تمارس في نوع مقترح في موضوع واحد في الوقت المناسب نراها في سياق مناقشة معاصرة أدبية ذات طابع نظري. فالشاعر يستخدم الطبيعة الحيوية ενεργεια والقدرة على الإقناع το πιθανον القاطع للأسلوب السهل – كما شرحه ديمتريوس Δημητριος في مؤلفه "عن الأسلوب" (208-222) (١٢). يشرح لنا ديمتريوس في مؤلفه أن الحيوية في الأسلوب تأتي من طريقة القص الدقيق والمفصل εἰς ακριβολογίας الذي يركز على خصوصيات ما حدث، ويقول أن تكرار كلمة (δύλογια) يزيد في أحيان كثيرة من التأثير الحيوي قيمة وجمالا (١٣). وفي الإجراما رقم (AP.V.7 = GPIX) نرى الشاعر أسكليبياديس قد تبنى هذه الحالة الأسلوبية في كتابته للإجراما العاطفية، عندما يقول:

"أيها القنديل، يا من أقسمت بك وأمامك هيراكليا
ثلاثاً أنها ستأتي ولم تأت. هل لك، أيها القنديل،
إن كنت حقاً من الأرباب أن تجفو تلك المخادعة
وتنبذها. وهل لك أن تنطفئ وتمنع عنها
ضوءك حين تخلو إلى رفيقها في منزلها
وينغمسان في المرح". (١٤)

المكان الذي يقترحه هنا الشاعر أسكليبياديس هو غرفة نوم المحب، في ساعة متأخرة من الليل، بعد انتظار طويل غير مثمر لزيارة هيراكليا التي وعدت بها. والحالة العاطفية في الإجراما تبدو مخيبة للأمال بطريقة لاذعة ونلمح فيها غير تفوق الحد ورغبة عارمة للانتقام. والإجراما تطرح مشكلة في أي مكان يوضع المصباح: – في مسكن الشاعر (= المتحدث)، أم في مسكن هيراكليا. وأيضاً انطفاء المصباح سيحقق النتيجة المرجوه منه حقاً بإنهاء تلك الممارسة العاطفية: والنداء على المصباح من جانب المحب كآله تشير إلى رغبة غير منطقية للاعتقاد بأن أي مصباح عادي – كشاهد على ممارسة الحب – يمتلك قوة تشبه قوة الإله تكون واضحة في أماكن كثيرة (١٥). من الواضح لنا أن الحيوية التي يشعر بها القارئ هنا عند قراءة الإجراما والمتجسدة في إيجاز الشكل الإجرامي، ليست ناتجة عن سرد الأحداث العاطفية الكثيرة مثل انفعال Παθος المحب، بل ناتجة عن المجهود المبذول من خلال التكرار اللفظي لـ

λυχνε, σε λυχνε, συ
ηξεν, κουχ ηκει . فتكرار الكلمات مرتين يكشف عن إثارة العاشق الضمنية
بدرجة بالغة.

يذكر لنا ديمتريوس في عمله "عن الأسلوب" كيف يمكن أن يتميز الأسلوب السهل بالتنوع
في مقاطعه عن المؤرخ كتيسياس Κτησιας، وهو يروي لنا قصة انتحار رجل من ميديا
Μεδία عندما عفا عن رجل أمازوني لأنه رفض حبه أثناء المعركة. وفي رواية انتحاره يقع
المحارب في الرذيلة مع امرأة كالاتى :

"εγω μεν σε εσωσα , και συ μεν δι' εμε εσωθης·

εγω δε δια σε απωλομην"

"أنا أنقذتك، في حين أنقذت أنت من خلالي، ولكنني هلكت على يدك" (١٦).

وفي السياق السابق نلاحظ أن جملة المبني للمعلوم بالفعل εσωσα ، وجملة المبني
للمجهول بالفعل εσωθης تبدو كلا منهما مسهبة، وتفقد تنوعها إذا حركت ويتضح لنا أيضا
أن استخدام زمن الماضي البسيط في الفعل απωλομην بدلا من المضارع يجعل الأسلوب يتسم
بالحيوية من خلال ما يعطيه هذا الاستخدام من شعور بالنهائية. والشاعر أسكليبياديس يقدم لنا في
الإجراما رقم (AP.V.162 = GPVIII) طريقة متميزة في استخدام اللباقة في الأسلوب بطريقة
تتشابه مع تلك التي وردت عند ديمتريوس :

"إن فيلينيون النهضة قد أنخننتى بالجراح ! ومع أن الجرح لا يبدو ظاهراً، إلا أن ألمه يصل
حتى أطراف أناملى. إنى هالك، يا أرباب الحب، لقد لقيت حتفى ورحلت إلى الدار الآخرة.
فلقد وطأت أثناء نعاسى حية رقطاع، وبهذا وصلت إلى هاديس" (١٧).

في الزوج الشعري الأول يصف أسكليبياديس تأثير حب محظية مثل فيلينيون كجرح مؤلم،
وهي فكرة عبر عنها بطريقة مزدوجة في الفعل "أنخننتى بالجراح" ετρωσε " وكذا بالاسم
"جرح" τραυμα . وفي الزوج الشعري الثانى يتقدم جرح المحب إلى أن يصل إلى حالة
الموت، ويتم التعبير عن هذه الحالة بطريقة ثلاثية من خلال سلسلة من الأفعال المترادفة: إننى
هالك 'οιχομ' ، لقد لقيت حتفى ολωλα ، رحلت إلى الأبد διοιχομαι التى تزداد قوة
من خلال زمن المضارع التام فى الفعل الثانى "لقد لقيت حتفى" ολωλα وبادئهُ الفعل δια فى

الكلمة الثالثة "رحلت إلى الدار الأخرة" $\delta\iota\omicron\chi\omicron\mu\alpha\iota$. وهنا لا نجد في هذه الإجراما أى ذكر لمكان وزمان الإجراما، ولا أية تفاصيل حقيقة عن تلك العلاقة التى يُشار إليها، بل وأكثر من ذلك نجد تكرار الحديث عدة مرات عن ألم المحب وشعوره بخيبة الأمل.

يذكر ديمتريوس أن المتحدث المقنع – تبعاً لثيوفراستوس – ينبغى ألا "يقول أى شئ بأسهاب بالغ فى تفصيل دقيق" (١٨)

"ου παντα επ' ακριβειας δει μακρηγορειν"

لكن يجب على المتحدث أن يترك بعض الأشياء لتدخل السامع، ونتيجة لذلك، فإن السامع، الذى يفتخر بنفسه فى اكتشاف ما قد حذفه المتحدث، سيكون من السهل عليه ان يقتنع بقبول قصة المتحدث (١٩).

والإجراما الهلينستية العاطفية تعمل بنفس الطريقة، فالقارئ يقتنع من خلال تصديقه الواعى بألم المحب ومشاركته نفس الحالة التى يعيشها، على الرغم من أن تفاصيل الحالة العاطفية المقدمة ربما تكون واضحة، وبعضها الآخر يترك للقارئ إضافته إلى الصورة بمختلف تفاصيلها الضرورية من خلال خبرته الشخصية. وقد اعتاد الأستاذ "بيتر بينج" Peter Bing على تسميتها بـ "نمط الإضافة" "Ergängzungsspiel" وهى تقنية متعارف عليها منذ زمن طويل عند ثيوفراستوس (٢٠).

كان الشاعر كاليماخوس أكثر كتاب الإجراما تأثيراً خلال القرن الثالث ق.م. بعد الشاعر أسكليبياديس (٢١). وإذا كان يكرر كثيراً من الأفكار الموجودة فى شعر أسكليبياديس فى إجراماته، فإننا نجد المتحدث فى معظم هذه الإجرامات يعبر عن انجذابه العاطفى فقط نحو المحبين من الغلمان. فالرغبة نحو حب المحظيات تقتصر عنده على قصائد يكون فيها المتحدث ملاحظاً للعاطفة أكثر منه مشاركاً فيها. وفى الحقيقة أن إجرامات الشاعر كاليماخوس العاطفية تختلف عن تلك الإجرامات الخاصة بالشاعر أسكليبياديس فى أنها بدلا من تصوير لحظة الإثارة العاطفية، فإنها تصور لنا بطريقة درامية لحظة رد الفعل للرغبة. وبهذه الطريقة نجده يختار موضوعات مختلفة تقع فى دائرة الرغبة، وبوجه خاص لحظات التحليل العقلى الذى يناسب شاعراً مثقفاً مثل كاليماخوس. ونتيجة لذلك فإجراماته تصور نوعاً مختلفاً من المشاعر مثل الندم، الانتصار، الخوف من شر مرتقب، التعاطف مع الآخرين، بالإضافة إلى المشاعر الحادة المصاحبة حالة من اللاعقلانية التى يتميز بها الشعر العاطفى عند الشاعر أسكليبياديس. إن كاليماخوس أيضاً محب، لكن لوحاته العاطفية تتألف من صور وصفية أدبية بارعة بدلا من الصور الملونة الحادة الموجودة عند الشاعر أسكليبياديس. فالشئ الذى يميز إجرامات الشاعر كاليماخوس هو تشابك الشعور

العاطفى مع السبب.

فالشاعر كاليماخوس يفترض وجود موقف عاطفى أو عقلى أكثر تباينا عندما يحلل الأمور العاطفية للأخرين. وفى الإجراما رقم (AP.V.6=GPIII) نجد التقنية الخاصة بالشاعر أسكليبياديس الخاصة بالترار اللفظى، ولكنه (= أى كاليماخوس) يستخدمها هنا بتأثير مختلف :

"لقد أقسم كاليجنيتوس لايونيس أنه لن يتخذ
أبداً حبيباً أو حبيبة أعز منها. لقد أقسم، ولكن
ما يقولونه هو الحق : وهو أن قسم العاشقين لا يبلغ
أذان الآلهة الخالدين. فالآن بات يلتهب عشقا لفتى ،
أما فتاته التعسة فقد غدت مثل أهل ميجارا لا
فى العد ولا فى الحساب"^(٢٢).

إن تكرار الفعل "لقد أقسم" $\omega\mu\omicron\sigma\epsilon$ فى بداية الزوج الشعرى الأول والثانى ليس الغرض منه التعبير عن الشعور العاطفى، بل توضيح كلمة "لكن" $\alpha\lambda\lambda\alpha$ التى توضح لنا الاعتراف الموضوعى بأن قسم المحبين يمكن أن ينقض بسهولة فتتحول الرغبة إلى محب آخر. وتغيير كاليجنيتوس لمشاعره القلبية هنا لا يتضمن محبا جديداً فقط لكن أيضا تغيير فى جنس موضوع الحب. والسؤال الذى يطرح نفسه كيف نفهم نحن الاستخدام العاطفى للمتحدث مع هذه الحالة؟ إن استخدام العبارة "فتاته التعسة" $\tau\alpha\lambda\alpha\iota\upsilon\eta\varsigma \nu\upsilon\mu\phi\eta\varsigma$ فى الزوج الشعرى الأخير تقترح تعاطفاً مع تلك الفتاة التى هجرها المتحدث^(٢٣). وفى نهاية الإجراما نجد المتحدث عند كاليماخوس يسخر عندما يشير إلى القصة المعروفة عند أهل ميجارا، ألا وهى أن نبوءة دلفى أوضحت لهم عدم أهميتهم بالمقارنة مع المدن الهلينية الأخرى^(٢٤).

وفى الإجراما رقم (AP.XII.134 = GPXIII) يتبع كاليماخوس الشاعر أسكليبياديس فى تقديم مشهد درامى. ومتحدث كاليماخوس هنا يشير إلى رفيق مآدبة مجهول الاسم، يخفى بنجاح عاطفته البائسة التى لم تكلل بالنجاح حتى هذه اللحظة فيقول :

"لقد أصيب ضيفنا بلوعة الحب، ولكنه لم يظهر
ذلك لنا، كم من ألم تفوه به نفسه الخارج
من بين ضلوع (صدره)، عندما ارتشف الكأس
الثالثة، هل رأيتموه ؟ بعد أن سقطت أوراق

الزهور من أكاليه (التي تزين جبينه) جميعها
على الأرض، فقد أنكوى بنار الحب العنيفة.
بحق الآلهة، إننى أرى أن كل هذا ليس عبثاً،
بل نصب الخمر فحاً ليقبض على عاشق".

هنا نجد فى هذا الإجراما سلسلة من الصور والأفكار الشائعة فى الإجراما العاطفية مثل :
جرح الحب، شرب نخب للمحبوب، الإكليل الذى يذبل تعاطفاً مع ألم المحب، والنيران المدمرة
للرغبة. لكن مرة أخرى هذه السلسلة من الصور والأفكار الشائعة يصبح لها شكل صنع خصيصاً
ليضع حلاً للغز الثقافى. واللحظة التى يصورها الشاعر كاليماخوس بطريقة درامية فى القصيدة
ليست تلك اللحظة التى تسيطر فيها الرغبة البائسة على صاحبها، ولكن تلك اللحظة التى يتعرف
المتحدث على رغبة أخرى من خلال الملاحظة والتحليل الهادئين والبوح فى النهاية بأن المتحدث
على دراية بعلامات الحب بسبب خبرته الخاصة. ولكن التأثير الذى يحدثه المتحدث الآن يتمثل فى
إرساء سلطة المتحدث على مثل تلك الموضوعات العاطفية، واعتماده فى تحديد قيمة الموضوعات
الأخرى أكثر من التعبير عن الارتباط العاطفى الذى يصوره لنا فى حديثه عن الغريب المجرى.

وهناك إجرامات أخرى تهتم بالفعل بأمر الحب الخاصة بالمتحدث عند الشاعر
كاليماخوس، ومن بين هذه الإجرامات إجراما تتناول فكرة παρακλαυσιθρον أى
"أغنية الحب المغناه أمام باب الحبيب المغلق"، وهى تلك الفكرة التى وظفها أسكليبياديس بطريقة
بارعة فى إحدى إجراماته، حيث جعلها تصور تماسك المحب وهو يتحمل بشجاعة كل أنواع
الطقس العاصف أثناء ليل طويل يقضيه خارج منزل المحبوب^(٢٥). وعند كاليماخوس لا يتحدث
المحب عن بأسه العميق أثناء الليل، لكنه يشكو لمحبيه وهو تحت تأثير الخمر والرغبة، ويعرض
صورة لنفسه كمحب رقيق، حتى عندما تحدث ثورة عارمة تتحول فيها رغبة المحب إلى هجوم
عنيف أحيانا (AP.XII. 118 = GPVIII) :

"لو كنت اجترأت عليك عامداً، أى أرخينوس،
فلمنى إذن عشرة آلاف مرة، أما إن أفد عليك
رغماً عنى فسحقاً للتهور ! إن الخمر والعشق قد
كبلانى بأغلالهما : جذبنى أحدهما ولم يسمح لى الآخر
باجتناب التهور. غير أننى حينما قدمت إليك
لم أهتف باسمك أو باسم والدك بل لثمت قائم
بابك. فإن يك هذا جرماً فإنى للجرم مقترف"^(٢٦).

إن فكرة الاضطرار تحت سيطرة العشق نبعث من إجراما للشاعر أسكليبياديس وهى رقم

(AP.V.64.5.= GPII) ، يقول فيها مخاطبا الإله زيوس "لأن ما يتحكم فى هو الإله الذى يسيطر عليك أيضا،..." "ελκει γαρ μ' ο κρατων θεος".^(٢٧) لكن كاليماخوس هنا عندما يقدم نفسه ويشرح نشيده الماجن κωμος لأرخينياس، يعد أفضل من يقدم تجربته الخاصة بطريقة مباشرة، وهو يحصل هنا على فرصته كاملة ليدافع عن سلوكه غير العقلانى حتى وهو يرسم صورة للحالة العاطفية التى يعيشها ولثمة لقائم باب محبويه، والنتيجة تكون محاولة اقناع المحبوب بسلوك غير ناجح عن الدافع غير العقلانى للحب، بل برؤية جديدة مبنية على فكرة لهذا السلوك السالف.

وفى إجراءات أخرى لكاليماخوس نجد نفس الانحراف لقوة الرغبة على المحب أو ما يمكن تسميته الرغبة فى المتعة أو الألم العاطفى. فى الإجراء رقم (AP.XII.139=GPIX) نجد المتحدث يعبر عن الخوف من أن مينيكسنوس Μενεξενος سوف يوقظ "النار التى تحت الرماد" وهى عبارة عن مشاعر الاشتياق المولع التى كان يعرفها المتحدث فى الماضى ويأمل أن تغدو هادئة فى المستقبل.

وفى الإجراء رقم (AP.XII. 148= GPVII) يتوسل المحب إلى منيوس Μενιππος الجندى المرتزق ألا يذكره بفقره، لأن هذا قد يكون "الشئ الذى لا يحب سماعه منه". وفى هذه الإجراءا يعترف المتحدث بمدى الألم αλγεω الذى يسببه له الغلام "بكلمته القاسية"، وهو لا يصور تلك اللحظة التى يسمع فيها رفض منيوس، بل اللحظة المتوقعة التى يحاول فيها أن يتفادى هذا الرفض من جانب الغلام.

وفى الإجراء رقم (APXII. 149= GPX) - وهى تدور حول مناسبة سعيدة يتمكن فيها المحب من إنجاز رغبته- يلقي منيكراتيس Μενεκρατης بنفسه عن طيب خاطر فى أحضان المتحدث. ولكن كاليماخوس مرة أخرى يقدم لنا تجربة من موضوع فكرة سابقة وردت عند الشاعر أسكليبياديس فى الإجراء رقم (AP.V.169= GPI) والتى يقول فيها أسكليبياديس واصفا هذا المشهد بقوله :

"عندما تغطى عباءة واحدة اثنين من المحبين وكلاهما يسبح بحمد الربة كوبيريس".

وعند كاليماخوس تبدو الحالة العقلية للمتحدث فى حالة نشوة، وهو يحدق بإعجاب، وهى ليست حالة تبادل العواطف الحلوة للمتعة التى يأمل فيها أسكليبياديس.

وفى الإجراء رقم (AP.XII.73 = GP IV) نجد الشاعر كاليماخوس يقدم نفسه بالفعل فى نوبات انفعال تعبر عن الاشتياق المعتاد للحب :

"إن نصف روحي فقط هو الذى ينبض بالحياة،
ولا أعرف من استولى على النصف الآخر هل هو إروس
أم هاديس – (كل ما أعرفه) أنه اختفى. هل
ذهب هانما إلى الغلمان مرة أخرى؛ ولكننى قلت
لهم من قبل : "أيها الغلمان لا تستضيفوا
تلك الهاربة ". من ذا الذى يبحث معى عن
ثيوتيموس ؟ إننى أعرف أنها تتسكع فى
مكان ما بحثاً عن الغلمان، تلك التى تستحق
أن ترجم بالحجارة حتى الموت".

فى البداية على الرغم من أن كاليماخوس يدعى عدم معرفته بما قد حدث لنصف روحه سوى أنها وقعت فى الحب أو واقتها المنية، فإنه يعرف جيداً أن نصف روحه ذهب إلى الغلام ثيوتيموس، رغما عن ارادته^(٢٨). والأستاذ "جورج ولاش" George Walsh أورد هذه الإجراما فى مناقشته المهمة "الفكر فى حركة" "Thought in motion"^(٢٩)، وهو يعبر بهذا المصطلح عن التجديد السكندرى الذى يتمثل فيه الفكر كما لو كان فى "زمن حقيقى". وهذه الظاهرة – كما يوضح لنا – تظهر عندما يعبر المتحدث عن فكرة أو عاطفة غير متوقعة أو انحراف للتفكير. ويؤكد الأستاذ ذاته أن هناك أمثلة أفضل "الفكر فى حركة" بين إجرامات كاليماخوس غير العاطفية ، مثل مرثيته لهراكليتوس (AP.VII.80=GpXXXIV) Ηρακλειτος ، وأيضاً تلك الإجراما التى يوجهها لتيمونوى (AP.VII.522 = GPXL) Τιμονωνη وفيها يقول :

"تيمونوى ! من أنت ؟ وحق الارباب لم أكن لا تعرف
عليك لو لم يكن اسم والدك تيموثيوس منقوشاً على
شاهد القبر، وكذا اسم مدينتك ميثيمنى.
وأقول، أنا بوثيمينى، وقولى الحق أن زوجك
الذى ترمل قد صار غاية فى التعاسة"^(٣٠)

إن هذه التقنية لا تمثل بدرجة كبيرة الفهم الفعلى كما يشترط كاليماخوس آلية ليسلم بالرغبة الشائعة. فالشاعر أسكليبياديس قد قدم فكرة الروح المنقسمة ليوضح ما تتمناه الروح بأن تكون "نصفها ميت" بسبب ما تشعر به من قوة الرغبة العاطفية^(٣١)، لكن كاليماخوس يستخدم هذه التقنية ليخلق منها مساحة عقلية تمكنه من فحص رغبته الخاصة حتى وهى تحت سيطرتها. إن النصف الذى يحب ببساطة يذهب، يغيب عن إحساس الشاعر الذى يتحدث بموضوعية كالآخر وأيضاً

كموضوع حقيقى قابل للتحليل والتعليق. ولكن فى الزوج الشعري الأخير الصفة المؤنثة $\kappa\epsilon\iota\nu\eta$ التى تطابق الاسم $\psi\upsilon\chi\eta$ وليس $\eta\mu\iota\sigma\upsilon$ تكشف أن القسمة فى الحقيقة بين النصف المحب والآخر المفكر (= العاقل) هى مجرد قسمة خيالية، عندما يذكر الشاعر معرفته الأكيدة عن المكان الذى تذهب إليه روحه. فالإجراما - حينئذ - تعد الاستثناء الذى يثبت تحفظ النفس فى ممارسة الحب فى إجراماته العاطفية. وكاليماخوس بهذه الخدعة للنفس المنقسمة استنطاع أن يخلق وسيلة يمكن من خلالها أن يظهر عاطفته حتى وهو يمارسها.

إن تصوير أسكليبياديس للإحساس العاطفى القوى، الذى يرتبط فى أحيان كثيرة بمشهد يصور بطريقة درامية، وتصور كاليماخوس للتفكير المنطوى على الخبرة العاطفية، والذى كثيراً ما يرتبط بمحادثة درامية مع آخر قد أمد كتاب الإجرامات المتأخرين بالنماذج الأساسية التى تلائم المحتوى العاطفى داخل الشكل الإجرامى. ويعد الشاعر ملياجروس من جادارا Gadara أفضل خبير فى نظم الإجراما خلال الفترة الهلينستية المتأخرة، فإليه يعزى الفضل فى تسجيل مؤلفات كتاب إجراماتا القرن الثالث ق.م^(٣٢). انتقى ملياجروس أيضاً أكثر من مائة من القصائد العاطفية فى مختاراته العظيمة، حيث جمع مؤلفاته مع تلك الإجرامات التى تتشابه معها من ناحية الفكرة^(٣٣).

كتب ملياجروس لكلا من المحبين الذكور والإناث لكنه خصص "مجموعة" إجراماته لثلاث شخصيات هى: هليودورا Ηλιοδωρα ، وزينوφιلا Ζηνοφιλα ، وميسكوس Μυισκος . وقد أكد كثير من الباحثين على قدرة الشاعر ملياجروس على التنوع فى تناول الإجرامات المبكرة، والتى تميزت بأنها ضمت أفكاراً مأخوذة من أكثر من قصيدة من خلال استخدامه الأوسع للصور الشعرية والصورة الشعرية التقليدية للشعر اليونانى القديم والكلاسيكى والأفكار الجديدة المطورة فى الفترة الهلينستية^(٣٤).

إن الشاعر ملياجروس قد أضاف الكثير إلى شكل الإجراما العاطفية، وقد تم هذا من خلال إضفاء كثيراً من التغيير عند تصوير السلوك العاطفى والأمور المتعلقة بالحب من خلال سلسلة من الإجرامات. وقد كان هذا التصوير لمشاعر الحب المتنوعة هو الذى مهد الطريق نحو تطوير الإليجية العاطفية اللاتينية.

والرباعية التالية توضح لنا كيف اقتفى ملياجروس أثر طريقة أسكليبياديس فى تصوير اللحظة تصويراً درامياً فى وقتها المناسب من خلال مشهد طبيعى مؤثر. وهو يقدم لنا تغييراً شاملاً فى العاطفة لأن المحب - كما يرى - يتأثر بتغيير الإدراك الحسى للبيئة المحيطة به: (AP.XII.

147=GPLV)

αρπασται· τις τοσσον εναιχμασαι αγριος ηεν,
τις τοσος ανταραι και προς Ερωτα μαχην ;
απτε ταχος πευκας · καιτοι κτυπος· Ηλιοδωρας·
βαινε παλιν στερινων εντος εμων , κραδιη.

"إن (هليودورا) قد اختطفت ! من ذا الذى يتصف

بالوحشية ليشن مثل تلك الحرب؟ من ذا الذى يجرو على

شن معركة ضد الإله إروس، (هيا) بسرعة، أضيئوا

المشاعل، (إننى اسمع) وقع أقدام هناك. إنها

(أقدام) هليودورا. أيها القلب، ها قد عدت مرة أخرى (عند

سماعك أقدام هليودورا) داخل صدري".

يختلف الباحثين هنا بخصوص المشهد الذى يمكن لنا تخيله هل هو وصول المتحدث إلى مسكن هليودورا ليجده خالى الوفاض، أم هو – على الاحتمال الأكيد – مشهد توقعه وهو أن يجد محبوبته تنتظره فى غرفة النوم. لكن الشاعر لا يعياً بتفاصيل المشهد، بالرغم من أن هناك ما يدعو لتصوير حالة الرعب الداخلى الذى يمكن أن تنتابه إزاء اعتقاده بأن شخصا آخر قد اختطف محبوبته. إن إجراماً ريانوس Rhianus رقم (AP.XII.146 = GPV) التى تعد بشكل واضح تقليداً لإجراماً كاليماخوس رقم (AP.XII.102=GPI) والتى من المحتمل أنها تقتنرن بهذه الإجراما التى نتحدث عنها فى الإكليل، تبنى على استعارة الصراع الجنسى كصيد وغنيمة باستخدام اسم الفاعل الماضى αγρευσας ككلمة أولى، وفيها الغلام المرغوب فيه يراوغ المتحدث ولكنه بسهولة يقع فى شرك الآخرين. وفى ذات الوقت يذكرنا إحياء المشهد الخاص فى قصيدة هليودورا بالكوميديا الجديدة، حيث يُصور فيها الاختطاف بالإكراه للفتاة من المنزل أحيانا مثل الهجوم العسكرى^(٣٥). والقارئ الذى يكون على دراية بمثل هذه السوابق، ربما يفترض أن هليودورا قد ذهبت عن طيب خاطر مع شخص آخر، وأن المتحدث الذى أصيب بلوعة الحب قد تخيل ببساطة أنها قد اختطفت بالإكراه. غير أن هذه الإضافة المعقدة للدراما يفرضها علينا الزوج الشعري الأول فقط. وفى الزوج الشعري الثانى يقاطع النداء على العبيد لكى يحضروا المشاعل لمحاولة إنقاذ المحبوبة ، عند سماع صوت أقدام يفترض المحب فى الحال أنها صوت اقدم

علاء الدين صابر

هليودورا. والتفاصيل الدرامية هنا تبدو ثانوية فالإجراما ككل تحكى لنا ما يمكن أن يشعر به المحب فى البداية من فزع بالغ، ثم يدرك بعدئذ أن كل شئ يبدو على مايرام : فهذا الموقف يبدو كما لو أننا نخير بأن قلب المحب يخرج من صدره ثم يرتد إليه ثانية، وهذا الانتقال من عاطفة إلى أخرى – كما يبدو لنا – هو أهم ما يميز إجراءات الحب عند الشاعر ملياجروس^(٣٦).

ويصور الشاعر ملياجروس بشكل درامى التغيير العاطفى فى تنوع طرق المعالجة، ففى الإجراما رقم (AP.V.182 = GPLXXI) يصور لنا المحب وهو يعطى تعليمات لخدمه دوركاس بقوله :

"أى دوركاس، بلغها رسالتى هذه، انتبه اخبرها
مرتين، وأعد الرسالة على مسامعها ثلاث مرات، والآن
على رسلك، لا تبطء وسابق الريح. ولكن
انتظر لحظة، لحظة واحدة، يا دوركاس... أى دوركاس،
إلى أين تسرع قبل أن أخبرك بكل شئ، أضف إلى ما
قلته لك من قبل... ما أغبانى.. أو لا تقل شيئا
بالمرة، قل هذا فقط، قل لها كل شئ. لا تتردد فى
أن تقول كل شئ. ولكن لم أبعث بك إليها، يا دوركاس؟
ألا ترانى ذاهباً معك، بل سابقك إليها...." ^(٣٧).

إن إجرامه الشاعر أسكليبياديس رقم (AP.V.181 = GP25) وأيضا الإجراما رقم (AP.V.185= GP26) وإجرامه الشاعر بوسيديبوس Posidippus رقم (AP.V.183)، إجراءات تمدنا بالنماذج الأولى المعروفة لما يسمى "بميميات ظلف الإبهام" كما يسميها جو/بيدج Gow/Page^(٣٨)، لكن مع اختلاف مفاده أن إجراءات القرن الثالث ق.م، التى كانت تشتمل على تعليمات بشراء لوازم العشاء، كانت تتناول بطريقة ملموسة كثيراً من الأمور التى تتعلق بالنشاط العاطفى. ففى قصيدة الشاعر ملياجروس نحن لا نعلم أى شئ عما سيقوم دوركاس بإرساله، غير أن الموضوع الرئيسى يتركز فى قلق المحب بشأن الرسالة. وتكرار العديد من الكلمات فى الإجراما:

αγγελιον , αγγελιον; βραχυ, βραχυ, παντα

λεγε , παντα λεγειν.

فإذا كانت حيلة استخدمها ملياجروس بهدف أن يزيد من حيوية المشهد العاطفى، فإنها تتحد

التناقض الناشئ عن العاطفية في شكل الإجراما اليونانية

مع الإحياءات النابعة من سلوك العبد وهو ينطلق، لينادى عليه سيده بالعودة مرة أخرى، لتشمل الحالة العاطفية أو الانفعالية للمحب. وعدم القدرة الناتج عن قلقه يعوق فكره العقلى المستقر وتردده ينتهى باندفاعه للذهاب بشخصه. وعندما يقرر المحب ذهابه بنفسه، ينهى الشاعر بطريقة مؤثرة المشهد لأن كلا من دوركاس والمحب يخرجان من دائرة رؤيتنا العقلية. وهذه "الميمية المصغرة" ليست سوى تصوير درامى للحادثة التى تبدو من جانب واحد. لكن تصوير تغيير الفكر من الناحية العاطفية فى الزوج الشعر الأخير لا يتشابه مع التصوير الدرامى للعاطفة المفردة عند كل من أسكليبياديس وكاليماخوس.

والشاعر ملياجروس يتميز باستخدامه الكثير للصور، وهو بالفعل قد اتهم باستبداله حديث الصورة الشعرية العاطفية بوصف عاطفة محسوسة حقيقية. لكن كما توضح لنا الإجراما رقم (AP.V.178=GPXXXVIII) أن الإشارات إلى الربات الإغريقيات والأمثلة الأسطورية قد أصبحت – منذ عصر ملياجروس طريقة نموذجية لاحتواء تأثيرات الحب ويبدو هذا واضحا فى نص الإجراما:

"هيا بعه، ولو أنه لا يزال نائما فى حجر أمه. أجل بعه، أى شئ يضطرنى لرعاية هذا الشيطان المغامر؟ إنه خبيث، وله جناحان دقيقان، ويخدش بأظفاره بشدة، وبينما يصرخ إذ به يضحك. فضلا عن أنه يستحيل على المرضع أن ترضعه. إنه دائم الثرثرة وله عينان نفاذتان. إنه الوحش الضارى الذى لا يستطيع أحد حتى أمه العزيزة أن تروضه. إنه هولة وأى هولة.. لهذا فإتبه سيباع فإذا أراد تاجر مزعم على السفر خارج البلاد أن يبتاع طفلا، فليتقدم. ولكن أنظر: إنه يتوسل وقد أجهش بالبكاء. حسنا لن أبيعك إذا. طب نفسك ولا تخشن وابق هنا فى كنف "زينوفيل" (٣٩).

هنا يلعب الشاعر دور العبد المدلال محاولة منه أن يبيع الطفل الرضيع إروس Eros. والفكرة التى يطرحها الشاعر لها ما يساويها من الأفكار المرئية، مثل تلك التى شاعت فى أسلوب فن الرسم خلال القرن الرابع فى مدينة بومبي Pompeii والفسيسفاء المتأخرة فى مدينة أنطاكية Antioch، وفى هذه الفترة كان التاجر القديم لديه إله حب واحد موضوع فى قفص، بينما الآخرون حوله يقومون بأداء أنشطة أخرى مختلفة: ممسكين ملاءة أو قوسا، يصطادون من قارب، يتشاجروا مع ديوك (٤٠). إن ميمية ملياجروس الإجرامية تشير إلى أن مثل هذه المشاهد – خلال فترة العصر الهلينستى المتأخر – كانت مفهومة كصورة مرئية للخبرة العاطفية. فالجملة الافتتاحية التى يذكر فيها الشاعر إن الإله الطفل ينام بأمان فى حجر أمه، تشير إلى أن المتحدث يشغله هذا الموضوع فى نطاق الحب عندما تكون الرغبة هاجعة، وشعور الألم قد أصبح فى عداد الماضى، ورغبة جديدة لكنها ليست حاضرة الآن. وتشير أيضا إلى أنه فى هذا الحين وهو بمفرده يستطيع أن يتعرف على

قوة الإله إروس الذى يبدو كالطفل المشاكس جديراً بكلا من الحب والسخط فى آن واحد، ويستطيع أن يقاومها. ولكن هنا مرة أخرى، فى الزوج الشعري الأخير، نجد التحول الذى يميز الشاعر ملياجروس من حالة عاطفية إلى أخرى. الطفل يستيقظ ويبكى لأنهم يريدون بيعه والمتحدث يرق ويلين فى التو على حال الطفل. والبيت الأخير يكشف عن حقيقة العلاقة العاطفية التى خلف الصورة التى تشبه الميمية وهى الرغبة العارمة التى تبدو للعيان نحو زينوفايلا، والتى لا يمكن مقاومتها.

من خلال عرضنا للإجراماة السابقة وتحليل مضمونها يبدو أننا قد ركزنا على تصوير ملياجروس للعواطف المتغيرة وغير الثابتة، فهذه الظاهرة المميزة لشعره العاطفى – والتى لم يتم رصدها بشكل واضح – تعد جسراً مهماً للإجرامات العاطفية المبكرة ننقل عليه الحالات العاطفية المركبة المتمثلة فى إيجيات الشعراء الرومان أمثال بروبرتيوس Propertius، وتيبولوس Tibullus، وأوفيدوس Ovidius. إن ملياجروس أوجد أيضاً طرقاً لوصف التغيير العاطفى الذى لا يكون وليد اللحظة، ولكن ذلك الذى يتجاوز الزمن. وإحدى هذه الطرق تكون عن طريق تأليف قصيدتين عن فكرة واحدة، ولقد وضعت هاتان القصيدتان متتاليتان معاً فى المختارات اليونانية. إنهما إجرامتان تخاطبان "نجمة الصبح"، الإجراما الأولى هى رقم (AP.v.172 = GP XXVII) :

"ορθρε, τι μοι, δευσεραστε, ταχυς περι κοιτον επεστης

αρτι φιλος Δημους χρωτι χλιαινομενω ;

ειθε παλιν στρεψας ταχιον δρομον Εσπερος ειης,

ω γλυκυ φως βαλλων εις εμε πικροτατον.

ηδη γαρ και προσθεν επ' Αλκμηνην Διος ηλθεσ

αντιος· ουκ αδαης εσσι παλιन्द्रομης.

"أيها الصباح، يا عدو العشاق ، لما نشرت ضياءك سريعاً

على مخدعى ولم أبعث الدفاء بعد فى بشرة حبيبتى ديمو؟

ليتك تعود أدراجك من جديد بسرعة فتغدو أنت

المساء ! أنت يا من صوبت إلى ذلك الضياء الحلو، ليس

هناك من هو أكثر مرارة منك بالنسبة لى. لأنك

نشرت نورك فيما مضى على أكمينى وهو بمواجهة

زيوس، ولا تعرف كيف تعود أدرجك؟^(٤١)

والإجماع الثانية هي رقم (AP.V.173 = GP.28) :

ορθρε , τι νυν , δυσεραστε, βραδυσ περι κοσμον ελισση

αλλος επει Δημους θαλπεθ' υπο χλανιδι;

αλλ' οτε ταν ραδιαν κολποις εχον, ωκυσ επεστης

ως βαλλων επ' εμοι φως επιχαιρεκακον.

"أيها الصباح، يا عدو العشاق، لم تتعاقب الآن بطينا (في مسيرتك)

حول الكون، بينما ينعم شخص آخر بالدفء تحت عباءة ديمو؟

أما عندما أضم أنا تلك الفتاة الرقيقة في أحضاني، فإنك

تفد بسرعة ، وتسقط على ضوءاً

يسعد بلو عتي ."

هنا الشاعر يقدم لنا اثنين من الانفعالات Pathê الحاسمة، الأولى سعادة النجاح المصحوبة بقلق بالغ بخصوص استمرارها، والثانية الغيرة من قبول سيدة مرة أخرى، والذي يتضح من خلال التشوق إلى الماضي المؤلم للسعادة السابقة التي كان يشعر بها المحب. والشاعر في القصيدة الثانية يشير لمشهد حجرة النوم في الزوج الشعري الأول والغرض من هذه الإشارة أن يوضح العلاقة التالية ودورة النجاح والرفض. والشاعر مليا جروس بهذه الطريقة يتحرك وراء الاستقرار على شعور واحد في لحظة واحدة مطابقا بذلك تقاليد الإجماع العاطفية المبكرة . وهو على ذلك يحاول أن يتغلب على التناقض المتأصل في الشكل، من خلال تزواج موضوعات متشابهة لكنها متعارضة في أمور الحب، وبهذه الوسيلة يقترح شكل للحب الجميع.

الهوامش :

- (1) CF.Callimachus AP.V.VI = GP II; Asclepiades AP. V.VII = GP IX
(2) Slater, (W.J.), "Hooking in Harbours : Discurides XIII Gow-Page" CQXLIX (1999) p.503-14.

عن وجود عدد قليل من الإبرامات العاطفية يتناول هذا التراث ، أنظر

Aratus AP.XII. 129 : GP I; Anon. AP.XII.130 = GPXX VII; Meleager AP.XII.41 : GPXCIV.

- (3) Reitzenstein, (R.), Epigramm und Skolion. Ein Beitrag zur Geschichte der Alexandrinischen Dichtung, Giessen (1893), p.80 et Cameron, (A.), Callimachus and his Critic, Princeton (1995), p.71-103.

وعن التأكيد على الدور المهم الذى يشرح فيه أفلاطون الحب فى المأدبة، أنظر :

Fantuzzi, (M.) and Hunter, "The Magic of (some) Allusions : Philodemus "A.P.5.107 (Gph 3188 ff., 23 Sider" HSPH. Vol. CII (2004) pp. 338-49.

- (4) Gtuzwiller, (K.J.) "Meleager : From Menippean to Epigrammatist" In : M.A. Harder A.O. (edd.) Genre in Hellenistic Poetry, Groningen (1998) pp.87-93.

(٥) عن تاريخ ازدهار أسكليبياديس، أنظر :

Gutzwiller, "Cleopatra's Ring" GRBs XXXVI (1995) pp.383-98.

(٦) يناقش الأستاذ "كاميرون" فى شكل مطول الحالة الاجتماعية لمحظيات عند اسكليبياديس، أنظر

:

Cameron, Op. cit., p.494-519; CF. Cairns, (F.), "Asclepiades and the Hetairai" *Eikasmos IX* (1998) pp.165-93.

(٧) عن المقارنة بين القصيدة الإليجية المبكرة والإبراما ، أنظر :

Kaegi, (P.), *Nachwirkungen der älteren griechischen Elegie in den Epigrammen der Anthologie Diss Zürich (1917) Reprinted in Darmstadt (1972).*

وعن استخدام اسكليبياديس للشكل الكوميدي في إجماعاته، أنظر :

Handley, (E.W.), "Two Epigrams by Asclepiades (XXV, XVI GP" *MH 53*" (1996) pp.140-7.

(٨) عن الدكتور محمد حمدى إبراهيم، الأدب السكندري، القاهرة (١٩٨٥) ، ص ٤٨ .

(٩) في إجماعات الشاعر اسكليبياديس العاطفية نجد حديثاً كثيراً عن الرب "كوبيرس" *Cypris* وأرباب الحب *Erôtes* وهنا يخدم ذكرهم تعضيد الحديث عن الحب وإضفاء نوع من العلامات الصريحة لشخصيتهم العاطفية ، أنظر :

Asclepiades AP. V. 153 = GP III; Ap. V. 207 = GPVI, VII; AP. V. 162 = GPVIII; AP. XII.46 = GPXV; AP.XII. 166 = GPXVII

وهناك بعضها المنسوب إلى بوسيديبوس ، أنظر :

: AP. V. 209 = GPXXVI

وعن التأثير النفسى لتوجيه الإهداء للإله إروس *Eros* وأرباب الحب *Erotes* عند الشاعر اسكليبياديس، وأن توجيه الإهداءات كان يربط بين القصائد وبعضها، أنظر :

Gutzwiller, (K.J.), *Poetic Gerlands : Hellenistic Epigrams in Context*, Berkeley (1998), pp.127-8.

(١٠) هناك أمثلة أخرى لنقوش مطمورة تتناول فكرة تناقض الشعر العاطفى في شكل الإجماع نجدها عند ملياجروس :

Meleager, AP. V.19 = GP LXXIII; AP. XII.23 = GPLXXXXIX.

وعن مناقشة استخدام النقش في قصيدة هيرميوني، أنظر :

Gutzwiller, (K.J.). *The Poetics Of Editing in Meleager's Gerland" TAPHA 127* (1997), p.191-3.

(١١) عن محمد حمدى إبراهيم ، نفس المرجع السابق، ص ٥١ .

(١٢) إن تاريخ هذا العمل غير مؤكد، ولكن من الواضح أن كثيراً من مادته يرجع إلى القرن الثالث ق.م. ويستشهد ديمتريوس فى هذا المؤلف بثيوفراستوس *Theophrastus* كمصدر مهم للجزء الخاص بالحديث عن "الأسلوب السهل".

(13) Demetrius, *On style*, 209, 211.

(١٤) عن محمد حمدى إبراهيم، نفس المرجع السابق، ص ٤٩ .

(١٥) عن الآراء المختلفة حول قراءة هذه الإجماع، أنظر :

Gaingrande, (G.), "Fifteen Hellenistic Epigrams" *JHSXCv* (1973) pp.31-44.

وعن عادة ممارسة الحب والمصباح مشتعل، أنظر :

Cairns, ; artic.cit. p.171-5.

وبالتأكيد تبدو فكرة انطفاء المصباح بمثابة نهاية رمزية للممارسة الجنسية ، إذا لم تكن بالضرورة ممارسة فعلية.

(16) Demetrius, On Style, 213.

(١٧) عن محمد حمدى إبراهيم، نفس المرجع السابق، ص ٥١ وما بعدها.

(18) Demetrius, On Style, 222.

(19) Ibid.

(20) Bing, (P.), "Ergänzungsspiel" in the Epigrams of Callimachus" A and A XLI (1995), pp.115-31

(٢١) وعن المناقشات الحديثة للإجرامات العاطفية، أنظر :

Gutzwiller, (K.J.), Poetic Garlands : Hellenistic Epigrams in Context, Berkeley (1998) pp.213-23.

Garrison, (D.H.), Mild Frenzy : A Reading of the Hellenistic Love Epigrams, Wiesbaden (1978), p.62-70.

(٢٢) عن محمد حمدى إبراهيم ، نفس المرجع السابق، ص ١٤٠.

(٢٣) فى الإجراما رقم (AP.XII. 153 = GPXIX) للشاعر أسكليبياديس يصف لنا هذا الموقف نفسه، عندما يتعرض لوصف ألام المحبوبة نيكاريتى بسبب هجر حبيبها لها من خلال حديثها لنفسها.

(٢٤) الإجراما تشير إلى رد نبؤة الإله ابوللون فى دلقى على أهل ميچارا بوصفهم من أقدم الشعوب الإغريقية، وكان هؤلاء قد سألوا الإله عما إذا كانت هناك مدينة أخرى باليونان تفوق مدينتهم بعد أرجوس واسبرطة. ولقد أجاب الإله على لسان كاهنته بما يلى :

"يا معشر الميجاريين، لستم فى المرتبة الثالثة ولا الرابعة ولا الثانية عشر، بل لستم فى العد ولا فى الحسبان، أنظر:

محمد حمدى إبراهيم، نفس المرجع السابق، ص ٢١٨ هامش ١١٠، وأيضا :

Waltz, (P.) et Guilon, (J.), Anthologie Grecque, Première Partie : Anthologie Palatine, Tom II, Livre V, Paris (1928), p.23; cf. also Theocritus Id. 48-9.

أنظر أيضا ملاحظة Gow/page فى مؤلفه :

The Greek Anthology : Hellenistic Epigrams 2 vols Cambridge, (1965), p.49.

عن قصة النبوءة كما رواها Deinias.

(25) (AP.V.64 = GPII); (AP.V. 145 = GPXII); (AP.V.164=GP XII); (AP.V.189=GPXXXII)

تنسب الإجراما الاخيرة إلى كل من أسكليبياديس وملياجروس. وهناك إجراما أخرى لأسكليبياديس وهى رقم (AP.V.167= GPXIV)، وهى لا تصور فكرة أغنية الحب المغناه أمام باب الحبيب المغلق ولكنها ذكرى لها عندما يتغنى المحب بشكواه لزيوس أثناء الليل.

- (٢٦) عن محمد حمدي إبراهيم، نفس المرجع السابق، ص ١٣٩.
- (٢٧) أنظر أيضا: Asclepiades AP.V.167, 4-5= GPXIV, 4-5
عندما يقول: "كان المطر منهمراً والوقت ليلاً والخمر تجعل آلام العاشق ثلاثة. ريح الشمال قارصة وأنا بمفردى. أما موسخوس الجميل فما زال في عنفوان صحته وشبابه." "ألا ليتك تظل تدور هكذا دون أن تجد لك مستقراً عند أحد الأبواب!" كان هذا ما هتفت به مراراً للغلام وماء المطر يبللني. فإلى متى يازيوس، أي عزيزى زيوس، سألزم الصمت، فأنت نفسك قد عرفت الحب". عن محمد حمدي إبراهيم، نفس المرجع السابق، ص ٥٠.
- (٢٨) قام بتعديل الاسم الشاعر كاتولوس، وهو واحد من أفضل من قدم نماذجنا المبكرة لإيجراما الحب اللاتينية في (Fr.1. Courtney).
- (29) Wlash, (G.B), "Surprised by Self : Audible Though in Hellenistic Poetry" CPHLXXXV (1990) 29-32, p.13-4
وعن مناقشته المستفيضة لهذه الفكرة أنظر أيضا،
Idem, "Callimachean Passage : The Rhetoric of Epitaph in Epigram" *Arethusa* XXIV (1990) pp.1-21
- (٣٠) عن محمد حمدي إبراهيم، نفس المرجع السابق، ص ١٣٨.
- (31) Asclepiades AP.XII. 166 = GPXVII.
- (٣٢) يذكر "جو/بيدج" أن مصدر ملياجروس المهم في هذا العمل كان كاتب إيجراما مجهول المؤلف ركز على الموضوعات الخاصة بالواط واعتمد بشكل كبير على اللغة والأفكار التي استخدمها كلا من اسكليبياديس وكاليماخوس أنظر :
Gow/page, op.cit. vol.II. p.560-1.
- (٣٣) عن تنظيم ملياجروس لعمله الإكليل، أنظر :
Cameron, (A.), The Greek Anthology from Meleager to Planudes, Oxford (1993), p.19-33.
وعن ترتيب القصائد في الكتب، أنظر :
- Gutzwiller, (K.J.), Poetic Garlands : Hellenistic Epigrams in Context, Berkeley (1998), p.276-322.
- (٣٤) عن فن التنوع في الإيجراما الهلينستية عموماً وعند ملياجروس على الأخص، أنظر :
Taran, (S.L), The Art of Variation in the Hellenistic Epigram, Columbia (1979).
Gutzwiller, Poetic Garlands, P.227-322.
- (35) CF. e.g. Menander Perikeiromene, 467-85.
- (٣٦) تعد إيجراما الشاعر ديسكوربيديس رقم (AP.V.56=GPI) واحدة من السوابق الممكنة لهذه التقنية . فالشاعر يعرض فيها قائمة بالمفاتيح الطبيعية لمحبوبته فقط ليدرك أنه يعرض "عظام على كلاب" وهي تكون أشبه بدعوة للمناقسين الأقوياء".
- (٣٧) الترجمة عن الدكتور محمد محمود السلاموني : ملياجروس السورى : أشهر شعراء النسيب، مجلة كلية الآداب – جامعة الاسكندرية، العدد ١٥ (١٩٦١)، ص ٦٤.
- (38) Gow/Page, op.cit., vol.II, p.132.

- (٣٩) عن محمد محمود السلاّموني، نفس المرجع السابق، ص ٧١ وما بعدها.
- (40) Gentili, (B.) "Eros Custode Ibico, Fr.286 p.e. Meleagro, Anth.p.12.,127"
Eclas Xxvi (1984) No 87 pp.191-197, cf. also
Geiger, (J.), "Eros und Anteros, der Blonde und der Dunkelhaariqe" **Hermes** CXIV
(1986) pp.376-376.
- (٤١) عن محمد حمدي إبراهيم ، نفس المرجع السابق، ص ٢٤٥.

قائمة المصادر والمراجع

أولاً : المصادر

- Demetrius, On Style Edited and Translated by Stephen Halliwell (Loeb Classical Library), London (1998).
 - Menader edited and Translated by W.B. Arnott (Loeb Classical Library), vol.II, London (1998).
 - Paton, (W.R.) , The Greek Anthology (Loeb Classical Library), London (1999).
 - Waltz, (P.) et Guilon, (J.), Anthologie Grecque, (Budé), Paris (1928).
- ### ثانياً المراجع والدوريات الأجنبية
- Bing, (P.), "Ergänzungsspiel" in the Epigrams of Callimachus" **Aand A** XLI (1995), pp. 115-131.
 - Cairns, (F.), "Asclepiades and the Hetairai" **Eikasmos** IX (1998), pp. 165-93.
 - Cameron, (A.), Callimachus and his Critic, Princeton (1995).
 - _____, The Greek Anthology from Meleager to Planudes, Oxford (1993).
 - Fantuzzi, (M.) an Hunter, "The Magic of (Same) Allusions : Philodemus "A.P.5.107 (Gph 3188ff., 23 Sider" **Hsph** vol.CII (2004) pp.338-49.
 - Garrison, (D.H.), Mild Frenzy : A Reading of the Hellenistic Love Epigrams, Wiesbaden (1978).

- Geiger, (J.), "Eros und Anteros, der Blonde und der Dunkelhaarige"
Hermes CXIV (1986) pp.376-376.
- Gentili, (B.) "Eros Custode Ibico, Fr.286 p.e. Meleagro, Anth.p.12.,127"
Eclas Xxvi (1984) No 87 pp.191-197.
- Gaingrande, (G.), "Fifteen Hellenistic Epigrams" **JHSXCv** (173) pp.31-44.
- Gow, (A.S.F.) et Page (D.L.), *The Greek Anthology : Hellenistic Epigrams* 2 vols., Cambridge (1965).
- Gutzwiller, (K.J.) "Meleager : From Menippean to Epigrammatist" In :
M.A. Harder A.O. (edd.) *Genre in Hellenistic Poetry*, Groningen (1998) pp.87-93.
- _____, "Cleopatra's Ring" **GRBs** XXXVI (1995) pp.383-98.
- _____, "The Poetics of Editing in Meleager's Gerland"
TAPHA CXXVII (1997), p.191-193.
- _____, *Poetic Gerlands : Hellenistic Epigrams in Context*, Berkeley (1998) .
- Handley, (E.W.), "Two Epigrams by Asclepiades (XXV, XVI GP)"
MHLIII (1996) pp.140-7.
- Kaegi, (P.), *Nachwirkungen der älteren griechischen Elegie in den Epigrammen der Anthologie* Diss. Zürich (1917) Reprinted in Darmstadt (1972).
- Reitzenstein, (R.), *Epigramm und Skolion. Ein Beitrag zur Geschichte der Alexandrinsichen Dichtung*, Giessen (1893),
- Slater, (W.J.), "Hooking in Harbours : Discurides XIII Gow-Page"
CQXLIX (1999) p.503-14.
- Taran, (S.L.), *The Art of Variation in the Hellenistic Epigram*, Columbia (1979).
- Walsh, (G.B), "Surprised by Self : Audible Though in Hellenistic Poetry" **CPHLXXXV** (1990) 29-32, p.1-21
- _____, , "Callimachean Passage : The Rhetoric of Epitaph in Epigram" **Arethusa** XXIV (1990) pp.77-105.

ثالثا المراجع والدوريات العربية :

- محمد حمدى إبراهيم، الأدب السكندري، القاهرة (١٩٨٥).
- محمد محمود السلامونى : ملياجروس السورى : أشهر شعراء النسيب، مجلة كلية الآداب - جامعة الاسكندرية، العدد ١٥ (١٩٦١).